

# Suhrkamp Verlag

## Leseprobe



Beckett, Samuel  
**Die Welt und die Hose**

Aus dem Französischen von Erika Tophoven Schöningh

© Suhrkamp Verlag  
978-3-518-40227-6

SV



Samuel Beckett

*Die Welt und die Hose*

Aus dem Französischen  
von Erika Tophoven-Schöningh

Suhrkamp

Titel der Originalausgabe: *Le monde et le pantalon*

3. Auflage 2019

Erste Auflage 1990

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1990

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

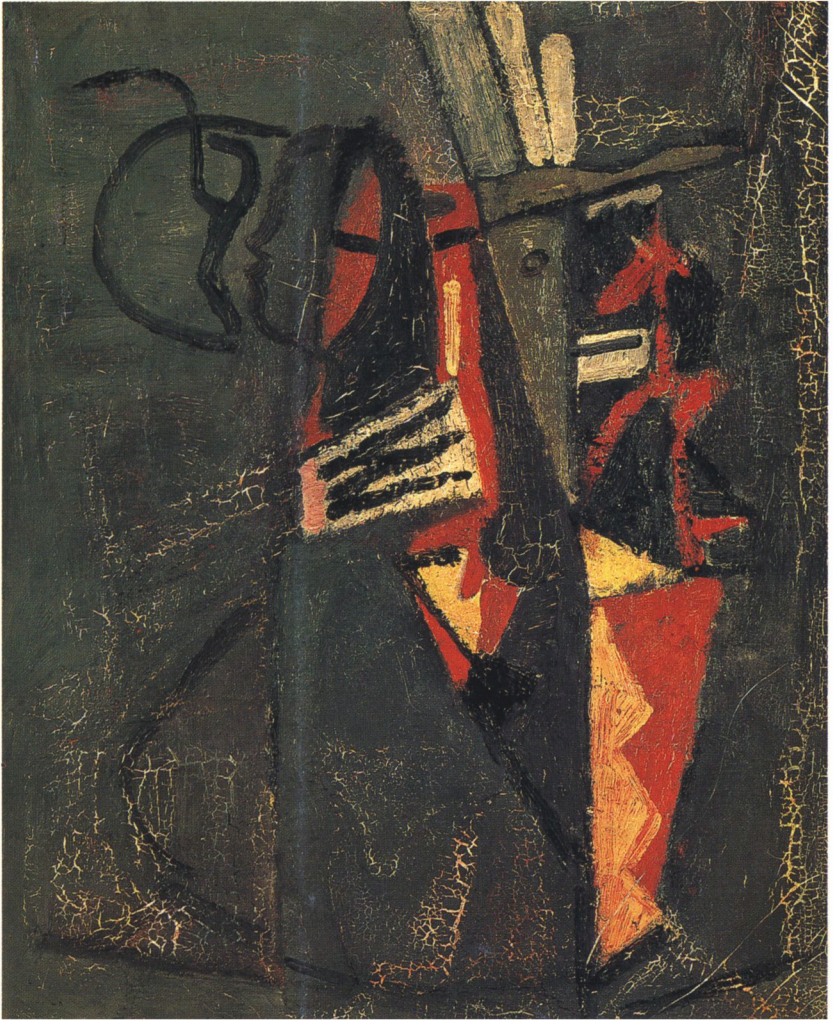
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages

reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Vertrieb durch den Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-40227-6





*Der Kunde:* Gott hat die Welt in sechs Tagen erschaffen, und Sie schaffen es nicht, mir in sechs Monaten eine Hose zu machen.

*Der Schneider:* Aber, mein Herr, sehen Sie sich doch die Welt an, und sehen Sie da Ihre Hose!

Reden wir zu Anfang von etwas anderem, reden wir von alten Zweifeln, die in Vergessenheit geraten sind oder in Entscheidungen verschwanden, die derlei nicht schert, in dem, was gemeinhin als Meisterwerk, Stümperei oder verdienstvolle Arbeit bezeichnet wird.

Zweifel eines Kunstfreundes, versteht sich, eines ganz verständigen Mannes, wie die Maler ihn sich wünschen, der mit schlenkernden Armen daherkommt und mit schlenkernden Armen wieder geht, den Kopf beladen mit dem, was er erkannt zu haben glaubt. Wie lächerlich sind die Sorgen des Kunstausübenden, verglichen mit den Qualen des Kunstfreundes, den unsere iko-



nographische Billigware mit Daten, Perioden, Schulen und Einflüssen vollgestopft hat und der – so verständig ist er – zwischen einer Gouache und einem Aquarell unterscheiden kann und der hin und wieder zu ahnen glaubt, was er liebt, und doch auf dem Quivive bleibt. Denn er bildet sich ein, der Ärmste, daß ihm nichts von dem, was Malerei ist, fremd bleiben darf.

Reden wir nicht von der Kritik an sich. Die beste, die eines Fromentin, eines Grohmann, eines McGreevy, eines Sauerlandt, ist reiner Amiel. Hysterektomien mit der Maurerkelle. Wie könnte es auch anders sein? Können sie wenigstens zitieren? Wenn Grohmann bei Kandinsky Anklänge an die mongolische Linienführung nachweist, wenn McGreevy zu Recht Yeats mit Watteau in Verbindung bringt, wo hinaus wollen diese Strahlen? Wenn Sauerlandt sich feinsinnig und – seien wir gerecht – sparsam über den großen unbekanntten Maler Ballmer äußert, wohin trifft das? *Das geht mich nicht an*, sagte Ballmer, der unter den Schriften des *Herr* Heidegger auf grausamste litt. Er sagte es sehr bescheiden.

Entweder man betreibt allgemeine Ästhetik wie Lessing. Das ist eine reizende Spielerei. Oder man schreibt Anekdotisches wie Vasari oder Harper's Magazine. Oder man erstellt Werkkataloge wie Smith. Oder man schwafelt einfach drauflos. Das ist hier der Fall.

Mit Worten erzählt man nur sich selbst. Sogar die Lexikographen stellen sich bloß. Und noch im Beichtstuhl verrät man sich. Könnte man das Schamgefühl nicht anderswo verletzen als eben auf diesen Flächen, die fast immer mit Liebe und oft mit Sorgfalt gemalt wurden und die selbst Geständnisse sind? Offenbar nicht. Widernatürliche Kopulationen sind bei den Freunden des Schönen und Raren sehr beliebt. Vor solcher Lebensart kann man sich nur verbeugen.

Das fertige, nagelneue Bild ist so, wie es da ist, sinnlos. Denn noch ist es nur ein Bild, es lebt vorerst nur aus den Linien und Farben, hat sich allein seinem Urheber erschlossen. Man stelle sich seine Situation vor. Es wartet darauf, daß man es da herausholt. Es wartet

auf die Augen, die es jahrhundertlang, denn es ist ein Bild mit Zukunft, mit Leben befrachten, es schwärzen werden mit dem einzigen Leben, das zählt, das der Zweifüßer ohne Federn. Es wird daran krepieren. Einerlei. Man wird es wieder zusammenflikken. Man wird es zusammenstücken. Man wird das Geschlecht kaschieren und den Busen liften. Man wird ihm eine Hammelkeule an der Stelle des Hinterteils verpassen, wie man es bei der Venus von Giorgione in Dresden gemacht hat. Es wird in der Versenkung verschwinden oder in den Himmel gehoben werden. Man wird mit Regenschirmen darauf losgehen und es bespucken, wie man es mit dem Lurçat in Dublin gemacht hat. Wenn es eine Bildfolge von fünf Meter Höhe und fünfundzwanzig Meter Länge ist, wird man es in ein Treibhaus für Tomaten sperren, nachdem man zuvor wohlweislich die Farben mit Salpetersäure aufgefrischt hat, wie man es mit dem *Triumph Cäsars* von Mantegna in Hampton Court gemacht hat. Und immer wenn die Deutschen keine Zeit haben, es anderswo hinzubringen, wird es

sich in einer verlassenen Garage in einen Pilz verwandeln. Ist es eines von Judith Leyster, wird man es Hals zuschreiben. Ist es ein Giorgione, und ist es zu früh, um es wieder Tizian zuzuschreiben, schreibt man es Dosso Dossi zu (Hannover). Mr. Berenson wird es schon erklären. Es wird gelebt und Freude verbreitet haben.

Das erklärt, warum Bilder im Museum um so vieles besser aussehen als beim Privatmann.

Das erklärt, warum *Das unbekannte Meisterwerk* von Balzac auf so vielen Nachttischen liegt. Ist das Werk einmal dem Urteil der Menschen entzogen, geht es unter entsetzlichen Qualen zugrunde. Ein Werk, das als reiner kreativer Akt angesehen wird und dessen Funktion mit seiner Genese endet, fällt dem Nichts anheim.

Ein einziger (aufgeklärter) Kunstfreund hätte es gerettet. Ein einziger jener Herren, die deutlich die Spuren ihrer risikoreichen Begeisterungen im Gesicht tragen, mit vom vielen Stehen platt gewordenen Füßen und mit Fingerkuppen, die vom Blättern in teu-

ren Katalogen ganz blank geworden sind, und die zunächst mit Abstand, dann aus der Nähe betrachten und in besonders heiklen Fällen das Relief des Impasto mit dem Daumen prüfen. Denn es geht hier nicht um jenes groteske, verächtliche Wesen, das durch die Ateliers geistert wie der *Tapir*\* durch die Buden der *Normaliens*\*, sondern um den harmlosen Spinner, der, wie andere ins Kino, in Kunstgalerien, in Museen und sogar in Kirchen rennt in der Hoffnung – allen Ernstes – auf Genuß. Er will sich nicht bilden, dieser Scheißkerl, und auch nicht besser werden. Er denkt nur an sein Vergnügen. Er rechtfertigt denn auch die Existenz der Malerei als öffentliche Angelegenheit. Ihm widme ich diese Ausführungen, die so recht geeignet sind, ihn noch mehr zu umnebeln.

Er möchte nur genießen. Alles geschieht, ihn daran zu hindern.

Alles geschieht vor allem, damit ganze Be-

\* Unter *Tapir* ist ein Nachhilfeschüler der *Normaliens* (Studenten der *École Normale Supérieure*) zu verstehen.

reiche der modernen Malerei für ihn tabu bleiben.

Alles geschieht, damit er auswählt, Stellung bezieht, a priori billigt, a priori mißbilligt, nicht mehr hinsieht, gar nicht mehr existiert angesichts einer Sache, die er bloß zu lieben oder mies zu finden brauchte, ohne zu wissen warum.

Man sagt ihm:

»Halten Sie sich fern von der abstrakten Kunst. Die wird von ein paar Gaunern und Nichtskönnern fabriziert, die etwas anderes gar nicht zuwege brächten. Sie können nicht zeichnen. Und Ingres hat doch gesagt, Zeichnen sei der Beweis für Redlichkeit in der Kunst. Sie können auch nicht malen. Und Delacroix hat doch gesagt, die Farbe sei der Beweis für Redlichkeit in der Kunst. Halten Sie sich fern davon. So was kann jedes Kind.«

Was kann es ihm schon ausmachen, daß es Gauner sind, wenn sie ihm Vergnügen verschaffen? Was kann es ihm schon ausmachen, daß sie nicht zeichnen können? Konnte Cimabue denn zeichnen? Was heißt das: zeich-

nen können? Was kann es ihm schon ausmachen, daß Kinder es ebensogut können? Dann sollen sie es doch tun. Das wäre wunderbar. Wer hindert sie daran? Ihre Eltern vielleicht. Oder sollten sie keine Zeit dazu haben?

Man sagt ihm:

»Verlieren Sie nicht Ihre Zeit mit den Realisten, mit den Surrealisten, mit den Kubisten, mit den Wilden, mit den Gezähmten, mit den Impressionisten, mit den Expressionisten etc.« Und jedesmal nennt man ihm ausgezeichnete Gründe dafür. Es fehlt nicht viel, und man sagte ihm, er solle sich nicht mit der jämmerlichen Malerei der vorcézanneschen Jahrhunderte einlassen.

Man sagt ihm:

»Alles, was gut ist in der Malerei, alles, was etwas taugt, alles, was Sie unbesorgt bewundern können, liegt auf einer Linie, die von den Grotten von Eyzies bis zur Galerie de France führt.«

Man sagt dabei nicht, ob es eine prästabilierte Linie ist oder eine Trasse, die sich erst nach und nach abzeichnet wie die Schleim-

spur der Nacktschnecke. Man zeigt ihm nicht, woran er erkennen kann, ob ein gegebenes Bild in diesen Zusammenhang gehört. Es ist eine unsichtbare Linie. Sollte ihre Linie zufällig ein Plan sein?

Man sagt ihm:

»Es hat nur derjenige das Recht, die unmittelbare Ausdrucksweise aufzugeben, der sie beherrscht. Die deformierende Malerei ist das Refugium aller Versager.«

Das Recht! Seit wann hat der Künstler als solcher nicht alle Rechte, d. h. kein einziges? Es wird ihm vielleicht bald verboten sein auszustellen, ja sogar zu arbeiten, wenn er nicht soundso viele Studienjahre an der Akademie nachweisen kann.

Derartiges Geblök begrüßte vor hundert- undfünfzig Jahren den *vers libre* und die Ganztonleiter.

Man sagt ihm:

»Picasso, der ist gut. Auf den können Sie setzen.«

Und er wird das homerische Gegrünze nicht mehr hören.

Man sagt ihm mit großer Nachsicht:



»Für die Malerei ist alles Objekt, die Seelenzustände ebenso wie die Träume und sogar Albträume, vorausgesetzt daß die Transkription mit bildnerischen Mitteln erfolgt.«

Sollte es zufällig der Gebrauch oder Nichtgebrauch solchen Geräts sein, der darüber entscheidet, ob ein gegebenes Bild in die oben erwähnte Linie gehört oder nicht?

Es wäre auf jeden Fall nützlich und sogar interessant zu erfahren, was man unter bildnerischen Mitteln versteht. Doch wird das nie jemand wissen. Nur Eingeweihte wittern es von weitem.

Aber angenommen, daß man ein für allemal eine Definition dafür findet, so daß jeder x-beliebige Triefäugige vor dem zu beurteilenden Bild ausrufen kann: »In Ordnung, die Mittel sind bildnerisch«, und daß gleichzeitig festgelegt wird, nur die Malerei taue etwas, die sich dieser Mittel bedient. Wie stände es in dem Fall um den Künstler, der auf sie verzichtet?

Das ruft weitreichende, finstere Probleme der praktischen Ästhetik auf den Plan, ich meine jene, die mit Schwulst, Hypo-

schwulst, Hyperschwulst und beabsichtigtem Schwulst zu tun haben, mit ihren Berührungspunkten und Bruchstellen und, allgemein gesagt, mit der Legitimität, pardon, Opportunität der gewollten schöpferischen Mißbildung.

Man sagt ihm:

»Dalí, der macht nur Schwulst. Der könnte gar nichts anderes.«

Das nennt man nichts dem Zufall überlassen. Erst erwürgen, dann den Bauch aufschlitzen.

Doppelurteile florieren zur Zeit. Sie sind bezeichnend für die Richter.

Ich schlage das obige Satzpaar als Musterbeispiel vor. Es ist kurz, klar, ausgewogen (erst die Affirmation, dann die Negation), ein bißchen transzendental, für die Angelsachsen leicht auszusprechen und ohne Widerrede. Das heißt, man müßte spätestens im Alter von fünfzehn Jahren damit beginnen.

Zehn Bände ekelerregender Analysen wären nicht zuviel, um das mißliche, maßlose Mißverständnis auszuräumen, das von der Idee her schon so lange das Verhältnis unter Ma-

lern, unter Kunstfreunden sowie unter Malern und Kunstfreunden vergiftet.

Denn wenn es nicht Dalí ist, ist es ein anderer; und wenn es kein Schwulst ist, ist es etwas anderes.

Sehen wir uns nur ein paar von den Fragen an, die sich stellen, wenn wir einmal annehmen, daß Schwulst einen Sinn hat und daß Dalí, absichtlich oder nicht, die Stigmata davon aufzeigt.

Warum sollte er nicht bewußt Schwulst machen, wenn ihm der Sinn danach steht?

Kann man sich nicht Schwulst und Nicht-Schwulst miteinander verbunden vorstellen, den einen im Dienst des anderen? Wäre die Prosa der *Princesse d'Elide* ebenso schön, wenn die Verse nicht wären? Verdanken die Landschaften von Claude Lorrain wirklich nichts der Staffage?

Wie soll man wissen, ob er nichts anderes machen könnte? Hat er ein entsprechendes Protokoll unterzeichnet? Ist es die Tatsache, daß er nie etwas anderes gemacht hat? Und warum sollte er keinen Schwulst, nichts als Schwulst gemacht haben, vom zartesten

Kindesalter an, wenn ihm der Sinn danach stand?

Und warum sollte er nicht, wenn er nur Schwulst machen kann, etwas Wunderbares daraus machen? Weil wunderbarer Schwulst eine *contradictio in adjecto* ist? War.

Und so weiter.

Das ist ein winziger Teil von dem, was man dem Kunstfreund sagt.

Man sagt ihm nie:

»Es gibt keine Malerei. Es gibt nur Gemälde. Und da es keine Würstchen sind, sind sie weder gut noch schlecht. Alles, was man sagen kann, ist, daß sie mit mehr oder weniger Verlusten ein absurdes, mysteriöses Drängen zum Bild wiedergeben und daß sie mehr oder weniger dunklen inneren Spannungen entsprechen. Zu beurteilen, bis zu welchem Grad dies gelungen ist, steht Ihnen nicht zu, denn Sie stecken nicht in der Haut des Spannungsgeladenen. Er weiß es meist selber nicht. Es ist auch ein uninteressanter Koeffizient. Denn Verlust und Gewinn wiegen gleich viel in der Ökonomie der Kunst, wo das Nichtgesagte das Licht des Gesagten

und jede Präsenz zugleich Absenz ist. Alles, was Sie je von einem Bild wissen werden, ist, wie sehr Sie es lieben (und, wenn es hoch kommt, warum, falls Sie das interessiert). Aber auch das werden Sie wahrscheinlich nie erfahren, es sei denn, daß Sie taub werden und Ihre ganze Weisheit vergessen. Und es wird die Zeit kommen, wo Ihnen von Ihren Besuchen im Louvre – denn Sie werden nur noch in den Louvre gehen – nicht mehr als die Erinnerung an die dort verbrachte Zeit bleibt: »Blieb drei Minuten in Betrachtung des Lächelns von Professor Pater.«

Das ist ein winziger Teil dessen, was man einem Kunstfreund niemals sagt. Es ist offensichtlich ebensowenig wahr wie alles andere. Aber es wäre mal eine Abwechslung für ihn.

Die Malerei (da es sie nicht gibt) von Abraham und Gerardus van Velde ist in Paris wenig bekannt, das heißt wenig bekannt. Und doch arbeiten beide dort seit zwanzig Jahren, seit sechzehn Jahren.

Die von A. van Velde ist ganz besonders we-