

Tobias Rosenberger The An-Archic Device

Das Sublime war jetzt oder Die automatische Eroberung Mexikos

von Ingmar Lähnemann

Tobias Rosenberger hat mit *The An-Archic Device* (2009) eine komplexe Maschine geschaffen, die er selbst als »irgendetwas zwischen Schaukasten, Kasperletheater und Straßenaltar«¹ charakterisiert. Komplex ist sie in ihrer technischen Konstruktion, die in Automatenform eine Drehmechanik mit einem modifizierten Bildschirm für Videosequenzen verbindet, vor allem aber auf der inhaltlichen Ebene. Hier bezieht sich der Künstler auf den Text *Die Eroberung Mexikos* des französischen Autors, Theaterregisseurs und Schauspielers Antonin Artaud, eines Protagonisten des Surrealismus. Der Text ist Rosenberger nicht nur Referenzebene für den Inhalt seiner künstlerischen Arbeit, sondern seine bewusst subjektive Lesart des Landes, in das er 2009 mit einem Stipendium des Goethe-Instituts Mexiko und der Werkleitz Gesellschaft ging, um aus seiner persönlichen Gegenüberstellung Artauds und Mexikos ein künstlerisches Modell zu schaffen.

Die Maschine, die dabei entstanden ist, schafft den gleichen Spagat, den der Künstler mit seiner persönlichen Eroberung Mexikos unternommen hat. Auf der einen Seite ist sie eine (erste) direkte Umsetzung von Artauds kryptischem Text in ein Bühnenstück gemäß den Anweisungen des Autors. Andererseits stellt sie einen Erfahrungsraum dar, der den Rezipienten – mehr als Artauds Stück – eine eigene Auseinandersetzung mit Mexiko bietet und im gleichen Maße Rosenbergers Erlebnisse in Mexiko beinhaltet. Dabei ist entscheidend, dass es sich als Erfahrungsraum für Rezipienten und als Erzählraum des Künstlers genau wie in Artauds Bezugstext um ein subjektives, ein vorgebildetes, ein traumhaftes Mexiko der eigenen Projektionen handelt.

Unter den Traumländern dieser Erde, die zwischen Island und Australien von den eigenen Klischees überlagert werden, ragt Mexiko (als Exil) heraus, in der sozialistischen Geschichtschreibung ebenso wie in der surrealistischen. André Bretons Charakterisierung Mexikos als Land des Surrealismus par excellence ist dabei ebenso ein Beispiel für die Umdeutung eigener Erlebnisse hinsichtlich einer vorgeprägten Einschätzung der Geschichte und der Kultur dieses Landes wie Artauds *Die Eroberung Mexikos*, das wiederum die Essenz seines Konzepts vom Theater der Grausamkeit bildet. So wenig aktuell der Text als Reiselektüre im 21. Jahrhundert erscheint, so deutlich muss seine radikal subjektive Übertragung von Erwartungen und Erfahrungen an das Land einen Künstler faszinieren, zumal wenn er wie Rosenberger Theaterwissenschaften studiert hat.

Es ist im Zusammenhang des surrealistisch-(alb)traumhaften Referenztexts umso merkwürdiger, dass Rosenberger, nach der Wahl Artauds als Rezeptionsfolie, in dem

¹ <http://www.tobiasrosenberger.de/De/Arbeiten.html> [Stand 25. Juli 2012]

Moment in Mexikos Hauptstadt ankam, als das Land 2009 von dem Schweinegrippenvirus gelähmt wurde, der die Welt in Atem hielt. Mit Artauds Text *Das Theater und die Pest* im Kopf konnte er direkt erleben, wie eine Gesellschaft mit einer Epidemie konfrontiert wird und sich Leben und Handlungen verändern. In dem Moment, in dem er einen Apparat als eine Art endgültigen Erfahrungsraum für Artauds Theater schuf, bestätigte die mexikanische Realität dessen Analyse und seine zentrale Theatermetapher: »Die Pest benutzt schlummernde Bilder, eine latent vorhandene Unordnung und treibt sie plötzlich bis zu den äußersten Gebärden; und auch das Theater benutzt Gebärden und treibt sie bis zum äußersten [...]. Es findet wieder zu der Vorstellung von Figuren und Typen-Symbolen [...].«² Bevor der Künstler seinen Apparat für Rezipienten zur eigenen Mexikoeroberung ausführte, ergriff ihn selbst eine surreale Befindlichkeit, die so kennzeichnend für Artauds Text ist und Rosenbergers Apparat erst Recht eine Bestimmung gibt.

The An-Archic Device vereint somit Artauds und Rosenbergers verfremdete Eroberung Mexikos, auf deren assoziativer Basis sich wiederum ein Bühnenstück, eine Kulisse, ein Traum, ein Erfahrungsraum Mexiko und eine subjektive Projektionsfläche für den einzelnen, auf sich selbst geworfenen Rezipienten ergibt. Denn tatsächlich hat der Künstler sein Werk so angelegt, dass man ihm prinzipiell einzeln gegenübertritt. Als kleine, ironische Reminiszenz an die Interaktivität und die Frage nach dem Wert eines Kunstwerks, setzt sich der Apparat nur mittels eines 10-Pesos-Stücks in Gang. Rosenbergers eigene Definition des Kunstwerks als Straßenaltar ist eine gute Charakterisierung, denn zuerst ist *The An-Archic Device* zur privaten Andacht gemacht – mit den Mitteln eines Schaukastens und Kasperletheaters, einer sinnlich vereinnahmenden Maschine, deren differenzierte und sich in immer neuen Kombinationen ergebende Reize man auch bei wiederholter Betrachtung weder zu- noch einordnen kann. Die Eindrücke, die das Werk liefert, entbehren Rationalität und Logik und lassen sich am besten erneut mit Artaud beschreiben: »[...] und hier nun spielt sich vor unseren Augen ein Kampf von Symbolen ab, die übereinander hergefallen sind in einem unmöglichen Getrampel; denn Theater kann es nur von dem Augenblick an geben, in dem tatsächlich das Unmögliche beginnt und in dem die Poesie [...] verwirklichte Symbole speist und überhitzt.«³ Rosenberger macht durch das Wortspiel im Titel, das wiederum an surrealistische Techniken und Duchampsche Doppeldeutigkeiten erinnert, deutlich, dass er neben der offensichtlichen Anarchie der maschinellen Zusammenhänge auch eine »archische«, ganz im Sinne der antiken Tragödie also kathartische Wirkung erzeugen will. Auch dazu ist es nötig, dass dieses automatische Theaterstück, das sich tatsächlich wie automatisches Schreiben, wie halluzinogene Drogenenerlebnisse oder wie die Assoziationsketten des surrealistischen *Cadavre Exquis* ergibt, als direkte Gegenüberstellung von Aufführung und Rezipient konzipiert ist.

Rosenberger hat, soweit das möglich ist, Artauds *Eroberung Mexikos* zunächst wörtlich genommen, und in Kenntnis des Textes lassen sich diverse Elemente finden, die auf Artauds paradigmatisches Mexiko deuten: Den vier Akten seines Stücks entsprechend, rotieren vier Szenenbilder, abstrahierte Puppenstuben, in einer scheinbar präkolumbischen Ästhetik, deren Gestalt allerdings hinter dem Bildschirm

² Antonin Artaud, *Das Theater und die Pest* (1933). In: *Das Theater und sein Double* (1938), München 1996, S. 30.

³ Ebd.

des Geräts nur schemenhaft sichtbar wird. Die Menschen im Video auf der Pyramide von Teotihuacán lassen sich als erster Akt, als »ein Bild des wartenden Mexiko« (Artaud) lesen, die beiden Männerfiguren als Verkörperungen von Cortez und Montezuma, den beiden Protagonisten der Akte 2 und 3. Zwischendurch erscheint wie ein roter Faden automatisierte, rituelle Gewalt in der ästhetisierten Darstellung des präkolumbischen Codex Cospi, erneut aber ironisch gebrochen als Animation der aztekischen Zeichnungen, die in der Form des Werks eher an Spielautomaten und poppig-kitschige Überhöhungen mexikanischer Kultur erinnern.

Es sind jedoch nur Andeutungen der Ideen Artauds und der Bilder, die Mexiko repräsentieren könnten. Rosenberger zeigt in seiner vielschichtigen, sinnlichen, ultimativen (analytischen) Surrealismusmaschine, dass Artaud, der archetypische Mexikoreisende, in Mexiko das Sublime suchte, die Erfahrung des Erhabenen, die das Theater der Grausamkeit in seiner konkreten Ausformung in der *Eroberung Mexikos* repräsentiert. Während sich der Text in Rosenbergers Übertragung erst recht als Sublimierung liest, bietet der Künstler den Rezipienten seines *An-Archic Device* eine Erzählung, die subliminal funktioniert und anarchisch die Zusammenstellung einer eigenen Geschichte erlaubt – eine subliminale Sublimierungsmaschine des Sublimen für zehn Pesos und damit eine in jeder Hinsicht zeitgemäße künstlerische Antwort auf eine alte ästhetische Frage, die immer mal wieder virulent wird, wie das Beispiel Rosenbergers in Mexiko zeigt.

Autor: Ingmar Lähnemann (DE) ist wissenschaftlicher Assistent am Edith-Russ-Haus für Medienkunst in Oldenburg.