

Birgit Kulmer

The Modern Procession von Francis Alÿs

Über Formen der Ritualisierung im Kunstsystem und Gerüchte,
die den Glauben ins Wanken bringen

Anlässlich des Umbaus des Museum of Modern Art (MoMA) in New York und des zeitweiligen Umzugs der Sammlung von der Fifth Avenue in Manhattan in ein ehemaliges Fabrikgebäude in Queens organisiert der belgische Künstler Francis Alÿs im Juni 2002 *The Modern Procession* als öffentliche Performance, die sich deutlich auf liturgische Prozessionen bezieht.

Vier Gruppen uniformierter Menschen tragen auf Sänften drei Repliken moderner «Meisterwerke» aus der Sammlung des MoMA und mit Kiki Smith in der Rolle der heiligen Jungfrau eine lebende Repräsentantin zeitgenössischer Kunst unter musikalischer Begleitung ihrer neuen Bleibe entgegen. Alÿs inszeniert hier Kunstwerke als Reliquien, die in rituellen Märschen von Zeit zu Zeit ihren geheiligten Raum verlassen, um den profanen Raum zu sakralisieren. Umgekehrt nehmen sie dabei Teile der Wirklichkeit auf und werden dabei selbst profaniert, was nicht als Zerstörung, sondern vielmehr als Verlebendigung zu verstehen ist. Indem die Kunstwerke aus dem üblichen Raum der Wahrnehmung heraustreten, wird auch ihr Status vorübergehend zwischen dem Sakralen und dem Profanen in der Schwebe gehalten.

Indem Alÿs das MoMA als eine Institution von geradezu religiöser Bedeutung verhandelt, geraten auch die rituellen Strukturen des Kunstbetriebs ins Blickfeld, die sich als institutionelle Rahmenbedingungen niederschlagen, welche die Lesart künstlerischer Zeichen steuern und den schmalen Grat zwischen Ikone und Idol beziehungsweise dem legitimen und dem illegitimen Glauben abzusichern suchen.

Das Museum als rituelle Struktur

«Alles Geheiligte hat seinen Ort», zitiert Claude Lévi-Strauss in *Das wilde Denken* einen «Eingeborenen Denker». ¹ Er fügt hinzu, dass erst «dadurch etwas geheiligt ist, daß es seinen Ort hat». ² So sind auch Ikonen auf das Engste mit ihrem Ort verbunden. Man könnte weiterhin sagen, dass sie ihren Ikonenstatus ausschließlich an ihrem Ort entfalten. Wir sprechen noch immer von der *Pietà von Avignon*, obwohl sich das Bild seit Langem schon im Louvre befindet. Heute sind es andere ikonische Werke, wie beispielsweise Pablo Picassos *Les Femmes d'Alger*, die wir unweigerlich mit dem MoMA verbinden. «Wie kein anderes Museum hat es die Kunstpolitik des MoMA geschafft, durch Rezeption und Aufmerksamkeit Meisterwerke zu schaffen. Kein anderes Bild des zwanzigsten Jahrhunderts hat eine höhere Konsekration empfangen als Picassos «Les Femmes d'Alger», kommentiert Werner Spies. ³

Als ritueller Ort zirkelt das Museum einen Raum erhöhter Aufmerksamkeit und spezifischer kultureller Bedeutung gegenüber anderen Räumen ab. Émile Durkheim bezeichnet eine solche Unterscheidung von heiligen und profanen

Räumen als elementaren Bestandteil des religiösen Denkens.⁴ Wobei das Heilige keine Eigenschaft der Dinge selbst ist, sondern vielmehr eine Vereinbarung der Gläubigen, die diesen Dingen oder auch Handlungen gegenüber eine bestimmte Haltung einnehmen. Rituale regulieren den Austausch zwischen den beiden Bereichen und in den Worten Mary Douglas: «A ritual provides a frame. The marked off time or place alerts special kind of expectancy, just as the oft-repeated «once upon a time» creates a mood receptive to fantastic tales.»⁵

Carol Duncan versteht das Museum als rituelle Struktur, die auf das Einüben bestimmter bürgerlicher Tugenden hin ausgelegt ist, indem BesucherInnen der vorgeschriebenen Route wie einem Skript folgen.⁶ In ihrem erstmals 1978 in *Marxist Perspective* erschienenen Aufsatz analysieren Duncan und Alan Wallach mit Blick auf das Zusammenspiel von Raumwirkung und Sammlungspräsentation die ideologischen Effekte des MoMA, das 1939 im Internationalen Stil erbaut und 1964 erweitert wurde.⁷

Die Autoren stellen das MoMA dem Metropolitan Museum of Art gegenüber, das sich als universelles Überblicksmuseum am Vorbild des Louvre orientiert. Während das Metropolitan Museum of Art sich mit seiner markanten Eingangssituation bereits an eine Gemeinschaft von Staatsbürgern richtet, adressiert das MoMA das private Individuum des Spätkapitalismus:

The entrance invites a first step in a communal rite, the different moments of which the architecture marks. At MoMA the script begins at the entrance. But the terms of entry differ as much as the architecture. Only a glass membrane, stretching from pavement to overhang, stands between the street and the interior. No steps mark the passage. Even while still part of the flow of the street, you are visually drawn into the interior. Suddenly detached from the stream of pedestrian traffic, you pass through the revolving doors and move into the low but expanding space of the ground floor. There is no one conscious moment of passage. Separated from the movement of the street, you are released into the space of the interior like a molecule into a gas.⁸

The Modern Procession scheint diese Erfahrung des «Molekularen» in einer Gemeinschaftsaktion umzukehren. Dabei ist die Prozession, wie die Begehung des Museums, ein rituelles Handlungsmuster, das sich an bestimmte Orte und Gegenstände knüpft, der Erinnerung dient und so raumschaffend wirkt. Durch den körperlichen Vollzug des Skripts wird performativ ein gemeinsamer Raum erzeugt und internalisiert, wie Barbara G. Meyerhoff feststellt: «Action is indicated because rituals persuade the body first; behavior precedes emotions in the participants.»⁹ Daher sind Prozessionen ungeheuer nützlich, um die Strukturen von Autorität innerhalb einer Gemeinschaft zur Anschauung zu bringen und zu festigen. Teil einer Prozession zu sein bedeutet daher immer, so Clifford Flanigan, auch Repräsentant zu sein: «To be in a procession is to participate in a group activity that minimises individuality, since every member must be part of the moving group and direct his or her own body in terms of the rhythms set by the group.»¹⁰

The Modern Procession moves

Als Alÿs im Juni 1999 von Harper Montgomery eingeladen wird, einen Vorschlag für die 76. Folge der von ihr am MoMA kuratierten *Project Series* einzureichen, willigt er mit der Ankündigung eines «rumor-based project» ein.¹¹ Darunter stellt sich Alÿs ein Projekt vor, das auf dem Prinzip des Hörensagens beruhen und möglicherweise in der Bronx stattfinden soll, jedenfalls außerhalb Manhattans in der Peri-



1 Francis Alÿs, Studie für *The Modern Procession*, NYC 2001, Bleistift und Transparentpapier auf Straßenkarte, aus: *The Modern Procession*, New York 2002, 24 Zeichnungen, 12 Ephemera (Zeitungsausschnitte, Fotokopien, etc.), 7 Fotografische Dokumentationen

pherie von New York. Als kurz darauf offiziell bekannt gegeben wird, dass das MoMA in der angesetzten Zeit für einen groß angelegten Umbau vorübergehend nach Queens umziehen wird, formiert sich die Idee zu *The Modern Procession*. (Abb. 1) Die Grundzüge des «rumor-based project» charakterisiert der Künstler wie folgt:

As in past projects, I tried to maintain a very schematic structure so that the project can travel as a rumor or a story, even while the event or performance is happening. [...] If you are told that there has been «a procession with some masterpieces from the collection of MoMA, leaving from 53rd street to arrive in Queens via the Queensboro Bridge, you can pretty much (re)build a mental image of the scene.¹²

Für das Museum steht durch das Projekt in Aussicht, einen schwierigen Moment seiner Museumsgeschichte durch ein symbolisches Event sinnfällig zu markieren, gilt es doch nicht nur, die üblichen BesucherInnen in die «Peripherie» zu locken, sondern sich in Queens möglicherweise ein neues Publikum zu erschließen. An diesem Punkt scheint sich die Agenda des Museums noch hervorragend mit der des Künstlers zu decken. Das neue Umfeld der Sammlung in Queens ist sehr viel stärker von der lateinamerikanischen Kultur geprägt als Manhattan. Diese Konstellation reflektiert *The Modern Procession* unter anderem durch die Einbindung einer professionellen mexikanischen Sänftenträgerschaft und einer peruanischen Blaskapelle.

Dennoch gestaltet sich die Verständigung über die von Alÿs für seine Prozession gewünschten «Meisterwerke» mit dem verantwortlichen Department of Painting and Sculpture, dem Herzen der MoMA-Sammlung, schwierig. Schnell erhält der Künstler das Signal, dass er mit den Originalen nicht rechnen könne. War es Alÿs zunächst auch ein wichtiges Anliegen, die Originale zu überführen, wobei

die Auswahl der Werke bis zum Schluss recht variabel war, scheint hier ein Entgegenkommen vonseiten der Direktion unwahrscheinlich. Zu streng sind die Sicherheitsvorschriften, die nur ein klimatisierter Hochsicherheitstransporter erfüllen kann. Die Idee, diesen Transporter in gläserner Form nachzubauen und innerhalb der Prozession unter Begleitung des Sicherheitspersonals zu überführen, scheitert neben dem Kostenaufwand an der Auflage, dass solche Transporte nun einmal unauffällig vor sich zu gehen hätten. Nach der ersten Enttäuschung und reiflicher Überlegung zieht Alÿs schließlich in Betracht, Repliken der «Meisterwerke» für seine Prozession zu verwenden.¹³ Als auch dieser Vorschlag von den MoMA-Verantwortlichen zurückgewiesen wird, da es von Museumsseite nicht möglich sei, Kopien der Originale anfertigen zu lassen und damit die Nutzung in einer anderen künstlerischen Arbeit zuzulassen, droht das Projekt im Sande zu verlaufen. In dieser gut im Katalog dokumentierten Auseinandersetzung geht es um ein Ausloten der «Verantwortung» der Institution gegenüber der Kunst und der «künstlerischen Freiheit». Erst durch Hinzuziehung des Public Art Fund, einer Institution neuen Typs, die sich seit 1977 auf die Umsetzung künstlerischer Projekte im öffentlichen Raum spezialisiert hat, kommt das Vorhaben wieder ins Rollen. Offiziell erteilt nun der Public Art Fund den Auftrag für das Live Event und damit auch für die Anfertigung der Repliken, während das MoMA die Dokumentation und die anschließende Installation unterstützt.

Die Ikonen der Moderne

Im Auftrag des Public Art Fund kann Francis Alÿs die ausgewählten «Meisterwerke» in seinem Wohnort Mexiko-Stadt nachmalen und -bauen lassen. Die Wahl der «*Demoiselles d'Avignon* [...] was more the result of some kind of statistical survey, since it is the most wanted painting for the public».¹⁴ Alberto Giacomettis überlängte, feingliedrige und zerbrechlich scheinende Bronzestatue *Standing Woman* kann als Ausdruck seiner Unternehmung gelten, kulturbildhafte Hoheit mit künstlerischen Mitteln zu erzeugen.¹⁵ Hierzu verkleinerte er die Figuren zunächst, als stünden sie in weiter Ferne, um sie dann zeichenhaft verkleinert wieder zu vergrößern, wobei der Eindruck der Ferne erhalten blieb. Giacomettis «absolute» entspringt, mit den Worten Rosalind Krauss', einer «absolute smallness, [which] is also an absolute distance that no physical closeness can erase».¹⁶ Diese optische «Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag»¹⁷ ist verantwortlich für die viel zitierte ikonenhafte Präsenz seiner Arbeiten. Giacomettis erste umfassende Ausstellung im MoMA ging *The Modern Procession* unmittelbar voraus. Alÿs konnte damit rechnen, dass Menschen auf der Straße die vorbeiziehende Skulptur von den Plakaten her kennen und mit dem MoMA assoziieren würden.

Mit Marcel Duchamps *Bicycle Wheel*, einem *Readymade*, fiel die Wahl auf ein weniger populäres Werk, dafür jedoch auf eines, das Eingeweihten für einen unauflösbaren Widerspruch in der institutionalisierten Kunstwelt steht, der mit *The Modern Procession* aktualisiert wird. Im Begriff *Readymade* ist die selbstironische Analogie von industriellem Massenartikel und einfallloser künstlerischen Produktion angelegt.

Schon 1913 hatte Duchamp seine zentrale, das Konzept des Meisterwerks auf den Kopf stellende Frage formuliert, auf die das *Readymade* möglicherweise eine Antwort geben konnte: «Kann man Werke machen, die nicht «Kunst» sind?»¹⁸ Tatsächlich steht das *Readymade*, als zutiefst relatives, die Definitionsmacht des

Ausstellungsraumes gnadenlos ausnutzendes Objekt, für diesen «terrain vague» der (Nicht-)Kunst.

Hinzu kommt, dass das im MoMA beheimatete *Bicycle Wheel* selbst schon die dritte Version ist, deren Vorläufer Duchamp 1913 in Paris und dann wieder 1917/18 in New York angefertigt hatte. Beide gingen jedoch verloren, was von ihrer zunächst vagen Positionierung im Werk des Künstlers zeugt und Anlass zur Annahme gibt, dass dieses «Meisterwerk» durch das Kopiertwerden am wenigsten affiziert würde. Entsprechend weicht die blaue Farbe des Fahrrad-Rades auf einem hölzernen Hocker in *The Modern Procession* von den Farben Schwarz und Weiß des Originals unverblümt ab.

Als die «Meisterwerke» bereits feststanden, war die lebende Ikone noch nicht gefunden. In Erwägung gezogen wurden KünstlerInnen, die für die Performancekunst stehen konnten, darunter Nam June Paik, Vito Acconci, Bruce Nauman und Robert Rauschenberg. Laut Tom Eccles, Direktor des Public Art Fund, hatten die Befragten jedoch ein ungutes Gefühl dabei, im Rahmen einer solchen Performance als Verkörperung einer Institution zu agieren, und zeigten sich entsprechend zurückhaltend.¹⁹ Kiki Smith schien Alÿs aus mehreren Gründen besonders geeignet. Die in New York lebende Künstlerin verkörpert als Tochter von Tony Smith auch die ältere Generation der lokalen Kunstwelt und brachte damit eine historische, überzeitliche Dimension ins Spiel. Gleichzeitig ist ihr eigenes, jeder Strömung entbundenes, äußerst persönliches Werk von einer eigenständigen femininen Thematik durchdrungen, die in der Sammlung des MoMA wie auch in *The Modern Procession* bislang unterrepräsentiert war. Hinzu kommt ihr Charisma, das einer Mutter Gottes angemessen scheint.²⁰

«The Modern Moves with a Bang»²¹

Ende Juni 2002 ist der MoMA-Umzug nach Queens in den letzten Zügen. Fortwährend begeben sich unkenntlich gemachte Großtransporter mit ihrer kostbaren Fracht auf den Weg nach Queens. Zwei Tage vor der Prozession kündigen kleine Anzeigen in diversen Tageszeitungen *The Modern Procession* in der Rubrik «Spare Time» an.

Die Sonne scheint, als sich am Sonntagmorgen des 23. Juni 2002, am Wochenende vor der offiziellen Eröffnung der Dependance in Queens, um neun Uhr eine etwa hundertfünfzigköpfige Gruppe vor dem MoMA zu einem Zug formiert. Vorneweg marschieren eine Frau und ein Mann, die mit ihren rot-weiß gestreiften Stangen die Höhe und die Breite des nachfolgenden Zuges markieren. Ihnen folgen zwei Blumenträgerinnen, die rote Blütenblätter auf die Straße werfen, dahinter ein unberittenes schwarzes Pferd, das an einem Strick geführt wird. Sämtliche Funktionsträger der Prozession sind in festlichem Stil mit schwarzer Hose oder Rock und weißer Bluse bekleidet. Auf das Pferd folgt die erste Ikone, Duchamps *Bicycle Wheel*, das mit seinem Schemel auf einen Tisch montiert ist, der wiederum von zwei langen Stangen unterstützt auf den gepolsterten Schultern von acht Personen ruht. Sie alle tragen blaue Hemden mit der roten gestickten Aufschrift «The Modern Procession» auf dem Rücken. BlumenträgerInnen flankieren die Gruppe. Darauf folgt die Trage von *Standing Woman*, die, offenbar schwerer von Gewicht, von 14 Personen mit lindgrünen Hemden getragen wird. Diese TrägerInnen sind, im Gegensatz zu jenen für das *Bicycle Wheel*, ausschließlich lateinamerikanischer Herkunft. Ihnen folgt die zwölköpfige peruanische Blas-

kapelle mit ihren Pauken und Trompeten, die dem Zug durch einen Prozessionsmarsch einen gemessenen Rhythmus vorgibt. Auch die Kapelle wird flankiert von BlumenträgerInnen und HundeführerInnen in Schwarz-Weiß. Im Zentrum des Zuges wird Kiki Smith, auf einem hoheitlichen Lehnstuhl sitzend, von zwölf Männern in hellblauen Hemden getragen. Die Sänfte der göttlich anmutenden Künstlerin wird flankiert von zwei hoch aufgerichteten Fahnen in den MoMA-Farben Blau und Rot, die ihr innerhalb des Zuges ein besonderes Gewicht verleihen. Eine weitere Gruppe von zehn Personen in weißen Hemden trägt abschließend Picassos schlicht in Holz gerahmte *Demoiselles d'Avignon* auf einer Holztrage, die wiederum von Blumenwerferinnen umgeben ist. Nach und nach bildet sich im Gefolge der Prozession eine bis zu fünfzigköpfige, bunt gemischte und in ihrer Zusammensetzung wechselnde Gruppe von Menschen unterschiedlichster Herkunft, die den Prozessionsweg zeitweise begleitet. (Abb. 2–3)

Von mehreren Polizeiwagen eskortiert, bewegt sich der Zug ein langes Stück die Sixth Avenue hinauf, kreuzt die 57th Street, um entlang der 59th Street nach etwa anderthalb Stunden zur Queensboro Bridge zu gelangen. Hier findet eine Übergabe vom Manhattan Police Department an die Kollegen aus Queens statt. Das Pferd wird in einem Anhänger über die Brücke transportiert und wartet am anderen Ende zusammen mit der neuen Polizeieskorte auf die Gruppe. Diese Dienstübergabe wird Alÿs sicherlich begrüßt haben, signalisiert sie doch, dass jenseits der Brücke ein anderes Gesetz herrscht, während auf der Brücke ein «gesetzesfreier» Raum entsteht. Von der Brücke aus ist die Gruppe dann noch etwa anderthalb Stunden unter den Stahlträgern der Hochbahn des 7-Train bis in die 33rd Street in Queens unterwegs.

Der gewählte Weg entspricht keiner besonderen Narration, es gibt auch, anders als ursprünglich angedacht, keine Zwischenstationen wie etwa das P.S.1. Es ist einfach der Weg, den man wählen würde, ginge man zu Fuß von hier nach dort. Aber auch so brachte jene Wegstrecke eine Reihe von Straßensperrungen mit sich, die einen großen Teil von Manhattans Midtown betrafen und den Verkehr zeitweise lahmlegten.

Die musikalische Untermalung durch den Prozessionsmarsch, der gemessene Schritt der festlich gekleideten Menschen in ihrer immer wieder neu hergestellten und so aufrechterhaltenen Ordnung geben dem Zug eine Strenge und Ernsthaftigkeit, die liturgische Prozessionen kennzeichnet. Die Getragenheit des Geschehens rührt sicherlich auch daher, dass diese Wegstrecke mit schwerer Last an einem heißen Tag für viele der Teilnehmenden durchaus eine Herausforderung darstellt.

Die Videoaufnahmen und Fotografien der Prozession zeigen, dass die Gruppe mit ihren «Ikonen» klein erscheint im Verhältnis zur Höhe der Gebäude, der Breite der Straßen und der Menge von Autos wie auch der Menschen, die um sie herum ihrem Tagewerk nachgehen. Bringt die Prozession den Straßenfluss der Stadt auch für einen Moment ins Stocken, ist sie doch weit davon entfernt, ihr dominierendes Element zu sein, wie es etwa bei der gigantischen St. Patrick's Day Parade in Manhattan mit ihren rund 125.000 Teilnehmern und 700.000 Zuschauern der Fall ist. Aber sie ist auch ganz anders als die Prozession des Festes des Heiligen Kreuzes im nahe Mexiko-Stadt gelegenen Tepoztlán, die Alÿs zu *The Modern Procession* inspierte.²² Dort bestimmt die Prozession das gesamte Dorf, füllt die geschmückten Gassen mit vielfältig agierenden Menschen und mit Musik. Die Prozession ist alles, was man hört und sieht im Moment ihres Vorüberziehens. In Manhattan hingegen



2–3 Francis Aljys, *The Modern Procession*, 2002, Fotografische Dokumentation des Umzugs, New York, Video 7.22 min

droht die Prozession, wie insbesondere die aus Hubschrauberperspektive aufgenommenen Videostills zeigen, optisch und akustisch im Straßenfluss unterzugehen. Die Musik der Blaskapelle wird immer wieder vom Hupen der Autos und dem Geratter des 7-Train übertönt. Plötzlich erscheinen die «Meisterwerke» possierlich, und auch die hoch aufgerichtete Kiki Smith wirkt im Vergleich zu übermenschlicher Größe und Präsenz auf Plakatwänden klein. Die Einheit stiftenden, doch zurückgenommenen Farben der Prozession passen sich dem Stadtraum an, ohne mit den grellen Farben der Reklame oder dem Gelb der Taxis konkurrieren zu können. Dieses «Schwinden» ist durchaus kalkuliert und relativiert die Bedeutung der «Meisterwerke» in ihrem städtischen Umfeld auf ein neues Maß. Diese Relativität scheint überhaupt Thema der Bilder zu sein, die aus einem Helikopter von der Prozession aufgenommen werden und das Umfeld mit in den Blick nehmen. Möglicherweise hat gelegentlich erst der Helikopter die Aufmerksamkeit der Passanten auf den kleinen Umzug gelenkt und deutlich werden lassen, dass die Dokumentation die Wahrnehmung des Geschehens fortwährend mit beeinflusst.

Foto- und Videoaufnahmen, die aus unmittelbarer Nähe entstehen, geben eher die Perspektive der Teilnehmenden selbst wieder. Hier gewinnt man ein anderes Bild des Geschehens, das die Stadtkulisse zur Hintergrundfolie werden lässt und die Beteiligten in ihrem Tun in den Vordergrund rückt. Aus dieser Perspektive erscheinen auch die getragenen «Ikonen» übergroß und die Platzierung von Kiki Smith über den Köpfen der anderen ungleich erhaben. Jede/r Einzelne scheint in einem größeren Zusammenhang aufgehoben, von einem gemeinsamen Rhythmus getragen und von einer Würde erfüllt zu sein, ausgelöst durch die ungewohnte, selbstbewusste und zugleich entrückende Bewegung durch die bekannten Straßen.

Indem Alÿs das MoMA als Institution von geradezu religiöser Bedeutung und die Werke als verehrungswürdige Ikonen inszeniert, ist *The Modern Procession* durchaus als Hommage an die Kunst lesbar und insofern affirmativ zu verstehen. Andererseits birgt diese (Über-)Affirmation ein kritisches Potenzial, da die Prozession im Kontext des dominierenden Stadtraums possierlich wirkt und die «Verletzlichkeit» der Ikonen ohne ihre schützende museale Hülle zutage tritt. Die von *The Modern Procession* zum Schwingen gebrachten Berührungspunkte zwischen High-Art und Straße, der Populärkultur und dem Festival deuten schleichende Übergänge vom Sakralen hin zum Profanen an und zeigen, dass diese viel gehütete Grenze eine fließende ist.

Poesie des Gerüchts

«Some saw their story on the six o'clock news that night», berichtet die Kuratorin des Projekts, Harper Montgomery: «Instead of using shipping trucks, the museum recruited volunteers – that's right – to form a procession carrying priceless works of art to the museum's temporary new home in Long Island City.»²³ Dass die Presse das ungewöhnliche Ereignis buchstäblich nimmt und eine künstlerische Intention hierbei überhaupt nicht in Erwägung zieht, ist sicherlich im Sinne des Künstlers. Denn Alÿs, der das Fabulieren als ein Hörensagen zum Zielpunkt seiner Arbeiten macht, kalkuliert gewisse Schwächen in der Deutung mit ein. Das im «Modus der Aktualität» kursierende «vorübergehende wilde Erzählen», das auch die Aufnahme und Weitergabe eines Gerüchts bestimmt,²⁴ geht oftmals mit einer unperfekten Übersetzung einher. Zu der kann es leicht auch mit der in *The Modern Procession* inszenierten Übertragung von Kunstobjekten in einen anderen

Kontext kommen. Im Verlassen des geschützten Raumes des Museums, der ‹natürlichen› Hülle moderner Kunst, lassen sich die ‹Meisterwerke› auf eine Gratwanderung ein – darin vergleichbar Reliquien, die von Zeit zu Zeit ihren sakralen Raum verlassen, um den profanen Raum zu sakralisieren, dabei aber zugleich auch profaniert werden. Auf dem schmalen Grat zwischen dem Heiligen und dem Profanen, zwischen Kunst und Spektakel, zwischen Selbstgefährdung und Selbstreflexion wird das problematische Wesen von Bedeutung in einem allgemeineren Sinne offenkundig. Damit ist die für die Seinsweise eines Kunstwerks prinzipiell konstitutive Rolle der Betrachtenden in ihrer kulturellen Eingebundenheit und der damit verquickten unhintergehbaren Perspektive gemeint. *The Modern Procession* lässt den kulturellen und institutionellen Rahmen aufscheinen, der etwas überhaupt erst in Erscheinung treten lässt und damit Bedeutung absichert. Um jenen Rahmen sichtbar zu machen, nutzt Alÿs mitunter die schwer zu kalkulierende Poesie des Gerüchts. ‹Es ist das Bild vom wilden Erzählen als einer fatalen Poesie auf der anderen Seite der Geschichte›, das Alÿs interessiert.²⁵ ‹Eine Kulturgeschichte vom Hörensagen und Gerücht bezieht den jeweiligen geschichtlichen Zusammenhang in ihre Deutung ein. Denn als Ereignisse, als Beziehungen ‹zwischen einem bestimmten Geschehen und einem gegebenen symbolischen System›› erhalten Gerüchte ihre Bedeutung erst im Rahmen der Bezüge, in denen sie auftreten und die sie unter Umständen durchkreuzen.²⁶ Ebenso verhält es sich mit der Rezeption von *The Modern Procession*. Den Hintergrund dieses durch Alÿs provozierten Gerüchts im *Queens Boulevard* bildet folgende Konstellation: Das Museum of Modern Art in Manhattan, das ‹Zentrum› moderner Kunst, im Besitz unbezahlbarer Kunstwerke, die selbstverständlich nur in Hochsicherheitsfahrzeugen bewegt werden dürfen, muss nun scheinbar bei seinem Umzug nach Long Island City auf die Hilfe Freiwilliger zurückgreifen, welche die Kunstwerke in einer anachronistischen Prozession beziehungsweise einer auf nachbarschaftliche Hilfe und Körpereinsatz beruhenden Aktion ihrer neuen, wesentlich unpräziseren Bleibe zuführen. Die scheinbare Unangemessenheit dieses Unterfangens drückt sich in den von der Kuratorin zitierten Schlagzeilen wunderbar aus.

Dabei haben wilde Erzählungen wie diese stets ein räumliches Substrat. Sie stehen in einem bestimmten Verhältnis zum realen Raum und zum Weltbild, aus dem heraus sie entstanden sind. Zu diesem realen Raum verhalten sie sich entweder abbildend, oder sie entwerfen einen anderen ‹möglichen› Raum.

In den hier zitierten Schlagzeilen des *Queens Boulevard* findet eine mit räumlichen Kategorien verbundene Umdeutung gegebener räumlicher wie gesellschaftlicher Kategorien statt, die im Verhältnis von Zentrum und Peripherie festgeschrieben sind. Religiosität, Volkstümlichkeit, Idolatrie, Nachbarschaftshilfe, Körpereinsatz, mangelnde Ressourcen sind mit der Peripherie verknüpfte Charakteristika, die in dieser Interpretation von *The Modern Procession* mit dem MoMA, dem ‹Zentrum› von Kunst und Kultur in Verbindung gebracht werden. Zu den Merkmalen des Museums gehören für gewöhnlich Rationalität statt Religiosität und Idolatrie, Maschineneinsatz statt Körpereinsatz, Institutionalisierung und Individualität statt Nachbarschaftlichkeit, unerschöpfliche finanzielle Mittel statt Mittellosigkeit. Dies ist das symbolische System, mit dem das Gerücht unweigerlich abgeglichen und wodurch intuitiv erkannt wird, inwiefern der bestehende Rahmen nicht ganz ausgefüllt beziehungsweise gesprengt wird, indem bestimmte Kategorien und Bezüge aus der gewohnten Ordnung herausfallen.

Selbst als Ritual, das nur einmal vollzogen wird, ist *The Modern Procession* so konstruiert, dass «seine interne Wiederholung von Form und Inhalt es traditionell machen».²⁷ Damit ist *The Modern Procession*, wie jedes Ritual, in seiner Künstlichkeit zunächst auf Überzeugung aus. Dabei wird eine Gefahr von allen Ritualen ständig evoziert und gleichzeitig abgewehrt: «[T]he possibility that we will encounter ourselves making up our conceptions of the world, society, our very selves. We may slip in that fatal perspective of recognizing culture as our construct, arbitrary, conventional, invented by mortals.»²⁸ Jene «fatale Perspektive» macht *The Modern Procession* zum Ziel und Angelpunkt, da von hier aus die Kontingenz aufscheint, in der Kunst auf Gesellschaft trifft.

Anmerkungen

- 1 «Chaque chose sacrée doit être à sa place», A. C. Fletcher und F. La Flesche, *The Omaha Tribe. 27th Annual Report. Bureau of American Ethnology (1905–1906)*, Washington, D.C., 1911, S. 34, zit. n. Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main 1973, S. 21.
- 2 Ebd.
- 3 Werner Spies, «MoMA in Berlin. Die amerikanische Unfehlbarkeitserklärung», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 190, 17. August 2004, S. 35.
- 4 Émile Durkheim, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Frankfurt am Main 2007 (1912), S. 62.
- 5 Mary Douglas, *Purity and Danger*, London/Boston 1966, S. 63.
- 6 Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, London und New York 1995, S. 7.
- 7 Carol Duncan u. Alan Wallach, «The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis», in: *Marxist Perspectives*, Nr. 4, Winter 1978, S. 28–51, hier S. 31.
- 8 Ebd.
- 9 Barbara G. Meyerhoff, «We don't Wrap Her in a Printed Page: Fusion, Fictions and Continuity in Secular Ritual», in: *Secular Ritual*, hg. v. Sally F. Moore und Barbara G. Meyerhoff, Amsterdam 1977, S. 199–226, hier S. 199.
- 10 Clifford Flanigan, «The Moving Subjects: Medieval Liturgical Processions in Semiotic and Cultural Perspective», in: *Moving Subjects. Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance*, hg. v. Kathleen Ashley u. Wim Hüskens, Amsterdam u. Atlanta 2001, S. 35–52, hier S. 39.
- 11 Francis Alÿs, «Chronology of the Modern Procession», in: *Francis Alÿs. The Modern Procession*, hg. v. Francis Alÿs u. Anne Wehr, Public Art Fund, New York 2004, S. 49.
- 12 Francis Alÿs, in: «A Conversation among Francis Alÿs, Robert Storr and Tom Eccles», in: *Alÿs/Wehr* 2004 (wie Anm. 13), S. 79–97, hier S. 81.
- 13 Ebd., S. 85.
- 14 Ebd., S. 86.
- 15 *Giacometti, der Ägypter*, hg. v. Christian Klemm u. Dietrich Wildung, Berlin 2008, Ausst.-Kat., Ägyptisches Museum Berlin u. Kunsthaus Zürich, 2008/09.
- 16 Rosalind E. Krauss, «Alberto Giacometti: Museum of Modern Art, New York», in: *Art Forum*, Bd. 40, Nr. 40, Dezember 2001, S. 113–114, hier S. 114.
- 17 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1963, S. 15.
- 18 *Marcel Duchamp. Die Schriften*, hg. v. Serge Stauffer, Zürich 1981, S. 95.
- 19 Tom Eccles, in: «A Conversation among Francis Alÿs, Robert Storr and Tom Eccles», in: *Alÿs/Wehr* 2004 (wie Anm. 11), S. 79–97, hier S. 89.
- 20 Vgl. ebd.
- 21 Celestine Bohlen, «The Modern Moves with a Bang», in: *The New York Times*, 26. Juni 2002, <http://www.nytimes.com/2002/06/26/arts/design/26MOMA.html>, Zugriff am 30. Januar 2013.
- 22 Fotografien der Prozession im Mai 2000 von Alÿs finden sich im Katalog *Alÿs/Wehr* 2004 (wie Anm. 11), S. 22/23/24.
- 23 Harper Montgomery, «A Mythologist at Work», in: *Alÿs/Wehr* 2004 (wie Anm. 11), S. 135–142, hier S. 135.
- 24 Hans-Joachim Neubauer, *Fama. Eine Geschichte des Gerüchts*, Berlin 1998, S. 13.
- 25 Neubauer 1998 (wie Anm. 24), Klappentext.
- 26 Marshall Salins, *Inseln der Geschichte*, Hamburg 1992, S. 150, zit. nach Neubauer 1998 (wie Anm. 24), S. 12.
- 27 Sally F. Moore u. Barbara G. Meyerhoff, «Introduction: Secular Ritual: Forms and Meanings», in: *Moore/Meyerhoff* 1977 (wie Anm. 10), S. 3–24, hier S. 8–9.
- 28 Ebd., S. 18.