

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 Latein-

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.).