

Interview | Der Fluxus-Pionier Ben Patterson über Fluxus als Haltung, die schwarze Bürgerrechtsbewegung und ein Versprechen an Mount Fuji

Vor 50 Jahren kratzten Unbekannte »Die Irren sind los« in das Werbeplakat. Im Hörsaal des städtischen Museums Wiesbaden fanden damals im Rahmen der Fluxus-Festspiele Neuester Musik vom 1.-23. September 1962 die weltweit ersten Fluxus-Performances statt. Das Fernsehen sendete die Ereignisse und die subversive Strahlkraft dieses Fluxus-Urknalls verbreitet seitdem ihr Unwesen. Von **SABINE MATTHES**



George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Ben Patterson und Emmett Williams gaben eine eigenwillige Interpretation von Phil Corners Piano Activities. Das Piano, edelstes Pferd im Arsenal der etablierten Hochkultur, wurde in einem anarchischen Gemetzel lustvoll durchgesägt und abgeschlachtet. Nam June Paik begoß sich mit einem Eimer Wasser und Alison Knowles rasierte Dick Higgins den Schädel, auf dem er sich rohe Eier aufschlug. Ben Patterson malträtierte seinen Kontrabass, der aufgepumpt und abgestaubt, Zielscheibe und Briefkasten wurde – seine Variations for Double-Bass und Paper Piece sind heute Klassiker im Fluxus-Repertoire.

Diesen Sommer feiert Wiesbaden das 50-jährige Jubiläum mit zahlreichen Veranstaltungen, Ausstellungen und der großen Retrospektive Benjamin Patterson: Born in the State of FLUX/us im Nassauischen Kunstverein. Mit kindlichem Erstaunen genießt man die Ausstellung wie einen Rummel am Meer, denn, so Ben Patterson: »FLUXUS ist wie ein großes Schiff, mit dem man einen schönen Ausflug macht.«

Sabine Matthes traf sich mit Benjamin Patterson zum Interview

[Ist Fluxus ein typisches Produkt der 1960er Jahre? Ist es eine Haltung oder ein Stil? Gibt es Fluxus auch außerhalb der Kunst?](#)

Ja, wenn man all den sozialen Aufruhr der 60er Jahre betrachtet, scheint es offensichtlich, dass die Welt bereit war für Fluxus. Man sollte sich auch vergegenwärtigen, dass viele der archetypischen Arbeiten, die 1962 in Wiesbaden aufgeführt wurden, in einer Klasse von John Cage entwickelt waren, die er 1958 an der New School for Social Research in New York gegeben hat. Es ist auch interessant zu sehen, dass die größte Teilnahme von Fluxus durch Künstler und Sammler in den USA, Deutschland, Japan und Italien (wo es mehr Sammler als Künstler gab) stattfand und dass diese Nationen die Hauptakteure im 2. Weltkrieg waren.

So wurde es dann in den späten 50ern bis frühen 60ern, nachdem die physische Zerstörung bereinigt war, Zeit, darüber nachzudenken, was mit den Philosophien falsch war, die zu diesem Krieg geführt haben. So betrachtet glaube ich, dass Fluxus mehr eine »Haltung« ist, als ein »Stil«. Also kann Fluxus außerhalb der Kunst existieren. (Neulich sah ich eine Reklame für ein Damenmode Geschäft, das Fluxus hieß!)

[Obwohl die meisten Protagonisten Amerikaner waren, lag der Fluxus-Geburtsort in Deutschland. Ist das der U.S. Armee zu verdanken?](#)

Ja, zufällig war die U.S.Armees ein Hauptgrund für den Stapellauf von Fluxus in Wiesbaden. George Maciunas hatte New York verlassen um einen Job als ziviler Zeichner bei der U.S.Armees zu nehmen (mache sagen, um Rechnungseintreibern zu entgehen) und kam nach Wiesbaden. Wäre er einem Stützpunkt in England, Frankreich, Italien oder Spanien zugeteilt worden, dann wäre vielleicht eines dieser Länder der Geburtsort von Fluxus geworden.

Mit Ihrer klassischen Ausbildung für Kontrabass und Komposition (u.a. bei Ross Lee Finney) wurden Sie als schwarzer Musiker 1956 nicht zum Houston Symphony Orchestra zugelassen, obwohl sich dessen damaliger Dirigent Leopold Stokowski für sie einsetzte. Stattdessen spielten Sie in Kanada und kamen 1958 mit dem Symphonieorchester der U.S.Armees nach Deutschland. Dort lernten Sie 1960 in Mary Bauermeisters Studio in Köln John Cage kennen, der Sie zum Mitspielen aufforderte. Waren Sie in der experimentellen Avantgarde willkommener, weil Ihre schwarze Präsenz dort einen Zugewinn an Radikalität bedeutete?

Ich möchte annehmen, dass mein Schwarzsein wenig oder nichts zu tun hatte mit meiner Anerkennung ... in Europa. Europa hatte nicht dieselben Rassenprobleme, wie sie die USA hatte (es gab nie einen bedeutenden Handel mit schwarzen Sklaven in Europa). Ich glaube, die ersten Überlegungen waren immer »Interesse und Fähigkeiten«. Und ich war nicht der einzige Schwarze, der von der »Hochkultur« aufgenommen wurde. William Pearson, ein schwarzer Amerikaner, der in Köln lebte, war damals der »Sänger der ersten Wahl« für jeden Avantgarde-Komponisten. In den Niederlanden war Stanley (One Way) Brouwn - ein Schwarzer aus Surinam - eine wichtige Figur in der holländischen Fluxus-Szene. Auch Joseph Moore - ein schwarzer amerikanischer Posaunist, der an der Universität von Michigan in meiner Klasse und später, zu meiner Zeit, im 7.U.S.Armees Symphonieorchester war - blieb bis heute in Deutschland, nachdem er seinen Militärdienst beendet hatte. Er war erster Posaunist beim Heidelberger Opern Orchester von 1959 bis zu seiner Pensionierung vor ein paar Jahren.

In den USA war die Situation wohl etwas anders. Obwohl ich die meisten der »Sünden« (bei Something Else Press-Dick Higgins und Decollage-Wolf Vostell zu veröffentlichen oder an Charlotte Moormans Avant-garde Festivals teilzunehmen) begangen habe, die einen gemäß »Pope George« für die »Exkommunikation« von Fluxus qualifizierten, wurde ich nie exkommuniziert. (War er um sein »Image« besorgt, wenn er den einzigen amerikanischen Schwarzen exkommuniziert hätte?)

Soweit ich mich erinnere, wurden Rassenfragen mit meinen (rein weißen) Fluxus Gefährten nie diskutiert, obwohl es zu der Zeit ein Hauptthema von Diskussionen (und Protestmärschen) im ganzen Land war. War die Avantgarde so weit voraus (oder isoliert), dass sie »jenseits« dieses Themas waren?

Ich denke sogar, dass es mehr »unausgesprochene« Fragen wegen meiner Fluxus-Aktivitäten in der allgemeinen schwarzen Gemeinde gab. »Warum vergeude ich meine Zeit für diese alberne »weiße Kunst« anstatt seriöse »schwarze Kultur« zu machen/zu unterstützen?« Vorhin sagte ich »allgemeine schwarze Gemeinde«, weil die meisten der schwarzen Künstler-Gemeinschaften wussten, dass ich in meinen verschiedenen Verwaltungsjobs vielen »schwarzen Kulturaktivitäten« bedeutende finanzielle Unterstützung beschaffte - von Straßenfesten zu Jazz und klassischen Kammerkonzerten.

Was waren Ihre wichtigsten Begegnungen in Köln, Paris und New York? Wie hat sich Ihre Arbeit dadurch verändert?

Köln war sicher der Ort der meisten meiner frühen wichtigen Begegnungen. Zu der Zeit war das wichtigste elektronische Musikstudio Europas (der Welt?) beim WDR in Köln und zog junge Komponisten aus der ganzen Welt an. Das brachte mich nach Köln, wo ich das erste Mal John Cage und Dutzende ehrgeizige, junge Künstler, Musiker und Schreiber traf ... und aus meinem geplanten Drei-Tage-Besuch wurden eineinhalb

Jahre.

Obwohl ich mit vielen jüngeren Künstlern in und um Köln herum arbeitete, glaube ich, dass die Begegnung mit der Musik von John Cage (präpariertes Klavier, Geräusche und Zufallsprozesse) zweifellos der entscheidende Einfluss war ... woraus mein Paper Piece und Variations for Double Bass entstanden. In Paris waren meine fast täglichen Treffen mit Daniel Spoerri und Robert Filliou die größten Einflüsse. Genauer: Daniels Ermutigung und Hilfe meine Methods & Processes (manche Experten sagen, dies sei das »erste Künstlerbuch«) zu veröffentlichen - und Roberts Galerie Legitime, wo ich zuerst mein puzzle poem ausstellte - was die Tür für zukünftige Arbeiten mit Publikumsbeteiligung öffnete.

In New York war wohl einfach das Kollektiv der 40+ Künstler, in und um Fluxus herum, wichtig, was als gegenseitige Unterstützungsgruppe diente, um Forschen und Experimentieren zu ermuntern und stärken. George Maciunas war natürlich sehr wichtig auf einer organisatorischen Ebene, aber - zumindest für mich - nicht auf einer ästhetischen. Auf dieser Ebene wurde ich mehr durch den Tanz von Yvonne Rainer oder die Filme von Stan Vanderbeek inspiriert.

[Ameisenhügel, psychoanalytische Sitzungen, schlagsahnebesprühte nackte Frauen oder Zen - alle Wunder dieser Welt springen durch Ihren Zirkusreifen und werden zu Poesie, Musik oder Objekten verarbeitet. Gibt es etwas, das für Sie NICHT kunst- oder Fluxus-würdig ist?](#)

Naja, ich hoffe, ich werde nie einen Krieg beginnen, einen Mord begehen, Apartheid unterstützen, ein religiöser Fanatiker werden ... und, und, und. Ja, es gibt Grenzen: »Tue anderen an, was Du Dir selbst angetan hättest« ist ein guter Wegweiser.

[Wie war Fluxus in der 1960er Jahren mit den anderen experimentellen Künstlern der Beat Generation, Pop Art oder Minimal Music verbunden?](#)

Beinahe jede Nacht, in Paris waren wir alle bei La Coupole und in New York bei Max`s Kansas City ... aber jede Gruppe an verschiedenen Tischen. Ich nehme an, wir (Fluxus Künstler) respektierten die »Beat Poeten« und »Minimal Komponisten« und besuchten ihre Lesungen und Konzerte, aber betrachteten schließlich die »Pop Künstler« als »Ausverkauf« und boykottierten ihre Galerie Ausstellungen.

[Gab es regionaltypische Ausdrucksformen von Fluxus in Deutschland, Italien, Frankreich, Japan oder den USA?](#)

Vielleicht ja, vielleicht nein. Aber, wenn ich jetzt darüber nachdenke - die Franzosen mögen es, zu reden und die Arbeit von Robert Filliou und Ben Vautier (die beiden bekanntesten französischen Fluxuskünstler) basiert auf Sprache. Und von den Italienern sagt man, dass sie »mit ihren Händen reden«. Steht das in Zusammenhang mit Giuseppe Chiaris denkwürdigster Arbeit, Gesti sur piano? Ist Tomas Schmits Zyklus ein Beispiel für teutonische Logik? Oder wie viel Zen ist in Yoko Onos Fly? Betrachtet man die USA, ist es schwieriger für mich - als ein Teil davon - oder weil die Kultur eine Mischung so vieler anderer Kulturen ist?

George Brechts Drip Music oder Joe Jones Music Machines scheinen sich mehr auf Berufe zu beziehen, als auf bestimmte Kulturen. Natürlich könnte man sagen, dass die Redefreiheit Fluxus in den USA einen fruchtbaren Boden für radikale Experimente bereitet hat - aber das grenzt an Chauvinismus.

[Welche Rolle spielte George Maciunas für die Etablierung von Fluxus?](#)

George Maciunas WAR Fluxus! ... zumindest im Sinne einer »Organisation«. George war derjenige, der alle Elemente zusammenband, ihnen einen »Markennamen« gab und diesen bekannt machte und vermarktete. Jedoch war sein »ästhetischer« Einfluss auf Fluxus weniger groß, als manche denken. Obwohl er mehrere

Manifeste schrieb (die nie von irgendeinem Fluxuskünstler unterzeichnet wurden) und Leute »exkommunizierte«, erkennt die Geschichte viele Kunstwerke als Fluxus an – obwohl diese Arbeiten gegen die in den Manifesten veröffentlichten Positionen zu verstoßen scheinen, ... und heute werden »exkommunizierte« Künstler (Beuys, Vostell, Higgins, Paik) als Fluxuskünstler betrachtet!

War Fluxus politisch? Wie reagierte Fluxus, wie reagierten Sie auf die schwarze Bürgerrechtsbewegung?

Ich habe bereits etwas dazu gesprochen. Aber, noch einmal: ... Nein, ich glaube nicht, dass »Real Politik« Teil der Fluxus Agenda war. Generell sieht sich die Avantgarde gerne als liberal, sozial denkend und links. Gedanken sind jedoch etwas anderes, als sich mit vollem Körpereinsatz zu engagieren. Mit anderen Worten, ich habe nie einen meiner Fluxus »Kameraden« bei einem March on Washington gesehen. (Vor einigen Jahren, als ich zum ersten Mal diese »Abwesenheit« erwähnte, sagte einer meiner »Genossen«: »Aber Ben, ... warum hast Du uns nicht gefragt?«)

Ihre Sektflasche Patent Pending (1988) mit dem dubiosen Zündmechanismus erinnert an den radical chic (Tom Wolfe) der späten 1960er Jahre, als Leonard Bernstein sich auf Partys politisch-progressiv mit den Black Panthers schmückte. Gibt es in Ihren Arbeiten einen speziellen satirischen Humor, wie ihn Schwarze als Form von Protest benutzen? Oder sind Humor und Slapstick ein allgemeines Fluxusmerkmal?

Ich kann nicht sagen, dass ich Satire und Humor reserviere, um gegen irgendein spezielles Problem zu protestieren. Aber sie gehören zu meinen wichtigsten Werkzeugen. Ja, »Slapstick« war ein wesentlicher Faktor für George Maciunas und einige andere, aber nicht für George Brecht und andere. So findet man Humor – in der einen oder anderen Form – nicht immer, aber oft in Fluxusarbeiten.

Dick Higgins verglich Sie mal mit James Baldwin, der zuerst ein »guter« Künstler und dann erst ein »schwarzer« Künstler sein wollte.

Ich finde diese Aussage seltsam und fehlerhaft (und vielleicht spiegelt sie etwas »radikal schicken, unbewussten Rassismus« wider). Jeder – schwarz, blau, rot, grün oder gelb – möchte zuallererst ein »guter Künstler« sein. Welche Themen Gegenstand seiner/ihrer Arbeit werden oder welche Ausdrucksweisen verwendet werden, um den Arbeiten Identität zu verleihen, ist eine ganz andere Frage.

Ein Gullideckel vor Ihrer jetzigen Ausstellung im Nassauischen Kunstverein Wiesbaden ist der Eingang zu Ihrem Museum for the Subconscious, das bereits 1996 in Namibia eingeweiht wurde. Was geht da vor sich?

Ganz einfach, dies ist einer von fünf »Eingängen« (andere sind in Namibia, Argentinien, Israel und Texas) wo Sie darum ersuchen können, dass nach der Schenkung Ihres Unterbewusstseins an das Museum für das Unterbewusstsein, Ihr Unterbewusstsein durch dieses spezielle Portal passieren wird, auf dem Weg registriert und Teil der ständigen Sammlung des Museums wird. Mehr Information gibt es auf der Webseite des Nassauischen Kunstvereins.

In How to be happy (1996) empfehlen Sie, jeden Tag als Performance zu leben. Wie gestaltete sich Ihre 70.Geburtstags-Performance mit der Transsibirischen Eisenbahn? Gibt es schon eine Idee für den 80. Geburtstag in zwei Jahren?

Dieser 70. Geburtstags »Event/Performance/Expedition« war eine siebenwöchige Reise per Zug oder Schiff von Wiesbaden zum Mount Fuji – mit zwölf Performances in Russland, der Mongolei, China und Japan. Die Reise sollte auf dem Gipfel des Mount Fuji ihren Höhepunkt erreichen, aber ich hatte meine physische Kondition überschätzt und war zu langsam hochgestiegen.

So musste ich 200 Meter vor dem Gipfel die Entscheidung treffen: entweder eine Stunde weitergehen und den Gipfel erreichen, oder umkehren und rechtzeitig am Ausgangspunkt ankommen, um 40 Künstler aus Tokyo zu

treffen - in einem von Ay-O organisierten Bus - die gekommen waren, um zu helfen, meinen Geburtstag zu feiern. Gute Manieren erforderten eine Entscheidung zugunsten der Party. Aber, ehe ich umkehrte, versprach ich Fuji-san wiederzukommen und die letzten 200 Meter an meinem 80. Geburtstag zu beenden. (Falls jemand einen günstigen Hubschrauber-Service am Mount Fuji kennt?)

| [SABINE MATTHES](#)

| Abb: A Performance by Fluxus artist Ben Patterson, „Dental Bach,“ October 12, 2004. Performed at the University of Paris 8, Saint-Denis. Photo: B. Clavez.