



KIRCHLICHE
PÄDAGOGISCHE
HOCHSCHULE
WIEN/KREMS



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Sartres Freiheitsbegriff unter Einbindung
von Giacomettis Kunst“

verfasst von / submitted by

Tarek Ridha, BEd

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 199 509 525 02

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) UF Französisch
UF Psychologie und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Dr. habil. Tatjana Schönwälder-Kuntze, M.A.

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis für die Schriften Sartres	1
Einleitung	2
I. FREIHEIT BEI SARTRE.....	3
1 <i>Le projet</i> des Menschen.....	4
1.1 Existenz und Essenz	4
1.1.1 Existenz	4
1.1.2 Essenz.....	5
1.2 <i>An-sich</i>	7
1.3 <i>Für-sich</i>	8
1.4 Die Verurteilung zur Freiheit	10
1.5 Der Körper.....	12
1.6 Unaufrichtigkeit: Versuch der “ <i>Nichtfreiheit</i> “?.....	13
2 Moral und Ethik.....	16
2.1 Der soziale Kampf um Anerkennung	17
2.2 Konversion und Authentizität.....	17
2.3 Der Andere und authentisch handeln	19
3 Das Nichts und das Bewusstsein	21
3.1 Der Ursprung des Nichts	21
3.2 Angst und Furcht.....	23
3.3 Das präreflexive <i>cogito</i>	25
3.4 <i>Nichtung</i> und Bewusstsein	26
3.4.1 Zeitlichkeit des Für-sich.....	28
3.5 Der Blick	29
II. SARTRE UND GIACOMETTI: ZWISCHEN KUNST, EXISTENTIALISMUS UND PHÄNOMENOLOGIE.....	31
4 Kunst und Freiheit nach Sartre	31
4.1 Die Ästhetik, das Imaginäre und <i>Der Idiot der Familie</i>	33
4.2 Kunst und Kontingenz.....	35
4.3 Freundschaft und Trennung von Sartre und Giacometti (Exkurs).....	37
5 Giacometti: ein Existentialist?.....	41
5.1 Die Zerstörung und das Scheitern	42
5.1.1 Kollektives Scheitern.....	44
5.2 Giacometti's phänomenologisch-ontologisches Kunstverständnis.....	46
5.3 Distanz.....	48

5.4	Leere und existentialistische Malerei	51
5.5	Der Blick und die Totalität	53
5.6	Der Versuch, Gott zu werden?	55
5.7	Das Streben nach dem Absoluten: Giacometti, Balzac und Sartre.....	56
5.7.1	Giacometti und Balthazar	57
5.7.2	Sartre und das Absolute.....	59
5.8	Ein unaufrechter Künstler?	60
6	Schluss: Der Biograf	61
7	Literaturverzeichnis	64
8	Abstract	71

Abkürzungsverzeichnis für die Schriften Sartres

EHf: L'Existentialisme est un Humanisme / EH: Der Existentialismus ist ein Humanismus

SN: Das Sein und das Nichts/ EN: L' Être et le Néant

SA: Die Suche nach dem Absoluten

GG: Die Gemälde Giacomettis

LC: La liberté cartésienne

CM: Cahiers pour une morale

LITf: Qu'est-ce que la littérature ?/ LIT: Was ist die Literatur?

IM: L'imaginaire

IF: L'Idiot de la famille

CDG: Carnets de la drôle de guerre

LM: Les Mots

E: Der Ekel

CS: Conscience de soi et connaissance de soi

RE: La responsabilité de l'écrivain

TE: Die Transzendenz des Ego

Einleitung

„Ich habe kein Geld bei mir; würde es Ihnen etwas ausmachen, mir mein Getränk zu bezahlen?“ (Lord 2001: 171) waren, so heißt es, die ersten Worte, die Jean-Paul Sartre an Alberto Giacometti im Pariser *Café de Flore* richtete, bevor sich eine Jahrzehntelange Wesensverwandtschaft zwischen den beiden Denkern entwickeln sollte. Der französische Philosoph und der Schweizer Bildhauer begeisterten sich jeweils für das menschliche Sein, dessen Übergang und Grenze zum Nichts und vor allem für die Suche nach dem Absoluten. Während Sartre in seiner Freiheitslehre ein Selbstbewusstsein beschreibt, das nach der Allmächtigkeit strebt, sucht Giacometti verzweifelt bis zu seinem Tod nach der Ganzheit der Dinge.

Sartre, der die Kunst seines Freundes als *existentialistisch* zu betrachten schien, widmete dem Schweizer Künstler im Zuge der in New York und Paris stattgefundenen Ausstellungen zwei Essays mit den Titeln „Die Suche nach dem Absoluten“ („La Recherche de l’absolu“) (1948) und „Die Gemälde Giacomettis“ („Les Peintures de Giacometti“) (1954), in welchen er ausgehend von Giacomettis Arbeitsstil, dessen Skulpturen und den Bildern u. a. die Themen der *Zerstörung*, der *Isolierung* und der *Distanz* analysierte.

Durch diese angesprochene Nähe zu Sartre, aber auch zu Simone de Beauvoir, scheint sich ein allgemeiner Konsens darüber verbreitet zu haben, dass Giacomettis Kunst ebenfalls dem Existentialismus einzuordnen ist. Im zweiten Abschnitt dieser Arbeit werde ich mich dieser Fragestellung widmen, indem ich untersuche, inwieweit sich die existentialistische Philosophie Sartres in Giacomettis Kunst abbilden lässt. Dabei wird auch ein Augenmerk auf potentielle Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Denkern gerichtet, auch wenn diese nur indizienhaft eine Nähe zum Existentialismus nachweisen können, wie der *Blick* oder der Hinweis auf *Sisyphus* zum Beispiel. Zuvor soll im ersten Abschnitt allerdings Sartres Freiheitsbegriff, noch unabhängig von seiner Nähe zur Kunst, anhand ausgewählter Werke beleuchtet werden. Demzufolge kristallisieren sich folgende zwei Forschungsfragen heraus:

- 1) Was versteht Sartre unter „*Freiheit*“?
- 2) Inwieweit bildet sich dessen existentialistische Philosophie in Giacomettis Kunst ab?

I. FREIHEIT BEI SARTRE

Als Denker ist Sartre vor allem als Verfechter der Freiheit bekannt. Die Sartresche Lehre wird als eine Philosophie, „deren einziges Dogma die Bejahung der Freiheit ist“ (Føllesdal/Sarlet 1981: 41) beschrieben. Nicht nur in seinen philosophischen Hauptwerken, die im Mittelpunkt der Arbeit stehen, sondern auch in bekannten Romanen wie *Der Ekel* (1938) oder in Dramen wie *Geschlossene Gesellschaft* (1944) und *Die Fliegen* (1943) bilde die Freiheit den Kern der Erzählung (vgl. Sawada 2004: 289). Der Mensch ist nach Sartre nicht nur « totalement libre » (EN 641), unabhängig von Naturgesetzen und von Zeit und Ort, sondern auch zur Gänze verantwortlich für sein Handeln und Tun (vgl. ebd.). Der Mensch bezahlt die Bürde der Freiheit durch vollkommene Verantwortung – so könnte es unter Vorbehalt zusammengefasst werden.

Inwieweit die angesprochene Freiheit und Verantwortung grenzenlos sind, demonstriert Sartre in *Das Sein und das Nichts* (1943) u. a. in dem Kapitel *Freiheit und Verantwortung*: « Je suis responsable de tout, en effet, sauf de ma responsabilité même [...]. Tout se passe donc comme si j’étais contraint d’être responsable. [...] Ainsi en un certain sens, je choisis d’être né » (EN 641). Mit der Vorliebe für überspitzte Formulierungen führt Sartre hier an, dass selbst unsere eigene *Geburt* der persönlichen Verantwortung und Freiheit unterliegt. Hiermit wird eine der grundlegenden Thesen Sartres ersichtlich, nämlich, dass Freiheit „keine Eigenschaft, keine Sache, kein Vermögen des menschlichen Seins ist, sondern sozusagen sein Wesen ausmacht“ (Kampits 2004: 46).

Bevor der Freiheitsbegriff in den philosophischen Hauptwerken *Das Sein und das Nichts* (1943) und *Ist der Existentialismus ein Humanismus?* (1944) erläutert wird, soll kurz dessen Wandel und Entwicklung in Sartres Schriften präsentiert werden. Im Vorwort zu Descartes in *La liberté cartésienne* (1947) stellt Sartre die Ambiguität des Freiheitskonzepts dar: « La liberté est une, mais elle se manifeste diversement selon les circonstances » (LC 61). Es gebe also eine Freiheit, die sich aber je nach Situation und Disziplin unterschiedlich entfalte. Hierzu lasse sich ein Übergang von individueller zu gesellschaftlicher Freiheitsentwicklung in seinen philosophischen Werken festmachen, der sich in drei Phasen gliedere: In *Das Sein und das Nichts* werde vorrangig eine individuelle, absolute Freiheit dargestellt, in den *Entwürfe[n] für eine Moralphilosophie* (1947–1948), die im Jahr 1983 nach seinem Tod veröffentlicht wurden, werde die Freiheit zu einer normativen Ethik umgewandelt und in *Critique de la Raison dialectique* (1960) sei der Freiheitsbegriff eine Notwendigkeit für die Verbindung zwischen

Marxismus und Existentialismus (vgl. Sawada: 289). Der Autor Don Juan Michelini bestätigt in seiner Untersuchung *Der Andere in der Dialektik der Freiheit* (1981) den Einfluss der politischen Ideologie:

Für die Einschätzung des Sartreschen Gesamtwerkes hat diese Feststellung folgende Bedeutung: In der frühen phänomenologisch-ontologischen Phase seines Denkens verbleibt Sartre auf der Ebene der abstrakten Ontologie und nimmt keine historischen, kulturellen oder politischen Perspektiven mit auf. Mit seiner Wendung zum Marxismus ändert sich diese Deutung. (Michelini 1981: 21)

1 Le *projet* des Menschen

Der Freiheitsbegriff von Sartre liegt der Philosophie des Existentialismus zugrunde, als dessen Hauptvertreter er gilt. Diese Strömung definiert den Menschen als ein handelndes, verantwortungsvolles und freies Wesen. Der Mensch sei das, was er aus sich mache, schreibt Sartre in *Der Existentialismus ist ein Humanismus* (1946): „Der Mensch ist nichts anderes als sein Entwurf (« *projet* »); er existiert nur in dem Maße, in dem er sich verwirklicht, er ist nichts anderes als die Gesamtheit seiner Handlungen, nichts anderes als sein Leben“ (EH 161).

Der Begriff « *projet* » (EHf 23) könnte meines Erachtens im deutschsprachigen Raum auf den ersten Blick missverständlich aufgefasst werden. Man würde diesen reflexartig mit Begriffen wie „Projekt“ oder „Vorhaben“ gleichsetzen, die der ontologischen Semantik des Begriffs bei Sartre jedoch nicht gerecht werden. Das Konzept des *projet* bei Sartre sei insofern essenziell, als es wie das Konzept der Freiheit die menschliche Realität ausmache (vgl. Tomes 2004: 397). Es gehe nicht wie im klassischen Sinne darum, dass der Mensch bewusste Darstellungen von Zuständen habe, von denen er anstrebe, sie zu erreichen (vgl. ebd.), sondern darum, dass der Mensch selbst „ein sich selbst subjektiv erlebender Entwurf“ sei (EH 150). Im Folgenden werden grundsätzliche Überlegungen des Freiheitsbegriffs Sartres vorgestellt.

1.1 Existenz und Essenz

1.1.1 Existenz

Die Existenz ist eines der grundlegenden Konzepte Sartres, weshalb seine Philosophie auch als Existentialismus bezeichnet wird. Er übernimmt das Konzept von Descartes, jener Denker, der die Existenz ins Zentrum seiner Philosophie rückte, und knüpft vor allem an die Existenzphilosophen Hegel und Heidegger an. Während in seinem Roman *Der Ekel* das Prinzip der Existenz auch Gegenstände und Tiere umfasse, könne in seinem Hauptwerk *Das Sein und das Nichts* (1943) nur der Mensch de facto existieren (vgl. Tomes: 176).

Die Existenz habe eine doppelte Dimension: einerseits *Transzendenz*, also ein Überschreiten dessen, was ein Mensch ist, hin zu einem Möglichen, was er noch nicht ist, also einem Nichts (vgl. ebd.; vgl. Streller 1952: 85). Damit das Individuum handeln kann, bedarf es der absoluten Freiheit: „Das Sein, das das ist, was es ist, kann nicht frei sein“ (SN 765). Existenz und Freiheit seien nicht zu trennen: „Freiheit ist eine ontologische Notwendigkeit“, schreibt der österreichische Philosoph Peter Kampits (2004: 45).

Andererseits bestehe die Existenz neben der *Transzendenz* auch aus einer anderen Dimension: der *Faktizität*. Wenn das Sein über das hinausgeht, was es ist, *ist* es dennoch. Der Mensch werde unter bestimmten Bedingungen geboren (reich, arm, groß, klein usw.), die er sich nicht ausgesucht habe (vgl. Streller: 65). Das Sein existiere nicht aus einem bestimmten Grund, sondern sei zufällig und sinnlos, es sei *kontingent*: «...il est en tant qu'il est jeté dans un monde, délaissé dans une « situation », il est en tant qu'il est pure contingence » (EN 122), ein Merkmal, das sich an Heideggers Begriff der „*Geworfenheit*“ (SN 955) anschließe (vgl. Streller: 65; vgl. Tomes: 176). In der Sartreschen Tradition stelle die Faktizität aber keine Freiheitseinschränkung dar, denn ein Mensch könne das, was er sei, immer überschreiten: « Toutefois, la conscience peut toujours dépasser l'existant, non point vers son être, mais le sens de cet être » (EN 30).

1.1.2 Essenz

« L'essence, c'est tout ce que la réalité humaine saisit d'elle-même comme ayant été. » (EN 72) lautet Sartres Definition der *Essenz*, oder wie es in der Originalformulierung Hegels heißt, die der Existentialist im Anschluss zitiert: „Wesen ist, was gewesen ist“ (ebd.). Darunter ist zu verstehen, dass jede gegenwärtige Handlung deshalb existiere, weil sie über das hinausgehe, was sie gewesen sei. Die Entscheidung des Handelns treffe nur das Individuum selbst, es gebe keine übernatürliche präexistierende und determinierende Übermacht, die darauf Einfluss nehme (vgl. Schumacher 2014: 12–13).

Wie verhält es sich nun mit der Beziehung zwischen *Existenz* und *Essenz*? Eine bekannte Stelle aus *Das Sein und das Nichts*, die Bezug zum Existenz-Essenz-Dualismus herstellt, ist jene zu *Adam* und der *verbotenen Frucht*. Sartre untersucht mit Gottfried Wilhelm Leibniz die Frage nach der Entscheidungsfreiheit Adams. Dem französischen Existentialisten missfällt Leibniz' Argumentation, nach der die menschliche Natur dem Gedanken Gottes entstamme. Demnach sei der Mensch in seinem Handeln nicht frei und ebenfalls nicht verantwortlich für seine Taten. Adam hat es sich Leibniz zufolge nicht ausgesucht, als Adam geboren zu werden (vgl. SN 810–

812; vgl. École 1951: 101–102; vgl. Schumacher: 14). Sartre lehnt diesen Aspekt der Hilflosigkeit und den Determinismus ab, dem Adams unterliegt: „Für uns dagegen ist Adam keineswegs durch ein Wesen definiert, denn das Wesen kommt bei der menschlichen Realität nach der Existenz. Er ist durch die Wahl seiner Zwecke definiert“ (SN 811). Sartres „atheistische[r] Existentialismus“ (EH 149) lege die Basis für diese Argumentation (vgl. Pieper 2014: 206). Wenn es keinen Gott gebe, oder dieser keine Rolle spiele, könne der Mensch durch sein Handeln und seinen selbstgesetzten Zielen sein eigenes Wesen entwickeln. Der Mensch komme im Grunde als ein *Nichts* auf die Welt und müsse sich seine Zwecke selbst setzen:

Wenn Gott nicht existiert, so gibt es zumindest ein Wesen, bei dem die Existenz der Essenz vorausgeht, ein Wesen, das existiert, bevor es durch irgendeinen Begriff definiert werden kann, und dieses Wesen ist der Mensch oder, wie Heidegger sagt, das Dasein. [...] Was bedeutet hier, daß die Existenz der Essenz vorausgeht? Es bedeutet, daß der Mensch erst existiert, auf sich trifft, in die Welt eintritt, und sich erst dann definiert. Der Mensch, wie ihn der Existentialist versteht, ist nicht definierbar, weil er zunächst nichts ist. Er wird erst dann, und er wird so sein, wie er sich geschaffen haben wird [...]. Der Mensch ist nichts anderes als das, wozu er sich macht. (EH 149)

Die Abwesenheit von Gott bedeutet für Sartre auch die Ablehnung einer menschlichen Natur, da sie nur von Gott entworfen werden kann: „Folglich gibt es keine menschliche Natur, da es keinen Gott gibt, um sie zu ersinnen“ (EH 149). Sartre lehne grundsätzlich ein Konzept der Natur des Menschen ab, die den Menschen in jeglicher Art und Weise bestimme. Die Sartresche Freiheit sei dadurch also „keinen Bedingungen unterworfen und absolut autonom“ (Schumacher: 12). Sartre hebt dadurch den Menschen als Subjekt des Lebens hervor:

Das ist es auch, was man Subjektivität nennt und uns unter eben diesem Namen vorwirft. [...] Wir wollen sagen, daß der Mensch erst existiert, daß heißt, daß der Mensch erst das ist, was sich in seine Zukunft wirft und was sich bewußt ist, sich in die Zukunft zu entwerfen. (SN 68)

Allerdings leugnet Sartre *nicht* die allgemeine Existenz Gottes. Durch sein Bekenntnis zum Agnostizismus stellt er aber die autonome Freiheit des Menschen in den Vordergrund:

Der Existenzialismus ist nicht ein Atheismus in dem Sinne, daß er sich erschöpfte in dem Beweis, Gott existiere nicht. [...] Selbst wenn Gott existierte, würde das nichts ändern [...]; der Mensch muß sich selbst wiederfinden und sich überzeugen, daß nichts ihn vor sich selber retten kann, und sei es auch ein gültiger Beweis der Existenz Gottes. (EH 176)

Zudem grenzt Sartre in seinen Texten den Menschen von den Dingen ab: Der Mensch habe beispielsweise eine größere Würde als ein Stein oder ein Tisch (vgl. SN 165). Der Autor Jean École blickt skeptisch auf diese strikte Unterscheidung mit Hinblick auf die nicht vorhandene Natur des Menschen: Worauf könne man diese strikte Unterscheidung zurückführen, wenn nicht auf die Natur des Menschen (vgl. École: 167)? Aimé Patri sehe darin sogar einen Widerspruch: « ... on peut y démontrer à la fois un théorème et sa négation: il ne doit pas y

avoir d’essence de l’homme [...] et cependant il doit y en avoir » (ebd.). Wenn die Essenz etwas sei, dass sich erst im Laufe der Zeit entwickle, sehe École eine Inkohärenz darin, dass Sartre nach dem Hegelschen Prinzip die Essenz definiere, nämlich, dass das Wesen etwas sei, was schon gewesen ist. Unklar bleibt für ihn, wie sich diese Definition mit dem Sartreschen Ansatz der Essenz und Existenz vereinbaren lässt (vgl. ebd.).

Jedenfalls bestimmen Sartre zufolge die Handlungen des Menschen dessen Essenz. Sie formen den Charakter, setzen die Ziele und verleihen dem Leben einen Sinn (vgl. Wildenburg 2004: 24). „Der Mensch *ist*, was er *tut*“, schreibt Ingrid Galster zu Recht in der „*Neue Zürcher Zeitung*“ (Galster 2015).

1.2 *An-sich*

Die beiden Seinsformen, das *An-sich*- und das *Für-sich-sein*, bilden den Kern der Sartreschen Freiheitskonzeption und knüpfen an die Frage der Existenz und der Essenz an. Sie seien die Basis, auf der die Ontologie Sartres aufbaue: das *Sein des Phänomens* und das *Sein des Bewusstseins* (vgl. Breimann 1987: 7). Aus diesem Dualismus leite sich im Grunde der Titel des Buches ab: *Das Sein (An-sich)* und das Nichts (*Für-sich*) (vgl. Wildenburg: 34):

Was ist der tiefe Sinn dieser beiden Seinstypen? Aus welchen Gründen gehören beide dem Sein im Allgemeinem zu? Was ist der Sinn des Seins, insofern es diese beiden radikal getrennten Seinsregionen in sich enthält? Wenn es sowohl dem Idealismus als auch dem Realismus misslingt, die Bezüge zu erklären, die diese beiden *de jure* nicht kommunizierbaren Regionen *de facto* vereinigen, welche andere Lösung kann man diesem Problem geben? [...] Als Versuch diese Fragen zu beantworten, haben wir das vorliegende Buch geschrieben. (SN 44–45)

Das *An-sich*, „das das ist, was es ist“ (SN 1055), werde als reines nicht zeitliches Sein ohne „Alterität“ (SN 43) interpretiert. Diese Existenzform sei ein unbewusstes grundloses Wesen ohne Möglichkeit der Negation und des Entwurfs. Es könne nicht frei sein, weil es nichts weiter sei. Es könne weder sich selbst erleuchten, noch könne es andere Wesen erklären oder zu ihnen eine Verbindung herstellen (vgl. Breimann: 7; vgl. Wildenburg: 31–32; vgl. Gridl 2007: 26–27; vgl. SN 42–43). Dadurch sei das *An-sich* eine „*feste Identität*“ und es gebe auch nicht die kleinste Öffnung, wodurch das Nichts eindringen könnte (vgl. Betancourt 1983: 57): „Das *An-sich* ist von sich selbst voll, und man kann sich keine totalere Fülle, keine vollkommenere Adäquation von Enthaltenem und Enthaltem vorstellen“ (SN 165).

Zudem ist das *An-sich* für Sartre in sich selbst bestehend und keine Schöpfung Gottes (vgl. Breimann: 7; vgl. Wildenburg: 31), „denn ein erschaffenes Sein liefe Gefahr, stets erneut in der göttlichen Subjektivität zu verschwinden“ (Gridl: 25). Diese beschriebene

Subjektunabhängigkeit stütze sich auf Sartres Agnostizismus: Wenn das Sein *nicht* in einer göttlichen Subjektivierung resultiere, dann begründe er damit die Kontingenz¹ und die Absurdität der Dinge (vgl. ebd.). Das Für-sich sei ein „zu viel für alle Ewigkeit“ (SN 44). Zudem sei es „massiv“ (SN 43), verberge kein Geheimnis und habe weder eine Außenwelt noch ein Innenleben (vgl. ebd.).

Sartre nennt hierbei das Beispiel des Brieföffners als typisches *An-sich-sein*, ein Objekt, bei dem, im Unterschied zum Menschen, die Existenz der Essenz vorausgehe. Der Brieföffner werde nur aufgrund seiner Funktion als Brieföffners hergestellt: „Man kann sich keinen Menschen vorstellen, der einen Brieföffner herstellt, ohne zu wissen, wozu der Gegenstand dienen wird“ (EH 148). Allerdings bezeichne genau genommen das *An-sich* nicht konkret das leblose Objekt, wie den Brieföffner oder den Stein, sondern *die „Unverfügbarkeit“ und die „Faktizität“* dieser Dinge, präzisiert Wildenburg (33–34) dankenswerterweise.

1.3 *Für-sich*

Das Bewusstsein entwickelt der Mensch allerdings durch die Distanz und „die ideale Distanz, die ihn von sich selbst trennt, ist das *Nichts*“² (Grooten 1952: 79). Das Für-sich sei die Nichtung des An-sich bzw. des Seins. Die zwei Seinsformen seien dadurch unauflöslich miteinander verbunden: Sie seien „durch eine synthetische Verbindung vereinigt, die nichts anderes ist als das Für-sich selbst. Das Für-sich ist ja nichts anderes als die reine *Nichtung* des An-sich“ (SN 1055). Das Für-sich sei also nichts Eigenständiges, sondern hänge vom An-sich ab. Deshalb habe Letzteres auch einen „ontologischen Vorrang“ (Streller 1952: 3; vgl. SN 1058). Die Philosophieprofessorin Schönwälder-Kuntze spricht hierbei von „zwei Seiten derselben Medaille“ (2001: 50).

Das Für-sich charakterisiere sich zudem durch „die Fähigkeit zur Differenzierung und Veränderung“ (Schumacher: 9). Angesichts seines Faibles für komplexe Formulierungen und Wortwiederholungen schreibt Sartre: „Das Für-sich, das das zu sein hat, was es ist, das heisst, das das ist, was es nicht ist, und das nicht das ist, was es ist“ (SN 1055). Das Für-sich ist also, wie es Schumacher vereinfacht formuliert, „durchgehend das, was es nicht ist“ (10). Dadurch entstehe eine Form der fortlaufenden *Identitäts-Nichtung*: „Ich bin nicht der, der ich sein werde.“

¹ Auf die „Kontingenz“, wie sie am ausdrücklichsten in Sartres Roman *Das Ekel* (1938) veranschaulicht wird, wird im Laufe dieser Arbeit noch genauer eingegangen.

² Freie Übersetzung meinerseits. Im Original: « Or, la distance idéale qui sépare le sujet de lui-même, est le néant » (Grooten 1952: 79).

Zunächst bin ich es nicht, weil Zeit mich davon trennt. Ferner weil das, was ich bin, nicht der Grund dessen ist, was ich sein werde“ (SN 95–96).

Das Für-sich sei dadurch kein vollständiges Sein, sondern ein Mangel an Sein: «... la liberté ne fait qu'un avec le manque, elle est le mode d'être concret du manque d'être »³ (EN 652). Es sei gekennzeichnet durch das fortwährende Projekt, sich selbst als Sein zu begründen, das sich als anhaltender Misserfolg herausstelle (vgl. Schumacher: 11). Es entwickle sich von seinem Sein, was es im Grunde ist (Faktizität), hin zu einem Sein, was es noch nicht ist. Das Für-sich sei also keine Substanz, sondern eine Transzendenz und nicht mehr als ein Bezug zum An-sich (vgl. Gridl: 27). Das Sein des Bewusstseins könne nie identisch mit seiner eigenen Wahl des Seins sein (vgl. Bonnemann 2020: 215):

Ein Mensch kann Sartre zufolge darum niemals so Richter, Kellner oder Familienvater sein wie ein Tisch ein Tisch oder ein Glas ein Glas ist. Was er ist, ist er in der Weise es *nicht* zu sein, d.h. es unentwegt in Freiheit überschreiten zu müssen. (Bonnemann: 215)

Aus diesem Grund ist das Für-sich mehr als nur ein reines Pendant zum An-sich, mehr als nur eine zweite Seinsform: Mit ihr trete die *Freiheit* auf, eine, die verneint. Der Akt der Nichtung sei die Grundvoraussetzung des Selbstbewusstseins. Er sei nur möglich, weil sich das Für-sich selbst als Verneinung verstehe. Deshalb gleiche die Existenz des Für-sich einer „Revolution“ (Wildenburg: 32), die die contingente Welt des An-sich erschüttere. Sartre spricht hierzu regelrecht von einem „Loch im Sein“, einem „Sturz des An-sich zum Sich“ (SN 172), einem „nicht spürbaren Riß“ (SN 170) und bezeichnet es schließlich auch als „absolutes Ereignis“ (SN 172).

Das Für-sich sei darüber hinaus sein eigener Schöpfer, der sich durch nichts anderes als die Freiheit erschaffe. Das Problem, womit sich das Für-sich konfrontiert sehe, sei, dass die Freiheit die Kontingenz des Seins nicht beseitigen könne. Das Für-sich wolle gegen die Faktizität der Existenz ankämpfen und sich von der Unabhängigkeit des An-sich-sein lösen, indem es sich das An-sich-sein einverleibe: „Es will nicht nur Grund seiner Freiheit, sondern ebenso Grund seines Seins sein. Es will nicht contingent, sondern notwendig und gerechtfertigt sein. Es ‚revolviert‘ gegen seine Faktizität, gegen seine faktische Kontingenz, gegen seine Zufälligkeit.“, resümiert Wildenburg (36). Der Mensch wolle ein *An-sich-für-sich* sein, also allmächtig. Das Leben sei gekennzeichnet durch die „grundlegende Begierde, Gott zu sein“ (SN 972). Diese Begierde stelle den Urentwurf des Menschen dar (vgl. Wildenburg: 37).

³ Sartre spricht abermals auch von « désir d'être » : « Le désir d'être se réalise toujours comme désir de manière d'être » (EN 654).

1.4 Die Verurteilung zur Freiheit

Es gebe kein existierendes Bewusstsein ohne Wahl und Handlung (vgl. Schönwälder-Kuntze: 65–67). Sartre schreibt daher kurz und bündig: „Wahl und Bewusstsein sind ein und dasselbe“ (SN 801). Allerdings habe der Mensch nicht die Wahl oder die Freiheit, *nicht* zu wählen: « ... la liberté est liberté de choisir, mais non la liberté de ne pas choisir. » (EN 561), was Sartre mit den altbekannten oft zitierten Worten „Wir sind zur Freiheit verurteilt“⁴ (SN 838) zusammenfasst.

Dieser Satz wirkt wie ein Paradoxon. Sartre verbindet wie bei einem Oxymoron zwei Begriffe, die uns inkompatibel erscheinen: Freiheit ist stets etwas Positives und ein erstrebenswertes Bedürfnis, während wir mit *Verurteilung* Haftstrafen und *Freiheitsentzug* assoziieren. Dieser radikale Gegensatz zeigt auf, dass es keine Alternative zur Freiheit gibt. Sofern das Bewusstsein existiere, gebe es keine andere Möglichkeit als zu wählen, zu handeln und sich zu realisieren (vgl. Schönwälder-Kuntze: 67). Freiheit ist, überdeutlich formuliert, unser permanentes *Gesetz*.

Freiheit beruht für Sartre darauf, dass wir uns nicht auf unsere Natur berufen können, wenn wir Handlungen rechtfertigen. Durch unsere Handlungsfreiheit bestimmen wir unser eigenes Wesen: „Der Mensch mache sich im Grunde in der Tat selbst“, fasst Gridl (90) zusammen. Wir besitzen nicht die Freiheit, sondern wir *sind* die Freiheit. Existenz ist Freiheit (vgl. Schönwälder-Kuntze: 86). Freiheit sei also keine simple Eigenschaft des Menschen, der Mensch sei Freiheit: „Der Mensch ist keineswegs zunächst, um dann frei zu sein, sondern es gibt keinen Unterschied zwischen dem Sein des Menschen und seinem ‚Frei-sein‘“ (SN 84). Folgerichtig könne sich der Feigling nicht auf die Rolle des Feiglings hinausreden, denn er besitze die Freiheit, kein Feigling zu sein:

Der Existentialist jedoch sagt, dass der Feigling sich zum Feigling macht, der Held sich zum Helden macht; es gibt immer eine Möglichkeit für den Feigling, nicht mehr feige zu sein, und für den Helden, aufzuhören, ein Held zu sein. Was zählt, ist das totale Engagement. (EH 164).

Allerdings geht es nicht darum, dass der Feigling zum Helden avanciert, damit dieser in irgendeiner Weise triumphiert. Der Erfolg spielt in Sartres Lehre keine Rolle (vgl. Macho 1995: 183), es gehe ausschließlich um die „Autonomie der Wahl“ (SN 836). Der Feigling hat, wie ausweglos seine Lage auch erscheinen mag, die Wahl zu handeln und sich auf die Rolle des Helden hin zu entwerfen.

⁴ Heidegger spricht in *Sein und Zeit* (1969: 188) von „Überantwortung“: „Dieses Sein ist es zugleich, dem das Dasein als In-der-Welt überantwortet ist.“

Es ist für Sartre zudem sinnfrei, wütend oder enttäuscht über bereits Geschehenes zu sein, denn wir entscheiden über den Sinn von Vergangenem: « Ce qui m'arrive m'arrive par moi et je ne saurais ni m'en affecter ni me révolter ni m'y résigner » (EN 639). Wir sind also nicht nur absolut frei im Hinblick auf die Gegenwart und Zukunft, sondern laut Sartre erstaunlicherweise auch angesichts unserer Vergangenheit, weil wir durch unser jetziges und angehendes Handeln das Ausmaß und die Wichtigkeit vergangenen Geschehens beeinflussen können. Diesen Umstand beschreibt Sartre als „*Ekstasen*“ (SN 806) *der Zeitlichkeit*: „Ich allein nämlich kann in jedem Moment über die *Tragweite* der Vergangenheit entscheiden [...] indem ich mich auf meine Ziele hin ent-werfe, rette ich die Vergangenheit mit mir und *entscheide* durch das Handeln über ihre Bedeutung“ (SN 860).

Ein klassischer und reflexartiger Einwand gegen Sartres Aufforderung und Pflicht zur bedingungslosen Freiheit, den er vorwegnimmt, ist die Faktizität des Menschen und die dadurch verbundenen potentiellen Hindernisse, die Sartre als „*Widrigkeitskoeffizienten*“ (SN 834) der Dinge bezeichnet (vgl. Bonnemann 2016: 176; vgl. Macho: 180): „Ich werde als Arbeiter, als Franzose, mit Erbsyphilis oder Tuberkulose geboren. Die Geschichte eines Lebens, wie es auch sei, ist die Geschichte eines Scheiterns“ (SN 833). Allerdings existiert laut Sartre kein Hindernis, das mich meiner Freiheit berauben kann. Ich bin jener, der durch mein Handeln und durch die gesetzten Zwecke diese Hindernisse erst entstehen lässt:

Ein Felsblock, der einen erheblichen Widerstand darstellt, wenn ich ihn wegrücken will, ist dagegen eine wertvolle Hilfe, wenn ich ihn besteigen will, um die Landschaft zu betrachten. An ihm selbst - falls es überhaupt möglich ist, zu sehen, was er an ihm selbst sein kann - ist er neutral, das heißt, er erwartet, durch einen Zweck erhellt zu werden, um sich als widrig oder als hilfreich zu erweisen. (SN 834)

Das Hindernis ist also Teil des eigenen Entwurfes. Der Felsblock ist da, aber er ist zwecklos, ein reines An-sich-sein. Ich habe die Freiheit, ihm entgegenzuwirken, und gebe ihm somit erst einen Zweck. Überspitzt formuliert, bin ich für den Felsblock verantwortlich, da er nur durch das menschliche Handeln entsteht und Teil des eigenen menschlichen Entwurfs ist:

[M]an muß begreifen, daß die Utensilität primär ist: in bezug auf einen ursprünglichen Utensilienkomplex enthalten die Dinge ihre Widerstände und ihre Widrigkeit [...]. So wird mein Körper primär durch die Utensilienkomplexe und sekundär durch die destruktiven Kräfte angezeigt. (SN 574)

Wie ist es aber, wenn der Mensch *nicht* handeln *will* und sich frei dazu entscheidet, ein Feigling zu sein? Kann der *freie Wille* des Menschen ein Hindernis für die Freiheit sein? Gehört auch er zu den Widrigkeitskoeffizienten der Dinge dazu? Kann ein Mensch „*Nichtfreiheit*“ wollen? Für

Sartre ist das insofern nicht möglich, als der Wille keine autonome Größe ist. Der Wille sei nichts anderes als die Freiheit selbst (vgl. Kuhnle 2015: 151): « ...il serait absurde, en effet, de déclarer que la volonté est autonome lorsque est autonome lorsqu'elle apparaît, mais que les circonstances extérieures déterminent rigoureusement le moment de son apparition » (EN 520).

1.5 Der Körper

Wir haben also Sartre zufolge keine Vergangenheit, sondern wir *sind* sie. Gleichermaßen verhält es sich für ihn in Bezug auf den Körper: Wir *sind* in der Regel unser Körper, sofern er nicht objektiviert und zum Ding gemacht wird. Sartre führt eine strenge Unterscheidung zwischen dem Körper, wie er für den eigenen Menschen sei (*für sich*), und dem Objektkörper (*für andere*), der als Gegenstand der Welt vorliege, ein (vgl. Wildenburg: 51–53). Sartre spricht von zwei entgegengesetzten „Seinsebenen“ (SN 543): „Letztere kann betrachtet, seziert, untersucht werden. In ihm gibt es Organe wie das Gehirn, die Leber oder die Niere, er ist ein Ding unter anderen Dingen, ein Werkzeug unter anderen Werkzeugen, das funktionieren oder nicht funktionieren kann“ (ebd.).

Der Körper *für sich* sei hingegen kein Ding, sondern der Leib, wodurch sich die *Dinghaftigkeit* der Welt erst offenbare. Die *Verkörperung* des Für-sich gelte als Ausgangspunkt für eine körperlich-materielle Welt, in der eine „räumliche Ordnung“ (Wildenburg: 53) entstehe, die sich durch den eigenen Körper orientiere: „Das Buch, das ich sehe, ist immer rechts oder links von mir“ (ebd.). Es sei nicht möglich, dass der Mensch seinen Körper für sich objektiviere, denn er *ist* der Körper (vgl. ebd.: 53–54). Sartre schreibt hierzu: „Er ist das Instrument, das ich nicht mittels eines anderen Instruments benutzen kann, der Gesichtspunkt, dem gegenüber ich keinen Gesichtspunkt einnehmen kann“ (SN 582) und kommt schließlich zu folgender bemerkenswerten Schlussfolgerung: „Ich existiere meinen Körper“ (SN 619).

Sartres Verständnis des Körpers lasse sich von seinen Reflexionen zum Bewusstsein ableiten. Der Körper *für andere* sei dem *setzenden* Bewusstsein zuzuordnen, da er als Objekt wahrgenommen werde, während der Körper *für sich* dem *nicht-setzenden* Bewusstsein zu verorten sei, weil er nicht als Objekt erfasst werden könne (vgl. Schumacher: 160–161). Genauso wie sich das Für-sich durch die *Nichtung* entwerfe, sei der Körper auch das, was er *nicht* ist. Er müsse „überschritten“ (SN 858) werden. Er könne nicht mit sich identisch sein, ohne zum An-sich-sein zu werden (vgl. Wildenburg: 54–55).

Der Körper *für sich*, der sich nicht objektivieren lasse, sei kein Gegenstand, der gesehen, berührt oder wahrgenommen werden könne. Die „*Dinghaftigkeit*“, die Roquentin in Sartres Roman *Der Ekel* beim Anblick seines Spiegelbildes erkenne, sei kein *lebendiger* oder *existierender* Körper, denn dessen könne er sich gar nicht bewusstwerden. Roquentin blicke auf sein An-sich-sein (vgl. Wildenburg: 51). Paradoxerweise *gelingt* es ihm, seinen Körper zu objektivieren, da er selbst *nicht* sein Körper ist:

Da! Das graue Ding ist im Spiegel aufgetaucht. Das ist die Spiegelung meines Gesichtes. [...] Die Augen, die Nase und der Mund verschwinden: es bleibt nichts Menschliches mehr. Braune Falten zu beiden Seiten der fiebrigen Schwellungen der Lippen, Schrunden, Maulwurfshügel. Ein seidiger, weißer Flaum zieht sich über die großen Hänge der Backen, zwei Haare kommen aus den Nasenlöchern: das ist eine geologische Reliefkarte. (E 26)

Der Körper werde zwar „gelebt“, aber nicht „erkannt“ (Wildenburg: 54), es ist aber zu präzisieren, dass Sartre eine Trennung zwischen Körper und Selbstbewusstsein, so wie sie Descartes mit der Unterscheidung „*rex extensa*“ und „*res cogitans*“ (ebd.: 55) vollziehe, stets ablehne: „Das Für-sich-sein muß ganz Körper und ganz Bewußtsein sein: es kann nicht mit einem Körper vereinigt sein“ (SN 543).

1.6 Unaufrichtigkeit: Versuch der „*Nichtfreiheit*“?

Das Kapitel über die „*Unaufrichtigkeit*“ (*La mauvaise foi*) in *Das Sein und das Nichts* stellt eines der wichtigsten und bekanntesten Themengebiete seines Werkes dar, welches darüber hinaus seine gesamte Philosophie und insbesondere seinen autobiographischen Roman *Die Wörter* (*Les mots*) (1963) prägte (vgl. Santoni 2014: 63). Das Konzept der Unaufrichtigkeit beschreibe eine Art der „Selbst-Negation“ (ebd.), „Selbstlüge“ (Beier 2014: 421) und „negative Haltung“ (Macho: 122), die sich nicht außen, sondern gegen sich selbst richte. Sartre unterscheide sie strikt von der Lüge, die jemand anderem erzählt werde und nach außen gerichtet sei (vgl. SN 120–121).

Die Unaufrichtigkeit sei ein Phänomen, das aus dem eigenen Bewusstsein hervorrage: „Wer sich mit Unaufrichtigkeit affiziert, muss Bewusstsein seiner Unaufrichtigkeit haben“ (SN 123). Der Mensch sei sich also der *eigenen Lüge* bewusst; wie könne dieser Akt dann durchgeführt werden? Daran zweifle auch Sartre zu Beginn (vgl. Santoni: 66; vgl. Macho: 127–128):

Wie kann also die Lüge bestehen, wenn die Dualität, die sie bedingt, aufgehoben ist? Wer sich mit Unaufrichtigkeit affiziert, muß Bewußtsein (von) seiner Unaufrichtigkeit haben, weil ja das Sein des Bewußtseins Seinsbewußtsein ist. Ich muß also offenbar wenigstens darin aufrichtig sein, daß ich mir meiner Unaufrichtigkeit bewußt bin. Dann aber vernichtet sich dieses ganze psychische System. (SN 123)

Der Mensch kenne die Wahrheit, sie sei in seinem Besitz, dadurch müsste der Täuschungsversuch eigentlich scheitern. Sartre bezeichnet diesen Zustand als „verschwimmendes Phänomen“ (SN 123), die Unaufrichtigkeit sei im Übrigen „eine sehr prekäre“ (ebd.) und „psychische Struktur“ (ebd.) „die zwischen „Aufrichtigkeit und Zynismus hin und her schwankt“ (ebd.).

Auch Sigmund Freud widmet sich dem Problem der Unaufrichtigkeit und präsentiert einen Erklärungsvorschlag anhand seiner psychoanalytischen Theorie: das bewusste *Ich* würde vom unbewussten *Es* belogen werden. Das *Es* besitze die Wahrheit, die es dem *Ich* vorenthalte. Sartre, der von der „Transluzidität des Bewusstseins“ (SN 123) überzeugt ist, lehnt diesen Lösungsansatz entschieden ab und bleibt von seiner Vorstellung der bewussten und ontologischen Struktur der Unaufrichtigkeit überzeugt (vgl. Santoni: 65; vgl. SN 124–130). Unaufrichtigkeit bedeutet für Sartre nämlich ein Fliehen vor Angst⁵, also vor einem Nichts, das unsere menschliche Freiheit sei: „So fliehen wir vor der Angst, indem wir versuchen, uns *von außen her als Anderen oder als ein Ding* zu erfassen“ (SN 114). Man könne aber nur vor etwas fliehen, von dem man Bewusstsein habe, meint Sartre: „Ich kann daher: einen bestimmten Aspekt meines Seins nur dann ‚nicht sehen‘ wollen, wenn ich über den Aspekt, den ich nicht sehen will, genau im Bilde bin“ (SN 115). Die Selbstdäuschung ist also nur ein Weg, sich seinen Ängsten bewusst zu werden.

In der Analyse zur Unaufrichtigkeit bedient sich Sartre der zwei Formen der menschlichen Realität: der Faktizität und der Transzendenz. Unaufrichtigkeit trete auf, wenn jemand diese beiden Strukturmomente des Für-sich-sein vermische, d.h. aus der Faktizität Transzendenz mache und andersherum. Sartre bezeichnet diesen Vorgang als „ständiges Entwischspiel des Für-sich zum Für-Andere und des Für-Andere zum Für-sich hin“ (SN 137), Santoni charakterisiert ihn wiederum als „Wippschaukel“ (68). Sartre veranschaulicht diesen Umstand anhand des Beispiels eines Rendezvous zwischen einem Pärchen: Die Frau sei sich bei diesem Treffen der Wünsche des Mannes wohl bewusst, und sie begehre ihn auch für ihren Teil, aber sie wolle seine Gefühle und Wünsche nicht anerkennen, sondern versuche, die Umstände und Gefühle seiner Berührung zu minimieren und den erotischen Umstand auszublenden (vgl. Beier 2014: 424; vgl. Kampits: 51; vgl. Streller 1952: 54–55; vgl. SN 134–137). Streller fasst eindrucksvoll zusammen:

⁵ Die Angst wird im zweiten Abschnitt näher behandelt.

Sie weiß genau, worauf der Mann „hinaus will“ und daß er die Situation (an einem Tisch sitzen), Kaffee trinken, Zigaretten rauchen, über die letzten Filme reden) ständig „transzendent“ (überschreitet) auf das gewählte Ziel hin: die Frau in seinen Besitz zu bekommen. Aber sie tut so, als sei der Sinn des Rendezvous ein harmloses, zu nichts verpflichtendes Plauderstündchen, und als sei die Situation selbst eben nicht „transzendent“, sondern als sei sie „faktisch“, d.h. so, wie sie ist. Zugleich wäre sie aber unglücklich, wenn die Situation wirklich weiter nichts wäre, als sie zu sein scheint, weil der Reiz der Situation für die Frau gerade darin besteht, daß in jedem Wort und in jeder Geste des Mannes sein eigentliches Vorhaben, sein „Entwurf“, spürbar ist. (Streller 1952: 45)

Als kombinierte und wechselseitige Verweigerung von Faktizität und Transzendenz suggeriere die Frau während des Rendezvous beides: Sie wolle nur sehen, was die (transzentale) Situation sein könnte, nämlich ein rein intellektuelles Gespräch, und nicht erkennen wollen, was die Situation wirklich sei: ein echter Flirt, auf den sie sich aktiv einlässe. Sie leugne eine Situation, in der sie im Mittelpunkt stehe und eine Lösung ihrerseits erfordere (vgl. Beier: 424; vgl. Gridl: 43). Zusammenfassend sieht Sartre die Unaufrichtigkeit darin, dass sich die Frau durch ihr Nichthandeln (sie lässt sich die Hand halten und reagiert nicht) und der dadurch entstehenden Verweigerung der Verantwortungsübernahme „*objektifizieren*“ lässt. Indem sich die Frau auf ihre Faktizität versteift und sich nicht transzendent, entzieht sie sich ihrer Freiheit und wird unaufrichtig.

Ein weiteres bekanntes und hervorragendes Beispiel der Unaufrichtigkeit ist das des Kaffeehauskellners. Sartre beobachtet einen Kellner beim Arbeiten und beschreibt staunend, wie sich jener in seiner Rolle verwirkliche und sich mit den gesellschaftlichen Zuschreibungen identifiziere:

Er hat lebhafte und eifrige Bewegungen, etwas allzu präzise, etwas allzu schnelle, er kommt mit einem etwas zu lebhaften Schritt auf die Gäste zu, er verbeugt sich mit etwas zu viel Beflissenheit, seine Stimme, seine Blicke drücken ein Interesse aus, das etwas zu viel Aufmerksamkeit für die Bestellung des Gastes enthält, nun kommt er endlich zurück und versucht, mit seinem Gang die unbeugsame Strenge irgendeines Automaten zu imitieren, während er gleichzeitig sein Tablett mit einer Art Seiltänzerkühnheit trägt, indem er es in einem ständig labilen und ständig gestörten Gleichgewicht hält, das er mit einer leichten Bewegung des Arms und der Hand ständig wiederherstellt. Sein ganzes Verhalten wirkt auf uns wie ein Spiel. Er bemüht sich, seine Bewegungen ineinander übergehen zu lassen, als wären sie Mechanismen, die einander steuern, seine Mimik und sogar seine Stimme wirken wie Mechanismen; er legt sich die Geschmeidigkeit und erbarmungslose Schnelligkeit der Dinge bei. Er spielt, es macht ihm Spaß. Aber was spielt er? Man braucht ihn nicht lange zu beobachten, um sich darüber klarzuwerden: er spielt Kellner sein. (SN 139–140)

Damit spricht Sartre einen weiteren wichtigen Aspekt an, nämlich das soziale Umfeld, das uns stets umgibt. Das Ziel dieser Inszenierung sei es nämlich, im Blick des Anderen „*wertvoll*“ zu sein; eine Art Rechtfertigung und Zurschaustellung der eigenen Fähigkeiten (vgl. Plotnikov et al. 2012: 95). Wie auch Plotnikov et al. denke ich nicht, so wie es Stahlhut behauptet, dass Sartre mit diesem Beispiel eine Art Gesellschaftskritik offenlegt (vgl. Stahlhut 2005: 43). Es

geht nicht darum, dass die Gesellschaft den Kellner zu einer bestimmten Rolle „zwingt“, sondern um das ontologische Bedürfnis, diese Rolle zu verkörpern, die der Kellner für sich selbst ausgesucht hat, um „sein eigener Grund zu sein“ (SN 294), was unmöglich ist (vgl. Plotnikov et al.: 95).

Sartre scheut sich auch nicht davor, das Thema der Homosexualität für seine Schilderung der Unaufrechtheit aufzugreifen. In einem (aus heutiger Sicht vermutlich umstrittenen) Beispiel beschreibt er einen Homosexuellen, der zwar nach seiner sexuellen Orientierung „handle“, sich aber gegen seine Gefühle sträube und sich schlichtweg weigere, sich als das zu definieren, was er sei: ein homosexueller Mann: « [Il] refuse de toutes ses forces de se considérer comme « un pédéraste »» (EN 103). Demzufolge manipuliere der unaufrechte Mann seine menschliche Wirklichkeit durch eine unaufrechte Interpretation, indem er versuche, seine Neigungen auf Distanz zu halten (vgl. Gridl: 44): „Er will sich nicht als ein Ding betrachten lassen; er hat das dunkle, aber starke Verständnis, daß ein Homosexueller nicht homosexuell ist, wie dieser Tisch Tisch ist oder wie dieser Rothaarige rothaarig ist“ (SN 147).

Die Ursache des Unaufrechtheitsproblems macht Sartre im Glauben fest. Dadurch, dass der Mensch eine komplexe menschliche Realität besitze, weil er das ist, was er nicht ist, verfüge er kein Wissen über sich, sondern nur einen Glauben, der aber von Natur aus dem Irrtum unterworfen sei. Dadurch entstehe eine Kluft zwischen dem Glauben und dem tatsächlichen Sein, die dem Unwahrhaftigen einen „Raum für jeden unmöglichen Glauben“ (SN 158) offeriere (vgl. Beier: 425). Der irrtümliche Glaube diene nun als „Sprungbrett in seine Welt der Halbwahrheiten und Illusionen“ (ebd.).

2 Moral und Ethik

Von 1947 bis 1948 widmet sich Sartre in den *Cahiers pour une morale* im Anschluss an sein philosophisches Hauptwerk *Das Sein und das Nichts* der Frage der Moral und der Authentizität. Die erste Ausgabe wird im Jahre 1983, drei Jahre nach seinem Tod, veröffentlicht. Die Quintessenz der darin postulierten philosophischen Lehre besteht darin, dass die Freiheit an ihre eigene Authentizität gebunden sei. Mit „Authentisch leben“ meint Sartre in erster Linie die Auslebung einer subjektiven Freiheit, also einer Freiheit der kompletten Selbstbestimmung, und in zweiter Linie die Anerkennung der Kontingenz, also der Zufälligkeit der Ereignisse (vgl. Seibert 2000: 40–41).

2.1 Der soziale Kampf um Anerkennung

Sartre lässt sich in den Entwürfen seiner Moral maßgeblich von Hegels *Phänomenologie des Geistes* (1807) inspirieren. Darin wird erläutert, dass ein Mensch seine Freiheit durch die Anerkennung des Anderen im Kampf um Leben Tod erlange: Im Kampf zwischen Knecht und Herr nehme der Herr eine Niederlage hin, weil sich dieser nicht von der Abhängigkeit des Knechtes lösen könne. Der Knecht hingegen suche die Anerkennung in der Gesellschaft, die sich in der Gleichheit der Bürger verwirkliche. Sartre übernehme Hegels Analogie, lehne aber die Verwirklichung von Gleichheit innerhalb der Gesellschaft ab (vgl. Seibert: 42). Er interessiere sich für den Menschen, der in seiner „Einzigkeit“ (ebd.) anerkannt werde. Zudem gelinge Anerkennung „unter den Zwängen der Vergesellschaftung“ (ebd.) nicht dauerhaft. Der Kampf um Anerkennung bleibt für Sartre aber essenziell und bildet den Kern der existentialistischen Moral (vgl. ebd.).

Die in „Verlassenheit“ (ebd.: 43) ausgeübte subjektive Freiheit des Menschen ohne göttliche oder natürliche Bestimmung meine aber keinen Verlust der Moral. Ganz im Gegenteil: Durch die absolute Freiheit und die Verantwortung des Handelns werde die Moral gegenwärtiger. Und moralisch handeln im Namen der subjektiven Freiheit bedeutet Sartre zufolge, für die Freiheit aller einstehen (vgl. ebd.):

Und wenn wir sagen, dass der Mensch für sich selbst verantwortlich ist, so wollen wir nicht sagen, dass der Mensch gerade eben nur für seine Individualität verantwortlich ist, sondern dass er verantwortlich ist für alle Menschen. [...] Indem wir sagen, dass der Mensch sich wählt, verstehen wir darunter, dass jeder unter uns sich wählt; aber damit wollen wir ebenfalls sagen, dass, indem er sich wählt, er alle wählt. (EH 12)

Die existentialistische Moral zielt also auf einen authentischen Konflikt im Namen der Freiheit des Individuums und des Mitmenschen ab. Allerdings impliziere moralisches Handeln eine authentische Haltung zu sich selbst (vgl. Schönwälder-Kuntze: 133). Dadurch „hat jeder Entwurf so individuell er auch sei, einen allgemeinen Wert“ (EH 60), weshalb Sartre von einer „Universalität des Menschen“ (EH 61) ausgehe.

2.2 Konversion und Authentizität

In *Cahier I* bezeichnet Sartre *Das Sein und das Nichts* als Ontologie « d'avant la conversion » (CM 13) und weist darauf hin, dass eine (bevorstehende) Konversion für die Entwicklung seines Freiheitsbegriffes erforderlich sei (vgl. Wildenburg: 89; vgl. Frenger 2014: 133). Das philosophische Hauptwerk enthalte zwei Stellen zur Authentizität und der Konversion: Im

Abschluss seiner Analyse zur *Unaufrichtigkeit* wirke es für das Für-sich unmöglich, aufrichtig zu sein, da es versuche, Gott zu sein. In einer Fußnote hingegen schlägt Sartre die Authentizität als Lösungsweg aus der Unaufrichtigkeit vor, die er als „Übernahme des verdorbenen Seins durch sich selbst“ (SN 719) beschreibt. In einer weiteren Fußnote lasse sich am Ende der Schilderung zu den zwei konkreten Beziehungsweisen (*Masochismus und Sadismus*) ein weiterer Hinweis finden (vgl. Wildenburg: 89): „Diese Überlegungen schließen nicht die Möglichkeit einer Moral der Befreiung und des Heils aus. Aber diese muss am Ende einer radikalen Konversion erreicht werden, von der wir hier nicht sprechen können“ (SN 719).

Die philosophische Lehre Sartres fordere von dem Menschen einen Gesinnungswandel, eine moralische *conversion*, die darin bestehe, ein Leben in *authentischer Autonomie* zu führen (vgl. Schönwälder-Kuntze: 148). Darin verbirgt sich ein subtiles Paradoxon: es gehe nicht darum, dieser Authentizität nachzutragen und zu versuchen, sie wie ein Gegenstand in Besitz zu nehmen: « Si tu cherches l'authenticité pour l'authenticité, tu n'est plus authentique » (CM 12). Authentizität bezeichne somit keine zu erwerbenden Eigenschaften oder Qualitäten, sondern eine introspektive Haltung gegenüber dem eigenen Verhalten und eine verständnisvolle Haltung gegenüber dem Verhalten anderer (vgl. Schönwälder-Kuntze: 149).

Die *conversion* ermögliche die Abwendung des Bewusstseins von unmoralischen Handlungen und von seiner *Unauthentizität*, die durch die *reine Reflexion* verlaufe (vgl. ebd.: 150). Diese zeichne sich dadurch aus, dass der Mensch seine freie, aber sinnlose und kontingente Existenz anerkenne, verantworte und diese sogar zu lieben lerne: « La conscience atteignant la nécessité de cette gratuité peut et doit *aimer* cette gratuité comme condition a priori de son existence et du salut de l'être. » (CM 508). Der einzige gültige Grund für eine Handlung *sei* die Handlung und dessen Ziel selbst. Die *conversion* verabschiede sich von allen möglichen äußeren und inneren Determinismen (vgl. Schönwälder-Kuntze: 149): « ... le Pour-soi doit se décrire lui-même en termes de perspective, et comme direction, bien plus parce qu'il fait, que parce qu'il veut » (CM 494).

Das bedeutet für Sartre, den ursprünglichen Entwurf des *Für-sich-an-sich* sowie den Versuch, das Sein zu rechtfertigen, aufzugeben. Während in *Das Sein und das Nichts* das Für-sich kontinuierlich daran scheitere, sich das An-sich einzuverleiben, um Gott zu werden, soll im Namen der authentischen Freiheit diesem Streben standgehalten werden (vgl. Wildenburg: 80). Der Mensch müsse der „Begierde, Gott zu werden, widerstehen“, fasst Wildenburg (ebd.) zusammen.

Sartre veranschaulicht diesen Widerstand anhand des Beispiels der Liebe. Bei den ausgesprochenen Worten "Ich liebe Dich" begebe sich diese Person in einen Seinszustand, der unaufrichtig sei: Sie *ist nämlich* jene Person, die liebt, sie *ist* der Liebhaber. Aufrichtige Liebe (oder Freundschaft) ist Sartre zufolge aber kein Zustand, und noch weniger gilt es, den anderen als *Rezipienten* in dieser Liaison zu sehen. Das Zusammenleben sollte wie ein „*Unternehmen*“ (Wildenburg: 91) interpretiert werden, das durch permanentes Handeln entwickelt werde. Authentizität bedeutet demnach mehr *machen* und weniger *sein*:

L'authenticité amène donc à renoncer à tout projet d'être courageux (lâche), noble (vil), etc. Parce qu'ils sont irréalisables et qu'ils conduisent de toute façon à l'aliénation. Elle découvre que le seul projet valable est celui de *faire* (et non d'être). (CM 491)

Gewiss ist authentisches Leben ungemütlich, denn es bedeutet ständiges Handeln und die Unmöglichkeit der Behaglichkeit. Authentizität erfordere eine Revolte gegen das eigene Denken. Das besagt, sich von einem bestimmten Plan zu lösen, ihn zu observieren und ständig neu zu bewerten, ob man ihn aufrechterhalte oder verwerfe; auch dieser Vorgang gehöre zum Prozess der reinen Reflexion (vgl. Wildenburg: 91–92).

2.3 Der Andere und authentisch handeln

Was bedeuten nun die Begriffe *Konversion* und *Authentizität* im Kontext der zwischenmenschlichen Beziehung? Authentisch handeln bezeichne in erster Instanz die Freiheit – als „*konkrete Freiheit en situation*“ (Schönwälder-Kuntze: 179) – und den Entwurf des Anderen anzuerkennen und ihn dadurch, in seinem Vorhaben zu unterstützen, seine authentische Freiheit zu begünstigen (vgl. ebd.): « Vouloir qu'une valeur se réalise non parce qu'elle est mienne, non parce qu'elle est valeur mais parce qu'elle est valeur pour quelqu'un sur terre ; vouloir que les autres fassent exister de l'être dans le monde » (CM 292).

Das besagt, den Anderen, im Namen der „*authentischen Intersubjektivität*“, in seiner Autonomie zu begreifen (vgl. Schönwälder-Kuntze: 179): « La compréhension est une structure originelle de la perception de l'Autre » (CM 288). Konversion ist also ein Akt gemeinsamer und gegenseitiger Anerkennung. Sartre schreibt schon in den Anfangsseiten, dass die Konversion ein soziales Phänomen sei, und dass die Moral ein gemeinsames Handeln erfordere, indem die Menschen an einem Strang ziehen müssten: « On peut pas faire la conversion *seul*. Autrement dit la morale n'est possible que si tout le monde est moral » (CM 16).

Sartre bezeichnet diesen Gemeinschaftszustand mit den Worten Kants als „Reich der Zwecke“ („*milieu du monde*“) (CM 16). Diesen zu schaffen heißt „die konkreten gesellschaftlichen Bedingungen einer bestimmten historischen Epoche so zu verändern, dass es keine Herren und Knechte mehr gibt, keine Objektivierung, keine Inbesitznahme des Anderen, keine Sklaverei“ (Wildenborg: 94). Das Ziel der authentischen Person sei also nicht das größtmögliche Wohl ihrer Mitmenschen, sondern sie in einem bestimmten historischen Kontext unter verfügbaren Ressourcen zu unterstützen, damit sie sich ihrer Freiheit einverleiben (vgl. ebd.):

Ce projet que l'homme d'action authentique poursuit ce n'est jamais « le bien de l'humanité » mais dans telles circonstances particulières, avec tels moyens, à telle conjoncture historique, la libération ou le développement de tel groupement concret. (CM 522)

Im Kontext der authentischen Intersubjektivität existiere der Mensch nicht mehr als Mittler der Unterstützung, sondern das spezifische Andere werde in seinen Zielen erkannt und ernst genommen. Es werde der Versuch unternommen, den Mitmenschen zu verstehen, ohne Unterordnung seiner wie auch der eigenen Werte und Ziele (vgl. Schönwälder-Kuntze: 183). Das *Verstehen* könne über zwei Handlungen stattfinden: die Hilfe, die man zur Freiheitsrealisierung anbiete, oder durch den *Appell* der Unterstützung an den anderen. Appellieren bedeutet, sich in einer Situation als Freiheit zu erkennen, und den anderen zu bitten, mitzuhelfen, die Situation so zu verändern, dass ein bestimmtes Ziel erreichbar werde. Der Appell sei somit ein Akt der Gegenseitigkeit (vgl. ebd.: 183):

L'appel est en effet promesse de réciprocité : il est sous-entendu que celui que j'appelle peut m'appeler. Non comme on l'a dit par quelque absurde loin du talion mais parce que l'aide est déjà contenue dans l'appel ; en un certain sens toute l'aide est dans l'appel et tout l'appel dans l'aide, c'est la circonstance seule qui décide de la structure qui viendra au jour. (CM 295M)

Authentisch agieren besagt, selbstlos zu handeln, und den Anderen im Prozess der Hilfeleistung einzubeziehen, um seine Ziele zu realisieren. Es gehe also *nicht* darum, sich zu überlegen, wie man selbst an der Stelle des Anderen handeln würde (vgl. Schönwälder-Kuntze: 183):

La seule forme authentique du vouloir consiste ici à vouloir que la fin soit réalisée par l'autre. Et vouloir consiste ici à s'engager dans l'opération. Mais non pour l'accomplir soi-même : pour modifier la situation de telle sorte que l'autre puisse opérer. Par-là, en effet, je maintiens la compréhension puisque, en effet, je ne nie point la valeur et la fin en les dépassant, mais d'autre part, je leur conserve leur autonomie par rapport à moi : je ne les vole à personne., elles ne sont pas miennes. (CM 290–291)

Sartre zufolge können die Zwecke nicht unabhängig von den Umständen gewählt werden. Umgekehrt seien Situation und Zielsetzung eng miteinander verbunden: Ein gesetztes Ziel beleuchte eine Ausgangslage, die die Methode offenbare, um ein bestimmtes Hindernis zu

überwinden. Laut Sartre scheitern alle Bemühungen, Verpflichtungen jeglicher Art zu begründen, kläglich. Ziele ergeben sich allein aus individuellen Freiheiten, die sich auf konkrete Ereignisse in einem bestimmten historischen Kontext beziehen (vgl. Wildenburg: 95): Wir seien nicht im Stande, gegen das allgemeine Leid in der Welt anzukämpfen, aber gegen das Leid, das man miterlebe: Das sei die Aufgabe jeder einzelnen Generation: « ... essayer d'empêcher cette guerre qui vient en laissant le soin aux générations ultérieures d'empêcher leur guerre à leur tour » (CM 442).

Mit der Ablehnung von Pflichten könne naturgemäß der Andere nicht zur authentischen Freiheit „gezwungen“ werden. Es gehe auch nicht darum, jene Person mit Argumenten zu überzeugen. Sartre versucht also nicht, seinen Ansatz logisch zu begründen und argumentativ zu rechtfertigen, sondern er signalisiert, „daß wir absurderweise im Namen unserer eigenen Freiheit keine andere Wahl haben, als uns moralisch zu verhalten“ (Schönwälder-Kuntze: 195).

3 Das Nichts und das Bewusstsein

Als Sartre im Mai 1940 an Simone de Beauvoir einen Brief schrieb, kündigte er an, ein philosophisches Werk für Philosophen über das *Nichts* zu schreiben: „ein recht amüsantes Projekt“ (Simont 2004: 346), wie er meinte. Das Buch erhielt allerdings, wie wir wissen, den Titel ***Das Sein und das Nichts*** und nicht etwa ***Das Nichts und das Sein*** und die Reihenfolge jener Begriffe soll nicht dem Zufall entsprungen sein (vgl. ebd.). Denn das Nichts leite bekanntermaßen sein Dasein aus dem Sein: « Le néant, qui n'est pas, ne saurait avoir d'existence qu'empruntée: c'est de l'être qu'il prend son être », schreibt Sartre (EN 51). Folgerichtig setze das Nichts ein Sein voraus, um es negieren zu können (vgl. Streller: 83). Verschwindet das Sein, verschwindet das Nichts mit (vgl. ebd.), denn das Nicht-Sein „gibt es nur auf der Oberfläche des Seins“ (SN 70).

3.1 Der Ursprung des Nichts

Im Kapitel « *Le problème du néant* » (EN 35) beschäftigt sich Sartre mit dem Ursprung des *Nicht-Seins*. Dabei untersucht er zunächst den Mechanismus der *Interrogation*, der mehrere Möglichkeiten der Negation hervorzubringen scheint: das Nichtsein des Wissens (jener Person, die die Frage stellt), das Nichtsein des Seins (bei Verneinung der Frage) und schließlich ein Nichtsein im Sinne einer Einschränkung, da man nur nach einer *bestimmten* Wahrheit fragt (vgl. Gridl: 29; vgl. Caws 2014: 46–47). Dies demonstriere die Omnipräsenz der Negation im

Leben und dessen Wichtigkeit für den menschlichen Entwurf (vgl. Gridl: 29): « C'est la possibilité permanente du non-être, hors de nous et en nous, qui conditionne nos questions sur l'être » (EN 40). Infolgedessen begründet Sartre bestimmte „Negatitäten“ (SN 54), also Realitäten, die Negativität in sich tragen.

Als Beispiel dieser negativen Realitäten nennt Sartre zu Beginn das Konzept der *Zerstörung*, das nur existiere, weil ein Verständnis des Nicht-Seins des Menschen es voraussetze. Nur der Mensch verstehe und könne sich Zerstörung vorstellen. Ein Erdbeben in einer menschenleeren Welt impliziere noch keine Zerstörung, denn dadurch entstehe de facto kein *Nichts*, sondern eine *andere Realität*: „Es gibt nach dem Gewitter nicht weniger als vorher. Es gibt *anderes*“ (SN 47). Erst durch die menschliche Perspektive des Nichts kann laut Sartre Zerstörung aufkommen. Der Mensch ist jener, der sie überhaupt entstehen lasse (vgl. Gridl: 29; vgl. Caws: 49; vgl. Macho: 117). Demnach muss Sartre zufolge der Mensch als Beobachter zum Sein in einem „*Transzendenzverhältnis*“ (Frenger 2014: 38) stehen:

Aber es ist wieder der Mensch, durch den die Zerbrechlichkeit dem Sein geschieht [...], der die Städte zerstörbar macht, gerade weil er sie als zerbrechlich und wertvoll setzt und weil er für sie eine Gesamtheit von Schutzmaßnahmen ergreift. [...] Man muß also zugeben, daß die Zerstörung eine wesenhaft menschliche Sache ist und daß es der Mensch ist, der seine Städte über Erdbeben oder direkt zerstört, der seine Schiffe über Wirbeltürme oder direkt zerstört. (SN 58)

Anschließend führt Sartre das allegorische Beispiel der Verabredung mit seinem Freund Pierre an, den er im Café erwartet, aber dessen Abwesenheit er feststellt. Das Café sei im vollen üblichen Betrieb, die Menschen rauchen und lachen, für Sartre spielt in diesem Augenblick allerdings nur die Abwesenheit seines Freundes eine Rolle, die er durch das Café selbst erfährt. Der Vertraute sei in Sartres Wahrnehmung „von dem ganzen Café abwesend“ (SN 60). Jede einzelne Person im Café sei *nicht* Pierre und Pierre sei *nicht* im Kaffee (vgl. Gridl: 30; vgl. Caws: 50). Sartre spricht von einer *doppelten Negation*: „Was dem Urteil: ‚Pierre ist nicht da‘ als Grundlage dient, ist also genau das intuitive Erfassen einer zweifachen Nichtung“ (SN 61). Sartre nennt im Anschluss weitere Beispiele von Negatitäten, wie die *Distanz*, die *Änderung*, die *Andersheit*, den *Ekel*, das *Beduern* und die *Zerstreuung* und betont die Omnipräsenz derer in der Welt (vgl. SN 78).

Das Nichts werde als eigener Ursprung ausgeschlossen, denn es könne durch sich „weder *sein* noch *nihilieren*“, schreibt Caws (2014: 53): „Das Nichts ist nicht, das Nichts „*wird geseint [est été]*“ (EN 58); das *Nichts nichtet sich nicht*, das *Nichts wird genichtet*“ (SN 80). Das An-sich könne, als reines, positives und nicht veränderbares Sein, nicht der Ursprung des Nichts sein.

Die obigen Beispiele haben gezeigt, dass die Negatitäten von dem Menschen abhängen. Das menschliche Bewusstsein lasse sich dadurch als Quelle des Nichts erschließen (vgl. Gridl: 30; vgl. Caws: 54). Sartre zeigt sich am Ende seiner philosophischen Demonstration beeindruckt: „So haben wir also das erste Ziel dieser Untersuchung erreicht: der Mensch ist das Sein, durch das das Nichts zur Welt kommt“ (SN 83); ein überwältigender Schlusssatz, den ich niemanden mit Sartres eigenen Worten vorenthalten möchte: « ... l'homme est l'être par qui le néant vient au monde » (EN 60).

Die Negation zeige die Welt in ihrer Konkretheit. Sie leite die „Anordnung und Aufteilung der großen Seinmassen in Dinge“ (SN 83), schreibt Sartre. Freiheit bedeute demnach eine Nichtung (vgl. SN 763) und eine Abspaltung zum Sein, die Sartre als reine *Positivität* interpretiert. Aus diesem Grund ergänze sich die Freiheit als reine Negativität zum An-sich-Sein (vgl. Gridl: 31). Das menschliche Leben sei durch die Freiheit, also durch das Nichts bestimmt. Es sei frei von jeglicher Art der Determination, der Mensch entscheide über Sinn, Motiv und Zweck des Lebens und bringe seine eigene „Werteordnung“ (Gridl: 31) hervor (vgl. SN 106). Es gebe nichts, auf das wir uns bei unseren Handlungen berufen oder an dem wir uns festhalten können, keine Natur und göttliche Instanz; ein durchaus „unbequemes Leben“, wie Caws (2014: 56) es treffend formuliert. Das Nichts bringe den Menschen dazu, sich zu machen: „Die Freiheit ist eben das Nichts⁶, das im Herzen des Menschen zu einem Gewesenen geworden ist und die menschliche Realität zwingt, sich zu machen“ (SN 561).

3.2 Angst und Furcht

Das Nichts sei für den Menschen spürbar, nämlich beim Empfinden von Angst: „...in der Angst gewinnt der Mensch Bewußtsein von seiner Freiheit [...] die Angst ist der Seinsmodus der Freiheit als Seinbewußtsein“ (SN 91). Folgendes soll damit gemeint sein: Weil es *nichts* gibt, was uns in diversen (Not-)Situationen „retten“ kann, kein Gott und auch nicht das vorgeschriebene Schicksal, sind wir dem *Nichts* ausgeliefert und es kommt zum Gefühl der *Angst*. In diesem Moment gibt es nur eine „*Lösung*“: die *Freiheit*. Sie zwingt uns zu handeln, weshalb es unmöglich ist, der Angst zu entfliehen: „Diese mißlungenen Versuche, die Freiheit unter dem Gewicht des Seins zu ersticken – sie brechen zusammen, wenn plötzlich die Angst vor der Freiheit auftaucht“ (SN 765).

⁶ Passend dazu, Schopenhauers bekannte Definition der Freiheit: „Was heißt Freiheit? Dieser Begriff ist, genau betrachtet, ein *negativer*. Wir denken durch ihn nur die Abwesenheit alles Hindernden und Hemmenden: dieses hingegen muss, als Kraft äußernd, ein Positives sein“ (1839: 39).

Die Freiheit ist Sartre zufolge auch das einzige Mittel, das uns im Grunde davon abbringt, Suizid zu begehen, da es eben sonst *nichts* gibt: „Wenn nichts mich zwingt, mein Leben zu retten, hindert mich nichts, mich in den Abgrund zu stürzen. Das entscheidende Verhalten wird aus einem Ich hervorgehen, das ich noch nicht bin“ (SN 96), schreibt Sartre – und was meines Erachtens den Kern seiner Freiheitslehre gut zusammenfasst.

Die Angst ist die Freiheit, der wir nicht entgehen können. Wir sind Angst, im gleichen Atemzug, wie wir Freiheit sind: « Parvenons-nous par ces différentes constructions à étouffer ou à dissimuler notre angoisse? Il est certain que nous ne saurions la supprimer *puisque nous sommes angoisse* » (EN 81).

Der französische Existentialist unterscheidet im Übrigen die Angst von der *Furcht*. Letzteres richte sich auf äußere konkrete Bedrohungen (Angst vor Spinnen und Dunkelheit z. B.), während die Angst *reflexiv* erfasst werde: „Die Angst unterscheidet sich von der Furcht dadurch, dass die Furcht Furcht der Lebewesen vor der Welt ist und die Angst Angst vor mir selbst“⁷ (91 SN). Bei der Furcht bestimmen die äußereren Umstände über das eigene Schicksal, der Mensch sei passiv und ein reines Ding inmitten einer unvorhersehbaren Welt (vgl. Körtner 1998: 125): „...ich kann auf einem Stein ausgleiten und in den Abgrund stürzen, die lockere Erde des Pfades kann unter meinen Schritten nachgeben“ (SN 91). Man kann die Angst, als Angst vor dem Tod bzw. dem eigenen Scheitern verstehen. Die Beispiele, die Sartre anschließend nennt, um diese Unterscheidung zu veranschaulichen, weisen darauf hin, dass die Furcht der Angst oftmals vorausgeht: Der Soldat im Schützengraben hat zu Beginn *Furcht* vor seinem Feind, bevor ihn das innige Gefühl der *Angst*, nicht zu überleben, befällt (vgl. Ziegler 2015: 49):

Die Artillerievorbereitung, die dem Angriff vorausgeht, kann bei dem Soldaten, der die Beschießung über sich ergehen lassen muss, Furcht hervorrufen; die Angst dagegen beginnt bei ihm, wenn er sich sein Verhalten auszumalen versucht, das er der Beschießung entgegensemmt, wenn er sich also fragt, ob er es wird aushalten können. (SN 92)

Die Furcht stellt also eine Gefahrensituation fest, während die Angst durch die Freiheit eine Art Überlebensmechanismus aktiviert, der uns „zwingt“ zu reflektieren und zu handeln:

Die Reaktion wird reflexiver Art sein: ich werde auf die Steine des Weges >achten<, ich werde mich möglichst weit vom Rand des Pfades entfernt halten. Ich realisiere mich als mit allen seinen Kräften die bedrohliche Situation abwehrend, ich entwerfe vor mir eine gewisse Anzahl künftiger Verhaltensweisen, die die Gefahren der Welt von mir fernhalten sollen. Diese Verhaltensweisen sind meine Möglichkeiten. Ich entgehe der Furcht, gerade weil ich mich auf eine Ebene stelle, wo

⁷ Fornet-Betancourt (1983: 85) verfasst in *Philosophie der Befreiung* fast die identische Definition: „Im Unterschied zur Furcht, die immer Furcht vor äußerlichen Bedrohungen, vor den Risiken und Gefahren, die uns die Welt zukommen lässt, ist, ist die Angst Angst vor uns selbst“.

meine eigenen Möglichkeiten sich an die Stelle transzender Wahrscheinlichkeiten setzen, wo die menschliche Aktivität keinen Platz hat. (SN 93)

Die Unterscheidung von „*Weltfurcht*“ und „*Selbstangst*“ (1998: 125), die der Theologe Ulrich H. J. Körtner in diesem Kontext einführt, bringt diesen Ansatz meines Erachtens sehr gut auf den Punkt.

3.3 Das präreflexive *cogito*

Sartres Freiheitsbegriff liegt der Cartesianischen Tradition zugrunde. Das Konzept des Bewusstseins ist die Quintessenz für Sartres Freiheitsbegriff. Die Bedingungen für Descartes‘ *cogito* nennt Sartre „*präreflexes cogito*“ (SN 17; vgl. Breimann: 4). Jenseits des Idealismus und des Realismus ziele Sartres Existentialismus darauf ab, die „*seienden* Grundlagen des Erkennenden und des Erkannten ausfindig zu machen“ (Suhr 2015: 129). In diesem Abschnitt wird erneut Sartres Dualismus des An-sich- und Für-sich-sein aufgegriffen und gezeigt, dass der Ursprung des Bewusstseins im *nichtenden* Bezug des Seins liegt (vgl. Schönwälder-Kuntze: 53).

Sartre verschriftlichte seine Gedanken zum *präreflexiven cogito* bereits in seinem ersten philosophischen Werk *Die Transzendenz des Ego* (1936) (*La transcendance de l'Ego*), in dem er diese Bewusstseinsform ebenso als „*präpersonell*“ (TE 43), „*unreflektiert*“ und „*nicht-positional*“ (TE 43) bezeichnet. Mit dem präreflexiven *cogito* möchte Sartre aufzeigen, dass der Mensch sich seiner selbst immer in einer Form *bewusst* ist, ohne darüber nachzudenken oder zu reflektieren. Er weiß, dass er jener ist, der gerade liest, läuft oder raucht. Dieses Wissen erfordere noch keine Reflexion, weshalb es präreflexiv sei (vgl. Wildenburg: 40–41). Das bedeutet, dass jene Person weiß, wer sie ist und was sie tut, ohne sich darüber Gedanken zu machen, ob sie es auch wirklich ist, d. h. für Sartre, ohne ein „*setzendes Bewusstsein*“ (SN 21) davon zu haben: Am Beispiel des Zählens macht Sartre dies deutlich:

Wenn ich die Zigaretten in dieser Schachtel zähle, habe ich den Eindruck der Enthüllung einer objektiven Eigenschaft dieser Zigarettenmenge: *es sind zwölf*. [...] Wenn man mich nämlich fragt: « Was tun Sie da? », antworte ich sofort: « Ich zähle », und diese Antwort meint nicht nur das instantane Bewußtsein, das ich durch die Reflexion erreichen kann, sondern auch die Bewußtseine, die vergangen sind, ohne reflektiert worden zu sein, die in meiner unmittelbaren Vergangenheit für immer *unreflektiert* sind. (SN 22)

In dem Augenblick, in dem die Frage gestellt wird, und jene Person in ihrem Tun unterbrochen wird, fängt der Prozess der Reflexion an, den Sartre *reflexives Bewusstsein* nennt: Um die Frage zu beantworten, obwohl die Person die Antwort kennt, kann sie nicht davon abkommen,

zumindest einen Bruchteil einer Sekunde, darüber nachzudenken, was sie gerade macht. Die Tatsache, dass die Frage korrekt und bedenkenlos beantwortet wird, ist der Beweis für ein *präreflexives Bewusstsein*, also dafür, dass die gefragte Person schon während des Handelns weiß, was sie macht: „Jede Reflexion auf sich setzt das unmittelbare Wissen um sich selbst voraus“, fasst Wildenborg treffend zusammen (2004: 41).

Das präreflexive *cogito* sei, auch wenn es den Anschein erwecken mag, nicht mit einem Unbewusstsein, so wie es Freud propagiert, gleichzusetzen. Ein unbewusstes Bewusstsein lehne Sartre ab. Der Existentialist distanziere sich in dieser Hinsicht nicht nur von Freud, sondern auch von einer weitverbreiten Ideologie, die sich bis zum 18. Jahrhundert verbreitet habe, die besagt, man erlange erst durch die Reflexion Wissen über sich selbst (ebd.: 42).

Ebenfalls verneine Sartre die Existenz eines „*Egos*“, das „alle unterschiedlichen Inhalte unseres Selbstbewusstseins zu *einer* identischen Person bündelt“ (ebd.), das es Descartes zufolge geben muss, denn „sonst könnten wir am nächsten Morgen nie wissen, ob wir noch dieselben sind wie diejenigen, die abends zu Bett gegangen sind“ (ebd.). Laut dem französischen Existentialisten kann man sich solch ein *Ego* höchstens dazuerfinden (vgl. ebd.).

3.4 *Nichtung* und Bewusstsein

Wie schon erläutert wurde, ist das Für-sich als reine Nichtigkeit des An-sich zu verstehen. Diese Negation, also das „*ontisch-nichtende Gegebene*“ (Schönwälder-Kuntze: 56), stellt für Sartre die Bedingung des Bewusstseins dar. Das Bewusstsein realisiere sich erst, wenn sich wiederum das Für-sich-sein entwerfe, indem es sich *nichtet* (vgl. ebd.: 62–63).

In der ersten Stufe der Nichtung reiße sich das Für-sich von den anderen Entitäten ab; es ist weder Stein noch Pflanze. Es tauche als Nichtung des eigenen Körpers auf. Es sei noch nicht das Bewusstsein, sondern dessen Kern, eine Form der reinen Negativität, und eine primitive Form der Wahrnehmung, die auch bei Pflanzen und Tieren aufzufinden sei (vgl. ebd.: 56). Im zweiten Nichtungsschritt widme sich das Für-sich seinen eigenen Zielen (vgl. Frenger: 64). Schönwälder-Kuntze kennzeichnet diesen Vorgang als „*Nichtung der Seinsnichtung*“ (55), wodurch sich das Bewusstsein realisiert und strukturiert: ein Akt der freien Wahl und Selbstbestimmung. Im Grunde stelle das Für-sich-Sein die ontologischen und präreflexiven Voraussetzungen dar, um cartesisch reflektieren zu können (vgl. ebd.: 14).

Das Für-sich sei gleichzeitig Bewusstsein und Körper, wie Sartre verdeutlicht: „Das Für-sich-Sein muß ganz Körper und ganz Bewußtsein sein: es kann nicht mit einem Körper vereinigt

sein“ (EN 543). Das Bewusstsein sei demnach ein Überschreiten des Körpers als Für-sich-Sein, also ein Überschreiten der Faktizität (vgl. Schönwälder-Kuntze: 56). Ziel sei eine Form der *absoluten Existenz*, was insofern daran scheitere, als die menschliche Wirklichkeit ein fortlaufender Entwurf und die Existenz der Essenz immer voraus sei: „Der höchste Wert, auf den hin das Bewußtsein sich in jedem Augenblick durch sein Sein selbst überschreitet, ist das absolute Sein des Sich mit seinen Eigenschaften von Identität, Reinheit, Permanenz usw. und insofern es Grund von sich ist“ (SN 196). Das Bewusstsein probiere ständig „sein eigener Grund zu werden“ (SN 294), also ein Gott, ein „ens causa sui“⁸ (SN 708), zu werden, was ihm misslinge. Es bleibe, wie in der typisch-phänomenologischen Tradition, ein unglückliches und gescheitertes Bewusstsein (vgl. Wildenburg 36–37; vgl. 142–144 SN).

Da wir, wie in 1.3 beschrieben, nicht nur in Hinblick auf unsere Zukunft und die Gegenwart frei sind, sondern auch in Hinblick auf unsere Vergangenheit, muss sich das Für-sich auch in Bezug auf seine Vergangenheit *nichten*. Das Für-sich der Gegenwart grenze sich von dem Für-sich der Vergangenheit ab, genau wie sich das Für-sich der Zukunft von der Gegenwart abgrenze (vgl. Petz 2003: 12). Das soeben erwähnte Scheitern des Für-sich beim Versuch, Gott zu werden, bezeichnet Sartre als *Reflexion*: „Diese Anstrengung, sich selbst sein eigener Grund zu sein, statt sich als Flucht, die sich flieht, zu verzeihlichen, muß scheitern, und eben dieses Scheitern ist *Reflexion*“ (SN 294).

Das Cogito Descartes‘ kann für Sartre nicht das Ursprüngliche sein, weil die Erkenntnis immer eine Abgrenzung von etwas sei. Die faktische Notwendigkeit des *cogito* ist für Sartre die *Freiheit* (vgl. SN 7; vgl. Breimann: 5; vgl. Michelini 1981: 39). Im Unterschied zu Descartes genügt es für Sartre nicht, dass es Erkenntnis gibt, damit Sein besteht (vgl. Breimann: 5).

Das Bewusstsein besteht Sartre zufolge *nur* aus Bewusstsein: es ist „präpersonal“ (Schumacher: 6). Es gebe keinen Inhalt des Bewusstseins, denn es ist immer nur auf ein anderes Sein gerichtet (vgl. SN 35–36). Es könne demnach auch keine unbewussten Dinge in sich verbergen, da es nur die Dinge in der Welt zeige. Das Bewusstsein sei „nichts anderes als die Intentionalität des Bewusstseins, das heißt das Gerichtetsein des Bewusstseins auf die Dinge draußen in der Welt“, bringt Alfred Dandyk (2002: 71) treffend auf den Punkt. Das Bewusstsein „realisiert“, „strukturiert“ (Schönwälder-Kuntze: 56) und mache sich durch seine Autonomie trotz der Abhängigkeit des An-sich-Sein zudem selbst (vgl. ebd.).

⁸ « *Ens causa sui que les religions nomment Dieu.* » (EN 708).

Die Tatsache, dass das Bewusstsein nur Bewusstsein *von* etwas sei, wie ein Objekt oder eine Sache, nennt Sartre *thetisches Bewusstsein* (vgl. SN 35). Das Bewusstsein sei immer auch ein *nicht-thetisches Bewusstsein* (von sich selbst), weil es sich vom An-Sich nichte und ein unbewusstes Bewusstsein absurd sei (vgl. Fretz 2014: 118). Das nennt Sartre den „ontologischen Beweis“ (SN 33): „Das Bewusstsein entsteht als auf ein Sein gerichtet, das nicht es selbst ist“ (SN 35) und daraus leitet Sartre seine vielversprechende Definition des Bewusstseins ab: „Das Bewusstsein ist ein Sein, dem es in seinem Sein um seinem Sein geht, insofern dieses Sein ein Anderes-Sein als es selbst impliziert“ (SN 35).

3.4.1 Zeitlichkeit des Für-sich

Das unauflösliche Gefüge des An-sich und Für-sich besteht, wie kurz angeführt wurde, demnach in Hinblick auf alle drei Zeitdimensionen: „Aber die Gegenwart ist nicht nur sich gegenwärtig machendes Nicht-sein des Für-sich. Als Für-sich hat sie ihr Sein außerhalb, vor und hinter sich“ (SN 244).

Am Beispiel der Vergangenheit wird dieser Ansatz im Weiteren kurz näher beleuchtet. Die Vergangenheit eines Individuums sei nicht dessen Besitz. Noch weniger sei sie ein Objekt, über das es willkürlich verfüge oder nicht verfügen könne. Die Vergangenheit spiegle die Existenz in jedem Moment wider, die fortlaufend aufrechterhalten und weitergeführt werde (vgl. Wildenburg: 43; vgl. Kampits 2014: 213). Die Vergangenheit könne nur durch das Sein des Menschen bestehen. Sie stehe in einer unmittelbaren Abhängigkeit zur menschlichen Existenz, die allerdings durch den Vorgang der Nichtung entstehe (vgl. ebd.: 44–45):

Das Für-sich sei die Negation seiner Vergangenheit, da diese schon als „überschritten“ (SN 858) gelte. Die Vergangenheit könne nur bestehen, weil sich das Für-sich daran zurückerinnern könne (vgl. Wildenburg: 45; vgl. Theunissen 2014: 102): „... durch das Für-sich kommt die Vergangenheit in die Welt“ (SN 228). Folgerichtig *ist* der Mensch seine Vergangenheit im gleichen Zug, wie er sie *nicht* ist: „Wir sind unsere Vergangenheit, aber wir sind sie, insofern wir nicht mit ihr identisch sind“, fasst Wildenburg (45) zusammen

Wie bei 1.4 schon formuliert wurde, sind wir Sartre zufolge auch im Hinblick auf die Vergangenheit insofern vollkommen frei, als sie umgedeutet werden kann und sie durch unser zukünftiges Handeln einen anderen Stellenwert bekommt. Dies stelle wiederum in keiner Weise einen Einwand gegen die Faktizität der Vergangenheit dar. Ihre Existenz sei unumstritten, denn wir können uns unmöglich von der Vergangenheit lösen. Das Bewusstsein werde mit einer

Vergangenheit *geboren* (vgl. Wildenburg: 45): „..., es gibt keinen absoluten Anfang, der Vergangenheit würde, ohne Vergangenheit zu haben, sondern da das Für-sich als Für-sich seine Vergangenheit zu sein hat, kommt es mit einer Vergangenheit zur Welt“ (SN 268–269).

Dieselbe Negationsbeziehung der beiden Seinsformen bestehe auch in Hinblick auf die Gegenwart und die Zukunft des Menschen. Sie werden ausgelebt, indem sich das Für-sich entwerfe, vom An-sich distanziere und kontinuierlich überschreite (vgl. Wildenburg: 45–46; vgl. Schumacher: 13) oder kurz: seinen « *projet* » ausführt: „Das, was ist, erhält also seinen Sinn nur, wenn es auf die Zukunft hin überschritten wird“ (SN 858). Die Zeitlichkeit entstehe also durch die Dimension des Für-sich: „Die Zeitlichkeit ist nicht, sondern das Für-sich verzeitlicht sich, indem es existiert“ (SN 265). Das Bewusstsein könne *nur* in den drei Zeiten existieren: „Ein Bewußtsein, das nicht nach diesen drei Dimensionen existiere, ist undenkbar“ (SN 267), fasst der französische Existentialist zusammen.

3.5 Der Blick

Sartres Existentialismus werde gemeinhin als Musterbeispiel individualistischer Philosophie aufgefasst: Der berühmte Satz „Die Hölle, das sind die anderen“ aus seinem Stück *Geschlossene Gesellschaft* (*Huis clos*) (1944) stehe symbolisch für diesen Gedanken. In Wahrheit schreibe Sartre dem *Anderen* und dem *Für-Andere sein* in *Das Sein und das Nichts* einen hohen Stellenwert zu (vgl. Flynn 2014: 177). Ich beschränke mich in dieser Analyse auf den Aspekt des *Blicks*, oder genauer gesagt, des „*Erblickt-Werdens*“, wodurch sich für Sartre die „Dimension des Mitseins“ (Jung 27:00) öffnet.

Der *Blick* bei Sartre beschreibt den psychischen Zustand der *Scham* bzw. des *Sich-Schämens*, den Sartre durch das bekannte Beispiel des Voyeurs veranschaulicht: Eine Person fühlt sich durch die Geräusche hinter einer verschlossenen Tür aus Gründen der „Eifersucht“, „Neugier“ oder „Verdorbenheit“ (SN 467) dazu animiert, durch das Schlüsselloch zu gucken und die verborgene Szene zu inspizieren. In dieser Szene ist der Voyeur nicht Gegenstand seines Bewusstseins, indes *ist* er seine Handlungen, von denen er nur ein *präreflexives* Bewusstsein habe (vgl. Honneth 2014: 146; vgl. Macho: 143):

Ich bin allein und auf der Ebene des nicht-thetischen Bewußtseins (von mir). Das bedeutet zunächst, daß es kein *Ich* gibt, das mein Bewußtsein bewohnt. Also nichts, worauf ich meine Handlungen beziehen könnte, um sie zu qualifizieren. Sie werden keineswegs *erkannt*, sondern *ich bin sie*, und allein deshalb tragen sie ihre totale Rechtfertigung in sich selbst. Ich bin reines Bewußtsein *von den* Dingen, und die Dinge, im Zirkel meiner Selbstheit befangen, bieten mir ihre Potentialitäten als Antwort meines nicht-thetischen Bewußtseins *von den* Dingen, und die Dinge, im Zirkel meiner Selbstheit befangen, bieten mir ihre Potentialitäten als Antwort meines nicht-thetischen Bewußtseins (von) meinen eigenen Möglichkeiten dar. Das bedeutet, daß hinter dieser Tür ein Schauspiel >zu

sehen<, eine Unterhaltung >zu hören< ist. Die Tür, das Schlüsselloch sind Instrumente und Hindernisse: sie stellen sich als >mit Vorsicht zu habenden< dar, das Schlüsselloch bietet sich dar als > aus der Nähe und ein wenig von der Seite zu sehen < usw. (SN 467)

Sobald diese Person hinter sich aber Schritte hört und selbst von einem anonymen Beobachter bei ihrem Begehen ertappt wird, kommt die Scham auf. Der ertappte Voyeur erscheine nicht als Subjekt für die andere Person, sondern als Gegenstand bzw. Objekt: einem An-sich-Sein (vgl. Streller: 27; vgl. Honneth: 145). Wir seien im Schamgefühl dem Blick des Anderen ausgeliefert und wir werden zu einem „Angehörigen eines neuen Seintypus“ (Streller: 27): Als „Täter“ gestehe ich mir ein „daß ich bin, wie Andere mich sehen“ (SN 277). Die betroffene Person fühle sich nicht nur *wie* ein Objekt, sondern sie *sei* im gewissen Sinne ein Objekt geworden; ohne Möglichkeit der Transzendenz. Sie werde von einer Welt, die sie gestaltet habe, entfremdet (vgl. Streller: 28). Dieser Vorgang der „Verdinglichung“ führe zu einer „Entmenschlichung“ und wandle das Für-sich-Sein in ein Geschehen der Natur um:

Für den anderen sitze ich, wie dieses Tintenfass auf dem Tisch steht; für den anderen bin ich über dem Schlüsselloch gebeugt, wie dieser Baum vom Wind gebeugt ist. So habe ich für den anderen meine Transzendenz abgelegt. [...] ich habe ein Aussen, ich bin eine Natur; mein Sündenfall ist die Existenz des Anderen; und die Scham ist – wie der Stolz – die Wahrnehmung meiner selbst als Natur, wenn auch eben diese Natur mir entgeht und als solche unerkennbar ist. (SN 473)

Aus der Erkenntnis der eigenen Objektivierung, die durch den Blick des Anderen entsteht, kann Sartre wiederum auf den Subjektcharakter des Blickenden zurückschließen: „Und in der Erfahrung des Blicks, in dem ich mich als nicht-enthüllende Objektivität erfahre, erfahre ich direkt und mit meinem Sein die unerfassbare Subjektivität des Anderen“ (SN 487). Interessant ist also, dass Sartre dem „Aufdecker“ Subjektivität zuschreibt. Man hätte davon ausgehen können, dass er selbst durch den Blick des Täters in seiner Qualifikation als „Entlarver“ verdinglicht wird. Sartre argumentiert allerdings, dass die eigene Wahrnehmung als *Objekt* die Perspektive eines *Subjekts* voraussetze (vgl. Honneth: 149; vgl. Streller: 33): „Im Phänomen des Blickes ist der Andere grundsätzlich das, was nicht Objekt sein kann“ (SN 337).

Allerdings zeigt die merkwürdige Szene im Park, dass das reine In-Erscheinung-Treten eines Mitmenschen dazu führe, dass das Dasein und die Wahrnehmung des Individuums zur Welt durcheinandergebracht werde (vgl. Kampits: 63). Im klassischen phänomenologischen Stil werden Dinge beschrieben, die im Park ersichtlich sind: ein Rasen, ein Statue, eine Bank usw. Darunter taucht ein Mensch auf, der sich durch sein Wesen von allen anderen Objekten unterscheide, und durch dessen Blick eine „Desintegration des Konstitutionszusammenhangs“ (Kampits: 63), also ein Entgleiten von der Welt, entstehe:

Der Andere, das ist zunächst die permanente Flucht der Dinge auf ein Ziel hin, das ich gleichzeitig in einer gewissen Distanz von mir als Gegenstand erfasse und das mir entgeht, insofern es um sich herum seine eigenen Distanzen entfaltet. Aber diese *Desintegration* greift immer mehr um sich; wenn zwischen dem Rasen und dem Andern ein distanzloser und Distanz schaffender Bezug existiert, existiert ein solcher notwendig zwischen dem Andern und der Statue, die auf ihrem Sockel *mitten* im Rasen steht, zwischen dem Andern und den großen Kastanienbäumen entlang der Allee. (SN 461)

Durch das Erscheinen des Anderen werde das Zentrum der Welt in zwei geteilt. Die Dinge, die einst isoliert wahrgenommen wurden, werden nun gleichzeitig von einer anderen Person erblickt, und damit werde jener ersten Person ein Teil der Welt geraubt (vgl. Jung 28:30 – 29:30):

Ich verliere meine zentrale Stellung, mit Bestürzung stelle ich fest, daß ich nicht das einzige Zentrum bin, sondern daß der Andere auch Zentrum ist [...] Der Andere ist also ein Dieb, ein Einbrecher – ja schlimmer noch, ein Usurpator, denn er raubt mit nicht nur bestimmte Gegenstände, sondern er verdrängt mich aus der zentralen Stelle, die ich einnahm. Die Welt, die ich vorher zu besitzen meinte, ist angebohrt und fließt aus, verblutet durch den Blick des Anderen. (Biemel 1964: 45)

Kampits betont in seinem Werk richtigerweise, dass es gar nicht immer um das tatsächliche Erblickt-Werden per definitionem gehe, sondern um das Bewusstwerden der Möglichkeit davon: „Entscheidend ist das Bewusstsein erblickt zu werden“ (63).

II. SARTRE UND GIACOMETTI: ZWISCHEN KUNST, EXISTENTIALISMUS UND PHÄNOMENOLOGIE

4 Kunst und Freiheit nach Sartre

Schon mit Anfang zwanzig scheint die Kunst, wie in seinem *Carnet Midy* (vgl. 1929: 460) und auch Jahrzehnte später in *Situations IV* (vgl. 1964: 369) zu entnehmen ist, Sartre zu beschäftigen. Diese Leidenschaft führte zu zahlreichen Treffen und Zusammenarbeiten mit den bedeutendsten Künstlern des 20. Jahrhunderts: Im Jahr 1941 lernte Sartre Giacometti kennen, ein Jahr später Picasso, bis er im Jahre 1945 den vom Krieg geflohenen französischen Maler und Bildhauer André Masson in New York besuchte. Sartre begeisterte sich für die amerikanische Kunst und schrieb im Jahr 1946 den Einführungstext für die Ausstellung des amerikanischen Bildhauers Alexander Calder in Paris. In seiner literarisch-politisch begründeten Zeitschrift „*Les Temps Modernes*“ im Jahre 1945 mit Simone de Beauvoir war lange Zeit eine eigene Rubrik der Kunst vorbehalten. Sartre beschäftigte sich ebenfalls mit der

Kunstgeschichte: Er untersuchte in seinen Künstlerstudien mittels seiner existentialistischen Philosophie die Gemälde des venezianischen Malers des 16. Jahrhunderts Tintoretto. Er veröffentlichte weitere Schriften über die angesehenen Autoren Charles Baudelaire und Genet sowie die populäre Studie über den Romancier Gustave Flaubert: *Der Idiot der Familie (L'Idiot de la famille)* (1971) (vgl. Sicard 2004: 41–42; vgl. Jocks 2006: 412–416; vgl. Petz: 7–10).

Auch in der Theaterwelt hinterließ Sartre mit seinen existentialistischen Dramen *Die Fliegen (Les mouches)* (1943), *Geschlossene Gesellschaft (Huis Clos)* (1944) und *Die schmutzigen Hände (Les mains sales)* (1948) regelrechte Klassiker des 20. Jahrhunderts; somit lässt sich schon anhand einiger Eckdaten der hohe Stellenwert der Kunst in Sartres Biografie demonstrieren. In dieser Analyse wird das Augenmerk auf Sartres Interesse für die Bildende Kunst gerichtet. Michel Contat, ehemaliger Weggefährte Sartres, sagte in einem Interview mit dem deutschen Journalisten und Kunstkritiker Heinz-Norbert Jocks hierzu: „Er schätzte an den Bildhauern und Malern besonders deren Suche nach dem Absoluten, die Radikalität und Exzessivität ihres Werdegangs. In seinem Verhältnis zur Bildenden Kunst spiegelt sich übrigens sein Verhältnis zur Kunst insgesamt wider“ (Jocks: 412).

In dem Interview « Les écrivains en personne » im Jahr 1960 mit der französischen Journalistin Madeleine Chapsal verrät Sartre, die Philosophie solle nicht mehr die „Unbeweglichkeit der Substanzen“ (Wittmann 1987: 37) bewundern, sondern viel mehr den handelnden Menschen, der seine eigene Erscheinung erzeuge, in den Mittelpunkt stellen. Die Philosophie könne nicht jeden Aspekt der Kunst oder der Literatur erklären. Die *Kritik der Dialektischen Vernunft* (1960) sei beispielsweise nicht dazu geeignet, die Besonderheit der Person *Madame Bovary* in Gustave Flauberts Roman zu erfassen (vgl. Wittmann: 37–38).

Der Vergleich und die Gegenseitigkeit von der Literatur und der Philosophie haben Sartres Konzept der Ästhetik geprägt (vgl. ebd.: 38). In dem 1981 veröffentlichten Interview mit dem französischen Schriftsteller und Künstler Michel Sicard, erklärt Sartre den Versuch, eine Ästhetik zu begründen, indem er beschreibt, was ein Maler und was ein Gemälde sei (vgl. ebd.: 39): « ... tenter de décrire à la fois ce qu’était un peintre et ce qu’était un tableau, de manière à former une partie d’un ensemble qui aurait été l’*Esthétique* » (Sartre/Sicard 1981: 15). Nach der Frage des Stellenwerts der Kunst in seinen philosophischen Schriften gibt er an, seine Philosophie sei immer schon stark von der Ästhetik beeinflusst worden (vgl. Rybalka et al. 1975: 17; vgl. Wittmann 38). Im Folgenden wird Sartres Kunstverständnis anhand seiner Studie zur Einbildungskraft *Das Imaginäre (L'imaginaire)* (1940), wie auch mit Auszügen aus seiner

Flaubert-Studie *Der Idiot der Familie (L'Idiot de la famille)* (1980) veranschaulicht, bevor die Synergie von Sartre und Giacometti behandelt wird.

4.1 Die Ästhetik, das Imaginäre und *Der Idiot der Familie*

In *L'imaginaire* (1940) entwickelt Sartre Ansätze einer phänomenologischen Ästhetik. Er definiert Ästhetik als ein Produkt, das vom Menschen hervorgebracht werde (vgl. Wittmann: 39). Ließe sich die Frage der Existenz des Kunstwerks in Bezug auf den Betrachter stellen, scheint ein Dissens zwischen Sartre und den deutschen Philosophen der Aufklärung Immanuel Kant zu bestehen: Während Kant behauptet, dass das Werk zuerst existiere und dann erst werde, widerspreche Sartre, indem er die Betrachtung des Kunstwerks der Existenz dessen voraussetze (vgl. LITf 61; vgl. Wittmann: 40). Das Kunstwerk sei davor nur „ein reiner Appell“ (Wittmann: 40) mit Anspruch auf eine Existenz (ebd.).

Nach Sartre ist ein Kunstwerk ein irreales und imaginäres Objekt, das das Ergebnis imaginärer Bewusstseinshandlungen ist. Aus diesem Grund sei die Ästhetik nicht das materielle Objekt an sich, sondern jenes, was sich hinter dem Gegenstand geheim halte (vgl. Heumann 2009: 132; vgl. Wiesheu 2019: 186). Die Ästhetik offenbare sich, wenn das Bewusstsein des Betrachters radikal ins Imaginäre transformiert werde, also zu einer « conscience imaginante » (Heumann: 131) werde; ein Vorgang, den Sartre als „magisch“ bezeichnet: « L'acte d'imagination est un acte magique. C'est une incantation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire, de façon qu'on puisse en prendre possession » (IM 161).

Das Subjekt müsse gegenüber dem Kunstwerk also die Haltung eines „imaginären Bewusstseins“ einnehmen: das erfordere einen Wandel von der Realität zur Fantasie. Das Kunstwerk gestalte sich als ästhetisches Objekt in Bezug auf die „imaginäre Haltung“, wodurch eine ästhetische Erscheinung entstehe (vgl. Heumann: 133). Das Schöne bestehne aus den Faktoren der *Sichtbarkeit* und der *Verborgenheit*. Nur der Betrachter könne beide Faktoren wahrnehmen und vereinigen, wodurch das Schöne erst geschaffen werde (vgl. Situations IV 370). Diesen Vorgang nennt Sartre *Ästhetik* (vgl. Wittmann: 40). Schönheit sei daher nicht die Eigenschaft des Kunstwerks, sondern jene des ästhetischen Objekts, indem das Kunstwerk durch einen Akt des Bewusstseins „irrealisiert“ werde (vgl. Heumann: 133). Das Schöne sei daher irreal oder wie Sartre es andersherum formuliert: « Le réel n'est jamais beau » (IM 24). Das Kunstwerk sei ein lebloses Objekt, das durch den Beobachter zum „Leben erweckt werde“. Die Autorin Lucia Theresia Heumann fasst eloquent zusammen:

Das Kunstwerk ist ein lebloses Ding, das davon träumt, durch einen imaginativen Impuls des Rezipienten von seinem Dingsein erlöst zu werden und im Reich des Imaginären ein Eigenleben als ästhetisches Objekt zu führen. Das Kunstwerk führt also im Imaginären kein tatsächliches Eigenleben, denn im ästhetischen Objekt steckt nur das, was der Rezipient ihm injiziert. (Heumann 2009: 143)

Sartre realisierte mit *L'Idiot de la famille* (1971), seiner monumentalen Flaubert-Studie, eine « psychanalyse existentielle » (Heumann: 151). Er machte bei seiner Psychoanalyse Gebrauch von den Grundbegriffen Freuds, lehnte aber das Konzept des Unbewussten bereits in *Das Sein und das Nichts* ab (vgl. ebd: 152): « La psychanalyse rejette le postulat de l'inconscient: le fait psychique est, pour elle, coextensif à la conscience » (EN 658). Mithilfe der Unterscheidung von « connaissance de soi » und « conscience de soi » (CS), also „Selbsterkenntnis“ und „Selbstbewusstsein“, ist für Sartre das sog. *Unbewusste* als „latente Vorstellungen“ (Freud 1912: 121) empirisch erfahrbbar (vgl. Heumann: 154).

Das Konzept des Imaginären stelle in der Flaubert-Studie eine Chance für den Protagonisten dar, dem Schicksal, das ihm seine frühe Erziehung beschert habe, zwar nicht zu entgehen, aber zum „Movens seiner Karriere zu machen“ (Wittmann: 42). Das Imaginäre, das sich in diesem Roman anhand der Literatur entfalte, sei das zentrale Motiv der Erzählung. Es sei der Wegweiser für den jungen Flaubert und darüber hinaus das Instrument, um in die Welt einzutauchen (vgl. ebd.):

L'entrée en littérature ressemble à l'entrée dans les ordres : on voit sa vie et son âme à l'imaginaire en tant qu'il se profile à travers les mots. Pour Gustave, la littérature n'a d'autre sujet que tout et chaque œuvre, longue ou brève, doit *tout* dire à sa manière. Il s'agit donc d'une réquisition totale de sa personne. (IF 963)

Sartre bilde mit seiner Ästhetik einen Kunstbegriff, der den Rezipienten zur „*Mitgestaltung*“ bzw. „*Mitinterpretation*“ des Werkes verantworte. In einem Interview mit dem Schriftsteller Yves Buin erklärt Sartre die Bedeutung der „ästhetischen Einheit“ anhand der Werke Tizians: Der Beobachter bestimme als freies Wesen über die Einheit des Werkes, welches durch die Farben, die Formen und das Volumen entstehe (vgl. Buin 1964: 46; vgl. Wittmann: 43): Das Werk richte sich somit an die Freiheit des Betrachters, mit der Aufforderung bzw. dem „Appell“ (Wittmann: 40), das Werk mitzustalten (vgl. ebd.: 44). Diesen Anspruch habe Sartre nicht nur für die Kunst, sondern auch für die Literatur:

Puisque la création ne peut trouver son achèvement que dans la lecture, puisque l'artiste doit confier à un autre le soin d'accomplir ce qu'il a commencé, puisque c'est à travers la conscience du lecteur seulement qu'il peut se saisir comme essentiel à son œuvre, tout ouvrage littéraire est un appel. (LITf 58)

Die maßgebliche Rolle des Betrachters bei der Entstehung und Mitgestaltung der Kunst hebt Sartre bei seinem Vortrag am 1. November 1946 in Paris im Zuge der UNESCO-Gründung nochmal hervor. Der engagierte Philosoph, der den Vortrag mit Dostojewskis prägenden Worten « Tout homme est responsable de tout devant tous » (RE 57) eröffnet, plädiert für eine doppelte Freiheit der Literatur: einerseits die Freiheit des Schriftstellers, wodurch das Werk entstehe und anderseits die Freiheit des Lesers, der dadurch ein ästhetisches Urteil formuliere (vgl. Wittmann 54–55). Ein Buch sei demnach immer ein Appell an die Freiheit des Lesers, „der ihn zu einem universellen Urteil, im Sinne einer ästhetischen Bewertung, auffordere“ (ebd.: 55). Dieser Ansatz macht den Zusammenhang zwischen Sartres Ontologie und Kunstverständnis ersichtlich: Der Mensch ist demnach auch in Hinsicht auf die Kunst „zur Freiheit verurteilt“ (SN 838): « ...on veut engager mon jugement, mais on veut l'engager librement » (RE 63).

4.2 Kunst und Kontingenz

Wie nun schon bekannt sein sollte, verfolgt die menschliche Realität nach Sartre keinen von einer Subjektivität gesetztem Zweck. Sie ist zudem überflüssig, sinnlos und basiert auf Zufällen. Sie ist nach Sartres Worten *kontingent* (siehe auch 1.1.1). Sartre bezeugte, dass die Kontingenz zusammen mit der Freiheit zu den Schlüsselbegriffen seiner existentialistischen Philosophie gehören. Es sei seine persönlichste und paradoxeste Entdeckung: Der Triumph über die Ideologie seiner Kindheit von einer Vision einer Welt, in der sich Schönheit mit dem Notwendigen verbinde, um ein ideales Universum zu bilden, von dem Sartre seit Langem geglaubt habe, dass es das wirkliche Leben gewesen sei (vgl. Coorebyter 2004: 106).

Sartre rückt in seinem Roman *Der Ekel (La nausée)* (1938) das Thema der *Kontingenz* ins Zentrum des Geschehens. Sie sei eine „existentielle Erfahrung“ des tragischen Helden Antoine Roquentin (Bonnemann 2022: 239). Tatsächlich scheint diese Erzählung autobiographische Muster aufzuweisen, wie Sartre in seiner Autobiographie *Die Wörter (Les mots)* (1964) später gestand: « J'étais Roquentin, je montrais en lui, sans complaisance, la trame de ma vie » (LM 210).

Kurzes Resümee: Der in der französischen Provinz lebende Historiker Roquentin schreibt Tagebücher, in denen er festhält, wie das Gefühl des Ekelns ihn in all den Gegenständen bis hin zu den Menschen bedränge. Dadurch erkenne er die Absurdität und die Zufälligkeit, also die Faktizität der Dinge in der Welt. Die Kunst solle dem Autor nun als Flucht aus der Kontingenz dienen (vgl. E; vgl. Thumerel 2004: 344–346; vgl. Bonnemann: 239–242).

Die Kontingenz ist für Sartre ein philosophisches Konzept, welches in *Das Sein und das Nichts* rational begründet wird und den Beweis für den Possibilismus im Leben erbringt, während sie in *Der Ekel* als „Offenbarungserlebnis“ (Kamps: 40) erfasst werde (vgl. Bonnemann: 240). Sie enthüllt sich in dem Roman als eine Art spirituelle „überwältigende Enthüllung des Wesens“ (Bonnemann: 240), deren Roquentin sich während eines Spaziergangs im Park beim Anblick eines Kastanienbaums bewusstwerde: „Und mit einem Schlag, mit einem einzigen Schlag zerreißt der Schleier, ich habe verstanden, ich habe gesehen“ (E 144). Bei der weiteren Beobachtung der Natur erkennt Roquentin schließlich die *Faktizität* in allen Dingen, die ihn umgeben:

Niemals vor diesen letzten Tagen hatte ich empfunden, was das heißt: existieren. Ich war wie die anderen, ich sagte wie sie <Das Meer *ist* grün, dieser weiße Punkt da oben *ist* eine Möwe.> Aber ich fühlte nicht, daß das existierte, daß die Möwe eine <existierende Möwe> war; gewöhnlich verbirgt sich die Existenz, und auf einmal war es da, war es klar wie die Sonne: die Existenz hatte sich plötzlich offenbart. Sie hatte ihren unverfänglich-abstrakten Charakter verloren: sie war der Teig der Dinge, diese Wurzel war eingeknetet in Existenz. Vielmehr war all das-die Wurzel, die Gatter, die Bank, der schüttete Rasen- versunken; die Verschiedenartigkeit der Dinge, ihre Individualität waren nur ein äußerer Anschein, ein Firnis. Dieser Firnis war zerschmolzen, was blieb, waren monströse, weiche Massen, ungeordnet, nackt von einer erschreckenden und obszönen Nacktheit. (E 145)

Die Kontingenz existiere somit nicht nur in der menschlichen Existenz, sondern weite sich bis in die Naturgesetze aus. Im Grunde wird damit jedes unvorstellbare und dystopische Szenario Teil des Möglichen. Sartre veranschaulicht die Willkürlichkeit und die Absurdität der Kontingenz in der Natur anhand mehrerer „Horrorszenarien“ (vgl. Bonnemann: 240–241), welche an Nietzsches Terminologie des „Grausens“ (1872: 28) erinnern:

Zum Beispiel ein Familienvater wird beim Spazierengehen einen roten Fetzen durch die Straße auf sich zukommen sehen, wie vom Wind getrieben. Und wenn der Fetzen ganz nahe bei ihm ist, wird er sehen, daß es ein Brocken verfaultes Fleisch ist, staubbeschmutzt, das sich kriechend und hüpfend dahinschleppt, ein Stück geschundenes Fleisch, das sich durch die Gosse wälzt und in Krämpfen Blutspritzer ausstößt [...]. Und ein anderer wird merken, daß ihn etwas im Mund kratzt. Er wird vor einen Spiegel treten, den Mund öffnen: und seine Zunge wird ein riesiger, äußerst reger Tausendfüßler geworden sein, der mit den Füßen strampelt und ihn am Gaumen kratzt. Er wird ihn ausspucken wollen, aber der Tausendfüßler wird ein Teil seiner selbst sein, und er wird ihn mit den Händen herausreißen müssen. (E 178–179).

Durch die Musik, genauer gesagt, durch das Lied „*Some of these days*“ (1927) von Sophie Tucker, erfahre Roquentin plötzlich eine „unbeugsame Ordnung“ (E 31). Aufgrund der „Notwendigkeit der Musik“ (E 32) vergesse Roquentin die Kontingenz der Welt. Die Musik sei deshalb „*notwendig*“, weil sie ein Produkt aus bewusst zusammengesetzten Melodien und Tönen sei. Die Kunst werde schließlich zur Erlösung seiner Kontingenz (vgl. Bonnemann: 241).

Marc Carroll (vgl. 2006: 398) schreibt in seiner Analyse, dass die Erlösung es für Roquentin erst möglich gemacht hat, zwischen Bewusstsein und physischer Umgebung zu unterscheiden. Die Verbindung des Für-sich und des An-sich, die durch die Kontingenz verloren gegangen sei, bestehet dadurch erneut.

4.3 Freundschaft und Trennung von Sartre und Giacometti (Exkurs)

Der amerikanische Schriftsteller James Lord war ein langjähriger Wegbegleiter Giacomettis, den er 1952 in Paris kennenlernte und mit dem er bis zu seinem Tod eine innige Freundschaft pflegte. Er veröffentlichte fast 20 Jahre nach Giacomettis Tod eine umfassende, detailverliebte und spannende Biografie des Schweizer Künstlers (vgl. Lord 1985), die es möglich macht, die außergewöhnliche Beziehung zwischen ihm und Sartre näher zu beleuchten, auf die im folgenden Abschnitt eingegangen wird

Der Schweizer Bildhauer Alberto Giacometti, der die meiste Zeit seines Lebens in Paris verbrachte, saß zu später Stunde im legendären „Café de Flore“, als sich ein alleinsitzender Mann mit Brillengläsern hinüberlehnte und sagte: „Verzeihen Sie bitte, aber ich habe Sie hier oft gesehen, und ich denke, wir müßten uns verstehen. Ich habe kein Geld bei mir; würde es Ihnen etwas ausmachen, mir mein Getränk zu bezahlen?“ (Lord: 2001⁹: 171). Die Person war niemand Geringeres als Jean-Paul Sartre. Dieses Aufeinandertreffen ereignete sich im Jahr 1939 und Sartre sollte mit seiner Annahme, dass sich beide verstehen würden, Recht behalten, denn es entwickelte sich eine Jahrzehntelange Freundschaft zwischen den zwei Protagonisten. Giacometti bezahlte sofort das Getränk. Sie kamen ins Gespräch, hatten viele gemeinsame Freunde, hatten bestimmt schon voneinander gehört und waren schnell voneinander angetan (vgl. Lord: 45). Sartre erkannte die außergewöhnliche Persönlichkeit und den ausgeprägten Intellekt des Künstlers, so wie ihn James Lord beschreibt:

Alberto's intellect was not made for neat and systematic thought. He was a master of quirky intuitions, unpredictable shifts in point of view, contradictory logic, and speculative leaps of the imagination [...] Conversation with Alberto was exceptional and fascinating [...] Sartre was impressed. (Lord 1985: 46)

Simone de Beauvoir, die ebenfalls ein enges Verhältnis zum Schweizer Künstler hatte, beschreibt in ihrer Romanbiografie *La Force de l'âge (In den besten Jahren)* (1960) die

⁹ Lord (2001) ist die deutsche Übersetzung, die nach der englischen Originalausgabe 1985 erschien. Es wird allerdings weitgehend nach der Originalversion zitiert.

“magische“ Ausstrahlung Giacomettis, die sie und Sartre bei ihrem Treffen mit dem Bildhauer in den Bann gezogen hat:

Nous étions particulièrement intrigués par un homme au beau visage raboteux, à la chevelure hirsute, aux yeux avides, qui vagabondait toutes les nuits sur le trottoir, en solitaire, ou accompagné d'une très jolie femme ; il avait l'air à la fois solide comme un rocher et plus libre qu'un elfe : c'était trop. Nous savions qu'il ne faut pas se fier aux apparences et celle-ci avait trop de séduction pour que nous ne la supposions par décevante : il était suisse, sculpteur et s'appelait Giacometti. (Beauvoir 1960: 288)

Was Sartre besonders an Giacometti faszinierte und die beiden Intellektuellen vereinte, war die entschlossene empirische Suche nach dem *Absoluten*: « Vous étiez en quelque sorte inspiré par lui. » (Beauvoir 1981: 290), merkte Simone de Beauvoir an.

Giacomettis Erscheinung war zu diesem Zeitpunkt von einem besonderen Merkmal gekennzeichnet: er humpelte. Er sprach offen mit seinen Freunden über den Unfall, da es auch bei ihm üblich war, über private Dinge zu reden (vgl. Lord: 46–47). Der Unfall würde noch eine bedeutende Rolle in der Freundschaft zwischen Sartre und Giacometti spielen, weshalb es sich lohnt, auf dieses Malheur ausführlicher einzugehen. Dies soll geschehen sein:

In einer späten Oktobernacht stand Giacometti allein auf der „*Place des Pyramides*“ auf einem schmalen Gehsteig, als plötzlich ein Auto auf ihn zuraste, auf den Gehweg abbog, ihn streifte, ihm den rechten Fuß zertrümmerte, ihn auf den Bürgersteig schleuderte und in ein Schaufenster krachte (vgl. ebd.). Er schien zu Beginn glimpflich davon gekommen zu sein: ein Mittelfußbruch, der laut seinem Arzt ohne Operation nach einigen Wochen verheilen werde, sofern er seine Reha-Übungen praktiziere. Er ignorierte diese Empfehlung, denn Giacometti liebte sein neues Handicap. Er genoss es, mit Krücken zu gehen, die er später nicht mehr brauchte und mit einem Spazierstock ersetzte. Er wäre noch glücklicher gewesen, wenn ihn der Unfall komplett gelähmt hätte, denn das hätte ihm ermöglicht, noch mehr Fortschritte als Künstler zu machen, merkte er an (vgl. ebd.: 46).

Simone de Beauvoir schien fasziniert davon zu sein, wie sich Giacometti mit diesem Unfall nicht nur abgefunden hatte, sondern dieser in ihm die Neugierde über die menschliche Existenz noch stärker entfachte:

Tout l'intéressait : la curiosité était la forme que prenait son amour passionné pour la vie. Quand il avait été renversé par une auto, il avait pensé avec une sorte d'amusement : « Est-ce ainsi qu'on meurt ? Que va-t-il-m'arriver ? » La mort même était à ses yeux une expérience vivante. Pendant son séjour à l'hôpital, chaque minute lui avait apporté quelque révélation inattendue, c'est presque à regret qu'il en était sorti. Cette avidité m'allait droit au coeur. (Beauvoir 1960: 500–501)

Giacometti sprach auch offen über seine Romanzen. Tatsächlich war eine heimliche Affäre des verheiraten Giacometti die Ursache für diesen Unfall, denn er ereignete sich, kurz nachdem er seine englische Geliebte Isabel Delmer im Hotel besucht hatte. Er blickte reuevoll auf dieses Ereignis zurück: „If I'd been a real man, I wouldn't have been in the street at the moment“ (Lord: 47). Und als er immer wieder über diese Nacht sprach, schwang bei der Erzählung oft ein Hauch von freiwilligem Selbstverschulden mit, als ob er sich mit Absicht so hingestellt hätte, um von einem Auto angefahren zu werden (vgl. ebd.). Zwar offenbarte Giacometti immer viel aus seinem Privatleben, aber ihm ging es in seinen Erzählungen nie um eine Form der Selbstinszenierung, sondern um eine allgemeine Darstellung des Menschenlebens, die Sartre sehr beeindruckte (vgl. ebd.: 48).

So nahm die Freundschaft zwischen dem Bildhauer und dem Philosophen einen vielversprechenden Anfang, der zu intensiven Gesprächen führte. Sartre ließ sich von Giacomettis Gedankenwelt auf abstrakte Weise beeinflussen. Der französische Existentialist vertraute nur abstrakten Gedanken. Dabei neigte Giacometti zu konkreten Gedanken und zu einer konkreten Arbeitsweise: „Sowohl in seiner Arbeit als auch in seinem Leben packte er das Rohmaterial so direkt wie möglich an“ (Lord 2001: 173). Sartre blickte mit großem Staunen auf Giacomettis Arbeit, während seine Freunde von seinen Werken irritiert waren, denn „sie wußten nicht, was sie von den winzigen Köpfen und Figürchen halten sollten“ (ebd.).

Der zweite Weltkrieg entfachte. Im Jahre 1941 besuchte Giacometti seine Mutter in der Schweiz, und solange der Krieg tobte, wurde ihm der Einlass in die französische Hauptstadt verwehrt. Sartre wurde in der Zwischenzeit zur Berühmtheit. Noch vor Kriegsende flog er in die Vereinigten Staaten, verabredete sich mit Präsident Roosevelt und bereitete sich auf die Veröffentlichung der ersten Ausgabe seiner Zeitschrift *Les Temps modernes* vor. Giacometti versank vorerst in der Anonymität. Er äußerte einst: „If I were true to myself, I'd bury all my sculptures so that they wouldn't be found for a thousand years“ (Lord: 49). Sartre erkannte sofort die existentialistische Genialität dieses Satzes.

Nach seiner Ankunft in Paris machte der Bildhauer wieder auf sich aufmerksam. Im Jahr 1948, zu einer Zeit, in der Sartre selbst für Giacometti regelmäßig Portrait saß, wurden die Plastiken des Schweizer Bildhauers in einer großen Einzelausstellung in New York in der Galerie „*Pierre Matisse*“ ausgestellt. Sartre schrieb den Essay für den Katalog der Ausstellung mit dem Titel: „*La Recherche de l'absolu*“ (1948) („Die Suche nach dem Absoluten“).

In der Rolle des Kunstkritikers vergleicht Sartre seinen Freund mit dem Bildhauer der Antike *Praxiteles* und dem französischen Bildhauer *Aristide Maillol* (vgl. Noudelmann 2004: 416).

Sartre zufolge vollzieht Giacometti anhand seiner Kunst eine „kopernikanische Wendung“ (SA 19), da er Handlungen und *nicht* Dinge entwirft. Der Philosoph habe seine eigenen Forschungen und Interessen in der Arbeit des Bildhauers wiedererkannt, allem voran in den Themen der „*Vergänglichkeit*“, der „*Bewegung*“ und der „*Zerbrechlichkeit*“ (Noudelmann: 416).

Giacometti war begeistert von Sartres Essay: „I find it very good“ (Poling: 477), schrieb er an Matisse nach seiner Lektüre. Giacometti hatte nie die Intention, ein bestimmtes „hypothetisches Gedankensystem“ („*any hypothetical system of thought*“) (Lord 1985: 50) auszudrücken oder zu veranschaulichen, seine Kunst wurde aber weitgehend dem Existentialismus zugeordnet. Die Ausstellung zeichnete einen erheblichen Erfolg ab und die New Yorker Kunstszenen war sowohl von der Ausstellung als auch von Sartres Worten begeistert. Der Erfolg blieb in der französischen Hauptstadt nicht unbemerkt, wo Giacometti im Jahr 1954 seine Gemälde ausstellte. Anlässlich dieser Ausstellung veröffentlichte Sartre den Text « *Les peintures de Giacometti* » (Die Gemälde Giacomettis) (1954) in *Les Temps Modernes*, der später auch in *Situations IV* erschien (vgl. ebd.).

Die zwei Intellektuellen trafen sich jede Woche zum Mittagessen im Restaurant *La Palette*. Sie sprachen viel über den Krieg, den Widerstand und den Kommunismus und waren sich nicht selten uneinig. Ein bestimmtes Thema sorgte einst für Differenzen zwischen den beiden. Sartre meinte, der politisch engagierte Schriftsteller Jean Genet könne aufgrund seiner Homosexualität gar kein Revolutionär sein, denn das wären zwei „Seinsweisen“, die inkompatibel seien (vgl. ebd.: 51). Giacometti ärgerte sich über die Aussagen seines Freundes: „It's always unpleasant to hear an intelligent friend say something stupid“ (ebd.: 52).

Anfang der 1960 Jahre, nach einem Aufenthalt in der Sowjetunion, setzten sich Sartre und Simone de Beauvoir in Rom ab, wo der französische Philosoph den Entschluss fasste, seine eigene Autobiografie zu verfassen. Im Jahr 1964 veröffentlichte er schließlich sein Werk mit dem Titel „*Les Mots*“ (*Die Wörter*), in dem er seine Kindheit, seine Begabungen und den Stellenwert der Literatur beschreibt. Das Buch war ein Riesenerfolg: Es führte augenblicklich die Bestsellerliste an, wurde in dutzenden Sprachen übersetzt und trug erheblich zu Sartres Ruhm bei (vgl. Lord: 52–53).

Als Giacometti das Werk seines alten Freundes in die Hände bekam und zu lesen begann, erlitt er, auf Seite 193 angelangt, einen regelrechten Schock. Sartre thematisierte ausführlich Giacomettis einschneidendes Erlebnis mit diesen Worten:

Vor mehr als zwanzig Jahren wurde Giacometti eines Abends beim Überqueren der Place d'Italie von einem Auto angefahren. Er wurde verletzt, das Bein war ausgerenkt, aber in dem wachen

Dämmerzustand, der ihn befallen hatte, spürte er zunächst so etwas wie Freude: <Endlich einmal erlebe ich etwas!> Ich kenne seinen Radikalismus: er war auf das Schlimmste gefaßt. Sein Leben, das er so sehr liebte, daß er sich kein anderes zu wünschen vermöchte, war in Verwirrung geraten, vielleicht sogar durch die stupide Heftigkeit des Zufalls zerbrochen. Nun sagte er sich: <Also war ich nicht dazu bestimmt, Bildhauer zu werden, vielleicht war ich nicht einmal für das Leben bestimmt; ich war zu nichts bestimmt. > (Die Wörter 193)

Giacometti war entsetzt. Er berichtete zwar seinen Freunden wiederholt über den Unfall, hatte aber absolut kein Interesse daran, dass dieser publik gemacht werde und vor allem nicht, dass dieser *verfälscht* niedergeschrieben werde. Es war Giacomettis Geschichte, die nur er so offen und persönlich darlegen durfte. Für ihn hatte Sartre, jemanden, den er zum Zeitpunkt des Unfalls nicht einmal kannte, nicht das Recht, diese Geschichte für seine intellektuellen Zwecke derart zu manipulieren. Es war allen klar, dass sich der Vorfall bei der "Place des Pyramides" und nicht bei der "Place d'Italie" zugetragen hatte. Vor allem stellte das von Sartre zitierte Fazit: „Also war ich nicht dazu bestimmt, Bildhauer zu werden, vielleicht war ich nicht einmal für das Leben bestimmt; ich war zu nichts bestimmt“ die absolut gegenteilige Vision und Lehre dar, die Giacometti aus diesem Abend gezogen hat. Der Unfall sei ein Einschnitt in seinem Leben, der einen tiefgreifenden *positiven* und *kreativen* Einfluss auf seine Arbeit und sein persönliches Leben hatte. Er fühlte sich von dem französischen Existentialisten betrogen und je mehr über dessen Motive nachdachte, umso wütender wurde er (vgl. Lord: 53). Sartre wollte hingegen mit seiner Version die Kontingenz und die Absurdität des menschlichen Lebens demonstrieren (vgl. Tamassia 2004: 199).

Der Gedanke, dass Sartre ihn als Künstler und Menschen nie verstanden hatte, zerrüttete ihn: "It's as if he had never known me! What's the good of knowing someone for twenty-five years if he hasn't understood the first thing about you?" (Lord: 53). Giacometti brach die Freundschaft mit Sartre ab. Das Pariser Genie hatte die Aufregung nie verstanden. Er machte Giacometti für die Trennung verantwortlich, denn dieser habe ihn einfach falsch verstehen wollen (vgl. Lord: 54–55).

5 Giacometti: ein Existentialist?

Die jahrzehntelange Freundschaft und der intellektuelle Austausch zwischen Sartre und Giacometti sowie die zwei Essays « La Recherche de l'absolu » (1984) und « Les Peintures de Giacometti » (1954) bringen den Bildhauer in eine starke Verbindung mit der existentialistischen Philosophie. Es seien keine aus der Distanz entstandenen Texte, wie bei Heidegger und Merleau-Ponty, sondern durch ein enges persönliches Verhältnis: Dadurch, dass Sartre seinen Freund in seinem Atelier regelmäßig aufsuchte, Gedanken mit ihm austauschte

und sich porträtieren ließ, erhielt er genaue und tiefe Einblicke in die Entstehung seiner Kunstwerke, was die Beziehung zwischen den beiden Denkern so auszeichne (vgl. Billeter 2017: 205).

Ist Giacometti ein existentialistischer Künstler? Diese Frage ließe sich nach den ersten Recherchen unter Vorbehalt bejahen: In einem Begleittext im „Art Institute“ in Chicago wird Giacometti als „Illustrator der Sartreschen Philosophie“ (Steinwendtner: 35) betitelt, in Fachzeitschriften ist weiters die Rede vom „genialen Bildhauer des Existentialismus“ (Fahrenheit 2022) und selbst Sartre erkannte in ihm einen heroischen Existentialisten (vgl. Tamassia: 199). Giacometti thematisierte in seiner Kunst *in effectu* ontologische Probleme, wie die Grenzen zwischen dem Sein und dem Nicht-Sein, der Unausweichlichkeit des Daseins sowie die prekäre Lage des Menschen. Zudem beschäftigte sich Giacometti mit anderen Denkern, die sich ebenfalls den ontologischen Problemen stellten, wie den Soziologen Georges Bataille oder Schriftsteller wie Franz Kafka und Samuel Beckett (vgl. Deike 1993: 50).

Nichtsdestotrotz bleibt die plakative Kategorisierung Giacomettis als existentialistischer Künstler mit Vorsicht zu betrachten, vor allem deshalb, weil er es unentwegt verweigert habe, als solcher reduziert zu werden¹⁰ (vgl. Steinwendtner: 37). In dem folgenden Kapitel wird unter Einbindung von Sartres Lehre untersucht, inwieweit sich existentialistische Aspekte in Giacomettis Kunst veranschaulichen lassen.

5.1 Die Zerstörung und das Scheitern

Giacomettis Arbeitsweise war durch ein bestimmtes Merkmal gekennzeichnet: die dauerhafte Zerstörung und der Wiederaufbau seiner eigenen Werke. Sartre habe darin die verzweifelte Suche nach Perfektion erkannt (vgl. Steinwendtner: 36):

Auch Giacometti fängt immer wieder von vorne an [...] Er zerbricht sie alle wieder und fängt von neuem an. Manchmal gelingt es seinen Freunden, einen Kopf, eine junge Frau oder einen Jüngling vor dem Massaker zu retten. Er lässt es geschehen und macht sich aufs neue an die Arbeit. (SA 12)

Sartre sehe in diesem zerstörerischen Entstehungsprozess Parallelen zum Menschen, dessen Existenz einer „start again from zero“ (Poling: 477) Bestimmung zugrunde liegen soll, um sich nicht auf vorgefasste Meinungen zu stützen, wenn man sein Leben gestalte. Giacometti vollzieht also, um es in Sartres Worten zu sagen, eine Form der *Nichtung* und demonstriert anhand seiner Werke die Kontingenz und die Vergänglichkeit der menschlichen Realität.

¹⁰ Reinhold Hohl (1984) zweifelt in seinem Werk ebenfalls die existentialistische Zuschreibung Giacomettis an (zitiert nach Bezzola 2022: 36).

Giacometti erklärt, dass diese „sich bewegenden Skizzen - immer auf halbem Wege zwischen dem Nichts und dem Sein [...] nur für ein paar Stunden geschaffen“ seien (SA 12–13):

[...] wie eine Morgendämmerung, wie eine Traurigkeit, wie eine Eintagsfliege. Und gerade dadurch, daß seine Gestalten dazu bestimmt sind, in derselben Nacht, da sie entstehen, wieder zu vergehen, bewahren sie als einzige unter allen mir bekannten Skulpturen die ungewöhnliche Anmut der Vergänglichkeit. (SA 13)

Der beachtliche Titel *Die Suche nach dem Absoluten* zeigt Sartres Begeisterung für das Scheitern in Giacomettis Arbeit, das für ihn einen Mehrwert in der Kunst darstelle (vgl. Spies 2020). Giacomettis Ziel sei es gewesen, eine Menschenfigur aus dem Stein zu hauen, ohne sie zu versteinern und gleichzeitig das zu entwerfen, was er *sehe* (vgl. SA 12); dafür benutzte er den einen immateriellen und körperlosen Stoff – den Gips. Durch die Zerstörung stehen Giacomettis Werke immer in der Zeitlichkeit. Giacometti habe es nie geschafft, das abzubilden, was er gesehen habe, weil er jeden Augenblick in der Wirklichkeit oder im Modell etwas anderes erkannt habe und seine Werke dann erneut zerstört habe. Das vollendete Werk habe es für Giacometti nie gegeben (vgl. Billeter: 204–205). Sartre meint hierzu:

Er könnte das Spiel noch in dieser Stunde gewinnen: er brauchte nur zu entscheiden, daß er es gewonnen hat. Aber er kann sich nicht dazu entschließen, er verschiebt seinen Entschluß von Stunde zu Stunde, von Tag zu Tag; manchmal, im Verlauf einer arbeitsreichen Nacht, ist er nahe daran, seinen Sieg einzugehen: am Morgen ist alles wieder zerschlagen. (SA 21)

Auch Simone de Beauvoir berichtet diesbezüglich in ihrer Romanbiografie «*La Force de l'âge*» (1960) über einen amüsanten Vorfall: « Un jour, il avait entassé dans une charrette à bras les sculptures qui remplissaient son atelier, et il avait été les balancer dans la Seine » (Beauvoir 1960: 500).

Aufgrund dieser soeben beschriebenen vergeblichen Anstrengung und der umfangreichen wie redundanten Arbeit des Bildhauers ist ein Parallelle zwischen Giacometti und der Figur des *Sisyphus*, der sich von den Göttern dazu verdammt sah bis in alle Ewigkeiten einen Steinblock hinauf und hinunterzurollen, durchaus einleuchtend. Der deutsche Verleger Axel Matthes bezeichnet Giacometti als „den existentialistische[n] Sisyphus“ (1987: 99) und der Schweizer Kunstkritiker Franz Billeter sieht in Giacometti den „neuen“ Sisyphus: „Camus‘ Sisyphus wurde vom Künstler Alberto Giacometti gelebt“ (Billeter: 206). In dem einflussreichen Essay *Der Mythos des Sisyphus (Le Mythe de Sisyphe)* (1942) des Existentialisten Albert Camus akzeptiere die Figur des Sisyphus die Absurdität der Situation und werde dadurch Herr seines

Schicksals. Man solle sich Sisyphus demnach als glücklichen Menschen vorstellen¹¹, so Camus. Giacometti scheint ebenfalls die Absurdität seines Schaffens bejaht zu haben, sie wirkt wie ein Antreiber seiner Freiheit. Dem französischen Kunsthistoriker Pierre Schneider erklärt er in einem Interview:

Ich denke, daß ich jeden Tag ein Stück vorwärtskomme. O doch, daran glaube ich, selbst wenn es kaum sichtbar wird. Und immer mehr glaube ich, daß ich nicht jeden Tag, sondern jede Stunde vorankomme. Das treibt mich immer mehr um, deswegen arbeite ich mehr denn je. Ich bin mir sicher, etwas zu tun, das ich noch nie getan habe und das alles gegenstandslos macht, was ich in der Skulptur bis gestern Abend oder bis heute Morgen gemacht habe. (Schneider 1994: 71)

Der Kunsthistoriker Wieland Schmied bezeichnet Giacomettis Zerstörungsdrang stets als „masochistische[n] Lust an Schwierigkeiten“ und als „Gratwanderung zwischen Gelingen und Misslingen“ (Schmied 1997: 50). Er beobachtet ein ähnliches Prozedere in seinen Zeichnungen: Indem Giacometti seine Linien permanent übermalt und überlagert, zerstöre er seine Werke, um sie im Anschluss neu zu erstellen. Schmied zufolge verkörpert Giacometti daher anhand seiner Kunst immer eine authentische Reflexion seiner Arbeitsweise (vgl. ebd.) Er liefert hierzu folgende spannende Interpretation:

Was sich bei Giacometti als Resultat der künstlerischen Arbeit zeigte, war das Bild des Porträtierten, verschmolzen mit dem Bild des Kampfes, den der Künstler um das Bild des Porträtierten geführt hatte. Die Spuren des Ringens erschienen damit zugleich als die Bestätigung seiner Glaubwürdigkeit. Sie machen deutlich, daß das Bild im vollen Wortsinn der Realität abgerungen, ihr entrissen wurde. Sie sind das Siegel seiner Authentizität. (ebd.)

Im Zuge dieser Arbeit wird Giacomettis Anspruch an Authentizität gekoppelt mit seinem persönlichen Leben noch genauer unter die Lupe genommen werden.

5.1.1 Kollektives Scheitern

Aus diesem nun ausführlichen beschriebenen Zerstörungsdrang Giacomettis, wie auch der Tatsache, dass er seine Kunstwerke nie als vollendet empfand, sei die Geschichte seiner Arbeit als „Geschichte des Scheiterns“ (Bezzola 2022: 36) aufzufassen. Giacometti selbst befasste sich für eine geraume Zeit vorrangig mit den Ursachen dieses Scheiterns. « ... ça n'est plus pour réaliser la vision que j'ai des choses, mais pour comprendre pourquoi ça rate » (Leiris/Dupin 1997: 283), sagte Giacometti in einem Interview mit dem französischen Journalisten Pierre Dumayet. Bezzola zufolge ist Giacomettis Scheitern vor allem methodischer Natur:

¹¹ Opielka (2019: 113): „Für Camus war Sisyphos ein glücklicher Mensch, er trug den Stein auf den Hügel und dann rollte er zurück, immer wieder, eine menschliche Existenz der Wiederholung, ohne Frage nach dem Sinn.“

Zum einen ist es die Weise, analog dem cartesischen *doute méthodique*, in der radikal selbstkritischen Überprüfung des Geschaffenen den Fortschritt in der Klärung grundsätzlicher Erkenntnis- und Schaffensfragen zu gewinnen. Zum andern ist Giacometti's Scheitern zuletzt ein Scheitern an, in, mit seiner Methode. Das Scheitern wird Giacometti's Schlüsselmotiv: als Vorwurf (problema) und damit als *movens* des Werks. (Bezzola: 36–37)

Bei Sartre lässt sich wiederum die Dimension des Scheiterns in seiner Philosophie am deutlichsten an der ontologischen Grundstruktur der menschlichen Realität demonstrieren. Sartre selbst erkennt, wie schon in 1.2 gezeigt wurde, beim *Für-sich* einen fortwährenden scheiternden Entwurf. Wie Giacometti schon im Kapitel 5.1 aufgrund seiner Arbeitsweise als modernen Sisyphus tituliert wurde, ist aus dieser Perspektive zu verstehen, wenn die deutsche Philosophin, Liselotte Richter, Sartres Hauptwerk ebenfalls als „gigantische Sisyphusarbeit“ (Richter 1961: 63) bezeichnet. Der österreichische Philosoph Peter Kampits fügt weiters hinzu, dass sich das Werk gar als „Apologie des menschlichen Scheiterns“ (Kampits: 44) lesen würde.

Die Freiheit, die von Sartre *aufgezwungen* werde, verkörpere eine große Last und eine Beziehung zu den Mitmenschen mit erheblichem Konfliktpotential. Wir seien zwar zur Freiheit verurteilt, diese ließe sich aber ständig durch die Mitmenschen rauben, denn sie seien „die Hölle“, wie Sartre formuliert. Der französische Existentialist habe das Scheitern trotz seines atheistischen Existentialismus, den er in *Das Sein und das Nichts* vertritt, auch unter einer religiösen Perspektive hervorgehoben (vgl. ebd.):

Jede menschliche-Realität ist eine Passion, insofern sie entwirft, zugrunde zu gehen, um das Sein zu begründen und zugleich damit das An-sich zu konstituieren, das als sein eigener Grund der Kontingenz entgeht, das *ens causa sui*, das die Religionen Gott nennen. So ist die Passion des Menschen die Umkehrung der Passion Christi, denn der Mensch geht als Mensch zugrunde, damit Gott geboren werde. Aber die Gottesidee ist widersprüchlich, und wir gehen umsonst zugrunde; der Mensch ist eine nutzlose Passion. (SN 1052)

Man sollte, um Missverständnisse zu vermeiden, präzisieren, dass es bestimmt nicht Kampits' Intention ist, Sartres Werk in einen schlechten Ruf bringen zu wollen, oder gar als „gescheitert“ zu charakterisieren. Ganz im Gegenteil lässt sich das Scheitern bei Sartre als Ausdruck der Freiheit und als wesentlicher Bestandteil der menschlichen Existenz interpretieren. Kampits hebt die philosophische Bedeutung des Werkes am Ende seiner Analyse nochmal hervor:

Neben dem Scheitern und der Hoffnung und der Hoffnungslosigkeit, die das Werk letztlich verströmt, stehen eine unbedingte Affirmation der menschlichen Freiheit und Verantwortung, ein Entlarven der Unaufrechtheit (mauvaise foi), ein eindringliches Bekenntnis zur Notwendigkeit, uns in dieser Freiheit durch unsere Handlungen und Entwürfe einzurichten. (Kampits: 45)

5.2 Giacomettis phänomenologisch-ontologisches Kunstverständnis

Giacometti habe den Anspruch der *Vision* in seiner Kunst, die eine „*seinskonstituierende Dimension*“ darstelle (Schor 1994: 13). *Sehen* bedeute für ihn nicht weniger als *Sein*, so wie es Lord formuliert: „Alberto Giacometti lived by his eye. Seeing was being“ (Lord 1977: 37).

Die Vision sei die Bedingung eines Kunstwerks, wodurch es sich von anderen Objekten unterscheide. Diese Einsicht habe er im Jahre 1939 erlangt, als er für den einflussreichen Innenarchitekten aus Geldnot modische und dekorative Einrichtungsgegenstände anfertigen sollte (vgl. Schor: 16). Er stellte rückblickend fest: „In meiner Arbeit lag nichts Schöpferisches, sie unterschied sich in nichts von der eines Tischlers, der einen Tisch erstellt“ (Matter 1987: 204). Dieser Erkenntnis entnahm er, dass ein Objekt, im Gegensatz zum Kunstwerk, in sich selbst vollendet sei. Ein Kunstwerk könne nicht vollendet sein. Genauso könne es nicht zu einem Nichts werden. Sollte es beschädigt werden, lebe es durch die Vision weiter, die das Objekt *nicht* habe, denn „es ist bloß ein Ding in sich selbst“ (Schor: 17). Die Vision ermögliche dem Kunstwerk, sich zu transzendieren, was dem Objekt nicht möglich sei. Das Kunstwerk könne sich dadurch selbst überschreiten und „über seine Wahrheit hinaus eine spezifische Wahrheit zeigen“ (ebd.).

Das Kunstwerk, das abgeschlossen und vollkommen sei, existiere nicht. Der Künstler befindet sich in Hinblick auf sein Werk immer in einem kontinuierlichen Prozess. Für den Rezipienten habe das Werk eine offene Form und einen individuellen Charakter, da es von jedem anders wahrgenommen werde. Die Zugänglichkeit des Werkes verpflichte den Betrachter „zum Dialog, [zum] Sehen, Lesen, Hören, Fühlen und Wahrnehmen seiner ‚spezifischen Vision‘ als einen Aspekt der Wirklichkeit“ (ebd.:18). Es existiere keine erfahrbare objektive Welt und zudem könne jeder Künstler nur einen Teil seiner Wirklichkeit abbilden, weshalb ein Kunstwerk für Giacometti immer nur einen „Aspekt der Wirklichkeit“ (ebd.) darstelle. Der Akt des „Aufbauens“ (ebd.: 20), wodurch die Vision seine künstlerische Dimension erhalte, finde durch eine gemeinsame Anstrengung des Körpers und des Geistes statt (vgl. ebd.). Beim Versuch, ein Glas zu zeichnen, sei Giacometti die Verborgenheit in den Dingen bewusst geworden (vgl. ebd.: 19–20).

Jedesmal, wenn ich das Glas anschau, erscheint es verwandelt, das heisst, dass seine Wirklichkeit fragwürdig ist, weil es sich widersprüchlich oder unvollständig in mein Gehirn projiziert. Man nimmt es auf eine Weise wahr, als würde es verschwinden, wiedererscheinen... was bedeutet, dass es halt nun mal zwischen Sein und Nichtsein ist. Und das will man kopieren. Das ganze Bestreben des modernen Künstlers liegt darin, etwas zu ergreifen und aufzubauen, das sich stets entzieht. (Matter 1987: 208)

Vor dem Hintergrund der Sartreschen Philosophie veranschaulicht dieses Beispiel die Beziehung zum menschlichen Bewusstsein. Ohne es wäre das Glas, das, was es ist: eine reine Positivität. Das Bewusstsein zeigt uns allerdings die Veränderbarkeit und die Komplexität eines Objektes. Ein bekanntes und konkreteres Beispiel ist jenes der vollen Intuition einer Mondsichel, das Sartre selbst demonstriert:

Sage ich zum Beispiel, der Mond sei nicht voll und es mangele ihm ein Viertel, so fälle ich dieses Urteil über die volle Intuition einer Mondsichel. So ist das, was der Intuition gegeben ist, ein An-sich, das in sich selbst weder vollständig noch unvollständig ist, sondern ganz einfach das ist, was es ist, ohne Bezug zu anderen Seinswesen [êtres]. Damit dieses An-sich als Mondsichel erfaßt werden kann, muß eine menschliche Realität das Gegebene auf den Entwurf der realisierten Totalität hin überschreiten-hier die Scheibe des Vollmonds- und dann auf das Gegebene zurückkommen und es als Mondsichel konstituieren. (SN 184)

Nach dem Sartreschen Prinzip strebe Giacometti nach der Vermittlung der beiden Seinsformen: Er arbeite mit dem Gips und versuche, mit jedem Stäubchen „Leben einzuhauchen“ (Steinwendtner: 42). Giacometti habe sich für die Abbildung einer *authentischen Wirklichkeit* in der Kunst begeistert, die er nach dem Bruch mit dem Surrealismus¹² in den *archaischen Portraits* erkannt habe. In diesen habe er einen bestimmten Grad der Wirklichkeit und Lebensähnlichkeit festgestellt, die den *Stil* eines Kunstwerks gekennzeichnet haben. Der Bildhauer habe die *Realistische Malerei* stets abgelehnt, denn sie habe nicht ausreichend die Wirklichkeit abgebildet und dementsprechend auch keinen *Stil* gehabt:

Das Dumme an ihr ist, dass sie mit absolut nichts eine Ähnlichkeit hat. [...] Diejenigen Kunstwerke der Vergangenheit, die der Wirklichkeit am nächsten kommen, sind gerade die, von denen man sagt, dass sie am weitesten davon entfernt sind. (Schor: 21)

Ergänzend dazu habe Giacometti festgestellt, dass die prähistorischen Künstler augenscheinlich nicht die Absicht verfolgten, einen Stil zu schaffen, sondern nur ihre eigene Welt, wie sie sie sahen, repräsentierten. Es sei ihre einzige Vision gewesen. Ebenfalls habe es für Giacometti nur eine „gültige Vision“ (ebd. 22) gegeben. Jedes seiner Kunstwerke sei eine authentische Darstellung seiner Wirklichkeit gewesen. Im Winter 1963 hält er, kurz vor seinem Tod, folgende Gedanken in seinem Tagebuch fest:

Mes sculptures, peintures, dessins liés à l'évolution de ma vision et de ma conception le long de toute ma vie. Chaque sculpture, peinture et dessin attachés à un moment particulier, à une date particulière de ma vie, signes de ma vision et de ma conception à ce moment-là précis et chaînon entre tout ce qui a été fait avant et tout ce qui a été fait après ces moments précis. Moi dans ma vision, dans ma conception à chaque moment de ma vie. (Hohl 1963: 82)

¹² Sartre lehnte den Surrealismus und dessen Vertreter bekanntermaßen ebenfalls radikal ab: « Ces jeunes bourgeois turbulents veulent ruiner la culture parce qu'on les a cultivés » (LITf 1947: 220).

Giacometti verknüpft also mit dem Begriff der Authentizität eine für ihn lebensnahe Kunst, sodass eine tiefe Verbundenheit mit seinen Werken entsteht: „Eine Gestalt Giacomettis ist Giacometti selbst“ (GG 27), fasst Sartre zusammen.

Die Forderung nach Authentizität spielt für Sartres Freiheitsbegriff, wie in dieser Arbeit gezeigt wurde, ebenfalls eine wesentliche Rolle. Der Mensch sei authentisch, wenn er die Kontingenz seiner menschlichen Realität erkenne und nicht versuche, seine Identität als freies und verantwortungsvolles Wesen durch Unaufrichtigkeit zu leugnen (vgl. Wentz 2005: 20). Schönwälder-Kuntze verweist mit ihrem Authentizitätsbegriff auf eine resultierende Ethik, die durch den Freiheitsbegriff bei Sartre erhoben werde. Authentisch handeln bedeute demnach, im Namen der Freiheit, moralisch zu handeln (vgl. ebd.: 195).

5.3 Distanz

„Die Art, wie Giacometti seine Figuren in trostloser Isolation darstellt, zerfressen gleichsam von Raum, der sich ihnen aufzudrängen scheint, besitzt eine offenkundige Nähe zu dem Bewußtsein, das sich in Schriften Sartres ausdrückt.“ (Elliott 1996: 23)

Beim Anblick seiner davonschreitenden geliebten Isabel eines Abends im Jahre 1937 auf dem Boulevard Saint-Michel habe Giacometti eine Beobachtung gemacht, die seine Kunst von fortan immer prägen werde. Er bemerkte, wie die Frau ihm mit jedem weiteren Schritt in die Ferne immer *kleiner* erscheine, sie ihm dennoch anhand seiner Vorstellungskraft als „unteilbare Ganzheit und bewußte Identität“ haftenbleibe (Schor: 90). Die *Verkleinerung* des Menschen, die er aus der Distanz sah und als *seiend* wahrnahm, habe er in nun seiner Kunst abbilden wollen. Das habe sich in den Anfängen als komplexe Arbeit entpuppt:

Es war eine entsetzliche Katastrophe. Ich erinnere mich zum Beispiel, daß ich aus dem Gedächtnis eine Freundin, die ich liebte, so modellieren wollte, wie ich sie auf dem Boulevard Saint-Michel erblickt hatte. Ich wollte sie ungefähr 80 Zentimeter groß machen. [...] Sie wurde so klein, daß ich darauf keine Einzelheiten mehr anbringen konnte. Ich stand vor einem Rätsel. Unerbittlich schrumpften alle meine Figuren auf einen Zentimeter Höhe zusammen. Noch einen Druck mit dem Daumen und hopp! – keine Figur mehr. (Schneede 2001: 179)

Giacometti habe diese Hürde schon in seinen Jugendjahren beim Zeichnen von Birnen überwinden müssen; ein Phänomen, das Maurice Merleau-Ponty in seiner Studie *Das Auge und der Geist* als „Habhaftwerden auf Entfernung“ (1966: 19) bezeichnet. Der Schweizer Bildhauer habe die Tiefe und den Abstand, die ein Maler oder Zeichner mit der Darstellung von Perspektiven wiedergibt, in seine Skulpturen einarbeiten wollen (vgl. Schor: 91). Die Tiefe ist Merleau-Ponty zufolge die „existentiellste Dimension“ (Merleau-Ponty 1945: 298), weil sie nicht dem Objekt, sondern der Perspektive geschuldet ist. Sie sei ein „unlösliches Band“ (ebd.)

zwischen dem Beobachter und dem Kunstwerk. Bei einer Portraitsitzung mit James Lord stellt Giacometti eines Tages fest: „Wenn du dreißig Meter weiter weg von mir sitzen würdest, dann würde dein Kopf viermal kleiner als jetzt wirken“ (Lord: 13). Daraufhin sei Giacometti zur Einsicht gekommen, dass Größe immer nur in der Relation zur Distanz existiere und de facto kein reales Kriterium sei: „Lebensgröße existiert nicht. Sie ist ein Begriff, der nichts bedeutet. Lebensgröße ist allenfalls die eigene Größe – aber sich selbst sieht man nicht“ (Hohl 1971: 13).

Giacometti verleihe seinen schrundigen Miniaturen durch das Zusammenspiel der Entfernung und der scheinbaren Größe eine absolute Distanz (vgl. Schor: 93; vgl. Steinwendtner: 43). Man könne sich seinen Skulpturen nicht nähern, denn selbst durch die verringerte Entfernung seien die Einzelheiten des Kunstwerks nicht besser ersichtlich. Sartre wendet sich im Katalogvorwort zur Aufklärung direkt an das Publikum:

Eine klassische Statue muß man studieren oder sich ihr nähern, in jedem Augenblick erfaßt man neue Einzelheiten [...]. Einer Skulptur von Giacometti kann man sich nicht nähern. Erwarten Sie nicht, daß diese Brust sich in dem Maße entfalte, wie sie ihr näher kommen: sie wird sich nicht ändern, und Sie werden beim Gehen den seltsamen Eindruck haben, auf der Stelle zu stehen. (SA 17)

Die untypische Wahrnehmung der Distanz macht sich schon bei den Proportionen von Giacomettis Figuren sichtbar. Diese sind „langgestreckt, langbeinig: schwerfüßig Schreitende oder Stehende [...] geschrumpft fast zum Strich, die Glieder desgleichen“ (Holländer 1971: 260). Giacometti verstärkt den Aspekt der „*trostlosen Isolation*“ (Elliott 1996: 23) seiner Figuren, indem er sie tatsächlich mitunter in einem Raum *gefangen* hält. Ein bekanntes Beispiel ist die Skulptur « Figurine enfermée » (1950), die von einem quadratischen Gerüst umgeben ist, sodass man sich der Figur im wahrsten Sinne des Wortes schwer *nähern* kann (vgl. ebd.: 263). Auch in der Malerei ist das Spiel mit den Proportionen, auf der Suche nach der absoluten Distanz zu erkennen, etwa beim Portrait des japanischen Professors Isaku Yanaihara, bei dem der Kopf im Vergleich zu den Händen eine unverhältnismäßige Entfernung darstellt. Charakteristisch für die absolute Distanz sei die paradoxale Wahrnehmung, dass die Hände, die uns am unmittelbarsten erscheinen, ein „bloßes Geflecht von Strichen“ (Holländer: 265) und für uns am undeutlichsten zu erkennen seien, während der Kopf im Hintergrund am schärfsten und ersichtlichsten wirke (ebd.: 265).

Wie schon im Kapitel 5.1 erwähnt, bleibt es das Ziel Giacomettis, aus einen Stein einen Menschen zu machen, ohne ihn zu versteinen. Er habe versucht, die Existenz des Menschen durch „Leichtigkeit, Ähnlichkeit, Blick, Immaterialität, Unnahbarkeit“ und durch die

Aufnahme der „absoluten Distanz in die Skulptur“ auszudrücken (Schor: 98). Sartre betonte diesbezüglich den revolutionären Charakter in Giacomettis Kunst:

Er kam nämlich als erster auf den Gedanken, den Menschen so darzustellen, wie man ihn *sieht*, d.h aus der Distanz. Er verleiht seinen Gipsfiguren eine absolute Distanz (SA 17) [...] Vor ihm glaubte man ein Stück Stein zu gestalten, Giacometti entschloß sich die situierte Erscheinung zu gestalten, und es zeigte sich, daß man durch sie zum Absoluten gelangt. (SA 19)

Die Skulpturen Giacomettis demonstrieren durch die Distanz, die zum „inneren Wesen des Gegenstandes“ (GG 23) gehöre, die menschliche Existenz (vgl. Steinwendtner: 44). Die Distanz *zu sich selbst*, die sich „vom Menschen aus entfaltet“ (SN 460), sei die Bedingung für das Bewusstsein, mit welchem der Mensch die Fähigkeit erlange, sich selbst von den anderen Dingen zu unterscheiden (vgl. Suhr: 90): „Schließlich hat der Mensch den Abstand geschaffen und nur im menschlichen Raum erhält er seinen Sinn“ (GG 24).

In *Das Sein und das Nichts* bringt Sartre die Distanz bzw. die Entfernung zwischen zwei Punkten mit der Negation in Verbindung:

Prenons, par exemple, la notion de distance, qui conditionne la détermination d'un emplacement, la localisation d'un point. Il est facile de voir qu'elle possède un moment négatif : deux points sont distants lorsqu'ils sont *séparés* par une certaine longueur. C'est dire que la longueur, attribut positif d'un segment de droite, intervient ici à titre de négation d'une proximité absolue et indifférenciée. (EN 55-56)

Das Nichts ist Sartre zufolge also in der Distanz enthalten. Das mag ein zusätzlicher Grund sein, warum sich der Philosoph dermaßen für die Kunst seines Freundes interessiert, ist es genau „das kleine lokale Nichts“ (SA 27) in seinen Werken, das ihn so fasziniert. Steinwendtner (vgl.: 41) interpretiert in seiner Analyse die Begriffe Distanz und Negation als reine Synonyme des *Nichts*.

Sartre verknüpft in seinem Artikel « Les Peintures de Giacometti » den Aspekt der Distanz mit seinen eigenen erlebten Erfahrungen. Er blickt auf das enge Zusammenleben der Häftlinge in den Kriegsgefangenlagern, die er zu schätzen lernte, zurück und vergleicht sie mit der „respektvoller Entfernung“ (GG 24) der Oberschicht, die er nach seiner Freilassung beim Besuch eines Cafés erfahren hatte:

Was das heißt, habe ich an einem Aprilabend des Jahres 1941 begriffen: ich hatte zwei Monate in einem Gefangenlager zugebracht, in dem wir wie die Heringe zusammengepfercht gewesen waren, und hatte die absolute Nähe kennengelernt; die Grenze meines Lebens war meine Haut gewesen; Tag und Nacht hatte ich die Wärme einer Schulter oder einer Hüfte gegen mich gespürt. Und doch hatte ich das nicht als störend empfunden: die andern, das war noch einmal ich. Am ersten Abend der Freiheit, [...] betrat ich ein Café. In diesem Augenblick überfiel mich Angst [...] die paar Kunden erschienen mir weiter entfernt als die Sterne; jeder hatte Anrecht auf ein großes Stück Bank, eine Bank, einen ganzen Marmortisch, und ich hätte, um sie zu berühren, das « glänzende Parkett » überqueren müssen, das zwischen mir und ihnen lag. Sie erschienen mir unnahbar, diese funkelnden,

in ihrer Hülle aus verdünnter Luft sich wohl fühlenden Menschen, denn ich hatte nicht mehr das Recht, ihnen mit der Hand auf die Schultern oder Schenkel zu klopfen und sie « alter Junge zu nennen ». (GG 24)

Sartre zufolge würden Giacomettis Figuren beide Dimensionen der Distanz bzw. der Nähe abdecken, die *Anziehung*, wie sie Sartre in der Gefangenschaft erfuhr, und die *Abstoßung* innerhalb der Oberschicht: Giacomettis Arbeit sei „ein Produkt aus anziehenden und abstoßenden Kräften“ (GG 25), denn: „Eine Ausstellung Giacomettis ist ein ganzes Volk“ (GG 25).

5.4 Leere und existentialistische Malerei

In der Studie zu Giacomettis Gemälden stellt Sartre die Illusion der Leere in den Skulpturen und in der Malerei in den Mittelpunkt. Er sei „beides zugleich“, schreibt der Denker: „Bildhauer, um jedem seine zirkuläre Einsamkeit zurückzugeben, und Maler, um die Menschen und Dinge wieder in die Welt, das heißt, in die große universelle Leere zurückzustellen“ (GG 28).

La Forêt (1951) sei solch eine Skulptur, deren Entfernung der Figuren am Kunstwerk Sartre als Leere kennzeichne. Giacometti bestätigt, dass die Anordnung der Figuren in diesem Werk zufällig entstanden sei. Er habe, nachdem er seinen Arbeitsplatz aufgeräumt und die Figuren auf dem Boden wahllos platziert hatte, später festgestellt, dass es genau die Anordnung war, die er sich gewünscht hatte¹³ (vgl. Stoessel 1994: 60; vgl. GG 25). Die schreitenden Männer und die stehenden Frauen seien zwar nebeneinander, führen aber keine existierenden Beziehungen zueinander (vgl. Wittmann: 178). Zwischen ihnen existiere nur die Leere. Sartre spricht hierbei von einer « distance circulaire » (Hoek/Meerhoff 1995: 165), die sich mit dem *néant* in seinem philosophischen Hauptwerk abdecke: „Zwischen den Dingen, zwischen den Menschen sind die Verbindungen abgebrochen; überall schleicht sich Leere ein, jedes Geschöpf sondert seine eigene Leere ab“ (GG 26). Diese Funktion der Leere hat Sartre bereits in seiner Studie zur Einbildungskraft hervorgehoben. Er setzt das Irreale eines Objektes mit der Leere gleich:

... l'objet irréel existe, il existe comme irréel, comme inagissant, sans doute, mais son existence est indéniable. Le sentiment se comporte donc en face de l'irréel comme en face du réel. [...] Seulement

¹³ « En regardant les autres figures qui, pour débarrasser la table, avaient été placées au hasard par terre, je m'aperçus qu'elles formaient deux groupes qui me semblaient correspondre à ce que je cherchais. Je montais les deux groupes sur des bases sans le moindre changement et si ensuite j'ai travaillé aux figures je n'ai jamais modifié ni leur place ni leur dimension. » (Stoessel 1994: 60)

cet irréel si bien précisé, si bien défini, c'est du vide ; ou, si l'on veut c'est le simple reflet du sentiment. Ce sentiment, donc s'aliment à son propre reflet. (IM 269)

Giacometti gelingt es, seine runzligen und winzigen Figuren, zerfressen von Raum und Zeit, zwischen Sein und Nichts so darzustellen, dass die Leere regelrecht spürbar und sichtbar wird. Das plakativste Beispiel hierfür ist die Skulptur *L'objet invisible* (1934) mit dem expliziten Zusatztitel « *Mains tenant le vide* » (*Hände, die Leere haltend*). Der französische Dichter Jacques Dupin spricht von « la présence active du vide » (1969: 212), also einer „aktiven Leere“, während Sartre expliziter formuliert, dass die Skulpturen eine Leere aus der Fülle produzieren: „Die Skulptur schafft die Leere von der Fülle aus“ (GG 27; vgl. Hugotte 1993: 59–60).

Die Analyse zu Giacomettis Gemälden basiert auf der Herausforderung, die Leere im Bild einzufangen: „Wie lässt Leere sich malen? Offenbar hat sich niemand vor Giacometti darin versucht“ (GG 29). Das gelinge Giacometti, indem er die Welt verbanne und das Motiv hervorhebe: „... sein Bruder Diego, ganz allein, in einem Schuppen verloren: das genügt“ (GG 29).

Sartre setzt die Distanz, die Giacometti mit seinen Skulpturen anvisiert (siehe auch 5.3), mit der Leere in der Malerei gleich: „Was aber ist dieser kreisförmige Abstand — den allein das gesprochene Wort überbrücken kann — anderes als der negative Begriff: die *Leere*?“ (GG 26). Die Leere stelle die Fülle beim Übergang zwischen dem Sein und dem Nichts dar, die Sartre begeistert. Das Portrait von Giacomettis Bruder Diego diene dem Philosophen als eindrucksvolles Beispiel: Die Konturen seien übermalt und kaum zu erkennen, die Grenzen zwischen dem Sein und dem Nicht-Sein seien verschwommen. Diego sei allein mit dem weiten Rahmen des leeren Raums (vgl. Poling: 486; vgl. Steinwendtner: 45).

Dabei ist nirgends die Grenze des Körpers markiert: bald läuft die plumpe Fleischmasse dunkel und geheimnisvoll in einem zerfließenden braunen Heiligschein irgendwo unter dem Netzwerk der Kraftlinien aus – bald endet sie buchstäblich überhaupt nicht: die Umrisse verlieren sich in einem Lichtgeflimmer, das sie aufschluckt... ich weiß nicht mehr, wo die Leere anfängt und der Körper aufhört. (GG 31)

Laut Sartre gründet Giacometti damit eine „Dialektik zwischen dem Sein und dem Nichts“ (Poling: 486). Giacomettis Portraits vermitteln den durchgängigen Wechsel und die Verschmelzung zwischen dem *Sein* und dem *Nichts*: „There is being and then suddenly there no longer is any: but that there is no conceivable transition from being to nothingness“ (ebd.). Giacometti gelinge dieser „unsichtbare Übergang“ dank dem Stilmittel der „*abrupten Entmaterialisierung*“ (ebd.); beispielsweise erreichen die Beine ein potentielles Ende ohne

Hinweis auf die Erscheinung von Füßen: „Solange ich mein Augenmerk nur auf sein Gesicht und sein Oberkörper richtete, war ich davon überzeugt, daß er Füße habe [...] Schaue ich sie jedoch an, so fransen sie aus, verschwinden“ (GG 41).

Solche Beobachtungen veranschaulichen Merkmale der Imagination, die Sartre in seiner Studie zur Einbildungskraft schon beschrieben hat. Er setze die Linien mit dem imaginierten Objekt gleich, wodurch das Bild selbst zu einem gewissen *Nichts* werde. Sartre spreche den Figuren Giacomettis eine „halluzinatorische Qualität“¹⁴ zu (Poling: 486).

Poling rückt, wie schon angedeutet wurde, die phänomenologische Bildwiedergabe in Giacomettis Malerei in den Vordergrund. Der Künstler verkörpere eine Konzeption des Prinzips des „*Ausgehens von Null*“ (488), indem er sich der Welt als „*jungfräulich*“ (ebd.) und unbekannt näherte. Giacometti male daher das Sein ausgehend vom Nichts. Der japanische Kunstkritiker, Philosophieprofessor und Wegbegleiter Giacomettis zitiert hierzu seinen Freund, der diese charakteristische Herangenweise beschreibt: „One must paint not as something that *is* there, but on the contrary as something that *isn't*, something that only will begin to be born in being being“ (Yanaihara 2014: 55).

Neben der Vermeidung der Konturen steht ein weiteres Stilmittel in den Portraits des Künstlers bei Sartre im Mittelpunkt. Es sind die dunklen, kurzen Scheinlinien mit „zentripetaler Kraft“ (GG 30), die dem Bild einen Fokuspunkt geben und das Auge des Betrachters auf die fehlenden, aber wesentlichen Details lenken, wodurch dem Bild erst seine Bedeutung verliehen wird:

Die Kunst Giacomettis ist der des Taschenspielers verwandt; wir sind seine Gimpel und Komplizen. Ohne unsere Gier und kopflose Hast, ohne die traditionellen Irrtümer unserer Sinne und die Widersprüche unserer Wahrnehmung gelänge es ihm nicht, seine Portraits zum Leben zu erwecken. (SA 37)

5.5 Der Blick und die Totalität

Eine weitere Gemeinsamkeit von Giacometti und Sartre ist die Begeisterung für den *Blick* (siehe auch 3.5). Der Bildhauer habe dieses Merkmal vor allem in seinen Spätwerken, nach dem Zerwürfnis mit Sartre, in seinen Kunstwerken eingearbeitet (vgl. Schneider 1994: 74), weshalb es naturgemäß (so scheint es zumindest) keine Schriften Sartres gibt, die dieses

¹⁴ Formen der „Halluzinationen“ scheint Simone de Beauvoir am Verhalten des Schweizer Künstlers selbst erkannt zu haben: Sie beschreibt in ihren Memoiren Giacomettis mystische Ehrfurcht vor der Leere, die der Schweizer Künstler beim Anblick von der Welt empfand: « Pendant toute une époque, quand il marchait dans les rues, il lui fallait toucher de la main la solidité d'un mur pour résister au gouffre qui s'ouvrait à côté de lui. A un autre moment, il lui semblait que rien n'avait de poids : sur les avenues, sur les places, les passants flottaient. » (Beauvoir 1960: 502)

Stilelement bei Giacometti analysieren. Die Besonderheit in den späten Arbeiten des Bildhauers ist der „*halluzinatorische Blick*“ (Schneider: 74). Dieser verleihe dem Kunstwerk Lebendigkeit und ermöglche die Abgrenzung zum Totenreich (vgl. ebd.). In einem Gespräch mit dem französischen Kunstkritiker Georges Charbonnier erklärt Giacometti sein Interesse für den Blick:

Der lebende Mensch unterscheidet sich einzig durch den Blick vom Toten. [...] Man will einen lebenden Kopf formen, aber das einzig Lebendige ist zweifellos der Blick. Das führt mich zu den Skulpturen der Neuen Hebriden und zu den ägyptischen Skulpturen. Die Skulptur der Neuen Hebriden wirkt echt und mehr als echt, weil sie einen Blick hat. Es handelt sich nicht um die Imitation eines Auges, es handelt sich wirklich um einen Blick. Der ganze Rest ist nur Träger des Blicks. (Schifferli 1973: 19–20)

Um den Blick in den Mittelpunkt des Kunstwerks zu stellen, habe Giacometti seine neuesten Skulpturen (die Büsten *Annette*, *Diegos* und die Halbfiguren *Eli Lotars*) vermehrt als Torso konstruiert. Dieser stehe aber nicht wie im klassischen Sinn für Tod, Trauer oder Zerstörung, sondern der Kopf ist als *Träger des Blicks* für Giacometti das einzig relevante Körperteil (vgl. Schneider: 74–75):

Wenn der Blick, also das Leben das wichtigste wird, zählt zweifellos einzig der Kopf wirklich. Die übrigen Körperteile spielen nur noch die Rolle von Antennen, die das Leben der Person ermöglichen – das Leben, das im Gehäuse des Kopfes konzentriert ist. (Schifferli: 19–20).

Der Blick habe ebenfalls in Giacomettis Portraits von Diego, Annette und Yanaihara eine zentrale Rolle gespielt. Die Models haben in einer Stille und Unbeweglichkeit verweilen müssen, weil der Künstler die „Totalität des Lebens“ (Hohl 1971: 264), also die Summe aller Augenblicke, reproduzieren wollte (vgl. Schneider: 75). Mit dem Blick wolle Giacometti die *Illusion des Lebens* verkörpern; er sei das Hauptinstrument in der Suche nach dem Absoluten (vgl. Augais 2017: 309). Sartre zeigt auf, dass ausschließlich die Kunst die Totalität und die Freiheit miteinander verknüpfen kann:

Jedes Gemälde... ist eine Vereinnahmung der Totalität des Seins, jedes von ihnen bietet diese Totalität der Freiheit des Betrachters dar. Denn genau das ist das Endziel der Kunst: Diese Welt vereinnahmen, indem man sie so vorführt, wie sie ist, aber als wenn sie ihre Quelle in der menschlichen Freiheit hätte. (LIT 37)

Auch in Sartres Ontologie ist das Prinzip der *Totalität* von Bedeutung. Das Leben des Menschen bestehe aus einzelnen Entwürfen, die nicht durch den ursprünglichen Entwurf determiniert seien, aber mit ihnen in Verbindung stehen. Sartre leugne daher nicht die Existenz eines ursprünglichen globalen Entwurfs, dieser bestehe allerdings aus eigenen Zielen (vgl. Schönherr-Mann 2005: 89). Die Totalität ersetze die Einheit des Menschen und bestehe aus

dem ursprünglichen Entwurf gepaart mit den weiteren Lebensentscheidungen. Die Totalität vereine also die „pluralen Perspektiven einer komplexen Personenbildung“ (ebd.: 89).

5.6 Der Versuch, Gott zu werden?

Es macht für mich den Anschein, als spiele die Religion in Sartres Philosophie eine ambivalente, wenn nicht sogar eine teils confuse Rolle, die sich auch in der Literatur widerspiegelt. Die erste Unklarheit tritt auf, als Sartre, wie im Kapitel 1.1.2 gezeigt wurde, selbst angibt, einen „atheistischen Existentialismus“ (EH 149) zu vertreten, aber im Anschluss die Existenz Gottes nicht verneint (vgl. ebd.: 176). Aus diesem Grund tendiere ich, im Gegensatz zum deutschen Philosophen Bernd Oei (vgl. 2020: 71) dazu, Sartre eher als Agnostiker und nicht als Atheisten zu bezeichnen. Der Hinweis zum Atheismus ließe sich dadurch erklären, dass Sartre aus einer Perspektive schreibt, in der Gott zwar in der Natur existiert, aber für den Menschen unsichtbar ist, oder anders formuliert: *ist*, aber *nicht da ist*. Allerdings bleibt auch hier Sartres Terminologie für mich irreführend. Dadurch wird aber deutlich, dass man den Begriff des *Atheismus*, so wie ihn Sartre verwendet, nicht im wortwörtlichen etymologischen Sinn (*ohne Gott*) verstehen darf. Eine interessante Interpretation des Dilemmas liefert der Theologe Jan Rohls: „Sein Atheismus wird als Hybris der Demut als der Bejahung des Heiligen entgegengesetzt. Sartres Atheismus muss einen Gott haben, den er leugnen kann, so dass es sich eigentlich nicht um einen Atheismus, sondern einen Antitheismus handelt“ (2014: 1264).

Der Grund für diese Retrospektive in diesem Absatz ist jener, dass in der Giacometti-Studie trotz des gerade benannten atheistischen Kontexts ebenfalls eine religiöse Zweideutigkeit durchschimmere (vgl. Steinwendtner: 54; vgl. Macho: 22). Der österreichische Kulturwissenschaftler und Philosoph Thomas Macho erkenne in der gesamten Beschreibung des Entstehungsprozesses der Skulpturen, in dem Giacometti den „Menschen aus einem Klumpen Raum formt und ihn wegen Nichterreichen des Ziels wieder zerstört“ (Steinwendtner: 103) einen „epochenspezifischen Gnostizismus“ (Macho: 22). Ein Künstler-Schöpfer-Vergleich habe vor allem in der Romantik Tradition und sei nicht das Essenziell-Spannende in dieser Analyse (vgl. Steinwendtner: 54), vielmehr beschreibt Sartre in seiner Ontologie das Streben des Menschen, Gott zu werden: „Wir definieren uns vorontologisch durch ein Verständnis des *ens causa sui*“ (SN 1063). Daraus folgt, wie wir wissen, ein „fortwährendes Scheitern“ (SN 1060). Giacomettis Kunst gelingt es wiederum, wie aus Gottes Hand, eine Welt abzubilden, in welcher der Mensch ebenfalls seiner Kontingenz nicht entkommen kann:

In jedem seiner Bilder lässt uns Giacometti den Augenblick der Schöpfung *ex nihilo* miterleben; jedes wirft erneut die alte metaphysische Frage auf: Warum gibt es etwas und nicht vielmehr nichts? Dennoch gibt es etwas: eben diese störrische, ungerechtfertigte und überflüssige Erscheinung. (GG 29)

Zuvor beschreibt Sartre den mystischen Anblick der Skulpturen:

[...] diese zarten, gelösten Gestalten steigen gen Himmel, in jeder von ihnen erleben wir einen Aufstieg, eine Himmelfahrt, sie tanzen, sie *sind* Tänze, sie sind geschaffen aus dem gleichen schwerelosen Stoff wie jene verklärten Leiber, die man uns verheißen. Und noch während wir dieses mystische Emporstrebhen betrachten, entfalten sich diese abgezehrten Leiber, und wir haben nur noch irdische Blumen vor uns. (SA 20)

Giacomettis Werke sind für den Beobachter nicht greifbar, sondern überraschen ihn durch den unvorhersehbaren Übergang vom Sein zum Nichts:

Ganz unvorbereitet wohnen wir einer plötzlichen Entmaterialisierung bei (SA 31) [...] Die vollkommenen immateriell erscheinenden Gestalten lassen sich nicht eindeutig bestimmen: Sind es Erscheinungen oder Entschwindungen? (SA 32)

Sartre betont allerdings, dass es nur in der Kunst möglich sei, „sein eigener Grund“ (SN 294) zu sein. Das habe auch Giacometti verstanden: „Er hat längst erkannt, daß die Künstler im Imaginären arbeiten und daß wir immer nur Trugbilder erschaffen“ (GG 37). Wie bereits in dieser Arbeit erwähnt wurde, ist das Kunstwerk für Sartre *irreal* und es kann sich nicht mit dem *Realen* vermischen. Seine Kritik am Surrealismus bestehe im Grunde an dem Zusammenführen des Fiktiven zum Realen (vgl. Steinwendtner: 56): „Der Geist der Surrealisten ist das Unmögliche oder wenn man so will, den imaginären Punkt, an dem Traum und Wachsein, Reales und Fiktives, Objektives und Subjektives ineinander übergehen“ (LIT 109).

5.7 Das Streben nach dem Absoluten: Giacometti, Balzac und Sartre

Die Suche und das Streben nach dem *Absoluten* ist wohl die essenziellste Gemeinsamkeit von Sartre und Giacometti, wie auch mit Sicherheit das allumfassendste Motiv, worauf in dieser Arbeit bislang nur beiläufig eingegangen wurde. Schon in den *Carnets de la drôle de guerre* (1939–1940), die Tagebücher, die Sartre als Reservist zu Beginn des Zweiten Krieges ein Jahr lang führte, kommt er zu dem Entschluss, dass er das Absolute in den *Dingen* und im *Bewusstsein* suchte (vgl. Cormann: 15):

Bref, je cherchais l'absolu, je voulais être un absolu et c'est ce que j'appelais la morale (CDG 1995: 282) [...] cette morale, c'était pour moi une transformation totale de mon existence et un absolu. Mais finalement, je recherchais plutôt l'absolu dans les choses qu'en moi-même, j'étais réaliste par morale (286).

Zudem wird nach den ersten Seiten von „Die Suche nach dem Absoluten“ das Ziel der Studie und Sartres Leidenschaft für das Thema deutlich erkennbar: „Die wunderbare Einheit dieses

Lebens liegt in der Unversöhnlichkeit bei der Suche nach dem *Absoluten*“ (SA 13). Vor diesem Hintergrund wird im Folgenden der Ansatz und die Suche des Absoluten in Giacomettis Kunst eruiert.

5.7.1 Giacometti und Balthazar

Für die Analyse der Suche nach dem Absoluten bei Giacometti muss vorerst auf das Jahr 1834 zurückblickt werden, in welchem der Roman des einflussreichen französischen Schriftstellers des 19. Jahrhunderts, Honoré de Balzac, mit dem gleichnamigen Titel *Die Suche nach dem Absoluten* veröffentlicht wird. Giacometti schien sich im Übrigen für den damals bereits lange verstorbenen französischen Realisten gleichermaßen zu begeistern, da er ihn ebenfalls portraitierte (vgl. Augais 2017: 336).

Kurz zur Handlung: Der Roman handelt von einem Großbürger und Chemiker namens Balthazar Claes, der mit seiner Familie in der kleinen Gemeinde Douais lebt und von dem alten polnischen Mathematiker und Soldat M. Adam eines Tages besucht wird. Dieser mache ihm klar, dass alle Produktionen der Natur „demselben Prinzip“ zugrunde liegen sollten und begeistert den Chemiker dahingehend für eine « chimie unitaire » (Balzac 1834: 123). M. Adam erzählt, wie er anhand von Samenexperimenten die Existenz des Absoluten hergeleitet habe « De cette irrécusable expérience, s'écria-t-il, j'ai déduit l'existence de l'*Absolu* » (ebd.: 124). Der Besuch des Mathematikers war der Auslöser für eine anschließend verzweifelte und hoffnungslose Suche nach dem sogenannten *Absoluten* bis zum Tod des Chemikers.¹⁵ (vgl. Balzac; vgl. Augais 337–339).

In Anbetracht dieser Erzählung ist also davon auszugehen, dass sich Sartre bei der Auswahl seines Titels durchaus von Balzacs Erzählung inspirieren hat lassen.¹⁶ Simone de Beauvoir beschreibt in ihren Memoiren, wie sie und Sartre Zeugen von Giacomettis jahrelangem Kampf gegen „die Teilbarkeit der Materie“¹⁷ waren und vergleicht den Bildhauer mit Balzacs tragischen Helden. Thomas Augais fasst zusammen:

Ils ont vu Giacometti « resorber la matière jusqu'aux extrêmes limites du possible », comme Balthazar Claes entreprenant de « décompozer l'azote » pour en extraire la « substance commune à

¹⁵ Balthazar hat schließlich sein „Heureka“ gehabt, allerdings erst am Totenbett (vgl. Augais 124): « Tout à coup le moribond se dressa sur ses deux poings, jeta sur ses enfants effrayés un regard qui les atteignit tous comme un éclair, les cheveux qui lui garnissaient la nuque remuèrent, ses rides tressaillirent, son visage s'anima d'un esprit de feu, un souffle passa sur cette face et la rendit sublime, il leva une main crispée par la rage, et cria d'une voix éclatante le fameux mot d'Archimède : EURÉKA ! » (Balzac 1834: 258)

¹⁶ Erstaunlicherweise gibt es in Sartres Essay keinerlei Hinweise oder Referenzen zu Balzac.

¹⁷ « Il essayait de résorber la matière jusqu'aux extrêmes limites du possible : ainsi en était-il arrivé à modeler ces têtes presque sans volume, où s'inscrivait, pensait-il l'*unité de la figure humaine*, telle qu'elle se donne à un regard vivant » (Beauvoir 501).

toutes les créations » « : l’Absolu ! ». Comme Balthazar Claes à la recherche de la « chimie unitaire », Giacometti leur a semblé chercher la « sculpture unitaire », et même plus généralement « un art unitaire » (Augais: 339).

Allerdings zeigt sich Simone de Beauvoir in Anbetracht der winzigen Figuren Giacomettis skeptisch: « Peut-être trouverait-il un jour un autre moyen d’arracher l’unité de la figure humaine à la vertigineuse dispersion de l’espace : pour l’instant il n’avait su inventer que celui-là » (Beauvoir 1960 : 95). Giacometti sollte dieses Dilemma durch die *Streckung* der Skulpturen bewältigen können: « Ce moyen est l’élongation des sculptures, qui à partir de 1945 permet de sortir du minuscule tout en conservant l’unité de la figure » (Augais: 339).

Das Ziel Giacomettis sei es gewesen, die Teilbarkeit, die er verabscheute, zu bewältigen. Er habe damit beweisen wollen, „daß Bildhauerei überhaupt möglich ist“ (SA 11), genauso wie Diogenes die Bewegung durch das Gehen beweisen konnte (vgl. ebd.):

Giacometti graut vor dem Unendlichen. Nicht vor dem Unendlichen Pascals, vor dem unendlich Großen. Es gibt ein anderes Unendliches, ein arglistigeres, geheimeres, das unter den Fingern zerrinnt: Das Unendliche der Teilbarkeit. Im Raum ist zuviel. Diese *Zuviel* ist die bloße, einfache Koexistenz nebeneinanderstehender Teil. Die meisten Bildhauer sind darauf hineingefallen: Sie haben das Ausufern des Raums mit Großzügigkeit verwechselt, sie haben zuviel in ihre Werke hineingelegt, sie haben zuviel in ihre Werke hineingelegt, sie gefielen sich in der üppigen Rundung einer Marmorhüfte, sie haben die menschliche Gestik ausgebreitet und verzehrt. (SA 13–14)

Dieser Ausschnitt sei sinnbildlich dafür, wie Sartre Giacomettis Terminologien wie „*Zuviel*“ in seinem existentialistischen Jargon durch Begriffe wie „bloße Koexistenz“ umformuliert, womit, wie im Originaltext niedergeschrieben ist, die *Kontingenz* bzw. die *Faktizität* gemeint sei (vgl. Augais: 341).

Im Jahre 1939 erklärt Giacometti, in der Glanzzeit seines „*Kleinheitswahns*“, dem französischen Bildhauer Francois Stahly das Dilemma der Dimensionen und die Sehnsucht nach einem Eindruck der Ganzheit (vgl. Augais: 341–342):

J’essaie de donner à la tête sa juste dimension, la dimension véritable, telle qu’elle se présente à nous quand nous voulons saisir d’un coup d’œil l’apparence globale d’une tête. La totalité d’une chose ne peut être appréhendée par notre regard qu’à une telle échelle réduite. Sitôt que l’on se rapproche des choses, il se produit dans la perspective des exagérations et des gonflements qui détruisent l’impression d’ensemble. Or, en sculpture, tout est précisément là : l’impression d’ensemble. (Stahly 1950: 181)

Giacometti habe damit die Bemühungen des Chemikers in die Skulptur übertragen. Zudem blenden beide Suchende sämtliche Zwischenerfolge aus; die einzige Zufriedenstellung sei das Endprodukt, das große Ganze (vgl. Augais: 442): „Es geht um alles oder nichts: Ist das Problem einmal gelöst, dann ist die Zahl der Statuen ohne Bedeutung“ (SA 12).

Sartre zufolge hat Giacometti sein Ziel erreicht, auch wenn es der Schweizer Künstler nicht anerkennen wollte: „Da machte er seine Entdeckung“ (SA 14). Allerdings habe Giacometti das Absolute nicht in der Suche nach dem einheitlichen Prinzip der Dinge oder der Natur gefunden. Es handle sich um ein *künstlerisches Absolutum: die Illusion des Lebens durch die Kunst zu erzeugen* (vgl. Augais: 343).

5.7.2 Sartre und das Absolute

Wenn Sartre im Rahmen seines atheistischen Existentialismus das Absolute sucht, sei unmissverständlich damit *nicht* Gott gemeint (vgl. Steinwendtner: 54). Für Sartre ist das *Absolute* nichts anderes als der Mensch, bei dem es kein *Zuviel* gibt, weil „alles Funktion ist“ (SA 14). Der Existentialist führt diesen Gedanken schon in den ersten Seiten aus: „Der Mensch ist die unlösliche Einheit und die absolute Quelle seiner Bewegungen“ (SA 9).

Das Absolute bei Sartre führt auf seine Unterscheidung des *Bewusstseins* und der *Selbsterkenntnis* zurück. Das Bewusstsein sei aus dem einfachen Grund absolut, weil es von sich selbst bewusst sei (vgl. Cormann 2014: 16). Es sei immer intentional, das heißt nach außen gerichtet (vgl. Uken 2015: 5). Dadurch, dass das Bewusstsein dem Phänomen vorausgehe, sei das Phänomen „*relativ-absolut*“ (« relativ absolu ») (EN 12). Das Sein der Erkenntnis setze also ein Sein des Bewusstseins voraus: das ist die Grundlage für Sartres *Versuch der Phänomenologischen Ontologie*. Komplexer wird dieser Ansatz dadurch, dass im Gegensatz zur Husserlschen Konzeption Sartre das Sein des Phänomens nicht als Teil des Bewusstseins anerkenne, denn das Bewusstsein sei „leer von jedem Inhalt“ (SN 100). Er plädiere für zwei Seinstypen – « *deux types d'être* » (EN 34): das *Sein des Bewusstseins* und das *Sein des Phänomens* (vgl. Schüler 2015: 73):

Somit haben wir durch den Verzicht auf den Primat der Erkenntnis das Sein des Erkennenden entdeckt und sind auf das Absolute gestoßen, genau jenes Absolute, das die Rationalisten des 17. Jahrhunderts logisch als ein Erkenntnisobjekt definiert und konstituiert hatten. Aber gerade weil es sich um ein Absolutes an Existenz und nicht an Erkenntnis handelt, entgeht es jenem berühmten Einwand, ein erkanntes Absolutes sei kein Absolutes mehr, weil es relativ zu der Erkenntnis wird, die man von ihm gewinnt. Tatsächlich ist hier das Absolute das nicht das Ergebnis einer logischen Konstruktion auf dem Gebiet der Erkenntnis, sondern das Subjekt der konkretesten Erfahrung. Und es ist keineswegs relativ zu dieser Erfahrung, denn es ist diese Erfahrung. Folglich ist es ein nicht-substantielles Absolutes. [...] Aber gerade weil es reine Erscheinung ist, weil es eine völlige Leere ist (da die ganze Welt außerhalb seiner ist), wegen dieser Identität von Erscheinung und Existenz an ihm kann es als das Absolute betrachtet werden. (SN 27)

Somit lässt sich die offenkundige Nähe zu Sartres Bewusstseinskonzept näher beleuchten; ist der Schweizer Bildhauer jener, der von fortan die *Erscheinung* und nicht mehr das *Sein* realisieren habe wollen und nach dem Prinzip der Relativität in seiner Kunst getrachtet habe (vgl. Augais: 345):

Und da der dann schließlich dem Betrachter die Aufgabe aufbürdet, diesen trüglichen Leben einzuhauen, macht er, der doch das Absolute sucht, sein Werk schließlich von der Relativität des Standorts abhängig, den man diesem Werk gegenüber einnimmt. Der Betrachter wiederum hält das Imaginäre für das Wirkliche und das Wirkliche für das Imaginäre: er sucht das Unteilbare und begegnet überall der Teilbarkeit. Indem Giacometti sich dem Klassizismus entgegensezte, hat er den Statuen einen imaginären, unteilbaren Raum zurückgegeben. Indem er ohne Umschweife die Relativität fand er das Absolute. (SA 16–17)

Sartre erkennt in Giacometti einen Bildhauer, der das Absolute an der einzigen Stelle suche, wo Sartres Ontologie das Absolute ebenfalls verfolge. Der französische Philosoph war begeistert und auch emotional berührt (« particulièrement touché ») (Beauvoir 1960: 501) von dessen Lebensziel. Er habe darin seine eigene Anstrengung erkennen können, die „Wirklichkeit in ihrer ästhetischen Wahrheit“ (ebd.) zu verstehen (vgl. Augais: 346). Simone de Beauvoir liefert uns einen wunderbaren Abschlussatz, um die Synergie beider Denker zu veranschaulichen: « Ils avaient tout misé, l'un sur la littérature, l'autre sur l'art ; impossible de décider lequel était le plus manique » (Beauvoir: 501).

5.8 Ein unaufrichtiger Künstler?

Ich muss gestehen, dass es mein ursprünglicher Plan war, den Hauptteil dieser Arbeit mit dem gerade zitierten fabelhaften Satz von Simone de Beauvoir abzuschließen und so mit dem Mythos der langlebigen, perfekten und uneigennützigen Freundschaft zwei inspirierender Denker und deren gemeinsame Leidenschaft zu verbleiben. Ich danke Andreas Steinwendtner, aus dessen exzellenter Dissertation ich mehrmals zitiert habe, für seine kurze, aber spannende und mutige Abschlussbemerkung, die eine neue Perspektive eröffnet und die ich ausbauen möchte.

Steinwendtner prangert nämlich gegen Ende von „Die Suche nach dem Absoluten“ einen „merkwürdig ambivalente[n] Tonfall“ (57) an. Damit seien vor allem jene Stellen gemeint, in denen der Schweizer Künstler seine erreichten Ziele aberkenne bzw. vor uns *geheim* halte: „Er könnte das Spiel noch in dieser Stunde gewinnen: er bräuchte nur zu entscheiden, daß er es gewonnen hat [...] Er weiß, was er machen wolle, und wir wissen es nicht“ (SA 21). Damit würde sich Giacometti „koketterweise in der Rolle des beständigen Suchers nach dem Absoluten [...] inszenieren“ (Steinwendtner: 58).

Steinwendtner scheint also eine ziemlich gewagte und verblüffende These in den Raum zu werfen: Dass Sartre den Schweizer Künstler mit dem wohl heftigsten Vorwurf konfrontiere, den es in der existentialistischen Philosophie geben kann: *ein unaufrechter Künstler zu sein*.¹⁸

Steinwendtner erkenne am ambivalenten Ton eine Parallelie zum bereits beschriebenen Vertrauensbruch in *Die Wörter*, die zum Ende der Freundschaft beider Protagonisten führte. Somit eröffnet sich für diese Arbeit ein Spielraum für Interpretationen, wodurch sich brisante Fragen herleiten lassen: Hat Sartre diesen Vertrauensbruch begangen, weil er in Giacometti einen unaufrechten Künstler sah? Hat Sartre die Unfallszene mutmaßlich falsifiziert, weil er Giacomettis bedingungslose Akzeptanz seines Schicksals als Selbstdäuschung empfand? Der Künstler hat dem Tod ins Auge gesehen, hätte er nicht in der Konzeption Sartres aus der verspürten Angst und diesem Nichts Initiative ergreifen müssen? Oder ist es vor allem die Tatsache, dass Giacometti ein Ehebrecher war, was Sartre so missfiel? Wollte sich Sartre für die Unaufrechtheit seines Freundes rächen? Hat sich Giacometti von Sartre entlarvt gefühlt und deshalb die Freundschaft beendet?

Ich neige dazu, diese aufgestellten Thesen alle strikt abzulehnen, machen sie den Eindruck von kruden Verschwörungen. Allerdings kann man ihnen zumindest zugutehalten, dass sie eine Antwort auf die Frage liefern, weshalb Sartre in seiner Romanbiografie den Unfall seines Freundes fälschlich wiedergegeben hat.

6 Schluss: Der Biograf

Sartres Freiheitsbegriff und Existentialismus bestimmen den Menschen als ein freies, autonomes und höchst verantwortliches Wesen, frei von jeglicher Art der Determinierung. Der Mensch ist, wie wir im üblichen Sprachgebrauch sagen würden, „seines Glückes Schmied“, denn er ist die Summe seiner Handlungen und sein eigener Entwurf. Der Mensch ist nie „vollständig“ oder eine „komplette Identität“, denn das Für-sich ist gekennzeichnet von einem fortlaufenden Entwurf: der Mensch ist nämlich immer das, was er nicht ist. Diese absolute Freiheit führt bekannterweise dazu, dass die Existenz nach Sartre der Essenz immer vorausgeht, d.h., dass der Mensch die Zwecke und den Sinn des Lebens selbst setzt.

Diese Arbeit verdeutlicht, dass Sartre in der Kunst und in der Person Giacomettis, wie auch im Streben nach dem Absoluten, Parallelen zu seiner philosophischen Lehre sieht, wobei die

¹⁸ Steinwendtner spricht den Begriff der „*Unaufrechtheit*“ nicht an, es ist meine Schlussfolgerung seines Gedankens.

Begriffe „Bewunderung“ und „Inspiration“ diesem Verhältnis zu Giacometti vermutlich noch gerechter werden. Man hätte sich also in diesem Kontext, überspitzt formuliert, auch die Frage stellen können, inwieweit Sartre ein „*Giacomettischer*“ Philosoph sei. Aber zurück zu der Fragestellung, die andersrum lautet, inwieweit sich Sartres existentialistische Philosophie in Giacomettis Kunst abbildet? Diese Arbeit zeigt auf, dass durch die Dimensionen der Distanz und der Leere in Giacomettis Kunst eine offenkundige Nähe zu Sartres Konzept des Bewusstseins und des Nichts besteht. In den Werken des Schweizer Künstlers verbirgt sich dadurch eine Dialektik zwischen dem Sein und dem Nichts. Zudem verkörpern beide Denker durch die Aspekte der Zerstörung und des Scheiterns die Rolle eines modernen Sisyphus. Das wohl existentialistischste Motiv des Schweizer Bildhauers ist die anhaltende Suche und das Streben nach dem Absoluten. Das Absolute ist für Sartre der Mensch, während es sich bei Giacometti um ein rein künstlerisches Absolutum handelt: die Illusion des Lebens.

Kann man also darauf schließen, dass Giacometti ein existentialistischer Künstler ist? Wer hier ein „Ja“ oder ein „Nein“ erwartet, wird leider enttäuscht werden. Wie so oft in der Philosophie, geht es nicht um die Erkenntnis einer absoluten Wahrheit, sondern darum, sich Schritt für Schritt die klügeren und gehaltvolleren Fragen zu stellen (vgl. Precht 2022: 13:10–14:00); das ist auch der Anspruch in dieser Arbeit. Die Verbundenheit von Giacomettis Kunst zur Sartreschen Lehre wurde aufgezeigt und wir kennen diese Attribuierung auch aus der Literatur, aber wir wissen auch, dass der Bildhauer selbst es stets ablehnte, auf die Rolle des existentialistischen Künstlers reduziert zu werden. Was bleibt uns also anderes übrig, als diesem großartigen Künstler den nötigen Respekt zu erweisen und seinem Wunsch nachzugehen? Genauso wie Sartre den Nobelpreis ablehnte, weil er sich nicht institutionalisieren habe lassen wollen (vgl. Klatzer 2015), so ähnlich verhält es sich hier meines Erachtens mit Giacometti.

Was in dieser Arbeit also im Vordergrund steht, ist die Analyse einer spannenden Synergie zweier der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts, die vor allem Sartres allumfassendes Genie in den Vordergrund rückt. Denn wir erleben Sartre in dieser Arbeit nicht nur als genialen Philosophen, sondern auch als Autor, Kunsthistoriker und darüber hinaus in seiner vermutlich meistunterschätzten Rolle, nämlich in jener des Biografen, die für Thomas Macho das prägende Bild der zukünftigen Generationen sein wird (vgl. Macho: 45). Die Giacometti-Studie habe vielmehr den Anspruch einer „existentiellen Psychoanalyse“, in welcher der Künstler eine „Totalität und keine Kollektion ist“ (Münk 2011: 405):

Ich bin ziemlich sicher, daß zukünftige Generationen nicht den Existentialisten und Autor von « *L'être et le néant* », auch nicht den Marxisten und Verfasser der « *Critique de la raison dialectique* » - ja vielleicht nicht einmal den Dramatiker und Romancier Sartre - in herausragendem

Maße schätzen werden, sondern vielmehr einen der großartigsten Biographen, die es jemals gegeben hat [...] richtete sich Sartres Überzeugung, daß die wesentlichen Konturen, Schritte und Entwicklungen eines Menschen stets intelligibel und also prinzipiell erfaßbar sind. (Macho: 45)

Dieses Zitat bestätigt erneut Sartres tiefgründiges Interesse für den Menschen. Unabhängig von seinen biografischen Fähigkeiten ist auch sein eigenes, sehr gut dokumentiertes Leben insofern inspirierend, als er selbst die perfekte Verkörperung seiner eigenen existentialistischen Philosophie ist. Es ist erstaunlich, wie Sartre in jeder erdenklichen Notsituation, ob in der Gefangenschaft oder nach mehrmaligen Anschlagsversuchen, die Freiheit erkennt, diese auslebt und die Zuversicht nicht verliert, dass der Mensch durch sein Handeln jedes Hindernis überwinden kann.

7 Literaturverzeichnis

- Alberto Giacometti, der geniale Bildhauer des Existentialismus (2022): *Fahrenheit-Magazine*. [online] <https://fahrenheitzmagazine.com/arte/plasticas/alberto-giacometti-el-genio-escultor-del-existencialismo/> abgerufen [am 01.09.2022].
- Augais, Thomas (2017): *Giacometti et les écrivains. L'atelier sans fin*. Paris: Classiques Garnier.
- Beier, Kathi (2013): „Selbsttäuschung, Selbstbestimmung und Authentizität bei Sartre“. In: Fegel, Hans/ Manuela Hackel (Hg.): *Existenzphilosophie und Ethik*. Berlin: De Gruyter. 421–434.
- Bezzola, Tobia (2009): „Phänomenologie und Praxis Alberto Giacomettis methodisches Scheitern“. In: *Schweizer Monatshefte* 80(4), 36–40.
- Biemel, Walter (1964): *Jean-Paul Sartre in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*. Reinbek: Taschenbuch.
- Billeter, Franz (2017): *Kunst und Gesellschaft: Ein Essay*. Oberhausen: Athena.
- Bonnemann, Jens (2016): *Das leibliche Widerfahrnis der Wahrnehmung. Eine Phänomenologie des Leib-Welt-Verhältnisses*. Münster: Brill.
- Bonnemann, Jens (2020): „Phänomenologischer Existentialismus: Jean-Paul Sartre und Maurice Merleau-Ponty“. In: Urbich, Jan/Jörg, Zimmer (Hg.): *Handbuch Ontologie*. Stuttgart: J. B. Metzler. 213–220.
- Bonnemann, Jens (2022): „Die Geburt der Kunst aus dem Ekel am Dasein. Die philosophische Relevanz ästhetischer Erfahrungen bei Nietzsche und Sartre“. In: Betschart, Alfred/Andreas Urs Sommer/Paul Stephan (Hg.): *Nietzsche und der französische Existenzialismus*. Berlin: De Gruyter. 233–246.
- Breimann, Ingrid (1987): „Sartre. Das Problem von Freiheit und Widerstand“. Diplomarbeit Wien, Universität Wien.
- Buin, Yves (1964): Alle Künste sind realistisch [Interview mit Yves Buin]. In: *Clarté*, (Übs. H. Scheffel, zuerst in: Kursbuch I, 1965). In: Baier, Lothar/ Dolf Oehler/ Traugott König (Hg.): *Sartre, was Kann Literatur? Interviews, Reden, Texte 1960–1976*, Reinbek: Rowohlt. 46–68.
- Camus, Albert (1942): *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard.
- Carroll, Marc (2006): “It is”: Reflections on the Role of Music in Sartre’s ‘La Nausée.’ In: *Music and Letters*, 87(3), 398–407.
- Caws, Peter (2010): „Der Ursprung der Negation“. In: Schumacher, Bernard N, (Hg.): *Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts*. Berlin: De Gruyter. 45–63.
- Coorebyter, Yvan de (2004): « Contingence ». In: Noudelmann, Francois/ Philippe, Gilles (Hg.): *Dictionnaire Sartre*. 107–108.

Cormann, Grégory (2004): « Absolu ». In: Noudelmann, Francois/ Philippe, Gilles (Hg.): *Dictionnaire Sartre*. 15–16.

Dandyk, Alfred (2002): *Unaufrichtigkeit. Die existentielle Psychoanalyse Sartres im Kontext der Philosophiegeschichte*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

De Balzac, Honoré (1860): *La recherche de l'absolu*. Paris: Librairie Nouvelle.

De Beauvoir, Simone (1960): *La Force de l'âge*. Paris: Gallimard.

De Beauvoir, Simone (1981): « Entretiens avec Jean-Paul Sartre, aout-septembre 1974 ». In: *La Cérémonie des adieux suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre*. Paris: Gallimard. 290–291, 346, 347, 351–352.

Deike, Marion (1993): „Perzeptive und rezeptive Elemente in Alberto Giacometti's Porträtmalerei“. Diplomarbeit Wien, Universität Wien.

Dorando Juan, Michelini (1981): *Der Andere in der Dialektik der Freiheit. Eine Untersuchung zur Philosophie Jean-Paul Sartres*. Frankfurt u Bern: Lang.

École, Jean. (1951): « Essence et existence chez Sartre ». In: *Les études philosophiques* 6(2/3). 161–174.

Elliott, Patrick (1996): „Alberto Giacometti. Eine Einführung“. In: Stoss, Toni et al. (Hg.): *Alberto Giacometti 1901–1966*. Stuttgart: Gerd Hatje.

Flynn, Thomas (2014): „Die konkreten Beziehungen zu Anderen“. In: Schumacher, Bernard N. (Hg.): *Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts*. Berlin: De Gruyter. 177–195.

FØllesdal, Dagfinn/ Sarlet, Henri (1981): « La liberté chez Sartre ». In: *Revue Internationale de Philosophie*, 35(135), 41–59.

Fornet-Betancourt, Raoul (1983): *Philosophie der Befreiung Die Phänomenologische Ontologie Bei Jean-Paul Sartre*. Frankfurt: Materialis.

Frenger, Johannes Moritz (2014): „Der individuelle Imperativ als Ernstfall sittlicher Entscheidung. Annäherung an Karl Rahners existenzialethisches Denken aus der Perspektive der frühphilosophischen Schriften Jean-Paul Sartres“. Dissertation Wien, Universität Wien.

Fretz, Leo (2014): „Die Transzendenz“. In: Schumacher, Bernard N. (Hg.): *Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts*. Berlin: De Gruyter. 117–135.

Freud, Sigmund (1978)[1912]: „Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewußten in der Psychoanalyse“. In: *Werkausgabe I*. Frankfurt: Fischer. 121–126.

Galster, Ingrid (2015): Der Mensch ist, was er tut. [online]. NZZ. <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/der-mensch-ist-was-er-tut-ld.926970>. [abgerufen am 01.09.2022].

GGBLahnstein (2018): Sartre: Die Freiheit – Dr. phil. Mathias Jung, Live-Vortrag. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BrmLb0USBhQ&t=1806s>. [abgerufen am 20.09.2022].

Gridl, Hanns Gero (2017): „Die Ontologie Sartres und ihre Folgen für die konkrete Existenz“. Dissertation, Wien, Universität Wien.

Grooten, Johan (1952): « Le soi chez Kierkegaard et Sartre ». In: *Revue philosophique de Louvain*, 50, 64–89.

Heidegger, Martin (1969) [1927]: *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer.

Heumann, Lucia Theresia (2009): *Ethik und Ästhetik bei Fichte und Sartre: eine vergleichende Studie über den Zusammenhang von Ethik und Ästhetik in der Transzendentalphilosophie Fichtes und dem Existenzialismus Sartres*. Göttingen: Brill.

Hoek, Leo H./Kees, Meerhoff (Hg.) (1995): *Rhetorique et image. Textes en hommage à. Kibedi Varga*. Amsterdam/Atlatanta: Rodopi.

Hohl, Reinhold (1963): „Alberto Giacometti’s Wirklichkeit“. In: *Nationale-Zeitung*. Basel.

Hohl, Reinhold (1971): *Alberto Giacometti*. Stuttgart: Hatje.

Holländer, Hans (1971): Das Problem des Alberto Giacometti. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 33, 259–284.

Honneth, Alex (2014): „Die Gleichursprünglichkeit von Anerkennung und Verdinglichung. Zu Sartres Theorie der Intersubjektivität“. In: Schumacher, Bernard N. (Hg.): *Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts*. Berlin: De Gruyter. 135–159.

Hugotte, Valéry (1993): « La présence active du vide » In: “*L’Objet invisible*” de Giacometti. *Esprit* (1940-) 189 (2), 56–68.

Jocks, Heinz-Norbert (2016): „Jean-Paul Sartre und seine Maler. Über die Aktualität des großen Philosophen, der vor 100 Jahren geboren wurde“, *Kunstforum*. [online] <https://www.kunstforum.de/artikel/jean-paul-sartre-und-seine-maler/> [abgerufen am 01.09.2022].

Kampits, Sartre (2004): *Jean-Paul Sartre*. München: Beck.

Kampits, Sartre (2014): „Grundlose Freiheit“ In: Schumacher, Bernard N. (Hg.): *Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts*. Berlin: De Gruyter. 211–227.

Klatzer, Jürgen (2015): Der Literat, der den Nobelpreis ablehnte. *Kurier*. [online] <https://kurier.at/kultur/jean-paul-sartre-der-literat-der-den-nobelpreis-ablehnte/156.607.089> (abgerufen am 01.09.2022).

Körtner, Ulrich (1988): *Weltangst und Weltende: eine theologische Interpretation der Apokalyptik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Kuhnle, Till. R. (2011): *Chronos und Thanatos: Zum Existentialismus des > nouveau romancier <*. Tübingen: Max Niemayer.

Leiris, Michel (1969): *Préface aux Écrits d’Alberto Giacometti*. Paris: Gallimard.

Leiris, Michel/Dupin, Jacques (1963): „Entretien avec Pierre Dumayet“ In: *Alberto Giacometti, Écrits*, 284.

Lord, James (1985): *Giacometti: A biography*. New York: Macmillan.

- Lord, James (2001)[1983]: *Alberto Giacometti. Biographie*. Zürich: Scheidegger & Spiess.
- Macho, Thomas H. (1995): *Sartre. Ausgewählt und vorgestellt von Thomas H. Macho*. München: Eugen Diederichs.
- Matter, Herbert (1987): „Brief an Herbert Matter. Paris 12. Mai 1961“. In: *Alberto Giacometti. Photographiert von Herbert Matter*. Bern: Benteli. 192–193.
- Matthes, Axel/Aragon, Luis (1987): *Wege zu Giacometti*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966) [1945]: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin.
- Merleau-Ponty, Maurice (1984) [1966]: „Das Auge und der Geist“. In: Merleau-Ponty et al. (Hg.): *Philosophische Essays*. Hamburg: Hans Werner Arndt. 13–43.
- Münk, Christina (2011): *Handeln oder Sein: Die existenzielle Psychoanalyse Jean-Paul Sartres*. Marburg: Tectum.
- Nietzsche, Friedrich (1872): *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: *KSA 1*. 9–156.
- Noudelman, Francois (2004): « La recherche de l'absolu ». In: Noudelmann, Francois/ Philippe, Gilles (Hg.): *Dictionnaire Sartre*. 416.
- Oei, Bernd (2020): *Albert Camus–Revolution und Revolte*. Baden-Baden: Tectum.
- Opielka, Michael (2019): *Sisyphus. Ein glücklicher Mann*. Norderstedt: BoD.
- Paris.
- Petz, Daniel (2003): „Die Grenzen der Freiheit. Vergleichende Analyse des Freiheitsbegriffes bei Emmanuel Lévinas und Jean-Paul Sartre“. Diplomarbeit, Wien. Universität Wien.
- Pieper, Annemarie (2014): „Freiheit als Selbstinitiation“. In: Schumacher, Bernard N, (Hg.): *Jean- Paul Sartre: Das Sein und das Nichts*. Berlin: De Gruyter. 195–211.
- Plotnikov, Nikolaj., Siegfried, Meike., & Bonnemann, Jens (Hg.) (2012): *Zwischen den Lebenswelten: interkulturelle Profile der Phänomenologie*. Münster: LIT.
- Poling, Clark V. (2016): “Giacometti and Sartre: On Drawing”. In: *Master Drawings*, 54(4), 477–490.
- Precht Archiv (2022): Richard David Precht über Arbeit, Philosophie und seinen Podcast | 05.08.2022 [online] https://www.youtube.com/watch?v=KRTt_HCthcY&t=979s.
- Richter, Liselotte (1961): *Jean-Paul Sartre. Köpfe des XX Jahrhunderts*. Berlin: Colloquium.
- Rohls, Jan. (2014): *Gott, Trinität und Geist*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Rybalka Michel et al. (1975): “Sartre The Interview”. In: Schilpp, Paul A. (Hg.): *The philosophy of Jean-Paul Sartre*, Paris. 15.
- Santoni, Ronald E. (2014): „Unaufrichtigkeit – Klärung eines Begriffs in Das Sein und das Nichts“. In: Schumacher, Bernard N. (Hg.): *Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts*. Berlin: De Gruyter. 63–85.

Sartre, Jean-Paul (1972): « Les écrivains en personne », [Interview mit M. Chapsal]. In: *Situations, IX. Mélanges*. Paris: Gallimard. 9–39.

Sartre, Jean Paul (1984) [1947]: « La liberté cartésienne ». In: *Situations, I: essais critiques*. Paris: Gallimard. 289–308.

Sartre, Jean-Paul (1947): « La responsabilité de l'écrivain ». In: *Les Conférences de l'U.N.E.S.C.O.*, Paris. 53–73.

Sartre, Jean-Paul (1949) [1948] : « Conscience de soi et connaissance de soi ». In: *Bulletin de la Société Française de Philosophie XLII, Saint-Germain-lès-Corbeil*, 42. 49–91.

Sartre, Jean-Paul (1964): *Situations, IV*. Paris: Gallimard.

Sartre, Jean-Paul (1972): *Situations, IX. Mélanges*, Paris: Gallimard.

Sartre, Jean-Paul (1989) [1938]: *Der Ekel*. Reinbek: Rowohlt.

Sartre, Jean-Paul (1990): « Carnet Midy ». In: Contat, Michel /Michel Rybalka (Hg): *Écrits de jeunesse*. Paris. 443–497.

Sartre, Jean-Paul (1994) [1936/37]: *Die Transzendenz des Ego. Skizze einer phänomenologischen Beschreibung*. Reinbek: Rowohlt.

Sartre, Jean-Paul (2013) [1995]: *Geschlossene Gesellschaft*. Reinbek: Rowohlt.

Sartre, Jean-Paul (1943): *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard. dt.: (2022²³): *Gesammelte Werke: Philosophische Schriften I*. Bd.3. Das Sein und Das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie. Reinbek: Rowohlt.

Sartre, Jean-Paul (1946): *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Gallimard. dt.: (2021): „Der Existentialismus ist ein Humanismus“. In: Von Vroblewsky, Vincent (Hg.): *Der Existentialismus ist ein Humanismus und andere philosophische Essays 1943–1948*. (11. Aufl.). Reinbek: Rowohlt (=Philosophische Schriften 4). 145–193.

Sartre, Jean-Paul (1964): *Les mots*. Paris: Gallimard. dt.: (1983): *Die Wörter*. Reinbek: Rowohlt.

Sartre, Jean-Paul (1971/1972): *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. t. I-II, t.III,

Sartre, Jean-Paul (1972): *Situations, IX. Mélanges*. Paris: Gallimard.

Sartre, Jean-Paul (1983): *Cahiers pour une morale*. Paris: Gallimard.

Sartre, Jean-Paul (1985) [1949]: *Qu'est-ce que la littérature ?*. Paris: Gallimard. dt.: (1986): „Was ist Literatur?“ In: Baier, Lothar/ Dotaf, Oehler/Traugott König (Hg.): *Schriften zur Literatur*. Hamburg: Rowohlt.

Sartre, Jean-Paul (1994) [1940]: *L'imaginaire*. Paris: Gallimard. dt.: (1994): *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*. Reinbek: Rowohlt.

Sartre, Jean-Paul (1995) [1995]: *Carnets de la drôle de guerre*. Paris: Gallimard.

Sartre, Jean-Paul (1999) [1948]: „Die Gemälde Giacomettis. Für die Zeitschrift der Galerie Maeght anlässlich ihrer Ausstellung von Gemälden Giacomettis vom 14.–15.6. 1954 in Paris“. In: Von Wroblewsky, Vincent (Hg.): *Die Suche nach dem Absoluten. Texte zur bildenden Kunst* Reinbek: Rowohlt (=Schriften zur bildenden Kunst, und Musik. Bd.1). 23–38.

Sartre, Jean-Paul (1999) [1948]: „Die Suche nach dem Absoluten. Für den Katalog der Ausstellung von Skulpturen Giacomettis in der Galerie Pierre Matisse vom 10.1-14-2-1948 in New York“. In: Von Wroblewsky, Vincent (Hg.): *Die Suche nach dem Absoluten. Texte zur bildenden Kunst.* Reinbek: Rowohlt (=Schriften zur bildenden Kunst, und Musik. Bd.1). 9–22.

Sartre, Jean-Paul/ Michel Sicard (1981): « Penser l'art. Entretien ». In: *Obliques 24/25, Sartre et les arts.* Nyons: Borderie. 16.

Sawada, Nao (2004): « Liberté ». In: Noudelman, Francois/ Philippe, Gilles (Hg.): *Dictionnaire Sartre.* 289–290.

Schifferli, Peter (Hg.) (1973): „Alberto Giacometti: Was ich suche“. In: *Charbonnier, Georges: Le monologue du peintre.* Zurich: Vilette. 17–18.

Schmied, Wieland (1977): „Schatten aus einer anderen Welt. Alberto Giacometti und sein Bild der Realität“. In: Koella, Rudolf (Hg.): *Alberto Giacometti. Mit Beiträgen von Rudolf Koella, Wieland Schmied und Jean Louis Prat.* München: Hirmer. 39–53.

Schneede, Uwe. M. (2001): *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert: von den Avantgarden bis zur Gegenwart.* Berlin: Beck.

Schneider, Andrea (1994): „Wie aus weiter Ferne. Konstanten im Werk Giacomettis“. In: Schneider, Angela (Hg.): *Giacometti. Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen.* 71–75.

Schönherr-Mann, H. M. (2005): *Sartre: Philosophie als Lebensform.* München: Beck.

Schönwälder-Kuntze, Tatjana (2001): *Authentische Freiheit. Zur Begründung einer Ethik nach Sartre.* Frankfurt/M: Campus.

Schopenhauer, Arthur (1978) [1839]: *Preisschrift über die Freiheit des Willens.* Hamburg: Felix Meiner.

Schor, Gabriele (1994): „Alberto Giacomettis Vision des Menschen. Versuch einer philosophischen Annäherung“. Dissertation, Wien, Universität Wien.

Schüler, Svaneke (2015): *Subjekt und Welt: Zur Konzeption des Bewusstseins in Jean-Paul Sartres »L'Être et le Néant «.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Schumacher, Bernard N. (Hg.) (2014): *Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts.* Berlin: De Gruyter.

Seibert, Thomas (2016): *Existenzphilosophie.* Springer.

Sicard, Michel (2014): « Art, artistes ». In: Noudelmann, Francois/ Philippe, Gilles (Hg.): *Dictionnaire Sartre.* 41–42.

Simont, Juliette (2004): « Néant ». In: Noudelmann, Francois/ Philippe, Gilles (Hg.): *Dictionnaire Sartre.* 346–349.

- Spies, Werner (2000): Eine Metaphysik des Scheiterns. *Faz.* [online]
[https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezension-sachbuch-eine-metaphysik-des-scheiterns-11313484-p3.html/](https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezension-sachbuch-eine-metaphysik-des-scheiterns-11313484-p3.html) [abgerufen am 01.09.2022].
- Stahlhut, Marco (2005): *Schauspieler ihrer selbst: das Performative, Sartre, Plessner*. Wien: Passagen.
- Stahly, François (1950): „Der Bildhauer Alberto Giacometti“. In: *Das Werk: Architektur und Kunst* 37. 181–185.
- Steinwendtner, Andreas (2001): „Das Denken sichtbar machen: Versuch über das Verhältnis von Philosophie und Kunst“. Dissertation Wien, Universität Wien.
- Stoessel, Julia (1994): *Alberto Giacometti's Atelier: Die Karriere eines Raumes*. München: Scaneg.
- Streller, Justus (1952): *Zur Freiheit verurteilt. Ein Grundriß der Philosophie Jean Paul Sartres*. Hamburg: Felix Meiner.
- Suhr, Marin (2015): *Jean-Paul Sartre zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Tamassia, Paola (2004): « Giacometti, Alberto ». In : Noudelmann, Francois/ Philippe, Gilles (Hg.): *Dictionnaire Sartre*, 199.
- Theunissen, Michael (2014): „Theorie der Temporalität“. In: Schumacher, Bernard N. (Hg.): *Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts*. Berlin: De Gruyter. 111–117.
- Thumerel, Fabrice (2004): « La nausée ». In: Noudelmann, Francois/ Philippe, Gilles (Hg.): *Dictionnaire Sartre*, 364–366.
- Tomes, Arnaud (2004): « Projet ». In: Noudelmann, Francois/ Philippe, Gilles (Hg.): *Dictionnaire Sartre*. 396–397.
- Uken, Agnes (2015): *Der Mensch ist Freiheit–Der Existentialismus Jean-Paul Sartres. Das präreflexive Bewusstsein als Ausgangspunkt der Freiheit*. Hamburg: Diplomica.
- Wentz, Daniela (2012): *Authentizität als Darstellungsproblem in der Politik. Eine Untersuchung der Legitimation politischer Inszenierung*. Stuttgart: ibidem.
- Wiesheu, Rosali (2019): *Studien zur Rezeption des Œuvres Alberto Giacometti's. Debatten und Deutungspraktiken von den zeitgenössischen Diskursen bis zur Postmoderne*. Baden-Baden: Tectum.
- Wildenburg, Dorothea (2004): *Jean-Paul Sartre*. Frankfurt/M: Campus.
- Wittmann, Heiner (1987): *Von Wols zu Tintoretto. Sartre zwischen Kunst und Philosophie*. Frankfurt/M: Peter Lang.
- Ziegler, Walther (2015): *Sartre in 60 Minuten*. BoD–Books on Demand.

8 Abstract

Sartre lernte im Jahre 1939 Giacometti in Paris kennen, woraus sich eine jahrzehntelange Freundschaft entwickelte. Sartre, der sich mit den Werken des Schweizer Künstlers auseinandersetzte, verfasste daraufhin die zwei Essays „*Die Suche nach dem Absoluten*“ (1948) und die „*Gemälde Giacomettis*“ (1954), wodurch Giacometti weitgehend mit der existentialistischen Philosophie in Verbindung gebracht wurde.

Laut Steinwendtner (2001) erkennt Sartre in Giacomettis Kunst Überlegungen und Veranschaulichungen des *Nichts* (und dadurch der menschlichen Existenz) durch die Konzepte der *Zerstörung*, der *Distanz* und der *Leere*. Steinwendtner rückt den Umstand in den Vordergrund, dass Giacometti im Laufe seines Arbeitsprozesses seine Skulpturen zerstörte und neu anfing und demonstriert, dass der Begriff der Zerstörung nach Sartre auf ein Verhältnis des Menschen zum *Sein* verweist. Elliott (1996) sieht zudem bei den Figuren Giacomettis eine offenkundige Nähe zum Bewusstseinskonzept, wie es in den Schriften Sartres formuliert wird.

Poling (2016) rückt in der Analyse zu Sartre die phänomenologische Bildwiedergabe in Giacomettis Malerei in den Vordergrund. Der Künstler verkörpert eine Konzeption des Prinzips des *Ausgehens von Null*, indem er sich der Welt als *jungfräulich und unbekannt* nähert. Die bewusste Vermeidung von Konturen in Giacomettis Portraits vermitteln den durchgängigen Wechsel und die Verschmelzung zwischen dem *Sein* und dem *Nicht-Sein*.

Giacometti selbst lehnte es ab, sich auf die Rolle des existentialistischen Künstlers reduzieren zu lassen. Schor (1994) rekonstruiert in ihrer Arbeit eine phänomenologische (und keine *existentialistische*) Vision des Menschen Giacomettis und hebt die Gemeinsamkeiten mit dem französischen Phänomenologen Merleau-Ponty hervor. Vor diesem Hintergrund gilt es, die existentialistische Etikettierung der Kunst Giacomettis kritisch zu hinterfragen.