

Sarah Rosenau

Personae. Zur poetologischen Bedeutung des Doppelgängermotivs
in Ingeborg Bachmanns Malina 264

Autorinnen und Autoren

287

Monika Schmitz-Emans

Maske – Verhüllung oder Offenbarung? Einige Stichworte zur Semantik von Masken und Maskierungen

Die Konnotationen, die an das Stichwort »Maske« geknüpft sind, stehen in Beziehung zu so komplexen Begriffen und Themen wie Identität und Rolle, Selbstentwurf und soziale Interaktion, Selbstdarstellung und Verstellung. Masken dienen geläufigen Vorstellungen zufolge unter anderem der Kommunikation mit dem Diesseits und mit der Transzendenz. Sie stehen aber auch für einen Raum zwischen Sein und Schein, Lebenswirklichkeit und ästhetischem Spiel. Sie übernehmen wichtige Funktionen in der Alltagspraxis wie auch in kultisch-rituellen Zusammenhängen. Entsprechend vielschichtig ist die Semantik von Masken und Maskierungen.¹

Auf einen gemeinsamen Nenner bringen lassen sich die mit Masken assoziierten Vorstellungen wohl nicht. Bezogen auf das Bedeutungspotential der Maske besteht vielmehr auf mehreren Ebenen eine Spannung zwischen kontroversen Auslegungsoptionen. Einerseits kann die Maske der Offenbarung einer höheren (oder, wenn man will: tieferliegenden) Wahrheit dienen (vgl. auch → *Ambiguität der Maske*): Durch Masken wird einerseits Kontakt zu transzendenten Instanzen gesucht, zuvor Unsichtbares sinnfällig gemacht und enthüllt, ein verborgenes Wesen der Maskierten zum Ausdruck gebracht;² in und durch Masken lassen sich zudem auch säkulare Wahrheiten effektiv vermitteln. (So etwa hat das Maskentreiben des rheinischen Karnevals neben einer archaischen, kultischen

¹ Vgl. dazu u.a.: Reinhard Olschanski: *Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens*. Göttingen 2001.

² Vgl. Tilo Schabert (Hg.): *Die Sprache der Masken*. Würzburg 2002. Hier: ders., *Einführung: Über die Notwendigkeit und den Nutzen einer Sprache der Maske*. S. 9–15. »Den Tiermasken [...] wurde die Kraft anthropologischer Offenbarungen zugeschrieben: Gerade eine solche Maske ziehe aus dem Verborgenen den Charakter eines Menschen hervor.« (S. 14)

Komponente auch eine politische: Es dient der ›ausnahmsweise‹ erlaubten, weil spielerisch-maskierten Kritik an Missständen.) Andererseits ist die Maske Sinnbild und Inbegriff der Verstellung. Wer sich maskiert, lässt sein wahres Gesicht (das als Ausdruck seiner Persönlichkeit, zumindest aber als Garant der Identifizierbarkeit und Haftbarkeit gilt) hinter einem Stück falscher Oberfläche verschwinden.

Der Maskierte kann also einerseits jemand sein, der durch Modifikation seines normalen Erscheinungsbildes Erkenntnisse vermittelt und als Medium zwischen Verborgendem und Öffentlichkeit fungiert, andererseits aber auch jemand, der andere täuscht und etwas unkenntlich macht (vor allem sich selbst, und dies kaum zu moralisch einwandfreien Zwecken; erinnert sei an die Panzerknacker).

Die Verstellungsmetaphorik mag die geläufigste sein, wenn von ›Maskierten‹ die Rede ist. Aber als Folge der nicht nur etymologischen Nähe von ›Maske‹ und ›Person(a)‹ wird gerade der Maskenbegriff auch zur Kernmetapher im Diskurs über Identitätswürfe (→ *Person*).

»Wer eine Maske trägt, ist nicht mehr er selbst.«³ Das kann vieles bedeuten – einmal abgesehen von der Frage, wann jemand denn »er selbst« ist. Masken erscheinen aus kulturwissenschaftlicher Perspektive einerseits als einheits-, identitäts- und ordnungsstiftend.⁴ Andererseits wird die Maske aber auch als Ort der Durchdringung von »verschiedenen Sphären des Wirklichen« beschrieben;⁵ sie dient demnach auch der Entdifferenzierung.

Masken können – verglichen mit natürlichen Gesichtern – von gesteigerter Ausdruckhaftigkeit sein (als Fratzen, groteske Gesichter, Tiermasken etc.); sie können aber auch dazu dienen, dem natürlichen Gesicht seine Beweglichkeit zu nehmen, respektive: diese zu verdecken. In diesem Sinn spricht man von maskenhafter Starre und verbindet das Bild der Maske mit dem oppositionellen Bildfeld um Totes und Lebendiges, Ausdrucksvolles und Ausdruckshafes. Masken, als Grundformen oft über lange Zeit tradiert, nehmen verschiedene

³ Ebd.

⁴ Vgl. ebd., S. 13.

⁵ Ebd., S. 14.

Gehalte auf und assimilieren sich diese. Computermasken sind bloße Hohlformen, die heterogene und gleichgültige Inhalte kommunizierbar machen; sie dienen als Matrix zur Organisation von heterogenen Informationen.

Dass die Maske, metaphorisch gesprochen, so viele Gesichter hat, nimmt angesichts der mit ihr verbundenen Vorstellung einer möglichen Dopplung oder Vervielfachung von Gesichtern kaum wunder. Die Wandelbarkeit des Konzepts »Maske« passt gut dazu, dass Masken verwendet werden, um sich oder andere(s) zu verwandeln.

»Maske (πρόσωπον, πρόσωπειον, persona). Ein künstliches Gesicht, das verwendet wurde, a) um aus dem Träger ein anderes Wesen (Mensch, Gott, Dämon, Tier) zu machen, b) als Totenmaske, c) im Totenkult als Grabbeigabe und als Fassaden von Grabbauten, d) um zu schrecken [...] oder abzuschrecken (αποτροπαια), e) als bloße Dekoration.« (*Der Kleine Pauly*, Art. *Maske*. Bd. 3, Sp. 1063–1065, hier: 1063.)

Ästhetisches Spiel und Maske

Das Bildfeld um die Maske steht in engen Beziehungen zu mehreren ähnlich facettenreichen und polyvalenten Bildern (bzw. Metaphern), so zu dem der Puppe, der Marionette, des Schauspielers, des Doppelgängers – sowie allgemein zum Bildfeld um Verkleidung, Verstellung und Schein. Ihre Bedeutung für Prozesse literarisch-ästhetischer Reflexion ergibt sich vor allem aus der Beziehung zur Sphäre des Spiels: Die Maske – vielfach allegorisches Emblem über öffentlichen Spielstätten (Theatern) – wird in ihrer Funktion als Sinnbild des ästhetischen Scheins vielfach zum Zentralmotiv autoreferentieller Kunst und Literatur. In E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Prinzessin Brambilla* manifestiert sich die Durchdringung der Alltagsrealität von einer Sphäre der Imaginationen in der Dopplung der Protagonisten durch Maskenfiguren der Commedia dell'arte. Pirandello fasst seine zugleich zeitkritischen und autoreferentiellen metatheatralischen Stücke unter dem Sammeltitle *Maschere nude* (nackte Masken, bloße Masken) zusammen. Im Bild des Maskenwesens bespiegelt sich auch die Kunst der Malerei: James Ensor porträtiert sich selbst inmitten einer Maskengesellschaft.

Ambiguität der Maske

Eine Maske kann – orientiert man sich an der Bedeutungsgeschichte des deutschen Wortes – einen Teil des Gesichts, aber auch das gesamte Gesicht bedecken, und selbst integrale Verkleidungen heißen »Maske«. Unter einer Maske, so verdeutlicht der Eintrag in Jacob und Wilhelm Grimms *Deutschem Wörterbuch*, versteht man entsprechend zum einen solche Objekte, die Gesicht und Gestalt verhüllen (vgl. Bedeutung 2 und 3 im unten zitierten Artikel). Zum anderen aber heißt auch das Gesicht selbst »Maske« (Bedeutung 6). In welchem Sinn der Ausdruck »Maske« bezogen auf die Vorstellung eines Gesichts jeweils gerade zu verstehen ist, hängt u.a. maßgeblich davon ab, als was das Gesicht selbst gilt: Ist es die natürliche und wahrhaftige Offenbarung eines Charakters? Dann erscheint jede sich überlagernde Maske als entstellend, zumindest als ein Sehhindernis. Oder ist das Gesicht selbst nur die äußere Hülle von Innerem? Dann ist es selbst eine Maske – und insofern von weiteren, nichtorganischen Masken im Prinzip ununterscheidbar. Als Synonym für »Gesicht« steht »Maske« zudem auch gerade dort, wo es nichts zu verhüllen gibt, nämlich als Name für steinerne Menschengesichter in der Baukunst (Bedeutung 7). Dass auch Tiere »Masken« haben können (Bedeutung 8), wie denn überhaupt der Begriff auch auf Angeborenes beziehbar ist, entkoppelt das Bild der Maske vom Verdacht der Verstellung. Der Hinweis des Grimmschen *Wörterbuchs* auf die Funktion von Masken im Metzgergewerbe erinnert wiederum daran, dass man Masken nicht nur einsetzt, um den Maskierten oder das Maskierte unsichtbar zu machen, sondern auch, um ihn oder es selbst am Sehen zu hindern.

»MASKE, f. gesichtsverkleidung; verkleidung überhaupt. / 1) dasz diesz seit dem 17. jh. bei uns gemeine wort eine entlehnung aus dem französischen sei, ist allgemein angenommen und wird durch die zu jener zeit häufige schreibung masque bestätigt [...]. 2) maske hiez zuerst im deutschen die von zeug gefertigte hülle des gesichts, die meist nur über stirn und nase reichte und oft den mund frei liesz [...]. 3) maske auch die gesamte tracht, in welche man sich verkleidet [...]. 4) maske, der träger einer solchen (2 und 3) verummter, verkleideter [...]. 5) maske gern als bild für verstellung, list, heuchelei [...]. 6) maske, auch vom menschlichen gesicht bis zu den haaren, nach seiner form [...]. 7) maske, in der baukunst, ein auf schluszsteinen von gewölbebogen angebrachtes menschengesicht. [...] 8) in der befestigungskunst ist maske die vorderste brustwehr einer verdeckten batterie. 9) maske am pferde. eine blässe, welche den ganzen theil des vorderkopfes einnimmt. 10) maske, bei den fleischern, die lederhülle, welche dem zu schlachtenden oxsen

um stirn und augen gelegt wird.« (Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig 1854ff., Bd. 12, Sp.1702–1705.)

Masken, so betont der Kulturwissenschaftler Moshe Barasch, dienen ihren Benutzern keineswegs eindeutig und immer der Verstellung. Wenn Masken in kultisch-rituellen oder ästhetischen Kontexten dazu verwendet werden, anderen etwas vorzuspielen, wissen die Zuschauer ja um den Inszenierungscharakter des Geschehens. Und sie sehen eine doppelbödige Spielhandlung – das eine im jeweils anderen (und durch das andere). Baraschs Überlegungen wenden sich gegen eine simplifizierende Gleichsetzung des Maskenhaften mit dem falschen Schein. Im Zusammenhang damit erinnert er daran, dass die Schauspieler im antiken Theater stets zugleich beides waren: spielende und gespielte Figur.⁶ Letztlich ist der antike Akteur in so hohem Maße über seine Maske als das erkennbar, was er im Spielkontext darstellt, dass er als Akteur mit seiner Maske regelrecht identisch wird.⁷ Wer Masken trägt oder Masken sieht, lasse sich, so Barasch, auf die Vorstellung eines Dieser-und-zugleich-ein-anderer-seins, eines So-und-zugleich-anders-Seins ein, akzeptiere eine mehrschichtige Wirklichkeit.

»[Die Maske] vermittelt, [...] daß sowohl der Schauspieler, der sie vor sein Gesicht hält, als auch das Publikum, das seine Erscheinung auf der Bühne in der Maske einer Gestalt, die nicht er selbst ist, akzeptiert, sich auf eine doppelbödige Realität einlassen. Das Tragen einer Maske vor dem eigenen Gesicht und damit das

⁶ »Der illusionäre Charakter und die Realität, welche die Maske für sich in Anspruch nimmt, ist stets nur die halbe Wahrheit. Kein menschliches Wesen, das eine Maske aufsetzt, will damit eine vollständige Verwandlung erreichen oder wirklich sein Publikum in die Irre führen und es glauben machen, daß das, was es sieht, nicht eine maskierte Person ist, sondern die durch die Maske suggerierte Gestalt. Kein Publikum, das eine maskierte Person dabei beobachtet, wie sie auftritt oder etwas vorspielt, ist wirklich und vollständig irregeleitet.« (Moshe Barasch: *Tiermasken*. In: Schabert, *Die Sprache der Masken* (Anm. 2), S. 123–147, hier: S. 125.)

⁷ »Ein gutes Beispiel für das gleichzeitige Erkennen der Maske auf zwei Ausdrucksebenen findet sich im griechischen Theater der Antike. Der Schauspieler trug dort die Maske der Gestalt, die er darstellte. Allgemein könnte man sagen, daß er bei seinem Auftritt, sagen wir als Ödipus oder Antigone, diese Gestalt in gewisser Weise tatsächlich war. Dennoch sollte uns dies nicht zu der Annahme verleiten, Schauspieler und Publikum wären sich der Tatsache, eben daß es sich um einen Schauspieler, der die Maske des Ödipus oder der Antigone trägt, nicht mehr bewußt. [...]« (Ebd.)

Heraufbeschwören einer neuen Identität, ohne die alte vollständig auszulöschen, bewirkt die geistige Vorstellung des Andersseins.«⁸

Anthropologische Thesen zum Maskenwesen Mensch

Der Kulturwissenschaftler Jan Assmann stellt die spekulative These auf, der Mensch besitze eine natürliche Affinität zum Maskenhaften – im Sinne des Entwurfs oder der Annahme einer zweiten Identität, weil sein Selbstentwurf von der Interaktion mit anderen abhängig sei. Stets geteilt zwischen einem privaten und einem öffentlichen Ich, einem fluktuierenden, wandelbaren und einem fixierten, identifizierbar gemachten Ich, einem als ›wahr‹ empfundenen und einem konventionellen, äußerlich determinierten und unterworfenen Ich, sei der Mensch als soziales Wesen ein Masken-Ich, ein Doppelgänger seiner selbst. Dieses Dasein als ›maskiertes‹ Ich steht Assmanns Überlegungen zufolge in einem Bedingungs-zusammenhang zu Besitz und Gebrauch der Sprache. Denn auch diese sei zu gleich etwas Eigenes und etwas Äußerliches, Medium des Selbstausdrucks und der Selbstentäußerung.⁹ Das Bild meiner selbst, das mir mein Kommunikationspartner als eine Art lebendiger Spiegel vermittelt, kann willkommen oder lästig, akzeptabel oder inakzeptabel sein – in jedem Fall ist es nichts an-und-für-sich Gegebenes, nichts unvermittelt ›Natürliches‹, sondern ein Bild, ein ›künstliches‹ Gesicht – eine Maske. Solche Masken werden mir aber nicht nur von außen aufgezwungen, ich kann sie auch willentlich annehmen, um

⁸ Ebd.

⁹ »Was wir von den Masken über den Menschen lernen, ist die Einsicht, daß der Mensch das Wesen ist, das sich verdoppelt, das mit dem einen Körper, der ihm gegeben ist, nicht auskommt. Der wichtigste Grund für diese Veranlagung zur Selbstverdopplung scheint mir die Sprache zu sein. Der Mensch ist ›zoon logon echon‹, das Tier, das sich über ein kodifiziertes Symbolsystem mit anderen verständigen kann. Diese Verständigung ist zugleich eine Spiegelung. Unser Selbstbild formt sich in uns im Umgang mit Anderen. Wir sehen uns im Spiegel der anderen. Aber dieses Spiegelbild kann unter gewissen Umständen in Spannung treten mit der inneren Empfindung eines eigenen Selbst. »Je est un autre« (Rimbaud).« (Jan Assmann: *Du siehst mit dem Kopf eines Gottes – Gesicht und Maske im Ägyptischen Kult*. In: Schabert, *Die Sprache der Masken* (Anm. 2), S. 149–171, hier: S. 167.)

meinem Gegenüber ein ganz spezifisches Gesicht zu zeigen.¹⁰ Dass wir nicht ›Einer‹, sondern ›Viele‹ sind, nicht ein einziges Gesicht, sondern viele Gesichter haben, liegt Assmanns Argument zufolge unter anderem in unserer Zeitlichkeit begründet, an welche uns die Maske insofern erinnert.¹¹

»Das unaufhebbare Doppelgängertum unserer zugleich privaten und sozialen, biologischen und kulturellen Existenz kann durch unsere kulturellen und biographischen Lebensumstände gefördert, gemildert oder ganz unterdrückt werden – es ist immer angelegt und kulturell verschieden ausgeformt. [...] Diese innere Verdopplung ist eine Funktion unserer sprachlichen (symbolischen) Kommunikation, sie ist dem Menschen eigen und bildet einen der möglichen Quellgründe der Maske, eine Veranlagung zum Maskieren.«¹²

Ausdruck durch Masken

Masken sind oft expressiv. Ihre Formen überzeichnen die der menschlichen Physiognomie ins Überkonturierte, ja ins Groteske. Sie unterstützen und verstärken damit die Ausdruckspotenziale der angeborenen Erscheinung. Insofern drücken sie diese aus, wie Tilo Schabert, der Herausgeber eines Bandes mit neueren kulturwissenschaftlichen Abhandlungen zum Thema ›Maske‹, hervorhebt. In der Maske komme Ausgedrücktes und Medium des Ausdrucks zur

¹⁰ »Es gibt viele Motive und viele Formen einer solchen inneren Dissoziation. Wir können das uns von den anderen zurückgespiegelte Bild unserer Selbst als eine feindselige Zumutung empfinden und uns dagegen sträuben, uns damit zu identifizieren. Dann wird es zu einer Maske, die wir tragen, typischer Fall in Situationen der Verfolgung, Kolonialisierung, erzwungenen Assimilation. [...] Wir können auch, in Situationen gegenseitigen Mißtrauens und Konkurrenzdrucks, den anderen ein Bild zeigen und anbieten, das sie sich von uns machen sollen[,] um ein anderes, das wir als das Wahre (sic) empfinden, darunter zu verbergen. [...]« (Ebd.)

¹¹ »Ein anderer Faktor unserer Verdopplung ist das Faktum, daß wir in zwei Zeiten leben [...], der fließenden Zeit unserer inneren Selbstwahrnehmung und der sozialen Zeit, die uns auferlegt, morgen derselbe wie gestern und heute zu sein. Diese personale Identität ist ein soziales Konstrukt, dessen Fixiertheit, ja Starrheit im Gegensatz steht zu dem Fluß, in dem wir selbst uns erfahren. Wo sich dieser Gegensatz verschärft, kommt es zur Erfahrung der Maske, zur Starrheit der Maske.« (Ebd., S. 167f.)

¹² Ebd., S. 168.

Deckung; die Maske transportiere eine Bedeutung, die in ihrem eigenen Aussehen sinnfällig werde, in diesem letztlich bestehe.¹³ Masken sind demnach Kommunikationsmittel – Zeichen, in denen Bedeutetes und Bedeutung miteinander verschmelzen.¹⁴

Autobiographische Masken

Die deutsche Übersetzung einer Abhandlung Paul de Mans über autobiographisches Schreiben – verstanden als eine konstruktive Darstellung des Selbst, das dieser Darstellung nicht etwa zugrundeliegt, sondern aus ihr vielmehr erst hervorgeht – interpretiert den Prozess des schreibenden Selbst-Entwurfs pointiert als »Maskenspiel« – der Begriff taucht im Titel der deutschen Übersetzung entsprechend auch auf; im Original ist von einem »De-facement« die Rede. Der Text fungiert demnach als eine Maske, in deren Erarbeitung das schreibende Ich sich allererst eine Gestalt gibt, Gestalt annimmt. Auch unter dieser Perspektivierung ist die Maske jenseits der Alternative von Verhüllung und Offenbarung. Das »Gesicht« des Autobiographen, das sie zeigt, entsteht im

¹³ »Von Masken sollte man grundsätzlich anderes denken als das [,] was man sich gewöhnlich zu ihnen denkt. [...] Was wird im allgemeinen von Masken gedacht? Sie seien – ungefähr so verlief wohl eine Kette typischer Assoziationen – Mittel des Verhüllens, des Verbergens, des Vortäuschens, der Verstellung, des Spiels mit Geheimnis und Macht, zur Aufführung von Zauber und Erregung von Schrecken, für den verwirrenden, verkehrenden Effekt, den ein Vertauschen von Rollen, Gesichtern, Identitäten hat – die Mittel, kurz, zu einer Theaterwelt, von Maskeraden eben. Daran [...] ist [...] etwas Wahres. Doch »wahr« allein für den Beginn eines Studiums der Masken [...] Denn das Maskenhafte der Masken ist [...] nicht deren ganzer Sinn, vielmehr schließt sich ihr voller Sinn erst jenem an.« (Schabert, *Die Sprache der Masken* (Anm. 2), S. 10f.)

¹⁴ »Masken »sprechen« über sich hinaus, da sie überbringen, was sie ausdrücken, und demnach durch sich über sich hinweg tragen, was aus ihnen zu lesen ist, oder genauer gelesen werden soll. Masken dienen einer Fracht und sind dafür die Fracht: Was sie bedeuten, wird durch sie bedeutet; was sie alles sagen, wird durch sie ausgesagt. Was immer sie vermitteln, dies enthalten sie zuerst (absorbieren es zur »Maske«), doch eben zu dem Zweck, daß es erraten, erschlossen, von ihnen abgelesen, schließlich mit ihnen, im Verstehen ihrer Formensprache verstanden wird.« (Ebd., S. 11.)

Zeigen selbst – wobei das Konzept der Maske hier insofern metaphorisch verwendet wird, als es sich um ein geschriebenes Maskengesicht, eine Text-Maske handelt.

»Wir nehmen an, das Leben würde die Autobiographie hervorbringen wie eine Handlung ihre Folgen, aber können wir nicht mit gleicher Berechtigung davon ausgehen, das autobiographische Vorhaben würde seinerseits das Leben hervorbringen und bestimmen? Wird nicht alles, was der Autor einer Autobiographie tut, letztlich von den technischen Anforderungen der »Selberlebensbeschreibung« beherrscht und daher in jeder Hinsicht von den Möglichkeiten seines Mediums bestimmt?«¹⁵

Erzählen als Maskenspiel

Nicht nur das autobiographische Erzählen, sondern das Erzählen überhaupt ist beschreibbar als ein Spiel, das zwischen dem Verfasser eines Textes und seinem Leser gespielt wird und bei dem die Instanz des Erzählers zugleich Medium und Spielfigur ist. Angesichts theoretischer Skepsis gegenüber konventionellen, aus modernistischer Sicht »verbraucht« und anachronistisch wirkenden Erzählformen und Erzählstrategien betont Umberto Eco den Maskencharakter aller Erzählerfiguren. Auch die älteren und zitathaft wirkenden Modelle (Erzählerfiguren beispielsweise, wie man sie aus historischen Romanen des 19. Jahrhunderts kennt), könne man gleichwohl noch einsetzen – sie seien wie Masken, deren sich der Schriftsteller bediene, um den Erzählprozess in Gang zu bringen, um auf diesem künstlichen Weg etwas erzählbar zu machen, das sich sonst vielleicht nicht (mehr) erzählen ließe. Ecos Kommentar zu seinem Roman *Il nome della rosa* betont, dass er seine Erzählerfigur Adson bewusst als historisches Zitat, metaphorisch gesagt: als ostentativ artifizielle Maske konzipiert hat.

¹⁵ »We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium?« Paul de Man: *Autobiography as De-facement*. In: *Modern Language Notes* 94, H. 5, Dez. 1979, S. 929–930, hier: 920. – Dt.: Paul de Man: *Autobiographie als Maskenspiel*. In: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hrsg. und übers. v. Christoph Menke, S. 131–145, hier: S. 132.

»Ich schämte mich zu erzählen. [...] Kann einer, der erzählen will, heute noch sagen: »Es war ein klarer spätherbstlicher Morgen gegen Ende November«, ohne sich dabei wie Snoopy zu fühlen? Was aber, wenn ich Snoopy das sagen ließe? Wenn also die Worte »Es war ein klarer spätherbstlicher Morgen...« jemand sagte, der dazu berechtigt war, weil man zu seiner Zeit noch so anheben konnte? Eine Maske, das war's, was ich brauchte. Ich setzte mich also hin und las (erneut) die mittelalterlichen Chronisten, um mir den Rhythmus und die Unschuld ihrer Erzählweise anzueignen. Sie sollten für mich sprechen, dann war ich frei von jedem Verdacht.«¹⁶

Vordergründig klingen diese Überlegungen zur Notwendigkeit einer Erzählermaske nach einer narrativen Strategie, wie sie für eine sich selbst als spätzeitlich wahrnehmende Literatur typisch ist – wie eine Reaktion auf die Überzeugung, alles sei schon einmal gesagt worden. Allerdings provozieren sie darüberhinaus zu der Frage, ob Erzähler je etwas anderes als »Masken« gewesen sind.

Gesicht und Maske

Das im Altgriechischen gebräuchliche Wort für »Gesicht« (πρόσωπον) wurde auch als Bezeichnung für Masken verwendet; insofern besteht in der antiken Kultur zwischen Maske und Gesicht kein Unterschied. Etymologisch besteht (wie auch beim deutschen Wort »Gesicht«) ein Zusammenhang zu Bezeichnungen für den Sehvorgang. Allerdings verband sich in der antiken Kultur mit dem Begriff der Maske weniger der Gedanke an optische Manifestationen und Eindrücke als der an sprachliche Bekundungen. Die antike Maske ist in erster Linie ein sprechendes Gesicht; die Maskenträger interagierten hier vor allem verbal. Obwohl der Ausdruck πρόσωπον auf die Sphäre des Sehens verweist, wurde Schauspielerei in der Antike doch primär als ein sprachliches Geschehen verstanden.¹⁷ In einem anderen Sinn lassen sich Gesicht und Maske aus

¹⁶ Umberto Eco: *Nachschrift zum »Namen der Rose«*. München, Wien 1984, S. 27.

¹⁷ Vgl. Erika Simon: *Stumme Masken und Sprechende Gesichter. Zur Archäologie Griechischer und Römischer Masken*. In: Schabert, *Die Sprache der Masken* (Anm. 2), S. 17–32, hier: S. 17: »Für die Maske gibt es im Altgriechischen keine spezielle Bezeichnung. Die Griechen verwendeten für das, was in unserer Kultur Maske heißt (*maschera, masque, mask*) und als Wort wahrscheinlich aus dem Arabischen stammt, ihre Bezeichnung für Gesicht, *prosopon*. Darin steckt eines der vielen griechischen Verba für »sehen«; – *prosopon* spielt wie

sozialanthropologischer und psychologischer Perspektive gleichsetzen: Das Gesicht kann insofern als »Maske« gelten, insofern es das ist, was jemand von sich zeigt.

»Uns begegnen in Wahrheit nie Menschen, uns begegnen Gesichter: Andere, wie sie sich zeigen.«¹⁸ – »Die ganze Welt der Menschen besteht aus Maskenlandschaften, die Menschen folglich kennenlernen, erforschen, zu deuten erlernen müssen, um andere Menschen verstehen, sich mit diesen kommunikativ verbinden zu können. Menschenkenntnis ist Maskenerfahrung. Ihr klassisches Objekt ist das menschliche Gesicht.«¹⁹

Richard Weihe hat in seinen Studien zur Semantik des Maskenkonzepts zwei Grundansätze voneinander unterschieden: Dem einen zufolge bilden Masken und Gesicht einen Gegensatz, dem anderen zufolge eine Einheit.²⁰

Grenzüberschreitung durch Masken

Wer eine Maske aufsetzt, stellt sich als ein anderer dar und wird dadurch ein anderer. Den Identifikations- bzw. Verschmelzungseffekt von Masken betont Jan Assmann in einer Abhandlung über *Mythische Masken*, geht dabei aber nicht von

das deutsche Wort »Gesicht« oder das französische »visage« auf die Tätigkeit des Auges an. Das ist zwar für alle Arten von »stummen Masken« [...] adäquat, aber nicht so sehr für das »sprechende Gesicht«, das heißt, für die antike Theatermaske. Diese saß nämlich nicht nur vor dem Antlitz, sondern sie umgab auch den Hinterkopf. Es kam bei ihr weniger auf das Sehen als auf das Reden an; – der Schauspieler wurde griechisch *hypokrités* genannt, das heißt Sprecher im Dialog, »Antwörter«. Die Römer waren sich dieser Tatsache bewußt und nannten die Theatermaske *persona*, das heißt ein Ding, durch das etwas hindurchtönt, nämlich die Stimme des Schauspielers und damit das Wort des Dichters.« (Die von Erika Simon hier wiederholte und traditionsreiche Ableitung von »persona« aus »personare« ist aus etymologischer Sicht nicht haltbar, gleichwohl aber durch ihre Wirkungsgeschichte auch nicht irrelevant; vgl. unten → »Person«.)

¹⁸ Schabert, *Die Sprache der Masken* (Anm. 2), S. 12.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München 2004. »Es konkurrieren offensichtlich zwei grundverschiedene Denkmodelle der Maske. [...] Diese Arbeit stellt diese Denkmuster einander gegenüber.« (S. 37)

einem dualen, sondern von einem triadischen Modell aus: Der Darsteller A wird das Dargestellte B, indem beide hinter der Maske C stecken. Er ist von B besessen, agiert als dessen Medium. Auch in säkularen Formen des Maskengebrauchs könnte sich eine Reminiszenz an diese Verschmelzung von Träger und Maske erhalten haben. Assmann führt für diese Funktion der Maske Beispiele aus verschiedenen Kulturkreisen an und begründet sie im Ansatz (spekulativ) anthropologisch.²¹ Die ägyptische Mumienmaske bildet den Prototyp der so verstandenen Maske, die mit einem von Assmann vorgeschlagenen Ausdruck auch als »Zielgestalt« gelten kann; solch in diesem Sinn »gezielte« Verwandlung durch Masken lässt sich in kultisch-rituellen und ästhetischen Praktiken verschiedenster Zeiten und Kulturkreise beobachten.²² Das Tragen von Masken dient der Kommunikation mit einer spirituellen Sphäre. »Eine der Wurzeln, vielleicht des Theaters und in jedem Fall der Maske ist die Geisterbeschwörung.«²³ Insofern ist Maskierung ein Akt der Grenzüberschreitung.

Dies gilt nicht nur für die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits, sondern auch für immanente Grenzen. Mosche Barasch beschreibt die Tradition der Maskierung von Menschen als Tiere als einen (zu bestimmten Anlässen vollzogenen)

²¹ »Karl Kerényi nannte die Maske das Gerät einer »vereinigenden Verwandlung«, Eliade ein »instrument of ecstasy«. Die Maske verwandelt den, der sie trägt, in ein Tier, in einen Gott, in sich selbst. Denn im Grenzfall kann, wie Eliade sagt, auch das eigene Porträt als Maske dienen. »He becomes »other«, even when the mask is his own portrait.« (Mircea Eliade: *Masks*. In: *Encyclopedia of World Art*. London 1958, IX, S. 524, zit. nach David Carrasco: *Elementare Geister – Mexikanische Masken von Leben und Tod*. In: Schabert, *Die Sprache der Masken* (Anm. 2), S. 77–95, hier: S. 77.) Auch dies hat mit der dissoziativen Form der menschlichen Existenz zu tun. Mystische Masken gehen aber noch einen Schritt hinaus über die der menschlichen Existenz eigentümliche Verdopplung, sie implizieren eine dritte Größe. Wir haben es mit drei Größen zu tun: A, B und C. Die typische Wirkung der mystischen Maske ist Besessenheit. Indem A die Maske B aufsetzt, wird er von C besessen, als dessen Maske B gilt. Hinter der Maske B stecken sowohl der Mensch A, der sie trägt, als auch der Gott, Totengeist oder Dämon C, der von A Besitz ergreift und B als seine eigene Maske benutzt. Deshalb kann hier auch die Maske isoliert auftreten, wie wir das in Griechenland und Mexico beobachten.« (Assmann, *Du siehst mit dem Kopf eines Gottes* (Anm. 9), S. 168.)

²² Ebd.

²³ Ebd.

Prozess der Entgrenzung.²⁴ Zu fragen sei allerdings, ob sich die solcherart Verkleideten wirklich durch ihre Tiermasken verwandeln wollten. Immerhin hätten sie nur Gesichtsmasken getragen und seien insofern als Zwischenwesen aufgetreten.

Mircea Eliades Hypothesen zufolge dient die (Selbst-)Verwandlung durch Masken nicht zuletzt der Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit und dem Versuch ihrer Transzendierung.

»Masken sind [...] immer auf die eine oder andere Weise mit der Vorstellung von Zeit verbunden. Welche Art von Maske auch getragen wird, ihr Träger transzendiert die irdische Zeit. Ob die Maske ritueller Natur ist, bei Bestattungen oder bei einer Darbietung zum Einsatz kommt, sie ist ein Werkzeug der Ekstase. Wer eine Maske trägt, ist nicht mehr er selbst, denn er wird über seine persönliche zeitliche Identität hinaus projiziert. Er wird »anders«, sogar wenn die Maske sein eigenes Porträt darstellt.«²⁵

Ironie und Maske, Ironie der Maske

Eine Maske ist das, was sie darstellt, denn ihr Wesen besteht in ihrem Ausdruck. Und sie ist es doch auch wieder nicht, denn der Maskierte tritt ja in einer anderen als seiner angeborenen Gestalt auf. Das Tragen einer Maske verleiht dem Maskierten eine ihm und den anderen bewusste doppelte Identität; das Kommunizieren mittels Masken stellt eine Form der Kommunikation dar, bei welcher den Beteiligten die Diskrepanz zwischen Repräsentation und Repräsentiertem bewusst ist. Darum deutet Jan Assmann die Maske als ironisch. Er verortet sie jenseits von Wahrheit und Lüge. (Und er schließt damit an einen Ironiebegriff an, wie er in der Romantik entwickelt wurde; mit der Gegenüberstellung von »eigentlichem« und »uneigentlichem« Sprechen hat er nichts mehr zu tun.)

»Das Eigentliche der Maske [...] scheint mir die Ironie. Die Maske repräsentiert etwas in voller Anerkennung der Unangemessenheit der Repräsentation. Sie verwandelt in voller Anerkennung der Unvollkommenheit und Unabgeschlossenheit der Verwandlung. Sie verbleibt bewußt im Zwischen und in

²⁴ Barasch, *Tiermasken* (Anm. 6), S. 123.

²⁵ Eliade nach Carrasco, *Elementare Geister* (Anm. 21), S. 524.

der Zweierheit. Ihre Wahrheit liegt in der Anerkennung ihrer Uneigentlichkeit und der Tatsache, daß es keine Eigentlichkeit gibt. Die Maske lügt nicht, sondern gibt zu verstehen, daß es die nackte, unmaskierte Wahrheit nicht gibt. Sie ist das Bild, das sich als solches weiß, ein Zwischending, zwischen Mensch und Mensch, Mensch und Gott, Mensch und Tier, und erweist [sich] gerade darin, als eine Allegorie des Zwischen, als ein unaufgebbares Humanum.«²⁶

Kommunikation und Maske

Die Maske ist einer schon auf antike Vorstellungen und Praktiken zurückgehenden Auslegung zufolge ein Medium der Kommunikation. Masken sind konnotiert mit Sprechen und Antworten, mit dem »Durch-eine-Form-Hindurchtönen« von Rede, mit sprachlicher Darstellung, mit Erzählen (→ Erzählen). Tilo Schabert weist darauf hin, dass sich durch Maskierung im engen Sinn Kommunikationsprozesse erleichtern oder sogar erst ermöglichen lassen: Mit der Maske wird ein Kommunikationskanal geschaffen.²⁷ Diese Vorstellung steckt auch im Begriff der »Computermaske«: Mit verschiedenen Inhalten füllbare Leerformen stellen auch und gerade im Zeitalter digitalisierter Kommunikation die Rahmenbedingungen für den Transport von Informationen her. Und gerade für Computermasken gilt, dass das Medium die Botschaft ist.

Larven

Zwischen »Maske« und »Larve« bestehen enge semantische Verknüpfungen; beide Ausdrücke werden vielfach als Synonyme verwendet, vor allem unter Akzentuierung der Verstellungs- und Verbergungsidee. Welch komplexe Konnotationen sich an das Wort »Larve« knüpfen, deutet der entsprechende Eintrag im Grimmschen Wörterbuch an. Die Larve changiert zwischen einer monströsen und einer spaßhaften Erscheinung, zwischen dem Ursprung tiefen Schreckens und dem Requisit unbekümmerten Spiels. Die Verwendung des Ausdrucks »Larve«, auch für die Erscheinung eines sich verwandelnden Insekts, verknüpft

²⁶ Assmann, *Du siehst mit dem Kopf eines Gottes* (Anm. 9), S. 169.

²⁷ Schabert, *Die Sprache der Masken* (Anm. 2), S. 13: »Die Maske vor dem Gesicht überwindet die Maske des Gesichts und eröffnet eine nur durch sie mögliche Kommunikation.«

das Vorstellungsfeld um Masken und Verlarvungen zudem mit dem der Verwandlung, der Transformation, der Höherentwicklung. Und insofern der Schmetterling Sinnbild der Psyche ist, erscheint die Larve manchmal sogar als Sinnbild bevorstehender Seelenwanderung. Auf dem vom Grimmschen Wörterbuch verzeichneten Wortfeld um »Larven« dominiert die Idee des (Masken-)Spiels.

»LARVE, f., aus dem lat. larva übernommen. / 1) gespenst, schreckgestalt [...]. 2) copie, darstellung einer solchen schreckgestalt um der unterhaltung willen [...]. 3) larve, in mannigfacher bildlicher verwendung; wie maske [...]. gewöhnlicher nur von der verhüllung des gesichtes, als des spiegels menschlicher gefühle und gedanken, ausgehend [...]. 4) larve auch die form und erscheinung des menschlichen antlitzes [...]. 6) larve naturwissenschaftlich: unter larve versteht man die gestalt eines der verwandlung unterworfenen insects von dem augenblicke an, da es aus dem ei kriecht, bis es sich in eine puppe oder in eine nymphe verwandelt.« (Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig 1854ff., Bd. 12, Sp. 207–209.)

»LARVENGESICHT, n. gesicht, das einer larve gleicht [...].« (Sp. 209)

»LARVENMANN, m. der maskenspiel, mummenschanz treibt, narr [...].« (Sp. 209)

»LARVENSPIEL, n. mummerei, gaukelspiel [...].« (Sp. 209)

»LARVENWERK, n. gaukelwerk, gaukelei [...].« (Sp. 209)

Literatur als Maskenspiel

Keine Metapher scheint sich verschiedenen Schriftstellern und Literaturtheoretikern mehr anzubieten als die der Maske, um die poetische Arbeit (vor allem mit Blick auf die Beziehung des Dichters zur Sprache) zu bezeichnen, – und zwar wegen der Ambivalenz von Masken im Spannungsfeld zwischen Offenbarung und Verhüllung, Selbstsuche und Selbstentfremdung, Ausdruck und Verfremdung, Erkenntnisvermittlung und Täuschung. Allerdings werden bei der Analogisierung des literarisch-poetischen Textes mit einem Arrangement aus Masken, des Schreibprozesses mit sprachlicher Maskierung, unterschiedliche Akzente gesetzt. Einige Beispiele:

Der Lyriker, Literaturtheoretiker und Anthologist Harald Hartung hat einen Band mit gesammelten eigenen Abhandlungen unter den Titel *Masken und Stimmen. Figuren der modernen Lyrik* gestellt (München, Wien 1996). Eines der Motti zu seinem Band stammt von T.S. Eliot: »Ich bin der Ansicht, daß in jedem Gedicht,

von der persönlichen Meditation bis zum Epos und zum Drama, mehr als nur eine Stimme spricht.« Unter dem Zwischentitel *Masken und Stimmen* heißt es in einer Abhandlung Hartungs thesenhaft, der sich maskierende Dichter suche auf dem Weg der Maskierung nach einer ›authentischen Stimme‹. Pseudonyme sind aus der Perspektive dieses Hartungschens Authentizitätsdiskurses keine Verstellungen, sondern Schutzvorrichtungen – keine entstellenden, sondern bergende Hüllen.²⁸ (Implizit ist die Dichotomie von Maske und ›wahrem Gesicht‹ im Spiel.²⁹)

Tiefe Skepsis hinsichtlich der Möglichkeit, über Experimente mit sprachlichen Maskierungen je an eine ›echte‹ Stimme zu kommen, artikuliert sich demgegenüber etwa in Hermann Burgers Erzählung *Diabelli*. Deren Titelheld ist ein Zauberkünstler und in dieser Rolle ein Sinnbild des modernen Schriftstellers, eines Illusionisten, der vor allem mit dem eigenen Ich allerlei täuschende Tricks anstellt. Diabelli hat viele Namen, und mit jedem Namen verbindet sich ein anderer Identitätsentwurf; alle sind gleichermaßen künstlich. Der Prestidigitateur ist ein Masken-/Rollen-Ich, zu dem lauter sprachliche Maskierungen gehören, ja das aus diesen Maskierungen und aus nichts sonst besteht. Das Mit-der-Sprache-Spielen – in »Diabelli« ein Spiel in Variationen – ist bei Burger zugleich ein Mit-

²⁸ »In der Lyrik unseres Jahrhunderts zeigt sich diese Dialektik immer wieder: Der Dichter, der sich maskiert, versucht unter der Maske seine authentische Stimme zu finden. Der Möglichkeiten, der Varianten sind viele: sie reichen von den *Personae* Ezra Pounds und dem Personenpluralismus der Heteronyme Fernando Pessos bis in die linguistischen Exerzitien Helmut Heißenbüttels, Oskar Pastiors oder Inger Christensens; von der Ausdrucksartistik Gottfried Benns bis zum reduktionistischen *grido* Giuseppe Ungarettis; von der nüchternen Wahrheit Philip Larkins bis zu den kühnen Metaphern, unter denen Tomas Tranströmer den Kampf um den verlorenen Namen führt. Und der Name, unter dem Paul Antschel im anagrammatischen Silbentausch zu Paul Celan wurde, bot er nicht so viel Schutz, daß in seinem Schatten Atem und ›Atemwende‹ möglich wurden?« (Harald Hartung: *Masken und Stimmen. Figuren der modernen Lyrik*. München, Wien 1996, S. 27.)

²⁹ Analoges gilt für György Konrad, der zwischen Wahrheit und Lüge ganz unironisch unterscheidet, indem er die Wahrheit der Literatur als ironische Maskierung deutet: »Die Literatur ist eine ironische Maske. Sie weiß das. Die nicht ironische Maske ist – Lüge.« (György Konrad: *Gesicht und Maske*. In: *Sprache im technischen Zeitalter*. Jg. 1979, S. 187–197, hier: S. 187.)

sich-selbst-Spielen. Die Materie, aus denen die Maske des Schriftstellers besteht, sind Zitate. Nur als Zitat kommt das Ich überhaupt zu Wort; seine Texte sind Flickwerke aus vorgefertigten Ausdrucksweisen. Zur »Poetologie« der *Diabelli*-Erzählung gepasst habe, so Burger in einem Selbstkommentar, die Tatsache, dass Magier sich meistens hinter Künstlernamen als sprachlichen Masken verbergen. (Der u.a. erwähnte Magier mit dem klangvollen Namen José Antenor Gago y Zavalo Marquis d'Orighuela wurde ›L'homme masqué‹ genannt, weil er immer eine Augenlarve trug.) In seiner Poetik-Vorlesung kommentiert Burger die eigene Erzählung so:

»Ich wollte den Künstler zeigen, der hundert Masken, aber kein Gesicht hat, analog zum Satz ›Habe illudiert und illudiert und dabei mein Selbst verjuxt‹, der alles in alles verwandeln, aber sich selbst nicht enttrinnen kann, dessen hinterste Regung Berechnung ist, vom Wissen verseucht, wie's gemacht wird, der es zur Meisterschaft gebracht hat im Vortäuschen natürlicher Wirkungen aufgrund künstlich unterschobener Ursachen.«³⁰

Zu den Vertretern der lyrischen Moderne, die Harald Hartung in seiner Kollektion poetischer Masken vorstellt, gehört Fernando Pessoa. Pessoa tritt nur in Gestalt heteronymer Masken-Ichs in Erscheinung. Unter verschiedenen Namen hat er gleich eine ganze Reihe von Oeuvres hinterlassen. Diese lassen sich gar nicht mehr mittels der Begriffsopposition von ›authentisch(-)nichtauthentisch‹ beschreiben. Pessoa selbst sagt über sein vielgestaltiges Werk:

»Die Geistesverfassung, aus der es entsprang, mag man als Privileg oder als Krankheit betrachten. Sicher ist indessen, daß der Autor dieser Zeilen – ich weiß nicht, ob auch der Autor dieser Bücher – niemals nur eine einzige Persönlichkeit war, niemals anders als dramatisch gedacht oder empfunden hat; d.h. durch die Maske einer angenommenen Person oder Persönlichkeit, die besser als er selbst diese Gefühle empfinden konnte. Manche Schriftsteller schreiben Dramen und Novellen, und in diesen Dramen und Novellen unterstellen sie ihren Gestalten Gedanken und Gefühle und sind häufig genug entrüstet, wenn man diese für ihre eigenen Gedanken und Gefühle hält. Bei dem vorliegenden Werk verhält es sich, obschon in anderer Form, im Grunde genauso. Jeder dauerhafteren Persönlichkeit, die der Verfasser dieser Bücher in sich zu erleben vermochte, hat er eine bestimmte Ausdrucksweise gegeben und aus dieser Persönlichkeit einen Autor mit einem Buch oder verschiedenen Büchern entwickelt; mit ihren Gedanken, ihren Gefühlen, ihrer Kunst hat er, der wirkliche Verfasser nichts zu schaffen, abgesehen davon,

³⁰ Hermann Burger: *Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben*. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt a. M. 1986, S. 57.

daß er bei der Niederschrift das Medium von Gestalten war, die er selbst geschaffen hat. Weder dieses noch die folgenden Werke haben irgend etwas mit dem Verfasser zu tun. Weder ist er einverstanden mit dem, was in ihnen niedergelegt ist, noch ist er dagegen.«³¹

Pessoa (»Person«) führt zufallsbedingt einen sprechenden Namen.

Person

»Persona« bedeutet zunächst »Maske«, in zweiter Linie auch »Rolle«, »Charakter«. Aus der erstgenannten entwickelten sich schon in der römischen Antike diverse übertragene Bedeutungen. Die Doppeldeutigkeit von »Rolle« eines Schauspielers und der »Rolle« eines Mitglieds der Gesellschaft existiert schon hier.

»Belege für den theatralischen Bereich finden sich seit Plautus und Terenz, Belege für den außertheatralischen seit der Zeit Ciceros. Die [...] Bedeutung »Person« (im Sinne von »Persönlichkeit, Individualität«) ist hingegen eine Schöpfung der christlichen Tradition, der allenfalls durch die abstrakte Verwendung des Wortes in der Terminologie der Rhetorik und des Rechts vorgearbeitet worden sein mag.«³²

Die noch im Grimmschen *Wörterbuch* zu findende Ableitung von »persona« aus »per-sonare« ist eine Scheinetymologie, hat aber offenbar etwas so Überzeugendes, dass sie seit der Antike immer wieder vorgenommen wurde.

»[...] das lat. persona (aus per und sonare [!]; vgl. J. Grimm, kl. Schriften 3, 370) bedeutet ursprünglich die den ganzen Kopf des Schauspielers bedeckende Maske mit trichterförmiger Mundöffnung zum Verstärken der Stimme, sodann die darzustellende Rolle des Schauspielers, das von ihm dazustellende oder dargestellte Individuum, den Schauspieler in seiner Rolle, welche Bedeutung im 16. Jahrh. durch die Übersetzung lateinischer Komödien mit dem Fremdwort in die deutsche Sprache gekommen ist [...]« (Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig 1854ff., Bd. 13, Sp. 1562–1565.)

³¹ Fernando Pessoa: *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. In: ders., *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares* (»Aspekte«). Übers. v. Georg Rudolf Lind. Frankfurt a. M. 1987, S. 7.

³² Art. »Person«. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Bd. 7: P-Q. Darmstadt 1989, Sp. 269–338. Von M. Fuhrmann, G. Scherer und M. Schemer, hier: Sp. 269.

Der Ausdruck »Person« ist ein Schlüsselbegriff in vielfältigen Diskursen der Philosophie, der Ethik, der Anthropologie, der Psychologie, der Rechtswissenschaft – und zugleich ein Allerweltswort, mit dem etwa angegeben wird, wie viele Menschen gemeinsam in einem Aufzug fahren dürfen oder in einen Bus passen. Wie Martin Brassler, der Herausgeber einer Anthologie zur philosophischen Begriffsgeschichte von »Person«, einleitend hervorhebt, verknüpft sich mit dem Begriff in ethischen und juristischen Kontexten vor allem die Vorstellung von der »Würde« eines Menschen; noch in der alltags-sprachlichen Verwendung – etwa bei der Angabe der zu einer Party eingeladenen »Personen« – schwingt, wie er meint, diese Konnotation noch mit: Zwar ist mit der Rede von soundsoviel »Personen« nicht an die Unverwechselbarkeit des Einzelnen gedacht, aber immerhin sträubt sich in uns etwas, bei menschenbezogenen Mengenangaben von soundsoviel »Stück« zu sprechen.³³

Rolle und Rollenspiel

Mit dem im Lateinischen für Masken verwendeten Wort »persona« verbindet sich in der Antike die Bedeutung »spezifischer Charakter«, und als Darstellungsform eines solchen spezifischen Charakters gilt nicht nur sein Erscheinungsbild, sondern sein ganzes Verhalten – die Art und Weise, wie er sich in sozialen Kontexten präsentiert, das, was er in diesen repräsentiert, kurz: die Rolle, die er spielt. Vom Theater wird die Vorstellung interagierender »Personen« als Spieler von »Rollen« auf den Bereich sämtlicher sozialer Interaktionen übertragen.

»Aus »persona« = »Maske« ging schon früh die Bedeutung »Rolle, Figur, Charakter« hervor, und zwar offenbar zunächst im ursprünglichen Bereich des Wortes, in der Sphäre des Theaters. [...] Die nächste Stufe der übertragenen Verwendung – »persona« = Rolle, Charakter im Leben, in der Gesellschaft – hat sich vornehmlich in typischen Bereichen eingebürgert: innerhalb von »Systemen«, die dem Theater darin ähneln, daß auch in ihnen ein bestimmtes »Ensemble« mit je spezifischen

³³ Martin Brassler (Hg.): *Person. Philosophische Texte von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1999. Hier: ders., *Einleitung*. S. 9–28, hier: S. 13. Auf dem Umschlag des 1999 erschienenen Reclam-Bändchens ist übrigens eine weibliche Maske zu sehen (die Reproduktion eines pompejanischen Wandgemäldes).

›Rollen‹ agiert, innerhalb des Gerichtswesens, des staatlichen Behördenapparats, der ständisch gegliederten Gesellschaft und der Familie.«³⁴

Ciceros Schrift *De officiis* entwirft eine Rollentheorie, gestützt auf eine verlorene Abhandlung des Panaitios, der den Ausdruck ›πρόσωπον‹ verwendet hatte. Mit dem Vorstellungsfeld um Person und Rolle verbunden ist in Rom vor allem der Gedanke einer sprachlichen Selbstdarstellung; so wird der Begriff der Person auch zur grammatischen Kategorie. Wer spricht, spricht als »Person« und nimmt damit schon eine Rolle ein. Das öffentliche Leben ist eine Interaktion von ›Personen‹ – wie auf dem Theater. Aus der Perspektive der römischen Kultur ist vor allem das Gerichtswesen Herzstück und Inbegriff des sozialen Lebens; entsprechend wird gerade hier evident, dass Menschen in verschiedenen Rollen auftreten und miteinander interagieren. Die verschiedenen an einem Prozess beteiligten Personen nehmen als spezifische Rollen-Träger den jeweils verhandelten Fall aus verschiedenen Perspektiven wahr – und diese Vorstellung einer sich ausdifferenzierenden Perspektivik wird auf den grammatikalischen Diskurs übertragen: Man spricht in der ersten, zweiten oder dritten ›Person‹.³⁵

³⁴ »Person« (Anm. 32), Sp. 270.

³⁵ »Sofern Masken im Theaterdialog für das Gleichbleibende eines Blickwinkels stehen, eignet sich ›persona‹ auch für die Benennung der Blickwinkel, aus denen heraus überhaupt gesprochen werden kann: erste, zweite, dritte ›Person‹ der Grammatik. Auch die Rhetorik macht sich diese Terminologie zur Charakterisierung der verschiedenen Parteien zunutze, die z.B. an einem Gerichtsverfahren beteiligt sind: Kläger, Angeklagter und Richter sind feststehende Rollen und als solche ›personae‹. Solche ›personae‹ – d.h. Rollen – finden sich überall in der Gesellschaft: wo Ämter ausgeübt, Sozialfunktionen ausgefüllt oder Charakterformen gelebt werden. Alle Rollen in einer Gesellschaft lassen sich nach Cicero auf eine von vier Ursachen zurückführen. Auch die mit einer jeweiligen Rolle unmittelbar verbundene Ausstrahlung kann ›persona‹ meinen, sei sie Kraft des Amtes, durch die Stellung im Sozialgefüge oder durch eigene Taten zustande gekommen. / In all diesen Kontexten meint ›persona‹ immer das, was für die Maske des Theaters wesentlich ist. ›Persona‹ drückt das am Menschen aus, was in der Öffentlichkeit steht, und näherhin den Teil an ihm, der angesichts der Öffentlichkeit wichtig ist. Man zieht die ›persona‹ an oder legt sie ab – oder bekommt sie nicht wieder los –, ganz so, wie der Theaterspieler seine Maske. Die Maske zeigt das Typische und das Unveränderliche. Entsprechend meint ›persona‹ immer das am Menschen, was überindividuell und charakteristisch ist: die Rolle, die er in den gesellschaftlichen Kommunikationsabläufen spielt.

Die moderne Soziologie stellt den Begriff der Rolle ins Zentrum der Beschreibung sozialer Identitäten und Interaktionen.

»Indem der Einzelne soziale Positionen einnimmt, wird er zur Person des Dramas, das die Gesellschaft, in der er lebt, geschrieben hat. Mit jeder Position gibt die Gesellschaft ihm eine Rolle in die Hand, die er zu spielen hat. Durch Positionen und Rollen werden die beiden Tatsachen des Einzelnen und der Gesellschaft vermittelt.«³⁶

Schauspielerei

Wort- und ideengeschichtlich entwickelt sich das Begriffsfeld um »Person« aus dem Bildfeld um Schauspieler und Schauspielerei. Verbindendes Mittelglied ist dabei die »Maske«. Bereits in römischer Zeit wurde – wie erwähnt – das lat. Wort ›persona, -ae, f.‹ – das zunächst ›Maske‹, dann auch ›Rolle, Charakter, Person‹ bedeutete, von ›personare‹ (›[hin]durchtönen‹) abgeleitet; man dachte dabei an das Sprechen der Schauspieler durch Masken. Diese Ableitung erscheint aus neuerer etymologischer Sicht fraglich. Andere Ableitungen werden vorgeschlagen. Das etruskische Wort ›persu‹ bedeutete ›Maske, Schauspieler‹; vielleicht ist das eine Vorstufe von ›persona‹; vielleicht besteht wortgeschichtlich auch ein Bezug zum griechischen Wort πρόσωπον (›Gesicht‹, ›Maske‹, später auch ›Person‹). In jedem Fall steckte demnach sprachgeschichtlich hinter der »Person« eine »Maske«.

Schreckensmasken

Masken gehörten in der Antike zur Sphäre des Kultischen und der Götter. Die älteste Maske ist dabei eine Schreckensmaske.

»Die am häufigsten auftretende Maske von der früharchaischen Kunst bis in die Spätantike ist das Antlitz der Gorgo Meduas, das Gorgoneion. Es entstand dem

›Person‹ ist der Einzelne, sofern er ein allgemeines Rollenverhalten ausfüllt.« (Brasser, *Person* (Anm. 33), S. 29f.)

³⁶ Ralf Dahrendorf: *Homo sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle*. Opladen ¹³1974, S. 26.

Mythos zufolge dadurch, daß Perseus eine der drei Gorgonen, Medusa, enthauptete. [...] In den meisten Fällen [...] ist es halslos, also eine Maske im eigentlichen Sinn [...], eine stumme Maske [...]. Das Gorgoneion existierte aber auch außerhalb des Perseusmythos. Es gehörte zu den Schrecknissen der Unterwelt, über die Persephone gebot.«³⁷

Jean-Jacques Rousseau bringt die Maske vor dem Hintergrund seiner Dichotomisierung von Natürlichem und Künstlichem mit der Erfahrung eines ursprünglichen Erschreckens in Verbindung. Sein Zögling Émile soll durch den Umgang mit Masken an deren furchterregendes Potential gewöhnt werden – schrittweise, bis er auch die hässlichsten erträgt. Damit verbindet sich die Hoffnung, den Jungen auch für die vielfältigen und meist abstoßenden Maskierungen der Gesellschaftsmenschen zu sensibilisieren.³⁸

Die enge Verbindung von Masken und Schrecken wird bis in die Gegenwartskultur hinein immer wieder bekräftigt und gestalterisch genutzt. Dass die bloße Tatsache eines maskierten Gegenübers allein schon Unbehagen erzeugt, weil man ihm ja nicht ins Gesicht sehen kann, spielt dabei wohl eine wichtige Rolle. Zudem sind (jeweils spezifische) Masken mit Henkern, Straßen- und Bankräubern oder Mitgliedern gewalttätiger Gruppen (wie dem Ku Klux Klan oder modernen terroristischen Vereinigungen) konnotiert. Dichte assoziative Verknüpfungen bestehen auch zwischen Masken und Phantomen, Gespenstern, Monstern etc. Insofern ist es nur konsequent, wenn im Horrorfilm das Maskenmotiv oft zentrale Funktionen übernimmt.

Sprechen als Maskierung

Nietzsche beschreibt das philosophische Sprechen als maskenhaft. Es auf eine bestimmte Bedeutung festlegen zu wollen, hieße, seine Abgründigkeit zu verkennen.

³⁷ Simon, *Stumme Masken und Sprechende Gesichter* (Anm. 17), S. 18f.

³⁸ Jean-Jacques Rousseau: *Emile oder über die Erziehung*. Hrsg. v. Martin Rang, übers. v. Eleonore Sckommodau. Stuttgart 1998, S. 691. Dazu auch: Weihe, *Die Paradoxie der Maske* (Anm. 20), S. 335.

»Der Einsiedler glaubt nicht daran, daß jemals ein Philosoph [...] seine eigentlichen und letzten Meinungen in Büchern ausgedrückt habe: schreibt man nicht gerade Bücher, um zu verbergen, was man bei sich birgt? – ja er wird zweifeln, ob ein Philosoph »letzte und eigentliche« Meinungen überhaupt haben könne, ob bei ihm nicht hinter jeder Höhle noch eine tiefere Höhle liege, liegen müsse – eine umfänglichere fremdere reichere Welt über einer Oberfläche, ein Abgrund hinter jedem Grunde, unter jeder »Begründung«. Jede Philosophie ist eine Vordergrunds-Philosophie – das ist ein Einsiedler-Urtheil [...]. Jede Philosophie verbirgt auch eine Philosophie; jede Meinung ist auch ein Versteck, jedes Wort auch eine Maske.«³⁹

In Radikalisierung dieses Ansatzes ließe sich alles Sprechen als Maskierung beschreiben – eine Vorstellung, die im Kontext post-auktorialer Texttheorien besonders plausibel erscheint. Gerade hier ist die Polysemie des Maskenkonzepts mit zu bedenken (→ Ambiguität).

In der These, es sei nicht eigentlich der Mensch, der spreche, sondern etwas (»Es«) spreche durch ihn »hindurch«, bringt sich implizit in jedem Fall das Bild der Maske zur Geltung, durch die etwas »hindurchtönt«.

»Im Text des Menschen ist es nicht einfach der Mensch, der spricht, was er sagen wollte, bevor er anfang zu sprechen. Sondern *Es* spricht *in* ihm und läßt ihn im Text sprechen; *Es* spricht durch den Menschen-im-Text, Der Mensch selbst ist Effekt der Sprache und nicht Ursache des Sprechens.«⁴⁰

Theatermetaphern

Schon die enge wort- und begriffsgeschichtliche Verknüpfung von »Person«, »Schauspiel« und »Maske« sowie die Genese der Ideen über soziale Interaktionen als »Rollenspiel« aus der Sphäre der Schauspielerei lassen es einleuchtend erscheinen, dass Theatermetaphern philosophiegeschichtlich so

³⁹ Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*. II 751f. (=Bd. III, 197f), Nr 289. Vgl. auch: »Alles, was tief ist, liebt die Maske [...]. Jeder tiefe Geist braucht eine Maske: mehr noch, um jeden tiefen Geist wächst fortwährend eine Maske, dank der beständig falschen, nämlich *flachen* Auslegung jedes Wortes, jedes Schrittes, jedes Lebens-Zeihens, das er giebt. – « (Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*. II 603f. (=Bd. III, 49f), Nr 40.)

⁴⁰ Kurt Röttgers: *Ça parle – wer sagt das?* In: *Diesseits des Subjektprinzips. Körper – Sprache – Praxis*. Hrsg. v. Thomas Bedorf u. Stefan A.B. Blank. Magdeburg 2002, S. 69–85, hier: S. 73.

bedeutsam sind (→ Welttheater). Entscheidend ist dafür, wie Claus Langbehn betont, u.a. die »Vielfalt ihrer Begleitmetaphern: Rolle, Maske und Zuschauer sind in den anthropologischen Selbstverständigungsdiskursen des Menschen seit jeher von großer Bedeutung und haben die Theatermetaphorik an ihrer Seite.«⁴¹

Totenmasken

Nicht nur als Requisiten kultisch-theatralischer Darbietungen tauchen Masken in der Antike auf, sondern auch als Totenmasken. Allerdings wurden die antiken Totenmasken, Grabbeigaben, welche die Verstorbenen darstellten, auf andere Weise angefertigt als es sich in späterer Zeit einbürgerte: Sie sind nicht wirklich der Abdruck des Gesichts des Verstorbenen, sondern wurden aus Metall hergestellt, um dessen Gesicht zu bedecken.⁴² Die uns heute geläufigen, durch Abnahme eines Gips-, Ton- oder Wachsabdrucks vom Gesicht des Toten hergestellten Totenmasken gewinnen ihre Signifikanz demgegenüber durch die suggestive Vorstellung, dass sie Spuren des Gesichts selber und aus der unmittelbaren Berührung mit diesem entstanden sind. Ihre Bedeutung in kultischen, insbesondere in memorialkultischen Zusammenhängen ist zudem durch die Vorstellung von der Ausdruckshaftigkeit des individuellen Gesichts geprägt; die Totenmaske soll die prägnante Physiognomie des Einzelnen darstellen, um die Erinnerung an diesen zu unterstützen und damit seiner Verehrung eine stabile mediale Grundlage zu verschaffen. Einerseits Bedeckung des Gesichts, andererseits möglichst »lebensnahe« Reproduktion des Gesichts,

⁴¹ Claus Langbehn: Art. »Theater«. In: Ralf Konersmann: *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Darmstadt 2007, S. 443–458, hier: S. 443.

⁴² »Die frühesten Masken, von denen wir in der griechischen Kunst wissen, sind die sogenannten Totenmasken aus den Schachtgräbern von Mykene – sogenannt deshalb, weil sie nicht als Abdruck des Gesichtes entstanden sind wie wirkliche Totenmasken. Die mykenischen sind aus Goldblech oder aus Elektron getrieben [...]. Sie lagen flach über den Gesichtern der erwachsenen männlichen Toten [...].« (Simon, *Stumme Masken und Sprechende Gesichter* (Anm. 17), S. 17.) (Die Zuordnung der bedeutendsten dieser Masken an Agamemnon durch Schliemann ist historisch unhaltbar, weil der Anführer der Achäer im Kampf um Troja etwa 250 Jahre später lebte.)

partizipiert also auch die Totenmaske an der Ambiguität der Maske zwischen Verhüllung und Offenbarung, ihrem Changieren zwischen Obskürität und Evidenz.

Verstellung

Schon der römische Sprachgebrauch verknüpfte den Begriff der »persona« im Sinn von »Maske« auch mit der Idee der Verstellung. Wo man sich hinter Masken verbirgt, da kann man auch demaskiert werden.⁴³

Verwandlung mit und durch Masken

Neben kultischen und rituellen Zwecken (→ *Grenzüberschreitung durch Masken*) dient das Tragen von Masken als eine Selbstverwandlung auch der spielerischen Modifikation der Wirklichkeit, dem Experiment mit dem, was »gilt« und »nicht gilt«, der Erprobung von Alternativ-Rollen und Szenarien, der Aufhebung von Grenzen zwischen Figuren, Gruppen, Ständen, dem Entwurf alternativer und multipler Identitäten, dem Experiment mit dem Selbst und dem anderen. Durch Maskierungen wird es möglich, verschiedene Ebenen der Wirklichkeit einander durchdringen zu lassen. So wird im Maskenspiel insbesondere die Leitdifferenz zwischen Wirklichkeit und bloß »scheinhafter« Inszenierung um-spielt – und konventionelle Vorstellungen über den Zusammenhang und die Ordnung der Dinge werden versuchsweise außer Kraft gesetzt.⁴⁴

⁴³ »Das erste literarische Zeugnis [Plautus, *Persa*] verwendet »persona« = »Maske« im Sinne von »Verkleidung, verkleideter Mensch«; von hier aus war es nicht weit zu »persona« als Metapher für »Schein, Verstellung, Betrug«. Dieser Gebrauch ergibt sich z.B. aus der wohl sprichwörtlichen Redensart von »personam capiti detrudere« (jemandem die Maske vom Gesicht reißen) [Martial] oder aus der Äußerung Senecas: »Nemo [...] potest personam dio ferre; ficta cito in naturam suam recidunt« (»Niemand kann lange eine Maske tragen; Heuchelei fällt rasch ins wahre Wesen zurück.«) (»Person« (Anm. 32), Sp. 269f.)

⁴⁴ »Masken halten keineswegs zurück, was hinter ihnen liegt, [...] sondern sind vielmehr für die hinter ihnen befindlichen Umstände, Motive und Prozesse durchlässig, weitergehend,

Welttheater

Seit der Antike ist die Welt mit einem Theater oder Schauspiel verglichen worden.⁴⁵ Ernst Robert Curtius⁴⁶ nennt als seinen ersten Beleg eine Bemerkung aus Platons später Schrift *Nomoi (Die Gesetze)*, derzufolge die Menschen als Spielpuppen der Götter betrachtet werden können. Auch für das Mittelalter führt Curtius Belege für den Topos des Welttheaters an; heidnische Antike und christliches Schrifttum bildeten für die fraglichen Autoren zwei gleichrangige Quellen. Insgesamt wird der traditionsreiche Vergleich des Menschen mit einem Schauspieler zum Instrument der Zeitkritik; entscheidend ist die Differenz zwischen Sein und Schein. Das ganze irdische Leben steht im Zeichen des Scheins. Es leuchtet ein, dass diese Sichtweise dem christlichen Denken besonders naheliegen musste. Johannes von Salisbury baut die Grundmetapher aus, indem er zum Kreis der Akteure einen Zuschauerkreis hinzudenkt; damit erst wird das »Welttheater« komplett, denn jedes Theater besteht ja aus Spielern und Publikum. Für das 16. Jahrhundert belegt Curtius das Bild vom »Spiel Gottes« bei Martin Luther, der die weltliche Geschichte als Puppenspiel charakterisiert – gemeint ist: als bloßes Puppenspiel. In der Geschichte agieren nur Gottes »Larven«.⁴⁷ In Frankreich verfasst Pierre Ronsard 1564 einen Epilog

übermittelnd, darstellend, eben: »sprechend«. Genau dafür sind sie »Masken«. Zum Überwinden der Unterschiede, Grenzen, Trennungen, die alle Wirklichkeit insoweit durchziehen und sie teilen, als jedes einzeln Wirkliche in ihr seine ihm eigene Form hat, die es von allem anderen trennt, abgrenzt, unterscheidet und dabei scheinbar »undurchsichtig« macht. [...] Mit ihrem Gebrauch wird in die Aufführung von »Welt« – zur Vorstellung von deren »Ordnung« zum Beispiel – in der Weise einer Quer-Inszenierung eingegriffen. »Geltende« Wirklichkeitsbilder werden durchkreuzt, aufgehoben, fließend gemacht. Mit Masken ist es möglich, voneinander getrenntes [...] ineinander übergehen und sich miteinander verbinden zu lassen, so daß das eine dann in der Figur des anderen auftreten kann [...].« (Schabert, *Die Sprache der Masken* (Anm.2), S. 11.)

⁴⁵ Zur Metapher des Welttheaters vgl. Langbehn, Art. »Theater« (Anm. 41), S. 454f.

⁴⁶ Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Kap. 7: Metaphorik, § 5: Schauspielmetaphorik, Bern, München³ 1961, S. 148f.

⁴⁷ Dazu: Erich Seeberg: *Grundzüge der Theologie Luthers*. Stuttgart 1940, S. 179.

über das »theatrum mundi«: Die Menschen sind die Akteure, Fortuna führt Regie, der Himmel schaut zu.

Im englischen Globe-Theater, Shakespeares 1599 eröffneter Wirkungsstätte, stand das programmatische Motto zu lesen: *Totus mundus agit histrionem*. Es handelt sich nach Curtius um einen abgewandelten Satz aus Johannes von Salisburys *Policraticus*, der wenige Jahre zuvor neu erschienen war: eine klare Anknüpfung ans Mittelalter also. In Shakespeares Drama *As you like it* baut die Figur des Jaques den Vergleich der Welt mit einer Bühne zu einer berühmten Rede aus: »All the world's a stage«. Einerseits impliziert die Gleichung von Welt und Theater eine Abwertung des Lebens als »bloßes« Spiel. Aber andererseits wertet sie auch das Theaterspiel auf: Dieses wird zum Modell des Lebens und der Geschichte selbst. Insofern kann das Wort »All the world's a stage« als Leitwort über Shakespeares gesamtem dramatischem Werk stehen: Mit diesem geht es um nicht weniger als um Modelle für »Leben« und »Geschichte« – um die dramatische Kunst als bewegliches Spiegelbild der Wirklichkeit selbst. Wo immer in literarischen – zumal in dramatischen – Kontexten auf den Topos vom Welttheater rekurriert, die Welt also (unter welchem Vorzeichen auch immer) als Analogon eines dramatischen Werkes interpretiert wird, dort reflektiert der Text implizit über sich selbst und seine Tauglichkeit zu solcher Spiegelung. Damit geht es letztlich um den Wahrheitswert und um die Erkenntnisfunktion von Dichtung. Wenn die Welt ein Theater ist, dann ist das Theater ein Abbild der Welt, an dem deren innere Beschaffenheit sinnfällig gemacht werden kann.

Neben dieser Implikation eines dichterisch-theatralisch zu vermittelnden Wissens über die Welt bleibt die Semantik von Täuschung und Verstellung für die poetischen Rekurse auf die Schauspielmetapher leitend, vor allem im Barock und im Kontext der pessimistischen Verurteilung der sinnlich-körperlichen und sozialen Welt als scheinhaftes Gebilde. Im Hauptwerk des Baltasar Gracián, *El Criticón*, trägt das zweite Kapitel den Titel: *El gran teatro del Universo*. Hier wird die Theatermetapher auf den Kosmos bezogen, den Gracián als Schaustellung interpretiert. Das dramatische Werk Calderóns entfaltet die Theatermetapher, vor allem *La vida es sueño (Das Leben ist ein Traum)* und *El gran teatro del mundo (Das große Welttheater)*. Im Großen Welttheater agieren neben dem »Meister« (Gott) diverse allegorische Gestalten sowie Repräsentanten

der gesamten Menschheit. Der »Meister« verteilt dann die Rollen an den Reichen, den König, den Landmann, den Bettler, die Schönheit, den Weisen und das Kind; diese können sich ihren Part im Weltschauspiel also nicht selbst aussuchen. Gott ist Autor und Regisseur zugleich; er verantwortet das Spiel und die Rollenbesetzung. In Abweichung davon entwirft die Romantik das Konzept einer Theaterwelt, die nur noch aus Kulissen ohne Hintergrund besteht. Ausgeliefert an ihre Rollen, bleibt allen Akteuren nur noch ihre Spielwelt. Tiecks Komödie *Ein Prolog* von 1796 zeigt nur ein Publikum, das vergeblich auf das Aufgehen des Vorhanges wartet. Kein Autor, kein Regisseur lässt sich blicken. Die Figur des Anthenor vermutet, das Publikum selbst sei unwissentlich und unwillentlich die einzige, die wahre Spieler-Gesellschaft; hinter dem Vorhang hingegen stecke nichts. Als Folge einer modernespezifischen Subjektivierung, so resümiert Claus Langbehn in einem Artikel zur Theatermetaphorik, sei es »schließlich [...] nicht mehr Gott, der als Zuschauer fungiert, sondern der Mensch, der als Subjekt der Wahrnehmung der Zuschauer jener Bühne ist, auf der er selbst agiert.«⁴⁸

Zeitkritik und ästhetische Autoreferenzialität verbinden sich bei Luigi Pirandello im Bild der Maske, wenn er seine Theaterstücke als Metatheater konzipiert (und mit dem Sammeltitel *Maschere nude, Nackte Masken*, charakterisiert). Die wohl bekanntesten Figuren Pirandellos, die *Sei personaggi in cerca d'autore*, haben eine andere Realität als die Schauspielertruppe, mit denen sie in einem und demselben Stück auftreten. Während das (wirkliche) Publikum in diesen gespielten Mitgliedern eines Theaterensembles Figuren sehen soll, wie sie in der sogenannten Realität möglich sind und vielfach vorkommen, repräsentieren die Sechs Personen eine Wirklichkeit für sich: die Wirklichkeit der Kunst. Um dies augenfällig zu machen, müssen sie anders aussehen als die übrigen Figuren. Pirandello hat vorgeschlagen, sie in einer spezifischen Maske und besonderen Kostümen auftreten zu lassen, welche die Differenz zwischen den beiden stückinternen Wirklichkeitsebenen visualisieren sollten. Wie eine der Sechs Personen ausführt, sind die künstlichen Spielfiguren »wirklicher« als die sogenannte natürliche Wirklichkeit. Denn sie sind als Kunstfiguren zeitlos,

⁴⁸ Langbehn, Art. »Theater« (Anm. 41), S. 455.

während lebendige Menschen sich in ständigem Wandel befinden und in ihrer Flüchtigkeit keine Identität besitzen.