

**Gunnar Schmidt**

**Atemräume**

**Pneumo-ästhetische Betrachtungen**

edition imorde ● instants

# Inhalt

## **Vorwort** — 5

## **Pneumo-Sphären** — 7

- 7 Ruach
- 13 Geatmetes Gedicht (Rilke)
- 20 Atemrasseln (Beckett)
- 28 Atem medial (Hirst, Navridis)

## **Pneumo-Ethik** — 35

- 35 Einhauchung (di Bartolo, Lippi, Berruguete)
- 47 Der feminine Atemraum (Irigaray)
- 53 Konspirieren (Hein)

## **Pneumo-Plastik** — 63

- 63 Medien-Expressionismus (Wilton, Penone)
- 73 Poetik des Prozesses (Bisetto, Manzoni, Torres)
- 85 Homo bulla (Bellegambe, Goltzius, Gheyn, Bailly, Remps, Fox)

## **Pneumo-Performances** — 93

- 93 Absolute Metapher
- 95 Atemnot (Ming, Abramović/Ulay, Kaprow, Export, Ulrichs, Acconci, Wolman)

## **Pneumo-Pathologie (Mann)** — 113

- 113 Krankheit und Kunst
- 114 Auf dem geruchlosen Zauberberg
- 118 Husten

- 121 Lachen
- 127 Pfeifen
- 131 Mystisches Hoffnungsatmen

**Pneumo-Schnittstellen** — 133

- 133 Anschreien (Reiterer)
- 139 Anhauchen (Kollath)
- 145 Atemtausch (Lozano-Hemmer)
- 149 Aushauchen (Werthmann)

**Pneumo-Parasitologie** — 157

- 157 Vor der Stimme (Kosugi, Cage)
- 160 Schweigen (Böll, Parsons-Lord, Rühm, Jandl, Beckett, Kaprow)
- 167 Atmende Objekte (Weseler)

**Pneumo-Metaphysik (Benjamin)** — 179

**Bildnachweise** — 191

**Danksagung** — 193

## Vorwort

Jeder Mensch atmet. Die meisten Menschen sprechen, einige von ihnen singen. Was passiert jedoch, wenn der Strom des Atems seine Funktion als Medium für Sprache und Gesang nicht erfüllt? Bleibt dann nichts als die geheimnislose Tatsache der physiologischen Notwendigkeit, ein Reduziertsein auf die biologische Existenz?

Die vorliegende Studie versammelt und kommentiert Texte, Bilder, Filme, Performances, Installationen, Hörstücke und Objekte, in denen das Atmen künstlerisch bearbeitet wird. Die Versetzung des Pneumas in die Sphäre der Kunst erzeugt eine exzentrische Befremdung, die das verlegenheitslose Leben in der Lufthülle nicht kennt. Von den 1920er-Jahren bis heute wählten die für Selbst- und Fremdbeobachtung trainierten Künstlerinnen und Künstler den Atem als Sujet, um katastrophische und utopische Beunruhigungen zu thematisieren. Instabilität und Unterbrechung der Gleichmäßigkeit betreffen das Subjekt, die Sprache, die sozialen Verbindlichkeiten sowie die Beziehung zur Umwelt. Die metaphysische Ausstattung der Respiration erfolgt nicht willkürlich, sie kann auf einen sprachhistorischen Zuspätkomplex zählen: Im Altgriechischen bedeutet *pneúma* nicht nur Atem, sondern weiterführend auch Geist, Hauch und Luft. Diese Mehrfachsemantik deutet an, dass es fluide Übergänge zwischen den körperlichen, weltlichen und gedanklichen Aspekten des Seins gibt.

Der Buchtitel *Atemräume* bildet dafür die begriffliche Chiffre. Mit ihr werden Vorstellungen der Ausdehnung, Begrenzung, Durchlässigkeit, Endlichkeit und des Aufgehobenseins in Atmosphären zusammengefasst. Die Begriffsprägung *Pneumo-Ästhetik* zeigt die konzeptuelle Forschungsorientierung an: In acht Schwerpunktkapiteln werden ästhetische Erscheinungsformen des Pneumas zu Gruppen zusammengefasst. Die Analyse der künstlerischen Darstellungsmittel bildet die Grundlage für Fragen nach der Repräsentierbarkeit des Unsichtbaren und den damit implizierten kunstpoetischen Ambitionen der Produzenten. Kulturwissenschaftliche Kontextualisierungen weisen die künstlerischen Äußerungsformen darüber hinaus als Reaktionen auf empirische Realität aus: Mal offensichtlich, mal verrätselt reagieren die Kunst-

werke auf moderne Zustände, indem sie sich mythologischer Vorbilder bedienen, quasi-religiöse Überhöhungen inszenieren, Kulturkritik üben, zur Selbsttherapie anleiten, die Suche nach unverstellter Natürlichkeit betreiben oder Protest mit Mitteln des Pathos und der Satire formulieren.

Dem Rauschen des Atems mit dieser Art von Sinngebung zu begegnen, birgt auch das Risiko, Kunst mit Politik, Weltanschauung, Pädagogik und Wissenschaft zu verwechseln. Die vorliegende Untersuchung zielt nicht auf eine systematische Durchdringung dieser Grundproblematik, sondern reflektiert an einzelnen Untersuchungsobjekten die Doppelgesichtigkeit aus ästhetischer Gegenständlichkeit und symbolischer Form einschließlich ihrer möglichen Tendenzen zu «metaphysischer Überschätzung».<sup>1</sup> In diesem Sinne darf Ästhetik auch als ein Nachdenken über die Grenzen der Kunst verstanden werden.

1 Hans Blumenberg: Phänomenologische Schriften 1981–1988, Berlin 2018, S. 501.

## Pneumo-Sphären

### Ruach

Am Anfang schuff Gott Himmel und Erden. Und die Erde war wüst und leer / und es war finster auf der Tieffe / Und der Geist Gottes schwebet auff dem Wasser.<sup>2</sup>

Mit diesen Versen beginnt die Bibel in der Übersetzung Martin Luthers. Die hebräische Vorlage führt das Wort *ruach* auf, das der Reformator mit *Geist* ins Deutsche überträgt. *Ruach* stellt ein Übersetzungsproblem dar, weswegen sich Luther in der letzten autorisierten Fassung zu einer erläuternden Marginalie entschloss: «(Geist) Wind ist da zumal noch nicht gewest / darumb muss es den heiligen Geist deuten.»<sup>3</sup> Luthers Nötigung, den Wind gegen den Geist abzugrenzen, erklärt sich durch die «äußerst schillernde und dogmatisch nicht festgelegte Bedeutung» des hebräischen Wortes, die sich auf drei Registern entfaltet: 1. Wind / Sturm, 2. Atem / Geist (anthropologisch), 3. Geist / Gottes Geist (theologisch).<sup>4</sup> Die philologische Angemessenheit der Luther'schen Übersetzung soll nicht beurteilt werden, vielmehr ist ein sema-ästhetischer Zugang zu dem Wort *ruach* zu wählen, das am Beginn eines wirkreichen Mythos steht und darüber hinaus auf das intrikate Verhältnis von Wort, Sprechen, Atem, Rauschen, mithin auf den Zusammenhang von Bedeutung, Medium und Körper verweist.

Ob der Geist oder der Wind oder der Atem Gottes über dem *tohuwabohu* – dem hebräischen Wort für «wüst und leer», «formlos und leer» oder für «Irrsal und Wirrsal»<sup>5</sup> – schwebt, mag Theologen interessieren oder in Zweifel darüber stürzen, wie man sich die Wesenheit Gottes vorstellen habe. Der nach-mythische Leser des Textes kann demgegenüber die semantischen Verschiebungen als poetische Spannung erle-

2 Biblia: Das ist: Die gantze Heilige Schrifft, Auff's new zugericht D. Mart. Luth, Digitalisat der Ausgabe von 1545 unter: [www.digitale-sammlungen.de](http://www.digitale-sammlungen.de).

3 Ebd.

4 Eine detaillierte Wortanalyse in: Helen Schüngel-Straumann: Geist (AT) [2009] in: WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet, <https://www.bibelwissenschaft.de>.

5 Zu einigen Übersetzungsvarianten siehe «Tohuwabohu», Wikipedia.



Abb. 1 Weimarer Lutherbibel, 1534

ben, denn *ruach* erzeugt die Verschränkung von zwei Zeiten sowie die von Lautlichkeit und Sinnhaftigkeit, von Ding und Bezeichnung, von Leib und Seele. Anders gesagt: Das mythische Bild gerät zur Repräsentanz eines anthropologischen Sachverhalts.

Wie ist das zu verstehen? Das Johannes-Evangelium beginnt mit der bekannten Phrase: «Im Anfang war das Wort, [...]» Offenkundig steht das *Alte Testament* diesem Dogma entgegen, denn dort ist es *ruach*, das einhergehend mit der Schaffung von Himmel und Erde die Grundkonstellation der Genesis bildet. Die Schöpfung mit der Zählung der sieben Tage beginnt erst danach, und mit ihr erschallt die *evocatio*: «Und Gott sprach». Mit dieser Formel werden alle folgenden Hervorbringungen eingeleitet und geben dem Johannes recht: «[...] und das Wort war bei Gott, / und das Wort war Gott.»<sup>1</sup>

Es gibt eine Schöpfung vor der Schöpfung, in der *ruach* dem zeugenden und benennenden Wort vorangeht. Die Identität von Wort und Gott, Sinn und Schöpfung erscheint plötzlich fraglich. Ist der Geist, der sich zwischen Himmel und Erde bewegt, eine schaffende oder eine inerte Instanz, die auf ihren Einsatz wartet? Der Mythos berichtet nicht, aus welcher vorsprachlichen Machtmechanik der Anfang vor dem Weltanfang entstanden ist.

In der effektvollen Illustration des ersten Bibeldrucks (Abb. 1) wird der Schöpfungsprozess in Gestalt des Kreises, Symbol der Vollkommenheit, dargestellt. Nach innen differenziert sich die Welterzeugung stetig aus und findet im Menschenpaar ihren Endpunkt. Hervorzuheben ist der äußere Ring, eine Welle, die das Meer ohne Land ebenso wie die Bewegung des *ruach* bedeuten kann. Das große Rauschen umfasst die Schöpfung.<sup>2</sup>

Die mythische Konstruktion der Vermählung von metaphysischer Instanz und physischer Welterzeugung ist modellhaft für die abendländische, säkulare Subjekt-Objekt-Relation: Das weltaneignende Subjekt entsteht aus der Rolle des Wissenden, der zugleich ein Sprachbesitzer ist.

<sup>1</sup> Johannes, Offenbarung, 1.

<sup>2</sup> 2000 machte der Physiker John G. Cramer die Hintergrundstrahlung des Kosmos hörbar, die als Nachhall des Urknalls gedeutet wird. Unhörbar ist die Welt umgeben von einem konstanten, glissandierend absinkenden rauschenden Brummtton: <https://staff.washington.edu/seymour/altvw104.html>. Mythisch gestimmte Deuter mögen darin *ruach* oder das *tohuwabohu* wiedererkennen.

Die Zweizeitigkeit in der Genesis-Erzählung – Zeit vor dem Wort und Zeit des Wortes – darf als Hinweis auf die Fragilität dieser Relation interpretiert werden. Die Polysemantik von *ruach* erscheint als geniale dichterische Leistung, mit der in Kürzestform die Situation einer Noch-Ungeschiedenheit, Vorweltlichkeit und Vorsprachlichkeit erfasst wird. Michel Serres nennt das Wort eine «rauhe/heisere Alliteration des Atems».<sup>3</sup> Alliteration ist besser durch Onomatopoetikum zu ersetzen, wodurch deutlicher wird, worauf Serres abhebt: Die Befreiung des Wortes aus der Engbedeutung von Geist hin zum Lautmalerischen stellt *ruach* in den Bereich des Auditiven, des Vibrierenden, des Leiblichen. *Ruach* soll vor allem gehört werden. Serres horcht in das Wort hinein und erhört etwas, das «tief im Rachen» stattfindet, «in der Höhlung der Kehle, vor der Zunge, vor der Zungenwurzel, dem Ursprung der Sprache, dort, wo das Keuchen kratzt [...]»<sup>4</sup> Serres nimmt den Körper wahr.

Es ist eine sonderbare Fehlleistung Serres', dass er *ruach* als das erste Wort Gottes bezeichnet.<sup>5</sup> Nein, das erste Wort des Weltherrschers lautet: «Es werde Licht». *Ruach* ist originär mosaïsch, es gehört dem Erzähler, dem Schreiber des Bibeltextes. Das Wort in seiner klangmimetischen Ausprägung verlebendigt die Urszene, in der Gott oder sein Geist keucht, haucht, röchelt, schnaubt oder pustet. *Ruach* ist *tohuwabohu*, Chaos, Orientierungslosigkeit, mystisches Verschwimmen im Modus des Klangs: «Der keuchende Atem hat das *ruach* tief in der Kehle hervorgebracht, bevor die Kehle auch nur davon träumt, zu sprechen [...]»<sup>6</sup>

Ob *ruach* die demiurgische Macht der Urschöpfung darstellt oder mit ihr einhergeht, wird nicht mitgeteilt. Entgegen der Luther'schen Version des schwebenden Geistes über dem Wasser ist ein anderes Vorstellungsbild aufzurufen, jenes von einer wüsten Wirrnis, die die Ohren mit Rauschen erfüllt. Der Geräuschmix aus Gottes Atem/Wind und bewegtem Wasser bildet den Soundtrack der Vorwelt.

Das Onomatopoetikum ahmt nach, was die Bedingung der Sprache ist: das Medium, das die Wörter tragen wird. In der Lautnachbildung überschneiden sich Zeit der (Vor-)Schöp-

fung und Zeit der entstehenden Welt, werden Atem und Wort, Bedingung und Formwirkung ineinander geschoben. Das biblische Wort bringt zu Bewusstsein, was für gewöhnlich unbeachtet bleibt: die Kluft zwischen Leibartikulation und Wortemanation. *Ruach* strömt, fließt wie das Wasser. Das Wort hingegen sistiert, hält fest, ist von Stockungen des Atems begrenzt. Wer im Wort lebt, vergisst, dass es Atem gibt, hört nicht mehr das Rauschen, hört Sinn. Der Mythos des Anfangs öffnet das Ohr, das sich zwischen Rauschen und Sprachverstehen einrichten muss.

Die christliche Übersetzungstradition, die den Trinitätsgedanken in die Wendung «Geist Gottes» projiziert, gibt es im Judentum nicht. Der zweite Vers erzwingt unter veränderter Dogmatik abweichende Übersetzungen, in denen das auditive Moment hervortritt und einhergehend die Bewegtheit von Luft und Wasser betont wird:

[...] Dunkelheit war über der Oberfläche (dem Gesicht) der Tiefe (Urtiefe, Wasser) und ein Wind Gottes stürmte (der Atem Gottes wehte, ein starker Wind stürmte, der Geist Gottes schwebte) über der Oberfläche (dem Gesicht) des Wassers (der Wasser).<sup>7</sup>

In der Buber-Rosenzweig-Übersetzung heißt es sogar: «Braum Gottes schwingend über dem Antlitz der Wasser.»<sup>8</sup> *Ruach* schwebt nicht, es weht, stürmt, braust. Am Anfang war das Rauschen.

Man würde die Bedeutung des *ruach* allerdings verengen, sähe man darin nicht mehr als einen Signifikanten, dessen Signifikat die Abwesenheit von Signifikanten ist. Das Gebläse des Himmels ist mehr als Negation von Empirie, Form und Kommunikation, mit ihm entstehen Raum, Weite und Welten. Man denke sich einen Läufer, der Tempo aufnimmt oder einen Berg hinaufsteigt. Kein Wort dringt aus dem Mund, dafür hebt und senkt sich die Brust, Volumina werden spürbar, heftiger Atem presst aus dem Leib. *Ruach* – expressive Subjektivität? Das seltsam raue, kehlige Ur-Wort, in dem der Klang des Noch-Nicht und des Leibes eingelassen ist, erhebt der Mythos zum Bild des Vehikels, mehr noch, der Energie. Hin- aus ins Freie, ins Ungeschiedene, Unbelebt-Belebte, ins Wel-

3 Michel Serres: Die fünf Sinne, Frankfurt a. M. 1993, S. 427.

4 Ebd.

5 «Das erste Wort der Schöpfung, am Anbeginn der Welt, über dem Tohuwabohu, nennt Gott *ruach* [...]» Ebd.

6 Ebd., S. 435.

7 [https://offene-bibel.de/wiki/Genesis\\_1#Studienfassung](https://offene-bibel.de/wiki/Genesis_1#Studienfassung). Siehe dort auch die etymologischen Erläuterungen in Anmerkungsapparat.

8 Buber-Rosenzweig-Übersetzung [1929]: <http://www.obohu.cz/bible/«styl=BRU&vs=ano&lang=de&k=Gn&kap=1>.

lige. Die Sprache benötigt diese Vorgabe, den krafterfüllten Raum, und macht ihn durch Benennung bewohnbar. Sie ordnet, stellt fest, strukturiert und bannt das Unbändige ersatzweise im Symbol.

Die Faszination für das erhabene Brausen, in dem man sich Gott auditiv vorstellen konnte und das die Bedingung des Sprechens ist, wiederholt sich mytho-thematisch in den Apostelgeschichten des Neuen Testaments. In der Schilderung des Pfingstwunders erlebt die Gemeinschaft der Jünger «ein Brausen vom Himmel wie eines gewaltigen Windes».<sup>9</sup> Dieser Wind, in der lateinischen Bibel zweideutig als *spiritus vehementis* bezeichnet, weswegen auch die Übersetzung «Windatem»<sup>10</sup> vorgeschlagen wurde, bewirkt die Begabung der Jünger mit dem «Heiligen Geist» (*Spiritus Sanctus*) beziehungsweise «Geistatem».<sup>11</sup> Aufgrund dieser Begeisterung beginnen sie in fremden Sprachen/Zungen zu predigen. Wieder sind es die mythemischen Elemente Wind, Geist, Atem und Sprache, die durch undurchschaubare Operationen Verwandlungen durchlaufen. Das Pfingstwunder befestigt die Einheit von sprachlosem Gott und sprachmächtigen Menschen.

Die Struktur sowohl des kosmogonischen wie des theophanischen Mythos lässt sich gegenläufig auch als bedrohliche Dämonie lesen. Am Ursprung lauert eine Dauergefahr, die Angst erzeugt – Angst vor der Sprache und/oder Angst vor dem Atem. Jacques Derrida deutet dies an, wenn er einerseits festlegt, dass Sprache den Sprachnutzer mit der «Verantwortung des Sinns erdrückt». Andererseits erkennt er im «Odem» eine Ursprünglichkeit, welche die Gefahr des Nichts mit sich führt.<sup>12</sup> Auch bei ihm, dem nachmythischen Philosophen, wirkt der Gegensatz von Wüste und Welt.<sup>13</sup> Es erscheint beinahe zwangsläufig, dass Derrida, der einer jüdischen Kultur entstammt, seine Andeutung mit einem Hinweis auf das *ruach* anreichert. Er attestiert ihm eine «Unruhe», die, dies ist

dem Kontext zu entnehmen, aus dem Zwiegehalt (oder aus der Zwietracht?) von Atem und Geist, «Kraft und Bedeutung» entspringt.<sup>14</sup> *Ruach* ist das eine und das andere und beides zugleich.

### Geatmetes Gedicht (Rilke)

Als ein Phänomen der «Umbesetzung» im Sinne der Weiterverhandlung historisch gesetzter Positionen<sup>15</sup> ist ein Gedicht zu zitieren, das circa 3000 Jahre nach dem Genesis-Text entstand. 1922 widmet Rainer Maria Rilke dem Atmen eine Sprachkomposition, in der alttestamentarische Motive resonieren, wenn gleich die säkulare, individualistisch-künstlerische Selbstthematisierung dominiert.

Atmen, du unsichtbares Gedicht!  
Immerfort um das eigne  
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,  
in dem ich mich rhythmisch ereigne.

Einzig Welle, deren  
allmähliches Meer ich bin;  
sparsamstes du von allen möglichen Meeren,  
Raumgewinn.

Wieviele von diesen Stellen der Räume waren  
schon innen in mir. Manche Winde  
sind wie mein Sohn.

Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte  
Du, einmal glatte Rinde,  
Rundung und Blatt meiner Worte.<sup>16</sup>

9 Apostelgeschichte 2.2.

10 Hans Zimmermann: Quellen in zwölf Sprachen, in: <http://12koerbe.de/euan-geleion/praxeis2.htm>.

11 Ebd.

12 Jacques Derrida: Kraft und Bedeutung, in: ders.: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt a. M. 1976, S. 9–52, hier: S. 18–19.

13 Der theologisch motivierte Philosoph John D. Caputo stellt die Hypothese auf, «that everything in deconstruction is marked by a memory of the primal scene of creation», durch eine «desert scene». John D. Caputo: Before Creation. Derrida's Memory of God, in: Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal, Vol. 39, No. 3, September 2006, S. 91–102, hier: S. 93.

14 Ebd., S. 20. Derrida interessiert an dieser Stelle die Frage, ob die Rede (Gottes) aufgeschrieben werden muss und was die Effekte der Eingravur sind. Dieser Problemkomplex soll hier nicht zur Debatte stehen.

15 *Umbesetzung* spielt innerhalb der Säkularisierungstheorie Hans Blumenbergs eine wichtige Rolle. Blumenberg schreibt: «Der Begriff der «Umbesetzung» bezeichnet implikativ das Minimum an Identität, das noch in der bewegtesten Bewegung der Geschichte muß aufgefunden oder zumindest vorausgesetzt und gesucht werden.» Legitimität der Neuzeit [1984–1985], Frankfurt a. M. 2017, S. 541. Eine problemorientierte Darstellung des Begriffs bei Christoph Paret: Lückenbüßer-Philosophie. Besetzungsverzögerung, in: Eva Geulen, Daniel Weidner, Hannes Bajohr (Hg.): Blumenbergs Verfahren, Göttingen 2021, S. 269–288.

16 Rainer Maria Rilke: Duineser Elegien / Sonette an Orpheus, Frankfurt a. M., Leipzig 2000, S. 67.

Dieses Sonett hat nicht wenige Interpretationen provoziert, die mit detailliertesten Form-Inhalts-Analysen, literarischen Referenznennungen, poetologischen Kontextualisierungen, Metapherndiskussionen, Ermittlung von weltanschaulichen und philosophischen Implikationen die Rätselhaftigkeit des Textes zu durchdringen suchen. Die Fallgrube des fachwissenschaftlichen Referats umgehend, soll das Gedicht als Beispiel einer Fortsetzung sowie Absetzung von der biblischen Pneumo-Ästhetik interpretiert werden.

Rilke platziert mit dem ersten, aplombhaften Vers einen Denkreiz mit heterogenen Stoßrichtungen: Zum einen weist die Gleichsetzung von Atem und Gedicht zurück auf eine Frühzeit, in der Lyrik ausschließlich gesprochen oder gesungen wurde. Desgleichen wird ein Leser kaum umhinkönnen, die Aufmerksamkeit auf den eigenen Atem zu richten; er wird ihm wie ein Objekt begegnen und sich im gleichen Zug fragen, ob der Text gesprochen werden will. Als innerkünstlerischer Verweis enthält der Vers die ästhetizistische Zumutung der Aufwertung des vegetativen Tatbestands zur künstlerischen Fremdform und zum Erfahrungsanlass. Was derart gewonnen wird, ist ein sinnverlassener Impressionismus oder Phänomenologismus.

Die Zeile liest sich vor dem Hintergrund des alttestamentarischen Spannungsbaus wie eine Besänftigung, wie eine Harmonisierung. Derridas Angstvermutung, mythisch grundiert zwischen Verwüstung und Sprachdogmatismus, findet in Rilkes Text keinen Grund, denn er mildert das Genesis-Drama über verschiedene Säkularisierungsstufen ab.

Den Atem in Analogie zum Gedicht zu setzen, ist zunächst als Versuch zu werten, den Gegensatz von Geist und Luftstrom einzuziehen. Was im Mythos als Nacheinander die Szene bespielt, erscheint im erweiterten Gedichtbegriff als Identifikation des einen mit dem anderen.

Dass Atem und Geist seit der monotheistischen Grundlegung eher den Weg der getrennten Wahrnehmung genommen haben, belegt die Begriffsgeschichte in Philosophie, Theologie und Wissenschaft. *Pneuma* ist die griechische Übersetzung des hebräischen Worts *rûah* und trägt die gleichen semantischen Valeurs. Vom 17. bis ins 20. Jahrhundert wird der Terminus *Pneumatologie* ausschließlich als Lehre vom Geist oder von den Geistern verstanden.<sup>17</sup> Der neuere Begriff *Pneumo-*

*logie* wiederum bezeichnet die medizinische Disziplin der Lungenheilkunde.

Rilke läuft in seiner imaginären Szene der Selbst- und Welt-erzeugung gegen Mythos und Wissenschaft/Philosophie an. Er entwirft das Sein als ein permanentes Ereignis, in dem Atem, Luft und Geist ununterscheidbar werden. Die alltägliche Notdurft des Atmens wird lyrisch zu einem Erlebnis der Seinsaufgehobenheit in der Welt und der Aufgehobenheit der Welt im Ich mystifiziert. Das Gedicht bezeugt dabei seine strukturelle Verwandtschaft mit dem zweiten Vers der Genesis. Auch Rilke würdigt den Atem als das Sprachlose mit dem Mittel der lyrischen Sprache. Die Gleichsetzung von Gedicht und Atem folgt dem semantischen Schema des *ruach*: Repräsentant des Mediums, das die Sprache trägt aber selbst nicht Sprache ist. Weil aber *Gedicht* die Bezeichnung einer Literaturgattung bleibt, repräsentiert das Wort ebenso Sprache, Kunstsprache.

Die Umbesetzung vom Mythos in den Profantext erschöpft sich nicht in der Signifikatlogik, ebenfalls ist eine phonetische Entsprechung zu notieren: Die Betonung der zweiten Silbe mit dem palatalen Frikativ *ch* evoziert wie das hebräische Wort ein Rauschen, das allerdings die velare<sup>18</sup> Rauheit des Sturms in eine zärtliche Brise umstimmt. Diese Klanglichkeit wird durch das Reimwort *Gegengewicht* verstärkt. Beide Wörter, gedehnt gesprochen, gehen gleichsam gehaucht aus und ersterben in einem plosiven Verschlusslaut.

Das Doppelmoment aus Energetismus und Raumerzeugung, das im Mythos implizit ausgeprägt ist, arbeitet Rilke in ein Werden-Bild um, wobei er die Großbilder der Vorlage beibehält. Die Paarung «Weltraum» und «Raumgewinn» vereint Vorstellungen religiöser Erhabenheit mit modernen Konzepten der Invasion und Annexion. Der Dichter stellt sich mit seiner Einbildungskraft in die Zone dazwischen. Der Atem wird als Generator imaginiert, der als pulsierendes Ein und Aus der Luft das «eigene Sein» als Raum und im Raum hervorbringt. Das lyrische Ich weiß sich eingespannt zwischen metaphysischer und tellurischer Weite, wodurch es gedanklich der theologischen Tradition ebenso wie der aufklärerischen Selbstprofanität die Treue hält.

Die esoterische Anmutung der Übereinstimmung von Makro- und Mikrokosmos – Welt und Ich – wird durch eine weitere Mythenanspielung bekräftigt. Die Bestimmung des

17 Theodor Mahlmann: *Pneumatologie, Pneumatik*. In: Joachim Ritter u. a. (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 7, Basel 1989, S. 996–999.

18 Der stimmlose velare Frikativ ist ein am hinteren Zungenrücken gebildeter Reibelaut.

Atems als Gegengewicht, in dem sich das Ich «rhythmisch ereignet», leitet über zur Metapher der Welle. Die raumnahe Stellung der Wörter «rhythmisch» und «Welle» in der Zeilenfolge erlaubt eine Interpretation, die auf den ersten Vers zurückverweist: Lyrik gilt als Literaturform mit ausgeprägtem Rhythmus. Das griechische *rhythmos* bedeutet Stromen, Strom, was gemeinhin in Verbindung mit der «gleichförmigen Bewegung der Meereswellen»<sup>19</sup> gesetzt wird. Der Dichter, das griechische Lehnwort benutzend, erzeugt eine Selbstreferenz im Sinne der Bezugnahme auf das Dichten als ton- und bewegungsmäßiges Artikulieren. Es fällt auf, dass das Gedicht mit dem Wort *Worte* endet – gleichsam wie ein Widerruf zum Johannes-Diktum vom Wort als Anfang. Damit hält Rilke die Treue zum Nacheinander von Atem und Sprache, wie es vom *Alten Testament* vorgezeichnet ist. Im Gegenzug werden allerdings durch die semantischen Polyvalenzen von Rhythmus, Welle, Meer (Sprache, Atem, Raum) die Sphären des Sprachlichen, Somatischen und Imaginären ineinandergeschoben.

Ob die Referenz auf die Genesis intendiert ist oder nicht, die Ähnlichkeit mit dem mythischen Präfigurat deutet auf eine Grundlast.<sup>20</sup> Das sich ausbreitende Meer sowie die Winde, die in der dritten Strophe aufgerufen werden, bilden hier wie dort die Maßgaben der Welt- und Sprachvorbereitung. Operiert demnach das Gedicht selbst auf Basis des mythischen Paradigmas und bestätigt es? Das Sonett strahlt genug eigen-sinnige Schwärmerei aus, um sich gegen die Tradition zu behaupten. Im Gegensatz zur theologischen Orthodoxie, die den Bibeltext wörtlich nimmt, versetzt sich der Dichter durch das Verfahren der phänomenologischen Selbstbeobachtung in die Rolle der zentralen Instanz, die das Selbst und die Umwelt erzeugt. Das Ich ist Meer, Wind und Weltraum («Manche

Winde sind wie mein Sohn»). Das lyrische Ich dehnt sich virtuell unabgrenzbar aus. In diesem Pneumo-Phantasma oder psychotischen Größenwahn werden Innenwelt und Außenwelt identisch. Das Gedicht ist ein Selbstentwurf, mit dem der Typus des Dichters als Weltbewohner und Weltdurchquerer gezeichnet wird. Dieser Passant murmelt ständig Verse, mit denen er seine Existenz rhythmisiert und an der Verweltung der Wahrnehmung arbeitet. Es ist keine abwegige Vermutung, dass Rilkes rhythmisches Ereignen eine Umschreibung aus dem Lateinischen darstellt. *Inspiration*, wörtlich *Einhauchung*, ist der konventionalisierte Begriff für Eingebung als Ur-Situation künstlerischer Produktivität. Der korrespondierende Begriff *Expiration* ist außerhalb des medizinischen Vokabulars wenig gebräuchlich, weil er nicht die Idee der Hervorbringung transportiert. Allein Jean Cocteau, ein Dichterkollege Rilkes, nahm eine Umbesetzung an der Wortbedeutung vor; in *Die Schwierigkeit, zu sein* (1948) ist zu lesen:

Der Geist, der in mir atmet, ist mir unbekannt, [...]. Er nutzt meine Anlagen aus. Er will mich aussagen. Nicht von *Inspiration*, sondern von *Respiration* [im Original: *expiration*] müsste man sprechen. Denn dieser geistige Odem weht aus einer Tiefe des Menschen herauf, in die der Mensch nicht hinunterzusteigen vermag [...].<sup>21</sup>

Die Verknüpfung mit dem nachgeborenen Cocteau beabsichtigt nicht, Rilke als Vorläufer des Surrealismus zu positionieren. Das Sprachspiel Cocteaus weist gleichwohl in eine Richtung, die für Rilke Geltung hat. Wiewohl die Selbstgebung als mediales Ereignis, als pneumatische Innen-Außen-Relation thematisiert wird, bleibt das Sonett auf eine rätselhafte Weise sinnhaltlos. Kein Leser wird glauben, dass Rilke mit dem adelnden Wort *Gedicht* die Stofflichkeit der Luftbeschaffenheit vor und nach dem Atemvorgang meint. Atem, ob als In- oder Expiration, bleibt unweigerlich figuriert als Geist, Instanz der gedanklich-affektiven Verarbeitung. Der Einhauchung steht die Aushauchung als poetische Leistung gegenüber: *Das Gedicht, ein unsichtbarer Hauch* – so hätte auch eine Gedichtzeile lauten können. Der angeschlagene Ton ist von Enthusiasmus getragen, der jedoch durch die Erhabenheitsdi-

19 «rhythmisch», Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache.

20 Soweit ich die Sekundärliteratur überblicke, spielt dort der Vergleich mit der Genesis keine Rolle. Allein Peter Pfaff nimmt die Spur auf, indem er zunächst das dritte Gedicht der *Sonette an Orpheus* («Ein Gott vermags») ausdeutet. Der Schöpfungswind – «Ein Hauch um nichts» (Rilke) – wird in seiner Auslegung zum *flatus vocis*. Auf das Atmen-Gedicht eingehend, liefert Pfaff vornehmlich eine Paraphrase des Inhalts: «Der Mann wandelt sich in Gott, indem er sich in den Hauch um nichts zurücknimmt und aus dem leeren Raum zuerst sein eignes Sein als Poet und poetisch eine Welt zeitigt. [...] Das Schöpfungs-Sonett redet von Poesie als innerem Vorgang, und im schöpferischen Singen ist das Dasein als Schein immanent.» Peter Pfaff: Der verwandelte Orpheus. Zur «ästhetischen Metaphysik» Nietzsches und Rilkes, in: Karl-Heinz Boher (Hg.). *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt a. M. 1983, S. 290–317, hier: S. 307–310.

21 Jean Cocteau: *Die Schwierigkeit, zu sein*, Wien, München, Basel 1958, S. 60. Der Begriff der *expiration* findet sich wiederholt in Cocteaus *Essays*, siehe dazu Otto Wirz: *Das poetologische Theater Jean Cocteaus*, Genève, Paris 1972, S. 13–16.

mensionen Welt, Welle und Meer nicht frei von Uneigentlichkeit ist. Die fantastische Selbstfiguration als Raum-im-Raum-Erzeuger entbehrt in der Darstellung gerade jener Aspekte, die gemeinhin mit Welt verbunden werden – konkrete Situationen in Umwelten, Natur, Gesellschaft, Alltag. Die ego-zentrische Perspektive des Gedichts ist vor allem Bedingung für ästhetische Auffälligkeit und Extravaganz, die, wie noch zu zeigen ist, von bildenden Künstlern der zweiten Avantgarde nach 1945 für diverse Atemoperationen und -werke adaptiert wird. Für Rilke gilt, dass der Sprung von der phänomenologischen Beobachtung zur Unsinnlichkeit des Sublimen nicht in Begriffen der Welterfassung endet, sondern in einer enigmatischen Metaphorik. Die zwei letzten Verse deuten das vage Selbst- und Weltgefühl an, die Undurchschaubarkeit der dichtenden Existenz. Die noch nicht geatmete Luft («glatte Rinde») wird als geatmete zur Funktion des Dichtens und in der Folge zum Träger («Blatt») der Dichtung. Was aber bedeutet *Run-dung* – Vervollkommnung oder Formung oder stimmliche Verlautbarung anstatt Verschriftlichung?

Die nachweisliche Verwandtschaft Rilkes mit der ästhetischen Moderne kommt hier zur Anschauung: Anstatt mythische Verbürgtheit als Weltbegründung zu revitalisieren, anstatt gottähnliche oder ideologische Machtworte zu sprechen, insinuiert Rilke ein mimetisches Verhältnis zwischen Leib- und Sprachrhythmus. Das Ereignis des Atmens wird in der Nachträglichkeit der lyrischen Übertragung zu einer sprachlichen Suche, die offenlässt, was verstanden werden soll. Das Du wird an die Luft gerichtet, das Medium der Flüchtigkeit und Unfassbarkeit schlechthin. Im Gegensatz zum Mythos, der geglaubt werden soll, löst das Gedicht die Dogmatik auf. Hierin kommt auch die soziologische Stellung des modernen Künstlers zum Ausdruck, der zwischen Mythos und Logos seine Praxis einrichtet.<sup>22</sup> Max Weber, Zeitgenosse Rilkes, hat mit Blick auf die ästhetische Kultur seiner Zeit treffend von der «innerweltlichen Erlösung vom Alltag, von dem Druck des theoretischen und praktischen Rationalismus»<sup>23</sup> gesprochen. Dieser Freikauf vom Druck des Begriffs und der Nutzbarkeit hat Konsequenzen nicht nur für den Künstler; als vorauslaufender Modellgeber regt er Rezipienten dazu an, im

hemmungslosen ästhetischen Genuss die Erlösung nachzuerleben. Das phänomenologische Dispositiv der Versenkung in die Erfahrung zielt nicht auf Erkenntnis, sondern auf momentane Selbsterregung.

Es ist hervorzuheben, dass Rilke drei Strophen mit teilweise gebräuchlichen Umschreibungen durchqueren muss, um am Ende eine metaphorische Formulierung zu finden, deren Überraschungsqualität ein Appell an die Einbildungskraft darstellt. Das Undeutliche des Gemeinten bildet den Horizont der ästhetischen Aufhebung. In seinem Essay «Ur-Geräusch» von 1919 imaginiert Rilke einen Ton, der nicht von einem Komponisten gesetzt wurde, sondern einem «natürlich Bestehendem» entspringt. Unabweisbar verfüge diese «Musik» über einen Ausdruck; was sie allerdings in Klang setzt, muss unsagbar bleiben: «Gefühle – welche? Ungläubigkeit, Scheu, Furcht, Ehrfurcht –: ja, welches nur von allen hier möglichen Gefühlen verhindert mich, einen Namen vorzuschlagen für das Ur-Geräusch, welches da zur Welt kommen sollte ...»<sup>24</sup> Rilke formuliert hier ein Credo, das seinem Atem-Gedicht-zugrunde liegt.

Mag sich «Atmen, du unsichtbares Gedicht!» an den Urmythos des Abendlandes anschmiegen, der Text bleibt nicht widerstandslos, er setzt sich ins Jetzt der Sprachschöpfung. Hans Blumenberg hat mit einer gewissen Süffisanz und gleichzeitiger Sympathie Folgendes formuliert, das wie ein Kommentar auf Rilkes Verse gelesen werden kann: «Ein Satz also, der mit dem Subjekt «Das Sein» beginnt, lässt nicht nur mit Sicherheit Metaphern erwarten, sondern auch solche, deren Kontextresistenz unüberwindbar erscheint.»<sup>25</sup> Kontextresistenz bedeutet Unbestimmtheit. Diese ist kein Mangel, sondern Notwendigkeit in der Bezeichnung des Noch-nicht-Begrifflichen. Das Atmen als Gedicht beschreibt den Zustand der permanenten Schöpfung, die ihre Würde aus der Lebensweltbefremdung bezieht. Dieses Künstlerphantasma einer Produktion, die nie genug sagt und die doch immer mehr sagen will als die Vernunft, mag einen Hang zur Mystik aufweisen. Wie die Geschichte der ästhetischen Praktiken und Theorien zeigt, ist das offene Erfahrungsfeld nicht risikofrei: Zwischen dem Anspruch auf erhöhte Aussageleistung und dem Sturz ins Nichts führt zuweilen nur ein schmaler Grat. Das Sonett

22 Vgl. Hans Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie, Frankfurt a. M. 1989, S. 10.

23 Max Weber: Gesammelt Aufsätze zur Religionssoziologie I [1920], Tübingen 1988, S. 555.

24 Rainer Maria Rilke: Ur-Geräusch, in: Das Inselfschiff. Eine Zweimonatsschrift, Jg. 1, 1919/20, Heft 1, Oktober 1919, S. 14–20, hier: S. 17.

25 Hans Blumenberg: Theorie der Unbegrifflichkeit, Frankfurt a. M. 2007, S. 65.

träumt Atmen und Dichten, Leben und Kunst als ästhetizistische Utopie. Und dennoch: Atmen und Worte stehen in größter Distanz zueinander, das eine Wort lässt das Sonett beginnen, das andere es enden.

### Atemrasseln (Beckett)

Das ungetrübte Hoffnungsatmen des lyrischen Ichs bei Rilke findet seinen Gegensatz in einem mikrologischen Drama Samuel Becketts. In *Breath* (1969) gibt es weder Ich noch Du, weder Geist noch Gedicht, weder Gott noch Schöpfung. Wortlos beginnt und endet es. Das Stück mit einer Spieldauer von gerade einmal 35 Sekunden konfrontiert den Betrachter mit einer Verwerfungsszene, die wie der Rest eines Traumes erscheint. Ein Anti-Drama, ein intellektueller Witz, ein minimalistisches Experiment, das Sinnverweigerung und Sinnüberhöhung gegeneinander ausspielt?<sup>26</sup> Das Stück enthält Atem, sogar Stimme, jedoch keine Schauspieler, keine Entwicklung, keine Bewegung. Was sich darstellt, ist ein Raumbild, eine Assemblage, eine Sound-Installation.<sup>27</sup>

Ohne Sprache ist allerdings nichts zu gewinnen. Vor jeder Aufführung existiert der Dramentext, der im Falle Becketts ausschließlich aus Anweisungen besteht. Dieser Text führt ein sinnhaftes Eigenleben:

Curtain

Faint light on stage littered with miscellaneous rubbish.  
Hold about five seconds.

Faint brief cry and immediately inspiration and slow increase of light together reaching maximum together in about ten seconds. Silence and hold about five seconds.

Expiration and slow decrease of light together reaching minimum together (light as in 1) in about ten seconds and immediately cry as before. Silence and hold about five seconds.

Curtain

26 Eine Reihe von Rezeptionen referiert William Hutchings: Abated Drama: Samuel Beckett's Unbated 'Breath', in: *Ariel*, Vol. 17 No. 1 (1986), S. 85–94.

27 Den Bezug zum zeitgenössischen Kunstkontext untersucht Dror Harari: *Breath and the Tradition of 1960's New Realism: Between Theatre and Art*, in: *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. Samuel Beckett: Debts and Legacies*, Vol. 22, 2010, S. 423–443. Diese Perspektive verfolgt auch Sozita Goudouna: *Beckett's Breath. Anti-theatricality and the Visual Arts*, Edinburgh 2018.

Rubbish

No verticals, all scattered and lying.

Cry

Instant of recorded vagitus. Important that two cries be identical, switching on and off strictly synchronized light and breath.

Breath

Amplified recording.

Maximum Light

Not bright. If 0=dark and 10=bright, light should move from about 3 to 6 and back.<sup>28</sup>

*Breath* war eine Auftragsarbeit für die erotische *Revue Oh! Calcutta!*. Als Eröffnungsszene intendiert, erwies sich das Stück allerdings in seinem rauen Widerspiel als wenig anpassungsfreudig, es enttäuschte jede Erwartung, die ein Besucher an eine auf Freizügigkeit abstellende Belustigung haben durfte. In der Knappheit und Armut verweigert es jede Schaulust und imaginäre Befriedung. Offenkundig ist Becketts Prolog eine Antithese zum Zirkus und Spektakel, zur Frivolität und zur lauten Attitüde.<sup>29</sup> Aber genügt es, die Miniatur als Eingedenken gegen den Konsumismus, gegen den Wunsch nach dem Bild, dem Körper aufzufassen? Die Sache ist zu ernst, Thanatos stellt sich Eros in den Weg: «On entre, on crie / Et c'est la vie. / On crie, on sort, / Et c'est la mort.»<sup>30</sup> Diese Verse zitiert Beckett in einem Brief als lakonischen Nachhall auf sein Stück,

28 Samuel Beckett: *Breath*, in: ders.: *The Complete Dramatic Works*, London, Boston 1990, S. 371.

29 Tatsächlich kam es nach der Erstaufführung zum Streit zwischen Beckett und dem *Revue*-Produzenten, der nicht nur veranlasst hatte, dass nackte Leiber zwischen dem Müll auf der Bühne lagen, sondern darüber hinaus eigenmächtig die Anweisung im Dramentext änderte: «miscellaneous rubbish, including naked people». In der Folge ließ Beckett jede weitere Aufführung in Verbindung mit der *Revue* untersagen, was allerdings nur für Aufführungen außerhalb der USA Rechtswirklichkeit beanspruchen konnte. Siehe dazu James Knowlson: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London 1996, S. 565–566.

30 Zit. nach Knowlson: *Damned*, S. 565–566. Die Verse sind ein abgewandeltes Zitat des französischen Schriftstellers Ausone de Chancel. Claire Lozier erkennt in dem Kurzstück den Einfluss der Vanitas-Tradition: *Breath as Vanitas. Beckett's Debt to a Baroque Genre*, in: *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. Samuel Beckett: Debts and Legacies*, Vol. 22, 2010, S. 241–251.

um zu sagen, worum es geht. Expiration überstiege in diesem Fall den rein medizinischen Begriff für die Ausatmungsphase der Lungenventilation; eine angemessene Übersetzung mit konnotativer Anreicherung müsste lauten: Aushauchen.<sup>31</sup>

Inspiration, Expiration – dazwischen nur wenige Sekunden der Stille. Das Stück hat keine Zeit, Geschichte zu machen, Welt zu entfalten, Schicksale aufzuführen. Wo etwas fehlt, dort beginnt die Suche, das Fragen danach. Was hat die Kunst zu sagen, wenn das Drama, wenn das Dramatische nicht mehr existieren?

Man muss dem wortbewussten Autor unterstellen, dass er die Bezeichnungen für das Ein- und Ausatmen mit Bedacht wählte. Der Umstand, dass er sich gegen das geläufigere Wortpaar *inhalation/exhalation* entschied, verleiht dem Text Bedeutungsschwere: Eingeistung und Ausgeistung signalisieren Kreation.<sup>32</sup>

Beckett rahmt das Nichts und vermittelt dennoch eine Gewissheit: Klang und Bild repräsentieren den Moment, in dem Atem, Stimme und Licht entstehen. Diese Genesis ist gleichbedeutend mit einem Trauma. Der Wechsel vom Meerwesen zum Landwesen versetzt das Kleinwesen, das ein Mensch werden soll, unter Schock; die Lungen füllen sich mit Luft, mit Gewalt wird sie wieder ausgestoßen. Die Metamorphose erzeugt einen neuen Körper und verleiht dem Nicht-Subjekt das Mittel des Ausdrucks. Am Anfang ist der Schrei.

Der Schrei als exaltierte Expiration, als Ausdruck, in dem das Übergangsgeschehen von der schützenden Dunkelheit in die schutzlose Helligkeit thematisiert wird, kann mit einer Notiz Becketts in Verbindung gesetzt werden. In den Jahren 1936 bis 1937 liest Beckett ausgiebig psychoanalytische Literatur, darunter Otto Ranks *Das Trauma der Geburt* (1924). In

seinen «Psychology Notes» fasst er das Gelesene wie folgt zusammen:

Primal anxiety-effect at birth, which remains operative through life, right up to the final separation from the outer world (gradually become a second mother) at death, is from the very beginning not merely an expression of the new-born child's physiological injuries (dyspnoea – constriction-anxiety), but in consequence of the change from highly pleasurable situation to an extremely painful one, acquires a psychological quality of feeling.<sup>33</sup>

Die erste Differenzenerfahrung ist von Gewalt bestimmt. Eben noch in der Totalumhüllung wird der Fötus hinausgepresst und herausgezogen. In diesem Akt des Übergangs erleidet das Kleinwesen Beengung, Atmennot und Angst. Am Beginn wird der Sphärenwechsel nicht als weltoffenbarend erlebt. Mit dem Urerlebnis des Atems verbindet sich eine hochgradige Ambivalenz aus Gewinn und Verlust. Die Befreiung von der Hülle lässt den Säugling in eine Wüste stürzen. Dies ist zumindest die Version Becketts. Peter Sloterdijk wählt den Begriff «Sphärenkatastrophe» zur Kennzeichnung der Unangepasstheit an die Neuwelt. Er ist jedoch nah bei Beckett/Rank, wenn er feststellt, dass die Aufgabe vererbt wird, das wiederherzustellen, «was im einzelnen verloren gehen muss». Das Subjekt muss umziehen «von der engsten Hülle in die weitere Nähe.»<sup>34</sup> *Breath* scheint den «Psychology Notes» zu widersprechen, scheint in der Katastrophe zu verweilen. Beckett vertieft den Augenblick zwischen dem Aus-dem-Meer-Auftauchen und dem Aufgehoben-Werden in die Lüftung.

Die Ent-Hüllung als Text und Bühnengeschehen wirft das Problem der Umsetzung auf. Wer eine Aufführung inszeniert, ist zur Deutung genötigt, denn es ist ganz und gar nicht eindeutig, was es mit Schrei und Atem auf sich hat. Der Autor teilt nicht mit, welche Artikulationsqualitäten realisiert werden sollen. Eine Hilfe scheint Beckett im Falle des Schreis anzubieten, wenn er zur Kennzeichnung einen medizinischen Fachterminus wählt: «Instant of recorded vagitus.» Mit *Vagitus* wird der Schrei oder das Jammern des Neugeborenen

31 *Expiration* beinhaltet weitere Bedeutungsvarianten, die auf den Tod verweisen: Verfallen, Erlöschen, Ablaufen.

32 Stefanie Heine, die u. a. das Atem-Motiv im Werk Becketts untersucht, rückt Beckett in die Nähe Rilkes, wenn es heißt: «In Beckett's work, breathing, speaking, and writing are closely related, if not at times parallelized to the degree that they appear to be interchangeable.» *Poetics of Breathing. Modern Literature's Syncope*, New York 2021, S. 178–179. Heines Hinweise und riskante Deutungen, die ihre These stärken, finden jedoch keine Bestätigung im Hinblick auf *Breath*. Heines windungsreiche Deutung, in der sie Otto Ranks Studie über das Geburtstrauma als Referenzwerk bestimmt, läuft darauf hinaus, in der Technizität des Bühnendispositivs eine intermediale Übersetzung zu erkennen. Ebd., S. 204–208. *Breath* wäre in dieser Perspektive nichts weiter als ein intellektueller Scherz für Eingeweihte.

33 Zit. n. Matthew Feldman: *Sourcing Aporetics. An Empirical Study on Philosophical Influences in the Development of Samuel Beckett's Writing*, Oxford Brookes University, 2004, S. 351. Die «Psychology Notes» sind bislang unveröffentlicht.

34 Peter Sloterdijk: *Sphären I. Blasen*, Frankfurt a. M. 1998, S. 329–330.

bezeichnet.<sup>35</sup> Dieser Begriff, den der durchschnittliche, auch gebildete Sprachnutzer kaum kennen wird, steht in seiner denotativen Klarheit wie ein Fremdkörper neben dem mythischen *ruach* und dem poetischen *Gedicht*. Dieser anti-mythische Affront hilft jedoch nur bedingt zur Klarstellung, denn die Kluft zwischen Text und Vorstellung bleibt bestehen: Der Begriff umfasst alle ersten Schreie, wo der Zuschauer nur einen bestimmten Schrei hören wird. Beckett hat späterhin in einem Brief mitgeteilt, wie er sich die erste Äußerung vorstellt: «a tiny vagitus-rattle».<sup>36</sup> *Rattle* bedeutet *Röcheln, Atemrasseln*. Becketts Substantiv verleiht dem Überlebensschrei den Charakter der Schwäche, der an der Grenze des Fast-Unhörbaren geschieht. In der Winzigkeit der Artikulation spiegelt sich die Anlage des Stücks, das Beinahe-Verschwinden der traditionellen Dramenform. Beckett wusste, dass das Kleine nicht immer das Unbedeutende ist.

Die Spannung zwischen Verarmung und möglichen Ausfaltungen des Sinns wiederholt sich in verschärfter Weise am Wort *breath*. Weder teilt der Text mit, ob der Atem einer Frau, einem Mann oder einem Kind entströmt. Wie soll er ausgeführt werden – sanft-labial, rau-guttural, zischend-dental?

*Breath* erweist sich als ein Stück, das so wenig wie möglich bedeuten will und gerade darum das Bedeuten forciert. Jeder Regisseur, jeder Zuschauer kommt nicht umhin, darüber zu rätseln, ob *vagitus* und *breath* einem Ausdrucksregime angehören oder differenzierend aufzufassen sind. Das Atmen kann, gleichsam das Trauma bewältigend, befreiend und erlösend klingen, kann Valeurs des Gepresst-Bedrängenden, gar der Verzweiflung oder des Schmerzes transportieren, kann fast ein Seufzen sein oder ausdrucksloses Grundrauschen des Lebens. Die Freiheit oder Last der Interpretierbarkeit liegt in der Sache selbst, mit der das Thema des Anfangs gesetzt ist. Ob man Becketts Zumutung rätselhaft, lächerlich oder witzig empfindet<sup>37</sup>, in allen Fällen erscheint die Geburt, die sogleich in den Tod übergeht, als doppeldeutiges Phänomen: Wird mit

ihr eine Welt geöffnet oder bereits alles Schicksal katastrophisch vorbestimmt? Man darf Beckett unterstellen, dass er auch mit der Verwendung des ungewöhnlichen Begriffs *Vagitus* das Spiel der Allusion betreibt, das als Strukturelement auf das Ganze ausstrahlt.

Das geschriebene *Vagitus* verleitet zu Assoziationen, die sich bei der Wahrnehmung des kehligen Winzigkeitsras-selns nicht einstellen werden. Umso mehr stützt das Wort das Thema des Beginnens. In seinem Klangwert ist das Worte *vage* (engl. *vague*) enthalten, was im Lateinischen *unbestimmt, umherschweifend, flüchtig* bedeutet. Die Silbe *itus* wird mit *Gehen, Gang, Abreise* übersetzt. Und erzwingt nicht der Kontext geradezu, die Vagina zu assoziieren? *Vagitus* bereichert das leere Stück mit Vorstellungsbildern: die Geburt und das Neugeborene, das noch unbestimmt ist und vor einer Reise steht. *Expiration* übernimmt die Rolle des begrifflichen Begleitfahrzeugs, das semantisch ebenfalls ein Erscheinen anzeigt, auch wenn nicht zu erfahren ist, welchen Inhalt dieser Geist in sich birgt. Beckett gelingt es, in seinem Text eine bestimmende Unbestimmtheit zu erzeugen, ein Rauschen des Sinns.

Es schreit, jammert, es atmet. Mehr als metabolischer Körper, weniger als Sinn. Der Säugling richtet sich an niemanden und doch wird er gehört. Was unwillkürlich und absichtslos geschieht, wird als Ausdruck wahrgenommen und erhält eine Reaktion, eine Antwort in Form von Resonanzen.

Beckett inszeniert die Stelle vor der Sprache, wo Körper und Zeichen noch ganz nah beieinander sind, wo der Sinn gerade erst beginnt, um sich aus dem Körper herauszuformen. Anders als Rilke, der Sprache und Atem ineinander aufzube-suchen sucht, schreibt Beckett gegen die Sprache an und nutzt die Medien der Bühne, des toten Materials, des Tonbandes und des Lautsprechers, um das Davor-der-Sprache in seiner Eigentlichkeit erschallen zu lassen. 1937 formuliert er in deutscher Sprache einen ausführlichen Brief, der für Axel Kaun vom Rowohlt Verlag bestimmt ist, in dem er seine Poetik umreißt. Darin heißt es programmatisch:

Es wird mir tatsächlich immer schwieriger, ja sinnloser, ein offizielles Englisch zu schreiben. Und immer mehr wie ein Schleier kommt mir meine Sprache vor, den man zer-

35 Eine Spezialform ist der «vagitus uterinus», damit ist die verfrühte Artikulation der noch nicht geborenen Kinder im Uterus gemeint, wenn nämlich Luft in denselben gelangt, wodurch das vorzeitige Atmen ermöglicht wird. Vgl. unter diesem Eintrag: Medizinische Terminologie, bearbeitet von Herbert Volkman, Berlin, München 1947. Generell: In den Texten Becketts finden sich immer wieder medizinische Terme für Krankheiten.

36 Knowlson: *Damned*, S. 565.

37 Siehe die Kritik einer Aufführung der Royal Shakespeare Company: Paul Keller: *Londoners gasp* at Beckett's 35-second play [1999], in: [https://web.archive.org/web/20070312235529/http://www.samuel-beckett.net/Londoners\\_gasp.htm](https://web.archive.org/web/20070312235529/http://www.samuel-beckett.net/Londoners_gasp.htm).

[http://www.samuel-beckett.net/Londoners\\_gasp.htm](http://www.samuel-beckett.net/Londoners_gasp.htm).

reissen muss, um an die dahinterliegenden Dinge (oder das dahinterliegende Nichts) zu kommen. [...] Gibt es irgendeinen Grund, warum jene willkürliche Materialität der Wortfläche nicht aufgelöst werden sollte, wie z. B. die von grossen schwarzen Pausen gefressenen Tonflächen in der siebten Symphonie von Beethoven, so dass wir sie ganze Seiten durch nicht anders wahrnehmen können als etwa einen schwindelnden unergründliche Schlünde von Still-schweigen verknüpfenden Pfad von Lauten.<sup>38</sup>

Beckett nutzt den Begriff *Logoklasmus* zur Kennzeichnung seines poetischen Anliegens.<sup>39</sup> Dem unterliegt die Sehnsucht nach der Rückkehr zum Ursprung, dorthin, wo es noch keinen Einfluss, keine Inspiration gab, wo «ein schwindelnder Pfad von Lauten» alles umfasste. Das Ohr führt bei *Breath* nicht zur Gewissheit, ob die Urlaute Dinge sind oder das Nichts.

Das Bühnenstück nähert sich der Konkretion in Gestalt der Materiallegung auf dem Bühnenboden. Mit der Trennung und dem Milieuwechsel blendet das Licht auf und ein Raum wird sichtbar. Becketts Vision eines Raumes aus «gemischtem Abfall» scheint den Ort der Nachzeitlichkeit zu markieren. Hier gab es bereits Leben; was der Ort dem Hineingeborenen bedeuten soll, bleibt ungesagt. Das Abgelebte ist so bedrückend wie Aufforderung, darin das Unfertige, das Noch-zu-Scheidende zu erkennen. Beginn der Schöpfung.

Fraglos unterhält *Breath* ein Umbesetzungsverhältnis mit dem kosmologischen Mythos der Genesis. Es erstaunt, dass die Beckett-Forschung nicht auf das Kapitel 1 und dort insbesondere auf den zweiten Vers rekurriert, sondern stets auf Kapitel 2,7, in dem geschildert wird, wie Gott den Lebensodem in die Nase des Menschen bläst.

Beckett führt alles genau so auf, wie es Genesis 1,1–3 vorgibt: Über der Wüstenei schwebt der Atem, Licht erhellt die Finsternis. Und doch ist alles anders: Der Schrei, das Wimmern, der Atem haben den Platz des *ruach* eingenommen. Die humane Emanation hallt über die Halde hinweg und bewirkt nichts. Der erhabene Odem Gottes erfährt eine Metamorphose zum winzigen Rasseln des Menschen; die Schöpfung

verkehrt sich in Erschöpfung. Das Licht erlischt. Beckett profaniert, ja, pervertiert den Mythos.<sup>40</sup>

Die Rückkehr zum Zustand, wo die kulturelle Überformung noch nicht stattgefunden hat, ist keine zum Nullpunkt. Indem Beckett den christlichen Großmythos intertextuell aufruft, nimmt er nicht nur die Überbelastung seines Textes vor, er eröffnet die Möglichkeit, das Sublime dialektisch ins Parodistische umschlagen zu lassen. Die Flucht aus dem Sinn, in die Vagheit kommt nicht umhin, sich der kulturellen Traditionswucht zu bedienen. Die nicht aufzulösende Zwietracht zwischen tiefem Ernst und Lachhaftigkeit zeichnet die Modernität Becketts aus. Im Unterschied zum Dogmatismus des Mythos und zum Harmoniekonzept Rilkes lässt Beckett Form und Aussage schrumpfen und bringt damit zum Ausdruck, dass das Aussagen von Hilflosigkeit geschlagen, Tröstendes nicht zu erwarten ist.

Die Umdeutung der Welterschöpfung in den Geburtsprozess ist in gleichem Maße Übernahme und Entmachtung, Würdigung und Karikatur des Mythos. Hans Blumenberg hat das gegenkräftige Verhältnis, das die Rezeption des Mythos beherrscht, folgendermaßen beschrieben:

Ursprung und Ursprünglichkeit des Mythos werden im wesentlichen unter zwei antithetischen metaphorischen Kategorien vorgestellt. Um es auf die kürzeste Formel zu bringen: als Terror und als Poesie – und das heißt: als reiner Ausdruck der Passivität dämonischer Gebanntheit oder als imaginative Ausschweifung anthropomorpher Aneignung der Welt und theomorpher Steigerung des Menschen.<sup>41</sup>

*Breath* nimmt den dritten Weg zwischen Terror und Poesie, indem er Dämonie und Imagination für die Verkleinerung des Mythos, der Literatur und des Menschen benutzt. Der biblischen und Rilke'schen Ausdehnungsvision steht die Wirkungslosigkeit von Inspiration und Expiration sowie das Ausbleiben der Atmung gegenüber. Zeit, Raum, Austausch, Entwicklung, Kreation, Erzählung – alles sistiert im Anfang. Die

38 Samuel Beckett: Weitermachen ist mehr, als ich tun kann, Briefe 1929–1940, Frankfurt a. M. 2013, S. 578, 579.

39 Ebd., S. 580.

40 «pervers», Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: «lat. *perversus* «umgedreht, verkehrt, schlecht», Part.adj. zu *pervertere* «umkehren, umstürzen, vernichten, verderben».

41 Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, in: ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften, Frankfurt a. M. 2014, S. 327–405, hier: S. 331.

«Beseelungssphäre»<sup>42</sup> bietet keinen Aufenthaltsort. Das Aufscheinen der Unterscheidung findet keine Fortsetzung, keine Entscheidung.

Man mag mit guten Gründen in der Bildformierung eine existenzialistische Daseinsbefindlichkeit oder psychologisierend die Depression, mag kunstintern eine Revolte gegen das geschlossene und repräsentative Kunstwerk oder gegen die konsumistische Showiness der Revue erkennen. Trotz aller Verweigerungsanstrengung kann die Mythosreferenz auch als Darstellungsmittel der Katastrophenerfahrungen im 20. Jahrhundert aufgefasst werden. Die Bühnenlandschaft entspricht den historischen Erfahrungen Becketts: Weltkriege, Atombombenapokalypse, Genozid und Zweiter Indochinakrieg hinterließen Tohuwabohu-Landschaften und vergifteten die Atemluft. In der kleinen Literatur Becketts, im Stocken des Atems verbirgt sich das Große, die Verkleinerung der Kosmologie in eine Thanatologie der Moderne.

Text, Textentstehung sowie Poetologie sind nicht voraussetzungslos und stellen Herausforderungen für jede Regie dar, die *Breath* auf die Bühne zu bringen beabsichtigt. Zwei medienkünstlerische Umsetzungen von renommierten Künstlern geben Anlass, Aussagevagheit und Interpretationswollen gegenüberzustellen.

### Atem medial (Hirst, Navridis)

*Beckett on Film* (2000–2002) war ein Kollektiv-Projekt zur filmischen Umsetzung aller 19 Bühnenstücke des irischen Autors. Damien Hirst übernahm die kinematografische Realisierung von *Breath*. Hirst hielt sich an die Vorgabe Becketts von 35 Sekunden Spielzeit, wobei die Inhalationsphase kürzer als die Exhalationsphase gestaltet wurde. Bei der Ausstattung nahm sich Hirst größere Freiheiten, indem er mit interpretativ-konstruktivem Eingriff die Beckett'sche Kargheit ausgestaltete: Was bei Beckett eine Bühne ist, verwandelt sich im Film zu einer mit Abfall und Trümmerteilen bestückten Tafel. Die versammelten Relikte entstammen fast vollständig dem Bereich des Krankenhauses – abgelegte Schutzhandschuhe, umgestürzte Trolleys, Spritzen in medizinischen Schalen, Medikamentenschachteln und -fläschchen, prall gefüllte Müllbeutel, gebrauchte Schutzkleidung und ausgediente Computertechnik. Hirst nutzt das filmische Dispositiv, um dem ursprüng-

lich starren Bühnenbild eine dramatische und bedeutungsvolle Bewegtheit hinzuzufügen. Die Kamera nähert sich der tafelartigen Insel, die in einem schwarzen Nichts zu schweben scheint. Hirst lässt das Kameraauge einen halben Looping ausführen, was den Effekt des Hineinwindens der Tafel in den Kader bewirkt. Das letzte Bild, bevor die Tafel wie ein Science-Fiction-Raumschiff ins Dunkel des Alls verschwindet, zeigt einen Aschenbecher, in dem Zigarettenstummel zu einem Hakenkreuz geformt ausliegen (Abb. 2–5). Dieses leicht zu übersehende Detail erhellt keineswegs den Gehalt der Beckett'schen Vorgabe, denn es bleibt fraglich, ob Hirst lediglich ein Symbol mit Affront- und Provokationscharakter aufbietet oder im Gegenteil ein Überhöhungszeichen ausstellt, mit dem nicht nur auf das britische Trauma des Zweiten Weltkriegs, sondern gleichfalls auf die Undarstellbarkeit des Holocaust und der implizierten politisch-weltanschaulichen Gegebenheiten angespielt werden soll.<sup>43</sup> Auch wenn die Hirst'sche Zudringlichkeit der Swastika innerhalb des Kontextes zu keiner bedeutungsgewinnenden Interpretierbarkeit überleitet<sup>44</sup>, so stellt die auffällige Thematisierung des Morbiden und Moribunden eine Annäherung an Beckett dar. Der britische Künstler überträgt ein in seinem Werk etabliertes Motiv auf die Beckett'sche Miniatur und verleiht ihr eine Fremdsignatur. Seine *Medicine Cabinets* und *Pill Cabinets* (seit 1988), die Installation *Pharmacy* (1992) und das Restaurant *Pharmacy* (1998–2003) sowie die Fotoarbeit *Self-portrait as a surgeon* (2006) sind Belegwerke einer obsessiven Beschäftigung mit Krankheit, Tod und Medizin. Alle Arbeiten zeichnen sich durch designerischen Minimalismus und klinische Kühle aus. Diese ästhetischen Prinzipien gibt Hirst für die Filmadaption auf und verwandelt seine blank polierten Arbeitsmaterialien in benutztes Verbrauchsmaterial. Aber auch die Anleihe bei der Junk Art ist vorbereitet, denn gut zehn Jahre vor der Beckett-Adaption stellt Hirst in der Mixed-Media-Installation

42 Sloterdijk: Sphären I, S. 552.

43 Letzteres legt Derval Tubridy mit Hinweis auf Theodor W. Adornos Diktum nahe, wonach kein Gedicht mehr nach Auschwitz geschrieben werden könne: Derval Tubridy: Beckett's Spectral Silence: Breath and the Sublime: in: *Limit(e) Beckett*, 1(1), 2010. S. 102–122, hier: S. 118.

44 Sollte Hirst mit dem Symbol auf das altindoarische kompositionelle Bestimmungswort *svastī* mit der Bedeutung *Heil, Segen, Wohlsein* hinweisen wollen, so liefe dies auf ein spielerisches Bildungsrätsel hinaus, mit dem allerdings kein entscheidender Sinn Gewinn verbunden wäre. Zur Etymologie siehe Manfred Mayrhofer: *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen*, Band II, Heidelberg 1996, S. 796.



Abb. 2-5 Damien Hirst: *Breath*, 2000

*Waste* (1994) exakt das gleiche Material in großen Glaskästen aus. Wenngleich sich beide Künstler im Ausdruck dunkler Seinsbefindlichkeit begegnen, so geht in dem Verschnitt der Hirst'schen mit der Beckett'schen kunstpoetische Haltung die Ästhetik des Vagen und der mythischen Verbundenheit des irischen Schriftstellers verloren.

Die Umgewichtung aufgrund der eigenwilligen Zufügungen wird vor allem nachvollziehbar an der ästhetischen Funktion des Atems, der das filmische Geschehen als Soundtrack begleitet. Nennenswert ist zunächst eine Auslassung, die als bewusste künstlerische Fehlleistung Bedeutsamkeit erzeugt: Hirst unterschlägt den zweifachen *Vagitus*. Mit dem Aufblenden des Lichts und dem Hineingleiten des Materialbildes setzt sogleich hauchend die Einatmung ein, entwickelt ein Crescendo und wächst sich zu einer krampfartig-rauen Kehligkeit aus. Die letzten zwei Sekunden werden von der Expressivität gequälter Anstrengung bestimmt. Mit dem Abschluss der Inhalation ist der Filmkader vollständig mit dem Bild der Trümmerlandschaft gefüllt. Analog erfolgt die Ausatmung, die plosiv-kraftvoll als Röcheln einsetzt und sich allmählich zu einem zarten Wind abschwächt. Auf Bildebene kippt die Tafel von der Voll- zur Profilansicht und entschwebt im Dunkel des Schwararraums.

Die Synchronität von Bildbewegung und Atemintensitäten transloziert *Breath* in den Bereich ironisierender Pop-Art. Der rauschende und auch gequält klingende Sound des Atems bietet sich nicht nur als existenzieller Expressionsträger an, er lässt sich ebenso als Antriebsgeräusch der Flug-Assemblage hören, die als groteskes Spaceship den unendlichen, schweigenden Raum durchquert. Das ist zum Lachen und sinnfällig zugleich, denn so sehr der luftleere Weltraum als Bühne für Raumschiffabenteuer vorgeprägt ist, so wenig bildet er ein Milieu für freies Atmen. Die Auslassung der ersten Säuglingsartikulation erweist sich vor dem Hintergrund dieser Sinnbestimmung als notwendig; die Jammeräußerung hätte die Illusion der illustrativen Science-Fiction-Anspielung gestört. Der Umstand, dass das losgelassene Bild sich nicht der glatten Techno-Ästhetik des Science-Fiction-Films fügt, mag als kulturkritischer oder christlich-eschatologischer Einspieler angesehen werden. In dieser Perspektive wäre das Raumschiff Erde eines, das sich, von einem unsichtbaren Atem angetrieben, auf apokalyptischer Reise befände. Doch möchte man Hirst soviel geschichtsphilosophische Prophetie nicht zuschreiben; seine Pop-Art des Oberflächen-Provokationismus, den er von



Abb. 6 Nikos Navridis: *Breath*, 2005

Beginn seiner Prominenz kultiviert hat, entmythisiert den Atem, indem er ihn zum Geschick filmischer Geräuschkunst macht.

2005 erfährt *Breath* eine mediengestalterische Erweiterung, die nicht nur abbildet und zu hören gibt, sondern den Raumaspekt, der eng mit der Respiration verknüpft ist, würdigend aufnimmt. Nikos Navridis, der bereits zuvor in einer Reihe von Arbeiten Atem und Luft thematisiert hatte, videografierte den Unrat einer Müllhalde und montierte die Aufnahmen zu bewegten Großfliesen. Diese wurden in Ausstellungsräumen auf den Boden projiziert (Abb. 6). Weitaus rasanter als bei Hirst bewegt sich das Farbdurcheinander, sodass Dingdetails kaum zu identifizieren sind. Wie Wildwasser strömt das Aufgezeichnete dahin. Die Besucher sind nicht nur Betrachter, sie werden zu Teilnehmern, die auf dem Bildfluss dahinschreiten, wo sie von einer Körperempfindung des Wankens erfasst werden.<sup>45</sup> Dazu erklingt in Schleife die vorgeschriebene Ein- und Ausatmung. Auch Navridis unterschlägt den *Vagitus*. Die Streichung des Signals des Anfangs oder des Ursprungs in Verbindung mit dem Überflussbild der Abfalldéponie versetzt das Stück in die Gegenwart, die von dem Problem der Weltvermüllung beunruhigt ist. Die Bedrohlichkeit erfährt Eindringlichkeit und Verstärkung durch das technische Atemdispositiv, denn kaum noch ist die menschliche Ursache der Artikulation zu erkennen – laut, scharf-schneidend und auch pfeifend erklingt das Leibrauschen aus den Lautsprechern. Das pneumo-ästhetische Klangbild, eher Sturmböe als Atem, verbindet sich nicht nur mit dem Bildrauschen, es umhüllt den Installationsbesucher geradezu. Das medientechnische Doppelspiel aus Bodenprojektion und sonorem Atemraum legt die motivische Rückkopplung an das *ruach/tohuwabohu* der Genesis nahe. Als Endzeitanspielung hingegen bietet sich der intertextuelle Sprung an das Ende der Bibel an, wo Johannes in der Offenbarung (Apokalypse) die Vision der Wiederkunft Jesu beschreibt: «Am Tag des Herrn wurde ich vom Geist ergriffen und hörte hinter mir eine Stimme, laut wie eine Posaune. [...] und seine Stimme war wie das Rauschen von Wassermassen.»<sup>46</sup> Wiederholt werden die Aspekte des mythischen Anfangs, um jedoch in vollständiger Umkehrung das

45 Eine Anmerkung zur Kinästhetik der Arbeit in Katharina Knüppel: Samuel Becketts Spuren im 21. Jahrhundert. *Intermediale Transformationen in bildender Kunst und Choreographie*, München 2018, S. 242–243.

46 Johannes, Offenbarung, 1,10 und 1,15.

Ende zu markieren. Der Hinweis auf das Neue Testament soll nicht als christologische Vereindeutigung eines Gegenwarts-kunstwerks missverstanden werden. Wenn Navridis mit seiner Adaption sich nicht im selben Maße die Deutungsfreiheiten wie Hirst nimmt, so betont er damit die bei Beckett angelegte schwermütige Sichtweise. Die alttestamentarische Allusion mit ihrer Hoffnungssetzung der Einheit von Geist und Atem, Scheiden und Erzeugen wird zugunsten pessimistischer Überwältigung durch Materialitäten aufgegeben. Die pneumo-ästhetische Analogie zwischen Mythos und säkularem Kunstwerk veranschaulicht die *longue durée* von Erhabenheitsvorstellungen, die immer auch Schreckensvorstellungen beinhalten, welche wiederum zum Repertoire der Modernitätskritik gehören.<sup>47</sup> Navridis reproduziert das Unheil, indem er ein Szenario des Ausgesetztseins in der Verschmutzung anbietet. Im Gegensatz zu Becketts Denkbild erzeugt seine Adaption Schwindelgefühle. Wo die optimistische Moderne alles verspricht, dort prophezeit die Kritik Weltuntergang.

<sup>47</sup> Blumenberg macht darauf aufmerksam, dass «das ursprüngliche Interesse im Christentum mehr auf den Untergang der Welt als auf ihre Entstehung gerichtet war, wie man am Desinteresse des ganzen neuen Testaments an der biblischen Kreation ablesen kann.» Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. 2018, S. 123.

## Pneumo-Ethik

### Einhauchung (di Bartolo, Lippi, Berruguete)

Der weltbegründende Ursprung des Atems, wie er in den ersten Versen des *Alten Testaments* erscheint, zeitigt eine überraschende Isomorphie im *Neuen Testament*. Dort tritt der Schöpfergott ein weiteres Mal auf, wenngleich nicht als unmittelbar verkündende Stimme oder als brausender Wind, sondern vertreten durch den Erzengel Gabriel. Dieser teilt der Jungfrau Maria mit, dass sie ausgewählt wurde, den Sohn Gottes zur Welt zu bringen. Der Mythos von der Begegnung zwischen sprechendem Himmelswesen und der Menschenfrau vermochte eine zeit- und weltumspannende Wirkung in Form von idealisierender Gläubigkeit zu entfalten, wiewohl die Erzählung der unnatürlichen Empfängnis auch Anlass für Spott und Unglaube lieferte.

Im Folgenden soll der Mythos von der unbefleckten Empfängnis in den Materialbestand der Pneumo-Ästhetik aufgenommen werden. Dies schließt ein, dass die Analyse glaubenswirksamer Effekte, dogmatischer Funktionen und der zeremoniellen Praktiken rund um das Marienbild unberücksichtigt bleiben. An die Stelle tritt ein strukturalistischer Ansatz, mit dem die konstitutiven Elemente des Mythos – Atem, Wind, Wort – in ihrer veränderten Konfiguration erkennbar werden. Was zunächst wie ein methodischer Selbstzweck der Interpretation anmutet, stellt die Vorbedingung für die anschließenden Kapitel dar, denn jenseits einer kaum mehr nachvollziehbaren Gläubigkeit sind Anschlussphänomene zu benennen, die ganz und gar heutiger Natur sind.

Die Episode aus dem Lukas-Evangelium ist für das Mythem des göttlichen Atems zentral, wenngleich von ihm im Bibeltext – zumindest in der deutschen Übersetzung – nicht explizit die Rede ist. Im Vergleich mit der Genesis ist die Schilderung des wundersamen Ereignisses von Beiläufigkeit, epigrammatischer Prägnanz und unaufgeregter Lakonie geprägt. Zwar erschrickt Maria, als sie die Stimme des Engels vernimmt, doch wirkt Gabriel mit dem Hinweis beruhigend auf die junge Frau ein, dass sie Gnade bei Gott gefunden habe und den «Sohn des Höchsten» zur Welt bringen werde. Daraufhin erwidert die Jungfrau ganz sachorientiert: