

Wortprojekte

Manifeste zwischen Text und Tat

Davide Giuriato

1. Schreiben und Töten

Im Frühjahr 1995 erreicht mehrere amerikanische Publikationsorgane, darunter die *New York Times* und die *Washington Post*, ein maschinengetippter Brief, der im Namen einer Terroristengruppe auf eine lange Reihe von Bombenanschlägen Bezug nimmt, um einen bemerkenswerten Deal anzubieten. Seit 1979 sind die USA von insgesamt sechzehn ähnlich gebauten Bomben erschüttert worden, durch die drei Menschen das Leben verloren haben und dreiundzwanzig verletzt oder verstümmelt worden sind. Das FBI sucht in der größten Fahndungsaktion seiner Geschichte verzweifelt nach einem namen- und gesichtslosen Serienmörder, der als *Unabomber* bekannt geworden ist – so genannt nach dem Ziel der ersten Attentate: *Universitäten und Airlines*. Diese Adressaten, zu denen sich später auch noch andere wie etwa Angestellte von Computergeschäften und Ölkonzernen gesellen, sind auf postalischem Weg durch immer letalere Paketbomben attackiert worden. Die Form der Zustellung ist dabei keineswegs zufällig, hat der Absender doch seine explosiven Nachrichten jeweils mit dem Kürzel »FC« für *Freedom Club* signiert, als würde es sich um eine besondere Art von Briefen handeln und als würde es nicht vorrangig darum gehen, Menschen zu töten, sondern darum, eine Botschaft zu übermitteln. Ebenso wenig ist es daher ein Zufall, dass das Schreiben im April 1995 denselben Kanal benutzt und auf dem Postweg das Angebot unterbreitet, die Attentate zu beenden, wenn

im Gegenzug ein Text publiziert wird, der als »langer Artikel, zwischen 29000 und 37000 Wörtern« auf seine Veröffentlichung warte.¹ Wie im Brief weiter ausgeführt, habe man über die Jahre an der Perfektionierung der Bomben ebenso intensiv gearbeitet wie an der Entwicklung der Ideen, um die es den Sprengstoffaktionen zu tun sei und die sich als anti-industriell, revolutionär und anarchistisch ausweisen.² Die Zeit sei nun reif, dass diese Botschaft in einer verständlicheren Form verkündet werde, daher biete man das Geschäft an: An die Stelle der Bomben soll ein Text treten, der in der Folge als *Unabomber Manifesto* weltberühmt geworden ist.

Es tut hier nicht weiter zur Sache, auf die näheren Umstände des kriminologischen Falls einzugehen. Nicht nur ist die Geschichte des Harvard-Absolventen und Mathematikprofessors Theodore John Kaczynski, der unter dem Verdacht steht, an einer paranoiden Schizophrenie zu leiden, bestens bekannt – also jenes Mannes, der die Universität Berkeley Ende der 1960er Jahre trotz bester Karriereaussichten unvermittelt in Richtung Lincoln Montana verlässt, um dort in der Wildnis ein abgeschiedenes Leben in einer selbstgebauten Blockhütte nach dem Vorbild von Henry David Thoreaus legendärem *Cabin* am Walden Pond zu führen, ehe er zehn Jahre später als derjenige Bombenattentäter in Aktion tritt, der dann nach fast 20-jähriger Fahndung schließlich gefasst und nach einem indirekt erzwungenen Schuldeingeständnis zu lebenslanger Haft im Hochsicherheitsgefängnis verurteilt wird, ohne dass dieser Hergang hätte verhindern können, dass Kaczynski zu einer Ikone des Ökoterrorismus und eines anarchistischen Anti-Tech-Radikalismus

-
- 1 Bombing in Sacramento: The Letter. Excerpts From Letter by »Terrorist Group,« FC, Which Says It Sent Bombs, in: *The New York Times*, 26. April 1995.
 - 2 »It may be just as well that failure of our bombs discouraged us from making any public statements at time. We were young then and our thinking was crude. Over the years we have given as much attention to the development of our ideas as to the developments of bombs, and we now have something to say. And we feel that just now the time is ripe for the presentation of anti-industrial ideas« (ebd.).

aufgestiegen ist.³ Auch ist es an dieser Stelle für die Exposition der Überlegungen zur Gattung des Manifests dringender, die Aufmerksamkeit auf den Text selbst zu richten. Nicht etwa, weil das 56-seitige Typoskript im kriminologischen Fall eine zentrale Rolle gespielt hat, da der anonyme Autor just anhand des Manifests identifiziert werden konnte, nachdem dieses am 19. September 1995 in der *Washington Post* erschienen ist und seine inhaltlichen sowie stilistischen Eigenarten den Urheber der Schrift und somit auch der Bomben verraten haben. Sondern mehr, weil es sich dem Gehalt nach um eine großangelegte philosophische Anklageschrift gegen das von Kaczynski so genannte »industriell-technologische System« moderner Gesellschaften handelt und damit um ein anschauliches Beispiel einer exzessiven, durch kein legales Beschwerdeverfahren gesteuerten und moderierten Systemkritik: Exzessiv in dem einen Sinn, dass die Schrift zum radikalen Bruch mit dem technologischen System aufruft und dieses buchstäblich in die Luft sprengen will, indem sie nicht weniger als dessen totale Zerstörung einfordert – exzessiv aber auch in dem anderen Sinn, dass nicht nur das Ziel der Anklage, sondern auch deren sprachliche Gestalt systemförmig zu sein hat, zeigt sich Kaczynski doch bis heute als hyperkorrekter und manischer Redaktor seiner Texte, der sich immer wieder wie zwanghaft dafür entschuldigt, dass diese fehlerhaft überliefert sind oder nicht in der gebotenen Systematik geschrieben und veröffentlicht werden können.⁴

Im Blick auf diese systemkritische Radikalität gilt mein Interesse aus literaturwissenschaftlicher Sicht der engen Verknüpfung von Bombe und Brief, von Text und Tat, von Manifest und Mord. Aufgegriffen

3 Vgl. Lutz Dammbeck: *Das Netz. Die Konstruktion des Unabombers*, Hamburg 2004.

4 Vgl. z.B. Dammbeck: *Das Netz*, S. 78 oder Theodore John Kaczynski: *Technological Slavery. Volume One: Revised and Expanded Edition*, Scottsdale AR 2019, S. 3: »I have to begin by saying that I am deeply dissatisfied with this book. It should have been an organized and systematic exposition of a series of related ideas. Instead, it is an unorganized collection of writings that expound the ideas unsystematically. And some ideas that I consider important are not even mentioned. I simply have not had the time to organize, rewrite, and complete the contents of this book.«

wird damit die wiederkehrende Nähe von Waffe und Schrift in der politischen Kommunikationslogik des 20. Jahrhunderts, wie sie die Studie von Manfred Schneider zum Attentat ausführlich untersucht hat.⁵ Anders als in den vielen Fällen, die Schneider analysiert, scheint Kaczynskis Manifest indes nicht allein im Dienst einer Psychotechnik zu stehen, die aus dem Schreiben die mörderische Energie zur Untat bezieht.⁶ Zwar spielt dieser Aspekt ohne jeden Zweifel auch in diesem Fall eine zentrale Rolle, wenn man sich die 40'000 Tagebuchseiten vor Augen führt, die Kaczynski in den Jahren vor und während der Anschläge verfasst hat und in denen das Aufkommen der Tötungsphantasien und der nachfolgenden »Bombenexperimente«, wie er sie nennt, akribisch protokolliert werden,⁷ und wenn man sich außerdem vergegenwärtigt, dass dieser Attentäter wie viele andere ein regelrechter Bibliotheks-Fanatiker gewesen ist, dessen Schriften und Taten sich als explosive Mixtur von Zitaten aus der klassischen, anarchistisch-politischen und wissenschaftlichen Literatur lesen.⁸

Aber das *Unabomber Manifesto* folgt, wie ich meine, noch einer anderen Logik. Es ist genau genommen keine Schrift, die eine auf sie folgende Tat vorbereitet und deren Ausführung im Sinne eines »skripturalen Trainings« mit der nötigen Energie unterstützt,⁹ sondern sie ist

-
- 5 Manfred Schneider: *Das Attentat. Kritik der paranoischen Vernunft*, Berlin 2010.
 - 6 So Schneiders Hauptthese: »Das Schreiben ist eine Inskription der Absicht ins Psychische, aus dem sich der Schwung in die Tat ergeben soll« (ebd., S. 340).
 - 7 Kaczynskis Handschriften und die dazugehörigen FBI-Files werden in der Abteilung »Special Collections« der *Joseph A. Labadie Collection* der University of Michigan Library aufbewahrt. In Teilen sind Kaczynskis Tagebücher online einsehbar in *The Ted K. Archive*: www.thetedkarchive.com.
 - 8 Als »lesender Terrorist« wird der Unabomber unter die Lupe genommen von Stefan Preis: *Spuren eines Unsichtbaren. Der Fall Kaczynski als Bibliotheksphänomen betrachtet*, Berlin 2015. Zu Kaczynskis Belesenheit vgl. zuletzt Sean Fleming: *The Unabomber and the origins of anti-tech-radicalism*, in: *Journal of Political Ideologies* 7 (2022), S. 207-225.
 - 9 Schneider: *Das Attentat*, S. 340.

mit den Anschlägen anders verkoppelt. Einer Überlegung Michel Foucaults zum Fall des Mörders Pierre Rivière folgend, ist davon auszugehen, dass auch beim Unabomber »die Tatsache des Tötens und die Tatsache des Schreibens [...] als gleichartige Elemente [...] ineinander verschlungen« sind.¹⁰ Das Manifest von Kaczynski ist kein psychotechnisches Hilfsmittel, sondern es substituiert die Bombe wertentsprechend zu dem Zweck, in einem anderen Zeichensystem denselben geistigen Sprengstoff zu zünden. Foucault verwendet Formulierungen wie »Diskurs-Waffe«, »Wort-Geschoss« oder eben »Wortprojekte«, um eine solche gewaltsame Äquivalenz von Text und Tat in den Blick zu nehmen.¹¹

Für die Gattung des Manifests ist diese Verknüpfung keineswegs singulär, sondern in der Struktur der Textsorte angelegt – dieser These sind die nachfolgenden Überlegungen gewidmet. Denn Manifeste sind traditionell explosive Texte. Sie sind in aller Regel als ideologischer Sprengsatz konzipiert, der die Klage über die herrschenden Verhältnisse mit einem dringenden Appell zu einem revolutionären Bruch mit der Gegenwart im Dienst einer neuen und besseren Zukunft verbindet – das gilt für die kanonischen Texte dieses Genres von den politischen Manifesten seit Karl Marx und Friedrich Engels bis zu den ästhetischen Programmschriften der Avantgarden im 20. Jahrhundert.¹² Aber da diese Texte mehr als nur Texte sind, bleibt es in vielen Fällen nicht bei

10 Michel Foucault: Der Mord, den man erzählt, in: ders. (Hg.): Der Fall Rivière. Materialien zum Verhältnis von Psychiatrie und Strafrecht, Frankfurt a.M. 1975, S. 231-241, S. 232.

11 Ebd., S. 234-235.

12 Vgl. von den einschlägigen Buchpublikationen z.B. Joachim Schultze: Literarische Manifeste der »Belle Époque«. Frankreich 1886-1909. Versuch einer Gattungsbestimmung, Frankfurt a.M. und Bern 1981; Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation«. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste, Darmstadt 1997; Friedrich Wilhelm Malsch: Künstlermanifeste. Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus, Weimar 1997; Hubert van den Berg und Ralf Grüttemeier (Hg.): Manifeste: Intentionalität, Amsterdam und Atlanta 1998; Johanna Klatt und Robert Lorenz (Hg.): Manifeste. Geschichte und Gegenwart des politischen Appells, Bielefeld 2011.

einem metaphorischen Explosionspotenzial stehen, sondern kommt es zu einer tatsächlichen oder wenn man so will: tätlichen Überschreitung der verbalen zur physischen Gewalt. Diese Überschreitung trifft man nicht nur im Bereich des Politischen an, wie das *Unabomber Manifesto* exemplarisch für eine Vielzahl vergleichbarer Fälle zeigen kann.¹³ Man trifft die Verknüpfung von sprachlicher Aktion und bewaffneter Attacke auch auf dem Feld der ästhetischen Avantgarden an, deren gewaltsame Verschränkung von Text und Tat den Fluchtpunkt dieses Beitrags bildet.

Die Argumentation wird dabei in zwei Schritten entfaltet. Zunächst ist in Auseinandersetzung mit der bestehenden Forschungsliteratur der Versuch einer neuerlichen gattungstheoretischen Bestimmung nötig, um zu zeigen, dass sich Manifeste als aktionistische Texte auszeichnen, die nicht angemessen erfasst sind, wenn man sie bloß wie konstative Aussagen beschreibt und deren Analyse auf Rhetorik, Stilistik und ideologischen Gehalt beschränkt. Mehr als eine Textgattung im konventionellen Sinn sind sie als diskursive Praxis zu verstehen, die in gesellschaftliche Prozesse direkt intervenieren will, dabei aber immer wieder mit ihren performativen Gelingensbedingungen zu kämpfen hat, wie die Studie von Martin Puchner luzide dargelegt hat.¹⁴ Im Lichte dieses sprechakttheoretischen Ansatzes steht die Überlegung im Zentrum, dass das Moment der sprachlichen Gewalt und damit ein grundsätzlich nicht-kommunikatives Element den Kern dieses Genres ausmacht. Klassische Manifeste suchen nicht den friedlichen Austausch und das konstruktive Gespräch – sie wollen zwar gehört werden, aber wie jede Sprache der Beschwerde verstärken sie in ihrer Unversöhnlichkeit die Gegnerschaft.¹⁵ Es inhäriert ihnen daher der Struktur nach die handgreifliche Transzendierung des Wortes zur Tat. Dieses Phänomen wird in einem zweiten Schritt anhand einiger Beispiele aus dem Umfeld der ästhetischen Avantgarden im 20. Jahrhundert diskutiert, in denen

13 Vgl. Schneider: Das Attentat, bes. S. 323-352.

14 Martin Puchner: *Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton und Oxford 2006.

15 Vgl. Juliane Prade-Weiss: *Language of Ruin and Consumption. On Lamenting and Complaining*, New York u.a. 2020.

das aggressive Potenzial im Schnittbereich von Kunst und Politik seit den futuristischen Anfängen thematisiert und aktiviert wird. Im Mittelpunkt der Analyse steht im Kontext der Neo-Avantgarden abschließend der Fall von Valerie Solanas, die nicht nur als Autorin des *SCUM Manifesto* berühmt geworden ist, sondern auch als diejenige Figur, die im Juni 1968 drei Kugeln auf Andy Warhol abgeschossen hat.

2. Was ist ein Manifest?

Der Zug zum Handgreiflichen prägt das Manifest schon der etymologischen Bedeutung nach. Von lat. *manus* ›Hand‹ leiten sich das Verb *manifestare* ›offenbaren, offen bekunden, deutlich zeigen, erhellen‹ sowie das Adjektiv *manifestus* ›handgreiflich, offenkundig, klar, augenscheinlich‹ ab, ohne dass die Herkunft des zweiten Wortbestandteils indes völlig durchsichtig wäre.¹⁶ Als Beiwort kennzeichnet »manifest« das, was aus dem Dunkeln ans Tageslicht befördert worden ist; was nun sichtbar vor Augen steht und evident erscheint; was der heimlichen Verschwiegenheit entrissen und klar ausgesprochen worden ist; was unverhohlen, demonstrativ und unmissverständlich zu erkennen ist; in buchstäblicher Anlehnung an die Etymologie das, was auf der Hand liegt und mit Händen zu greifen ist. Nimmt man die prozessuale Logik dieser Formulierungen ernst, so ist das Manifeste nicht als das blanke Gegenteil des Latenten, sondern eher als eine schattenreiche Übergangszone vom Unsichtbaren zum Sichtbaren zu verstehen. Mit Jacques Rancière lässt sich das Manifest in diesem Sinn als ein »Organ des Sichtbarmachens« begreifen,¹⁷ das von einer Sprache der Offenlegung und des Zeigens mehr als von einer Sprache der Kommunikation charakterisiert ist und das im

16 Vgl. [Art.] Manifest, in: Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, hg. von der Dudenredaktion, Mannheim, Wien und Zürich 1963, S. 420; Malsch: Künstlermanifeste, S. 30-31; Walter Fähnders: [Art.] Manifest, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Tübingen 2001, Bd. 5, Sp. 927.

17 Jacques Rancière: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie, Frankfurt a.M. 2002, S. 14.

Versuch, die »Aufteilung des Sinnlichen« in der öffentlichen Wahrnehmung zu verschieben, die Frage nach dem Politischen im Kern betrifft.¹⁸ Es verwundert daher nicht, dass es im Reich des Schrifttums als deziert politische Textsorte aufkommt.

Sachgeschichtlich gibt es Manifeste seit der Frühen Neuzeit. In aller Regel handelt es sich um schriftliche Deklarationen, durch die Herrscher oder deren Repräsentanten über Staatsangelegenheiten öffentlich informieren, eine politische Aktion rechtfertigen oder eine Handlungsabsicht bekanntgeben. Bei allen Schwierigkeiten, die in der Forschung beim Bemühen um eine bündige Definition der Gattung wiederholt in den Vordergrund gestellt worden sind, kann in dieser politischen Praxis aus der Zeit der klassischen Souveränität die Geburt eines polemischen Genres erblickt werden, wenn man »polemisch« zunächst im etymologischen Wortsinn von »kriegerisch« versteht.¹⁹ Denn Manifeste sind oft im Zusammenhang von Kriegserklärungen publiziert worden, wie die Lexika des 18. Jahrhunderts mehrfach registrieren und hervorheben. Die Funktion dieser Texte, so führt etwa Zedler aus, besteht nicht nur darin, möglichst die gesamte Gemeinschaft im Namen der Autorität darüber zu informieren, dass der Souverän den Kriegszustand ausgerufen hat. Sie verfolgen auch die Absicht, die Rechtmäßigkeit dieser Entscheidung zu erklären, den Feind und dessen Verfehlungen sichtbar zu machen, um solcherart den Zusammenhalt im eigenen Volk zu stärken und die Kräfte

18 Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, 2., durchgesehene Auflage, Berlin 2008.

19 Vgl. Jürgen Fohrmann: Das Manifest als (polemische) Öffentlichkeit. Adresse und Unadressierbarkeit, in: ders., Elke Dubbels und Andrea Schütte (Hg.): Polemische Öffentlichkeiten. Zur Geschichte und Gegenwart von Meinungskämpfen in Literatur, Medien und Politik, Bielefeld 2021, S. 99–118.

für den bevorstehenden Einsatz zu mobilisieren.²⁰ Solche deklarativen Akte in Schriftform sind noch im frühen 20. Jahrhundert anzutreffen, wie das namhafte Beispiel von Kaiser Franz Joseph anlässlich der folgenreichen Kriegserklärung »An meine Völker!« vom 28. Juli 1914 beweist.²¹ Auch wenn es noch keine polemische Schärfe im heutigen Sinn besitzt, kann man sehen, dass das Manifest ursprünglich eine performative Äußerungsform ist, die dem Souverän vorbehalten ist und die ohne dessen institutionelle Autorität nicht die nötige Legitimation und Kraft besitzt, um in Form des Deklarativums die politische Basisunterscheidung zwischen Freund und Feind erfolgreich zu etablieren und tatsächlich durchzusetzen. Das Manifest ist so betrachtet von Anfang an nicht bloss ein »Mittel der politischen Kommunikation« wie andere auch,²² sondern ein praktisches Element der politischen Souveränität, deren Macht sich darin *manifestiert* (und stabilisiert), zwischen Krieg und Frieden entscheiden sowie zwischen Freund und Feind unterscheiden zu können.

An dieser Struktur ändert sich nach dem Niedergang der klassischen Herrschaftsformen grundsätzlich wenig – ausser der sprech-

-
- 20 Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Halle und Leipzig 1731-1754, Bd. 19 (1739), Sp. 966: »Manifest, Lat. *Edictum*, ist eine schriftliche Erklärung eines Landes=Herrn oder einer freyen Republic über eine oder die andere Staats=Angelegenheit, worinnen derselben Recht oder Vorhaben, und die Ursachen desselben insgemein bekannt gemacht werden. Also heisset auch ein Aufgebot zum Kriege, darinnen ein Potentate die Ursache, warum er denselben führet, kund machet.« Vgl. zur lexikographischen Persistenz des Kriegsmanifests bis ins 19. und frühe 20. Jahrhundert auch die Ausführungen in van den Berg und Grüttemeier (Hg.): *Manifeste*, S. 18-25.
- 21 Ein Faksimile des Manifests ist zu finden in: Richard von Kralik: *Geschichte des Weltkriegs. Das Jahr 1914. Unveränderter Nachdruck der Originalausgabe 1915*, Frankfurt a.M. 2022, S. 84. Vgl. Hubert van den Berg: *Zwischen Totalitarismus und Subversion. Anmerkungen zur politischen Dimension des avantgardistischen Manifests*, in: Asholt und Fähnders (Hg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation«, S. 58-80, S. 60.
- 22 So die gängige Meinung, z.B. bei Malsch: *Künstlermanifeste*, S. 31-37, hier S. 34. Zur Geschichte des politischen Manifests in der Frühen Neuzeit vgl. ebd., S. 44-56.

akttheoretisch nicht unerheblichen Tatsache, dass die Souveränität des Aussagesubjekts unter den machtpolitischen Verhältnissen der neueren Zeiten mit einem strukturellen Defizit zurechtkommen muss. Nach der Französischen Revolution ist das Manifest kein Privileg von Herrschern und Monarchen mehr, sondern ein Mittel im öffentlichen Meinungsstreit einer modern ausdifferenzierten Gesellschaft.²³ Seit dem 19. Jahrhundert sind es meist soziale Minoritäten, die sich mit eigenen Überzeugungen und Interessen entweder gegen den Machthaber oder gegen andere Gruppierungen stellen und im Kampf um politischen Einfluss mit öffentlichen Erklärungen, Programmschriften und Proklamationen Gehör zu verschaffen versuchen. All diese Schriften stehen im Zeichen einer unsicheren Autorität, die ihrerseits zum umkämpften Gegenstand von Protest und Anklage sowie diskursiver Selbstermächtigungsversuche wird.²⁴ Wer nun ein Manifest schreibt, übernimmt die souveräne Geste dieser Äusserungsform aus älteren Zeiten und damit auch die politische Unterscheidung zwischen Freund und Feind, die aber als Grenze nicht mehr zwischen Innen und Außen, sondern im Inneren der modernen Gesellschaft selbst verläuft und die im selben Maß, wie sie die Front zu einer Gegenpartei zementiert, der Festigung der eigenen, defizitären Position dient. Angemeldet wird mit dieser Geste ein »Anspruch auf Herrschaft«, der indes die eigene Schwäche überblenden muss und der »in einem neuen Kollektivsubjekt legitim zu verankern« ist, wie Fohrmann festhält.²⁵ So etabliert sich eine gänzlich neue Schreibart, die nicht dem äußeren Feind, sondern den bestehenden Verhältnissen den Krieg erklärt.

Allen Schwierigkeiten zum Trotz, der Vielfalt, den historischen Konjunkturen und dem Facettenreichtum dieses polemischen Genres

23 Vgl. dazu ausführlicher Schultz: Literarische Manifeste, S. 23-31; Malsch: Künstlermanifeste, S. 60-83.

24 Im Blick auf moderne Manifeste fokussiert Puchner »a genre that must usurp an authority it does not yet possess, a genre that is more insecure and therefore more aggressive in its attempts to turn words into actions« (Puchner: Poetry of the Revolution, S. 12).

25 Fohrmann: Das Manifest als (polemische) Öffentlichkeit, S. 109.

vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart mit einer bündigen Definition bezukommen, hat die Forschung insbesondere der 1980er und 90er Jahre immer wieder versucht, ein griffiges Set an Merkmalen zu identifizieren, um es trennscharf von anderen Textsorten zu unterscheiden und Orientierung zu schaffen. Gemäß den Prämissen einer älteren Gattungstheorie meint beispielweise Walter Fähnders »vier essentials«²⁶ des modernen Manifests ermitteln zu können, als würde es sich dabei um eine Entität mit unveränderlicher Substanz und nicht um das Ergebnis einer klassifikatorischen Praxis handeln, die ein historisch und kontextuell dynamisches und variables Phänomen sortiert.²⁷ Ausgehend von der lexikographischen Bedeutung: »öffentlich dargelegtes Programm einer Kunst- oder Literaturrichtung, einer politischen Partei, Gruppe o.Ä.«,²⁸ lassen sich diese vier Charakteristika fürs Erste gleichwohl am Beispiel des *Unabomber Manifesto* veranschaulichen und diskutieren, bevor sie dann systematisch ergänzt und präzisiert werden müssen.

Erstens *Programmatik*: Manifeste sind Texte, die von einer scharfen Kritik an den herrschenden Zuständen ausgehen und ein eigenes Projekt mit einer neuen und bahnbrechenden Idee verkünden. Das heißt, sie sind *gegen* etwas oder jemanden geschrieben und deklarieren den eigenen Standpunkt zum unumstößlichen Dogma. Das Manifest ist grundsätzlich – wie ein Glaubensbekenntnis.²⁹ »Postulieren, Proklamieren, die Verkündung von Vorstellungen, die Vermittlung von Au-

26 Walter Fähnders: »Vielleicht ein Manifest«. Zur Entwicklung des avantgardistischen Manifests, in: Asholt und ders. (Hg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation«, S. 18–38, S. 21.

27 Zu einem konstruktivistischen Gattungsverständnis vgl. dagegen: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie, Stuttgart 2010; Werner Michler: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext (1750–1950), Göttingen 2015.

28 Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in acht Bänden, Mannheim und Leipzig 1993–1995, Bd. 5, Sp. 2190.

29 Karl Marx und Friedrich Engels hatten bekanntlich vom Bund der Kommunisten den Auftrag erhalten, ein »Glaubensbekenntnis« zu verfassen. Vgl. Karl Marx: Das Manifest der kommunistischen Partei. Kommentierte Studienausgabe, hg. von Theo Stammen und Alexander Classen, Paderborn 2009, S. 20.

torintentionen kennzeichnen Manifeste ebenso wie der Transport von Intentionsäußerungen, die öffentliche Darlegung programmatischer Zielsetzungen.«³⁰ Die Anklage und Aufdeckung gegenwartsrelevanter Probleme sind dabei mit der Forderung nach einer anderen und besseren Zukunft verknüpft, die es im Sinne eines gesellschaftlichen Fortschritts mit allen notwendigen Mitteln zu erreichen gilt. Manifeste inszenieren sich demnach als »Medien der Unterbrechung und Neuausrichtung des Geschichtsverlaufs«³¹ – sie streben einen radikalen Bruch mit der Gegenwart an, um die kommende Zeit in eine andere Richtung zu lenken. Der Programmcharakter dient einer »Poetik der Zukunft«, die anders als im Fall der Utopie tatsächlich eintreten soll, aber diffus bleiben muss, weil Ungewissheit darüber herrscht, ob und wie genau sie tatsächlich eintreten wird.³² Diese futurologische Ausrichtung zeigt schon der Titel des *Unabomber Manifesto* an: *Die industrielle Gesellschaft und ihre Zukunft*³³ – und sie setzt sich in der Perspektive von Kaczynskis Text fort, der nach der niederschmetternden Gegenwartsdiagnose von allem Anfang an ins Futurum umschaltet,³⁴ um in der Folge nach der

30 Hubert van den Berg: Das Manifest – eine Gattung? Zur historiographischen Problematik einer deskriptiven Hilfskonstruktion, in: ders. und Grüttemeyer (Hg.): Manifeste, S. 193–225, S. 199.

31 Benjamin Bühler: Manifest, in: ders. und Stefan Willer (Hg.): Futurologien. Ordnungen des Zukunftswissens, Paderborn 2016, S. 317–326, S. 319.

32 Vgl. ebd., S. 323.

33 Der Text des Manifests wird nach der deutschsprachigen Ausgabe von Lutz Dammbeck zitiert: Dammbeck: Das Netz, S. 77–185.

34 Vgl. ebd., S. 79–80: »Die industrielle Revolution und ihre Folgen sind eine Katastrophe für die Menschheit. Zwar ist die Lebenserwartung derer, die in ›hoch entwickelten‹ Ländern leben, dadurch bedeutend gestiegen, gleichzeitig ist aber eine Destabilisierung der Gesellschaft eingetreten, das Leben bringt keine Erfüllung mehr, Menschen sind Demütigungen unterworfen, psychische Leiden sind weit verbreitet (in der Dritten Welt auch körperliche Leiden) und der Natur ist schwerer Schaden zugefügt worden. Die technologische Entwicklung wird die Lage weiter verschlimmern. Mit Sicherheit wird die Menschheit noch größere Demütigungen erleiden und die Natur noch mehr geschädigt werden [...]. Je mächtiger aber das System sich entwickelt, desto katastrophaler werden die

Diskussion unterschiedlicher Zukunftsszenarien konkrete Handlungsanweisungen zu geben, wie die programmatischen Zielsetzungen bei aller Unsicherheit über den Ausgang der Geschichte fortan erreicht werden sollen.³⁵

Zweitens *Öffentlichkeit*: Manifeste wollen eine möglichst breite Öffentlichkeit erreichen. Um maximale Aufmerksamkeit für das eigene Anliegen zu gewinnen und nicht weniger als die Geschichte der gesamten Menschheit zu beeinflussen, ist die Frage nach der medialen Distribution der Texte daher von zentraler Bedeutung. Der Fall des *Unabomber* kann exemplarisch zeigen, dass dem Erscheinen des Manifests auf der Bühne der Medienöffentlichkeit meist eine zweckmäßige Publikationsstrategie vorangeht, die darauf zielt, höchstes Aufsehen zu erregen, um eine möglichst breite Leserschaft zu erreichen. Idealerweise ist die Veröffentlichung daher ein spektakuläres Ereignis.³⁶ In diesem Sinn kann man die außergewöhnlichen Umstände bei der Publikation des *Unabomber Manifesto* als wohldurchdachte Inszenierung verstehen, deren Regie einem ausgeklügelten Plan gefolgt ist. Die schockierenden Attentate haben so betrachtet auch dazu gedient, die Schweinwerfer auf jener Bühne zu zünden, auf der dann Kaczynskis Programmschrift erschienen ist und wie eine Bombe eingeschlagen hat. Es ist kein Zufall, dass der Attentäter die national angesehensten und verbreitetsten Papiermedien kontaktiert hat, um sein Manifest zu publizieren. Nicht nur ist die Wahl auf das klassische Medium für Manifeste in vordigitalen Zeiten gefallen, nämlich die Zeitung. Mit der *New York Times* und der *Washington Post* hat er sich auch bewusst für zwei Organe entschieden, die nach seiner Ansicht die Ernsthaftigkeit seines Anliegens am besten gewährleisten und am effektivsten verbreiten konnten – wie der Sach-

Folgen des Zusammenbruchs sein, so dass ein baldiger Zusammenbruch des Systems wünschenswerter ist als ein späterer.«

35 Vgl. besonders die Absätze »Die Zukunft« und »Strategie«, ebd., S. 158-173.

36 Das unterscheidet das Manifest von anderen Arten der Propaganda, die quantitativ nicht an einzelne Situationen gebunden sind. Vgl. dazu Malsch: Künstlermanifeste, S. 57-60.

verhalt beweist, dass Kaczynski auf ein Publikationsangebot von Seiten des *Playboy* nicht eingetreten ist.

Drittens *Eindeutigkeit*: Manifeste wollen unmissverständlich sein. Ihre Rhetorik leitet sich aus der pragmatischen Funktion ab, die öffentliche Darlegung von programmatischen Zielsetzungen möglichst schnörkellos, klar und deutlich, wiederzugeben.³⁷ Sei es, dass sie das Publikum *überreden*, sei es, dass sie es *überzeugen* wollen – die Sprache tendiert nicht zur sachlich nüchternen Prosa, weil sich Manifeste mehr oder weniger kämpferisch in Stellung bringen und durch pointierte Forderungen ausweisen, die den Texten einen emotiven Charakter verleihen und oftmals von einem »imperativischen sowie apodiktischen« Impetus grundiert sind.³⁸ Wie das Beispiel des *Unabomber* zeigt, ist davon die Textstruktur ebenso wie der Stil geprägt. Kaczynskis Manifest ist in drei Teile gegliedert (Einführung, Hauptteil, Schluss) und reiht insgesamt 232 Absätze aneinander, die wie Gesetzesparagrafen in Szene gesetzt sind zu dem Zweck, die absolut zweifelloste Notwendigkeit einer Revolution zur Zerstörung des technologischen Systems einzufordern. Dabei ist eine Sprache zweckdienlich, die von Catherine Prendergast als »fighting style« beschrieben worden ist,³⁹ und zwar ausgehend von der Feststellung, dass sich in Kaczynskis Blockhütte unter den vielen Büchern neben den Gewehren und Bomben auch ein Exemplar von William Strunk's und E. B. White's *The Elements of Style* gefunden hat und damit eine populäre Stilkunde, die 1920 erstmals erschienen ist und in reaktionärem Geist eine kleine Anleitung für eine »language of battle«⁴⁰ gegen den schwächlichen Stil der Modernen enthält: Deutlichkeit (*perspicuitas*), Kürze (*brevitas*) und Korrektheit (*puritas*) dienen einer resoluten Sprache, die selbst etwas Falsches behaupten darf, solange

37 Vgl. zur rhetorischen »Kunst der Deutlichkeit« Verf.: »klar und deutlich«. Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert, Freiburg i.Br. 2015, S. 21-49.

38 Schultz: Literarische Manifeste der »Belle Epoque«, S. 228.

39 Catherine Prendergast: The Fighting Style. Reading the Unabomber's Strunk and White, in: College English 72/1 (2009), S. 10-28.

40 Ebd., S. 12.

dies entschlossen und entschieden geschieht.⁴¹ Man kann diesen Stil mit guten Gründen als eine Form des sprachlichen *Empowerment* begreifen, wenn man berücksichtigt, dass die Frage der Selbstermächtigung und Autonomisierung (»power process«) eines der zentralen Themen von Kaczynskis Manifest darstellt.⁴² Genau genommen, handelt es sich aber auch um einen Stil, der bei aller Klarheit der Kommunikation diese regelrecht implodieren lässt, wie man mit einer subtilen Beobachtung von Maurice Blanchot festhalten kann, die zwar auf Marx bezogen ist, aber auch gut zu Kaczynski wie zu vielen anderen Manifesttexten passt:

[Die Sprache] ist kurz und direkt, mehr als kurz und mehr als direkt, da sie den Kurzschluss jeder Rede bedeutet. Sie trägt keinen Sinn mehr, sondern sie ist ein Appell, eine Gewalt, die Entscheidung eines Bruchs. Sie sagt nichts im eigentlichen Sinne, sie ist die Dringlichkeit dessen, was sie ankündigt, welche an eine ungeduldige und immer exzessive Forderung gebunden ist, denn der Exzess ist das einzige Maß: So ruft sie zum Kampf auf und postuliert sogar (was wir uns beeilen zu vergessen) den »revolutionären Terror«, empfiehlt die »permanente Revolution« und bezeichnet die Revolution immer als etwas, das keine zeitlich begrenzte Notwendigkeit ist, sondern ein *unmittelbar Bevorstehendes* [...].⁴³

In seiner ebenso kämpferischen wie aggressiven Rhetorik lässt das Manifest keinen Raum für Debatte und Einigung offen.⁴⁴ »He wrote clearly and correctly, and then he killed people«, so pointiert Prendergast die gewalttätige Logik dieser militaristischen Rhetorik für den Fall des *Unabomber*.⁴⁵

Viertens *Gruppencharakter*: Manifeste sind Texte, die für gewöhnlich im Namen einer politischen Gruppierung – etwa einer Partei, einer Be-

41 Vgl. ebd., S. 15.

42 Vgl. die Absätze 33-44 des Manifests in Dammbeck: Das Netz, S. 91-97.

43 Blanchot: Die Freundschaft, S. 128; zit.n. Puchner: Poetry of the Revolution, S. 22.

44 Janet Lyon: Manifestoes: Provocations of the Modern, Ithaca 1999, S. 14.

45 Prendergast: The Fighting Style, S. 15.

wegung oder einer Organisation – verfasst und signiert werden. Dabei geht es keineswegs nur darum, in der politischen Kommunikation darzulegen, »wessen Stellungnahme sich eigentlich manifestiert.«⁴⁶ Mehr als die transparente Identifizierung einer Position in der öffentlichen Debatte ist der Sachverhalt hervorzuheben, dass sich das Aussagesubjekt als Repräsentant eines Kollektivs autorisiert zu sprechen und den Protest, die Anliegen und Forderungen einer Gruppe zu verfechten – nicht nur zu dem Zweck, diese nach *außen* zu vertreten, sondern auch, um sie zugleich nach *innen* als Gruppe zu formieren, zu konsolidieren und zu mobilisieren. Anders als das vormoderne Manifest, das im Namen des Souveräns verlautbart wird, muss sich das Subjekt der Rede in neueren Zeiten indes selbst ermächtigen; es muss sich eine Stimme geben, deren Autorität institutionell nicht verankert ist, sondern einzig und allein durch die rhetorische *Geste* in Szene gesetzt wird, im Namen eines Kollektivs zu sprechen und als Repräsentant einer Gruppe aufzutreten. Dieses Merkmal des Manifests ist derart fundamental, dass die Frage nach der realen Autorschaft notwendig zurücktreten muss und nachrangig ist, ob es *de facto* von einem Individuum oder einem Kollektiv verfasst worden ist, hängt doch die Autorität der Stimme und damit die Wirkung des Manifests davon ab, dass in Vertretung einer politisch relevanten Größe gesprochen wird. Die grammatische Person hat deswegen im Plural zu stehen, wobei nicht das reale, sondern das imaginäre Dasein dieses »wir« von primärer Bedeutung ist.⁴⁷ So jedenfalls kann es der Fall von Ted Kaczynski exemplarisch zeigen, dessen Manifest im Namen einer Terroristengruppe »FC« verfasst und unterschrieben worden ist, die es in Wirklichkeit nie gegeben hat. »Deshalb treten wir für eine Revolution gegen das industrielle System ein« – so setzt sich die Stimme

46 Johanna Klatt und Robert Lorenz: Politische Manifeste. Randnotizen der Geschichte oder Wegbereiter sozialen Wandels?, in: dies. (Hg.): Manifeste, S. 7–45, S. 23.

47 Dass politische Repräsentation nicht in bloßer Vertretung aufgeht, sondern wesentlich auf das Spiel in imaginären Ordnungen angewiesen ist, hat erstmals systematisch gezeigt: Cornelius Castoriadis: Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie, Frankfurt a.M. 1990.

des *Unabomber Manifesto* zu Beginn des Textes genregerecht in der ersten Person plural in Szene.⁴⁸ Für die unmittelbare Wirkung des Schreibens ist es entscheidend, dass der Autor gerade nicht im Singular spricht, sondern die *Vorstellung* erzeugt, für eine revolutionäre Bewegung zu reden, deren Größe diffus bleiben muss. Erst durch diese Fiktion erhält und entfaltet das Manifest seine diskursive Durchschlagskraft – das Gelingen des Sprechakts hängt wesentlich davon ab, dass diese Fiktion nicht durchbrochen wird.

Wie diese letzte Dimension von Kaczynskis Schreiben nahelegt, muss den vier Charakteristika von Manifesten ein weiteres Element hinzugefügt werden, das grundsätzlicher noch die Aussagelogik betrifft und sich bei den vormodernen Deklarationen des Souveräns deutlicher schon gezeigt hat, nämlich das sprachpragmatische Moment der Illokution, das im Fall des *Unabomber* indes eine bemerkenswerte Verschränkung von *Intervention und Inszenierung* hervorkehrt. Mit ihrer polemischen Sprache wollen Manifeste nicht beschreiben oder einfach nur verkünden, sondern in der Art eines Sprechakts etwas Konkretes bewirken – das ist im Fall des *Unabomber* ebenso evident wie in demjenigen von Karl Marx, dessen *Manifest der kommunistischen Partei* von 1848 sicherlich das wichtigste Ereignis in der Geschichte dieser Gattung darstellt, da es das Genre wie kein anderes geprägt hat. Ausgehend von der elften These zu Feuerbach, wonach es nicht mehr gelte, die Welt zu *interpretieren*, sondern sie zu *verändern*, hat Puchner dafür argumentiert, die ›Poesie‹ des Manifests in einem ganz buchstäblichen Sinn von ›poiesis‹ als einen »act of making« zu verstehen.⁴⁹ Im Versuch, politische und künstlerische Manifeste in der hohen Zeit dieses Genres zwischen 1848 und 1939 zusammenzudenken, reklamiert er daher einen sprechakttheoretischen Ansatz, ohne den neben *Programmatik, Öffentlichkeit, Eindeutigkeit* und *Gruppencharakter* das Element des zweckmäßigen *Eingriffs* nicht angemessen erfasst werden kann. So wie die Geschichte des Manifests von einer ursprünglich deklarativen Äußerung erzählt, die unmittelbar den Zustand herbeiführt, den sie benennt, so hat dieser

48 Dammbeck: Das Netz, S. 80.

49 Puchner: Poetry of the Revolution, S. 1.

Sprechakttyp in neueren Zeiten indes mit der prekären Autorität des Aussagesubjekts zu rechnen.⁵⁰ Das Defizit an souveräner Macht ist nicht nur dafür verantwortlich, dass moderne Manifeste als Sprechakte stets zu misslingen drohen, sondern auch dafür, dass es in Form theatraler Gesten und Übertreibungen oft überkompensiert wird.⁵¹ Wie das Beispiel des *Unabomber Manifesto* zeigen kann, lässt sich schon die Stilisierung von Ted Kaczynskis Autorschaft zur Terroristengruppe FC als inszenatorische Geste verstehen, aber auch die Bomben können als das ebenso reale wie theatrale Trommelfeuer gelesen werden, das die Aufmerksamkeit des Publikums zum Erscheinen des Manifests auf der öffentlichen Bühne anziehen soll. Angesichts solcher Phänomene ist es plausibel, das Moment der Performativität systematisch mit demjenigen der Theatralität zu verknüpfen und das Manifest *der Form nach* als das Ensemble von zwei widerstreitenden Tendenzen zu beschreiben, die es in jedem Fall nötig machen, politische Intervention und poetische Expression in der Analyse zu verbinden.⁵²

50 In seiner Typologie zählt Searle die *Deklarationen* zu denjenigen Sprachhandlungen, die nur dann erfolgreich gelingen können, wenn die Sprechenden im Rahmen entsprechender Einrichtungen (z.B. Kirche, Rechtswesen oder sonstige staatliche Institutionen) tatsächlich befugt sind, den intendierten Zustand herbeizurufen (vgl. John R. Searle: Eine Taxonomie illokutionärer Akte, in: ders.: Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie, Frankfurt a.M. 1982, S. 17-50, bes. S. 36-39).

51 Puchner: *Poetry of the Revolution*, S. 5: »Political manifestos are texts singularly invested in doing things with words, in changing the world. They are ideal instances of performative speech in the sense used by J. L. Austin. Many avant-garde manifestos, by contrast, with their over-the-top statements and shrill pronouncement, are at home in avant-garde cabarets and theaters, where they were indeed declaimed with frequency. Yet, despite this difference, both performative intervention and theatrical posing are, to some degree, at work in all manifestoes. Political manifestoes frequently overcompensate for the actual powerlessness of their position with theatrical exaggerations, and their confidence is often feigned rather than grounded in real authority.«

52 Puchner: *Poetry of the Revolution*, S. 5: »Theatricality and performativity thus describe two conflicting tendencies that informed all manifestoes.«

Das Manifest ist alles in allem als eine diskursive Praxis zu verstehen, die nicht nur einen Protest oder eine Klage über die herrschenden Verhältnisse zum Ausdruck bringt und diesen mit einem Gegenentwurf für eine bessere gesellschaftliche Zukunft begegnet, der programmatischer Natur ist und eine politische oder weltanschauliche Gruppierung repräsentiert. Im dringenden, aber ergebnisoffenen Wunsch, durch deklarative Sprechakte Handlungsmacht zu erlangen und mit radikalen Forderungen den Gang der Geschichte entscheidend zu verändern, gehorcht das Manifest auch einer Inszenierungslogik, für die der Auftritt des Textes und dessen mediale Distributionsformen im öffentlichen Erscheinungsraum von zentraler Bedeutung sind. Bei alledem ist die Sprache von einer Dramatik geprägt, die »mehr aggressiv als introvertiert, mehr schreiend als zurückhaltend, mehr kollektiv als individuell« ist.⁵³ Wie bei jeder Beschwerde kennzeichnet das moderne Manifest ein kommunikativer *breakdown*, der sich im besonderen Fall dieses Genres aber immer wieder im handgreiflichen Versuch zeigt, den schwer zu überwindenden Hiatus zwischen Rede und Aktion, zwischen Text und Tat, zwischen den Worten und der Revolution zu überbrücken – notfalls mit Gewalt.

3. Grenzwerte des Manifests

Von allem Anfang an sind die Manifeste der künstlerischen Avantgarden von Gewaltphantasien geprägt.⁵⁴ Der Transfer einer »écriture révolutionnaire«⁵⁵ vom Register der Politik zu demjenigen der Ästhetik vollzieht sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem aufsehenerregenden Erscheinen des futuristischen Manifests am 20. Februar 1909 in *Le Figaro*,

53 Puchner: *Poetry of the Revolution*, S. 6.

54 Vgl. Hanno Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin 2000.

55 Vgl. Roland Barthes: *Politische Schreibweisen*, in: ders.: *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*, Frankfurt a.M. 2006, S. 22–28.

das gemeinhin als Initialzündung für eine vorbildlose Konjunktur dieser Textsorte in den nachfolgenden drei Dekaden gilt. Der Text aus der Feder von Filippo Tommaso Marinetti, der sich als junger Dichter mit lyrischen Werken im Geist des Symbolismus hervorgetan hat und nun genregerecht im Namen eines Autorenkollektivs auftritt,⁵⁶ um sich als Repräsentant einer Gruppe in Szene zu setzen und zur Öffentlichkeit zu sprechen, liest sich als brachiale Kriegserklärung an die bürgerliche Kultur, deren Zerstörung die neue Bewegung proklamiert. Das programmatische Ziel besteht in polemischer Abkehr von einer angeblich dekadenten Vergangenheitsorientierung darin, den Graben zwischen Kunst und Leben im Sinne einer allgemeinen Revitalisierung der Kultur zu nivellieren. Dieses Projekt einer Entgrenzung des Ästhetischen im Zeichen des radikalen Traditionsbruchs kann sich nicht ohne Akte der Gewalt realisieren, die bei allen Souveränitätsgesten ganz offensichtlich eine schwache Autorität zu kompensieren haben.⁵⁷ Inspiriert vom französischen Sozialphilosophen Georges Sorel, der 1906 einen Traktat *Über die Gewalt* publiziert hat, sieht Marinetti in der unvermittelten Aktion ohne Sinn, Ziel und Zweck nichts Destruktives, sondern etwas Erhaltendes, ja sogar Erhabenes und Kathartisches.⁵⁸ Nicht nur wird der Krieg daher ohne alle Umschweife verherrlicht – »diese einzige Hygiene der Welt« – und das Credo verlautbart, dass »ein Werk ohne aggressiven Charakter (...)

56 Vgl. zur Inszenierung des Autorenkollektivs im Wechsel von der Ich- zur Wir-Form zwischen Handschrift und Druck: Sandro Zanetti: Schreiben, zusammen. Kollektives Schreiben in Theorie und (avantgardistischer) Praxis, in: Daniel Ehrmann und Thomas Traupmann (Hg.): Kollektives Schreiben, Paderborn 2022, S. 50–69, bes. S. 59–62.

57 Vgl. Thorsten Hahn: Avant-Garde als Kulturkampf. Das Manifest als Medium artistischer Politik, in: Hartmut Kircher, Maria Klanska und Erich Kleinschmidt (Hg.): Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900, Köln u.a. 2002, S. 23–36.

58 Vgl. Georges Sorel: *Über die Gewalt*, übersetzt von Ludwig Oppenheimer (1928), mit einem Nachwort von George Lichtheim, Frankfurt a.M. 1982; vgl. für den Übergang von einer Poesie der Revolution marxistischer Prägung zu einer Poesie des Krieges im Zeichen der reinen Aktion in Futurismus und Faschismus: Puchner: *Poetry of the Revolution*, S. 79–84.

kein Meisterwerk sein« kann.⁵⁹ Die militante und offen misogyne Poesie des italienischen Futurismus realisiert sich auch am reinsten in der Form des Manifests selbst, das Marinetti als Erster zum Gegenstand einer gattungstheoretischen Reflexion werden lässt.⁶⁰ In den Jahren nach der Publikation im *Figaro* nimmt er in diversen Briefen Stellung zu dem, was er die »Kunst, Manifeste zu machen« (*arte di far manifesti*)⁶¹ nennt:

Entscheidend für ein Manifest ist die präzise Anklage, die genau gezielte Beleidigung. [...] Man müsste meiner Ansicht nach in ungeheurer Emphase (was nicht die Metaphern ausschließt, im Gegenteil!), das angreifen, was die künstlerische Bewegung in Belgien erstickt, zerstört und zersetzt [...]. Man braucht also Gewalt und Präzision, das Ganze mit viel Mut,

so bringt es ein vielzitiert Brief an Henry Maasen 1909 auf den Punkt.⁶² Dass die Gewalt in der Anklage des Manifests bei aller Theatralik womöglich nicht nur rhetorischer Natur ist, sondern auch dazu tendiert, den Text zur Tat zu überschreiten, legen Marinettis frühe Reverenzen an die anarchistischen Bombenattentäter Emile Henry, Auguste Vaillant und Ravachol ebenso nahe wie die späteren Handgreiflichkeiten anlässlich der futuristischen Soiréen, die euphorische Befürwortung des Krieges, bis hin zur Gründung einer futuristischen Partei und späterhin zum

59 Filippo Tommaso Marinetti: Manifest des Futurismus, in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 75-80, S. 77.

60 Marjorie Perloff: Violence and Precision. The Manifesto as Art Form, in: dies.: The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture, Chicago und London 1986, S. 80-115.

61 Marinetti an Gino Severini, Ende September 1913, in: Maria Drudi-Gambillo und Teresa Fiori (Hg.): Archivi del futurismo, Rom 1958, Bd. 1, S. 294-295.

62 Giovanni Lista: Futurisme: manifestes, proclamations, documents, Lausanne 1973, S. 18-19; dt. Übersetzung zit.n. Malsch: Künstlermanifeste, S. 116.

Schulterschluss mit Mussolinis Faschismus im aktionistischen *arditismo*.⁶³

Ohne die auf den Futurismus folgenden künstlerischen Bewegungen im 20. Jahrhundert ästhetisch oder politisch über einen Kamm zu scheren, steht damit eine handfeste Gewaltbereitschaft der Avantgarde von allem Anfang an im Raum – ganz zu schweigen davon, dass die ›Avant-Garde‹ ein bellizistisches Selbstverständnis als angriffslustige Vorhut ja bereits in dem aus der Militärsprache entlehnten Namen zeigt.⁶⁴ Das Manifest stellt die zentrale Äußerungsform dieser Bewegungen dar, weil es die programmatische Entgrenzung des Ästhetischen nicht bloß verkündet, sondern performativ in Szene setzt und dabei auf einer Schwelle zwischen Text und Tat agiert, die man indes als eine ambige verstehen muss. Sei es im Fortgang der ausufernden Verbalaggressionen bei Marinetti, sei es in der skandalösen Art bei André Breton, der im *Zweiten Manifest des Surrealismus* davon spricht, dass die einfachste surrealistische Tat darin bestehe, »mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings soviel wie möglich in die Menge zu schießen«⁶⁵ – stets wird mit der Vorstellung gespielt, dass es dabei um mehr als nur destruktive Phantasien und sprachlichen Terrorismus gehen könnte, sondern auch darum, die Grenzen der Ästhetik *tatsächlich* zu überschreiten; dass der Bereich des reinen Wortes zur handgreiflichen Tat transgrediert werden soll; dass die Form der Aggressivität nicht nur intransitiv, sondern womöglich auch transitiv zu sein hat; dass die militante Kampfrhetorik eine Aktion anstrebt, die den autonomen Bereich der Kunst verlässt und direkt in den öffentlichen Raum eingreift.

63 Vgl. Manfred Hinz: Die Zukunft der Katastrophe. Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus, Berlin und New York 1985, S. 130–160; Schmidt-Bergmann: Futurismus, S. 52–72.

64 Vgl. Hannes Böhringer: Avantgarde – Geschichte einer Metapher, in: Archiv für Begriffsgeschichte 22 (1978), S. 96–102; Manfred Hardt: Zu Begriff, Geschichte und Theorie der literarischen Avantgarde, in: ders. (Hg.): Literarische Avantgarde, Darmstadt 1989, S. 145–171.

65 André Breton: Die Manifeste des Surrealismus, Deutsch von Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 56.

Die extreme Artikulation dieser Ambiguitätszonen des Manifests zwischen Text und Tat, zwischen Kunst und Politik, zwischen Intervention und Inszenierung stellt ein Fall dar, auf den zum Abschluss etwas genauer eingegangen werden muss. In radikaler Überbietung der Gewaltphantasien der frühen Avantgarden haben sich in diesem Fall verbale Attacke und physische Gewalt zu einem lebensgefährlichen Wortprojektil verbunden, und zwar so, dass anders als beim *Unabomber* partout nicht zwischen politischem Attentat und künstlerischer Aktion unterschieden werden kann.

Als am 3. Juni 1968 eine 32 Jahre junge Frau namens Valerie Solanas drei Revolverschüsse auf den berühmten Künstler Andy Warhol abfeuert, tritt eine Figur in Diskurs, die sich auf der Bühne der Öffentlichkeit nicht nur als Attentäterin, sondern auch als Verfasserin eines Manifests zu erkennen gibt. »Read my manifesto and it will tell you what I am« – so soll die unbekannte Frau einem Reporter geantwortet haben, der sie wenige Stunden nach den Schüssen auf der Polizeistation nach den Gründen für den Mordversuch gefragt hat.⁶⁶ Genau genommen, gibt die Entgegnung aber zu verstehen, dass das Manifest gar keine Erklärung für die Tat bereithält: Es soll nicht offenbaren, *warum* Solanas auf Warhol geschossen, sondern nur sagen, *wer* die Tat ausgeführt hat. »It will tell you what I am« – nach diesen Worten zu urteilen, fungiert das Manifest eher als eine Art Identitätsausweis und nicht als Offenlegung der Gründe und Motive für die Schüsse. Damit hat Solanas im Verhältnis zwischen Text und Tat einen kleinen, aber bemerkenswerten Hiatus markiert, der womöglich signalisiert, dass Schrift und Waffe zwar eng verbunden sind, sich aber nicht restlos als äquivalente Elemente substituieren.

Damit ist keineswegs gesagt, dass Solanas Manifest nicht an der polemischen Schreibweise der avantgardistischen Texte teilnehmen und deren verbale Aggressivität aufgreifen würde. Die Schrift ist dabei mehr als nur die persönliche »Rachephantasie« einer erfolglosen und vielfach gekränkten Schriftstellerin, die schon als Kind vom Vater missbraucht worden ist und sich nach dem Universitätsstudium als

66 Vgl. James M. Harding: Cutting Performances. College Events, Feminist Artists, and the American Avant-Garde, Ann Arbor 2010, S. 208-209.

Bettlerin und Prostituierte durchschlägt, ohne je als Autorin anerkannt zu werden.⁶⁷ Von dieser prekären Position aus geschrieben, liest sich der Text auch als virtuosos Spiel mit den spätestens seit Marinetti dezidiert maskulin codierten Gattungskonventionen, die nun umgekehrt in den Dienst einer weiblichen Selbstermächtigung genommen werden und sich im Programm einer radikalen Auslöschung des männlichen Geschlechts konkretisieren. Das ist nicht nur am Titel der Schrift abzu- lesen, der die Autorschaft einer Einzelgängerin gattungskonform durch die Fiktion eines Kollektivs ersetzt: S.C.U.M. – *Society for Cutting up Men* (Gesellschaft zur Zerstückelung/Vernichtung der Männer). Auch ist die mörderische Intention des Textes nicht zu verkennen, wie sie sich im wütenden Protest gegen die männlich dominierte Gesellschaft sowie im dringenden Appell zum gewaltsamen Umsturz des herrschenden Regierungs- und Geldsystems Ausdruck verschafft. Im einen wie im anderen Fall greift Solanas Sprach- und Denkfiguren der Vorgängertexte so auf, dass diese zugleich irritiert werden. Die Feststellung zum Beispiel: »[Der Mann] hasst seine Passivität, darum projiziert er sie auf die Frauen, definiert Männlichkeit als Aktivität und versucht dann, dies sich selbst zu beweisen (›beweisen, dass er ein Mann ist‹)«,⁶⁸ liest sich als scharfsichtige Analyse der misogynen Rhetorik eines futuristischen Manifests, die Solanas zugleich ins Gegenteil verkehrt und in den Dienst eines Textes stellt, der von Anfang bis Ende auf dem Argument einer biologischen Inferiorität des Mannes aufbaut.

Mit dieser im besten Wortsinn ›gewitzten‹ und subversiven Arbeit an der Tradition des avantgardistischen Manifests lässt sich Solanas Text nicht so sehr als psychotechnische Vorbereitung des Attentats auf Andy Warhol verstehen.⁶⁹ Vielmehr ist das *SCUM Manifesto* allererst als ein

67 Schneider: Das Attentat, S. 419.

68 Valerie Solanas: Manifest der Gesellschaft zur Vernichtung der Männer S.C.U.M. Erweitert um einen Text von Andy Warhol: Nachdem sie mich niedergeschossen hatte, drehte sich Valerie um und schoß auf Mario Amaya, Augsburg 1996, S. 27.

69 So Schneider: Das Attentat, S. 415–426, der die Schüsse auf Warhol in den Kontext der aufsehenerregenden politischen Attentate der 1960er Jahre stellt.

Angriff auf die geltenden Regeln der Gattung selbst zu lesen, die vor Solanas fast ausschließlich von Männern diktiert worden sind. Wenn man davon ausgehen kann, dass es zur inneren Logik der avantgardistischen Bewegungen gehört, jeweils alles Vorgängige zu übertrumpfen und den symbolischen Mord an den Vätern zu perpetuieren, dann lässt sich Solanas Manifest im Kontext der neuen Avantgarden der 1960er Jahre nicht nur als politischen Versuch lesen, den Spieß umzudrehen und die diskursiven Hierarchien der Geschlechter zu invertieren. In sprachlicher Hinsicht geht es auch um die Radikalisierung einer Schreibweise, deren militante Rhetorik im Sinne der Überbietung mehr und mehr drastische Züge erhält.⁷⁰ Das betrifft zum einen den markant niederen Stil, der von einer derben und unverblünten Wortwahl geprägt ist: Im exzessiven Hinweis auf Körperöffnungen und -ausscheidungen aller Art folgt das Manifest einer Logik des Abjekten, die sich mit Julia Kristeva als verbaler Angriff auf die geltenden Codes der symbolischen, männlich dominierten Ordnung verstehen lässt.⁷¹ Zum anderen zeigt sich die Drastik des Textes aber auch in einer extremen Dringlichkeit, die mit allem Nachdruck zum Handeln appelliert und kompromisslose Gewalt einfordert: »Aber SCUM ist zu ungeduldig, um zu hoffen und zu warten, bis die Gehirnwäsche von Millionen Arschlöchern rückgängig gemacht wird. SCUM wird alle Männer töten. [...] SCUM will das System zerstören.«⁷² Wie es scheint, ist es angesichts solcher Worte nur ein kleiner Schritt vom Text zur Tat.

Es ist indes schon mehrfach vermerkt worden, dass man es sich zu einfach macht, wenn man die Schüsse auf Warhol als programmatische

70 Vgl. Davide Giuriato und Eckhard Schumacher (Hg.): *Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur*, Paderborn 2016.

71 Dieser Logik folgt schon das titelgebende Akronym S.C.U.M., das auf die Frauenarmee zur Vernichtung der Männer durch ein Wortspiel auch als »Dreck, Abschaum« referiert, ohne diese Konnotation jedoch pejorativ meinen zu können. Vielmehr geht es darum, das Verworfenen der Gesellschaft als eine revolutionäre Kraft zu inszenieren. Zur Theorie des Abjekts vgl. Julia Kristeva: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York 1982.

72 Solanas: *Manifest der Gesellschaft zur Vernichtung der Männer S.C.U.M.*, S. 68–69.

Umsetzung, als *enactment* des Manifests versteht, als wäre dieses nur das Skript zum Angriff.⁷³ Ohne Zweifel ist die Schrift zwar mit dem Attentat verkoppelt, aber die Sache ist komplizierter. Nicht nur gibt es im Detail zahlreiche Inkongruenzen im Verhältnis zwischen Manifest und Mordversuch. Auch ist es von zentraler Bedeutung, dass Solanas Texte generell von einem blockierten Wunsch geprägt sind. Anders gesagt: Die Gewalttat mit der Pistole ist möglicherweise weder in erster Linie als politisches Statement noch als surrealistischer Akt,⁷⁴ sondern als Konsequenz eines misslungenen Sprechakts zu verstehen. Diese These hat Avital Ronell mit dem Sachverhalt plausibilisiert, dass Solanas vor der Tat die Erfahrung einer frustrierenden Wirkungslosigkeit ihrer Schriften gemacht hat.⁷⁵ Nicht nur konnte sie ihr Manifest nicht publizieren, obwohl sie mit Maurice Girodias einen interessierten Verleger gefunden hatte, der SCUM aber erst nach dem Attentat herausgeben sollte. Auch ging das einzige Manuskript ihres Theaterstücks *Up Your Ass* in der New Yorker Factory verloren, nachdem Solanas vergebens versucht hatte, Andy Warhol für eine Inszenierung des Dramas zu gewinnen. Mit dem Schuss auf den Autor und damit auf eine männlich dominierte Kunstwelt ist eine Stimme laut geworden, die zuvor erfolglos versucht hat, sich als Autorin zu realisieren. Angesichts dieser Ineffizienz der Schrift ist die verstörende Tat daher weniger als die performative Umsetzung einer textuellen Gewaltphantasie, sondern mehr als verzweifelter Ausdruck der Unmöglichkeit zu lesen, dass diese Phantasie Realität werden kann.

Mit dem Fall von Valerie Solanas kann die Stellung von Manifesten zwischen Text und Tat abschließend etwas präziser beschrieben werden. Versteht man sie im Sinne einer diskursiven Praxis als Sprechakte, so

73 Puchner: *Poetry of the Revolution*, S. 215.

74 So James M. Harding: *The Simplest Surrealist Act: Valerie Solanas and the (Re)Assertion of Avantgarde Priorities*, in: *The Drama Review* 45/4 (2001), S. 142-162.

75 Vgl. Avital Ronell: *Deviant Payback: The Aims of Valerie Solanas*, in: Valerie Solanas: *SCUM Manifesto*. With an Introduction by Avital Ronell, London 2004, S. 5.

sind sie unter den herrschenden Umständen der Moderne allererst als *Versuch* zu beschreiben, mit Worten konkrete Aktionen durchzuführen zu dem Zweck, die Welt jenseits der Worte zu verändern. Da sie stets mit den Gelingensbedingungen der Illokution zu kämpfen haben, findet jedoch der mediale Sprung von der Sprache zur Tat in aller Regel am Text seine Grenze – seine Gewalt wäre entsprechend als ein ›Grenzwert des Ästhetischen‹ zu fassen, nämlich als eine transsymbolische Realität, die das Manifest selbst nicht erreichen kann.⁷⁶ Die Aggressivität, Ungeduld und Heftigkeit, mit denen es den radikalen Traditionsbruch fordert und zum gewalttätigen Umsturz appelliert, ist daher als »fortwährende Überbietungsarbeit« einzustufen, die das Kunstsystem der Moderne mitsamt seinen anti-ästhetischen Tendenzen der Struktur nach prägt.⁷⁷ Sicherlich ist dort, wo der Text mit einem Attentat in Verbindung tritt, ein extremer Punkt dieser transgressiven Logik erreicht, doch ist die gewaltsame Aktion mehr als Symptom einer persistenten Wirkungslosigkeit der Schrift zu verstehen, denn als deren geglückte Performanz, wie der Fall von Solanas zeigt. Als Ausdruck einer Sprache der Klage und der polemischen Beschwerde verharret das Manifest in einer rekursiven Schleife. Ohne in einen Dialog mit der Öffentlichkeit treten zu können, kommuniziert es nichts als den Krieg, den es der Gesellschaft deklariert.

Literaturverzeichnis

- [Art.] Manifest, in: Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, hg. von der Dudenredaktion, Mannheim, Wien und Zürich 1963, S. 420.
- Asholt, Wolfgang und Fährnders, Walter (Hg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation«. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste, Darmstadt 1997.

76 Vgl. Robert Stockhammer: Grenzwerte des Ästhetischen, Frankfurt a.M. 2002.

77 Winfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a.M. 2002, S. 567.

- Barthes, Roland: Politische Schreibweisen, in: ders.: Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit, Frankfurt a.M. 2006, S. 22-28.
- Böhringer, Hannes: Avantgarde – Geschichte einer Metapher, in: Archiv für Begriffsgeschichte 22 (1978), S. 96-102.
- Bombing in Sacramento: The Letter. Excerpts From Letter by ›Terrorist Group,‹ FC, Which Says It Sent Bombs, in: *The New York Times*, 26. April 1995.
- Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus, Deutsch von Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg 1986.
- Bühler, Benjamin: Manifest, in: ders. und Willer, Stefan (Hg.): Futurologien. Ordnungen des Zukunftswissens, Paderborn 2016, S. 317-326.
- Castoriadis, Cornelius: Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie, Frankfurt a.M. 1990.
- Dammbeck, Lutz: Das Netz. Die Konstruktion des Unabombers, Hamburg 2004.
- Drudi-Gambillo, Maria und Fiori, Teresa (Hg.): Archivi del futurismo, Rom 1958.
- Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in acht Bänden, Mannheim und Leipzig 1993-1995.
- Ehrlicher, Hanno: Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden, Berlin 2000.
- Fähnders, Walter: [Art.] Manifest, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Tübingen 2001, Bd. 5, Sp. 927.
- Fähnders, Walter: »Vielleicht ein Manifest«. Zur Entwicklung des avantgardistischen Manifests, in: Asholt, Wolfgang und ders. (Hg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation«. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste, Darmstadt 1997, S. 18-38.
- Fleming, Sean: The Unabomber and the origins of anti-tech-radicalism, in: *Journal of Political Ideologies* 7 (2022), S. 207-225.
- Fohrmann, Jürgen: Das Manifest als (polemische) Öffentlichkeit. Adresse und Unadressierbarkeit, in: ders., Dubbels, Elke und Schütte, Andrea (Hg.): Polemische Öffentlichkeiten. Zur Geschichte und Gegenwart von Meinungskämpfen in Literatur, Medien und Politik, Bielefeld 2021, S. 99-118.

- Foucault, Michel: Der Mord, den man erzählt, in: ders. (Hg.): Der Fall Rivière. Materialien zum Verhältnis von Psychiatrie und Strafrecht, Frankfurt a.M. 1975, S. 231-241.
- Giuriato, Davide: »klar und deutlich«. Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert, Freiburg i.Br. 2015.
- Giuriato, Davide und Schumacher, Eckhard (Hg.): Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur, Paderborn 2016.
- Hahn, Thorsten: Avant-Garde als Kulturkampf. Das Manifest als Medium artistischer Politik, in: Kircher, Hartmut, Klanska, Maria und Kleinschmidt, Erich (Hg.): Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900, Köln u.a. 2002, S. 23-36.
- Harding, James M.: Cutting Performances. College Events, Feminist Artists, and the American Avant-Garde, Ann Arbor 2010.
- Harding, James M.: The Simplest Surrealist Act: Valerie Solanas and the (Re)Assertion of Avantgarde Priorities, in: The Drama Review 45/4 (2001), S. 142-162.
- Hardt, Manfred: Zu Begriff, Geschichte und Theorie der literarischen Avantgarde, in: ders. (Hg.): Literarische Avantgarden, Darmstadt 1989, S. 145-171.
- Hinz, Manfred: Die Zukunft der Katastrophe. Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus, Berlin und New York 1985.
- Kaczynski, Theodore John: Technological Slavery. Volume One: Revised and Expanded Edition, Scottsdale AR 2019.
- Klatt, Johanna und Lorenz, Robert (Hg.): Manifeste. Geschichte und Gegenwart des politischen Appells, Bielefeld 2011.
- Klatt, Johanna und Lorenz, Robert: Politische Manifeste. Randnotizen der Geschichte oder Wegbereiter sozialen Wandels?, in: dies. (Hg.): Manifeste. Geschichte und Gegenwart des politischen Appells, Bielefeld 2011, S. 7-45.
- Kristeva, Julia: Powers of Horror: An Essay on Abjection, New York 1982.
- Lista, Giovanni: Futurisme: manifestes, proclamations, documents, Lausanne 1973.
- Lyon, Janet: Manifestoes: Provocations of the Modern, Ithaca 1999.

- Malsch, Friedrich Wilhelm: Künstlermanifeste. Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus, Weimar 1997.
- Marinetti, Filippo Tommaso: Manifest des Futurismus, in: Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 75-80.
- Marx, Karl: Das Manifest der kommunistischen Partei. Kommentierte Studienausgabe, hg. von Theo Stammen und Alexander Classen, Paderborn 2009.
- Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a.M. 2002.
- Michler, Werner: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext (1750-1950), Göttingen 2015.
- Perloff, Marjorie: Violence and Precision. The Manifesto as Art Form, in: dies.: The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture, Chicago und London 1986, S. 80-115.
- Prade-Weiss, Juliane: Language of Ruin and Consumption. On Lamenting and Complaining, New York u.a. 2020.
- Preis, Stefan: Spuren eines Unsichtbaren. Der Fall Kaczynski als Bibliotheksphänomen betrachtet, Berlin 2015.
- Prendergast, Catherine: The Fighting Style. Reading the Unabomber's Strunk and White, in: College English 72/1 (2009), S. 10-28.
- Puchner, Martin: Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes, Princeton und Oxford 2006.
- Rancière, Jacques: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie, Frankfurt a.M. 2002.
- Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, 2., durchgesehene Auflage, Berlin 2008.
- Ronell, Avital: Deviant Payback: The Aims of Valerie Solanas, in: Valerie Solanas: SCUM Manifesto. With an Introduction by Avital Ronell, London 2004.
- Schneider, Manfred: Das Attentat. Kritik der paranoischen Vernunft, Berlin 2010.

- Schultz, Joachim: Literarische Manifeste der »Belle Epoque«. Frankreich 1886-1909. Versuch einer Gattungsbestimmung, Frankfurt a.M. und Bern 1981.
- Searle, John R.: Eine Taxonomie illokutionärer Akte, in: ders.: Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie, Frankfurt a.M. 1982, S. 17-50.
- Solanas, Valerie: Manifest der Gesellschaft zur Vernichtung der Männer S.C.U.M. Erweitert um einen Text von Andy Warhol: Nachdem sie mich niedergeschossen hatte, drehte sich Valerie um und schoß auf Mario Amaya, Augsburg 1996.
- Sorel, Georges: Über die Gewalt, übersetzt von Ludwig Oppenheimer (1928), mit einem Nachwort von George Lichtheim, Frankfurt a.M. 1982.
- Stockhammer, Robert: Grenzwerte des Ästhetischen, Frankfurt a.M. 2002.
- van den Berg, Hubert: Das Manifest – eine Gattung? Zur historiographischen Problematik einer deskriptiven Hilfskonstruktion, in: ders. und Grüttemeier, Ralf (Hg.): Manifeste: Intentionalität, Amsterdam und Atlanta 1998, S. 193-225.
- van den Berg, Hubert: Zwischen Totalitarismus und Subversion. Anmerkungen zur politischen Dimension des avantgardistischen Manifests, in: Asholt, Wolfgang und Fähnders, Walter (Hg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation«. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste, Darmstadt 1997, S. 58-80.
- van den Berg, Hubert und Grüttemeier, Ralf (Hg.): Manifeste: Intentionalität, Amsterdam und Atlanta 1998.
- von Kralik, Richard: Geschichte des Weltkriegs. Das Jahr 1914. Unveränderter Nachdruck der Originalausgabe 1915, Frankfurt a.M. 2022.
- Zanetti, Sandro: Schreiben, zusammen. Kollektives Schreiben in Theorie und (avantgardistischer) Praxis, in: Ehrmann, Daniel und Traupmann, Thomas (Hg.): Kollektives Schreiben, Paderborn 2022, S. 50-69.
- Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Halle und Leipzig 1731-1754.
- Zymner, Rüdiger (Hg.): Handbuch Gattungstheorie, Stuttgart 2010.

