

Linda Simonis (Köln)

## **Handlung und Gespräch im freimaurerischen Ritual.**

### **Erziehung und Selbstreflexion als Drama.**

aus: Quatuor Coronati. Jahrbuch für Freimaurerforschung, Bd. 40, 2003, S. 61-73.

Ein Drama ist „die Nachahmung einer in sich geschlossenen und ganzen Handlung, die eine bestimmte Größe hat. Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat.“<sup>1</sup> Diese Definition, mit der Aristoteles in seiner *Poetik* die literarische Gattung des Dramas bestimmt, könnte auch als passende Charakterisierung eines Freimaurerrituals gelesen werden. Denn auch ein masonisches Ritual ist ein aus Sprache und außersprachlichen Verhaltensweisen zusammengesetzter dynamischer Handlungsverlauf, der eine bestimmte, meist dreigliedrige Struktur aufweist und sich insbesondere durch deutlich erkennbare Eröffnungs- und Schlussmotive von der übrigen Alltagskommunikation abhebt. Diese Gemeinsamkeit, die der Akt der Aufnahme in eine Loge oder der Beförderung in einen höheren Grad mit dem Genre des Dramas teilt, tritt umso deutlicher hervor, wenn man sich bewusst macht, dass den genannten Initiationsformen ein bestimmtes rituelles Muster zugrunde liegt, das sich als Form des Übergangs oder der Überschreitung einer Schwelle beschreiben lässt. Diese besondere Struktur des masonischen Rituals möchte ich im Folgenden an einem konkreten Fallbeispiel veranschaulichen. Doch bevor wir uns diesem Beispiel zuwenden, sei zunächst noch kurz auf den besonderen Stellenwert, der dem Ritual im Kontext des Freimaurertums zukommt, hingewiesen. Die rituelle Praxis ist für ein Verständnis der Freimaurerei nicht zuletzt deshalb zentral, weil sie, noch vor jeder philosophischen oder weltanschaulichen Bestimmung, ein entscheidendes Abgrenzungs- und Definitionskriterium des Freimaurertums bezeichnet.<sup>2</sup> Bietet sie doch, formal gesehen, den wohl eindeutigsten Gesichtspunkt, Freimaurer und Nicht-Freimaurer zu unterscheiden: „The border between Freemasons and non-Freemasons is formed precisely by these rituals“ (ebd., S. 57). Die hier genannte Grenze wird insbesondere dann überschritten, wenn ein neues Mitglied in die Gemeinschaft der Logenbrüder aufgenommen wird, also in den ersten bzw. untersten Grad, den Lehrlingsgrad, initiiert wird. Ein solches primäres Ritual (auch Initialritual genannt), das sozusagen den eigentlichen Akt der Einführung des Novizen darstellt, soll im Folgenden, am Beispiel eines dem Schwedischen Ritus zugehörigen deutschsprachigen Ritualtextes aus dem späten 18. Jahrhundert, genauer analysiert werden. Mit diesem Ritus der Aufnahme in den Lehrlingsgrad wähle ich mit Bedacht einen möglichst einfachen und grundlegenden Ritualvorgang, der sowohl in der (englischen) Johannismaurerei als auch in verschiedenen Hochgradorden, z.B. der

Strikten Observanz, verbreitet war. Den Text entnehme ich der von Winfried Dotzauer besorgten Quellensammlung zur Freimaurerei im 18. Jahrhundert.<sup>3</sup>

Voraussetzung des eigentlichen Ritualvorgangs ist, dass ein Bruder, der den Bewerber kennt und selbst Mitglied der betreffenden Loge ist, jenen für die Aufnahme vorgeschlagen hat und die Logenbrüder dem bereits (durch Ballotage) zugestimmt haben. Der ‚Suchende‘ – wie der Aufzunehmende in der Freimaurersprache auch genannt wird – wird nun in die ‚finstere Kammer‘ gebracht (vgl. A 147), ein dunkles, mit schwarzem Tuch ausgekleidetes Zimmer, das als Vorbereitungsraum der vor der Logenversammlung vollzogenen Zeremonie dient. Die Einkehr des Initianden in diesem Raum hat dabei eine vielschichtige symbolische und metaphorische Bedeutung. Die Abgeschlossenheit des Zimmers kennzeichnet dieses nicht nur als einen Ort der Besinnung und Meditation, sondern betont auch die Abtrennung und Loslösung des Suchenden von seiner gewohnten alltäglichen Umgebung, die in der Beschreibung des Ritualtexts als abrupter und plötzlicher Akt vollzogen wird: „Sobald er in der finsternen Kammer ist, wird die Thür schnell hinter ihm zugeschlossen“, notiert die Anweisung des Textes (A 147). Das Motiv der Ablösung, das hier symbolisch vorgeführt wird, wird zusätzlich dadurch unterstrichen, dass der Bewerber zuvor auch einen Teil seiner Kleidungsstücke und seinen Degen zurückgelassen hat.

Der hier beschriebene Eintritt in die finstere Kammer lässt sich als Beginn eines dreigliedrigen Verlaufsmodells auffassen, das auch aus anderen kulturellen Bereichen bekannt ist und für das der Kulturanthropologe Arnold van Gennep den Begriff des Übergangsrituals (*rite de passage*) geprägt hat.<sup>4</sup> Das Ritual setzt sich typischerweise aus drei Phasen zusammen: 1. einer Phase der Ablösung und Isolation, in der der Initiand von seiner herkömmlichen Umgebung getrennt wird (*séparation*), 2. die sogenannte Schwellen- oder Umwandlungsphase, in der die eigentliche Veränderung vollzogen wird (*marge*) und 3. eine Phase der Integration in die neue Gruppe oder den veränderten sozialen Zustand (*agrégation*). In Anschluss an van Gennep sind neuere Ansätze in der Ritualforschung darauf aufmerksam geworden, dass das Ritual nicht nur ein gedankliches Konzept unserer Ideen- und Vorstellungswelt bezeichnet, sondern vor allem eine konkrete Handlung, einen Vorgang der Vorführung und Aufführung. Der Ethnologe Milton Singer hat für kulturelle Geschehnisse dieser Art, die eine handlungsförmige, schauspielhafte Struktur aufweisen und in Gegenwart eines Publikums stattfinden, den Begriff des *cultural performance* geprägt.<sup>5</sup> Dieser Grundgedanke der performativen Verfasstheit kultureller und kultischer Geschehnisse wurde von neueren Ritualforschern, insbesondere Richard Schechner und Victor Turner,<sup>6</sup> aufgegriffen, die in ihren Arbeiten den dynamisch-dramatischen und handlungsförmigen Charakter ritueller Abläufe herausstellten.<sup>7</sup> Folgt man Singers Erklärungsansatz, stellen Rituale (z.B. Initiationsvorgänge) einen speziellen Unterfall aus dem größeren Bereich der *cultural performances* dar. Feste, Prozessionen

und feierliche Umzüge, Tänze, sportliche Wettkämpfe, Gerichtsverhandlungen oder auch Theaterstücke – all diese Geschehnisse markieren den großen Bezirk kultureller Verhaltensweisen, die sich wesentlich durch eine Dimension von Vorführung und Aufführung auszeichnen und für die ein Zusammenwirken von Akteuren und Zuschauern grundlegend ist.<sup>8</sup> Dass sich jene neueren, an Handlung und performativer Darstellung orientierten Modelle auch für die Untersuchung freimaurerischer Rituale fruchtbar machen lassen, hat Kristiane Hasselmann in ihrer Studie *Identität – Verwandlung – Darstellung* überzeugend dargelegt.<sup>9</sup> Im Rückgriff auf die Ansätze Singers und Turners kann sie zeigen, dass masonische Rituale eine spezifische (körperlich erfahrbare) Handlungs- und Erlebnisform aufweisen und so zu Recht als *cultural performances* im oben skizzierten Sinne gelten können. Versteht man in dieser Weise das Ritual als konkrete, körperliche und visuelle, Vorführung, liegt es nahe, eine weitere Unterscheidung vorzunehmen, die insbesondere für die Interpretation von in schriftlicher Form überlieferten Ritualien von Bedeutung ist. Gemeint ist die Unterscheidung von Text und Aufführung oder, in Schechners Terminologie, von *script* und *performance*.<sup>10</sup> Das Skript, d.h. die schriftliche oder piktographische Aufzeichnung des Rituals,<sup>11</sup> ist noch nicht das konkrete Ritualgeschehen selbst. Wie der Text eines Dramas oder ein Drehbuch bildet es lediglich eine Spielvorgabe oder Verlaufsskizze, die erst noch in konkrete Handlung und szenische Darbietung umgesetzt werden muss. Als eine Art „innerer Karte“ (ebd., S. 85) des Ritualgeschehens ist das Skript zwar beständiger als seine je einzelnen und individuellen Realisierungen; es ist jedoch in seiner Abstraktheit zugleich ärmer und um den Komplex körperlich-visueller Darstellung verkürzt. Diese grundsätzliche Beschränktheit des Skripts gilt es bei jeder Lektüre und Interpretation von Ritualtexten zu berücksichtigen. Nimmt man den Performance-Aspekt des Rituals ernst, müsste man sogar noch weitergehen und fragen, ob nicht im Grunde jeder Versuch (auch der hier unternommene), ein Ritual auf anderem Wege abzubilden oder zu beschreiben als durch dieses selbst (i.e. seine Performance), dem oben genannten Reduktionismus des Skripts verfällt und somit zu kurz greift. Denn insofern Rituale wesentlich Handlung, Praxis sind, lässt sich, genau genommen, auch der kognitive Gehalt, das ‚Wissen‘ des Rituals nur in handlungsförmiger Gestalt, durch die Ausführung des Rituals, erfassen und vermitteln: „Rituelles Wissen ist Wissen, das im Handeln vom Handeln gewonnen wird.“<sup>12</sup> Dieser kritische Vorbehalt ist mitzudenken, wenn im Folgenden die einzelnen Verlaufsmomente und Phasen des masonischen Aufnahme-rituals nachgezeichnet werden. Dabei scheint sich ein Verfahren anzubieten, das es erlaubt, der besonderen Bedeutung der Aufführungsdimension dennoch zumindest ansatzweise Rechnung zu tragen: nämlich der Versuch, das Skript nicht nur im herkömmlichen Sinne zu lesen, sondern überdies die dort nur andeutungshaft (in Form von impliziten Hinweisen und Regieanweisungen) notierten

gestisch-körperlichen und szenischen Aspekte, die die Performance des Rituals ausmachen, mitzurekonstruieren.

Den ersten, einleitenden Schritt bildet, wie bereits erwähnt, ein Vorgang der Separation des aufzunehmenden Neulings in der ‚finsternen Kammer‘. Doch anders als das oben zitierte rasche Zuschlagen der Tür suggeriert, ist dieses Geschehen keineswegs ein einfacher, sozusagen im Handumdrehen vollzogener Akt. Der hierbei in Gang gesetzte Vorgang der Absonderung braucht Zeit, ja mehr noch: die finstere Kammer als Ort der Seklusion erzeugt für den Novizen sozusagen einen eigenen, von der Alltagswelt getrennten Raum und eine eigene, von der normalen Zeitwahrnehmung verschiedene sakrale oder rituelle Zeit. Auch bleibt der Novize dort nicht auf Dauer allein, sondern er wird von einem bestimmten Logenbruder, dem sogenannten ‚fürchterlichen Bruder‘, wie es im Text heißt, befragt: „Hierauf fragt er [i.e. der fürchterliche Bruder] den Suchenden nach seinem Zunamen, Taufnamen, Vatersnamen, Alter, Geburtstag und Geburtsort, nach seiner Herkunft, Religion und seinem Amt“ (A 148). Hier wird mit anderen Worten zunächst die vorgängige, persönliche und soziale, Identität des Kandidaten, repräsentiert durch Name, soziale Rolle, Religionszugehörigkeit und Beruf, festgestellt und bekräftigt, bevor in einem zweiten Schritt die von dem Aufzunehmenden angestrebte neue Identität als Freimaurer erörtert wird: „[Er fragt], ob er in sich einen wahren Trieb verspüre, in einen so ernsten Orden als den der Freymaurer aufgenommen zu werden, oder ob er etwa nicht blos von einer eitlen Neugierde bewogen sey, diese Erfahrung zu machen, ob er ferner nicht von jemandem dazu überredet oder verleitet worden sei“ (A 148). Das hier skizzierte Gespräch ist alles andere als ein nur förmlicher, zeremonieller Ablauf. Vielmehr wird, durch die insistierenden Nachfragen des Bruders, der Eintritt in die Loge als eine Situation der Entscheidung herausgestellt, eine Entscheidung, die der Aufzunehmende bewusst und selbständig vollziehen soll (also nicht fremdbestimmt oder aus nur vordergründigen, oberflächlichen Motiven). Der Initiand hat, auch jetzt noch, die Möglichkeit der Wahl; er kann Freimaurer werden oder es lassen. Der genannte Vorgang der Befragung wird, so die Angabe des Ritualtextes, insgesamt dreimal durchgeführt; in den Zwischenzeiten, in denen der befragende Bruder dem Logenmeister und den übrigen Brüdern von den Antworten des Kandidaten berichtet, bleibt letzterer allein in der Kammer bzw., wie es heißt, nur „von einem ihm verborgenen unsichtbaren Bruder beobachtet“ (A 147).

Die Pausen, in denen der Novize mit sich allein ist, sind dabei keine bloßen Unterbrechungen oder Leerstellen im Verlauf des Rituals. Es sind vielmehr konstitutive Momente, die den Initianden zur Rückbesinnung und zum Nachdenken über sich selbst anregen. Dieser Prozess der Reflexion schließt dabei sowohl die Erinnerung an das frühere bzw. bisherige Selbst als auch die Vorstellung des bislang nur projizierten, zukünftigen Selbst mit ein. In diesem Sinne sind auch die

Aufforderungen und Ermahnungen des ‚fürchterlichen Bruders‘ zu lesen: „Er bittet ihn [den Initianden], genau sein Herz zu prüfen und sein Gewissen zu befragen, seinem bisher geführten Lebenswandel scharf nachzudenken, ehe er sich erdreiste, weiter auf dem Wege fortzuwandeln, den er so eben beschreiten wolle“ (A 148). Hier wird deutlich, dass es um einen Vorgang der inneren Veränderung, einen Wandel der Identität geht, der im Vollzug des Aufnahmeituals ins Werk gesetzt werden soll. Daher wird auch die Entscheidung, Freimaurer zu werden, im Ritus nicht als gegebenes Faktum behandelt, sondern erneut thematisiert und als eine Einstellung dargestellt, die nur als Ergebnis eines Vorgangs des Nachdenkens gewonnen werden kann: „[So] geht der Bruder zum dritten mal zu dem Suchenden, um sich nun zum letztenmal ganz zu versichern, ob er in seinem Entschluß, ein Freymaurer zu werden, beharre“ (A 148). Hier lässt sich bereits einer der schwierigen, prekären Punkte des freimaurerischen Aufnahmeituals erkennen: Das Ritual arbeitet mit äußeren Zeichen, mit sprachlichen Formeln, symbolischen Gesten und Handlungen; es zielt aber letztlich auf einen inneren Vorgang, auf einen Prozess der Identitätssuche, der Veränderung und Wandlung des Ich.<sup>13</sup>

Vor dem Beginn der folgenden, zweiten Phase des Rituals muss sich der künftige Freimaurer noch einer kleinen Geduldsprobe unterziehen. Man legt ihm eine Augenbinde an und lässt ihn wiederum in dem Vorbereitungsraum, das nun von einer Kerze erleuchtet ist, für eine Weile allein, wobei er die Anweisung erhält, dass er die Binde nicht abnehmen oder verrücken darf (vgl. A 149).

Anschließend wird er von dem ‚fürchterlichen Bruder‘ abgeholt und, weiterhin mit verbundenen Augen, zur Tür des Logenraums, wo die versammelte Bruderschaft ihn erwartet, begleitet. Durch ein Husten gibt der Begleiter die Ankunft des Neulings zu erkennen. Es folgt ein ritueller Austausch von Klopfzeichen, den der vorliegende Text wie folgt beschreibt: „Wenn der Wortführende Meister es dienlich findet, den Suchenden einzulassen, thut er mit dem Hammer einen starken Schlag auf den Altar; der Wachthabende beantwortet diesen Schlag mit einem gleich harten inwendig vor der Tür, und zum Beschluß schlägt der fürchterliche Bruder außen vor der Thür etwas später als die beiden vorhergehenden“ (A 151). Die skizzierte Verständigung durch akustische Zeichen markiert den Beginn des zweiten Stadiums des Aufnahmevorgangs, der Schwellenphase. Die Eingangspforte des Logenraums ist dabei selbst ein konkretes sichtbares Emblem dieser Schwelle, die der Neu-Aufzunehmende überschreiten soll. Es folgt ein Wechselgespräch zwischen dem Meister vom Stuhl, dem Begleiter und dem Aufzunehmenden, in dem die Folge von Fragen und Antworten bezeichnenderweise nicht der Information dient (Meister und Logenbrüder sind ja im voraus über alles in Kenntnis gesetzt), sondern vielmehr symbolischen, zeichenhaften Charakter haben. Als sinnbildhafte Sprechakte und Gesten inszenieren und kommentieren sie auf anschaulich-konkrete Weise die Einführung des Initianden in die Gruppe und in seinen neuen Status als

Logenmitglied. „Wer ist da?“ fragt der Wortführende Meister. „Es ist ein Suchender, welcher wünschet zum Freymaurer aufgenommen zu werden“, antwortet der fürchterliche Bruder (A 151). Diese Antwort wird, obgleich sie bereits von allen in der Loge Anwesenden gehört wurde, noch zweimal wiederholt, nämlich von dem Wachthabenden Bruder und dem Bruder Aufseher und so an den Meister weitergereicht. Es folgt die Frage des Wortführenden Meisters: „Ist er dessen würdig und wer geht für ihn in Bürgschaft?“ (A 151) Wieder handelt es sich nicht um eine Informationsfrage, denn der Bürge hat sich ja in dieser Funktion bereits vorgestellt. Dennoch melden sich die Paten nochmals und bekräftigen ihre Rolle: „Wir sind verantwortlich und gehen für ihn in Bürgschaft“ (A 151) Die Formel „Ich büрге für...“ weist den zitierten Redebeitrag als eine performative Sprachhandlung aus, eine sprachliche Äußerung, die nicht einen Sachverhalt feststellt oder beschreibt, sondern etwas tut, d.h. den Akt des Sich-Verbürgens vollzieht. Die hier erkennbare Handlungsdimension des zitierten Redebeitrags ist Teil eines allgemeineren sprachlichen Phänomens, das von Sprachphilosophen des 20. Jahrhunderts erkannt wurde und heute vor allem als Gegenstand der linguistischen Pragmatik diskutiert wird. Gemeint ist die Beobachtung, dass sprachliche Äußerungen im allgemeinen nicht abstrakte, grammatische Sätze, sondern Handlungen sind, die immer auch etwas tun, vorführen und bewirken. Pionier dieser Auffassung von Sprache als Handlung ist John Austin, der das Phänomen in seiner Vorlesungsreihe *How to do things with words* eingehend beschrieben und analysiert hat.<sup>14</sup> John Searle hat diesen Ansatz weiterentwickelt<sup>15</sup> und zu einer systematischen Klassifikation von Sprechakten ausgearbeitet.<sup>16</sup> Geht man von Searles Typologie der Sprechakte aus, so gehört die Äußerung „ich verbürge mich für“ der gleichen Klasse von Sprechakten an wie Versprechen oder Eid, den sogenannten kommissiven Sprachhandlungen, die einen Akt der Selbstverpflichtung implizieren.<sup>17</sup> Diese Art von Sprechakten setzen nach Searle auf seiten des Sprechers zudem die Absicht voraus, die angekündigten Handlungen zu tun bzw. – im Fall des Sich-Verbürgens – für einen Tatbestand einzustehen und dessen mögliche negative Konsequenzen zu übernehmen. Das damit angesprochene Kriterium, das für den kommissiven Sprechakttyp grundlegend ist, bezeichnet Searle auch als „Aufrichtigkeitsbedingung“.<sup>18</sup>

Auch bei den sich anschließenden Dialogpartien des Aufnahmeituals geht es um Äußerungen mit betontem Handlungscharakter, die nicht zuletzt innere Einstellungen und psychische Dispositionen ausdrücken. Es folgt ein Wechselgespräch zwischen dem Meister und dem zukünftigen Logenbruder, in dessen Verlauf eben jene Fragen wiederaufgegriffen werden, die dem Kandidaten schon in der Vorbereitungskammer vorgelegt wurden. „Mein Herr! Welches ist Ihr Taufname? Antwort. Ihr Zu- und Vatersname? Antw. Wie alt sind sie? Antw. Was für ein Amt bekleiden Sie, oder welches Geschäft treiben Sie? Antw.“ (A 153) Nachdem auf solche Weise nochmals die bürgerliche Identität des Initianden angesprochen wurde, wendet sich der Meister dem eigentlichen Anliegen

des Aufzunehmenden zu, indem er sich genauer nach dessen Antrieben und Motiven erkundigt: „Ist es ein reines Verlangen und wahrer Eifer, in unsern Orden aufgenommen zu werden, der sie hieher führt? Antw. Sind Sie vielleicht durch eine verwerfliche Neugier dazu verleitet worden? Antw. Sind Sie von jemandem dazu gereizt oder veranlaßt worden? Antw.“ (A 153) Hat der Kandidat diese Fragen im Sinne des Rituals beantwortet und die Aufrichtigkeit und Ernsthaftigkeit seines Anliegens bekräftigt, kann der symbolische Vorgang weiter fortgesetzt werden. Die Pausen und Momente des Schweigens sind dabei nicht weniger wichtig und konstitutiv als die Momente des Redens und aktiven Handelns. So notiert der Text: „Nach diesen Fragen macht der Wortführende Meister eine Pause, während welcher die große Stille beobachtet wird“ (A 153). Die Pause fungiert dabei nicht nur als verzögerndes und damit dramatische Spannung erzeugendes Element; sie bezeichnet auch einen Moment der Selbstbesinnung und Reflexion, in dem insbesondere der Aufzunehmende, aber auch die übrigen Teilnehmer das Geschehene überdenken und psychisch und intellektuell verarbeiten kann. Erst danach leitet der Meister zum dritten Schritt des Ritualvorgangs, dem eigentlichen Akt der Aufnahme, über: „Mein Herr, ihr vermuthlicher, auf gute Gesinnungen und Vertrauen zu uns gegründeter Gehorsam gegen das, was Ihnen schon widerfahren, läßt uns glauben, daß [...] allein ein tugendhafter Antrieb, ... in eine enge Verbindung mit einer für Tugend, Treue, Freundschaft und Ehre arbeitenden Gesellschaft zu kommen, sie zu dem Entschluß bewogen habe, Zutritt bei uns zu suchen“ (A 153). Diese Bemerkung bildet die Voraussetzung und den Auftakt einer weiteren Frage-Antwort-Sequenz, durch die sich der Initiand bereit erklärt, die Gesetze und Bestimmungen der Loge anzunehmen: „Ich frage Sie, sind Sie bereitwillig, sich ganz und gar unsern Händen zu übergeben, um nach den Gesetzen, welchen wir gehorchen, zum Freymaurer... zu werden?“ (A 153) Dem symbolischen Charakter der Aufnahmezeremonie und dem besonderen Stellenwert dieses Gesprächsmoments gemäß, genügt hier nicht die einfache, einmalige bejahende Antwort des Novizen. Die gleiche Frage wird vielmehr vom Logenmeister in abgewandelter Form („Glauben Sie wohl genug Muth und Körperkraft zu besitzen, um alle diese Pflichten zu erfüllen?“ A 154) noch zweimal aufgegriffen, bevor das Frage-Antwort-Spiel seinen Abschluss findet und die sprachliche Handlung von gestischer und szenischer Vorführung abgelöst wird. Der Novize, der noch immer seine Augenbinde trägt, wird nun auf eine symbolische Reise durch den Logenraum geführt, die mit verschiedenen emblematischen Gesten und sinnbildhaften Prüfungsmomenten verbunden ist. Der mir vorliegende Ritualtext spezifiziert die einzelnen Stationen dieser Reise nicht genau; wir wissen aber aus biographischen Zeugnissen von Freimaurern der Zeit, dass die konkrete szenische Ausgestaltung dieser Wanderschaft von Fall zu Fall variierte.<sup>19</sup> Die Reise des Novizen konnte durch bestimmte Geräusche (wie das Rasseln einer Kette, die Nachahmung eines Gewitters) begleitet werden oder man verwendete gegenständliche

Requisiten, die dem Initianden den Weg versperrten und von ihm nach der Art eines Hindernislaufs überwunden werden mussten. Den Abschluss und Höhepunkt dieses szenischen Geschehens bildet der Moment der Abnahme der Augenbinde (auch ‚Lichterteilung‘ genannt), in dem der neue Freimaurer den Logenraum und seine Logenbrüder, die er bislang nur akustisch wahrgenommen bzw. ertastet hat, nun auch zu sehen bekommt. Dieser entscheidende Augenblick konnte in einzelnen Fällen mit einem Moment des Schreckens oder der männlichen Mutprobe versehen sein, etwa indem man dem gerade erst aus dem künstlichen Zustand temporärer Blindheit befreiten Novizen ein grelles Licht entgegenhielt oder einen gezogenen Degen auf ihn richtete. In der Forschung sind häufig der Schockeffekt und die furchterregende Wirkung solcher dramatischer Darstellungsmittel herausgestellt worden. Diese Aspekte sind jedoch insofern zu modifizieren, als der Aufzunehmende selbst sich ja des symbolischen, nur im übertragenen Sinne realen Charakters des Ritualvorgangs bewusst ist und somit das Initiationsgeschehen unter dem Blickwinkel des ‚als ob‘, der metaphorischen Vorstellung und der spielerischen Fiktion, wahrnimmt. Von daher ist zweifellos auch der Effekt des Schocks und des Schreckens abgemildert und gedämpft. Nach bestandener Reise und symbolischer Mutprobe spricht der Logenmeister schließlich die formelhafte Erklärung der Aufnahme, die, sprachanalytisch gesehen, einen deklarativen Sprechakt bezeichnet (wie *taufen*, *ernennen zu*), wobei in dem hier zugrunde gelegten Ritualtext aus Dotzauers Quellensammlung für den Novizen und den als Lehrling aufgenommenen Freimaurer die archaisch anmutenden, an sakrale Formeln erinnernden Ausdrücke ‚Anhaltender‘ und ‚Leidender‘ verwendet werden: „Mein Herr! Sie sind ein Anhaltender gewesen. Ihr Wille soll geschehen. Sie sollen ein Leidender werden, aber wissen Sie, daß Mut und Herz und Besonnenheit [...] Unglück verhindern können“ (A 155).

Soweit die Beschreibung des von mir gewählten Aufnahme Rituals. Doch welche Funktion haben nun die einzelnen Elemente des skizzierten Ablaufs, die Sprechakte auf der einen, die außersprachlichen, gestischen und körperlichen Handlungen auf der anderen Seite? Zunächst lässt sich beobachten, dass das masonische Ritual als solches durch eine eigentümliche Paradoxie gekennzeichnet ist, die mit einer für die Struktur des Rituals charakteristischen Differenz von Innen und Außen zusammenhängt, von psychischen Einstellungen, Gefühlen, Gedanken einerseits und äußerlich sichtbaren bzw. hörbaren Zeichen, Gesten und körperlichen Vollzügen andererseits. Das Ritual ist darauf angewiesen, sich äußerer sinnlich wahrnehmbarer Zeichen zu bedienen; es zielt jedoch darauf, etwas Unsichtbares, der Wahrnehmung Entzogenes, einen Vorgang der inneren Veränderung des Subjekts, darzustellen. Diese Problematik hat schon Lessing in seinen *Gesprächen für Freimaurer* auf genaue Weise beobachtet: „Ernst: Die Freimaurerei wäre nichts Willkürliches? – Hat sie nicht Worte und Zeichen und Gebräuche, welche alle anders sein könnten, und folglich



willkürlich sind? Falk: Das hat sie. Aber diese Worte und diese Zeichen und diese Gebräuche, sind nicht die Freimaurerei“.<sup>20</sup> Die genannte Zweiseitigkeit (und mögliche Nicht-Identität) von Innen und Außen erfährt in unserem Fall noch eine zusätzliche Verschärfung dadurch, dass es sich bei der Aufnahmezeremonie um eine weitgehend festgelegte, durch die tradierte Vorgabe des Ritus im einzelnen vorgeschriebene Verlaufsform handelt, die nur in bestimmten Elementen und Details abgewandelt werden kann. Die sinnbildhafte Dramaturgie des Rituals kann als eine Antwort auf eben diese Innen/ Außen-Problematik gelesen werden, als Versuch, die genannte Diskrepanz zu überbrücken. Um diese Überbrückung zu leisten, sind insbesondere zwei Merkmale des Rituals von entscheidender Bedeutung: 1. die metaphorische, sinnbildhafte Ausdrucksweise des Rituals und 2. der Aspekt des Spiels und der imaginativen Fiktion.

Eng verbunden mit dem genannten Problem von innerem Empfinden und äußerer Darstellung ist ein weiteres Spannungsverhältnis oder Paradox des Rituals. Eine weitgehend festgelegte, durch den Ritus vorgegebene Form soll als Mittel der Suche nach persönlicher Identität und des Ausdrucks von Individualität bzw. individueller Entwicklung dienen. Inwieweit kann, so ist zu fragen, eine mehr oder weniger fixierte äußere Struktur wie die des Rituals überhaupt so verwendet und interpretiert werden, dass sie als mögliches Modell eines individuellen und d.h. je besonderen Übergangs- und Entwicklungsvorgangs fungieren kann? Um eine Antwort auf dieses Problem zu finden, ist es sinnvoll, sich die symbolische Sprache des Übergangsrituals nochmals genauer anzusehen. Auffallend ist zunächst, dass es bei Übergangsritualen im allgemeinen, wie Ethnologen und Kulturwissenschaftler festgestellt haben, vor allem was die verwendeten Bilder und Zeichen betrifft, bestimmte Berührungspunkte und Gemeinsamkeiten gibt, die vermutlich kulturübergreifend sind. Ein solcher für die Rituale verschiedenster Kulturen kennzeichnender Zeichenkomplex ist etwa der metaphorische Vorstellungskreis der Grenze oder Schwelle, der durch bestimmte Raumsymbole wie Linien, Grenzsteine oder Türen ausgedrückt wird. Van Gennep erläutert die besondere Bedeutung von räumlichen Zeichen und Markierungen in Übergangsritualen folgendermaßen: „Im Falle eines gewöhnlichen Wohnhauses ist die Tür die Grenze zwischen der fremden und der häuslichen Welt, im Falle eines Tempels ist sie die Grenze zwischen profaner und sakraler Welt. ‚Die Schwelle überqueren‘ bedeutet somit, sich an eine neue Welt anzugliedern.“<sup>21</sup> Zum Grundbestand ritueller Zeichen gehören darüber hinaus Embleme, die mit den Vorstellungen von Geburt, Leben und Tod assoziiert sind und so eine existenzielle Dimension ansprechen.<sup>22</sup> So findet sich in der Vorbereitungskammer des oben beschriebenen Ritus der Aufnahme in den Lehrlingsgrad häufig ein Totenschädel oder Skelett, der/ das als emblematisches Requisit den Novizen zum Nachdenken über die Begrenztheit seines Daseins, zu einer *meditatio mortis* anregen soll.<sup>23</sup> Auch die Bildlichkeit der Reise oder Wanderschaft gehört zum kulturübergreifenden

Repertoire der Zeichensprache von Übergangsriten. Eine weitere aufschlussreiche Übereinstimmung schließt sich an die gemeinsame Grundstruktur des Übergangs an. Es handelt sich ja bei den hier analysierten Ritualen, wie schon angedeutet, typischerweise um einen Vorgang der inneren Entwicklung eines einzelnen, um einen Wechsel oder Aufstieg auf eine qualitativ neue, höhere soziokulturelle Ebene, der zugleich mit der Aufnahme und Integration des Initianden in eine bestimmte Gruppe verbunden ist.<sup>24</sup> Dabei liegt es auf der Hand, dass der Augenblick des Übergangs von einer Ebene zur anderen, sozusagen der Schwellenzustand selbst, den entscheidenden und zugleich schwierigsten Moment des rituellen Vorgangs ausmacht. An dieser Stelle des Ritus soll sich die Veränderung des Initianden, der Wechsel seiner Identität, vollziehen. Die neue Identität kann indessen nach der Logik des Rituals nur angenommen werden, indem die frühere bzw. die gewöhnliche, alltägliche Identität des Novizen aufgehoben oder wenigstens zeitweilig außer Kraft gesetzt wird. Diese Zurücknahme der herkömmlichen sozialen Identität äußert sich im masonischen Aufnahmeprozess darin, dass der Neuling einen Teil seiner Kleidungsstücke und seinen Degen abgibt (also die Insignien seines bürgerlichen Status) und zudem anstelle seines normalen bürgerlichen Namens einen eigenen Ordensnamen erhält. Es ist kein Zufall, dass in den meisten Aufnahme- oder Beförderungszereemonien eben jenes Moment der Veränderung und Transformation des Ich besonders hervorgehoben wird. Dieser Augenblick wird insofern als prekär, möglicherweise auch als gefährlich oder riskant erfahren, weil sich der Initiand dabei vorübergehend in einen Zustand des Weder-noch (der Identitätslosigkeit) begibt, in dem die frühere Identität bereits aufgegeben, die neue jedoch noch nicht gefunden ist. Diese Situation der zeitweiligen Unbestimmtheit hat Van Gennep in einer räumlich-topographischen Metaphorik anschaulich umschrieben: „Jeder, der sich von einer Sphäre in die andere begibt, befindet sich eine Zeitlang sowohl räumlich als auch magisch-religiös in einer besonderen Situation: Er schwebt zwischen zwei Welten.“<sup>25</sup> Noch stärker und nachdrücklicher profiliert Turner diesen Augenblick, den er auch als Zustand einer ‚strukturellen Unsichtbarkeit‘ des Ich bezeichnet: „[Beim Übergang] muß es eine Nahtstelle oder ein – wenn auch noch so kurzes – Intervall geben, an der die Vergangenheit für kurze Zeit negiert, aufgehoben oder beseitigt ist, die Zukunft aber noch nicht begonnen hat – einen Augenblick reiner Potentialität, in dem gleichsam alles im Gleichgewicht zittert.“<sup>26</sup>

Nun zeigt sich bei Ritualen des hier erörterten Typs im allgemeinen häufig die Tendenz, den genannten Moment des eigentlichen Übergangs zeitlich weiter auszudehnen und symbolisch auszugestalten, ihn mit rituellen Emblemen und magischen Zeichen zu umgeben.<sup>27</sup> Dabei ist es in gewisser Hinsicht konsequent, dass dieses Stadium nicht in statischen Bildern bezeichnet wird, sondern dass dessen Darstellung auch Veränderungen im Raum, Bewegungsabläufe erfordert.

Berücksichtigt man dieses Erfordernis der dynamischen Umsetzung, erklärt sich auch die oft betonte Nähe des Rituals zum Drama und Theater. Das Drama bietet sozusagen die exemplarische Form für die visuelle Darstellung körperlicher Bewegungen und Handlungen, denen zugleich eine zeichenhafte Bedeutung zukommt.<sup>28</sup> Sicher gibt es im Bereich der masonischen Initiationsformen Beispiele, bei denen dieser dramatische Grundzug des Rituals deutlicher und prägnanter hervortritt als bei der hier analysierten basalen Zeremonie der Aufnahme in den ersten, untersten Grad. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel ritueller Dramatik bietet etwa der Ritus der Initiation in den Meistergrad, dem eine eigene Geschichte, nämlich die biblische Erzählung von Hiram Abif, dem legendären Baumeister des Salomonischen Tempels, zugrunde liegt. Diese Geschichte wird im Vollzug des Rituals wie ein Theaterstück szenisch aufgeführt, in dem der Initiand nacheinander verschiedene dramatische Rollen übernimmt.<sup>29</sup> Doch auch auf den ersten Blick unscheinbarere, weniger spektakuläre Übergangsrituale (wie das hier erörterte), die nicht auf einer literarischen Handlung oder einem expliziten dramatischen *plot* beruhen, sind insofern dramatisch, als sie, in den Worten Turners, „eine komplexe Episodensequenz im sakralen Raum und der sakralen Zeit“<sup>30</sup> bilden, in der man die Grund- und Minimalform eines Dramas erkennen kann. Beide, Drama und Ritual bedienen sich der gleichen Elemente, Sprache und gestisch-mimischer, körperlicher Handlung, aus deren komplementärem Zusammenspiel die spezifische dramatische Wirkung hervorgeht.

Der Vergleich von Ritual und Drama ist aber noch in einer weiteren Hinsicht aufschlussreich. Das Drama stellt nicht nur eine anschauliche, dynamische und spannende Handlungsfolge dar; es bildet auch einen Bereich der poetischen Erfindung, der sich als fiktive, oder zumindest teilweise fiktive, Sphäre von der alltäglichen Wirklichkeitserfahrung deutlich abhebt und unterscheidet. Dieser Fiktionscharakter des Rituals zeigt sich z.B. darin, dass dort scheinbar vertraute Zeichen und Symbole eine andere Bedeutung annehmen als im herkömmlichen oder allgemeinen kulturellen Vorstellungshaushalt. Man denke etwa an die in der Freimaurerei des späten 18. Jahrhunderts verbreiteten Zeichen und Sinnbilder aus der ägyptischen Mythologie,<sup>31</sup> die im Freimaurertum neu interpretiert wurden und eine eigene esoterische Deutung erhielten. Als prägnantes Beispiel einer solchen Reinterpretation sei hier das ägyptische Uzat-Auge genannt, das – meist in einem Dreieck mit konzentrisch von ihm ausgehenden Lichtstrahlen dargestellt – um 1800 ein beliebtes masonisches Wahrzeichen bildete, das auf zahlreichen Bildern und Kultgegenständen der Logen zu finden war. Dieses Symbol, das in der ägyptischen Mythologie als Emblem des Himmels- und Lichtgottes Horus firmierte und als Sinnbild göttlicher Weisheit und Gerechtigkeit galt,<sup>32</sup> wurde in freimaurerischen Kontexten der Spätaufklärung meist als Hinweis auf die Erkenntnissuche des Freimaurers gelesen.

Der besondere Stellenwert der Fiktion und des symbolischen Zeichencharakters des Freimaurer-Rituals muss in Zusammenhang mit dem eingangs erwähnten paradoxen Doppelanspruch des Rituals gesehen werden, nämlich mit der tendenziell widersprüchlichen Forderung dieser Verlaufsform, ein Modell für die Entfaltung von Individualität zu bieten, dieses jedoch zugleich an bestimmte formale, moralische und teleologische Vorgaben zu knüpfen. Denn das Ritualmodell gibt ja zumindest in der aufsteigenden Stufenfolge der Grade eine bestimmte hierarchische Abfolge vor, die sukzessiv zu durchlaufen ist und in der nicht einfach einzelne Stufen übersprungen oder ausgelassen werden können. In diesen Aspekten zeigt sich ein gewisser präskriptiver, wenn nicht normativer Einschlag des Rituals. Auch die erzieherische Funktion des Rituals, die die Freimaurerei des 18. Jahrhunderts als genuin aufklärerische Bewegung zweifellos anstrebt, ist in diesem Spannungsfeld zu verorten. Im Zentrum des masonischen Projekts stehen utopische Vorstellungen der Veränderung und (Selbst-)Vervollkommnung des Menschen,<sup>33</sup> die in der Gemeinschaft der Brüder angestrebt und – im Vorgriff auf eine zukünftige Veränderung der Gesellschaft im Ganzen – antizipierend eingeübt werden sollen. Auch dieses pädagogische Anliegen der Freimaurerei, das teils auf gnostisch-esoterische Läuterungs- und Wandlungsideen, teils auf aufklärerische Entwicklungskonzepte zurückgeht, ist im Horizont des oben skizzierten Spannungsgefüges von vorgegebenem Programm einerseits, individueller Offenheit und freier, unbestimmter Möglichkeit andererseits zu sehen. Man könnte hinzufügen, dass das Paradox von Offenheit und Vorschrift ein grundlegendes, nicht auflösbares Problem, eine Aporie, von (aufklärerischen) Erziehungsentwürfen überhaupt bezeichnet, denn kaum eine pädagogische Utopie wird gänzlich darauf verzichten können, die unbestimmte *perfectibilité*<sup>34</sup> des Individuums, die ja immer auch die Möglichkeit der Verschlechterung in sich birgt, in irgendeinerweise einzuschränken oder zu steuern.

Ich möchte nun das oben genannte fiktive und symbolische Moment der rituellen Praxis der Freimaurer als eine Antwort und mögliche Lösung für das skizzierte Problem verstehen. Die Fiktion, die mit dem Ritual einhergeht, bildet nämlich ein Gegengewicht zu der festeren, präskriptiven Seite der Aufnahmezeremonien. Entscheidend ist hier der spielerische, poetisch-imaginative Impuls der rituellen Praxis. Zu Recht haben Kulturwissenschaftler diese spielerische, zuweilen ans Irreale und Absurde grenzende Phantastik des Rituals herausgestellt. Ich zitiere nochmals Turner: „Dann werden die Faktoren oder Elemente der Kultur auf vielfältige, oft groteske Weise neu kombiniert – grotesk deshalb, weil sie weniger im Sinne erlebter, als im Sinne möglicher oder phantasierter Kombinationen zusammengefügt werden.“<sup>35</sup> Die hier erläuterte spielerische Komponente führt eine semantische Offenheit in das Initiationsgeschehen ein, die der Neigung zur festgefügtten, rigiden Form, die dem Ritual innewohnt, entgegenwirkt und diese partiell aufhebt.

Ein zweiter Aspekt, der eine Grundlage oder Einlassstelle bieten kann für eine Öffnung des Rituals im Sinne von unbestimmter, individuell wandelbarer Entwicklung ist der sinnbildhafte Zeichencharakter des Rituals. Handelt es sich doch bei den masonischen Symbolen um esoterische Zeichen, die ihrer Natur nach der Auslegung und Interpretation bedürfen. Wichtig im Blick auf den Deutungsspielraum und Bedeutungsreichtum der maurerischen Zeichen ist dabei insbesondere die sogenannte allusive Methode, die über eine Kette von Anspielungen und Verweisen einem Zeichen mehrere Sinnebenen und damit mehrere Interpretationen zuweist.<sup>36</sup> Dieses Auslegungsprinzip, das an das aus der Bibelhermeneutik bekannte Verfahren des mehrfachen Schriftsinns erinnert, lässt an einem gegebenen Zeichen eine Vielfalt von Bedeutungen sichtbar werden, indem es von jenem aus Bezüge zu den großen Texten der (religiösen) Tradition herstellt, vor allem der Bibel, aber auch der Tora, der biblischen Kommentarliteratur und den apokryphen Überlieferungen. Als Beispiel einer solchen allusiven Interpretation eines maurerischen Zeichens nennt Jan Snoek das Bild der feurigen Säule, das in einer ‚Verräterschrift‘ von 1751 als zentrales (auf dem Teppich zu sehendes) Emblem herausgestellt wird. Das Symbol – „eine Fackel, die Flammen ausstrahlt wie die Sterne“ – wird im genannten Text mit der „feurigen Säule“ verglichen, die „das Volk Israel durch die Wüste führte.“<sup>37</sup> Bei der hier vorgenommenen Analogisierung handelt es sich offensichtlich um eine genaue Bezugnahme auf Ex 13, 21. Doch damit ist, wie Snoek ausführt, die Kette der Anspielungen noch nicht erschöpft. Das Emblem verweist überdies auf den Vers Jes 4, 5, der die Ankunft des Messias in Form einer Feuerflamme vorhersagt. Der Leser des NT schließlich mag in dem Bild zudem eine implizite Anspielung auf den Stern von Bethlehem (Matt. 2, 1-12) oder auf das Symbol des Morgensterns in der Johannes-Apokalypse (Offb. 22, 16) erblicken.<sup>38</sup> Das angeführte Beispiel verdeutlicht, wie der allusive Umgang mit den Maurersymbolen funktioniert. Es geht um ein Verfahren der mehrschichtigen Zeichenlektüre, das Spielräume der polyvalenten Deutung eröffnet, diese jedoch durch den Rückbezug auf Tradition (und damit ein Inventar kanonisierter Deutungsmöglichkeiten) zugleich auch wieder begrenzt.

Doch auch die allusive Auslegung bildet nur die eine, gleichsam überindividuelle, objektivierende Seite eines komplexen Vorgangs der Deutung und Aneignung masonischer Zeichen, der auf der anderen Seite immer auch einen subjektiven Beobachterstandpunkt impliziert. So sind darüber hinausgehend individuelle Interpretationen möglich, ja erforderlich, die den tradierten Bedeutungsgehalt ergänzen und individuell anreichern: „Das Ritual läßt großen Raum für und verlangt sogar die persönliche Aneignung des rituellen Aktes über die individuelle und psychologische und emotionale Reaktion des Ausführenden [...]. Eine umfassende Bedeutungsinterpretation [...] muß die individuelle Interpretation des Akteurs einschließen.“<sup>39</sup> So betrachtet bietet auch das Aufnahme-ritual im ganzen nurmehr eine äußere Form, die vom einzelnen jeweils

neu mit eigenem Erleben und subjektivem Sinn ausgefüllt werden muss. Versteht man in dieser Weise das Ritual als Spiel, als offene Form, dann erscheint auch dessen merkwürdig altertümliche, zeremoniale Gestalt nicht als Einschränkung oder Fixierung, sondern – metaphorisch gesprochen – als ein Gefäß, das je eigene subjektive Gedanken und Empfindungen aufnehmen kann. So bedeutet das Freimaureritual für Stefan-Ludwig Hoffmann „eine Art Drama der Selbsterkundung, in dem Ängste, Hoffnungen und Wünsche artikuliert werden konnten, für die außerhalb der Loge kein Raum zu sein schien.“<sup>40</sup> Auch die Schutzfunktion des Geheimnis erhält, wie Hoffmann treffend beobachtet, unter diesem Blickwinkel eine neue Lesart. Hatte diese ursprünglich zunächst ein politisch-gesellschaftliches Motiv, nämlich die Abschirmung der im Gegensatz zur absolutistischen Realität stehenden Postulate der *égalité* und *liberté*,<sup>41</sup> wird das Arkanum hier zum Schutzraum für die Innenseite des Selbst, das im Vollzug des Ritus seine Gedanken und Empfindungen enthüllt und reflektiert: „Das Geheimnis ermöglichte das Sich-Öffnen für diese Gefühlswelt und schützte sie zugleich vor der Außenwelt“.<sup>42</sup>

Aber nicht nur das Geheimnis dient als Schutz für das Subjekt, sondern auch das Spiel. Das Geschehen in der Loge findet sozusagen auf einer anderen Ebene von Wirklichkeitserfahrung statt als die übrige (außermasonische) soziale Existenz des Individuums. Dies bedeutet nicht, dass die freimaurerischen Handlungen und Praktiken *nur* Spiel, *nur* fiktive und imaginäre Vorstellungen wären. Vielmehr gilt hier der Grundsatz: „Das Ritual ist ernst und spielerisch zugleich“.<sup>43</sup> Diese Verdoppelung der Realität erzeugt jedoch einen Projektionsraum, in den das rituelle Subjekt ein zunächst noch fiktives Bild, eine Vorstellung seines gewünschten oder angestrebten künftigen Selbst hinein entwerfen kann.<sup>44</sup> Der fiktive Charakter dieser Selbsterfahrung impliziert wiederum nicht, dass die dabei entworfene masonische Rollenidentität eine unverbindliche, nicht-authentische oder nur vorgetäuschte sein muss. Es handelt sich jedoch um eine Identität, die abgeschirmt und vom Bewährungs- und Realitätsdruck der herkömmlichen Lebenswelt entlastet ist. Überdies käme es bei der Interpretation jener Rituale darauf an, Authentizität und Fiktion nicht als polare Gegensätze zu sehen, sondern als einander ergänzende Größen, deren wechselseitiges Zusammenwirken den intendierten Prozess der Selbsterkenntnis und Selbsterkundung überhaupt erst möglich macht. Voraussetzung dafür, dass diese spielerische, experimentelle Dimension des Rituals wirksam werden kann, ist allerdings ein Moment der Abstandnahme und Distanz. Es geht mit anderen Worten nicht nur darum, das rituelle Spiel zu durchlaufen, sondern es auch als solches zu reflektieren. Dieses entscheidende Element der Reflexion wird im freimaurerischen Ritual vor allem durch die performative Qualität des Geschehens gewährleistet bzw. erzeugt. Denn die bewusste Vorführung und Inszenierung einer Handlungsweise oder eines Sprechakts, die bei der masonischen Aufnahmezeremonie zudem die Nachahmung eines traditionellen Verhaltensmusters ist, hat, wie

Turner zu Recht bemerkt, immer eine reflexive Komponente: „Performatives Verhalten ist immer doppeltes Verhalten – es kann der Spiegelung und Reflexivität nicht entfliehen.“<sup>45</sup> Das rituelle Geschehen wird als konkreter, unmittelbarer Handlungsablauf vollzogen, es wird jedoch zugleich als wiederholende Nachahmung, als Zitat eines sinnbildhaften Modells herausgestellt und bewusst gemacht. Der Aufzunehmende hat so die doppelte Möglichkeit, sich selbst als real Handelnder und als Wunschbild im Spiegel der Reflexion zu erleben; er ist zugleich normaler profaner Mensch und Held eines poetischen Dramas.

<sup>1</sup> Aristoteles; Poetik. Griechisch/ Deutsch, hg. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 24-25.

<sup>2</sup> Vgl. Jan Snoek, Similarity and demarcation, in: Jan Platvoet/ Karel van der Toorn (Hg.), Pluralism and identity. Studies in ritual behaviour, Leiden, New York, Köln 1995, S. 53-67, hier S. 57.

<sup>3</sup> Aufnahme in den Lehrlingsgrad. Schwedischer Ritus, in: Winfried Dotzauer (Hg.), Quellen zur Geschichte der deutschen Freimaurerei im 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des Systems der Strikten Observanz, Frankfurt/ M. 1991, S. 147-155. Als Fundstelle der Quelle nennt Dotzauer: Friedrich Ludwig Schröder, Ritualsammlung, Nr. 13 B, S. 48-65. Für diesen Ritualtext verwende ich im folgenden die Sigle A mit Seitenzahl [nach Dotzauer].

<sup>4</sup> Vgl. Arnold van Gennep, Übergangsriten (Les rites de passage), aus dem Französ. Übers. v. Klaus Schomburg und Sylvia Schomburg-Scherff, Frankfurt/M., New York 1986, S. 21-23, S. 27-29.

<sup>5</sup> Milton Singer, When a great tradition modernizes. An anthropological approach to Indian civilization, London 1972, S. 64-80. Der Begriff wäre im Deutschen wohl am besten mit ‘kulturelle Aufführung’ oder ‘Inszenierung’ zu übersetzen.

<sup>6</sup> Vgl. Victor Turner, The forest of symbols. Aspects of Ndembu ritual, Ithaca 1967, sowie ders., The ritual process. Structure and anti-structure, Harmondsworth 1969.

<sup>7</sup> Zur Konzeption des Rituals als Performance vgl. David J. Krieger und Andréa Bellinger (Hg.), Einführung zu dies. (Hg.), Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch, Opladen 1998, S. 7-33, hier S.9-14.

<sup>8</sup> Vgl. Richard Schechner, Magnitudes of performance, in: ders./ Willa Appel (Hg.), By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual, Cambridge 1990, S. 19-49, hier S. 25. Siehe auch R. Schechner, Performance theory, New York, London 1988, S. 6-16.

<sup>9</sup> Vgl. Kristiane Hasselmann, Identität – Verwandlung – Darstellung. Das Freimaurer-Ritual als Cultural Performance, Innsbruck, Wien 2002.

<sup>10</sup> Vgl. Schechner, Performance theory, S. 70-71.

<sup>11</sup> Nach Schechner muss das Skript allerdings nicht notwendig als schriftliche oder visuelle Aufzeichnung gegeben sein, es kann auch ein im Kopf entworfener, imaginärer Plan sein, der erinnert und mündlich weitergegeben wird. Vgl. Schechner, Performance theory, S. 70.

<sup>12</sup> Theodore W. Jennings, Rituelles Wissen, in: Belliger/ Krieger (Hg.), Ritualtheorien, S. 157-172, hier S. 165.

<sup>13</sup> Vgl. Schechner, Performance theory, S. 278-279.

<sup>14</sup> Vgl. John L. Austin, How to do things with words, Oxford 1962.

<sup>15</sup> John Searle, Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay, übers. v. R. Wiggershaus, Frankfurt/ M. 1971.

<sup>16</sup> Vgl. Searle, A taxonomy of illocutionary acts, in: K. Guderson (Hg.), Language, mind and knowledge, Minneapolis 1975.

<sup>17</sup> Searle, Sprechakte, S. 93.

<sup>18</sup> Vgl. ebd. S. 92-93. Zur Problematisierung dieser Bedingung und zur Möglichkeit des ‚unaufrichtigen Versprechens‘ vgl. ebd., S. 95-96.

<sup>19</sup> Vgl. Norbert Schindler, Freimaurerkultur im 18. Jahrhundert. Zur sozialen Funktion des Geheimnisses in der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft, in: Robert M. Berdahl (Hg.), Klassen und Kultur. Sozialanthropologische Perspektiven in der Geschichtsschreibung, Frankfurt/ M. 1982, S. 205-262, hier S. 225.

<sup>20</sup> Gotthold Ephraim Lessing, Ernst und Falk. Gespräche für Freimäurer, in: ders., Werke, Bd. 10: 1778-1781, hg. Arno Schilson und Axel Schmitt, Frankfurt/ M. 2001, S. 11-66, hier S. 16.

<sup>21</sup> Vgl. van Gennep, Übergangsriten, S. 29. Ähnlich auch Victor Turner, Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels, Frankfurt/ M. 1995, S. 36.

<sup>22</sup> Vgl. Van Gennep, Übergangsriten, S. 79-80, S. 92-93.

<sup>23</sup> Vgl. Daniel Béresniak, Symbole der Freimaurer, Wien, München 1998, S. 22-25.

<sup>24</sup> Vgl. Van Gennep, Übergangsriten, S. 15.

<sup>25</sup> Van Gennep, Übergangsriten, S. 27.

---

<sup>26</sup> Turner, Vom Ritual zum Theater, S. 69.

<sup>27</sup> Vgl. van Gennep, Übergangsriten, S. 28, S. 79.

<sup>28</sup> Vgl. Richard Schechner, Ritual und Theater. Rekonstruktion von Verhalten, in Andréa Belliger/ David J. Krieger (Hg.), Ritualtheorien, S. 415-433, hier S. 416-418.

<sup>29</sup> Zum Ablauf des Rituals vgl. Hans Biedermann, Das verlorene Meisterwort. Bausteine zu einer Kultur- und Geistesgeschichte des Freimaurertums, Wien, Köln, Graz 1986, S. 62-80.

<sup>30</sup> Turner, Vom Ritual zum Theater, S. 40.

<sup>31</sup> Vgl. Luc Nefontaine, Symboles et Symbolisme dans la franc-maçonnerie, Brüssel 1994, S. 26-28.

<sup>32</sup> Vgl. Günther Roeder, Ägyptische Mythen und Legenden, Düsseldorf, Zürich 1998, S. 34-36, S. 54-57, S. 167. Vgl. auch Manfred Lurker, Art. Auge, in: ders., Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1991, S. 61, und Jan Assmann, Art. Horus, in: Wörterbuch der Symbolik, S. 327-328.

<sup>33</sup> Vgl. Monika Neugebauer-Wölk, Esoterische Bünde und Bürgerliche Gesellschaft. Entwicklungslinien zur modernen Welt im Geheimbundwesen des 18. Jahrhunderts, Göttingen 1995, S. 18 und S. 24.

<sup>34</sup> Die für das 18. Jahrhundert richtungweisende Begriffsbestimmung findet sich in Jean-Jacques Rousseaus *Zweitem Diskurs*. Vgl. ders., Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes. Französ./ Deutsch, übers. u. hg. Heinrich Meier, Paderborn 1984, S. 102-106. In seiner Definition der *perfectibilité* als „Fähigkeit, sich zu vervollkommen“ betont Rousseau die Zweiseitigkeit und Ambivalenz dieser für den Menschen spezifischen Eigenschaft. Die Richtung und das Ziel dieser Entwicklungsfähigkeit stehen nicht fest. Als unbestimmte Möglichkeit impliziert sie immer auch die Gefahr der Verschlechterung und Korruption.

<sup>35</sup> Turner, Vom Ritual zum Theater, S. 40.

<sup>36</sup> Vgl. Jan Snoek, De allusieve methode – The allusive method, Acta Macionica, Bd. 9, 1999, S. 47-70.

<sup>37</sup> Zit. nach Snoek, De allusieve methode, S. 56.

<sup>38</sup> Vgl. Snoek, De allusieve methode, S. 56.

<sup>39</sup> Hasselmann, Identität – Verwandlung – Darstellung, S. 48.

<sup>40</sup> Vgl. Stefan-Ludwig Hoffmann, Die Politik der Geselligkeit. Freimaurerlogen in der deutschen Bürgergesellschaft 1840-1918, Göttingen 2000, S. 223.

<sup>41</sup> Vgl. Reinhart Koselleck, Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt, 2. Aufl., Frankfurt 1973, S. 57-58, S. 60.

<sup>42</sup> Ebd., S. 223.

<sup>43</sup> Turner, Vom Ritual zum Theater, S. 52.

<sup>44</sup> Schechner, Ritual und Theater, S. 430, beschreibt diesen Vorgang als eine Bewegung der doppelten Negation, in der das rituelle Subjekt zunächst sein reales, alltägliches Ich negiert (Nicht-Ich), um dann in einem zweiten Schritt, gleichsam aus der Aufhebung dieser Verneinung, ein neues Selbst (nicht Nicht-Ich) zu entwerfen.

<sup>45</sup> Turner, Vom Ritual zum Theater, S. 166.