

**Lick Piece und seine Schlüpfrigkeit:  
Das Archiv und seine Dokumentation**

*Lick Piece* (1962), das in Ben Pattersons *Methods and Processes* (1962) – einem Buch mit Gedichten und Veranstaltungen zum öffentlichen und privaten Genuss – veröffentlicht wurde, ist ein Spektakel des modernistischen weiblichen Akts und seiner Schlüpfrigkeit zwischen Obszönität und Extravaganz. „Schlüpfrigkeit“ ist eine mehr als treffende Beschreibung seiner Instabilität. Patterson benutzte den Begriff „slippery“ – ‚schlüpfrig‘ –, um sein Frühwerk zu charakterisieren: „Werke wie *Methods & Processes* waren sehr schlüpfrig und dafür gedacht, auf einer fast unterschwelligten Ebene einzudringen, dann wieder zu verschwinden und wenige oder gar keine Spuren darauf zu hinterlassen, dass eine fremde Materie in jemandes Geist eingedrungen war und ihn ein wenig verändert hatte.“<sup>1</sup> Wie sein Bekenntnis zur Performance während seiner gesamten Laufbahn beweist, verfolgte Patterson eine von Erfahrung geprägte Ästhetik. Die Ergebnisse von Performanceaktionen, wie zum Beispiel die tatsächlichen und konkreten Objekte, die bei den Aktionen entstanden oder nach ihnen zurückblieben, waren jedoch ungeplant in dem von ihm vorgeschlagenen Sinne der Unwahrnehmbarkeit. Obwohl Patterson die Unwahrnehmbarkeit in den Mittelpunkt stellte, bleibt die Frage der Dokumentation in seiner Performancekunst nicht aus. *Lick Piece* – und andere seiner klassischen Werke wie *Paper Piece* (1960) – dehnen sich in und über die Verkörperung und zeitliche Fixierung hinaus aus und erreichen ein unfreiwilliges Publikum, das seine Kunst eher durch Dokumentation als durch Performance bewältigen muss.

Während Patterson für die Fehlinterpretation von *Paper Piece* empfänglich genug war, um überraschende Änderungen durch andere in die aktuelle Fassung aufzunehmen, verhinderte er den Abstieg von *Lick Piece* als sexistisches, anzügliches Happening, indem er es mit einer komödiantischen Oper namens *Tristan und Isolde* überformt. In diesem kurzen Essay möchte ich mich jedoch nicht mit der zeitgenössischen

Transformation der Performance befassen. In meiner Forschung über Patterson, der in der Geschichte der US-amerikanischen und Schwarzen Kunstproduktion ein beeindruckendes Beispiel für antikapitalistischen und Anti-Establishment-Widerstand darstellt, geht es mir vielmehr darum, wie sich die Dokumentation als Performance in der Entwicklung seiner konzeptuellen Ästhetik und Praxis vermischte. Pattersons Versuche, die endgültigen Formen seiner Arbeit zu lösen, und seine Entscheidung, Performances nicht konkret zu visualisieren, bis sie um die Jahrhundertwende zu Geld gemacht wurden, scheinen eine kühne, aber chaotische kreative Haltung zu sein. *Lick Piece* ist ein Beispiel für seine Destabilisierung des einmaligen künstlerischen Genies, das wiederum die Notwendigkeit repräsentiert, sich mit Fragen der Geschichtlichkeit und Kontrolle auseinanderzusetzen. Zwei Fotografien überdeterminieren derzeit die Bedeutung des Werks. Die Tiefe des Werks und seine historischen Umstände verdichten sich, wenn man die konstitutiven Merkmale seiner Performancepraxis betrachtet, die er durch sprachliche Betonung von Form und Erfahrung ausbaut, welche durch die Performance als Archiv und das Archiv als Performance nachvollziehbar sind.

In der schriftlichen Ergänzung zu meinem Vortrag „Acts of Recognition: *Lick Piece* and the Female Body in Flux“ werde ich den Diskurs um *Lick Piece* umreißen. Zuerst beschäftige ich mich damit, wie die Performance über historische Wertigkeiten hinweg funktioniert, um ihre verworrene Beziehung zum Geschlecht zu betonen. Dann betrachte ich die Rolle der Fotografie bei der Orientierung des Blicks. Indem ich unveröffentlichte Fotografien von Peter Moore einführe, plädiere ich für eine nuancierte Betrachtung der Bedingungen, die die Performance umgeben und die praktisch erscheinen, weil Ben Patterson in mehrfacher Hinsicht eine Ikone ist. Er steht für neue Trends in der experimentellen Musik, für eine aufkeimende Intermedialität der Künste, für Fluxus, für afroamerikanische Spitzenleistungen trotz Rassentrennung und rassistischer Entrechtung und für die radikale Einstellung der Afroamerikaner zur Kunst. Alle sind auf der Suche nach ihm, auch ich. Aber inwiefern könnte seine Betrachtung als Symbol des Widerstands dazu führen, dass man sich von der Besonderheit seiner Geschichte abwendet? Als Symbol ist er losgelöst von komplexen Geschichten, die sich als einfache Erzählungen manifestieren. Mein Ziel ist weder revisionistisch, noch ist es ein Versuch, die Binarität von Exzellenz und Gewöhnlichkeit aufzulösen. Stattdessen

zeigt *Lick Piece* Möglichkeiten auf, das „Sowohl-als-auch“ als nützliches Konstrukt zu betrachten, in dem Patterson sowohl die symbolische Rolle des Schwarzen Radikalismus als auch eine Kunst besetzt, die sich gegen Rassenunterschiede auflehnt.

Am 9. Mai 1964 stimmte Letty Lou Eisenhauer als erste Frau einer öffentlichen Aufführung von *Lick Piece* zu, das 1962 in Kopenhagen nicht uraufgeführt worden war. In Kopenhagen stieß Patterson wahrscheinlich auf seine erste Schwierigkeit, eine der Partituren (*Lick Piece*), die er nach seinem Umzug nach Frankreich veröffentlicht hatte, endlich öffentlich aufzuführen. Dennoch führte Patterson, der sich ein Leben als frisch verheirateter Bohemien in Paris zum Ziel gesetzt hatte, seine Arbeit in den Bereichen Druck, Assemblage und Performance fort. Neben den Puzzle-Gedichten, die von Wolf Vostells *Décollage*-Ansatz beeinflusst sind, bei dem visuelle Bilder physisch zerbrochen werden, begann Patterson, Kunst ausdrücklich für andere Personen als sich selbst zu entwerfen. Dies unterscheidet sich von seinen gelehrten und musikalisch orientierten Arbeiten wie den *Variations for Double Bass* (1961), einem Werk, das sich in unterschiedlichem Maße auf die Sprache der Musikalität stützt. Eine unmittelbare Konsequenz der Abhängigkeit von einer äußeren Kraft für eine Performance ist die potenzielle Massenträgheit eines Kunstwerks, die im Falle von *Lick Piece* die Zustimmung einer Frau erfordert.

Die Partitur für *Lick Piece* positioniert Frauen provokativ als Dessert, sodass jede öffentliche Aufführung von Pattersons unverschämten Aussagesätzen in Kopenhagen wahrscheinlich ein Zögern hervorrief. Die Tatsache, dass eine junge Frau, die sich bereits einen Ruf als Mitwirkende in avantgardistischen New Yorker Kreisen erworben hatte, als erste ihre Zustimmung gab, wird in der Geschichte der Performance stark vernachlässigt. Die praktischen Schritte zur endgültigen Verwirklichung von *Lick Piece* erfolgten in einem vertrauten und vertraulichen Umfeld und nicht durch eine wagemutige, anonyme Frau. Eisenhauer, Patterson, George Brecht und Robert (Bob) Watts mischten sich unter ein Publikum, das in der New Yorker Zentrale in der Canal Street 359 bereits mit dem Fluxus in Kontakt gekommen war. Vom 11. April bis zum 23. Mai waren Dick Higgins, Allison Knowles, Kinder, die ich noch nicht identifiziert habe, und verschwommene und undeutliche Personen anwesend, die Ähnlichkeit mit Personen wie Geoffrey Hendricks haben (um meine Symposiumspräsentation zu korrigieren).

Pattersons Debüt fand während des ersten Fluxus-Festivals in den USA statt, dem „Fully Guaranteed 12 Fluxus Concerts“, das den Festivalansatz der Präsentation fortsetzte. Pattersons Partitur lautet: „Wohlgeformte Frau mit Schlagsahne bestreichen / Lecken / . . . / Ein Belag aus gehackten Nüssen und Kirschen ist optional.“ Obwohl seine Anweisungen scheinbar präzise sind, müssen die Präsentatoren in Ermangelung genauer Angaben Entscheidungen treffen: Wo platziert man die Sahne? Wie viel? Ist die Frau bekleidet, teilweise bekleidet oder ganz nackt?

Pattersons scheinbar absurdes Event passt perfekt zu anderen geschmacklichen Verwendungen von Gewürzen, Lebensmitteln und Frauenfleisch. So führte beispielsweise Alison Knowles am 5. Oktober 1962 Nam June Paiks *Serenade for Alison* in Amsterdam in der Galerie Monet auf. In dieser Performance zog Knowles, die ein Kleidungsstück mit Klammern, Glöckchen und anderen Dingen trug, vor einer Menge von Anzugträgern mehrere Schichten von Schlüpfern aus. Paiks Arbeiten mit der Cellistin Charlotte Moorman, wie *TV Bra for Living Sculpture* (1969) beinhaltete zwei kleine Fernsehgeräte als Schalen, die Moormans Brüste hielten. Knowles' *Nivea Cream Piece für Oscar (Emmett) Williams* (1962) verstärkte die Aufmerksamkeit auf das Fleisch durch die Intensivierung der Geräusche der auf der Haut schäumenden Lotion. Vor dem Fluxus betrachtete Yves Klein seine Anthropometrien – oder Bilder, die durch die Ausweitung des kreativen Akts auf Modelle entstanden, die ihre Körper mit seinem urheberrechtlich geschützten Blau auf Oberflächen malten und aufdrückten – als unkompliziert. Jedes dieser Kunstwerke strebte etwas anderes an, von der Erfassung der Klangschichten des Alltäglichen bis hin zur Auseinandersetzung mit den Beziehungen zwischen Technologie und menschlichem Körper. Was sie jedoch alle gemeinsam als Material und Medium heranzogen, war eine Frau, entweder als Muse oder als Akteurin, die auch eine Objektivierung performte. Pattersons *Lick Piece* ist ein Magnet für feministische Kritik an patriarchalischer Herrschaft und Sexismus, weil er anzudeuten scheint, was passiert, wenn die Frau tatsächlich durch direkte Berührung und Geschmack konsumiert wird, anstatt den deutlichen Andeutungen in den zeitgenössischen Werken auszuweichen. Obwohl es sich wahrscheinlich um einen Insider-Witz handelt, der mit Blick auf Fluxus und Fluxus-nahe Kreise gemacht wurde, ist Peter Moores Fotografie ein unzuverlässiger Ersatz für das heutige Publikum.

Seltsamerweise wurde Pattersons Aufführung von *Lick Piece* bei den Fully Guaranteed 12 Fluxus Concerts nicht in Magazinen wie der *Village Voice* besprochen, in der die Kunstkritikerin Jill Johnston über Fluxus-Veranstaltungen berichtete. Reaktionen auf *Lick Piece* erschienen in den 1990er-Jahren immer häufiger in gedruckter Form, aber es gibt auch Belege dafür, dass Studentengruppen und andere Fluxus-Künstler unabhängige Performances durchführten. In der Kunstgeschichte und der Performancekunst wurde und wird es jedoch dafür kritisiert, dass es Frauen hypersexualisiert und sexuelle Inhalte in den Mittelpunkt der künstlerischen Tätigkeit stellt. So erkennt beispielsweise Geoffrey Hendricks Erotik in *Lick Piece*, als er sich mit George und Billie Maciunas' Flux-Hochzeit beschäftigt.<sup>2</sup> *Lick Piece* wurde vorgeworfen, eine Dialektik von „Saubere Mann/Schmutzige Frau“-Beziehungen zu stereotypisieren, eine sexistische Doppelmoral widerzuspiegeln, um den weiblichen Akt unproblematisch benutzen zu können, und den Status der Frau als Ware so zu verdinglichen, dass er durch das Ablecken von Schlagsahne von der Oberfläche eines Autos aufgehoben wird. Eine wahrscheinliche Quelle dafür ist die Bestürzung und die Kritik am weiblichen Akt in der Kunst der Moderne und der Gegenwart, in der das Bild und der Körper der Frau durch und auf einen heterosexuellen männlichen Blick ausgerichtet sind. Entblößung versus Aktdarstellung, Objekt versus Akteur – *Lick Piece* betritt diese visuelle Arena und verwickelt Patterson daher in das umfassendere Studium optische Subjekte und Objekte.

Während Mitwirkende feministische Sexismuskritik herausgefordert haben – wie etwa Elena Palumbo-Moscas Zurückweisung, sie sei kein „Objekt“ oder einer von Kleins „lebenden Pinseln“ –, haben Letty Eisenhauers distanzierte Erinnerungen an *Lick Piece* die Aufmerksamkeit auf seine intersektionale Dynamik gelenkt. Fred Motens Auseinandersetzung mit der hypersichtbaren, aber nicht thematisierten schöpferischen Tätigkeit von Patterson verlangt eine Auseinandersetzung mit Rassismus in Performance und Fluxus. Moten unterstreicht Eisenhauers Fehlzuschreibung des Werks an Bob Watts als Mittel zur Hervorhebung einer Rassenproblematik mit unterschiedlichen Graden der Auslöschung: von der künstlerischen Leugnung und damit der soziokulturellen Flexibilität des Werks bis hin zur Bedeutung, die seine Anwesenheit der Performance verleiht.<sup>3</sup> Darüber hinaus hebt die Wiederentdeckung von *Lick*

*Piece* durch die Black Studies das tödliche Risiko des Werks hervor – das Lynchen. Francesca T. Royster nutzt Rassenkonflikte als kategorisch wirksame Anspielung auf Pattersons Rassenunterschied im Performance-Bereich der *Fluxhall*. Die spannungsgeladene Dynamik von gemischtrassigem Sex und seine Überwachung verbinden diese beiden Untersuchungsmethoden mit der zugrunde liegenden Rassenpolitik.<sup>4</sup> Ich möchte jedoch dazu anregen, darüber nachzudenken, wie das Archiv in der Geschichte dieser Performance funktioniert, um zusätzliche Kontexte anzusprechen. Die Aufmerksamkeit, die über Patterson als Einzelakteur in Bezug auf Eisenhower und die Sichtbarkeit von einvernehmlich simulierter Erotik hinausgeht, bietet sich zwangsläufig an, wenn man sich mit dem Archiv beschäftigt, das allgemein dafür bekannt ist, die Komplexität historischer Subjekte zu verbergen, und als ständiges Problem der Historisierung fortbesteht.

Obwohl zwei der Fotografien von Peter Moore auf das Verständnis von Pattersons *Lick Piece* ausgerichtet sind, manifestiert sich das Problem der Spezifität und Ungewissheit in unveröffentlichten Fotografien, die den narrativen Umfang des Werks erweitern. Das Archiv Sohm in Stuttgart beherbergt insgesamt zwanzig Negative, die Moores Einfangen einer sich entwickelnden Szene festhalten. Draußen unterhalten sich vier leger gekleidete Personen, wobei eine von ihnen zwei Fluxshop-ähnliche Kisten mit sich trägt. Drinnen hält ein kleines Mädchen mit einem fröhlichen Grinsen eine Blume aus Papier. Auf einem anderen Foto geht Dick Higgins um eine Ecke in denselben Raum, in dem George Maciunas wahrscheinlich Pattersons bevorstehende Performance ankündigt und dabei von einem kleinen Blatt Papier in seinen Händen abgeliebt. Auf mehreren dieser Fotografien taucht *Lick Piece* auf: Auf einer unscharfen, nicht reproduzierbaren Fotografie bedecken vier Männer statt der drei, die mit der Performance von 1964 in Verbindung gebracht werden (Patterson, Brecht, Watts), Eisenhower mit Schlagsahne. In dieser Bilderserie hat Moore Eisenhower keinen Moment vor dem Versprühen der Schlagsahne festgehalten, was vielleicht ein gewisses Maß an Privatsphäre oder Schutz ihrer Nacktheit vor Kindern, Männern und Frauen bietet.

Falls die Rückstände ihres Leckens und Berührens einen Beweis liefern, können wir sehen, dass die weißen Männer – und nicht Patterson – am gefräßigsten waren, denn ihre Gesichter, Kinns und Unterarme sind mit Sahne überzogen. Diese Männer ziehen

Eisenhauer am unteren Ende ihres Stuhls in einen anderen Bereich des Raumes, während Patterson rechts am Rande des Geschehens kaum sichtbar ist. Gelächter und Gefahr werden gleichzeitig von einem Mann mit einem Hammer umrahmt, der sich in Richtung Eisenhauer und/oder derjenigen lehnt, die gerade eine Grenze überschreiten. Patterson wird – mit sehr wenigen Klecksen Schlagsahne auf seiner Nase, seinem Schnurrbart und seinem Kinn – durch Eisenhauers transformative Übersteigerung wesentlich in eine Performance verwickelt, die nach eigenen Aussagen, in Zeiten des Konservatismus „nur ein ‚Schamhaar‘ davon entfernt war, eine ‚blaue Performance‘ zu sein“ – ein extremer Gegenpol zur Verhaftung von Charlotte Moorman 1967, die in größerem Maßstab und für ein größeres Publikum nackt auftrat.<sup>5</sup> In jedem Einzelbild schwingen Ideen zur Fähigkeit der Performance mit, die aufgeladene Diskussion über Frauen und ihre Körper im Fluxus fortzusetzen oder kostenlos einen sinnlichen, mit Sex verbundenen Akt zu inszenieren und das Erwachsenenspiel als ein falsches Konzept zu betonen, das zutiefst von der Beziehung zwischen dem Blick und einer Identitätspolitik beeinflusst wird.

1974 äußerte Moore, der sich als Dokumentarist der Avantgarde-Performance und des Tanzes der 60er-Jahre einen Namen gemacht hatte, in einem Interview mit Ronald Argelander in der kritischen Ausgabe von *The Drama Review* seine Besorgnis über einseitige Veröffentlichungskulturen. Moore zufolge verstand er die fotografische Dokumentation als einen Versuch, „so viel wie möglich von der gesamten visuellen Erfahrung einer tatsächlichen Performance“ aus der Sicht eines Zuschauers darzustellen und das „Aufzwingen seiner eigenen Sichtweise“ zu vermeiden.<sup>6</sup> Er beschrieb seine eigene Vorgehensweise in Form von proximalen Bewegungen, die sich von einer allgemeinen Sicht auf die Performance zu spezifischen, fesselnden Momenten verschoben, während er weiterhin aus einem Winkel oder „von der Seite“ Fotos machte. Unter Verweis auf Meredith Monks Frustration über ein Foto, das eine Reihe von Aktionen für *Juice* (1969) darstellt, und Yvonne Rainers Verzicht auf ein beliebtes Foto für *Three Seascapes* (1962), bekräftigte Moore sein Bewusstsein für die Verbindung zwischen Fotografie und Veröffentlichung, durch die die bevorzugte Auswahl eines Künstlers verfälscht wird. Die ständige Reproduktion bestimmter Bilder schafft einen Markt für die Nachfrage und strukturiert die Interpretationsansätze. Darüber hinaus

ist die Frage der Macht und des Eigentums ein zusätzliches und dringendes strukturelles Problem, das Moore in diesem Interview jedoch nicht anspricht. Archive und Fotografen wie Moore werden dafür kritisiert, dass sie die Arbeit von Künstlern aufgrund von Urheberrechtsproblemen, Kosten und Bürokratie schützen.

Womit sich das Publikum heute auseinandersetzen muss, ist die Darstellung von *Lick Piece* durch Peter Moore und die Beziehungsebenen, die in der kooperativen Mitwirkung vorhanden sind. Wie könnte zum Beispiel die Aufmerksamkeit für die Darsteller des Werks von 1964 wie Bob Watts das Verständnis von Macht und Unterwerfung, Freundschaft und Vertrauen fördern oder unterstützen? Eisenhower unterhielt eine kreative Beziehung sowohl zu Watts als auch zu Geoffrey Hendricks, die beide Eisenhower und ihre Mitschüler am Douglass College unterrichteten. Im Rückblick auf ihr Studium, ihre Ausbildung und ihre beruflichen Erfahrungen mit Watts und Hendricks sagte Eisenhower: „Was wirklich geschah, war, dass Dozenten wie Bob Watts und Geoff Hendricks uns die Tür zum Experimentieren öffneten. Alles, was man ausprobieren wollte, konnte man ausprobieren.“<sup>17</sup> In Eisenhauers Fall hatte dieses Experiment auch die Sozialität zwischen ihr als ehemalige Studentin und Watts als Dozent übernommen. Abschließend lässt sich sagen, dass *Lick Piece* zwar die Möglichkeit bietet, die Risiken anzusprechen, die Patterson für sich selbst und andere in Kauf genommen hat, sein größeres Archiv aber auch als Beleg für eine suggestive Situation dient – Pattersons Inszenierung eines Spektakels erwachsener weißer Männer, die sich in ihrem jugendlichen Überschwang und ihrem Amüsement darüber auslassen, wer im Publikum handelt oder wer sich von einer geschmacklosen Aussage zurückhält: Zur Schau gestellte Macht.

---

<sup>1</sup> Benjamin Patterson, „I'm Glad You Asked Me That Question,“ in *Benjamin Patterson: Born in the State of Fluxus* (Contemporary Arts Museum, Houston, 2011), S. 116.

<sup>2</sup> Owen F. Smith, *Fluxus: The History of an Attitude* (San Diego State University, California), S. 222.

<sup>3</sup> Fred Moten, „Liner Notes for *Lick Piece*“, in *Benjamin Patterson: Born in the State of Fluxus* (Contemporary Arts Museum, Houston, 2011), S. 212–215.

---

<sup>4</sup> Francesca T. Royster, „Black Body Returned: A Response to George Lewis's talk 'In Search of Ben Patterson: An Improvised Journey", *Callaloo* 35, 4 (Frühjahr 2012), S. 1015–1020.

<sup>5</sup> Moten, S. 212.

<sup>6</sup> Ronald Argelander, „Photo-Documentation: (And an Interview with Peter Moore)", *The Drama Review* 18, 3 Criticism Issue (Cambridge, MA: The MIT Press, 1974), S. 51–52.

<sup>7</sup> Joan Marter, „Interview with Letty Eisenhauer," in *Women Artists on the Leading Edge: Visual Arts at Douglass College* (Newark, NJ: Rutgers University Press, 2019), S. 123.