

Andreas H.H. Suberg

Wenn Wahnsinn wohlgesetzte Worte findet,
sucht wirres Zeug nach Wahrsinn.

Ein Essay über das sprachkünstlerische Werk
und die Text-Bilder von Albrecht Rieger

2019

***Dann pofft die Packung auf. Dann boomt die Ballerina.*¹**

Mit diesem vorliegenden Künstlerbuch *Geister, Schweine und Tiger oder Die dicken Dinger* von Albrecht Rieger, dessen Herausgabe ich unterstützen und begleiten durfte, erfüllt sich ein langgehegter und immer wieder kommunizierter Wunsch, seine sprachkünstlerische Arbeit publizieren zu lassen.

Vor vier Dekaden kam ich erstmalig mit den frühen Gedichten in Berührung und konnte schon damals das Echo ihrer Ausstrahlung erspüren.

Lange Jahrzehnte, nahezu alleiniger Rezipient, erfuhren die Gedichte, abgesehen von der Einbindung in zahlreiche konzertante Kontexte oder die sich zuweilen ergebende Gelegenheit ihrer Deklamation im Freundeskreis kaum eine Öffentlichkeit und dämmerten trotz der nahezu kontinuierlich fortschreitenden schriftstellerischen Arbeit in einem Schlummer-Modus.

Durch die lange und intensive Phase der Beschäftigung, in der ich mich der Lyrik, der Prosa und den zuletzt entstandenen Sprachbildern nicht nur rezipierend, sondern auch in deren musikalischen wie musiktheatralischen Umsetzungen innerhalb meiner Arbeit als Komponist widmen und annähern konnte, stellte sich eine Art von Aneignung ein, gipfelte schon fast in der Suggestion eigener Autorenschaft und schuf einen Fundus von Bildern, Erfahrungen und Erkenntnissen, Ideen, Modellen und Gedanken als Facetten eines immer präsenten Teils meiner Entwicklung und der seelisch-geistigen Konstituierung der eigenen Person.

Die vorliegende Publikation ist nicht als ein die Sprachbilder dokumentierender Katalog konzipiert, sondern transformiert auf der Grundlage der bisher geschaffenen Bildwerke die zu diesen Arbeiten führenden Arbeitsweisen und –techniken auf das Medium Buch. Ganz im Geiste des *offenen Kunstwerks* ist dem lesenden Betrachter und betrachtenden Leser dieses Künstlerbuchs *Die dicken Dinger* freigestellt, nicht der in einem Buch angelegten Sukzessivität folgen zu müssen, sondern, einen Anfang findend, den Fortgang der Betrachtung selbst wählen und gestalten zu können.

Der nachfolgend einführende Text – eher Essay als geisteswissenschaftliche Untersuchung – verweigert sich nicht der Option der Heranziehung kunst- und sprachwissenschaftlicher, philosophischer, psychologischer, mythologischer und ikonographischer Hin- oder Querverweise. Alles noch zu sagende gründet aber zuvorderst auf gemeinsame biographischen Schnittmengen, den intellektuellen und künstlerischen Austausch sowie sehr subjektive Eindrücke, Reflexionen und Assoziationen und will damit Impulse setzen und kontextuelle Räume für neue Gedankenverknüpfungen geöffnet wissen, ganz im Sinne der Lebenserhaltung, bzw. des Lebendighaltens und nicht im Sinne der Toderklärung eines nach langer Schwangerschaft gerade in die Welt Entlassenen.

Es ist der Arbeit von Albrecht Rieger zu wünschen, dass ihr die tiefe und intensive Auseinandersetzung widerfährt, die ihr gebührt und die sie einfordert, sich dem bisher im Bildnerischen wie im Sprachkünstlerischen Entstandenen noch vieles anschließen werden wird und auch mir noch oft Gelegenheit gegeben ist, weitere Texte innerhalb kompositorischer Kontexte umsetzen zu können.

***Wenn Wahnsinn wohlgesetzte Worte findet, sucht wirres Zeug nach Wahrsinn.*²**

¹ Aus dem Gedicht *Innere Mumie* von Albrecht Rieger

Unser erster Kontakt und Kennenlernen fällt in das Jahr 1978, in der Heimatstadt Albrecht Riegers, dem kleinen Städtchen Laubach – im Hessischen, unweit der Universitätsstadt Gießen -, das dann auch für mich während meines Studiums bis 1982 Wohnort wurde.

Es war die Zeit, in der die Turbulenzen der 68er-Bewegung mit ihrer Studentenbewegung und Jugendrebellion, ihrer Generationenrevolte und dem Sozialprotest sowie den Lebensstilreformen und ihrer Kulturrevolution nachwirkten und einhergingen mit den verebbenden Wogen der Flower-Power-Bewegung und dem aus ihr resultierenden Ekstasehunger und Erleuchtungsverlangen, mittels psychedelischer Drogen bewusstseinsweiternde Erfahrungen und Erlebnisse auszulösen.³

Selbst am Beginn meines ersten Studiums der Kunst, Visuellen Kommunikation und Musik stehend, befand sich Albrecht Rieger kurz vor dem Abitur.

Und schon damals waren seine Interessen u.a. auf Vor- und Frühgeschichtliches und historische Schriften anderer Kulturkreise fokussiert. Die intensive Beschäftigung mit den Lehrreden Buddhas, den epischen Dichtungen der akkadischen und sumerischen Literatur, dem Gilgamesch-Epos, dem Johannesevangelium sowie die Begegnungen mit Bildender Kunst und Lyrik inspirierten und begünstigten im Zusammenspiel mit einem starken, allgemein kreativen und speziell literarischen Ausdrucks- und Gestaltungswillen die Entstehung der ersten Gedichte.

Nach absolviertem Abitur begann Albrecht Rieger, nachdem eine ganz im Stile des Felix Krull inszenierte Musterung ihm wehrdienstliche Uneignung attestierte und ihn des Militärdienstes entband, ab 1980 mit dem Studium der deutschen Literaturwissenschaft, der Vor- und Frühgeschichte und der Kunstgeschichte, das er dann mit einer Magisterarbeit über Peter Handke abschloss.

Nahezu zeitgleich erfolgte eine sieben Jahre andauernde Phase intensiven Praktizierens von Meditation und einer Form des Kundalini Yoga, die - im Sikhismus⁴ exerziert - von Sikh Yogi Bhajan in den Westen gebracht und gelehrt wurde. Begleitend zur Praxis von Yoga und Meditation vertiefte er sich neben dem Studium von Schriften indischer, persischer und chinesischer Gelehrter und Mystiker, wie Nanak⁵, Kabir⁶, Vivekananda⁷, Patanjali⁸, Rumi⁹ und Lao Tse¹⁰ auch in die Lektüre historischer Epen, den

² aus dem in Prosa verfassten Kommentar zu dem Gedicht *Innere Mumie* von Albrecht Rieger, entstanden für das gleichnamige, noch nicht realisierte Musiktheater.

³ Während Aldous Huxley diese Trips als unverdiente Gnade bezeichnete, verteidigte John C. Lilly die Einnahme dieser Stimulanzien sowie den Gebrauch des Isolationstanks als einen für die westliche Welt und deren Lebensstil angemessenen Weg, um derartige Bewusstseinszustände zu erlangen.

⁴ Die Sikh-Religion (Panjabi: sikhī) ist eine im 15. Jahrhundert n. Chr. entstandene monotheistische Religion, die auf den Gründer Guru Nanak Dev zurückgeht. Die Sikh-Religion betont die Einheit der Schöpfung und verehrt einen gestaltlosen Schöpfergott, der weder Mann noch Frau ist. Weitere wesentliche Merkmale sind die Abkehr von „Aberglauben“ und traditionellen religiösen Riten, wie sie zum Beispiel im Hinduismus vorherrschen. Die Sikh-Religion orientiert sich nicht an der Einhaltung religiöser Dogmen, sondern hat das Ziel, religiöse Weisheit für den Alltag nutzbar und praktisch zu machen.

⁵ Nanak Dev, Heiliger und Religionsstifter des Sikhismus (1469-1539)

⁶ Kabir, indischer Mystiker (1440-1518)

⁷ Vivekananda, hinduistischer Mönch und Gelehrter (1863-1902)

⁸ Patanjali, indischer Gelehrter und Verfasser der Yogasutra (ungesichert zw. 200 v.Chr. oder 400 n. Chr.)

Nibelungen, der Odysse, Ilias, Aeneis, Bhagavad Gita, Mahabharata und dem Schöpfungsmythos Genesis.

Wenn Albrecht Rieger in dieser Periode als praktizierender Sikh, namens Inderjit Singh¹¹, auch mit den für Sikhs typischen Insignien, wie etwa dem Turban (Dastar) ausgestattet war, zeugt heute rein äußerlich nur noch ein stählerner Armreif (Kara) von dieser Entwicklungs- und Meditationszeit.

Die Folgezeit, in der Yoga- und Meditationspraxis langsam eingestellt wurden, ist - neben der meist kontinuierlichen schriftstellerischen künstlerischen Arbeit bis in die Jetztzeit – von der beruflichen Tätigkeit im Bereich Öffentlichkeitsarbeit und Marketing bestimmt. Einhergehend mit einer Intensivierung der sprachkünstlerischen Tätigkeit entwickelt sich seit 2013 mittels digitaler Verfahren aus der Symbiose von Schrift und Bild das Genre der aktuellen Sprachbilder.

Kombinationen von Schrift und Bild sind schon seit der Antike nachweisbar. Den von Lessing in *Laokoon*¹² postulierten Grenzen zwischen Malerei und Poesie kann, verstärkt spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts, auch in den anderen Schwesterkünsten, zugunsten einer gegenseitigen Befruchtung nicht mehr entsprochen werden.¹³ Der für alle Künste verbindende Wurzelgrund schafft, bei aller Andersartigkeit ihrer Erscheinungsform und der ihnen inhärenten Parameter, kraft des Willens zur Gestaltung Ausdrucksform des Geistigen zu sein, Grundlage, um unter Auflösung der Forderung nach Reinheit der Mittel gegenseitige Durchdringungen zu befördern und Weitungen wie Überschreitungen der Gattungsgrenzen zu erwirken. Die von Adorno als *Verfransung der Künste*¹⁴ beschriebene weitreichende Veränderung - der Versuch der Einzelkünste, Aspekte benachbarter Gattungen zu assimilieren - lässt sich in den durch gegenseitige Einflussnahme ausgelösten Grenzüberschreitungen, der Einbeziehung von Schrift im Futurismus, Kubismus, Surrealismus, Dadaismus, der Pop-Art, dem Informell und der Konzeptkunst nachvollziehen. Beeinflussungen seitens der bildenden Kunst begünstigen die Entstehung von musikalischer Graphik, graphischer Komposition bzw. Notation, Klangkunst (Klang-Objekte und –Installationen) wie auch der konkreten und visuellen

⁹ Dschalāl ad-Dīn ar-Rūmī, persischer Mystiker (1207–1273)

¹⁰ Lao-Tse, chinesischer Philosoph, Begründer des Taoismus und Verfasser des Tao te King (etwa 4. Jahrh. v. Chr.)

¹¹ Bedeutung von *Inderjit Singh* ~ Der Sieg Indras. Indra (Sanskrit, m. -, „mächtig, stark“) ist eine vedische Gottheit. In der frühindischen, vedischen Religion wird Indra als der höchste, kriegerische Gott des Himmels vorgestellt, der Gott des Sturmes und des Regens, ohne den kein Sieg möglich ist, den man im Kampfe anruft und der jeden Widerstand zerschmettert. Seine Heldentaten sind zahlreich, u.a. tötet Indra mit seinem Donnerkeil (vajra) den Drachen bzw. Dürredämon Vritra, befreit die Kühe von den panis, einer Schar reicher und geiziger Dämonen und tötet den Dämonen Namuci, der ihm sein Soma (ein belebendes Getränk) stiehlt. Allgemein verkörpert er die produktiven Kräfte der Natur, strotzt vor Kraft und Vitalität, bringt Materielles zum Blühen, schenkt Wohlstand und bestraft die Lüge. Indra wird furchteinflößend, riesengroß, mit dickem somatragenden Bauch, hundert Hoden und vier Armen dargestellt. In der einen Hand hält er das Vajra, seine besondere Waffe, mit der er Dämonen tötet und gefallene Krieger wieder zum Leben erweckt, die andere hält einen Stachelstock oder Speer, die dritte führt einen Köcher mit Pfeilen, und die vierte hält ein Netz der Illusionen und einen Haken bereit, um Feinde zu fangen und straukeln zu lassen. Sein Bogen ist der Regenbogen. (Quelle: Wikipedia)

¹² Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie*. In: *Lessings Werke*. Herausgegeben von Walter Riezler. Vierter Teil. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong & Co, 1925.

¹³ Vgl. Ströbel, Katrin: *Wortreiche Bilder. Zum Verhältnis von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst*. Transcript Verlag, 2013. S. 22 ff.

¹⁴ Adorno, Theodor W.: *Die Kunst und die Künste*. In: *Anmerkungen zur Zeit 12*. Berlin: Akademie der Künste, 1967, S. 25

Lyrik und kulminieren in einer heute fast unüberschaubaren Multimedialisierung der Kunst.

Um einer Darstellung der Genese im Werk von Albrecht Rieger gerecht zu werden, wird nachfolgend der Versuch unternommen, die Lyrik und Prosa, die Verwendung der Schrift im Bild und dann die Bilder und deren Bildsprache der Betrachtung zu unterziehen.

»Im Anfang war das Wort«¹⁵ könnte die Genese des Werkes von Albrecht Rieger - ausgehend von den frühen Gedichten hin zu den aktuellen Sprachbildern – überschrieben sein. Und es bleibt immer das Wort, in das nach Hölderlin der Geist eingehüllt ist und das sich hier als Stimulus geriert und Humus für bildnerische Artikulationen generiert.

Selbstgeboren

*Der Ursprung der Worte
ist Stille Gestaltung
des Schweigens Selbstgeburt
nennt sich es mich und alles
folgt hervor zu Gedanken
des Geistes Klänge
ertönen sich ihm die Welt
ist auch ich die Stille.*

*Die Flamme nährt sich selbst,
ihr Licht ist die Nahrung des Dunkels,
ihres Kindes.
Das Kind enthält das Licht,
das Wort spricht Stille,
der Ursprung ist sein Ende,
das Dunkel die Flamme,
selbstgeboren¹⁶*

»Das Wort steht zwischen meinem Bewusstsein und dem gemeinten Gegenstand und nimmt teil an der Seinsart beider.«¹⁷ Das Denken wird mittels der Sprache zu seinem eigenen Erkenntnisgegenstand, kann sich objektivieren, anderen vermitteln und wird tradierbar. »Weil aber das Denken uns nur im Gewande und in der Form der Sprache bewusst werden kann, fassen wir die mikrokosmische Welt nach der Seinsart unserer Sprache auf: die Welt wird uns zu einer Sprache anderer Art. [...] So wie die Sprache den Geist verleibt, so durchgeistigt sie die Wirklichkeit.«¹⁸ Die Sprache ist [...] nicht *ein* Kommunikationsmittel von vielen¹⁹; sie ist »das, was *jede* Kommunikation begründet«; besser noch, »die Sprache ist wirklich die eigentliche Grundlage der Kultur. Im Verhältnis zur Sprache sind alle anderen Systeme von Symbolen akzessorisch oder abgeleitet.«²⁰ Und indem das Bewusstsein sich auf dem Vehikel

¹⁵ Johannesevangelium (1,1-18)

¹⁶ Das Gedicht *Selbstgeboren* von Albrecht Rieger entstammt dem Zyklus *Uhrzeit*

¹⁷ In: Philosophisches Wörterbuch, Stuttgart, 1955; S. 562 f.

¹⁸ ebd. S. 563

¹⁹ Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, 8. Aufl., Frankfurt a. M. 1998, S. 66

²⁰ Jacobson, Roman: Linguistique et poétique. S.28. Zit. In: Umberto Eco, Das Offene Kunstwerk

der Sprache durch die Welt bewegt und wieder bereichert zu sich selbst zurückkehrt, gebiert es den Akt der Reflexion.

Nichtwort

*Oft Seele wurde diese Leere,
die es zwanghaft auszufüllen gilt,
deswegen oft so unerkant genannt.*

*Oft Inhalt wurden diese Klänge,
am Rand zerfallend, dadurch bildend,
sich selbst so täuschend ausgefüllt umhüllt.*

*Die Suche dann nach einem,
was stumm verstanden identisch ist,
ist hiermit betrachtet selbst entmachtet. ²¹*

Albrecht Riegers Umgang mit der Sprache: die Bildung von Interferenzen²², Redundanzen²³ und neuen Kunstworten wie Wortschöpfungen, die Einbeziehung der Umgangssprache, der Onomatopoesie²⁴ sowie die Erzeugung von Äquivokation²⁵, die Verwendung von Homonym, Homophon und Homograph²⁶, Assoziation und Gebrauch von Assonanzen, die sprachliche Entgrenzung mittels gleichzeitiger Verwendung und Kombination unterschiedlicher Tempi, divergenter Begriffe, die Substantivierung von Adjektiven und Verben, die Übertretung grammatikalischer Gesetzmäßigkeiten, der Einsatz von Zitaten z.B. enzyklopädischer Artikel, die Imitation literarischer Ausdrucksformen und Gattungen als Stilmittel u.a. schafft einen sehr eigenen sprachlichen Kosmos und erzeugt damit schon eine Eigenweltlichkeit als Voraussetzung und Urgrund der späteren Sprachbilder.

²¹ Das Gedicht *Nichtwort* von *Albrecht Rieger* entstammt dem Zyklus *Uhrzeit*.

²² Mit dem Begriff *Interferenz* bezeichnet man in der Sprachwissenschaft die Übertragung muttersprachlicher Strukturen auf äquivalente Strukturen einer Fremdsprache und umgekehrt oder von Strukturen eines Dialekts auf die zugehörige Standardsprache und umgekehrt. Das betrifft Strukturen semantischer, grammatischer (morphosyntaktischer), idiomatischer, phonologischer und gestikulatischer Art in der Ausgangssprache, deren Übernahme in die Zielsprache von kompetenten Hörern oder Lesern dort als falsch oder irreführend betrachtet werden und die gegebenenfalls so zu Missverständnissen oder zu unverständlichen Sätzen führen können. (Quelle: Wikipedia)

²³ Der Begriff der Redundanz beschreibt in der Informationstheorie diejenigen Informationen, die in einer Informationsquelle mehrfach vorhanden sind. Eine Informationseinheit ist dann redundant, wenn sie ohne Informationsverlust weggelassen werden kann. (Quelle: Wikipedia)

²⁴ Onomatopoesie ist die sprachliche Nachahmung von außersprachlichen Schallereignissen.

²⁵ Äquivokation (von lateinisch *aequus* ‚gleich‘ und *vocare* ‚rufen‘) bedeutet zum einen Doppelsinnigkeit, Mehrdeutigkeit, in der Philosophie Wortgleichheit bei Sachverschiedenheit und zum anderen ist es die Information, die bei der Übertragung über einen Kanal zwischen einer Informationsquelle (Sender) und einer Informationssinke (Empfänger) verloren geht. Der Terminus ist in diesem Zusammenhang als Informationsgehalt zu verstehen und geht auf die Informationstheorie von Claude Shannon zurück, welcher die Grundlagen für diese Theorie in den 1940er Jahren legte. (Quelle: Wikipedia)

²⁶ Homonym: gleiche Aussprache, unterschiedliche Bedeutung, oft unterschiedliche Herkunft; Homophon, gleiche Aussprache, unterschiedliche Schreibweise, z. B. ‚malen‘ und ‚mahlen‘; Homographie gleiche Schreibweise, unterschiedliche Aussprache, z. B. ‚módern‘ (verwesen) und ‚modérn‘ (fortschrittlich) [Mit der Anwendung der Homophonie und Homonymie arbeitet etwa der Schriftsteller Raymond Roussel (1877-1933) in seinen die Surrealisten und Dadaisten inspirierenden Romanen; Marcel Duchamp bezieht sich explizit auf dieses Verfahren, um u.a. Bild- und Objektitel zu erfinden.]

Die frühen expressiven und existentialistischen, teilweise dem Expressionismus oder Surrealismus anverwandten Gedichte, mit denen ich gleich zu Beginn unserer Freundschaft in Berührung kam, faszinierten in ihrer schon jung angelegten Ausdrucksreife und -kraft und inspirierten in der Folgezeit mehrere kompositorische Umsetzungen, die innerhalb meines Werkverzeichnisses den Zyklus *Rieger-Lieder* konstituieren. Zuweilen wurde das Verfassen von Lyrik und Prosa in Form von Libretti erst durch kompositorische Vorhaben und Konzepte angestoßen.

Einblicke in seine damaligen, heute leider verschollenen Skizzenbücher zeigten Texte und deren Entwürfe, teilweise in nicht lateinischen Schriften verfasst, denen vielfach skurrile, oft monströs wirkende Figuren wie Dämonen oder Spiralköpfe und -menschen, angesiedelt in der Nähe zur *Art Brut*, zur Seite gestellt waren.

Gedichte von 1977-1995 sind von Albrecht Rieger selbst chronologisch in betitelte Phasen bzw. Gruppen unterteilt, beginnend mit *Urzeit*, *Phlegma (Slime-Time)* und *Pneuma (Luftzeit)* bildet *Uhrzeit* nicht nur den Abschluss dieser Einteilung, sondern assoziiert in seiner Eigenschaft als Homophon auf den Anfang verweisend eine die Sukzessivität zeitlicher Abläufe aushebelnde Kreisbewegung, in der das Modell von der Kugelgestalt der Zeit, d.h. das gleichzeitige Zugesehensein von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, wie auch Retention und Protention²⁷ als Intentionen des Bewusstseins resonieren und - auf die Werkgenese bezogen - in der Vergangenheit Geschaffenes Keimlinge für Zukünftiges und in der Zukunft sich Herauszubildendes erst im Rückgriff und in der Rückbezüglichkeit auf Vergangenes Ausformung erfahren.

Die ersten unter dem Titel *Urzeit* gefassten lyrischen Texte folgen in ihrer sprachlichen Ausformung noch einem expressionistischen Duktus, weisen aber schon die bildgewaltige Sprachlichkeit und den Metaphernreichtum oft im Zusammenklang mit einer existentialistischen (Selbst-)Reflexion auf und wirken in Funktion sprachlicher Vorgestalten auf die Entwicklung späterer Poeme.

Herbst

*Starrende Gräser zerschneiden des Schrittes
Knirschen in schweigender Kälte erstickt.
Noch abends begleiteten Lippen den Blick
mit Küssen zur Rückkehr erfrorener Träume.
Noch nachts streiften Augen Vergessnes und hell
verließen sie kurz diese Stunden.*

*Von schwächlichen Strahlen gefunden bestatten
die Bäume den blutlosen Gang diesen Morgen*

²⁷ [Während der von Edmund Husserl geprägte Terminus der Retention (primäre Erinnerung) die Fähigkeit des Bewusstseins bezeichnet, neben den ihm zufließenden aktuellen Wahrnehmungen auch solche des unmittelbar vorangegangenen Augenblicks festzuhalten, eine Art der erinnernden Vergegenständlichung, der Aktualisierung eines Aspektes, der als Vergangenes in die Gegenwart hineinwirkt, definiert der Begriff der Protention die Erwartung von Zukünftigem innerhalb eines Erlebnisflusses zeitlicher Objekte.] (Quelle: Wikipedia)

*mit lebendem Ocker.
Gebettet im Raureif bricht tonlos betroffen
vom eigenen Gedanken der Fuß einen Halm.
Vergeblich lesen Krähen ihre Spuren.*²⁸

Transzendente Naturbetrachtungen sind in diesem kleinen Zyklus *Urzeit* ebenso thematisiert wie traumähnliche Phantasmagorien. Das Gedicht *Ego so nett*, dessen Titel als Homonym eingesetzt auch auf seine Form verweist, ist in einer solch traumartigen Szenerie angesiedelt.

Ego so nett

*Bist du es, der im Soge meiner Nächte
Noch kaum erahnt und traumbenommen aus dem Spiegel schritt?
Bist du es, der mit sternenkühlen Liedern,
der Nacht zu dienen, leise zitternd meine Sinne schnitt?*

*Ich seh dich, dessen Bild ich nun verstehe,
des Mondes nackter Körper, der selbst hier im Lichte liegt.
Du weißt es meinen Wünschen zu bestehen,
zum Sternenhort zu tauchen, dessen Helligkeit versiegt.*

*Tief folgst du mir ins junge Herz der Nacht,
ins blasse Land der endlich stillen Scherben,
zum Grund des ewig dunklen Lichts.*

*Ins kalte Meer des Lebens,
zum geilen Stein der Lust.
Nackter Mond, der Sog bist du.*²⁹

Mit dem Gedicht *Geile Bestattung* wird die Phase *Phlegma (Slime-Time)* eingeleitet. Surreale Zerrbilder eingebettet in zuweilen rohe Umgangssprachlichkeit reflektieren und kommentieren in einem von Zynismus dominierten Unterton das abstrakte System Sprache in seiner ihm inhärenten Annäherungskonstante als unvollkommenes Kommunikationssystem.

Geile Bestattung

*Vieles fließt heute zur letzten Erscheinung
des schnüffelnden Kötters im Hochzeitsgewand.
Vieles kotzt endlich Gedankenentbeinung
von harter Empore, von kaltem Verstand.*

Nicht Beute, nicht Fraß, noch Begattung

²⁸ aus dem Gedicht *Herbst (Urzeit)* von Albrecht Rieger

²⁹ aus dem Gedicht *Ego so nett (Urzeit)* von Albrecht Rieger. 2006 wurde das Gedicht mit der gleichnamigen Komposition für Bariton und Klavier von A.H.H. Suberg musikalisch umgesetzt.

*bekommen wir hier in den Mund.
Nicht Füllstoff, nur geile Bestattung
mit klebriger Zunge: Begriffsweltenschwund*

*Ein Bellen das letzte: Extase
Der Spaltengerüche: geschmolzenes Hirn
So grau quillt's durch Zähne, so pseudogesund.*

*Hinunter in wartende Löcher.
Hinunter so grau. Jetzt endlich
kichern Steinchen, die Seelchen, "Hi, Hi!"³⁰*

Dabei wird Sprache selbst thematisiert und ihrer Unzulänglichkeit und der ihr innewohnenden Approximation überführt, etwa wenn eine Verszeile lautet »...und kaut auf den Krümeln der Worte ...«³¹ oder wenn mit der Verwendung der Wortschöpfung ›Ersprochenes‹ gleichzeitig die Assonanz ›Erbrochenes‹ assoziiert werden kann.

Später in Goa, dem kleinsten indischen Bundesstaat an der mittleren Westküste, mit seinen paradiesischen Stränden schon in den 1960ern Anziehungspunkt der Hippies und auch für Albrecht Rieger während seiner Indienreise zeitweiliger Aufenthaltsort, entstand das ebenfalls dem Zyklus *Phlegma* zugehörige gleichnamige Gedicht *Goa*, das das dortige Lebensgefühl einfängt, die bisher erworbenen und gewonnenen Lebenswahrheiten hinterfragt und mit den letzten Gedichtzeilen einer ersten Fassung »...mich niemals einer Einsicht beugend fort von Gut und Schlecht zu gehen...«³² einen Wunsch oder eine Sehnsucht formulierend schließt.

Goa

*Der Tag verstreicht mir sinnenleert
Das früher wesentlich Genannte
Zeigt mir ziemlich unbekannte
uferfremde oder ferne Seiten.*

*Mich überzeugt die Relevanz von
beispielsweise Plastiksclappen,
mit denen lächelnd oder zögernd
ich mir erlaube oder muss*

*voll Gier nach pittoresken Sachen
und Lust nach jedem Sinnesreiz*

³⁰ aus dem Gedicht *Geile Bestattung* von Albrecht Rieger. Die gleichnamige kompositorische Realisation für Mezzosopran und Klavier entstand 1982; erste Neubearbeitung für Mezzosopran, Windinstruments und Klavier, 2002; zweite Neubearbeitung für einen Sprecher, 2 Tenorsaxophone, Posaune, Tuba, Klavier und einen Hund, 2018.

³¹ aus dem Gedicht *Was dir dein Sehnen aus den Scherben schmolz* von Albrecht Rieger. Das Gedicht wurde speziell im Hinblick auf die Entstehung der gleichnamigen Komposition von A.H.H. Suberg (1997) für Countertenor, Schlagzeug und elektronische Klänge verfasst. Veröffentlicht auf der CD – *Glasotronik – Fragile Klänge* bei Wergo / Schott music und in einem Konzertmitschnitt auf Youtube.

³² Aus: *Goa (Phlegma / slime time)* von Albrecht Rieger. Die erste Fassung des Gedichtes lieferte die textliche Grundlage für die Komposition *Goa* für Stimme solo (1984) von A.H.H. Suberg und ist im Intermezzo-Verlag / Berlin verlegt

*mich niemals einer Einsicht beugend
fort von Gut und Schlecht zu gehen.* ³³

In einer revidierten Fassung heißt es dann in dem letzten Dreizeiler »... fort von alledem zu gehen, was mir bisher noch wichtig war, ob es nun gut war oder schlecht.«³⁴

In der Heraufbeschwörung der Sehnsucht nach erneuter Aufhebung der Gegensätze, jenem Zustand, »[den] der Mensch der urzeitlichen Dämmerung wohl erlebt haben [muss], bevor er die Sprache, höhere Emotionen und Selbstbewusstsein entwickelte[,]«³⁵ einhergehend mit seinem Erleben unbewusster Harmonie, des Garten Eden und der unreflektierten physischen Verschmelzung schwingt »das mythologische Symbol des Uroboros³⁶ in seiner runden, autarken, narzisstischen und naturhaften Einbettung«³⁷ mit und kommt dem, was als subjektiver Dämmerzustand des Menschen bezeichnet werden könnte am Nächsten. »Ganz offensichtlich war dies nicht nur die Morgendämmerung der Menschheit, sondern ist auch ganz eindeutig die Morgendämmerung jedes seither geborenen Menschenkindes. Die ›Drachen von Eden‹ sind immer noch unter uns.«³⁸ Und so verwendet auch die analytische Psychologie das Symbol als Metapher für die frühkindliche Entwicklungsphase, in der noch keine bewusste Differenzierung von Gegensätzen, von Innen- und Außenwelt, von matriarchal und patriarchal, von Yin und Yang, von Gut und Böse usw. angenommen wird.

Insofern sind diese letzten Gedichtzeilen schon richtungweisend und kündigen in Art einer Vorgestalt an, was sich als gedankliche Auseinandersetzungen in späteren Gedichten manifestieren und von einer dem Skeptizismus³⁹ nahestehenden Sichtweise

³³ *Goa (Phlegma / slime time)* von Albrecht Rieger

³⁴ Aus der zweiten Fassung des Gedichtes *Goa* von A. Rieger

³⁵ Wilber, Ken: *Halbzeit der Evolution. Der Mensch auf dem Weg vom animalischen zum kosmischen Bewusstsein*. Titel der amerk. Originalausgabe ‚Up From Eden‘ (1982). Deutsche Übersetzung v. Erwin Schumacher. Frankfurt a. M. 1996. S.45 f.

³⁶ Uroboros oder Ouroboros (griechisch Οὐροβόρος „Selbstverzehrter“, wörtlich „Schwanzverzehrender“; von griechisch ourá „Schwanz“ und bóros „verzehrend“; ist ein bereits in der Ikonographie des Alten Ägyptens belegtes Bildsymbol einer Schlange, die sich in den eigenen Schwanz beißt und so mit ihrem Körper einen geschlossenen Kreis bildet. Als autark wird diese Bildsymbol bezeichnet, weil es als in sich geschlossen, ohne Bezug zu oder Bedarf nach einem Außen oder einem Anderen vorgestellt wurde. Ouroboros braucht keine Wahrnehmung, da außerhalb seiner nichts existiert; keine Ernährung, da seine Nahrung die eigenen Ausscheidungen sind, und er bedarf keiner Fortbewegungsorgane, da außerhalb seiner kein Ort ist, zu dem er sich begeben könnte. Er kreist in und um sich selbst und bildet dabei den Kreis als vollkommenste aller Formen. In der alchemistischen Symbolik ist der Ouroboros das Bildsymbol eines in sich geschlossenen und wiederholt ablaufenden Wandlungsprozesses der Materie, der im Erhitzen, Verdampfen, Abkühlen und Kondensieren einer Flüssigkeit zur Verfeinerung von Substanzen dienen soll. Der Ouroboros taucht nicht nur in der antiken Mythologie und Philosophie auf: Auch die weltumspannende Midgardschlange der nordischen Mythologie beißt sich, dem Gylfaginning, einem Teil der Snorra-Edda zufolge, in den eigenen Schwanz und formt so einen Weltkreis und im „Yoga Kundalini“ Upanishad wird von der Kundalini-Schlange ebenfalls gesagt, dass sie ihren Schwanz in das Maul nehme. (Quelle: Wikipedia)

³⁷ ebd. Ken Wilber, S. 46

³⁸ ebd. S. 46

³⁹ [Skeptizismus: philosophische Richtung, die den Zweifel zum Prinzip des Denkens erhebt, bes. den Zweifel an einer sicheren Wahrheit. Der gemäßigte Skeptizismus beschränkt sich auf die Erkenntnis der Tatsachen, während er sich gegenüber allen Hypothesen und Theorien Zurückhaltung auferlegt. Der antike Skeptizismus entsteht als Rückschlag auf den metaphysischen Dogmatismus der vorhergehenden philosophischen Schulen. In neuerer Zeit ist man wieder darauf aufmerksam geworden, dass auch in jeder „rein“ wissenschaftlichen Erkenntnis der Glaube einen großen Anteil hat, z.B. der Glaube an die wenn auch nicht vollkommene Übereinstimmung der Erkenntnis- und Seinskategorien; auch Grundrelation.] In: *Philosophisches Wörterbuch*. Begründet von Heinrich Schmidt. Stuttgart 1955

oder eines »Ja Ja Ja Ja Ja Nee Nee Nee Nee Nee«⁴⁰ beeinflusst und geprägt sein wird.

Das Poem *Gänzlich aufzugehen (Phlegma / slime time)* beschwört in einem transzendenten Naturgesang metaphysische Dimensionen und formuliert das Verlangen nach kosmischer Verschmelzung. Einem Zustand oder Gefühl des Einklangs zwischen Ich und Welt, einer Ahnung die auch in den fernöstlichen Weisheitslehren mitschwingt, »wo Mensch und Ding nicht mehr geschieden sind, wo die Trennung zwischen Ich und Wirklichkeit wieder aufgehoben und zurückgenommen sind, die mit den Griechen begann und die Gottfried Benn die ›abendländische Schicksalsneurose‹ nennt.«⁴¹

*Gänzlich aufzugehen
Grundlosen Tiefen
liebend notwendig,
nichts, verloren sein.*

*Zeit nur anzusehn.
Außerhalb schliefen
liebend beständig
doch, nur Tote ein,*

*nur Götter ein.
Was außerdem
sei leben sonst.*⁴²

Mit der Gedichtzeile »Zeit nur anzusehen«⁴³ wird das Ansinnen impliziert, unserer Gefangenschaft in der Zeit mittels eines Perspektivwechsels hin zu einer betrachtenden Position entrinnen zu können und in dem aus neuer Sichtweise gewonnenen Bewusstsein das Vermögen zu ziehen, andere Zugänge zu dieser Dimension erschließen zu können. Mit dieser Fokussierung auf das Phänomen der Zeit und ihrer Aufhebung kündigt sich ein künstlerischer Entwicklungsschritt an, der sich zukünftig in dem besonderen Umgang mit Sprache vollziehen, in der Herbeiführung ihrer Entgrenzung zu ihrer Überhöhung führen und Ausdrucksmöglichkeiten des Unbeschreibbaren offenbaren wird. In dem Gedicht *Sei morgen*, ebenfalls ein transzendentaler Naturgesang aus dem Zyklus *Pneuma (Luftzeit)*, wird mit solchen die Sprachlogik sprengenden Verfahren gearbeitet.

*Sei morgen war es zärtlich
als erwachend noch vergessen
ob es ist*

⁴⁰ Joseph Beuys: [„Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee“. In einem Stapel aus 20 Filzplatten liegt eine Tonbandspule, auf welcher Beuys zusammen mit Hennig Christiansen und Johannes Stüttgen einen endlosen Monolog spricht: „Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee“. Diese im rheinischen Dialekt vertraute Äußerung für alles und nichts wird hier in ihrer Reinform zum ironischen Sinnbild der unaufhebbaren Dialektik des alltäglichen Lebens. Die – streng logisch gesehen – sinnentleerte Ambivalenz von Ja/Nein ist als menschliche Äußerung dennoch die genaue Beschreibung einer Gemütslage.] Aus: www.medienkunstnetz.de

⁴¹ Haftmann, Werner: Paul Klee. Wege des bildnerischen Denkens. München 1952. S. 97

⁴² *Gänzlich aufzugehen... (Phlegma / slime time)* Gedicht von Albrecht Rieger

⁴³ In: *Gänzlich aufzugehen...* Gedicht von Albrecht Rieger

*Ein Kuss den Körper pflanzlich
zirpt rhythmisiert im Grillenklang*

Wehen Felsen Wellen

*Ostwärts stürzend
manches in den Schlaf*⁴⁴

In der ersten Gedichtzeile »Sei morgen war es zärtlich...« werden verschiedene Tempi miteinander kombiniert: der Imperativ des Hilfsverbs ›sei‹, die auf die Zukunft des folgenden Tages hinweisende Zeitbestimmung ›morgen‹ (auch Synonym für ‚Tagesanbruch‘) und ›war‹ als Hilfsverb in der Vergangenheit. Durch diese gezielt eingesetzte grammatische Unlogik erzeugt Sprache selbst die Aufhebung der Zeit und realisiert das Modell der Kugelgestalt der Zeit. Mit der Wortfolge von Alliterationen ›Wehen Felsen Wellen‹ wird nicht nur an die unterschiedlichen Aggregatzustände erinnert. Einerseits wird mit dem in eine Art Satzgefüge eingebundenen schwachen Verb ›wehen‹ ein jeder wissenschaftlichen Realität entbehrender Sinnzusammenhang erzeugt, andererseits meint das in seiner Polysemie⁴⁵ verwendete Substantiv auch die Muskelkontraktionen der Gebärmutter während des Geburtsvorgangs.

Durch all diese literarischen Kunstgriffe gelingt es Albrecht Rieger unsere tradierten Vorstellungen der Wirklichkeit zu dekonstruieren und das zu hinterfragen, was in unserer rationalistisch-materialistisch dominierten Weltansicht als wissenschaftlicher Erkenntnisstand postuliert und als allgemein verbindlich und unverrückbar angenommen wird. Auf philosophischem Wege nähert sich Ludwig Wittgenstein dieser Problematik wissenschaftlicher Dogmatik, wenn er schreibt: »Der ganzen Weltanschauung liegt die Täuschung zugrunde, dass die sogenannten Naturgesetze die Erklärungen der Naturerscheinung seien. [...] So bleiben sie bei den Naturgesetzen als bei etwas Unantastbarem stehen, wie die älteren bei Gott und dem Schicksal. Und sie haben beide Recht, und Unrecht. Die Alten sind allerdings insofern klarer, als sie einen klaren Abschluss anerkennen, während es bei dem neuen System scheinen soll, als sei alles geklärt.«⁴⁶

Und so mündet die wissenschaftliche Revolution der Neuzeit, die zur Ausmerzungen der Mythen führte, in das von dem Soziologen und Historiker Max Weber beschriebene dystopische Resultat einer ›Entzauberung der Welt‹. Die Utopie einer ›Wiederverzauberung der Welt‹⁴⁷, an deren Schwelle wir nach Ansicht des Sozialpsychologen Serge Moscovici vermeintlich stehen, wird in näherer, wenn nicht gar in einer sehr fernen Zukunft wohl kaum eingelöst werden können – es sei denn, diese Wiederverzauberung der Welt fände ohne den Menschen auf seiner jetzigen evolutionären Entwicklungs- und Bewusstseinsstufe der Monstrosität statt. Schon vor 500 Jahren wusste Leonardo da Vinci in einem misanthropischen Blick auf den damaligen Menschen dessen bis heute unverändert gebliebenen, ungeheuerlichen Wesenszüge mit großem Pessimismus zu charakterisieren, wenn er in einer seiner Prophezeiungen schreibt:

⁴⁴ Das Gedicht liegt der Komposition ...*sei morgen*... für sechsstimmiges Vokalensemble (2001/08) von A.H.H. Suberg zugrunde.

⁴⁵ Polysemie: gemeinsame Wurzel und/oder abgeleitete Bedeutung, z. B. ‚Läufer‘ (Sportler/Schachfigur)

⁴⁶ Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. 6.371 und 6.372. Frankfurt a. M. 1960

⁴⁷ Moscovici, Serge: Die Wiederverzauberung der Welt. In: Jenseits der Krise - Wider das politische Defizit der Ökologie. Frankfurt 1976

»O Erde! Was zögerst du noch dich aufzutun und sie zu stürzen kopfüber in die tiefen Klüfte deiner gewaltigen Abgründe und Schlünde, dass nicht länger sich ein Scheusal, so grausam und so erbarmungslos, im Angesicht des Himmels spreizen dürfe.«⁴⁸

Kannibalenhymne

*Wie seid ihr denn, ihr dezentralen Wesen?
Warum wächst mir nicht auch ein zweiter Kopf?
Hat jemals jemand irgendwas empfunden,
wie Sonnenlicht vom subkutanen Speicher
voll Wonne aus Geschlechtsorganen tropft?*

*Begrüßenswert, wenn neue Kannibalen
mich einverleibten, wo ich still geborgen
im warmen Schleim die Säuren mischen könnte.
Als geiles Opfer, Embryo und Vater
zög ich der Welt dann neue Stiefel an.*

*Voran, voran, wir haben jetzt Tentakel,
und Schnäbel, hart und auch bezahnt.
Wir wissen nicht, dass einstmals nackte Hände
sich schreibend wünschten so zu sein wie wir.*

*Es ist ein besseres Leben hier, voll üppiger Gefühle.
Gesänge strömen tief aus uns heraus.
Es sind die Hymnen einer schlammgepanschten Liebe,
und keine Hand verändert mehr die Welt.*

*Die Welt verändert uns, sie formt die Körper,
und nie mehr wollen wir dem widerstehen.
Wir sprengten Fesseln, Fesseln einer Weise,
die Großes wollte und Monströses schuf.*

*Vielleicht wird morgen als Verheißung dessen,
der Schmerz mein Freund und alles Elend gut.
Vielleicht gelingt es mir, flach auf der Erde liegend,
der Nässe und der Kälte meine Haut
ein wenig aufzuschließen, so dass feine Keime
mir neue Perspektiven geben.⁴⁹*

Mit einem durch Skeptizismus geschärften Blick seziert Albrecht Rieger im Unterton beißenden Spotts, begleitet von Ironie und Zynismus die Welt und den sie beherbergenden Menschen, auch in seinen Wahrnehmungen von Außen- und Innenwelt. Es ist die gerade ob ihrer zunehmenden Komplexität in ihre einzelnen, immer selbständlicher wer-

⁴⁸ Leonardo da Vinci: Prophezeiungen. Übersetzt und mit einem Essay hrsg. von Klaus Weirich, Weissach im Tal, 1988. S.45

⁴⁹ *Kannibalenhymne* von Albrecht Rieger. [Die Entstehung des Gedichts ist beeinflusst von den Aussagen der amerik. Evolutionsbiologin Lynn Margulis, die den evolutionären Ursprung der Sexualität im Kannibalismus sieht; außerdem wurde es angeregt durch die Lektüre *Alles fühlt. Mensch, Natur und die Revolution der Lebenswissenschaften*, Berlin Verlag, Berlin 2007 des Philosophen Andreas Weber.]

denden Bestandteile zerfallende Welt, die über uns in einem Chaos von Scherben und Fragmenten hereinbricht und uns als ein sich selbst auflösendes und zersetzendes Individuum aus ihr entlässt. »Wie in den Fragmenten eines Hologramms ist in jeder Scherbe das gesamte Universum enthalten.« Selbst »die Transzendenz ist in Tausende von Fragmenten zerborsten, die wie Bruchstücke eines Spiegels sind, in denen wir flüchtig noch unser Spiegelbild greifen können, bevor es vollends verschwindet. [...] Wie das fraktale Objekt bis ins kleinste seinen elementaren Teilchen entspricht, trachtet auch das fraktale Subjekt danach, sich selber in seinen Bruchstücken anzugleichen. Diesseits jeder Repräsentation fällt es zurück bis zum winzigen molekularen Bestandteil seiner selbst. Ein eigentümlicher Narziß: es sehnt sich nicht mehr nach seinem vollkommenen Idealbild, sondern nach der Formel seiner endlosen genetischen Reproduktion. [...] Es handelt sich nicht mehr um die Differenz zwischen einem Subjekt und einem anderen, sondern um die endlose interne Differenzierung von ein und demselben Subjekt. Diese ist unsere jetzige Fatalität, ein innerer Taumel, eine Zersplitterung ins Identische, ins Gespenst des Identischen.«⁵⁰

Diese in Scherben zerberstende Welt wiederhallt in einem lyrischen Text, der explizit anlässlich eines musiktheatralischen Konzeptes im Kontext des Glasotronik-Projektes⁵¹ verfasst wurde. Die Komposition für Countertenor, gläsernes Schlagwerk und elektronische Klänge ist mit der letzten Zeile des Gedichtes übertitelt. Der Titel *Was dir dein Sehnen aus den Scherben schmolz* bestimmte auch das Konzept des Stückes, die kompositorische Struktur mittels digitaler Analyseverfahren vollständig aus der Audioaufnahme erzeugter bruitistischer Scherbengeräusche abzuleiten.

Was dir dein Sehnen aus den Scherben schmolz

*Netze über den abgestreiften Häuten
angesägte Anblicke verworfener Unblicke
in den Fesselungen neuronaler Kontaktvielfalt –
abgeklatscht, abgegriffene Sequenzen als fraktale Wühlmasse,
wirr kohäsiv
ratscht das Spiegelbild sich selbst
mit neuem Natodraht leitfähig
nur für designte News
als schmerzhaft Scherenschnitte – kontraststark –
akzentuiert für den Triumph
der Gefangenschaft auf den Weltbühnen
ohne Worte im Hals krepirt:
krkrkrkrkrkrkrkr*

*Es windet sich im Stein
es brüllt in der Uhr
Es wölbt sich in qualmigen Blasen
und flüstert die Reste hervor:*

⁵⁰ Baudrillard, Jean: Videowelt und fraktales Subjekt. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig, 1990. S. 252

⁵¹ Glasotronik ist ein multimediales interdisziplinäres Projekt. Das Konzept liegt in der Kombination des Kunststoffes Glas in der Verbindung mit neuen elektronischen Medien. Glasotronik wurde von A.H.H. Suberg 1989 gegründet und obliegt seither seiner künstlerischen Leitung.

*ein trockener Halbkern mit starrem Gesicht
taugt diesem nicht mehr Atzung
Die emotionale Organbank entleert, die mentale Zitze
und kaut auf den Krümeln der Worte.
Es ist noch Speichel da, es fließen noch Säfte,
Es klappt ein Auge auf, verkrustete Bronchien
und tastet rasselnd nach Licht*

*Mein Hirn durchfließt ein schwacher Strom,
der diesem Durst genügt
Ganz zaghaft weitet sich mein Sinn,
der diesen Mord versteht
und gibt mich hin
erstmal mein Gesicht zu sehen
und dem Erschrecken zu vergeben
Wieder meine Stimme hört
und spricht mich endlich weich hervor*

*Das Betriebssystem fährt hoch
Das Wasser zischt unter den Reifen
Die Amseln hüpfen hinter den Zaun
Jemand ruft über die Straße
Eine Schnake hat sich im Fenster verirrt
der Atem
Es bleibt, was dir dein Sehnen aus den Scherben schmolz⁵²*

Als Synonyme der von Albrecht Rieger reflektierten Welt und Nicht-Welt, der Lebenszeit, des Kosmos, kosmischer Zeitläufte, der Phänomene Raum und Zeit bildet ein Fundus von Wortschöpfungen und Kunstworten das Vokabular für die Ausgestaltung der von ihm entworfenen Eigenwelt, die durch Metaphern wie *monströses Kontinuum*, *Fake-world*, *Fakeroom*, *Funnyversum* und *Slime-Time* imaginiert wird.

Der Begriff und Bildtitel *Fakeroom* verweist auf die Auseinandersetzung und das Hinterfragen unserer Wahrnehmung des Raums und seiner perspektivischen Darstellung. Der Begriff *Fakeroom* impliziert die Hypothese, dass der dreidimensionale euklidische Raum, der dem Raum unserer alltäglichen Wahrnehmung entspricht, auf bloßen Übereinkünften beruht und unsere hieraus resultierende Raumwahrnehmung reine Illusion ist. »Die Perspektive beruht auf einer Übereinkunft, die es nur in der europäischen Kunst, und zwar seit der frühen Renaissance gibt. Ihr wichtigstes Merkmal ist die Zentrierung der Erscheinungen auf das Auge des Betrachters – bei Umkehrung der Richtung mit dem Strahlenbündel eines Leuchtturms vergleichbar. Man nannte diese Erscheinungen die Realität. Die Perspektive macht das Auge zum Zentrum der sichtbaren Welt. Alles konvergiert im Auge wie im Fluchtpunkt der Unendlichkeit. Die sichtbare Welt ist für den Betrachter eingerichtet, wie man einst glaubte, dass das Universum für Gott ein-

⁵² Aus dem Gedicht *Was dir dein Sehnen aus den Scherben schmolz* von Albrecht Rieger. Das Gedicht wurde speziell im Hinblick auf die Entstehung der gleichnamigen Komposition von A.H.H. Suberg (1997) für Countertenor, Schlagzeug und elektronische Klänge verfasst. Veröffentlicht auf der CD – *Glasotronik – Fragile Klänge* bei Wergo / Schott music und in einem Konzertmitschnitt auf Youtube.

gerichtet sei.«⁵³ Das berühmte Postulat der Euklidischen Geometrie: »Die gerade Linie ist der kürzeste Weg von einem Punkte zu einem anderen Punkte« wurde schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts von dem deutschen Mathematiker Bernhard Riemann in Zweifel gezogen.⁵⁴ In dem wissenschaftstheoretischen Buch *Wissenschaft und Hypothese* von Henri Poincaré, liefert der Autor bedeutende Beiträge zum Verständnis der relativen Gültigkeit von Theorien und beschreibt die Veränderungen des euklidischen Raumbegriffs durch die Geometrien Riemanns ausführlich. Hierzu bemüht er die Metapher von Edwin Abbot's »Flachwesen«⁵⁵ und veranschaulicht so die sehr viel komplexeren Ausführungen Riemanns. »Wir wollen uns eine eigenartige Welt vorstellen, welche mit Wesen bevölkert ist, die keine Dicke (oder Höhe) haben, und wir wollen ferner voraussetzen, dass diese »gänzlich flachen« Lebewesen alle in derselben Ebene sich befinden und nicht aus ihr heraus können. Wir nehmen außerdem an, dass diese Welt weit genug von den anderen Welten entfernt sei. So dass sie deren Einflüsse entzogen ist. Wenn wir einmal dabei sind, Hypothesen aufzustellen, so kostet es uns weiter keine Mühe, diese Wesen mit Vernunft auszustatten und sie für fähig zu halten, Geometrie zu treiben. In diesem Falle werden sie dem Raume gewiß nur zwei Dimensionen zuerkennen. Aber wir wollen jetzt voraussetzen, dass diese eingebildeten Lebewesen, indem sie zwar ohne Dicke (resp. Höhe) bleiben, eine kugelförmig gewölbte Gestalt haben und nicht eine flache Gestalt, und dass sie alle auf derselben Kugel wären, ohne Macht zu haben, sich von ihr zu entfernen. Welche Geometrie würden sie konstruieren? Es ist klar, dass sie vor allem dem Raume nur zwei Dimensionen zusprechen würden; was würde nun für sie die Rolle der geraden Linie spielen? Offenbar der kürzeste Weg zwischen zwei Punkten auf der Kugel, d.h. ein Bogen eines größten Kreises; mit einem Worte: ihre Geometrie würde die Geometrie einer Kugel sein (Sphärische Geometrie).«⁵⁶ Der Argumentation Bernhard Riemanns zufolge existiert eine unerschöpfliche Anzahl möglicher Geometrien.⁵⁷ »Alles hängt, wie er sagt, von der Art ab, in welcher man die Länge einer Kurve definiert. Es gibt eine unendliche Anzahl von Möglichkeiten, diese Länge zu definieren, und jede von ihnen kann der Ausgangspunkt einer neuen Geometrie werden.«⁵⁸ Zahlreiche Beispiele aus der Bildenden Kunst belegen die Auseinandersetzung mit der nach-euklidischen Geometrie.⁵⁹

In dem Bild *Fakeroom* schafft Albrecht Rieger durch eine »unmögliche Perspektive« ein mehrdimensionales Raumgefüge, das sich als strahlenförmige Projektion geriert. Gleichermassen intendiert *Fakeroom* aber auch die Konfrontation unserer Existenz mit der Medienrealität und unser Ausgesetztsein in einer telematisch dominierten und einer durch Telepräsenz manipulierten Wirklichkeit.

⁵³ Berger, John: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Hamburg 1974. S. 16. [Berger deklariert hier selbst die Wirklichkeit als ein aus der Übereinkunft resultierendes Konzept, d.h. als ein soziales Konstrukt.]

⁵⁴ Vgl.: Molderings, Herbert: *Kunst als Experiment*. Marcel Duchamps »3 Kunststopf-Normalmaße«. Deutscher Kunstverlag, München 2006. S. 88

⁵⁵ Abbot, Edwin A.: *Flatland - A Romance in many Dimensions*. 1884. Deutsch: *Flächenland – ein mehrdimensionaler Roman*. Stuttgart 1982

⁵⁶ Poincaré, Henri: *Wissenschaft und Hypothese*. Xenomoi Verlag. 2003 S. 39

⁵⁷ Vgl.: Herbert Molderings. *Kunst als Experiment*. S. 89

⁵⁸ Poincaré, Henri: *Wissenschaft und Hypothese*. S. 49

⁵⁹ So demonstrierte dies Marcel Duchamp in einem humorvollen, pataphysischen Experiment, indem er drei ein Meter lange Fäden aus einem Meter Höhe fallen ließ und deren zufällige Ergebnisse des Auftreffens als Maßeinheiten irregulärer Meter annahm. M.C. Escher etwa beschäftigte sich mit unmöglichen Perspektiven, optischen Täuschungen und multistabilen Wahrnehmungsphänomene. Man sieht Objekte oder Gebäude, die auf den ersten Blick natürlich zu sein scheinen, auf den zweiten aber vollkommen widersprüchlich sind („unmögliche Figuren“).

Im medienkritischen Diskurs wird schon seit längerer Zeit die Beeinflussung unserer Raum/Zeit-Wahrnehmungen durch Medien wie etwa das Fernsehen thematisiert. Paul Virilio konstatiert, dass das Medium Fernsehen ›geographische Nähe‹ impliziert und sich in die klare Wahrnehmung des Hier und Jetzt einblendet, indem Orte wechselseitig ›tele-topologisch‹ durchdrungen und vertauscht werden und die Projektion einer ›Raum-Geschwindigkeit‹ direkt unsere Wahrnehmung der Raumzeit aushebelt.⁶⁰ Jean Baudrillard »spricht vom Ersatz der Dinge durch ihr eigenes Szenario«⁶¹ und stellt die These auf, »dass Realität und Symbolwelt für unsere Wahrnehmung in ein Verhältnis der Ununterscheidbarkeit«⁶² übergegangen seien. Für diesen Prozess der Wechselwirkung desselben auf dasselbe, in dem die Welt längst nicht mehr nur die Matrize ist, sondern sich die ›Abzüge‹ der Klischees etwa in Reality-TV-Serien in der Verdoppelung und Verdreifachung vom ›Druckstock‹ der realen Vorlage entfernen, prägte Baudrillard den Begriff der ›Kommuntation‹. »Es scheint, als sei die Welt hier für das Fernsehen da, das wiederum eine andere Welt für sie erzeugt. Die (technische) Reproduzierbarkeit determiniert und durchdringt damit nicht nur Kunstwerke, sondern längst auch die alltägliche Lebensgestaltung.«⁶³ In seinem Buch *Agonie des Realen* beschreibt Baudrillard überzeugend die alles beherrschende Existenz von Simulakren, die in der Grenzüberschreitung von Fiktion und Realität die ehemals als distinkt aufgefassten Wahrnehmungsfelder austauschbar werden lassen. Die Simulation lässt mediale und nichtmediale Realitäten untrennbar miteinander verschmelzen. Die Referenzlosigkeit der Zeichen findet ihren Niederschlag, indem Bilder auf keine Realität mehr verweisen und ihr eigenes Simulakrum geworden sind. Eine Unterscheidung von Schein und Wirklichkeit wird in einer Zeit der dominierenden Simulation hinfällig und wird von Baudrillard noch radikaler formuliert:

»Ausgangspunkt der Repräsentation ist ein Prinzip der Äquivalenz zwischen Zeichen und Realem [...]. Ausgangspunkt der Simulation dagegen ist die Utopie des Äquivalenzprinzips, die radikale Negation des Zeichens als Wert, sowie [...] der Tod jeder Referenz.«⁶⁴

Ebenso der Illusion überführend impliziert *Fakeworld*⁶⁵ das Trugbild unserer Welt »und kommt dem Nahe, was sie in Indien Maya⁶⁶ nennen«⁶⁷. Dieses Trugbild wird auch u.a. in Platons Höhlengleichnis thematisiert, indem es das menschliche Dasein mit dem Aufenthalt in einer unterirdischen Behausung vergleicht. »Gefesselt, mit dem Rücken gegen den Höhleneingang erblickt der Mensch nur die Schatten der Dinge, die er für die alleinige Wirklichkeit hält. Löste man seine Fesseln und führte ihn aus der Höhle in die lichte Welt mit ihren wirklichen Dingen, so würden ihm zuerst die Augen wehtun, und würde seine Schattenwelt für wahr, die wahre Welt für unwirklich halten. Erst allmählich, Schritt für Schritt, würde er sich an die Wahrheit gewöhnen. Kehrete er aber in die Höhle zurück,

⁶⁰ Vgl.: Virilio, Paul: Rasender Stillstand. München 1992. S. 15

⁶¹ Schuhmacher, Heidemarie: Fernsehen fernsehen. Modelle der Medien- und Fernsehtheorie. Köln 2000. S. 108

⁶² Ebd. S. 109

⁶³ Schuhmacher, Heidemarie: Fernsehen fernsehen. Modelle der Medien- und Fernsehtheorie. Köln 2000. S. 111

⁶⁴ Baudrillard, Jean: Agonie des Realen. Berlin 1978. S. 14

⁶⁵ In: *Die Marionettendämonen* von Albrecht Rieger

⁶⁶ Insbesondere im Advaita Vedanta stellt Maya die Illusion des begrenzten, verblendeten Ich dar, das die Realität als nur psychisch und mental versteht und das wahre Selbst, Atman, das eins mit Brahman ist, nicht erkennt. Um Moksha (Erlösung) zu erreichen, muss Maya überwunden werden. (Quelle: Wikipedia)

⁶⁷ Aus: *Die Marionettendämonen* von Albrecht Rieger

um die anderen Menschen aus ihrer Haft zu befreien und von ihrem Wahn zu erlösen, so würden sie ihm nicht glauben, ihm heftig zürnen und ihn vielleicht sogar töten.«⁶⁸ Gleichmaßen spielt sich dieses Bild einer trügerischen Welt aber nicht nur auf einer metaphysischen, sondern ganz realen Ebene unserer Wirklichkeit ab. Es sind die Fake-News, zu deren Verbreitungen sich immer mehr Nachahmer motiviert zu fühlen scheinen, um uns durch »designte News«⁶⁹ zu manipulieren und die Welt zu einer *Fakeworld* mutieren lassen. Aber der Bogen lässt sich noch weiter spannen, wenn Vilém Flusser postuliert, es gäbe keine Menschen mehr, sondern nur noch Designer und in der etymologischen Herleitung des Wortes Design die Korrelation zu Hinterlist und Betrug aufdeckt.

»Das Wort ist im Englischen sowohl Substantiv wie Verbum [...]. Als Substantiv meint es unter anderem ›Vorhaben‹, ›Plan‹, ›Absicht‹, ›Ziel‹, ›böswilliger Anschlag‹, ›Verschwörung‹, ›Gestalt‹, ›Grundstruktur‹, und all diese und andere Bedeutungen stehen mit ›List‹ und ›Hinterlist‹ in Verbindung. Als Verbum (›to design‹) meint es unter anderem ›etwas aushecken‹, ›vortäuschen‹, ›entwerfen‹, ›skizzieren‹, ›gestalten‹, ›strategisch verfahren‹. Das Wort ist lateinischen Ursprungs, es enthält *signum*, das im Lateinischen *Zeichen* meint, und übrigens entspringen ›signum‹ und ›Zeichen‹ dem gleichen uralten Wortstamm. Etymologisch meint also *Design* etwa ›entzeichnen‹. [...] Das Wort steht in einem Kontext, der mit List und Hinterlist zu tun hat. Ein Designer ist ein hinterlistiger, Fallen stellender Verschwörer.«⁷⁰

Die Wahrnehmung der realen Welt wird uns erst durch unsere klassischen fünf Sinnesorgane, eingeteilt in Nah- und Fernsinne⁷¹, ermöglicht, wobei die moderne Physiologie diese noch um vier weitere Sinne wie Thermorezeption (Temperatursinn), Nozizeption (Schmerzempfindung), Gleichgewichtssinn (vestibulärer Sinn) und Propriozeption (Körperempfindung) ergänzt. Außersinnliche Wahrnehmung und die Wahrnehmung parapsychologischer Phänomene einer übersinnlichen Welt stehen außerhalb des wissenschaftlichen Diskurses, werden aber in den hypothetischen Wissenschaften wie der Quantenfeldtheorie oder etwa dem *Fünften Feld* von Ervin László⁷² diskutiert.

⁶⁸ In: Philosophisches Wörterbuch, Stuttgart, 1955; S. 249 f.

⁶⁹ s. a. *Was Dir dein Sehnen aus den Scherben schmolz*

⁷⁰ Aus: Flusser, Vilém: Vom Wort Design. In: Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Designs. Hrsg. Von Fabian Wurm. Steidl Verlag, 1993. S. 9

⁷¹ Klassischerweise werden im allgemeinen Sprachgebrauch fünf Sinne unterschieden, die bereits von Alkmaion von Kroton (ohne den Tastsinn), Demokrit und Aristoteles beschrieben wurden. Hören, die auditive Wahrnehmung mit den Ohren (Gehör); Riechen, die olfaktorische Wahrnehmung mit der Nase (Geruch); Schmecken, die gustatorische Wahrnehmung mit der Zunge (Geschmack); Sehen, die visuelle Wahrnehmung mit den Augen („Gesichtsempfindung, Gesicht“); Tasten, die taktile Wahrnehmung mit der Haut (Gefühl). Die Sinneskanäle des Menschen können in Fernsinne (auch Telerezeptoren: Hörsinn, Sehsinn, Geruchssinn) und Nahsinne (alle übrigen Sinne) unterschieden werden. Eine Schädigung der Fernsinne wird als Sinnesbehinderung bezeichnet, da diese Sinne die wichtigsten Informationsüberträger des Menschen sind. Die große Bedeutung der Fernsinne (Hörsinn und Sehsinn) zeigt sich dadurch, dass unser Bewusstsein nicht „auf den Augen sieht“, sondern dass der Sinneseindruck des Sehens vom Gehirn aus dem Körper heraus projiziert wird, bei den Nahsinnen (alle übrigen Sinne) hingegen wird der Sinneseindruck direkt mit dem Organ verknüpft „man schmeckt auf der Zunge“ oder „fühlt mit der Haut“. (Quelle: Wikipedia)

⁷² László, Ervin: Das fünfte Feld. Materie, Geist und Leben – Vision der neuen Wissenschaften. Aus dem Englischen von Peter A. Schmidt. 2. Aufl. Bergisch Gladbach 2002. [Die in der Physik angestrebte Vereinheitlichung der vier bekannten Elementarkräfte erweitert Ervin László um ein fünftes Feld, das er Psi-Feld oder A-Feld nennt. In seinen Arbeiten zu einem holistischen Weltbild („Das fünfte Feld“, „Holos“, und „Zu Hause im Universum“) propagiert Ervin László die Idee dieses grundlegenden neuen Feldes, das sowohl quantenphysikalische als auch zahlreiche parapsychologische Phänomene erklären soll. Dieses A-Feld soll eine Art kosmisches Gedächtnis (Akasha-Chronik) darstellen, in dem zudem auf nichtlokale

All dies schwingt in der Gedankenwelt von Albrecht Rieger mit; unterschiedliche Sinneswahrnehmungen finden in der Lyrik und Prosa immer wieder ihren Niederschlag. Mit den Gedichtzeilen »Voran, voran, wir haben jetzt Tentakel...«⁷³ oder »Vielleicht gelingt es mir, flach auf der Erde liegend, der Nässe und der Kälte meine Haut ein wenig aufzuschließen...«⁷⁴ wie auch mit der Sentenz »Netze über den abgestreiften Häuten, angesägte Anblicke verworfener Unblicke ...«⁷⁵ wird sowohl die taktile, wie auch im zuletzt genannten Beispiel zusätzlich die visuelle Wahrnehmung angesprochen. Die Formulierung »...es klappt eine Auge auf...«⁷⁶ tangiert wieder unsere visuelle Wahrnehmung mittels der Augen. Aber das Sehorgan Auge steht nach Flusser in weit größeren Kontexten, wenn er hierzu frei einen Vers aus dem *Cherubinischen Wandersmann* von Angelus Silesius zitiert »Zwei Augen hat die Seel: eins blickt in die Zeit, das andere blickt hinweg, hinan zur Ewigkeit.« und weiter ausführt: „Der Blick des ersten Auges hat seit der Erfindung des Fernrohrs und des Mikroskops eine Reihe von technischen Verbesserungen erfahren. Wir können gegenwärtig weiter tiefer und genauer in die Zeit Einblicke gewinnen [...] Die Fähigkeit, durch die Zeit hindurch in die Ewigkeit zu blicken und das derart Erblickte abzubilden, ist spätestens seit dem dritten Jahrtausend ins Spiel gebracht worden. Damals nämlich standen Leute auf mesopotamischen Hügeln, blickten flussabwärts, sahen Überschwemmungen und Trockenheiten voraus [...]. Damals wurden diese Leute als Propheten angesehen [...]. Seit den griechischen Philosophen jedoch [...] ist man der Meinung, dass dieser zweite Blick nicht die Zukunft, sondern die Ewigkeit sieht. Nicht den künftigen Wasserlauf des Euphrat, sondern die Form aller Wasserläufe. Nicht die künftige Raketenbahn, sondern die Formen aller Bahnen, nach denen sich Körper in Gravitationsfeldern bewegen. Ewige Formen. [...] Folgte man zum Beispiel Platon (bei dem der Blick des zweiten Auges der Seele *Theorie* heißt), dann ersehen wir durch die flüchtigen Erscheinungen hindurch ewige, unveränderliche Formen (*Ideen*), so wie sie im Himmel dastehen.«⁷⁷

Die gustatorische Wahrnehmung der Wirklichkeit kommt in besonders realistischer Eindringlichkeit in der Zeile »...wenn ich den Dreck schlecke bis er schmeckt...«⁷⁸ des Gedichts *Innere Mumie*, dem wir uns nachfolgend zuwenden wollen, zum Ausdruck. Der lyrische Text bildete den Ausgangspunkt für die Konzeption des gleichnamigen grotesken Musiktheaters, wobei ein Prosatext als zusätzliche Textebene und Kommentar erst anlässlich dieses musiktheatralischen Entwurfs verfasst wurde. Die Prosa in der Ich-Perspektive betrachtet in einem Monolog existentialistischer Selbstbespiegelung reflektierte Wahrnehmungen, konstituiert Erkenntnistheoretisches und Psychologisches aus der Analyse innerseelischer Verfasstheiten und psychischer Vorgänge und bildet so die kommentierende Ebene zu dem lyrischen Text.

Innere Mumie

Den spürt er nicht mehr.

Weise durch Torsionsfelder und Skalarwellen überlichtschnelle Informationsübertragung im Quantenvakuum stattfinden soll.]

⁷³ Aus: Kannibalenhymne von Albrecht Rieger

⁷⁴ ebd.

⁷⁵ s. a. *Was Dir dein Sehnen aus den Scherben schmolz*

⁷⁶ ebd.

⁷⁷ Aus: Flusser, Vilém: Der Blick des Designers. In: Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Designs. Hrsg. Von Fabian Wurm. Steidl Verlag, 1993. S. 14 f.

⁷⁸ Aus: *Innere Mumie* von Albrecht Rieger

*Der zerbröselte unterm Panzer.
Und der Staub knirscht im Ringmuskel
zu Stoffwechselklumpen gepresst kullert er ab.*

*Da raschelt dann der eingetrocknete Abrieb,
wenn ihn die Flimmerbeinchen kicken.
Geröntgt ein mulmentleertes Kerbtier vor Knochenmehlbrocken.
Die müssen die Mandibel malmen,
zu Mumienpulver – peppt die Brut!*

*Den hier garniert das Widerich des Widerlich sich.
Und Widerich wird wieder ich,
wenn ich den Dreck schlecke bis er schmeckt.*

*Dann pofft die Packung auf.
Dann boomt die Ballerina.
Dann prahlt der dralle Strahleputz.*

*Denn stört dich das Insekt, sieh zu das es verreckt.
Hier flirre ich dann ich dann ich dann.
(Mit Flügelchen ganz frisch und zart.)*

Auch hier gewährt der Blick durch einen Zerrspiegel - in surrealen und onomatopoetisch gesteigerten Bildern - Ausschau auf eine total ruinöse und morbide psychische Innenwelt. Eine Mumie im Inneren, aus ihrer Leblosigkeit in den Prozess einer Metamorphose überführt, erfährt in der ephemeren Existenz einer insektoiden Lebensform ihre Transformation und Reinkarnation. In dieser pessimistischen und deprimierenden Gestaltung eines Innenweltdramas generiert selbst der schwach aufleuchtende Schimmer einer Zuversicht nur ephemeren Optimismus und verflüchtigt sich in der Verzweiflung abgrundtiefer Hoffnungslosigkeit.

Innerhalb der Lyrik bilden Pessimismus, Skeptizismus, Anarchie, Ironie, Zynismus und beißender Spott den Grundklang einer bildgewaltigen metaphernreichen sich selbst entgrenzenden Sprache. Dagegen wird die Prosa bestimmt von reflektierter Innenschau und erkenntnistheoretischem Diskurs, entwickelt sich aus dem Substrat der Lyrik oder stellt die Grundstoffe zu Ihrer Destillation.

Die Bühne des von Albrecht Rieger in Szene gesetzten Welttheaters wird von vielerlei Gestalten der mythologischen und phantastischen wie der realen, aber auch virtuellen Welt bevölkert. Die dem dämonischen und phantastischen Bereich zugehörigen Protagonisten sind *Drachen*⁷⁹, *außerirdische Dinosaurierzombies*, *Dämonen*, *Geister*, *Kannibalen* und *Marionettendämonen*. So verkörpert etwa der *Drache* in orientalischen und westlichen Schöpfungsmythen das Sinnbild des Chaos und symbolisiert im chinesischen

⁷⁹ Ein Drache (lateinisch draco, altgriechisch δράκων drakōn, „Schlange“; eigentlich: „der starr Blickende“; bei den Griechen und Römern die Bezeichnung für jede ungiftige größere Schlangenart) ist ein schlangenartiges Mischwesen der Mythologie, in dem sich Eigenschaften von Reptilien, Vögeln und Raubtieren in unterschiedlichen Variationen miteinander verbinden. (Quelle: Wikipedia)

Mythos das Ordnungsprinzip Yang. Es sind Phänotypen des Dämonischen und als Metaphern und Sinnbilder unseres Innersten dem mythisch-religiösen Bereich entlehnt. »Dämonisch: das Wort ist durch so viele Sinne und Deutungen gewandert, seit es aus der mythisch-religiösen Uranschauung der Antike bis in unsere Tage kam, dass es not tut, ihm eine persönliche Deutung aufzuprägen. Dämonisch nenne ich die ursprünglich und wesenhaft jedem Menschen eingeborene Unruhe, die aus sich selber heraus, über sich selbst hinaus ins Unendliche, ins Elementare treibt, gleichsam als hätte die Natur von ihrem einstigen Chaos ein unveräußerliches, unruhiges Teil in jeder Seele zurückgelassen.«⁸⁰

Ebenfalls aus einer in der Mythologie begründeten Welt entstammen etwa die *Geistschweine*, *Geister*, *Schweine* und *Tiger*, in der indischen Mythologie Metaphern für Angst (Geister), Gier (Schwein) und Wut (Tiger). Auch *Elfen*⁸¹ nehmen eine Rolle in dem Weltendrama ein; es sind Naturgeister, die ihre Wurzeln in der nordischen Mythologie haben. Hinzu kommen Wesen der höheren und niederen Tierwelt wie *Hunde*, *Schweine*, *Tiger* (s.o.), *Kerbtiere*⁸² und *Mollusken*.⁸³

Weitere Rollen sind besetzt durch *Putten*⁸⁴, wenig bekleidete oder nackte Kinderfiguren mit oder ohne Flügel (Bezug: Skulptur oder Malerei). In ihrer Sonderform als *Amoretten* beziehen sie sich auf Amor (Cupido) in der römischen Mythologie und symbolisieren die Begierde. Auch der *Pantokrator*⁸⁵, der All- oder Weltenherrscher gesellt sich zum Ensemble. In der Bilderwelt des Albrecht Rieger ist er allerdings nicht mit der Insignie des Evangelienbuches sondern mit einem Zepter in Form eines Dildos ausgestattet. In Nachbarschaft befindet sich auch der ihm verwandte *Erlöser*. In starkem Kontrast zu diesen teilweise mythologischen oder religiösen Kontexten entlehnten Figuren steht der

⁸⁰ Zweig, Stefan: Der Kampf mit den Dämonen. Hölderlin, Kleist, Nietzsche. 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2002, S.11

⁸¹ [Elfen sind Naturgeister, die ursprünglich aus der nordischen Mythologie stammen. Altnordisch heißen sie álf, ahd. alb, altengl. ælf, dänisch elve; das kymrische (walisische) Wort ist Ellyll „der [ganz] Andere“, irisch Ailill. Die Entstehung des Wortes Elfen in der deutschen Sprache geht auf das Wort Alb oder Elb im Singular bzw. Elbe oder Elber im Plural zurück. Aus der femininen Form "Elbe" wurde im 16. Jahrhundert zusätzlich der schwache Plural "Elben" gebildet. Im 18. Jahrhundert wurden die Wortformen durch die englische Form "Elfen" verdrängt. Die Form "Alb" findet sich heute noch in einer eingeschränkten Bedeutung im Wort Albtraum wieder.] Friedrich Kluge, Walther Mitzka: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 21. Auflage. de Gruyter, Berlin 1975. S. 163.

⁸² Insekten (lat. insecta), auch Kerbtiere oder Kerfe genannt, sind die artenreichste Klasse der Gliederfüßer (Arthropoda) und zugleich die mit absoluter Mehrheit auch artenreichste Klasse der Tiere überhaupt. (Quelle: Wikipedia)

⁸³ Die Weichtiere (Mollusca) oder Mollusken (lateinisch molluscus „weich“) sind ein sehr arten- und formenreicher Tierstamm der Gewebetiere (Eumetazoa). Sie leben vorwiegend im Meer (marin), kommen mit einigen Formen aber auch auf dem Festland und im Süßwasser vor. (Quelle Wikipedia)

⁸⁴ Das Wort Putto ist eine Entlehnung aus dem Italienischen: putto (Plural putti) bedeutet ‚Knäblein‘ und geht seinerseits auf das lateinische Wort putillus ‚Knäblein‘ zurück. Die Sonderform der Amoretten als Darstellung des Liebesgottes Amor war während des Barock und Rokoko ebenfalls weit verbreitet. Vgl: Wilfried Hansmann: Putten. Das Motiv der „Kindlein“ in der Kunst. Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms. 1. Auflage 2000

⁸⁵ Mit Christus Pantokrator ist in der Regel ein Typus der Ikonographie gemeint. Das Motiv findet sich vor allem in der byzantinischen Kunst und in den allermeisten griechisch-orthodoxen und russisch-orthodoxen Kirchen. Meist befindet sich die Christusikone in der Wölbung der Apsis oder zentral in der Ikonostase. Meist wird der Pantokrator als Brustbild dargestellt, es gibt aber auch thronende oder stehende Ganzkörperdarstellungen. Typisch sind der Kopf, der den Betrachter gerade anschaut, der Kreuznimbus, die Haltung der rechten Hand, die den Betrachter segnet, und ein geschlossenes oder aufgeschlagene Evangelienbuch in der Linken, in dem häufig Selbstaussagen Christi („Ich bin...“-Worte) aus den Evangelien zu lesen sind. Das Untergewand (chiton) ist jeweils rot, das Übergewand (himation) in der Regel blau oder selten grün. Der Pantokrator-Typus betont die Gottgleichheit Christi, seine Weltherrschaft, Segensmacht und Lehrautorität. Vgl.: K. Onasch/A. Schnieper, Ikonen, München 2007, S. 122 f.

Auftritt des *Spackos*⁸⁶, dessen Herkunft wohl eher in der Region des ›Dumpfdimensionalen‹⁸⁷ angesiedelt sein muss.

Abschließend nun, der Runde sich hinzugesellend, muss auch noch ein virtuelles Monster Erwähnung finden. Das *Emoji*⁸⁸, im Europäischen als *Emoticon*⁸⁹ bekannt, bezeichnet es Piktogramme aus z.B. Doppelpunkt oder Semikolon und einer beginnenden oder abschließenden Klammer gebildet [:)] [;)] [: (] , die in Anlehnung an die Piktogramme der ›Smileys‹ emotionale Befindlichkeiten innerhalb der E-Mail- oder SMS-Kommunikation als Kürzel und visuelle Parenthesen wiedergeben. Diese kleinen, fürchterlich niedlichen, teilweise auch animierten Emojis verschlingen in kannibalischer Manie unser Sprachvermögen, während auf der anderen Seite nach Aussage von Neurologen die Tätigkeit des Simsens diejenigen Gehirnregionen vergrößere, die die Bewegung der Daumen steuern.

In der Rückschau betrachtet wird die Bühne des Welttheaters von einem schillernden Ensemble unterschiedlichster Charaktere bespielt, die in der Sprach- und Bildwelt Albrecht Riegers auftauchen und ein Panoptikum oder kosmologischen Zirkus mitkreieren, in dem Themen wie der Mensch als Subjekt wie Objekt, die Realität und Metaphysisches in ihrem Zusammenspiel Reflexion erfahren.

In der Transformation auf eine abstraktere Ebene ist es die Auseinandersetzung und das Ringen um das Verstehen der Einheit einer Vierheit: »Das Ich des Menschen und das Du des Dinges verstehen als eine Einheit des Gevierts, wo unten die gemeinsame Verwurzelung des Irdischen und oben die kosmische Gemeinsamkeit. Die Einheit des Gevierts ist: Ich und Ding und Kosmisches und Irdisches.«⁹⁰ Diese Aufhebung der Trennung von Ich und Wirklichkeit, die Überwindung der ›abendländischen Schicksalsneuro-

⁸⁶ Spacko: Bedeutungen: Schimpfwort; umgangssprachlich: jemand, der dumm, uncool, unfähig oder merkwürdig ist. Herkunft: wahrscheinlich von Spastiker sowie den davon früher abgeleiteten Schimpfwörtern 'Spasti' und 'Spackel'. (Quelle: Wiktionary)

⁸⁷ E-mail von Albrecht Rieger vom 19.7.2019 / Betreff: Und wenn du am Trog stehst, dann friss dich voll !!. Die E-mail enthält einen Prosatext mit dem Titel *Dumpfdimensional*.

⁸⁸ Emoji [e' modzi] (japanisch) ~ (deutsch ‚Bildschriftzeichen‘) treten in Form eines Piktogramms und/oder Ideogramms auf, eingesetzt werden sie insbesondere in SMS und Chats, um längere Begriffe zu ersetzen. Bereits im 19. Jahrhunderts gab es sogenannte Setzerscherze. 1938 schrieb Ludwig Wittgenstein, dass durch einfach gezeichnete Gesichtsausdrücke flexiblere und vielgestaltigere Beschreibungen als nur durch Adjektive möglich seien. Im Europäischen als Emoticon bekannt.

⁸⁹ [Als Emoticon ([e'mo:tikon] oder engl. [ɪ'məʊtɪkən]) werden einzelne Zeichen oder Folgen aus ASCII-Zeichen bezeichnet, die in der schriftlichen Kommunikation Stimmungs- oder Gefühlszustände ausdrücken. Die Bezeichnung Emoticon ist ein Kofferwort, gebildet aus Emotion und Icon. Verwendet werden Emoticons sowohl im lockeren digitalen Schriftverkehr, z. B. via E-Mail, Instant Messaging, SMS, in Forumdiskussionen und beim Chatten, als auch gelegentlich in umgangssprachlicher handschriftlichen Kommunikation. Emoticons sind für die Teilnehmer an der Internetkommunikation eine wichtige Methode, ihre Gefühlslage deutlich zu machen. Die Internetkommunikation läuft im Gegensatz zur direkten Kommunikation (englisch: Face-to-Face Communication) ohne sichtbares Gegenüber, dessen Gesten, Mimik und Stimmausdruck gedeutet werden könnte, um neben dem Wortinhalt Aufschluss über die Einstellung zum Gegenüber, Aussagen über die Wahrhaftigkeit und Bedeutung der Aussage sowie den emotionalen Zustand zu erhalten. Während bei den im Westen traditionellen Emoticons das Bild um 90 Grad gedreht ist, ist dies bei japanischen Emoticons, Kaomojis, und allgemein Emojis nicht der Fall. Emojis sind nicht auf Emotionen beschränkt, sondern zu ihnen zählen auch Symbole für Pflanzen, Tiere, Essen und Getränke oder Wetterlagen. Derjenige Teil der Emojis, der zum Ausdrücken von Gefühlslagen bestimmt ist und am ehesten den westlichen Smileys entspricht, wird als Kaomiji (japanisch) ~ (deutsch ~ Gesichtsschriftzeichen) bezeichnet; falls die Zeichen animiert werden, auch als Kaoani (japanisch Gesichtsanimation bzw. animiertes Gesicht), oder allgemein einfach nur kurz als Kao (japanisch ~ Gesicht).] (Quelle: Wikipedia)

⁹⁰ Haftmann, Werner: Paul Klee. Wege des bildnerischen Denkens. München 1952. S. 71

sex, wird von Martin Heidegger auch als das ›Gering der Einheit des Gevierts‹ bezeichnet.⁹¹

In dem nun folgenden zweiten Teil dieses Essays, der sich den Sprachbildern und ihrem visuellen Erscheinungsbild zuwendet, wird auch die Sprache, respektive die Schrift, als deren unverzichtbarer Bestandteil in ihrer Urgrund stiftenden Konstituierungskonstante nicht ignoriert werden können. Trat in den oben bereits erwähnten frühen Skizzenbüchern ein Nebeneinander von zeichnerisch Artikuliertem und sprachlich Skizziertem wie Ausformuliertem in Erscheinung, wird in den Sprachbildern nun das Bild zum Träger der Schrift und die Sprache dessen integrale und unverzichtbare Komponente – nur in wenigen Ausnahmefällen entbehren einzelne Bildwerke der Einbeziehung von Schrift.

Die eingebundenen Texte selbst weisen in diesem neuen Zusammenhang neben der Lyrik und Prosa, das formale Konstrukt kommentierende, Imitationen literarischer Gattungen als Stilmittel, wie z.B. den Psalm (s. *Der Kopf des Erlösers*), Erkenntnistheoretisches im Gewande von Lehrsätzen östlicher Weisheitslehren usw. ; profane Aussprüche und Texte; Headlines und Onomatopoesien wie ›Grunz‹, ›Möff‹, ›Möm‹, ›krkrkr‹ usw. auf.

Oh, diese Furcht, sie bindet uns an Deine Liebe.

*Du bist der Weg, den nur wir gehen, die Erwählten -
die weder zweifeln oder irren.*

*Oh, Du Erlöser von der Freiheit, die uns quält,
gar grässlich immerdar.*

Dein Reich gibt uns Gewissheit, Beständigkeit und Schutz.

Führe uns in Deine Dunkelheit, die uns erspart zu sehen was entsetzt.

Dort schenkst Du Friede und Geborgenheit, nur den Deinen.

Oh, wie schön sind Deine Strafe, Deine Liebe und Dein Hass.

Du wirst uns gnädig töten und den Feind - wie es immer war - auf immerdar.⁹²

Der Grundtenor des Skeptizismus mit seinen psychophysischen und kategorialen Grundrelationen⁹³ ist allgegenwärtig. »Durch die kategoriale Grundrelation begreifen wir,

⁹¹ Geviert: [Heideggers Konstellation der Welt als *Geviert* wird als Gegenentwurf zu der von ihm konstatierten Heimatlosigkeit und Seinsverlassenheit des modernen Menschen gesehen. Der moderne Mensch setze sich selbst ins Zentrum alles Seienden und erschließe durch seine planend-berechnende Subjektivität alles ihn Umgebende nur im Hinblick auf die Verwertbarkeit als Rohstoff oder Energiequelle. Damit beraubt er sich selbst seiner Welt, als einer sinnhaften Totalität, welche auch solche Beziehungen in sich birgt, deren Verweisungskette nicht in das *Um-willen* des Menschen mündet. Dies versagt letztlich dem Menschen das Wohnen und macht ihn heimatlos. Das Geviert ist gleichsam das räumliche Gegenstück zum zeitlichen Ereignis. Es spannt durch vier Dimensionen einen Raum auf, bestehend aus Himmel und Erde, Sterblichen und Göttlichen.] Vgl. Rainer Thurnher: Martin Heidegger. In: Heinrich Schmidinger, Wolfgang Röd, Rainer Thurnher: Geschichte der Philosophie. Band XIII, München 2002, S. 272.

⁹² Psalmgedicht aus dem Bild *Der Kopf des Erlösers* von Albrecht Rieger

⁹³ [Psychophysische Grundrelation: Als Synonym mit der Bezeichnung psychophysische Grundrelation ist psychophysische Korrelation anzusehen. Die Vorgänge sind für den Zusammenhang mit dem Wahrnehmungsakt notwendig. Sie sind so auch für die Bewusstseinsbildung maßgeblich. Die psychophysische Grundrelation bringt die individuellen Sondercharaktere zum Bewusstsein. Mit kategorialer Grundrelation sind außer den biologischen auch kybernetische Strukturen gemeint (Psychisches System). Die kategoria-

wissen wir aber nicht um das Dasein; durch die psychophysische Grundrelation wissen wir um das Dasein, begreifen es aber nicht.«⁹⁴

Diese Umschreibungen von Nicolai Hartmann resonieren sicherlich auch in den Textzeilen aus den *Marionettendämonen* »...Sie denken nicht, verstehen aber. Sie verstehen nicht, denken aber...«⁹⁵ und »... sie glauben nur was sie sehen wenn sie sehen was sie glauben...« und »...du siehst nicht was du suchst, wenn du nicht suchst was du siehst...«⁹⁶ oder in dem Bildtitel »...glaube nicht dass du es bist der dir nicht glaubt dass du es bist...«

Eine wesentliche Gemeinsamkeit dieser vier Sätze ist in dem Phänomen der ›iterativen Paradoxa‹ begründet. Der Begriff Iteration wird erstmals in der Mathematik verwendet. ›Iteration - Rückkopplung durch stetige Wiederaufnahme und Wiedereinbeziehung von allem, was vorher war – begegnet uns fast überall: in sich dahinwälzenden Wettersystemen, bei künstlicher Intelligenz, in der periodischen Erneuerung unserer Körperzellen.«⁹⁷ Dem Meteorologen Edward Lorenz ist die Erkenntnis zu verdanken, dass Iteration ein wesentlicher Stimulus zur Entstehung von Chaos ist und die Kombination aus Nichtlinearität und Iteration winzigste Irregularitäten enorm verstärken kann, so dass » in deterministischen (kausalen) dynamischen Systemen in jeder Kleinigkeit die Möglichkeit zur Erzeugung von Chaos (Unvorhersagbarkeit) verborgen liegt.«⁹⁸

Auch in der Philosophie nimmt die Iteration eine bedeutende Stellung ein und ist als ›selbstbezügliches Paradoxon‹ bekannt, das uns in einen seltsamen Geisteszustand versetzt. Bei Computern führen iterative Paradoxa ins Chaos. »Für Menschen [...] haben sie entgegengesetzte Wirkung – sie führen zu kreativer Einsicht, ja, zur Erleuchtung. In mystischen Denksystemen wie dem Zen-Buddhismus sollen auf sich selbst rückgekoppelte Koans⁹⁹ den Geist des Schülers derart in Schwingung versetzen, dass die Voraussetzungen geschaffen werden, ihn wie in einer Blase platzen zu lassen und einen völlig neuen Gesichtspunkt (oder einen Punkt ohne jede Aussicht) zu finden.«¹⁰⁰

Der Einsatz solcher eigens kreierten iterativen Paradoxa in den Texten von Albrecht Rieger gründet sicherlich auf seine intensive Beschäftigung mit östlichen Weisheitslehren und seine Yoga- und Meditationspraxis und führt über die rein ästhetisch intellektuelle Rezeption zu einem Feedback der Gedankenströme innerhalb unserer Gehirntätig-

le Grundrelation verbindet Erkenntnis- und Seinskategorien. Sie bringt die Allgemeincharaktere des Gegenstandes (Objekts) zum Bewusstsein. Die Ausbildung solcher Begrifflichkeiten ist nur durch Rückkopplungen innerhalb des psychischen Systems denkbar.] Vgl.: Schischkoff, Georgi (Hrsg.): Philosophisches Wörterbuch. Alfred-Kröner, Stuttgart

⁹⁴ Hartmann, Nicolai: *Metaphysik der Erkenntnis*, 1941. In: *Philosophisches Wörterbuch*, Stuttgart, 1955. S.221

⁹⁵ Rieger, Albrecht. *Die dicken Dinger. Geister, Schweine und Tiger*. Modo Verlag, Freiburg, 2019. S. 21

⁹⁶ Aus dem lyrischen Text *Die Marionettendämonen* zum gleichnamigen Bild von A. Rieger

⁹⁷ Briggs, John; Peat, F. David: *Die Entdeckung des Chaos. Eine Reise durch die Chaos-Theorie*. München, 1990. S. 92

⁹⁸ ebd. S. 97

⁹⁹ Ein Kōan ist im chinesischen Chan- bzw. japanischen Zen-Buddhismus eine kurze Anekdote oder Sentenz, die eine beispielhafte Handlung oder Aussage eines Zen-Meisters darstellt.

Verlauf und Pointen dieser speziellen Anekdoten wirken auf den Laien meist vollkommen paradox, unverständlich oder sinnlos. Die Vorläufer der Kōans waren berühmte Fragen und Antworten zwischen Meister und Schüler während der frühen Tang- und Song-Zeit, Fragmente einiger buddhistischer Sutras, bedeutungsvolle Reden von Chan-Meistern und Anekdoten über diese Meister. Trotz ihrer vordergründigen Unvernünftigkeit und Sinnlosigkeit verfügen sie über einen historischen Kern, der auch intellektuell nachvollziehbar ist und Aspekte der Chan-Philosophie ausdrückt. Im Chan und Zen werden Kōans als Meditationsobjekte benutzt. Das Ziel der Kōan-Praxis ist die Erkenntnis der Nichtzweiheit. Die Illusion, dass die Dinge sich unterscheiden und dass das Ich eine eigene, vom Rest abgegrenzte Existenz hätte, soll sich in der Übung mit dem Kōan auflösen. (Quelle: Wikipedia)

¹⁰⁰ *Die Entdeckung des Chaos*. S. 93

keit. Dieser Kunstgriff führt weit über das sinnliche Erfassen hinaus, indem es ganz bewusst ganz bestimmte Gehirnprozesse der Rückkopplung beim Leser stimuliert.

»Der Logiker. G. Spenser-Brown meinte, bei einem Paradox, das in dieser Weise ständig in sich selbst zurückläuft, sei jede Iteration wie das Ticken einer Uhr. Hierdurch, so glaubt er, führten solche Paradoxa die Zeit in die Logik ein, wozu auch die Logik der Mathematik und der meisten wichtigen gedanklichen Prozesse gehört.«¹⁰¹ Diese Rückbezüglichkeiten auf sich selbst, die einen Computer in selbstmörderische Schwingungen verfallen lassen, versetzen – so vermutet der theoretische Biologe Howard Pattee – die Selbstbezüglichkeit nutzenden biologische Systeme nicht nur in die Lage, ihre Stabilität zu erhalten, sondern sich auch selbst in die Richtung höherer Gestalten zu transformieren.¹⁰²

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal das Wesen der Sprache, die der unmittelbare Ausdruck dessen ist, was sich in ihr mitteilt. Hierzu führt Walter Benjamin weiter aus:

»Eine Metapher aber ist das Wort ›Sprache‹ in solchem Gebrauche nicht. Denn es ist eine volle inhaltliche Erkenntnis, dass wir uns nichts vorstellen können, das sein geistiges Wesen nicht im Ausdruck mitteilt; der größere oder geringere Bewusstseinsgrad, mit dem solche Mitteilung scheinbar verbunden ist, kann daran nichts ändern, dass wir uns völlige Abwesenheit der Sprache in nichts vorstellen können.«¹⁰³ Vor diesem Hintergrund ist es gerade die bildnerische Einbindung der in Schrift gefassten Sprache, die sie unter Aufrechterhaltung ihrer oben angesprochenen Wesensform ins Graphische (Visuelle) transformiert und zur Bildgestalt, zum Zeichen, Symbol und zur Metapher ihrer selbst mutieren lässt.

Die bildnerischen Verfahrensweisen der digitalen Satztechnik bzw. Typographie und die sich hieraus ergebenden visuellen Erscheinungsformen sind bei Albrecht Rieger vielfältiger und komplexer Natur. Vieles was im Vorfeld der frühen Lyrik und Prosa etwa in der Übertretung grammatischer Gesetzmäßigkeiten zur Dekonstruktion und Überhöhung der Sprache geführt hat, findet jetzt auf der Bildebene im Umgang mit Schrift seine Entsprechung.

Die unterschiedlichen Schriftausrichtungen, ob vertikal, diagonal, ob zentripetalen oder zentrifugalen Kräften ausgesetzt, sich kreisförmig oder spiralartig vermittelnd; die Codierung der Schrift durch das nur in Majuskeln oder Minuskeln Gesetzte, durch das Fehlen von Leerstellen oder Satzzeichen sich ergebende Erscheinungsbild; unterschiedliche Schreibrichtungen wie Spiegelschrift, das Rückwärts-Schreiben, der kopfüber visualisierte Text; die Äquivokation erzeugenden Überblendungen mit anderen Texten oder der Redundanz erzeugende Dopplungseffekt, d.h. die Überlagerung durch die Kopie des Textes einhergehend mit dem Informationsverlust; das über den Rand Hinaustretende, Angeschchnittene, Abgeschnittene und Fragmentierte, all dies nun bildnerisch bis zur Unlesbarkeit zum Vorschein kommende, gipfelt in einer Dekonstruktion der Schrift, in einer Codierung der Sprache und zwingt den Betrachter dekodierend, dechiffrierend, lesend und Sinn suchend in das Innere des Bildwerkes. Und erst durch die beim Betrachter eingeforderte Rezeption erfährt die Existenz des Werkes seine Komplettierung und seine Entlassung in die Welt.

»Wenn wir dem Künstler mediale Attribute zuschreiben, müssen wir ihm die Fähigkeit

¹⁰¹ ebd. S.94

¹⁰² vgl. ebd. S. 94

¹⁰³ Benjamin, Walter: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: Gesammelte Werke in 2 Bd. Frankfurt a.M. 2011. Bd . 1. S. 206 ff.

absprechen, sich auf ästhetischer Ebene schlüssig zu werden, was er tut und warum er es tut – alle seine Entschlüsse während der Herstellung des Werkes bleiben im Bereich der Intuition und können weder in einer gesprochenen noch geschriebenen oder gedachten Selbstanalyse ausgedrückt werden...Der schöpferische Prozess sieht anders aus, wenn der Beschauer in das Phänomen eingreift: dadurch, dass eine bloße Materie zum Kunstwerk wird, entsteht eine Verwandlung, und die wichtige Rolle des Beschauers ist, die Gewichte des Werkes auf der ästhetischen Waage festzustellen. Kurz, nicht der Künstler allein vollzieht die schöpferische Handlung, denn der Beschauer gibt die Berührungspunkte mit der Außenwelt an, dechiffriert und interpretiert dessen Qualifikationen und fügt darüber hinaus seinen eigenen Beitrag zum schöpferischen Prozess hinzu.«¹⁰⁴ Die Rezeption des Kunstwerkes sollte aber nach Duchamp nicht dem Geschmack unterworfen sein. Die Vorstellung eines ›natürlichen Geschmacks‹ (*Geschmack hat man, oder eben nicht*)¹⁰⁵ beruht für Pierre Bordieu »auf einer Illusion, erfunden von denjenigen, die lediglich ein Kriterium für soziale Überlegenheit benötigen, um ihre privilegierte gesellschaftliche Stellung zu halten.«¹⁰⁶ Für Marcel Duchamp erzeugt Geschmack ein rein sinnliches Gefühl und setzt einen dominierenden Betrachter voraus, der sich, indem er diktiert, was er mag und was nicht, über das Kunstwerk erhebt. Vielmehr sollte der Betrachter in die Lage versetzt sein, das ›ästhetische Echo‹ des Kunstwerks empfangen zu können.¹⁰⁷

Auch die oben behandelten Protagonisten der imaginierten Weltbühne lösen sich aus der vormals sprachlichen Begrifflichkeit und geistigen Vorgestalt, nehmen Gestalt an und materialisieren sich in dem zweidimensionalen Raum des Bildes.

Das Erscheinungsbild der Sprachbilder ist, ohne kategorisieren zu wollen, in der Outsider-Art zu verorten. Dieser Begriff ›Outsider Art‹ wurde 1972 von dem englischen Kunsthistoriker Roger Cardinal als angelsächsisches Synonym für den von Jean Dubuffet verwendeten Begriff ›Art brut‹ eingeführt. Die ›Outsider Art‹ ist wie die ›Art brut‹ weder eine Kunstrichtung noch ein Stilbegriff und erscheint nicht als eine homogene in sich geschlossene Einheit. Ihr wesentliches Kennzeichen liegt darin begründet, dass sie außerhalb des etablierten Kunstbetriebs, jenseits von Kunstgeschichte und akademischer Tradition sowie unabhängig von Strömungen und Moden der Kunst stattfindet. Zu den Urhebern dieser Kunst zählen in der Regel von der Gesellschaft ausgeschlossene, ausgegrenzte und an den Rand gedrängte Menschen.¹⁰⁸

»Ihre Kunst ist Ausdruck einer tief erlebten Innerlichkeit und wird im Wesentlichen von unausgesprochenen Wünschen, inneren Widersprüchen und Visionen vorangetrieben. In ihrer Arbeit steckt schöpferische Energie, Fantasiegewalt und eine Schaffenskraft, verbunden mit unverbrauchter Spontaneität. Ihre Kunst ist nicht nach außen sondern nach innen ausgerichtet, sozusagen eine Reise nach Innen. Der wesentliche Aspekt ihrer Arbeiten ist, dass sie in der Regel Kopfgeburten sind, die ihrer inneren Vorstellungswelt entspringen. Ihren Bildern liegt meist keine Vorausplanung zugrunde. Sie

¹⁰⁴ Marcel Duchamp über den Schöpfungsakt und das Kunstwerk. In: Hans Platschek, Bilder als Fragezeichen. Versuche zur modernen Malerei. München 1962. S.42

¹⁰⁵ Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M. 1987. S.124

¹⁰⁶ Klein, Gabriele: electronic vibrations. Pop Kultur Theorie.Hamburg 1999. S. 242

¹⁰⁷ Vgl.: Duchamp, Marcel: Interviews und Statements. Gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer. Stuttgart 1992

¹⁰⁸ vgl. Turhan, Demirel. In: www.outsider-bildwelten.de

nehmen während des Malvorgangs allmählich eine Gestalt an. Der Sinn des Werkes liegt für sie in seiner Erschaffung selbst. Ihre Werke haben eine ureigene Bildsprache, eine einzigartige, eigenständige ästhetische Kategorie und zeugen von einem hohen Potential an Ausdrucksvermögen sowie einer rohen ungeschliffenen Ausstrahlung. Daher wundert es nicht, dass ihre Bilder den Betrachter irritieren, verstören und zugleich in ihren Bann schlagen.«¹⁰⁹

In ihrer rohen und unmittelbaren bildnerischen Sprachlichkeit konfrontieren Riegers Sprachbilder den Betrachter in bildgewaltiger, überbordender Darstellung mit einem aus den Fugen geratenen, im Chaos versinkenden Universum. Es entstehen Bildwerke von großer Expressivität und Eigenweltlichkeit, deren Nähe zur ›Art brut‹ und eben auch zu den Arbeiten von Menschen mit psychischer Erkrankung nicht zu leugnen ist.

Es bleibt nur zu vermuten, dass Albrecht Rieger Zugänge zu Kanälen der Wahrnehmung erschlossen sind, die ihm die Komplexität einer zunehmend chaotischer werdenden und sich auflösenden Welt sowie ihre gleichzeitige Resonanz in der Innenwelt erfahrbar werden lassen, ohne ihrer Überwältigung ohnmächtig ausgeliefert zu sein. Solche uns überwältigenden Erfahrungen einer über uns einstürzenden in ihre Einzelfragmente zerberstenden Welt führen zuweilen bei manchen Menschen zu Ohnmacht, geistiger Ent-Rückung und psychischer Krankheit. Albrecht Rieger scheint es hingegen, sicherlich auch unterstützt durch seine langjährige Meditationspraxis, zu gelingen, diese Ent-Rückung zu kontrollieren, zu nutzen, ja zu kultivieren.

Sigmund Freud fand in dem Gleichnis des Yellowstone Parks, einem Nationalpark in den USA, in dem ein zivilisierter Staat versucht eine Erinnerung an seinen ursprünglichen Zustand zu bewahren eine Entsprechung. Hier wird das Verhältnis eines Zivilisierten zur Phantasie in Analogie zu dem gesetzt, »wie eine Nation, deren Reichtum auf der Ausbeutung ihrer Bodenschätze beruht, doch ein bestimmtes Gebiet reserviert, das im Urzustande belassen und von den Veränderungen der Kultur verschont werden soll.«¹¹⁰

Der Schweizer Psychiater Alfred Bader weiß dieses Freudsche Gleichnis anders zu fassen: »Man stelle sich den Ort, an dem unsere Träume entstehen, das Reich des Imaginären und des Wahns, als einen Garten vor, der von einem Zaun umgeben ist. Innerhalb dieses Zauns hat das logische Denken seine Gültigkeit verloren. [...] In privilegierten Augenblicken, wenn wir inspiriert sind, dürfen wir den Garten mit dem Fuß betreten. Dem Künstler ist es vielleicht erlaubt ganz hineinzugehen, doch das Tor bleibt offen, und er kann jederzeit wieder hinaus. Der schizophrene Kranke hingegen, wenn er die Verbindung mit der äußeren Realität verliert, findet sich in diesem Garten eingeschlossen. Nicht der Garten macht krank, da er ja in jedem Menschen vorhanden ist, auch wenn er für viele unentdeckt bleiben muss, im Unterbewussten vergraben; die Krankheit Schizophrenie hat ihren Ursprung vielmehr darin, dass das Tor versperrt ist und der Kranke nicht mehr aus dieser besonderen Welt heraus kann. Das Funktionieren des Eingangstores entscheidet darüber, ob das, was aus dem Garten stammt, gesunder Kreativität oder pathologischen Mechanismen zu verdanken ist.«¹¹¹

Auch wenn die Sprachbilder bei Albrecht Rieger ausschließlich nur der inneren Vorstellungskraft entspringen und nicht durch äußere Impulse oder Einflüsse etwa der Art brut

¹⁰⁹ ebd.

¹¹⁰ Aus: Henning Burk und Bettina Brand: Der weite Weg des Prinzen Wunderhorn zur kollektiven Befreiung der Träume. In: Die Prinzhorn-Sammlung. Bilder Skulpturen, Texte aus Psychiatrischen Anstalten (c. 18.90-1920). Königstein/Taunus 1989. S. 29 f.

¹¹¹ Aus: Henning Burk und Bettina Brand: Der weite Weg des Prinzen Wunderhorn zur kollektiven Befreiung der Träume. In: Die Prinzhorn-Sammlung. Bilder Skulpturen, Texte aus Psychiatrischen Anstalten (c. 18.90-1920). Königstein/Taunus 1989. S. 30 f.

angeregt werden, scheint es interessant, welchen Einfluss etwa die Prinzhorn-Sammlung¹¹² auch auf Entwicklungen der Bildenden Kunst ausübte: »Eine zu Projektionen anregende Potenz des bildnerischen Ausdrucks seelischen Krankseins lässt sich am Beispiel der Prinzhorn-Sammlung unschwer belegen. [...] Die Begegnung mit der Kreativität schizophrener Menschen ermöglicht dem Künstler die Auseinandersetzung mit sich selbst. Der Künstler ist zugleich schockiert und fasziniert von der Wucht des vorgetragenen Anspruchs, der von nun an zum neuen Maßstab für die eigenen Arbeiten wird. Der bildnerische Ausdruck seelischen Krankseins als Stimulus hat jedenfalls in einer wichtigen Entwicklungsphase der neueren Kunst die Kreativität derer, die die Botschaft verstanden, wesentlich angeregt.«¹¹³ Das Studium der Prinzhorn-Sammlung und der sie begleitenden Texte im Vorfeld dieses Essays ermöglichte, auf ein entsprechendes, im Bezugsrahmen der Aktualgenese¹¹⁴ verwendetes Begriffsinstrumentarium zurückgreifen zu können, das der Annäherung an die Bildwerke hilfreich zur Seite stehen konnte. Grundlegendes hierzu wurde durch die jahrzehntelange Beschäftigung mit den kreativen Äußerungen psychisch Kranker durch Leo Navratil formuliert. Die Übertragung schizophrener Gestaltungstendenzen auf eine Theorie der Kreativität mündet in der Schlussfolgerung, dass es nur *eine* Kreativität gibt, und dass die schizophrenen Gestaltungstendenzen mit den kreativen Grundfunktionen des Menschen identisch sind. Navratil unterscheidet hier zwischen Physiognomisierung (Expressivität), Formalisierung und Symbolisierung.¹¹⁵ »Der Physiognomisierung und den ursprünglichen Formen der Symbolbildung als dem Primärvorgang tritt in der Formalisierung die Ordnungstendenz als Sekundärvorgang gegenüber.«¹¹⁶ Der Charakter der Vorgestalt, den sowohl schizophrene Gestaltungen wie auch Werke des künstlerischen Manierismus und der modernen Kunst häufig zeigen, gibt für Navratil den Anstoß, die Lehre von der Aktualgenese in seine Überlegungen zu integrieren. Das Phänomen der Vorgestalt, das schon weiter oben in Bezug auf die frühe Lyrik Erwähnung fand, oder die Tendenz zum Gestaltzerfall erzeugen in den Bildwerken von Albrecht Rieger eine gesteigerte Expressivität. Ebenso führt die Gestaltinterferenz, ähnlich den in der Typologie eingesetzten Verfahren der Überlagerung, zu einem Chaos imaginierenden Informationsüberschuss (Redundanz) und damit zu einem Informationsverlust (Äquivokation). Die durch die Fülle innerer Bilder ausgelöste Überwältigung stimuliert den Wahrnehmungsmodus, wobei die Ausfor-

¹¹² Die Sammlung Prinzhorn in Heidelberg ist ein Museum für historische Werke aus psychiatrischen Anstalten sowie von Psychiatrieerfahrenen heute. Die einzigartige Spezialsammlung ist angeschlossen an die Klinik für Allgemeine Psychiatrie des Universitätsklinikums Heidelberg. Die Sammlung entstand aus dem Grundstock einer kleinen Lehrsammlung des Ordinarius für Psychiatrie Emil Kraepelin, ehemaliger Leiter des Psychiatrischen Klinikums der Universität Heidelberg. Dieser Grundstock wurde von dem Kunsthistoriker und Arzt Hans Prinzhorn (1886–1933) nach dem Ersten Weltkrieg umfassend erweitert. Die Sammlung ist seit 2001 der breiten Öffentlichkeit zugänglich.

Das Universitätsmuseum genießt internationales Renommee und präsentiert in wechselnden Ausstellungen historische Dokumente bildnerischer Werke ehemaliger Patienten des Klinikums und auch bildnerische Arbeiten von Patienten der letzten Jahrzehnte. (Quelle: Wikipedia)

¹¹³ Aus: Werner Janzarik: Der bildnerische Ausdruck seelischen Krankseins als projektiver Stimulus. In: Die Prinzhorn-Sammlung. Bilder Skulpturen, Texte aus Psychiatrischen Anstalten (c. 18.90-1920). Königstein/Taunus 1989. S. 5

¹¹⁴ [Aktualgenese (spätlat. actualis „tätig“, „wirksam“ und -genese) ist ein aus der Gestaltpsychologie stammender Begriff. Dieser bezeichnet das Entstehen einer Wahrnehmung aus komplexeren, ganzheitlichen Vorgestalten bzw. den Prozess der Ausdifferenzierung von Wahrnehmungsinhalten.] Vgl.: Lexikon der Psychologie. A bis E. Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg 2000

¹¹⁵ Aus: Werner Janzarik: Der bildnerische Ausdruck seelischen Krankseins als projektiver Stimulus. In: Die Prinzhorn-Sammlung. Bilder Skulpturen, Texte aus Psychiatrischen Anstalten (c. 18.90-1920). Königstein/Taunus 1989. S. 7

¹¹⁶ ebd. S. 7. f

mung gesteigerter Expressivität sich in einer sehr vitalen und kraftvollen bildnerischen Ausdrucksweise artikuliert.

Die gesteigerte Expressivität geht bei Albrecht Rieger einher mit einer verstärkten Eigenweltlichkeit, abseits konventioneller Sicht- und Gestaltungsweisen. Aus der Lockerung von Aussenwelt-Kohärenzen gewinnen wirklichkeitsfremde oder – ferne Gerichtetheiten auch gerade in ihren Widersprüchlichkeiten großen Einfluss auf die Grundlagen der Gestaltung. »...Das früher wesentlich Genannte zeigt mir ziemlich unbekannte uferfremde oder ferne Seiten...«¹¹⁷ Die glückliche Legierung von Expressivität und Eigenweltlichkeit schafft die Voraussetzung für einen singulären und ausdrucksstarken Stil. Aber das Undurchschaubare gebiert Chaos und entzieht sich dem Gängigen. Durch die Schwierigkeit, es nicht einordnen zu können, löst es zugleich Faszination und Angst auf die Menschen aus, die sich im Bewusstsein, von den Regeln eines alle Lebenswirklichkeiten durchdrungenen schematisierenden Weltenlaufs beherrscht zu sein, von einer sinnlosen Maschinerie bedroht fühlen. In der Ohnmacht, trotz der Fixierung keine Neutralisierung erzeugen zu können, entsteht die Angst vor dem Chaos. Um die ängstliche Distanz aufzulösen, scheint nur die radikale Bejahung des Chaos als unverzichtbarer Teil unseres Unbewussten Abhilfe schaffen zu können.

»Es gibt nie zuviel Begehren. Es geht nicht darum, mit der ein oder anderen Methode das Unbewusste zu reduzieren; es geht für uns darum Unbewusstes zu erzeugen. [...] Das Begehren oder der Wahn (was im Grunde dasselbe ist), das Wahnbegehren (désir – délire) ist seinem Wesen nach die libidinöse Besetzung eines ganzen historischen, eines ganzen gesellschaftlichen Feldes.«¹¹⁸ Auch Nietzsches Zarathustra beschwört die Aufwertung alles Strömenden, dass alles Aktive in ständigem Werden zur Steigerung des Lebens führe und bloßes Reagieren und Eingrenzen in Statisches hemmend und zerstörerisch wirke: »Ich sage Euch: man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können. Ich sage Euch: ihr habt noch Chaos in Euch.«¹¹⁹

Bevor dieser Essay aufzuzeigen versucht, wie sich das Chaos, das bis zu Poincaré »für eine ›entropische Infektion‹ gehalten wurde, die ein System von außen befällt, also für ein Ergebnis zufälliger äußerer Begegnungen und Schwankungen«¹²⁰ stand und dank seiner wissenschaftlichen Enthüllungen nun dem Wesen nichtlinearer Systeme zugeordnet werden kann, wie also dieses Phänomen bzw. die Chaostheorie und fraktale Geometrie in dem Konstrukt einer Form bildenden Matrix in den Riegerschen Bildern mitschwingt, soll im Nachfolgenden zunächst die Wahl der Mittel reflektiert werden.

Um zu dem eigentlichen Wesenskern der Sprachbilder vorzudringen, versucht sich die nachfolgende Betrachtung auch über die Reflexion der Mittel in der Methode der Ausschlussdiagnose anzunähern.

Die großformatigen, farbigen Bildwerke präsentieren sich dem Betrachter in der vertikalen Hängung. Die Formatgröße (150 x 150 cm – 150 x 200 cm) trägt dem Detailreichtum, der Einbindung von Schrift und damit der Vielschichtigkeit und Informationsdichte Rechnung. Diese Präsentation in der Senkrechten ist eine dem Bild angemessene und gängige Form seiner Inszenierung und gleichwohl einer adäquaten Betrachtungsmög-

¹¹⁷ Aus: *Goa* von Albrecht Rieger.

¹¹⁸ Referat von Gilles Deleuze, auf dem Kongress "Psychoanalyse und Politik" in Mailand abgedruckt in "Antipsychiatrie und Wunschökonomie, Berlin 1076. S.7/8

¹¹⁹ Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*, 18. Aufl., Stuttgart 1988. S. 13

¹²⁰ Briggs, John; Peat, F. David: *Die Entdeckung des Chaos*. München, 1993. S. 37

lichkeit sowie der optimalen Betrachterposition geschuldet, die auf dem richtigen Blickwinkel etwa auf eine Landschaftsdarstellung gründet.

Dagegen kann Graphik, auch wenn die Option besteht, sie in der Art eines Gemäldes betrachten zu können, in der Wagerechten gebühlich präsentiert werden, d.h. die Betrachtung von graphischen Arbeiten kann ihnen gemäßer in der Horizontalen erfolgen.¹²¹ Nach Walter Benjamin »[...] liegt [hier] ein ganz tiefes Problem der Kunst und ihrer mythischen Verwurzelung vor. Man könnte von zwei Schnitten durch die Weltsubstanz reden: der Längsschnitt der Malerei und der Querschnitt gewisser Graphiken. Der Längsschnitt scheint darstellend zu sein, er enthält irgendwie die Dinge, der Querschnitt symbolisch: er enthält die Zeichen. Oder aber ist es nur unserem Lesen so, dass wir die Seite wagerecht vor uns legen; und gibt es etwa als ursprüngliche Lage der Schrift auch eine vertikale, etwa in Stein gehauen?«¹²²

Im Falle der Sprachbilder ergibt sich vor diesem Hintergrund, dass sie sich Gemälden gleich in der Vertikalen ausrichten, in einem Längsschnitt auch die Dinge darzustellen scheinen, aber keine Malerei im eigentlichen Sinne sind. Gleichermaßen geben sie trotz ihrer vertikalen Ausrichtung einen Querschnitt durch die Weltsubstanz, hervortretend durch ihre Einbeziehung von in Schrift gefasster Sprache, aber auch durch die Symbol- oder Zeichenhaftigkeit in ihrer Erscheinungsform, und dennoch gerieren sie sich nicht als Graphik. Im Fortgang dieser Betrachtung lassen also zum einen die Sprachbilder von Albrecht Rieger den malerischen Duktus vermissen, da der Pinsel, der die Texturen in einem Gemälde verantwortet, keine Verwendung findet. Das Bild bleibt hier in bzw. auf der Fläche, und es tritt nicht in Erscheinung, was Walter Benjamin in der Aufeinanderbezogenheit von ›Mal‹ und ›Malerei‹, ›Zeichen‹ und ›Zeichnung‹ herzuleiten weiß, wenn er darauf hinweist, dass die Sphäre des Mals, die eines Mediums ist und im Unterschied zum Zeichen, welches vorwiegend Leblosem aufgeprägt ist, sich am Lebendigen zeigend aus der Oberfläche hervortritt.¹²³

Zum anderen scheint hier in Bezug auf das Genre der Graphik - die geometrische Linie oder die Linie der Schriftzeichen ausgenommen - »die graphische Linie, die Linie des absoluten Zeichens (die *als solche*, d.h. nicht durch dasjenige, was sie darstellt, magische Linie)«¹²⁴ nicht existent. »Die graphische Linie ist durch den Gegensatz zur Fläche bestimmt; dieser Gegensatz hat bei ihr nicht etwa nur visuelle sondern metaphysische Bedeutung. Es ist nämlich der graphischen Linie ihr Untergrund zugeordnet. Die graphische Linie bezeichnet die Fläche und bestimmt damit diese indem sie sie selbst als ihrem Untergrund zuordnet. Umgekehrt gibt es auch eine graphische Linie nur auf diesem Untergrunde, sodaß beispielsweise eine Zeichnung, die ihren Untergrund restlos bedecken würde, aufhören würde eine solche zu sein.«¹²⁵

In der Zeichnung ist die Linie in ihren Crescendi und Decrescendi ihrem Wesen nach Ausdruck seelisch-psychischer Verfasstheit und artikuliert in ihrer Beseeltheit Psychogrammatik in und auf der Fläche. Die in den Sprachbildern Riegers auftauchenden Linien, entbehren dieser Lebendigkeit und Artikulation seelischer Befindlichkeit, und in ihrer konturierenden Flächen-, Formen- und Figurengestaltung sollte in diesem Zusammenhang der Begriff der Linie dem des Konturs weichen. Dort, wo die Linie respektive

¹²¹ Vgl. Benjamin, Walter: Malerei und Graphik. In: Gesammelte Werke. 2 Bd., Frankfurt a.M., 2011. Bd.1, S. 226

¹²² Benjamin, Walter: Malerei und Graphik. S. 226

¹²³ Benjamin, Walter: Über die Malerei oder Zeichen und Mal. In: Benjamin, Walter: Gesammelte Werke. 2 Bd., Frankfurt a.M. 2011. Bd.1, S. 227

¹²⁴ ebd.

¹²⁵ ebd.

der Strich in der Strukturierung der Fläche Anwendung findet, wird die Linie zum Symbol ihrer selbst.

Der kreative Prozess ist hier unter Verzicht auf Pinsel, Stift, Farbmittel und Farbpalette, Papier, Leinwand und anderer Materialien in der Überantwortung auf den Computer im virtuellen Raum angesiedelt und entbehrt jeder Körperlichkeit. Die durch den Kontur definierten Flächen usw. finden hier ihre farbige Füllung durch das CMYK-Verfahren¹²⁶, einem subtraktiven Farbmodell, das die technische Grundlage für den modernen Vierfarbdruck bildet.

Den Zeichen-Prozess führt Albrecht Rieger bewusst – augenzwinkernd könnte man den Anstoß hierfür in seinem Interesse an Vor- und Frühgeschichtlichem vermuten - mittels des ›Donnerkeils des Indra‹ oder des ›Faustkeils des Digitalzeitalters‹, der Computermaus aus. Diese Verwendung als Zeichengerät impliziert schon eine gewisse Grobmotorik, die eine flüssige Zeichenbewegung oder gar einen virtuosen Strich verhindert; der damit einhergehende Kontrollverlust führt zu einer Grobheit und Rohheit in der Strichführung. Einem derartigen Kontrollverlust setzte sich auch der Künstler Gaston Chaissac ganz gezielt aus, »immer darauf bedacht seinen 'Primitivismus' zu pflegen, [wenn er] mit dem Mund, mit beiden Händen gleichzeitig oder mit am Handgelenk angebunden Gewichten«¹²⁷ zeichnete oder malte.

Die Sprachbilder von Albrecht Rieger sind computergenerierte Bildwerke und unter ›digitaler Bildkunst‹ zu subsumieren; sie entstehen im Akt des ›digitalen Malens‹ (engl. Digital Painting) oder ›digitalen Zeichnens‹, damit wird die Erstellung von Bildern am Computer mit Hilfe von Grafiksoftware und Eingabegeräten bezeichnet. Digitales Malen ist ebenso wie die traditionellen Mal- und Zeichenverfahren eine Technik, die erst im künstlerischen Prozess zu einem Mittel der Produktion von Kunst wird. Die Möglichkeiten des digitalen Malens werden heute neben anderen Bildbearbeitungsmethoden von vielen Künstlern verwendet. Der Begriff des ›digitalen Malens‹ taucht dabei im Kunstmarkt allerdings nicht auf, stattdessen sind Angaben zur Technik des Ausgabemediums gebräuchlich, darunter Digitalprint, Giclée Print, Pigment Print oder C-print digital.

Diese ausschließlich im Digitalen verorteten kreativen Prozesse sind Sinnbild und Ausdruck einer Entwicklung, die - durch den Computer, aber auch durch andere Neue Medien ausgelöst - zur Auflösung einer physischen Eingebundenheit des Menschen führen und in seiner totalen Entwurzelung und Entfremdung zur Natur gipfeln. Wie schon weiter oben erwähnt gebiert dies eine in sich einstürzende Welt, die den Menschen als fraktales Subjekt entlässt.

Vergegenwärtigen wir uns, dass in der technischen Entwicklungsgeschichte - vom Werkzeug über die Maschine bis hin zu den Apparaten - der Computer die momentan letzte Entwicklungsstufe darstellt und anhand dieser technischen Entwicklung auch die Menschheitsgeschichte abzulesen ist.¹²⁸ Der Mensch, der durch seine genetisch ererbte Fähigkeit des Handumdrehens nicht nur der Dialektik befähigt ist, kann » etwas aus dem Gegebenen entwenden, es in Gemachtes umwenden, anwenden und verwenden. [...]

¹²⁶ Die Abkürzung CMYK steht für die drei Farbbestandteile Cyan, Magenta, Yellow und den Schwarzanteil Key.

¹²⁷Brütsch, Françoise: Gaston Chaissac. Meine Bilder werden in grosse Sammlungen kommen oder ins Feuer. Eine Biographie. Bern, 1993. S. 82

¹²⁸ vgl. Flusser, Vilém: Die Fabrik. In: Stand der Dinge. Steidl Verlag 1993

[Deshalb] können Werkzeuge, Maschinen und Apparate als Simulationen von Händen angesehen werden.«¹²⁹ Eine erste Industrierevolution bedingt den Übergang vom Handmensch zum Werkzeugmensch. Der Mensch ist von Werkzeugen, wie Faustkeilen, Nadeln, Messern usw. umgeben. Umringt von Werkzeugen stellt der Mensch eine Konstante und die Werkzeuge die Variable dar. Gleichzeitig wird er als ›handlangender Ur-mensch‹ seiner vormals natürlichen Lebenswelt in der Konfrontation mit Kultur entfremdet. In der zweiten Industrierevolution, die zum Maschinenmenschen führt, verkehren sich die Verhältnisse; jetzt wird die Maschine Konstante und vom Menschen als Variable umgeben. Nach Flusser wird der Mensch durch diese Entwicklung hier schon aus seiner Kultur verdrängt.¹³⁰

Die noch nicht abgeschlossene dritte Industrierevolution und die damit einhergehende Hervorbringung des Apparatemenschen lässt die Entwicklungstendenz erkennen, die in der totalen Assimilation des Menschen durch den Computer eskaliert. In den Vorzeiten von den Bäumen geklettert, um sich aufrecht gehend in der Ebene zu bewegen, in der Entzweiung mit der Natur und der Verdrängung aus der Kultur, scheint die Entwicklung des Menschen inversiv irreversibel zu verlaufen, indem er eine neue Heimat in der virtuellen Realität sucht und dort wieder auf Bäume klettert, deren Wirklichkeit auf binären Codes basiert.

Wenden wir uns aber nach diesem dystopischen Exkurs wieder den Bildwerken zu. Diese digital erzeugten Bilder, deren Originale nur noch als Datensätze existent und abgespeichert sind, können im Eigentlichen nicht mehr als Unikat bezeichnet werden, da die durch die technische Reproduzierbarkeit ermöglichte Multiplizierbarkeit Teil des technischen Produktionsprozesses geworden ist. »Um neunzehnhundert hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt machen und deren Wirkung tiefsten Veränderungen zu unterwerfen begann, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahren eroberte.«¹³¹

Walter Benjamin sieht in der Reproduzierbarkeit des Kunstwerks auch die Verkümmern seiner Aura. »Der einzigartige Wert des „echten“ Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.«¹³² Die Reproduzierbarkeit des Kunstwerks ermöglicht erstmalig seine Lösung von der parasitären Abhängigkeit des Rituals. »Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks.«¹³³ Der Kultwert des Kunstwerkes weicht dem Ausstellungswert.

Dass »die Echtheit einer Sache [...] der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren [ist]¹³⁴ und in der Reproduzierbarkeit nicht nur der Verlust der materiellen Dauer, der geschichtlichen Zeugenschaft und der Aura impliziert ist¹³⁵, wird bei den Sprachbildern durch den nur einmaligen und signierten Ausdruck eines Bildwerkes zu kompensieren versucht, in der Hoffnung, durch die Verweigerung der Multiplikation diesem Verlust

¹²⁹ Flusser, Vilém: Die Fabrik. In: Stand der Dinge. Steidl Verlag 1993. S. 70

¹³⁰ Vgl. ebd. S. 70 f.

¹³¹ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Werke. 2 Bd. Frankfurt a.M. 2011. Bd.2, S. 572 f.

¹³² ebd. S. 577

¹³³ ebd. S. 578

¹³⁴ ebd. S. 574

¹³⁵ ebd. S. 574

zu entkommen und dem Kunstwerk seinen originären Charakter wieder zu injizieren.¹³⁶ Möglicherweise bleibt diese Rückgewinnung der Aura, deren zunehmender Verfall in der zunehmenden Bedeutung der Massen ihre gesellschaftliche Bedingtheit erfährt, hoffnungsloses Unterfangen.

»Die Dinge sich räumlich und menschlich ›näherzubringen‹ ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist.«¹³⁷

Die Computergenerierung von Bildern gehört in den Bereichen Public Relations, Marketing und Werbung, die auch die Arbeitswelt von Albrecht Rieger bis heute bestimmen, längst zum normalen Alltag.

Zu den üblichen Werbemitteln und Trägern dieser Branche gehören: Produktproben und Werbeartikel als Give-away; Anzeigen in Druckmedien oder digitalen Medien; Werbespots in Hörfunk, Fernsehen und digitalen Medien; Prospekte, Werbeflyer als Beilage, Mailing oder Hand-out und eben auch Plakate.

Eine folgende Untersuchung des Genres *Plakat*¹³⁸ kann möglicherweise eine Annäherung an die Sprachbilder begünstigen. Eines ist jedenfalls beiden gemein: die Einbindung von Schrift ins Bild.

Ein Plakat ist ein großer, in der Regel mit Text und Bild bedruckter Bogen aus Papier, der an einer Plakatwand, einem Plakatreiter, einer Litfaßsäule oder einer anderen geeigneten Fläche in der Öffentlichkeit oder im Privaten angebracht wird, um eine Botschaft zu übermitteln.

Das Werbeplakat (Sachplakat) entwickelte sich ab 1903 aus dem Künstlerplakat, das Künstler wie Henri de Toulouse-Lautrec und Alphonse Mucha Ende des 19. Jahrhunderts als Kunstform für sich in Anspruch nahmen. Das Interesse an dieser Kunstform verebbte nicht. Gerade die Dadaisten, die in der Annäherung von Kunst und Literatur einen wesentlichen Grundstein für alle folgenden Strömungen legten, nahmen Anfang des 20. Jahrhunderts das Plakat neben Flugblatt, Annonce, Telegramm und Photographie

¹³⁶ "Die Reproduzierbarkeit, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises." ebd. S. 574

¹³⁷ ebd. S. 576

¹³⁸ [Das Wort Plakat taucht im 16. Jahrhundert in den Niederlanden auf. Während des Befreiungskampfes gegen die spanischen Besatzer hatten die Niederländer Flugblätter mit Klebstoff an Häuserwände und Mauern geplackt. Derartige Papierbögen hießen plakatten (neu-niederländisch plakkaat). Im Französischen entstanden daraus plaque („Platte, Täfelchen“) und placard („Anschlag“). In Deutschland verwendete 1578 erstmals der Satiriker Johann Fischart das Wort Plakat in der Bedeutung einer öffentlichen Bekanntmachung der Obrigkeit. Im späten 19. Jahrhunderts entdeckten Künstler wie Pierre Bonnard, Henri de Toulouse-Lautrec und Alphonse Mucha das Genre für sich und es entstanden die Künstlerplakate, die erst ab 1903 durch die Geburt des Sachplakats durch Lucian Bernhard zunächst abgelöst wurden. Neben Lucian Bernhard waren auch Julius Klinger und Ludwig Hohlwein an den Entwicklungen der ersten Werbeplakate maßgeblich beteiligt. Alle Strömungen der Bildenden Kunst – Kubismus, Futurismus, Dadaismus und Expressionismus – hinterließen Spuren in der Werbegrafik jener Zeit. Die russischen Konstruktivisten in der Sowjetunion der 1920er Jahre – El Lissitzky, Alexander Rodtschenko, Ljubow Popowa und andere – beeinflussten mit ihrem strengen „agitorischen“ Stil auch das westliche Design. Hier suchten Bewegungen wie De Stijl (eine niederländische Künstlervereinigung seit 1917) und das Bauhaus (1919 in Weimar gegründet) nach einer auf alle Gestaltungsbereiche – also auch auf das Plakat – anwendbaren Ästhetik, nach einer weitgehend abstrakten Formensprache, die aus der Variation weniger, grundsätzlicher Elemente bestand.] Vgl.: Josef Müller-Brockmann: Geschichte des Plakates. Phaidon Press, 2004

zur Erweiterung ihres künstlerischen Spektrums in den Kanon zu verwendender Medien und Materialien auf.¹³⁹

Das Sach- bzw. Werbeplakat zeichnet sich durch einen hohen Reduktionsgrad der Information, der Schrift und der bildnerischen Mittel aus.

Da aber den Sprachbildern eher ein ausgesprochen hoher, fast redundanter Informationsgrad zueigen ist, scheint hier der Begriff des Plakats mit seinem Anspruch auf Reduktion nicht greifen zu können. Viel eher würde in diesem Falle der Begriff des ›Un-Plakats‹ bei gleichzeitiger Kongruenz und Inkongruenz zu diesem Genre Rechnung tragen. Und in seiner Art als ›Un-Plakat‹ ist es auch kein Werbeplakat sondern ein Anti-Werbeplakat und repräsentiert damit auch keine ›Reklame der Wirklichkeit‹.

Mit der etymologischen Herleitung des Wortes Reklame wird ein noch engeres Einkreisen des Phänomens der Sprachbilder möglich.

Mit dem Begriff *Reklame* bezieht man sich meist auf ›Werbung für Waren‹, auch wenn im übertragenen Sinne davon die Rede ist, dass jemand *Reklame für sich selbst* macht. Der Ursprung liegt hier in der französischen Sprache, der das Wort im 19. Jahrhundert entlehnt wurde. Geht man ein wenig weiter in der Sprachgeschichte zurück, stößt man aber auch in diesem Fall auf ein lateinisches Wort, das Verb *reclamare*. Dieses bedeutete zunächst ›laut dagegen rufen‹, ›entgegen schreien‹, in einer leicht abgewandelten Bedeutung wurde es ins Französische übernommen und zwar in der Form *réclamer* ›Einspruch erheben‹, ›begehren‹, ›fordern‹. Dieses Wort ist auch die Grundlage für unser heutiges Wort *reklamieren*, was soviel bedeutet wie ›beanstanden‹, ›Ersatz fordern‹ oder ›Einspruch erheben‹. Im Falle von *Reklame* wurde jedoch zunächst aus dem französischen Verb *réclamer* das Substantiv *réclame*. Dieses Wort bezeichnete wieder etwas anderes, nämlich eine ›marktschreierische Anpreisung‹, allerdings hauptsächlich in Bezug auf kleine werbende Zeitungseinschübe, die das Beworbene ins Gedächtnis zurückrufen sollten – auf diese Weise kam die Reklame zu ihrer heutigen Bedeutung.¹⁴⁰

Vor dem Hintergrund dieser etymologischen Herleitung des Wortes *Reklame* sind in unserem Falle also die Sprachbilder von Albrecht Rieger im besten Falle ›Un-Plakate‹, deren Intention in der ›Reklamierung der Wirklichkeit‹ liegt. Diese Beanstandung unserer Wirklichkeit schlägt sich durchgängig im Werk nieder, wobei von Interesse bleibt, dass die sich aus der Betrachtung der Sprachbilder ergebenden Phänomene sich immer wieder einer überkommenen Klassifizierung zu entziehen wissen und dies in einer reflektierten künstlerischen Haltung und in dem Bemühen um Auflösung und Hinterfragung von bisher anerkannten Normen und Werten begründet zu sein scheint.

Innerhalb eines Ausstellungskontextes werden die großformatigen Bildwerke, einmalig auf einen Bildträger (Alu-Dibond) aufgedruckt oder aufgezogen und von einer Acrylglasplatte abgedeckt, präsentiert. Diese abschließende, versiegelnde Acrylglasplatte schafft auf der Materialebene die Assoziation zu der allgegenwärtigen Präsenz von Monitoren, Computer-, Fernseh- und Videobildschirmen, die unseren Wohn- und Lebensraum indirekt beleuchten und unsere Realität durch eine von der Tele-Präsenz in Gang gesetzten Tele-Realität überstrahlen.¹⁴¹ In der gleichzeitigen Erzeugung einer Distanz zum Betrachter und der Integration der Außenwelt durch ihre Spiegelungen wird in den so präsentierten Bildwerken nicht nur auf den originären Produktionsprozess des Bildwerkes

¹³⁹ Vgl.: Ströbel, Katrin: Wortreiche Bilder. Zum Verhältnis von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst. Transcript Verlag. Wetzlar, 2017 S. 34 f.

¹⁴⁰ Vgl. www.wissen.de/wortherkunft/reklame

¹⁴¹ Vgl.: Virilio, Paul: Rasender Stillstand. München 1992. S. 15 ff.

im Computer verwiesen, sondern es werden Konnotationen aufgedeckt, die auf die uns umgebende telematisch dominierte Realität anspielen, die unsere reale Raum/Zeit-Wahrnehmung durch die erzeugte Ununterscheidbarkeit von virtuellem und realem Raum eliminiert.

Mit dieser Präsentationsform werden diese Un-Plakate, aus dem Funktionskontext ihres inkongruenten Verwandten, dem Plakat auf Litfaßsäulen oder Werbeflächen, herausgelöst. Erneut wird hier der Versuch unternommen, die verloren gegangene Aura des Bildes zurückzugewinnen oder künstlich zu erzeugen, indem das Un-Plakat - in den Rang eines Gemäldes gehoben – einer Wertesteigerung ausgesetzt oder diese suggeriert wird.

Im Falle des vorliegenden Buches trägt allein schon die größere Auflagenhöhe der in der Reproduzierbarkeit implizierten Multiplizierbarkeit als inhärenter Teil des technischen Produktionsprozesses Rechnung. Der Inhalt des Buches nährt sich selbstreferentiell (s. Iteration) aus den Bildwerken und entwickelt sprachlich, typographisch und bildnerisch neue Assoziationsketten, »...eine assoziative Kontemplation über die vorhandenen Phänomene und ihre zu erwartende Entwicklung sowie die Verfasstheit des verbalen und visuellen Erzählers...«¹⁴² Der Funktion des Buches entsprechend in der Wagerichten befindlich, zeigt es nach Walter Benjamin den Querschnitt durch die Weltsubstanz.

In einem abschließenden Abschnitt dieses Essays wendet sich die Betrachtung nun der formalen Disposition bzw. dem formalen Konstrukt zu, das als allgemeine Matrix im Hintergrund die Voraussetzung für die Generierung dieser Bildwelten schafft. Es wird aufzuzeigen sein, inwieweit etwa Theorien der Chaosforschung und der fraktalen Geometrie wie auch die Ideen der Memtheorie¹⁴³ in der Konstruktion und der Ausgestaltung der Bildwerke ihren Niederschlag finden und in welchem Maße Bewusstseins- und Wissenschaftserkenntnisse über den Stand und die Entwicklungstendenzen zivilisatorischer und kultureller Prozesse die Determination der Formkonstituierung bestimmen und ihre Transposition ins Bildnerische erfahren.

In einer Art Einleitung zu seinem Künstlerbuch gibt Albrecht Rieger Einblick in seine bildnerischen Konstruktionsverfahren. Es ist der Versuch, in Abhängigkeit voneinander entstehende, gegenläufige Entwicklungskurven formal zu fassen und darzustellen, die die Wechselwirkungen zwischen einer den Menschen überfordernden Zunahme kulturel-

¹⁴² Rieger Albrecht: Die dicken Dinger. Geister, Tiger und Schweine. Freiburg, 2019. S. 15

¹⁴³ [Das Mem (Neutrum; Plural: Meme) ist Gegenstand der Memtheorie und bezeichnet einen einzelnen Bewusstseinsinhalt, zum Beispiel einen Gedanken. Es kann durch Kommunikation weitergegeben und damit vervielfältigt werden und wird so soziokulturell auf ähnliche Weise vererbbar, wie Gene auf biologischem Wege vererbbar sind. Ganz entsprechend unterliegen Meme damit einer soziokulturellen Evolution, die weitgehend mit denselben Theorien beschrieben werden kann. Seit der Jahrtausendwende wird der Begriff auch – oftmals in seiner englischen Schreibweise Meme – für Internet-Phänomene verwendet, die sich in sozialen Medien „viral“ verbreiten. Die englische Bezeichnung meme wurde 1976 vom Evolutionsbiologen Richard Dawkins vorgestellt; er nannte als Beispiele dazu: „Ideen, Überzeugungen, Verhaltensmuster“. Mit diesem kulturellen Pendant zum biologischen Gen (englisch gene) veranschaulichte er das Prinzip der natürlichen Selektion, deren Grundeinheit Replikatoren von Informationen sind. Die Bezeichnung Mem beschrieb er als selbst gewähltes Kunstwort, das sich auf den griechischen Terminus μίμημα, mimema („etwas Nachgemachtes“), beruft.] Vgl. Richard Dawkins: Meme, die neuen Replikatoren. In: Das egoistische Gen. (Original: The Selfish Gene. Oxford University Press, 1976). Jubiläumsausgabe 2007

ler Entwicklung und der sich daraus ergebenden proportionalen Abnahme geistiger Entwicklung beschreiben.

» Ausgehend davon, dass die exponentielle Entwicklung der Kultur die Menschen überfordert. In der Annahme, dass ein langanhaltender Zusammenbruch der jetzigen dominierenden Kulturen bevorsteht. Annehmend, dass die geistige Entwicklung der Menschen innerhalb der jetzigen dominierenden Kulturen der Potenzformel $(2+1)^2$, $(2+2)^2$... folgt und dementsprechend ihre Zunahme immer mehr abflacht. In der Kenntnis, dass der IQ in diesen Kulturen im Durchschnitt bereits sinkt. In Erwartung einer disparaten Entwicklung kultureller, geistiger und technischer Fortschritte. In Erwartung des Niedergangs des Humanismus.«¹⁴⁴

Die oben in einer mathematischen Potenzformel gefasste und ausgedrückte Progression von der Zunahme einer Abnahme geistiger Entwicklung findet Ihre Übertragung auf die Flächenaufteilung der Bildfläche in Quadratproportionen. »Die Größenverhältnisse der aus den Quadraten aufgebauten Flächen sind das Resultat der Kontemplation über genannte Themen und über Themen, die sich diesen anschließen.«¹⁴⁵

Ausgangspunkt dieser Quadrataufteilung bildet kariertes Schreibpapier, auf dem die ›Gedankenvisualisierungen‹ erste Konkretion erfahren. Der Quadratgröße von 5 x 5 mm innerhalb dieses Rasters entspricht die kleinste quadratische Einheit innerhalb der Bildflächeneinteilung. Auf der Grundlage dieser kleinsten quadratischen Einheit können durch den Einsatz der Formeln $(1+1)^2$, $(1+2)^2$, $(1+3)^2$, $(1+4)^2$ usw. größere Quadrate von 4, 9, 16, 25 usw. Einheiten entstehen. Mittels dieser Formelfolge, die einer einfachen Iteration unterworfen ist, indem immer die Summe der vorangegangenen Klammer in der folgenden Funktion mit 1 addiert wird, erhält man das System der Quadratzahlen und damit die Möglichkeit, quadratische Wachstums- oder Schrumpfungsprozesse darzustellen. Eine dynamischere und für die Darstellung naturhafter Prozesse herangezogene Variante dieser funktionalen mathematischen Reihenentwicklung, die zu einer Selektion bestimmter Quadratzahlen und damit zu einem steileren Kurvenanstieg bzw. -abfall führt, könnte lauten: $(1+1)^2$, $(1+2)^2$, $(2+3)^2$, $(3+5)^2$, $(5+8)^2$ usw. und beinhaltet den quadratischen Wachstumsprozess auf der Grundlage der Fibonacci-Folge, mit der Leonardo Fibonacci im Jahr 1202 das Wachstum einer Kaninchenpopulation beschrieb. Weitere Untersuchungen legten dar, dass diese unendliche Zahlenfolge 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 usw., entstehend aus der Addition einer Zahl mit der jeweils vorangegangenen Zahl, eine Art Wachstumsmuster der Natur verkörpert und in die Lage versetzt, mittels ihrer mathematischen Progression etwa die Wachstumsvorgänge bei Pflanzen zu beschreiben.

Die Fibonacci-Folge entsteht ebenfalls durch Iteration und steht in unmittelbarem Zusammenhang zum Goldenen Schnitt¹⁴⁶. Allen hier beschriebenen funktionalen Reihenentwicklungen, den Quadratzahlen, der Fibonacci-Reihe, respektive dem Goldenen Schnitt als in sich stabilen Systemen, ist das wichtige Merkmal der Selbstähnlichkeit mit den Fraktalen innerhalb der fraktalen Geometrie und der Theorie nichtlinearer dynamischer Systeme (Chaosforschung) gemein, wobei dynamische Systeme nur dann eine

¹⁴⁴ Rieger, Albrecht: Geister, Schweine und Tiger oder Die dicken Dinger. Freiburg, 2019. S. 15

¹⁴⁵ Geister, Schweine und Tiger. S. 15

¹⁴⁶ [Die Fibonacci-Folge steht in einem unmittelbaren Zusammenhang zum Goldenen Schnitt. Je weiter man in der Folge fortschreitet, desto mehr nähert sich der Quotient aufeinanderfolgender Zahlen dem Goldenen Schnitt (1,618033...) an (beispielsweise $13:8=1,6250$; $21:13\approx 1,6154$; $34:21\approx 1,6190$; $55:34\approx 1,6176$; etc).] Vgl.: Ruben Stelzner (in Zusammenarbeit mit Wolfgang Schad): Der Goldene Schnitt. Das Mysterium der Schönheit. In: golden-section.eu.

Stabilität in einem geordneten Muster aufweisen, wenn das System auf rationalen Zahlen beruht, die eine endliche oder eine unendliche, aber periodische Dezimalbruchdarstellung aufweisen. Ein dynamisches System reagiert in dem Moment ausgesprochen sensibel, wenn irrationale Zahlen, also Zahlen, deren Dezimalbruchdarstellung unendlich und aperiodisch verläuft, einer Iteration ausgesetzt werden. So lassen kleinste Fehler innerhalb einer unendlichen, ursprünglich periodischen Reihe das System im Chaos kollabieren.¹⁴⁷ Das Phänomen der Selbstähnlichkeit im engeren Sinne ist die Eigenschaft von Gegenständen, Körpern, Mengen oder geometrischen Objekten sowohl in größeren Maßstäben (d. h. bei Vergrößerung) als auch in kleineren Maßstäben (d.h. bei Verkleinerung) dieselben oder ähnliche Strukturen aufzuweisen. Diese Eigenschaft wird unter anderem von der fraktalen Geometrie untersucht, da fraktale Objekte eine hohe bzw. perfekte Selbstähnlichkeit aufweisen. Dieser kleine Ausflug in die Quadratur, die Fibonacci-Reihe, den Goldenen Schnitt und die Fraktalen, die alle - mittels Iterationen erzeugt - die Eigenschaft der Selbstähnlichkeit aufweisen, führt uns wieder zum Ausgangspunkt und den Quadratrasterungen in der Flächenaufteilung der Bildwerke von Albrecht Dürer zurück. Dass hier bewusst in dem, wenn auch vereinfachten geometrischen Verfahren genau dieses Phänomen der Selbstähnlichkeit erzeugt werden will, wird in folgendem Text deutlich und liest sich fast wie ein wissenschaftliches Statement der fraktalen Geometrie.

»Wenn also jede Einheit kleinster Bestandteil einer anderen Einheit sein kann, dann kann jede Einheit auch der größte Bestandteil einer anderen sein. Soll heißen, dass alles in allem enthalten sein kann und ist, weshalb jede Einheit für sich wieder den Rahmen für kleine Einheiten bilden kann, womit schließlich ein unendliches Gebilde entsteht, das aus unendlich vielen Einheiten besteht, die wiederum den Rahmen für kleinere Einheiten bilden. Somit ist alles was ich hier mache ein Bestandteil eines komplexen Gebildes, dessen größter Rahmen noch nicht erreicht wurde, und alle kleineren Gebilde in anderen Rahmen sind für sich der größte Rahmen, der in ihnen enthaltenen kleineren. Deshalb kann dann auch so was wie die beliebige Vergrößerung entstehen, weil sie ein Bestandteil eines größeren Konglomerates ähnlicher, weil ähnlich größer oder kleiner Gebilde ist. Ein Maßstab für das, was groß oder klein ist, existiert nicht. Es sind also nur der körperlichen Wahrnehmung angeglichenen Größen, die aber keine absolute Größe besitzen. Im Kleinen wird die Komplexität wegen nicht mit den Augen wahrnehmbarer Größen reduziert und könnte allerdings im mikroskopischen mit der gleichen Vielfalt fortgesetzt werden wie im unüberschaubar Großen.«¹⁴⁸

Dieses vom Großen ins Kleine und umgekehrt vom Kleinen ins Große der Betrachtung Unterzogene schafft immer wieder neue Perspektiven im Felde der Selbstähnlichkeiten, symbolisiert aber auch für Albrecht Dürer je nach vergrößertem bzw. verkleinertem Betrachtungswinkel die zu- oder abnehmende Komplexität menschlichen Denkens. In Bezug auf das Konzept des vorliegenden Buches wird hier ebenfalls in selbstreferentieller, iterativer Manier auf die geschaffenen Bildwerke ein mikro- oder makroskopischer Fokus gerichtet, um aus dieser von selbstbezüglicher Rückkopplung bestimmten Vorgehensweise neue Gedankenketten zu entwickeln und assoziativen Wegen nachzuspüren.

»In Anbetracht der Quadratproportionen sind die Flächen selbst nur ein Schritt innerhalb der Entwicklungen und Größenverhältnisse innerhalb ihrer selbst. Sie sind ebenfalls nur

¹⁴⁷ Vgl.: Briggs, John; Peat, F. David: Die Entdeckung des Chaos. München, 1993. S. 96 ff.

¹⁴⁸ Geister, Schweine und Tiger. S. 61

eine Fläche unter vielen, wie in ihnen wiederum Flächen sind, die das ausdrücken, was sie in Gänze und zwischen einander tun. Dies lässt sich ad infinitum fortsetzen, was eine Parabel auf die stetig wachsende und sich vertiefende menschliche Denkerei ist oder umgekehrt ihre stets abnehmende Komplexität, sieht man das ganze von Groß nach Klein. Ins unüberschaubar Große fortgesetzt wird dieses Größenspiel ein unüberschaubares Durcheinander, was die Abflachung des Geistes begleitet.«¹⁴⁹

Auf der bildnerischen Ebene wird durch Anwendung dieser auf einer Potenzformel beruhenden Flächenbildungen und deren simultanem Nebeneinander und Ineinander von immer auf sich selbst verweisenden, selbstähnlichen Einheiten bzw. den aus diesen erwachsenden größeren Zusammenfassungen die Darstellung expandierender oder kontrahierender Komplexitäten möglich. Größere Formzusammenhänge weisen zuweilen in offengelegter Transparenz ihrer Binnenstruktur größte Komplexitätsgrade auf. Die Darstellung expandierender wie kontrahierender Prozesse mündet in chaotisch anmutende, der Kompression und Dekompression, Augmentation und Diminution unterworfenen Konstruktionen und Dekonstruktionen.

Da diese Formprozesse für Albrecht Rieger gleichermaßen die Expansion und Kontraktion geistiger Komplexität in Form mathematischer Wachstums- oder Schrumpfkurven darzustellen versuchen, liegt es nahe, die kleinsten wie größten Formkomplexe als Bewusstseins- und Informationseinheiten, als Formen geistiger Inhalte zu begreifen und mittels der Memtheorie als ›Memex‹ oder ›Mem-Komplexe‹ zu bezeichnen.

Der britische Soziobiologe Richard Dawkins prägte in seinem Buch *Das egoistische Gen*¹⁵⁰ diesen Begriff und sieht in den Memen eine mögliche Triebkraft menschlicher Evolution.

Er vertritt die Auffassung, dass Meme existieren, die evolvieren. »Meme sind [...] echte Replikatoren. Sie weisen die drei Eigenschaften auf, mit denen ein neuer darwinistischer Evolutionsprozess in Gang gesetzt wird: Replikation (Vervielfachung), Variation, Selektion.«¹⁵¹ Ähnlich wie bei Genen entstehen beim Kopieren der Meme Fehler, die zur Variantenbildung (Mutation) und in Folge zur Selektion mancher Mutanten auf Kosten anderer führen. Dawkins Aussagen gründen auf die 1975 geäußerten Thesen des US-amerikanischen Anthropologen F. Ted Cloak Jr. über die Existenz von *Corpuscles of Culture*, von Kulturkörperchen auf neuronaler Ebene, als Grundlage der kulturellen Evolution. Ein virale Verbreitung von Memen etwa im Internet und in den sozialen Netzwerken kann zu Manipulationen führen; dies äußert sich etwa in wie oben schon erwähnten Fake-News (s. *designte news*) und Fehlinformationen, in der Übernahme falscher Überzeugungen und Verhaltensmustern und begünstigt sicherlich die von Albrecht Rieger reklamierten Zustände von Bewusstseinsverflachung, des kulturellen Niedergangs und des Verlustes humanistischer Bildungsideale.

Im Rückgriff auf die Memtheorie können bei Albrecht Rieger diese zunächst als gedankliche Vorgestalten formulierten, dann im Computer entstehenden und gespeicherten, schon Gestalt ausprägenden und bildnerisch in kleinsten Formeinheiten gefassten Bewusstseinsinhalte einzelner ›Memex‹ noch als ›Memvorlage‹ oder ›Memotypen‹ und erst

¹⁴⁹ Geister, Schweine und Tiger. S. 15

¹⁵⁰ Dawkins, Richard: *Das egoistische Gen*. Spektrum Akademischer Verlag, 2010

¹⁵¹ Blackmore, Susan: *Die Macht der Meme*. Spektrum der Wissenschaft. Magazin, 1.12.2000. S. 2

in ihrer Materialisation durch das Druckverfahren als ›Memausführung‹ oder ›Phämotypen‹¹⁵² begriffen werden. Bei größeren Formeinheiten von miteinander vernetzten und einander bedingenden Memen, die sich sowohl innerhalb von Einzelbildern, als auch in größeren Bildzyklen nachweisen lassen, wird der Begriff ›koadaptiver Mem-Komplex‹ (coadapted meme complex), auch in dem zusammengezogen Kunstwort ›Memplex‹ als Synonym Verwendung finden können.

Die bildnerische Umsetzung folgt nicht streng der unterlegten geometrisch gerasterten Matrix und favorisiert den spielerischen Umgang im intuitiven Zugriff.

Einzelne Phämotypen werden in Ihren Umrissen teils exakt oder schon mutierend approximativ definiert, erscheinen u.a. in Varianten schwarz, weiß oder farbig ausgefüllt, sind angefüllt mit Spiralen, Labyrinth, mäandrierenden Linien, Ornamentalem, Strichstrukturen oder Strahlenbündeln.

Dieses variantenreiche, evolvierende Verfahren stellt ein riesiges Arsenal an derart symbolisierten Bewusstseinsinhalten und damit die Voraussetzung für höchst komplexe Binnenstrukturen innerhalb größerer koadaptiver Mem-Komplexe, die das Bildformat in Vermeidung von Leerstellen total befüllen, immer inspiriert durch die Angst oder Abneigung vor der Leere, dem ›Horror vacui‹.

Die Bilder zeigen die Dekonstruktion der Welt und ihrer Wirklichkeit, die explosionsartige Fragmentierung von Memplexen in selbstähnliche Zellen, leere Zellen, Un-Sinn-Zellen oder Nicht-Sinn-Einheiten, ihre erneute Zusammenführung und Wiederauflösung. Angefüllt und ausgefüllt mit Mäandrierendem, Ornamentalem, chaotischem Gekritzel und beliebig erscheinendem, unentwirrbarem Geknäuel gebiert das Wuchernde und Zerfallende, das sich Vervielfachende und das in der Replikation von Memen Mutationen auslösende, Redundanzen und begünstigt damit (Gestalt)-Interferenzen, Überlagerungen, Überblendungen, die im Gestaltzerfall, in der Gestaltzerstörung ihre Auslöschung erzwingen.

Und die als Zeitgestalt wahrgenommene urgewaltige Explosion einer imaginierten Informationsdichte erfährt ihre Inversion. Und aus der expandierenden Explosion wird eine introvertierte Implosion. Es ist eine Umstülpung von außen nach innen, die unser Inneres mit einer Unbehagen erzeugenden Leere konfrontiert. Den Repetitionen von Loops des Vakuums ausgesetzt stehen wir vor einem beängstigenden Nichts allein und erleben selbst den ›Horror vacui‹.

Diese in uns Verzweiflung gebärende Leere weiß der walisische Schriftsteller John Cowper Powys in prosaischster Weise auszudrücken: „Im Leben eines Menschen gibt es Momente, wo eine Trostlosigkeit Besitz von ihm ergreift, die dem schrecklichen Blick ähnelt, den ein toter Planet auf einen einsamen Reisenden im Weltall richten mag. In solchen Momenten ist dem Herzen zumute, als hätte sich durch einen scheußlichen Riss oder Spalt in der unbeschwernten Weite des Alls ein Abgrund der Verzweiflung aufgetan. Und dann will es ihm scheinen, als wäre ihm auf ein finsteres Signal hin unbarm-

¹⁵² [Das Mem findet seinen Niederschlag in der Memvorlage (im Gehirn oder einem anderen Speichermedium) und der Memausführung (zum Beispiel Kommunikation: Eine Partitur (Memotyp) wird verwendet, um Musik reproduzierbar zu machen. Die tatsächlich im Konzertsaal erklingende Musik ist entsprechend der sogenannte Phämotyp). Für die Begriffe Memvorlage und Memausführung werden in Analogie zu dem Begriffspaar Genotyp und Phänotyp aus der Genetik häufig auch die Bezeichnungen Memotyp und Phämotyp verwendet.] Vgl.: Dawkins, Richard: Das egoistische Gen. Spektrum Akademischer Verlag, 2010

herzig das gezeigt worden, worum er in Wahrheit schon die ganze Zeit gewusst hatte: der uralte kosmogonische Scherz, der alte ungesühnte Verrat. Wie ein unendlich verzweifelt Gesicht, allen Trostes entblößt, zeichnet diese gespenstische Ansicht der Dinge sich vor dem sie umgebenden Nichts ab. Die Natur hat alle ihre Kräfte darauf verwendet, die gähnende Leere, durch die hindurch dieser erstarrte Blick uns Verzweiflung gebietet zu verbergen.“¹⁵³

Wenn wir uns nun zum Abschluss dieses Essays noch einmal vergegenwärtigen, dass die Darstellung der Werkgenese mit dem Zitat aus dem Johannesevangelium »Im Anfang war das Wort, der Logos ...« Einleitung fand, und der Logos im Werk von Albrecht Rieger als konstituierende Konstante zu ›Licht werdend‹ unser Dasein in einer Weltwirklichkeit beleuchtet und in Erscheinung treten lässt, bis es in einer Überbelichtung wieder verlischt, können wir resümieren, dass uns diese Reise durch die sprach- und bildgewaltigen Weltszenarien mit ihren Ex- und Implosionen in unser Innerstes katapultiert und uns in Erahnung eines Nirwana nur noch mit dem Wiederhall eines ›Urknalls‹ konfrontiert. Und so werden wir als Wahrnehmende, in einem aus dem langsamen Decrescendo eines entschwindenden weißen Rauschens¹⁵⁴ hervortretenden allumfassenden Nichts in Auflösung begriffen, noch einmal im Erspüren und Ersehen kosmischer Verschmelzung an die transzendente Sentenz »gänzlich aufzugehen, grundlosen Tiefen, liebend notwendig, nichts, verloren sein. Zeit nur anzusehn...«¹⁵⁵ erinnert und aus diesem essayistischen Versuch einer Annäherung in das lesende Betrachten und betrachtende Lesen der Bild- und Sprachwelten und des vorliegenden Künstlerbuches *Geister, Schweine und Tiger oder Die Dicken Dinger* von Albrecht Rieger entlassen.

¹⁵³ Powys, John Cowper: Der Strand von Weymouth. Aus dem Engl. v. Melanie Walz. München, Wien, 1999. S. 545

¹⁵⁴ „Weißes Rauschen ist ein extremer Fall des Geräuschs, der sich ergibt, wenn sehr dicht beieinander gelegene nichtperiodische Schwingungsvorgänge sich auf das gesamte Spektrum hörbarer Schwingungen verteilen. Der Begriff W.R. ist in Anlehnung an die Terminologie der Optik gebildet, wo vom Eindruck des weißen Lichts gesprochen wird, wenn die Wellenlängen aller Spektralfarben zusammentreffen.“ In: Eimert, Herbert; Humpert, Hans Ulrich: Das Lexikon der elektronischen Musik. Regensburg, 1973

¹⁵⁵ In: *gänzlich aufzugehen (Urzeit)* Gedicht von Albrecht Rieger.