

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 Szenarien 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 Maskensymbolik 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 chorischem vorgetragenen Dithyramben-Gesängen entstehen lässt, stellt für ihn zweitens der Tragödienchor strukturell ihr Fundament dar. Sich gegen Schlegel wendend, der im Chor lediglich einen »idealischem Zuschauer« gesehen habe, worin sich gewissermaßen die Stimme des attischem 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 moralischem-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'aforisma 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 aufgetragenen 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 flüssig, der ›Sinn‹ ist es aber noch mehr...« (GM II, 12, KSA 5, S. 315). Instruktiv hierzu die Ausführungen von Werner Stegmaier: Nietzsches »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.