

Corinna Schubert

MASKEN DENKEN – IN MASKEN DENKEN

Figur und Fiktion
bei Friedrich Nietzsche



Aus:

Corinna Schubert

Masken denken – in Masken denken

Figur und Fiktion bei Friedrich Nietzsche

Dezember 2020, 264 S., kart.

39,00 € (DE), 978-3-8376-5486-8

E-Book:

PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5486-2

Als kulturgeschichtlich bedeutsame Phänomene entstammen Masken der Ritual- und Theaterpraxis und traten schon in der Antike als Metapher in den Sprachgebrauch über. Kaum ein Philosoph hat den Masken so viel Raum gegeben wie Friedrich Nietzsche: Sie sind ihm Hilfsmittel der Erkenntnis und *conditio humana*, sie ermöglichen Höflichkeit und Selbstschutz, fungieren aber auch als Darstellungsform. Corinna Schubert führt zentrale Themen seines Denkens unter einem neuen Gesichtspunkt zusammen und erschließt sie als Philosophie der Masken. Dabei geht es nicht nur darum, was Nietzsche über Masken denkt, sondern auch, wie er mit und in Masken denkt.

Corinna Schubert, geb. 1984, arbeitet am Kolleg Friedrich Nietzsche der Klassik Stiftung Weimar. Sie war Stipendiatin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am DFG-Graduiertenkolleg »Selbst-Bildungen. Praktiken der Subjektivierung« in Oldenburg und als Dozentin am Institut für Philosophie der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg tätig. Ihre Forschungsschwerpunkte sind neben Friedrich Nietzsche und Hannah Arendt v.a. Kulturphilosophie und Politische Philosophie.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5486-8

Inhalt

Vorwort	9
1. Zur Einleitung. Mensch und Maske	11
1.1. Zum Begriff der <i>persona</i>	16
1.2. Forschungsstand	20
1.2.1. Die Maskenproblematik in der Nietzsche-Forschung	22
1.2.2. Maskenproblematik und Rollentheorie	28
1.3. Methodische Voraussetzungen	32
1.3.1. Überlegungen zu einer Genealogie der Maskenproblematik bei Nietzsche	34
1.3.2. Von Nietzsches konstellativem Verfahren zu einer neuen Lesart seiner Texte ...	41
2. Zur Hermeneutik der Maske im Werk Nietzsches	51
2.1. Die guten Masken – Nietzsches Umwertung und Erweiterung der Maskenmetapher ...	52
2.2. Der Schauspieler als Problem	74
2.2.1. Das Problem des Schauspielers anhand des »Falls« Wagner	76
2.2.2. Wirkung statt Wahrheit	87
2.2.3. Das Schauspieler-Problem der Demokratie und der Moderne	98
2.2.4. Das Problem des Schauspielers als Problem der Dichter und Philosophen	119
2.2.5. Eine neue Erkenntnispraxis: Die »Kunst der Transfiguration«	123
2.3. Zur Figurenrede	134
2.3.1. Im Gespräch – Von Einsiedlern, Wanderern und anderen	138
2.3.2. Nürrische Weisheiten und weise Narren – Annäherung an eine Textfigur	156
3. Vom Zeigen des Zeigens – Die Maske als Denkfigur	163
3.1. Jenseits von wahr und falsch – Die konstitutionellen Fiktionen	174
3.2. Mensch und Maske im Spiegel der Sprache	187
3.3. Mit der Sprache gegen die Sprache – Nietzsches Schreibstrategien	194
4. Der Mensch ist Maskenspiel	201
4.1. Wo beginnt das Ich?	204
4.2. Von neuen Namen und den Landschaften des Geistes	223

5. Schluss. Nietzsches Maskenpraxis und das Verhältnis von Text und Leser	239
Verzeichnis der Siglen	249
Literaturverzeichnis	251
I. Quellen	251
II. Forschungsliteratur	252

Vorwort

Seit einigen Monaten hat der Begriff »Maske« ganz unvermutet an Popularität gewonnen. Eine Zeitlang war das Wort in aller Munde und das Objekt »Alltagsmaske« zierte jedes Gesicht. Schnell griffen auch ästhetische Kriterien, wählte man besonders schönen Stoff und wurden manche Masken mit einem Aufdruck verziert, der Tierschnauzen oder Grimassen zeigte. Das mit medizinischen Bedenken begründete Gebot des Maskentragens – wie unterschiedlich es auch bewertet werden mag – hat unsere Lebenswirklichkeit in einem zumindest in Europa bisher unbekanntem Ausmaß verändert.

Der Alltag von Ärztinnen und Medizinern, eine Maske zum Schutz vor Ansteckung zu tragen, ist zum vorübergehenden und vielleicht wiederkehrenden Alltag vieler Menschen geworden. Der nun in der Öffentlichkeit zu tragende Mundschutz hat nicht nur den habituellen Lebensgewohnheiten, sondern auch dem semantischen Spielraum der Maske eine neue Facette hinzugefügt.

Zwar beschäftigt sich dieses Buches mit ganz anderen Masken, doch ist es seine Absicht, Wissen und Vorstellung von den Masken insgesamt zu erweitern. So könnten die »Alltagsmasken« ihrerseits umgedeutet werden – als alltägliche, in allen Situationen sich ausbildende Masken und *conditio humana*, wie Nietzsche sie verstand.

Die Arbeit an diesem Buch begann in Leipzig und Berlin. In regelmäßigen Kolloquien an der TU Berlin konnte ich meinen Blick schärfen und einen eigenen Forschungsansatz entwickeln.

Dass ich dieses Projekt über dreieinhalb Jahre fortsetzen und schließlich beenden konnte, danke ich dem DFG-Kolleg »Selbst-Bildungen. Praktiken der Subjektivierung in historischer und interdisziplinärer Perspektive« der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Meinen Betreuern, Reinhard Schulz und Claus Zittel, sei ihre Gesprächsbereitschaft und Kritik, ihre Geduld und Ermutigung gedankt.

Sowohl die Teilnehmenden der Kolloquien als auch meine Mitkollegiatinnen und -kollegiaten haben in Diskussionen zur Profilierung der Argumentation beigetragen.

Ihnen allen bin ich zu großem Dank verpflichtet.

Mein Dank gilt außerdem Beat Rölli, den ich stets in Fragen zum Nachlass Nietzsches konsultieren durfte, sowie Axel Pichler, Jakob Dellinger und Enrico Müller für Anmerkungen und Kritik.

Der interdisziplinäre Rahmen des Graduiertenkollegs bot diesem Projekt ein besonders geeignetes Umfeld. Ziel war es dort und ist es auch dieser Arbeit, Fragestellungen fächerübergreifend zu entwickeln und zu bearbeiten. Das Thema dieses Buches bewegt sich daher zwischen philosophischen Ausführungen und einer hohen Aufmerksamkeit für die literarischen Darstellungsformen. Insofern verbindet sich mit der Ausrichtung der Arbeit die Hoffnung, dass sie neben Experten und Expertinnen der Nietzscheforschung ihr Publikum auch im überfachlichen Bereich finden möge.

1. Zur Einleitung. Mensch und Maske

Der Weltlauf (aión) ist ein Kind
Das spielend die Steine setzt
Eines Kindes ist die Herrschaft
Heraklit

Masken begleiten den Menschen seit seiner evolutionären Kindheit. Sie sind Teil frühester prähistorischer Errungenschaften in ritueller und künstlerischer Hinsicht. Davon zeugen etwa die berühmten Höhlenmalereien in der Grotte des Trois Frères aus dem Magdalénien: Darstellungen von Schamanen, die, in Ganzkörpermasken aus Hirsch- und Bisonfell gekleidet, aufrechtstehend und an den Füßen deutlich als Menschen erkennbar, Ritualpraktiken durchführen. Zunächst lassen sich Masken im rituell-religiösen Kontext verorten. Als Dämonen- oder Göttermasken dienen sie der Repräsentation des Heiligen, beschwören oder vertreiben Geister in apotropäischer Absicht. Als Tiermasken re-naturalisieren sie das Kulturwesen Mensch, indem sie die Natur-Kultur-Unterscheidung zugleich signalisieren und unterlaufen. Als Totenmasken in Ahnenkult und Memorialkultur bilden sie den Sterbenden ab oder stilisieren ihn, wahren sein Gedächtnis und markieren zugleich den Übergang vom Leben zum Tod. Im Gebrauch der Maske scheint sich der Mensch seiner maßgeblichen Existenzbedingungen zu versichern.

Spätestens mit der Entwicklung komplexerer Schauformen, wie Umzüge und Prozessionen, gehen Masken schließlich in den Bereich des Spiels und der Künste im weitesten Sinne über. In Form der Theatermasken dienen sie durch ihre mitunter extreme Stilisierung und Typisierung wahlweise der Identifikation oder auch der Verstörung des Publikums. Im europäischen Raum werden sie am prominentesten in der griechischen Tragödie und Komödie eingesetzt und bleiben über Jahrhunderte fester Bestandteil verschiedenster theatraler Darbietungen.

Begegnet uns die Maske im Medium des Textes, verkompliziert sich die mit ihr verbundene Problematik nochmals. Denn der ohnehin schwer fassliche Bedeutungsträger wird nun in einen literarischen oder philosophischen Sinnzusammenhang gestellt: Die mit der Maske behafteten Problematiken der Verwandlung, der Übergängigkeit, der Identität und der Täuschung werden nun für eine eigene Agenda beansprucht und zu ihrer Veranschaulichung mobilisiert.

Schließlich wird der Maske im Bereich der bildlichen Darstellung und der Sprache ein Platz als Metapher zugewiesen. Sie repräsentiert in dieser Funktion seit dem 18. Jahrhundert als Gesichtsmaske einerseits die Scheinbarkeit und Eitelkeit (*vanitas*) allen Daseins in seiner Bedrohtheit vom Tode, wobei gleichzeitig die wahre, ewige Welt Christi als Kontrast und jenseitiges Heilsversprechen präsent ist.¹ Andererseits wird der Mensch so als immer schon in Falschheit und Lüge, in Sündhaftigkeit und Versuchungen verstrickt dargestellt. Bis heute sind verschiedenste Modi der Maske nebeneinander anzutreffen, eignen sich etwa die Theater- und Festkultur, die Musikszene und politische Bewegungen Masken für ihre eigenen Zwecke an. Das mag daran liegen, dass Masken rätselhafte und vielschichtige Phänomene sind, die alle Vorstellungen, die die sich der Mensch vom Menschen macht, gleichermaßen berühren. Auf wissenschaftlichem Gebiet setzen sich daher zahlreiche Monographien und Texte mit der Maske unter kulturhistorischen, anthropologischen, ethnologischen und nicht zuletzt theaterwissenschaftlichen und philosophischen Gesichtspunkten auseinander.²

Bereits seit der Antike – also lange bevor die Maske zu einem Emblem des Menschen wurde – ist außerdem eine Metaphern-Relation zwischen Theater und menschlichem Leben nachzuweisen, zwischen dem performativen Spiel auf einer Bühne und dem Spielcharakter des menschlichen Daseins. Johann Sofer hat 1956 in seinem bis heute maßgeblichen Aufsatz *Bemerkungen zur Geschichte des Begriffs »Welttheater«* einige Momente aus der Geistesgeschichte versammelt, die auf solche Vorstellungen rekurrieren. Seitdem der Mensch sich exemplarische Geschichten über sich selbst erzählt und sie in darstellerischer Form präsentiert, liegt auch die Analogie des eigenen Lebens mit den Mechanismen der theatralen Welten nahe. Auch von außereuropäischen Kulturen, namentlich der indischen, hat sich das

-
- 1 Vgl. diesbezüglich Baumbach: »Im neuzeitlichen Europa meint Maske im Allgemeinen [...] das Ding, welches die Personalität des Trägers verdeckt. So kann Maske nun nur noch eine immer schon vorausgesetzte Identität (des Menschen mit sich selbst) zeitweilig verbergen, erwünschte, aber nicht besessene Identitäts-Merkmale wenigstens äußerlich hervorbringen oder von Identitätszwängen entlasten. [...] Mit der Ausprägung derartig innengeleiteter, defensiver Masken [...] entsteht die metaphorische Maske ebenso wie die Maskenmetaphorik im Zeichen von Verstellung, Heuchelei und Täuschung.« (Gerda Baumbach: Seid begrüßt, Maske! Zur Maskenproblematik in der Neuzeit. In: Ulf Birbaumer; Michael Hüttler; Guido di Palma (Hg.): *Corps du Théâtre. Organicité, contemporanéité, interculturalité*. Wien 2010, S. 105-137, hier S. 106f.).
 - 2 Die wichtigsten Monographien sind: Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München 2004; Hannes Bertschli: *Masken und Gesichter*, Basel 1982; Eckhard Leuschner: *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1997; John Nunley; Cara McCarty (Hg.): *Masks. Faces of culture*, New York 1999; Karl Meuli: *Maske, Maskereien*. In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin/Leipzig 1932, Sp. 1744-1852; Ansgar Michael Hüls: *Maske und Identität. Das Maskenmotiv in Literatur, Philosophie und Kunst um 1900*, Würzburg 2013.

Zeugnis einer Entsprechung zwischen den auf Marionettenbühnen in abstrakter Form präsentierten Figuren und lebendigen Menschen erhalten. So ist das philosophische Lehrgedicht *Bhagavadgita*, als Teil des *Mahabharata*, eines der ältesten Beispiele, das Sofer anführt: »Im Herzen aller Wesen drin wohnt der Herr, o Arjuna!/Er bewegt wie im Puppenspiel die Wesen alle wunderbar.«³ Wie weit diese Vorstellungen auch in der Antike verbreitet waren, veranschaulicht Sofer durch Zitate von Heraklit, Platon, Cicero, Ovid, Seneca, Epiktet und Marcus Aurelius.

In den *Nomoi* hatte Platon in diesem Zusammenhang sogar zwei Gleichnisse angeboten. Zunächst gilt der Mensch als einer Marionette ähnlich, deren Fäden ihn in entgegengesetzte Richtungen ziehen, zur Tugend oder zur Untugend hin: »Denken wir uns jedes von uns lebenden Geschöpfen als eine Drahtpuppe in der Götter Hand.«⁴ Später wird ein Vergleich zwischen Tragödiendichtung und Staatsverfassung gezogen, gilt der Staat hier doch als »Nachbildung des schönsten und besten Lebens« und seine Gesetzgeber selbst als »Dichter einer möglichst schönsten sowie auch besten Tragödie.«⁵

Es muss hier reine Spekulation bleiben, inwiefern die genannten Autoren Einfluss auf das frühneuzeitliche Konzept des *theatrum mundi* gehabt haben, die Ähnlichkeiten sind indes nicht von der Hand zu weisen.⁶ Die Vorstellung, das mensch-

3 Zitiert nach Sofer: Bemerkungen zur Geschichte des Begriffs »Welttheater«. In: Maske und Kothurn, Band 2, Heft 3-4, Berlin 1956, S. 256-268, hier S. 259.

4 Platon: *Nomoi*. 644 d-e. Das Gespräch zwischen dem Kreter Kleinias, dem Spartaner Megillos und einem Athener, dessen Name nicht genannt wird, ist ein Dialog über Staatstheorie. Zur Veranschaulichung der Triebstruktur des Menschen greift der Athener zu der Marionetten-Metapher: »Denken wir uns jedes von uns lebenden Geschöpfen als eine Drahtpuppe in der Götter Hand, ob nun von ihnen zum Spielzeug oder zu irgendeinem ernsteren Zwecke gebildet: denn das wissen wir nicht; das aber begreifen wir, daß die erwähnten Gefühle, die wie gewisse Sehnen oder Fäden sich in uns regen, uns ziehen, und zwar, als einander entgegengesetzt, zu entgegengesetztem Handeln, dahin, wo die Grenzscheide zwischen Tugend und Schlechtigkeit liegt.« Vgl. diesbezüglich auch das bereits in eigener Übersetzung zitierte Fragment 52 von Heraklit: »Der Weltlauf (aión) ist ein Kind, das spielt und seine Züge macht, eines Kindes ist das Königreich« (Thomas Buchheim: *Die Vorsokratiker*. Ein philosophisches Porträt, München 1994, S. 78).

5 Platon: *Nomoi*, 817 b.

6 Vgl. zum Phänomen des *theatrum mundi* unter theater- und kulturhistorischer Perspektive Richard Alewyn; Karl Sälzle: *Das große Welttheater*. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung, Hamburg 1959. Seiner metaphorischen und epistemischen Dimension gehen die Autoren in Flemming Schock; Oswald Bauer; Ariane Koller (Hg.): *Dimensionen der Theatrum-Metapher in der Frühen Neuzeit*. Ordnung und Repräsentation von Wissen, Erlangen 2008, nach. Die »Rede vom Theater« hätte »der Zeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert als variable Ordnungsmetapher« gedient, wobei es »nicht nur um die Erschließung und Akkumulation von Wissen, sondern auch um die Frage seiner Organisation und Disposition, um Systematisierung« gegangen sei (ebd. S. XI). Martin Euringer: *Zuschauer des Welttheaters*. Lebensrolle, Theatermetapher und gelingendes Selbst in der Frühen Neuzeit (Univ. Diss.), Darmstadt 2000, erschließt unter Bezugnahme auf Calderón, Erasmus von Rotter-

liche Leben in der Welt könne eine Entsprechung im Bühnenspiel haben, verlor über die Jahrhunderte hinweg nicht ihren Reiz, wie unterschiedlich die historischen Epochen auch ihr Verständnis vom Menschen auslegten. Nach dieser Auffassung wäre der Mensch der Schauspieler eines nach Gottes Plan verfügbaren Dramas und Teil eines Ganzen, dessen Ablauf je schon feststeht: Jeder und jedem komme darin die Aufgabe zu, die eigene ›Rolle‹ gottgefällig darzustellen. Dieser Logik, die an der Stabilität einer göttlichen Ordnung orientiert ist und sich daran bemisst, ob einer die ihm zugewiesene Rolle ›gut‹ oder ›schlecht spielt‹, hat nicht zuletzt Pedro Calderón in seinem Drama »El gran teatro del mundo« (1655) einflussreiches Denkmal gesetzt. Bereits mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor hatte Shakespeare für die Komödie *As you like it* die berühmten Verse niedergeschrieben: »All the world's a stage/And all the men and women merely players;/They have their exits and their entrances,/And one man in his time plays many parts«. Die Grundzüge dieser Idee eines ›Welttheaters‹ wiederum scheinen seit den 1930er Jahren vom soziologischen Rollenmodell adaptiert worden zu sein, wobei nun freilich omnipräsente gesellschaftliche Strukturen die Funktion des göttlichen Spielleiters übernehmen: Das maßgebliche Paradigma der sozialen Rolle erscheint von diesem Standpunkt aus als eine Reaktivierung der *theatrum mundi*-Metapher auf gesellschaftswissenschaftlichem Terrain.

Seit der Neuzeit ist die Maske zunehmend in der Sprach- und Bildgestalt der Täuschungsmetapher präsent. Diese geläufige und vordergründig so evidente Maskenmetapher erzeugt jedoch ein beachtliches Problem, das nicht zuletzt mit Nietzsche deutlich formuliert werden kann: Denn obwohl die Maske in ihrer Übertragung auf das menschliche Sein in der Tat große Plausibilität und, neben einer jahrhundertelangen Tradition, auch visuelle Suggestivkraft besitzt, wird die mit ihr einhergehende Implikation geradewegs zur intellektuellen Stolperfalle. Diese ist darin begründet, dass mit der materiellen, auf Ritual und Theatertradition basierenden Maske die Funktion eines Maskenträgers unwiderruflich verbunden ist. Schließlich sind es hier reale Menschen, die sich aus unterschiedlichsten Gründen mit Masken verkleiden und deren Mensch-Sein unter der Maske oft auch thematisch wird. Soll aber auf diese Grundlage ein Menschenbild gestellt oder auch nur ein Aspekt des Menschen beleuchtet werden, gerät die Annahme eines ›Maskenträgers‹ hinter den Masken stets zu einem Moment der (Re-)Etablierung substanzontologischer Strukturen.

Das Argument ist indes nur auf den ersten Blick überzeugend, birgt es doch in letzter Konsequenz einen Zirkelschluss in sich: Wenn der Mensch nicht stets sein wahres Gesicht zeigt, sondern sich verstellt und insofern auf mancherlei Weise und aus vielerlei Gründen Masken vornimmt, müsse es folglich auch immer ›jemanden‹

dam, Shakespeare, Montaigne und Descartes die Theatermetapher im Hinblick auf die frühneuzeitliche »Philosophie des Selbst«.

geben, der diese Masken trägt. Jemanden, der sie auf- und wieder absetzt und eine Maske mit einer anderen vertauscht. Oder, in der Sprache der Soziologie gesprochen: Wenn der Mensch in unterschiedlichen Kontexten verschiedene soziale Rollen spielt, muss es auch denjenigen geben, der dieses Spiel ausführt, der von einer Rolle in eine andere schlüpft usf. Diese Schlussfolgerungen führen jedoch dazu, das Konzept des ›Maskenträgers‹ bzw. ›Rollenspielers‹ selbst in seiner Gültigkeit unhinterfragt zu lassen – wird es doch zwingend für das Funktionieren des jeweiligen Modells vorausgesetzt. An diesem Punkt nun erreicht die Übertragung der Schlüsselsemantiken von der materiellen Ritual- und Theatermaske auf die Maske als Identitätsmetapher aus heutiger Sicht ihre Grenze. Denn die Funktionsstelle eines Maskenträgers anzunehmen, ist mit den subjektkritischen Positionen, wie Nietzsche sie entwickelt, schlechterdings unvereinbar, sie ist sogar erkenntnis-hemmend. Warum also trotzdem mit der Maske an den Menschen herantreten? Anders gefragt, was kann mit einem wie auch immer gearteten Masken-Modell vor dem Hintergrund eines postontologischen Denkens, wie es Nietzsche vorgelegt hat, erreicht werden? Wie zu zeigen sein wird, gilt es, den Menschen als Pluralität zu beschreiben, die nicht wieder auf einen ›Träger‹ oder ›Spieler‹ als allem zugrundeliegende Einheit zurückgeführt werden kann. Statt eine Seele zu haben oder auch nur ein Subjekt zu sein, gilt der Mensch also als ein Spiel verschiedener *personae*. Um die bekannte Redensart aufzugreifen, würde somit hinter der einen Maske immer eine nächste und wieder eine nächste Maske zum Vorschein kommen, wobei das gleichzeitige Nebeneinander verschiedener Masken ausdrücklich mitgedacht ist. Dieses kontraintuitive Moment soll durch das Herausarbeiten von mit der Maske verbundenen funktionalen Elementen (v.a. Artifizialität, Pluralität, Verwandlung, Transformation, Prozessualität) aufgefangen werden. Die zentralen Fragen sind deshalb: Wie organisieren sich die wechselnden Masken? Durch welche Momente oder Impulse kommt das Abtauschen zustande? Was sind die dafür relevanten Einflussfaktoren?

Dem bereits angedeuteten Verzicht auf das Konzept einer einheitsstiftenden Instanz hinter den Masken – nenne man sie nun Seele, Subjekt, Maskenträger oder Rollenspieler – scheint indes ein spezifisches Moment im Denken Nietzsches zu korrelieren. Es kann beschrieben werden als radikale Distanzierung von der Denkfigur der Einheit, die als Autorität des Einen wirkt und äußert sich demgegenüber in einer folgenreichen Reorganisation des Denkens als Prozessualität, Wandel und Vielheit. Denn die Vorstellung von der ›Einheit‹ einer Sache ist die Vorstellung ihrer Identität mit sich selbst. Diese Identität mit sich hat sie in einem absoluten, d.h. zeitlosen Sinne. Seit den Vorsokratikern, v.a. aber durch Parmenides und später Aristoteles, sind die entsprechenden Begriffe *μὴνός* (bzw. lat. *unitas*) verbunden mit dem Konzept des Seins und drücken insofern die wie auch immer geartete Einheit dieses Seins aus. Wandel und Werden sind demnach lediglich akzidentelle Veränderungen an einer Substanz, die sich ihrerseits dem Wandel entzieht.

Ebenso wie Nietzsches Philosophie insgesamt darauf abhebt, das begriffliche Konzept des ›Seins‹ einzutauschen gegen das des ›Werdens‹, kann als konsequente Durchführung dieses Projekts auch die Aufwertung des ›Vielen‹ gegenüber dem ›Einen‹ angesehen werden. Gemessen an seiner spekulativen Reichweite scheint dieses Umstellen vom Sein der Einheit zum Werden der Vielheit Nietzsches folgenreichstes Umwertungsprojekt zu sein. Als Methode durchzieht es jedes genealogische Unterfangen, weil Genealogie bei Nietzsche bedeutet, die verästelten Wurzeln eines Phänomens zu ergründen und damit eine Zerstreung der Ursprungsfrage zu erreichen.⁷ Als Problematik ist es das Fundament der Erörterungen über die Verfasstheit des Menschen und verwirft ein am grammatischen Subjekt und der Seelen-Einheit orientiertes zugunsten eines polyzentrischen Modells. Als funktionaler Zusammenhang durchdringt es einerseits die Sprachkritik, indem Begriffe zuallererst als ein Gleichmachen des Ungleichen verstanden werden und damit die semantische Polyphonie eines Wortes vereinseitigen; andererseits wirkt dieselbe Skepsis bis in die Bereiche der Logik und Mathematik hinein.⁸ Nicht zuletzt aber steht die Umstellung des Denkens von Einheit auf Vielheit notwendigerweise in einem engen Zusammenhang mit der spezifischen Ausformung der Maskenproblematik in Nietzsches Werk: Ist diese doch wesentlich als Bewegung von Verwandlungen, als Dynamik des anders-Werdens, als ein Abtauschen von Masken und Oberflächen bestimmt.

1.1. Zum Begriff der *persona*

Das Wort ›Person‹ kann in der europäischen Geistesgeschichte eine der wohl faszinierendsten und gleichzeitig wechselhaftesten Etymologien vorweisen. Im Latei-

7 Vgl. insgesamt die *Genealogie der Moral*, wo Nietzsche mehrfach ansetzt, verschiedene Ursprünge der Moral zu geben. Ein weiteres Beispiel für eine auf diese Weise unternommene Zerstreung der Ursprungsfrage stellt die genealogische Herleitung des Schauspielers in FW 361 dar: Auch dort findet sich auf engstem Raum eine soziogenetische, eine psychogenetische und eine kunst- bzw. kulturhistorische Herleitung (vgl. Kapitel 2.2.3.1). Nebenbei bemerkt, darf heute vor allem der unter Zuhilfenahme der Naturwissenschaften begründete Ursprungsmythos der Entstehung des Weltalls misstrauisch stimmen: Denn die Annahme eines Urknalls, bei vorheriger Konzentration der Materie und Gase auf einen einzigen schwersten Punkt, ist ein weiterer Ausdruck der im Grunde religiösen Präferenz für die Ableitung des (vorhandenen) Vielen vom (ursprünglichen, vorgängigen) Einen. Dem entgegen steht das Modell eines polyzentrischen Urknall-Geschehens.

8 Zum Zusammenhang der Bereiche Sprache, Mathematik und Logik mit dem Ideal ewig gültiger Beständigkeit vgl. MA I, 11. Als eine der »Voraussetzungen, denen Nichts in der wirklichen Welt entspricht«, wird die »Identität des selben Dinges in verschiedenen Punkten der Zeit« genannt (MA I, 11, KSA 2, S. 30f.).

nischen war *persona* zunächst als Bezeichnung der Maske geläufig,⁹ die die Schauspieler zu verschiedensten Anlässen trugen. Dann bezeichnete *persona* auch die durch die Masken präsenten Figuren, v.a. die in den Tragödien oder Komödien festgeschriebenen Charaktere sowie drittens die Träger der Masken, die Schauspieler. Dieser theaterbezogenen Ausgangslage wurden mit der Zeit zahlreiche Bedeutungsaspekte hinzugefügt und es wurde üblich, bestimmte Attribute oder Verhältnisse des Menschen selbst als *persona* zu bezeichnen. Damit trat *persona* aus dem Theaterbereich heraus und in das alltägliche Leben hinüber.¹⁰ Der Bedeutungsspielraum von *persona* qua Maske umfasste fortan auch Sinnebenen, die das »jemandem Zustehende« bezeichneten: Also etwa die Eigenschaft, eine rechtsgültige *persona* zu sein.¹¹ Dies zeugt davon, dass mit dem Wort der *persona* eine be-

9 Dass sich *persona* direkt aus dem entsprechenden griech. Wort für »Maske« (πρόσωπον) herleite und von *persönare* = durchtönen, also der angeblich lautverstärkenden Wirkung der Schauspielermaske, beeinflusst ist, kann heute als widerlegt gelten. Vgl. zu dessen Etymologie Hans Rheinfelder: Das Wort »persona«. Geschichte seiner Bedeutungen mit besonderer Berücksichtigung des französischen und italienischen Mittelalters. Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Heft 77, Halle (Saale) 1928, S. 18-26. Vgl. auch das Lemma »Persona« in Paulys Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft, Bd. 19.1. Die Autoren G. J. Vossius und O. Keller vertreten die Meinung, »persōna sei Lehnwort aus dem sachlich gleichen gr. Πρόσωπον (Περσεφόνη: Proserpina), das aus *persōpa nach persōnare volksetymologisch umgestaltet sei. Doch ist das lautliche Verhältnis von Περσεφόνη: Proserpina gerade das umgekehrte und der Einfluß, den persōnare gehabt haben soll, ist nicht in der Sache begründet.« (ebd. S. 1036) Dieses Urteil, weil es nicht »dem Wesen der Maske gerecht (werde), die zunächst πρόσωπον, allenfalls Kopf, aber nicht Lautverstärker ist.« (Ebd.). Außerdem seien »die Ausdrücke persōnatus, persōnata fabula älter als die Einführung der Maske bei den Römern [...], die erst um 100 v. Chr. durch den Schauspieler Roscius in allgemeine Aufnahme kam: Diomedes Gl I 489 s.u. Bd. I A S. 1124.« (ebd. S. 1037). Zur Aufarbeitung der philosophiehistorischen Hintergründe des Begriffs der Person vgl. Dieter Sturma (Hg.): Person. Philosophiegeschichte – Theoretische Philosophie – Praktische Philosophie. Paderborn 2001.

10 Allerdings sind die Facetten des *persona*-Begriffs weitreichender, als es etwa die Deutung im Rahmen eines »gesellschaftlichen Rollenspiels« zulässt, das sich als Metapher in Wissenschaft und Umgangssprache wieder zunehmender Beliebtheit erfreut. Allein die Studie Hans Rheinfelders *Das Wort persona* (1928) listet über fünfzig verschiedene Bedeutungen auf. Seit der Spätantike ist *persona* als zentraler Terminus der christlichen Dogmatik in Verwendung, etwa in den Schriften Tertullians, Augustinus' oder des Boethius': Dort wird die Unterschiedenheit Gottes in sich diskutiert und eine Aufspaltung in die drei *personae* Gottes als Vater, Sohn und Geist vorgenommen. Auch ist bekannt, dass *persona* im juristischen Bereich eine Dimension rechtlicher Eigenschaften bezeichnete, weshalb etwa nach Cassiodorus die Sklaven nicht als (gesetzliche) Personen galten (»servos qui personam legibus non habent.« zit.n. Paulys Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft, Bd. 19.1, S. 1040).

11 Zum Zusammenhang der *persona* als Rechtssubjekt und Grundlage der römischen Rechtsform mit Nietzsches Rekonstruktion von Vertrags- und Schuldrecht auf der Basis der Fähigkeit »versprechen zu dürfen« vgl. Henry Kerger: Nietzsches normativ-institutionalistisches Postulat personaler Gerechtigkeit auf der Basis der Vollpositivität allen Rechts. In: Rechts-

stimmte Dimension von Rechtsansprüchen und Machtbereichen benannt ist: Der Macht, die einem qua *persona* bzw. qua Maske zukommt – und ohne eben nicht. In diesem Sinne ist mit der Maske als *persona* immer ein Machtzuwachs verbunden, wengleich zeitlich und räumlich begrenzt.

In Ciceros an seinen Sohn gerichteter Lehrschrift *De officiis* findet sich einer der frühesten Ansätze, den Menschen systematisch in ein Spektrum mehrerer *personae* einzubinden und so dessen verschiedene Weltverhältnisse zu erfassen. Demnach vereine der Mensch gleichzeitig vier *personae* in sich: er ist (1.) allgemein-menschliches Vernunftwesen und (2.) individueller Charakter, hinzu kommen (3.) die durch Zufall und Zeitumstände gesetzten Einflüsse, also seine soziokulturelle Konstitution und (4.) biographische Entscheidungen, wie etwa die Berufswahl.¹² Einerseits formt sich also erst im Zusammenspiel verschiedener *personae* der konkrete Mensch aus. Andererseits ist durch das polysemantische Bedeutungsspektrum des Wortes *persona* immer schon eine Verbindung des Theaterbereichs (Maske, Figur) mit den für die Menschen geeigneten Bezeichnungsqualitäten vollzogen. Demnach war es bereits in der römischen Antike durchaus möglich, den Menschen als ein durch viele *personae*-Aspekte konstituiertes Wesen zu begreifen.

Dies ändert sich aus begriffsgeschichtlicher Perspektive mit dem christlich geprägten Mittelalter. Verkürzt kann man sagen, dass die theatralen, schauspieler- und maskenspezifischen Elemente des *persona*-Begriffs sowohl ausgesondert als auch moralisch abgewertet werden.¹³ Gleichzeitig entsteht ein Persönlichkeitskonzept, das auf eine radikale Übereinstimmung des Menschen ›mit sich‹, auf Identität und Individualität und vor allem auf Kongruenz als der Einheit von Seele und Le-

theorie, Bd. 47, Heft 4, 2016, S. 443-477. Ausgehend von Nietzsche unterscheidet Kerger begrifflich die (Rechts-)Person vom Individuum: Im Personen-Verhältnis stehe »Person gegen Person«, während das Individuum als Teil des Ganzen in ein Verhältnis zur Gesellschaft trete (ebd. 447ff.).

12 Vgl. Marcus Tullius Cicero: *De officiis*, Liber I, §§ 105-115 (übersetzt u. herausgegeben v. Karl Büchner), Zürich 1994, S. 90-101. Cicero geht es vor allem darum, zu vermitteln, dass die persönlichen Wahlmöglichkeiten, die ja lediglich die 4. *persona* betreffen, auf die von den anderen *personae* präfigurierten Gegebenheiten gut abgestimmt sein sollten (vgl. ebd. § 114).

13 Im kulturhistorischen Hintergrund stehen hier komplexe Entwicklungen. Zunächst waren Masken und Schauspielerei schon deshalb verdächtig, weil sie auf Verwandlungskünsten und Vermummung beruhen sowie auf der Vervielfältigung von Identitäten und dem Spiel mit ihnen. Hinzu kommt, dass die Akteure verschiedener theatraler Formen mit teils grotesk-tänzerischer, teils vulgärer Körpersprache kommunizierten, die auch Artistik und Kunstspringerei einschloss. Derart bezugnehmend auf die leibliche Verfasstheit des Menschen, geraten solche Kunstformen leicht in Konflikt mit einer Religion, die Geist und Seele geheiligt hat und die den Körper lediglich als sterblichen Vollzugsort aller möglichen Sünden sieht. Vgl. hierzu einführend Rudolf Münz: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin 1998.

bensoführung abzielt. Diese Sichtweise prägt im Grunde bis heute unser Verständnis der Person als Identitätskonzept.

Für Friedrich Nietzsche dagegen hat gerade dieser semantische Zusammenhang zwischen *persona*, Maske und Mensch wieder eine besondere Relevanz. Indem Nietzsche mit seiner radikal metaphysikkritischen Philosophie und durchaus unter Rückbezug auf den *persona*-Begriff ein Verständnis vom Menschen als Subjekts-Vielheit entwirft, wird das Relationsgefüge ›Mensch‹ – ›Maske‹ unter neuen Vorzeichen zurückgewonnen. Es ist die für Nietzsche so charakteristische Zusammenführung von Subjekt-, Sprach- und Metaphysikkritik, durch die sein Denken über seine Vorgänger der Philosophiegeschichte hinaus einen ganz eigenen Beitrag leistet. Die genannten Zusammenhänge sollen in dieser Arbeit erstmals unter dem übergreifenden Problemkomplex der Maske nachvollzogen werden. Deshalb erschließt die Arbeit das Denken Nietzsches als Ganzes einerseits als eine Philosophie der Masken, andererseits als ein Philosophieren in Masken.¹⁴

Ferner ist hervorzuheben, dass Nietzsche Begriffe wie den der Maske, aber auch den des Schauspielers oder der Verwandlung gleichermaßen in neue Kontexte einfügt, wie er die mit diesen Konzepten verbundenen Aspekte des Scheins und der Verstellung konsequent umwertet. Dies ist insofern bemerkenswert, weil spätestens seit dem 18. Jahrhundert eine Engführung des Begriffs der Maske auf den Bereich böswilliger Täuschung vollzogen war. Die zugleich auf das Gesicht reduzierte Maskenmetapher klingt heute noch in gebräuchlichen Redewendungen nach, etwa wenn wir jemanden ›entlarven‹, ihr ›die Maske vom Gesicht reißen‹ oder ihm ›hinter die Maske schauen‹.

Ich begann dieses Projekt, indem ich mir vornahm, die Texte, in denen Nietzsche von der Maske handelt, einer systematischen Interpretation zu unterziehen. Zu diesem Zeitpunkt war für mich noch nicht absehbar, dass die gewählte Problemstellung dazu führen würde, mich methodisch mit Motivkonstellationen und Textfiguren zu beschäftigen, erkenntnistheoretische Fragestellungen zu erkunden und eine funktionale Kategorie, die Denkfigur der Maske, zu entwickeln. Eben dies aber sind Resultate des Forschungsprozesses dieser Arbeit. Gemäß dem Titel »Masken denken – in Masken denken« hätte das ursprüngliche Konzept außerdem vorgesehen, in zwei Hauptkapiteln beide Aspekte der Maskenproblematik, die thematische und die textuell-performative Seite, abzuhandeln. Schon zu Beginn des Schreibprozesses musste ich jedoch einsehen, dass eine strikte Trennung beider

14 Bereits Böning hat auf die doppelte Bedeutung der Wendung als *Genitivus subjectivus* und *ob-jektivus* hingewiesen: »Sie ist eine maskenhafte Philosophie, die um diesen Wesenszug weiß und ihm – zwangsläufig in maskenhafter Weise – nachdenkt.« (Thomas Böning: *Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche*, Berlin/New York 1988, S. 417). Sie äußere sich in der »Struktur eines niemals aufzuhebenden ›Dahinter‹« (ebd. S. 412) und sei darin »das Geschehnis des ständigen Entzugs eines unbedingten Seins, das wir in unserem Lebensvollzug anzunehmen genötigt sind« (ebd. S. 418).

Bereiche, selbst unter steter Betonung ihrer wechselseitigen Durchdringung, für mich unmöglich war. Dieser Umstand schlägt sich in Aufbau und Ausführung der vorliegenden Arbeit darin nieder, dass beide Perspektiven einerseits ihren Raum erhalten, während sie andererseits als ineinander verschränkt vorgestellt werden.

Außerdem interpretiere ich in dieser Arbeit zuerst und vorrangig Abschnitte aus dem veröffentlichten Werk Nietzsches, da ihm ein höherer Grad an Überarbeitung und Reflexion eignet als den im Nachlass vorliegenden Texten.¹⁵ Dem liegt auch die Überzeugung zugrunde, dass schon die publizierten Texte genug zu denken geben und ihr Potential längst noch nicht als ausgeschöpft gelten kann. Darum werde ich in der vorliegenden Arbeit nur sparsam und an den thematisch besonders relevanten Stellen auf den Nachlass zurückgreifen.

1.2. Forschungsstand

Masken sind, wie dargestellt, mehr und mehr als Mittel der Täuschung in Verruf geraten: Einerseits sind unter christlichen Gelehrten mit ihnen die Vorstellungen von Lüge, Betrug und Teufelei verbunden, andererseits werden in der Aufklärung Forderungen nach Transparenz und dem Ideal einer unverstellten Wahrheit in den Vordergrund gerückt, denen der Verbergecharakter der Masken ihrerseits suspekt war. Es ist diesem in der Kultur- und Geistesgeschichte der Maske zugeschriebenen moralischen Status geschuldet, dass auch im Zusammenhang mit der Philosophie Nietzsches die dortigen Bezüge zur Maske zunächst ihrem zweifelhaften Image gemäß interpretiert wurden: Aspekte der Lüge, des Betrugs und schlechter Absichten standen im Vordergrund. Wann immer sich die anfängliche Forschung an einer Deutung der zahlreichen, die Masken thematisierenden Abschnitte versucht hat, ist sie weit hinter den von Nietzsche eröffneten Spielräumen zurückgeblieben. Befangen in traditionellen Denkweisen, sah man in den Masken kaum mehr als die Metapher böswilliger Täuschung. Bestenfalls hat man, angeregt durch Nietzsche, eine Aufwertung der täuschenden Bewegung vollzogen, womit Maske zum Sinnbild einer distanzwahrenden Schutzfunktion gegenüber sich selbst oder anderen wird. Auch schienen Masken als kulturhistorischer Bestandteil des Theaters, der Volksbelustigung und Vermummung einer ernsthaften Beschäftigung nicht wert genug, dass man sich mit ihnen auf eine Weise hätte auseinandersetzen wollen, die

15 Vgl. Claus Zittel: »Nachlass 1880-1885«. In: Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch, Stuttgart/Weimar 2000. S. 138-142, hier S. 139. Zwar ist auch ein Text wie etwa der *Ecce homo* unveröffentlicht geblieben und liegt lediglich als korrigiertes Druckmanuskript vor, weshalb er hier trotzdem zur Interpretation herangezogen wird, doch besteht ein großer Unterschied zwischen einem solchen, bereits hochgradig komponierten Text und den Nachlassnotizen.

über eine oberflächliche und die herkömmlichen Urteile reproduzierende Bewertung hinausginge. So allein ist erklärbar, weshalb die Maskenproblematik so lange weitgehend unhinterfragt auf ihren Täuschungseffekt reduziert und damit moralisch bewertet wurde – und zwar je nachdem, wie wohlwollend der Autor Nietzsche gegenübersteht, in anerkannter Manier oder mit tadelndem Unterton.

Bereits 1918 widmet Ernst Bertram in dem Buch *Nietzsche. Versuch einer Mythologie* ein Kapitel der Maske. Ihm kommt das Verdienst zu, unter dieser Überschrift sowohl Passagen aus der *Geburt der Tragödie*, die die Maske im Theaterkontext behandeln, als auch die Themen des Schauspielers und Wagners zusammengeführt zu haben. Ist seine Interpretation zwar nicht einfach maßgeblich für die spätere Forschung zu nennen, weil ihr idealisierender Charakter rasch als allzu affirmative Schwärmerei eines Nietzsche-Apologeten erkennbar ist, so scheint sie bezüglich der Maske jedoch die hauptsächlichen Argumente vorwegzunehmen. Indem Bertram postuliert, dass Nietzsche »sich aus fremden Masken reden läßt«, dabei jedoch »eine letzte schützende Maske vor sich selber« getragen habe, sind zwei wesentliche Aspekte deutlich formuliert:¹⁶ Maske kommt hier einerseits nur in verbergender, täuschender, schützender Funktion infrage. Andererseits werden wichtige Elemente von Nietzsches Philosophieren als Masken deklariert und zwar als ›Masken Nietzsches‹. Ein solches Reden impliziert notwendig, Nietzsche habe aus bestimmten Gründen sein ›wirkliches‹ Denken in Masken gekleidet und somit seine ›wahre‹ Philosophie verborgen. Um sich ihr dennoch zu nähern, müsse sie folglich von den Masken erst entkleidet und entlarvt werden. Hauptsächlich gelten für Bertram alle Äußerungen über andere Denker als Masken, sei es Sokrates, Shakespeare, Sterne oder Goethe, wobei Nietzsche diese historischen Verstecke lediglich dazu benutze, um unbemerkt von sich selbst zu sprechen und »geheime Selbstbildnisse« zu schaffen.¹⁷ Doch auch in der Gesamtschau von Nietzsches Philosophie ist, Bertram gemäß, die Dialektik der verbergend-entbergenden Maske ins Werk gesetzt, denn: »Jede Zeile seines Werks verrät den, der sich nicht veraten möchte, den ›Wanderer‹ des ›Jenseits‹, der nur eine Bitte hat: ›eine Maske mehr! eine zweite Maske!‹«¹⁸ Die Logik dieses Arguments, nach der die in den Texten präsenten Figuren (hier: der Wanderer) allesamt als Masken Nietzsches anzusehen seien, hat seitdem unter Forschern eine erstaunliche Konjunktur erfahren.

16 Ernst Bertram: *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Berlin 1918, S. 172.

17 Ebd. S. 174. Schon vorher heißt es: »Zu diesen Masken Nietzsches gehört vor allen andern Sokrates. Dann Heraklit, Empedokles, Epikur, von Neueren Lionardo [sic!], Shakespeare, Pascal, Napoleon. Und nicht zuletzt auch Goethe. Wer sich die Mühe gibt, den fast unzählbaren Stellen nachzugehen, an denen sich Nietzsche über Goethe geäußert hat, wird über die autobiographische Bedeutung dieser Äußerungen [...] in keinem Zweifel sein: Nietzsche bediente sich dieser olympischen Maske mit kühnster Vorliebe als eines aussagenden, ihn selber aussagenden Mundes.« (ebd. S. 173).

18 Ebd. S. 178.

Dass solche überspannten und allumfassenden Auslegungen des Masken-Motivs bis heute ihren Reiz nicht verloren haben, mag daran liegen, dass sie den Interpreten in den Rang desjenigen versetzen, der Kraft seiner geistigen Fähigkeiten, seiner Sensibilität, ja seiner exegetischen Begabung ›hinter die Masken‹ Nietzsches zu schauen vermag.

1.2.1. Die Maskenproblematik in der Nietzsche-Forschung

Es ist nicht übertrieben, zu behaupten, dass neben sehr wenigen Ausnahmen die bisherige Forschungsliteratur den Zusammenhang der Philosophie Nietzsches mit der Maskenproblematik vor dem Hintergrund einer biographischen bzw. autorzentrierten Argumentation abgehandelt hat. Diese Interpretationsfolie, die sich darauf kapriziert, die ›Masken Nietzsches‹ nachzuweisen, ist untrennbar mit einem Verständnis von Maske als täuschendem, verbergendem Element verbunden und bleibt daher der Dialektik von (falschem) Außen und (wahrem) Innen verpflichtet. Außerdem nimmt sie ihren Gegenstand niemals thematisch, exegetisch oder philosophisch wahr, sondern wittert hinter dem Wort ›Maske‹ immer zuerst ein Versteckspiel des Autors Friedrich Nietzsche. Hierzu können v.a. die Monographien von Ernst Bertram (1918), Karl Jaspers (1935), Achim Fürstenthal (1940), Walter Kaufmann (1980) und die Schmähschrift der Brüder Buser (1914) gezählt werden.¹⁹ Unter den neueren Arbeiten knüpfen sowohl Gianni Vattimo (1974) als auch Vivetta Vivarelli (1998) und Ansgar M. Hüls (2013) ausdrücklich an den von Bertram eröffneten Interpretationsrahmen an und ergänzen ihn, ohne dessen Spielraum in der Beurteilung der Masken zu überschreiten.²⁰ Zahlreiche Aufsätze fügen sich in

19 Ernst Bertram: Nietzsche. Versuch einer Mythologie. Berlin 1918; Karl Jaspers: Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens. Berlin 1935; Achim Fürstenthal: Maske und Scham bei Nietzsche. Ein Beitrag zur Psychologie seines Schaffens. Basel 1940; Walter Kaufmann: Discovering the mind, Volume 2: Nietzsche, Heidegger and Buber. New York 1980; die Kapitel 26-29 übersetzt von Ernst Behler in: Walter Kaufmann: Nietzsches Philosophie der Masken. In: Nietzsche-Studien, Bd. 10/11, 1981/82, S. 111-131; Hans und Wilhelm Buser: Friedrich Nietzsche Der Hochstapler im Philosophenrock und Prophet des Henkerstaates im Lichte seines berühmt gemachten Werkes »Also sprach Zarathustra« oder: Herunter mit der Maske! Augsburg 1914.

20 Gianni Vattimo: Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione. Milano 1974 betont, dass mit der Maske zuvorderst andere Konzepte verbunden sind, wie das der Fiktion, Illusion und der Wahrheit als Fabel, stellt die Maske dann aber als ›Leitfaden‹ in den Dienst eines Nietzsches Denken angeblich dominierenden Überbaus und deutet dessen Philosophie insgesamt als eine Philosophie des Übermenschen: »Scegliere la maschera come filo conduttore non vuol tuttavia dire riconoscere senz'altro la filosofia di Nietzsche come una filosofia della maschera; più a buon diritto essa può definirsi [...] una filosofia dell'oltreuomo« (ebd. S. 9). Insofern interessiert Vattimo die Maske nicht als philosophisches Problem, sondern sie dient ihm lediglich als prominentes Schlagwort für die Ausarbeitung seiner Übermenschen-Thematik. Solche Ansätze werden heute zurecht und zumeist als unzulässi-

dieses Bild.²¹ Selbst bei van Tongeren (1989 und 2000) überwiegt noch der Bezug zwischen den Masken und Nietzsche, zwischen esoterischem Gehalt und dessen Maskierung im Text, obgleich er ebenso wie Langer (2005) die Vielschichtigkeit der Maskenproblematik erkennt und sie in einem weitaus differenzierteren Gefüge verortet.²²

Insgesamt sind die Schwierigkeiten auffällig, die es bereitet, der Maske systematisch Herr zu werden: Bertram etwa setzt verschiedene Zitate miteinander ins Verhältnis, die zweifellos relevant sind, doch vermag er keine überzeugende Verbindung zwischen ihnen herzustellen. Auch Karl Jaspers zitiert in dem *Notwendigkeit und Wahrheit der Maske* überschriebenen Kapitel lange Schlüsselpassagen, ohne sie hermeneutisch entsprechend auszudifferenzieren. Zwar betont er neben Fragen des Stils auch die erkenntnistheoretische Relevanz der Maske als im Spannungsfeld von Schein und Sein, Wahrheit und Lüge angesiedelt, doch scheint sein Urteil rasch auf »Nietzsches Wesenshaltung« und seine Schriften im Ganzen abzielen, die als Masken in Betracht zu ziehen seien: »In der Maske ist sowohl die gemeine Lüge wie die eigentliche Wahrheit; im *Werk* als Maske ist die Verwechselbarkeit

ge Hypertrophien verworfen. Demgegenüber entwickelt Vivetta Vivarelli: Nietzsche und die Masken des freien Geistes: Montaigne, Pascal und Sterne, Würzburg 1998 das »Masken-Motiv als *understatement*« (ebd. S. 8), und in Bezug auf Nietzsche gilt es als eine »Maske des Philosophen, die der stilistischen Zurückhaltung sehr ähnelt« (ebd. S. 10). Die drei Referenzautoren werden dabei als exemplarische »freie Geister« verhandelt und qua Analogieschluss zu Masken Nietzsches als notwendige, täuschende Verkleidungen eines tiefen, leidenden Geistes, denn für die Autorin »scheint ein geheimnisvoller Zusammenhang zwischen Biographie und philosophischem Prinzip zu bestehen« (ebd. S. 13). Auch Hüls, der »Nietzsches »Philosophie der Masken« ein ausführliches Kapitel widmet, reißt zwar die richtigen Themen an, führt seine Argumentation jedoch immer wieder auf die positive Verstellungskunst oder auf biographische Deutungen zurück (vgl. Ansgar Michael Hüls: Maske und Identität. Das Maskenmotiv in Literatur, Philosophie und Kunst um 1900, Würzburg 2013, S. 102-124).

21 Vgl. z.B. Kurt Weisshaupt: Maske und Gehalt. Stufen des Esoterischen bei Nietzsche, In: Holzhey, Helmut; Walter Zimmerli (Hg.): Esoterik und Exoterik der Philosophie. Beiträge zu Geschichte und Sinn philosophischer Selbstbestimmung, Basel/Stuttgart 1977. S. 191-205; Klaus Wellner: Nietzsches Masken in *Ecce homo*. In: Nietzscheforschung, Bd. 12, 2005, S. 143-150; Tobias Nikolaus Klass: Von Peitschen und Masken. Nietzsches Suche nach Strategien der Selbst-Anrührung. In: Alfred Schäfer; Michael Wimmer (Hg.): Masken und Maskierungen, Opladen 2000, S. 251-279; Takahide Imasaki: Die Masken des Freigeistes und des Schauspielers in der Philosophie Friedrich Nietzsches. In: Jutta Georg; Renate Reschke (Hg.): Nietzsche und Wagner. Perspektiven ihrer Auseinandersetzung, Berlin/Boston 2016. S. 38-45.

22 Paul van Tongeren: Die Moral von Nietzsches Moralkritik. Studien zu »Jenseits von Gut und Böse«, Bonn 1989; Paul van Tongeren: Reinterpreting modern culture: An introduction to Friedrich Nietzsche's Philosophy, West Lafayette 2000; Daniela Langer: Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes, Paderborn/München 2005.

durch Zweideutigkeit und Vordergrund«. ²³ Wenn in der Maske auch eigentliche Wahrheit ist, kann dies nur so gemeint sein, dass Maske die Wahrheit ›hinter sich‹ verbirgt, durch ihren Vordergrund verschlüsselt und sie damit zugänglich nur für diejenigen macht, die sich aufs Demaskieren verstehen. Dabei geht auch Jaspers leichten Fußes den Schritt von der Maske zu Nietzsche, von den vielgestaltigen Darstellungs- und Stilformen zur maskierten Zweideutigkeit und von den Textfiguren zum in ihnen insgeheim sich aussprechenden Autor:

Die Notwendigkeit des Maskenseins wirft ihren Schatten auf den Sinn des *Werks*: Das Werk kann in keinem Gedanken die Wahrheit selbst aussprechen. Die Uneigentlichkeit alles Bestimmten hat die Zweideutigkeit des Eigentlichen, die Unmittelbarkeit die in Masken erscheinende Einsamkeit zur Folge. ²⁴

Walter Kaufmann hingegen rückt *Nietzsches Philosophie der Masken* an einen zentralen Punkt in dessen Schaffen und betont die Andersartigkeit der Positionen. Zwar bemerkt er zurecht, »daß Nietzsche, der zu der Idee der Maske durch seine Beschäftigung mit der griechischen Tragödie kam, Masken nicht notwendigerweise als unaufrichtig und böse ansah«, ²⁵ kommt jedoch nicht über diese Umkehrung hinaus, die der Täuschungsfunktion einen positiven, schützenden Effekt zugesteht. Kaufmann weist außerdem darauf hin, dass bereits Nietzsche den Menschen zu dessen beruflichen Rollen in Beziehung gesetzt und darin eine Art künstlicher Natur gesehen hat, lange bevor in der angloamerikanischen Soziologie das ›Rollenmodell‹ in Mode kam. ²⁶ Zudem wirft Kaufmann das Problem des Verstanden-Werdens als Stilfrage auf und bleibt doch die Antwort auf seine Frage schuldig »wie intellektuelle Rechtschaffenheit und Ehrlichkeit, auf die Nietzsche solch großen Wert legt, mit seiner Philosophie der Masken in Einklang gebracht werden kann«. ²⁷ Solche Äußerungen sind insgesamt symptomatisch für all jene Versuche, auf Nietzsches Texte mit einem traditionellen Maskenverständnis, allem voran jedoch mit nur *einem* Maskenbegriff zuzugreifen. Sie beruhen auf der unausgesprochenen, moralischen Bewertung der Masken als Gefährderinnen jeder ernsthaften Wahrheitssuche. Wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt werden soll, setzt Nietzsche demgegenüber gerade die Masken dafür ein, neue Spielräume für das Erkennen zu gewinnen.

23 Karl Jaspers: Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens, Berlin 1935, S. 403.

24 Ebd. S. 406.

25 Walter Kaufmann: Nietzsche's Philosophie der Masken. In: Nietzsche-Studien, Bd. 10/11, 1981/82, S. 113.

26 Vgl. ebd. S. 114. Kaufmann argumentiert unter Rückbezug auf FW 356. Vgl. diesbezüglich meine Ausführungen in Kapitel 2.2.3.2.

27 Ebd. S. 119.

Exemplarisch für jene Art der Beschäftigung mit der Maskenproblematik, die durchaus auf die richtigen Themenkomplexe hinweist, diese jedoch mangels hermeneutischer Sorgfalt immer nur unzureichend interpretieren kann, steht der 2006 erschienene Aufsatz von Georges Goedert. Er trägt den Titel *Nietzsches Begriff der Maske* – allerdings wird das damit angekündigte Programm nicht einmal ansatzweise erschöpft. Goedert weist dem Maskenbegriff zunächst ein dreigeteiltes Einsatzgebiet zu und unterscheidet dafür die Schwerpunkte »Maske und Gesellschaft; Maske und Wahrheit; Maske und Bewusstsein«. ²⁸ Darufhin heißt es bezüglich der ersten hermeneutischen Ebene der Intersubjektivität: »Es fällt auf, wie sehr sich Nietzsche in diesem Zusammenhang auf eigene Lebenserfahrung bezieht. So hat nach ihm die Maske bspw. im Alltag Schutz zu gewähren vor Zudringlichkeiten: Schutz gegen Neugierde – hier spricht der Einsiedler«. ²⁹ Dabei

28 Georges Goedert: *Nietzsches Begriff der Maske*. In: Susanne Craemer; Enrica Dilk; Heinz Sieburg u.a. (Hg.): *Europäische Begegnungen. Beiträge zur Literaturwissenschaft, Sprache und Philosophie. Festschrift für Joseph Kohlen*, Luxembourg 2006, S. 579-588, hier S. 579. Der größte Schwachpunkt des Aufsatzes offenbart sich in seinem Umgang mit der Ausdifferenziertheit des eigenen Themas. Während Goedert zu Beginn aus Kaufmanns Text »Discovering the Mind« zitiert und sofort dessen Argument einer »Überfülle von einschlägigem Material« (S. 579) abzuschwächen bemüht ist, scheint damit lediglich das eigene Unterfangen gerechtfertigt zu werden, auf kaum zehn Seiten von »Nietzsches Begriff der Maske« zu handeln. Goedert nennt Kaufmanns These eine »Übertreibung«, die auf mangelnder Systematik beruhe und wendet dagegen ein, dass »der Philosoph das Maskenmotiv immerhin nur an wenigen Stellen aufgreift« (ebd.). Als Begründung führt er an, Kaufmann habe nicht genügend auf die Abgrenzungen geachtet, mit denen Nietzsche angeblich den Begriff der Maske von verwandten Begriffen »wie ›Rolle‹, ›Schauspieler‹, ›Verstellung‹ und ›Verkleidung‹« getrennt hätte (ebd.): Auf dieses Missverständnis sei Kaufmanns Fehl- und Überbewertung zurückzuführen. Wenn Goedert jedoch nur eine Seite später konstatiert: »Unter diesem Gesichtspunkt ist allerdings der Begriff ›Verkleidung‹ quasi gleichbedeutend mit dem der Maske. Dasselbe gilt, zum größten Teil wenigstens, für die ›Verstellung‹.«, ist der Selbstwiderspruch greifbar, denn auch hier dient der Maskenbegriff dazu, eine Fülle anderer Begriffe zu konkretisieren. In der Folge werden kommentarlos Begriffe wie etwa der »Schauspieler« oder die »Verkleidung« mit dem Begriff der Maske in Verbindung gebracht und auf die »moralische Verkleidung« (FW 352) hingewiesen, weshalb Goedert schlussfolgert: »Moral wird damit zur Maske!« (S. 580). Auf diese Weise hat Goedert die eigene Kritik so rasch wieder demontiert, wie nun durch die Hintertür erneut jene begriffliche »Überfülle« und Unübersichtlichkeit einzu brechen droht, die er vorher gerade für seine Arbeit hatte ausschließen wollen.

29 Ebd. S. 580. Eine ähnliche Argumentation, die die Textfiguren grundsätzlich als Masken von Nietzsche interpretiert, findet sich z.B. bei Klaus Wellner, der das Lemma *Maske, Schauspieler* im *Nietzsche-Lexikon* verfasst hat und der befindet: »Die Gestalten ›freier Geist‹, ›Wanderer und sein Schatten‹ und ›Zarathustra‹ sind Metaphern für Wahrheitsperspektiven und Masken des Autors.« (Christian Niemeyer (Hg.): *Nietzsche-Lexikon*, Darmstadt 2009, S. 220f.). Wellner führt danach zwei Aphorismen mit Maskenbezug an und deutet sie in ihrer Thematik des Leidenden, der Ekel empfindet und daher Verkleidungen benötigt (JGB 270), sowie des tiefen Geistes, um den Masken wachsen (JGB 40) als unmittelbare Selbstbezeichnungen des Autors.

bezieht sich Goedert auf einen Aphorismus mit dem Titel »D e r E i n s i e d l e r s p r i c h t n o c h e i n m a l.« (FW 365) und identifiziert ganz ausdrücklich Nietzsche mit der literarischen Figur des Einsiedlers. Dass diesem Verfahren nach wie vor ein hohes Maß an Plausibilität zugesprochen wird, macht es jedoch nicht weniger problematisch. Umso bedeutsamer wird es, mit Nachdruck auf einer Trennung zwischen Autor und den zahlreichen Textfiguren zu bestehen. Weil Goedert davon überzeugt ist, dass »[d]ie Maske täuscht, fälscht, verbirgt«,³⁰ können selbst seine anschließenden Erörterungen zu Nietzsches Subjekt-, Sprach- und Bewusstseinskritik nur fehlgreifen. Tatsächlich ist die Zusammenschau dieser Themenfelder wesentlich für die Maskenproblematik, doch gerät sie zu einer absurden Argumentation, wenn alleiniger Verstehenshintergrund die Maskenmetapher der Täuschung ist: Entsprechend habe Nietzsche nach Goedert zum Ausdruck bringen wollen, wir seien umgeben von »Masken, die nicht nur unser eigenes wahres Wesen verbergen, sondern, von uns über die Dinge gebreitet, auch diese daran hindern, sich in ihrer Wahrheit, das heißt hier, in ihrer partikularen Eigenheit zu manifestieren«.³¹ Als größten Störfaktor macht Goedert die Sprache ausfindig, weshalb in der Konsequenz unbewusste körperliche Gebärden aufgrund ihres geringeren Grades an Vermitteltheit zum Garanten und Residuum einer »ursprünglichen Realität« stilisiert werden,³² von der das Bewusstsein qua Sprache eben nur eine ärgerliche Maskierung und Verfälschung geben könne. Durch »Dechiffrierung« sei somit ein »Zugang zu unserem tieferen Innern« möglich.³³ Zu zeigen, dass Nietzsche nichts ferner liegt, als den Diskurs der hinter Masken

Es ist eine unleugbare Tendenz dieser Ansätze, hier wie andernorts, dass sie Nietzsche zum großen Leidenden, zum missverstandenen Genie und allzeit Verkannten stilisieren, sobald das Maskenthema zur Sprache kommt. Ebenso äußert sich Baeumler: »Das, was er eigentlich will, läßt er immer nur ahnen. [...] Nietzsche schreibt gleichsam pseudonym: Schopenhauer, Wagner, Dionysos, der freie Geist, Zarathustra sind seine Masken.« (Alfred Baeumler: Nietzsche der Philosoph und Politiker, Leipzig 1931, S. 9). Unterbestimmt bleibt dieser konkrete Punkt auch bei Werner Stegmaier: Eine Frage zum Schluss. Das neunte Hauptstück: »was ist vornehm?«. In: Marcus A. Born (Hg.): Friedrich Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, Berlin 2014, S. 179-205. Anlässlich der statt des ursprünglich geplanten Maskenkapitels in ganz *Jenseits von Gut und Böse* verstreuten Masken-Aphorismen schreibt Stegmaier: »[S]ie machen darauf aufmerksam, dass auch die übrigen Aphorismen Masken und als solche zu verstehen sind« (ebd. S. 183). In welchem Sinne Aphorismen als Masken gelten können, bleibt unklar. Stegmaier bietet später den Gedanken an, Nietzsche schreibe in JGB 289 »in der Maske eines Einsiedlers« (ebd. S. 199f.).

30 Georges Goedert: Nietzsches Begriff der Maske. In: Susanne Craemer; Enrica Dilk; Heinz Sieburg (Hg.): Europäische Begegnungen. Beiträge zur Literaturwissenschaft, Sprache und Philosophie. Festschrift für Joseph Kohnen, Luxembourg 2006, S. 579-588, hier S. 584.

31 Ebd. S. 586.

32 Ebd. S. 586.

33 Ebd. S. 585.

verborgenen, ›wahrenen‹ Eigentlichkeit weiterzuführen, ist ein Anliegen dieser Arbeit.

Am Beispiel des Aufsatzes von Goedert sowie der Monographien von Bertram, Jaspers und Kaufmann wird insgesamt deutlich, wie die Auseinandersetzung mit den Masken in scheinbar unauflösbaren Aporien (Unmittelbarkeit, Problem der Rechtschaffenheit) oder im unbefriedigenden Aufweis einer inneren Widersprüchlichkeit enden kann. Und das aus zwei Gründen: Bleiben die Masken allein auf Nietzsche als Autor bezogen, dann wird entweder die Mittelbarkeit der philosophischen Inhalte überhaupt infrage gestellt (Jaspers), in den Masken ein Beweis für die Überempfindlichkeit und Schutzbedürftigkeit des Philosophen gesehen (Bertram, Goedert) oder Nietzsche ein moralischer Vorwurf gemacht (Kaufmann, Goedert). Zweitens aber ergeben sich die genannten Scheinparadoxien nur dann, wenn davon ausgegangen wird, dass Begriffen unabhängig von ihrem Kontext ein immer gleichbleibender Bedeutungsgehalt zukommt. Demgegenüber verfolgt die vorliegende Arbeit den methodischen Ansatz, Nietzsches Texte in ihrer konstellativen Verfasstheit zu erschließen und geht davon aus, dass in Begriffen, z. B. dem der Maske, verschiedentlich Bedeutungsebenen aktualisiert werden können (vgl. Kapitel 1.3.2).

So richtig es ist, die Textfiguren z. B. des Wanderers, des freien Geistes, des Einsiedlers etc. mit der Maskenproblematik in Verbindung zu bringen – so fehlt doch, wer in ihnen lediglich die ›Masken‹ Nietzsches erkennen will. Erstens ist damit jede Distanz zwischen dem Autor und den Figuren eines Textes nivelliert, mithin wird jeder Spielraum fiktionaler Gestaltung negiert. Weshalb es einem sprachlich so ausdrucksstarken Philosophen überhaupt darum zu tun gewesen sein sollte, immer nur ›sich selbst‹ auszusprechen und ›sich hinter Masken‹ zu verbergen, wird selten begründet und scheint zunächst ein reiner Gewohnheitsschluss zu sein. Andernfalls wird argumentiert, Nietzsche selbst habe nicht nur darauf hingewiesen, sondern ausdrücklich gefordert, seine Texte auf ihn hin zu interpretieren. Dass dieses Argument jedoch nicht zwingend ist, lässt sich leicht belegen.³⁴ Die allzu große Selbstverständlichkeit indes, mit der die Textfiguren als

34 Zwar findet sich in der *Vorrede zur Fröhlichen Wissenschaft* von 1886 der Hinweis, man habe »vorausgesetzt, dass man eine Person ist, nothwendig auch die Philosophie seiner Person« und ferner die Überlegung »ob nicht, im Grossen gerechnet, Philosophie bisher nur eine Auslegung des Leibes und ein *M i s s v e r s t ä n d n i s d e s L e i b e s* gewesen ist« (FW, Vorrede 2, KSA 3, S. 347f.). Nun ist die daraus abgeleitete Schlussfolgerung einer Unumgänglichkeit biographischer Interpretation alles andere als evident, geht es doch dem zitierten Abschnitt der *Vorrede* um einen Aufweis der radikalen Leibgebundenheit allen Denkens. Dabei bewegt sich diese dezidiert psychologische Perspektive innerhalb zweier Positionen, die Nietzsche als »Gesundheit« und »Krankheit« paraphrasiert, wobei ersterer ein Philosophieren aus Kraft und Überfülle, zweiterer dagegen aus Mangel und Notstand korreliere. Aus diesen »physiologische[n] Bedürfnisse[n]« resultierten dann entsprechende Werturteile

Nietzsches Masken identifiziert werden, sollte misstrauisch stimmen. Wird damit doch nichts Anderes nahegelegt, als dass die Textfiguren und die Szenerien, in die sie eingebettet sind, insgesamt weniger in Betracht kommen, als die vermeintliche Erkenntnis, dass sich der Autor in immer anderen Masken inszeniert habe. Die mit dem Bild der täuschenden, verbergenden Maske einhergehende Logik impliziert stets eine dahinterliegende, wahrere Position, wobei die Maske nur nützliches Mittel zum Zweck ist. Außerdem wird impliziert, dass das sich verbergende Selbst mindestens in dieser Geste der Maskierung zu erkennen wäre – als wüsste man genau, wer Nietzsche ist und wo er ›eigentlich‹ von sich selbst spricht, auch wenn der Text anders lautet. Nietzsche indes hatte gewiss viel ›zu verbergen‹ – aus den Texten jedoch lässt er sich nicht als etwas darin Verborgenes wieder ans Licht der Erkenntnis bringen. Trotzdem also Nietzsches Texte Nietzsche gleichsam entbehren, sind seine Texte Schauspieler-Texte, sind sie Masken-Texte.

Zweitens – und dieses Argument wiegt beinahe schwerer – werden die philosophischen Texte auf diese Weise um ihre besten Wirkungsmöglichkeiten gebracht, wird ihre Brisanz und Relevanz geschmälert. Mit der Anrufung des Autors wird der Blick auf Alternativen versperrt: Weder kann nun noch eine Dimension der Allgemeingültigkeit reklamiert werden, noch werden Text und Textfiguren als mögliche Identifikationsflächen für die Leserinnen und Leser in Betracht gezogen. Nicht zuletzt wird diese Arbeit dafür argumentieren, dem angedeuteten Potential mehr Raum zu geben (vgl. Kapitel 5).

1.2.2. Maskenproblematik und Rollentheorie

Die hier folgenden Überlegungen stellen keinesfalls eine erschöpfende Auseinandersetzung mit dem Rollen-Paradigma in der Soziologie dar, dessen fundierte Kri-

über das Dasein, die Nietzsche folgerichtig als »Missverständnisse der leiblichen Beschaffenheit« ansieht und nicht als die faktische, wahre Weltabbildung, als die sie sich gerieren (ebd. S. 348). Wer nun diese Reflexionsstruktur zuallererst auf Nietzsches Briefkorrespondenz oder seine gesundheitliche Verfasstheit projiziert, bewegt sich nicht einmal annäherungsweise auf der Höhe derjenigen Argumentation, auf die er sich zu Legitimationszwecken beruft. Diese verlangt nämlich, *von den Wertungen, Urteilen, Argumenten, Bejahungen und Verneinungen der Philosophien selbst* auf die Persönlichkeit zu schließen – nicht von Sekundärdokumenten des gossip. Insgesamt ist zu beobachten, dass das anhand der Masken konstruierte Bild von Nietzsche sehr klischeebehaftete Züge eines leidenden, sich nach Ruhe und Einsamkeit sehenden Philosophentypus vergegenwärtigt, der vor der Zudringlichkeit anderer hinter Masken Schutz sucht. Die Attraktivität dieses Topos dürfte freilich in einem impliziten Modus liegen: Wer erkannt hat, dass Nietzsche sich verbergen wollte, der ist, mitfühlend, hinter ein Geheimnis gekommen, weshalb die Rede vom ›Maskenträger‹ Nietzsche auch dazu dienen dürfte, auf den eigenen psychologischen Scharfsinn hinzuweisen.

tik bereits 1972 von Frigga Haug unternommen wurde.³⁵ Gleichwohl dienen sie der Abgrenzung des in dieser Arbeit vorgestellten Konzepts des Menschen als Maskenspiel und Maskensemble von den geläufigen Rollentheorien. Bedienen diese sich doch bis heute einer hochproblematisch gewordenen Metapher, ohne deren methodologische wie theoretische Implikationen ausreichend zu reflektieren.³⁶

Im angloamerikanischen Raum war bereits in den 30er Jahren von George Herbert Mead (*Mind, Self and Society*, 1934) und Ralph Linton (*The Study of Man*, 1936) das Sozialrollenmodell in die Soziologie eingebracht worden. Für den deutschsprachigen Raum wird es Ralph Dahrendorf zugeschrieben, in seinem Buch *Homo sociologicus* (1958) vorrangig Meads Gedanken aufgenommen und das Modell vorangetrieben zu haben. Das vermutlich einflussreichste Buch aber sollte Erving Goffmans Studie *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) werden. Darin sind in durchaus anschaulicher Weise verschiedene Formen von beobachtetem Alltagsgeschehen beschrieben und unter der Maßgabe summiert, die Verstellungsmechanismen des Sozialen offenzulegen. Das von Goffman verwendete Vokabular ist reich an Theatermetaphern (Publikum, Darsteller, eine Rolle spielen, Vorder- und Hinterbühne, Ensemble, Requisiten etc.) und dadurch gleichermaßen methodologisch überstrapaziert wie theoretisch unterbestimmt. Schließlich handelt es sich dabei um eine Übertragung von Fachvokabular der Theaterbühne auf soziale Situationen jeder Art, die weder genügend begründet noch hinterfragt wird. Die scheinbare Plausibilität, die dieser Vorgang aufgrund seiner Nähe zur Alltagssprache besitzt,³⁷ wird

35 Vgl. Frigga Haug: Kritik der Rollentheorie und ihrer Anwendung in der bürgerlichen deutschen Soziologie, Frankfurt a.M. 1972. Das Buch bietet sowohl einen rekonstruktiven Abriss vornehmlich der deutschsprachigen Rollentheorien im 20. Jahrhundert, von Dahrendorf über Popitz, Plessner, Gehlen und Janoska-Bendl bis zu Dreitzel und Gerhardt, wie deren Kritik. Die Kategorie der Sozial-Rolle wird unter Rückbezug auf verschiedene Autoren in den ihr zugeschriebenen Funktionen der Entlastung, der sozialen Kontrolle, der Anpassung, sowie der Entfremdung reflektiert. Haug betont dabei zurecht das in einer Beschreibung der Gesellschaft durch die Theatermetapher angelegte Moment der Resignation und der Behinderung (revolutionärer) Veränderungen. Mag auch das dem Zeitgeist geschuldete Urteil, die Rollentheorie sei wesentlich »zu bestimmen als Weltanschauung einer ihrer Privilegien beraubten Klasse oder Schicht« heute befremdlich wirken (ebd. S. 125f.), so ist doch ihre grundsätzliche Kritik durchaus berechtigt, wenn Haug schreibt: »Diese Theorie zielt, so sehr sie sich verbal dagegen sträubt, immer aufs isolierte Individuum. [...] Entfremdung bezieht sich nicht auf bestimmte Produktionsverhältnisse, sondern auf das Verhältnis des Individuums zu seiner Rolle« (ebd. S. 132). Für eine Darstellung der historischen Entwicklung und Verbreitung der Rollentheorie, v.a. in den Vereinigten Staaten vgl. Dieter Claessens: Rolle und Macht, München 1968.

36 Zur Aktualität des Rollenbegriffes vgl. Peter Busse: Die Rolle. Zur Geschichte und Kritik eines zentralen sozialwissenschaftlichen Begriffes, München 2016; sowie Mark Weißhaupt: Rolle und Identität. Grundlagen der Rollentheorie, Saarbrücken 2008.

37 Vgl. Frigga Haug: Kritik der Rollentheorie und ihrer Anwendung in der bürgerlichen deutschen Soziologie, Frankfurt a.M. 1972, S. 133: »Aus der Tatsache, daß der Rollenbegriff als Me-

jedoch angesichts der erheblichen Konsequenzen sowohl für die Beobachterperspektive als auch für den Beschreibungshorizont geschmälert. Denn die Anwendung einer solch vermeintlich omnipotenten Metapher als wissenschaftliche Analysekategorie wird insofern problematisch, als ihr allumfassender Charakter jede soziale Interaktion jeweils schon ergriffen hat. Entsprechend steht der Begriff des ›Publikums‹ im Vordergrund: Sobald nur zwei Augenpaare aufeinandertreffen oder einer sich von einem anderen beobachtet weiß, sobald eine in diesem Sinne interindividuelle, soziale Situation hergestellt ist, wird sie der Maßgabe des Schauspielerischen überantwortet und der Darstellung des Selbst vor dem Anderen, mithin den Mechanismen der Selbst-Präsentation unterstellt. Andere Interpretationen werden dabei gar nicht erst in Betracht gezogen. Zwar hat Goffman selbst die Unzulänglichkeit des Modells angedeutet, doch bestätigt seine Arbeit permanent argumentativ eine grundsätzliche Teilung des Menschen in ein gleichsam privates, ehrliches, wahres Selbst und die Rollenspielererei, die als notwendige Darstellung dieses Selbst vor anderen, sogar bei guten Absichten, als performatives Abbild immer nur eine Verfälschung sein kann. Weil sich der Mensch beständig nach zahlreichen Maßstäben und Anforderungen richten müsse, werde statt den eigentlichen Handlungen lediglich der gute Eindruck angestrebt. Es verwundert daher nicht, dass Goffman gerade dieses performative Moment der Sozialrolle mit einem moralischen Argument verknüpft:

Aber als Darsteller sind die Einzelnen nicht mit der moralischen Aufgabe der Erfüllung dieser Maßstäbe beschäftigt, sondern mit der amoralischen Aufgabe, einen überzeugenden Eindruck zu vermitteln, daß die Maßstäbe erfüllt werden. Unsere Handlungen haben es also weitgehend mit moralischen Fragen zu tun, aber als Darsteller sind wir nicht moralisch an ihnen interessiert. Als Darsteller verkaufen wir nur die Moral.³⁸

Dass dieses moralische Problem der Lüge und Täuschung überhaupt erst durch die entsprechenden Metaphern entsteht (Publikum, Sozialrolle, Darsteller etc.), wird

tapher in der Alltagssprache verbreitet ist, bezieht die Soziologie ihre Legitimation, die Rollentheorie als Erkenntnistheorie für die Wissenschaft von der Gesellschaft auszubauen. «

38 Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag* (Orig. »The Presentation of Self in Everyday Life«, New York 1959. Übers. v. Peter Weber-Schäfer), München 1969, S. 229f. Insgesamt kann zu Goffman angemerkt werden, dass die Erkenntnis, gesellschaftliches Miteinander im Allgemeinen wie jede zwischenmenschliche Begegnung im Besonderen könne von selbstdarstellerischen Elementen geprägt sein, keinesfalls eine so neue Entdeckung ist, wie das Buch und seine bis heute auch in der deutschsprachigen Soziologie wohlwollende Aufnahme suggerieren. Die gesamte europäische Kulturgeschichte (Stichwort: *theatrum mundi*) wird genauso ignoriert, wie die entsprechende kulturhistorische bzw. theaterhistorische Forschung. Daher kann Goffman das Risiko der mit der Metapher einhergehenden Implikationen auch nicht in den Blick nehmen.

ausgeblendet. Frigga Haug hat zudem kritisiert, dass durch den Begriff der ›Rolle‹ verschiedene gesellschaftliche Problemfelder in das Individuum verlegt und somit eine »Verschleierung von Herrschaft und Macht« erreicht würden.³⁹ Aus philosophischer Perspektive liegt die Unzulänglichkeit derjenigen soziologischen Theorien, die mit der Rollen-, Theater- oder Maskenmetapher arbeiten, in der Problematik des ›Maskenträgers‹ begründet. So war hier die Reaktivierung des autonomen, selbstgewissen Individuums benannt worden, das als Akteur ins Rollen- und Maskenspiel eintritt. Gerade das Vokabular erweist sich dabei als besonders hinderlich. In die innere Logik der dem Theater entlehnten Metaphern verstrickt, wird mit der Rollensemantik stets ein bestimmtes Verständnis vom Menschen reproduziert: Er gilt dann als Schauspieler, der seine Rollen spielt, aber ›eigentlich‹ jemand anderes ist oder der als Maskenträger anderen gegenüber Masken aufsetzt, ›hinter‹ denen er jedoch in seiner privaten Integrität unberührt bleibt.

Neuere praxeologische Positionen aus Soziologie und Philosophie, aber auch aus Geschichte und Literaturwissenschaft vertreten dagegen die Ansicht, dass ein ›Selbst‹ in konkreten Situationen immer erst konstituiert wird. Indem Menschen in Interaktion oder Kommunikation eintreten, d.h. an Praktiken teilnehmen, bildet sich unter wechselseitiger Beeinflussung ihr jeweiliger Status als Subjekt erst heraus. Gleichzeitig konstituieren sie ihrerseits die Praktiken immer mit und verändern sie mitunter.⁴⁰ Dieses hochdynamische, situative und konstellationsbezogene

39 Vgl. Frigga Haug: Kritik der Rollentheorie und ihrer Anwendung in der bürgerlichen deutschen Soziologie, Frankfurt a.M. 1972. S. 122ff. Infolgedessen würden, so Haug, sowohl die ökonomischen Bedingungen als auch die politisch-sozialen Verhältnisse fälschlicherweise als unveränderlich erscheinen. Vgl. auch Ralf Dahrendorfs Vorwort für die deutsche Übersetzung von Goffmans Buch, dem er »einen totalen Rollenverdacht« bescheinigt. Bezüglich des dort propagierten Imperativs der Selbstdarstellung spreche Goffman »mehr von den Zwängen als von den Chancen, in denen menschliches Verhalten steht, so daß mancher sein Buch ernüchtert aus der Hand legen mag, ohne einen Blick zu gewinnen für die Möglichkeiten, aus der totalen Institution Gesellschaft auszubrechen.« (Erving Goffman: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, München 1969. Vorwort von Ralf Dahrendorf, S. VIII).

40 Vgl. z.B. Thomas Alkemeyer: Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umriss einer praxeologischen Analytik. In: Thomas Alkemeyer; Gunilla Budde; Dagmar Freist (Hg.): Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld 2013, S. 33-68. Alkemeyer hebt in seinem Beitrag folgendes hervor: »Wenn wir von Subjektivierung sprechen, interessieren wir uns dafür, wie Individuen durch ihr Engagement in sozialen Praktiken Welt- und Selbstverhältnisse eingehen, die es ihnen ermöglichen, nicht nur reproduzierend, sondern auch transformierend oder subversiv in der sozialen Welt tätig zu werden: Praktiken und ihre Subjekte konstituieren sich, so unsere These, gegenseitig und verändern somit auch gemeinsam ihre Gestalt. Im Unterschied zu einer philosophischen Tradition, in der das Subjekt als ein überdauerndes, autonomes Ganzes transzendent vor, hinter oder außerhalb der gesellschaftlichen Praxis angesetzt wird, richtet sich die praxeologische Perspektive auf Subjekt-Bildungen und damit auf jene in Zeit und Raum ausgedehnten Prozesse, in denen sich die Ordnung des Subjekts herstellt, organisiert und verändert. Sie hebt damit den tran-

Verständnis von Subjektivität als Subjektivierung stellt eine an Foucault, Butler und Schatzki geschulte Sichtweise dar und ist insofern eng mit Nietzsches genealogischem Experiment verbunden. Dadurch werden historische und soziale Prozesse beschreibbar, ohne deren Akteure als autonome, präreflexive oder präpraktische Subjekte voranzusetzen. Auch unter diesen Bedingungen sind die gesellschaftlichen Anforderungen an den Menschen in die wissenschaftliche Reflexion einbezogen, z.B. das im Beruf erwartete Auftreten oder das Akzeptieren und Reproduzieren bestimmter Gepflogenheiten. Und ebenso werden Menschen in ihrer Befähigung begriffen, die an sie in verschiedenen Kontexten gerichteten Erwartungen sowohl zu kennen, als auch sie bedienen, mit ihnen spielen oder sie unterlaufen zu können. Insofern sind mit dem praxeologischen Zugang auch die Aspekte alltäglicher Selbstdarstellung mitgedacht, jedoch unter Vermeidung sowohl substanzontologischer wie moralisierender Präsuppositionen und ohne ihnen einen so herausgehobenen Stellenwert beizumessen, wie die am Modell der Sozialrolle orientierten Theorien. Vielmehr können die verschiedenen menschlichen Inszenierungsweisen anders beurteilt werden, indem sie nicht notwendig eine zu bedauernde Verstellung oder die Verleugnung des als authentisch vorausgesetzten ›Selbst‹ bedeuteten, sondern zunächst einmal als Teilbereiche von Praktiken zu beschreiben wären.

Entsprechende Konsequenzen wären auf philosophischer Ebene zu ziehen, indem zwar mit dem Maskenbegriff operiert und er im Anschluss an Nietzsche u.a. für die Konstitution des Menschen fruchtbar gemacht werden soll, dabei aber gleichzeitig eine metaphysische oder substanzontologische Rückbindung zu vermeiden wäre. Hierzu versucht die vorliegende Arbeit einen Beitrag zu leisten.

1.3. Methodische Voraussetzungen

Der Titel der Arbeit ist programmatisch, wird doch die Philosophie Nietzsches als eine entwickelt, die gleichermaßen ›Masken denkt‹ wie sie ›in Masken denkt‹. Die Herausforderung war nun, die inhaltlichen, methodischen, strukturellen und funktionalen Dimensionen abzubilden, ohne sie als zwei thematische Bereiche, in ›Inhalt‹ und ›Form‹ getrennt, verhandeln zu müssen. Das Ergebnis ist ein Textaufbau, der diesem Umstand insofern gerecht zu werden versucht, als jedes der drei Hauptkapitel die verschiedenen Perspektiven in sich vereint: Dies ist einerseits bewerkstelligt worden, indem in die Textanalyse solche formellen Aspekte eingeflossen sind, durch die die vorgelegte Interpretation bereichert werden konnte. Andererseits schließt jedes Hauptkapitel mit einem Schwerpunkt ab, der die spezifische

sitorischen Status, die Unabgeschlossenheit und Unvollständigkeit jeder Subjekthaftigkeit hervor.« (ebd. S. 33f.).

Verfasstheit der Texte Nietzsches jeweils von dem zuvor verhandelten Thema her in den Blick nimmt (vgl. die Kapitel 2.3, 3.3 und 4.2).

Dass in der Philosophie Nietzsches die Maskenproblematik gleichermaßen eine herausragende Stellung einnimmt, wie sie in ihren Ausformungen ein enormes Spektrum abdeckt, ist bereits erläutert worden. Angesichts des verengten Bedeutungsfeldes von Maske spätestens seit dem 18. Jahrhundert ist dieser Befund jedoch alles andere als selbstverständlich, weshalb sich weitreichende Fragen aufdrängen – etwa, worin dieses so vielgestaltige Ideenspektrum begründet sein mag und woher die entscheidenden Anregungen dazu stammen könnten. Ihre Beantwortung ist indes Aufgabe einer geduldrigen Quellenforschung, die Nietzsches Lektüren der entsprechenden Schaffensphasen nachvollzieht und deren Einfluss auf publizierte Textstellen konkret nachzuweisen unternimmt. In dieser Hinsicht ist bereits viel geleistet worden.⁴¹ Eine solche Arbeit könnte nur mit dem Anspruch erfolgreich unternommen werden, die von Nietzsche auf seinem ›Denkweg‹ hinterlassenen Spuren auch wirklich aufsuchen zu können und würde damit in letzter Konsequenz auf eine Rekonstruktion faktischer Zugänge und Einflussmomente abzielen. Demgegenüber ist es mir jedoch um ein hermeneutisches Vorhaben zu tun, das nicht rekonstruierend vorzugehen beabsichtigt, als vielmehr aus dem vorliegenden Textmaterial selbst plausible Deutungen zu gewinnen und sie philosophisch fruchtbar zu machen sucht. Entsprechend liegt der Fokus dieser Arbeit auf der kontextsensiblen Interpretation einschlägiger Texte und, davon ausgehend, dem Erschließen

41 Der Einfluss Schopenhauers auf Nietzsches Maskenverständnis ist vergleichsweise gut dokumentiert. Insbesondere dessen Übersetzung einer Aphorismensammlung von Baltasar Gracián (als *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*) soll dabei von Bedeutung gewesen sein. Vgl. hierzu Vivetta Vivarelli: Nietzsche und die Masken des freien Geistes: Montaigne, Pascal und Sterne, Würzburg 1998; Achim Geisenhanslüke: Masken des Selbst. Aufrichtigkeit und Verstellung in der europäischen Literatur, Darmstadt 2006 und Ansgar Michael Hüls: Maske und Identität. Das Maskenmotiv in Literatur, Philosophie und Kunst um 1900, Würzburg 2013. Allerdings werden Einflüsse hier lediglich auf der Ebene der Maske als Täuschungsmetapher untersucht, die doch nur einen geringen Teil des Spektrums bei Nietzsche ausmacht. Da die genannten Autoren keine Unterscheidung zwischen den verschiedenen semantischen Dimensionen der Maskenproblematik treffen, bleiben diese Aspekte unberücksichtigt. Auch die im Zusammenhang mit dem Topos des ›Welttheaters‹ genannten Autoren sowie die antiken Tragödien- und Komödiendichter sind angesichts der philologischen Bildung Nietzsches im Hintergrund als Stichwortgeber denkbar. Diesbezüglich ist Manfred Riedel (Hg.): Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken, Köln/Weimar/Wien 1999 hervorzuheben und für die Aufarbeitung der Vorlesungsschriften Carlotta Santini: Friedrich Nietzsches Basler Vorlesungen über die Geschichte der griechischen Literatur. In: Geschichte der Germanistik. Mitteilungen, Göttingen 2012, Doppelheft 41/42, S. 141–143. Vgl. auch den historisch-kritischen Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken: Andreas Urs Sommer (Hg.): Nietzsche-Kommentar, Berlin/Boston 2013ff.

der Maskenproblematik für Nietzsches Philosophieren insgesamt. Nichtsdestotrotz soll im Folgenden zunächst versucht werden, vereinzelte Schlaglichter auf das umfangreiche Problem der Herkunft der Maskenproblematik zu werfen, wobei statt vollständiger Rekonstruktionen punktuelle Tiefenbohrungen zu unternehmen sind. Danach wird sich ein weiterer Abschnitt unter dem Gesichtspunkt methodischer Voraussetzungen mit der konstellativen Verfasstheit von Nietzsches Texten beschäftigen.

1.3.1. Überlegungen zu einer Genealogie der Maskenproblematik bei Nietzsche

Im April des Jahres 1870 erwähnt die Vossische Zeitung eine neue Berliner Publikumsensation, die sich ganz offenkundig »von Tag zu Tag einer größeren Theilnahme« erfreute und am Sonntag vor Ostern stolze 1105 Besucher zählte.⁴² Das damals unter dem Namen »Londoner West-End-Museum« firmierende Wachsfiguren- und Kuriositätenkabinett, wurde später als »Castan's Panoptikum« bekannt und von den Brüdern Louis (1928-1908) und Gustave Castan (1936-1899) geleitet, die als Bildhauer selbst zahlreiche der ausgestellten Figuren modellierten. Das Panoptikum warb mit einer bunten Schau aus lebensgroßen Wachsfiguren, meist bekannter, auch historischer Persönlichkeiten und zeigte Szenerien aus dem Volksleben in plastischen Bildgruppen. Neben »ethnographischen Merkwürdigkeiten« und einer »Schreckenskammer«, die etwa mit der Darstellung von Mördern auf der Anklagebank oder einer Zelle der Pariser Bastille aufwartete, waren plastische Nachbildungen bekannter Gemälde zu sehen.⁴³ Es gab mehrere Filialen und Wanderausstellungen, die das Panopticum u.a. nach Dresden führten. Die Castans reagierten selbst tagesaktuell und zeigten zum ausgehenden Kriegsjahr 1870 etwa die Plastik des »sterbenden Turko«: Eines afrikanisch-französischen Kriegsgefangenen, der keuchend mit dem Tode ringt und dessen Brust im Takt eines Uhrwerkmechanismus sich hob und senkte. Dabei stand für die Herstellung der Objekte eine möglichst lebensechte, illusionistische Präsentation im Vordergrund, der diese Unterhaltungsform offenkundig einen Großteil ihrer Attraktivität zu verdanken hatte. Es ist durchaus denkbar, doch leider nicht überliefert, dass Nietzsche derartige Kabinette besucht hat. Zumindest aber wird er über die in den Zeitungen geschaltete Werbung oder durch Bekannte von den Attraktionen

42 »Das Londoner West-End-Museum in der Königstraße 47, vis-à-vis dem Stadtgericht, erfreut sich von Tag zu Tag einer größeren Theilnahme, am vergangenen Sonntag besuchten 1105 Personen die Ausstellung.« Vossische Zeitung, 6.4.1870. Zitiert nach: Angelika Friederici: Mr. Castan's London-Westend-Museum: der Berliner Anfang. In: Dies.: Castan's Panopticum. Ein Medium wird besichtigt, Heft 18, Berlin 2014. S. A2-11.

43 Angelika Friederici: Die Castans und ihr Lebenswerk. In: Dies.: Castan's Panopticum. Ein Medium wird besichtigt, Heft 1, Berlin 2008. S. A1-10.

erfahren haben. Offensichtlich traf diese Form künstlerischer Ausstellungen jedoch nicht seinen Geschmack. Denn in der 1872 erschienenen philosophischen Erstlingsschrift, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, argumentiert Nietzsche mit Schiller⁴⁴ dafür, den maskierten Chor der griechischen Tragödie als entschieden Illusions-verwehrendes, idealisierendes und stilisierendes Kunstmittel anzusehen, »mit dem jedem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich der Krieg erklärt« werden sollte.⁴⁵ Für die Gegenwart jedoch wird polemisch konstatiert: »Ich fürchte, wir sind dagegen mit unserer jetzigen Verehrung des Natürlichen und Wirklichen am Gegenpol alles Idealismus angelangt, nämlich in der Region der Wachsfingercabinetten.«⁴⁶ Damit ist unmissverständlich eine kunstbezogene Präferenz des Artifizialen vor dem Natürlichen artikuliert. Die Tendenz dieser Wertschätzung scheint sich denn auch in Nietzsches besonderer Aufmerksamkeit gegenüber Masken und in der Bedeutung wieder zu finden, die er den Fiktionen beimessen wird.

Davon zeugen nicht zuletzt seine Ausführungen zum griechischen Theater in den Schriften zwischen 1869 und 1879, die gleichermaßen konkret-anschaulich sind, wie sie eine offenkundige Faszination des jungen Basler Professors für die antike Theaterpraxis belegen. Besonders geeignet, einen Zugang zum skizzierten Problemfeld zu eröffnen, lassen die Texte bereits den späteren philosophischen Umgang mit der Maske sowie die Umwertung und Neuausrichtung der Maskensemantik erkennen. Meines Erachtens können die zu erörternden Aspekte also in transformierter Form und zumindest in ihrer funktionalen Qualität im später publizierten Werk wiedergefunden werden. Als philosophischen Weichenstellungen lassen sie sich anhand von drei Themenschwerpunkten veranschaulichen, die jeweils mit der Materialität der Masken verbunden sind: Dem Aspekt der Artifizialität (a), dem der Verwandlung (b) und dem Verhältnis von Einheit und Vielheit (c).

a) Artifizialität

Wie bereits angedeutet, hat in der Kunst für Nietzsche das Artifiziale einen entschiedenen Vorrang gegenüber der lebensgetreuen Nachahmung des Natürlichen.

44 Gemeint ist Schillers Vorrede zur »Braut von Messina«: *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* von 1803. Friedrich Schiller: Schillers Werke (hg. v. Siegfried Seidel), Bd. 10, Weimar/Stuttgart 1980.

45 GT 7, KSA 1, S. 55. Vgl. hierzu auch Dreyers Befund: »Nietzsches Theaterkonzeption steht quer zu dieser seit der Aufklärung erstrebten Natürlichkeit samt ihrer Ökonomie der Einfühlung«. Matthias Dreyer: Nietzsches Masken. Medien der Verlebendigung. In: Lorenz Aggermann; Eva Holling u.a. (Hg.): »Lernen mit den Gespenstern zu leben«. Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsd dispositiv, Berlin 2015, S. 273-287, hier S. 280.

46 Ebd.

In einem derartigen Zusammenhang wird bekanntermaßen dem Dichter Euripides angelastet, den Verfall der griechischen Tragödie unter Einfluss des sokratischen Elenchos maßgeblich verantwortet zu haben. Seine ästhetischen Grundentscheidungen stünden im Zeichen einer Naturalisierung und Profanisierung der Tragödie: Statt in den mythischen Helden einen Charakter »zum ewigen Typus [zu] erweitern«, habe Euripides den Zuschauer auf die Bühne gebracht, weshalb ein »Ueberhandnehmen der C h a r a k t e r d a r s t e l l u n g« zu konstatieren sei.⁴⁷ Diese Feststellung ist in der zweiten Basler Vortragsschrift *Socrates und die Tragödie* (1870) anhand der szenischen Darstellungsformen auf der Bühne und des Maskengebrauchs präzisiert:

Mit Euripides drang der Zuschauer auf der Bühne ein, der Mensch in der Wirklichkeit des alltäglichen Lebens. Der Spiegel, der früher nur die großen und kühnen Züge wiedergegeben hatte, wurde treuer und damit gemeiner. Das Prachtgewand wurde gewissermaßen durchsichtiger, die Maske zur Halbmaske: die Formen der Alltäglichkeit traten deutlich hervor.⁴⁸

In der hier gebotenen Aufwertung der Maske gegenüber der Halbmaske drückt sich weniger ein theaterhistorisches Urteil aus – denn Masken waren selbstverständlich auch zu Euripides' Zeiten ein wichtiger Bestandteil der Aufführungen: Während in der Komödie die Halbmaske Verwendung fand, war der Tragödie die Maske vorbehalten, die das ganze Gesicht bedeckte. Vielmehr ist damit ein ästhetisches Urteil artikuliert, das in der Maske den dort dominierenden Ausdruck des Typenhaften, Allgemeinen, des Heroisierten und im Mythos Verwurzelten gegenüber dem Individuellen heraushebt. Wird nun »die Maske zur Halbmaske«, ist damit auf ein beginnendes Interesse am menschlichen, bloßen Gesicht, am »Charakter« gegenüber dem Typus und nicht zuletzt an der Darstellung der Natur statt der Selbstgewissheit der Kunst im Artifizialen verwiesen. Die These, gerade der mit Euripides aufkommenden Tendenz eine wesentlich »naturalistische und unkünstlerische« Wirkung zuzuschreiben,⁴⁹ steht folglich im Dienst einer generellen Bewertung der Kunst: Das Künstliche wird von Nietzsche in seiner Qualität entwickelt, ein Herausheben des Dargestellten aus dem Alltäglichen zu leisten. Gegen

47 GT 17, KSA 1, S. 113. Solche ins Alltägliche übersetzte Charaktere wüssten sich in allem verständlich zu machen, alles zu reflektieren und über ihre Gründe jederzeit Auskunft zu geben. Der Vorwurf des ins Ästhetische überführten Sokratismus, dass nämlich »alles bewußt sein« müsse, »um schön zu sein«, blickt also zunächst auf die Auswahl des Stoffes und dessen sprachliche Ausgestaltung (*Socrates und die Tragödie*, KSA 1, S. 540). Dabei wird das kleine und mitunter kleinliche Drama des individuell-Gewöhnlichen gegen das Helden- und Typenhafte der Tragödien eines Aeschylus oder Sophokles gestellt.

48 *Socrates und die Tragödie*, KSA 1, S. 534.

49 *Sokrates und die griechische Tragödie*, KSA 1, S. 623.

eine bloße Nachahmung als Verdoppelung der Natur bzw. des Alltags der Menschen scheint diese Form des Artifizialen als höchste Qualität der griechischen Kunst auf und wird Nietzsches Kunstbegriff entscheidend prägen. In der *Fröhlichen Wissenschaft* von 1882 wird der Aphorismus 80 ähnlich argumentieren: Er ist mit »K u n s t u n d N a t u r« überschrieben und hebt zunächst die »Unnatürlichkeit des dramatischen Verses« der griechischen Tragödie hervor. Sodann wird das Urteil verallgemeinert: »Diese Art Abweichung von der Natur ist vielleicht die angenehmste Mahlzeit für den Stolz des Menschen; ihretwegen überhaupt liebt er die Kunst, als den Ausdruck einer hohen, heldenhaften Unnatürlichkeit und Convention«. ⁵⁰ Das Emblem des Artifizialen, Künstlichen und damit Künstlerischen aber ist die Maske. Sie ist es umso mehr in Bezug auf die Darstellung des Menschen als Typus und als stilisiertes Ideal, als Heros oder Mythos, kurz des Menschen in Kommunikation mit seiner Kultur.

b) Verwandlung

Der von Nietzsche im Januar 1870 in Basel gehaltene Vortrag *Das griechische Musikdrama* zeichnet sich durch eine in hohem Maße emphatische Beschreibung des antiken Bühnengeschehens aus. Diese beginnt mit einem lebhaften Nachvollzug der gesamten Theatersituation, beschreibt dann die Auftrittswirkung der Darsteller und schließt mit einer respektvollen Würdigung der von den Schauspielern und Choreuten erbrachten Leistung:

In hellster Tagessonne, ohne all die geheimnißvollen Wirkungen des Abends und des Lampenlichts, in grellster Wirklichkeit sähe er einen ungeheuren offenen Raum mit Menschen überfüllt: alle Blicke hingerichtet auf eine in der Tiefe wunderbar sich bewegende maskierte Männerschaar und ein paar übermenschlich große Puppen, die auf einem langen schmalen Bühnenraume im langsamsten Zeitmaße auf und niederschreiten. ⁵¹

Zuallererst ist bemerkenswert, dass hier wiederum eine durchaus künstliche Wirkung diesmal der Ereignisse im *Theatron* betont wird. Die Zuschauer sehen einander und können sich so als Gemeinschaft erfahren, die einem religiösen Fest in Form der Darbietung von Choreuten und Schauspielern beiwohnt. Weder die umgebenden Bedingungen einer Aufführung (helles Tageslicht, schmales Proskenion) noch die Ausstattung der Darsteller noch ihre Gestik, Mimik und ihr Tanz sind daran orientiert, irgendeine Nachahmung der Wirklichkeit zu erzeugen. Im Gegenteil ist ihre Bewegungsmöglichkeit durch Kostüm, Maske und Kothurn sowie die schmale Bühnenform enorm eingeschränkt. Dies wird in starkem Gegensatz zu

50 FW II, 80, KSA 3, S. 435f.

51 Das griechische Musikdrama, KSA 1, S. 519.

allem gestanden haben, was Nietzsche im zeitgenössischen Theater erleben konnte: Es war die Zeit der Historisierung, die neben historischen Nachbildungen der Kostüme und Kulissen Wert auf einen überwiegend naturalistischen bzw. veristischen Schauspielstil legte. Insgesamt sollte der illusorische Eindruck der äußersten Naturwahrheit auf der Bühne erweckt werden. Demgegenüber betont Nietzsche die abstrakte, künstliche Wirkung des griechischen Theaters:

Denn wie anders als Puppen müssen wir jene Wesen nennen, die auf den hohen Stelzen der Kothurne stehend, mit riesenmäßigen den Kopf überragenden stark bemalten Masken vor dem Gesicht, an Brust und Leib, Armen und Beinen bis in das Unnatürliche ausgepolstert und ausgestopft, sich kaum bewegen können, niedergedrückt von der Last eines tief herabfallenden Schleppgewandes und eines mächtigen Kopfputzes. Dabei haben diese Gestalten durch die weit geöffneten Mundlöcher im stärksten Tone zu reden und zu singen, um sich einer Zuschauer- masse von mehr als 20 000 Menschen verständlich zu machen: fürwahr, eine Heldenaufgabe, die eines marathonischen Kämpfers würdig ist.⁵²

Zustimmend zitiert Nietzsche den Musiktheoretiker Ambros, dem der »kostümirte[] Schauspieler« der zeitgenössischen Bühnen als »natürlicher Mensch« erscheint und der anmerkt: »den Griechen jedoch trat in der tragischen Maske ein künstlicher [...], heroisch stylisierter entgegen.«⁵³ In einem nächsten Schritt habe sich diese stilisierte, ästhetisierte Künstlichkeit auf die Darsteller übertragen, denn, so schlussfolgert Nietzsche, »hier empfand der Schauspieler, wie er in seinem Kostüm eine Erhebung über die alltägliche Menschenbildung darstellte, auch in sich einen Aufschwung.«⁵⁴ Diese Idee beruht wesentlich auf der Annahme, die Kunst der Schauspieler und Choreuten sei in die religiösen Kulthandlungen um Dionysos eingebettet gewesen. Nach Nietzsche hatte sie ihren Ursprung in den Kultliedern der Dithyramben, womit die musikalischen und tänzerischen Darbietungen in eine Nähe zu Trance und Rausch gerückt sind. Als solche vom dionysischem Rauschzustand ergriffen, seien die Tragödienschauspieler selbst Verwandelte und folglich über das Alltägliche Erhobene: »Denn nicht damit beginnt [das Drama, C.S.], daß

52 Ebd. S. 519f. Die besonderen artifiziellen Elemente des griechischen Theaters werden in der *Fröhlichen Wissenschaft* unter der Überschrift »Kunst und Natur« wieder aufgenommen: »Hier s o ll eben der Natur widersprochen werden! Hier s o ll eben der gemeine Reiz der Illusion einem höheren Reize weichen! Die Griechen gehen auf diesem Wege weit, weit – zum Erschrecken weit! Wie sie die Bühne so schmal wie möglich bilden und alle Wirkung durch tiefe Hintergründe sich verbieten, wie sie dem Schauspieler das Mienenspiel und die leichte Bewegung unmöglich machen und ihn in einen feierlichen, steifen, maskenhaften Popanz verwandeln, so haben sie auch der Leidenschaft selber den tiefen Hintergrund genommen und ihr ein Gesetz der schönen Rede dictirt« (FW II, 80, KSA 3, S. 436).

53 Ebd. S. 527. Nietzsche zitiert aus August Wilhelm Ambros: *Geschichte der Musik*, Wien 1862ff.

54 Das griechische Musikdrama, KSA 1, S. 520.

jemand sich verummumt und bei Anderen eine Täuschung erregen will: nein vielmehr, indem der Mensch außer sich ist und sich selbst verwandelt und verzaubert glaubt«. ⁵⁵ Deutlich distanziert sich Nietzsche hier von der Idee, die dramatische Darstellung sei maßgeblich verbunden mit einer Täuschungsabsicht. Indem das Drama innerhalb religiöser Praktiken situiert wird, fällt das Maskiertsein als Verwandeltwerden nicht unter den moralischen Diskurs der Lüge, der Betrugerei und Verstellung.

c) Verhältnis von Einheit und Vielheit ⁵⁶

Zuletzt soll eine in den frühen Schriften präsenste Verbindung der Konzepte des Vielen und der Einheit im Zeichen des Dionysischen thematisiert werden. Die hier zu erörternden Beispiele sind in eine doppelte Bewegung eingelassen: 1.) von Einheit zur Vielheit und 2.) von Vielheit zur Einheit. Dabei ist der Einfluss Arthur Schopenhauers in dieser Phase von Nietzsches Denken noch besonders stark, was auch den eminent spekulativen und darum nicht unumstrittenen Deutungsanteil erklärt. ⁵⁷ Bemerkenswert ist außerdem, dass das Konstituens dieser Bewegungen die Masken sind, denen hier das Potential zugesprochen wird, zwischen auf den ersten Blick einander scheinbar ausschließenden Positionen vermitteln zu können. Gleichzeitig ist immer auch eine Nähe zur Frage nach Identität und Personalität angezeigt.

Wie bereits angedeutet, leitet auch Nietzsche die griechische Tragödie aus den Dithyramben her, die zu Ehren des Gottes Dionysos gesungen wurden. Indem aber Dionysos und sein musikalisch-tänzerisch orientierter Kult das reale Fundament der Tragödie darstellen, können alle späteren Protagonisten der Tragödie als den

55 Ebd. S. 521.

56 Vgl. Dimitris N. Lambrellis: The one and the many in Nietzsche. In: Nietzsche Studien, Bd. 19, 1990, S. 129-142.

57 Nietzsche hatte Schopenhauers Theorem vom ›principium individuationis‹ in seine Grundkonzeption der *Geburt der Tragödie* übernommen. Die Vereinzelung des Menschen aus dem (vorgestellten) Einssein des Urgrundes wird dabei als leidvoll erfahrene Individuation begriffen. Der ›Erlösung im Scheine‹ mächtig, hält das Apollinische Prinzip einen Schleier vor diese schmerzvolle Wahrheit: Durch Grenzlinien zwischen den Individuen verbirgt Apollon deren eigentliche Verbundenheit im Ur-Einen und stellt zudem die Forderungen von Selbsterkenntnis und Maß auf (GT, KSA 1, S. 618). Die Grenzen der auf diese Weise hergestellten Genügsamkeit mit sich selbst reißt andererseits das dionysische Prinzip wieder ein, verschlingt die Einzelwesen und lässt sie im Rauscherleben sich dem Urgrund verbunden fühlen. Gleichzeitig gerate »der Glaube an die Unlöslichkeit und Starrheit des Individuums« ins Wanken (Das Griechische Musikdrama, KSA 1, S. 522). Solchen Ereignissen habe sich die griechische Kultur periodisch ausgesetzt und sie zuletzt mit dem Agon der Tragödienaufführungen in ihr religiöses Kultgefüge aufgenommen.

Gott Dionysos repräsentierende Figurationen angesehen werden. Dessen leidvolle Zerreißung wird von diesen Heldenfiguren (und durch sie) in den Handlungen und Pathoszenen der Tragödie gleichsam wiederholt. Dionysos – so schlussfolgert Nietzsche – habe also niemals aufgehört, der tragische Held der Tragödie zu sein, sondern er »erscheint« dort nach wie vor »in einer Vielheit der Gestalten«. Folglich seien »alle die berühmten Figuren der griechischen Bühne, Prometheus, Oedipus usw. nur Masken dieses ursprünglichen Helden Dionysos«. ⁵⁸ Eins und Vieles stehen hier in einer doppelten Relation zueinander: Aus dem Einen ist Vieles geworden (Individuation), dieses aber strebt zurück zum Einen (Urgrund) bzw. repräsentiert das Viele diese ursprüngliche Einheit.

Weil Nietzsche die Tragödie aus den chorisches vorgetragenen Dithyramben-Gesängen entstehen lässt, stellt für ihn zweitens der Tragödienchor strukturell ihr Fundament dar. Sich gegen Schlegel wendend, der im Chor lediglich einen »idealisches Zuschauer« gesehen habe, worin sich gewissermaßen die Stimme des attischen Volkes spiegelte, deutet Nietzsche die Gesamtsituation auf eigene Weise. Der einstimmige Gesang des maskierten Chors gilt ihm schließlich als »kolossale[] Vergrößerung« der Empfindungen des Helden: Eine Vielheit von Personen verwandelt sich auf diese Weise zum »Schallrohr« der Empfindungen eines Einzelwesens. ⁵⁹ »Obschon eine Mehrheit von Personen, stellt er [der Chor, C.S.] doch musikalisch keine Masse vor, sondern nur ein ungeheures, mit übernatürlicher Lunge begabtes Einzelwesen.« ⁶⁰ Was den Chor aber dazu befähige, über die einzelnen Individuen hinaus diese verallgemeinernde Funktion zu leisten, sei die Verwandlung der Choreuten durch Kostüm und Maske, die, vorgestellt als uniforme Verkleidung, der Einstimmigkeit des Gesangs entspricht.

Besonders anhand der letzten Beispiele zum Verhältnis von Einheit und Vielheit ist deutlich geworden, dass es nicht um eine simple Übertragung der hier gewonnenen Einsichten auf das spätere philosophische Werk Nietzsches gehen kann. Vor allem die von Schopenhauer übernommenen metaphysischen Komponenten (Vereinzelung der Menschen von einem »Urgrund«, daraus resultierendes Erlösungsbedürfnis der Menschen, Erlösungsfunktion der Musik als die unmittelbare Sprache etc.) haben bereits wenige Jahre später keine Entsprechung im Werk mehr. Gleichwohl sind einige funktionale Bezugspunkte der Maskenproblematik für den Gesamtkontext dieser Arbeit bedeutsam. Bemerkenswert ist etwa das gänzliche Fehlen einer moralisch-abwertenden Beurteilung der Maske als täuschendem, verbergendem Mittel und demgegenüber ein Hervorheben des artifiziellen Moments. Dies könnte damit zusammenhängen, dass der Ausgangspunkt für Nietzsche eben gerade die Masken in ihrer Bedeutung als materielle Artefakte und

58 Sokrates und die griechische Tragödie, KSA 1, S. 619.

59 Das griechische Musikdrama, KSA 1, S. 525.

60 Ebd. S. 525f.

Teile kultischer bzw. theatraler Praktiken sind, die in der konkreten Theaterrealität verwurzelt waren. Hinzu kommt, dass – ähnlich wie es für den *persona*-Begriff gilt – der Mensch in seiner gesamtkörperlichen Dimension thematisiert wird, als ein sich verwandelnder und verwandelt seiender Mensch. Damit ist nun nicht allein ein Gegenentwurf zur Maskenmetapher und ihrer Reduktion auf das Gesicht als Sitz der ›Seele‹, artikuliert. Vielmehr geht Nietzsche schon an diesem Punkt über die Dialektik der Maske als (böswilligem) Verbergen von einer (wahren) Eigentlichkeit hinaus und fokussiert demgegenüber sowohl die Ermächtigungsfunktion der Maske als auch ihren Bezug zu Vielheit, Artifizialität und Verwandlung.

1.3.2. Von Nietzsches konstellativem Verfahren zu einer neuen Lesart seiner Texte

Wer sich den Texten Nietzsches nähert, sieht sich vor enorme Herausforderungen hinsichtlich ihres funktionalen Aufbaus, der verhandelten Themen und komplexen Bezugsstrukturen gestellt. Genauer gesagt, sehen wir diese Herausforderungen *gerade heute* sich mehr und mehr auftürmen – schien doch noch vor zwanzig Jahren der Griff nach einfachen und vereinfachenden hermeneutischen Rezepten opportun. Das zeigen nicht zuletzt unzählige Studien, die Schlagworte wie den »Übermenschen«, die »Ewige Wiederkunft« oder einen auf die Legitimation despotischer Machtstrukturen zurechtgestutzten »Willen zur Macht« als vermeintliches Zentrum von Nietzsches Denken darstellen. Solche Bemühungen, die sein so heterogenes Philosophieren unter ein zentrales Konzept zwingen, mögen zwar Eindeutigkeit, zuweilen selbst eine gewisse Plausibilität erzeugen, doch nur um den Preis verräterischer Einfachheit. Wenn Nietzsches Philosophie sich schlechterdings nicht auf eine oder wenige Grundbegriffe beziehen und reduzieren lässt, liegt das vor allem an den von ihm bevorzugten Darstellungsformen (seien dies essayistische Abhandlungen, Aphorismen, Sentenzen, Sinnsprüche, Erzählungen oder gereimte Verse). Sein suchendes Experimentieren mit solchen Textformen geht notwendig mit einer Unbestimmtheit und Offenheit der Texte samt ihrer inhaltlichen Dimension einher.⁶¹ Eine Folge dieser Formenvielfalt ist das Wiederkehren von Themen, Motiven oder Argumentationsmustern in Variation.

61 Kontrovers diskutiert wird die abschließende Einordnung von Nietzsches Texten als Aphorismen, Sentenzen oder zu anderen Gattungsbezeichnungen. Die vorliegende Arbeit sieht ihre Aufgabe nicht darin, sich in dieser Streitfrage letztgültig zu positionieren und verwendet daher meistens die Worte »Abschnitt«, »Aphorismus« oder »Paragraph« als einfache Sammelbezeichnungen für die diversen von Nietzsche veröffentlichten Kurzformen. Maßgeblich für die Diskussion dieses Aspekts sind etwa die Schriften von Heinz Krüger: Über den Aphorismus als philosophische Form, München 1988 und von Bernhard Greiner: Friedrich Nietzsche. Versuch und Versuchung in seinen Aphorismen, München 1972. Zuletzt hat Morea eine ausführliche Monographie zu diesem Thema vorgelegt: Donatella Morea: Il respiro

Die hier angebotene Lesart eines konstellativen Verfahrens verdankt ihre methodische Perspektive den Errungenschaften neuerer Forschungsansätze zu Nietzsche, die sich in der Debatte über Performativität und Autorialität, in Kontextualitätsforschung und Schreibprozessforschung sowie in der Diskussion um den Zusammenhang von Form und Inhalt niedergeschlagen haben.⁶² In den letzten zwei Jahrzehnten hat das Zusammenwirken dieser Felder ein neues Niveau im Umgang mit Nietzsches Texten etabliert. Auf diesem Reflexionsniveau setzt die vorliegende Arbeit an und macht die genannten Forschungsaspekte für den Maskenbegriff fruchtbar.

Da methodologische Vorannahmen erheblich die jeweils unternommene Interpretation beeinflussen und selbst jeden ›bloßen‹ Nachvollzug von Nietzsches Denken präfigurieren, ist es von zentraler Bedeutung, sich über die eigene Herangehensweise Rechenschaft abzulegen. Während des Herantastens an meine Problemfelder und der wiederholten Lektüre entsprechender Abschnitte sah ich mich vor das Problem gestellt, den Begriff der Maske oder des Schauspielers in sehr unterschiedlichen Kontexten vorzufinden. Rasch wurde klar, dass es nicht genügen konnte, immer dieselbe Bedeutung eines solchen Begriffs vorauszusetzen: Sind doch mit diesen Kontexten gleichzeitig verschiedenes Sprechen und Urteilen über zentrale Begriffe verbunden. Herman Siemens und Paul van Tongeren haben nochmals auf die Besonderheit von Nietzsches Umgang mit Begriffen hingewiesen: »Not only does the meaning of certain words change with the development of his thought; more than most philosophers, he consciously works with the possibility of ascribing different meanings to the same words through differing contextualizations.«⁶³ Diesen wichtigen Befund gilt es, gemäß seiner Tragweite, bei der Annäherung an Nietzsches Denken umfassend zu berücksichtigen. Eine kontextuell verfahrenende Methode hat Werner Stegmaier erprobt und

più lungo. L'aporisma nelle opere di Friedrich Nietzsche, Pisa 2011. Vgl. auch meine Rezension dieses Buches in Nietzsche-Studien, Bd. 43, 2014, S. 250ff.

62 Zu den wichtigsten Arbeiten zählen Paul van Tongeren: Reinterpreting modern culture: An introduction to Friedrich Nietzsche's Philosophy, West Lafayette 2000; Daniela Langer: Wie man wird, was man schreibt, Paderborn/München 2005; Claus Zittel: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsche *Also sprach Zarathustra*, Würzburg 2000/2011; Werner Stegmaier: Nietzsches Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der *Fröhlichen Wissenschaft*, Berlin/Boston 2012; Axel Pichler: Philosophie als Text – Zur Darstellungsform der »Götzen-Dämmerung«, Berlin/Boston 2014; Christian Benne; Enrico Müller (Hg.): Ohnmacht des Subjekts – Macht der Persönlichkeit, Basel 2014; Jakob Dellinger: »...auch nur ein Glaube, eine Einbildung, eine Dummheit?« FW 345 zwischen ›Philosophie‹ und ›Literatur‹. In: Katharina Grätz; Sebastian Kaufmann (Hg.): Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur. Von der *Fröhlichen Wissenschaft* zu *Also sprach Zarathustra*, Heidelberg 2016, S. 255-322.

63 Hermann Siemens; Paul van Tongeren: Das Nietzsche-Wörterbuch. Anatomy of a ›großes Projekt‹. In: Volker Caysa; Konstanze Schwarzwald (Hg.): Nietzsche – Macht – Größe, Berlin/Boston 2012, S. 451-466, hier S. 452.

ihren Gegenstand wie folgt expliziert: »Die internen und externen Kontexte der Aphorismen schließen außer den ins Spiel gebrachten Begriffen, die meist eine signifikante Geschichte in Nietzsches Werk hinter sich und auch noch vor sich haben, die schriftstellerischen Formen ein.«⁶⁴ Angelehnt an diese methodische Fokussierung und die ihr zugrundeliegende Überzeugung, dass bei Nietzsche die Kontextabhängigkeit seiner Begriffe von wesentlicher Bedeutung ist, richtet auch diese Arbeit ihre Aufmerksamkeit einerseits auf die kontextbezogene Dynamik der Begriffe, andererseits auf die Darstellungsformen.

Offenbar gebraucht Nietzsche gleiche Begriffe bzw. Begriffsvariationen auf voneinander mehr oder weniger stark divergierenden Bedeutungsebenen. Davon ist nun nicht jedes Wort betroffen, insofern die meisten Worte eher grammatische Funktionen erfüllen, wohl aber sind es zentrale Begriffe. Die Herausforderung besteht darin, eine solche notwendig vielschichtige Begriffsarchitektur plausibel nachzuvollziehen. Möglich wird dies, indem Nietzsches eigenes Verständnis von Begriffen sowie sein Umgang mit ihnen herangezogen wird.

Im Folgenden soll daher zunächst auf das Problem der Begriffsbildung bei Nietzsche eingegangen, dann die relative Komplexität von Textabschnitten und schließlich die strukturgebende Bedeutung von Motiven thematisiert werden. Ausgehend von dieser Zusammenführung der hier als wesentlich erachteten Merkmale von Nietzsches Texten, ist es das Ziel, die im weiteren Verlauf der Arbeit eingeschlagene Interpretationsrichtung und ihre Methoden zu erläutern.

a) Begriffe und ihr ›flüssiger‹ Sinn

Bereits 1873 formuliert Nietzsche neben der maßgeblich an Gustav Gerber orientierten Sprachkritik auch eine unmissverständliche Kritik der Begriffsbildung: »Jeder *Begriff* entsteht durch Gleichsetzen des Nicht-Gleichen«, heißt es in *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*.⁶⁵ Auf diese Weise ist das zuverlässige Funktionieren von Begriffen als Instrumenten der Wirklichkeitsbeschreibung zumindest mit Fragezeichen versehen und als Problem thematisiert. Wenige Jahre später ist in *Menschliches, Allzumenschliches* die äußerst anschauliche Metapher zu

64 Werner Stegmaier: Nietzsche's Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der *Fröhlichen Wissenschaft*, Berlin/Boston 2012. Vorwort, S. VI. Stegmaiers Vorhaben ist noch umfassender, denn er erschließt das »Geflecht der Aphorismen« und bezieht auch deren »Ort im jeweiligen Buch und Werk, vorbereitende und erläuternde Notate und Anschlüsse an Quellen« in seine Untersuchungen ein (ebd.).

65 ÜL 1, KSA 1, S. 880. Zum erkenntnistheoretischen Aspekt von Nietzsches früher Sprachkritik vgl. Claus Zittel: Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher. Nietzsches relationale Semantik. In: Nietzscheforschung, Bd. 7, 2000, S. 273-285. Zur Geschichte der Sprachphilosophie siehe Siegfried J. Schmidt: Sprache und Denken als sprachphilosophisches Problem von Locke bis Wittgenstein, Den Haag 1968.

lesen: »Als ob nicht alle Worte Taschen wären, in welche bald Diess, bald Jenes, bald Mehreres auf einmal gesteckt worden ist! So ist auch ›Rache‹ bald Diess, bald Jenes, bald etwas sehr Zusammengesetztes«. ⁶⁶ Einerseits kultiviert Nietzsche also eine generell sprachskeptische Haltung, andererseits thematisiert er starre Bedeutungszuschreibungen als Irrtümer. Sein am prominentesten in der *Genealogie der Moral* dargestellter ›Begriff des Begriffs‹ weist darüber nochmals hinaus: »alle Begriffe, in denen sich ein ganzer Prozess semiotisch zusammenfasst, entziehen sich der Definition; definierbar ist nur das, was keine Geschichte hat.« ⁶⁷

Angelehnt an diese definitionskritischen, begriffsgenealogischen Ausführungen scheint Nietzsche die ›Geschichte‹ seiner Begriffe immer wieder neu geschrieben und die Begriffe selbst immer wieder neu konstellierte zu haben. Dass Kritik an der Sprache nicht lediglich ein Thema unter anderen darstellt, sondern den sich ohnehin innerhalb dieses Mediums bewegenden Philosophen zu raffinierten methodischen Umstellungen und sprachlichen Erfindungen herausgefordert hat, ist vielerorts und in allen Texten spürbar. Als Alternative zur Begriffsdefinition liegt bei Nietzsche offenkundig schon früh ein Gegenentwurf vor, der darauf abzielt, sich ebenjenen konsequent zu verweigern. Er gleicht dem Versuch, in fortwährend neuen Anläufen, jene historisch gewachsene »Synthesis von ›Sinnen‹« ⁶⁸ zu entwirren, deren innere Differenziertheit unter einem Begriff unsichtbar geworden war und deren Bedeutungsvarianten in einem einzigen Sinnkonstrukt sich zu subsumieren hatten. Ebenso umfasst dieses Gegenmodell ein Überführen der begriffsdefinierenden Methode in konstellative Begriffsarchitekturen. Nietzsche setzt demnach bewusst auf ein Experimentieren mit Begriffsgenealogien, ist dieses Vorgehen doch dazu geeignet, von einem etablierten Begriff einzelne Sinnhorizonte abzuspalten und sie dadurch wieder als Teile der vollzogenen Begriffsbildung erkennbar zu machen. Auf diese Weise können nicht nur eigene Schwerpunkte im Gebrauch eines Begriffs gesetzt werden, indem hier der eine, dort ein anderer Bedeutungsaspekt betont wird. Auch lässt sich durch das Zusammentragen vieler Aspekte gleichsam ein Mosaik aus den Bedeutungsfacetten eines Begriffs bilden. Versuchen wir also, die »Taschen« zu leeren: Ein beherzter ›Griff‹ in die ›Tasche‹, die der Begriff ist, bringt mitunter Erstaunliches hervor.

Die gegebenen Zitate können daher gewissermaßen als autopoietische Bedienungsanleitung angesehen werden. Dies würde bedeuten, die aus ihnen resultierenden Schlussfolgerungen auf die Texte selbst anzuwenden und einen ›flüssigen

66 MA II, WS, 33, KSA 2, S. 564. Der Aphorismus beginnt folgendermaßen: »E l e m e n t e d e r R a c h e . – Das Wort ›Rache‹ ist so schnell gesprochen: fast scheint es, als ob es gar nicht mehr enthalten könne, als Eine Begriffs- und Empfindungswurzel.« (Ebd.).

67 GM II, 13, KSA 5, S. 317.

68 GM II, 13, KSA 5, S. 317.

Sinn« von Nietzsches eigenen Begriffen anzunehmen.⁶⁹ Soll nun einerseits die Bedeutungsdimension eines Wortes als wandelbar angesehen werden, so ist sie damit andererseits in eine folgenreiche Kontextabhängigkeit gestellt: Aus dem umgebenden Kontext können mit größerer Sicherheit Rückschlüsse darauf gezogen werden, welche Färbung ein Begriff annimmt. Dabei sind die den weiteren Kontext bestimmenden Themen genauso zu berücksichtigen wie etwa eine Sprecherposition, der Aussagen zugeschrieben wurden.

b) Textabschnitte und ihr innerer Vielklang

Vergleicht man einzelne Aphorismen bzw. Paragraphen der Texte Nietzsches unter strukturellen Gesichtspunkten, so lässt sich folgendes feststellen: Die große Mehrheit der Abschnitte von Nietzsches erstem Aphorismen-Buch, *Menschliches, Allzumenschliches*, sind thematisch homogen. Das bedeutet, in ihnen wird ein konkretes Thema verhandelt und in einer Kette von Beobachtungen, seltener von Argumenten, dargelegt, die auf eine bestimmte Konklusion abzielen. Je nach Ausrichtung variieren Umfang und innere Differenziertheit, doch bleiben die aufgebotenen Beispiele, Betrachtungen oder Begründungen stets auf das Ausgangsthema bezogen. Sie können *monophone oder einfache Abschnitte* genannt werden. Ab der *Morgenröthe* und in den ersten vier Büchern der *Fröhlichen Wissenschaft* geht Nietzsche nun vermehrt dazu über, eine formale wie thematische Steigerung des Komplexitätsgrades der einzelnen Paragraphen zu forcieren. Mit dem fünften Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* über *Jenseits von Gut und Böse* bis hin zum Spätwerk sind nun vorwiegend zwei oder mehrere Motive miteinander zu Motivkomplexen verbunden worden. Sie werden hier *polyphone Abschnitte* genannt. Gegenüber den *monophonen Abschnitten* zeichnen sie sich dadurch aus, dass in ihnen eine Mehrzahl von Motiven thematisiert, verhandelt, verbunden oder miteinander konfrontiert wird. Dabei sind mitunter auch die Argumentationsstrukturen ineinander verwoben. Das in sie eingeschriebene Spiel der Motive umfasst den Gang der Argumentation durch die einzelnen Motive, der als Konstellation gleichzeitig immer schon ein Weg über sie hinaus ist.

Der 1889 im Druckmanuskript vorliegende Text *Ecce homo* gibt indes einen Hinweis auf dieses Verfahren. Nietzsche unternimmt in dem Kapitel *Warum ich so gute Bücher schreibe* einen Rückblick auf sein Werk und notiert zur *Geburt der Tragödie*,

69 Vgl. GM II, 12: »Die Form ist flüchtig, der ›Sinn‹ ist es aber noch mehr...« (GM II, 12, KSA 5, S. 315). Instruktiv hierzu die Ausführungen von Werner Stegmaier: Nietzsche's »Genealogie der Moral«, Darmstadt 1994. S. 70-93. In der *Genealogie der Moral* steht bekanntlich der Begriff der ›Strafe‹ für diese Unmöglichkeit ein, das Strafen an einen einheitlichen Sinnhorizont zu binden: Hat sich doch während der jahrtausendealten Zivilisationsgeschichte der Vorgang des Strafens mehrfach gewandelt, wobei sein Zweck, Wert und letztlich die begriffliche Verständigung darüber umgeprägt wurden.

darin würden »Dinge, die noch nie einander ins Gesicht gesehn hatten, plötzlich gegenüber gestellt, aus einander beleuchtet und b e g r i f f e n ... Die Oper zum Beispiel und die Revolution ...«. ⁷⁰ Ist in dieser Passage die Möglichkeit eines konstellativen Vorgehens dokumentiert, so wird es gleichzeitig als eine schon sehr früh angewandte Methode ausgewiesen. Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass die Tendenz, unterschiedliche Motive miteinander in Verbindung zu bringen, bereits in dem philosophischen Erstlingswerk in Grundzügen angelegt gewesen und mit der Zeit weiterentwickelt und verstärkt worden wäre. Hierbei ist allerdings weniger von Interesse, ob Nietzsche sich darüber bewusst war, dass dieses Muster als Blaupause auch für sein weiteres Schreiben gedient haben könnte. Wichtig scheint mir allein der Hinweis auf ein belastbares hermeneutisches Modell, das neue fruchtbare Spielräume der Interpretation zu öffnen verspricht: Hat vorher ein einzelnes Thema eine möglichst konsequent sich aufbauende Pointierung erfahren, geht Nietzsche nun dazu über, der Entwicklung der Argumentation ungewohnte und überraschende Wendungen zu geben. Als folgenreichster Effekt dieser Konstellation verschiedener Motive ist hervorzuheben, dass nun ein Motiv ein anderes, oft von ihm sehr verschiedenes, durch seine Eigenart befragt. In Nietzsches Bild gesprochen, beleuchten die Motive einander mit ihrem je eigenen Licht und bringen so am anderen Motiv neue Aspekte hervor.

c) Motive und ihre konstellativen Effekte

Mit der Wortwahl des ›Motivs‹ soll das Vorhandensein von thematischer Bestimmtheit bezeichnet werden, die jedem Abschnitt verschiedentlich innewohnt, insofern in ihm etwas Konkretes verhandelt wird. Wo jeweils die Grenzen zwischen einem Motiv und einem anderen zu ziehen wären, ist genauso wenig im Voraus festlegbar, wie die Frage, welche Kriterien erfüllt sein müssen, um sie voneinander zu unterscheiden oder ab wann überhaupt von distinkten Motiven gesprochen werden kann. Eine exakte Regel für das Erkennen und Abgrenzen von Motiven aufzustellen, scheint mir indes weder geboten noch durchführbar, da mit einer akkuraten Systematisierung nichts gewonnen wäre als eine letztlich unproduktive Einengung. Es muss genügen, die Verschiedenheit inhaltlicher Positionierungen, das Zusammentreffen unterschiedlicher Themengebiete und daraus resultierende Konstellationen von Motiven überhaupt festzustellen, um diese besondere Verfasstheit der Texte Nietzsches zu veranschaulichen. Ich werde daher lediglich zur Explikation einige Funktionen angeben und Beispiele nennen.

Ein Motiv hält demnach die Aspekte einer bestimmten Argumentationsweise zusammen. Meist wird es von zentralen Begriffen getragen, die es erzeugen und

70 EH Bücher, GT, KSA 6, S. 310.

markieren. Anhand solcher Begriffe oder Wortgruppen werden Motive im weitesten Sinne identifizierbar. Sie können außerdem wesentlich dazu beitragen, dass ein Begriff eine andere als die übliche Bedeutung und Wertung erhält: Indem sich die Motive wechselseitig durchdringen, werden neue Räume der Sinngebung erzeugt.

Wenn die Aufmerksamkeit beim Interpretieren auf diese konstellativen Effekte gelenkt wird, geraten so manche Feinheiten von begrifflichen Bedeutungsverschiebungen in den Blick. Generell kann gesagt werden, dass jede Titelzeile, die einzelne Abschnitte der *Morgenröthe* und der *Fröhlichen Wissenschaft* prägt, ein Motiv konkret benennt. Oft bezieht sich dann der Abschnitt selbst auf diese Überschrift und führt sie lediglich detailreicher aus. Mitunter aber kann die einem Aphorismus vorangestellte Überschrift auch ein ganz eigenständiges Motiv vorgeben: So wird beispielsweise in FW 364 angekündigt, dass »D e r E i n s i e d l e r r e d e t . «.⁷¹ Durch diesen Hinweis ist der darauf folgende Abschnitt als Rede eines Einsiedlers ausgewiesen, mithin einer nicht näher bestimmten, dennoch konkreten Sprecherposition zugeeignet. Im derart überschriebenen Text selbst kommt der Einsiedler bzw. verwandte Worte gar nicht mehr vor, sondern es wird eine bestimmte Kunst des Umgangs mit Menschen expliziert. Auch solche Überschriften, die dem Abschnitt eine spezielle Wendung und Färbung geben, zählen dazu. Im Fall von FW 324 etwa trägt der Titel »I n m e d i a v i t a . «, im Fall von M 559 die Aufforderung »N i c h t z u s e h r ! « ganz erheblich zu einem erweiterten Kontext für die Interpretation bei.

Dementsprechend wäre der Sinngehalt eines Textabschnitts als Konstellation von Motiven zu erschließen, indem nachvollzogen wird, welche Motive vorhanden sind, wie sie aufeinander folgen oder ob sie, was häufig vorkommt, ineinander übergehen. Die Verbindung, die sie miteinander eingehen, kann verschiedene mehr oder weniger komplexe Formen annehmen. Zu nennen wären beispielsweise (a) das schlichte aufeinander-Folgen von zwei Motiven (z.B. M 152; FW 4; FW 58); (b) die Übernahme des Vokabulars einer Motivik in eine andere (z.B. MA I, 224; FW 361); (c) das Einrahmen eines Motivs durch ein anderes an Anfang und Ende des Aphorismus (z.B. JGB 203). Mitunter kann die Verschränkung so weit gehen, dass (d) die Motive einander aufzehren (z.B. FW 344). Ein Motiv kann außerdem (e) lediglich in den ersten Satz (die Überschrift; z.B. FW 379; FW 380) oder (f) in den letzten Satz (z.B. FW 56; JGB 291) eingelassen sein.

71 FW 364, KSA 3, S. 612. Die Beispiele hierfür sind zahlreich. Der darauffolgende Abschnitt FW 365 ist übertitelt mit den Worten »D e r E i n s i e d l e r s p r i c h t n o c h e i n m a l«, in FW 368 lesen wir wie »D e r C y n i k e r r e d e t« und in FW 379 wird die »Z w i s c h e n r e d e e i n e s N a r r e n« angekündigt. Zur Sprecherposition als Maske vgl. Kapitel 2.3.

Manchmal wird also das Eingangsthema gleichsam ›fallengelassen‹ und ein anderes Motiv dominiert die Argumentation. Doch oft ist bemerkbar, dass dabei das erste Motiv in das nächstfolgende weiter ausstrahlt. Das kann einerseits durch das Aufnehmen zentraler Begriffe geschehen oder etwa durch Rahmung. Auf diese Weise kommentieren sich die einzelnen Motive gegenseitig. Die entstehende Kommentārfläche ist als solche irreduzibel, weshalb bei der Interpretation eines Abschnittes fortan nicht mehr davon abgesehen werden kann, dass hier mehrere Motive ineinander verschränkt vorliegen. Zuletzt lässt sich unter Berücksichtigung der konstellativen Verfasstheit von Nietzsches Texten, auch dem *Problem der vermeintlichen Paradoxien oder Widersprüche* begegnen, das die Nietzscheforschung seit ihrem Beginn begleitet hat. Schon 1935 befand Karl Jaspers: »Was Nietzsche sagt, ist widersprüchlich«. Dabei gilt ihm die Polysemie offenbar als Fehler und als

Schwierigkeit, daß Nietzsche mit denselben Worten je nach Zusammenhang ganz Verschiedenes, ja Entgegengesetztes meint (z.B. mit Schein, Maske, Wahrheit, Sein, Volk, Wille, ja mit fast allen wesentlichen Worten, die bei ihm immer nur vorübergehend wie Termini sind), und daß Nietzsche sich dessen selten bewußt wird, daher es auch fast nie korrigiert. [...] Die Widersprüche im bloßen Wortgebrauch sind keine echten Widersprüche und sind auszumerzen.⁷²

Rasch wird deutlich, dass Jaspers hier ein für Nietzsche inadäquates Begriffsverständnis zugrunde legt. Dass ein Begriff abhängig von seinem Kontext unterschiedliche Semantiken annehmen kann, wird von Nietzsche als Umstand vorausgesetzt und strategisch eingesetzt. Daher ist der nicht unübliche Vorwurf eines logischen Widerspruchs oder von Inkohärenz hier haltlos. Manchmal genügt es, die Textfigur wahrzunehmen, der die jeweiligen Aussagen in den Mund gelegt wurden, um den Eindruck zu entkräften, hier widerspreche Nietzsche ›sich selbst‹ bzw. einer anderswo eingenommenen Position. Demgegenüber hat etwa Müller-Lauter auf die Scheinhafteit mancher Widersprüche hingewiesen, da Nietzsche zuweilen »mit dem gleichen allgemeinen Begriff dessen verschieden bewertete Besonderungen benennt« und »einen Sachverhalt je nach seiner Beziehung zu anderen Sachverhalten entgegengesetzt bewertet«. ⁷³

Ebenso kann dem mit Nietzsches Philosophie eng verbundenen und kontrovers diskutierten Schlagwort des ›Perspektivismus‹ durch die Sichtweise der Mo-

72 Karl Jaspers: Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens, Berlin 1935, S. 414. Vgl. aber auch z.B. Gerhardt: »Nietzsches Denken bewegt sich in Widersprüchen und sucht in allem das Extreme.« (Volker Gerhardt: »Experimental-Philosophie«. Versuch einer Rekonstruktion. In: Mihailo Djurić; Josef Simon (Hg): Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, Würzburg 1986. S. 45-61, hier S. 45).

73 Wolfgang Müller-Lauter: Nietzsche. Seine Philosophie der Gegensätze und die Gegensätze seiner Philosophie, Berlin/New York 1971, S. 1.

tivkonstellationen ein wichtiger Aspekt hinzugefügt werden.⁷⁴ Demnach wären unterschiedliche Perspektiven dadurch gekennzeichnet, dass eine neuartige Konstellation von Motiven eingesetzt wurde. Sie müssen nun weder alle gleichzeitig Nietzsches (wahren) Ansichten entsprechen – so, als hätte er sich nicht für eine einzige Meinung entscheiden können. Sondern sie sind stattdessen als Versuchsanordnungen und Gedankenexperimente zu deuten, etwa, um herauszufinden, was passiert, wenn diese Ansicht mit jener anderen gekreuzt wird. Oder um eine Umwertung bisheriger Positionen auf die Spitze zu treiben (z.B. der christlichen Moral). Oder um mit einer intertextuellen Verweisebene zu spielen (z.B. »Ich bin kein Mensch, ich bin Dynamit«). Oder um in Narrenmanier eine Autorität der Philosophiegeschichte zu verspotten (vgl. Nietzsches Umgang mit Kant).

Anhand dieser Ausführungen sollte deutlich geworden sein, wie wichtig es ist, die Philosophie Nietzsches aus einer textuell präzisen Lektüre heraus zu erschließen: Durch aufmerksames Studium der Kontexte, durch Erschließen der in Konstellation gebrachten Motive sowie durch die Beachtung sprachlicher Nuancen. Denn in welche Richtung ein zentraler Begriff hier gewendet wurde, in welchem ›Licht‹ er dort erscheint und unter welchem moralischen oder erkenntnistheoretischen, psychologischen oder genealogischen Gesichtspunkt er konkret verhandelt wird, hat unmittelbar Einfluss auf seine jeweils aktualisierte Bedeutung. Wenn zutrifft, dass in einen Begriff über Jahrhunderte lebendiger Sprachgeschichte hinweg verschiedenste Sinneebenen eingeschrieben sind, die wiederum von anderen Interpretationen überlagert wurden, dann dürften Begriffe philosophisch nicht über Definitionen erschlossen, sondern auf ihre jeweils gültigen Facetten hin befragt werden.

Die vorliegende Arbeit möchte die vergleichende Beschreibung eines derartigen Motivkomplexes, des Motivkomplexes der Maskenproblematik, leisten. Potentiell werkübergreifend, liegt ihr Fokus auf dem Nachvollzug der unterschiedlichen Färbungen, die das Hauptmotiv und die es tragenden Begriffe in den jeweils verschiedenen Kontexten annimmt. Insofern als die Bedeutung eines Motivs maßgeblich davon beeinflusst ist, mit welchen anderen Motiven es in Zusammenhang

74 Während etwa Kaulbach den Perspektivismus mit einem positiv bewerteten Relativismus zusammenführt, im Sinne eines gleichberechtigten Nebeneinanders verschiedener Perspektiven, wobei aber jedem nur eine Perspektive zukommt oder die entsprechend höchste erworbene Perspektivenstufe Gültigkeit hat (vgl. Friedrich Kaulbach: *Der Philosoph und seine Philosophie: Perspektive und Wahrheit bei Nietzsche*. In: Mihailo Djurić (Hg.): *Nietzsches Begriff der Philosophie*, Würzburg 1990, S. 9-20), erwägt Gerhardt wiederum eine Metaperspektive (Volker Gerhardt: *Die Perspektive des Perspektivismus*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 18, 1989, S. 260-281). Vgl. demgegenüber Zittel, dem der Perspektivismus gerade als »Verhinderung von Absolutsetzungen« gilt (Claus Zittel: »Perspektivismus«. In: Henning Ottmann (Hg.): *Nietzsche-Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 299-301, hier S. 300).

gebracht wurde, wird dieses sich in relationaler Abhängigkeit von ihnen immerfort wandeln und wenden.

Gleichwohl sind in einige Kapitel weiterführende theoretische Überlegungen eingeflossen (insbesondere im Kapitel 2.2). Integriert in die Interpretation etwa des Schauspieler-Problems, war die Auseinandersetzung mit Nietzsches Begriffsarchitektur nicht zu trennen von den konkreten Texten einerseits und methodologischen ›Entdeckungen‹ darin andererseits. Um Wiederholungen zu vermeiden, sind einige dieser Themen hier lediglich angedeutet worden, während sie an anderer Stelle eine Vertiefung erfahren, auf die dann jeweils verwiesen wird.