

PLACES TO RECALL

Text **Oona Lochner**

E

Everyday life is a theatrical performance, according to the findings made in 1959 by the social theorist Erving Goffman.¹ Life is a stage, and we know that we are being watched while we act out the different roles of the protagonists of our own invention. So, too, the figures in Kone's new drawings find themselves on the stage. They stand with trousers down and in front of silent prompter boxes, looking towards the faceless crowd that is their audience. Whereby the abyss of the stage pit is not only the borderline for the confrontation. Individual figures cross the threshold between the stage and the auditorium, and the audience itself provides a side-show in the galleries and boxes. While musicians from the orchestra pit flood onto the stage the audience in the stalls prepare for the accompanying performance, and their richly varied comedy replaces the polyphonics of the now silent instruments. The fourth wall of the stage space is transparent, also for the onlooker outside the image. For sometimes the onlooker looks down from the stage and sometimes she/he occupies the last row of the auditorium. Close behind a figure seen from the rear peering through the heavy curtain, she/he finds her/himself in an ambivalent place between, in front of, on and behind the stage.

Following the Dionysian cult, the theatre retained, in the form of its curtain the function of the temple threshold. As a dialectic motif of separating connections, the threshold mediates between two conflicting places. Following the anthropologist Arnold van Gennep, Walter Benjamin calls the ceremonial crossing from one symbolic order into another "Rites de passage" or "threshold experiences".² This change of identities – along the line of the theatre curtain that runs between front and back, performance and audience, seeing and being seen. So the viewer finds her/himself caught up in a circular movement between focal points and the identities associated with them. The ambiguity of this role is continued in the sculptural extension of the stage space in the drawing, too.

A screen taller than a man stands in the exhibition space as abbreviated theatre architecture on which the viewer sees a schematic audience. However, their faces are negative forms carved in wood so that the aspects of confrontation and permeability overlap. Through the faceless heads stepping out of the drawing, the viewers themselves become voyeuristic actors encircling one another.

Like other objects by Kone, for instance the *writing table (A&O)*, the motif for the screen stems from the formal vocabulary of drawing. Its three parts conform to the triptych drawings, the most recent of which conveys the connection between cultic threshold transgressions and theatrical role confusion. Here, too, the scene plays above all in the audience, behind the curtains of the boxes arranged in a semicircle, which transition into the shape of a temple as miniature stage architecture in the left panel of the drawing. On the stage, however, before the empty stalls, the last protagonist screws his role from his throat and leaves it in the company of other bodiless characters wandering around. Even though left behind by the actors as masks, in their mobile plasticity they ripen into independent figures, stepping as these out of the drawing and lining up in the temple-theatre architecture of the *etagere (house of heads)*.

A place to recall; a place, then, that serves to confirm one's own role, is the stage as much as it is the drawing and the exhibition for Moussa Kone. Both become permeable as a threshold between the artist and the audience, permitting the viewers to participate in the experience of simultaneously playing themselves while viewing.

D

Wir alle spielen Theater, befand 1959 der Interaktionstheoretiker Erving Goffman.¹ Das Leben ist eine Inszenierung, und wir wissen uns beobachtet, während wir die verschiedenen Rollen unseres selbst erfundenen Protagonisten ausagieren. Auch die Figuren Moussa Kones finden sich in seinen neuen Zeichnungen auf der Bühne wieder. Mit heruntergelassenen Hosen und vor stummen Souffleurkästen stehen sie der gesichtslosen Masse des Publikums gegenüber. Dabei ist der Abgrund des Bühnengrabens nicht nur Grenzlinie der Konfrontation. Einzelne Figuren überschreiten die Schwelle zwischen Bühne und Zuschauerraum, und das Publikum selbst wird zum Handelnden auf dem Nebenschauplatz der Ränge und Logen. Während Musiker aus dem Orchestergraben auf die Bühne strömen, setzen die Zuschauer im Parkett zur begleitenden Vorstellung an und ihr variantenreiches Lustspiel ersetzt die Vieltimmigkeit der nun verstummten Instrumente. Die vierte Wand des Bühnenraums ist durchlässig, auch für den bildexternen Betrachter. Denn mal blickt er von der Bühne hinab, mal besetzt er die letzte Reihe des Zuschauersaals. Dicht hinter einer Rückenfigur, die durch den schweren Vorhang späht, findet er sich wieder am ambivalenten Ort zwischen Vor-, Auf- und Hinter-der-Bühne.

In der Nachfolge des dionysischen Kultes bewahrt das Theater in seinem Vorhang die Funktionsweise der Tempelschwelle. Als dialektisches Motiv des trennenden Verbindens vermittelt die Schwelle zwischen zwei gegensätzlichen Orten. „Rites de passage“ oder „Schwellenerfahrungen“ nennt Walter Benjamin daher, in Anlehnung an den Anthropologen Arnold van Gennep, das zeremonielle Hinüberschreiten von einer symbolischen Ordnung in eine andere.² Dieser Wechsel der Identitäten – an der Linie des Theatervorhangs verläuft er zwischen Davor und Dahinter, Performanz und Beobachtung, Sehen und Gesehenwerden. So findet sich der Betrachter eingebunden in eine zirkuläre Bewegung zwischen Blickpunkten und den mit ihnen assoziierten Identitäten.

Fortgesetzt wird die Ambiguität seiner Rolle auch in der skulpturalen Erweiterung der gezeichneten Bühnenräume. Frei im Raum der Ausstellung steht ein übermannshoher Paravent als abgekürzte Theaterarchitektur, in der sich der Betrachter einer schematisierten Zuschauermenge gegenüber sieht. Doch deren Gesicht sind aus dem Holz geschnittene Negativformen, so dass sich auch hier Konfrontalität und Durchlässigkeit überlagern. Durch die aus den Zeichnungen herausgetretenen, gesichtslosen Köpfe hindurch werden die Betrachter selbst zu voyeuristischen, einander umkreisenden Darstellern.

Wie schon bei anderen Objekten Kones, etwa *writing table (A&O)*, so entstammt auch die Motivik des Paravents dem Formvokabular der Zeichnungen. Seine Dreiteiligkeit folgt den Triptychonzeichnungen, deren neueste ihrerseits den Zusammenhang von kultischem Schwellenübertritt und theatraler Rollenverwirrung nachempfindet. Auch hier spielt sich die szenische Handlung vor allem im Publikum ab, hinter den Vorhängen der halbkreisförmig angeordneten Logen, die als Bühnenarchitekturen en miniature zur Tempelform im linken Flügel der Zeichnung überleiten. Auf der Bühne hingegen, vor unbesetztem Parkett, schraubt sich der letzte Protagonist seine Rolle vom Hals und entlässt sie in die Gesellschaft anderer umherirrender, körperloser Personae. Obwohl von ihren Darstellern als Masken zurückgelassen, reifen sie in ihrer mobilen Plastizität zu eigenständigen Figuren aus, treten als solche aus der Zeichnung heraus und reihen sich ein in die Tempel-Theater-Architektur der *etagere (house of heads)*.

„A place to recall“, ein Ort also, der dazu dient, sich der eigenen Rolle zu vergewissern, ist die Bühne ebenso wie für Moussa Kone die Zeichnung und die Ausstellung. Als Schwelle zwischen Künstler und Publikum werden beide durchlässig und geben dem Betrachter so Anteil an der Erfahrung, im Moment des Beobachtens gleichzeitig sich selbst darzustellen.

¹ Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*, Penguin Books, London 1990.

² Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin), Harvard University Press, Cambridge / Mass. & London 2002.

¹ Vgl. Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater*. Die Selbstdarstellung im Alltag, 7. Aufl., München und Zürich 2009.

² Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Gesammelte Schriften Bd. V / 1, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt / Main 1982, S. 617.