

## **True Lies: Moussa Kone at the Theater Akzent**

For several years now the Vienna Chamber of Labour has been initiating artistic interventions at the Theater Akzent. In 2006 Helmut and Johanna Kandl designed the *Iron Curtain*, a combination of painting with a video projection; in 2011 they followed this with their mirror works for the foyer, a new arrangement of the display cases and two temporary, artistic vinyl banners, changed every five years, in the auditorium, with which they contrasted the opulent post-modern architecture of the theatre with a cost-cutting aesthetics of the precariat and the makeshift.

Now Moussa Kone, the Austrian artist with the Delphic name, comes to grips with the society of the spectacle. Without further ado, the contract and the draughtsman lead us onto the stage and into the audience. Kone has drawn two triptychs, a format he prizes. Originally ink drawings on paper, the pictures for the auditorium were reproduced as large-scale images on 3 x 9 metre banners. They can narrate a good deal simultaneously; the levels overlap. Here Kone investigates for the Theater Akzent the relationship between performer and text, and of actor to audience. He knows that the reading of a triptych always proceeds from the centre, and he exchanged the centre panel of each triptych with that of the other installed vis-à-vis so as to interleave the content of both.

Using his memorable method of ritually controlled hatching, Kone brings home the liaisons dangereuses that pit the prompt box, the spotlight, a faceless audience, a mirror and an iPhone in a mysterious black-and-white dialogue with each other.

The artist begins with Denis Diderot's famous theory of theatre, expounded in the form of a dialogue in *The Paradox of Acting*. The reflections contained there on alienation inspired modern dramatists such as Bertolt Brecht and his work as a director, epically or dialectically anchored in history.

Diderot contrasts the paradox of naturalness, which consists in achieving the feeling or impression of spontaneity and authenticity through imitation, that is, through cold strategy, with the paradox of emotion: only when the actor remains himself unmoved can he move others, for theatre is about not true feelings but the representation of feelings. In conclusion, Diderot points to the paradox of effect, which can be achieved only when it is not grimly striven after. The reflective actor should see his role as a mask and master it, for the imitation of feeling is more convincing than genuine feeling.

Kone translates Diderot's dialogical method (his novel *Rameau's Nephew* is also composed in the form of a philosophical dialogue) into images that throw light on the forms of discourse. He produces (visual) relationships between the actor and his text; the figure of the prompter represents the author and is meant to stand for authenticity in the broader sense; he looks from the box to the actor, and the actor in turn looks back at the prompter (the text). The centre drawing shows a quasi-neutral zoom of both. Role models, the social stage and the individual's own conception of himself are the stuff of these drawings, which build on the ambivalence of appearance and reality. Performed reality becomes for the audience experienced reality.

The triptych along the right wall of the auditorium treats the relationship between the actor and the audience. The audience – we see it now from behind, its view directed on the stage, now from the point of view of the actor, who stands on the stage in a

Hamlet-like pose – are a mass without identity. The pictures tell of anonymity, the formalism of rigid productions, the lies of the performer and the manipulation of the audience, of emotional distance and the gap that opens up between feeling and expression.

The prop of the mask appears in two of the three drawings. They leave open the connection of disguise, gaze and physiognomy from the philosophical, ethnological, sociological and art-historical points of view rather than restricting or defining it. Fantômas, the man of a thousand masks, might come to the minds of the theatre-goers, or the Grand Duke Rudolf of Gerolstein, who wandered through the ‘capital of modernity’ in the nineteenth century bestseller *The Mysteries of Paris*, or the Dark Knight Batman, or the super villains of James Bond films, the Phantom of the Opera or the characters of Edgar Wallace, who run through the genre from A to Z in countless variations.

The actor appears in the make-up mirror, photographing himself with a mobile phone. The modern form of self-promotion is the end of the narrative, but could also be the beginning.

In his first solo exhibition, at the Charim Art Gallery in Vienna, Kone already took up the complex theme of the theatre. In these ink drawings on paper, which resemble the originals for the banners in the Theater Akzent, he treated the idea of the ‘fourth wall’, which describes the boundary in the theatre between the stage and the audience, between the staged and the real world. Kone looks behind this fourth wall of theatrical space, makes it permeable, and poses the question about the reality depicted in the drawn image.

‘As is well known, Diderot’s entire aesthetics rests on the equation of the theatrical scene and the painted tableau’, says Roland Barthes in ‘Diderot, Brecht, Eisenstein’, an essay from 1973. ‘The perfect play is a succession of images, that is, a gallery, an exhibition: the stage offers the audience as many real tableaux as there are favourable moments in the plot for the painter. The tableau (in painting, in the theatre, in literature) is an immediate, pure cut-out with clean edges, irreversible and incorruptible; everything that surrounds it is banished into nothingness, remains unnamed, while everything that it admits within its field is promoted into being, into the light, into focus.’

This sounds as if Barthes had been studying Kone’s drawings. Barthes proceeds from the assumption of the following similarity in the thought of Diderot, Eisenstein and Brecht: the search for that absolute moment in which present, past and future fuse into a magnificent sweep and everything absent appears present. ‘The true image of the past flits by’, says Walter Benjamin, ‘The past can be seized only as an image that flashes up in an instant of recognition, never to be seen again.’<sup>1</sup> Which would bring us back to Moussa Kone, the draughtsman.

Brigitte Huck

*Translated from the German by Jonathan Uhlener*

## **True Lies: Moussa Kone im Theater Akzent**

Seit einigen Jahren initiiert die Arbeiterkammer Wien künstlerische Interventionen im Theater Akzent. 2006 gestalteten Helmut und Johanna Kandl den Eisernen Vorhang, eine Verbindung von Malerei mit einer Videoprojektion, 2011 folgten ebenfalls von ihnen Spiegelarbeiten fürs Foyer, ein Neuarrangement der Schaukästen sowie zwei temporäre, für den Wechsel bestimmte künstlerische „Baustellenplanen“ im Zuschauerraum, mit denen sie der opulenten postmodernen Architektur des Theaters eine Sparästhetik von Prekariat und Provisorium entgegensetzten.

Nun rückt Moussa Kone, der österreichische Künstler mit dem delphischen Namen, der Gesellschaft des Spektakels zu Leibe. Ohne weitere Umwege führt uns der Kontrakt mit dem Zeichner auf die Bühne und in den Zuschauerraum. Kone hat zwei Triptychen gezeichnet, ein Format, das der Künstler schätzt. Im Original Tuschezeichnungen auf Papier, wurden die Bilder für den Zuschauerraum auf jeweils 3 x 9 Meter großen Bannern als Großbilder reproduziert. Vieles kann gleichzeitig erzählt werden, die Ebenen überlagern sich. Für das Theater Akzent untersucht Moussa Kone nun das Verhältnis von Darsteller und Text bzw. von Schauspieler und Publikum. Die Lektüre eines Triptychons geht immer von der Mitte aus, weiß Kone, und tauscht von den jeweils drei Motiven die mittleren aus, um die vis-à-vis installierten Fahnen inhaltlich miteinander zu verschränken.

Mit seiner einprägsamen Methode rituell kontrollierter Schraffuren macht Moussa Kone die Liaisons Dangereuses deutlich, die Souffleurkasten, Scheinwerferlicht, ein gesichtsloses Publikum, Spiegel und I-Phone in einen geheimnisvollen schwarz-weißen Dialog treten lassen.

Der Künstler setzt bei Denis Diderots berühmter Theatertheorie an, der in Dialogform verfassten Schrift „Paradox über den Schauspieler“. Die darin enthaltenen Überlegungen zur Verfremdung inspirierten moderne Dramatiker wie Bertolt Brecht und seine als episch bzw. dialektisch in der Geschichte verankerte Regiearbeit.

Das Paradox der Natürlichkeit, das darin besteht, Gefühle bzw. den Eindruck von Spontaneität und Authentizität durch Imitation, also kalte Strategie, zu erreichen, stellt Diderot dem Paradox der Rührung gegenüber: erst wenn der Schauspieler selbst ungerührt bleibt, vermag er zu rühren, geht es doch im Theater nicht um wahre Empfindungen, sondern um die Darstellung von Empfindungen. Schließlich verweist der Autor auf das Paradox der Wirkung, die nur dann zu erzielen ist, wenn man sie nicht verbissen anstrebt. Der reflektierte Schauspieler soll seine Rolle als Maske verstehen und sie beherrschen, ist die Imitation von Gefühlen doch überzeugender als echte Gefühle.

Diderots Methode des Zwiegesprächs (auch sein Roman „Rameaus Neffe“ ist ein philosophischer Dialog) übersetzt Moussa Kone in Bilder, die Formen des Diskurses aufzeigen. So stellt er (Blick-)Bezüge zwischen dem Schauspieler und seinem Text her, die Figur des Souffleurs bzw. der Souffleuse repräsentiert den Autor und soll im weiteren Sinne für Authentizität stehen, blickt aus dem Kasten auf den Schauspieler und dieser wiederum zurück auf den Souffleur (den Text). Die mittlere Zeichnung zeigt einen quasi neutralen Zoom auf beide. Rollenmodelle, Gesellschaftsbühne und das eigene Selbstverständnis sind der Stoff der Zeichnungen, die auf der Ambivalenz von Schein und Sein aufbauen. Gespielte Realität wird für den Zuschauer zu einer erlebten Realität.

Im Triptychon entlang der rechten Saalwand geht es um das Verhältnis von Schauspieler und Publikum. Die Zuschauer – wir sehen sie einmal von hinten, den Blick auf die Bühne gerichtet, einmal aus der Perspektive des Schauspielers, der in Hamletpose auf der Bühne steht – sind eine identitätslose Masse. Die Bilder erzählen von Anonymität, dem Formalismus starrer Inszenierungen, den Lügen der Darsteller und der Manipulation der Zuschauer, von emotionaler Distanz und der Schere, die sich zwischen Gefühl und Ausdruck auftut.

Die Requisite Maske taucht in zwei der drei Zeichnungen auf. Sie lassen den Zusammenhang zwischen Verkleidung, Blick und Physiognomie aus philosophischer, ethnologischer, soziologischer oder kunsthistorischer Sicht eher offen, als sie ihn einengen oder festlegen. Fantômas, der Mann mit den 1000 Masken, könnte den Theaterbesuchern in den Sinn kommen, der Großherzog Rudolf von Gerolstein, der im Bestseller „Die Geheimnisse von Paris“ im 19. Jahrhundert durch die Hauptstadt der Moderne streift, der dunkle Ritter Batman oder die Superbösewichte bei James Bond, das Phantom der Oper oder die Figuren des Edgar Wallace, der das Genre in zahllosen Varianten durchdekliniert hat.

Im Schminkspiegel taucht der Schauspieler auf, der sich mit dem Handy selbst fotografiert. Die moderne Form der Selbstinszenierung ist das Ende, könnte aber auch der Anfang der Erzählung sein.

Schon seine erste Einzelausstellung in der Wiener Galerie Charim hat Moussa Kone dem Komplex Theater gewidmet. Auf den Tuschezeichnungen auf Papier, die den originalen Vorlagen für die Banner im Theater nahe sind, beschäftigt sich der Künstler mit dem Konzept der „Vierten Wand“, die im Theater die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum, zwischen inszenierter und realer Welt, bezeichnet. Moussa Kone blickt hinter diese vierte Wand des Bühnenraums, macht sie durchlässig und stellt die Frage nach der Wirklichkeit im gezeichneten Bild.

„Die gesamte Ästhetik Diderots beruht bekanntlich auf der Gleichsetzung der Theaterbühne mit dem gemalten Bild“, sagt Roland Barthes in „Diderot, Brecht, Eisenstein“, einem Essay von 1973. „Das perfekte Stück ist eine Abfolge von Bildern, das heißt eine Galerie, eine Ausstellung: die Bühne bietet dem Zuschauer ebenso viele wirkliche Bilder wie es in der Handlung für den Maler günstige Momente gibt. Das Bild (in der Malerei, im Theater, in der Literatur) ist ein unmittelbarer, unzersetzbarer, reiner Ausschnitt mit sauberen Rändern, der seine ganze unbenannte Umgebung ins Nichts verweist und all das ins Wesen, ins Licht, ins Blickfeld rückt, was er in sein Feld aufnimmt.“

Das klingt, als hätte Roland Barthes die Zeichnungen von Moussa Kone studiert. Barthes geht von folgender Gemeinsamkeit im Denken von Diderot, Eisenstein und Brecht aus: von der Suche nach jenem absoluten Augenblick, aus dem sich Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft zu einem grandiosen Bogen fusionieren und alles Abwesende anwesend erscheint. „Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei“, sagt Walter Benjamin, „nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.“<sup>ii</sup> Womit wir wieder bei Moussa Kone, dem Zeichner, wären.

Brigitte Huck

---

<sup>i</sup> Walter Benjamin, 'Über den Begriff der Geschichte', in *Gesammelte Schriften*, vols. 1-2, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1980, p.695. Often referred to as 'Theses on the Philosophy of History'; literally 'On the Concept of History'. Translation by J.U.

<sup>ii</sup> Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in: *Gesammelte Schriften*, Band 1-2, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1980, S.695