

ANNEROSE FREY · KIRCHZARTEN

Warum singt der Barde nicht?

Oder: Warum ist Liturgie so schwer zugänglich?

Die Schlußszene der Asterix-Comics besteht immer im selben Ritual: Nach überstandenen Abenteuern wird ein großes Festgelage gehalten. Die Tische biegen sich unter Bergen von Wildschweinbraten und Humpen lauwarmer Cervisia. Man unterhält sich angeregt – nur der Barde liegt gefesselt und geknebelt im Gebüsch. Warum? Die vordergründige Erklärung ist leicht zu geben: Mit seinem immer gleichen, zudem falschen Gesang verdirbt er das schönste Fest. Aber steckt hinter diesem erzwungenen Schweigen des Bardens vielleicht ein tieferer Grund?

Vergleicht man das Schlußbild des *Asterix* mit den stereotypen Schlußversen der etwa zwei Generationen älteren Comicroihe *Lurchi*, die seinerzeit das Schuhhaus »Salamander« in die deutsche Welt gesetzt hatte, so springt der Wandel in die Augen. Hier der geknebelte Barde – dort ein allgemeiner Gesang:

»Lange tönt's im Walde noch:
Salamander lebe hoch!«

Diese beiden Schlußzeilen, in denen jeweils nur die Ortsangaben variieren, enthalten die Wesenselemente eines jeden Epos. Ein Held, dessen Taten von allen gerühmt werden, ist Anlaß zu einem Fest. Alle Festteilnehmer singen gemeinsam ein Lied, das diese Heldentaten rühmt. Alle teilen die gleichen 'aristokratischen' Wertmaßstäbe.

Auf dem Hintergrund dieser älteren Schlußverse wird deutlich, was am Schluß von *Asterix* entscheidend neu ist. Der Hauptakzent liegt jetzt auf dem Gelage, das in den Comics kaum angedeutet war. Den Anlaß bietet zwar immer noch ein heldenhaft bestandenes Abenteuer; der Sänger des Epos jedoch ist geknebelt. Die Tat kommt nicht ins Wort – ins Wort, das mit seiner zwingenden Wertung alle Festteilnehmer in Einklang brächte.

Comics sind Massenmedien. Wenn eine derartige Veränderung ihrer Schlußszenen für konsumentengerecht gehalten wird, dann spiegelt sich darin eine Veränderung im Publikum selbst. Dieser Veränderung und ihren Hintergründen soll anhand von drei Festszenen aus der erzählenden Literatur nachgespürt werden.

1. Der Sederabend in Joseph Roths »Hiob«

Diese Szene (Kap. XV, S. 193–210, in: J. Roth, *Hiob*. Köln 1974 u.ö.), uralter jüdischer Tradition nachgezeichnet, kann zeigen, welche Elemente ein Fest zu einem Fest machen. Roth beschreibt den traditionellen Verlauf eines jüdischen Pessachmahls, kommentiert einige seiner Riten und gibt zugleich Einblicke in die Seele seiner Hauptperson, Mendel Singer. Gerade sie ist für unser Thema aufschlußreich.

Der Rahmen eines Festes ist immer der gleiche: ein gemeinsames Mahl. Feierlicher Schmuck hebt es vom alltäglichen Essen ab: »Sechs schneeweiße dicke Kerzen brannten in sechs silbernen Leuchtern auf dem schneeweißen Tischtuch, ...« (a. a. O., S. 194). Ein anderer Zug des Festes, die getreue Wiederholung festgelegter Bräuche, zeigt sich in der Aufzählung der vorgeschriebenen Speisen: »Die Osterbrote lagen verhüllt unter einer weißen Serviette, ein schneeiger Hügel neben dem saftigen Grün der Kräuter, dem dunklen Rot der Rüben und dem herben Gelb der Meerrettichwurzel.« (S. 194 f.). Noch deutlicher drückt sich diese Wiederkehr des Gleichen im gemeinsamen Singen aus. Nicht die Taten eines Helden werden besungen, sondern die »Großtaten Gottes«, die so für jeden Teilnehmer, ob alt oder jung, wieder lebendig werden. Durch die Verwendung wertender Begriffe unterstreicht Roth den gemeinsamen Maßstab, den alle Singenden anerkennen: »... eine gesungene Aufzählung der einzelnen Wunder, die immer wieder zusammengerechnet wurden und immer wieder die gleichen Eigenschaften Gottes ergaben: die Größe, die Güte, die Barmherzigkeit die Gnade für Israel und den Zorn gegen den Pharao« (S. 195).

Aus dieser Wiederholung des immer Gleichen folgen unmittelbar zwei weitere Kennzeichen des Festrituals. Die Teilnehmer sind nicht mehr sie selber; sie werden zu Repräsentanten derer, die die »Großtaten Gottes« ursprünglich empfangen, was besonders für den Vorsitzenden hervorgehoben wird: »... vor Skowronnek, dem Hausherrn, der im weißen Kittel auf einem weißen Kissen saß, angelehnt an ein anderes Kissen, ein sündenreiner König auf einem sündenreinen Thron« (S. 194). So verlieren die Festteilnehmer ihre scharf umschriebene Individualität – die Kleidung Skowronneps macht die Bedeutung priesterlicher Kleidung deutlich – und gleichzeitig verliert die Zeit ihre Linearität. Was jetzt geschieht wird zum Abbild eines Früheren, man kann in der Zeit rückwärts gehen: »Wie lange war es her, daß Mendel in der gleichen Tracht in gleicher Art den Tisch und das Fest regiert hatte?« (S. 194). In der gemeinsamen Vergegenwärtigung der Großtaten Gottes verschwimmen Jetzt und Damals ineinander; man öffnet die Tür, um »wirklich« (S. 197) »den Propheten Eliahu einzulassen« (S. 196).

Die Erzählweise des Romans erlaubt, auch die Wirkung des Festes auf die Teilnehmer vorzuführen. Als Repräsentanten werden sie zu Empfängern der Wohlthaten Gottes. Mendel wird »milde gegen den Himmel« (S. 195); er wird »durch die Liebe Gottes zum ganzen Volk ... mit seinem eigenen Schicksal beinah ausgesöhnt« (S. 195). Selbst die Fremden – »der Reisende in Musikalien« (S. 195) – verlieren ihre Fremdheit und gehen auf in der Festgemeinschaft: Er, »der die Schrift nicht lesen konnte und die Gebräuche nicht verstand, konnte sich der Melodie nicht entziehen, die ihn mit jedem neuen Satz umwarb, einspann und umkoste, so daß er sie mitzusummen begann, ohne es zu wissen« (S. 195).

2. Thomas Manns »Buddenbrooks«

Wie in Roths *Hiob* gibt es auch in der bekannten Beschreibung des Weihnachtsfestes in Thomas Manns *Buddenbrooks* einen traditionellen Anlaß, zu dem sich die Teilnehmer selbstverständlich einfinden. Der Höhepunkt ist auch hier ein gemeinsames Mahl. Sehr schnell werden aber auch die – scheinbar kleinen – Unterschiede sichtbar, die zeigen, warum das Fest eigentlich nicht mehr zum Fest werden kann.

Das Warten auf Weihnachten wird für Hanno – wie für fast alle deutschen Kinder unserer Zeit – durch einen Adventskalender versinnbildlicht, den Thomas Mann jedoch »Abreißkalender« nennt (Th. Mann, *Buddenbrooks*. Frankfurt a. M. 1989 u. ö., S. 528). Sein letztes Blatt zeigt keine Krippe oder ein anderes biblisches Weihnachtsmotiv, sondern einen »Tannenbaum« (a. a. O., S. 528). Der festliche Brauch wiederholt sich zwar alljährlich, aber sein Anlaß ist zu nichts verdampft.

Zwar dringt auch hier in die Alltagssituation gelegentlich die für das Fest typische Repräsentation ein, etwa wenn »Knecht Ruprecht« Hanno besucht. Doch der Text unterscheidet klar zwischen Darsteller und Dargestelltem: »Es war Knecht Ruprecht. Das heißt, natürlich nicht so ganz und vollkommen der echte und im Grunde vielleicht bloß Barbier Wenzel in Papas gewendetem Pelz; aber soweit ein Knecht Ruprecht überhaupt möglich, war er dies ...« (S. 528f.). Durch diese ironische Brechung sind die Festteilnehmer nicht mehr ganz Repräsentanten, sie bleiben zutiefst sie selber. Das Jetzt wird ins repräsentierte Damals aufgenommen und doch nicht.

Auch in der Welt der Erwachsenen haben sich signifikante Veränderungen in ihrer Haltung zu Fest und Ritual ergeben. Die Äußerungen der Konsulin zum Anlaß der Familienfeier zeigen deutliche Säkularisierungstendenzen: »Zu Jesu Ehren ... und dann mein lieber seliger Jean ...« (S. 530). Der eigentliche Anlaß ist also noch von ferne bewußt; ein Hinweis auf die eigentliche Kultlegende des Weihnachtsfestes, die Geburt Christi, fehlt jedoch, und die Erinnerung an den verstorbenen Mann wird zum gleichberechtigten Anlaß des Festes, ja der Verstorbene erscheint als der eigentliche Stifter des häuslichen Rituals. »In der Tat, das weihevollste Programm, das der verstorbene Konsul für die Feierlichkeit festgesetzt hatte, mußte aufrechterhalten werden ...« (S. 530). Das Fest wird also zum Gegenstand menschlicher Verfügbarkeit. Sein Verlauf ist nicht mehr durch einen göttlichen Stifter oder durch die erinnernde Vergegenwärtigung der Großtaten Gottes festgelegt; es erinnert vielmehr an die Gewohnheiten eines verstorbenen Ehegatten.

Dem entspricht die Reaktion der Teilnehmer. Für den Sohn der Konsulin ist die »Stimmung« die eines »Leichenbegängnisses« (S. 530). Th. Mann beschreibt bezeichnenderweise die Reaktion auf das Ritual als die einer Einzelperson, nicht als gemeinsames Gefühl, das alle Anwesenden verbände. Die Festteilnehmer leben nicht in ritueller Vergegenwärtigung, sondern kommentieren sie und sehen so im Ritual einen anderen Inhalt als den eigentlich gemeinten. Mit dem Wort »Leichenbegängnis« macht Th. Mann zugleich deutlich, daß sich solche von Menschen gestifteten Rituale nicht verewigen lassen. Fest und Ritual sind persönlicher Beliebigkeit anheimgegeben und verlieren ihre Verbindlichkeit.

Dementsprechend vermag das Fest auch nicht die Alltagsexistenz der Teilnehmer zu unterbrechen. Sie sind nicht durch das gemeinsame Bedenken des Festinhalts

untereinander verbunden, sondern beschäftigen sich, jeder auf seine Weise, mit dem Skandal, den die Anwesenheit einer Person, des Angeklagten Hugo Weinschenk, auslöst. Die Anklage ergab sich aus einem Verstoß gegen die bürgerliche Ordnung. Das Fest vermag den Zustand, angeklagt zu sein, nicht in einer christlichen, versöhnenden Feier aufzuheben; die christliche Existenz durchbricht die bürgerliche nicht (S. 531). Das Weihnachtsfest erscheint als Stabilisierung der bürgerlichen Ordnung; es bestätigt die Existenz der Teilnehmer als Bürger und legt sie auf diese Ordnung fest.

Ebensowenig leben die Festteilnehmer in einer gemeinsamen Zeit. Christian, der Bruder des Senators Thomas Buddenbrook, hat das Datum vergessen (S. 531) und löst sich damit aus der Gemeinschaft. Statt gemeinsam mit den anderen die »Kultlegende« zu vergegenwärtigen, ist Christian versucht, von eigenen Erlebnissen zu erzählen. Doch auch er kann sich dem Eindruck von Gemeinsamkeit nicht entziehen, der gleichsam durch Restbestände christlicher Tradition erzeugt wird: »als plötzlich die im Zimmer herrschende Kirchenstille auf ihn zu wirken begann ...« (S. 533).

Das eigentliche Fest beginnt damit, daß ein bestellter Knabenchor den Choral »Tochter Zion, freue dich!« vorträgt (S. 533 f.). Der Text des Chorals vergegenwärtigt die Ankunft des Bräutigams, Christus, bei der Braut Jerusalem. Der Text wird aber nicht wiedergegeben, als trete er nicht ins Bewußtsein der Zuhörer. Vor dem Auftritt des Chors ruft der Autor dem Leser in Erinnerung, daß dieser Chor aus lauter Knäblein in der Vorpubertät besteht, und hält so die Differenz zwischen Darstellern und Dargestelltem gegenwärtig (»... sie, die eben noch da draußen so hörbare Allotria getrieben ...« [S. 533]), um sie dann wieder im Dargestellten verschwinden zu lassen (»Diese hellen Stimmen (!), die sich, getragen von den tieferen Organen, rein, jubelnd und lobpreisend aufschwangen ...« [S. 533]). Einige christliche Reste sind hier noch erkennbar: der Lobpreis, der Aufschwung in die Höhe, die Auflösung der einzelnen in eine »Stimme«, die mit den anderen harmoniert. Doch der Adressat des Liedes fehlt; und der Text, der die Kultlegende enthielte, ist nicht mehr hörbar.

Dieser Chorgesang, im Zwiespalt zwischen christlichem Ritual und ironischer Brechung, löst in den Zuhörern ähnlich zwiespältige Wirkungen aus. Zwar »zogen« die singenden Knäblein »aller Herzen mit sich empor, ließen das Lächeln der alten Jungfern milder werden und machten, daß die alten Leute in sich hineinsahen und ihr Leben überdachten, während die, welche mitten im Leben standen, ein Weilchen ihre Sorgen vergaßen« (S. 533). Aller gemeinsames Gefühl richtet sich so zwar nach oben; doch findet es dort keinen Adressaten. Gemeinschaft bildet sich hier nur an der Oberfläche; sie wird gleich wieder differenziert in verschiedene Gruppen und individualisiert durch das »In-Sich-Hinein-Sehen«. Jeder versinkt in seine eigene Erinnerung. Das verhindert die gemeinsame Vergegenwärtigung des Geschehens, das der Text des Liedes heraufbeschwören möchte. Alle Teilnehmer bleiben in ihrer je eigenen Lebenszeit verhaftet; sie sind unfähig, für die Dauer des Festes in die Ewigkeit des vergegenwärtigten Textgeschehens einzutreten.

Die Perspektive Hannos, der eigentlichen Hauptperson dieser Szene, bestätigt diese Tendenz, das Fest gewissermaßen »sentimentalisch« zu begehen, durch ein weiteres, sehr bezeichnendes Detail: Hanno wünscht sich sehnlichst ein Puppentheater. Wieviel hat das Theater mit der kultischen Feier gemeinsam: Eine kleine

Gruppe von Darstellern steht einem viel größeren Publikum gegenüber. Für beide ist ein bestimmter Raum vorbehalten, und die Darsteller verlieren durch eine besondere Kleidung ihre Alltagsindividualität. Im griechischen Theater wie im mittelalterlichen Mysterienspiel vergegenwärtigen die Darsteller eine feststehende Kultlegende und ziehen durch ihre Darstellung auch das Publikum in diese Vergegenwärtigung mit hinein.

Kehren wir zu Hannos Wünschen zurück. Sie bestätigen in allen Einzelheiten die doppelte Tendenz dieser Szene, einerseits die Feier eines Festes zu beschreiben, andererseits dieses Fest als unmöglich zu erweisen. Vor der Bescherung stellt sich Hanno das ersehnte Puppentheater vor, dessen Szenenbild jenes einer kürzlich besuchten Oper (Beethovens *Fidelio*) nachbilden soll. Hannos Gedanken greifen so in die eigene Zukunft voraus, indem er sich an vergangene Erlebnisse erinnert. Für die Vergegenwärtigung des Geschehens, an das das Fest erinnern sollte, bleibt in seinem Innern keinerlei Raum. Er wünscht sich ein Puppentheater, in szenischer Verkleinerung das Abbild einer erinnerten Darstellung. Die Fiktion als solche wird bewußt gehalten, denn sie liegt ganz in der Verfügung einzelner Personen: »Ob Großmama oder Mamsell Severin – ... – die nötigen Dekorationen zum «Fidelio» gefunden hatte?« (S. 534). Hanno stellt sich das Abbild des »Fidelio« von ihm dirigiert und manipuliert vor – er will allein alle Macht über die Figuren und den Ablauf des Geschehens haben, er will allein Publikum sein: »Gleich morgen wird er sich irgendwo einschließen und ganz allein eine Vorstellung geben ... Und schon ließ er seine Figuren im Geiste singen ...« (S. 534).

Die ganze Festszene wird aus der Perspektive Hannos abgeschlossen. Er bleibt allein im festlich geschmückten Saal zurück und betreibt private Erkundungen an der Festdekoration. Die weihnachtlichen Requisiten werden nach ihrer Stofflichkeit oder Zweckbestimmung benannt, was ihre eigentliche Aufgabe, den Inhalt des Festes zu vergegenwärtigen, zunichte macht: »... ein plastisches Krippenarrangement ...« (S. 536), »... ein wächsernes Jesuskind« (ebd.). »Es war ein ganz seltsames Vergnügen, wie auf einer halbdunklen Bühne nach Schluß der Vorstellung darin umherzustreifen und ein wenig hinter die Kulissen zu sehen: die Lilien des großen Tannenbaumes mit ihren goldnen Staubfäden aus der Nähe zu betrachten, die Tier- und Menschenfiguren des Krippenaufbaus in die Hand zu nehmen, die Kerze ausfindig zu machen, die den transparenten Stern über Betlehems Stall hatte leuchten lassen, und das lang herabhängende Tafeltuch zu lüften, um der Menge von Kartons und Packpapieren gewahr zu werden, die unter dem Tisch aufgestapelt waren« (S. 541 f.). Ihre Stofflichkeit macht die Requisiten manipulierbar; in Hannos Spiel mit ihnen kehrt der Bericht beziehungsreich nochmals zu Hannos Puppentheater zurück. Durch Hannos Erkundungen wird das Wunder des Weihnachtssterns entzaubert: Dieses von einer Kerze erleuchtete transparente Gebilde kann keinen Weg irgendwohin zeigen.

So wird Th. Manns Beschreibung einer Weihnachtsfeier zur Entlarvung der bürgerlich-individualistischen Unfähigkeit, ein Fest zu feiern. Der Text erwähnt zwar die unentbehrlichen Motive der christlichen Überlieferung, aber durch die dargestellten sprachlichen Mittel werden sie zu bedeutungslosen Versatzstücken. Das Innenleben des einzelnen, seine – eingebildete oder wirkliche – Verfügungsmacht, drängen das eigentliche Fest in den Hintergrund.

3. Franz Kafkas »Die Verwandlung«

In Franz Kafkas *Verwandlung* gibt es eine Szene, die in manchem an die Beschreibung des Weihnachtsfestes der Familie Buddenbrook erinnert. Grete, die Schwester der Hauptperson Gregor, der sich zu Anfang, der Erzählung in ein »Untier« verwandelt hatte, spielt auf der Violine den Zimmerherren und ihren Eltern vor. Gregor kriecht selbstvergessen aus seinem Zimmer und träumt davon, die Schwester zu besitzen.

Diese Szene läßt sich aus verschiedenen Gründen mit den beiden vorigen – J. Roths Sederabend und Th. Manns Weihnachtsfest – vergleichen: Die Situation ist so angelegt, daß sie – im weitesten Sinn – Vorführung und Publikum enthält. Grete gibt gewissermaßen ein »Konzert«, das die Zimmerherren und ihre Familie »besuchen«. Die Erzählung nimmt – nicht nur an dieser Stelle – Bezug auf christliche Feste und Feiern:

Gregor scheint es während des Spiels der Schwester, »als zeige sich ihm der Weg zu der ersehnten und unbekanntem Nahrung« (S. 91). Diese Stelle gehört zusammen mit einer früheren: Wenn Gregor den Zimmerherren und dem Rest der Familie als Ausgeschlossener beim Essen zusehen muß, kommentiert er so: »Ich habe ja Appetit«, sagte sich Gregor sorgenvoll, »aber nicht auf diese Dinge. Wie sich diese Zimmerherren nähren, und ich komme um!« (S. 90f.). Der letzte Satz zitiert fast wörtlich eine Stelle aus dem Gleichnis vom Verlorenen Sohn (Lk 15,17), welches Gregors Lage in der Familie sehr genau illustriert. Sieht man beide Stellen zusammen, so ergibt sich, daß Gregor im Spiel der Schwester einen Hinweis auf die Eucharistie sieht, die ihm einen Weg zu Gemeinschaft und menschlicher Existenz weisen könnte.

Gregor erinnert sich während des Spiels an christliche Feste, kann sich aber im Zeitablauf nicht mehr orientieren: »Weihnachten war doch wohl schon vorbei?« (S. 92).

Viele Motive der Weihnachtsszene aus den »Buddenbrooks« tauchen hier, leicht abgewandelt oder verstärkt, wieder auf:

Der christliche Anlaß des Festes trat für die Konsulin zurück hinter die Verpflichtung, ihres toten Gatten zu gedenken; Gretes Violinspiel dagegen hat keinerlei festlichen Anlaß.

In den *Buddenbrooks* kann man anhand des Textzitats (»Tochter Zion, freue dich!«) immerhin den Inhalt des Festes erraten, wenn der Roman es auch vorzieht während des Chorals Hannos Träumereien nachzuhängen; Grete aber spielt ein Instrumentalstück, und sie spielt allein. Sie muß sich also keinen Mitwirkenden anpassen (im Unterschied zu Chorsängern), und zu ihrer Musik gehört von vornherein keinerlei Text, der ihre Zuhörer in gemeinsamer Vorstellung oder Erinnerung verbinden könnte – von Mitsingen ganz zu schweigen. Die Erzählung vermerkt sogar ausdrücklich: »Vater und Mutter verfolgten ... aufmerksam die Bewegungen ihrer Hände« (S. 91). Die Eltern verlegen sich sogar vom Hören aufs Zusehen.

Die (zuhörende) Buddenbrook-Familie findet im Zuhören immerhin zu – vorübergehender – Gemeinschaft (»Diese hellen Stimmen ... zogen aller Herzen mit sich empor ...« [a. a. O. S. 533]), während Gretes Vorspiel in ihrem »Publikum« schleichend wechselnde Parteinungen auslöst:

Zu Anfang sind nur die Zimmerherren das eigentliche Publikum, die Eltern eine Art Dienstpersonal, entweder »an der Tür« oder »abseits im Winkel« (S. 91). Während »die Familie ... gänzlich vom Violinspiel in Anspruch genommen [ist]« (S. 91), Gregor immer näher zu seiner Schwester kriecht, ziehen sich die Zimmerherren – von Gregor gestört – ans Fenster zurück und stören ihrerseits durch Rauchen und halblautes Reden (S. 91).

Wie in den *Buddenbrooks* das Fest über weite Strecken aus Hannos Perspektive beschrieben ist, so spielt sich auch hier der zentrale zweite Teil der Beschreibung des Konzerts nur in Gregors Phantasie ab (S. 92).

Wie Christian Buddenbrook das Weihnachtsfest fast vergessen hätte, so vermutet Gregor es bereits in der Vergangenheit. Seine Phantasie hat eine eigentümliche Zeitstruktur: Sie enthält seine Pläne, ist also auf die Zukunft gerichtet, beschreibt sie aber in der Vergangenheitsform (»er war entschlossen«, »er wollte«, S. 92); in seiner Phantasie will er seine Absicht – die Schwester aufs Konservatorium zu schicken – eben der Schwester als Vergangenheit erzählen, damit wird in der als Vergangenheit erzählten Zukunftsplanung nochmals Zukunft als Vergangenheit erzählt. Zeit ist also für Gregor nicht gerichtet, durch irgendwelche jahreszeitliche, festliche oder sonstige Rhythmen eingeteilte Lebenszeit; sie verschränkt sich vielmehr in sich selber, aber auch nur in seiner Phantasie. Zu einem Erleben der mit anderen Menschen gemeinsamen Zeit dringt er nicht mehr durch.

Gregors Wunsch, die Schwester für sich allein zu haben, ist vergleichbar mit Hannos Spiel mit seinem Puppentheater; wie Hanno – auch in seiner Phantasie – im abgesperrten Zimmer ganz für sich allein mit den Figuren spielt, die durch die Dekoration immer auf ein und denselben Augenblick festgenagelt sind, nämlich den letzten Akt des *Fidelio*, so will Gregor das Zimmer absperren und der Schwester sagen, daß sie im »Konservatorium« sozusagen »konserviert« werden sollte. Das Motiv, bei Th. Mann fast possierlich, gelegentlich ironisch bei der Schilderung der Dekoration, ist in F. Kafkas *Verwandlung* deutlich radikalisiert. Statt der Puppen bemächtigt sich Gregor eines lebenden Menschen. Dadurch wird die Szene zu einer Chiffre für Gregors Versuch, Kontakt mit andern Menschen, in erster Linie zum andern Geschlecht aufzunehmen, und zu einer Begründung seines Scheiterns. Dieses existentielle Problem, das durch seinen Insektenpanzer versinnbildlicht wird, macht Gregor ein Eingehen auf die familiäre Feier unmöglich.

Der rudimentäre Rest eines Festes, der in der Erzählung noch möglich ist, scheint Gregor den Weg zur Eucharistie zu weisen, die für ihn aber »unbekannt« ist: »Gregor hörte seine Schwester Violine spielen, und ihm war, als zeige sich ihm der Weg zu der ersehnten unbekanntem Nahrung« (S. 92). Das Spiel und das gemeinsame Zuhören scheinen ihm also eine Ahnung zu geben, wie er zu einer Mahlgemeinschaft zurückfinden könnte.

Dieses »Essen« im religiösen Sinn ist Zeichen der tiefsten Vereinigung und darum aufs äußerste gefährdet: Wie der Fortgang zeigt, kann Gregor die Teilnahme am rudimentären »Fest« nur als ein Sich-Bemächtigen verstehen. Gregor will die Schwester besitzen, ihr jeden Weg nach außen versperren; er will sie nach seinem Willen gestalten, wie im Grunde die ganze Welt – aber nur in seiner Phantasie.

Die Art, wie er versucht einen Weg zu andern Menschen zu finden, begründet auch sein Scheitern. Es ist ein Sich-Bemächtigen, ein Kreisen in sich – bei der Suche

nach der Frau findet er keinen Weg aus der Familie oder aus der Wohnung –, ein Erschaffen nach dem eigenen Wunsch, und alles nur als Phantasiebild.

Das festliche Spiel der Schwester ist nur noch Anlaß einer ausführlich geträumten Szene. Es vermittelt Gregor keinerlei Erinnerung an den Anlaß irgendeines Festes mehr – »Weihnachten war doch wohl schon vorbei?« –, wodurch er die Möglichkeit hätte, den Panzer seiner Innenwelt zu sprengen und zu wirklicher Gemeinsamkeit zu finden.

Gregor ist das Bild des Menschen, der die Welt nach seinem Willen gestalten will. Dieser Wille riegelt ihn von allem ab, sperrt ihn in sich selber ein und verurteilt ihn zum Tod. Er kann nicht mehr soweit zum Kind werden und die Welt als nicht von ihm gemacht akzeptieren, daß er eins werden könnte mit einer Gemeinschaft, die sich singend selber gleichsetzt mit denen, die als erste an der Krippe waren (»Seht da die Hirten, wie eilig sie sind! Eilt mit nach Davids Stadt! Den Gott verheißen hat, liegt dort als Kind.«).

Denn: »Weihnachten war doch wohl schon vorbei?«

* * *

Warum also singt der Barde nicht? Weil, wie die ausgewählten Stellen – mit steigender Tendenz – zeigen, die Voraussetzungen für Fest und Ritual nicht mehr gegeben sind: Daß die Teilnehmer ihre Innenwelt soweit überschreiten können, daß sie sich in eine vorgegebene Ordnung fügen (Termin, Ort, Ritual, Text ...) und im gemeinsamen Gedenken an Heilsereignisse die Grenzen des eigenen Selbst überschreiten.

Seit ungefähr 150 Jahren spendet der Papst an Weihnachten und Ostern den Segen »Urbi et Orbi«. Durch das Fernsehen ist dies die am weitesten verbreitete kultische Veranstaltung. Dabei verkündet der Papst in mehr als vierzig Sprachen die zentralen Heilsereignisse, nämlich Geburt und Auferstehung Jesu. Die letzte dieser Sprachen ist immer die lateinische, die Sprache der Kirche, die alle verstehen – weil sie keiner mehr versteht.

Der Widersinn dieser Verkündigung in einer nicht mehr gesprochenen Sprache hält die Paradoxie jedes Gottesdienstes fest: Er steht quer zu unserem Alltag; er erreicht uns – und doch nicht; er führt uns in die Gegenwart der Heilsereignisse – aber nur für einen Augenblick außer aller Zeit; er verbindet uns zu einer Gemeinschaft – und doch bleiben wir alle verschieden.

Der Segen »Urbi et Orbi« knüpft – in aller Unvollkommenheit – an das Pfingstereignis an. Er macht mit modernen Mitteln, die einzige Legitimation der Kirche für alle sichtbar: »Sind das nicht alles Galiläer, die da reden? ... Wir hören sie in unseren Sprachen Gottes große Taten verkünden« (Apg 2,7.11).