

Samuel Beckett

Disjecta

Bibliothek Suhrkamp

SV

Band 1452 der Bibliothek Suhrkamp

Samuel Beckett
Disjecta

*Vermischte Schriften und
ein szenisches Fragment*

Herausgegeben und mit
einem Vorwort versehen

von Ruby Cohn

Aus dem Englischen

und Französischen

von Wolfgang Held

und Erika und Elmar Tophoven

Suhrkamp Verlag

Titel der 1983 von John Calder in London
veröffentlichten Originalausgabe: *Disjecta*
© John Calder (Publishers) Ltd., 1983

© der deutschen Ausgabe:

Suhrkamp Verlag Berlin 2010

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das 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.

Satz: Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

Erste Auflage 2010

ISBN 978-3-518-22452-6

1 2 3 4 5 6 – 15 14 13 12 11 10

INHALT

Vorwort der Herausgeberin	7
-------------------------------------	---

TEIL I ESSAYS ZUR ÄSTHETIK

Dante ... Bruno . Vico .. Joyce	25
Der Konzentrismus	48
Auszüge aus Traum von mehr bis minder schönen Frauen	60
Deutscher Brief von 1937	71
Die beiden Bedürfnisse	76

TEIL II WORTE ZUR LITERATUR

Über andere Autoren

Mörrike über Mozart	83
Feuillerat über Proust	85
Leishmanns Rilke-Übersetzungen	89
Thomas McGreevy	92
Neuere irische Lyrik	94
Ezra Pound	104
Papini über Dante	107
Sean O'Casey	110
Zensur im irischen Freistaat	112
Jack B. Yeats	119
Denis Devlin	121
McGreevy über Jack B. Yeats	127

Eigene Texte

Die Besessenen	132
Über Murphy (an McGreevy)	135
Über Murphy (an Reavey)	136
Über Werke bis 1951	137
Über Endspiel	139
Über Spiel	144
Über Murphy (an Sighle Kennedy)	146

TEIL III ÜBER MALER UND MALEREI

Geer van Velde	149
DieWelt und die Hose	149
Maler der Verhinderung	172
Samuel Beckett und Georges Duthuit. Drei Dialoge	179
Henri Hayden, homme-peintre	190
Hommage für Jack B. Yeats	193
Henri Hayden	194
Bram van Velde	194
Für Avigdor Arikha	194

TEIL IV MENSCHENWÜNSCHE

Anmerkungen	213
-----------------------	-----

VORWORT (1983)

Disjecta ist Becketts eigener Titel für seine Sammlung essayistischer Kritiken plus einem szenischen Fragment. Unveröffentlicht geblieben oder nur an abgelegener Stelle veröffentlicht, waren diese Texte nur in wenigen begünstigten Bibliotheken greifbar. Samuel Beckett hat nun großzügigerweise – nachdem besonders Dr. James Acheson sich dafür verwendet hatte – den Abdruck dieser Materialien genehmigt, obgleich er selbst diese Arbeiten lediglich als Produkte freundschaftlicher Verpflichtung oder ökonomischer Bedürftigkeit gelten lassen wollte.

Wie auch andere Beckett-Kenner schätze ich seine kritischen Texte höher ein als ihr Autor. Ich meine, daß die Sammlung eine Ästhetik birgt; allerdings fügen sich Becketts Kritiken in kein deuterisches Prokrustesbett. Beckett selbst bemerkt (zu Feuillerats »Einordnung« von Proust): »... eine schöne Einheit von Ton und Bearbeitung hätte das Ganze sozusagen einbalsamiert«. Um solche Einbalsamierung zu vermeiden, sollten wir Becketts Kabinettstückchen in all ihrer Vielfalt genießen.

Obgleich Beckett – theoretisch und praktisch – von seinem Bekenntnis zu einer Kunst des Fragens, Zögerns, Erkundens nicht abgeht, macht sich sein Ausdruckswille in provokanten Artikeln Luft, in abschätzigen Besprechungen, grüblerischen Essays, tiefschürfenden Briefen und seltenen lyrischen Huldigungen. Um fortlaufendes Lesen zu erleichtern, habe ich das Material thematisch gruppiert: 1) mehr oder weniger formale Ästhetik, 2) Literaturkritik,

3) Kunstkritik. Zur Einführung bevorzuge ich jedoch eine strikt chronologische Folge: 1) Becketts frühe manierierete, aber durchaus scharfsinnige Beobachtungen; 2) Auftragsarbeiten für Zeitschriften; 3) ausdrückliche Reflexionen zur künstlerischen Berufung; 4) Kunstkritik nach 1945; 5) veröffentlichte Stellungnahmen zu seinem eigenen Werk.

I Der junge Akademiker

Heutzutage überrascht uns nicht, daß Beckett sich den beiden modernen Großschriftstellern Proust und Joyce zuwandte, doch in den zwanziger Jahren war deren überragende Bedeutung noch nicht erkennbar, und Beckett hatte Glück mit den ihm zugewiesenen Auftragsarbeiten. Als er 1928 aus Dublin als Austauschstudent nach Paris kam, traf er auf einen Joyce, der sein *Work in Progress* durch einen Band mit lobenden Essays gefördert sehen wollte. Da Beckett am Trinity College Italienisch und vor allem Dante studiert hatte, schlug Joyce vor, daß der zweiundzwanzigjährige Student Dantes, Brunos und Vicos Einfluß auf das *Work in Progress* erforschen solle. Beckett tat ihm den Gefallen und las Vicos *Scienza Nuova*, die er dann so eindringlich analysierte, daß er noch Jahrzehnte später in Vico-Bibliographien zitiert wird. Noch verblüffender und origineller sind die Parallelen, die Beckett zwischen Dante und Joyce zieht – unwahrscheinlich, daß sie je in Dante-Bibliographien zitiert werden.

Im Zusammenhang des vorliegenden Bandes gewinnt Becketts vielzitierte Äußerung besondere Bedeutung: »Literaturkritik ist keine Buchhalterei«, denn es zeigt sich, daß Samuel Becketts Literaturkritik eher den Würfeln im Dart-

spiel gleicht (gegen Benedetto Croce, der über Vico, und gegen all die Philister, die über Joyce schreiben). Beckett konnte aber auch seiner Bewunderung Ausdruck geben, und er preist Vicos Interesse an Mythen, Sprache und Dichtung in seiner »Neuen Wissenschaft«. Obgleich Beckett pflichtschuldigst auf die Bedeutung der viconischen Struktur in *Work in Progress* hinweist, so begeistert er sich doch hauptsächlich für Sprache als Form *und* Inhalt. Und durch die Sprache auch spannt er Joyce mit Dante zusammen, denn er behauptet, daß beide ein eigenes Ideolekt erfunden hätten, das von niemandem gesprochen wurde. Dennoch schließt Beckett *Dante . . . Bruno . Vico . . . Joyce* eher metaphysisch als sprachlich zusammen, hebt die Gegensätze mehr als die Ähnlichkeiten heraus. Anders als Dante, sieht Becketts Joyce die Erde als Fegfeuer an, und jegliche zwei gegensätzliche Prinzipien können die Fegfeuerwelt umtreiben. Becketts Joyce errichtet so eine ästhetische Struktur im uralten Rahmen religiöser Ethik. Das neue, in sich geschlossene System ist amoralisch und willkürlich.

Becketts Rapport mit Proust war unpersönlicher und profunder. Beckett war 16, als Proust 1922 starb, und zu Beginn der gesellschaftskritischen dreißiger Jahre wurde die *Recherche* wenig gelesen. Beckett selbst hatte nur flüchtig hineingesehen, bevor er von einem englischen Verleger unter Vertrag genommen wurde. Nach zwei Jahren als *lecteur* an der renommierten Ecole Normale Supérieure – mehr Bohemien als Dozent – widmete sich Beckett im Sommer 1939 einer sorgfältigen Durchsicht von *À la recherche du temps perdu*. Seine ins Einzelne gehende Analyse von Themen und Textur dient noch heute dem unerfahrenen Proust-Leser zur Einführung in das Werk, und seine Übersetzungen grundlegender Passagen sind besser als Scott Moncrieffs

Fassung von 1922. Obgleich Beckett seine Monographie nicht schätzt und nicht ins Französische übersetzt sehen will, war *Proust* bei der Kritik sowohl wie im Verkauf ein bescheidener Erfolg.

In *Proust* (übersetzt von Marlis und Paul Pörtner, Arche Verlag 1960; revidierte Neuauflage Luchterhand 1989) greift der neugebackene Romanist auf altbewährte Schubfächer wie Romantizismus, Symbolismus, Relativismus, Impressionismus zurück – all das dem damals modischen Realismus zuwiderlaufend – und dämpft hier den polemischen Ton seines Joyce-Essays. Beckett vergleicht nie ausdrücklich Proust mit Joyce, billigt aber beider Verschmelzung von Form und Gehalt. Der bewundernde Joyce-Jünger bewahrt kritische Distanz zu Proust, der als »geschwätziges altes Weib« angepöbelt wird, das sich »ad nauseam« wiederholen kann. Im weiteren Verlauf der Monographie jedoch wächst Becketts Achtung vor einem Autor, mit dem er grundlegende Glaubenssätze gemein hat – »Vorrang der instinktiven Wahrnehmung«, Stil mehr Vision denn Methode, eine Kunst, die völlig einsichtig und völlig unerklärlich ist. Es war jedoch eine Nebenbemerkung in *Proust*, die zu einem Hauptsatz in Becketts kritischem Credo werden sollte – das bewegliche Subjekt vor einem schwindenden Objekt.

Während der Joyce-Essay sich nur zur Hälfte auf Joyce konzentriert, steht in der Proust-Monographie Proust gänzlich im Mittelpunkt. Becketts Bildung gibt sich weniger widerborstig – Nennung von Eigennamen und Kunstrichtungen, unübersetztes Zitieren spanischer und italienischer Autoren. Viele Seiten sehen allerdings aus, als sei der Absatz nie erfunden worden. *Proust* gilt als überladen, eine Prosa, die aber mit Becketts eigener Inschutznahme des

Proustschen Stils verteidigt werden kann: »Die Klage, es sei ein verworrener Stil, voller Paraphrasen, obskur und unmöglich nachzuvollziehen, entbehrt jeglicher Grundlage.« Beckett beachtet akademische Usancen durch gelegentliche Anmerkungen, bezieht sich aber nie auf frühere Proust-Kritiker und piekst mit unakademischen Darts Zeitgenossen wie Cocteau, France, Gide. Immerhin bequemt sich Becketts *Proust* dem Wissenschaftsbetrieb besser an, als er selbst es nach seiner Rückkehr nach Dublin mit seinem Lehrauftrag am Trinity College hinkriegte.

Damals wahrscheinlich veräppelte er auch die Modern Language Society von Dublin mit einem Coup, der in Paris vielleicht als *canular normalien* durchgegangen wäre. Vor der gelehrten Gesellschaft hielt Beckett eine Vorlesung über den Autor Jean du Chas aus Toulouse, den Begründer des Konzentrismus. Chas und sein Konzentrismus waren jedoch pure Fiktion, von Beckett erfunden, um die akademische Pedanterie – anderswo »gelehrte Lümmelei« genannt – zu verspotten.

Ende 1931 gab Beckett seine Trinity-Dozentur auf, womit seine kurze Universitätskarriere zu Ende war. Jahrelang blieb er danach ein Autor, der für seinen Lebensunterhalt nicht genug verdiente – bis er mit *Warten auf Godot* unerwartet Erfolg hatte. Zurück in Paris, begann er 1932 seinen ersten Roman *Traum von mehr bis minder schönen Frauen*, obgleich er die Lebensfähigkeit der Gattung Roman bezweifelte. Ästhetische Überlegungen durchsetzen daher die pikaresken Liebesabenteuer des Protagonisten Belacqua. Becketts namenloser Erzähler fabriziert eine *Chinoiserie*, ein geschlossenes System für den Handlungsverlauf, nur um herauszufinden, daß die Romanpersonen sich nicht einschließen lassen wollen. Am widerspenstigsten ist Bel-

acqua, selbst ein Autor, der sich dem Schweigen verschrieben hat. Belacqua sinnt dem Buch nach, das er zu schreiben gedenkt, und vergleicht es schon mit Beethovens Werk, mit dessen »aufplatzender Zeichensetzung«. Belacqua mit seiner Ausmalung eines rigoros strukturierten Buchs, das zugleich improvisiert wirken soll, deutet bereits auf Becketts Romantrilogie voraus. Der *Traum* selbst ist die Kehrseite dazu – von Struktur keine Spur, dafür viel manierierte Prosa.

Im selben Jahr, 1932, unterzeichnete Beckett ein in der Zeitschrift *transition* veröffentlichtes Manifest – »Poetry is Vertical« –, war aber an der Abfassung nicht beteiligt.

2 Der Journalist

Beckett schrieb Belacquas Abenteuer zu einer Reihe von Geschichten um, die 1934 in London als *More Pricks than Kicks* (*Mehr Prügel als Flügel*) erschienen. Aufgrund dieser Leistung und mit Hilfe von Freunden hoffte er, als Literaturkritiker Geld zu verdienen. Seine wenigen Besprechungen sind bissig – er überschüttet den Dichter der Mozartnovelle, einen Proust-Forscher, einen Rilke-Übersetzer, einen katholischen Dante-Interpreten und fast alle irischen Lyriker mit seinem Hohn. (Seine ätzendste Arbeit – über die Zensur in Irland – blieb unveröffentlicht liegen.) Becketts seltenes Lob ist dem »Klamauk« von Sean O’Casey vorbehalten, der »spartanischen Mäeutik« von Ezra Pound und den (unbeachtlichen) Gedichten seiner irischen Freunde Brian Coffey, Denis Devlin und Thomas McGreevy.

Bei aller Verschiedenartigkeit ähneln sich diese Texte in ih-

rer Selbstsicherheit, Gelehrsamkeit und Luzidität – eine Weiterführung der *Proust*manier. Die längste Besprechung, »Neuere irische Lyrik«, verbreitet sich über das *Proust*motiv der Instabilität von Subjekt und Objekt. Beckett teilt die irischen Gegenwartsliriker in »Altertümler« und solche ein, die sich eines »Bruchs der Kommunikationsstränge« wegen der Zerrüttung von Subjekt und/oder Objekt bewußt sind. Einen irischen Dichter, der sich dessen bewußt wäre, zitiert er aber nicht, statt dessen preist er einen irischen Maler, Jack Yeats, und einen anglo-amerikanischen Dichter, T. S. Eliot.

Mitte der dreißiger Jahre entsagte Beckett der Literaturkritik und wandte sich wieder dem kreativen Schreiben zu. 1935 erschien seine Gedichtsammlung *Echo's Bones* in Paris. Bis 1936 hatte er *Murphy* vollendet, seinen am ehesten gattungskonformen Roman. Nach seiner Rückkehr aus London, als er in Dublin ein Buch des Malers Jack Yeats rezensierte, war der Roman noch immer unveröffentlicht. Yeats' *Amaranthers* begeisterte ihn mit seinen Diskontinuitäten und dem Wegfall der üblichen belletristischen Bestandteile wie Reportage, Allegorie, Symbol und Satire. Mit der Feier der Vorstellungskraft zeichnet Yeats eine Entwicklung vor, die Beckett später selbst für sich in Anspruch nehmen wird: »Ihr fangt an, damit aufzuhören, eure Köpfe zu leeren, jedesmal, wenn sie anfangen, sich mit Gedanken zu füllen, und dann werdet ihr zu denken beginnen, und dann werdet ihr mit dem Denken aufhören und zu reden beginnen . . . Und dann werdet ihr mit dem Reden aufhören und mit Phantastereien anfangen, und dann werdet ihr mit den Phantastereien aufhören und wirklich zu phantasieren beginnen.«

3 Der ästhetische Entdecker

Für einige Zeit entschlug sich Beckett seiner eigenen Kunstübung, um über deren Richtung nachzudenken. Mit einmaliger Deutlichkeit enthüllt ein Brief des Jahres 1937 sein künstlerisches Credo, mehr als jedes andere programmatische Dokument. Einem deutschen Bekannten gegenüber, der ihn um die Übersetzung einiger Gedichte gebeten hatte, bekannte er sein Verlangen nach einer »Literatur des Unworts«. Die Sprache verdammt er als »Schleier, den man zerreißen muss, um an die dahinter liegenden Dinge (oder das dahinter liegende Nichts) zu kommen«, und er beschuldigte die Literatur, zurückzubleiben hinter den anderen Künsten, die ihre jeweiligen Medien kritisch taxieren. Er ersehnt Verschwiegenheit, um Löcher in die Sprache zu bohren, und er kontrastiert diese noch ungeschriebene Literatur mit der Joyceschen »Apotheose des Wortes«. Gertrude Stein könnte eher dahin führen, aber sie »ist ... in ihr Vehikel verliebt«. Beim Warten auf sein eigenes Vehikel amüsiert sich Beckett zugegebenermaßen damit, sich unabsichtlich – wie in diesem deutschen Brief – gegen eine Fremdsprache so zu versündigen, wie er in voller Absicht gegen seine eigene Sprache zu sündigen hofft. Becketts deutscher Brief ist damit eine Proklamation der Kreativität durch Dekreierung.

Im gleichen Jahr, 1937, bespricht Beckett Gedichte seines Freundes Denis Devlin, die er ausgiebig zitiert und vollmundig lobt. Obgleich die Zitate Becketts kritischen Standpunkt nicht stützen, kommt doch gerade dieser Standpunkt gut heraus: Er ist auf der Seite des Individuums gegen die Gesellschaft, des Mikrokosmos gegen den Makrokosmos, der Tiefe gegen die Oberflächlichkeit, der Intuition ge-

gen den Intellekt. Darüber hinaus stellt sich ihm die Kunst durch Zögerlichkeit und Fraglichkeit als Ausdruck eines Grundbedürfnisses dar. Die Rolle des Rezensenten ist, Zeugnis abzulegen für das Wesen dieses Bedürfnisses. Binnen Jahresfrist zog Beckett nach Paris um und schrieb auf französisch – Gedichte und eine weitere ästhetische Abhandlung: »Les Deux Besoins« (Die zwei Bedürfnisse). Als sei ihm plötzlich die Paradoxie einer »Literatur des Unworts« bewußt geworden, tastete er sich zu diesem Unwort durch ein Dickicht von Wörtern vor. So benennt er die Bedürfnisse, aus denen das Kunstwerk geboren wird, nicht ausdrücklich, sondern preist die Kunst als den einzigen Weg zur Selbsterkenntnis. Ein derartiger Erkenntnistrieb als Bedürfnis wird durchkreuzt von dem Bedürfnis, derartige Erkenntnis zu leugnen, und aus dieser Kontroverse/Synthese erwächst das Kunstwerk. In Lawrence Harveys schöner Zusammenfassung: Der Künstler befindet sich »in einem delikaten Schwebestand zwischen dem Bedürfnis zur Selbstkasteiung und dem Bedürfnis zur Selbsterfüllung; und die Synthese von These und Antithese kommt in der dritten Kondition zustande: dem Bedürfnis zu schaffen«. Beckett behilft sich zur Situierung des modernen Künstlers mit einem Bild aus der Geometrie: Das Verhältnis von Seite und Hypotenuse in einem Dreieck (bereits in *Murphy* bedacht) ist eine irrationale Zahl – eine Metapher für des Künstlers »Unvernunftshölle«. Indem er Wissenschaft, Theologie und cartesischen Dualismus wegputzt, faßt Beckett eher eine fragenzerfressene als lösungsbesiegelte Kunst ins Auge. Und all das ist formuliert in einem problematischen Französisch, das die gedanklichen und künstlerischen Schwierigkeiten in der Vertracktheit des kritischen Essays widerspiegelt – nicht ohne Eleganz.

4 Der Kunstkritiker

Nach seiner Übersiedlung nach Paris im Jahr 1938 freunde sich Beckett nicht nur mit anderen Literaten, sondern auch mit bildenden Künstlern an – Giacometti, Hayter, die Brüder van Velde und später, in Roussillon, Hayden. Ende des zweiten Weltkriegs übernahm Beckett, der noch immer von der Hand in den Mund lebte, zwei kunstkritische Auftragsarbeiten. Die eine kam vielleicht als letzte Gefälligkeit für seinen Freund McGreevy zustande, dessen Buch über Jack Yeats während Becketts kurzem Nachkriegsbesuch in Dublin herauskam. Unter der Überschrift »McGreevy über Yeats« ist die Besprechung in drei Abschnitte unterteilt. Zuerst weist Beckett darauf hin, daß McGreevy seine Monographie schon 1938 geschrieben hatte, aber trotz seiner kunsthistorischen Kompetenz keinen Verleger finden konnte. Der Rest des Essays stellt dann den »Irischen Maler« dem bloßen »Künstler« gegenüber. McGreevy sieht Jack Yeats in diesem Sinn als »National Painter«, während Beckett ihn als reinen Künstler darstellt und damit von McGreevys Porträt scharf abweicht.

Becketts Künstler ist jeder ortsgebundenen Zufälligkeit oder Substanz übergeordnet, und er stellt Yeats zu den »Großen unserer Zeit, Kandinsky und Klee, Ballmer und Bram van Velde, Rouault und Braque« (wobei er geschickt zwei unbekannte Maler mit Berühmtheiten rahmt). Nachdem er typische Yeats-Szenen skizziert hat, legt Beckett dann dar, daß der Künstler mit seinen »Notationen« unsichtbare Welten enthüllt. Die letzten Worte der Rezension billigen dem nach innen gerichteten Kunststreben keine größere Bedeutung zu als dem nach außen wirkenden, und

doch wird eine Wertschätzung der inneren Dynamik in Becketts kritische und kreative Praxis einsickern.

Kaum hatte er Dublin verlassen, schrieb Beckett – bereits in Frankreich – eine lange Abhandlung (auf Bestellung) aus Anlaß einer Ausstellung von Gemälden der fast unbekannteren Brüder van Velde. In dieser Betrachtung nimmt sich Beckett auf beispiellose und fast dramatisierende Art das Dilemma des kunstliebenden Laien vor, der vom Wortschwall der Kunstkritik angefallen wird. Ein Drittel des Artikels geht hin, bevor Beckett endlich auf die Malerei der zwei holländischen Brüder zu sprechen kommt, deren Weltbild ähnlich ist, deren Gemälde aber kontrastieren.

»Die Kunst liebt Sprünge«, verkündet Beckett gegen Ende des Essays, und auch seine eigene Prosa liebt die Sprünge – vom Betrachter zum Kunstbetrachter zum personifizierten Bild und wieder zurück zum armen Betrachter, dem der Text gewidmet ist. Nach summarischen Bemerkungen über die Malerei der unähnlichen Brüder (aber ohne ein einziges Bild zu benennen) belobigt Beckett die kritische Kunst, d. h. eine Kunst, die ihren Gegenständen, Methoden, Zielen und Bewertungen kritisch gegenübersteht. Er springt dann zurück zu den van Veldes und deren Obsession, Wandel darzustellen. Mit einem weiteren Sprung landet er bei den »menschlichen« und ähnlich außerästhetischen Kriterien, mit denen die Gegenwartskunst unglücklicherweise beurteilt wird. In diesem Zusammenhang würden die van Veldes gesteinigt oder vielleicht auch nur ausgepiffen werden. Viel dummes Zeug wird über diese zwei Kunstbrüder geschrieben werden, prophezeit Beckett, und er gibt sich die Ehre, als erster dabeizusein.

Anders als Becketts englischer Rezensionstil gibt sich das französische Gegenstück weniger seriös und akademisch,

mit witzigen Geistesblitzen und dem Spiel mit Klischees. Seine Van-Velde-Deutungen sind eigenwillig, doch auch einsichtsvoll. Sie bezeugen seine fortdauernde Beschäftigung mit dem Zerschneiden der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, die jedoch der unterschwelligem Aufforderung an den Kunstliebhaber, den Augen mehr als den Worten (die der Essay reichlich enthält) zu trauen, fast untergeordnet zu sein scheint.

Wie alle Beckett-Forscher wissen, waren die Jahre 1946 bis 1950 Becketts fruchtbarste Schaffenszeit, doch erst von Mitte der fünfziger Jahre an konnte er von seinen Tantiemen leben. Selbst im Schaffensrausch der Romantrilogie nahm er noch gelegentlich Auftragsarbeiten an und verteidigte in diesem Rahmen weiterhin eine Kunst, die ihren Gegenstand der Kritik unterwirft. »Maler der Verhinderung« (1948) trug ursprünglich die Überschrift »Le Nouvel objet«. Wohl wissend, daß er sich bei der Analyse der Subjekt-Objekt-Beziehung wiederholt, flicht er die Repetition in eine ironische Suada ein: Mit ernster Miene beteuert er etwa, daß beständige und wiederholte Meinungsäußerung zur Malerei einem die Betrachtung einzelner Gemälde erspart.

Beckett rekapituliert drei Entfaltungsmöglichkeiten für den modernen Künstler: 1) als Altertümler in der alten Subjekt-Objekt-Tradition, 2) als Pionier, der ein paar unsichere Schritte in Richtung einer neuen Tradition riskiert, 3) als Entdecker eines neuen Weltbezugs und Gegenstands nach dem Wegfall des traditionellen Weltbezugs und Objekts. Nachdem er nun selbst tiefgreifend und mit Elan einen neuen Weltbezug und Gegenstand für sich erkundet, endet auch sein Essay, mit vergleichbarem Elan, beim dritten Kunstbemühen.

Ein Jahr später taucht der Elan in die *Three Dialogues* ein, Becketts bekannteste Einlassung zur Kunst. Nicht so sehr bestellt als vielmehr angefordert, ist die Arbeit Samuel Beckett und Georges Duthuit, dem Herausgeber der Nachkriegs-Zeitschrift *transition*, zugeschrieben. Indessen war Beckett der alleinige Autor der Dialoge, die »lediglich die vielen Gespräche reflektieren, und das sehr frei, die wir zu jener Zeit über Maler und Malerei geführt hatten«. Martin Esslin gegenüber bemerkt Beckett, er habe die Gespräche eher *hoch-* als *nieder-*geschrieben. Wie Brechts *Messingkauf*-Dialoge sind auch die von Beckett dramatisch genug für eine Inszenierung.

Das Szenario steht klar vor Augen – Straße, Café oder Galerie, wo zwei Kunstkritiker, B und D, ihre Meinungsverschiedenheiten austragen. Obgleich Beckett sich nicht auf seinen jüngsten Essay über die Hindernis-Malerei bezieht, wählt er doch drei Maler aus, die die drei Entfaltungsmöglichkeiten der Kunst illustrieren: Tal Coat (und, beiläufig, Matisse) ist trotz gewaltigem Maltalent in seinem Subjekt-Objekt-Bezug ein Altertümler; Masson, vom Orient beeinflusst, sehnt sich nach der Leere, protzt aber durch eben dieses Verlangen mit seiner Meisterung des Raums; die dritte Art einer passiven Hinnahme der Krise findet sich bei Bram van Velde (Geer van Velde wird nicht erwähnt). Für »object« (Objekt/Gegenstand) setzt Beckett jetzt »occasion« (Anlaß/Umstand) ein, was weniger stabil und solide klingt. In Becketts radikaler Ästhetik des Scheiterns genügt es nicht mehr, die alten Weltbezüge und Umstände durch neue zu ersetzen. Es ist unzulänglich, die »Treue zum Scheitern« in »einen neuen Anlaß« zu verwandeln. Bram van Velde malt schlichtweg, ohne Weltbezug und ohne das Banner des Scheiterns zu schwenken.