

Marcel René Marburger

Chronologie eines kuratorischen Scheiterns

Am 5. September 1971 nahm Flusser an einer Diskussionsrunde teil, die im Rahmen der XI. Biennale von São Paulo veranstaltet wurde.¹ Unter dem Vorsitz von René Berger, dem damaligen Vorsitzenden des internationalen Verbandes der Kunstkritiker (AICA), wurde das Gespräch mit der Absicht initiiert, die inhaltlichen Ausrichtungen zukünftiger Biennalen zu debattieren. Grundsätzlich nicht ungewöhnlich, erlangte die Zusammenkunft insofern eine besondere Relevanz, als die zweitälteste Biennale der Welt jüngst mit einer Reihe von Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. So litten – wohl als Reaktion auf die seit 1964 in Brasilien amtierende Militärregierung – beispielsweise die IX. und die X. Biennale unter dem Boykott verschiedener ausländischer Künstler.² Vielleicht also nicht nur aus einem allgemeinen Diskurs über zeitgenössische Kunst resultierend, wurde als thematische Ausrichtung für die zukünftige XII. Biennale das auszulotende Verhältnis zwischen Kunst und Kommunikation vorgegeben.

Nach eigener Aussage wird Flusser aufgrund seiner Qualitäten als Kommunikationswissenschaftler zu der Gesprächsrunde geladen, da sich herausgestellt habe, dass die zu dieser Zeit angenommene Krise der Kunst eigentlich eine Krise der Kommunikation sei, wie er in einem späteren französischen Interview berichtet.³ In einem bereits am 6. September 1971 verfassten Resümee fasst er seine Beteiligung an der Diskussion folgendermaßen zusammen: Erstens hätten die bisherigen Biennalen eine diskursive Struktur gehabt, womit die „Konsumenten“ lediglich zur Rezeption von Botschaften limitiert gewesen seien,⁴ und zweitens wären sich die Biennalen unsicher darüber gewesen, welche Art

¹ Die offizielle Einladung dazu erhielt er am 17.8.1971. Unterzeichnet wurde sie von dem Präsidenten der Stiftung der Biennale von São Paulo Francisco Matarazzo Sobrinho. Der unveröffentlichte Brief befindet sich im *_Vilém_Flusser_Archiv* (Berlin, *_Vilém_Flusser_Archiv*, Bienal 1, Nr. 49).

² Vgl. dazu: Marvine Howe, São Paulo Biennial: Seeds of Growth, in: *The New York Times*, New York 1972, S. 24.

³ Jacques D. Rouiller, La Biennale de São Paulo transformée en laboratoire collectif. Une interview exclusive de Vilém Flusser, in: *Gazette de Lausanne*, 6.1.1973.

⁴ Vilém Flusser, Résumé of my contribution to the Round Table held at the 11th Biennial on Sept. 5th, concerning the reformulation of the Biennials (Berlin, *_Vilém_Flusser_Archiv*, Bienal 1, Nr. 63).

von Botschaften sie kommunizieren wollten.⁵ Im Anschluss an diese subjektive Bestandsaufnahme listet er drei Verbesserungsvorschläge auf: Erstens solle untersucht werden, auf welche Weise Besucher in die Planung zukünftiger Biennalen eingebunden werden könnten, ein Dialog zwischen Organisatoren und Rezipienten also bereits vorab ermöglicht werde. Zweitens müsse entschieden werden, ob es das Ziel der Biennale sei, zu informieren oder zu kommunizieren, und drittens solle ein Team von Kommunikologen, Soziologen und Psychologen mit der Planung und der Durchführung zukünftiger Biennalen beauftragt werden. Abschließend bietet Flusser die unentgeltliche Hilfe seiner Studenten an, um die angeführten Empfehlungen umzusetzen.

Inwieweit dieses Resümee seinen tatsächlichen Diskussionsbeitrag wiedergibt oder vielleicht schon aus der Gesprächsrunde resultierte, kann an dieser Stelle nicht ergiebig erörtert werden.⁶ Zumindest Flussers – vielleicht nicht ganz verständliche – erste Empfehlung kann jedoch mit einem unveröffentlichten Essay in Verbindung gebracht werden, den er zu dieser Zeit verfasste. In dem lediglich eine Seite umfassenden Text „Kunstaustellungen“ schreibt er, dass Ausstellungen generell „Orte der Unfreiheit“ seien.⁷ Indem Besucher von Kunstaustellungen zu passiver Rezeption der ausgestellten Objekte degradiert seien, jegliches Feedback seitens der Betrachter also ausgeschlossen werde, ist die Informationsstruktur eine diskursive, der Informationsfluss also einseitig vom Künstler auf den Ausstellungsbesucher gerichtet. „Wer also von einer Krise der Künste spricht“, so seine Schlussfolgerung, „meint im Grunde nicht die Kunst selbst sondern die Art, wie er zu ihr Zutritt findet, sei er aktiv oder passiv an dieser Art beteiligt“.⁸ Auch dem Ausstellungswesen nähert sich Flusser demnach von einem kommunikationswissenschaftlichen Standpunkt aus an und konstatiert ein grundsätzliches, die Kommunikationsstruktur betreffendes Problem bei der Ausstellung von Kunstwerken. In dem Essay bietet er jedoch keine Lösung des Problems an, sondern stellt lediglich fest, dass „etwas Neues an die Stelle der Ausstellungen treten“ müsse, damit „zwischen Kunst und Leben ein Ver-

⁵ Ebd.

⁶ Die Zusammenkunft ist nur lückenhaft dokumentiert und bislang weitestgehend unerforscht. Eine zukünftige Aufarbeitung der Diskussionsinhalte unter Einbeziehung der beteiligten Personen könnte ein interessantes Forschungsvorhaben darstellen.

⁷ Vilém Flusser, *Kunstaustellungen* (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Nr. 3194), S. 1.

⁸ Ebd.

kehr“ hergestellt werden könne.⁹ Wie dies geschehen solle, sei allerdings eine Frage, „die zu lösen eine der Aufgaben ist, vor die uns unsere Lage gestellt“ habe.¹⁰

Dabei nimmt er an, dass die Kommunikationswissenschaft im Allgemeinen und er selber im Besonderen helfen können, einen Weg aus der Krise zu finden. Seinem Verständnis nach handelt es sich bei der Kommunikationswissenschaft beziehungsweise der Kommunikologie, wie er sein Betätigungsfeld nennt, bekanntlich um eine Metatheorie, die sich im Grunde genommen zu allen Belangen äußern darf. Es überrascht dementsprechend nicht, dass Flusser sich für die konzeptuelle Entwicklung von zukünftigen Biennalen berufen fühlt und der Projektleitung in dem obigen Resümee seine Mitarbeit anbietet. Infolgedessen wird er im März 1972 von der Leitung der Stiftung der Biennale von São Paulo beauftragt, sich an der Organisation der XII. Biennale zu beteiligen.¹¹ Auch wenn es über den Umfang des Mandats später Meinungsverschiedenheiten zwischen ihm und dem Begründer und Präsidenten der Biennale, Francisco Matarazzo Sobrinho, geben wird, unterbricht er seine Beschäftigungen in São Paulo und tritt als offizieller Gesandter der Biennale gemeinsam mit seiner Frau Edith im Juni 1972 eine mehrmonatige Reise nach Europa an.¹²

Über den Zweck der Reise äußert er sich unter anderem in einem Brief an den Künstler Fred Forest vom 7. August 1972, dessen Kontaktdaten er von René Berger erhalten hat.¹³ In dem Brief schreibt er, dass er als Professor für Kommunikationstheorie sowie für ästhetische Kommunikation an der Universität von São Paulo beauftragt worden sei, die kommende Biennale auf einer kommunikologischen Basis zu reorganisieren. Aus diesem Grund sei er zurzeit in Europa. Seine ihm gestellte Aufgabe beschreibt er folgendermaßen: „The idea is that it is not the arts themselves, but their communication to the broad public which are in a crisis. We shall therefore try to shift the emphasis from works

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Offizielles Schreiben der Fundação Bienal de São Paulo an Vilém Flusser vom 22.3.1972, gezeichnet von Francisco Matarazzo Sobrinho (Berlin, *_Vilém_Flusser_Archiv*, Bienal 1, Nr. 86).

¹² Ergänzend zu dem voran genannten Schreiben erhält Flusser im Juni 1972 ein Empfehlungsschreiben der Biennale von São Paulo, in dem er in der französischen Fassung als Kunstkritiker und nicht als Professor der Kommunikationswissenschaft vorgestellt wird, der beauftragt worden sei, die Anregungen zur Ausarbeitung des Programms „Kunst und Kommunikation“ umzusetzen (Berlin, *_Vilém_Flusser_Archiv*, Bienal 1, Nr. 71). In einem Empfehlungsschreiben in englischer Sprache aus dem gleichen Monat wird er dagegen lediglich als „Mr. Villén Flusser“ vorgestellt (Berlin, *_Vilém_Flusser_Archiv*, Bienal 1, Nr. 271).

¹³ „Dear Mr. Forest, I owe your address to Prof. René Berger of Lausanne who suggested my submitting to you the following problem“. In: Vilém Flusser, Brief an Fred Forest vom 7.8.1972 (Berlin, *_Vilém_Flusser_Archiv*, Bienal 1, Nr. 83). Offensichtlich nimmt Flusser hier erstmals Kontakt zu Forest auf.

to group effort, and from exhibition to laboratory, and thus motivate the public to active reaction.”¹⁴ In einem Brief an Abraham A. Moles, der auf den gleichen Tag datiert ist, ergänzt er folgendermaßen: „Like you I want to translate theory into praxis. This is why I have accepted the invitation of the São Paulo Biennial to reorganize it in a communicological way. In short: desalinate senders and receivers, de-sacralise ‘Art’, and abandon the ‘œuvre’ for something useful.”¹⁵

Analog zu dem Essay „Kunstaustellungen“ und dem Resümee seines Beitrags bei der erwähnten Diskussionsrunde sieht Flusser eine Kluft zwischen der Kunst und ihrem Publikum, und zwar eine Kluft, die kommunikativer Natur ist. Nicht die Kunst selbst, sondern ihre Vermittlung sieht er in einer ‚Krise‘ befindlich, weshalb er vorschlägt, das Publikum in die Organisation von Ausstellungen einzubinden, also, wie er es ausdrückt, „die Betonung vom Werk auf Gruppenarbeit zu verschieben“.¹⁶ Auf diesem Wege soll die kommende, zwölfte Biennale von São Paulo weniger Ausstellung sein, als vielmehr zu einem Laboratorium werden, in welchem ein neues Kunstkonzept erarbeitet werden könnte. In einem weiteren, ebenfalls am 7.8.1971 verfassten Brief an die Verlegerin des Magazins *Main Currents*, Emily Sellon, benennt Flusser noch einen weiteren Aspekt seines Konzeptes: „The idea is to overcome the gap between Arts and the general public, by stressing the everyday function of the aesthetic dimension [...]“¹⁷ Ein Gedanke Flussers, der sich in einer ausgearbeiteten Form in einem Text finden lässt, der mit der Überschrift „Proposal for the organisation of future São Paulo Biennials on a communicological basis“ versehen ist.¹⁸ Hier empfiehlt er, die Isolation, welche das kulturelle Establishment bedroht, zu durchbrechen.¹⁹ Weite Teile der Bevölkerung sollen Zugang zur Kultur bekommen, damit vermieden wird, dass Massenmedien ihre Konsumenten immer weiter von der Kultur entfremden. Voraussetzend, dass alle kulturellen Äußerungen Einfluss auf das Bewusstsein der Menschen ausüben, stellt Flusser eine Konkurrenz zwischen den Künsten und den Massenmedien fest. Damit letzteren nicht das Feld überlassen wird, soll Kunst die Menschen wieder erreichen können. „Have the Arts“, so resümiert er, „become

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vilém Flusser, Brief an Abraham A. Moles vom 7.8.1972 (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Biental 1, Nr. 72).

¹⁶ Vilém Flusser, Brief an Werner Spiess vom 7.8.1972 (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Biental 1, Nr. 90).

¹⁷ Vilém Flusser, Brief an Emily Sellon vom 7.8.1972 (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Biental 1, Nr. 73).

¹⁸ Vilém Flusser, Proposal for the organisation of future São Paulo Biennials on a communicological basis (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Biental 1, Nr. 168f.).

¹⁹ Ebd.

again a significant dimension of everyday life, and thus motivate again modern man in his activities".²⁰

In ähnlicher Weise äußert er sich in einem Konzept, das er für seinen Vortrag bei einer im September 1972 stattfindenden Generalversammlung des AICA in Paris vorbereitet.²¹ Unter dem Punkt „Prämissen“ stellt er fest, dass die Künste immer „steriler“ würden, womit er meint, dass sie sich von der menschlichen Wirklichkeit entfernten, während sich der überwiegende Teil der Menschheit zunehmend von massenkulturellen Phänomenen beeinflusst zeige.²² Die von ihm geforderte Einbindung des Publikums begründet er abweichend zu seinen Darlegungen in dem Essay „Kunstaustellungen“ demnach nicht mehr nur mit der Diskursivität der Kommunikationsstruktur, sondern darüber hinausgehend mit der problematischen Vorherrschaft der Massenmedien bei gleichzeitiger Marginalisierung der immer elitärer werdenden Künste. Das vorrangige Anliegen bei seiner kuratorischen Arbeit scheint also darin zu bestehen, mit der Biennale möglichst viele Menschen zu erreichen, vor allem solche, die von kulturellen Ereignissen eher ausgeschlossen sind.

Wie er dieses Ziel erreichen möchte, beschreibt er in dem bereits erwähnten „Proposal for the organisation of future São Paulo Biennials on a communicological basis“.²³ Unter dem Punkt „The repertoire of the Biennials“ listet er sowohl „Holders of culture“ als auch „Consumer“ auf.²⁴ Auf der einen Seite Künstler, Kunstkritiker, Kunst- und Kommunikationswissenschaftler, Politiker sowie „Manipulators of Mass Media“, sowie auf der anderen Seite die akademische Jugend, Schüler, Angehörige der Mittelklasse sowie der Arbeiterklasse, wie er an gleicher Stelle spezifiziert.²⁵ Mittels der Biennale soll eine Situation geschaffen werden, die einen wechselseitigen Austausch zwischen den beiden Gruppen ermöglicht. In der Vorbereitungsphase sollen in Brasilien Mitstreiter gefunden werden, die bereits in beruflichem Kontakt zu den von ihm unter Konsumenten gelisteten Bevölkerungsgruppen stehen, also Personen, die in Schulen, Laboratorien oder Fabriken arbeiten. Außerhalb von Brasilien wiederum sollen Gruppen gebildet werden, die aus Künstlern, Kritikern und Kommunikationswissenschaftlern bestehen. Unter dem

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

Punkt „Preparatory work“ fasst er zusammen, was er mit der Gruppenbildung außerhalb Brasiliens bezwecken möchte: „Establish the groups to make up the repertoire abroad. Ask museums, universities, governments, business, mass media etc., to propose working programs in their fields and in collaboration with each other. Establish communication between them. Collect their proposals.“²⁶

In einem Brief vom 11. Oktober 1972 teilt er Derrick de Kerckhove, einem Schüler Marshall McLuhans, in diesem Sinne mit, dass sein Aufenthalt in Europa darauf abziele, Theoretiker, Kritiker und Künstler zu motivieren, sich an dem Unterfangen der Reorganisation der Biennale zu beteiligen.²⁷ Neben de Kerckhove wird Flusser in den folgenden Wochen auch andere Theoretiker bitten, mit der Bildung von kleineren Arbeitsgruppen zu beginnen. Während der Biennale sollen die daraus resultierenden Entwürfe und Ideen einer ausgesuchten Öffentlichkeit vorgestellt werden. Die daraufhin anschließenden Diskussionsinhalte sollen möglichst umfassend distribuiert werden und zu diesem Zweck nach Möglichkeit auch Massenmedien wie das Fernsehen genutzt werden. „A reform of its communicological impact like the one proposal“, so schließt Flusser seine Ausführungen, „might change the scene, not only in Brazil, but all over.“²⁸

Flussers Hauptaktivität in Europa besteht darin, Gruppenbildungen und deren Vernetzung außerhalb Brasiliens zu initiieren. Neben den schon genannten verschickt er im Herbst 1972 zu diesem Zweck annähernd einhundert Briefe unter anderem an Radu Varia, René Berger, Abraham A. Moles, Werner Spies oder Peter Spielmann – zumeist Personen, zu denen er in Europa erstmals in Beziehung tritt. Er begibt sich demnach in eine dialogische Situation mit internationalen Spezialisten, bevorzugt mit Künstlern, Kunstkritikern und Kommunikationswissenschaftlern, und verwirklicht bereits im Ansatz das, was er später in Bezug auf seine Ausführungen zur Kreativität als das Zusammenkommen verschiedener Kompetenzen oder in dem Essay „Gesellschaftsspiele“ als die Künstlergruppe der Zukunft beschreiben wird.²⁹ Für die Biennale sieht sein Konzept konkret vor, Vertreter verschiedener Kulturbereiche zu einem interdisziplinären Austausch zu bewe-

²⁶ Ebd.

²⁷ Vilém Flusser, Brief an Derrick de Kerckhove Varent vom 11.10.1972 (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Bienal 1, Nr. 257). Der Kontakt kam über Fred Forest zustande. Auch hier betont Flusser die mit der Biennale verbundene Möglichkeit, Theorie in Praxis zu übersetzen.

²⁸ Vilém Flusser, Proposal for the organisation of future São Paulo Biennials on a communicological basis (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Bienal 1, Nr. 168f.).

²⁹ Vilém Flusser, Gesellschaftsspiele, in: *Kunstforum International*, Bd. 116, Köln 1991, S. 66-69.

gen, um in einem weiteren Schritt möglichst viele Menschen in das Gespräch einzubinden. Nun ist die Abkehr von ausgestellten Werken zugunsten einer Betonung des Diskurses schwerlich zu kritisieren. In Grundzügen findet sich ein solcher Ansatz auch heute noch in verschiedensten Ausformungen bei künstlerischen Großveranstaltungen wieder. So etwa bei der Documenta XII., bei der der Diskurs ebenfalls wichtiger schien als die gezeigten Exponate. Indem Flusser den Werken und damit dem Kunstschaffen generell aber keine oder nur noch eine marginale Rolle zuweist und klassischen Ausstellungskonzepten eine deutliche Absage erteilt, erscheint seine Position jedoch ungleich radikaler.

In einem Vortrag, den er bei einer weiteren Versammlung des AICA im Dezember 1972 hält, spricht Flusser die massenmediale Vorherrschaft erneut an und fügt seiner bisherigen Argumentation einen weiteren Aspekt hinzu: Auch der Künstler in seinem privaten Schaffen sei nicht isoliert von dem allgemeinen Diskurs. Er schaffe nicht aus sich selbst heraus, sondern sei mehr als eine Art Filter beziehungsweise Katalysator zu verstehen. „All private experience“, so Flusser, „is modeled by aesthetic messages received prior to the actual experience. (all experience is culturally conditioned).“³⁰ Jede künstlerische Aussage sei in diesem Sinne eine Antwort auf eine zuvor empfangene Botschaft, wie er ergänzt. Seine Ausführungen lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Der öffentliche Diskurs („die Realität“) wirkt auf den Künstler ein. Der Künstler schafft im Privaten Werke und veröffentlicht sie. Damit sie verstanden werden können, müssen sie auf einem allgemeinen Konsens beruhen. Die veröffentlichten Kunstwerke verändern die Wirklichkeit beziehungsweise den öffentlichen Diskurs. Dieser wirkt auf das Kunstschaffen ein und der beschriebene Ablauf beginnt erneut, wobei es, wie Flusser anmerkt, sinnlos sei zu fragen, was jeweils am Anfang des Kreislaufs stehe.

Flusser konstatiert jedoch eine Situation, in welcher der Kreislauf aufgrund einer mangelhaften Kommunikation nicht mehr funktioniere. Während künstlerische Positionen nur noch für eine kleine Gruppe von Spezialisten verständlich seien, werde die kulturelle Wahrnehmung des Großteils der Gesellschaft von Massenmedien und Massenprodukten bestimmt. Es bestehe kein gesellschaftlicher Konsens mehr, weshalb künstlerische Botschaften nicht mehr allgemein verstanden werden. Als Folge des mangelnden Verständnisses würden Künstler kein ausreichendes Feedback mehr auf ihre Hervorbringun-

³⁰ Vilém Flusser, On the role of art in the present situation. Notes for a lecture held at „Institut de L’Environnement“, Paris, during a round-table on “art and communications” in December 1972 (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Bienal 1, Nr. 7).

gen erhalten und gerieten in einen Zustand der Isolation, womit sich der realitätskonstituierende Einfluss von Kunst zunehmend verringert. Bevor also, so der Schluss seines Gedankenganges, es sinnvoll sei, Kunstwerke auszustellen, müsse erst einmal wieder ein gesamtgesellschaftlicher Konsens hergestellt beziehungsweise künstlerische Positionen wieder in den allgemeinen Kommunikationsprozess eingliedert werden. Damit dies geschehen könne, empfiehlt er Künstlern die Aneignung der Massenmedien, damit künstlerische Modelle die Funktion zurückerobern, Wirklichkeit zu schaffen. „Either they become our art“, wie Flusser zusammenfasst, „for example: TV will become a channel for dialogue...), or be absorbed into elite art“.³¹ Sein Konzept für die XII. Biennale von São Paulo besteht demnach insgesamt aus drei Punkten: erstens aus der interdisziplinär organisierten Gruppenbildung, zweitens aus der Erweiterung des Diskurses durch Einbeziehung nichtelitärer Gruppen und drittens aus der künstlerischen Aneignung von Massenmedien.

Besonders der letzte Punkt scheint den Kontakten mit René Berger und Abraham A. Moles geschuldet sein, auch wenn sich dies nicht zweifelsfrei beweisen lässt. Zumindest aber setzten sich zu dieser Zeit beide Theoretiker intensiv mit der Thematik auseinander – was sich über Flusser nur bedingt sagen lässt. Zudem fand unter der Beteiligung von Moles und Berger im Juni 1971 ein Symposium statt, in dem das Thema mehrfach angesprochen wurde und das gewissermaßen als Vorlage für die Diskussionsrunde in São Paulo diente.³² In einem Ergebnisbericht heißt es beispielsweise in diesem Sinne, dass der Einfluss von Massenmedien auf die künstlerische Produktion diskutiert worden sei.³³ Da sich der Bericht im *_Vilém_Flusser_Archiv* befindet, ist davon auszugehen, dass Flusser Kenntnis von den Inhalten der dort geführten Diskussionen hatte.

Im Herbst 1972 sieht es zunächst so aus, als würden Flussers Vorschläge zur Umstrukturierung der Biennale von der dortigen Leitung akzeptiert. Bezogen auf eine Mitteilung, die Flusser am 1. September 1972 aus São Paulo erhält,³⁴ schreibt er am 7. September 1972 an Umbro Apollonio, den damaligen Leiter der Biennale von Venedig, dass er

³¹ Ebd.

³² Vgl. dazu: Centre Culturel Canadien (Hrsg.), *Fin de Colloque: Art et Communication*. Bulletin D'Information Nr. 9, Paris 1971 (Berlin, *_Vilém_Flusser_Archiv*, Biental 1, Nr. 51-54).

³³ Ebd., Nr. 53.

³⁴ Am 1.9.1972 erhält er einen Brief aus São Paulo, der das aktuelle Reglement der Biennale enthält. Die verschiedenen Vorschläge Flussers sind darin aufgenommen worden (Berlin, *_Vilém_Flusser_Archiv*, Biental 1, Nr. 154-163).

sich freue, ihm „mitteilen zu können, dass wir gesiegt haben, und dass die Bienal[e] genau in den Richtlinien erfolgen wird, über die wir miteinander sprachen“.³⁵ Ebenso schreibt er am 15. Oktober 1972 an Radu Varia, den damaligen Leiter der Biennale von Paris, dass er keinen Zweifel mehr hege, dass die Biennale ihre Ideen mehr oder weniger übernehmen werde³⁶ sowie sinngemäß an René Berger, dass er zu glauben beginne, dass der Event in ihrem Sinne stattfinden werde.³⁷ Enthusiastisch ergänzt er, dass die Veranstaltung theoretisch einen solches Aufsehen erregen müsse, dass es möglicherweise die Szene ästhetischer Aktivitäten überall verändern werde.³⁸ Auf Anraten von René Berger bemüht er sich in den folgenden Wochen, die von ihm ausgesprochenen Einladungen seitens der Organisatoren der Biennale bestätigt zu wissen und seine Unternehmungen durch verpflichtende Zusagen der organisatorischen Leitung zu legitimieren.

Obwohl er sich auch am 6. Januar 1973 in dem bereits zitierten Interview mit Jaques D. Rouiller noch von dem Erfolg seiner Unternehmung überzeugt zeigt,³⁹ zeichnet sich bereits zum Jahreswechsel ab, dass die Organisatoren der Biennale doch nicht gewillt sind, das Konzept in Gänze umzusetzen. Flusser, der zu diesem Zeitpunkt immer noch auf die Legitimation seiner ausgesprochenen Einladungen wartet, schreibt am 20. Januar 1973 an Radu Varia: „I am very grateful, dear friend, for the way you cooperate with me in this apparently hopeless affair.“⁴⁰ Vorausgegangen war eine schriftlich geführte Auseinandersetzung mit der Administration der Biennale bezüglich der Honorierung seiner Arbeit in Europa, die ihren Höhepunkt in seiner Forderung fand, ihm bis zum 15. Januar 1973 zehntausend US-Dollar zu überweisen.⁴¹ Trotz eines von René Berger unternommenen Vermittlungsversuches führt das von ihm ausgesprochene Ultimatum zu einer

³⁵ Vilém Flusser, Brief an Umbro Apollonio vom 7.9.1972 (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Bienal 1, Nr. 179).

³⁶ “There seems to be no doubt any longer that the Bienal will obey more or less our ideas.” In: Vilém Flusser, Brief an Radu Varia vom 15.10.1972 (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Bienal 1, Nr. 259).

³⁷ Vilém Flusser, Brief an René Berger vom 5.11.1972 (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Bienal 1, Nr. 314).

³⁸ “Dear friend, our Bienal adventure is finally taking shape, (in spite of the slowness of our people in São Paulo), and I am beginning to believe that the event is going to materialize. Theoretically it may become such a ‘noise’ that it may change the scene of aesthetic activities all over.” In: Vilém Flusser, Brief an René Berger vom 5.11.1972 (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Bienal 1, Nr. 314).

³⁹ Jacques D. Rouiller, La Biennale de São Paulo transformée en laboratoire collectif. Une interview exclusive de Vilém Flusser, in: *Gazette de Lausanne* (6.1.1973).

⁴⁰ Vilém Flusser, Brief an Radu Varia vom 20.1.1973 (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Bienal 2, Nr. 35).

⁴¹ Vilém Flusser, Brief an Francisco Matarazzo Sobrinho vom 18.12.1972 [Relato Nr. 6] (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Bienal 1, Nr. 368).

deutlichen Abkühlung der Beziehung zwischen Flusser und Matarrazo,⁴² dem Direktor der Biennale, der ihm am 15. Januar 1973 – dem Tag des Ablauf des Ultimatums – schreibt, dass er Flussers Aufenthalt in Europa für dessen Privatangelegenheit hält.⁴³ Seiner Auffassung entsprechend wird Matarrazo nur etwa ein Viertel des geforderten Betrages an Flusser überweisen und sich auch sonst mit verbindlichen Zusagen bezüglich der eingeladenen Personen zurückhalten. Ein Umstand, der Flussers Engagement zunehmend erschwert und dies zu einem Zeitpunkt, als bereits eine Reihe von Theoretikern und Künstlern ihre Beteiligung an der Biennale zugesagt haben. Vermutlich befand er sich damit in einer äußerst unangenehmen Lage, besonders angesichts seiner über Monate in euphorischem Ton geführten Korrespondenz, mit der er sich in der intellektuellen Szene Europas und Nordamerikas eingeführt hat. Spätestens Ende März sieht er seine Arbeit als gescheitert an und wird sich in den folgenden Wochen gänzlich von dem Projekt distanzieren. Schreibt er am 29. März 1973 noch an René Berger, dass er befürchtet, dass sein ursprüngliches Projekt komplett verändert wird, spricht er im Mai 1973 bereits vom Scheitern der Biennale und einem kompletten Desaster, das sich diesbezüglich abzeichne. „It is a pity“, so resümiert er resigniert, „that the whole thing will probably end as always: in favour of the apparatus“.⁴⁴ In Folge wird Flusser die XII. Biennale nicht einmal aufsuchen und erst acht Jahre später, nach dem Tod von Matarrazo wieder an einer Biennale von São Paulo partizipieren.

In der ersten Hälfte des Jahres 1973 reift auch der Entschluss, den Wohnsitz nach Europa zu verlegen. Die gemeinsam mit seiner Frau Edith getroffene Entscheidung kann allerdings nicht auf die Probleme mit der Leitung der Biennale reduziert werden. Vielmehr resultiert sie aus einer generellen, seine brasilianische Lebenssituation betreffenden Unzufriedenheit heraus.⁴⁵ Wie er seinem Cousin David Flusser rückblickend mitteilt, war

⁴² Am 1. Februar 1973 schreibt Berger diesbezüglich an Matarrazo: „Sans vouloir m’immiscer dans votre organisation, je dois dire que le professeur Vilém Flusser a fait un travail très considerable et me semble-t-il très positif.“ In: René Berger, Brief an Francisco Matarrazo Sobrinho vom 1.2.1973 (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Bial 2, Nr. 47).

⁴³ Francisco Matarrazo Sobrinho, Brief an Vilém Flusser vom 15.1.1973 (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Bial 2, Nr. 32f.).

⁴⁴ Vilém Flusser, Brief an René Berger vom 16.5.1973 (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Bial 2, Nr. 85f.).

⁴⁵ Bereits 1951 schreibt er beispielsweise einen Brief an die Columbia University in New York, um auf das Buch aufmerksam zu machen, das er gerade zu schreiben beginnt [*Das zwanzigste Jahrhundert*]. In dem Brief heißt es: „Ever since my arrival in Brazil my contact with recent philosophy has been restricted to reading. In view of this country’s remoteness from events and the smallness of the philosophically interested public there is, to my knowledge, no chance in this country for a critical appraisal of my thinking and for an eventual publication of the book I am planning“. In: Vilém Flusser, Brief an die Columbia University,

seine Arbeit für die Biennale in Europa „zum Teil nur ein Vorwand, um Brasilien mit Vorsicht den Rücken zu kehren“.⁴⁶ Er habe das Land für seine Arbeit erschöpft und fühle in Europa die Möglichkeit einer größeren Entfaltung. Zudem habe er in Brasilien unter der zunehmenden Zensur gelitten. Inwieweit das letztere Argument gerechtfertigt ist, kann nicht begründet entschieden werden. Der Umstand, dass ihm noch im Januar 1972 die eigene Kolumne „Posto Zero“ in der Paulistaner Zeitung *Fóllha de São Paulo* eingerichtet worden ist,⁴⁷ bezeugt jedoch, dass er zumindest vordergründig nicht unter eingeschränkten Publikationsmöglichkeiten litt. Demgegenüber spricht die enorme Produktivität,⁴⁸ die seine neue Lebenssituation kennzeichnet, deutlich für das Argument einer größeren Entfaltungsmöglichkeit, die er in Europa erwartet. „You know, europe is doing something to me“, wird er in diesem Sinne René Berger mitteilen.⁴⁹

In jedem Fall aber lassen sich in diese Phase seines Lebens nahezu alle Themenfelder zurückverfolgen, die sein Schaffen in den darauf folgenden Jahren bestimmen werden. Schon zu diesem Zeitpunkt stellt er beispielsweise fest, dass Künstler ihre Inspiration nicht aus sich selbst, sondern von bestehenden Realitätsmodellen erhalten und es für ihn keine *creatio ex nihilo* geben kann. Wie er in späteren Texten immer wieder betonen wird, besteht für ihn in der Veränderung der Kommunikationsstrukturen, in der ‚Umschaltung der Kanäle‘, die dringlichste Aufgabe der Gesellschaft und im Dialog – nicht nur bezogen auf die künstlerische Praxis – das einzig adäquate Mittel, um den nachgeschichtlichen Veränderungen, die er immer wieder ansprechen wird, Herr zu werden. Ebenso taucht der Begriff der Geste auf.⁵⁰ Hervorzuheben ist dabei besonders seine Beschäftigung mit Massenmedien und die dabei empfohlene künstlerische Auseinandersetzung mit den so-

Department of Philosophy vom 27.8.1951 (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Englische Korrespondenz, Nr. 83).

⁴⁶ Vilém Flusser, Brief an David Flusser vom 19.2.1973 (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Korrespondenz mit David Flusser, Nr. 73).

⁴⁷ Zwischen dem 21.1.1972 und dem 12.4.1972 erscheinen in der Kolumne „Posto Zero“ knapp fünfzig Essays von Flusser in der *Fóllha de São Paulo*. Er schrieb also umgerechnet fast jeden Tag einen Text für die Kolumne.

⁴⁸ Eindrucksvoll lässt sich dies mit Hilfe seines Kalenders von 1972 belegen. Sind die Eintragungen bis zu seiner Abfahrt nach Europa eher sporadisch, reiht sich nach seiner Ankunft in Rotterdam ein Termin an den nächsten. Seine Kalender der Jahre 1972-1991 sind Teil seines Nachlasses und befinden sich im Original im _Vilém_Flusser_Archiv an der Universität der Künste Berlin.

⁴⁹ Vilém Flusser, Brief an René Berger vom 29.3.1973 (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Biental 1, Nr. 74).

⁵⁰ Zum Beispiel schreibt Flusser 1972 an Peter Spielmann: „Das Thema, das Ihnen im Rahmen der Ihnen bekannten Struktur vorgeschlagen wird, ist: ‚Verhalten und Geste als ästhetischer Ausdruck im täglichen Leben““. In: Vilém Flusser, Brief an Peter Spielmann vom 7.11.1972 (Berlin, _Vilém_Flusser_Archiv, Biental 1, Nr. 330).

genannten neuen Medien – ein Gedanke, den er in der *Philosophie der Fotografie* und im *Universum der technischen Bilder* ausführlich darstellen wird. Zwar finden Teilbereiche dieser Themenkomplexe auch schon in früheren Essays sowie in seiner Lehre in Brasilien Erwähnung. Die intensive Auseinandersetzung beginnt jedoch erst mit seiner Arbeit für die XII. Biennale von São Paulo und seinem Umzug nach Europa. Insbesondere gilt dies für den Bereich der Kunsttheorie. Wenn Flusser in Brasilien auch bereits einige Essays zu kunst-theoretischen Themen publizierte, hätten, wie Ricardo Mendes richtig feststellte, diese letztlich doch „hinter anderen Themen“ zurückgestanden.⁵¹ Seine verstärkte Fokussierung auf ästhetische Fragestellungen nimmt zweifelsohne in dieser für ihn auch privat entscheidenden Phase seines Lebens ihren Anfang. Gleichermäßen wird bereits an diesen genuinen Anfängen erkennbar, dass er sich kunsttheoretischen Phänomenen von einem kommunikations-wissenschaftlichen Standpunkt aus annähert. Auch in der Beschäftigung mit ästhetischen Fragestellungen verbleibt Flusser ‚on a communicological basis‘.

⁵¹ Ricardo Mendes: Die Biennale von São Paulo 1973. Flusser als Kurator – eine unvollendete Erfahrung, in: Susanne Klengel, Holger Siever (Hrsg.), *Das dritte Ufer. Vilém Flusser und Brasilien*, Würzburg 2009, S. 159-174, hier S. 160.