

Antje Mickan

„A Child of Our Time“

Eine musikalische Erinnerungserzählung
und ihr Komponist Michael Tippett

Universität Rostock

Theologische Fakultät

Herbst 2026

DOI: https://doi.org/10.18453/rosdok_id00005795

Vorwort

Die vorliegende Publikation entspricht einer überarbeiteten Fassung von Teilen meiner Habilitationsschrift „doing space | doing memory | doing church. Analytisches Instrumentarium zur Erforschung hybrider ästhetischer Praxis mit Gedächtnisbezug und seine praktisch-theologische Anwendung“. Diese Untersuchung wurde von mir Anfang 2024 an der Theologischen Fakultät der Universität Rostock eingereicht und angenommen. Die Gutachten erstellten Prof. Dr. em. Thomas Klie, Prof. Dr. Manuel Stetter und Prof. Dr. Sonja Keller. Ihnen danke ich insbesondere für instruktive Anmerkungen, welche der Vorbereitung des Textes für die Publikation Impulse gaben und so letztlich auch meine Entscheidung für eine Ausgliederung des Kapitels mit Exkurscharakter zu Michael Tippett und seinem Oratorium stützten. Anfang 2025 konnte das Habilitationsverfahren im Anschluss an einen Vortrag und ein Kolloquium erfolgreich beendet werden.

Danach beanspruchten aufgeschobene Aufgaben meine Aufmerksamkeit, so dass diese Veröffentlichung mit gewisser Verzögerung erscheint. Sie befasst sich mit einer musikalischen Erinnerungserzählung und ist für mich selbst mit Erinnerungen aufgeladen. Zu diesen zählt die Entdeckung des hier verhandelten Themas im Rahmen meiner Freizeitaktivität des Chorsingens sowie eine überraschende Einsicht über die große Nähe zu meinem Habilitationsprojekt, was demselben einen Impuls zu neuer und klarerer Ausrichtung gab. Doch nahm dieser veränderte Fokus erst im Anschluss an die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Tippetts Oratorium konkretere Gestalt an. Aus diesem Grund bildet die vorliegende Arbeit zu „A Child of Our Time“ ein für sich stehendes Ergebnis eines darüber hinaus gehenden Forschungsprojektes.

Mein besonderer Dank gilt in diesem Zusammenhang denen, die durch ihr berufliches oder ehrenamtliches Engagement das Rostocker Gedenkprojekt „80 Jahre Reichspogromnacht“ ermöglichen.

Antje Mickan

September 2026

Inhalt

Vorwort.....	1
1. Einleitung: Musik und Erinnerung.....	3
2. Biografische Entwicklung eines künstlerischen Akteurs	5
2.1 Elternhaus, Kindheit und Jugend (1905-1922)	6
2.2 Studienzeit, frühe Jahre in Oxted und erste künstlerische Profilierung (1923-1937)	8
2.3 Findung des Oratoriums in Krisenzeiten (1937-1944).....	13
3. Historischer Kontext zum Handlungsfades des Oratoriums (Part II, No. 9-25).....	24
3.1 Ausgangssituation und Attentat	24
3.2 Pogrome am 9./10. November 1938	25
4. Gedenkprojekt zu 80 Jahren Reichspogromnacht in Rostock.....	27
4.1 Von der Projektidee zur Aufführung	29
4.2 Das <i>Tun</i> beim Schreiben eines Einführungstextes zum Gedenkkonzert	32
4.3 Kontext des Kirchmusikers und seiner Komposition „November '38“	37
4.4 Vorausgehende Gedenkkonzerte und materielle Erinnerungsspuren.....	40
4.5 Orgelpräludium November '38 und Überlegungen zu „A Child of Our Time“	43
4.6 Aufführung am 9. November 2018 in der Nikolaikirche.....	46
4.7 Erinnerungsgottesdienst	52
4.8 Zwischenfazit zum empirischen Teil	58
5. „A Child of Our Time“ – Eine Werkanalyse	58
5.1 Drei Eingangschöre als Gerüst und der Einfluss von C. G. Jung	59
5.2 Teil 1: Weltenwende	64
5.3 Teil 2: Erzählung zwischen christlicher Passion und archetypischer Tragödie.....	71
5.4 Teil 3: Meditation und Hoffnung.....	77
5.5 Rezipierende Reflexion	84
6. Fazit und praktisch-theologische Anschlussüberlegungen	85
7. Literaturverzeichnis	90
Onlinepublikationen	95
Zusammenfassung	98

1. Einleitung: Musik und Erinnerung

Als Michael Tippetts „A Child of Our Time“¹ am 9. März 1944 im Londoner Adelphi Theatre zur Uraufführung kam, lagen die Ereignisse, die den Plott für die Leiterzählung dieses Oratoriums für Soli, Chor und Orchester bilden, erst fünfeinhalb Jahre zurück.² Denn Tippett (1905-1998) verarbeitete in seiner Komposition aus Wort und Musik – leicht abstrahierend – die Geschichte eines 17-jährigen jüdischen Jungen, dessen tödliches Attentat auf einen deutschen Botschaftssekretär als Anlass für antijüdische Gewalt und Verfolgung missbraucht wurde, im Sinne einer „modern Passion story“³. Nach jahrelangen Überlegungen zu einem musikalisch-dramatischen Stück mit sozialpolitischer Aussagekraft, das traditionelle Formen aufnimmt und zugleich verfremdet in die Gegenwart transferiert, boten ihm Berichte vom Schicksal Herschel Grynszpan und seiner Familie im Herbst 1938 einen greifbaren Stoff, der ihn selbst zutiefst bewegte und den er mit persönlichen Erinnerungen in Beziehung setzen konnte.⁴ Das so entstandene Werk ist durch Tippetts pazifistische Haltung⁵ geprägt und erscheint gewissermaßen als durchzogen von facettenreichen Erinnerungsspuren. Hier setzt die vorliegende Untersuchung an.

Tippett hat sich im Laufe seines künstlerischen Schaffens mit mehrfachen innovativen Wandlungen weiterentwickelt.⁶ Doch gerade „A Child of Our Time“, womit seine öffentliche Wahrnehmung als Künstler ein neues Niveau erreichte, bietet für Forschungen zu gedächtnisbezogener ästhetischer Praxis einen ungemein spannenden Untersuchungsgegenstand.⁷ Zum einen nämlich lässt sich das Oratorium – unabhängig von der Intention des Künstlers – als musikalische Erinnerung verstehen, die im Sinne eines Denkmals die Ereignisse im Kontext der Reichspogromnacht am 9./10. November 1938 im Deutschen Reich verkörpert. Bei genauerer – noch zu entfaltender – Betrachtung zeigen sich jedoch weitere Erinnerungen an zeitgeschichtliche ebenso wie an persönliche Herausforderungen derart eingewoben, dass sich hier soziale Problemlagen spiegeln, die in Variationen auch heute zu bewältigen sind. Tippett bietet offene Positionierungen an, die mit ihrem Verzicht auf antagonistische Zuordnungen Überlegungen anstoßen, statt zu beenden. So lassen sich über den Blickwechsel von Gegenwärtigem zu Vergangenen und umgekehrt Eigenschaften bestimmter Phänomene entdecken oder differenzierter wahrnehmen, die für die Gestaltung von Zukunft weiterführend sein können. Diese Grundannahme ist für die analytische Auseinandersetzung mit Tippetts Oratorium von doppelter Bedeutung, da sie sich, wie die Werkanalyse noch zeigen wird, im künstlerischen Vorgehen des Komponisten spiegelt.

¹ Als hier verwendete Werkausgabe vgl. Tippett (ca. 1997): Michael: A Child of Our Time. Oratorio for soli, chorus and orchestra – with text and music by Michael Tippett, Mainz u.a.

² Walter Goehr dirigierte, Peter Pears, Joan Cross, Roderick Lloyd und Margaret McArthur sangen die Soli. Vgl. Soden (2019), Oliver: Michael Tippett. The Biography, London, S. 318-321.

³ Tippett (1991): Michael: Those twenty century blues. An autobiography, London, S. 49.

⁴ Vgl. a.a.O., S. 49f.

⁵ Vgl. Soden 2019, S. 193-201.

⁶ Vgl. die Übersicht der Michael Tippett Musical Foundation: <https://www.tippettfoundation.org.uk/works-list> (Zugriff 10.09.2026).

⁷ Vgl. Mickan (2026), Antje: Doing Space – Doing Memory – Doing Church. Ein Instrumentarium zur Erforschung hybrider ästhetischer Praxis, Stuttgart; ferner Jost, Christofer/Sebald (Hg.; 2020), Gerd: Musik – Kultur – Gedächtnis. Theoretische und analytische Annäherungen an ein Forschungsfeld zwischen den Disziplinen, Wiesbaden; Nieper, Lena/Schmitz (Hg.; 2016), Julian: Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart, Bielefeld.

Im Fokus dieser Arbeit, die im Rahmen eines Forschungsprojektes zu Praktiken zwischen Kunst, Kunsthandwerk und Religion in praktisch-theologischer Perspektive ihren Ursprung hat,⁸ tritt außerdem ein religionstheoretisch bedeutsamer Aspekt besonders in den Vordergrund. Wie schon der oben genannte Plan, ein modernes Passionsoratorium zu schaffen, andeutet, arbeitet Tippetts mit Kommunikationskonzepten und traditionellen Formen, die mit christlicher Religion in enger Beziehung stehen und so Gegenstand gelebten Christentums der Vergangenheit wie auch Gegenwart sind. Er knüpft an diese Strukturen an und transformiert sie – mit Neuem verbunden – zu einem spirituellen Erscheinungsmodus. Das *Wie* dieses Tuns zu rekonstruieren, stellt ein hier im Weiteren besonders verfolgtes Ziel dar, und zwar in der Annahme, damit einen Beitrag zum Verstehen von auf Religion bezogenen Praktiken der Gegenwart zu leisten.

Ebenso wie Fragen nach Musik sind auch Fragen nach Gedächtnis und Erinnerung transdisziplinär von Bedeutung.⁹ Die nachfolgende Darstellung nutzt für die analytische Erschließung ihres Themas wissenschaftliche Beiträge insbesondere musik-, sozial- und kulturwissenschaftlicher, aber auch psychologischer, philosophischer und theologischer Perspektiven. Dabei bleibt sie Konstrukt einer Praktischen Theologin und zielt auf Ergebnisse, die vorzugsweise den praktisch-theologischen Diskurs zu ästhetischer Praxis weiterführen. Weit gefasst geht es darum, über die Analyse des exemplarischen Phänomens mit religionsbezogener Dimension besser zu begreifen, wie sich Kirche der Gegenwart und Zukunft in Offenheit zur Zivilgesellschaft gestalten lässt und welchen Beitrag ästhetische Praktiken für die subjektive wie ebenso kollektive Erschließung von Sinn mit Anschlussfähigkeit an christliche Grundannahmen leisten können.¹⁰ Konkreter zielt die vorliegende Arbeit auf das Verstehen spiritueller Erinnerungspraxis, die mit Elementen christlicher Religion umgeht und in individueller Variation als Ausdruck von Religion vollzogen werden kann. Schließlich gilt es ganz besonders zu klären, wie und warum das moderne Oratorium „A Child of Our Time“ für christliche oder religionsaffine Praxis der Gegenwart sich als Sinnressource aktivieren lässt.¹¹

Die Darstellung beginnt mit einer Annäherung an besondere Aspekte von Tippetts Biografie bis in die 1940er Jahre, die zusammen zentrale Entstehungsbedingungen des Werkes aufzeigen (2.). Um auch den historischen Kontext der Leiterzählung von „A Child of Our Time“ einzuholen, folgt eine kurzgehaltene Skizze zur Situation von Herschel Grynszpan und seiner Familie sowie von Ereignissen des Tathergangs und der Reichspogromnacht insbesondere in Mecklenburg (3.). Der regionale Schwerpunkt wurde gewählt, weil auf die Hansestadt Rostock mit ihrem Umland das nachfolgend vorgestellte empirische Beispiel eines Gedenk- und Aufführungsprojekts ausgerichtet ist. Einbezogen werden dabei dann auch Interviews mit leitenden Akteuren, die Analyse eines Begleittextes zur Aufführung sowie die analytische Beschreibung der Veranstaltungsteile Konzert und Gedenkgottesdienst (4.). Erst dann rückt das Oratorium selbst ganz in den Vordergrund. Die ausführliche Werkanalyse nimmt auf Vorausgehendes Bezug und setzt einen besonderen Schwerpunkt auf die

⁸ Vgl. Mickan (2019a), Antje: „Kunst-Religion. An den Grenzen des Unterscheidbaren“, in: Dies./Klie, Thomas/Berger, Peter A. (Hg.): Räume zwischen Kunst und Religion. Sprechende Formen und religionshybride Praxis, Bielefeld, S. 207-231; ferner im selben Band: Mickan, Antje/Klie, Thomas/Berger (2019), Peter A.: „Einleitung: Kunsträume“, S. 11-17.

⁹ Vgl. Jost, Christofer/Sebald (2020), Gerd: „Musik – Kultur – Gedächtnis. Eine Einleitung“, in: Dies. (Hg.): Musik – Kultur – Gedächtnis. Theoretische und analytische Annäherungen an ein Forschungsfeld zwischen den Disziplinen, Wiesbaden, S. 13-23.

¹⁰ Zum hier leitenden Verständnis von Kirche als einer spezifischen Sozialität, die sich über Praktiken konstituiert, die direkt oder indirekt in Relation zum biblisch tradierten christlichen Gedächtnis stehen, vgl. Mickan (2026).

¹¹ Zu Religionsaffinität als hermeneutische Kategorie für kulturelle Phänomene mit Offenheit für Religiöses, vgl. Osthövener (2015), Claus-Dieter: „Religionsaffinität. Erkundungen im Grenzbereich von Theologie und Kulturwissenschaften“, in: Zeitschrift für Theologie und Kirche/112, S. 358-377.

Rekonstruktion des kompositorischen Umgangs mit religionskultureller Tradition (5.). Zentrale Ergebnisse bündelt das abschließende Fazit (6.).

2. Biografische Entwicklung eines künstlerischen Akteurs¹²

Im Alter von Mitte 80 sagte Michael Tippett in einer BBC-Sendung rückblickend: „*For the whole of my life my creative work has been determined by what is happening in the world outside, and by what is happening in the world inside – that is, inside me.*“¹³

Angesichts dieses künstlerischen Ansatzes, der betont mit Wechselbezügen zwischen Ereignissen des Zeitgeschehens und innerlichem Erleben arbeitet, stellen biografische Aspekte eine bedeutende Ressource der Werkanalyse dar, die mit zeitgeschichtlichen Bedingungen vergleichend in Bezug gesetzt werden können. Andererseits sind die nachfolgenden Abschnitte erst im Anschluss an eine intensivere Auseinandersetzung mit Tippetts Oratorium entwickelt worden, so dass für die Verfasserin bei der Recherche bestimmte Zusammenhänge im genutzten literarischen Material besonders hervortraten.¹⁴ Verwendung fanden unter anderem Tippetts Autobiografie und seine – bei „*A Child of Our Time*“ ansetzenden – philosophischen Überlegungen späterer Jahre.¹⁵ Auch in diesen Schriften aktiviert die vom Oratorium ausgehende Sicht Bestimmtes und blendet Anderes aus. Wenn im Folgenden die Entwicklung Tippetts als künstlerischer Akteur nachgezeichnet wird, findet zugleich eine Neuerschaffung des Künstlers Michael Tippett statt, an der sein eigenes Frühwerk Anteil hat. Dies geschieht in dieser Arbeit allerdings nicht mit der Freiheit einer Erinnerungserzählung, sondern orientiert an wissenschaftlichen Standards, die Nachvollziehbarkeit, Richtigkeit und ein möglichst hohes Maß an Objektivität fordern, wobei absolute Objektivität unmöglich ist.¹⁶

Eine gewisse Detailliertheit der Darstellung betrifft teils Aspekte der religiösen bzw. religionsbezogenen Sozialisation Tippetts, teils seine Entwicklung als politisch links ausgerichteter und sozialkritisch positionierter Künstler, der seinen eigenen Standpunkt zu hinterfragen bestrebt war. Dies begründet sich sowohl aus einem wissenschaftlichen Interesse an Bedingungen für die im Oratorium verwirklichte spirituell-philosophische Position Tippetts als auch aus dem subjektiven Eindruck, dass es sich bei diesen Einzelheiten um spannenden biografischen Stoff handelt.

¹² Eine Kurzfassung dieses Abschnittes bietet Mickan (2026, S. 359-362).

¹³ Dieses Resümee wählte Soden (2019) als Leitzitat für seine Tippett-Biografie und gibt als Quelle: „Songs of Experience Michael Tippett, Songs of Experience, 1990“ an, sowie bibliografisch: „BBC2, tx. 21.09.1991, dir Mischa Scorer.“ Vgl. Soden (2019, Titelei).

¹⁴ Eine umfangreiche u. sorgfältig recherchierte Biografie bietet Soden (2019). Eine stärker auf das Werk Tippetts fokussierende, dieses aber gleichwohl biografisch grundierende Darstellung findet sich bei Kemp (1984), Ian: Tippett – the composer and his music, London. Für einen schnelleren Überblick vgl. ferner Matthews (1980), David: Michael Tippett. An introductory study, London; aus autobiografischer Perspektive: Tippett (1991).

¹⁵ Vgl. Tippett (1995), Michael: Tippett on Music, Oxford.

¹⁶ Neben diversen subjektiven Konzepten und Konstitutionen, die sich der Beobachtung entziehen, stellen insbesondere von der Autorin verinnerlichte theoretische Grundannahmen eine entscheidende Bedingung für die Textproduktion dar. Eine entsprechende Reflexion bietet die Verlagsausgabe der Habilitationsschrift, aus der diese Publikation ausgegliedert wurde: Mickan (2026, S. 15-19.)

2.1 Elternhaus, Kindheit und Jugend (1905-1922)

Michael Tippet wurde am 2. Januar 1905 in einem Londoner Krankenhaus als zweites Kind von Henry William Tippet (1858-1944) und Isabell Clementina Binny Kemp (1880-1969) geboren.¹⁷

Beheimatung mit europäischer Offenheit

Zusammen mit seinem ein Jahr älteren Bruder Peter wuchs er in Suffolk auf dem Land auf. Diese Beheimatung in der englischen „countryside“¹⁸ blieb für ihn ein Leben lang von Bedeutung und zugleich ist für seine Sozialisation und spätere sozialpolitische Positionierung von Relevanz, dass er schon früh das europäische Ausland kennenlernte. Seinem Vater, ein Anwalt und Unternehmer, war über Finanzgeschäfte ein Hotel an der französischen Côte d’Azur (Cannes) zugefallen, wo die Familie zumeist ihre Ferien verbrachte.¹⁹ Und als während des Ersten Weltkrieges das Hotel zur Aufnahme von Verwundeten diente, also keine Einnahmen erzielte, verkaufte Henry Tippet sein Haus in Suffolk (Rosemary Cottage) und zog 1919 mit seiner Frau ganz auf den Kontinent, zuerst nach Frankreich, später nach Corsika, Italien, Jugoslawien und Deutschland,²⁰ während die Kinder weiter in England zur Schule gingen.²¹ So nahm man in der Familie Tippet-Kemp²² stärker als üblich das europäische Leben jenseits der britischen Insel wahr und ermöglichte den Kindern Reisen ins europäische Ausland. Schon mit neun bis zehn Jahren soll Michael bereits ein versiertes Französisch gesprochen haben.²³

Sozialkritische und religiös-agnostische Sozialisation

In seinem Elternhaus kam Michael Tippet früh mit einer kritischen Denkhaltung und einem Engagement für sozial-politische Belange in Berührung.²⁴ Ian Kemp²⁵ beschreibt Henry Tippet als einen Agnostiker, der auch bei seinen Kindern ein unabhängiges Denken förderte.²⁶ Isabell Tippet sei in jüngeren Jahren den Konventionen entsprechend religiös gewesen und habe dafür gesorgt, dass ihre Kinder die lokale Pfarrkirche besuchten, wo Michael gerne zum Singen ging. Sie habe unter Einfluss ihres Mannes später aber ebenfalls eine eher agnostische Haltung vertreten. David Matthews ergänzt zu Isabel Tippetts religiöser Entwicklung: „Later she became a disciple of the theosophist Rudolf Steiner and practised spiritual healing.“²⁷ Besonders zwischen 1909 und 1923 ist von

¹⁷ Vgl. Soden 2019, S. 23. – Zum familiären Hintergrund vgl. Kemp (1984), S. 1-7.

¹⁸ Matthews (1980, S. 19): „the childhood experience of the unspoilt English countryside in the years before the First World War gave him a grounding for life. And except for his time in London at the Royal College of Music, Tippet has never lived away from the country: it is there that he is truly at home.“

¹⁹ Vgl. Soden 2019, bes. S. 27.

²⁰ Matthews 1980, S. 17 u. Kemp 1984, S. 7.

²¹ Vgl. Kemp 1984, S. 6f. – Zur Kindheit und Jugend Tippet vgl. Soden (2019, S. 24-62), ferner zu den besuchten Schulen und ihrer Bedeutung für die musikalische Entwicklung Michael Tippetts die zusammenfassende Darstellung von Kemp (1980, S. 8-13).

²² Zum Namenswechsel des Vaters Henry Tippet zu Henry Kemp vgl. Kemp (1984, S. 7).

²³ Kemp (1984, S. 13) gibt als Alter für fließendes Französisch neun Jahre an, Matthews (1980, S. 16) zehn Jahre.

²⁴ Bezeichnend ist die von Soden (2019, S. 31) für das Jahr 1912 beschriebene Art und Weise, wie Isabel Tippet ihre Kinder in ihre sozial-politischen Aktivitäten einbezog: „Soon the boys were old enough for Isabel to involve them with her concerns. Topics such as religion and agnosticism were encouraged in conversation. Off they all went to the East End to help serve soup to the poor. Michael even ended up at a WFL [Woman’s Freedom League] meeting, and crawled under the table to crouch in a copse of skirted legs and buttoned boots, as the voices droned overhead. He and Peter were pressed into giving speeches on female suffrage to the household, and, when there was a major workers’ strike in Stowmarket that plunged many local families into dire poverty, found themselves sharing Rosemary Cottage with four strikers’ children whom Isabel had brought home.“

²⁵ Dieser Biograf und persönliche Freund Tippetts ist nicht verwandt mit den Tippet-Kemps, vgl. Kemp (1984, S. xi).

²⁶ Vgl. Kemp 1984, S. 9.

²⁷ Vgl. Matthews 1980, S. 16.

ihr eine schriftstellerische Aktivität bekannt.²⁸ Einen besonderen Eindruck wird die Beteiligung seiner Mutter am Kampf für das Frauenwahlrecht in England bei Michael Tippetts hinterlassen haben. Aus diesem Grund wurde sie 1913 für zwei Wochen inhaftiert.²⁹ Vom achtjährigen Michael ist ein Zitat überliefert, in dem er sich argumentativ dazu äußert, dass es unhaltbar sei, den Frauen das Wahlrecht zu verweigern.³⁰

Als Kind sei Michael Tippetts kürzere Zeit lang überzeugt gläubig gewesen, meint Kemp und schreibt dazu: „he excitedly communicated his feelings to his parents, informing them that they should realise there really was a God and that accordingly they should adapt to his way of thinking. But soon he became an agnostic too – and a precocious one: while still at preparatory school he wrote and circulated a small tract refuting deism.“³¹ Als Jugendlicher zeigte er sich in seiner Schule gegenüber religiösen Pflichten widerständig, boykottierte einmal zwei Wochen lang die Hausgebete. Gleichzeitig faszinierten ihn aber laut Kemp katholische Messen mit ihrer Dramatik und ihren dramatischen Möglichkeiten.³² Als weitere intensiv verfolgte Interessengebiete dieser Zeit benennt Kemp „old furniture, architecture, occultism, pogosticks, mesmerism, drama“³³.

Wahrnehmung von Kriegsrealität

Ein erschreckendes und einsichtsvolles Erlebnis über die Realität des Weltkrieges von 1914-1918 ergab sich für den Teenager 1921,³⁴ als er mit einigen Freunden die Kinoaufführung des Stummfilms „The Four Horsemen of the Apocalypse“ besuchte,³⁵ mit einem Schlussbild von den Gräberfeldern in Flandern, „endless rows of little white crosses“³⁶. Dieser Film brachte ihn zu neuen Einsichten über das tatsächliche Ergebnis vom Auszug junger, singender Männer in den Krieg. Tippetts schreibt dazu rückblickend: „This fratricidal war in the heartland of Christian Europe was difficult to comprehend: I knew that, as well as identifying with the victims, I must work with others towards ensuring a climate of opinion in which a repetition of such brutalities would never be acceptable.“³⁷

Impulse für die musikalische Berufswahl

Im Umfeld seiner Schule in Stanford gelangte Michael Tippetts ab 1920 mit verschiedenen Musikrichtungen in Kontakt. Einen besonderen Eindruck hat Maurice Ravel's Suite „Ma Mère l'Oye“ bei ihm hinterlassen. Es handelte sich um das erste Stück aus dem 20. Jahrhundert, das er hörte.³⁸ Dieses Erlebnis bestärkte vermutlich seinen Wunsch, Komponist zu werden, den er ab 1922 offen kommuniziert, der aber wohl schon aus der Kindheit stammte.³⁹ Zwar wurde dies in seinem Umfeld zunächst nicht ernst genommen, man war aber der Ansicht, dass eine Ausbildung zum Pianisten im Bereich des Möglichen sei.⁴⁰

²⁸ Vgl. Kemp 1984, S. 6.

²⁹ Vgl. Kemp 1984, S. 5 und Soden 2019, S. 11f.

³⁰ Vgl. Soden 2019, S. 12.

³¹ Kemp 1984, S. 9.

³² Vgl. Kemp 1984, S. 12.

³³ A.a.O., S. 11.

³⁴ Vgl. Soden 2019, S. 55f.

³⁵ Vgl. zum Film Copping (2020), Ryan: The Great War in American and British Cinema, 1918-1938. Art Amidst the Ashes, Cham, S. 1-30.

³⁶ Tippetts, 1991, 45.

³⁷ Tippetts, 1991, 45.

³⁸ Tippetts, 1991, S. 11.

³⁹ Vgl. Soden (2019, S. 56f.). Matthews (1980, S. 16) schreibt, Tippetts habe diese Berufsidee wohl im Alter zwischen acht und neun Jahren entwickelt.

⁴⁰ Vgl. Kemp 1984, S. 12.

2.2 Studienzeit, frühe Jahre in Oxted und erste künstlerische Profilierung (1923-1937)

1923 erreichte Michael Tippett die Aufnahme an das „Royal College of Music“ (RCM) in London.⁴¹ Als Londoner Musik-Student konnte er nun wöchentlich Konzerte besuchen und seinem Interesse am Theater nachgehen.⁴²

Es entstanden in dieser Zeit Verbindungen zu Personen, die sein weiteres Schaffen deutlich mit beeinflussten, insbesondere Francesca Allinson und David Ayerst sind hier hervorzuheben.⁴³ Allinson war ebenfalls Musikerin und eine Freundin von Tippetts Cousine Phyllis Kemp, die ihm innerhalb seiner Verwandtschaft am nächsten stand.⁴⁴ Und in den literarisch-musisch interessierten Zirkeln, an denen Tippett in dieser Zeit teilhatte, lernte er Ende 1926 den Historiker und Journalisten Ayerst kennen.⁴⁵ Mit beiden intensivierte sich – wie später beschrieben – die Beziehung über sozial-politisch gerichtete Aktivitäten in den 1930er Jahren.

Begegnung mit Kriegsversehrten am College

Für Tippetts Wahrnehmung unentrinnbar waren am College die Kriegsverluste vergegenwärtigt. Eine Liste der Gefallenen des RCM mit 83 Namen stand, wie Soden es beschreibt: „under a fragment of the motto that Wilfred Owen called 'the old lie: *Dulce et decorum est pro patria mori*.'“⁴⁶ Unter den Studenten des RCM waren auch ehemalige Soldaten des Ersten Weltkrieges, deren physische wie auch psychische Versehrtheit Tippett um ein Weiteres zu denken gab.⁴⁷ Direkt, also über das Erlebnis des Kinofilms „The Four Horsemen of the Apocalypse“ hinaus, war Michael Tippett bis dahin noch nicht mit Eindrücken von Kriegsfolgen in Berührung gekommen.

Musikalische Ausrichtung und erste berufliche Praxis

Bei seiner musikalischen Ausbildung sah er Studien des Kontrapunktes für sich als besonders relevant an.⁴⁸ Dies führte ihn auch zur Beschäftigung mit liturgischer Musik. Tippett lernte dirigieren und erhielt auf Nachfrage den Kontakt zu einem Chor in Oxted, seinem späteren Wohnsitz von 1929 bis 1951.⁴⁹ Als er im Dezember 1928 das RCM mit einem im zweiten Anlauf geschafften Examen verlies, hatte sich für ihn bereits gezeigt, dass seine technischen Fähigkeiten am Klavier nicht für eine Solokarriere ausreichen würden.⁵⁰ Stattdessen fasste Tippett den Ausbau seiner kompositorischen Qualität fest ins Auge und fand in Oxted für sich einen geeigneten Ort, wo er – neben seinem Engagement als Chorleiter – als Lehrer für Französisch an der Hazelwood Preparatory School seinen Lebensunterhalt verdienen konnte.⁵¹

⁴¹ Vgl. A.a.O., S. 12.

⁴² Laut Kemp (1984, S. 13) hatte er bis dahin in seinem Leben erst drei oder vier Konzerte miterlebt.

⁴³ Zu Aktivitäten und Beziehungen am RCM in London vgl. die ausführliche Darstellung von Soden (2019, S. 69-93).

⁴⁴ Eine Kurzbiografie von Allinson ist unter *Modernist Archive Publishing Projekt* im Internet zu finden: <https://www.modernistarchives.com/person/francesca-allinson> (Zugriff 23.11.2023). In seiner Autobiografie schreibt Tippett (1991, S. 16), dass das einzige Familienmitglied, zu dem er in der Zeit beim RCM Kontakt hatte, seine Cousine Phyllis Kemp gewesen sei. Und Tippett (a.a.O., S. 17) ergänzt: „Ironically, it was through her that I met one of two women most crucial to my life for the next twenty years – a young musician called Francesca Allinson.“ Vgl. ferner Soden (2019, S. 118-122).

⁴⁵ Vgl. Tippett 1991, S. 20.; Kemp 1984, S. 22f.

⁴⁶ Soden 2019, S. 71.

⁴⁷ Vgl. Soden 2019, 71.

⁴⁸ Vgl. Kemp 1984, S. 14f.

⁴⁹ Vgl. Soden 2019, S. 84, Kemp 1984, S. 17.

⁵⁰ Vgl. Soden 2019, S. 92f.

⁵¹ Vgl. Tippett 1991, S. 21. – Zum Französischunterricht kam noch ein kleiner Orgeldienst hinzu und die Leitung des Schulchores. Mit dem Jahresgehalt von £ 80 hatte er genug, um sich auf seine Komposition zu konzentrieren. Vgl. Kemp (1984, S. 18.)

Er entwickelte eine besondere Vorliebe für die Oper, engagierte sich im Theater von Oxted und begann Sequenzen von Musik und Text zu verfassen. Allmählich stellten sich in der Region erste Würdigungen von Tippetts musikalischer Arbeit ein. Sein Chor gewann Preise bei Wettbewerben.⁵² Außerdem kam es zu Aufführungen eigener Kompositionen mit einer Besprechung in *The Times* und in *The Daily Telegraph*.⁵³ Ein besonderes Ereignis war für Michael Tippett die Einstudierung und sehr erfolgreiche Aufführung von Händels Oratorium „Messiah“ mit seinem Madrigalchor 1931.⁵⁴ Für Georg Friedrich Händel hatte Tippett eine besondere Bewunderung entwickelt, die sich bei dieser Arbeit noch vertieft haben dürfte, was einige Jahre später dann darin resultierte, dass Tippett sich bei der Komposition von „A Child of Our Time“ besonders auch am „Messiah“ orientierte.⁵⁵

Ermutigt durch den erfahrenen Erfolg, aber dennoch unzufrieden mit der eigenen musikalischen Leistung ging Tippett daran, seine kompositorischen Fähigkeiten zu vertiefen. In Reginald Owen Morris fand er einen Lehrer und Spezialisten für kontrapunktische Komposition, dessen Einfluss auf Tippett Ian Kemp als „deeply beneficial“⁵⁶ beschreibt, gleichwenn diese Beziehung nur etwa zehn Monate andauerte. Neben seinem musikalischen Schaffen und dem Unterrichten in Hazelwood war Tippett an der Wahrnehmung des Lebens seiner Umwelt interessiert, dazu gehörten laut Kemp „friendships, ideas, places, books“⁵⁷ und besonders auch Fremdsprachen.

Reisen und Wahrnehmung wachsender Armut

Tippett lernte Italienisch, etwas Serbo-Kroatisch und auf höherem Niveau Deutsch. Goethes *Faust* und Wilhelm Meisters *Wanderjahre* las Tippett im Original.⁵⁸ Zur Sprachverbesserung reiste er während der Schulferien. Über seine Freundschaft mit Francesca Allinson, deren jüdische Mutter aus Deutschland stammte, ergab sich für Tippett im Sommer 1930 die Vermittlung einer Tätigkeit als Mathematiklehrer in Winkelhof bei Markdorf nahe dem Bodensee in einem Kinderheim für Berliner Waisen.⁵⁹ Bei diesem sechswöchigen Aufenthalt in Deutschland nahm er die wirtschaftliche Lage im Land als deutlich verschlechtert war,⁶⁰ und er sah diese Situation durch die Handelseinschränkungen der Alliierten als noch verstärkt an.⁶¹ Ian Kemp geht davon aus, dass die Erlebnisse 1930 in Deutschland einen nachhaltigen Eindruck bei Tippett hinterließen: „At the Kinderheim he found that the beauty of the countryside and the friendliness of the people deepened the affection for Germany wich he had already gained through music. This was never to leave him and was later to have a marked bearing on his attitude to the Second Word War.“⁶²

Mit der Verschlechterung von Lebensbedingungen auch in England kam Tippett dann 1932 in Kontakt. Diese Erfahrungen sollten wiederum einen tiefen Eindruck bei ihm hinterlassen,⁶³ der in den

⁵² Kemp 1984, S. 19.

⁵³ Kemp 1984, 20.

⁵⁴ Kemp, 1984, S. 20, Soden 2019, S. 107.

⁵⁵ Vgl. Tippett 1995, S. 114.182. – Zum Messiah vgl. Keates (2016), Jonathan: Messiah. The composition and afterlife of Handel's Masterpiece, London.

⁵⁶ Kemp 1984, S. 21.

⁵⁷ Kemp 1984, S. 21.

⁵⁸ Es soll Evelyn Maude gewesen sein, die Tippett zur Lektüre von Goethe und Jung brachte. Vgl. Kemp (1984, S. 25).

⁵⁹ Vgl. Tippett 1991, S. 32f., hier auch zu Tippetts Besuch der Odenwaldschule nahe Michelstadt. Der Abschnitt trägt die Überschrift „The Children of Our Time“.

⁶⁰ Zuletzt in den Jahren 1924 und 1925 war Tippett in den Studienferien nach und in Deutschland gereist, Vgl. Soden 2019, S. 80-83.

⁶¹ Vgl. Soden 2019, S. 103.

⁶² Kemp 1984, S. 22.

⁶³ Kemp (1984, S. 30) schreibt, Tippett „was confronted with realities harshly at variance with the sheltered atmosphere of Oxted.“

Folgejahren sein Vorhaben, ein sozial-kritisches Werk zu schaffen, das schließlich „A Child of Our Time“ wurde, mit begründete.

Soziales Engagement in Tippetts künstlerischem Netzwerk

Im April 1932 brachte ihn David Ayerst mit einem Projekt für Arbeitslose in der Bergbauregion East Cleveland in Kontakt.⁶⁴ Die ertragreichen Eisensteinvorkommen in der Region hatten im 19. Jahrhundert zu einer Eröffnung zahlreicher Minen geführt. Die Stadt Middlesbrough wuchs in dieser Zeit zu einem florierenden Handelszentrum. In den 1930ern wurden viele Minen aufgrund der günstigeren Erzimporte aus Spanien geschlossen, was eine Arbeitslosenquote von circa 90% in der Region zur Folge hatte. Der Landsitzeigner Major James Pennyman und mehr noch dessen Frau Ruth riefen angesichts der bedrückenden Zustände ein soziales Projekt ins Leben. Sie initiierten eine Clubgemeinschaft unter den Landbesitzern der Region, aus der die „Cleveland Unemployed Miners' Association“ hervorging.⁶⁵ So konnte den Arbeiterinnen, Arbeitern und ihren Familien Land für den Gemüseanbau und die Viehhaltung zur Verfügung gestellt werden, es entstand eine Tischlerei und eine Schneiderei, wo dafür gesorgt war, dass die Arbeitslosen in diesen Handwerken angelernt wurden. Ziel war es, einen gewissen Grad an Unabhängigkeit und Zahlungsfähigkeit zu ermöglichen.⁶⁶ Aber Ruth Pennyman war auch an kulturell-kreativer Anregung gelegen, für die sie Studierende überwiegend aus Deutschland und Schweden für die Mitwirkung gewann.⁶⁷ Georg Götsch,⁶⁸ der das Musikheim Frankfurt an der Oder mit aufgebaut hatte, übernahm im Frühjahr 1932 erfolgreich ein Musikprojekt. Ein zweites sollte im September 1932 folgen, doch hierfür stand Götsch nicht mehr zur Verfügung.

Sozialpolitische Musikprojekte und prägende Liebeserfahrung

Im Spätsommer 1932 wurde Tippet als potentieller musikalischer Leiter zum sozialpolitisch engagierten Musik-Projekt von Ruth Pennyman, an dem auch David Ayerst, Francesca Allinson und der junge politische Künstler Wilfred Franks beteiligt waren, nach East Cleveland eingeladen.⁶⁹ Schon die erste Begegnung mit Franks hinterließ bei Tippet einen tiefen Eindruck und es entwickelte sich zwischen den beiden schließlich eine intime Beziehung, die Tippet in seiner kompositorischen Entwicklung einen starken Impuls gab. In seiner Autobiographie schreibt er: „Meeting with Wilf was the deepest, most shattering experience of falling in love: and I am quite certain that it was a major factor underlying the discovery of my own individual musical 'voice'“⁷⁰. So sagte Tippet für das „work-camp“ im September 1932 zu. Zur Vorbereitung nahm er im Sommer zusammen mit Allinson an einer Schulung in Frankfurt an der Oder teil und erhielt bei diesem letzten Aufenthalt in

⁶⁴ Vgl. zu diesem Projekt insgesamt Soden (2019, S. 110-127.) Zur Rolle von Rolf Gardiner, der durch nationalsozialistische Ideen inspiriert war vgl. ders. (a.a.O., S. 112. Ayerst ließ sich Sodens Darstellung zur Folge nicht durch die Ideen Gardiners, sondern durch die offensichtlich prekären Verhältnisse und das Engagement Ruth Pennymans von einer Beteiligung überzeugen. Um Ayerst Haltung zu untermauern schreibt Soden (a.a.O., S. 111): „A trip to Berlin had thrilled Ayerst with horror at the threat of Hitler and the danger of fascism, which had already gained control of Italy. In October 1932 Oswald Mosley formed the British Union of Fascists, to which members flocked in black-shirted droves. In response, Ayerst was soon involved in efforts to relieve the blight of unemployment in the north-east of England.“ Zu reservierter Haltung von Ayerst und Tippet gegenüber Gardiner vgl. auch Kemp (1984 S. 26).

⁶⁵ Vgl. Chase (2011), Malcolm: „Unemployment without Protest: The Ironstone Mining Communities of East Cleveland in the Inter-war Period“, in: Reiss, Matthias/Perry, Matt (Hg.): Unemployment and Protest: New Perspectives on Two Centuries of Contention, Oxford, S. 265–282, [https://perspectivia.net/servlets/MCRFileNodeServlet/pnet_derivate_00004244/chase_unemployment.pdf (Zugriff 20.09.2026)], ferner Soden (2019, S.112) u. Kemp (1984, S. 26).

⁶⁶ Vgl. Soden 2019, S. 111f.

⁶⁷ Vgl. Soden 2019, S. 112.

⁶⁸ Der Band Bitterhof (Hg.; 1969), Erich: Georg Götsch. Lebenszeichen. Zeugnisse eines Weges, Wolfenbüttel, Zürich vereint eine Reihe von Texten von Personen aus dem Lebensumfeld von Götsch wie auch von Götsch selbst, so fehlen hier kritische Anmerkungen weitgehend. Vgl. zu Begegnungen in England in diesem Band Gardiner, Rolf: „Georg Götsch und Rolf Gardiner“, S. 236-248 und zur Arbeit im Musikheim Frankfurt die Beiträge von verschiedenen Zeitzeuginnen und -zeugen in Bitterhof (Hg.; 1969, S. 197-234).

⁶⁹ Vgl. Soden 2019, 113-116.

⁷⁰ Tippet 1991, S. 58.

Deutschland vor dem Zweiten Weltkrieg einen Eindruck von den bedrückenden Veränderungen, die das Land durch den Einfluss Adolf Hitlers und seiner Partei zeigte.⁷¹

Das zweite „work-camp“ fand in Boosbeck statt. Tippetts hatte sich für die Einstudierung einer gekürzten Fassung der „Beggars' Opera“⁷² entschieden.⁷³ Die Hauptrollen wurden teils mit Engagierten für das Projekt, teils mit Personen der Bergarbeiterfamilien besetzt. Die Arbeit erzielte einen großen Erfolg. Im Anschluss daran ging Tippetts mit Franks in der Region auf eine Wandertour, bei der er die Auswirkungen der wirtschaftlichen Not zu sehen bekam. Besonders bedrückte ihn die Lebenssituation der Kinder. In seiner Autobiografie schreibt Tippetts dazu: „Sitting on the kerbside, we lunched on bread, cheese and apples. The apple core we threw away were immediately seized by some small children nearby: these poor mites had sores on their faces and were obviously half-starved; coming from the well-fed South, I found it mortifying. The sight of these under privileged, malnourished northern children haunted me for years afterwards.“⁷⁴ Es handelte sich also um den ersten Kontakt des jungen Komponisten mit dem Leben im Arbeitermilieu in einem desaströsen Gebiet, der nach Oliver Soden auf seine weitere Entwicklung wie ein Katalysator wirkte.⁷⁵ Tippetts dachte im Anschluss an diese Erfahrungen sehr ernsthaft darüber nach, welches Recht er habe Musik zu schreiben, während andere Menschen Hunger litten.⁷⁶

Ende 1932, Tippetts hatte zu dieser Zeit seine Unterrichtstätigkeit in Hazelwood aufgegeben, trug er sich als Dirigent in die Listen der Bildungssparte der Royal Arsenal Co-operative Society (RACS) ein, deren Motto „Each for All and All for Each“ lautete.⁷⁷ Das bedeutete eine deutlich links ausgerichtete politische Positionierung.⁷⁸ Es wurden ihm auf diesem Weg zwei Chöre vermittelt. Über den Unterstützerkreis seiner Aktivität in East Cleveland erhielt Tippetts Ende 1932 außerdem den Kontakt zum South London Orchestra, einem Projekt für professionelle Musiker und Musikerinnen, die bei Stummfilmorchestern in Kinos angestellt waren und durch die Einführung der Tonfilme arbeitslos geworden waren.⁷⁹ Das Orchester hatte seinen Sitz beim Morley College. Es gab – außer im College selbst – Konzerte in Schulen, Kirchen, Krankenhäusern und ähnlichen Einrichtungen und gewann bald viel Anerkennung. Tippetts konnte mit diesem Klangkörper auch eigene Kompositionen als Programmteile aufführen.⁸⁰ Und diese Arbeitsbeziehung bereitete eine spätere Anstellung beim Morley College vor.

⁷¹ Vgl. Soden (2019, S. 120-122) auch zu weiteren Stationen einer gemeinsamen Reise im Anschluss an den Kurs in Frankfurt O. und zur Entdeckung, ihrer „sexual incompatability“ (a.a.O., 121).

⁷² Die *Beggars' Opera* mit einem Text von John Gay und Musik von Johann Christoph Pepusch wurde im Anschluss an ihre Uraufführung 1728 in London ein großer Publikumserfolg. Vgl. Böker (2006), Uwe: „John Gays *The Beggars' Opera* und die sozialhistorischen Kontexte: Satire, Kriminalität, Ballade, Oper, Kommerzialisierung“, in: Ders./Detmers, Ines/Giovanopoulos, Anna-Christina (Hg.): *John Gay's The Beggars' Opera 1728-204. Adaptions and Re-Writings*, Amsterdam, New York, S. 33-102. Zum Anschluss der „Dreigroschenoper“ von Bertolt Brecht und Kurt Weill 200 Jahre später an dieses Werk und ganz eigener Ausführung vgl. Schuhmacher (2006), Klaus: „Ekstasen der Sachlichkeit: Zur *Dreigroschenoper* (1928) von Bertolt Brecht und Kurt Weill“, in: Böker, Uwe/Detmers, Ines/Giovanopoulos, Anna-Christina (Hg.): *John Gay's The Beggars' Opera 1728-204. Adaptions and Re-Writings*, Amsterdam, New York, S. 193-217.

⁷³ Vgl. Soden 2019, S. 125-127.

⁷⁴ Tippetts 1991, S. 58. – A.a.O., S. 59 beschreibt Tippetts ein Erlebnis großer Gastfreundschaft der Landbewohner.

⁷⁵ Vgl. Soden 2019, S. 126.

⁷⁶ Vgl. Kemp 1984, S. 30.

⁷⁷ Vgl. Kemp (1984, S. 30f.) u. Bullivant (2013), Joanna: „Tippetts and politics: the 1930s and beyond“, in: Gloag, Kenneth und Jones (Hg.), *Nicholas: The Cambridge Companion to Michael Tippetts*, Cambridge S. 68-85, hier bes. S. 71.

⁷⁸ Vgl. Kemp 1984, S. 31.

⁷⁹ Vgl. Soden 2019, S. 128f. – Wilfred Franks Vater war Mitglied dieses Orchesters.

⁸⁰ Zur Premiere von Tippetts *Symphony in B-flat*, die er später zurückzog [bei Schott, London 2018 als Leihgabe neu aufgelegt, <https://de.schott-music.com/shop/symphony-in-b-flat-no354442.html> (Zugriff 10.09.2026)], vgl. Soden (2019, 135f.).

Erneut eine deutlich sozialpolitische Ausrichtung zeigte die Fortsetzung von Tippetts Engagement für die Arbeitslosen im Nord-Osten Englands, und dies auch auf der Ebene des aufgeführten Stücks.⁸¹ David Ayerst, Ruth Pennyman und Michel Tippett schlossen sich unter dem Pseudonym „David Michael Pennyless“ zusammen und schufen die 1934 in Boosbeck unter Mitwirkung der Bergarbeiterfamilien erfolgreich aufgeführte Oper „Robin Hood“⁸². Exemplarisch ist die folgende Aussage aus dem Finale:

„And every man and every maid
Shall freely live in peace.
Non shall be rich nor any poor,
The curse of hunger cease.“

Beziehung zur Kommunistischen Partei und das Musikdrama „War Ramp“

Über Francesca Allinson lernte Michael Tippett 1934 zudem den Komponisten und Dirigenten Alan Bush kennen, der in dieser Zeit von einer Orientierung an der Labour Party hin zur Kommunistischen Partei wechselte und in seiner musikalischen Arbeit stark von Hanns Eisler beeinflusst war.⁸³ Tippett unterstützte Bush unter anderem bei der Umsetzung des Großprojektes „Peageant of Labour“ mit annähernd 2.000 Mitwirkenden im Londoner „Crystal Palace“, für das Bush die Musik komponiert hatte.⁸⁴ Kurz darauf wurde ein eigenes dramatisches Bühnenstück von Tippett, „War Ramp“, aufgeführt.⁸⁵ Soden beschreibt den Charakter des Werkes folgendermaßen:

„War Ramp was an angry protest against capitalist economic policy, and in its first act is the clearest statement of Michael's economic and political views in the mid-1930: there was too much dominance by the banks amid an unsustainable cycle of generous credit, and unnecessary wars were funded by a 'ramp' of bank loans that had to be repaid by a starving population. The play was influenced by scenes from *The Pageant of Labour* and by the techniques of Bertoldt Brecht“.⁸⁶

Auf dem Weg vom Kommunisten zum Pazifisten

Im Juni 1935 nahm Tippett mit einem seiner Chöre an der ersten Internationalen Arbeiter Musik Olympiade in Strasbourg teil,⁸⁷ die im Kontrast zur faschistischen Bewegung stand,⁸⁸ die auch in England eine steigende Zahl Sympathisierender fand.⁸⁹ Sein eigenes Interesse an kommunistischen Ideen intensivierte sich in dieser Zeit so weit, dass er 1935 als Reaktion auf sein Studium der Schriften von Leo Trotzki in die Kommunistische Partei eintrat.⁹⁰ Die Spannung zwischen den einerseits an Stalin, andererseits an Trotzki ausgerichteten Lagern nahm allerdings Züge an, die bis zum persönlichen Dissens reichte.⁹¹ Matthews schreibt als Begründung für Michael Tippetts Parteiaustritt nach nur wenigen Monaten: „He found in any case that he was too much an individualist to be tied

⁸¹ Zur Oper *Robin Hood* und dem Entstehungskontext vgl. Soden (2019, S. 139-146), ferner Bullivant (2013, S. 72f.).

⁸² Das Werk ist unveröffentlicht geblieben. Tippett verwendete später einige Passagen für seine „Suite for the Birthday of Prince Charles“, vgl. Kemp 1984, S. 27.

⁸³ Vgl. Bullivant 2013, S. 70-79, Soden 2019, 136f. u. S. Kemp 1984, S. 30f.

⁸⁴ Vgl. Soden 2019, S. 154f.

⁸⁵ Vgl. Tippett 1991, S. 47-49.

⁸⁶ Soden 2019, S. 156 [kursiv i. O.].

⁸⁷ Vgl. Soden 2019, S. 169f.

⁸⁸ Vgl. Kemp 1984, S. 33.

⁸⁹ Vgl. Soden 2019, S. 111.

⁹⁰ Vgl. Matthews 1980, S. 31, Kemp 1984 S. 31f. – Zu Jahr 1935, als Tippett 30 Jahr alt wurde, vgl. Soden 2019, 162-179.

⁹¹ Tippetts Cousine Phyllis Kemp, mit der er seit der Kindheit in gutem Kontakt stand, kündigte ihm als überzeugte Stalinistin zwischenzeitlich die Beziehung auf, weil er auf der Seite Trotzki blieb. Vgl. Kemp 1984, S. 32, ferner Soden 2019, bes. S. 197f.2089.

to a set of rigidly imposed dogmas.“⁹² Aber dass Tippett als Künstler sich von politischen Verwicklungen damit schon befreit hätte, kann nicht behauptet werden.

Erfolglos versuchte er für eine Weile seine Chöre dazu zu bewegen politische Lieder aufzuführen, bis er laut Kemp allmählich zu der Sichtweise kam, dass Musik nicht als politische Propaganda taue.⁹³ Tippett las aber weiterhin Trotzki und Marx und 1936 wurde er Mitglied der an Trotzki ausgerichteten „Youth Militant Group“.⁹⁴ Zu dieser Zeit sah sich Tippett selbst noch nicht als Pazifisten.⁹⁵ Die Gruppe implodierte 1937/38.⁹⁶ Tippetts intensive Involviertheit in politische Lagerbildung und durchaus radikale Vorstellungswelten, die ihn bis zu einem Punkt brachten, an dem er meinte, keine Musik mehr schreiben zu können, markieren Erfahrungen und eine Entwicklung, ohne die „A Child of Our Time“ und die darin emphatisch zum Ausdruck gebrachte Suche nach Ganzheit, kaum hätte entstehen können.⁹⁷ Die detaillierte Darstellung Sodens zeigt, dass der Weg Tippetts zum Pazifismus und zur Versöhnung mit sich selbst keineswegs gradlinig verlief.⁹⁸ In dieser Zeit entstand „A Song of Liberty: The Mariage of Heaven and Hell“ mit einem Text nach einem Gedicht von William Blake.⁹⁹

2.3 Findung des Oratoriums in Krisenzeiten (1937-1944)

1937 entwickelte sich eine Art Tutorenbeziehung zu Thomas Stearns Eliot, die für Tippetts weitere künstlerische Entwicklung von großer Bedeutung war.¹⁰⁰ Über Eliot lernte Tippett unter anderem die Werke des Poeten William Butler Yeats kennen sowie Philosophien von Jacques Maritain und Susanne Langer.¹⁰¹ Zum Ertrag der Treffen mit Eliot schreibt Tippett rückblickend: „At these tea-time conversations he (above all others) helped me clarify my notions of the aesthetics of theatre and opera.“¹⁰²

Persönliche Krise und Entdeckung der Schriften von C.G. Jung

1938 geriet Michael Tippett in eine persönliche Krise, als Wilfred Franks ihm mitteilte, dass er heiraten werde. Das war das Ende ihrer Beziehung.¹⁰³

⁹² Matthews 1980, S. 31.

⁹³ Vgl. Kemp 1984, S. 34.

⁹⁴ Zu dieser Zeit, in der Tippett sich selbst nicht als Pazifist verstand vgl. Soden 2019, S. 180-190.

⁹⁵ Vgl. Soden 2019, S. 153-161.

⁹⁶ Vgl. Soden 2019, S. 200f. Zur zwischenzeitlichen Unterstützung kommunistischer Lager im Spanischen Bürgerkrieg vgl. Soden 2019, S. 185f.199.

⁹⁷ Vgl. Bullivant 2013, S. 74-76.

⁹⁸ Vgl. Soden 2019, bes. 193-201.

⁹⁹ Vgl. Soden 2019, S. 188-200. – Die Premiere fand am 07.11.1937 statt, vgl. a.a.O., 199f.

¹⁰⁰ Laut Kemp (1984, 24) soll Tippett Eliot später als „artistic Godfather“ bezeichnet haben.

¹⁰¹ Vgl. Kemp 1984, S. 24.

¹⁰² Tippett 1995, S. 110.

¹⁰³ Den Recherchen von Soden (2019, S. 207f.) zufolge war die Trennung nicht ganz so abrupt und vollständig, wie Tippett es später erinnerte. Soden benennt punktuelle Zusammenarbeiten, Briefe und Weihnachtsgrüße.

Zugleich begann Tippetts schmerzlich zu realisieren, dass er wohl niemals Kinder haben werde.¹⁰⁴ Seine homosexuelle Neigung¹⁰⁵ hatte Tippetts bereits in der Schulzeit¹⁰⁶ wahrgenommen und sie stellte sich für ihn – gerade über die Realisierung seiner tiefen Gefühle für Francesca Allinson, die aber nicht in ein sexuelles Erleben führten¹⁰⁷ – wohl schrittweise als die ihm einzig angemessene Form einer intimen Beziehung heraus.¹⁰⁸

Zu diesem akut psychisch belasteten Zeitpunkt hatte Tippetts bereits Schriften von Carl Gustav Jung gelesen und diskutiert (vgl. 5.1).¹⁰⁹ So geriet er an einen kleinen Band mit an Jung ausgerichteten Interpretationen von Zeichnungen William Blakes zum Buch Hiob.¹¹⁰ Eine Bildtafel bewegte ihn besonders. Es handelte sich um den von Blake (picture 11) dargestellten Wendepunkt Hiobs, als er zwischen Taten Satans und Taten Gottes nicht mehr unterscheiden konnte, bevor erst Elihu auftritt (picture 12) und sich Gott ihm dann im Wettersturm machtvoll offenbart (picture 13). In dieser Zeichnung mit dem Titel „Whith Dreams upon my bed thou searest me & affrightest me with Visions“¹¹¹ und einem Zitat von Hiob 19,22-27 fand sich Tippetts mit seiner Situation wieder.¹¹² In der Auslegung von Edinger heißt es:

„Job here stares into the abyss, the negativ *numinosum*. [...] Whereas previously Satan had been associated whith fire, now Yahweh himself has taken on that attribute and points to hell as one of his own manifestations. Recall the earlier quotation from *The Marriage of Heaven and Hell* where Blake says that 'The Jehovah of the Bible [is] no other than he who dwells in flaming fire.' Yahweh and Satan have now become one. As Jung tells us, one aspect of god is 'a seething lake of fire.' To live by the book protects one from that fire unless or until the satanic eye of Yahweh is activated and sets off another performance of the drama of Job.“¹¹³

Dieser Text zeigt die psychologische Interpretation von traditionell biblischen Bildern, Texten und Themen, mit der Tippetts vertraut war. Und sie thematisiert dabei ein religiöses Erleben. Für Jung,

¹⁰⁴ Tippetts (1991, S. 56) erinnert sich in seiner Autobiografie, wie er und Allinson eine Zeit lang gemeinsam darüber nachdachten, ob sie nicht heiraten und Kinder bekommen sollten, die sie sich beide sehr wünschten. (Auch Allinson hatte zeitweilig eine homosexuelle Beziehung.) Zum Gedanken an eigene Kinder vgl. auch Soden (2019, S. 132f.173f).

¹⁰⁵ Da Tippetts sich in der Kindheit im Hotel seines Vaters an der französischen Côte d'Azur ein gutes Stück zu Hause gefühlt haben dürfte, hatte er schon früh Kontakt zu einer Lebenswelt, in der Homosexualität nicht kriminalisiert war. Während in Großbritannien homosexuelle Handlungen seit 1885 bis 1967 grundsätzlich unter Strafe standen (vgl. ILGA-Europa 1998, S. 101f.), gab es in Frankreich von 1791 bis 1942 keine Gesetze in Hinblick auf gleichgeschlechtliche Beziehungen und Handlungen (vgl. a.a.O., S. 50). ILGA-Europa (1998): Gleichstellung von Lesben und Schwulen. Eine Frage im zivilen und sozialen Dialog. Ein Bericht der ILGA-Europa, dem europäischen Regionalverband der International Lesbian and Gay Association, Brüssel, <https://www.hosiwien.at/img/pdf/eureport.pdf> (Zugriff 23.11.2023).

¹⁰⁶ Zu sexuellen Drangsalierungen und auch einer ersten homosexuellen Beziehung Michel Tippetts um 1918 in der Schulzeit in Fettes vgl. Soden (2019, S. 47-51) herausgearbeitet waren die Zustände a

¹⁰⁷ Vgl. Soden 2019, S. 121f.

¹⁰⁸ Vgl. Robinson (2013), Suzanne: „'Coming out to oneself': encodings of homosexual identity from the First String Quartet to *The Heart's Assurance*“, in: Gloag, Kenneth und Jones (Hg.), Nicholas: *The Cambridge Companion to Michael Tippetts*, Cambridge, S. 86-102, hier bes. S. 86. – Öffentlich bekannt wurde Tippetts Homosexualität schrittweise seit den 1980er Jahren. Die Biografie von Soden (2019) bietet eine gut recherchierte, differenzierte und mit einer offenen Haltung verfasste Darstellung von Tippetts Lebensbeziehungen.

¹⁰⁹ Vgl. Tippetts 1991, S. 62.

¹¹⁰ Vgl. Edinger (1922), Edward F.: *Encounter with the Self. A Jungian Commentary on William Blake's Illustrations of the Book of Job*, Toronto. Kemp (1984, S. 36) spricht von einer Ausgabe mit Interpretationen von Evelyn Underhill, dabei wird es sich vermutlich um einen Irrtum handeln. Tippetts befasste sich intensiv mit Underhills „Mysticism“ (London 1911), darin sind aber die Bildtafeln nicht enthalten. Vgl. Tippetts (1995, S. 237).

¹¹¹ Blake in: Edinger 1922, S. 44.

¹¹² Vgl. Kemp 1984, S. 36.

¹¹³ Edinger 1922, S. 45.

der Rudolf Ottos 1917 erstveröffentlichtes Werk über das Numinose sicher kannte,¹¹⁴ war die das Bewusstsein verändernde „Erfahrung des Numinosum“¹¹⁵ ein Ausdruck von Religion.¹¹⁶ Zumal Tippetts „Song of Liberty“ (vgl. 2.2) Blakes „Marriage of Heaven and Hell“ als Text verwendete, kann davon ausgegangen werden, dass er sich schon längere Zeit mit der Frage der Unterscheidung bzw. Unterscheidbarkeit von Himmel und Hölle, Gott und Satan, Gut und Böse auseinandergesetzt hat. – Bereits Im Oktober 1936 hatte Tippet aufgeschriebene Träume an John Layard, einem mit Jungs Methoden arbeitenden Psychotherapeuten, per Post zur Analyse geschickt.¹¹⁷ Und im Januar 1937 schrieb Tippet an Alan Bush: „Im going through a very exciting sort of re-birth“¹¹⁸, was nach Jung einer Wiedergeburt der zuvor abgewehrten und unbekannten Ich-Anteile in der eigenen Seele bzw. im Selbst entspricht.¹¹⁹ – Ob es sich bei Tippetts Bildrezeption mehr um eine religiöse, philosophische, ästhetische oder psychologische Auseinandersetzung gehandelt haben mag, entzieht sich einer Diagnose. Auch in Jungs Theorie (vgl. 5.1) ist eine solche Differenzierung nicht durchweg deutlich, da er von einer religiösen Funktion der Psyche bzw. Seele ausging.¹²⁰ Einen in der Krisenzeit neu geweckten christlichen Glauben bei Tippet anzunehmen, wäre sicher ein Fehlschluss. Aber die Archetypenlehre Jungs scheint ihm einen neuen Blick auf das Potential von Sinnkonzepten der Religion(en) wie auch auf religiöses Erleben jenseits dogmatischer Rahmungen eröffnet zu haben.¹²¹ Und über die Einordnung des eigenen Leidens in eine menschheitsgeschichtlich immer wieder für einzelne Subjekte und Gruppen virulent werdende Thematik könnte für ihn eine Annahme desselben leichter geworden sein. – Im Zusammenhang der Untersuchung des Oratoriums „A Child of Our Time“ wird auf Tippetts Jung-Rezeption ausführlicher eingegangen werden und auch diese Bildtafel zu Hiob mit ihrer Thematik noch einmal in den Blick kommen (vgl. 5.1 u. 5.4). – Ian Kemp geht davon aus, dass Blakes Hiob-Zeichnung Tippet dazu bewegte, im August 1938 den

¹¹⁴ Vgl. Otto (2004), Rudolf: Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, München.

¹¹⁵ Jung (1963), Carl Gustav: Gesammelte Werke, Bd. 11: Zur Psychologie Westlicher und östlicher Religion, Zürich, S. 5 (§9).

¹¹⁶ Ebd. heißt es ausführlich: „Ich möchte deutlich machen, daß ich mit dem Ausdruck ‚Religion‘ nicht ein Glaubensbekenntnis meine. Es ist indessen richtig, daß jede Konfession sich einerseits ursprünglich auf die Erfahrung des Numinosum gründet, andererseits auf ‚pistis‘, auf Treue (Loyalität), Glauben und Vertrauen gegenüber einer bestimmten Erfahrung von numinoser Wirkung und der daraus folgenden Bewußtseinsveränderung; die Bekehrung des Paulus ist ein schlagendes Beispiel dafür. Man könnte also sagen, der Ausdruck ‚Religion‘ bezeichne die besondere Einstellung eines Bewußtseins, welches durch die Erfahrung des Numinosum verändert worden ist.“ – Vgl. Morgenthaler (1997), Christoph: „Carl Gustav Jung (1875-1961)“, in: Michaels, Axel (Hg.): Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade, München 1997, S. 232-245, hier S. 241.

¹¹⁷ Zu dieser Psychoanalyse per Brief vgl. Soden (2019, S. 194).

¹¹⁸ Zitiert nach Soden 2019, S. 194. – Soden (2019, S. 195) sieht im Frühling 1937, als er ein dreiteiliges Werk („Rekyia“) zu Themen in Verarbeitung von Jungs Theorie plante, „the first inkling of his oratorio A Child of Our Time“.

¹¹⁹ Zum „symbolische[n] Prozess“, über den eine solche Wandlung möglich wird, vgl. Jung (1935): „Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten“, in: Fröbe-Kapteyn, Olga (Hg.): Eranos-Jahrbuch 1934. Ostwestliche Symbolik der Seelenführung, Zürich, S. 179-229, hier S. 224-226; zu seiner Psychologie der Wiedergeburt ausführlich Jung (1976a), Carl Gustav: Gesammelte Werke, Bd. 9.1: Die Archetypen des kollektiven Unbewussten, Olten, S. 127-161; ferner Morgenthaler (1997, S. 240).

¹²⁰ Vgl. Morgenthaler 1997, hier bes. S. 241.244. – Eine historisch informierte praxistheoretische Untersuchung über strukturelle Gemeinsamkeiten von therapeutischen und seelsorglichen Praktiken würde zu ähnlichen konflikthafter Ablösungen und Umstrukturierungsprozessen führen, wie für Kunst und Religion festzustellen ist, und doch bleibende Übereinstimmungen bemerken. Zum Konflikt, der sich in auf dem Gebiet der Religionspsychologie bis heute zeigt, z.B. Marks (2018), Matthias: Religionspsychologie, Stuttgart, S. 43.

¹²¹ Wenn Tippet später über die Sicht bzw. Lage eines religiösen Agnostikers schreibt, scheint eben dies der eigenen Perspektive zu entsprechen. Tippet (1995, S. 243) meint: „It is not that the ‘religious’ agnostic is in any better intellectual fettle.“

Anthropologen und Psychologen Layard zu kontaktieren, um therapeutische Sitzungen bei ihm zu vereinbaren.¹²²

Erleben der politischen Krise, Entdeckungen sinnstiftender Kunst und Kompositionsideen

Im September 1938 spitzte sich die politische Lage in Europa derart zu, dass man mit Krieg rechnete, bis das Münchner Abkommen vorübergehend den Anschein eines möglichen Friedens verbreitete.¹²³ Zusammen mit anderen Trotzki-Anhängerinnen und -Anhängern hoffte Tippett auf eine Entwicklung mit Machtwende zugunsten des Proletariats. Er sah sich dazu aufgerufen, mit einer größeren Arbeit in künstlerischer Weise seine eigene Position zur Darstellung zu bringen. Soden schreibt: „He began to plan very roughly an opera, that would combine his complex political views with his new phase of psychological rebirth.“¹²⁴

Als Thema eines opernhaften Werkes stellte Tippett im Herbst 1938 sich zunächst eine Behandlung der Osteraufstände in Irland 1916 vor. Oliver Sodens Skizze von Tippetts Ideen für dieses Stück sollte als ein Spiegel der inneren Verfassung des Komponisten zu dieser Zeit tauglich sein:

„The Easter setting could be a symbol of rebirth and a new world order, committee meetings paralleled with the Last Supper. The lead character would be Roger Casement, who had played a major role in ensuring German support for Irish independence and was executed for treason. The opera was to be largely set in the submarine in which he travelled to Ireland hoping to postpone the uprising until greater aid could be provided. Homosexual, anti-colonialist, and revolutionary, Casement would doubtless have been the wronged hero of the piece.“¹²⁵

Die mit dieser Konfrontation von Zeichensystemen verbundene Umdeutung traditionell christlicher Bilder im Sinne einer politischen, aber auch geistigen Erneuerung lässt die Bedeutung von Religion für die Diskurse, in denen sich Tippett bewegte, deutlich werden. Gleichwohl von einem Glauben an einen aktiv rettenden, barmherzigen Gott bei Tippett bzw. in den Biografien von Kemp und Soden über den Komponisten nichts zu lesen ist, so ist eine Auseinandersetzung mit Inhalten und Bedeutungen christlicher Religion doch unbedingt relevant für seine Perspektive, innere Haltung und deren Entwicklung.¹²⁶ Eine Art Befreiung der wahren geistigen Bedeutungen aus der Gefangenschaft kirchlicher Dogmen hin zum kommunistischen internationalen Gemeinschaftsgeist könnte Tippett damals vorgeschwebt haben. Die Archetypenlehre Jungs scheint für ihn dann zu einer Interpretationsfolie geworden zu sein, die ihm eine integrative Deutung kultureller wie auch

¹²² Vgl. Kemp 1984, S. 36f. – Laut Soden (2019, S. 209) fanden zwei Sitzungen im August und zwei im November 1938 mit Layard statt.

¹²³ Soden (2019, S. 211f) zitiert aus einem Brief von Tippett an Ruth Pennyman im Oktober 1938, als er eine Familie Arbeitsloser, die aus London evakuiert worden war, bei sich aufgenommen hatte. Tippett schreibt darin von einer alpträumhaften Woche, die all seine Träume zerstört habe. Und Soden (ebd.) berichtet weiter: „Michael had written of military conflict with anticipation verging on excitement, a sense that the war was inevitable and should be used as a means of arming the proletariat. Nevertheless, he had been anti-war at all costs, and most Trotskyists differed from Stalinists in believing that capitulating to Hitler was a necessary spoke in the more important wheel of internal revolution. Later he described, with no concession as to the suffering of the Czechs or the weakness of appeasement, 'the extraordinary moment of September 1938 when the four men sat round a table, representing the Ideal, the Dream, the way that might have been.'“

¹²⁴ Soden 2019, S. 212.

¹²⁵ Soden 2019, S. 212f.

¹²⁶ In seinem Essay zum Thema „Aspects of Belief“ Tippett (1995, S. 40-44) bedenkt Tippett die Herausforderung einer global verbundenen pluralen Welt für das Eintreten für einen bestimmten Glauben. Hier sieht er im Weiteren die traditionellen Religionen als nicht mehr zeitgemäß an. Dem Theater traut er noch am ehesten Impulse für ein neues, alle umfassendes undogmatisches Ritual zu. Er stimmt W. Strauss (1971) zu, der sagte: „the question is no longer one of reconciling Orpheus and Christ, but one of a world vision that makes the sacred possible at all.“ Strauss (1971), Walter A.: Decent and Return – The Orphic Theme in Modern Literature, Cambridge, S. 12; zitiert nach Tippett (1995, S. 243).

christlicher Ideale im Zusammenspiel mit seiner kritischen Wahrnehmung von Welt und Wirklichkeit ermöglichte.

Die Umsetzbarkeit seines Kompositionsvorhabens in Form eines theatralen Bühnenwerkes zeigte sich Tippett dann jedoch mehr und mehr als fraglich.¹²⁷ Nach dem Vorbild von Bachs Passionen und – in Bezug auf den angedachten Aufführungsrahmen mehr noch – Händels *Messiah* schien ihm ein dramatisch erzählendes Werk für den Konzertsaal, „a secular oratorio“¹²⁸ mit einer eher kontemplativen Form geeigneter.¹²⁹

Im November 1938 las Tippett die Pressemitteilungen über die Ereignisse des Attentats von Grynspan in Paris und die darauf folgenden Ausschreitungen im Deutschen Reich, über die Gefangennahme und den Abtransport tausender jüdischer Menschen.¹³⁰ Anfangs könnte Tippett noch die von Trotzki verlautbarte Sicht geteilt haben, dass Herschel Grynspans Tat, „may serve as an example for every young revolutionist“¹³¹. Soden meint:

„Michael's planned scheme for *A Child of Our Time* has to be understood as emerging from five years of intense political engagement, and from his involvement with large-scale political-musical projects. He referred to the character of Grynspan's uncle as a 'comrade', and wondered about the effect a performance would have on 'party members'. But as the work progressed, and as he cast around for a writher who might provide a text on the story, his emotional realignment continued.“¹³²

Was Tippett im Zuge der politischen Entwicklung in Europa Ende 1938 besonders erschüttert hatte, war die geringe Unterstützung von Seiten der britischen Regierung, aber auch britischer links gerichteter Kreise für jüdische Menschen, die in ein staatsrechtlich uneindeutiges Gebiet zwischen Polen und Deutschland deportiert worden waren.¹³³

Suche nach Mitmenschlichkeit: Das „Kind unserer Zeit“ und das Christuskind

Mitmenschlichkeit schien sich verflüchtigt zu haben. Mit Grynspan hatte er eine Person vor Augen, die in exemplarischer Weise das verkörperte, was er mit der Hauptfigur seines geplanten Werkes zum Ausdruck bringen wollte. In seiner Autobiografie schreibt Tippett dazu: „Grynspan seemed to me the protagonist of a modern Passion story“¹³⁴. Als er wenige Wochen später in „The Times Literary Supplement“ einen Artikel über Ödön von Horváths „Ein Kind unserer Zeit“¹³⁵ las, könnte dies ihn bereits auf die Idee zum Titel seines Oratoriums gebracht haben.¹³⁶ Er bestellte sich eine Übersetzung des Romans, in der er eine für ihn überaus anschlussfähige Darstellung¹³⁷ fand: „I sent

¹²⁷ Vgl. Soden 2019, S. 215f.

¹²⁸ Soden 2019, S. 216.

¹²⁹ Zu Bachs für den Gottesdienstkomponierten Passionen vgl. Scholz (2015), Gottfried: Bachs Passionen. Ein musikalischer Werkführer, Mainz; zu Händels *Messiah* vgl. Keates (2016).

¹³⁰ Vgl. Kemp 1984, S. 36.

¹³¹ Trotsky (1974), Leon: „For Grynspan, Against Facist Pogrom Gangs and Stalinist soundrels“, in: Ders.: Writings, 1938-1939, New York, S. 191-193. Hier zitiert nach Soden 2019, S. 217.

¹³² Soden 2019, S. 218.

¹³³ Vgl. Soden 2019, S. 215. – Tippett Eltern nahmen jüdische Flüchtlingskinder in ihrem Haus in Somerset auf (vgl. ebd.).

¹³⁴ Tippett 1991, S. 49 (Schreibweise „Grynspan“ im Original).

¹³⁵ Vgl. den Band mit genetischem Konvolut und der Endfassung des Romans Horváth (2014), Ödön von: Ein Kind unserer Zeit, hrsg. v. Nicole Streitler-Kastberger unter Mitarbeit von Sabine Edit Braun und Martin Vejvar, in: Kastberger, Klaus (Hg.): Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Historisch-kritische Edition, Band 16, Berlin, Boston.

¹³⁶ Vgl. Soden 2019, S. 216.

¹³⁷ Von Horváths Roman handelt von einem jungen Mann, der unter seinen Lebensverhältnissen leidet, von Neid erfüllt beginnt nationalsozialistisches Gedankengut anzunehmen und den Krieg zu verherrlichen. Er wird Soldat, verliebt sich, wird an die Front einbezogen, erlebt die Realität der Gewalt, erkennt seinen Irrtum, wird aus Wut auf Ungerechtigkeit zum Mörder und stirbt einsam nachts einen Kältetod. Am Morgen wird er von einer Mutter mit einem Kind gefunden. Der Protagonist, der durchweg als Ich-Erzähler auftritt, richtet – obgleich schon für Tod erklärt – an das Kind seine letzten

for it and discovered in it another of the many scapegoats I wished to commemorate – the unnamed, deranged soldier/murderer, who sleeps on a park bench in the snow, at the end, frozen to death like a snowman.“¹³⁸

Als ein weiteres Erlebnis, das Tippet in dieser Zeit tief bewegte schildert Ian Kemp eine von der BBC an Weihnachten 1938 gesendete Aufführung von „L’Enfance du Christ“ von Victor Berlioz. „Tippet found himself musing on why it was the once universally accepted Image of the Christ-Child seemed to have lost its emotional power“¹³⁹. Eine von Tippett gesehene Analogie zwischen den Bildern vom „Kind unserer Zeit“ und von „Christus“ wird in seinem Oratorium später deutlich werden und als ein Spiegel der damaligen Gesellschaft dienen. Kems Darstellung zeigt einerseits eine reflektierte Sicht Tippetts auf die Bedeutung von Religionskultur für das interne gesellschaftliche Miteinander wie ebenso für das Miteinander von Gesellschaften.¹⁴⁰ Sie lässt andererseits eine emotionale Verbundenheit mit den christlichen Bildern der Mitmenschlichkeit erkennen, die er von den christlichen Institutionen – einschließlich der Kirche – mit ihrer selbstgerechten Ideologie als nicht mehr verkörpert ansah.¹⁴¹ Es ist anzunehmen,¹⁴² dass Tippet an Weihnachten 1938 schon Edmund Blundens Ausgabe der Gedichte von Wilfred Owen gelesen hatte,¹⁴³ die ihm später als eine Inspirationsquelle für das Libretto von „A Child of Our Time“ diente (vgl. 5.1f.). In seiner Einführung mit einer Zusammenstellung von Schriftstücken,¹⁴⁴ die Owen während des Ersten Weltkrieges verfasste, zitiert Blunden aus einer Notiz Owens vom Juni 1917, als dieser sich verwundet in Frankreich befand: „I go down to-day. Where to? Nobody knows. Maybe in the Hospital Train for days.“¹⁴⁵ Wenige Tage später schrieb er dann aus dem Hospital einen Brief, aus dem Blunden folgende Passage wiedergibt:

„Already I have comprehended a light which never will filter into the dogma of any national church: namely, that one of Christ’s essential commands was: Passivity at any price! Suffer dishonour and disgrace, but never resort to arms. Be bullied, be outraged, be killed; but do not kill. It may be a chimerical and an ignominious principle, but there it is. It can only be ignored; and I think pulpit professionals are ignoring it very skilfully and successfully indeed ... And am I not my self a conscientious objector with a very seared conscience? Christ is literally in ‘no man’s land’. There men often hear His voice: Greater love hath no man than this, that a man lay down his life for a friend. Is it spoken in English only and French? I do not believe so. Thus you see how pure Christianity will not fit in with pure patriotism.“¹⁴⁶

Worte: „Und wenn du ganz groß sein wirst, dann wirds vielleicht andere Tage geben, und deine Kinder werden dir sagen: Dieser Soldat war ja ein gemeiner Mörder – Dann schimpf nicht auch auf mich. Bedenk es doch: Er wußt sich nicht anders zu helfen, er war eben ein Kind seiner Zeit.“ Vgl. Horváth (2014, S. 522).

¹³⁸ Tippet 1991, S. 49f.

¹³⁹ Kemp 1984, 150.

¹⁴⁰ Vgl. Kemp 1984, 150-152.

¹⁴¹ Vgl. Tippet 1991, 50. – Ebd. zitiert Tippet auch aus dem bitter-ironisch gewendeten Gedicht „The Parable of the Old Man and the Young“ von Wilfred Owen zu Abraham, der nicht auf die himmlische Stimme hörte und seinen eigenen Sohn schlachtete, „and half the seed of Europe, one by one.“

¹⁴² Weder Kemp (1984) noch Soden (2019) gehen auf diese von Blunden [1963 [repr. 1931]] hrsgg. persönliche Korrespondenz Owens ein, an die das Oratorium wie Tippetts Konsequente pazifistische Haltung (vgl.) so offensichtliche Anschläge zeigt. Tippet (1995, 118.122) selbst verweist auf den Band von Blunden (1931) als Kontext der Werknummern eins und drei des Oratoriums. Vgl. Blunden [1963 (repr. 1931)], Edmund: „Memoir (1931)“, in: Owen [1963 (repr. 1931)], Wilfred: The poems of Wilfred Owen, ed. with a memoir and notes by Edmund Blunden, London, S. 3-41.

¹⁴³ Owen [1963 (repr. 1931)], Wilfred: The poems of Wilfred Owen, ed. with a memoir and notes by Edmund Blunden, London.

¹⁴⁴ Blunden 1963.

¹⁴⁵ Owen nach Blunden (1963, S. 25).

¹⁴⁶ Owen nach Blunden (1963, S. 25).

„Nowbody knows“¹⁴⁷, „no mans land“¹⁴⁸ und das Christusbild als Inbegriff von Gewaltlosigkeit über nationale Grenzen hinweg finden sich signifikant in Tippetts Oratorium wieder. Und der aus Kriegserfahrungen gewonnene Grundgedanke Owens, der eine Abwehr von Nationalreligiosität¹⁴⁹ darstellt, klingt auch aus Tippetts essayistischen Überlegung zum Thema „Beliefs“ heraus.¹⁵⁰ So ist es keine allzu gewagte Hypothese, einen lebenslangen – freilich nicht von Gedanken und Konzepten anderer wie etwa der Lehre Jungs isolierten – Nachhall dieser Gedanken Owens bei Tippet anzunehmen.

Entdeckung der Spirituals

Anfang Januar 1939 hörte Tippet im Radio eine Aufführung afro-amerikanischer Spirituals.¹⁵¹ Er erinnert sich in seiner Autobiografie, wie er beim Hören von „Steal Away to Jesus“ die lösende Antwort auf eine zentrale Frage zu seinem geplanten Oratorium fand: „At the phrase 'A trumpet sounds within-a my soul' I was blessed with an intuition: that I was being moved by this phrase far beyond its obvious context. I sent to America for a book of American spirituals, and when it came I saw that there was one for every key situation in the oratorio.“¹⁵² Besser als lutherische Choräle, aber auch als die von ihm zwischenzeitlich in Erwägung gezogenen jüdischen Melodien, sah er in den Spirituals ein kollektives Leiden¹⁵³ derart zum Ausdruck gebracht, dass es nicht allein die Situation der afrikanischen Sklaven repräsentierte, sondern von universaler Zugänglichkeit war.¹⁵⁴ Was Tippet intendierte hervorzurufen, war durchaus eine Art spirituell-religiöses Gefühl, worauf auch die Verwendung des Begriffs „blessed“ bei der Beschreibung seines eigenen Erlebens hinweist.¹⁵⁵ In einem Essay schreibt Tippet zu seinen Überlegungen in Bezug auf eine geeignete musikalische Form in Analogie zu Bachs Gemeindechorälen Folgendes:

„A modern oratorio based on sensibilities of emotion expressive of inner and outer events in Europe and America between the world wars and destined for the concert-hall, not the church, cannot merely use the metaphorical language of liturgical Christianity. Christian hymns could not speak to agnostics or Jews; Jewish hymns could speak to the general concert-hall public even less. For to 'speak' in this

¹⁴⁷ Im Oratorium No. 16: A Spiritual (vgl. 5.3).

¹⁴⁸ Im Oratorium No. 13: Chorus of the Self-righteous (vgl. 5.3).

¹⁴⁹ Zur Entstehung von Nationalreligion als eine Art ungleicher Zwillung der Kunstreligion im Anschluss an die Französische Revolution und die gescheiterten Revolutionsbestrebungen 1948/49 vgl. Eßbach (2014), Wolfgang: Religionssoziologie 1. Glaubenskrieg und Revolution als Wiege neuer Religionen, Paderborn, S. 498-560 sowie die Übersicht und Einordnung (Eßbach 2019, S. 3-14).

¹⁵⁰ Vgl. Tippet 1995, S. 235-244.

¹⁵¹ Nach Sodens (a.a.O., S. 217) Recherche handelt es sich vermutlich um eine Aufführung der Northern Ireland Singers, dirigiert von James Denney, die am 10. Januar 1939 im National-Programm der BBC gesendet wurde.

¹⁵² Tippet 1991, 50.

¹⁵³ Ein solches kollektives Leiden ist eine transzendente Größe, der sich der einzelne Mensch ausgesetzt sieht und in diesem Ausgesetzt-Sein als mit anderen verbunden erkennt. Angesichts der Unverfügbarkeit der Leidensursache wird eine Praktik gewählt, welche sich als hilfreich erweist um diese kontingente Situation zu bewältigen. Das entspricht in einer systemtheoretischen Perspektive einer für Religion typischen Funktion [vgl. u.a. Luhmann (1977), Niklas: Funktion der Religion, Frankfurt a.M.; zum Diskurs der Bestimmung von Religion vgl. den Überblick bei Pollack (2015), Detlef: „Religionssoziologie in Deutschland seit 1945: Tendenzen – Kontroversen – Konsequenzen“, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 67, S. 433-474, hier 426f.] Bezüglich des benannten Phänomens lässt sich praxistheoretisch von einer teleoaffektiven Strukturkomponente sprechen. Da es sich auch um ein innerliches Leiden, ein Leiden an der Situation handelt, das thematisiert wird, erhalten Bewältigungsstrategien zugleich eine Dimension, die man ebenso als seelsorglich wie als therapeutisch bezeichnen kann, so dass eben auch eine Nähe zur Psychotherapie gegeben ist, an die Tippet mit seiner von Jung'schen Sicht anschließen kann.

¹⁵⁴ Vgl. Soden 2019, 217.

¹⁵⁵ Es sollte sich bei dieser Aussage nicht um bissige Ironie handeln, sondern um einen Begriff, der an das Erleben tatsächlich mit gewisser Freiheit anschlussfähig ist.

sense is to do the operation which much-loved hymns do to the appropriate congregation of the faithful. But in what sense at all are listeners in a concert-hall a congregation of the faithful?¹⁵⁶

In undogmatischer, religionskulturelle Grenzen nivellierender Art wollte Tippett die Menschen im Innersten ansprechen und nutzte dafür die emotional aufgeladene Sprache der Spirituals. Ein solches Vorhaben kann zwar mit Heinrich Detering als „kunstreligiös“ bezeichnet werden.¹⁵⁷ Doch betont Tippett den Agnostizismus und nicht einen Kunstglauben.¹⁵⁸ Gelernt hat er an Kompositionstechniken, die für sein Vorhaben geeignet wären, doings und sayings musikalischer Religionskunst oder auch der Oper. Avantgardistisch plant Tippett nun, eine Art Verfremdung, die er auch schon durch seine Auseinandersetzung mit Brecht-Weill-Opern im Rahmen der Komposition seines Musikdramas „War Ramp“ hatte erproben können (vgl. 2.2). Doch passt der Charakter dieser Musik nicht für die Produktion einer Atmosphäre von Innerlichkeit. Geplant ist eine aufgebrochene Form religiöser Musik mit psychologisch-spirituellen Effekt, die man mit Peter A. Berger, Klaus Hock und Thomas Klie als Religionshybrid bezeichnen könnte.¹⁵⁹ Die Spirituals waren für ihn neu, anders, vielleicht kulturell „gebrochen“ und zeigten sich doch wirksam als emotionale Medien oder Katalysatoren. Bei seinen Überlegungen arbeitet Tippett konzeptionell differenziert und kunstphilosophisch orientiert. Der Ort Konzertsaal, steht zwar für Kunst, aber wird er nicht doch durch Aufführungen von Sprachformen der Religion zu einer Kirche? Das ist eine berechtigte Frage die Tippett ähnlich aufwirft.

Bedenkt man mit Thomas Erne die Ortsunabhängigkeit der Liturgie,¹⁶⁰ dann ist klar, dass sich Gemeinde auch im Konzertsaal über liturgische Praktiken konstituieren kann. Die performative Wirkung, die Tippett mit seiner Kunstpraktik erreichen will, entspricht einem starken Erlebnis von Selbsttranszendenz,¹⁶¹ die *optional* auch religiös zu erleben wäre. Während nach Erne insbesondere die materielle Anordnung bzw. die geformte Architektur Kirchen die Eigenschaft zukommen lässt, Hybridräume der Transzendenz hervorzubringen, ist es bei Tippett die Kunstpraktik die Analoges im Konzertsaal ermöglicht.

Die Verwendung der afro-amerikanischen Spirituals kann außerdem als eine partiell politisch motivierte Wahl gedeutet werden, denn diese Werke gehörten zu einer Form, die in Deutschland – bewusst verunglimpfend – als „Negermusik“ verboten war. Soden schlussfolgert: „To place them

¹⁵⁶ Tippett 1995, S. 112.

¹⁵⁷ Vgl. Detering (2011), Heinrich: Was ist Kunstreligion? Systematische und historische Bemerkungen, in: Meier, Albert/Costazza, Alessandro/ Laudin, Gérard (Hg.): Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne, Band 1: Der Ursprung des Konzepts, Berlin, New York, S. 11-27, hier bes. S. 12. – Ferner vgl. Knapp (2015), Lore: Formen des Kunstreligiösen. Peter Handke – Christoph Schlingensief, Paderborn, S. 9.

¹⁵⁸ Eßbach (2014, S. 453-497) arbeitet aus historischen Intellektuellen-Diskursen die Entstehung eines Typs der Kunstreligion parallel und teils antagonistisch zum Typus der Nationalreligion im Anschluss an die Revolutionserfahrungen Ende des 18. in Frankreich und das revolutionäre Scheitern 1848/49 in Europa heraus, die den starken und zugleich schwankenden Enthusiasmus dieser Zeit gleichsam aufnehmen und stabilisieren. „Bei diesen beiden Religionen [Kunstreligion und Nationalreligion] handelt es sich um schwebende, Irdisches und Göttliches verschmelzende, synthetisierende Religionen.“ Eßbach (2019), Wolfgang: Religionssoziologie 2, Entfesselter Markt und artifizielle Lebenswelt als Wiege neuer Religionen, Band 1 Paderborn, S. 10. – Bei Tippett wäre eine Mischung von Kunstreligion und einer sich im 19. Jh. neu entwickelnden Wissenschaftsreligion zumindest erwägenswert. Vgl. Eßbach (2019, bes. S. 822).

¹⁵⁹ Vgl. Berger, Peter A./Hock, Klaus/Klie (2013), Thomas: „Religionshybride – Zur Einführung“, in: Dies. (Hg.): Religionshybride. Religion in posttraditionalen Kontexten, Wiesbaden, S. 7-45.

¹⁶⁰ Vgl. Erne (2007), Thomas: „Die Wiederentdeckung des Raumes in der Evangelischen Theologie“, in: Zeitschrift Arbeitsstelle Gottesdienst der GAGF, Heft 02/2007, 21. Jahrgang, S. 5-13.

¹⁶¹ Vgl. Joas (2004), Hans: Braucht der Mensch Religion? Über Erfahrungen der Selbsttranszendenz, Freiburg im Breisgau; Erne (2017), Thomas: Hybride Räume der Transzendenz. Wozu wir heute noch Kirchen brauchen. Studien zu einer postsäkularen Theorie des Kirchenbaus, Leipzig.

within a British oratorio was not only a musical innovation but a political statement.“¹⁶² Nichtsdestotrotz hat Tippett damit eine Entscheidung getroffen, die explizit christliche Sprache mit der im Oratorium erzählten Leidensgeschichte verbindet, für die reale jüdische Schicksale als Vorlage dienten. Dies bringt eine ambivalente Spannung ins Werk (vgl. 4.5), insofern man die Spirituals als Angebot zu Bewältigung des Erzählinhaltes versteht, weil sie wohltuend wirken können. Sie operieren nicht nur mit Klangbildern, sondern sagen auch etwas in signifikanten Worten biblischer, sowohl alt- als auch neutestamentlicher Herkunft. Indirekt entsteht der Eindruck, als würde einem jüdischen Protagonisten in seiner Not der Ausweg einer Flucht zu Jesus angeboten.¹⁶³ Bei der Werkanalyse wird dieser Aspekt kritisch im Blick behalten (vgl. 5.2). Anzumerken ist in diesem Zusammenhang, dass freilich das Oratorium selbst eine musikalische Gattung mit christlichem Ursprung ist und dass dem englischen Komponisten Ende der 1930er Jahre keine ‚transreligiöse‘ Form zur Verfügung stand, an der er hätte ausgebildet sein können.¹⁶⁴

Persönliches Wendepunkterlebnis

Von Ende Januar bis August 1939 führte Tippett ein Traumtagebuch und reflektierte seine Träume auf der Basis von Jungs Psychologie. Kemp schreibt zum Ergebnis dieser Praktik: „This experience marked the major turning point in his life. It meant that he could re-dedicate himself to his fundamental vocation of composer and set aside his involvement in politics, or at least in party politics.“¹⁶⁵ Um Sinn zu finden sah er sich nun auf sich selbst angewiesen. Es war ihm möglich einen Ausgleich und Weg jenseits von Extremen zu finden. Kemp meint weiter, dass durch Jungs Bild vom Schatten und Licht in jedem Menschen Tippett zugleich zu Einsichten über die Projektionen von Nationen auf andere Nationen, jedes Menschen auf den Anderen kam, woraus die Notwendigkeit resultierte, die eigene geteilte Natur anzunehmen. Bemerkenswert ist Kemps Hinweis in diesem Zusammenhang, dass Tippett in der Bedeutung der Taufe ein Heilungspotential gesehen habe. – Plausibel wäre in dieser Perspektive eine Rückübersetzung des Prozesses, den Tippett an sich selbst erfuhr („re-birth“ s.o.), als ein Taufgeschehen ähnlich dem Anziehen Christi (Gal 3,27) bzw. der Werdung eines neuen Menschen (Eph 4,24),¹⁶⁶ hier allerdings nicht Kraft des Heiligen Geistes und unter der Voraussetzung des Christusereignisses, sondern aus einer inneren Kraft und Ausrichtung der Person.¹⁶⁷ Auch diese Anmerkung wird sich am Oratorium noch veranschaulichen lassen (vgl. 5.4). – Im Zuge von Tippetts inneren Auseinandersetzungen wandelten und verdichteten sich seine Ideen zu „A Child of Our Time“. Die Figuren des Erzählfadens namenlos zu lassen und die Tat des

¹⁶² Soden a.a.O., 217. – In Bezug auf „A Child of Our Time“ ist damit die Sicht von Kemp (1984, S. 38f.), vom nachrangigen Einfluss politischer Aktivität auf Tippetts Werk, ein Stück weit infrage gestellt. Vgl. Bullivant 2013. Damit muss ja die künstlerische Qualität, die Kemp zu Recht hervorhebt, nicht infrage gestellt sein.

¹⁶³ Inwiefern die jüdischen Menschen, mit denen Tippett Umgang hatte, in der 1930er Jahren offen mit musikalischen Texten christlicher Bedeutung umgingen, wäre zu fragen, könnte hier aber allenfalls spekulativ beantwortet werden.

¹⁶⁴ Auch sollte er in seiner Zeit am Morley College von 1940-1951 (s.u.) eine Purcell-Tradition pflegen und mit seinem Weggang von dort neue, freie Formen entwickeln. Vgl. Soden (2019, 388-459). Später sagt er zu „A Child of Our Time“, dass er es im Wissen um das Ausmaß der nationalsozialistischen Taten und der Kriegsführung bis zu Atombombenabwürfen nicht mit einem so positiven Schluss hätte schreiben können (vgl. Soden 2019, S. 346). Andererseits wunderte er sich später über die konservative Form, „its ‘shocking technical conservatism‘“, Tippett im Interview mit Prilau Rainier (Royal Academy of Music), zitiert nach Soden (2019, S.443).

¹⁶⁵ Kemp 1984, S. 37.

¹⁶⁶ Insgesamt wird hier dem Verständnis der Taufe von Körtner zugestimmt. Vgl. Körtner (2018) Ulrich H.J.: Dogmatik, Leipzig, S. 553-556).

¹⁶⁷ Zum neuen Menschen über den Weg psychoanalytischer Prozesse vgl. Küenzlen (1994), Gottfried: Der neue Mensch. Eine Untersuchung zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne, München, S. 200-225.

Jungen nicht positiv zu bewerten, sind Entscheidungen, die sicher mit dem inneren Prozess Tippetts in dieser Zeit in Verbindung stehen.

Konkrete Planung des Oratoriums

Tippett ging zunächst davon aus, Eliot könne vielleicht den Text zum Oratorium verfassen und hatte eine entsprechende Anfrage an ihn gerichtet, worauf Eliot Tippett um die Vorlage eines detaillierten Konzepts für dieses Werk bat. Grundlegend war dann bei dieser konzeptionellen Arbeit für Tippett die Frage, wie die von ihm verwendeten unterschiedlichen künstlerischen Formen, aber auch philosophischen und psychologischen Konzepte miteinander ins Verhältnis und zur Darstellung zu bringen wären.¹⁶⁸ Er war sich sicher, dass sein Oratorium ohne einen Plan, keinen Bestand haben könne und dass der musikalische Plan gegenüber dem literarischen leitend sein müsse.¹⁶⁹ Im Rückblick schreibt er:

„I had not read Susanne K. Langer at that time, but taught, in part, by Eliot I instinctively appreciated her dictum: 'Every work of art has its being in only one order of art; compositions of different orders are not simply conjoined, but all except one will cease to appear as what they are.'“¹⁷⁰

Daraus ergibt sich für Tippett ein unbedingter Vorrang des Musikalischen. Er meint weiter: „But the dramatic and even philosophic material which the music had to 'swallow' was entirely embedded in the gradually forming musical apprehensions from the very start.“¹⁷¹ Tippetts musikalischer Plan stellt also eine hierarchische Ordnungsstruktur auf, bei der die Musik das bietet, was intrinsisch zu geschehen hat und erlebt werden soll.¹⁷² Sinnbildliche Aussagen oder fragende Interventionen des Textes, die nicht Musik sind, fügen sich untergeordnet ins Ganze ein. Nur wenn Philosophie musikphilosophisch und Drama musikdramatisch wird, lässt sie sich in die Komposition integrieren. Über einen Zeitraum von Jahren sind von Tippett inhaltliche Bedeutungs- und Sinnkonzepte entwickelt worden, die nun teils intuitiv, teils reflektiert – quasi unter dem Dach des musikalischen Konzepts – als Klang und Text in einer komplexen Komposition mit dramatischem Spannungsbogen zusammenfließen. Tippett setzt sein Körperwissen, sein emotionales Empfinden und Erinnern ebenso beim Komponieren ein, wie rationale Überlegungen. Das kontrapunktische Prinzip ermöglicht es Tippett in seiner Musik unterschiedliche Themen gleichzeitig, einzeln wahrnehmbar und doch aufeinander bezogen ‚auszusprechen‘.¹⁷³

Nachdem Eliot von Tippett einen auch inhaltlich schon sehr konkreten „Sketch for a Modern Oratorio“¹⁷⁴ erhalten hatte, lehnte er eine Mitwirkung schließlich mit der Begründung ab, dass seine poetische Sprache aus dem Rahmen des Werkes zu sehr herausfallen würde. Und Eliot riet dem

¹⁶⁸ Vgl. Tippett 1995, S. 110f.

¹⁶⁹ Vgl. Tippett 1995, S. 110.

¹⁷⁰ Tippett (1995, S. 110) mit integriertem Zitat von Langer (1957), Suzanne K.: *Problems of Art*, London, S. 85.

¹⁷¹ Tippett 1998, S. 150.

¹⁷² Vgl. zum hier leitenden Anschluss an den Site-Begriff nach T.R. Schatzki als einer Kategorie der Verortung, über die Praktiken quasi zu sich selbst kommen, Mikan (2026, S. 137-145).

¹⁷³ Ein musikgeschichtliches Beispiel für eine durch kontrapunktische Komposition dialogisch ermöglichte Form wäre Bachs Vertonung (BWV 131) von Psalm 130, „Aus der Tiefe“, und hier das Solo für Bass und Sopran „So du willst, Herr, Sünden zurechnen“.

¹⁷⁴ Tippett 1995, S. 111, vgl. a.a.O., S. 117-177.

Komponisten, den Text selbst zu verfassen.¹⁷⁵ Dies tat Tippett dann nicht nur beim Oratorium, sondern bei allen seinen nachfolgenden Werken mit textlichen Elementen.¹⁷⁶

Weiteres bis zur Uraufführung 1944 – Kriegserfahrung und pazifistisches Engagement

Für Michael Tippett wurde seine Arbeitssituation mit Kriegsbeginn zunächst schwieriger, doch erhielt er 1940 ein Angebot vom Morley College, das durch Bombardement seine Räume verloren hatte, leitend einen Chor neu aufzubauen. Er nahm an und wurde als musikalischer Direktor angestellt. Auch in Tippetts Wohnort Oxted wurden in einem Zeitraum, als Tippett gerade am zweiten Teil seines Oratoriums arbeitete, einige Häuser bei Luftangriffen zerstört. Kemp schreibt dazu: „he began the ‚terror‘ chorus with the sound of bombers overhead.“¹⁷⁷ Die direkte Kriegserfahrung habe ihn laut Kemp darin bestärkt, sich offen als Pazifist zu positionieren. Im November 1940 trat Tippett der *Peace Pledge Union* (PPU) bei, für die er bis in die 1960er Jahre aktiv öffentlich eintrat.¹⁷⁸ 1941 beendete er „A Child of Our Time“. Das Werk lagerte dann aber zunächst in einer Schublade.¹⁷⁹ Als Tippett ab 1942 zum Kriegsdienst eingezogen werden sollte, verweigerte er dies ebenso wie alle möglichen Ersatzdienste und wurde aus diesem Grund für drei Monate inhaftiert.¹⁸⁰ In den Kriegsjahren entwickelte sich durch Tippetts Einfluss am Morley College ein kosmopolitisches Miteinander. Unter anderem die Komponisten bzw. musikalischen Lehrer Mátás Seiber, Walter Bergmann sowie der Dirigent Walter Goehr mussten aus Kontinentaleuropa flüchten und fanden am Morley College eine Anlaufstelle.¹⁸¹ Es wurden anspruchsvolle musikalische Programme, teils unter Einbezug von Tippetts eigenen Kompositionen, entwickelt.¹⁸² Zur Aufführung des Oratoriums kam es über ein Gespräch zwischen Benjamin Britten und Michael Tippett.¹⁸³ Britten interessierte sich für Tippetts Arbeiten und fragte ihn – wenig nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis –, ob er nicht auch ein größer angelegtes Werk habe, worauf Tippett ihm sein Oratorium zeigte. Brittens Reaktion war positiv. Er ermutigte Tippett eine Aufführung zu arrangieren. Diese fand – wie eingangs der Einleitung bereits erwähnt – dann am 19. März 1944 im Adelphi Theatre statt.¹⁸⁴ Walter Goehr dirigierte, Peter Pears, Joan Cross, Roderick Lloyd und Margaret McArthur sangen die Soli. Es wurde ein auch von *The Times*¹⁸⁵ positiv gewürdigter Erfolg, mit dem Tippetts Wahrnehmung als bedeutender Komponist begann. Seine eigene Wahrnehmung dieser Veranstaltung fällt eher kritisch aus. Er schreibt dazu: „In the event, through no fault of these artists, it was an imperfect première under execrable conditions, but inescapably moving.“¹⁸⁶

¹⁷⁵ Vgl. Tippett 1995, S. 111.

¹⁷⁶ Vgl. insbesondere Tippetts Opern: „Midsummer Marriage“, „King Priam“, „The Knot Garden“ und „The Ice Break“ sowie das Oratorium „The Mask of Time“.

¹⁷⁷ Kemp 1984, S. 40.

¹⁷⁸ Vgl. Kemp 1984, S. 49.

¹⁷⁹ Tippett hatte das Oratorium Walter Goehr vorgespielt und worauf ihm angesichts der aktuellen Umstände den Rat gab, das Werk in die Schublade zu stecken, was Tippett wörtlich nahm. Vgl. Tippett (1998 S. 96).

¹⁸⁰ Vgl. Kemp 1984, S. 41.

¹⁸¹ Vgl. Kemp 1984, S. 43f.

¹⁸² Vgl. Kemp 1984, S. 45f.

¹⁸³ Vgl. Tippett 1995, S. 67.

¹⁸⁴ Vgl. Soden 2019, S. 318–321.

¹⁸⁵ Matthews (1980, S. 40) zitiert als Pressemitteilung der *Times*: „Tippett has succeeded to a quite remarkable extent in creating a powerful work out of a contemplation of the evil abroad in the world of yesterday and today. Perhaps because he has written his own text in terse, pregnant sentences he has succeeded in combining the force of the particular with the significance of the universal.“

¹⁸⁶ Vgl. Tippett 1995, S. 67.

3. Historischer Kontext zum Handlungsfaden des Oratoriums (Part II, No. 9-25)¹⁸⁷

Dass „A Child of Our Time“ sich als *Erinnerungsdenkmal*¹⁸⁸ verstehen und bei Aufführungen in diesem Sinne durch entsprechende Rahmungen in Gebrauch nehmen lässt, begründet sich aus dem Handlungsfaden des umfangreichen zweiten Teils dieses Oratoriums, den Tippett als Zeitzeuge auf Distanz auf der Basis der ihm zur Verfügung stehenden Berichte verfasste. Zumal es sich dabei um Ereignisse handelt, die für die deutsche Erinnerungskultur – mit Blick auf die nationalsozialistische Vergangenheit und den Holocaust – zentral sind, Details aber nicht selbstverständlich zum Alltagswissen gehören, erinnert die nachfolgende historische Skizze an die wesentlichen Zusammenhänge des Attentats von Paris mit einem Blick in die Vorgeschichte und einem Überblick zu den sich daran anschließenden Gewaltexzessen gegen jüdisches Leben, Eigentum und Kulturgut mit regionaler Schwerpunktsetzung als Kontext des später vorgestellten exemplarischen Beispiels eines Gedenkprojekts mit Aufführung von Tippetts Oratorium.¹⁸⁹ Insgesamt ergibt sich durch die wiederholte Thematisierung der Ereignisse in unterschiedlichen Kapiteln der vorliegenden Arbeit zwar eine gewisse Redundanz, doch handelt es sich hier nachfolgend um einen anderen, historisch orientierten Modus des Erinnerns als bei Tippett oder den Rostocker Akteurinnen und Akteuren.¹⁹⁰

3.1 Ausgangssituation und Attentat

Herschel Feibel Grynszpan wurde am 28. März 1921 als Kind jüdischer Eltern, die 1911 aus Russland-Polen eingewandert waren, in Hannover geboren.¹⁹¹ Als er nach der Schule 1935 keinen Ausbildungsplatz fand, gelangte er über verschiedene Versuche weiterer Bildung schließlich auf illegalem Weg nach Paris zu Verwandten.

In Hannover traf abends am 27. Oktober 1938 die sogenannte „Polenaktion“¹⁹² die dort verbliebene Familie Grynszpan wie insgesamt rund 17000 Jüdinnen und Juden mit polnischer Staatsbürgerschaft im Deutschen Reich unvorbereitet.¹⁹³ Aufgrund gegenläufiger politischer Entscheidungen von polnischer und deutscher Seite entstand eine Situation, die von Heinrich Himmler als Reichsführer der SS und Chef der Deutschen Polizei dafür genutzt wurde, eine Ausweisung aller Jüdinnen und Juden mit polnischen Pässen aus dem Deutschen Reich zu veranlassen.¹⁹⁴ Als die polnischen Behörden von der Aktion Kenntnis erhielten, verweigerten sie die Einreise. Im staatenlosen Grenzbereich, dem sogenannten „Niemandland“, mussten Auffanglager errichtet werden, in denen

¹⁸⁷ Dieses Kapitel entspricht mit geringfügigen Abweichungen Mickan (2026, S. 355-359).

¹⁸⁸ Tsventanova (2016), Petya: „Das Requiem – ein Erinnerungsort. Das *War Requiem* von Benjamin Britten und das *Polskie Requiem* von Krzysztof Penderecki als Erinnerungsdenkmäler des 20. Jahrhundert“, in: Nieper, Lena/Schmitz, Julian (Hg.): Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart, Bielefeld, S. 103-112.

¹⁸⁹ Eine ausführliche Darstellung zu Herschel Grynszpan, seiner Familie und den Ereignissen am 7. November 1938 in Paris bietet Fuhrer (2013), Armin: Herschel. Das Attentat des Herschel Grynszpan am 7. November 1938 und der Beginn des Holocaust, Berlin. – Zur sog. „Polenaktion“ vgl. Jüdisches Museum Berlin: „Polenaktion“ 1938, <https://www.jmberlin.de/thema-polenaktion-1938#media-7723> (Zugriff 10.04.2026).

¹⁹⁰ Zu unterschiedlichen Modi des Erinnerns vgl. Mickan (2026, S. 191-195, 214f.).

¹⁹¹ Vgl. Fuhrer (2013, S. 21), hier auch zu weiteren Geschwistern, von denen lediglich Bertha (geb. 1916) u. Markus (geb. 1919) älter als 14 Jahre wurde, ferner Benz (2018), Wolfgang: Gewalt im November 1938. Die „Reichskristallnacht“. Initial zum Holocaust, Berlin, S. 48.

¹⁹² Vgl. Jüdisches Museum Berlin: „Polenaktion“ 1938, <https://www.jmberlin.de/thema-polenaktion-1938#media-7723> (Zugriff 10.04.2026).

¹⁹³ Vgl. Fuhrer 2013, S. 81-104. – Der genannte Zeitpunkt (27.10.1938) entspricht der Beschreibung Berta Grynszpans an ihren Bruder Herschel laut Fuhrer (2013, S. 40f.). – Vgl. zum historischen Prozess die Überblicksdarstellung auf den Seiten der Bundeszentrale für politische Bildung von Herzig (2010), Arno: „1933-1945: Verdrängung und Vernichtung“, <https://www.bpb.de/izpb/7687/1933-1945-verdraengung-und-vernichtung> (Zugriff 20.04.2026).

¹⁹⁴ Vgl. Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas u.a. (Hg.; 2018): Kristallnacht. Antijüdischer Terror 1938. Erinnerung und Ereignisse, Berlin, S. 16.

etwa 8000 Menschen monatelang festgehalten wurden.¹⁹⁵ Auch Herschels Eltern und Geschwister waren darunter.¹⁹⁶ Ein Brief von seiner Schwester über das plötzlich über die Familie gekommene Unglück erreichte ihn am 3. November 1938. International wurde über das Vorgehen berichtet. So las auch Michael Tippett entsprechende Presseartikel (vgl. 2.3).¹⁹⁷

Als Herschel Grynszpan in Paris die Nachricht von der Deportation der Familie erhalten hatte, meinte der 17-Jährige, dass er die Situation nicht tatenlos hinnehmen könnte. Herschel gelangte an eine Waffe mit Munition, begab sich am 7. November zur deutschen Botschaft und gelangte unter einem Vorwand ins Büro von Botschaftssekretär Ernst vom Rath.¹⁹⁸ Hier feuerte er fünf Schüsse ab – wie er dabei ausrief – „Dokument im Namen von 12 000 Juden“¹⁹⁹ auf vom Rath ab. Zwei Kugeln trafen dessen Körper.²⁰⁰ Ernst vom Rath starb am 9. November um 16:30 Uhr.²⁰¹ Die deutschen Medien berichteten in großer Aufmachung von der Tat in Paris unter anderem als einem „Beweis für die Existenz einer jüdischen Einschüchterungskampagne gegen Deutschland“²⁰².

3.2 Pogrome am 9./10. November 1938

Der 9. November war in Deutschland nicht allein das entscheidende Datum des Scheiterns der Märzrevolution 1848 und das der Novemberrevolution 1918, sondern ebenso dasjenige des gescheiterten Hitler-Ludendorff-Putsches 1923.²⁰³ So saßen am Abend des 9. Novembers 1938 viele Angehörige der SA und NSDAP-Mitglieder den 15. Jahrestag dieses Datums aus der Frühzeit der Partei feiernd zusammen, als sie die auffordernde Nachricht von reichsweit veranstalteten, spontanen Aktionen gegen die jüdische Bevölkerung erreichte.²⁰⁴ Das entscheidende Initial hierfür ist in einer antisemitischen Rede Goebbels auf der Münchner NSDAP-Versammlung an diesem Tag etwa um 22 Uhr auszumachen, bei der er angesichts des Todes von vom Rath zur Vergeltung aufrief.²⁰⁵

Bei der Münchner NSDAP-Versammlung war auch der Mecklenburger Gauleiter Friedrich Hildebrandt anwesend. Nach Bernd Kasten wird auch er im Anschluss an Goebbels Rede nach Schwerin telefoniert und entsprechende Anweisungen durchgegeben haben.²⁰⁶ Anders als in den meisten Teilen des Deutschen Reichs, wo die Pogrome schon vor Mitternacht begannen, waren aus Mecklenburg erst am 10. November ab 5 Uhr morgens Ausschreitungen zu vermelden. In Güstrow stand

¹⁹⁵ Deportationslager entstanden vor allem bei Bentschen/Zbąszyń verbracht, Konitz (Pommern) Beuthen (Oberschlesien). Vgl. Jüdisches Museum: „Polenaktion“ 1938.

¹⁹⁶ Vgl. Fuhrer 2013, S. 40.

¹⁹⁷ Vgl. Kemp 1984, S. 36.

¹⁹⁸ Zu Ernst vom Rath vgl. Fuhrer (2013, S. 52-62).

¹⁹⁹ Zitiert nach Fuhrer (2013, S. 18), der sich auf Unterlagen (BA N25/03/667) zum Verhör Grynszpans nach der Tat bezieht.

²⁰⁰ Fuhrer 2013, S. 18.

²⁰¹ Auf der Basis seiner umfangreichen Recherche hält Fuhrer es für wahrscheinlich, dass das Leben des Botschaftssekretärs hätte gerettet werden können, doch waren auf Adolf Hitlers Weisung deutsche Ärzte – insbesondere Hitlers Leibarzt Karl Brandt – zu vom Rath's Versorgung eingeflogen worden, die möglicherweise im Interesse der nationalsozialistischen Führung lebensrettende Maßnahmen unterließen. Vgl. Fuhrer (2013, S. 62-74).

²⁰² Steinweis (2008), Alan E.: „Judenverfolgung und Holocaust“, in: Süß, Dietmar/Süß, Winfried (Hg.): Das „Dritte Reich“. Eine Einführung, München, S. 287-309, hier S. 295. – Zu deutschen Pressemeldungen und Diskussionen im Anschluss an das Pariser Attentat vgl. ferner Benz (2018, S. 52-59).

²⁰³ Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung (2018): Der 9. November in der deutschen Geschichte, <https://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/172172/der-9-november> (Zugriff 20.04.2026).

²⁰⁴ Vgl. Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas u.a. (2018; Hg.), S. 20.

²⁰⁵ Mit der Rede vom Initial für die Pogrome soll hier nicht der Anschein einer damit neu beginnenden NS-Politik erweckt werden. Es begann vielmehr die letzte Phase der Judenverfolgung. Vgl. Strauss (1989), Herbert A.: „Der 9./10. November 1938 im Zusammenhang der NS-Politik“, in: Ders./Bergmann, Werner/Hoffmann, Christhard (Hg.): Lerntag über Gewalt gegen Juden: Die Novemberpogrome von 1938 in historischer Perspektive – gemeinsam mit der Research Foundation for Jewish Immigration, New York – am 6. November 1988, Berlin, S. 23-35.

²⁰⁶ Vgl. Kasten (2008), Bernd: Verfolgung und Deportation der Juden in Mecklenburg 1938-1945, Schwerin, S. 11.

die Synagoge um 5:20 Uhr in Flammen in Alt-Strelitz um 6:00 Uhr.²⁰⁷ Es folgten weitere Zertrümmierungen von Synagogen in Teterow und Schwerin sowie Angriffe auf jüdische Geschäfte in weiten Teilen Mecklenburgs. Angesichts der großen jüdischen Gemeinde in Rostock hatte man dort offenbar besondere Vorkehrungen getroffen. „Die Zerstörungen begannen hier einige Stunden später. Gegen 8:30 Uhr stand die Synagoge in Flammen. Gegen 10 Uhr drangen etwa 50 ‚SS-Burschen‘ in das Haus des Rechtsanwalts Josephy – dessen Sohn Albrecht beim Rostocker Gedenkkonzert am 9. November 2018 anwesend war²⁰⁸ – ein, warfen die Möbel aus dem Fenster und zerschlugen die gesamte Inneneinrichtung.“²⁰⁹ In Rostock richtete man sich also auch systematisch gegen private Wohnungen, nicht allein gegen Geschäftshäuser.²¹⁰ Und auch hier hatte die Feuerwehr beim Synagogenbrand lediglich ein Übergreifen der Flammen auf Nachbarhäuser zu verhindern versucht.²¹¹

Im Zuge der Pogrome²¹² sterben nach offiziellen Zahlen 91 Personen, weit mehr kommen tatsächlich zu Tode, etwa 30.000 Jüdinnen und Juden werden verhaftet und in Konzentrationslager gebracht.²¹³ „Über 1.400 Synagogen und Betstuben sowie etwa 7.500 Geschäfte und Wohnungen wurden zerstört, jüdische Friedhöfe und andere Einrichtungen der Gemeinden wurden verwüstet.“²¹⁴ Der Sachschaden wurde von staatlicher Seite auf 225 Millionen Reichsmark geschätzt und von den Jüdinnen und Juden als Gesamtheit eine Entschädigungszahlung von einer Milliarde Reichsmark erhoben.²¹⁵

In Bezug auf die Reaktionen der nicht-jüdischen Bevölkerung auf die Pogromnacht wird von einem geteilten Bild zwischen ergriffenem Weinen, Anfeuerungsrufen und Mitwirkung berichtet.²¹⁶ „Als in Rostock die verhafteten Juden abtransportiert wurden, stießen sie am neuen Markt auf eine laut-hals ‚Schlagt sie tot!‘ johlende Menge.“²¹⁷ Heute gelten die Pogrome am 9./10. November 1938 als Beginn bzw. Initial des Holocaust.²¹⁸

²⁰⁷ Vgl. Kasten 2008, S. 12.

²⁰⁸ Der damals 12-jährige Sohn der Familie, Albrecht Josephy, ist als Zeitzeuge beim Konzert am 09.11.2018 in der Rostocker Nikolaikirche anwesend. Er wurde mit zwei seiner drei Schwestern zu Zieheltern in die Schweiz gebracht. Vgl. Wornowski (2018) André: „Pogrom-Opfer: ‚Mein Leben ist ein Geschenk‘, in: Ostseezeitung, <https://www.ostsee-zeitung.de/Mecklenburg/Rostock/Rostocker-Pogrom-Opfer-Mein-Leben-ist-ein-Geschenk> (Zugriff 10.04.2026).

²⁰⁹ Kasten 2018, S. 12f.

²¹⁰ Kasten (2018, S. 57) dokumentiert für den 10. November 1938 in Rostock: „Mehr als sechzig Wohnungen und Geschäfte der Stadt wurden verwüstet. Zugleich wurden alle männlichen Juden verhaftet, derer die Polizei habhaft werden konnte.“

²¹¹ Vgl. Schumacher (2020), Vivienne: „Angedorder Terror in der Reichspogromnacht“, in NDR: Chronologie, <https://www.ndr.de/geschichte/chronologie/Novemberpogrome-Angedorder-Terror-in-der-Reichspogromnacht,novemberpogrom100.html> (Zugriff 20.04.2026).

²¹² Zu den Begriffen „Pogrom“, „Kristallnacht“ und „Judenaktion“ mit historischem Kontext vgl. Jüdisches Museum Berlin: Der 9. November 1938, <https://www.jmberlin.de/thema-9-november-1938> (Zugriff 10.04.2026).

²¹³ Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung (2011): 9. November 1938, <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-junge-politik-lexikon/320945/pogrom-reichspogromnacht/> (Zugriff 10.04.2026); zu den insgesamt Verstorbenen im Zuge der Ereignisse vgl. Schumacher (2020).

²¹⁴ Jüdisches Museum Berlin: Der 9. November 1938.

²¹⁵ Vgl. u.a. Benz 2018, S. 7, Strauss (1989), S. 24, Jüdisches Museum Berlin. Der 9. November 1938.

²¹⁶ Geteiltheit besteht auch in den Diskursen über die Rolle der Bevölkerung, vgl. Karlauf (2009), Thomas: „So endete mein Leben in Deutschland“. Der 9. November 1938“, in: Gerhardt, Uta/Karlauf, Thomas (Hg.): Nie mehr zurück in dieses Land. Augenzeugen berichten über die Novemberpogrome 1938, Berlin, S. 11-34, hier S. 23f.).

²¹⁷ Kasten 2018, S. 14. – Zur Frage der Möglichkeitsbedingungen von Pogromen vgl. Bergmann (1989), Werner: „Soziale und kulturelle Bedingungen kollektiver Gewalt in Pogromen“, in: Strauss, Herbert A./Bergmann, Werner/Hoffmann, Christhard (Hg.): Lerntag über Gewalt gegen Juden: Die Novemberpogrome von 1938 in historischer Perspektive – gemeinsam mit der Research Foundation for Jewish Immigration, New York – am 6. November 1988, Berlin, S. 7-22.

²¹⁸ Vgl. Jüdisches Museum Berlin. Der 9. November;

4. Gedenkprojekt zu 80 Jahren Reichspogromnacht in Rostock²¹⁹

In diesem empirischen Kapitel steht eine Spielart der Ingebrauchnahme von Tippetts „A Child of Our Time“ im Sinne eines musikalischen Erinnerungsdenkmals im Mittelpunkt, wobei im untersuchten Fallbeispiel zugleich der Erzählcharakter des Werkes eine besondere Aktivierung erfuhr. Es geht um das Gedenkprojekt „80 Jahre Reichspogromnacht“ der Rostocker Innenstadtgemeinde (seit 2026 Teil der Jakobus Kirchengemeinde Rostock)²²⁰. Am 9. November 2018 fand in der St. Nikolaikirche²²¹ eine Konzertveranstaltung statt, die durch eine Art Prolog mit Einführung, lyrischem Erinnerungsimpuls sowie eigens für diesen Anlass komponiertem Orgelpräliminar eingeleitet wurde. Über einen Erinnerungsgottesdienst am 11. November 2018 erhielt das Projekt einen eigenen geistlichen Beitrag. Es zeigt unter anderem, wie Eigenschaften des Oratoriums aktiviert und so zur Reflexion von Themen der Gegenwart genutzt und wie sowohl Elemente des Künstlerischen als auch des Religiösen in sozialer Praxis gemeinsam vollzogen werden können.

Ausführende des Oratoriums waren die Rostocker Norddeutsche Philharmonie zusammen mit unabhängigen Solistinnen und Solisten sowie zwei lokalen kirchlichen Chören: der St. Marienkantorei und dem Figuralchor von St. Johannis. Der den Figuralchor leitende Kirchenmusikdirektor übernahm das Dirigat und die künstlerische Gesamtleitung. Veranstaltungsträger ist hier also allein die kirchliche Einrichtung, die nicht-kirchliche Akteure (Soli und Orchester) für die Mitwirkung engagiert.

Mit Blick auf die beteiligten Chöre ist formal von kirchlich getragenen Klangkörpern zu sprechen. Hinsichtlich der innerhalb dieser Gruppen aktiv Teilnehmenden ist allerdings anzumerken, dass in den Rostocker Kirchenchören der Anteil an konfessionsfreien bzw. nicht-religiösen Sängerinnen und Sängern relativ hoch ist. Hierin spiegelt sich die besondere, für Ostdeutschland typische, religionskulturelle Struktur,²²² die für Praktiken kirchlicher Akteurinnen und Akteure spezifische Herausforderungen mit sich bringen. Andererseits ist damit die kulturelle, soziale und künstlerische Dimension der Praktik des Singens im Kirchenchor hervorgehoben und ihre transreligiöse Anschlussfähigkeit betont.²²³

Der ans Konzert anschließende Gottesdienst am 11. November 2018, bei dem das Chorensemble des Konzerts in etwas kleinerer Besetzung mit Orgelbegleitung Ausschnitte aus dem Oratorium

²¹⁹ Es handelt sich hier um eine überarbeitete, teils gekürzte Variante von Mickan (2026, S. 352-355.368-411).

²²⁰ Aufgrund einer Fusion handelt es sich seit Jahresbeginn 2026 um die Ev.-Luth. Jakobus Kirchengemeinde Rostock, vgl. Dies.: <https://jakobus-rostock.de/> (Zugriff 20.04.2026).

²²¹ Zum Kirchgebäude, das mit dem Konzept einer *anderen Nutzung* in Gebrauch ist, vgl. 4.6.

²²² Für den spezifisch ostdeutschen Kontext vgl. u.a. Karstein (2013), Uta: Konflikt um die symbolische Ordnung. Genese, Struktur und Eigensinn des weltanschaulich-religiösen Feldes in der DDR, Würzburg; Karstein, Uta/Schmidt-Lux, Thomas/Wohlrab-Sahr (2009), Monika: Forcierte Säkularität. Religiöser Wandel und Generationendynamik im Osten Deutschlands, Frankfurt a.M. Mit Blick auf den Entstehungskontext des Oratoriums von Tippet weiterführend ist bes. der religionssoziologische Ansatz von Eßbach, Wolfgang: Religionssoziologie 2. Entfesselter Markt und artifizielle Lebenswelt als Wiege neuer Religionen, Paderborn 2019.

²²³ Angesichts einer Wende zur Rezeptionsästhetik in der Religionstheorie hat die Anzahl von Veröffentlichungen zum Verhältnis von Religion und Musik in den letzten Jahren deutlich zugenommen. Zur daraus resultierenden Herausforderung für die Religionstheologie vgl. Grüter (2019), Verena: „Musik in interreligiösen Begegnungen. Religionstheologie und ästhetische Wende“, in: Höink, Dominik/Bauer, Thomas/Leonhard, Clemens (Hg.): Musik und Religion, Baden-Baden, S. 235-255, hier S. 236-239. Den Versuch einer Verhältnisbestimmung zwischen Religion und Musik unternimmt Korsch (2019), Dietrich: „Die Religion in der Musik und die Musik in der Religion“, in: Dober, Hans Martin/Binkmann, Frank Thomas (Hg.): Religion.Geist.Musik, Wiesbaden, S. 25-40. Zur Kirchenmusik im Feld freier Anbieter religiöser Musik vgl. Bubmann (2002), Peter: „Klangräume des Heiligen. Herausforderungen der Kirchenmusik in der pluralen Gesellschaft“, in: Ders.: Einstimmung ins Heilige. Die religiöse Macht der Musik, Karlsruhe, S. 9-41.

beitrug, stand unter dem Motto „Bewahre deine Seele gut, dass du nicht vergisst“ (Dtn. 5,9). Er fand in der Universitätskirche Rostock statt.²²⁴

Das Rostocker Gedenkprojekt stand in Zusammenhang mit der neuen Zugehörigkeit zur Nagelkreuzgemeinschaft, einem internationalen, christlich-ökumenischen Friedens- und Versöhnungsnetzwerk, die zwei Monate zuvor mit der Verleihung des Nagelkreuzes von Coventry²²⁵ an die Innenstadtgemeinde Rostock gefeiert wurde. Als ein bedeutendes Zeichen der Anerkennung des Einsatzes der Innenstadtgemeinde für diese Art der Erinnerungspraktiken ist der Umstand hervorzuheben, dass ein jüdischer Zeitzeuge von 1938 der Einladung zum Gedenkkonzert am 9. November gefolgt ist und dass sich der Vorsteher der Jüdischen Gemeinde Rostock an diesem Freitagabend mit einem Wortbeitrag im Begrüßungsteil daran beteiligte.²²⁶

Die analytische Zielsetzung der folgenden Abschnitte richtet sich auf eine Rekonstruktion der vollzogenen Erinnerungspraktiken und Gedächtnisproduktionen (*doing memory*), auf die dabei genutzten und neu produzierten Orte und Räume (*doing space*) sowie auf sich ereignende Konstitutionen oder Transformationen von Wirklichkeit und (kirchlicher) Gemeinschaft (*doing church*).²²⁷ Anders gesagt sollen nach Möglichkeit sinnbildliche Neuordnungen sozialer und kirchlicher Wirklichkeit, die sich über ästhetische Erinnerungspraktiken mit besonderer performativer Kraft vollziehen können,²²⁸ so weit erschlossen werden, dass eine mögliche Variante des Erlebens nachvollziehbar ist. In diesem Kapitel kommt also Tippetts Oratorium als Medium einer Gedenkpraktik in den Blick und steht hier nicht selbst ganz im Vordergrund, was dann allerdings im Kapitel 5 der Fall sein wird. Um ein höheres Maß an Verständlichkeit zu erreichen, werden – der detaillierten Auseinandersetzung vorgreifend – schon in diesem vierten Kapitel bestimmte Eigenschaften des Oratoriums angesprochen. Andererseits kann die spätere Werkanalyse Rückbezüge auf das hier vorgestellte Fallbeispiel zur Exploration nutzen.

Auch persönliche Kontexte der konzeptionell Beteiligten finden nachfolgend Beachtung, weil es sich dabei um Bedingungen handelt, welche die konkrete Verwirklichung der Veranstaltung teils beeinflussen, teils aber auch erst grundsätzlich ermöglichen.

²²⁴ Dieses ehemalige Zisterzienserinnenkloster „Zum Heiligen Kreuz“ wird auch von der Innenstadtgemeinde regelmäßig für Gottesdienste genutzt, es ist baulich mit dem Kulturhistorischen Museum Rostock verbunden und stellt zugleich eine Ausstellungsbereich des Museums dar, das Universitätshauptgebäude mit der Theologischen Fakultät befindet sich in direkter Nachbarschaft zum Kirchenbau. Vgl. Deutsche Stiftung Denkmalschutz: Kloster zum Heiligen Kreuz, <https://www.denkmalschutz.de/denkmal/kloster-zum-heiligen-kreuz.html> (Zugriff 10.09.2026).

²²⁵ Vgl. Ev.-Luth. Jakobus-Kirchengemeinde. Nagelkreuz-Zentrum: <https://jakobus-rostock.de/nagelkreuz-zentrum/> (Zugriff 10.09.2026).

²²⁶ Vgl. Abs. 4.5. – Wie der Kirchenmusiker im Interview KM (Z. 1037f.) mitteilt, waren mehr jüdische Ehrengäste geladen, mussten dann jedoch aus gesundheitlichen Gründen absagen.

²²⁷ Die Identifikation und Bestimmung der drei Operatoren *doing space*, *doing memory* und *doing church* sowie ihres Wechselbezugs stellt ein zentrales Ergebnis des empirischen und theoretischen Forschungsprojektes, in dessen Zusammenhang die vorliegende Publikation erarbeitet wurde, dar. Als zusammenfassende Darstellung vgl. Mickan (2026, S. 246-248).

²²⁸ Zum hier leitenden Verständnis von Performativität als Konstitution von Wirklichkeit über im weiten Sinne sprachliche Handlungen vgl. Mickan (2026, S. 158-188).

4.1 Von der Projektidee zur Aufführung

Dass es in Rostock ein Konzert und einen daran anschließenden Gottesdienst zur Erinnerung an die Pogrome im November 1938 gab, verdankt sich zuerst der Initiative einer Pastorin der Innenstadtgemeinde Rostock, die sich am 20.09.2018, also noch in der vorbereitenden Phase, in einem Interview zum Projekt äußerte.²²⁹

Persönlicher Kontext und Entstehung der Aufführungsidee

Die befragte Akteurin wuchs in der DDR in einem Pfarrelternhaus auf. Mit ihrem Bruder, der Kirchenmusik studierte, tauscht sie sich bis heute viel – aus den je unterschiedlichen Perspektiven – zu theologischen Themen aus und verfolgt seine Arbeit interessiert. So besuchte die Rostocker Pastorin auch eine Aufführung von Michael Tippetts „A Child of Our Time“ im Leipziger Gewandhaus, an dem ihr Bruder durch seine dortige Chorarbeit beteiligt war. Diese emotional intensiv erlebte musikalische Erfahrung mit Bezug zu erinnerungskulturellen Fragen ließ in ihr die Idee für ein Gemeindeprojekt zu diesem Thema und mit Aufführung von Tippetts Oratorium entstehen. Die Datumsverbindung zwischen dem 9. November 1938 und dem 9. November 2018 schien der Interviewten schon vor der tatsächlichen Konkretisierung dieser Idee als eine sinnstiftende Zumutung²³⁰ an die Menschen ihres Wohnortes. Zumal das Oratorium allerdings kaum den üblichen Hörgewohnheiten der Mecklenburger Bevölkerung entspricht, sah sie größere Herausforderungen bei einer Aufführung eher auf der musikalischen Seite.²³¹ Das Vorhaben der Theologin ist verstehbar als eine Erinnerungspraktik, die sich kontrafaktisch zu einer *Wohlfühl-Erinnerungskultur* verhält, die in Deutschland laut Jens Christian Wagner (Leiter der Gedenkstätte Buchenwald-Dora) Normalität geworden sei.²³²

Eine besondere Chance für transformative Impulse,²³³ die vom Erleben des Oratoriums ausgehen können, sieht die Pastorin dadurch begründet, dass das Werk nicht nur an das historische Ereignis der Reichspogromnacht erinnere, sondern – anders als im gesellschaftlichen Diskurs üblich – die Frage, wie es zu Gewaltausschreitungen gegen bestimmte Personengruppen kommen kann, behandelt. Im Werk spiegelt sich persönliche Betroffenheit, die auch bei Aufführungen heute vom Publikum erneut zu erleben ist. Hinzu kommt für die Interviewte die Wirkung der – von Tippett in seine Komposition aufgenommenen und formal modifizierten – Spirituals als Elementen einer

²²⁹ Die für diesen Beitrag Interviewten stimmten einer Publikation ihrer Aussagen im Wissen zu, dass eine Anonymisierung angesichts der Bedeutung von Orten und dort situierten Praktiken nicht regelkonform erfolgen kann. Um den exemplarischen Charakter des Falls hervorzuheben, wurde auf eine Namensnennung verzichtet. Im Anhang der Bibliothekspublikation der hier basalen Habilitationsschrift Mickan (2024), *Antje: doing space | doing memory | doing church. Analytisches Instrumentarium zur Erforschung hybrider ästhetischer Praxis mit Gedächtnisbezug und seine praktisch-theologische Anwendung*, Rostock sind die Interviewtransskripte mit den im Weiteren angegebenen Codes und Zeilennummern enthalten.

²³⁰ Musik ist ein leiblich-sinnliches Sprachmedium, das oft eine unmittelbar affektive Resonanz hervorruft und bei den Rezipierenden in nicht vorhersagbarer Weise Reaktionen auslösen kann, die von besonders komplexen Erkenntnisprozessen bis hin zu kompletten Abwehrreaktionen führen können. Zur Emotionalisierung durch Musik vgl. Engemann, Hauke/Kreutz (2018), Gunter: „Emotionen und ästhetische Gefühle“, in: Lehmann, Andreas C./Kopiez, Reinhard (Hg.): *Handbuch Musikpsychologie*, Bern, S. 617-640. Eine an C.G. Jung angelehnte Darstellung zum Zusammenhang von Personalität und durch Musik induzierte Emotionen bietet Perlovsky (2017), Leonid: *Music, Passion, and Cognitive Function*, Saint Louis, S. 135-145.

²³¹ Vgl. Interview RP, Z. 117f.

²³² J. Chr. Wagner im Zeit-Online-Gespräch mit Marco Brost und Ileana Grabitz: Zeit-Online: Podcast: Das Politikeil / Jens-Christian-Wagner: „Die Deutschen und der Holocaust: Vergessen wir das Erinnern?“, <https://www.zeit.de/politik/2021-01/jens-christian-wagner-holocaust-gedenktag-deutschland-erinnerungskultur-politikpodcast> (Zugriff 10.04.2026.)

²³³ Vgl. Mickan (2026, S. 170-178) zu transformativen Funktion performativer (Aufführungs)Praxis im Anschluss an Fischer-Lichte (192017), Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.

besonderen zeitgenössischen Tradition geistlicher Lieder (vgl. 2.3 u. 5).²³⁴ Die performative Wirkung einer Aufführung von „A Child of Our Time“, wie sie die Befragte erinnert und plant, tendiert nicht zu moralischer Lehre, vielmehr ermöglicht sie ein anderes Verstehen,²³⁵ das sowohl bewusste als auch unbewusste Anteile einer inneren Haltung der Hörerschaft zu berühren und zu verändern vermag.

Mit dem schwerpunktmäßig für St. Marien und so auch für die Marienkantorei zuständigen Kirchenmusiker kam die Pastorin ins Gespräch und konnte ihn für die Idee eines Gedenkkonzertes gewinnen. Diesem gelang es seinerseits, weitere Unterstützung bei einem Rostocker Kirchenmusikdirektor zu finden, der das Dirigat übernehmen und zugleich seine eigenen Chöre für eine Aufführungsbeteiligung gewinnen konnte. Außerdem fand die befragte Theologin bei ihrem pastoralen Kollegen der Innenstadtgemeinde Rostock Zustimmung, sich an einem an die Aufführung anschließenden Gedenkgottesdienst zu beteiligen.²³⁶ Den Gottesdienst sieht die Befragte auch als Chance dafür, die Spirituals des Oratoriums noch einmal aufzuführen und deren Texten, die sie im Interview wie Zeugnisse des Glaubens in dramatischen Lebenssituationen beschreibt, eine neue Wirkung zu ermöglichen.²³⁷

Inhaltliche Erarbeitung und Frage nach theologischem Anschluss

Eine Vorbereitungsarbeit für die Konzertveranstaltung bestand in der Erstellung eines Programmheftes. Für das Schreiben eines einführenden Textes zum Oratorium und seinem Thema war die befragte Akteurin verantwortlich (vgl. 4.2). Sie griff – ihrem Anspruch auf Professionalität²³⁸ nachkommend – bei der Basisrecherche auf eine von Tippet selbst verfasste Essaysammlung mit Abschnitten zu „A Child of Our Time“ zurück,²³⁹ statt etwa lediglich ein ausführliches Programmheft²⁴⁰ der Universität Bremen als Vorlage zu verwenden. So erhielt sie einen authentischen Einblick in die Entstehungsgeschichte des Werkes aus Text und Musik sowie Aufschluss über den Standpunkt, die Motivation und die künstlerischen Überlegungen des Komponisten. Schließlich sah sie sich gefordert, ihren Text mit einer theologischen Kommentierung zu verbinden.²⁴¹ Inwiefern aber zu diesem Oratorium explizit Theologisches zu sagen angemessen wäre, schildert sie im Interview als eine durchaus anspruchsvolle Frage, denn das Werk sei in Bezug auf eine religiöse Dimension, an die dabei angeschlossen werden könne, zurückhaltend. Als Kernaussage hatte sie sich im Anschluss an

²³⁴ Die Befragte meint: „Ich finde wirklich, dass diese Art, wie die Spirituals gesungen werden, [es ist,] die das Drama dieser ganzen Geschichte so deutlich macht.“ Interview RP (Z. 155-157). – Spirituals sind in Tippetts Oratorium No. 8, 16, 21, 25 und 30, vgl. Kapitel 5.

²³⁵ Vgl. Interview RP, Z. 163-168.

²³⁶ Die Projektidee der damals in Rostock neuen Pastorin zeigte sich offenbar als kompatibel und anschlussfähig zu Konzepten von erinnerungskulturellen Praktiken, die in der Innenstadtgemeinde schon in früheren Jahren umgesetzt worden waren (vgl. 4.4). Der befragte Kirchenmusiker weist im Interview RKM (Z. 312-340) besonders auf die Aufführung von Frank Martins Oratorium „In terra pax“ im Jahr 2015 hin, zu der er ein dem Präludium „November '38“ ähnliches eigenes Werk beigesteuert habe. – Interview RP (Z. 279-283): „...man hätte so ein ganzes Projekt fruchtbar machen können für eine Gemeindearbeit und sagen können, wir gehen damit in die Kreise und sagen, das wird auf uns zukommen am neunten November, das Stück werdet ihr hören oder so.“ Angesichts der Stellsituation 2018 war eine solche Arbeit von den verfügbaren Kräften nicht zu leisten.

²³⁷ Vgl. Interview RP Z. 551-558.

²³⁸ Vgl. Interview RP, Z. 197f.

²³⁹ Vgl. Tippet (1998), Michael: Essays zur Musik, Mainz, S. 148-229. Durch die Rostocker Hochschule für Musik und Theater steht in der Hansestadt eine ausgezeichnete musikwissenschaftliche Bibliothek zur Verfügung, die Lange nutzte.

²⁴⁰ Universität Bremen. Orchester und Chor (2009): Michael Tippet. A Child of Our Time, https://www.uni-bremen.de/fileadmin/user_upload/sites/orchester/Images/Programmhefte/Programmheft_WS_2008-9_Michael_Tippett_A_Child_of_Our_Time.pdf (Zugriff 17.11.2023).

²⁴¹ Vgl. Interview RP, Z. 254-257.

ihre Essaylektüre Folgendes notiert: „Eigentlich geht es nur darüber, einmal auszudrücken, was die Unmenschlichkeit des Menschen gegenüber dem anderen Menschen sein kann.“²⁴² Bei ihrer Erschließung geht die Pastorin mit einer kulturhermeneutischen²⁴³ Motivation an das Werk heran. Im Interview teilt sie ihre zeitdiagnostische²⁴⁴ Wahrnehmung mit, die sie dazu veranlasste, im Einleitungstext – gewissermaßen als Lösung der gestellten Aufgabe – kritisch Bezüge zwischen den Ereignissen 1938 und der Gegenwart aufzuzeigen. Das bedeutet auch ein Ansprechen eines Brandanschlages 1992 in Rostock-Lichtenhagen gegen Menschen, die sich um Asyl in Deutschland bewarben,²⁴⁵ und eine Thematisierung der Aufnahme der Kirchengemeinde in die Gemeinschaft der Nagelkreuzzentren. Damit werden Relationen zwischen dem aktuellen Leben der Publikumsgäste, des englischen Komponisten sowie der im Oratorium thematisierten Figuren, die auf reale Personen zurückgehen, deutlich. Die Aktualität und Ernsthaftigkeit der erzählten Erinnerung entspricht damit nicht derjenigen eines fiktiven Theaterstücks. Sie ragt in die Lebenswirklichkeit der Anwesenden hinein.

Für das Aufführungserleben des Publikums stellt die Einführung ins Oratorium Deutungskonzepte zur Verfügung, auf die im individuellen Gebrauch zurückgegriffen werden kann. Mit diesem Beitrag der Gemeindepastorin bezieht eine Repräsentantin von Kirche in Rostock öffentlich Stellung, was von einem deutlich über die eigene Gemeinde hinausreichenden Personenkreis wahrzunehmen ist. Die Einführung kann demnach – mehr oder weniger bewusst – für die Ausbildung oder Veränderung von Vorstellungen zur Frage, was Kirche wozu unternimmt, genutzt werden und ist so potentiell in Hinblick auf subjektive Konstruktionen von Kirchenbildern von Einfluss. Vor einem praxistheoretisch orientierten Blick auf den Text selbst und das an diesem sich zeigende Tun bei seiner Erstellung im nächsten Abschnitt (vgl. 4.2), soll auf Besonderheiten des Kontextes Ostdeutschland – über seine Bedeutung für das Projekt hinaus – aus Sicht der Befragten Theologin eingegangen werden.

Überlegungen zum Kontext Ostdeutschland

Wenn die befragte Pastorin von „Versöhnungskultur“ spricht, tut sie dies – wie sie 2018 im Interview betont – mit ihrem Erfahrungshintergrund als Ostdeutsche. Daraus resultiert für sie ein klarer Unterschied gegenüber Gedanken von Westdeutschen „über Visionen einer besseren Welt und über Versöhnung und [über die Frage:] ,wie gehen wir miteinander um?“.“²⁴⁶ Sie sieht sich selbst nicht als „Opfer“²⁴⁷ des DDR-Systems, hat aber durchaus Einschränkungen erfahren: „Ich durfte

²⁴² Interview RP Z. 498-500. – Aufgenommen wird mit dem Stichwort: „die Unmenschlichkeit gegenüber dem Menschen“ die von Tippet (1998, S. 225) formulierte „Idee“ (ebd.) des Oratoriums. – Zuvor war im Interview RP (Z. 474-498) die Frage diskutiert worden, wie stark die Fokussierung auf die Judenverfolgungsthematik im Oratorium sei.

²⁴³ Zur Bedeutung kulturhermeneutischer Perspektiven für die Praktische Theologie vgl. Kubick (2018), Andreas: Theologische Kulturhermeneutik impliziter Religion. Ein praktisch-theologisches Paradigma der Spätmoderne, Berlin, Boston, hier bes. S. 343-378.

²⁴⁴ Zur Notwendigkeit von Zeitdiagnosen für die Handlungsorientierung und dem gesellschaftlichen Einfluss deutungsmächtiger Fehldiagnosen vgl. Hastedt (2019), Heiner: „Deutungsmacht und Wahrheit als Qualitätskriterien von Zeitdiagnosen. Einleitende Bemerkungen“, in: Ders. (Hg.): Deutungsmacht von Zeitdiagnosen. Interdisziplinäre Perspektiven, Bielefeld, S. 11-33. Dabei sind als zeitdiagnostische Aussagen nicht allein die ‚großen‘ philosophischen oder soziologischen Entwürfe im Blick, sondern etwa auch medial verbreitete Laiendeutungen. Zur Zeitdiagnose als Textgattung der Geistes- und Sozialwissenschaften vgl. Osrecki (2019), Fran: „Zeitdiagnosen. Funktionen und Krisen eines Genres“, in: Hastedt, Heiner (Hg.): Deutungsmacht von Zeitdiagnosen. Interdisziplinäre Perspektiven, Bielefeld, S. 35-47.

²⁴⁵ Vgl. u.a. Hasselmann, Silke: „Das Stigma und Trauma von Rostock-Lichtenhagen“, in: Deutschlandfunk Kultur: https://www.deutschlandfunkkultur.de/brandanschlag-das-stigma-und-trauma-von-rostock-lichtenhagen.1001.de.html?dram:article_id=394344 (Zugriff 20.04.2026).

²⁴⁶ Interview RP, Z: 265f.

²⁴⁷ Interview RP, Z. 270.

kein Abitur machen und auch keinen staatlichen Beruf lernen zu DDR-Zeiten“.²⁴⁸ Sie kenne jedoch die Geschichten derjenigen, „die heute so tun als wär nichts gewesen und sich nie entschuldigt haben und die waren mal braun und mal rot“²⁴⁹. Um diese Geschichte(n) einmal bewältigen zu können, sei es notwendig sich zu erinnern, doch geschehe dies „eigentlich nicht“²⁵⁰.

Die Rostocker Pastorin sieht für Menschen, die in der DDR aufgewachsen sind, die Bedeutung des Sich-Erinnerns als besonders an. Wenn sie im Interview 2018 vom nicht geschehenden Erinnern spricht, scheint andeutungsweise die Sichtweise mitzuschwingen, dass es in Ostdeutschland vielfach an einer Versöhnung mit der DDR-Zeit und Auflösung der DDR im Zuge der Wiedervereinigung mangle. Im Interview wird auf diesen Fragenkomplex nicht weiter eingegangen. Stattdessen richtet sich der Fokus unter anderem auf ihre Wahrnehmung von Nicht-Religiosität und Religiosität in Mecklenburg.²⁵¹ Die befragte Theologin ist mit für Ostdeutschland typischen Sichtweisen auf Religion, Welt und Wirklichkeit vertraut und hat ein praktisches Verständnis davon ausgebildet, wie Menschen, die keine kirchliche Sozialisation erfahren haben, sich auf existentielle Themen hin ansprechen lassen.²⁵² Sie besitzt eine gut ausgebildete Kompetenz des Erkennens von Anschlussfähigkeiten der Gedanken oder auch Sorgen von Agnostikern, Atheistinnen oder religiös indifferenten Personen an theologische Fragen, so dass Gespräche möglich sind, die beim Gegenüber nicht den Eindruck erwecken, einem subversiven Versuch einer Manipulation der eigenen Haltung ausgesetzt zu sein. Wenn sie andererseits in anderem Zusammenhang anmerkt: „nach vierzig Jahren DDR muss keiner mehr was sagen, was er nicht denkt“²⁵³, ist ebenso deutlich, dass auch sie selbst Versuche der Indoktrination erfahren hat und ablehnt. In den seit 2018 noch pluraler gewordenen Kontexten pastoralen und religionspädagogischen Handelns ist eine solche Kompetenz in ganz Deutschland verstärkt gefordert. Der nun untersuchte Einführungstext der befragten Pastorin lässt grundlegende Voraussetzungen für pointierte Stellungnahmen von kirchlichen Akteurinnen in religionskulturell diversen Kontexten erkennen. Außerdem zeigt sie inhaltlich auf, wie bereits Tippett in den 1930er Jahren versuchte, Menschen über scheinbare kulturelle Grenzen hinweg auf ihre gemeinsame Menschlichkeit hin anzusprechen.

4.2 Das Tun beim Schreiben eines Einführungstextes zum Gedenkkonzert

Der Text zur Einführung ins Thema des Gedenkkonzertes am 9. November 2018, den die befragte Theologin verfasst hat, wurde im Programmheft abgedruckt, das auch nach der Veranstaltung intern, etwa innerhalb der beteiligten Chöre, weiter verteilt wurde. Er stellt für das Publikum eine Ermöglichungsbedingung der Anschlussfindung des Erlebens während der Aufführung sowie ein Medium zum nachgehenden Erinnern und Reflektieren des Ereignisses zur Verfügung. Ziel der hier nun betont praxistheoretisch orientierten Auseinandersetzung mit diesem Schriftstück ist eine Rekonstruktion des Tuns der Akteurin im Zusammenhang mit der Produktion dieses Textes, wobei auch einzelne inhaltliche Bausteine mit in den Blick zu nehmen sind. Ausgangsbasis ist dabei der Text selbst, der unter anderem erkennen lässt, ob und, wenn ja, wie die im Interview mitgeteilten

²⁴⁸ Interview RP, Z. 271f.

²⁴⁹ Interview RP, Z. 273f.

²⁵⁰ Interview RP, Z. 277.

²⁵¹ Zur spezifischen religionskulturellen Entwicklung und Situation in Ostdeutschland vgl. Karstein/Schmid-Lux/Wohlrab-Sahr (2009); Karstein (2013).

²⁵² Zu praktischen Verständnissen als Kategorie der Organisationsstrukturen sozialer Praktiken im Anschluss an T.R. Schatzki vgl. Mickan (2026, S. 128).

²⁵³ Interview RP Z. 621f.

Strategien und Überlegungen zum Vorgehen sich darin wiederfinden lassen. Zumal Eingangssequenzen beim Lesen meist darüber entscheiden, ob man sich weiter mit dem gebotenen Inhalt auseinandersetzen mag oder nicht, liegt hierauf auch ein besonderer Fokus in diesem Abschnitt.

Vorausgehend bemerkt sei, dass es nicht selbstverständlich in den pastoralen Aufgabenbereich gehört, eine solche Einführung zu einem musikalischen Werk zur Verfügung zu stellen. Die Akteurin nutzt dafür ihre wissenschaftliche, musikalische, theologisch-pastorale und allgemeiner lebenspraktisch begründete Kompetenz. Sie tut dies im Wissen um die Vielfalt der Rezipierenden. Künstlerische, kulturelle, soziale und religiöse Aspekte werden beim Thema des Gedenkkonzertes kaum trennbar voneinander angesprochen und kommen – bei aller Verschiedenheit der je ausgebildeten Haltungen dazu im Publikum – für alle Anwesenden in der Gemeinsamkeit zusammen, jetzt am Ort Nikolaikirche an der Aufführung teilzunehmen.

Einleitungsabschnitt

Aus dem Interview ist bereits bekannt, dass zur Erarbeitung des Gegenstandes eine vom Komponisten selbst verfasste Publikation über sein Werk und zu damit in Verbindung stehenden kunstphilosophischen Überlegungen genutzt wurde.²⁵⁴ So gelingt es der Theologin, instruiert mit einem starken Sprachbild, das schon Tippet stark ansprach, einzusteigen, Relationen zu diesem Bild von verschiedenen Seiten her aufzuzeigen und die Veranstaltungsgäste gewissermaßen in eine erinnernd konstruierte Gemeinschaft mit hineinzunehmen. Gemeint ist das T.S. Eliot zitierende Motto des Oratoriums: „The darkness declares the glory of light“. Es handelt sich um eine umformende Anspielung in Eliots Drama „Murder in the Cathedral“²⁵⁵, die das dort zum Ausdruck gebrachte strahlende Himmelsbild in die Dunkelheit verkehrt.²⁵⁶ Altes Testament, englische Dichtung zu englischer Religionsgeschichte, der Komponist Tippet und das Rostocker Publikum werden performativ zu Elementen eines Raumes.²⁵⁷ Betrachtet man die Aussage genauer, fällt indirekt die Wechselbeziehung²⁵⁸ zwischen literarischer Kunst und Literatur der jüdischen und christlichen Religion als thematisiert auf, die eine Grundlage eben auch für das Oratorium darstellt.²⁵⁹ Noch in dieser ersten eröffnenden Textsequenz schafft die Autorin daraufhin über ein weiteres Tippet-Zitat eine Anschlussmöglichkeit für das gesamte Publikum – unabhängig von religiös-weltanschaulichen Orientierungen aufzuzeigen, und zwar bringt sie Tippetts Zusammenfassung des von ihm mit der Erschaffung des Oratoriums verfolgten Anliegens, „die ‚Unmenschlichkeit des Menschen gegenüber dem Menschen‘ auszudrücken“²⁶⁰. Die Projektinitiatorin operiert mit dieser Textgestaltung auf

²⁵⁴ Vgl. Tippet (1998) sowie die Originalausgabe dieser Publikation: Tippet (1995), Michael: Tippet on Music, Oxford.

²⁵⁵ Eliot (1935), Thomas Stearns: Murder in the Cathedral, New York (<https://www.fadedpage.com/show-book.php?pid=20200965>, Zugriff 10.09.2026), vgl. Kemp (1984, S. 154).

²⁵⁶ Dieser Psalmenverweis wird von Tippet in seinem Rückblick als bedeutsam herausgestellt. Vgl. Tippet (1998, S. 226) bzw. ders. (1995, S. 182).

²⁵⁷ Hintergrund dieser Aussage ist ein relationales Verständnis von Raum als „Manifestationsaspekt von Beziehungen“ im Anschluss an Wüthrich (2015), Matthias D: Raum Gottes. Ein systematisch-theologischer Versuch, Raum zu denken, Göttingen, S. 64–88.419–427; vgl. Mickan (2026, S. 141.253–268).

²⁵⁸ Von einer beidseitigen Wechselbeziehung ist hier die Rede, insofern auch die Wahrnehmung von Texten der Gegenwart die aktuellen Deutungen alter Texte beeinflussen.

²⁵⁹ An Eliots These schließt dann mit einer neuen Wendung Tippetts Kernaussage des Oratoriums („I would know my shadow and my light, so shall I at last be whole“) an. Die Pastorin nimmt im Interview indirekt die Aussage des von Eliot entlehnten Mottos auf, indem sie sich in Bezug auf die Gestaltung des geplanten Gedenkgottesdienstes am 11. November 2018 fragt, ob es sinnvoll sein kann, die Spirituals ohne den dramatischen und schweren Erzählfaden aufzuführen. Diese Überlegungen münden Interview RP (Z. 434f) in die Frage: „funktioniert Erlösung, wenn es diesen schweren Anlauf nicht“ gibt?

²⁶⁰ Zitat des Programmtextes mit integriertem Zitat von Tippet (1998, S. 225).

zwei Ebenen bzw. in zwei Rollen, einerseits als Gastgeberin eines Memorials in St. Nikolai, zu dem wirklich alle Anwesenden eingeladen sind, und als Musikkundige, die ihren eigenen Bezug zur Komposition dem Publikum weitergibt, quasi für es öffnet. Möglichkeiten von Sozialität, die unter anderem auch christliche und jüdische Sozialität mit einschließt ist als Thema implizit aufgerufen.

Darauf folgt eine kurze Charakterisierung von Michael Tippett als bedeutender britischer Komponist moderner Musik sowie zugleich als überzeugter Pazifist und konsequenter Kriegsdienstverweigerer, der seinen ersten großen kompositorischen Erfolg mit der Uraufführung von „A Child of Our Time“ 1944 erfuhr, zu dem er auch den Text verfasst hat. Diese Einzelheiten weisen den Komponisten als einen sich authentisch verhaltenden Menschen und Zeitzeugen von 1938 aus, dem zuzuhören sinnvoll sein sollte, auch wenn, wie es die Textautorin andeutet, der sprachliche Aussagestil des Oratoriums möglicherweise nicht den persönlichen Vorlieben der Anwesenden entspricht.

Weitere Darstellung zum Werk und dessen Kontext

Historische Fakten und Bemerkungen zur Sprache werden in der Einführung als relevant behandelt, indem dazu zwei Unterabschnitte geboten werden, einerseits mit einer gut informierten und mit der Nennung von konkreten Opferzahlen umgehenden Darstellung zum Attentat von Paris und anschließenden Pogromen sowie mit „Anmerkungen zu Sprache und Text“²⁶¹. Die Pastorin geht mit dem musikalischen Werk in vergleichbarer Weise um wie mit einem Bibeltext. Er bietet im musikalisch-künstlerischen Modus Inhalte eines Gedächtnisses mit signifikant politischer Dimension, das sich im Grenzbereich der Spanne des kommunikativen Gedächtnisses bewegt und auch im Modus geschichtswissenschaftlicher wie eher populärwissenschaftlicher Erinnerung verfügbar ist.²⁶² Die Anwendung von exegetischen Arbeitsschritten spiegelt sich in der Werkeinführung ebenso wie das Anliegen, den Lesenden einen persönlichen Anschluss zur musikalischen und erzählerischen Komposition zu ermöglichen. Auch der Komponist wollte mit seinem weltlichen Oratorium Menschen innerlich bewegen. Das Werk entspricht von seiner Anlage her religionsaffiner Kunst,²⁶³ die aber nicht optional entweder auf Religion oder auf sich selbst verweist, sondern als Medium für eine Erzählung, welche die Hörerschaft erreichen soll, auftritt. Möglicherweise mehr implizit als bewusst verfolgt der englische Komponist damit einen Ansatz, der zu Kirchenmusik, wenn sie sich als Medium für die Vergegenwärtigung des Evangeliums versteht, deutliche Analogien aufweist. Und auch zwischen den Praktiken der Rostocker Theologin und denen des britischen Komponisten fallen teils ähnliche übergeordnete Zielsetzungen auf.²⁶⁴ Die Pastorin zeigt dem Publikum auf, dass Tippett die Geschichte vom *Kind unserer Zeit* als Beispielerzählung nutzt, um sich „gegen Diktatur, Unterdrückung, Rassismus, Ausgrenzung in jeder Form und gegen Gewalt“²⁶⁵ zu richten. Wiederum ist damit die bleibende Aktualität des Werkes hervorgehoben. Schritt für Schritt werden in der Einführung dann weitere Fragen aufgenommen, die den Komponisten bei seiner Arbeit begleiteten.

Als Theologin ist die Autorin dieses Textes auch eine Spezialistin im Umgang mit Erinnerungsmedien.²⁶⁶ Ihre Darstellung stellt zwar Verknüpfungen zum biblischen Gedächtnis und auch zur

²⁶¹ Gliederungsüberschrift im Programmheft.

²⁶² Zum hier leitenden Verständnis von Gedächtnis und Erinnerung vgl. Mickan (2026, S. 189-218).

²⁶³ Vgl. Osthövener 2015.

²⁶⁴ Vgl. Mickan (2026, S. 129f.) zum hier leitenden Verständnis von Teleoaffektivität nach T.R. Schatzki als Strukturkategorie, die insbesondere das Wozu sozialer Praktiken umfasst.

²⁶⁵ Programmheftzitat.

²⁶⁶ Vgl. Mickan 2026, S. 296-204.

kirchenmusikalischen Tradition (bes. Bachs Oratorien) her, insofern sie im Werk von Tippett so gesetzt werden, sie weist aber nicht den sprachlichen Duktus einer Predigt auf. Vielmehr werden zentrale Textpassagen aus den Chor-Nummern aufgenommen, die auch in der Jetztzeit zum Nachdenken Anlass geben. Schließlich hebt sie einen Satz besonders hervor, ohne ihn jedoch selbst zu deuten, sondern lediglich mit dem Verweis, dass es sich dabei vermutlich um die Schlüsselsequenz²⁶⁷ des Oratoriums handelt: „I would know my shadow and my light, so shall I at last be whole“²⁶⁸ (vgl. 5.4). Allerdings leitet im vorletzten Abschnitt des Einführungstexts doch ein Kommentar mit dezent christlich-theologischer Konnotation zu einem auch explizit religiösen Abschluss über: „Rache, Vergeltung, Selbstgerechtigkeit – alle diese Bewegungen kommen zur Sprache, aber sie werden die Menschen nicht retten. Vielleicht könnte ein allumfassendes Erbarmen retten, das die dunklen Seiten des eigenen menschlichen Charakters wahrnimmt und akzeptiert.“²⁶⁹

Abschließende Einordnung

Im Rahmen einer „abschließenden Einordnung“ spricht die Pastorin nun auch die Gewaltereignisse in Rostock vor 80 Jahren sowie in der jüngeren Vergangenheit an und deutet sie als Zeichen von Unversöhnlichkeit und als Scham erzeugend. Dagegen wird Tippetts Oratorium „als Versöhnungswerk verstanden“²⁷⁰. Mit dem Stichwort der Versöhnung, das innerhalb der Nagelkreuzgemeinschaft als zentrales Kommunikationskonzept in Gebrauch genommen wird, ist ein Anschluss vorbereitet, um auf die neue Mitgliedschaft der Innenstadtgemeinde in dieser Gemeinschaft von Coventry hinzuweisen und auch dies als „ein eindrückliches Zeichen der Versöhnung“²⁷¹ zu deuten. Diese Deutung ist jedoch nicht frei von ambivalenter Spannung. Um die Relevanz von Achtsamkeit auf die Verwendung von starken Begriffen beim Vollzug von Erinnerungspraktiken, gerade in interreligiösen und interkulturellen Kontexten, hervorzuheben, sei an dieser Stelle eine Diskussion als Exkurs eingeschaltet, bevor die Lösung der Rostocker Theologin im Umgang mit dieser Herausforderung dargestellt wird.

Es ist nachvollziehbar, dass die Pastorin den Begriff der Versöhnung hier aufruft und auch auf Tippetts Oratorium anwendet. So zeigt sich die Konsistenz zwischen dem Aufführungsprojekt und der neuen Identität als Nagelkreuzgemeinde. Angesichts des Erinnerungsortes Reichspogromnacht, dem das Konzert gewidmet ist, provoziert diese Begriffsverwendung auch eine gewisse Reibung, die als Ambivalenz verstanden werden kann, auch wenn mit dieser Spannung sorgsam umgegangen wurde. Die Versöhnungslitanei, die seit 1958 jeden Freitag um 12 Uhr in der Cathedral-Ruine von Coventry und zeitgleich in vielen Nagelkreuzzentren weltweit gebetet wird, zeigt einen christlichen Weg zu friedvoller Gemeinschaft auf und knüpft in ihrer Aussage an das Neue Testament an.²⁷² Diese Versöhnungsgemeinschaft agiert christlich und spricht damit zuerst christliche Subjekte an. Auch der Komponist Michael Tippett entstammt einem christlich geprägten Kulturkreis und ordnet sein Werk einer traditionell christlichen Musikgattung zu. Wenn nun bei einer Gedenkveranstaltung zur Reichspogromnacht von Versöhnung gesprochen wird, sollte dies nur mit großer Achtsamkeit geschehen. Versöhnungsarbeit, wie sie zwischen Angehörigen aus Staaten, die ehemals Krieg gegeneinander führten, geleistet

²⁶⁷ Vgl. ähnlich Kemp (1984), Ian: Tippett – the composer and his music, London. S. 156f.

²⁶⁸ Es handelt sich um eine Tenorphrase der No. 29 des Oratoriums.

²⁶⁹ Zitat Programmheft.

²⁷⁰ Zitat Programmheft, kursiv im Original. – Eine direkte Verwendung des Begriffs „(re)conciliation“ in Tippetts Essays konnte hier nicht gefunden werden. Eine Entsprechung der Sicht bei Tippett 1995 (S. 182-184) zur Bedeutung von „Versöhnung“ kann aber nachvollzogen werden. Es scheint sich bei der Bezeichnung des Oratoriums als „Versöhnungswerk“ um einen begründeten Deutungsakt von Lange zu handeln, der auch von anderen so vollzogen wurde, vgl. Swed (2000), Mark: „Daring to Ask the Big Questions“, in Los Angeles Times vom 24.01.2000, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2000-jan-24-ca-57127-story.html> (Zugriff 20.04.2026).

²⁷¹ Zitat Programmheft.

²⁷² Vgl. Nagelkreuzgemeinschaft in Deutschland e.V.: Die Versöhnungslitanei von Coventry (deutsch), <https://nagelkreuz.de/wp-content/uploads/2017/05/versoehnungs-litanei-von-coventry-deutsch-deutsch.pdf> (Zugriff 30.03.2026).

wird, hat es bis heute mit der Aufarbeitung von persönlichen Wunden und Feindbildern zu tun – von Menschen, die in politisch verfassten, separaten Einheiten beheimatet sind. Die Erinnerung an die Novemberpogrome in Deutschland beziehen sich dagegen auf Aggressionen gegenüber einer internen alteingesessenen Bevölkerungsgruppe, deren Kultur, Religion und Wesensart man auf nationalsozialistischer Seite meinte erfassen, missbrauchen und vernichten zu können.²⁷³ Dass nach dem Holocaust, als dessen Beginn die Gewalttaten gegen jüdisches Leben Ende 1938 in Deutschland zu verstehen sind,²⁷⁴ jüdische Personen heute in Deutschland an einer christlich gerahmten Gedenkveranstaltung teilnehmen, dazu eine Kirche betreten und nach Beginn des Sabbats Worte an das Publikum richten, wie es in Rostock tatsächlich erfolgte, ist als ein überaus großer Schritt dankbar zu würdigen, was in Rostock ebenfalls geschah.²⁷⁵ Von einer durch die Gemeinde erreichten Versöhnung ist hier nicht zu sprechen und wurde nicht gesprochen. Bei der jüdischen Anteilnahme an der Veranstaltung handelt es sich – in einer vom Versöhnungsbegriff zurücktretenden Deutung – um ein Zeichen der Anerkennung des Weges, den die Innenstadtgemeinde geht, um auf der Basis der eigenen Glaubenshaltung an der Ermöglichung eines Miteinanders von Menschen über religionskulturelle Grenzen hinweg durch eine entsprechende Selbstausrichtung teilzuhaben.

Dass die Rostocker Theologin Versöhnung letztlich als eine Gottesgabe versteht, erklären ihre letzten Sätze der Werkeinführung deutlich. Hier äußert sie sich persönlich und als Pastorin der Innenstadtgemeinde erkennbar. Sie bleibt in ihren Sprachwendungen dabei so offen, dass vermutlich auch ein Mensch jüdischen Glaubens zu diesen Worten Anschluss finden mag:

„Die Möglichkeit eines Neuanfangs nach großer Schuld, das Verzeihen – also die Entschuldung und die Chance auf Versöhnung: all das weist auch über unsere Alltagswirklichkeit hinaus und lässt eine transzendente Macht erahnen. Ob es uns im Vertrauen darauf gelingt, dass wir um Verzeihung bitten und Vergebung erfahren, auch verzeihen und vergeben können? Das jedenfalls wäre meine Hoffnung für unsere Stadt und ein gutes Thema des täglichen Gebets aller Gläubigen, welcher Religion auch immer, die hier wohnen.“

Es gibt kaum eine Praktik, die derart unverkennbar und unumstritten religiös ist, wie das Gebet.²⁷⁶ Der Textschluss ist damit profiliert theologisch und lässt zugleich Raum für andere subjektive Schlussfolgerungen. Als eine performative Umsetzung des Grundgedankens dieser letzten Aussage kann der Gedenkgottesdienst am 11. November 2018 (vgl. 4.7) verstanden werden.

Weitere Elemente des Programmheftes

Im Programmheft kann das Publikum den Text des Oratoriums im englischen Original und in deutscher Übersetzung mit verfolgen. Die 24-seitige Broschüre enthält außer den genannten Inhalten einen Artikel vom 7. November 1938 des Rostocker Anzeigers zur damaligen Orgelweihe, an die das vom Kirchenmusiker der Innenstadtgemeinde komponierte Orgelpräliminar *November '38* thematisch anschließt (vgl. 4.3), einen Artikel derselben Zeitung vom 11. November 1938 über den Synagogenbrand in Rostock sowie Kurzporträts der beteiligten Kirchenmusiker, Solistinnen und Solisten, Chöre und der Norddeutschen Philharmonie. Es bietet also auch denjenigen, die sich nach dem Aufführungserlebnis noch eingehender mit dem Konzert und seinem Thema befassen wollen, eine kompakte Basis, die als Angebot mögliche subjektive Verstehensweisen vorbereiten kann. Ein *doing memory* im Sinne von Gedächtnisproduktion über den einmaligen Vollzug einer

²⁷³ Einen Versuch, die Motive für diese Vernichtung zu erfassen, unternimmt Hilberg (2016), Raul: „Die Motive der Deutschen für die Vernichtung der Juden (1965)“, in: Ders. Anatomie des Holocaust. Essays und Erinnerungen, Frankfurt am Main, S. 35-70.

²⁷⁴ Vgl. Fuhrer 2013, S. 9.

²⁷⁵ Dieser Dank wurde von Lange bei ihrer Vorstellung des jüdischen Gemeindevorstehers vor dessen Redebeitrag nachdrücklich und mit einem Hinweis auf den angebrochenen Sabbat ausgesprochen.

²⁷⁶ Vgl. Meyer-Blanck (2019), Michael: Das Gebet. Tübingen, S. 4-6.

Erinnerungspraktik hinaus ist damit als ein Wozu, also als eine *teleoaffektive* Komponente dieses Projektes auch über das Medium des Programmheftes verwirklicht.²⁷⁷

4.3 Kontext des Kirchmusikers und seiner Komposition „November ’38“

Die Veranstaltung am 9. November 2018 zum 80. Jahrestag der Reichspogromnacht in der Rostocker Nikolaikirche begann mit dem Orgelpräliminar „November ’38“, das der Kantor und Organist der Innenstadtgemeinde Rostock mit Schwerpunkt St. Marien eigens für diesen Anlass schuf. Knapp einen Monat später, am 06.12.2018, äußerte er sich in einem Interview zu diesem Werk und der Aufführung von Tippetts Oratorium, und zwar im Zusammenhang mit einem Blick auf seine kirchenmusikalische Arbeit in Rostock und auf seine damit verbundene, auch politisch dimensionierte Motivation.

Lebensgeschichtlicher Hintergrund

Im Gespräch berichtet der Kantor der evangelischen Innenstadtgemeinde Rostock von seiner Herkunft aus Österreich und einem katholischen Milieu, von seinem Studium zunächst der katholischen, dann der evangelischen Kirchenmusik sowie von seinem beruflichen Weg mit kirchengemeindlichen Anstellungen zunächst in Nordwestdeutschland bis schließlich in Rostock und außerdem von einer zwischenzeitlichen Tätigkeit als Musikhochschulprofessor in Lübeck und Graz. Auf diesem Weg konvertierte er zum Protestantismus. Und er lernte seine heutige, aus Ostdeutschland stammende Ehefrau kennen. Dies sind Voraussetzungen, die ihn zu einer – anscheinend für ihn Alltagspraktik gewordenen – selbstreflexiven Hinterfragung seiner eigenen Disposition der Wahrnehmung von Welt und Wirklichkeit im Vergleich mit anderen Sichtweisen, gerade auch derjenigen seiner Frau, führte. Das Thema Erinnerungskultur im Zusammenhang mit einem Engagement für sozialpolitische Fragen treten bei seiner Erzählung als Themen mit Relevanz für die persönliche und berufliche Biografie in Erscheinung.

Über die Sensibilität für ein Erkennen, wenn „Anspruch und Wirklichkeit“²⁷⁸ auseinanderfallen, meint der Befragte: „Das ist natürlich eine Begabung, die Ostdeutsche, glaube ich, pauschal eher haben, jedenfalls eher als Österreicher: zu erkennen die Dinge hinter der Fassade, weil sie schon von Haus aus unterstellen: ‚was man uns vorliest stimmt sowieso nicht‘“²⁷⁹. Als Ostdeutsche im Blick sind beim Interviewgespräch 2018 offenbar Personen, die in der DDR aufgewachsen sind. Strategien des Aufrechterhaltens einer Fassade waren dem Österreicher seit seiner Kindheit insbesondere von seinem Vater her vertraut, von dem er sagt, er „war Beamter und war sehr, sehr drauf bedacht, dass die Öffentlichkeit gut von ihm denkt.“²⁸⁰ Was authentisches Handeln ist und bedeutet, scheint sich für den Kirchenmusiker in einem langjährigen Erfahrungs- und Lernprozess herausgebildet und zu einem leitenden Konzept entwickelt zu haben, an dem er sich auch in seiner eigenen beruflichen Praxis orientiert. Über selbstkritische Nebensätze lässt er im Interview indirekt bereits hier erkennen, dass Tippetts Leitthese des Oratoriums von der Integration auch der schattenhaften Ich-Anteile ins Selbstkonzept ihm persönlich als sinnvoll erscheint,²⁸¹ was letztlich als eine

²⁷⁷ Vgl. Mickan (2026, S. 129f.) zum hier leitenden Verständnis von Teleoaffektivität nach T.R. Schatzki als Strukturkategorie, die insbesondere das Wozu sozialer Praktiken umfasst und dabei auch angestrebte Emotionalisierungen mit einbezieht. – Zum Operator doing memory vgl. a.a.O., S. 247f.

²⁷⁸ Interview RKM, Z.245. – Aufgrund des biografischen Charakters des ersten Interviewabschnittes beginnt die dieser Arbeit angehängte Transkription erst bei Zeile 265.

²⁷⁹ Interview RKM, Z. 248f.

²⁸⁰ Interview RKM, Z. 183f.

²⁸¹ Vgl. Interview RKM, Z. 1011-1015.

Voraussetzung von Authentizität angesehen werden kann. Entsprechend kritisch reflektiert er später im Interview auch ambivalente Aspekte der Gedenkveranstaltung am 9. November 2018 (vgl. 4.5).²⁸²

Kirchenmusikalische Arbeit in Mecklenburg

Auf die Frage, in welcher Funktion er sich selbst bei seiner Arbeit sieht, reagiert der Kantor zuerst mit Überlegungen zur spezifischen Situation von Kirche in Mecklenburg. Hier habe er „den Eindruck, Kirche ist vor allem ein Vakuum.“²⁸³ Insofern eine kirchliche Einbindung des Gegenübers im Gespräch nicht bekannt sei, müsse man „eigentlich bei einem Kenntnisstand Null ansetzen“²⁸⁴. Er sieht dies auch als eine spannende Chance an, zu der offensichtlich eine Neuerfindung dessen, was eigentlich die berufliche Rolle eines Kirchenmusikers ausmacht, hinzugehört. Der im Interview verwendete Begriff „Kenntnisstand“ markiert dann einen wesentlichen Ansatzpunkt seiner Arbeit, die er im Feld der Bildung verortet sieht, wohingegen er missionierendes Auftreten bewusst vermeidet. Der Befragte gibt dazu ein Beispiel aus seinem Aufgabenfeld der Orgelführungen und meint: „Ich trete nicht für die Orgel missionierend auf im Sinne eines religiösen Werkzeugs.“²⁸⁵ In seiner weiteren Erläuterung wird dann nicht nur die exzellente Kenntnis des Kirchenmusikers von der Geschichte der Orgel deutlich, sondern auch, dass er über das Artefakt in der Marienkirche mit Menschen aus Ostdeutschland oder einem anderen Teil der Welt auch über weltgeschichtliche Themen ins Gespräch kommt. Als weiteres Beispiel dafür, wie seine differenzierende, Vereinnahmungen vermeidende Sicht in der beruflichen Praxis Ausdruck findet, sagt der Befragte: „also wenn ich Einführungen mache zu Abend[veranstaltungen] oder Konzerten oder so, kommen oft so Sätze wie: ‚Christen glauben, dass ...‘ oder ‚nach biblischer Überlieferung bedeutet dies, dieses.‘ Ich vermeide also dieses ‚Wir‘“²⁸⁶. Zu diesem Aspekt führt er weiter aus, dass sich Praktiken eines „künstlerische[n] Erinnern[s]“ hier anschließen, „oder auch jetzt so kulturelles im Sinne von Orgel, mit einem vorsichtigen kirchenmusikalischen Ansatz“²⁸⁷. Analoges gilt für die Kommunikation zu Religionsthemen im Rahmen der Chorarbeit. Hier ist der Kantor als dem Christentum zugehörig erkennbar, seine Identität geht darin jedoch ebenso wenig auf, wie es für die Identität der Chor-Gruppe zutrifft. Es wird die transreligiöse Ebene einer Gruppenidentität bewusst als selbständige Ebene aktiviert, was für den Zusammenhalt der Marienkantorei klar von Belang ist. Die intrinsische Kirchenferne vieler spiegelt sich in der geringen Zahl der Beteiligten, wenn die Kantorei an der Gottesdienstgestaltung teilnimmt.²⁸⁸

Besonders deutlich werde der Unterschied zwischen einerseits kirchlich Sozialisierten und andererseits Religionsfreien in der kirchlichen Arbeit mit Kindern. Im Kinderchor habe „die Mehrheit der

²⁸² In einer späten Sequenz (Interview RKM, Z. 1009-1012) erfolgt eine Anmerkung zu Tippetts Leitthese: „Indem ich mein Licht und meinen Schatten kenne, werde ich ganz“, das ist auf dem Umschlag des Buches. [...] Genau das finde ich auch sehr richtig. Oder ich glaub, Leonard Cohen hat irgendwo gesagt, äh: ‚Jeder von uns hat einen Sprung oder einen Riss, weil da kommt das Licht rein‘. Im direkten Anschluss geht der Befragte kritisch auf die Ambivalenz ein, die sich durch christliche Aussagen des Oratoriums zum Gedenken an Pogrome gegen jüdische Menschen ergeben.

²⁸³ Interview RKM, Z. 830.

²⁸⁴ Interview RKM, Z. 832f.

²⁸⁵ Interview RKM, Z. 837f.

²⁸⁶ Interview RKM, Z. 877-880.

²⁸⁷ Interview RKM, Z. 884-886.

²⁸⁸ „Im Chor gibt es ‚viele, wo wir wissen, die sind über Bekanntschaften reingerutscht und finden die Musik sehr schön, aber haben jetzt kein geistliches Bedürfnis“, meint er (a.a.O. Z. 895-897.), ergänzt aber auch ein Beispiel von einer Sängerin an, die über ihre Mitgliedschaft im Chor zu der Entscheidung kam, sich taufen zu lassen. Sie sei „sicher von niemandem [da] zu gedrängt worden. Also das war so ne schöne Sache.“ (A.a.O. Z. 902f.)

Kinder keinen geistlichen Hintergrund“²⁸⁹. Durch diesen Umstand könne es zu überraschenden Entwicklungen innerhalb von Familien kommen. Der Kirchenmusiker erzählt von Begebenheiten, wo beispielsweise die Enkelin eines ehemaligen Politoffiziers der DDR sich dafür engagierte in der Christvesper eine Hauptrolle zu erhalten. Seine Berichte machen deutlich, wie ehemals tiefe soziokulturelle Gräben heute oft nivelliert erscheinen.²⁹⁰ Eine subversive Eigenwerbung sucht der Rostocker Kantor nach Möglichkeit zu vermeiden, stattdessen denkt er: „Ideal wäre eigentlich, die Sache strahlt aus sich selbst heraus und macht neugierig bei denen, die dafür offen sind“²⁹¹.

Allerdings ist kirchenmusikalische Arbeit nicht vollkommen interessenneutral zu gestalten. Das macht der Kantor mit dem folgenden Gedankengang deutlich:

„Die Kirche hat das Interesse ihre Botschaft zu infiltrieren, ich sag das jetzt mal wirklich ganz negativ, und nutzt dazu das Interesse am Singen aus. Und es funktioniert normalerweise auch. Also die Leute fühlen sich in der Chorprobe wohl und haben keine Distanz zu dem, was sie singen. Sie sagen: ‚Hat sich mir so noch nicht erschlossen, aber hab ich auch nichts gegen, sonst könnte ich ja auch wegbleiben.‘ Aber sie erfahren etwas, was sie vorher nicht wussten. Und außerdem kann man noch eine Stufe weiter[gehen], wenn diese Menschen das für andere machen, also diese hundert Sänger singen jetzt für siebenhundert andere [...], die sich dann auch nochmal Gedanken machen können, also diese Multiplikation. [...] Ja, wir wollen Bilder schaffen, Klänge, Emotionen transportieren, handwerklich hochwertig, [...] was dazu treten muss, ist die Authentizität.“²⁹²

Wenn das, was die Person selbst glaubt, den Inhalt ausmacht, sieht der Kirchenmusiker in diesem Handeln keinen Anstoß, dann sei es für ihn „rehabilitiert und gerechtfertigt“²⁹³.

„Man müsste die Welt besser machen“ – Eine übergeordnete Motivation

Am Ende des Interviews wird der Kirchenmusiker gefragt, welche Rolle die Zugehörigkeit zu einem Netzwerk für seine Arbeit einnehme. Das sei ganz wesentlich, stellt er heraus, und formuliert für ein solches Netzwerk eine denkbare Überschrift, die neben dem gemeinsamen Interesse im Netzwerk auch eine übergeordnete Motivation für sein persönliches kirchenmusikalisches Schaffen zum Ausdruck bringt. Der Kantor gibt zu bedenken: „es geht nicht allen gut oder vielen geht’s sogar sehr schlecht und natürlich [ist] das ganz große Thema: Man müsste die Welt besser machen“²⁹⁴. Es gebe einen Konsens, dass etwas gegen Ungerechtigkeit zu tun sei. Mit Blick auf die Kirchenmusik schließe die Frage nach Ungerechtigkeit eine weitere Frage ein: „Ist es schön?“²⁹⁵ Im Schlussteil des Interviews steht daher eine Überlegung des Kantors, die einen wesentlichen Sinn von Erinnerungskunst im Rahmen der Kirche auf den Punkt bringt:

²⁸⁹ Interview RKM, Z. 914.

²⁹⁰ Zur Frage, welche Bedeutung Religion und Religiosität in der Verhältnisbestimmung zwischen den Generationen in Ostdeutschland haben vgl. Karstein, Uta/Wohlrab-Sahr (2016), Monika: „Religiöser Wandel als Generationenwandel? Betrachtungen zum Generationenkonzept am Beispiel ostdeutscher Generationenverhältnisse“, in: Matthäus, Sandra/Kubiak, Daniel (Hg.): Der Osten. neue sozialwissenschaftliche Perspektiven auf einen komplexen Gegenstand jenseits von Verurteilung und Verklärung, Wiesbaden, S. 17-44.

²⁹¹ Interview RKM, Z. 932f.

²⁹² Interview RKM, Z. 1180-1204.

²⁹³ Interview RKM, Z. 1207.

²⁹⁴ Interview RKM, Z. 1279f.

²⁹⁵ Interview RKM, Z. 1297.

„Sagen wir mal, die Schöpfung ist gut und [...] wenn sie gut ist, ist sie eigentlich auch schön. Und Kunst bildet eigentlich die Schöpfung ab und ist damit auch Teil des Guten der Schöpfung. Und sich dafür einzusetzen kann nicht grundsätzlich falsch sein.“²⁹⁶

4.4 Vorausgehende Gedenkkonzerte und materielle Erinnerungsspuren

Auf die Frage nach vergleichbaren Praktiken der Erinnerung und des Gedenkens im Rahmen seiner Arbeit vor dem Projekt „80 Jahre Reichspogromnacht“ berichtet der Kirchenmusiker zuerst von einer Veranstaltung im Jahr 2015. Hier gab es in Kooperation mit der Johanniskantorei und dessen Leiter am 09. Mai eine Aufführung²⁹⁷ von Frank Martins Oratorium „In terra pax“, dessen Uraufführung schon im Zuge des Kompositionsauftrags zum Anlass der Beendigung des Zweiten Weltkrieges geplant war und dann am 07. Mai 1945 in Genf stattfand.²⁹⁸ Zu dieser Aufführung spielte der Befragte als Auftakt ein etwa zehnminütiges Orgelstück desselben Komponisten. Zum Charakter dieses Werkes merkt er an: „aber es hatte nicht so eine starke emotionale Komponente. Es war einfach nur Musik, sage ich mal“²⁹⁹. Etwas früher im gleichen Jahr, am 9. April 2015, steuerte der Kantor ein eigenes Werk – in einem ähnlichen Zuschnitt wie 2018 (vgl. 4.5) – zu einem „Gedenkkonzert für Dietrich Bonhoeffer († 9. April 1945)“³⁰⁰ des Motettenchores von St. Johannis bei. Es nahm Bezug auf den Choral „Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfängen (EG 518)“. Zum Grundkonzept seines Stücks sagt er: „also man spielt sozusagen an der Orgel ein relativ biederes Choralvorspiel von Johann Gottfried Walter über diese Kirchenliedmelodie – und dazu läuft etwas aus Lautsprechern.“³⁰¹ Für diese Montage hatte er tönende Kinderstimmen aufgenommen und daraus eine auf das Orgelwerk abgestimmte Tonspur aufgebaut, so dass bei der Aufführung „ein Eindruck entstanden ist von Stimmen, – klagende Stimmen. Und wo man sich fragt: ‚Soll das jetzt eine Fliegeralarmsirene sein oder eine jaulende Bombe?‘ Also so abseufzende, relativ große Klänge. Und das war also so montiert, dass sich auch während dieser relativ biederen Orgelmusik ein, je nach Vision, die man im Kopf hat, dramatisches oder auch bedrohliches Geschehen abgebildet hat“³⁰². Für diejenigen, die den Choral gut kennen und vielleicht bei Trauerfeiern selbst mitgesungen haben, können leicht Erinnerungen an vergangenes Erleben mit dem aktuellen Erleben und auch mit Gedanken an Bonhoeffer zu einem bewegenden Konglomerat verschmolzen sein. – Im Zuge der Vorbereitungen des Gedenkprojektes zur Reichspogromnacht 2018 konnte also auf Erfahrungen der Vorjahre mit der Praktik „Gedenkkonzert“ zurückgegriffen werden. – Mit seiner spannungsvollen Werkmontage hat der Kantor dem Publikum bewusst Impulse für assoziative Vorstellungen gegeben, so dass eine Hinführung zur ernsten Thematik der Veranstaltung geschah und gewissermaßen auch eine

²⁹⁶ A.a.O. Z. 1299-1302. – Gar nicht weit entfernt scheint die Haltung Tippetts (1995, S. 6) zu sein der im Zusammenhang mit der Darlegung seines Standpunkts als Komponist schreibt: „Truth is some sort of an absolute. If we begin to tell lies for any cause, however good, we hurt ourselves, whether we know it or not. Beauty is another absolute. When we let the common level of our social life sink away too far from the beautiful and the comely, we suffer as sharply as if we took the children’s milk to make whipped cream for the wealthy. Part of the poet’s, the painter’s or the musician’s job is just that of renewing our sense of the comely and the beautiful.“

²⁹⁷ Zu dieser Aufführung vgl. die Ankündigung der St. Johannis-Kantorei Rostock: Veranstaltungskalender der St. Johannis-Kantorei Rostock für das Jahr 2015: https://www.st-johannis-kantorei.de/wp-content/uploads/2014/11/StJK_VK-2015_Ansicht_DS.pdf (Zugriff 20.04.2026).

²⁹⁸ Vgl. zu diesem Werk Pahlen (1987), Kurt: Oratorien der Welt. Oratorium, Messe, Requiem, Te Deum, Stabat Mater und grosse Kantate, München, S. 332-336.

²⁹⁹ Interview RKM, Z. 557f.

³⁰⁰ St. Johannis-Kantorei 2015.

³⁰¹ Interview RKM, Z. 324-326.

³⁰² Interview RKM, Z. 334-340.

Erwärmung des Publikums für die Verknüpfung von Klängen mit bildhaften, sinnlich komplexen Erinnerungen beim Erleben des Hauptwerkes des Abends.

Impulsen der Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg könne der Kirchenmusiker an seiner Rostocker Arbeitsstätte kaum aus dem Weg gehen. Zur Verdeutlichung sagt er: „allein wenn ich auf diese Wand hier schaue, [...] die ist wieder mit aufgemauert worden, aber ist vielleicht ein Rest der Heiligegeisthof-Mauer.“³⁰³ Also ich finde, wenn man so kunsthistorisch interessiert ist und das hier [...] und sich die Petrikirche anguckt und sich überlegt, warum sieht sie jetzt so aus, wie sie aussieht, Nikolai das Gleiche, dann ist man eigentlich immer dran am Zweiten Weltkrieg.“³⁰⁴ Für den Befragten sind die manifesten Spuren vergangener Ereignisse nicht allein Gegenstand persönlicher Reflexion, sondern gerade im Rahmen von Orgelführungen in St. Marien³⁰⁵ auch ein Thema seiner Arbeit mit einem touristisch interessierten, internationalen Publikum, das insbesondere über Anlandungen von Kreuzfahrtschiffen im Ostseehafen Rostock-Warnemünde in großer Zahl in die Hansestadt kommt. Bei diesen Führungen werde regelmäßig die Frage gestellt: „Ist die Kirche denn nicht zerstört worden?“ Dann kommt die Geschichte von Herrn Bombowski, der sie mit seiner Tochter eben bewahrt hat,³⁰⁶ durch die Löscharbeiten.“³⁰⁷ Etwas später stellt er fest:

„Natürlich ist es bemerkenswert mit Engländern zu sprechen, natürlich auch über den Bombenkrieg. Im letzten Jahr [...] bot sich an, auch das Thema Coventry zusätzlich zu erwähnen. Ich hör-, ich erzähl ja normalerweise sowieso, dass die Deutschen natürlich 1940 angefangen haben mit der Coventrisierung von Städten. Und dass das hier 1942 dann auch stattfand, war nur logisch. Und die Flugzeuge kamen ja zum Teil auch aus Rostock oder wurden zumindest [hier] geplant, also das war mit Ansage. Aber man kann eben froh sein: eine Kirche, eine der großen Kirchen ist fast unbeschadet durchgekommen, die anderen entweder ganz weg oder schwer beschädigt. Und insofern: diese Erinnerungskultur wird jedes Mal bei so einer Führung gepflegt, es wird dann nicht weiter gewertet und üblicherweise gibt's auch kein wertendes Echo. Es ist eher eine Art kollektiver Betroffenheit, seien das jetzt Amerikaner oder Engländer oder so. Also es ist nicht, dass jemand jetzt spontan sagt: ‚Naja, das war ja nur gerecht‘ oder: ‚Ihr ward doch wirklich Schweine‘ oder irgendwas“.³⁰⁸

Dass es im Erinnerungsjahr 2018 nicht bei der Erinnerung an den Verlust von Gegenständen von kulturellem oder künstlerischem Wert blieb, freut den Kirchenmusiker besonders. Er sagt dazu: „im Sommer und Herbst dieses Jahres: es gab so viele sinnliche Vergegenwärtigungen des menschlichen Leides, [da]durch, dass jemand eben Tagebücher vorliest, Filme, natürlich die originalen, aber auch sehr viel ambitionierte Remakes und so.“³⁰⁹

Ein Ding, nämlich die Orgel von St. Marien steht bei den Führungen des Kantors und Organisten im Mittelpunkt. Dabei kommt er regelmäßig auf die an diesem Instrument deutlich sichtbar angebrachten Schilder mit Jahreszahlen zu sprechen. Sie erinnern an frühere Baumaßnahmen, die wiederum im Zusammenhang mit dem politischen Geschehen dieser Zeit stehen, zumal Orgelpfeifen

³⁰³ Das Interview fand in einem Besprechungszimmer im Gemeindeaus gegenüber der Marienkirche statt. Es handelt sich dabei um ein im Mittelalter angelegtes Gebäude. Es grenzt an den Komplex eines ehemaligen mittelalterlichen Hospitals, den „Heilgenhof“. – Im Interview RKM (Z.343-359) stand die obige Aussage im Zusammenhang mit einem Vergleich zwischen den Stadtbildern von Lübeck und Rostock und Gedanken zum weit geringeren Erhalt der schönen mittelalterlichen Architektur in Rostock.

³⁰⁴ Interview RKM, Z. 352-359.

³⁰⁵ Der Befragte sagt dazu im Interview RKM (Z. 362f): „wir haben hier so ein kleines Angebot, es gibt so eine Kurzführung“.

³⁰⁶ Vgl. St. Marien-Kirche zu Rostock: Rettung der Marienkirche, <http://www.marienkirche-rostock.de/index.php/geschichte/april-1942> (Zugriff 20.04.2026).

³⁰⁷ Interview RKM, Z. 364-366.

³⁰⁸ Interview RKM, Z. 494-509.

³⁰⁹ Interview RKM, Z. 521-526.

für die Kriegsrüstung ein gut verwendbares Material liefern konnten. So ist hier auch eine Abgabe von Orgelpfeifen im Jahr 1916 für Kriegszwecke dokumentiert. Damals wurde in Rostock eine viel größere Zahl kleiner Orgelpfeifen abgegeben, als üblicherweise von den Kirchen gefordert war. Es blieb eine Rumpforgel zurück. Der Befragte, der sich intensiv mit den historischen Unterlagen und Briefwechseln befasst hat,³¹⁰ schließt, dass dies sicher schon aufgrund von Umbauplänen des Instruments geschah. Ein solcher Umbau verzögerte sich aber in der wirtschaftlich schweren Zeit nach Kriegsende. Wie der Kantor berichtet, hatte man schon die erste Rate für eine neue große Orgel bezahlt, als die beauftragte Firma insolvent ging. So gab es von 1916 bis 1938 eine „fast leere große Orgel“³¹¹ in St. Marien „und mit zunehmender politischer Entwicklung wird dieses Vaterlandsopfer immer größer“³¹². Der Rostocker Kirchenmusiker sieht „eine leise politische Komponente in der Wiederauffüllung der Orgel“³¹³, die im Jahr 1938 fertig wurde. Später weist er darauf hin, dass der „Nationalsozialismus, [...] ja auch die Orgel für sich entdeckt hat, also die Reichsparteitaghalle hat ja ein riesen Instrument“³¹⁴. Möglicherweise besonders auf Initiative von Fritz Heitmann, der am 6. November 1938 das Konzert zur Einweihung des neu wiederhergestellten Instruments spielte, sei es dann doch zur Instandsetzung gekommen. Diese wurde allerdings durch einen viel zu kurz gehaltenen Zeitplan gesteuert, was Folgen nach sich zog, die noch heute beim Orgelspiel besondere Ausweichstrategien erforderten.³¹⁵ „Das kann man kaschieren, aber das ist also auch quasi, der Stachel steckt weiter im Fleische“³¹⁶, sagt der Befragte und ergänzt zu den historischen Kommentaren zur Orgelweihe, man habe die Fertigstellung als Tilgung einer Schande bezeichnet und ein Rezensent schrieb, „dass in dieser Orgel jetzt natürlich auch nordische Kraft wieder wahrzunehmen ist“³¹⁷.

Für den Organisten ist dieser historische Kontext seines Instruments aufgrund der dort angebrachten Datierungen nicht auszublenzen. Er meint: „wenn man sich da oben hinsetzt, sieht man diese Schilder rechts und links. Also man hat das jeden Tag vor der Nase“³¹⁸. Und auch bei den täglichen Führungen spricht er darüber: „Ich erzähl von Fritz Heitmann, von dem Organisten, der die Einweihung gespielt hat, wo ich die CD zuhause hab und einfach bezeugen kann: ein toller Musiker, aber auf der ‚Gottbegnadeten-Liste‘³¹⁹. Und wie soll man, wenn man ihn jetzt träfe, wie begegnet man dem?“³²⁰ Scheinbar unberührt von den zerstörerischen Ereignissen in seiner Umwelt habe

³¹⁰ Im Interview RKM (Z. 433) merkt der Befragte an: „es ist sehr interessant, diesen Briefwechsel zu lesen“.

³¹¹ Interview RKM, Z. 437.

³¹² Interview RKM, Z. 439f.

³¹³ Interview RKM, Z. 442f.

³¹⁴ Interview RKM, Z. 857f.

³¹⁵ Zur Marienorgel vgl. Ev.-luth. Innenstadtgemeinde Rostock: „Die Orgel der St. Marien-Kirche zu Rostock. Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft“, im Web unter: <https://marienorgel-rostock.de/> (Zugriff 10.09.2026).

³¹⁶ Interview RKM, Z. 470f.

³¹⁷ Interview RKM, Z. 474f.

³¹⁸ Interview RKM, Z. 484f.

³¹⁹ Zu dieser Liste von Künstlern im Dritten Reich, die für das Regime als besonders relevant eingestuft wurden, was u.a. eine Befreiung vom Kriegsdienst zur Folge hatte, vgl. Rathkolb (1991), Oliver: Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich, Wien. Eine vollständige Angabe der Künstlerinnen und Künstler der „Gottbegnadete“ ist enthalten in Klee (2009), Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt a.M. Zu F. Heitmann ist hier (a.a.O., S. 209) folgender Eintrag vorhanden: „Heitmann, Fritz. Auf der Gottbegnadeten-Liste (Führerliste) der zwei wichtigsten Organisten des NS-Staates. *9.5. 1891 Hamburg als Organistensohn. 1912 Domorganist in Schleswig, 1918 Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, 1923 Professor der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik. 1932 Organist am Berliner Dom, Fachspartenleiter Kirchenmusik in Rosenbers *Kampfbund für deutsche Kultur*, Organisation Groß-Berlin. Nach 1945 Professor der Berliner Musikhochschule. †6.12. 1966 Darmstadt.“ (Kursiv i.O.)

³²⁰ Interview RKM, Z. 367-371.

Heitmann auch in den Kriegsjahren noch Orgel gespielt.³²¹ Für sein Präludium „November '38“ bildet die Vorstellung von diesem musikalischen Fachkollegen, der vor achtzig Jahren am selben Instrument wie er in Rostock saß, die stoffliche Grundlage der zu vertonenden Auseinandersetzung.

4.5 Orgelpräludium November '38 und Überlegungen zu „A Child of Our Time“

Die Idee für die Komposition des Präludiums entstand allenfalls ein Jahr vor der Aufführung, nicht vorher. – Der Kirchenmusiker sieht sich „eher als Kunsthandwerker und als Erwachsenenbildungsanstalt“³²², nicht als typisch künstlerischen Komponisten, der fortlaufend neue Werke plant. – Als noch nicht bekannt war, wie die Einführung an dem Gedenkabend in der Nikolaikirche gestaltet werden würde, bat man ihn etwas zum Konzertauftritt beizusteuern. Bei den ersten Überlegungen zu einem passenden Orgelstück kam ihm die Idee, einen thematischen Bezug zur Orgeleinweihung herzustellen, die ja nur drei Tage vor den Ereignissen der Reichspogromnacht stattgefunden hatte. Das grundlegende Konzept sei dann relativ bald fertig gewesen, die gesamte Komposition aber erst wenig vor der Aufnahme der Zuspelung und dem Konzert.

Erinnerungsraum produzierendes Kompositionskonzept des Orgelpräludiums

Das Es-Dur Präludium von Johann Sebastian Bach (BWV 552), das Heitmann zur Orgelweihe präsentierte, bildete die Grundlage, auf der das Werk des Rostocker Kantors aufbaut. Hierfür spielte er auf der Orgel der Marienkirche eine Aufnahme des Orgelwerkes ein und ergänzte diese mit einem Zuspel, dass er an einer leicht verstimmten Kleinstorgel mit starkem Anblasgeräusch dazu abstimmt. Beim Konzert war dann auf der Live-Orgel in der Nikolaikirche als basaler Klang das Bach-Präludium – zumindest in den Kernelementen der Klangfolge – durchgängig zu hören. Doch das anfangs der Notation Bachs noch korrekt folgende Orgelspiel wird im Präludium des heutigen Rostocker Kantors allmählich über Lautsprecher mit einer Zuspelung konfrontiert, die es quasi aus dem Gleichgewicht bringt. Die Verlaufsstruktur lässt sich folgendermaßen skizzieren: Von Beginn an hatte der Kantor die Orgel-Registrierung für das Bachpräludium auf das Folgende hin unauffällig angepasst. Die ersten Sequenzen nach Start der Zuspelung waren für das Publikum noch nicht hörbar und dienten lediglich dem Herstellen von Synchronität mit dem Tonmaterial. Dann erhöhte der Tonassistent den Klangpegel der Aufnahme, die in immer noch kaum merklicher Art einige kürzere Akkorde hinzufügt. Im Interview heißt es dazu:

„... man merkt nur: Da ist irgendwie ein anderer Sound. Dann gewann wieder die Nikolaiorgel die Oberhand und dann, an einer nächsten formalen Zäsur, [...] rutschte es wieder Richtung Zuspel. Und es kamen jetzt Sachen hinzu, wo man sich dann je nach Kenntnisstand oder Vorbildung fragt: ‚Was ist denn nu? Ne, redet da jemand? Spielt er falsch oder so?‘ Und diese Komponente, die blieb dann [...] Der feierliche Orgelklang, des schönen festlichen Es-Dur Präludiums von Bach ist nie völlig verschwunden. Er war teilweise in der Liveorgel, aber teilweise spielte ich das dann auch in dunkleren Registrierungen oder ich bin auch abgewichen und hab zu dem, was [...] schon klanglich leicht verfremdete Prächtigkeit war, Irritierendes dann auch live gespielt.“³²³

Diejenigen, die das Bachpräludium kannten, waren gefordert, es wie „in einem größeren Tumult“³²⁴ zu suchen. Mit der Zeit erhöhte der Musiker die flirrenden und verzerrten Klänge bis beim Schlussakkord eine Art Umkippen der Situation aufgeführt wurde. Dabei spielte er auf der Nikolaiorgel den

³²¹ Der Kantor bemerkt im Interview RKM (Z. 707f) zu Heitmann: „der hat die letzten Aufnahmen in Berlin, noch Vierundvierzig in Berlin, hat er noch gemacht“.

³²² Interview RKM, Z. 1105f.

³²³ Interview RKM, Z. 662-673.

³²⁴ Interview RKM, Z. 677.

letzten Es-Dur Akkord von Bachs Präludium ohne den für das gesamte Werk charakteristischen Vorhalt.³²⁵ Und er spielte, wie er im Interview musiktheoretisch erläutert, „außerdem unter diesem Es-Dur Akkord ein C, das heißt, ich habe diesen Es-Dur Akkord in einen C-Moll⁷ umgedeutet, der außerdem nicht aufhörte. Und das heißt, der schöne Bachorgelklang war mittendrin wie so eine Säule in der Brandung, aber so fast mehr Brandung“³²⁶, bis der Klang unvermittelt abbriss. Als mögliche Assoziation ergänzt er eine Vorstellung vom Organisten Fritz Heitmann wie er noch „im Bombenhagel gewissermaßen“³²⁷ seinen Bach durchspielt. Bei der Komposition des Zuspiels hatte der Kantor, wie er berichtet, weniger vokale Äußerungen, sondern eher auflodernde Flammen oder das Getrappel von Stiefeln auf dem Pflaster im Sinn.³²⁸

An dieses Präludium schlossen sich dann die Einführungsworte der Gemeindepastorin und des jüdischen Gemeindevorstehers, so dass „quasi eine richtige Ouvertüre gebildet“³²⁹ worden war. Wie schon erwähnt (4.2), wurde im Programmheft zum Gedenkkonzert auch ein historischer Zeitungsartikel über die Orgelweihe am 6. November 1938 veröffentlicht. Das Rostocker Publikum war durch diesen Veranstaltungsauftritt darauf eingestimmt, einen mehr oder weniger direkten Bezug zwischen der eigenen Situation im Heute und den Gewaltereignissen vor 80 Jahren beim Hören mitzudenken. Einem Ausblenden von grausamer Realität und erhebendes bzw. abgehobenes Schwelgen in Klängen, wie es offenbar bei der Orgelweihe im November 1938 in St. Marien geschehen war, ist der Möglichkeitsrahmen minimiert worden. Wenn Michael Tippett sich bei seinen späten Gedanken zu seinem Oratorium fragt, „in what sense at all are listeners in a concert-hall a congregation of the faithful?“³³⁰, spricht er über eine Wirkung, die er mit den verwendeten Spirituals in einer Konzerthalle erreichen möchte, die vergleichbar mit der Wirkung von Chorälen in einer Versammlung von Gläubigen sein möge.³³¹ Ein ‚Glauben‘ an die Realität und Wahrhaftigkeit menschlicher Unmenschlichkeit in der eigenen Stadt – zumindest vor 80 Jahren – sollte unter den in der Nikolaikirche am 9. November 1918 Versammelten so ziemlich jeden erfasst haben. Und das irritierende Stück des befragten Kirchenmusikers provozierte ein Nachdenken darüber, welche Wirklichkeit wirklich ist und welche hier aktuell Geltung hat.

Ein Oratorium mit herausfordernden Eigenschaften als Aufgabe der Sinnfindung und Gestaltung

Irritationen ergaben sich allerdings auch im Verlauf der kirchenmusikalischen Erarbeitung von Tippetts Werk aufgrund der starken Beeinflussung des Komponisten durch die Archetypenlehre von Carl Gustav Jung, was sich in der das Oratorium leitenden philosophischen Spiritualität und dem dort umgesetzten Bildverständnis wiederfindet (vgl. 4.1 u. 5.1). Ohne Hintergrundwissen zu dieser Sichtweise bleiben zahlreiche Aussagen des Librettos nebulös und selbst wenn ein solches Hintergrundwissen zu Jung vorhanden ist, ist ein Sich-Einlassen-Mögen auf diese Sichtweise nicht selbstverständlich. Der Kirchenmusiker berichtet im Interview von Eindrücken, die ihm in seinem kollegialen Umfeld mitgeteilt wurden, dass die Musik zwar als sehr bewegend wahrgenommen wurde,

³²⁵ Vorhalt bedeutet hier laut der Erklärung im Interview RKM (Z. 686-695), dass beispielsweise ein Es-Dur Akkord mit einem D-Dur eingeleitet wird, wobei die Länge des vorgehaltenen Klangs individuell von den Spielenden zu dosieren ist.

³²⁶ Interview RKM, Z. 699-703.

³²⁷ Interview RKM, Z. 706f.

³²⁸ Im Interview ZKM (Z. 755-758) heißt es: „Genau, es ist ja die Unruhe, ich hab also eben in der Herstellung eher Flammen oder auch durchaus so quasi, gibt’s ja auch dieses eine Kirchenlied hier: ‚Stiefel auf das Pflaster schlagen‘, also so Trappeln in den Straßen, also eher sowas, also gar nicht so sehr vokale Äußerungen“ im Sinn gehabt.

³²⁹ Interview RKM, Z. 796.

³³⁰ Tippett 1995, S. 112.

³³¹ Als eine systematisch-theologische Perspektive auf die Musikrezeption vgl. Korsch (2019, S. 36-40).

das Libretto mit seiner starken Orientierung an Jung jedoch eine gewisse Ratlosigkeit hervorgerufen habe und am Schluss eine hinreichend klare Aussage vermisst wurde.³³² Dies könne der Befragte nachvollziehen. Persönlich „sehr richtig“³³³ finde er die Kernaussage, die auch auf dem Cover der Chorpartitur abgedruckt sei: „Indem ich mein Licht und meinen Schatten kenne, werde ich ganz.“³³⁴

Was ihm aber im Zuge der Vorbereitung ebenso wie einem kirchenmusikalischen Kollegen aufgefallen sei, war die Anforderung, dass beim Gedenken an „Unrecht am Judentum“³³⁵ nicht gewissermaßen eine „christliche Heilung desselben“³³⁶ versucht werden könne, dass man darauf also nicht „christianisiert antworten“³³⁷ dürfe. Es sei sehr aufmerksam damit umzugehen, dass hier das Werk eines christlichen Komponisten zu diesem Gedenken aufgeführt werde, und er sei sich nicht sicher gewesen, wie die jüdischen Ehrengäste bei der Konzertveranstaltung dies aufnehmen würden. Zwar habe er von dem anwesenden jüdischen Zeitzeugen die Rückmeldung erhalten, dass von ihm die Veranstaltung als „ehrenvolle[s] Handeln“³³⁸ wahrgenommen wurde, der Kantor hätte sich jedoch auch Kritik vorstellen können, in der Art: „So, aber das hättet ihr eigentlich rauslassen müssen, wenn ihrs ganz ehrlich meint“³³⁹. Dass am Freitagabend keine orthodoxen jüdischen Gäste anwesend sein würden, sei von vornherein klar gewesen. Diese ambivalente Spannung wurde im Team bei den Konzertvorbereitungen bedacht und auch im Rahmen der Chorproben angesprochen (s.u.), aber es wurde nicht die Entscheidung getroffen, in das Libretto des Oratoriums einzugreifen oder eine Liednummer wegzulassen, etwa weil hier der Name Jesu genannt wird.

Das Oratorium versteht der Kirchenmusiker als Tippetts „sehr persönliches Echo auf die Ereignisse“³⁴⁰. Als Anfang der 1940er Jahre veröffentlichtes persönliches Statement des englischen Komponisten sollte dieses Werk dann auch präsentiert werden, gleichwenn sich viele in den damit zum Ausdruck gebrachten Emotionen wiederfinden können. Ebenso wie die Pastorin bei ihrer Werkeinführung (vgl. 4.2) einen deutenden Abstand zwischen sich und dem Werk zeigt und keine (theologische) Vereinnahmung des Oratoriums erkennen lässt, ist auch dem Kantor die Einhaltung eines kritischen Abstands wichtig. Nur so ist eine Aufführung dieses Oratoriums zum Gedenken an die Reichspogromnacht in der Rostocker Nikolaikirche vertretbar. Ob Tippetts Konzept angemessen sei, könne diskutiert werden. Dem Kirchenmusiker erscheint auch eine fragend-skeptische Reaktion plausibel:

„Man ist irgendwie total mitgenommen emotional. Aber mit welcher Botschaft, wenn man so will, geht man denn raus aus dem Saal, außer vielleicht [mit] einer Bedrückung? Oder [ist da] auch das Gefühl, man hat auch was Gutes getan, speziell wir als Veranstalter? Natürlich hat man das. Ist vielleicht auch eine offene Frage: Was hat es denn mit mir gemacht? Wie hats mein Leben verändert?“

Anschlussfähig für die hier vom Kantor mitgeteilte Sichtweise ist der Duktus eines Wortbeitrages zur Andacht, die am 28. Oktober 2018 im Rahmen eines gemeinsamen Probenwochenendes der

³³² Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, eine Überlegung, die Tippetts Biograf Ian Kemp (1984, S. 164) als Abschluss seiner Darstellung zum Text von „A Child of Our Time“ anmerkt: „It might be objected that something is missing from a work which seems to require such extended exegesis before it can be understood, and the music, admittedly, is in one sense merely a gloss on the Jungian ideas. But it is a gloss in its own terms.“

³³³ Interview RKM, Z. 1014.

³³⁴ Interview RKM, Z. 1010f.

³³⁵ Interview RKM, Z. 1019.

³³⁶ Interview RKM, Z. 1020.

³³⁷ Interview RKM, Z. 1021.

³³⁸ Interview RKM, Z. 1040.

³³⁹ Interview RKM, Z. 1041.

³⁴⁰ Interview RKM, Z. 1058f.

Chöre zur Vorbereitung auf das Tippett-Konzert gefeiert wurde.³⁴¹ Ein Chormitglied mit professionell theologischem Berufshintergrund sprach hier sowohl von seiner Sicht, dass er heute Tippetts Entscheidung zur Verwendung der Spirituals in denen appellierend davon gesprochen werde, sich zu Jesus davonzustehlen, nicht für angemessen halte. Wenn das Erleben jüdischer Menschen thematisiert wird, gelte es, auch deren religiöse Perspektive zu berücksichtigen. Zugleich wird in diesem Vortrag die positive performative Kraft des Oratoriums wie der Rostocker Aufführung desselben deutlich. Es gelingt dem Andachtssprecher, bei den Teilnehmenden einen Impuls zu aktivieren, der das Konzert in den Kontext eines größeren Sinnzusammenhangs stellt. Die Aufführung wird als aktives Tun gegen aufziehende dunkle Seiten des Daseins, für das, was Licht in der Welt bedeutet und was eine mitmenschliche Gemeinschaft ermöglicht, im Laufe des Hörens dieser Worte greifbar. Dabei ist der Vortrag in einem ähnlichen Sinne wie die untersuchte Werkeinführung (vgl. 4.2) so offengehalten, dass sie inklusiv über den Kreis der christlichen Gemeindemitglieder hinaus zu wirken und anzusprechen vermag. In Bezug auf die Wirkung der Andacht am Probenwochenende und darüber hinausgehende Kommunikationen während der Konzertvorbereitung ist ein Dialog über elementare Fragen zu Religion und allgemeiner Lebenswirklichkeit als aktiviert zu erkennen.

4.6 Aufführung am 9. November 2018 in der Nikolaikirche.

Der Aufführungsort St. Nikolai, eine im 13. Jahrhundert errichtete Hallenkirche, die im Zweiten Weltkrieg teilweise zerstört wurde, zeichnet sich dadurch aus, dass hier bereits in den 1970er Jahren das neue Konzept einer *anderen Nutzung* verwirklicht wurde.³⁴² Im Zuge des Wiederaufbaus aufgrund verbliebener Kriegsschäden hatte man sich für die Einrichtung von Büros im Kirchturm entschieden, in die dann das Stadtkirchenamt einzog. Es wurden unter dem Kirchendach Wohnungen und Gästezimmer zur Vermietung eingebaut und die Kirchenhalle gab man ab ihrer Wiedereröffnung 1974 für eine kulturell orientierte Nutzung, also vor allem für Kunstaussstellungen, Konzerte, Diskussionspodien oder auch Kunsthandwerksmärkte frei. Zugleich finden hier an manchen Sonntagen Gottesdienste statt. Über diese Besonderheiten der Nikolaikirche hinaus, die vermutlich einem größeren Teil des Publikums als Ortskonzepte³⁴³ zur Verfügung stehen und so beim Erleben der Aufführung kontextuell mit erinnert werden können, ist jetzt außerdem von Relevanz, dass die starke Beschädigung des Kirchenbaus im Zweiten Weltkrieg Resultat eines viertägigen Bombardements der Stadt Rostock durch die britische Luftwaffe war. Bis auf den Chorbereich stürzte die gotische Hallenkirche ein, elementare Einrichtungsgegenstände von auch kunstgeschichtlichem Wert verbrannten. Auch darum – also nicht allein aufgrund einer konzeptionellen Entscheidung für eine *andere Nutzung*³⁴⁴ – gibt es heute in dieser Kirche weder einen Hochaltar noch eine Kanzel oder einen Taufstein.³⁴⁵ Das Gedenkkonzert aktiviert an diesem Ort auch eine Schmerzerinnerung bei Bürgerinnen und Bürgern der Hansestadt. Damit überlagert das Thema der gegenseitig zugefügten Verletzungen im Zweiten Weltkrieg sich mit dem der 1938 auch in Rostock stattfindenden Pogrome gegen jüdische Mitmenschen, Mitbewohnerinnen und -bewohner der Stadt (vgl. 3.2).

³⁴¹ Die Vf. nahm an dieser Veranstaltung teil und der genannte Andachtstext wurde ich später zur Analyse zur Verfügung gestellt.

³⁴² Vgl. Kirchliches Zentrum Nikolaikirche Rostock, <https://www.kirche-mv.de/nikolaikirche-rostock/die-andere-nutzung> (Zugriff 10.09.2026).

³⁴³ Zum Begriff der Ortskonzepte vgl. Mikan (2026, S. bes. 57-61).

³⁴⁴ Vgl. Kirchliches Zentrum Nikolaikirche Rostock, <https://www.kirche-mv.de/nikolaikirche-rostock/die-andere-nutzung> (Zugriff 10.09.2026).

³⁴⁵ Vgl. Wikipedia: „Nikolaikirche (Rostock)“, [https://de.wikipedia.org/wiki/Nikolaikirche_\(Rostock\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Nikolaikirche_(Rostock)) (Zugriff 20.04.2026).

Die Gedenkveranstaltung beginnt mit der Aufführung von „November '38“, dem Orgel-Präludium mit Bezug zur Weihe der Marienorgel im Jahr 1938, das der Kantor von St. Marien für diesen Anlass komponierte (vgl. 4.3). Daran schlossen sich eine Begrüßung durch die Gemeindepastorin sowie ein Wortbeitrag des Vorstehers der Jüdischen Gemeinde Rostock an.³⁴⁶ Beide Verbalisierungen stellten für die Sinnerschließung aus der Publikumperspektive Deutungskonzepte zur Verfügung und gaben Impulse für die Lenkung der Aufmerksamkeit beim Hören des Oratoriums auf erinnerte Sachverhalte als eigene wie auch fremde Erfahrungen.

Wortbeiträge des Prologs

Eine *Gelegenheit* zu ausführlicherer Mitteilung und Stellungnahme zur Veranstaltung hatte die Pastorin bereits mit dem Verfassen ihres Einführungstextes im Programmheft ergriffen (vgl. 4.2). Nun nutzt sie ihre kurze Redezeit mit einer Skizze der anlassgebenden historischen Ereignisse, die aufzunehmen, „NOT-WENDIG“³⁴⁷ sei. Die Sprecherin bringt die Wichtigkeit der historischen Ereignisse mit der Eindringlichkeit der Musik in Zusammenhang und formuliert das Anliegen der Veranstaltenden und Aufführenden des Konzertes mit dem potentiellen Einschluss aller Anwesenden zu einer handelnden Wir-Gemeinschaft (vgl. 4.7).³⁴⁸ Der erdrückenden Schwere der Vergangenheit wird mit diesen Worten die Möglichkeit einer Praktik entgegengesetzt, die soziale Wirklichkeit anders wahrnimmt, deutet und gestaltet. Die Theologin spricht die Verknüpfung unterschiedlicher Perspektiven und religionskultureller Orientierungen beim Konzert an, benennt das Ziel, Wege zur Versöhnung zu finden. Bei der Begrüßung des jüdischen Zeitzeugen Albrecht Josephy und seiner Frau Susann, weist sie auf die „große Ehre“ hin, die deren Kommen bedeute. – Josephy hat die Ausschreitungen in Rostock als 12-Jähriger erlebt und ist der Shoah dank Auswanderung entgangen.³⁴⁹ – Es folgt die Ankündigung des jüdischen Gemeindevorstehers. Dabei lässt die Projektinitiatorin dankend die Besonderheit seiner Mitwirkung am angebrochenen Sabbat erkennen. Dieser beschränkt sich auf den authentischen Vortrag eines lyrisch anmutenden Gebets der Form eines Klagepsalms über jüdische Erinnerungen. Es handelt vom bleibenden Stolpern beim Gang durch die „Schattenstadt“ und vom bleibenden Schmerz, der eine nicht enden wollende tägliche Realität darstellt.

Mit dem Aussprechen des letzten Psalm-Wortes „Weinen“ durch den jüdischen Gemeindevorsteher endet der Veranstaltungs-Prolog, der eine Aktualisierung jener Ereignisse vollzog, die Michel Tippet vor Augen hatte, als er seine Arbeit an „A Child of Our Time“ 1939 begann. Ungeachtet der Tatsache, dass Tippet in diesem Werk einen größeren thematischen Komplex, der durch lebensgeschichtliche Erfahrungen beeinflusst ist, bearbeitet und eine Öffnung der Erzählung für allgemeinere Fragen nach Menschlichkeit und Unmenschlichkeit erreichen will (vgl. 4.1 u. 5.3), ist eine

³⁴⁶ Ein Internetbeitrag zur Geschichte der Jüdischen Gemeinde in Rostock, die 1945 durch Auswanderung oder Ermordung ihrer Mitglieder nicht mehr existierte, ist aktuell leider nicht mehr verfügbar. Zur Gemeinde vgl. Jüdische Gemeinde Rostock, <https://www.synagoge-rostock.de/de/%C3%BCber-uns.html> (Zugriff 20.04.2026).

³⁴⁷ Zitat einer innerhalb der Chöre kommunizierten Textversion der Begrüßungsworte mit Hervorhebung der zitierten Formulierung in Lettern.

³⁴⁸ „Und wir legen in die Waagschale, so viel wie wir vermögen, an Erinnerungen und Vergegenwärtigungen, weil es genau das ist, was wir tun können, um heute und zukünftig unruhig zu bleiben und wach für die Gefahr einer schleichen Menschenverachtung.“ Nicht veröffentlichter Wortlaut.

³⁴⁹ Die Ostseezeitung bringt am 10.11. 2018 einen Artikel zu Josephy mit Interviewpassagen: Wornowski (2018), André: „Pogrom-Opfer: ‚Mein Leben ist ein Geschenk‘“, in: Ostseezeitung, <https://www.ostsee-zeitung.de/Mecklenburg/Rostock/Rostocker-Pogrom-Opfer-Mein-Leben-ist-ein-Geschenk> (Zugriff 10.04.2026). Ein Gesprächsvideo mit Josephy von 2014 bietet: MV1 – Heimat bewegt: Albrecht Josephy – Eine jüdische Geschichte aus Rostock, https://www.youtube.com/watch?v=uPR_pFM6QQU (Zugriff 20.04.2026).

Rahmung von den Veranstaltenden gesetzt worden, die diese Öffnung für die Anwesenden wieder verengt. Zugleich schafft der Prolog dieses Konzertes ein Gedächtnis, das alle Anwesenden und das Geschehen bei diesem Memorial mit einschließt. Was in Hinblick auf die Raumproduktion, die Menschen über unterschiedliche Zeiten und Orte hinweg durch ihre geteilte Relation zu einer bedeutungsvollen Entität miteinander vernetzt, am Beginn der Werkeinführung gesagt wurde (vgl. 4.2), trifft mit verändertem zentralen Bezugsgegenstand auch auf das *doing space* im Rahmen der Begrüßungsworte zu. Die Aufführung des Oratoriums beginnt ohne weitere Zwischenworte und sie endet ohne Applaus. Dazu wurde im Programmheft im Anschluss an den Oratoriums-Text in Englisch und Deutsch aufgefordert.

Die Aufführung aus einer Publikumperspektive

Als teilnehmender Beobachter war ein Hilfswissenschaftler des DFG-Projektes *Märkte des Besonderen*, in dessen Zusammenhang die empirische Untersuchung stattfand, bei der Rostocker Gedenkveranstaltung zugegen. Seine Wahrnehmungen hielt er anschließend in einem von der Verfasserin dieser Arbeit erstellten Protokollbogen mit raum- und performativitätstheoretisch orientierten Beobachtungskategorien fest. Auf der Basis dieser Dokumentation werden nun ausgewählte Aspekte der Gedenkveranstaltung aus einer Publikumperspektive vorgestellt und analytisch reflektiert. Ergänzt wird diese Sicht sodann durch Ergebnisse einer schriftlichen Publikumsbefragung.

Die vorhandenen Sitzplätze in der Nikolaikirche waren am Abend des 9. Novembers 2018 annähernd vollständig mit einem Publikum gemischten Alters besetzt. Die Chorsängerinnen und -sänger standen auf einem Stufenpodest im Chor der Kirche. Auf dem Hallenfußboden war ein roter Teppich ausgelegt worden, auf dem man das Orchester sowie die Solistinnen und Solisten positionierte. Das Publikum saß auf Stühlen im Mittelbereich der Kirchenhalle vor dem Teppich und auf der Empore, nicht aber in den Seitenschiffen. Alle aktiv an der Aufführung beteiligten trugen schwarze Kleidung, was einerseits festlich wirkte, andererseits für den Beobachtenden „zugleich eine Stimmung bestehend aus Melancholie, Stille, Ohnmacht und Trauer“ mitschwingen ließ. Die im Protokoll beschriebene Atmosphäre³⁵⁰ entspricht derjenigen eines besonders intensiv erlebten Immersionsraumes, der mit einer emotionalisierenden Empfindung des Eingetaucht-Seins in eine außeralltägliche Erlebniswelt verbunden ist.³⁵¹

Eine Beobachtungskategorie (aktivierte Objekte) fragt nach Dingen, Personen, Strukturen oder Strukturelementen, die für das Publikum in besonderer Weise hervorgehoben erscheinen, wie etwa durch besondere Beleuchtung, exponierte Position oder auf die Objekte/Personen gerichtetes Zeigen.³⁵² Der Protokolleintrag nennt hier zuerst die Kirchenhalle mit ihrer Einrichtung von Unterräumen für Chor, Orchester und Publikum als Instrument der Inszenierung,³⁵³ so dass ein „belebt“ erscheinendes Zentrum sich von einem entsprechend unbelebten Rand abhob. Dort wiederum sah der Beobachtende über direkte Beleuchtung der Aufführenden und nur indirekte Beleuchtung des Publikums letzterem eine „Nebenrolle“ zugewiesen. Die Solistinnen und Solisten nahm er als

³⁵⁰ Atmosphärisch einflussreich sind besonders Licht, Geräusche und Musik, Bewegungen, Farben, erkannte Befindlichkeiten der Anwesenden, Erwartungen, aber auch signifikante Raumeinrichtungen und Formen (z.B. Anzeichen für Bequemes und Unbequemes).

³⁵¹ Vgl. Mickan (2026, S. 81) mit Bezug auf Bieger (2011), Laura: „Ästhetik der Immersion: Wenn Räume wollen. Immersives Erleben als Raumerleben“, in: Lehnert, Gertrud (Hg.): Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung, Bielefeld, S. 75–95.

³⁵² Zum hier leitenden Verständnis performativer Aktivierung vgl. Mickan (2026, S. 182–186).

³⁵³ Zu Inszenierung vgl. Fischer-Lichte (192017, S. 318–332).

„Schlüsselfiguren“ wahr, die in ihren aktiven Parts zwischen Orchester und Publikum traten, hier „wie eine Mauer“ wirkten: „erhoben, lautstark, aber durch die indirekte Beleuchtung auch dunkel, was den existenziell bedrohlichen Inhalt der Performance unterstrich“.

Als *Spezifizierungen* werden im angewandten Beobachtungskonzept Impulse verstanden, die den erlebten Raum in einer konkreten Dimension verorten oder in einer Rahmung erscheinen lassen, was hier insbesondere Spezifizierungen als religiöser Raum oder als Kunst-Raum betrifft.³⁵⁴ Der teilnehmend Beobachtende sieht keine dominanten, Deutungshoheit beanspruchenden Spezifizierungen vorliegen, was auch durch sein Wissen um die Nutzung der Nikolaikirche jenseits der besuchten Veranstaltung beeinflusst ist. Er notiert:

„Obwohl die Veranstaltung in einer Kirche stattfand, Schlüsselakteure [...] sowie die Veranstaltungsleitung einen kirchlichen Hintergrund haben, läuft die Wahrnehmung im Rahmen der Veranstaltung nicht zwangsläufig auf einen religiösen Raum oder eine [religiöse] Veranstaltung hinaus, obgleich die Veranstaltung und die Performance natürlich auch religiöse Motive, Hintergründe und Elemente haben. Das Thema der Veranstaltung ist von allgemeiner und politischer Bedeutung. Die Schlichtheit des Veranstaltungsortes, der zwar christliche Elemente enthält, die jedoch in der großen Halle auch übersehen werden können, die flexiblen, neutralen Sitzgruppen (keine althergebrachten „Kirchenbänke“), die zahlreichen Kulturveranstaltungen in einem Kirchenraum, der heute weniger als Gemeindeort, sondern vielmehr als Kulturveranstaltungsort fungiert, machen es möglich, den Raum auch außerhalb religiöser Wahrnehmung als soziokulturelles Zentrum für Alle zu deuten.“

Ort und Werk scheinen in dieser Sicht aneinander anschlussfähig und überlassen es den subjektiven Perspektiven eine religiöse Überformung in die jeweilige *Raumsynthesierung*³⁵⁵ einzubinden oder nicht. Mit entsprechend vorstrukturiertem Hintergrund wie einer christlichen Sozialisation seien aus Sicht der Besucherinnen und Besucher „Spuren religiösen Lebens unverkennbar“, sie könnten aber auch als „Teil einer vergangenen Welt“ gedeutet werden. Nach diesen allgemeinen Beobachtungen sollen nun die musik-dramatischen Vollzüge in den Blick kommen.

Beim Präludium im ersten Veranstaltungsteil steht für den Beobachtenden das Hörerlebnis im Vordergrund, zumal er von seinem Sitzplatz auf der Empore die Orgel nicht sehen kann. Er schildert ein performatives Hörereignis das dem Konzept des Komponisten sehr nahe kommt (vgl. 4.3).

Der Beginn wird als harmonischer Bach-Orgel-Klang erlebt, in den sich „anfänglich kaum wahrnehmbar“ aus dem Hintergrund elektronische, ausdrucksstarke Klänge einmischen. „Es klang zunächst so, als würde sich der Orgelspieler lediglich ein wenig verspielen. Erst im weiteren Verlauf konnte sich die Zuspierung abheben, aber vorerst, ohne das Bach-Stück in seiner Harmonie zu beeinflussen.“ Unter dem Aspekt der an sich selbst beobachteten emotions- und assoziationsbezogenen Wirkung heißt es im Protokoll zum Präludium: das „Zuspiel der Kleinstorgel wirkte wie ein kleines paralleles ‚Chaos‘ zu den harmonischen Bach-Klängen, das dann jedoch nach und nach Auswirkungen auf die Harmonie der großen Orgel zeigte, die ebenfalls zunehmend dem ‚Chaos‘ verfiel, das damit dominant wurde – dann endete das Stück einfach (wie bei einer düsteren Vorahnung).“ Die Interpretationsmöglichkeiten seien zahlreich. Denkbar wäre die Idee, „es vor dem Veranstaltungshintergrund wie einen langsamen ‚Aufstieg des Bösen‘ [zu deuten], ähnlich wie die langsame Entwicklung der NS-Diktatur, die am Anfang von den ‚Tonangebenden‘ der Weimarer Republik auch unterschätzt wurde.“

Bei der Aufführung des Oratoriums hatte für den beobachtend Teilnehmenden der Seheindruck stärkeren Einfluss. Die in Schwarz gehaltene Kleidung aktivierte Vorstellungen von Trauerritten. Die

³⁵⁴ Diese Spezifizierungen entsprechen im hier grundlegenden Konzept Lokalisierungsleistungen, welche die Qualität des Wo des Wahrgenommenen Raumes im Sinne einer Räumlichkeit bestimmen, vgl. Mickan (2026, S. 98f.).

³⁵⁵ Mit dem Begriff der Raumsynthesen ist die subjektive Wahrnehmung von positionierten oder dynamischen Dingen und Lebewesen verstanden, deren Mit- und Nebeneinander als Raum erlebt wird. Zu Spacing und Syntheseleistung als raumkonstitutive Prozesse vgl. Löw (2001), Martina: Raumsoziologie, Frankfurt a.M., S. 58-61.

Solisten und Solistinnen erschienen durch die indirekte Beleuchtung „eher düster“, wurden aber gleichzeitig „ähnlich wie bei einer Mondfinsternis [...] hervorgehoben. Aus der Publikumperspektive von unten waren die Darsteller erhöht und müssen dementsprechend imposant gewirkt haben.“ Das Spiel mit metaphorischen Ausdrücken aus wortsprachlicher und klanglicher Art scheint bei diesem Aufführungsteil auch für die Rezipierenden als aktiviert. Protokolliert wurde zum sinnbildlichen Raumerleben:

„Ich hatte auf der Empore den Eindruck, im Oberdeck des Hecks eines ‚Gemeindeschiffes‘ zu sitzen, deren Insassen das gleiche Ziel ansteuern. Das Schiff schien umgeben von den kalten, nicht ausgeleuchteten und völlig leeren Rändern bzw. Seitenschiffen der Halle, die unbelebt wie ein weites Meer oder eine Wüste wirkten.“

Die deutende Wahrnehmung entwirft ein Bild der Anwesenden als Schiffsinnsassen, die – höheren Gewalten ausgesetzt – zu einer Art Schicksalsgemeinschaft verbunden sind, wobei sich eine von Tippett im dritten Teil des Oratoriums verwendete Wasser-Metaphorik³⁵⁶ wiederfinden lässt. Doch scheinen alle an der Steuerung des Kurses beteiligt zu sein. Dazu anschlussfähig ist an späterer Stelle des Protokolls notiert, dass dem Publikum eine deutliche Akteurs-Rolle zuzukommen schien. Der Hilfswissenschaftler nimmt im Protokollteil zum Oratorium seine schon unter der Kategorie „Atmosphäre“ formulierten Eindrücke erneut auf und zeigt damit ihre Funktion als signifikante Rahmensetzung für einen angemessenen Deutungsspielraum an. In Bezug auf das wahrgenommene performative Ereignis bei der Aufführung des ersten Oratoriums-Teils wurden ähnliche Assoziationen notiert wie zum Ende des Präludiums. Insgesamt ist im Protokoll das intensive Erleben eines Spannungsaufbaus und dagegen mäßigen Spannungsabbaus beschrieben:

„Im I. Teil wird das Chaos durch die Winter-Dunkelheit-Metaphorik der Chorgesänge mit entsprechenden Klängen von Chor/Orchester unterstrichen – das Stück wirkt zunehmend „gottverlassen“ und harmonielos, im zweiten Teil durch den expressiven Erzähler- und Chorgesang „aufbrausend“ und „wütend“, in Teil III schafft die Alt-Frauenstimme diese Stimmung zunehmend zu lockern und etwas zu entschärfen, obwohl von Entspannung nicht die Rede sein kann.“

Zwei Monate vor der Aufführung sprach die Pastorin im Interview davon, dass sie Tippetts Werk „den Leuten zumuten“³⁵⁷ wolle (vgl. 4.1). Das Protokoll lässt nun darauf schließen, dass der Zumutungscharakter beim Konzert ein spürbares Maß erreichte. Dieses beanspruchende Erleben schien dem Beobachtenden allerdings als ein gemeinsames, aktives Handeln aller Anwesenden verstehbar, als ein – wie er es in seinem Bild vom Gemeindeschiff beschrieb – Zusteuern aller „Insassen“ auf ein gemeinsames Ziel. Die Funktion der solistischen Altstimme, die in Tippetts Werk-Konzept am deutlichsten Impulse zum Finden von Versöhnung einbringt (vgl. u.a. 5.1) wird auch vom Beobachtenden besonders hervorgehoben. Eine dem Text und der Musik nach letztlich stattfindende Wendung der Welt zum Frühling bzw. zur Erneuerung war für ihn eher fragmentarisch fassbar. Eine Stimme der Publikumsbefragung hebt dagegen das Hoffnung zeigende Ende des Werkes besonders hervor. Auch in Bezug auf eine konzeptualisierende Deutung des Erzählinhaltes zeigen diese Publikumsreflexionen noch andere Sehmöglichkeiten auf. Denn der Hilfswissenschaftler versteht laut Protokoll den Kulminationspunkt der dramatischen Aufführung als „Ereignisse der Reichspogromnacht“, obwohl eine solche Fokussierung im Libretto nicht enthalten ist. Der *Double-Chorus of Persecutors and Persecuted* (No. 11, vgl. 5.2) stellt allerdings eindrücklich eine Verfolgungsszene dar.

³⁵⁶ Vgl. bes. No. 26; 29; 30, (5.4.)

³⁵⁷ Interview RP, Z. 189f.

Diese lässt sich unter anderem auch mit Erinnerungen an das Geschehen der Reichspogromnacht verknüpfen.

Ergebnisse einer Publikumsbefragung

Im Anschluss an die Gedenkveranstaltung konnten insgesamt fünf Stimmen aus dem Publikum mittels Fragebogen eingeholt werden, deren Vorstellung in Auszügen zur Ergänzung der erlebenden Perspektive nun folgt. Auch diese geringe Datenmenge zeigt weitere Aspekte von möglichen Varianten der Teilnahme und spiegelt eine hohe Intensität des Aufführungsereignisses.

Gefragt wurde nach dem Impuls der zum Veranstaltungsbesuch führte,³⁵⁸ nach besonderem emotionalen und gedanklichen Erleben bei der Aufführung,³⁵⁹ nach dem der Veranstaltung beigemessenen Wert über das konkrete Erleben hinaus³⁶⁰ und nach der Wahrnehmung des Aufführungsortes Nikolaikirche.³⁶¹ Zu diesem letzten Punkt waren die Rückmeldungen übereinstimmend positiv („nur positiv“, „schön“, „toll“, „genau der richtige Rahmen“, „gelingen“). In einer Antwort wurde das Schwarz der getragenen Kleidung mit der davon ausgehenden „Trauerstimmung“ als verstärkt gesehen durch den „weißen Innenraum der Kirche“. Eine andere Antwort unternahm einen Vergleich mit „Schauspielhaus / Oper / Theater ...“ und meinte „die Unmenschlichkeit und die Zuversicht erhalten hier noch viel mehr Gewicht“. Auch sei in der Nikolaikirche die Aufführung des Orgelpräludiums möglich gewesen. Aufmerksam geworden war diese Person durch den Hinweis einer Chorsängerin auf die Veranstaltung. Eine andere Person schreibt: „Ich wurde eingeladen und wusste nicht, was auf mich zukommt“. Neben einer weiteren „Einladung durch eine Freundin“ wurde als Anlass der regelmäßige Besuch von „Konzerte[n] geistlicher Art“ (besonders der St. Johannis-Kantorei) benannt sowie, dass nach einer Veranstaltung zum 80. Jahrestag der Reichspogromnacht gesucht worden war und man hier fündig geworden sei. Letztere Person zeigte sich überrascht, trotz guter Geschichtskenntnisse über den Hintergrund der Reichspogromnacht noch etwas hinzugelernt zu haben und fand die Geschichte des „Attentat[s] eines Verzweifelten“ sehr bewegend. Eine Publikumswahrnehmung sah sich an die Verfolgung von Homosexuellen erinnert. Diese Person hat die Frage „Was können wir tun, daß sich so eine menschenverachtende Haltung nicht wieder in uns Menschen einnistet?“ beim Aufführungserlebnis besonders beschäftigt. Eine andere Stimme fasst ihre Gedanken zur Aufführung mit den Worten: „Sehr erschreckend und tief ergreifend!“ zusammen und hebt am Ende „Zuversicht“, „Glauben an das Absolute bei allem Unrecht, das geschieht“ und „Hoffnung“ als letztlich doch präsente Empfindungen hervor. Außerdem werden als emotional bewegend in den Antwortbögen „das Gedicht am Anfang“, die „Einfügung der Gospels“ und „die Klage der Sopranistin“ (No. 23, vgl. 5.3) benannt. In Bezug auf einen über das Erlebnis hinausreichenden Wert der Veranstaltung betonen zwei Rückmeldungen, dass diese Veranstaltung mit ihrem Inhalt und der Musik noch lange im Inneren nachklinge, zwei Stimmen benennen die Möglichkeit, mit dem Erinnern für sich selbst wie für die Gesellschaft aktiv etwas wider ein Abrutschen in Totalitarismus, Grausamkeit, Wiederholung der Verfolgung tun zu können. Und eine Stimme schreibt von der Unnachahmlichkeit des Moments, in dem die Person in der Musik „abtauchen“ und „sich fallen lassen“ konnte, über den hinaus sie nichts beschreiben könne.

³⁵⁸ „Wie kam es, dass Sie an dieser Veranstaltung teilgenommen haben?“

³⁵⁹ „Was hat Sie beim Erleben der Aufführung gedanklich und emotional besonders bewegt?“

³⁶⁰ „Welchen Wert hat Ihres Erachtens diese Veranstaltung über den Moment des Erlebens hinaus?“

³⁶¹ „Wie haben Sie die ‚St. Nikolai-Kirche Rostock‘ als Aufführungsort wahrgenommen?“

Die Rostocker Gedenkveranstaltung am 9. November 2018 besaß eindeutig eine transformative Kraft, die Erinnerungen retrospektiver und prospektiver Art bei den Teilnehmenden verändern konnte. Kirche war dafür zwar eine Veranstalterin und so zugleich ein Medium, hielt sich aber mit dem Einstreuen christlicher Sinnkonzepte zurück. Durch die Aufnahme eines Themengottesdienstes in das Gedenkprojekt (vgl. 4.7) war eine eigene Möglichkeit gegeben, sich religiös zum aktualisierten Gedächtnisinhalt Reichspogromnacht unter Ingebrauchnahme von Elementen des Oratoriums von Tippett zu verhalten.

4.7 Erinnerungsgottesdienst

Mit dem Denkspruch: „Bewahre deine Seele gut, dass du nicht vergisst“ (Dtn 4,9)³⁶² als Überschrift wurde am Sonntag, den 11. November 2018³⁶³ in der Universitätskirche Rostock ein Gottesdienst gefeiert, der thematisch und musikalisch an das Gedenkkonzert „80 Jahre Reichspogromnacht“ anschloss. Die Konzeption erarbeitete die Projektinitiatorin mit ihrem pastoralen Kollegen der Innenstadtgemeinde gemeinsam, wobei die Promotion dieses Theologen im Fach Altes Testament eine in Hinblick auf Fragen nach dem Judentum sowie nach christlich jüdischen Beziehungen besonders ausgebildete Perspektive einbrachte. Beide teilten den Wortvortrag beim Gottesdienst unter sich auf. Sie entschieden sich für einen Aufbau aus fünf Kapiteln ohne Predigt, dafür mit zumeist dialogisch gesprochenen Denkanstößen sowie einer freien Einbindung eines Epistel- und eines Evangeliums-Textes, je mit signifikantem alttestamentlichem Bezug. Als weitere liturgische Texte standen – zusammen mit dem gewählten Leitvers des Tages – Psalmen im Vordergrund. In jedes Kapitel integrierte man eines der Spirituals von Michael Tippett, die vom Chor des Gedenkkonzertes unter Leitung des Kirchenmusikdirektors in kleinerer Besetzung gesungen wurden. Die solistischen Passagen übernahmen Sängerinnen und Sänger der aufführenden Kantoreien bzw. ihres direkten Umfelds. Statt des Orchesters spielte der Kantor von St. Marien dazu auf der Orgel. Der öffentliche Zuspruch zu diesem Angebot, des 80. Jahrestag der Novemberpogrome im Rahmen eines Gottesdienstes zu gedenken, war groß. Möglicherweise hatte auch das musikalische Programm einen Anteil daran, dass die ca. 300 zur Verfügung stehenden Plätze der Kirche sich fast vollständig füllten.

Der Gottesdienstort

Der *Gottesdienstort Universitätskirche* bringt in anderer Weise als die Nikolaikirche Deutungskonzepte ein, die hybride Raumkonstitutionen aktivieren. Die ehemalige Zisterzienserinnenkirche „Zum Heiligen Kreuz“ steht der Innenstadtgemeinde wie der Universität für Veranstaltungen zur Verfügung, das heißt, dass hier nicht nur Gottesdienste, sondern beispielsweise auch festliche Verleihungen von Promotions- und Habilitationsurkunden stattfinden. Sie ist über einen im Ensemble des Stadtraumes idyllisch anmutenden Klosterhof zu erreichen und gehört zum Kulturhistorischen Museum, an das sie baulich direkt anschließt.³⁶⁴ Christliche Religionspraxis verweist an diesem Ort optional – in Abhängigkeit zu je vorhandenen subjektiven Dispositionen der Wahrnehmenden und konkreter Gestaltung der Vollzüge – auf christliche Religion oder auf eine kulturelle Praxis vergangener Zeiten. Hätte man diesen Gottesdienst in den zur Innenstadtgemeinde gehörenden Kirchen

³⁶² Hier Dtn 4,9a der Übersetzung der Lutherbibel folgend. Es handelt sich um den Leitvers für den evangelischen Gedenktag an die Opfer des Holocaust, der für den 27. Januar vorgesehen ist.

³⁶³ Dass dies auch der 100. Jahrestag des Waffenstillstandes von Compiègne von ist, blieb bei der Rostocker Veranstaltung im Hintergrund.

³⁶⁴ Vgl. Deutsche Stiftung Denkmalschutz: Kloster zum Heiligen Kreuz, <https://www.denkmalschutz.de/denkmal/kloster-zum-heiligen-kreuz.html> (Zugriff 10.09.2026).

St. Marien oder St. Petri gefeiert, wäre durch die Ortskonzepte zu diesen Kirchen der Charakter einer christlichen Gottesdienstpraktik deutlicher aktiviert gewesen. Vorstellbar ist allerdings genauso, dass durch die Wahl des Gemeindeortes St. Marien oder St. Petri ein Verständnis der Veranstaltung als eine Art Nachfeier zum Konzert in intimerem Kreis gestärkt worden wäre. Am Ort der Universitätskirche ist die öffentliche Dimension der Veranstaltung hervorgehoben. Hier wird über die Gestaltung des Vollzugs ein direkter Bezug zum Gedächtnis an die Reichspogromnacht unübersehbar und Kirche zeigt sich in Verschränkung zur Zivilgesellschaft.

Die folgende Darstellung geht auf Inhalt und Konzeption des Gottesdienstes ein.³⁶⁵

Eröffnung

Nach dem Glockengeläut ist bereits mit dem Eingangsvotum – „Unsere Hilfe steht im Namen des Ewigen“ – deutlich, dass bei dieser Feier einem christlichen Sich-Überheben gegenüber dem Judentum bewusst entgegengewirkt werden wird und sich stattdessen der Ursprung des Christentums und die jüdisch-christlichen Gemeinsamkeiten hervorgehoben zeigen sollen.³⁶⁶ Als Gottesname und -anrede wird mit wenigen Ausnahmen durchgängig der Ewige bzw. Ewiger verwendet,³⁶⁷ wie es auch in der jüdischen Gemeinde Rostock üblich ist. Zugleich wird damit die Dimension der Zeit betont: Menschlich lineare Zeit mit einer Geschichte auch des Glaubens ist aufgehoben und umfasst von Gottes Ewigkeit.³⁶⁸ Die ins Votum integrierten Worte zur Ausrichtung dieses Gottesdienstes sprechen die Auseinandersetzung mit Schuld und Verantwortung als gemeinsames Anliegen aus.³⁶⁹

„Dass es uns immer nachgeht, dass wir uns nicht verstecken, dass wir nicht wegsehen, verschweigen oder bestreiten, dafür sind wir hier.“

„Dass uns das Gestern schmerzt, um im Heute und im Morgen dem Heilen zu dienen, dafür sind wir hier.“

„Dass unser Herz angesprochen ist, unser Geist wach wird und unsere Seele sich nach dem Frieden mit dem Ewigen und den Menschen sehnt, dafür sind wir hier.“

Mit Jan Assmann lässt sich das *doing memory* dieser Worte als Spiegel einer Sichtweise ansehen, die davon ausgeht, dass das, was an Schwerem nicht eingestanden wird, was nicht schmerzt und nicht den ganzen Menschen betroffen macht, vergessen wird, und dass das, was keine normative Bedeutung hat, nicht für die Gestaltung von Zukunft eine Orientierungsbasis darstellen kann.³⁷⁰ Versteht man den Vollzug als Emotionspraktik,³⁷¹ werden Empfindungen wie Scham, Schmerz, Sehnsucht nach Heilung und Frieden hervorgebracht. Die thematischen Inhalte der Feier werden aktiviert und es erfolgt damit eine Ausrichtung möglicher Raumsynthesen der Anwesenden. Es

³⁶⁵ Die hier vorgestellte Auswertung basiert auf einer Teilnahme und mehr noch auf dem Skript für diesen Gottesdienst, das von der Innenstadtgemeinde den Chormitgliedern im Anschluss an die Veranstaltung zur Verfügung gestellt wurde. Alle Zitate ohne Quellenverweis in diesem Abschnitt beziehen sich auf dieses Skript.

³⁶⁶ Die Pastorin erläutert im Interview RP (Z. 453-472) eine Abgrenzung ihrer Idee für den Gedenkgottesdienst von demjenigen zum Israel-Sonntag, wo das jüdisch-christliche Verhältnis im Vordergrund stehe.

³⁶⁷ Diese Modifikation war auch auf den Ablaufzetteln mit Psalmtexten für die Gemeinde deutlich gemacht.

³⁶⁸ Vgl. Schmidt (1984), Werner H.: „Gott II. Altes Testament“, in: Müller, Gerhard (Hg.): Theologische Realenzyklopädie, Band XIII, Berlin, New York, S. 208-226. – Zu „Differenz und Zusammenhang von Zeit und Ewigkeit als Bestandteil des Glaubensaktes“, Danz (2016), Christian: Systematische Theologie, Tübingen, S. 309 (S. 308-312).

³⁶⁹ In der o.g. Weise war es von der Befragten bereits im Sommer angedacht, vgl. Interview RP (Z. 461f.).

³⁷⁰ Vgl. Assmann (1995), Jan: „Erinnern, um zuzugehören. Kulturelles Gedächtnis, Zugehörigkeitsstruktur und normative Vergangenheit“, in: Platt, Kirsten/Dabag, Mihran (Hg.): Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten, Opladen, S. 51-75, hier bes. 73-75.

³⁷¹ Vgl. Scheer (2016), Monique: Emotionspraktiken. Wie man über das Tun an die Gefühle herankommt. In: Beitzl, Matthias/Schneider, Ingo (Hg.): Emotional Turn?! Europäisch ethnologische Zugänge zu Gefühlen & Gefühlswelten, Wien, S. 15-36.

geht um Mitmenschlichkeit vor Gott, die alle teilen und so eine Gemeinschaft bilden. Dem entsprechend kennzeichnen mahnend erinnernde Worte und Wiederholungen den Verlauf des Gottesdienstes, so dass Verinnerlichung und Lernen besonders ermöglicht werden. So ist auch eine ethisch-diskursive Dimension betont. Für diesen Praktik-Aspekt bietet die Universitätskirche einen Ort, der durch seine Relation zur Hochschule von sich aus an Diskursives und an Lernpraktiken erinnert. Die für den Gottesdienst als leitend gewählten Worte aus Dtn 4,9a sind einem Textzusammenhang (Dtn 4,1-40) entnommen, in dem die „Konstituierung von Israel als Lerngemeinschaft“³⁷² auf das Gesetz hin erfolgt, das in Dtn 5 verkündet wird. Dtn 4,9f. zielen auf das von Generation zu Generation fortschreitende Erlernen und Lehren der Gottesfurcht.³⁷³ Zumindest indirekt ist also durch die Überschrift der Veranstaltung ein Verweis auf den Dekalog, der in unbedingtem Widerspruch zu den historischen Taten und Geschehnissen steht, derer an diesem Tag gedacht werden soll, gegeben. Liturgisch geht es in jedem christlichen Gottesdienst um die Erinnerung an eine Versöhnungsbedürftigkeit des Menschen vor Gott und an das Versöhnungsgeschehen durch Kreuz und Auferstehung Jesu Christi.³⁷⁴ Diese religiöse Anamnese sollte nun mit einem Gedenken an soziales und politisches Geschehen verbunden werden, das nur wenige aktuell Lebende erfahren haben und das dennoch für heute und morgen von Bedeutung ist. Die beiden liturgisch-leitend Tätigen hatten außerdem damit umzugehen, dass dieser Anlass ein besonderes Augenmerk darauf richtete, jeglicher Tendenz zu einem christlichen Antijudaismus zu wehren. Sie standen Herausforderungen gegenüber, die typisch sind für das, was Kristian Fechtner und Thomas Klie als Kasualgottesdienste mit *riskanter Liturgie* beschreiben.³⁷⁵

Eine gottesdienstliche Feier in fünf Kapiteln

Erinnert wird zu Beginn im Modus von *Erinnerungserzählung* und Geschichte, das heißt, mit einer Schilderung der verzweifelten Situation des jugendlichen jüdischen Attentäters Herschel Grynszpan sowie der darauf folgenden Reaktion nationalsozialistischer Führungsmitglieder und einer mit der Nennung von Opferzahlen verbundenen Bilanz der Pogrome vom 9./10. November 1938 (vgl. 3.2). Es folgt die Erinnerung: Bewahre deine Seele gut, dass du nicht vergisst“ und als Resonanz der Gemeinde das Taizélied (EG 700) „Bleibet hier und wachet mit mir“, das mit seiner Aufnahme von Mt 26,38 explizit an die Passionsgeschichte anschließt, so dass diese zeichenhaft in Bezug zur erzählten Leidensgeschichte steht. Dieser Gesang wird in den Gottesdienstkapiteln zwei und drei wiederholt.

³⁷² Finsterbusch (2012), Karin: Deuteronomium. Eine Einführung, Göttingen, Stuttgart, S. 59. – Zur Einheit Dtn 4,9-14 vgl. detailliert Otto (2012), Eckart: Deuteronomium 1,1-4,43, Freiburg i. Brsg., S. 554-562.

³⁷³ Otto (2012, S. 518f.) übersetzt Dtn 4,9f. folgendermaßen: „(4,9a) Nur hüte dich und bewahre dein Leben gewissenhaft, dass du nicht die Ereignisse vergisst, die deine Augen gesehen haben, und dass sie nicht entschwinden aus deinem Herzen dein Leben lang. (4,9b) Präge sie vielmehr deinen Kindern und deinen Enkeln ein, (4,10a) nämlich an dem Tag, an dem du vor JHWH deinem Gott am Horeb gestanden hast, als JHWH zu mir gesprochen hatte: Versammle mir das Volk, dass ich sie meine Worte hören lasse, (4,10b) damit sie lernen, mich zu fürchten alle Tage ihres Lebens auf Erden und auch ihre Kinder darin lehren.“

³⁷⁴ Vgl. Meyer-Blanck (2008), Michael: Liturgie als Erinnerungsform, in: Ebner, Martin u.a. (Hg.): Die Macht der Erinnerung, Neukirchen-Vluyn, S. 361-379.

³⁷⁵ Vgl. Fechtner, Kristian/Klie (2011), Thomas: „Riskante Liturgien. Zum Charakter und zur Bedeutung von Gottesdiensten in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit“, in: Dies. (Hg.): Riskante Liturgien – Gottesdienste in gesellschaftlicher Öffentlichkeit, Stuttgart, S. 7-19. – Von den im selben Band vorgestellten Gottesdiensten findet sich auch ein Fall zum 60. Jahrestages des Kriegsendes mit deutlich stärkerem Einsatz performativer Mittel, vgl. Magin, Charlotte/Schwier (2011), Helmut: „Der Schrei nach Versöhnung“. Fernsehgottesdienst zum 60. Jahrestag des Endes des Zweiten Weltkrieges, in: Fechtner, Kristian/Klie, Thomas (Hg.): Riskante Liturgien – Gottesdienste in gesellschaftlicher Öffentlichkeit, Stuttgart, S. 59-66.

Der Vortrag von Erinnerung in Form eines Gedichtes, das durch seine Benennung als „Gebet für zwei“ explizit in den Vollzug einer Religionspraktik integriert wird, folgt.³⁷⁶ Es richtet die Aufmerksamkeit auf Erleiden von Unrecht durch diejenigen, die zur eigenen Sozialgemeinschaft gehören und den gleichen Gott anbeten. Eine eingebundene Reflexion zum Vergessen mündet in ein Bittgebet, das performativitätstheoretisch als ein auf Verkörperung zielender Akt klassifiziert werden kann, der eine Gotteserinnerung und Menschenschicksalerinnerung verschränkt: „Bewahre in mir deinen Namen, bewahre in mir Ihren Namen, bewahre in mir ihr Gedenken, bewahre in mir meine Scham: Ewiger, sei mir gnädig. AMEN“³⁷⁷ Der Chor beschließt mit dem Spiritual „Nobody knows“ (No. 16, vgl. 5.3) diese Gottesdiensteinheit und trägt damit die Klage der und des Einzelnen zu Gott.

Im zweiten Kapitel stehen „Methoden des Überlebens – Erinnerung und Vergesslichkeit“ thematisch im Mittelpunkt. In freier liturgischer Gestaltung dieses drittletzten Sonntags des Kirchenjahres wird das Psalmgebet in den Rahmen eines wiederholten Epistelverses gestellt, und zwar im Rückgriff auf die für den Ewigkeitssonntag vorgesehenen Texte Psalm 126 und 2Petr 3,13.³⁷⁸ Die Reduktion des Episteltextes auf den Schlussvers der Einheit bedeutet ein Weglassen von Weltuntergangsbildern und Paränese.³⁷⁹ Es bleibt das auf Jes 65,17 LXX sowie Jes 66,22 LXX basierende und an frühjüdische Apokalyptik³⁸⁰ anschlussfähige Bekenntnis zum Glauben an endzeitliche Erneuerung von Himmel und Erde, also sinnbildlich der Ganzheit jeglichen Daseins.³⁸¹ Dieses nimmt im Gottesdienst als Rahmenwort quasi das Weinen der Menschen heute und gestern, von dem Psalm 126 spricht und von dem der Vorsteher der jüdischen Gemeinde in der Nikolaikirche sprach (vgl. 4.6), in sich auf.³⁸² Mit 2Petr 3,13 weitet sich diese Perspektive eschatologisch.³⁸³ So wird sinnbildlich ein überzeitlicher Menschheitsraum konstruiert.

Im Wissen um die Unrechtstaten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und das damit hervorgerufene, bleibende Leid ist die Parusieerwartung eine Heilserwartung, deren Sinn sich auch im Heute neu erschließen mag. Ähnlich wie Hannah Arendt³⁸⁴ sprach Vladimir Jankélévitch von der Unvergebarkeit der Verbrechen gegen die Menschlichkeit der NS-Täter zwischen 1933 und 1945, für die es keine angemessene Strafe gibt und für die die ermordeten Kinder, Frauen und Männer nicht mehr um Vergebung gebeten werden können.³⁸⁵ Doch während für Jankélévitch die Tatsache eines geschehenen Unrechts irreversibel und unwiderruflich ist, so dass für ihn grundsätzlich eine ewig unauflöslische Spannung bleibt,³⁸⁶ unternimmt Arendt in Bezug auf Taten des radikalen Bösen einen

³⁷⁶ Vgl. Hemmerle (1988), Klaus: „Man hat meinem Gott das Haus angezündet“, <https://www.klaus-hemmerle.de/de/werk/man-hat-meinem-gott-das-haus-angezuendet.html#/reader/o> (Zugriff 20.04.2026).

³⁷⁷ Hier zitiert nach dem Verlaufsskript mit dortiger Modifikation der Gottesanrede.

³⁷⁸ In der V. Perikopenreihe sind als Epistellesung die Verse 2 Petr 3,(3-7)8-13 vorgesehen.

³⁷⁹ Vgl. zur paränetischen Aussage von 2 Petr 3,11f. Frey (2015), Jörg: Der Brief des Judas und der zweite Brief des Petrus, Leipzig, S. 349f.

³⁸⁰ Vgl. u.a. 1Hen 91,16; Jub 1,29 u. 4,26; 4Esr 7,30. Zu diesem Anschluss vgl. Frey (2015, S. 352f.).

³⁸¹ Vgl. Frey (2015), Jörg: Der Brief des Judas und der zweite Brief des Petrus, Leipzig, S. 325.

³⁸² Vgl. Zenger (2008a), Erich: „Psalm 126“, in: Hossfeld, Frank-Lothar/Zenger, Erich: Psalmen 101-150, Freiburg im Brg., S. 499-511, hier S. 511.

³⁸³ Vgl. Röm 14,17. – Zur Kritik, dass 2 Petr 3,11-13 kaum signifikant christlich sei, sowie zu Gegenargumenten vgl. Frey (2015, S. 351).

³⁸⁴ Vgl. u.a. Arendt (2002), Hannah: Denktagebuch. 1950 bis 1973, Bd. 1, München, S. 7; Arendt (1955), Hannah: Elemente und Ursprung totaler Herrschaft, Frankfurt a. M., S. 724-728 (hier auch zum Nicht-Verantworten-Können).

³⁸⁵ Vgl. Jankélévitch [2006 (i.O. zuerst 1971)], Vladimir: Verzeihen?, Frankfurt a. M. Diese Schrift basiert teils auf einer polemischen Abhandlung, die Jankélévitch aus Anlass des Diskurses um die Verjährbarkeit von Verbrechen gegen die Menschlichkeit verfasste und 1965 an die Zeitschrift *Le Monde* versandte. Vgl. Looney (2014), Aaron: „Unstrafbar, Unsühnbar, Unvergebar – Vladimir Jankélévitch und die Grenzen zwischenmenschlicher Vergebung“, in: Brachtendorf, Johannes/Herzberg, Stephan (Hg.): Vergebung, Münster, S. 187-215, hier S.188. Vgl. a.a.O. insg. zur Sicht von Jankélévitch unter Einbeziehung dessen weiterer Schriften zum Themenfeld.

³⁸⁶ Vgl. Looney 2014, S. 195-203.

eschatologischen Ausblick und sieht diese dem Jüngsten Gericht unterworfen.³⁸⁷ Christliche Hoffnung richtet sich darüber hinausgehend „auf endgültige und universale Versöhnung“³⁸⁸. Sie rechnet mit der Möglichkeit des Unmöglichen am Ende der Zeit durch des gerechten Gottes Gnade.³⁸⁹

Das sich im Gottesdienst anschließende Spiritual „Go down Moses“ (No. 21, vgl. 5.3) lenkt den Blick thematisch erneut auf die Zeit der Unterdrückung bzw. den Exodus und lässt Gottes Drohung gegenüber den Tyrannen seines Volkes laut werden.

Es folgen Gedanken „Über Erinnern und Vergessen“, indem von einem Menschen und seinem Leiden an seinen Erinnerungen an Erlebnisse in Krieg und Gefangenschaft erzählt wird. Sowohl hier als auch im dritten Kapitel werden in unterschiedlicher Redegattung auch explizit politisch dimensionierte Impulse zum Nachdenken über Vergessen, Erinnern und systematisches „Verinnern“ im Sinne einer verfälschenden Gedächtnistransformation gegeben. In den Blick kommen Versuche, ein Schuldig-Geworden-Sein gerade an jüdischen Menschen in der NS-Zeit als Element kollektiver Gedächtnisse in Deutschland zu löschen,³⁹⁰ was im Anschluss an Jankélévitch³⁹¹ als Akt der Selbstvergebung, der die Transzendenz³⁹² des Vergebungsgeschehens zu umgehen sucht, verstanden werden kann.³⁹³

Als Resonanz singt der Chor das Spiritual „By and By“ (No. 25, vgl. 5.3). Liturgisch angeschlossen wird die Erinnerung aus Dtn 4,9 sowie ein kurzes Gebet, bevor im vierten Kapitel das Thema „Verantwortlich erinnern“ in den Mittelpunkt rückt und dabei ein gemeinsames Sprechen von Versen aus Psalm 115 (V. 12-18) mit einbindet. Hier ist vom Segen JHWHs bzw. des Ewigen die Rede, was nach der Auslegung Erich Zengers so viel bedeutet wie „Fürsorge des Schöpfergottes, der seinen Geschöpfen alles gibt, was sie im Leben brauchen.“³⁹⁴ In dieses Handeln ist das göttliche Schöpfungshandeln im Sinne einer *creation continuata* eingeschlossen.³⁹⁵ Der Lobpreis ist die angemessene Antwort des Menschen auf den erfahrenen Segen und ein Zeichen für seine Lebendigkeit.³⁹⁶ Darauf folgt der Denkspruch an die Anwesenden „Bewahre deine Seele gut, dass du nicht vergisst“ (Dtn 4,9a) und der Chor schließt mit dem Spiritual „Deep River“ (No. 30, vgl. 5.4) eine Perspektive Richtung Erlösung an.³⁹⁷ Doch angesichts der Schwere des Inhalts dessen Erinnerung sich in diesem Gottesdienst vollzieht, entspricht die Fortsetzung im vierten Kapitel keinem reinen Schöpfungslob. Denn auch die Frage, wie Gott ein zu Entsetzlichem fähiges Wesen erschaffen konnte, wird über die vorgetragenen Texte aufgeworfen und erfährt schließlich eine explizit christliche Antwort mit Verweis auf die befreiende Heilstat Jesu Christi im Sinne einer göttlichen Gabe. Damit ist der Weg frei für einen Lobgesang. Die Anwesenden sprechen im Wechsel das Benedictus (Lk 1,68-79), das

³⁸⁷ Vgl. Arendt (1960), Hannah: Vita Activa oder Vom tätigen Leben, Stuttgart, S. 235f. (231-238).

³⁸⁸ Körtner 2018, S. 502.

³⁸⁹ Körtner (2018, S. 501-503) gibt Anstoß, den veraltet erscheinenden Glauben an ein Christi Wiederkunft und ein Jüngstes Gericht noch einmal neu zu denken.

³⁹⁰ Vgl. zu verwendetem Material u.a. Hilberg (1985), Raul: „Der Weg in den Holocaust“, Vortrag im Film von Lanzmann, Claude: Shoah, Paris.

³⁹¹ Vgl. Looney 2014, 203-213. – Zur kollektiven Betroffenheit der Menschheit durch Verbrechen gegen die Menschlichkeit vgl. a.a.O., S. 195.

³⁹² Transzendenz kann hier mit Schütz/Luckmann soziologisch und graduell verstanden werden. Vgl. Schütz, Alfred/Luckmann (2003), Thomas: Strukturen der Lebenswelt, Stuttgart, S. 614-633.

³⁹³ Vgl. Looney (2014, S. 213), ferner Lévinas (1987): Totalität und Unendlichkeit. Versuch über Exteriorität, Freiburg, München, S. 413-415.

³⁹⁴ Zenger (2008b), Erich: „Psalm 115“, in: Hossfeld, Frank-Lothar/Zenger, Erich: Psalmen 101-150, Freiburg im Brsg., S. 275-291, hier S. 286.

³⁹⁵ Vgl. Zenger 2008b, S. 287.

³⁹⁶ Vgl. Zenger 2008d, S. 287.

³⁹⁷ Diesen Focus des Spirituals erscheint durch die Ablaufskizze zum Gottesdienst markiert.

heißt, einerseits den einzigen Evangeliumstext dieses Gottesdienstes, andererseits einen „Psalm in der alttestamentlichen Tradition, ein Dankgebet, das mit einem Segen beginnt (V68a) und dann formgeschichtlich korrekt den Grund zum Danken [...] angibt.“³⁹⁸

Das fünfte Kapitel schließlich steht unter der Überschrift „Aufrichtig leben“, wofür eine jüdische Legende als Impuls in Richtung Gerecht-Leben-Wollen genutzt wird.³⁹⁹ Konsequenterweise bleibt das Gottesdienstkonzept damit bei einer Zurückhaltung gegenüber der Kommunikation christlicher Stimmen, die als ein Übertreffen der jüdischen Tradition hätten gedeutet werden können. Zugleich kommt der Glaube an Jesu Kreuz und Auferstehung dezent, aber deutlich zur Sprache. Am Schluss des Gottesdienstes wird ein Bogen zum Beginn des zweiten Kapitels gezeichnet und der hoffnungsvolle Ausblick mit 2 Petr 3,13 und Psalm 126 zur Verinnerlichung wiederholt. Der Chor singt als letztes Spiritual aus Tippetts Oratorium „Steal away“ (No. 8, vgl. 5.2), gewissermaßen zum Geleit. Noch einmal ist der Denkspruch Dtn 4,9 zu hören und das Vaterunser wird gebetet. Mit Aaronitischem Segen und Glocke endet dieser Gottesdienst und damit das Rostocker Projekt zu 80 Jahren Reichspogromnacht.

Gemeinsame Erinnerungen an das Christusergeignis können als intrinsisch zu Kirche gehörende Akte des Tuns und Sagens (*doings* und *sayings*) verstanden werden.⁴⁰⁰ Eine solche Erinnerung wurde vollzogen. Außerdem zeigten sich emotionalisierende Impulse mit der Funktion einer besonderen Ermöglichung der Konstitution *interpersonalen Raumes*. Thematisch lag der Schwerpunkt auf dem Tun des Sich-Erinnerns und nicht auf dem elementaren Inhalt *christlicher* Erinnerung. Es ist ein performativer Prozess des Lernens angemessener Erinnerungspraktik inszeniert und erlebt worden, der auch einer Untersuchung der eigenen Erinnerungs- und Religionspraktik entspricht. Von diesen Vollzügen wiederum sind aktuelle Konstitutionen von Kirche als sozialer Raum mit abhängig. Besonders auffällig wurde bei der Analyse die performative Konstruktion eines zeitübergreifenden Menschheitsraumes, der mit Matthias D. Wüthrich als eine Dimension des *trinitarischen Gottesraumes* verstehbar ist.⁴⁰¹ Mit den Ressourcen, die der Rostocker Pastorin und ihrem Kollegen im November 2018 aktuell zur Verfügung standen, haben sie einen – auf den Projektrahmen hin orientierten – Gottesdienstvollzug gestaltet, der in seinen Einzelheiten auch anders hätte ausfallen können und nicht als Lehrbeispiel für den Vollzug riskanter Liturgien gedacht war. Praxeologisch und praktisch-theologisch gesehen fällt auf, was möglich wurde. Es gab einen Ort, wo das innerlich von schweren Erinnerungen bewegte Subjekt, sich mit seiner Hilflosigkeit, Ratlosigkeit oder sonstigen Befindlichkeit vor Gott bringen konnte. Über emotional wirksame Musik gab es die Möglichkeit eines körperlichen Ausagierens. Zugleich konnten durch textliche Komponenten Sinnfindungsprozesse aktiviert werden. Es gab Denkanstöße zur Reflektion der individuellen Erinnerungspraktik, zur Selbstpositionierung und Arbeit an der eigenen inneren Haltung. Auch Möglichkeiten einer Überformung christlicher Theologie mit Konzepten jüdischer Theologie sind erkennbar. Zugleich gab es die Möglichkeit, eine der Demut und Selbstkritik fähige Kirche, die aktiv an einer Gestaltung von gelingender Sozialität diesseits und jenseits ihrer selbst beteiligt ist, öffentlich zu erleben und sich religiös dazu zu verhalten.

³⁹⁸ Bovon (1989), François: Das Evangelium nach Lukas. 1. Teilband Lk 1,1-9,50, Zürich, S. 96f.

³⁹⁹ Vgl. Berger (2016), Noemi: „Religiöse Begriffe aus der Welt des Judentums. Sechsenddreißig Gerechte“, in: Jüdische Allgemeine, <https://www.juedische-allgemeine.de/glossar/36-gerechte/> (Zugriff 20.04.2026).

⁴⁰⁰ Im Anschluss an T.R. Schatzki entsprechen Erinnerungspraktiken einem Site von Kirche. Vgl. Mickan (2026, S. 141-145).

⁴⁰¹ Vgl. Wüthrich (2015, S. 410.419-427) und als den dazu hier leitenden Anschluss Mickan (2026, S. 255-258).

4.8 Zwischenfazit zum empirischen Teil

Die Aufführungen des Rostocker Gedenkprojektes als Konzertveranstaltung und Gottesdienst zeigen ein sorgsam gestaltetes bedeutsames Gewebe, das quasi um das Oratorium von Michael Tippett herum konstruiert wurde. Die zwei Formate stellen dabei unabhängig voneinander rezipierbare Einheiten dar, die sich gleichwohl gegenseitig ergänzen.

Initial der Projektidee war ein persönliches Erleben einer Aufführung von Tippetts „A Child of Our Time“, bei dem rezipierend der Inhalt des Oratoriums direkt in Bezug gesetzt wurde zum historischen Attentat Herschel Grynszpans und dem anschließenden Pogrom. Diese primäre Wahrnehmung des Werkes als künstlerisches Erinnerungsdenkmal, das über seine musikalische Qualität und textliche Ausgestaltung in der Lage schien, eine Hörerschaft emotional zu bewegen, in intensive Resonanz mit bildhaften Eindrücken existenzieller Grenzsituationen zu bringen und diese zu hinterfragen, bildete den Kristallisationskeim für die nach und nach in Teamarbeit entwickelte Ausgestaltung des Gedenkprojekts. Dabei bestand eine Herausforderung darin, interne Verschiedenheit des Publikums wahrzunehmen und zugleich das Thema des Gedenkens für alle gemeinsam zu eröffnen. Insbesondere im Rahmen des Konzerts agierten die Projektverantwortlichen mit bewusster Zurückhaltung in Hinblick auf normative Aussagen, die ein christliches Wir ansprachen. Dennoch war eine Sozialität angesprochen, die sich durch Mitmenschlichkeit und Verantwortung für die Bewahrung derselben konstituiert. Dass darüber hinaus Identitäten nicht frei wählbar sind und Grenzen zwischen Menschen bewirken, die nicht durch eine offene Haltung aufzulösen sind, wurde besonders angesichts der anwesenden jüdischen Gäste beim Konzert, die einer bestimmten Erinnerungsgemeinschaft angehören und bestimmte Gedächtnisse teilen, deutlich.

Der Handlungsfaden von Tippetts Erinnerungserzählung wird im Gedenkprojekt mit der Faktizität geschehener Vergehen konfrontiert. Der ernste Anlass der beiden Veranstaltungen wurde unmissverständlich kommuniziert. Sowohl im Oratorium als auch aufgeführten Rahmen des Konzerts werden moralische Fragen aufgenommen, es wird Anstoß zur ethischen Reflexion gegeben, doch sind dabei auch Fragen nach dem Sein des Menschen und Möglichkeiten seiner Erlösung bzw. Heilung im Blick, so geht das Geschehen nicht in einer moralisch-ethischen Ausrichtung auf. Kirche zeigte sich bei diesem Projekt insgesamt als ein Raum, der menschliche Erinnerungen bewahrt, die jenseits ihres Entstehungszusammenhangs für menschliche Sozialität von Bedeutung sind, und sie zeigt sich mit Akteuren, die einen Zugang zu diesem Gedächtnis vermitteln können. Indem gesagt wurde, dass es notwendig ist, das eigene Wie des Sich-Erinnerns kritisch zu beobachten, ist indirekt auch kommuniziert, dass es auf das Wie christlich-evangelischer Religionspraktiken mit ankommt.

5. „A Child of Our Time“ – Eine Werkanalyse⁴⁰²

Für Tippett ging es beim Komponieren darum, seine Wahrnehmungen der äußeren Welt und seiner inneren Empfindungen aufeinander bezogen in musik-dramatische Sprache zu übersetzen.⁴⁰³ Man kann einen solchen Prozess als *musikalische Erinnerungserzählung* begreifen. Dabei geraten Stränge

⁴⁰² Eine Kurzfassung dieses Kapitels bietet Mickan (2026, S. 362-368).

⁴⁰³ Vgl. das von Soden (2019, Titelei) für seine Biografie gewählte Leitzitat: „For the whole of my life my creative work has been determined by what is happening in the world outside, and by what is happening in the world inside – that is inside me. Michael Tippett: *Songs of Experience*, 1990“.

des autobiografischen, des kommunikativen bzw. politischen und auch des kulturellen Gedächtnisses in Verbindung und schaffen mit dieser Synthese ein neues Gedächtnis im Modus der Musik.⁴⁰⁴

Dieses Werk kann zwar auch betont als Medium für eine Erinnerungspraktik in Gebrauch genommen werden, mehr jedoch bietet es sich für den Gebrauch zum Erleben von Musik an, wobei dann eher nebenbei Erinnerungsimpulse wirksam werden. Welche Inhalte „A Child of Our Time“ wie verbindet soll nachfolgend analytisch erschlossen werden. Dabei werden praxistheoretisch orientierte Fragen danach, was der Komponist beim Komponieren getan hat und was das Werk bei seiner Aufführung zu tun vermag mit leitend sein.

Wie bereits angesprochen hat die Gesamtstruktur des Werkes einerseits die Passionen Bachs, andererseits Händels „Messiah“, also inhaltlich an evangelischer Theologie und dem Gedächtnis der biblischen Schriften orientierte Kompositionen zum Vorbild.⁴⁰⁵ An Bachs oratischen Passionen⁴⁰⁶ beeindruckte Tippett der Einsatz unterschiedlicher musikalischer Formen, die es ermöglichten, das Handlungsthema aus unterschiedlichen Perspektiven und in mal eher kontemplativer, mal interaktiver, mal erzählender oder kommentierender Weise zur Aufführung zu bringen.⁴⁰⁷ Der Chor wird von Tippett entsprechend als Klangkörper für die Erzählung und zur Entwicklung der dramatischen Stimmung genutzt, wie auch als Repräsentation einer Stimme des Volkes – einerseits in Turba-Chören die Massen vertretend, andererseits in Spirituals als Reaktion auf das Geschehen. Die Arien und Szenen dienen in Tippetts Oratorium sowohl zur Exploration der Handlungsthematik als auch zur kontemplativen Vertiefung. Rezitative berichten und kommentieren die Handlung aus einer Außenperspektive. Von Händels Werk übernimmt er den dreigliedrigen Aufbau mit einer Art allgemeiner Vorgeschichte, einem konkreten Handlungsfaden zu einem Ereignis und einem diese Handlung wiederum öffnenden, reflektierenden Abschnitt. Und Tippett schließt in Bezug auf den vorgestellten Aufführungsort an Händel an, denn der Messiah ist wie Händels Oratorien insgesamt für das Theater bzw. den Konzertsaal konzipiert. Doch auch inhaltlich zeigen sich Anspielung in Tippetts Oratorium auf den Messiah mit seinem von Charles Jennens aus Bibelziten aufgebauten Libretto, die eine nicht dogmatisch gelenkte Auseinandersetzung mit dem Thema Passion und Auferstehung erkennen lassen wie auch anstoßen mögen.⁴⁰⁸ „A Child of Our Time“ enthält und zeigt also Bausteine von Religionskonzepten, ist aber vom Komponisten nicht als religiöses Werk konzipiert.

5.1 Drei Eingangschöre als Gerüst und der Einfluss von C. G. Jung

Tippetts Oratorium ist in drei Teile gegliedert. Bereits eine textliche Untersuchung der je ersten Liednummern (No. 1; 9 u. 26) dieser Teile lässt seinen basalen Umgang mit christlichen Konzepten deutlich werden, wie ebenso das Bestreben, diese auf eine von christlicher Identität gelöste allgemeine Ebene zu heben. Dabei entstammen prinzipielle Leitgedanken Tippetts der Archetypenlehre von Carl Gustav Jung. Inhaltlich nimmt er außerdem bei verschiedenen Literaten Anleihe. Die Darstellung beginnt zuerst mit einem Blick auf den Gesamtaufbau und dann auf die von Jung

⁴⁰⁴ Vgl. Tsventanova 2016 u. Jost/Sebald 2020.

⁴⁰⁵ Vgl. Tippett 1995 S. 111f. – Zu Bachs Passionen vgl. Massenkeil (1998), Günther: Oratorium und Passion, teil 1, Laaber, S. 214-220; Fischer (1997), Kurt von: Die Passion. Musik zwischen Kunst und Kirche, Kassel, S. 102-111; Scholz (2015); zu Händel als Begründer des englischen Oratoriums vgl. Massenkeil (1998, S. 227-246) und zum Messiah vgl. Keates (2016).

⁴⁰⁶ Vgl. zur Unterscheidung von liturgischer oratischer Passion und theatralem Passionsoratorium Fischer (1997, S. 91-111).

⁴⁰⁷ Vgl. Tippett 1995 S. 111f.

⁴⁰⁸ Zur Theologie und zum Bild Jesu im Messiah sowie zu der Frage nach dem Unterhaltungscharakter des Werkes mit biblischem Stoff vgl. Keates (2016, S. 81-93).

übernommenen Konzepte. Diese treten im dritten Teil des Werkes deutlich in den Vordergrund. Doch zeigt sich das ganze Oratorium als an der Archetypenlehre Jungs orientiert.

Programmatische Chöre des Oratoriums

Jeder der drei Werk-Abschnitte wird durch einen Chor eingeleitet. Der Liedtext dieser Stücke steht programmatisch für den sich anschließenden Teil des Oratoriums und ermöglicht einen Überblick auf Tippetts Gesamtkonzept:

„Part I	<i>The world turns on its dark side. It is winter.</i>
Part II	<i>A star rises in midwinter. Behold the man! The scapegoat! The child of our time.</i>
Part III	<i>The cold deepens. The world decends into the icy waters, where lies the jewel of great price.</i> ⁴⁰⁹

Seine konzeptionelle Vorstellung für den Beginn von „A Child of Our Time“ beschreibt Tippet als „a kind of 'Prologue in Heaven' in the lines of Goethe's *Faust*: that is, everything seen in the most general terms in relation to the cosmos.“⁴¹⁰ Beim Text für diesen Eröffnungsschor lehnt sich Tippet an das Gedicht „The Seed“ von Wilfred Owen an.⁴¹¹ Es erfasst Eindrücke des Dichters vom Ausbruch des Ersten Weltkrieges in einem Bild von weltweitem Winter und hereinbrechender Dunkelheit.

Der erste Chor des zweiten Teils bringt eine Bildfolge, die sich wie eine semiotische Kette mit iterativen Bedeutungsverschiebungen zu einem Themenfeld, das den Titel „Der in Rettung und Schuld verstrickte Mensch“ tragen könnte, liest.⁴¹² Ein Anschluss an die biblische Erzählung von Jesus Christus, wie sie in den Passionen Bachs und Händels Messiah im Mittelpunkt der Handlung steht, ist ebenso gegeben wie an die Thematik des Sündenbockmechanismus, mit der sich Tippet persönlich auseinandersetzte.⁴¹³ Er beginnt diesen Chor mit dem prophetischen Bild des aufgehenden Sterns inmitten einer Zeit der Bedrückung, das als traditionelles Zeichen für den kommenden

⁴⁰⁹ Tippet 1995, S. 115. – Der Text der einzelnen Werk-Nummern im Zusammenhang ist im Weiteren ohne Anführungszeichen eingerückt und kursiv gesetzt zitiert.

⁴¹⁰ A.a.O., S. 114.

⁴¹¹ „War broke: and now the Winter of the world / With perishing great darkness closes in. / The cyclone of the pressure on Berlin, / Is over all the width of Europe whirled, / Rending the sails of progress. Rent or furled / Are all art's ensigns. Verse moans. Now begin / Famines of thought and feeling. Love's wine's thin. / The grain of earth's geat autumn rots, down-hurled. // For after Spring had bloomed in early Greece, / And Summer blazed to perfect strength in Rome, / There fell a slow grand age, a harvest home, / Quietly ripening [rich with all increase]. / But now the exigent Winter, and the need / Of sowings for new spring, and flesh for seed.“ Owen (1963, S. 10). – Blunden gibt das Gedicht wie oben zitiert im Einleitungsteil „Memoir (1931)“ in Owen (1963) auf der Basis von unveröffentlichten Manuskripten Owens wider. Das Gedicht wurde in überarbeiteter Fassung unter dem Titel „1914“ veröffentlicht (die letzten zwei Verse lauten hier „But now, wild Winter, and the need / Of sowings for new Spring, and blood for seed“), vgl. The First World War Digital Archive [<http://www1lit.nsms.ox.ac.uk/www1lit/exhibits/show/www1lit-dcotnz/1> (Zugriff 23.11.2023)] und Owen (1963), Wilfred: The Collected Poems of Wilfred Owen, ed. with introduction and notes by C. Day Lewis, London. Zu Owen Tod kurz vor dem Waffenstillstand am 4. November 1918 vgl. Blunden (1963, S. 38f.).

⁴¹² Vgl. zur performativen Iteration Derrida (1999) Jacques: „Struktur Ereignis Kontext“, in: ders.: Randgänge der Philosophie, Wien, S. 325-351; dazu Mickan (2026, S. 165f.). – Aus semiotischer und performativitätstheoretischer Sicht stellt sich die Frage, ob es angemessen ist, hier von einem zentralen Signifikat auszugehen, für das zu unterschiedlichen Zeiten Zeichen und Bedeutungen anders verwendet wurden, welche nun von Tippet nacheinander aufgerufen werden? Oder wird bei der Zeichenübersetzung jeder Bezug zum Ausgangssignifikat gelöst, so dass etwas anderes nicht nur mit in den Blick kommt, sondern denotiert ist? Da Tippet mit Jung Christus als Bild eines Archetypus versteht, der sich auch in anderen Bildern äußern kann, liegt es nahe anzunehmen, dass er als Signifikat seiner Zeichenkette diesen Archetypus sah. Zur von Eliot entlehnten Technik, bekannte Worte mit traditioneller Bedeutung aufzunehmen, neu zu wenden und so in die Gegenwart zu transformieren vgl. Tippet (1995, S. 182).

⁴¹³ In instruktiver Weise aufgenommen und theologisch reflektiert wird die von R. Girard angestoßene sozialphilosophische Deutung der Passion Jesu als Ausdruck des Sündenbockmechanismus bei Lehmkuhler (2004): „Jesus der Sündenbock? Gespräch mit René Girard, in: Neue Zeitschrift für Systematische Theologie und Religionsphilosophie, Band 46, Band 3, S. 364-386. Vgl. ferner Girard (1982), René: Le buc émissaire, Paris; dt. (1988): Der Sündenbock, Zürich, Düsseldorf.

Messias (vgl. No. 24,17; Jes 14,12; Mt 2; Apk 22,16) erscheint.⁴¹⁴ Eine Assoziation von Weihnachten ist angestoßen. Sodann nimmt Tippett – in Bezug auf die Melodieführung und auf den Text – den ersten Chor des zweiten Teils von Händels Messiah „Behold the Lamb of God!“ auf.⁴¹⁵ Kleine musikalische Abweichungen korrespondieren dabei mit der leichten textlichen Abweichung, denn statt Joh 1,29 wie bei Händel zitiert Tippett Joh 19,5 („behold the man“).⁴¹⁶ Das indirekt mit aufgerufene Bild wechselte also von der durch den Stern bekannt gewordenen Geburt des königlichen Kindes (Mt 2,2) zur Szene, in der Jesus als „Zerrbild eines Königs“⁴¹⁷ vor Pilatus auf sein Gericht zugeht,⁴¹⁸ die im Übrigen in Bachs Johannespassion breiten Raum einnimmt, so dass auch zu diesem Vorbild eine Referenz erkennbar ist. Der nächste Schritt „scapegoat“ erfolgt vor dem Hintergrund einer schon neutestamentlich⁴¹⁹ angelegten Deutung von Jesus als dem Bock für Assasel, nach Martin Luthers Übersetzung: dem „Sündenbock“, dem gemäß der rituellen Bestimmungen in Lev 16,5.7-10.20-22 durch priesterliche Handaufstimmung am Versöhnungstag die Sünden des Volkes zu übertragen waren, damit er diese von Volk und Heiligtum weg in die Wüste davonträgt und dort stirbt.⁴²⁰ Da es sich beim „scapegoat“ nicht nur um einen in biblischer Tradition geprägten, sondern auch um einen sozialphilosophischen bzw. -psychologischen und ebenso um einen alltagssprachlich verwendeten Begriff handelt, ist eine Modulation vom Deutungsrahmen jüdisch-christlicher Tradition in einen aktuellen säkularen Deutungsrahmen vorbereitet.⁴²¹ – Bei Tippett geht es im zweiten Teil seines Oratoriums zuerst um ein Geschehen unter Menschen, weniger bis gar nicht (diese Sicht ist dem Publikum überlassen) um ein Geschehen vor Gott. Mit den Bezügen zu den Werken Bachs und Händels ist zwar noch immer Jesus als zum Sündenbock-Gewordener hintergründig im ‚Spiel‘. Seine eigene Unschuld spielt hier aber – im Gegensatz zur biblischen Passion – nicht wirklich eine Rolle.⁴²² – Die bisher aufgerufenen Konzepte werden von Tippett sodann unter Rückgriff auf Horváths Bild

⁴¹⁴ Vgl. zur atl. Begriffsbedeutung, die auch den Stern als Zeichen kommenden Unheils umfasst, Clements (1984), Ronald Ernest: כֹּחֵב, in: Botterweck, G. Johannes/Ringgren, Helmer/Fabry, Heinz-Josef (Hg.): Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament, Stuttgart u.a., Sp. 79-91, hier bes. 87f., zur ntl. Bedeutung vgl. Albani (2014), Matthias: Sterne / Sternbilder / Sterndeutung, in: Deutsche Bibelgesellschaft: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet, https://cms.ibep-prod.com/app/uploads/sites/18/2023/08/Sterne_Sternbilder_Sterndeutung__2018-12-03_21_15.pdf (Zugriff 23.11.2023), S. 16f.

⁴¹⁵ „Behold the Lamb of God, that taketh away the sin of the world“ (Joh 1,29), Chorus 22, Libretto von C. Jennens, vgl. Keates (2016, 167). Die Zählung der Liednummern variiert in unterschiedlichen Werkausgaben. Es handelt sich im Urtext der Hallischen Händelausgabe um No. 19, vgl. Händel (1965), Georg Friedrich: Der Messias/Messiah. Oratorium in drei Teilen/Oratorio in three parts, hrsg. v. John Tobin; Kassel u.a. – Beim hier zitierten Zeugnis des Johannes (Joh 1,29) entscheidend ist nach U. Schnelle folgende Aussage: „Paradoxiert sich die Macht der Liebe in der Ohnmacht des Kreuzes. [...] Jesus nimmt nicht nur die Sünde Israels, sondern der ganzen Welt hinweg. Für die Joh. Christen ist die Taufe der Ort, wo sie in die Lebensmacht des Geistträgers und Geisttäufers Jesus von Nazareth miteinbezogen (vgl. Joh 1,33; 3,5; 4,1) und von der Macht der Sünde getrennt werden.“ Schnelle (⁵2016), Udo: Das Evangelium nach Johannes, Leipzig, S. 77. – In Anbetracht der Aufnahme der Taufbedeutung im Oratorium (vgl. 5.4) ergäbe sich hier Fragen nach Sinnbezügen und Bedeutungen aus unterschiedlichen Perspektiveneine. Tippett zitiert aber Joh 19, 5. Auch so bietet die gesamte Zeichenoperation in No. 9 reiche Impulse für eine theologisch und sozialphilosophisch kontrovers geführte Diskussion.

⁴¹⁶ Joh 19,5 wird bei Bach im Rezitativ 21 c für Bass und Tenor zitiert, vgl. Scholz (2015, S. 93).

⁴¹⁷ Schnelle ⁵2016, S. 377.

⁴¹⁸ Dass die Anspielungen zwischen den Evangelischen wechseln, kann hier vernachlässigt werden.

⁴¹⁹ Vgl. Hieke (2014), Thomas: Levitikus. Zweiter Teilband 16-27, Freiburg i.Brsg., S. 606-611.

⁴²⁰ Zur Grundbedeutung des Bocks für Asasel in Leviticus 16,5.7-20-22 zu einer Differenz zum heute üblichen Verständnis des Sündenbock-Begriffs sowie zu Rezeption und Bedeutung des Versöhnungstages und Versöhnungsritus vgl. Hieke (2014, S. 559-580.589f.600-611).

⁴²¹ Zum Sündenbock-Begriff in theologischer und gesellschaftlicher Deutung vgl. Janowski (2004), Bernd: „Sündenbock“, in: Betz, Hans Dieter u.a. (Hg.): Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Tübingen, S. 1902f.

⁴²² Zur theologischen Perspektive insbesondere auf Jesu Unschuld und Stellvertretung vgl. Lehmkuhler (2004, S. 378-385), ferner Körtner (2018, S. 502) zum Zerbrechen des Sündenbockmechanismus am Kreuz.

vom „Kind unserer Zeit“⁴²³ in die Gegenwart übersetzt. Damit ist eine Situation beschrieben, in der die Hoffnung auf eine göttliche Rettung sich aufgelöst hat. Die Menschheit ist auf sich selbst zurückgeworfen.

Der dritte Teil beginnt dann mit einem Chor, dessen Text (s.o.) auf eine nicht biblisch geprägte Terminologie zurückgreift. Gleichwohl bleibt die Frage nach Erlösung und Versöhnung bestehen. In dem Tippet nun aber in Anlehnung an die Archetypen-Lehre Carl Gustav Jungs neu das Bild vom kostbaren Juwel einspielt,⁴²⁴ das es am Grunde der kalten Tiefe zu finden gebe, werden Bilder der Eingangschöre von Teil eins und zwei, die Kälte des Winters und der aufgehende, mithin leuchtende Stern, noch einmal in Erinnerung gerufen und auf ein inneres Geschehen hin umgedeutet. Die benannte Kostbarkeit steht für eine uralte Weisheit,⁴²⁵ die sich für Tippet in der Bibel ebenso widerspiegelt wie in den Schriften anderer Religionen und Völker.⁴²⁶ So ist eine das geschilderte Drama reflektierende Ebene erreicht. Die Kälte, in der hier zeichenhaft die Welt versinkt, ist nicht starr wie im ersten Bild, sondern die eines tiefen Wassers, das den Menschen innerlich erschauern lässt, aber nicht erschreckend lähmt. Diese Stimmung wird von Tippet musikalisch ausdrucksstark umgesetzt. In der Tiefe zeigt sich – analog zum leuchtenden Stern – ein kostbares Juwel. Lautmalerisch lässt Tippet den Chor wie in sehnsüchtigen Wellenbewegungen sich dorthin hinabbewegen. Dass es sich gewissermaßen um eine Bewegung hin zum eigenen, bislang unbewussten Seelengrund des Menschen handelt, ist für das Publikum nicht sogleich offensichtlich. Deutlich sein sollte aber, dass es um eine Suche nach dem gehen muss, was so etwas wie Heilung,⁴²⁷ Erlösung, Befreiung bringen kann.

Michael Tippet und Carl Gustav Jung

Wie sehr Tippetts Werk durch seine Rezeption und Ingebrauchnahme der Lehren von C. G. Jung beeinflusst ist, wird vor allem im dritten Teil des Oratoriums auffällig. Dessen Stoff stammt deutlich aus Tippetts persönlicher Heilungserfahrung, die Jungs Theorie der Bewusstwerdung unbewusster Selbstanteile mittels Traumanalyse nutzte (vgl. 2.3). Als Vorlage für seine Chornummer 26 benennt der Komponist eine Abhandlung Jungs,⁴²⁸ in der vom Traum eines protestantischen Theologen berichtet wird.⁴²⁹ Wiederholt träumte dieser, dass er an einem Abhang stehe und tief unten einen See erblicke. Einmal entschloss er sich dabei hinunterzugehen und hineinzusehen. Nun „wurde es dunkel und unheimlich und plötzlich huschte ein Windstoß über die Fläche des Wassers. Da packte ihn die Angst und er erwachte.“⁴³⁰ Tippet zitiert in seinem Konzept dazu Jungs Deutung der Symbolik in englischer Übersetzung: „The dreamer descends into his own depth, and the way leads him to the myterious water. And now there occurs the mircle of the pool of Bethesda: an angel comes

⁴²³ Horváth 1914.

⁴²⁴ Vgl. Jung 1935. – Dieser Artikel (evtl. in engl. Übersetzung) lag Tippet wahrscheinlich im Zuge der Entstehung des Oratoriums vor. In der deutschsprachigen Ausgabe der Essays Tippet (1998, S. 161) wird auf diese Textausgabe im Eranus-Jahrbuch verwiesen. Im Original Tippet (1995, S. 121) ist eine englische Übersetzung des von Jung leicht bearbeiteten Textes im Band 9 der Gesammelten Werke von 1959 angegeben. Dieser Text entspricht dem deutschsprachigen Jung (1976a).

⁴²⁵ Jung (1935, S. 195) spricht davon, über eine Begegnung mit dem Unbewussten „den Schatz, das kostbare Erbe des Vater“ zu heben.

⁴²⁶ Zu dieser Sicht vgl. das Kapitel „Aspects of Belief“ in Tippet (1995, S. 237-244).

⁴²⁷ Vgl. zur Heilungsthematik im Christentum Etzelmüller (2020), Gregor: „Religion und Heilung. Eine christlich-theologische Perspektive“, in: Tulaszewski, Martin/Hock, Klaus/Klie, Thomas (Hg.): Was Heilung bringt. Krankheitsdeutungen zwischen Religion, Medizin und Heilkunde, Bielefeld, S. 125-151.

⁴²⁸ Vgl. Jung, Carl Gustav: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste, S. 26f.

⁴²⁹ Vgl. Tippet 1995, S. 168.

⁴³⁰ Jung 1935, S. 196. Vgl. Tippet 1995, S. 168.

down and touches the water, endowing it with healing power“.⁴³¹ Auch dieser Auslegungsschritt bewegt sich freilich in bildlichen Termini. In dem von Tippetts rezipierten Text „Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten“⁴³² legt Jung dar, wie in der modernen Gesellschaft traditionelle Sinnbilder an Bedeutung verlieren, die über einen langen Zeitraum eine weltordnende Kraft besaßen. Insbesondere aus dem Protestantismus mit seiner Bilderkritik und der Konzentration auf äußeres Wort und inneren Glauben resultiere für das Individuum eine „geistliche[] Armut der Symbollosigkeit“⁴³³. Statt sie durch die Aneignung mit fremden Bildern auszugleichen, deren Bedeutung nicht zur eigenen Identität passe, könnte doch diese Armut ernsthaft angenommen werden und zu einer Suche nach dem Göttlichen im eigenen Unbewussten führen. In der tiefenpsychologischen Religionstheorie⁴³⁴ von Carl Gustav Jung fließen Religiöses und Psychologisches in einem semiotischen Prozess der Übersetzung von symbolhaften Bildern auch auf der analytischen Ebene oft ineinander. Eher vereinzelt werden spezifisch psychologische Deutungen abgesetzt.⁴³⁵ Dahinter steht eine Sichtweise auf den Menschen als durch „Faktoren“⁴³⁶ bestimmt, die er nicht beherrschen kann, sondern dessen Objekt er ist. Mythologische Gottesbilder – welche als bildhafte Gottesvorstellungen, die in kulturellen Gedächtnissen unterschiedlicher Völker und Religionen überliefert werden, vorzustellen sind, seien letztlich nichts anderes als Darstellungen dessen, was im 20. Jahrhundert als (psychologischer) Faktor bezeichnet werde. Ist ihre Bedeutung bekannt, steht dem Individuum wie seinem Kollektivverband nach Jung ein Ordnungssystem zur Verfügung, dass vor der haltlosen Steuerung durch unbewusste Kräfte und damit vor dem Chaos schützt.⁴³⁷ Eine Begegnung mit dem eigenen Unbewussten und den hier wirksamen Faktoren ist in dieser Sicht eine Gottesbegegnung, die dazu befähigt, zuvor unbewusste Selbstanteile ins Selbst zu integrieren und sich der eigenen Ziele bewusst zu werden. Eine Projektion des beunruhigend und schemenhaft wahrgenommenen Unbewussten ist dann gewissermaßen obsolet. Es ist ein psychischer Zustand weitgehender Ganzheit⁴³⁸ erreicht (vgl. 5.4). Der schöpferische Mensch ist nun in der Lage, neue bedeutungsvolle Bilder von den Beweggründen des Menschen zu erschaffen, die in der äußerlichen Welt, also der Sphäre des Bewussten,⁴³⁹ als Orientierungsmarken zur Verfügung stehen. Eben dies zu tun, hat Tippetts für sich als seine sinnvolle Teilhabe an der Welt gesehen bzw. gefunden.

Die Begegnung mit dem eigenen Unbewussten ist zumal im Traum möglich. Nach Jung entstehen auch Traumbilder auf der Basis einer Art Vokabular. Das Element Wasser stehe hier üblicherweise als Symbol⁴⁴⁰ für das Unbewusste entsprechend einer Sphäre des Selbst. Ins Wasser zu schauen heißt nach Jung so viel wie in einem Spiegel sich selbst *ohne* eine in der Gesellschaft stets getragene Rollen-Maske (*persona*) zu erblicken,⁴⁴¹ also in die Schicht des eigenen Unbewussten mit all den

⁴³¹ Tippetts 1995, S. 168 (im Original kursiv), entsprechend Jung 1935, S. 196.

⁴³² Jung 1935.

⁴³³ Jung 1935, S. 192 (im Original hervorgehoben).

⁴³⁴ Vgl. die Einordnung von Eßbach (2019, S. 678-681).

⁴³⁵ Zu Jungs Auffassung vom Religiösen und seinen religionspsychologischen Schwerpunktthemen vgl. Morgenthaler 1997, S. 240-243.

⁴³⁶ Jung 1935, S. 202.

⁴³⁷ Mit dem Verlust des Gottesglaubens sieht Jung eine zeitgeschichtlich neue Problematik begründet, welche die Psychologie erst erforderlich machte. Vgl. Jung (1935, S. 202f.).

⁴³⁸ „Diese Ganzheit, die in den sich wandelnden Symbolen der Libido erscheint, begreift Jung mit Tertullian als *anima naturalita christiana*, als eine Bewegung, die sich der natürlichen Religiosität der menschlichen Psyche verdankt.“ Eßbach (2019, S. 681; kursiv im Original).

⁴³⁹ Vgl. Jung a.a.O., S. 200.

⁴⁴⁰ Vgl. Jung (1935, S. 227-229) sowie zu Jungs Differenzierung zwischen eindeutigem Zeichen und mehrdeutigem Symbol vgl. Jung (1978), Carl Gustav: Gesammelte Werke, Bd. 6: Psychologische Typen, Olten, S. 515-523 (§ 894-908).

⁴⁴¹ Jung 1935, S. 199f.

ungeliebten Selbst-Eigenschaften hineinzusehen. Dies sei immer eine erschütternde Erfahrung, die nicht immer zu einer heilsamen Wendung führe, aber führen könne.⁴⁴² Das, was es am Grunde des Selbst⁴⁴³ zu finden gebe, benennt Jung unter anderem als „das kostbare Erbe des Vaters“.⁴⁴⁴ Die „kostbare Perle“⁴⁴⁵ bzw. das „Juwel“⁴⁴⁶, wie es Tippetts als zeichenhaft schillernden Begriff in Nummer 26 wählt, wird von Jung als ein typisches Symbol hierfür vorgestellt. Jungs Rede vom väterlichen Erbe ist psychologisch auf seine Annahme von erblichen Prägungen zurückzuführen, die etwa in der Weise von Instinkten allen Menschen ohne Erlernung zur Verfügung stehen.⁴⁴⁷ Sie gehören nach Jung der Sphäre des kollektiven Unbewussten an und finden kulturübergreifend in archetypischen Bildern Ausdruck. Als eines dieser Bilder ist die „Anima“ zu verstehen, die nun in Tippetts Oratorium – verkörpert durch die Altstimme – gewissermaßen zur Aufführung ihrer selbst gelangt.

Der Gesamtaufbau des Oratoriums ist durch eine Perspektiventwicklung vom Allgemeinen zum Individuellen und dann wieder zum Allgemeinen gekennzeichnet.⁴⁴⁸ Und sie durchläuft als kleinerer Bogen selbständig auch den ersten Teil. Im Libretto hat Tippetts seinen Sprachstil betont schlicht gehalten. Das schien ihm angesichts der Thematik des Werkes am geeignetsten.⁴⁴⁹ Außerdem sah er sich nicht als Dichter, sondern als Komponist. Und so begründet er seine Bezüge auf literarische Vorlagen (inkl. Bibelworte), die er in seinem Sinne modifizierte, als ein Rat-Suchen aus eigener Unsicherheit heraus.⁴⁵⁰ Der Stil des Textes korrespondiert mit Tippetts musikalischem Stil, der wiederum durch seine Auseinandersetzung mit den fünf ausgewählten Spirituals beeinflusst ist. Zu den nicht schon in diesem Absatz besprochenen Liednummern soll nun eine analytische Darstellung folgen, um sowohl auf die bereits angesprochene inhaltliche Spannung als auch die performative Wirkung des Werkes etwas detaillierter eingehen zu können.

5.2 Teil 1: Weltenwende

Der Eröffnungsschor des Oratoriums, der die Wende der Welt auf ihre dunkle Winterseite besingt, wurde im vorausgehenden Abschnitt (5.1) bereits vorgestellt, so dass hier eine analytische Betrachtung diesbezüglich nicht mehr nötig ist. Es schließen sich in diesem Teil sieben weitere Liednummern an, in denen alle vier Solostimmen einen eigenen Part erhalten und in dem auch alle von Tippetts verwendeten musikalischen Formen zum Ausdruck kommen. Den stärksten Anteil hat bereits hier die Altstimme. Der Teil schließt mit einem Spiritual.

Numero 2: Eine Erörterung der Weltsituation

Die Worte von Numero 2 des Oratoriums, welche von der Alt-Stimme als Solo vorgetragen werden, bringen eine analytische Betrachtung des Zustands der Welt zum Ausdruck, die bereits deutlich an Jungs Konzept der Archetypen des kollektiven Unbewussten (vgl. 5.1) anschließt und hier überdies

⁴⁴² Jung (1935, 200) schreibt dazu „die Begegnung mit sich selbst gehört zu den unangenehmeren Dingen, denen man entgeht, solange man lebendige Symbolfiguren besitzt, in welche alles Innere und Unbekannte projiziert ist“.

⁴⁴³ Vgl. Jung (1978; S. 512-515/§ 891-893) zu seinem Verständnis vom Selbst als einem empirischen Begriff der den „Gesamtumfang aller psychischen Phänomene im Menschen“ (a.a.O., S. 512/§ 891) bezeichnet. „Mit anderen Worten, er umfasst, Erfahrbares und Unerfahbares, bzw. noch nicht Erfahrenes.“ [a.a.O. S. 513/§ 891].

⁴⁴⁴ Jung 1935, S. 197.

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Bemerkenswert ist, dass Jung zwar Archetypen quasi a priori voraussetzt, aber nicht nur von einer einzigen Erscheinungsart der jeweiligen Archetypen ausgeht.

⁴⁴⁸ Vgl. Tippetts 1995, S. 114.

⁴⁴⁹ Vgl. a.a.O., S. 115.

⁴⁵⁰ Vgl. a.a.O., S. 115f.

direkt von einer Reflexion Jungs von 1934 über das Zeitgeschehen beeinflusst ist.⁴⁵¹ Der Text (No. 2: *The Argument*) lautet:

*„Man has measured the heavens with a telescope, driven the Gods from their thrones. But the soul watching the chaotic mirror, knows that the Gods return. Truly the living God consumes within, and turns the flesh to cancer.“*⁴⁵²

Die neuen naturwissenschaftlich-technischen Methoden und so gewonnenen Erkenntnisse haben das Weltbild der modernen⁴⁵³ Gesellschaften nachhaltig verändert.⁴⁵⁴ Diese im Alt-Solo zum Ausdruck gebrachte Sichtweise dürfte in den 1930er Jahren bereits einem weiten Konsens entsprochen haben. Mit Jung sieht Tippett hier die Götter⁴⁵⁵ als figurative Leitbilder an, die den Menschen (ehemals) in symbolischer Form Kenntnisse über Grundbedingungen des Lebens vermittelten. Durch den Bedeutungsverlust der göttlichen Leitbilder sind die bleibenden Grundbedingungen, die eine Sphäre des Unbewussten konstituieren, zu Einflussgrößen geworden, mit denen nicht mehr bewusst umgegangen werden kann.⁴⁵⁶ Als Erläuterung seiner Intention schreibt Tippett: „The alto voice is conceived as a personification of the soul, the anima, descended into the depths of chaos, whence she has drawn the gods after her. The great price paid for the necessary advance in empirical science is the severance of the spiritual union with the anima.“⁴⁵⁷ Die *personifizierte Anima*⁴⁵⁸, die sich Tippett hier als sprechenden Handlungscharakter vorstellt, vermittelt zwischen der Welt des Bewusstseins und dem Unbewussten. Sie ist mit dem Archetypus der Anima nach Jung nicht ganz identisch, sondern übersteigt diesen durch ihr reflektierendes Bewusstsein. Tippett geht von einer Zusammenballung unbewusster Kräfte aus, die in zerstörerischer Weise in den Gesellschaften

⁴⁵¹ Tippett (1995, S. 121) zitiert in seinem Sketch für die No. 2 als Kontext in englischer Übersetzung die folgende, bereits im Eranos-Jahrbuch 1934 veröffentlichte Passage aus Jungs Archetypen-Aufsatz: „Unser Intellekt hat Ungeheures geleistet, derweilen unser geistliches Haus zerfallen ist. Wir sind gründlichst davon überzeugt, daß man auch mit dem neuesten und größten Refraktor, der in Amerika gebaut wird, hinter den fernsten Sternennebeln kein Empyreum, wo Feuer und Wasser sich mischen, entdecken wird, und wir wissen, daß unser Blick verzweifelt durch die tote Leere unermeßlicher Erstreckungen irren wird.“ (Jung 1935, S. 194)

⁴⁵² Tippett 1995, S. 121. – Verwendet wird hier außerdem der im Schott-Verlag (ohne Jahresangabe) erschienene Vocal Score: Tippett (ca. 2006), Michael: A Child of Our Time. Oratorio vor soli, chorus and orchestra (1939-1941), Mainz u.a. Aus technischen Gründen wird auf ein Setzen des Liedtextes in Anführungsstriche ebenso verzichtet wie die Angabe von Seitenzahlen in Tippett (1995) bzw. der Notenausgabe, in der dann auch Wiederholungen einzelner Phrasen erkennbar sind.

⁴⁵³ Tippett verwendet den Begriff „modern“ geradezu programmatisch, indem er bei seinem ersten Konzeptentwurf für Eliot als „Sketch for a modern Oratorio“ titulierte. (Vgl. Tippett 1995, S. 111.117)

⁴⁵⁴ Vgl. zum Phänomen Technik als charakteristische Herausforderung der Moderne in theologischer und philosophischer Perspektive exemplarisch den Band Richter, Anne-Maren/Schwarke (Hg.; 2014), Christian: Technik und Lebenswirklichkeit. Philosophische und theologische Deutungen der Technik im Zeitalter der Moderne, Stuttgart. – Aus religionssoziologischer Sicht zur Bedeutung technischer Machtentfaltung zu Beginn des 20. Jh. vgl. Eßbach (2019, S. 922-987) – Eßbach (2019, S. 6) sieht die Anfänge der Moderne bereits um 1500 mit der Herausbildung von Territorialstaaten gegeben. Im Anschluss an die Französische Revolution bis zum Scheitern der Revolutionen 1848/49 greift er eine zweite Phase, die durch das Strukturelement der „Etablierung einer politischen Verfassung der Gesellschaft, die sich an Idealen einer neuen Ordnung der Welt: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit orientiert. Mit der Entfesselung der Marktgesellschaft, die Schritt für Schritt in Europa nach den gescheiterten Revolutionen von 1848/49 sich machtvoll durchsetzt, tritt ein *drittes* Strukturelement unserer Moderne hinzu: der moderne Kapitalismus mit der Kommodifizierung auch von Arbeit, von Boden und Zahlungsmitteln, deren freie Kommerzialisierung zuvor beschränkt war.“ (Eßbach 2019, S. 6) Diese dritte Phase ist mit „Moderne“ oben im Haupttext im Blick. Eßbachs Strukturelement der Entfesselten Marktwirtschaft als virulente Zeiterfahrung die auch zu religiösen Bewältigungsstrategien und damit zu neuen Religionstypen führte, zeigt sich auch für die Erfahrungen Tippetts als wesentlich. Dies zeigt sich insbesondere in seinem Bühnenspiel „War Ramp“, in dem er Bankengeschäfte als leitenden Hintergrund des Ersten Weltkrieges thematisiert (vgl. 2.2). Zur Frage der Moderne als Identitätskonzept vgl. ausführlich Eßbach (2019, S. 17-34).

⁴⁵⁵ Tippett hatte hier im Wesentlichen die griechischen Götter vor Augen, vgl. Kemp (1984, S. 158f).

⁴⁵⁶ Vgl. Jung 1935, S. 191-194.

⁴⁵⁷ Tippett 1995, S. 120.

⁴⁵⁸ Zur Anima vgl. Jung (1935, S. 202-210).

hervorbrechen. Ohne zu bemerken was er tut, übernimmt der Mensch die Rolle der Götter selbst, die sich im Menschen verselbständigt und ihm Qualen bereitet.⁴⁵⁹

Gleichwenn der Komponist in seinem oben zitierten Konzept vom „necessary advance“ spricht, er also nicht grundsätzlich technikfeindlich eingestellt sein kann, diagnostiziert der Liedtext ein zerstörerisches Ungleichgewicht zwischen geistigen und technischen Leitprinzipien der Welt. Technologischer Fortschritt hat in Tippetts Sicht an der Entmenschlichung der Menschheit teil.⁴⁶⁰ Dass es laut Tippettt darum gehen muss eine Art neue Balance zu finden, ist in dieser zweiten Liednummer angedeutet. Damit positioniert er sich indirekt auch kritisch gegenüber einem Typus einer „Religion der Wissenschaft“,⁴⁶¹ der sich laut Wolfgang Eßbach Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts neu entwickelte. Tippetts künstlerische Bilder fordern eine kontemplative Betrachtung, die der damals neuen Dominanz von Aktivität entgegensteht. In seinen späten Reflexionen beschreibt sich Tippettt als einen künstlerischen Schöpfer, der mit seiner Musik (archetypische) Bilder zu den Menschen der Gegenwart transportiert und damit Einfluss auf ihre Überzeugungen („beliefs“)⁴⁶² nimmt.⁴⁶³ Hier kommt er auch auf eine manchmal vorhandene Gabe des künstlerisch-schöpferischen Subjekts zu sprechen: „I belief that the faculty the artist may sometimes have to create images through which these mysterious depths of our being speak to us in a true fundamental. I believe it is part of what we mean by having knowledge of god.“ Ob diese kunstreligiös anmutende Sicht Tippetts noch ganz der an Jung angelehnten Vorstellung von Gott als eine Art *psychischer Faktor* (vgl. 5.1) entspricht, wie es wohl für die Zeit 1939-41 während der Arbeit an „A Child of Our Time“ der Fall gewesen sein wird, kann in Zweifel gezogen werden. Doch wird auch hier ein Übersetzungsversuch eines religiösen Gottesbildes deutlich. Jedenfalls scheint sich eine Basis für diese späte Sichtweise im Oratorium bereits zu manifestieren.

Numero 3: Szenische Exploration von Fragen und Weisheit

Es folgt ein kurzes, rein instrumentales Interludium und dann eine „Scena“ (No. 3) für Chor und Altstimme. Der Chor repräsentiert hier die Stimme der modernen Menschheit, die Altistin wiederum die Stimme der Anima bzw. der „world-soul“⁴⁶⁴. Einerseits scheint Tippettt dabei an die Hiob-Darstellung von Blake anzuschließen, die den Leidenden in einer Situation zeigt, wo er nicht mehr zwischen Gott und Satan unterscheiden kann, und die ihn 1938 so intensiv angesprochen hatte (vgl. 2.3). Andererseits führt Tippettt mit dem zweiten Chorteil seine Anknüpfung an Owens Gedicht „The Seed“ zum Beginn des Ersten Weltkrieges weiter aus, deren letzte Verse lauten: „But now, the exigent winter, and the need / Of sowings for new spring, and flesh for seed.“⁴⁶⁵ Bei Tippettt wird daraus folgender Text:

⁴⁵⁹ Vgl. Tippettt 1995, S. 120.

⁴⁶⁰ Vgl. Kemp 1984, 159.

⁴⁶¹ Den Typus der Wissenschaftsreligion skizziert Eßbach (2019, S. 823) folgendermaßen: „Die neue geistige Autorität, die ihre Chance erst in der Marktgesellschaft hatte, war die *Religion der Wissenschaft*. Sie war attraktiv, weil sie das zu bieten versprach, was Marktteilnehmer über den Geldbesitz hinaus vor allem nötig haben, nämlich solides, verlässliches Wissen. Wir haben gezeigt, daß bestimmte Charakteristika wissenschaftlichen Handelns selbst eine hohe Affinität zum Marktgeschehen haben, wie z.B. die Privilegierung von Aktivität gegenüber Kontemplation, das Umgrenzen von Ausschnitten der Wirklichkeit und das Interesse an der Regelmäßigkeit und Kontrollierbarkeit des gewählten Ausschnitts, die Messung und Quantifizierung, der Spielcharakter der Experimente oder der Wissenschaftspragmatismus, der weniger nach Gründen als nach Erfolgen fragt.“

⁴⁶² Tippettt 1995, S. 239.

⁴⁶³ Vgl. Kemp 1984, 159.

⁴⁶⁴ Tippettt 1995, S. 122.

⁴⁶⁵ Owen 1963 [Repr. 1931], S. 10, zitiert bei Tippettt 1995, S. 122.

Chor: „*Is evil then good? Is reason untrue?*“

Alt: „*Reason is true to itself. But pity breaks open the hearts.*“

Chor: „*We are lost, we are as seed before the wind. We are carried to a great slaughter.*“

Die Worte der „Anima“ relativieren die Bedeutung von Wissen und Verstand in Bezug auf Gewalt-ereignisse. Entscheidend sei vielmehr die Gefühlsebene der Menschen.⁴⁶⁶ Und eben diese Ebene sucht Tippett mit seiner dramatischen Musik zu erreichen, um eine Wirkung auf die innere Haltung auszuüben und auch Denkprozesse anzustoßen. Bei der untersuchten Aufführung in der Rostocker Nikolaikirche (vgl. 4.6) schien eine Projektion der vom Chor gesungenen Klage auf die Situation jüdischer Menschen besonders aktiviert.

Numero 4: Der Erzähler

Der „Narrator“, der analog zur Rolle des Evangelisten in Bachs Passionen nun im Bass-Solo (No. 4) die Lage in Europa aus einer abgehobenen Position schildert, weitet den Blick auf parallel stattfindende Ereignisse von Grausamkeit. Das Publikum erhält dadurch einen Impuls, eigene Gedanken an aktuelle oder vormalige Ereignisse zu ergänzen.

„*Now in each nation there were some cast out by authority and tormented, made to suffer for the gen'ral wrong. Pogroms in the east, lynching in the west: Europe brooding on a war of starvation. And a great cry went up from the people.*“

Da hier keine vergleichende Wertung zwischen Nationen und ihren Handlungen vorgenommen wird, ist eine überzeitliche Anschlussfähigkeit gegeben. Die Formulierung „the gen'ral wrong“ wird im Rostocker Programmheft mit „die Schuld aller“ übersetzt (vgl. 4.2).⁴⁶⁷ Dabei ist auffällig, dass damit ein starkes Konzept aus der Versöhnungslitanei der Nagelkreuzgemeinschaft eingetragen wird, denn hier heißt es: „Alle haben gesündigt und ermangeln des Ruhmes, den sie bei Gott haben sollten.“⁴⁶⁸ Die Übersetzung unterstreicht ein Menschenbild, das nicht in die Guten und Bösen unterteilt und das daher für ein Streben nach Versöhnung eine angemessene Basis bietet.⁴⁶⁹ Eine antagonistische Unterscheidung zwischen guten und bösen Menschen oder Gruppen hat auch Tippett nicht vorgenommen, weil er annahm, dass jeder Mensch beide Seiten in sich habe. Doch sind Auseinandersetzungen mit Gegenpolen für ihn entscheidend und zumindest tendenziell kann man sein Weltbild als dualistisch betrachten, wenngleich er, wie sich in Abschnitt 5.4 noch zeigen wird, auch einen unbestimmten Zustand vor Augen hat. Mit der Rostocker Übersetzung scheint nun jedoch jeder Dualismus als aufgelöst. – Dass dieses „wrong“, von dem in No. 4 die Rede ist, in Deutschland bis zur unvorstellbaren Perfidität gesteigert wurde, konnte von Tippett zwischen 1939

⁴⁶⁶ Da hier Erinnerungskultur im Fokus ist, sei dieser von Tippett zum Ausdruck gebrachte affektive Aspekt mit einer Funktionsweise des menschlichen Gedächtnisses in Bezug gebracht. Emotionale Kontexte sind für die Gedächtniskonstitution mit ausschlaggebend, vgl. Gruber (2018), Thomas: Gedächtnis, Wiesbaden, S. 84-86.111-117; Mickan (2026, 105-211) sowie (a.a.O., S. 229-232) zur künstlerischen Thematisierung der Fluidität des Gedächtnisses und seiner Manipulationsanfälligkeit durch Emotionalisierung.

⁴⁶⁷ Diese Übersetzung entspricht derjenigen des Programmheftes der Universität Bremen. Orchester und Chor (2009, S. 11).

⁴⁶⁸ Nagelkreuzgemeinschaft in Deutschland e.V.: Die Versöhnungslitanei von Coventry (deutsch), <https://nagelkreuz.org/wp-content/uploads/2017/05/versoehnungslitanei-von-coventry-deutsch.pdf> (Zugriff 30.03.2026).

⁴⁶⁹ Das radikale Böse bzw. Gute ist hier nicht im Blick. – Mit dieser Sicht sind Tendenzen antagonistischer Erinnerungskultur ausgeschlossen. Vgl. Berger, Stefan/Kansteiner (2019), Wulf: „Antagonistische, kosmopolitische und agonale Erinnerungen an Krieg | Antagonistic, Cosmopolitan and Agonistic Memorials of War“, in: Berger, Stefan/Grütter, Heinrich Theodor/Kansteiner, Wulf (Hg.): Krieg. Macht. Sinn. Krieg und Gewalt in der europäischen Erinnerung. War and Violence in European Memory, Essen, S. 17-35., ferner Mickan (2026, 217f.). – Zum Ereignis, auf das sich die Gemeinschaft von Coventry und der Gedanke des „Vater vergib“ gründet, vgl. Nagelkreuzgemeinschaft in Deutschland e.V.: Hintergrund, <https://nagelkreuz.de/nkg-international/geschichte> (10.09.2026).

und 1941, als das Oratorium entstand, nicht bedacht werden. Mit diesem Wissen und unter anderem auch demjenigen um die Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki meint Tippett später selbst, hätte er dieses Werk so nicht schreiben können.⁴⁷⁰ Aspekte dessen, was in christlicher und theologischer Perspektive der Werkaussage in Bezug auf Schuld und Sünde sowie hinsichtlich einer Hoffnung auf Versöhnung und Verzeihung hinzuzufügen ist,⁴⁷¹ hat der Gottesdienst am 11. November 2018 in der Rostocker Universitätskirche als Variante christlicher Erinnerungspraktiken gezeigt (vgl. QV). Dabei erhielten die dem Oratorium entnommenen und aufgeführten Elemente (Spirituals) neu eine evangelisch-christliche Rahmung. Für den Fall einer Aufführung von Tippetts Oratorium im Zusammenhang eines Gedenkprojektes erweist sich die Auseinandersetzung in der Vorbereitungsgruppe mit Fragen nach Schuld und Vergebung aus philosophischer und aus theologischer Perspektive als unbedingt angeraten.⁴⁷²

Numero 5-7: Aufführung von Unterdrückung und Not

Der „Chorus of the Oppressed“ (No. 5) bestätigt die Zeitlosigkeit der genannten Vorkommnisse, indem er Jesaja 14,4 modifizierend aufnimmt und so eine Sehnsucht der sozial Ausgegrenzten und Leidenden zum Ausdruck bringt.

„When shall the usurer's city cease? And famine depart from the fruitfull land?“

Bei der biblischen Vorlage handelt es sich um einen prophetischen Spruch über das Ende des Königs von Babel.⁴⁷³ In die Vorstellung des Komponisten zu diesem eigentlich auf die Situation Unterdrückter hin ausgelegten Stück mischen sich möglicherweise auch Erinnerungen an die hungernden Kinder, die Tippett in East Cleveland sah, mit hinein und Kemp weist auf deutliche Bezüge zur zentralen These von Tippetts Bühnenspiel „War Ramp“ hin (vgl. 2.2).⁴⁷⁴ Durch seine musikalische Gestaltung als Fuge greifen zeichenhaft Stimmen von unterschiedlichen Orten zu einer sich wiederholenden Klage ineinander. Von dort aus wendet sich Tippett dem Leid der Einzelnen zu. Das Tenor-Solo (No. 6) handelt vom Leid eines gewöhnlichen jungen Mannes, das Soprano-Solo (No. 7) von dem einer gewöhnlichen Frau, beide je die Lebenslage Vieler repräsentierend.

Tenor (No. 6): *„I have no money for my bread. I have no gift for my love. I am caught between my desires and their frustration as between the hammer and the anvil. How can I grow to a man's stature?“*

Sopran (No. 7): *„How can I cherish my man in such days, or become a mother in a world of destruction? How shall I feed my children on so small a wage? How can I comfort them when I am dead? Ah!“*

Später hat Tippett selbstkritisch das von ihm in No. 6 verwendete Bild vom Gefangen-Sein wie zwischen Hammer und Amboss als „occasional indigestible psychological metaphor[]“⁴⁷⁵ beschrieben, die gerade nicht einer „anonymous 'folk'-expression“⁴⁷⁶ entspreche, die sich gut eingefügt hätte. Es handelt sich – wie schon beim Motto des Oratoriums

⁴⁷⁰ Vgl. Soden 2019, S. 346.

⁴⁷¹ Zur Unterscheidung des Bösen von Sünde vgl. Körtner (2018, S. 347-349). Zum Umgang mit Schuld in systematisch-theologischer Perspektive vgl. Danz (2016, S. 280-291).

⁴⁷² Grundlegendes zur Frage der Vergebung aus philosophischer und katholischer Theologie bietet der Band Brachten-dorf, Johannes/Herzberg (Hg.; 2014), Stephan: Vergebung, Münster; zur Vergebung aus evangelisch-theologischer Sicht vgl. u.a. Körtner (2018, S. 477-507).

⁴⁷³ Zu „Jes 13–23: Zehn Völkersprüche: das Gericht über irdische Mächte“ vgl. Berges, Ulrich/Beuken (2016), Willem: Jesaja. Eine Einführung, Göttingen, S. 84-94.

⁴⁷⁴ Vgl. Kemp 1984, S. 160.

⁴⁷⁵ Tippett 1995, S. 116.

⁴⁷⁶ Tippett 1995, S. 116.

(vgl. 4.2) – um ein abgewandeltes Zitat aus Eliots Drama „Murder in the Cathedrale“.⁴⁷⁷ Dabei führt es aber doch Gerätschaften einer Handwerks Umgebung vor Augen, vielleicht verbunden mit einer Vorstellung gewaltiger Schläge. Der Text der Tenorstimme lässt einen Wunsch nach gesellschaftlicher und persönlicher Anerkennung der männlichen Handlungsfigur erkennen. Die Not des weiblichen Handlungscharakters ist konkreter auf praktische und leiblich-lebensnotwendige Bedürfnisse ausgerichtet. Ian Kemp schreibt zu dieser Kompositionseinheit: „This soprano aria ends with one of the supreme moments in Tippett’s music, a transitional vocalise so poignant as to set off that instant shock of recognition which floods the eyes with emotion.“⁴⁷⁸

Numero 8: Ein Spiritual

Die Antwort hierauf wird von der Stimme des Volkes gegeben, das heißt, mit dem Spiritual „Steal away to Jesus“ für Chor und Soli (No. 8).⁴⁷⁹ Sie steht mit ihrer Botschaft, die von allen konkreten Nöten absieht und gewissermaßen eine Flucht in die Innerlichkeit und Glaubenshoffnung empfiehlt, in deutlichem Kontrast zur Aussage des gesamten vorausgehenden Teils und bringt, mit den Worten Kemps gesprochen, „some kind of release“⁴⁸⁰. Damit die Spirituals in die Gesamtkomposition integriert werden konnten, sah Tippett ihre stilistische Verfeinerung unter Beibehaltung des besonderen musikalischen Reizes als notwendig an.⁴⁸¹ Und zumal Tippetts eigene Kompositionen dieser Zeit ebenso wie die Spirituals eine Tendenz zum Jazz enthalten,⁴⁸² ist eine grundsätzliche Anschlussfähigkeit gegeben.⁴⁸³ Der Kontrast zwischen statisch-harmonischem Aufbau des afro-amerikanischen Liedguts zu wechselnden Harmonien und kontrapunktischem Stil in Tippett Musik erforderte jedoch eine gewisse Angleichung. Tippett beschreibt diese Arbeit überblickend folgendermaßen:

„This did not just mean purging the conventional harmonies of sentimentality: but rather in apparently excluding all harmonies whatsoever. I accepted the underlying conventional chord of the added seventh particular to each spiritual, and often sought variety only through rhythmic counterpoint and by playing off tonal masses of choral sound against solo-voiced leaders. The harmonically static choruses thus, at the five critical points, provided a peculiar contrast to the much more harmonically ambiguous music of the other numbers. They became periods of the rest.“⁴⁸⁴

Der sogenannten Leitmotiv-Technik vergleichbar wurde bei diesem Vorgehen ein charakteristisches Intervall der Spirituals als Basis für das ganze Stück verwendet. (Die entnommene Sequenz ist beim Vergleich mit den Originalen wiederzuerkennen.) Dieses Muster fand dann in der gesamten

⁴⁷⁷ Eliot (1935, onl. PDF, S. 12): Third Priest, Part I: „what peace can be found / To grow between the hammer and the anvil?“; vgl. Kemp (1984, S. 154).

⁴⁷⁸ Kemp 1984, S. 172.

⁴⁷⁹ Tippett hatte sich Aufnahmen afro-amerikanischer Spirituals aus den USA zuschicken lassen. Laut Kemp (1984, S. 172) könnten sie vom Hall Johnsons Choir eingespielt worden sein. Ansonsten orientierte sich Tippett an dem Film „The Green Pastures“, der ihn sehr beeindruckte. Vgl. Tippett (1995, S. 112).

⁴⁸⁰ Kemp 1984, S. 160.

⁴⁸¹ Vgl. Kemp 1984, S. 172 und Tippett 1995, 112f.

⁴⁸² Kemp (1984, S. 164) meint: „Such spirituals as 'O, by and by' [...] sounds as if it could almost have been composed by Tippett“.

⁴⁸³ Zum Verhältnis der afro-amerikanischen Spirituals zum Jazz vgl. Kemp (1984, S. 164) und Lehmann (1996), Theo: Negro-Spirituals. Geschichte und Theologie, Stuttgart, S. 345-349.

⁴⁸⁴ Tippett 1995, S. 113.

Komposition Anwendung.⁴⁸⁵ – Die Wirkung der Spirituals als Momente der Ruhe wurde auch im Interviewgespräch der Rostocker Pastorin thematisiert. Sie trug zur Auswahl dieser Stücke für den Gedenkgottesdienst am 11. November 2018 (vgl. QV) bei.

Der Übergang von der Sopran-Arie zum Spiritual ist fließend gestaltet. Der Chor der Vielen zieht die Frauenstimme gewissermaßen in sich und trägt sie mit sich. Denn während die Sopranistin den letzten Ton ihres Solos (No. 7) auf der Klangsilbe „ah“ hält, setzten Tenor und Chor mit dem Liedtext „Steal away“ ein. Zu Beginn des zweiten Verses, in Takt fünf, beteiligt sich dann auch der Solosopran an Text und Melodie des Spirituals.

Alle: „*Steal away, steal away, steal away to Jesus,
Steal away, steal away home –
I han't got long to stay here.*“
Tenor: „*My Lord, He calls me, He calls me by the thunder,
The trumpet sounds whithin-a my soul,*“
Alle: „*I han't got long to stay here.*
*Steal away, steal away, steal away to Jesus,
Steal away, steal away home –
I han't got long to stay here.*“
Tenor: „*Green trees a-bending, poor sinner stands a-trembling,
The trumpet sounds whithin-a my soul,*“
Alle: „*I han't got long to stay here.*
*Steal away, steal away, steal away to Jesus,
Steal away, steal away home –
I han't got long to stay here.*“

Indem auch im Spiritual der Tenor den Leitvers und die Melodie vorsingt und der Chor sich hieran anhängt, entsteht nicht der Eindruck von kontrollierender oder gar befehlender Vorgabe, sondern ein Miteinander der Einstimmung wie aus dem Wunsch der Ermutigung heraus.⁴⁸⁶ Und bei seiner frühen Verwendung diente dieses Spiritual tatsächlich als eine Ermutigung – zur Flucht aus Sklaverei.⁴⁸⁷

Es lässt sich mutmaßen, dass Tippett durch seine eigene stark emotionale Hörerfahrung beeinflusst war (vgl. 2.3), bei welcher Wortbedeutungen eher sinnbildlich mitschwangen als konkret von Belang zu sein, und er ähnliche Empfindungen beim Publikum hervorrufen wollte. Dass eine jüdische Perspektive bei „steal away to Jesus“ trotzdem nicht selbstverständlich mitzugehen vermag (vgl. 4.5), spiegelt an diesem Ende des ersten Oratorium-Teils bei genauer Betrachtung in kritischer Perspektive auch die Begrenztheit charismatisch-christlicher Universallösungen, die im Alltag mitunter ohne Wahrnehmung der tatsächlichen Situation des Gegenübers mitgeteilt werden, wenn keine spezifische Problemlösung erkennbar ist. Kemp sieht das Stück jedenfalls als bewusst kritisch gegenüber üblichen Frömmigkeitspraktiken angelegt an.⁴⁸⁸ Im Moment des ersten Hörens zu einer

⁴⁸⁵ Vgl. Kemp 1984, S. 164-167. – Zu seiner Technik schreibt Tippett (1995, S. 113): „I used the interval of a minor third, produced so characteristically in the melodies of the spirituals when moving from the fifth to the tonic to the flat seventh, as a basic interval of the whole work – sometimes on its own, sometimes superimposed upon the open fifth below the note. These intervals (minor third, fifth, and flat seventh) could lead on the one hand to a kind of sliding chromatic fugue (cf. no 5, 'Chorus of the Oppressed'); and on the other, to a Kurt Weill-like tango (cf. no 6, tenor solo, 'I have no money for my bread'); or even to a dance-like accompaniment (cf. no. 27, alto solo, 'The soul of man').“

⁴⁸⁶ Vgl. Kemp 1984, 172.

⁴⁸⁷ Lehmann (1996, S. 36) berichtet davon, dass dieses Spiritual im Zusammenhang mit einem Sklavenaufstand, den der tief-religiöse Nat Turner 1831 in Southampton Country leitete, eine besondere Bedeutung erlangte. Es galt als Aufforderungs- und Ermutigungsruf zur Flucht.

⁴⁸⁸ Vgl. Kemp 1984, S. 160.

derart komplex-differenzierten Sichtweise zu gelangen, kann vom Publikum in einem christlich geprägten Kulturkreis – selbst in Kontexten forcierter Säkularität⁴⁸⁹ – nicht erwartet werden. Für den Komponisten war offenbar klar, dass nach diesem Lied die Arbeit am Thema mit einer anschaulichen Konkretion neu einsetzen musste, was er dann in seinem zweiten Teil des Oratoriums angeht.⁴⁹⁰

5.3 Teil 2: Erzählung zwischen christlicher Passion und archetypischer Tragödie

Das Libretto der Liednummern 9-25 umspannt den Handlungsfaden einer modern-übertragenen Passionserzählung mit eigenem Spannungsbogen, der stimmig in das Gesamtwerk integriert ist.⁴⁹¹ Der schon vorgestellte Eröffnungsschor (No. 9) dieses zweiten Teils (vgl. 5.1) bewegt sich rasch auf den Kern des Dramas zu und bietet ein eher offenes Ende.⁴⁹² Ian Kemp betont die drei eigenständig aufeinander aufbauenden musikalischen Ausdrucksdynamiken des Chores: „an icy stillness on 'A star rises', a full voiced choral rhetoric on 'Behold the man', and then the culmination phrase introducing the child of our time.“⁴⁹³

Numero 10 bis 15: Handlungsentwicklung

Nach der Neueinführung wird die Situation durch ein kurzes rezitativartiges Bass Solo des Erzählers (No. 10) vorgestellt, das sprachlich an den Stil des Lukasevangeliums erinnert:

„And a time came when the continual persecution one race stood for all.“

Die Einführung spiegelt Tippetts Wahrnehmung der kulturpolitischen Lage in Europa, wenig vor und zur Zeit der Werkentstehung (1939-1941). Sie legt den Fokus auf die Missachtung der allen gemeinsamen Menschlichkeit, was nicht als Relativierung der spezifisch jüdischen Geschichte zu sehen ist. In den beiden folgenden Chornummern setzt der Komponist seine Beobachtungen zu gruppendynamischen Entwicklungen und Eskalationen musikalisch so um, dass Rezipierende mental Szenerie-Vorstellungen entwickeln können, die auch auf Geschehnisse im 21. Jahrhundert übertragbar sind. No. 11 ist in Anlehnung an Bachs Matthäusp passion gestaltet, als „Double Chorus of Persecutors and Persecuted“. Das Tempo entspricht mit *Allegro molto* dem dargestellten Fluchtgeschehen. Anfangs echoen sich Frauen- (S/A) und Männerstimmen (T/B) in direktem Anschluss, dann ruhen sie gemeinsam.

Chorus I: (S/A) „Away with them!“ (TB) „Away with them!“

Chorus II (S/A) „Where, where?“ (T/B) „Where, where?“

Chorus I: (T/B) „Away with them!“ (S/A) „Away with them!“

Chorus II (T/B) „Where, where?“ (S/A) „Where, where?“

Chorus I: (S/A/T/B) „Curse them! Kill them!“

Chorus II: (S/A/T/B) „Why, why?“

Chorus I: (S/A/T/B) „Curse them! Kill Them!“

Chorus II: (A/T/B) „Why, why?“

Chorus I: (S/A/T/B) „Curse them! Kill Them!“

Chorus II: (A/T/B) „Why, why?“

⁴⁸⁹ Vgl. Karstein/Schmidt-Lux/Wohlrab-Sahr 2009.

⁴⁹⁰ Kemp (1984, S.160) verweist darauf, dass in *Steal away* eine unberührte Theologie als authentische Ausdrucksmetapher verwendet werde, dass also Glaubensaussagen quasi naiv wiedergegeben werden. Im ersten Chor des zweiten Teils geschehe eine Modifikation der Aussage, so dass die christliche Botschaft nun als hohl erscheine.

⁴⁹¹ Vgl. Tippet 1991, 49.

⁴⁹² Vgl. Kemp 1984, S. 172f.

⁴⁹³ Kemp 1984, S. 173.

Chorus I: (S/A/T/B) „*They infect the state.*“

Chorus II: (S/A/T/B) „*How?*“

Chorus I: (S/A/T/B) „*They infect the state.*“

Chorus II: (S/A/T/B) „*How? / We have no refuge. / We have no refuge.*“

Nachdem die allgemein aufgeheizte kritische Lage mit der entstandenen allzu klaren Rollenverteilung performiert ist, wird der Protagonist der Handlung vom Erzähler (No. 12) als „a boy“ eingeführt und im weiteren Verlauf nicht konkreter namentlich benannt.

No 12: „*Where they could, they fled from the terror. And among them a boy escaped secretly, and was kept in hiding in great city.*“

Der Junge, von dem erzählt wird, stellt in Tippetts von Jung beeinflussten Sicht eine Symbolfigur dar, deren Bedeutung im weiteren Verlauf des Werkes allmählich kenntlich gemacht wird. Die Ereignisse von 1938 (vgl. 3) verarbeitet Tippett also seiner persönlichen Vorstellung entsprechend und in stilisierender Weise. Wer die Geschehnisse der historischen Vorlage im Überblick kennt, wird Analogien bemerken. Der „Chorus of the Self-righteous“ (No. 13) nimmt musikalisch ein typisch britisches Klangbild auf, ähnlich den bekannten Märschen aus „Pomp and Circumstances“ von Edward Elgar. Aber Kemp sieht ebenso Anklänge an das „Seid begrüßet“ aus Bachs Johannes-Passion.⁴⁹⁴

„*We cannot have them in our Empire. They shall not worke, nor draw a dole. Let them starve in No-Man's-Land!*“

Diese in ihrer Unmenschlichkeit eigentlich selbsterklärende Aussage hat heute angesichts der politischen Auseinandersetzungen zum Umgang mit steigenden Zahlen Geflüchteter auch in Deutschland neu eine erschreckende Aktualität. Der Bassist führt nach dieser Demonstration von Ablehnung und selbstbezogener Mitleidlosigkeit zunächst als Erzähler (No. 14) sehr kurz mit den Worten „*And the boy's mother wrote a letter, saying:*“ die kommende Szene (No. 15) ein und wechselt dort in die Rolle des Onkels, während die Sopranistin den Part der Mutter übernimmt, der Tenor die Rolle des Jungen verkörpert und die Altistin die Tante darstellt.

The Mother: „*O my son! O my son! in the dread terror, they have brought me near to death.*“

The Boy: „*Mother! Ah Mother! Though men hunt me like an animal, I will defy the world to reach you.*“

The Aunt: „*Have patience. Throw not your life away in futile sacrifice.*“

The Uncle: „*You are as one against all. Accept the impotence of your humanity.*“

The Boy: „*I must save her. No! I must save her.*“

Die leidende Mutter weckt in dem Jungen eine ungestüme Fürsorger-Rolle, die ihn zwar als liebenden Sohn ausweist, deren Rahmenbedingungen er aber nicht überblicken kann. Tante und Onkel mahnen zu Vernunft und dringen doch nicht durch. Zur Mitte des Oratoriums bringt Tippett damit ein geradezu klassisch anmutendes Handlungsmuster, das straff auf den tragischen Höhepunkt zuläuft. Die Option eines Zurücks erscheint nur noch rein theoretisch gegeben.

⁴⁹⁴ Vgl. Kemp 1984, 173.

Numero 16: Ein Spiritual

Auf diese dramatische Entwicklung antworten Chor, Solo-Tenor- und Solo-Sopran mit dem Spiritual „Nobody knows“ (No. 16), das Tippett neu in einen schlichten kontrapunktischen Stil gefasst hat. Musikalisch entsteht ein deutlicher Kontrast zur vorausgehenden Szene.⁴⁹⁵

Mit „Nowbody knows“ will der Komponist den zu Unrecht Leidenden weltweit sinnbildlich eine Stimme geben. Er tut dies allerdings in christlicher Art, deren Angemessenheit nicht gänzlich außer Zweifel steht. Denn auch wenn Michael Tippett in Bezug auf sein Oratorium betont, „the work was not about the Nazis' persecution of the Jews“⁴⁹⁶, hat er doch die Geschichte von Herschel Grynszpan verarbeitet. Einen Widerstand von jüdischer Seite gegen sein Werk aufgrund der Nennung des Namens Jesu erfuhr Tippett selbst, als eine Premiere des Oratoriums in Israel im Gespräch war.⁴⁹⁷ Diese konnte schließlich im May 1962 in Tel Aviv – in Anwesenheit des Vaters von Herschel Grynszpan – stattfinden und erhielt in der dortigen Presse ein geteiltes Echo zwischen Ablehnung und großer Anerkennung.⁴⁹⁸

Refrain:

Solotenor und Männerstimmen des Chores:

„Nobody knows the trouble I see, Lord,
Nobody knows the trouble I see.
Nobody knows the trouble I see, Lord,
Nobody knows like Jesus.“

Frauenstimmen des Chores

„Nobody knows Lord, Lord
Nobody knows Lord, Lord
Nobody knows Lord, Lord, oh my Lord
Nobody knows Lord.“

Strophen:

Tenor

„O brothers pray for me,
Oh brothers pray for me,

Chor und Solosopran

„O brothers pray,
oh brothers pray,

⁴⁹⁵ Es ist zwar ein Rollenwechsel für die solistischen Stimmen impliziert, aber die Tenorstimme tritt auch hier exponiert als eine Art zentrales Handlungs-subjekt auf, während die Sopranstimme sich lediglich an den von Tippett als Mittelteil neu getexteten Gebetsaufrufen („Oh brothers pray ...“) beteiligt. – In seinen ersten Textentwurf für Eliot schreibt Tippett (1998, S. 188) zu „Nobody knows“: „Ein Spiritual, das die Gewissensqualen des Jungen und ganz allgemein die heutigen seelischen Ängste beschreibt.“ – Diese Worte werden vom Solo-Tenor durch den Rückbezug auf die eigene Person („... pray for me“) ergänzt, was beim Höreindruck markant durchdringt und die Aussage entsprechend fokussiert. Den Refrain singen Frauen- und Männerstimmen mit einer etwas anderen Textverteilung. Die Sopranistinnen und Altistinnen des Chores variieren die Worte „Nobody knows, Lord“ als Begleitstimme. Der Solo-Tenor singt zusammen mit den Männerstimmen „Nobody knows, the trouble I see Lord, nobody knows like Jesus“. – Wie Lehmann (1996, S. 206-213) darlegt, werden die Anrufungen „Lord“ und „Jesus“ in afro-amerikanischen Spirituals beide für den Christusnamen verwendet, wobei mit „Lord“ jedoch auch eine Gottesbezeichnung gemeint sein kann. Außerdem weist er auf musikalische Argumente für die Wortwahl hin, so dass im obigen Text der Wechsel zwischen den Klangvokalen als bedeutsam auffällt. – So ist wie schon in No. 8 eine eindeutig christliche Explikation enthalten, die über den formal christlichen Charakter der Gattung „Spiritual“ hinausgeht.⁴⁹⁵ Doch wird hier nicht wie bei „Steal away to Jesus“ eine unspezifische, vielleicht naiv anmutende Stimme des Volkes laut, die nach Kemp kritisch verstanden werden sollte und sich durch den weiteren Verlauf als absurd einfache Lösung erweise.

⁴⁹⁶ Tippett 1991, S. 261.

⁴⁹⁷ Vgl. Tippett 1991, S. 260f.

⁴⁹⁸ In der Londoner „Times“ vom 4. Mai 1962 erschien hierzu – unter der Überschrift „Tippett Oratorio given in Israel. Form our correspondent, Tel Aviv, May 3“ – der folgende Bericht: „A Child of Our Time, Michael Tippett's oratorio, which was inspired by the assassination of a german diplomatist in 1938 by Hershel Grynszpan, was performed for the first time in Israel last night. It was played by the Kol Yisrael Symphony Orchestra and sung by the Tel Aviv Chamber Choir before an audience of 3,000, and the concert was broadcast by the state radio. The audience received the composition with acclaim, but the first press criticisms published today revealed mixed opinions. Noting the theme touches a wound that has not yet healed, Mr. A. U. Boskovich wrote in *Haaretz* that the British composer had patently sympathized with the people, but the oratorio was disappointing. 'Every tone is unoriginal, and the work repeats old effects in a most conventional pattern,' he said. However, a critic in *Haboker* found that the composition had moved everyone to the depth of his soul, and said that no Jewish composer had ever written anything so sublime on the theme of holocaust.“

*O brothers pray for me,
help me to drive old Satan away.*

*O mothers pray for me,
oh mothers pray for me,
O mothers pray for me,
help me to drive old Satan away.”*

*O brothers pray and
help me to drive old Satan away.*

*O mothers pray,
oh mothers pray,
O mothers pray and
help me to drive old Satan away.”*

Für den Kontext einer Gedenkveranstaltung, bei der die historische Begebenheit mitgedacht wird und zu der jüdische Gäste eingeladen sind (vgl. 4.6), ist eine Identifizierung der Leitstimme mit dem historischen Grynspan in der Publikumswahrnehmung aktiviert, unabhängig von der Intention des Komponisten. Bei derartigen Aufführungen wäre die Wahl einer alternativen Texttradition zu erwägen, welche die Worte „like Jesus“ durch „my sorrow“ ersetzt.⁴⁹⁹ Mit dieser Feststellung soll hier keine Empfehlung zur Textänderung, sondern zur Reflexion und Diskussion eines angemessenen Umgangs mit der vorfindlichen Spannung vor dem Aufführungsfall ausgesprochen werden.⁵⁰⁰ Für Tippett war Jesus Christus ein Symbol für wahre Menschlichkeit, das emotionale Zugänglichkeit ermöglicht und eine heilende Kraft freisetzen kann.⁵⁰¹ Im Zusammenhang mit der Rostocker Aufführung hat der im Programmheft abgedruckte Einführungstext (vgl. 4.2) für ein differenziertes Hören bereits Vieles als Rezeptionsbasis angeboten. Kunst zu praktizieren bedeutet, subjektive Positionen anzubieten bzw. sich diesen zu begegnen. Und für ein zugleich christlich religiös praktizierendes Subjekt, bedeutet der Bezug zu Jesus, das Aufgehoben-Sein von Not, Scham und Schuld an einem transzendenten, Hoffnung gebenden und Heil stiftenden Ort.⁵⁰² Die Bedeutungsfeinheiten des Oratoriums wahrzunehmen, erfordert allerdings eine besondere Aufgeschlossenheit für diskursive Reflexionen beim Publikum. Selbst Tippetts Biograf Ian Kemp schreibt, dass die Komplexität des Oratoriums nur über den Weg einer Exegese erschließbar sei.⁵⁰³

Numero 17: Szenische Betrachtung eines Attentats

In einem szenischen Duett für Bass und Alt (No. 17), das in seiner Form einem Rezitativ sehr nahe steht,⁵⁰⁴ wird im Anschluss an „Nobody knows“ über ein Attentat berichtet.

Bass: „*The boy becomes desperate in his agony.*”

Alt: „*A curse is born. The dark forces threaten him.*”

Bass: „*He goes to authority. He is met with hostility.*”

Alt: „*His other self rises in him, demonic and destructive.*”

Bass: „*He shoots the official.*”

Alt: „*But he shoots only his dark brother – And see ... he is dead.*”

Während der Bassist in der Rolle des Erzählers die Ereignisse schildert, verkörpert die Altstimme für Tippett wie schon im ersten Teil des Oratoriums die Anima,⁵⁰⁵ die das Geschehen kommentiert und

⁴⁹⁹ So z.B. Louis Armstrong bei einer Aufnahme von „Nobody knows the Trouble I’ve seen“ 1962, vgl. https://www.youtube.com/watch?v=SVKKRzemX_w (10.09.2026).

⁵⁰⁰ Werden die Spirituals auch in einem an das Konzert anschließenden Gottesdienst verwendet, würde durch eine bewusste Vermeidung der Explikation des Jesus-Namens doch eher für die christliche Gemeinde eine Spannung gegeben sein, was ggf. in der Reflexion und Entscheidungsfindung mit zu bedenken ist.

⁵⁰¹ Vgl. Tippett 1995, S. 180.

⁵⁰² Ein solches Aufgehoben sein lässt sich mit Wüthrich (2015, 444-513) theologisch als durch eine Triangulierung über den Christusraum ermöglicht verstehen.

⁵⁰³ Vgl. Kemp 1984, S. 164.

⁵⁰⁴ Vgl. Tippett 1998, S. 190.

⁵⁰⁵ Vgl. Tippett 1995, S. 150. – Der Rollencharakter entspricht eher dem einer Tiefenpsychologin, die in der Lage ist, Zusammenhänge zwischen unbewussten Persönlichkeitsanteilen und Antriebskräften einerseits und andererseits

deutet (vgl. 5.1). Der Fokus liegt dabei auf dem Erleben und Handeln des Jungen, der angesichts der ihn bedrängenden Umstände nicht in der Lage ist, zwischen sinnvollem und unsinnigem Handeln zu unterscheiden.⁵⁰⁶ Dadurch, dass die weibliche Stimme die ohnmächtige Verzweiflung des Jungen mit einem Fluch und der Bedrohung durch dunkle Mächte in Zusammenhang bringt, ist klargestellt, dass die nachfolgende Handlung durchweg negativ zu beurteilen ist, wie ebenso, dass der Junge die Tat aus einem Zwang heraus verübt, der einer Dynamik entstammt, die das Subjekt übersteigt, sich nun aber im Subjekt unbeherrschbar entfaltet. Mit „other self“ meint Tippett den von Jung beschriebenen persönlichen archetypischen Schatten eines Subjekts.⁵⁰⁷ Darunter sind unbewusste oder halbbewusste Selbsteile zu verstehen, die „das Individuum verneinen möchte: tierische Tendenzen, nicht entwickelte Fähigkeiten, minderwertige und schuldhaftige Persönlichkeitsanteile“⁵⁰⁸, die gerade durch ihre Verdrängung eine Eigenmächtigkeit erhalten. So kommt es nach Jung leicht und unbemerkt zu Projektionen von Schatteninhalten auf andere Objekte bzw. Gegenüber. Der Junge verwechselt in dieser Sichtweise ihn quälende Anteile seines Schattenichs mit dem Beamten und erschießt ihn. Die ungezügelt-unaufhaltsame Kraft, die ihn dabei treibt, verdeutlicht Tippett, indem er hier den Bassisten der Altistin ins Wort fallen lässt, so dass „destrucitiv“ (A) und „shoots“ (B) gleichzeitig verlauten. Die letzte Textsequenz der Altistin bringt die selbstzerstörerische Kraft des Attentats zum Ausdruck. Nicht nur der Beamte stirbt. Sondern mit dem Schuss auf seinen „dark brother“, also auf den persönlichen Schatten bzw. das Alter Ego des Jungen, zerfällt auch dessen Selbst und stirbt seine eigene Lebenskraft.⁵⁰⁹ Im dritten Teil des Oratoriums (No. 27) wird die Frage nach dem Schicksal des Jungen noch einmal reflektiert werden. Hier im zweiten Teil zeigt Tippett nun, wie sich die Ereignisse überstürzen.

Numero 18-21: Ausbruch des Terrors und Reaktion

Der Erzähler (No. 18) leitet mit dem kurzen Satz „*They took a terrible vengeance*“ zur Schilderung der eskalierenden Massenbewegung über. Der folgende Chor (No. 19) trägt den Titel „*The Terror*“.

„Burn down their houses! Beat in their heads! Break them in pieces on the wheel!

Das Stück ist als strenge Fuge gestaltet, mit immer neuen Wiederholungen des gleichen Aufrufs in sich steigernder Weise. Und das Orchester entfacht dazu flammende Klangfarben bis die Dynamik schließlich dumpf abebbt und Stille eintritt. Die vom Erzähler (No. 20) mitgeteilte öffentliche Reaktion entspricht einer tief erschrockenen Betroffenheit und zugleich Abwehr.

„Men were ashamed of what was done. There was bitterness and horror.“

Als Reaktion bringt Tippett „*Go down Moses*“ im Sinne eines „*Spiritual of Anger*“ (No. 21) für Chor und Bass-Solo. Der Chor setzt den Text in schlichten Klanglinien, einem *Cantus firmus*

objektiven Handlungsmustern und Wahrnehmungen zu erkennen. Zu bedenken ist aber, dass auch Jung (1935, 212) zur Vervollständigung seiner Beschreibung der der Anima betont: „Sie ist zwar chaotischer Lebensdrang, aber daneben haftet ihr ein seltsam Bedeutendes an, etwas wie geheimes Wissen oder verborgene Weisheit, in merkwürdigstem Gegensatz zu ihrer irrationalen, elfischen Natur.“ Im Zusammenhang mit der No. 27 des Oratoriums wird hier im Haupttext auf die Anima etwas detaillierter eingegangen.

⁵⁰⁶ Dass der Junge und die seinen selbst zu Objekten von Projektionen geworden sind, steht außer Frage und wird hier von Tippett lediglich indirekt durch die ihm entgegengebrachte Ablehnung thematisiert.

⁵⁰⁷ Vgl. zum Archetypus Schatten Morgenthaler (1997, S. 238).

⁵⁰⁸ Morgenthaler 1997, S. 238

⁵⁰⁹ Tippett vermerkt in seinem Konzept (1995, S. 150): „It is the province of the anima to observe the compulsive movements of the *alter ego*, which indeed are personified so often in her form.“ [Kursiv wie im Original] Da nun von Jung die Anima als Lebenskraft des Menschen identifiziert wird (s. zu No. 27), bedeutet ein erschießen der eigenen Anima den Tod.

entsprechend, um.⁵¹⁰ Der Orchester-Part schließt an die Melodie kontrapunktisch als komplexe Fließbewegung an.⁵¹¹ Wellenförmig und wirkungsvoll ist die Dynamik dieses Spirituals in f-Moll abgestimmt. Beginnend mit pianissimo entwickelt sich eine beeindruckende Klanggewalt die bis zum fortissimo gesteigert wird, wiederholt abklingt und sich neu entfaltet. Das letzte „go“ ertönt durch alle Stimmen geschlossen umgesetzt, wie eine Versammlung aller zur Verfügung stehenden Kräfte, als ganze Note auf der Tonika (f).

Chor: „Go down Moses, Way down in Egyptland; Tell old Pharaoh, To let my people go.“

Bass: „When Israel was in Egyptland,“

Chor: „Let my people go.“

Bass: „oppressed so hard they could not stand“

Chor: „Let my people go.“

Bass: „Thus spake the Lord bold Moses said,“

Chor: Let my people go.“

Bass: „If not, I'll smite your first born dead,“

Chor: „Let my people go.“

Chor: „Go down Moses, Way down in Egyptland; Tell old Pharaoh, To let my people go.“

Das Spiritual übertrifft durch den gemeinschaftlichen Klang den zuvor aufgebauten dramatischen Spannungsbogen und ist von Tippett wirksam als „the height or depth of the drama“⁵¹² konzipiert.⁵¹³

Numero 22-25: Gefangenheit und ein Clash der Gefühle und Gedanken

Das sich anschließende Tenor Solo „The Boy Sings in his Prison“ (No 22) wird durch ein ruhiges Interludium eingeleitet, bei dem Geigen und Flöten in dichtem Kanon zusammenspielen. Treffend beschreibt Ian Kemp die dadurch hervorgerufene Stimmung als „sounding like a silent screeching of anguish“.⁵¹⁴ So ist ein Raum zur schmerzlichen Reflexion eröffnet.

„My dreams are all shattered in a ghastly reality. The wild beating of my heart is stilled; day by day. Earth an sky are not for those in prison. Mother! Mother!“

Diese düstere Innensicht läuft in dieser Phase des Oratoriums einem unter den Hörerinnen und Hörern vermutlich weit verbreiteten Bedürfnis nach Entspannung zu wider und vertieft die Einfühlung in das schmerzvolle Empfinden des Protagonisten. Ein vollkommenes Abrutschen in Lethargie vermeidet Tippett durch seine Fortsetzung mit einem fast jazzigen Rhythmus:⁵¹⁵ Auf das Adagio des Tenor-Solos folgt ein Allegro. Wie innerlich von Angst getrieben ist das antwortende Sopran-Solo (Nr. 23) gestaltet, in dem sich die Mutter schwere Vorwürfe macht, ihre zerstörte Hoffnung und ihren Schmerz vorbringt.⁵¹⁶ Der Handlungsfaden des Oratoriums ist hier bei einer Situation der Hilflosigkeit angelangt, auf die auch die Anima in Tippetts Libretto nur mit einem schwachen Kommentar reagiert. Kemp beurteilt den Text des Solos für Altstimme (No. 24) als einzig oberflächliche

⁵¹⁰ Vgl. Kemp 1984, 174.

⁵¹¹ Vgl. Gloag 1999, S. 58.

⁵¹² Tippett 1995, S. 158.

⁵¹³ Gloag (1999), Kenneth: Tippett: A Child of Our Time, Cambridge S. 59) sieht in diesem Spiritual „a glance towards J.S. Bach“.

⁵¹⁴ Kemp 1984, S. 174.

⁵¹⁵ Vgl. Kemp 1984, S. 174.

⁵¹⁶ No. 23: „What have I done to you my son? What will become of us now? The springs of hope are dried up. My heart aches in unending pain.“

Sequenz⁵¹⁷ im Oratorium und hätte sich eine Fortsetzung des belebten Tempos gewünscht,⁵¹⁸ stattdessen wählt Tippett ein schweres Zeitmaß (Grave).

„The dark forces rise like a flood. Men's hearts are heavy: they cry for peace.“

Für Tippett, der diese Reaktion auf das zuvor Geschilderte während des Zweiten Weltkrieges verfasste, könnte der Schrei nach Frieden ein intensiv empfundener Ausdruck gewesen sein, über den hinaus es nicht viel zu sagen gab. Sein ursprünglicher Plan für diese Nummer war deutlich anspruchsvoll: „This describes the inner and outer state of mankind in general. It sums up the statement in no. 2 of part I. The irrational elements in ourselves have got to be reckoned with, even integrated into some new synthesis, if a way through is to be found.“⁵¹⁹ Eine solche Synthese sieht er im Frieden symbolisiert. Sie liegt als Hoffnung und Sehnsucht in der Zukunft und könnte sich so insbesondere christlich äußern. Die gewichtige Bedeutung, die Tippett diesem Scharnierstück (No. 24) zumisst, kommt vor allem durch die Musik schwer tragend zum Ausdruck, so dass sich kein natürlicher Übergang zum Spiritual „By and by“, mithin einer christlichen Antwort, ergibt. Dieser sich anschließende Chor mit Solo-Sopran (No. 25) erzählt von einer quasi am Abgrund gewachsenen festen Zuversicht, Frieden zu finden, mit einer nach Kemp „exquisitely beautiful“ gesetzten Musik.

Alle: „O by and by, I'm going to lay down my heavy load.“

Sopran: „I know my robe's going to fit me well,“

Chor: „I'm going to lay down my heavy load,“

Sopran: „I've tried it on at the gates of hell.“

Chor: „I'm going to lay down my heavy load,“

Sopran: „Hell is deep an a dark despair,“

Chor: I'm going to lay down my heavy load,“

Sopran: stop, poor sinner, and don't go there!“

Chor: „I'm going to lay down my heavy load.“

Tippett vermerkt zu diesem Spiritual, „[it] describes the common human need for some spiritual certainty, for 'peace'. The way through is only dimly felt, not as yet understood.“⁵²⁰ Ein vergleichbares Bedürfnis darf als eine – Grenzen der Zeit, Religion, Sozialisation überschreitende – Verbindung auch beispielsweise im Rostocker Publikum 2018 angenommen werden. Für ein an christlicher Religion teilnehmendes Subjekt könnte beim Erleben eine Wirklichkeit aus Sehnsucht, Sinn und Schönheit ereignishaft hervorgebracht werden.

5.4 Teil 3: Meditation und Hoffnung

Wie im Abschnitt zu den drei programmatischen Einleitungsschören schon dargestellt (vgl. 5.1), begibt sich Tippett im dritten Teil seines Oratoriums auf eine neue, reflektierende Ebene. Mit dem Bildprogramm des Chores No. 26 gelingt ihm zudem ein Anschluss zum Anfang von Teil eins wie auch von Teil zwei.⁵²¹ Es ist vom eisigen Wasser und von einem kostbaren Juwel die Rede, was

⁵¹⁷ Vgl. Kemp 1984, S. 161. („the intervening alto solo contains the only perfunctory passage in the whole text.“)

⁵¹⁸ Vgl. Kemp 1984, S. 174.

⁵¹⁹ Tippett 1995, S. 164.

⁵²⁰ Tippett 1995, S. 266.

⁵²¹ No. 26: „The cold deepens. The world decends into the icy waters, where lies the jewel of great price.“ – Zur Erinnerung: Im Eingangschor (No. 1) war aus einer Art Weltraumperspektive zeichenhaft von der Wende der Welt auf eine dunkle Winterseite berichtet worden. Der erste Chor des zweiten Teiles (No. 9) beginnt mit der Erscheinung eines Sterns in der Mitte des Winters. Die mit diesem Bild angekündigte Hoffnung auf einen herausragenden und rettenden Menschen scheitert in der nun aufgeführten Welt ohne Mitgefühl.

erstmalig den Ansatz eines positiven Ausblicks zeigt, der sich dann im Alt-Solo (No. 27) überraschend konkretisiert.

Numero 27: Die singende Anima

Diese Arie korrespondiert mit dem ersten Alt-Solo (No. 2) der Komposition und wiederum verkörpert die Stimme der Altistin für Tippett die personifizierte Anima. Sie spricht hier über die menschliche Seele und damit über die Anima im Sinne eines der Sphäre des Unbewussten zugehörigen Archetypus.⁵²² Musikalisch stellt das Stück laut Kemp eine Besonderheit dar. Es ist die einzige Arie in schnellem Tempo und die einzige, die nicht auf ihre Basslinie hin ausgerichtet ist. Kemp urteilt: „It is at once the finest and the most characteristic. This is of course is wholly appropriate since it holds the key to Tippett's 'solution' of his oratorio's metaphysics.“⁵²³

„The soul of man is impassioned like a woman. She is old as the earth, beyond good and evil, the sensual garments. Her face will be illumined like the sun. Then is the time of his deliverance.“

Die Paradoxien der modernen Zeit, welche die Menschen zu Getriebenen werden lassen, ohne zwischen Sinn und Unsinn unterscheiden zu können, sieht Tippett durch die Anima vorgeführt.⁵²⁴ Im Zustand der aus Missverständnis resultierenden Unterdrückung breche sich die Anima in einem zwanghaften Bedürfnis Bahn. Um mit ihr in Einklang zu kommen, heiße es, mit dem aus ihr hervorgehenden schöpferischen Impuls, der nicht in Kategorien von Gut und Böse einzuordnen sei, einig zu werden. Dann könne ihre andere Seite, „full of meaning“⁵²⁵, zum Strahlen kommen. Auch dieses Stück ist wesentlich durch Jungs Konzept der Archetypen von 1934 beeinflusst.⁵²⁶ Jung schreibt dort:

„Die Anima ist ein ‚factor‘ in des Wortes eigentlichem Sinne. Man kann sie nicht machen, sondern sie ist immer das a priori von Stimmungen, Reaktionen, Impulsen, und was es sonst von psychischen Spontanitäten gibt. Sie ist ein *Lebendes aus sich*, das uns leben macht, ein Leben hinter dem Bewußtsein, das nicht restlos diesem integriert werden kann, sondern aus dem dieses im Gegenteil hervorgeht.“⁵²⁷

Die weibliche Anima gehört nach Jung zu jedem Menschen – in unterschiedlicher Gewichtung, je nach genetischen Anteilen.⁵²⁸ Ihr männliches Pendant ist der Animus.⁵²⁹ Jung sieht sie besonders im Bild der Wassernixe mit deren tückisch-verführenden Wesen verkörpert,⁵³⁰ aber beispielsweise auch „die Schlange im Paradies des harmlosen Menschen guter Vorsätze und noch besserer Absichten“⁵³¹ ist für ihn ein bildlicher Ausdruck der Anima. In ihrem Wesen seien Weisheit und Narrheit ununterschieden. Das entspricht für Jung dem natürlichen und ursprünglichen Zustand der Welt, dem erst das menschliche Wesen, das nach Bedeutung und Unterscheidung fragt, diesen Sinn

⁵²² Zu Jungs Benennung dieses Archetypus als Anima (Seele) vgl. ders. (1935, S. 206-208).

⁵²³ Kemp (1984, S. 176). Andererseits zeigt für Kemp (ebd.) diese Arie die Unausgewogenheit der Tempi des Oratoriums besonders deutlich auf. Er hätte sich mehr Stücke dieser Art gewünscht, denn die Musik stellte eigene, von ihrem Thema unabhängige Anforderungen an ein Werk.

⁵²⁴ Vgl. Tippett 1995, S. 170.

⁵²⁵ Tippett 1995, S. 170.

⁵²⁶ Als eine die gefährlich-fatalistische Seite dieses archetypischen „Faktors“ Anima und ihres Gegenparts Animus bedenkende Darstellung vgl. Jung (1976b), Carl Gustav: Gesammelte Werke, Bd. 9.2: Aion. Beiträge zur Symbolik des Selbst, Olten, S. 20-31.

⁵²⁷ Jung 1935, S. 207f. (Hervorhebung i.O.).

⁵²⁸ Vgl. Jung 1935, S. 208.

⁵²⁹ Vgl. Jung 1935, S. 208 sowie Jung 1976b, S. 20-31.

⁵³⁰ Vgl. Jung 1935, S. 203-206.

⁵³¹ Jung 1935, S. 209

zuerkennt.⁵³² Wenn Tippett in seinem Alt-Solo des dritten Oratorienteils Gut und Böse als „sensual garment“ bezeichnet, zielt dies, korrespondierend zur Sichtweise Jungs, auf die Schöpfungs-geschichte Gen 2,5-3,24. Die Anima erscheint in diesem Sinne wie die ursprüngliche Eva in unbeküm-merter, strahlender Nacktheit. Diese strahlende Seite im eigenen Selbst wahrzunehmen und anzu-nehmen bringt für Tippett eine Befreiung von drückenden Zwängen wie von konventioneller, aber unpassender Kleidung – oder von Richtlinien für die sexuelle Orientierung eines Subjekts.⁵³³ Aus praktisch-theologischer Sicht erscheint eine solche Deutung immerhin als teil-religiös,⁵³⁴ zumal hier die Auseinandersetzung mit biblischen Bildern einen wesentlichen Kontext bildet. Was Tippett bei der Arbeit am Oratorium sehr beschäftigte, war eben die Frage der Beurteilung von Gut und Böse auch in Hinblick auf die Tat seines Protagonisten und, mehr noch, die Überwindung einer solchen Beurteilung, insbesondere bezogen auf einzelne Subjekte.⁵³⁵ Wie oben bereits erwähnt hatte ihn in der Phase seiner persönlichen Krise eine Darstellung im Zyklus von Illustrationen zum Buch Hiob von William Blake sehr angesprochen (vgl. 2.3). Im Konzept zur Alt-Arie (No.27) bezieht der Kom-ponist sich explizit auf diese Abbildung, um seine Grundidee des Textes zu vermitteln. „In Blake’s drawing, when Job reaches the point at which he cannot distinguish the action of God from the action of Satan, the Divine Mercy shows him the mystery of rebirth into a new synthesis.“⁵³⁶ Dass Tippett bei dieser ersten Arie des dritten Oratorienteils eine Darstellung zu Hiob mit bedachte, ist vermutlich auch durch die erste Arie („I know that my Redeemer liveth“) von Händels Messiah an-geregt,⁵³⁷ in der Hiob 1, 25f. und 1 Kor 15,20 als Textbasis dienen. Vorstellungen von Wiedergeburt im ‚irdischen‘ Leben gewannen in Europa im 19. Jahrhundert insbesondere durch Søren Kier-kegaards Wirken an Bedeutung. Hier ging es um ein Moment der Umkehr und Bekehrung.⁵³⁸ Kier-kegaard sah den Menschen dazu aufgerufen, nach dem unbedingten Vorbild Jesu Christi sich zu sich selbst zu verhalten und so ein Selbst zu werden.⁵³⁹ Eine Neuwerdung des Menschen auf der Basis psychoanalytischer Therapie seit dem frühen 20. Jahrhundert, wie sie ähnlich Tippett im Sinn hatte, deutet Gottfried Küenzlen als Ausdruck säkularer Religion mit einer Verdiesseitigung der Heilsziele.⁵⁴⁰ Göttliche Gnade spielt in diesen Verläufen der Neuwerdung keine Rolle. Bei Tippett sind allerdings Prozesse im Blick, welche Macht und Horizont des Subjektes überschreiten und in-sofern von einem Diesseits und einem Jenseits bzw. von einer (gradueller) transzendenten Dimension

⁵³² „Das Leben an sich nämlich ist nichts Gutes, es ist mehr als das, es ist auch schlecht. Indem die Anima das Leben will, will sie Gutes und Böses.“ Jung (1935, S. 209).

⁵³³ Zu Tippetts Homosexualität vgl. 2.2f.; zu Jungs Sicht, dass Homosexualität nicht grundsätzlich „als negativ zu beurtei-len [sei], insofern sie den urmenschlichen Typus, der dem einseitigen Geschlechtswesen bis zu einem gewissen Grade verlorengelassen, bewahrt“ Jung (1976a, S. 86f [§146]), ferner ausführlich Hopcke (1993), Robert H.: C. G. Jung, Jungianer und Homosexualität, Solothurn, Düsseldorf.

⁵³⁴ Zu Jungs Verständnis des Religiösen vgl. Morgenthaler (1997, S. 240f.).

⁵³⁵ Diese Sichtweise könnte durch die Philosophie Friedrich Nietzsches beeinflusst sein. Vgl. zu Nietzsches Versuch, die beherrschende Moral seiner Zeit in ihrer Unmoralität herauszustellen Stegmaier (2014), Werner: „Schuld und Rang. Nietz-sches Vorschlag zur Überwindung des Schuldkomplexes“, in: Brachtendorf, Johannes/Herzberg, Stephan (Hg.): Verge-bung, Münster, S. 149-165.

⁵³⁶ Tippett 1995, S. 170

⁵³⁷ Nach Keates (2016, S. 170) handelt es sich bei dieser Sopran-Arie zu Beginn von Teil III des Messiah um No. 45, nach Händel (1965, S. 217) um No. 40. – Zu Vorbildcharakter dieses Werkes für Tippett bei der Konzeption von „A Child of Our Time“ vgl. Abs. 5.1 sowie Tippett (1995 S. 111f.).

⁵³⁸ Vgl. Mikan (2019b), Antje: „Konstruktionen des Weiterlebens. Postmortalitätsvorstellungen in Vergangenheit und Gegenwart“, in: Benkel, Thorsten, Meitzler, Matthias (Hg.): Zwischen Leben und Tod. Sozialwissenschaftliche Grenz-gänge, Wiesbaden, S. 227-242, hier 237; Kierkegaard (1995), Søren: Die Krankheit zum Tode, Hamburg.

⁵³⁹ Vgl. Patios (2014), Georgios: Kierkegaard on the Philosophy of History, Basingstoke, S. 51-57.

⁵⁴⁰ Vgl. Küenzlen (2019), wo allerdings C.G. Jung nur marginal Erwähnung findet, u. als kritischer Beitrag Eßbach (2019, S. 155f.).

ausgehen (s.u.). So ist eine Anschlussfähigkeit für den Dialog mit christlichen Perspektiven gegeben.

Numero 28: Eine weisheitliche Betrachtung

Die folgende Szene (No. 28) für Chor und Bass untersucht in einem Wechsel aus Frage und Antwort, wie mit den bislang geschilderten Widersinnigkeiten umgegangen werden kann.⁵⁴¹ Die Solo-Sequenzen sind als Rezitativ gestaltet, die Chor-Sequenzen ahmen diesen Stil nach.⁵⁴²

Bass: „The words of wisdom are these;
Winter cold means inner warmth,
the secret nursery of the seed.”

Chor: „How shall we have patience of the
consumation of the mystery?
Who will comfort us in the going through?”

Bass: „Patience is born in the tension of loneliness.
The garden lies beyond the desert.”

Chor: „Is the man of destiny master of us all?
Shall those cast out be avenged?”

Bass: „The man of destiny is cut of from fellowship.
Healing springs from the womb of time.
The simple-hearted shall exult in the end.”

Chor: „What of the boy, then? What of him?”

Bass: „He, too, is outcast, his manhood broken
in the clash of powers.
God overpowered him, the child of our time.”

Bemerkenswert ist, dass nach dem Lied von der Anima nun der Bass weisheitliche Worte spricht. Man kann dies so deuten, dass er nun – gemäß der Lehre von Jung – zeichenhaft ein neues Verhältnis zu seiner Anima gewonnen hat und nun die Rolle der personifizierten Anima bzw. der Altistin mit übernehmen kann. Statt über Gut und Böse zu urteilen wird in dieser ‚Auswertungseinheit‘ nach Bedeutung und nach Lebensmöglichkeiten gefragt. Herzenswärme, Menschlichkeit und Geduld werden in bildhafter Sprache als Schlüssel zu heilsamer Veränderung beschrieben. Damit liegt die Kraft zur Befreiung zuerst in den Individuen, nicht bei einer institutionellen Einrichtung oder jenseitigen Macht. Doch auch die Kraft zur Selbst-Zerstörung durch unmenschliche Taten sieht das Libretto hier.⁵⁴³ So hat sich der „man of destiny“ selbst aus jeder menschlichen Gemeinschaft ausgeschlossen. Diese nicht namentlich genannte Figur ist im Handlungsverlauf bisher noch nicht aufgetreten, doch war das auch nicht nötig, um mit dem Ausdruck zuerst Adolf Hitler zu verbinden. Eine Offenheit der Deutung auf andere diktatorisch Machthabende ist allerdings gegeben und der Anlage des Werkes angemessen. Tippetts schreibt zu seiner Grundidee: „The ‘man of destiny’ reaches out towards the collective powers of God, and receives the opposing projection of the Devil. Such perversion of our human origin and fate bring their own self-destruction.”⁵⁴⁴ Auch der Junge hat sich in der Sicht Tippetts eine göttliche Rolle angemaßt und ein Urteil ausgeführt, das menschlich nicht möglich ist.⁵⁴⁵ Ian Kemp versteht die Aussage „God overpowered him“ als auf den christlichen

⁵⁴¹ Vgl. Tippetts 1995, S. 172.

⁵⁴² Vgl. Gloag 1999, S. 68.

⁵⁴³ Zur philosophischen Sicht der schuldhaften Tat als Selbstverletzung der Täter bzw. Täterinnen (über die Tippetts oben noch hinausgeht) vgl. Schaeffler (2014), Richard: „Schuld, Vergebung und Sühne als Gegenstand der philosophischen Ethik“, in: Brachtendorf, Johannes/Herzberg, Stephan (Hg.): Vergebung, Münster, S. 35-58, hier S. 44-47.

⁵⁴⁴ Tippetts 1995, S. 172.

⁵⁴⁵ Vgl. ebd.

Gott bezogen. Zur Zeit der Entstehung des Oratoriums sei dies „a startling and even blasphemous statement, and no doubt Tippett meant it to be, for if not he could with little difficulty have re-phrased it to suggest gods, or something of the sort, rather than God.“⁵⁴⁶ Welches Gottesbild und welcher dogmatische Lehrsatz mit dieser Feststellung in Tippetts Libretto tatsächlich getroffen wird, ließe sich heute noch einmal neu diskutieren.⁵⁴⁷ So steckt aus praktisch-theologischer Sicht in dieser Provokation zugleich ein besonderes Potential zur Auseinandersetzung, die im Begleitprogramm einer Aufführung von „A Child of Our Time“ oder auch in einem religionspädagogischen Projekt einen passenden Ort finden könnte.⁵⁴⁸

Mit Blick auf die Gesamtaussage der Szene ist entscheidend, dass Tippett in seiner pazifistischen Haltung keine Kompromisse eingeht. Die Handlung des Jungen ist nachvollziehbar dargestellt und nichtsdestotrotz für ihn selbst von fataler Konsequenz. Mit Blick auf die historische Person des Attentäters von 1938 (vgl. 3.1), der die Stellungnahme dieser Liednummer 28 auch gilt, ist Kemp zuzustimmen, wenn er meint: „There is no seeking an answer in the fate of Grynspan. The answer lies in ourselves.“⁵⁴⁹ Die Bezeichnung des Jungen als „child of our time“ am Schluss der dialogischen Szene bringt die gemeinsame, gesellschaftliche Mitverantwortung für Ereignisse, wie sie geschildert wurden, zum Ausdruck.

Numero 29: Ein Lösungsweg

An diese bedeutungsvolle Szene schließt sich ein „Preludium“ und damit ein Moment der Ruhe, bevor das gesamte Vokal-Ensemble (No. 29) einen Ausblick in die Zukunft unternimmt. Solo-Tenor und Solo-Sopran sind von Tippett hier erneut als „distinctively human figures“⁵⁵⁰ konzipiert. Solo-Bass und Solo-Sopran treten wiederum als weise Vermittlungsinstanzen zwischen den Sphären des Bewussten und Unbewussten auf, gewissermaßen als Personifikation von Animus und Anima.

Tenor:	<i>I would know my shadow and my light, so shall I at last be whole.</i>
Bass:	<i>Then courage, brother are the grave passage.</i>
Sopran:	<i>Here is no final grieving, but an abiding hope.</i>
Alt:	<i>The moving waters renew the earth. It is spring.</i>

Der Chor wiederholt die vier Textsequenzen, so dass zeichenhaft die solistisch entwickelte Lehrmeinung in der Gemeinschaft aufgenommen und geteilt wird.

Die Quintessenz dieser resümierenden Einheit bietet ein ebenso hoffnungsvolles wie appellatives Fazit, das im heutigen Wissen um die tatsächlich unvorstellbare Schwere der realen Vergehen

⁵⁴⁶ Kemp 1984, S. 163.

⁵⁴⁷ Tippett (1995, S. 184) beschließt seine späten Überlegungen zu „A Child of Our Time“ mit Gedanken zur Stellungnahme des Librettos zum Schicksal des Jungen: „This answer is terrible; but the use of the word 'God' is in no way inappropriate. We grope our way towards compassion and understanding, because the shock of the collective tragedy is so great each time any part of the archetypal drama of violence division is re-enacted.“

⁵⁴⁸ Nicht nur für eine thematische Projektgruppe im Vorlauf auf eine Aufführung wäre dies eine nicht zu versäumende Fragestellung, sondern auch für den (fächerübergreifenden) religionspädagogischen Unterricht in den höheren Jahrgangsstufen bietet sich das Oratorium und insbesondere diese Szene Nr. 28 an als ein geeignetes Thema zur Auseinandersetzung mit Fragen nach Ursachen von Schuldhaftigkeit, Theodizee, nach Selbstverantwortung für Schuld und der Verantwortung einer Gemeinschaft sowie nach Vergebung und Möglichkeiten der Versöhnung.

⁵⁴⁹ Kemp 1984, S. 163 (Schreibweise „Grynspan“ im Original).

⁵⁵⁰ Tippett 1995, S. 174.

gegen die Menschlichkeit bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges doch überrascht.⁵⁵¹ Aber eben über dieses Hoffnungsbild öffnet es den Raum für eine positive Utopie, an der das einzelne Subjekt über ein neues Verhältnis zu sich selbst ein Stück weit teilhaben kann. Neues Leben ist – dieser von allen Beteiligten gemeinsam vorgetragenen Liednummer zufolge – möglich, erfordert aber den Mut zur Begegnung mit den eigenen dunklen Abgründen. Die Kernaussage des Oratoriums ist damit ausgesprochen: dass also das Individuum zu einer integren Persönlichkeit werden kann, die in Frieden mit sich und anderen lebt, indem es bereit ist, den dunklen Anteilen seines Selbst, vor denen es erschrickt und zurückweicht, die aber letztlich nicht nur Unschönes, sondern auch Weisheitliches bergen mögen, zu begegnen). Angesichts der gewählten Bildsprache ist die Bedeutung der Verse von Nummer 29 auch ohne eine Einführung in jungianische Psychoanalyse fassbar. Wer allerdings beim Zuhören bis hierher die von Tippett verarbeiteten jungianischen Konzepte nicht mitverfolgt hat, wird an dieser Stelle kaum leicht mit dem Sprung zur Hoffnung auf Ganz-Werdung und Ausrufung des Frühlings mitgehen mögen. Auch eine Grundbildung in Hinblick auf christliche Glaubenslehre könnte die Herstellung von Bezügen in der subjektiven Wahrnehmung ein Stück weit befördern. Denn die vom Bass gesungene Aufforderung „dare the grave passage“ erscheint als eine direkte Anspielung auf den von Paulus in Röm 6, 3-7 beschriebenen Weg der Taufe durch den Tod zu einem neuen Leben.⁵⁵² Einem Publikum Mitte des 20. Jahrhunderts in Europa wird diese zentrale Passage christlicher Lehre bekannt gewesen sein. Heute dürfte das Entdeckungspotential bei einer Auseinandersetzung mit einem Vergleich zwischen Tippetts Nummer 29 und Paulinischer Taufworte – etwa im Rahmen einer Projektgruppe zur Konzertvorbereitung – mehr Entdeckungspotential bieten. Die Befreiung von der Herrschaft der Sünde über den Menschen durch Christi Tod am Kreuz sowie deren Vergegenwärtigung und Erinnerung über die Taufe ist als göttliche Gnadengabe zu verstehen.⁵⁵³ In Tippetts durch Jung beeinflussten Aussage bedeutet die erhoffte Ganzheit des Selbst, dass ein Ausgesetzt-Sein des Menschen gegenüber dem eigenen Unbewussten, dass in schädlicher Weise Macht über Wahrnehmungen und Handlungen besitzt, aufhört. Eine solche agnostische Übertragung der Taufbedeutung kommt ohne Gottesglauben aus. Sie vermittelt aber nicht den Eindruck eines gut kontrollierbaren Verlaufs und widerspricht einer christlichen Perspektive auch nicht grundsätzlich. Sonst wäre für Tippett die Verwendung der Spirituals unmöglich gewesen. Mit Anne Steinmeier ist in pastoralpsychologischer Sichtweise hervorzuheben, dass Jungs Vorstellungen vom Urbild, an die Tippett hier anschließt, nicht von Eindeutigkeit ausgehen, sondern „in Offenheit und Unabschließbarkeit ‚grundiert‘“ sind.⁵⁵⁴

Numero 30: Ein Sinnbild zwischen Frühling und Taufe

Am Ende von Liednummer 29 nehmen die Solisten und Solistinnen die gemeinsame Ausrufung des Frühlings durch den Chor mit einem lautmalerisch über 23 Takte gestalteten „Ah“ auf und leiten

⁵⁵¹ In der Sendung „Songs of Experience“ der BBC2 im Jahr 1991 sagt Tippett zu dem optimistischen Schluss von „A Child of Our time“: „What I'm sure about is that Hiroshima, and the worldwide concentration camps, made it impossible for me to be as naïve as I had been perhaps, about the possibility that paradise was just round the corner, and that by this-or-that we might find it. And yet, the dream [of peace] is real – we dream it, even if we are in concentration camps. And so, what was I doing? I had to sing always ever anew. I have to sing as Blake put it: no longer the songs of innocence but the songs of experience.“ Zitiert nach Soden (2019), S. 346.

⁵⁵² Über Tippetts Auseinandersetzung mit Händels *Messiah* und den dort im dritten Teil verwendeten paulinischen Texten (insb. Verse aus 1 Kor 15 und Röm 8) zur Auferstehung liegt eine solche Beziehung nicht allzu fern. Vgl. zum Libretto von C. Jennens, 3. Teil: Keates (2016, S. 170f.), zu Händels Bibelbezug im *Messiah* Keates (2016, S. 81-93).

⁵⁵³ Vgl. Körtner 2018, S. 553-556.

⁵⁵⁴ Steinmeier (2019), Anne M.: „Kunst und Psyche – Impulse der Psychologie C.G. Jungs für die Sinnarbeit des Lebens – Eine kulturphilosophische Relecture, in: Wege zum Menschen, Jg. 71, Göttingen, S. 237-252, hier S. 241.

damit – in ähnlicher Weise wie schon am Ende des ersten Teils, nun aber von allen Soli gemeinsam gestaltet – zum finalen Spiritual für Chor und Soli (No. 30) über,⁵⁵⁵ „wich can now symbolize the universality of the philosophical ‘solution’ by involving, for the first and only time in a spiritual, the full performing resources.“⁵⁵⁶

Chor	Alle	Soli
	„Depp river, my home is over Jordan,	
Deep river, Lord,		Lord, Lord,
I want to cross over into camp-ground, Lord,		Lord, Lord,
I want to cross over into camp-ground, Lord,		Lord, Lord,
I want to cross over into camp-ground, Lord,		Lord, Lord, Lord,
	I want to cross over into camp-ground.	
	Oh, chillun!	
(T. B.) Oh, don’t you want to go,		
(S. A. T. B.) To that gospel feast		
That promised land		
	That land where all is peace? ⁵⁵⁷	
	Walk into heaven,	
And take my seat,		
And cast my crown at Jesus feet, Lord,		Lord Lord,
I want to cross over into camp-ground, Lord,		Lord Lord,
I want to cross over into camp-ground, Lord,		Lord Lord, Lord,
	I want to cross over into camp-ground.	
Depp river, my home is over Jordan,		
Deep river, Lord		Lord, Lord,
I want to cross over into camp-ground, Lord,		Lord, Lord,
I want to cross over into camp-ground, Lord,		Lord, Lord,
I want to cross over into camp-ground, Lord,		Lord, Lord, Lord,
	I want to cross over into camp-ground, Lord!”	

Dieses Spiritual spiegelt eine starke Erlösungssehnsucht wider.⁵⁵⁸ Es korrespondiert mit „Steal away“ (No. 8) am Ende des ersten Teils, das in schlichterer Ausgestaltung eher einem Wunsch zur Flucht Ausdruck verlieh. Hier nun ist die Bildsprache komplexer angelegt und für Tippetts Resümee der vorausgehenden Liednummer ergibt sich über die Metapher der Jordanüberquerung ein guter Anschluss. Nach Theo Lehmann steht der Jordan in den frühen afro-amerikanischen Spirituals für Verschiedenes, und zwar für den trennenden Wasserstrom zwischen dem Land der Gefangenschaft und der Heimat Afrika, für die Ströme Amerikas, die im Falle von Fluchtversuchen zu einer Art unüberwindlichen Falle werden konnten, als auch – wie bis in die Gegenwart geläufig – für die Taufe und für die letzte Grenze Tod.⁵⁵⁹ Die Stimme des Volkes, die im Oratorium jetzt das letzte Wort hat, ist zeichenhaft diejenige der amerikanischen Sklaven, die sich mit den hebräischen Sklaven der alttestamentlichen Erzählungen identifizieren konnten und in Jesus Christus den durch Leid hindurchgegangenen Befreier sahen.⁵⁶⁰ Sie steht wie schon in den vorausgehenden Spirituals

⁵⁵⁵ Kemp (1984, S. 177) kommentiert diese Überleitung folgendermaßen: „The whole work has been leading to this moment. It says much for Tippet’s technical assurance that he can summon up reserves of lyricism precisely when he needs them. The interesting point is that none of the individual strands of this melodic complex are particularly original in themselves, and were it not for their rhythmic style they might almost be termed pedestrian. But collectively they bloom into a kind of cosmic embrace, whose meaning can no more be circumscribed than can that of the text [I would know my shadow and my light, / So shall I at last be whole]“.

⁵⁵⁶ Kemp 1984, S. 177.

⁵⁵⁷ Ohne Solo-Tenor und Solo-Bass.

⁵⁵⁸ Vgl. Lehmann 1996, S. 310.

⁵⁵⁹ Vgl. Lehmann 1996, S. 309-314.

⁵⁶⁰ Vgl. Lehmann 1996, bes. S. 200-213.

stellvertretend für die Stimme der zu Unrecht Unterdrückten und Verfolgten weltweit. Bedenkt man Tippetts Erfahrungen mit sozialistischen Großveranstaltungen wie der „Internationalen Musik Olympiade“ in Strasbourg 1935 (vgl. 2.2) erscheinen „camp-ground-meetings“ nicht mehr allein als Orte der großen Zusammenkunft charismatischer Christinnen und Christen vorstellbar,⁵⁶¹ sondern ebenso als große Versammlungen von sozial-politisch bewegten Menschen, die gemeinsam ihrer Hoffnung auf Frieden und Versöhnung über die Grenzen von Religion, Kultur oder Nation hinweg Gestalt geben wollen. Angesichts dieses offenen Bildes noch einmal auf die explizit christliche Aussage vom Niederwerfen der eigenen Krone zu Jesu Füßen kritisch einzugehen, mag wie eine kleinliche Verengung wirken. Mit Blick auf die Aufführung von „A Child of Our Time“ zum Gedenken an die Novemberpogrome 1938 ist aber auch dieser Wortlaut des Librettos noch einmal zu hinterfragen. Da die Worte nicht mehr als Aussage des Protagonisten des zweiten Oratorienteils zu verstehen sind, ist die damit provozierte Ambivalenz abgeschwächt. Es handelt sich also um die Stellungnahme einer Gemeinschaft, die für sie selbst bedeutsame Zeichen und Sinnkonzepte signifikant vorbringt, was eine Umdeutung von Seiten der Rezipierenden nicht ausschließt. Von dieser erweiterten Sicht aus kann hervorgehoben werden, dass es sich beim Niederlegen der Krone zu Jesu Füßen um eine Geste handelt, die als Übergabe eigener Machtansprüche an diejenigen, der Frieden und Versöhnung verkörpert, handelt.⁵⁶² In einer interreligiösen Vorbereitungsgruppe zu einem Gedenkkonzert mit der Aufführung von „A Child of Our Time“ könnte etwa ein Vergleich dieser Sequenz des Librettos mit der Bedeutung von Immanuel (Jesaja 9,1-6) in der je eigenen Religionskultur und Perspektive diskutiert werden. Dass es sich bei „A Child of Our Time“ trotz seiner modernagnostischen Ausführung immer noch um ein religionskulturell christlich zu verortendes Oratorium handelt, das ohne eine Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Jesus Christus gemäß christlicher Tradition wie gemäß der Bedeutungstransformation bei Tippett kaum zu verstehen ist, hat insbesondere der letzte Teil des Werkes mit seinen Anspielungen auf Konzepte der Taufe und Auferstehung gezeigt.

5.5 Rezipierende Reflexion

Am Ende des Werkes fließt all das zuvor Verhandelte gewissermaßen in einer harmonischen Bewegung zusammen und auf einen Ort der Synthese und Gemeinschaft zu. Dies wird für die Exegetin der Komposition durch deren Aufbau mit Exploration, exemplarischer Vertiefung und Reflexion schlüssig nachvollziehbar. Eher anders verhält es sich jedoch, wie die teilnehmende Beobachtung der Rostocker Aufführung exemplarisch erkennen lässt (vgl. 4.6), für Rezipierende am Ende des Erlebens einer Aufführung dieses Oratoriums, und zwar vor allem dann, wenn zuvor eine Erinnerung an die historischen Ereignisse aktiviert wird, die –trotz einer verallgemeinernden Sicht – als Erzählfaden des zweiten Teils identifizierbar sind. Von einem Erinnerungsdenkmal wird gemeinhin eine erkennbare Positionierung erwartet und auch beim Erleben einer Erinnerungserzählung ist ein Wunsch der Rezipierenden nach einer sinnhaften Orientiertheit über den Ausgang des Geschehens nachvollziehbar. Ohne Kenntnis der verarbeiteten, auch biografisch dimensionierten Inhalte und Vertrautheit mit Jungs Archetypenlehre bleibt die intentionale Dimension des Oratoriums vage. Das wäre zwar für moderne Kunst kein Problemfall. Dass es aber bei „A Child of Our Time“ auf einen konkreten Inhalt doch ankommt, der etwa im Rahmen einer Konzertvorbereitung von den

⁵⁶¹ Vgl. zu den historischen *camp-meetings* Lehmann (1996, S. 136-139).

⁵⁶² Zum Ende des Kamps am Ufer des Jordans als Bedeutungskonzepte in afro-amerikanischen Spirituals vgl. Lehmann (1996, S. 310-312).

Beteiligten kritisch zu erschließen wäre, markiert die Eindringlichkeit, mit der die Erzählung vorgestellt wird. Auch Tippetts kunstphilosophische Publikation zu diesem Werk weist deutlich darauf hin, dass mit „A Child of Our Time“ etwas Gesagt und Gezeigt werden soll, das zwar nicht absolut zu bestimmen ist, aber sich doch in einem bestimmten Bedeutungsrahmen bewegt. Dass es sich gleichwohl um ein Kunstwerk, dass auch heute eine umfangreichere Rezeption verdient hat, handelt, beruht wesentlich auf Tippetts intensiver Auseinandersetzung mit der Thematik seines Oratoriums, bei der er selbst einen Prozess durchlebte, der ihn dazu führte, nicht schematisch in Gute und Böse zu unterscheiden, sondern die Angewiesenheit auf Versöhnung als eine anthropologische Grundbedingung aufzufassen. In seinem Rückblick auf die Zeit der Arbeit an „A Child of Our Time“ schreibt Michael Tippett:

„I was committed when I wrote it: to all those rejected, cast out, from the centre of our society on to the fringes; into slums, into concentration camps, into ghettos. But in actual composition of the work, while never denying, I think, this personal commitment, I got drawn by the work itself towards some deeper commitment which needed to embrace both sides: the self-righteous and the rejected. And yet with passion, and not an inert neutrality. This passion, in all the sense of the word, springs from the archetypal nature of the drama as the oratorio presents it.“⁵⁶³

Diese letztgenannte These weist mit ihrem Betonen der archetypischen Natur der Passion eine denkbare Kritik zurück, die dem Komponisten eine psycho-analytische Verwässerung christlicher Glaubensinhalte ebenso vorwerfen könnte wie eine unangemessene Christianisierung nicht-christlicher Schicksale.

6. Fazit und praktisch-theologische Anschlussüberlegungen

Das von Michael Tippett seinem Oratorium als Motto vorangestellte Zitat „... the darkness declares the glory of light“ aus T.S. Eliots „Murder in the Cathedrale“⁵⁶⁴ wurde nicht allein ausgewählt, weil es die Metaphorik von Schatten und Licht, die für „A Child of Our Time“ so bedeutsam ist, spiegelt. Diese Entscheidung Tippetts stellt außerdem eine Reminiszenz an Eliots künstlerische Technik dar, bei der er traditionelle Sequenzen (hier Ps 19,2) mit einer weithin bekannten Bedeutung aufgreift, diese mit einer leichten Modifikation wendet und so in die Gegenwart, treibt⁵⁶⁵. Letztlich erscheint nicht nur das bildhafte Wort für die Gegenwart neu und anders bedeutungsvoll, sondern durch die deutliche Wendung des Ausdrucks wird zugleich ein Licht auf die Veränderung der Gegenwart geworfen. Tippett hat sich diesen Kunstgriff zu eigen gemacht und sowohl bei seiner musikalischen als auch textlichen Arbeit am Oratorium angewendet.⁵⁶⁶ Heute begründet sich aus dieser Kompositionstechnik Tippetts gerade in praktisch-theologischer Sicht ein besonderer Wert dieses Oratoriums. Denn einerseits kann die im Oratorium gespiegelte und gespeicherte Wirklichkeit mit aktuell erfahrbarer Wirklichkeit verglichen werden. Und andererseits lassen sich Tippetts Deutungs- und Umdeutungsschritte auch umkehren. Damit ist *nicht* gemeint, dass sich iterative Veränderungen von Religionspraktiken umkehren ließen, so dass das Christentum wieder so werden könnte, wie es einmal war. Das ist unmöglich. Aber die im Werk unternommenen Schritte der Deutungspraktik von Tippett können in der Gegenrichtung so nachvollzogen werden, dass religiöser Sinn anschaulich wird. Angefangen von Beobachtungen der aktuellen Gegenwart, kann im Vergleich mit Tippetts Bildern für seine Gegenwart, versucht werden, dem geschehenen Wandel oder auch der Konstanz

⁵⁶³ Tippett 1995, S. 184.

⁵⁶⁴ Eliot 1935.

⁵⁶⁵ Tippett (1995, S. 182) schreibt: „Eliot has twisted the well-worn words, and by so doing forces them into our time.“

⁵⁶⁶ Vgl. Tippett 1995, 182.

zwischen diesen Wirklichkeiten auf die Spur zu kommen. In einem weiteren Schritt kann dann auch der Blick auf die aufgerufenen traditionellen (biblischen) Bildkonzepte geworfen werden, um deren Bedeutung in allgemein anthropologischer, ethischer, sozialpsychologischer, theologischer und vor allem religionspraktischer Hinsicht neu zu erschließen. Es liegt auf der Hand, dass „A Child of Our Time“ damit für christlich-religiöse Bildung einen ertragreichen Stoff bietet, insofern eine thematische Auswahl und kritische Aufarbeitung für einen geeigneten Anschluss geleistet und christlich theologische Standpunkte mit eingespielt werden. Es bietet die Möglichkeit zum Lernen und Kommunizieren praktischer Verständlichkeit von evangelischer Religion, ihrer Teleoaffektivität, ihrer Regeln und der mit dieser Religionspraxis verbundenen Sinnkonzepte. Was im Rostocker Gedenkprojekt geschehen ist, dass Hintergrundinformationen zum Oratorium und seinem Thema im Rahmen der Chorproben kommuniziert wurden, lässt sich auch auf den christlichen Gehalt des Oratoriums ausweiten. Die Bildungsdimension kirchenmusikalischer Arbeit, die vom Rostocker Kantor als starkes Element seines professionellen Selbstverständnisses betont wird, ist damit um ein Weiteres in ihrer Relevanz für kirchenkonstitutive Möglichkeiten einschließlich eines Sich-Verhalten-Könnens zum Christentum hervorgehoben.

Dass die Anschlussmöglichkeiten an diesen Stoff, der von den neutestamentlichen Passionserzählungen hergeleitet ist, – trotz einer gewissen Sperrigkeit durch Tippetts Jung Rezeption, die eine Einarbeitung in Jungs Archetypenlehre zum besseren Verständnis nahelegt (vgl. 5.1) – zahlreich und ansprechend sind, liegt auch in einer weiteren Vorgehensweise Tippetts begründet. Er ließ sich bei seiner Komposition bewusst von Gedanken und Eindrücken leiten, die sich durch das Hin und Her der Aufmerksamkeit zwischen einerseits subjektivem Erleben, Wollen, Vorstellen und andererseits gesellschaftlicher Wirklichkeit herausbildeten, so dass sich beide Welten des Komponisten, die innere und äußere, im Werk spiegeln. Eine solche Resonanz zwischen Subjektivem und als objektiv Erfahrenem ist ein allgegenwärtig-alltäglicher Erinnerungsprozess,⁵⁶⁷ der aber bei gedächtnisbezogenen Praktiken zwischen Kunst und Religion ein eigenes und entscheidendes Gestaltungselement ausmacht. So ‚funktioniert‘ beispielsweise das Präludium „November ’38“ des Rostocker Kirchenmusikers (vgl. 4.3) dadurch, dass es mit verfremdeten Tonreihen subjektive Assoziationen und Erinnerungen weckt, die auf annähernd gleichzeitig wahrgenommene traditionelle Klangbilder bezogen werden und ein nach Bedeutung suchendes Hin und Her der Wahrnehmung provozieren.⁵⁶⁸ Auch die skizzierte Andacht zum Chorprobenwochenende (vgl. 4.5) beginnt mit Bildern, welche die Einfühlung in Situationen leidender Menschen ermöglichen und die Anwesenden so über den Anschluss zu persönlichen Erinnerungen in Kontakt mit der thematisierten Situation afro-amerikanischer Sklavinnen und Sklaven bringt. Andererseits wird das Oratorium „A Child of Our Time“ im Gedenkkonzert genutzt, um dem Rostocker Publikum bei seinem Erleben dieses Werkes das Bewusstwerden auch jüngerer Ereignisse der Lokalgeschichte zu ermöglichen und diesbezüglich Reflektionen anzustoßen (vgl. 4.6). Für das Gelingen dieser Praktiken ist durchweg entscheidend, dass eine erkennbar sinnige Analogie zwischen den Bildern unterschiedlicher Wirklichkeiten, die miteinander in Bezug zu bringen sind, gegeben ist.

Geht man mit Wolfgang Ißbach davon aus, dass virulente Zeiterfahrungen, die als epochale Erscheinungen mehrere Generationen in Ratlosigkeit versetzen, immer auch zu religiösen Bewältigungs-

⁵⁶⁷ Zu den verschiedenen Erscheinungsformen und der gesellschaftlichen Bedeutung einer solchen Resonanz vgl. Rosa (2016), Hartmut: Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung, Berlin.

⁵⁶⁸ Vgl. zu diesem grundlegenden kommunikativen Prozess zwischen dem Ich und dem Anderen aus semiotischer Sicht Lotman (2010), Jurij: Die Innenwelt des Denkens, Berlin, bes. S. 31-52.

formen und dadurch zur Herausbildung neuer Religionstypen führen,⁵⁶⁹ fällt die aktive Beteiligung von Erinnerungspraktiken an diesem diskursiven Feld auf. Einerseits wird der Versuch unternommen, Impulse zum Eruiere von adäquaten (religiösen) Bewältigungsformen angesichts bestimmter gesellschaftlicher Herausforderungen zu geben, andererseits wird dabei mit Strategien operiert, die zu früheren Zeiten in Reaktion auf konkrete Zeiterfahrungen entwickelt wurden, und dies sowohl von Seiten der Kunstschaaffenden, deren Werke zur Aufführung kommen, als auch von den Veranstaltenden und ihrem Programmkonzept. Als eine solche, sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts herausbildende und bis in die Gegenwart präse Zeiterfahrung hat Eßbach zum einen die entfesselte Marktwirtschaft,⁵⁷⁰ zum anderen die Technisierung und Artifiziierung der Lebenswelt⁵⁷¹ herausgearbeitet. Auch der „Zivilisationsbruch des Holocaust“⁵⁷² ist für Eßbach ohne die Voraussetzungen einer entfesselten Marktwirtschaft und Technisierung wie geschehen nicht denkbar. Michael Tippett hatte schon vor der eigentlichen Arbeit an „A Child of Our Time“ mit seinem Bühnenwerk „War Ramp“ ein Werk zur Kritik der Ökonomisierung des Krieges, konkret des Ersten Weltkriegs als Resultat von Bankgeschäften, im Blick. Die Religionstheorie und Philosophie des Psychoanalytikers Carl Gustav Jung, die Tippett rezipiert und in seinem Oratorium verarbeitet, gehört nach Eßbach in die sich Anfang des 20. Jahrhunderts herausbildende Wissenschaftsreligion, die für sich die führende Rolle auf dem neu entstandenen Religionsmarkt beanspruchte.⁵⁷³ Tippett bringt sie zusammen mit seinem eigenen Versuch, mit den Spirituals einer – seit der früheren Epoche der Religionskriege⁵⁷⁴ gebliebenen – Herausforderung des friedlichen Miteinanders unterschiedlicher religiöser bzw. weltanschaulicher Identitäten zu begegnen wie auch diese zu lösen, und das mit einem Oratorium, also unter Rückgriff auf eine musikalische Gattung, die geradezu prädestiniert dafür ist, zeitgenössische Religiosität und Spiritualität zu spiegeln. In einer an Eßbach anschließenden Perspektive erscheint folgende Deutung des Oratoriums plausibel: Um im Spiel der Marktmächte sich selbst nicht zu verlieren, nicht in einer unpersönlichen technischen Maschinerie aufzugehen und die menschliche Rolle im Dasein auch nicht mit einer göttlichen zu verwechseln, will Tippett mit seinem Oratorium Impulse zur Findung eines integren Selbst geben, das nicht aufgrund von innerer Gespaltenheit Aggressionen hervorbringt, die blind und ohne Mitgefühl das Dasein anderer zerstört, sondern zu Versöhnung und Heilung führt. Dass hierfür traditionelle bzw. institutionalisierte Vorstellungen vom guten und schlechten Leben mit seinen äußeren Anzeichen und inneren Tugenden neu zu überdenken sind, stellt ein auf Normalisierung zielendes Argumentationsmoment des Werkes dar, dass exemplarisch die schwer trennbare Verbindung von religiöser und sozialpolitischer Dimension der behandelten Thematik zeigt. Der Sündenbock-Mechanismus, den sein Werk aufzudecken und dem es kontrafaktisch entgegentreten sucht, stellt an sich keine Erfindung der Neuzeit dar. Das Ausmaß und die Effektivität seiner Umsetzung zwischen 1933 und 1945 durch das

⁵⁶⁹ Vgl. Eßbach 2014, S. 13-31 u. ders. 2019, S. 3-14.

⁵⁷⁰ Wesentlich für dieses Strukturelement ist nach Eßbach (2019, S. 6) „der moderne Kapitalismus mit der Kommodifizierung auch von Arbeit, von Boden und Zahlungsmitteln, deren freie Kommerzialisierung zuvor beschränkt war.“

⁵⁷¹ Eßbach (2019, S. 6) versteht „die artifizielle Lebenswelt, im Sinne von kaum revidierbaren Anlagen umfassender künstlicher Gehäuse, einer nie zuvor dagewesenen Vermehrung von hergestelltem Zeug und von neuartigen Mensch-Maschine-Verbindungen, eine Welt, die mit den Materialschlachten des Ersten Weltkriegs und der fordistischen Massenproduktion als etwas Neues erkennbar wird.“

⁵⁷² Eßbach 2019, S. 1425.

⁵⁷³ Zur Psychoanalyse der Religion vgl. Eßbach 2019, S. 675-684; zum Anspruch der Wissenschaftsreligion a.a.O., S. 11 (.137-272).

⁵⁷⁴ Zur Herausbildung der Bekenntnisreligion um 1500 im Zusammenhang mit dem Wandel von personaler Herrschaft zu territorialer Staatsgewalt, die zu Religionskriegen führte und durch die Herausbildung von Rationalreligion zu überwinden gesucht wurde, vgl. zusammenfassend Eßbach (2014, S. 309-316).

NS-Regime war aber vor dem 20. Jahrhundert nicht denkbar und wurde auch von Tippett zur Zeit seiner Arbeit an „A Child of Our Time“ in seiner ganzen Schwere noch nicht gesehen. Es sind gerade auch die gewöhnlicheren Anwendungen dieses Mechanismus, die Tippett im Auge hatte. Sein Werk kann daher heute gut zum Anlass genommen werden, um über neue Ausdrucksformen des Zum-Sündenbock-Machens in der – in fortgeschrittenem Maß durch einen entfesselten Markt und durch Artifizierung der Lebenswelt bestimmten – Gesellschaft nachzudenken. Dabei wäre dann aber ein Aspekt der Sündenbock- und Versöhnungsthematik zu bedenken, der bei Tippett angesichts seiner Konzentration auf die Projektionen von schattenhaften Selbstanteilen auf andere fehlt: Das Bedürfnis, eigene Schuld auf andere abzuladen. Dieser Linie folgend und auch die Frage: „Wohin mit meiner Schuld?“ stellend gelangt man zu existentiellen und theologischen Kernthemen. Sich mit Fragen wie dieser nicht nur allein, sondern wenigstens zu zweit oder zu dritt auseinanderzusetzen, ist intrinsischer Teil christlicher Religionspraktiken. In einer Projektgruppe zu einem Gedenkprojekt mit der Aufführung von „A Child of Our Time, die sich Zeit zum Nachdenken und Diskutieren – mehr noch als es in Rostock mit den gegebenen personellen Ressourcen möglich war⁵⁷⁵ – nehmen kann und wirklich nimmt, könnte so auch entdeckt werden, dass christliche Dogmatik weniger ein Korsett aus Glaubensnormen bietet, denen sich die Gläubigen unterzuordnen haben, als vielmehr wohl reflektierte Antwortmöglichkeiten auf umtreibende Fragen.⁵⁷⁶ Damit ist ein Potential für Vollzüge, die einem *doing church* entsprechen, gegeben.

Der angesprochenen Marktwirtschaft kann nun auch eine kirchlich getragene Gedenkveranstaltung wie die der Rostocker Innenstadtgemeinde nicht entgehen, denn Markt bedeutet auch ein Werben um öffentliche Wahrnehmung und Teilhabe. Und indem sie Tippetts Oratorium zusammen mit dem Präludium des St. Marien-Kantors in einer Konzertveranstaltung zur Aufführung bringt, die ohne Einnahmen nicht realisierbar ist, hat auch sie Anteil daran, dass „Religion[], Werte und Weltanschauungen zum Markte [] getragen“⁵⁷⁷ werden. Sie tut dies allerdings mit einer Programmgestaltung, die möglichst offen argumentiert, subjektiven Deutungen Freiraum lässt und nicht um einer monetären Bereicherung willen, sondern aufgrund eines authentischen Anliegens in Bezug auf die gesellschaftliche wie kirchliche Gegenwart und Zukunft bzw. aufgrund eines Anliegens des Teilens eines besonderen musikalischen Erlebnisses mit den Menschen am Wohnort (vgl. 4.1 u. 4.3). Trotz dieser Voraussetzung sind in Rostock eigene, von Tippett nicht intendierte Aktivierungen bestimmter Bedeutungskonzepte und Rahmensetzungen sowohl durch den Aufführungsort der einst durch britische Bomber schwer getroffenen Nikolaikirche, durch den expliziten Bezug auf die Reichspogromnacht sowie durch die Gestaltung der mündlichen und textlichen Einführungen zur Aufführung signifikant.⁵⁷⁸ Die Aufnahme der Gedenkthematik in einer Gottesdienstveranstaltung zeigt nun allerdings auch Aspekte, die deutlich über eine Marktlogik hinausgehen. Hier konnte das für ein Gedenken an die Reichspogromnacht doch wesentliche Element der Schuld thematisiert werden.

⁵⁷⁵ Vgl. Interview RP, Z. 279-285.

⁵⁷⁶ Die Auseinandersetzung von Lehmkuhler (2004) zur Frage „Jesus, der Sündenbock?“ sei als ‚Arbeitsmaterial‘ hier besonders empfohlen, bedarf aber wohl die Beteiligung von Diskutierenden mit theologischem Spezialwissen.

⁵⁷⁷ Eßbach 2019, S. 13.

⁵⁷⁸ Dass sich kirchliche Praktik dem Geschehen aus dem Geschehen des Religionsmarktes nicht herausnehmen kann ist heute eine Selbstverständlichkeit. Vgl. bspw. zur Konkurrenzsituation von Kirche Hauschildt, Eberhard/Pohl-Patalong (2013), Uta: Kirche. Lehrbuch Praktische Theologie, Band 4, Gütersloh, S. 181-187.

Eine diskursive, reflektierende Auseinandersetzung mit dem Gedenkthema wird im Oratorium Tippetts ebenso gefördert wie – hier allerdings je mit anderem Konnotationsspektrum – vom Orgelpräludium und der einführenden Rahmengestaltung des Gedenkkonzertes in der Nikolaikirche 2018. Tippetts kontrapunktische Kompositionsweise, die unterschiedliche Melodielinien zusammen zum Klingen bringt, statt mit einer dominanten Harmonieordnung zu arbeiten, des Kantors Klangmontagen und der Pastorin kulturhermeneutisch angelegte Arbeits- und Ausdrucksweise entsprechen solchen Impulsen zum Denken in eigener Verantwortung. Dies schafft einen Ausgleich zur durch das Oratorium gleichwohl bewirkten mächtigen Emotionalisierung und hält Hans-Georg Soeffners Kritik eines „überbordende[n] Ritualismus bei der Konstruktion einer ‚kollektiven Erinnerungskultur‘ – monumentale Mahnmale, rituelle Beschwörungen eines ‚kollektiven Traumas‘“⁵⁷⁹, auf Abstand zur eigenen erinnerungspraktischen Umsetzung.⁵⁸⁰ Im Gottesdienst wird die Verbindung von deutschen Christinnen und Christen und jüdischen Menschen über historische Taten und Schicksale hinaus deutlich.⁵⁸¹ Gemeinsame Traditionen, gemeinsame Vorstellungen des Schöpfergottes, gemeinsame Gebete und Hoffnungen werden aufgerufen. Schließlich zeigt sich aber doch eine Differenz jüdischer und christlicher Identität, die durch unterschiedliche Bezüge auf Gedächtnisse sowohl religionskultureller als auch kommunikativer und politischer Art bedingt wird und sich nicht dadurch aufheben lässt, dass in einem jüdischen Stil praktiziert wird. Unter Achtung dieser Verschiedenheit kann es sich ereignen, dass Zeichen von Versöhnung von heutigen jüdischen Menschen gegenüber heutigen christlichen zum Ausdruck kommen.

Vom Typ des Erinnerns ähnelt sowohl Tippetts Oratorium als auch das Rostocker Projekt dahingehend einem *kosmopolitischen* Regime, dass signifikant auf die Aufhebung von Gegensätzen und Versöhnung hin angelegte Strategien erkennbar sind, was tendenziell einem für kosmopolitisches Erinnern typischen Streben nach Konsens nahe kommt.⁵⁸² Doch unterbleiben klare Zuordnung zwischen „dort böse“ und „dort gut“. In eher *agonalen* Stil wird also kein festes Urteil gefällt, aber es sind Werte erkennbar. Letzteres gilt vor allem für die Rostocker Gedenkpraktik. Denn das Oratorium alleine bietet durch das Aufbrechen der christlichen Basiserzählung und nicht leicht verständlichen Ausrichtung an der Archetypenlehre von Jung weniger greifbare Orientierung. In Bezug auf Potentiale von gedächtnisbezogenen ästhetischen Praktiken, sich zugleich mit dem Vollzug eines *doing church* zu ereignen, ist in diesem Zusammenhang letztlich die unbedingte (selbstverständliche) Grundlage hervorzuheben, dass dafür – als erkennbares Orientierungsangebot – ein zumindest kontextuell aktivierter Bezug auf christlichen Sinn, christliches Praktizieren, Erinnern, Erleben, Verstehen, Deuten, Glauben, Hoffen vorauszusetzen ist.

⁵⁷⁹ Soeffner (2010), Hans-Georg: Symbolische Formung. Eine Soziologie des Symbols und des Rituals, Weilerswist, S. 56.

⁵⁸⁰ Ein solcher Ritualismus entspricht einem von Eßbach ausgemachten Typus einer „ritual-technischen Verfahrensreligion“. Vgl. zusammenfassend Eßbach (2019, S. 1421-1423).

⁵⁸¹ In Bezug auf den Symbolbestand spätmoderner Pluraler Gesellschaften konstatiert Soeffner (2010, S. 56): „Was alle angeht verweist nicht mehr so sehr auf gemeinsame Traditionen, sondern auf gemeinsame Entscheidungen oder Schicksale [...] mit Ketten, die von keiner Seite gelöst werden können“ seien so Deutsche, der Holocaust und Jüdinnen bzw. Juden verbunden. Vgl. Eßbach (2019, S. 1365).

⁵⁸² Vgl. Berger/Kansteiner 2019.

7. Literaturverzeichnis

- Arendt (2002), Hannah: Denktagebuch. 1950 bis 1973, Bd. 1, München.
- Arendt (1960), Hannah: Vita Activa oder Vom tätigen Leben, Stuttgart.
- Arendt (1955), Hannah: Elemente und Ursprung totaler Herrschaft, Frankfurt am Main.
- Assmann (1995), Jan: „Erinnern, um zuzugehören. Kulturelles Gedächtnis, Zugehörigkeitsstruktur und normative Vergangenheit“, in: Platt, Kirsten/Dabag, Mihran (Hg.): Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten, Opladen, S. 51-75.
- Benz (2018), Wolfgang: Gewalt im November 1938. Die „Reichskristallnacht“. Initial zum Holocaust, Berlin.
- Berger, Peter A./Hock, Klaus/Klie (2013), Thomas: „Religionshybride – Zur Einführung“, in: Dies. (Hg.): Religionshybride. Religion in posttraditionalen Kontexten, Wiesbaden, S. 7-45.
- Berger, Stefan/Kansteiner (2019), Wulf: „Antagonistische, kosmopolitische und agonale Erinnerungen an Krieg | Antagonistic, Cosmopolitan and Agonistic Memorials of War“, in: Berger, Stefan/Grütter, Heinrich Theodor/Kansteiner, Wulf (Hg.): Krieg. Macht. Sinn. Krieg und Gewalt in der europäischen Erinnerung. War and Violence in European Memory, Essen, S. 17-35.
- Berges, Ulrich/Beuken (2016), Willem: Jesaja. Eine Einführung, Göttingen.
- Bieger (2011), Laura: „Ästhetik der Immersion: Wenn Räume wollen. Immersives Erleben als Raumerleben“, in: Lehnert, Gertrud (Hg.): Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung, Bielefeld, S. 75–95.
- Bitterhof (Hg.; 1969), Erich: Georg Götsch. Lebenszeichen. Zeugnisse eines Weges, Wolfenbüttel, Zürich.
- Blunden [1963 (repr. 1931)], Edmund: „Memoir (1931)“, in: Owen, Wilfred: The poems of Wilfred Owen, ed. with a memoir and notes by Edmund Blunden, London, S. 3-41.
- Böker (2006), Uwe: „John Gays *The Beggar's Opera* und die sozialhistorischen Kontexte: Satire, Kriminalität, Ballade, Oper, Kommerzialisierung“, in: Ders./Detmers, Ines/Giovanopoulos, Anna-Christina (Hg.): John Gay's *The Beggar's Opera* 1728-204. Adaptions and Re-Writings, Amsterdam, New York, S. 33-102.
- Bovon (1989), François: Das Evangelium nach Lukas. 1. Teilband Lk 1,1-9,50, Zürich.
- Brachtendorf, Johannes/Herzberg (Hg.; 2014), Stephan: Vergebung, Münster.
- Bubmann (2002), Peter: „Klangräume des Heiligen. Herausforderungen der Kirchenmusik in der pluralen Gesellschaft“, in: Ders.: Einstimmung ins Heilige. Die religiöse Macht der Musik, Karlsruhe, S. 9-41.
- Bullivant (2013), Joanna: „Tippett and politics: the 1930th an beyond“, in: Gloag, Kenneth und Jones (Hg.), Nicholas: The Cambridge Companion to Michael Tippett, Cambridge S. 68-85.
- Chase (2011), Malcolm: „Unemployment without Protest: The Ironstone Mining Communities of East Cleveland in the Inter-war Period“, in: Reiss, Matthias/Perry, Matt (Hg.): Unemployment and Protest: New Perspectives on Two Centuries of Contention, Oxford, S. 265–282 (vgl. Onlinepublikationen).
- Clements (1984), Ronald Ernest: כוכב, in: Botterweck, G. Johannes/Ringgren, Helmer/Fabry, Heinz-Josef (Hg.): Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament, Stuttgart u.a., Sp. 79-91.
- Copping (2020), Ryan: The Great War in American and British Cinema, 1918-1938. Art Amidst the Ashes, Cham.
- Danz (2016), Christian: Systematische Theologie, Tübingen.

- Derrida (²1999) Jacques: „Struktur Ereignis Kontext“, in: ders.: Randgänge der Philosophie, Wien, S. 325-351.
- Detering (2011), Heinrich: Was ist Kunstreligion? Systematische und historische Bemerkungen, in: Meier, Albert/Costazza, Alessandro/ Laudin, Gérard (Hg.): Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne, Band 1: Der Ursprung des Konzepts, Berlin, New York, S. 11-27.
- Edinger (1922), Edward F.: Encounter with the Self. A Jungian Commentary on William Blake's *Illustrations of the Book of Job*, Toronto.
- Eliot (1935), Thomas Stearns: Murder in the Cathedral, New York (vgl. Onlinepublikationen).
- Engemann, Hauke/Kreutz (2018), Gunter: „Emotionen und ästhetische Gefühle“, in: Lehmann, Andreas C./Kopiez, Reinhard (Hg.): Handbuch Musikpsychologie, Bern, S. 617-640.
- Erne (2017), Thomas: Hybride Räume der Transzendenz. Wozu wir heute noch Kirchen brauchen. Studien zu einer postsäkularen Theorie des Kirchenbaus, Leipzig.
- Erne (2007), Thomas: „Die Wiederentdeckung des Raumes in der Evangelischen Theologie“, in: Zeitschrift Arbeitsstelle Gottesdienst der GAGF, Heft 02/2007, 21. Jahrgang, S. 5-13.
- Eßbach (2014), Wolfgang: Religionssoziologie 1. Glaubenskrieg und Revolution als Wiege neuer Religionen, Paderborn.
- Eßbach (2019), Wolfgang: Religionssoziologie 2, Entfesselter Markt und artifizielle Lebenswelt als Wiege neuer Religionen, Band1/2, Paderborn.
- Etzelmüller (2020), Gregor: „Religion und Heilung. Eine christlich-theologische Perspektive“, in: Tulaszewski, Martin/Hock, Klaus/Klie, Thomas (Hg.): Was Heilung bringt. Krankheitsdeutungen zwischen Religion, Medizin und Heilkunde, Bielefeld, S. 125-151.
- Fechtnr, Kristian/Klie (2011), Thomas: „Riskante Liturgien. Zum Charakter und zur Bedeutung von Gottesdiensten in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit“, in: Dies. (Hg.): Riskante Liturgien – Gottesdienste in gesellschaftlicher Öffentlichkeit, Stuttgart, S. 7-19.
- Finsterbusch (2012), Karin: Deuteronomium. Eine Einführung, Göttingen, Stuttgart, S. 59.
- Fischer (1997), Kurt von: Die Passion. Musik zwischen Kunst und Kirche, Kassel.
- Fischer-Lichte (¹⁰2017), Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main.
- Frey (2015), Jörg: Der Brief des Judas und der zweite Brief des Petrus, Leipzig.
- Fuhrer (2013), Armin: Herschel. Das Attentat des Herschel Grynszpan am 7. November 1938 und der Beginn des Holocaust, Berlin.
- Gardiner (1969), Rolf: „Georg Götsch und Rolf Gardiner“, in: Bitterhof (Hg.), Erich: Georg Götsch. Lebenszeichen. Zeugnisse eines Weges, Wolfenbüttel, Zürich, S. 236-248.
- Girard (1982), René: Le buc émissaire, Paris; dt. (1988): Der Sündenbock, Zürich, Düsseldorf.
- Gloag (1999), Kenneth: Tippet: A Child of Our Time, Cambridge.
- Grüter (2019), Verena: „Musik in interreligiösen Begegnungen. Religionstheologie und ästhetische Wende“, in: Höink, Dominik/Bauer, Thomas/Leonhard, Clemens (Hg.): Musik und Religion, Baden-Baden, S. 235-255.
- Händel (1965), Georg Friedrich: Der Messias/Messiah. Oratorium in drei Teilen/Oratorio in three parts, hrsg. v. John Tobin; Kassel u.a.
- Hastedt (2019), Heiner: „Deutungsmacht und Wahrheit als Qualitätskriterien von Zeitdiagnosen. Einleitende Bemerkungen“, in: Ders. (Hg.): Deutungsmacht von Zeitdiagnosen. Interdisziplinäre Perspektiven, Bielefeld, S. 11-33.
- Hauschildt, Eberhard/Pohl-Patalong (2013), Uta: Kirche. Lehrbuch Praktische Theologie, Band 4, Gütersloh.

- Hieke (2014), Thomas: Levitikus. Zweiter Teilband 16-27, Freiburg im Breisgau.
- Hilberg (2016), Raul: „Die Motive der Deutschen für die Vernichtung der Juden (1965)“, in: Ders. Anatomie des Holocaust. Essays und Erinnerungen, Frankfurt am Main, S. 35-70.
- Hilberg (1985), Raul: „Der Weg in den Holocaust“, Vortrag im Film von Lanzmann, Claude: Shoah, Paris.
- Hopcke (1993), Robert H.: C. G. Jung, Jungianer und Homosexualität, Solothun, Düsseldorf.
- Horváth (2014), Ödon von: Ein Kind unserer Zeit, hrsg. v. Nicole Streitler-Kastberger unter Mitarbeit von Sabine Edit Braun und Martin Vejvar, in: Kastberger, Klaus (Hg.): Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Historisch-kritische Edition, Band 16, Berlin, Boston.
- Jankélévitch [2006 (i.O. zuerst 1971)], Vladimir: Verzeihen?, Frankfurt am Main.
- Janowski (2004), Bernd: „Sündenbock“, in: Betz, Hans Dieter u.a. (Hg.): Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Tübingen, S. 1902f.
- Jost, Christofer/Sebald (Hg.; 2020), Gerd: Musik – Kultur – Gedächtnis. Theoretische und analytische Annäherungen an ein Forschungsfeld zwischen den Disziplinen, Wiesbaden.
- Jost, Christofer/Sebald (2020), Gerd: „Musik – Kultur – Gedächtnis. Eine Einleitung“, in: Dies. (Hg.): Musik – Kultur – Gedächtnis. Theoretische und analytische Annäherungen an ein Forschungsfeld zwischen den Disziplinen, Wiesbaden, S. 13-23.
- Jung (¹³1978), Carl Gustav: Gesammelte Werke, Bd. 6: Psychologische Typen, Olten.
- Jung (1976a), Carl Gustav: Gesammelte Werke, Bd. 9.1: Die Archetypen des kollektiven Unbewussten, Olten.
- Jung (1976b), Carl Gustav: Gesammelte Werke, Bd. 9.2: Aion. Beiträge zur Symbolik des Selbst, Olten.
- Jung (1963), Carl Gustav: Gesammelte Werke, Bd. 11: Zur Psychologie Westlicher und östlicher Religion, Zürich.
- Jung (1935): „Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten“, in: Fröbe-Kapteyn, Olga (Hg.): Eranos-Jahrbuch 1934. Ostwestliche Symbolik der Seelenführung, Zürich, S. 179-229.
- Karlauf (2009), Thomas: „„So endete mein Leben in Deutschland“. Der 9. November 1938“, in: Gerhardt, Uta/Karlauf, Thomas (Hg.): Nie mehr zurück in dieses Land. Augenzeugen berichten über die Novemberpogrome 1938, Berlin, S. 11-34.
- Karstein (2013), Uta: Konflikt um die symbolische Ordnung. Genese, Struktur und Eigensinn des weltanschaulich-religiösen Feldes in der DDR, Würzburg.
- Karstein, Uta/Wohlrab-Sahr (2016), Monika: „Religiöser Wandel als Generationenwandel? Betrachtungen zum Generationenkonzept am Beispiel ostdeutscher Generationenverhältnisse“, in: Matthäus, Sandra/Kubiak, Daniel (Hg.): Der Osten. neue sozialwissenschaftliche Perspektiven auf einen komplexen Gegenstand jenseits von Verurteilung und Verklärung, Wiesbaden, S. 17-44.
- Karstein, Uta/Schmidt-Lux, Thomas/Wohlrab-Sahr (2009), Monika: Forcierte Säkularität. Religiöser Wandel und Generationendynamik im Osten Deutschlands, Frankfurt am Main.
- Kasten (2008), Bernd: Verfolgung und Deportation der Juden in Mecklenburg 1938-1945, Schwerin.
- Keates (2016), Jonathan: Messiah. The composition and afterlife of Handel's Masterpiece, London.
- Kemp (1984), Ian: Tippett – the composer and his music, London.
- Kierkegaard (1995), Søren: Die Krankheit zum Tode, Hamburg.
- Klee (²2009), Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt am Main.
- Knapp (2015), Lore: Formen des Kunstreligiösen. Peter Handke – Christoph Schlingensief, Paderborn.
- Korsch (2019), Dietrich: „Die Religion in der Musik und die Musik in der Religion“, in: Dober, Hans Martin/Binkmann, Frank Thomas (Hg.): Religion.Geist.Musik, Wiesbaden, S. 25-40.

- Körtner (2018), Ulrich H. J.: Dogmatik, Leipzig.
- Kubick (2018), Andreas: Theologische Kulturhermeneutik impliziter Religion. Ein praktisch-theologisches Paradigma der Spätmoderne, Berlin, Boston.
- Küenzlen (1994), Gottfried: Der neue Mensch. Eine Untersuchung zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne, München.
- Langer (1957), Suzanne K.: Problems of Art, London.
- Lehmann (1996), Theo: Negro-Spirituals. Geschichte und Theologie, Stuttgart.
- Lehmkuhler (2004): „Jesus der Sündenbock? Gespräch mit René Girard, in: Neue Zeitschrift für Systematische Theologie und Religionsphilosophie, Band 46, Band 3, S. 364-386.
- Lévinas (1987): Totalität und Unendlichkeit. Versuch über Exteriorität, Freiburg, München.
- Looney (2014), Aaron: „Unstrafbar, Unsühnbar, Unvergebbar – Vladimir Jankélévitch und die Grenzen zwischenmenschlicher Vergebung“, in: Brachtendorf, Johannes/Herzberg, Stephan (Hg.): Vergebung, Münster, S. 187-215.
- Lotman (2010), Jurij: Die Innenwelt des Denkens, Berlin.
- Löw (2001), Martina: Raumsoziologie, Frankfurt a.M., S. 58-61.
- Luhmann (1977), Niklas: Funktion der Religion, Frankfurt am Main.
- Magin, Charlotte/Schwier (2011), Helmut: „Der Schrei nach Versöhnung“. Fernsehgottesdienst zum 60. Jahrestag des Endes des Zweiten Weltkrieges, in: Fechtner, Kristian/Klie, Thomas (Hg.): Riskante Liturgien – Gottesdienste in gesellschaftlicher Öffentlichkeit, Stuttgart, S. 59-66.
- Marks (2018), Matthias: Religionspsychologie, Stuttgart.
- Massenkeil (1998), Günther: Oratorium und Passion, teil 1, Laaber, S. 214-220.
- Matthews (1980), David: Michael Tippett. An introductory study, London.
- Meyer-Blanck (2019), Michael: Das Gebet. Tübingen, S. 4-6.
- Meyer-Blanck (2008), Michael: Liturgie als Erinnerungsform, in: Ebner, Martin u.a. (Hg.): Die Macht der Erinnerung, Neukirchen-Vluyn, S. 361-379.
- Mickan (2026), Antje: Doing Space – Doing Memory – Doing Church. Ein Instrumentarium zur Erforschung hybrider ästhetischer Praxis, Stuttgart.
- Mickan (2024), Antje: doing space | doing memory | doing church. Analytisches Instrumentarium zur Erforschung hybrider ästhetischer Praxis mit Gedächtnisbezug und seine praktisch-theologische Anwendung, Rostock (Bibliothekspublikation mit Interviewtranskriptionen im Anhang).
- Mickan (2019a), Antje: „Kunst-Religion. An den Grenzen des Unterscheidbaren“, in: Dies./Klie, Thomas/Berger, Peter A. (Hg.): Räume zwischen Kunst und Religion. Sprechende Formen und religionshybride Praxis, Bielefeld, S. 207-231.
- Mickan (2019b), Antje: „Konstruktionen des Weiterlebens. Postmortalitätsvorstellungen in Vergangenheit und Gegenwart“, in: Benkel, Thorsten, Meitzler, Matthias (Hg.): Zwischen Leben und Tod. Sozialwissenschaftliche Grenzgänge, Wiesbaden, S. 227-242.
- Mickan, Antje/Klie, Thomas/Berger (2019), Peter A.: „Einleitung: Kunsträume“, in: Dies./Klie, Thomas/Berger, Peter A. (Hg.): Räume zwischen Kunst und Religion. Sprechende Formen und religionshybride Praxis, Bielefeld, S. 11-17.
- Morgenthaler (1997), Christoph: „Carl Gustav Jung (1875-1961)“, in: Michaels, Axel (Hg.): Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade, München 1997, S. 232-245.
- Nieper, Lena/Schmitz (Hg.; 2016), Julian: Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart, Bielefeld.

- Osrecki (2019), Fran: „Zeitdiagnosen. Funktionen und Krisen eines Genres“, in: Hastedt, Heiner (Hg.): Deutungsmacht von Zeitdiagnosen. Interdisziplinäre Perspektiven, Bielefeld, S. 35-47.
- Osthöven (2015), Claus-Dieter: „Religionsaffinität. Erkundungen im Grenzbereich von Theologie und Kulturwissenschaften“, in: Zeitschrift für Theologie und Kirche/112, S. 358-377.
- Otto (2012), Eckart: Deuteronomium 1,1-4,43, Freiburg im Breisgau.
- Otto (2004), Rudolf: Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, München.
- Owen (1963), Wilfred: The Collected Poems of Wilfred Owen, ed. with introduction and notes by C. Day Lewis, London.
- Owen [1963 (repr. 1931)], Wilfred: The poems of Wilfred Owen, ed. with a memoir and notes by Edmund Blunden, London.
- Pahlen (1987), Kurt: Oratorien der Welt. Oratorium, Messe, Requiem, Te Deum, Stabat Mater und grosse Kantate, München, S. 332-336.
- Perlovsky (2017), Leonid: Music, Passion, and Cognitive Function, Saint Louis, S. 135-145.
- Pollack (2015), Detlef: „Religionssoziologie in Deutschland seit 1945: Tendenzen – Kontroversen – Konsequenzen“, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 67, S. 433-474.
- Rathkolb (1991), Oliver: Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich, Wien.
- Richter, Anne-Maren/Schwarke (Hg.; 2014), Christian: Technik und Lebenswirklichkeit. Philosophische und theologische Deutungen der Technik im Zeitalter der Moderne, Stuttgart.
- Robinson (2013), Suzanne: „‘Coming out to oneself’: encodings of homosexual identity from the First String Quartet to *The Heart’s Assurance*“, in: Gloag, Kenneth und Jones (Hg.), Nicholas: The Cambridge Companion to Michael Tippett, Cambridge, S. 86-102.
- Rosa (2016), Hartmut: Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung, Berlin.
- Schaeffler (2014), Richard: „Schuld, Vergebung und Sühne als Gegenstand der philosophischen Ethik“, in: Brachtendorf, Johannes/Herzberg, Stephan (Hg.): Vergebung, Münster, S. 35-58.
- Scheer (2016), Monique: Emotionspraktiken. Wie man über das Tun an die Gefühle herankommt. In: Beitzl, Matthias/Schneider, Ingo (Hg.): Emotional Turn?! Europäisch ethnologische Zugänge zu Gefühlen & Gefühlswelten, Wien, S. 15-36.
- Schnelle (2016), Udo: Das Evangelium nach Johannes, Leipzig.
- Scholz (2015), Gottfried: Bachs Passionen. Ein musikalischer Werkführer, Mainz.
- Schütz, Alfred/Luckmann (2003), Thomas: Strukturen der Lebenswelt, Stuttgart.
- Soden (2019), Oliver: Michael Tippett. The Biography, London.
- Soeffner (2010), Hans-Georg: Symbolische Formung. Eine Soziologie des Symbols und des Rituals, Weilerswist.
- Stegmaier (2014), Werner: „Schuld und Rang. Nietzsches Vorschlag zur Überwindung des Schuldkomplexes“, in: Brachtendorf, Johannes/Herzberg, Stephan (Hg.): Vergebung, Münster, S. 149-165.
- Steinmeier (2019), Anne M.: „Kunst und Psyche – Impulse der Psychologie C.G. Jungs für die Sinnarbeit des Lebens – Eine kulturphilosophische Relecture, in: Wege zum Menschen, Jg. 71, Göttingen, S. 237-252.
- Steinweis (2008), Alan E.: „Judenverfolgung und Holocaust“, in: Süß, Dietmar/Süß, Winfried (Hg.): Das „Dritte Reich“. Eine Einführung, München, S. 287-309.
- Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas u.a. (Hg.; 2018): Kristallnacht. Antijüdischer Terror 1938. Erinnerungen und Ereignisse, Berlin.

- Strauss (1989), Herbert A.: „Der 9./10. November 1938 im Zusammenhang der NS-Politik“, in: Ders./Bergmann, Werner/Hoffmann, Christhard (Hg.): Lerntag über Gewalt gegen Juden: Die Novemberpogrome von 1938 in historischer Perspektive – gemeinsam mit der Research Foundation for Jewish Immigration, New York – am 6. November 1988, Berlin.
- Strauss (1971), Walter A.: *Decent and Return – The Orphic Theme in Modern Literature*, Cambridge.
- Tippett (ca. 2006), Michael: *A Child of Our Time*. Oratorio vor soli, chorus and orchestra (1939-1941), Mainz u.a.
- Tippett (1998), Michael: *Essays zur Musik*, Mainz.
- Tippett (ca. 1997): *Michael: A Child of Our Time*. Oratorio for soli, chorus and orchestra – with text and music by Michael Tippett, Mainz u.a.
- Tippett (1995), Michael: *Tippett on Music*, Oxford.
- Tippett (1991): *Michael: Those twenty century blues*. An autobiography, London.
- Trotsky (1974), Leon: „For Grynszpan, Against Facist Pogrom Gangs and Stalinist soundrels“, in: Ders.: *Writings, 1938-1939*, New York, S. 191-193.
- Tsventanova (2016), Petya: „Das Requiem – ein Erinnerungsort. Das *War Requiem* von Benjamin Britten und das *Polskie Requiem* von Krzysztof Penderecki als Erinnerungsdenkmäler des 20. Jahrhundert“, in: Nieper, Lena/Schmitz, Julian (Hg.), *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*, Bielefeld, S. 103-112.
- Zenger (2008a), Erich: „Psalm 126“, in: Hossfeld, Frank-Lothar/Zenger, Erich: *Psalmen 101-150*, Freiburg im Brg., S. 499-511.
- Zenger (2008b), Erich: „Psalm 115“, in: Hossfeld, Frank-Lothar/Zenger, Erich: *Psalmen 101-150*, Freiburg im Brsg., S. 275-291.

Onlinepublikationen

- Albani (2014), Matthias: *Sterne / Sternbilder / Sterndeutung*, in: Deutsche Bibelgesellschaft: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*, https://cms.ibep-prod.com/app/uploads/sites/18/2023/08/Sterne_Sternbilder_Sterndeutung__2018-12-03_21_15.pdf (Zugriff 23.11.2023), S. 16f.
- Armstrong (1962), Louis: *Nobody knows the Trouble I've seen*, https://www.youtube.com/watch?v=SVKKRzemX_w (10.09.2026).
- Berger (2016), Noemi: „Religiöse Begriffe aus der Welt des Judentums. Sechsenddreißig Gerechte“, in: *Jüdische Allgemeine*, <https://www.juedische-allgemeine.de/glossar/36-gerechte/> (Zugriff 20.04.2026).
- Bundeszentrale für politische Bildung (2018): *Der 9. November in der deutschen Geschichte*, <https://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/172172/der-9-november> (Zugriff 20.04.2026).
- Bundeszentrale für politische Bildung (2011): *9. November 1938*, <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-junge-politik-lexikon/320945/pogrom-reichspogromnacht/> (Zugriff 10.04.2026).
- Chase (2011), Malcolm: „Unemployment without Protest: The Ironstone Mining Communities of East Cleveland in the Inter-war Period“, in: Reiss, Matthias/Perry, Matt (Hg.): *Unemployment and Protest: New Perspectives on Two Centuries of Contention*, Oxford, S. 265–282, online, https://perspectivia.net/servlets/MCRFileNodeServlet/pnet_derivate_00004244/chase_unemployment.pdf (Zugriff 20.09.2026).

- Deutsche Stiftung Denkmalschutz: Kloster zum Heiligen Kreuz, <https://www.denkmalschutz.de/denkmal/kloster-zum-heiligen-kreuz.html> (Zugriff 10.09.2026).
- Eliot (1935), Thomas Stearns: *Murder in the Cathedral*, New York, <https://www.fadedpage.com/show-book.php?pid=20200965> (Zugriff 10.09.2026).
- Ev.-luth. Innenstadtgemeinde Rostock: „Die Orgel der St. Marien-Kirche zu Rostock. Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft“, im Web unter: <https://marienorgel-rostock.de/> (Zugriff am 10.09.2026).
- Ev.-Luth. Jakobus-Kirchengemeinde Rostock, vgl. <https://jakobus-rostock.de/> (Zugriff 20.04.2026).
- Ev.-Luth. Jakobus-Kirchengemeinde. Nagelkreuz-Zentrum: <https://jakobus-rostock.de/nagelkreuz-zentrum/> (Zugriff 10.09.2026).
- Hasselmann, Silke: „Das Stigma und Trauma von Rostock-Lichtenhagen“, in: Deutschlandfunk Kultur: https://www.deutschlandfunkkultur.de/brandanschlag-das-stigma-und-trauma-von-rostock-lichtenhagen.1001.de.html?dram:article_id=394344 (Zugriff 20.04.2026).
- Hemmerle (1988), Klaus: „Man hat meinem Gott das Haus angezündet“, <https://www.klaus-hemmerle.de/de/werk/man-hat-meinem-gott-das-haus-angezuendet.html#/reader/0> (Zugriff 20.04.2026).
- Herzig (2010), Arno: „1933-1945: Verdrängung und Vernichtung“, <https://www.bpb.de/izpb/7687/1933-1945-verdraengung-und-vernichtung> (Zugriff 20.04.2026).
- ILGA-Europa (1998), <https://www.hosiwien.at/img/pdf/eureport.pdf> (Zugriff 23.11.2023).
- Jüdische Gemeinde Rostock, <https://www.synagoge-rostock.de/de/%C3%BCber-uns.html> (Zugriff 20.04.2026).
- Jüdisches Museum Berlin: Der 9. November 1938, <https://www.jmberlin.de/thema-9-november-1938> (Zugriff 10.04.2026).
- Jüdisches Museum Berlin: „Polenaktion“ 1938, <https://www.jmberlin.de/thema-polenaktion-1938#media-7723> (Zugriff 10.04.2026).
- Kirchliches Zentrum Nikolaikirche Rostock, <https://www.kirche-mv.de/nikolaikirche-rostock/die-andere-nutzung> (Zugriff am 10.09.2026).
- Michael Tippett Musical Foundation: <https://www.tippettfoundation.org.uk/works-list> (Zugriff 1.09.2026). Modernist Archive Publishing Projekt im Internet zu finden: <https://www.modernistarchives.com/person/francesca-allinson> (Zugriff 10.09.2026).
- MV1 – Heimat bewegt: Albrecht Josephy – Eine jüdische Geschichte aus Rostock, https://www.youtube.com/watch?v=uPR_pFM6QQU (Zugriff 20.04.2026).
- Nagelkreuzgemeinschaft in Deutschland e.V.: Die Versöhnungslitanei von Coventry (deutsch), <https://nagelkreuz.de/wp-content/uploads/2017/05/versoehnungslitanei-von-coventry-deutsch-deutsch.pdf> (Zugriff 30.03.26).
- Nagelkreuzgemeinschaft in Deutschland e.V.: Hintergrund, <https://nagelkreuz.de/nkg-international/geschichte> (10.09.2026).
- Schumacher (2020), Vivienne: „Angeordneter Terror in der Reichspogromnacht“, in NDR: Chronologie, <https://www.ndr.de/geschichte/chronologie/Novemberpogrome-Angeordneter-Terror-in-der-Reichspogromnacht,novemberpogrom100.html> (Zugriff 20.04.2026).
- St. Johannis-Kantorei Rostock: Veranstaltungskalender der St. Johannis-Kantorei Rostock für das Jahr 2015: https://www.st-johannis-kantorei.de/wp-content/uploads/2014/11/StJK_VK-2015_An-sicht_DS.pdf (Zugriff 20.04.2026).
- St. Marien-Kirche zu Rostock: Rettung der Marienkirche, <http://www.marienkirche-rostock.de/index.php/geschichte/april-1942> (Zugriff 20.04.2026).

- Swed (2000), Mark: „Daring to Ask the Big Questions“, in Los Angeles Times vom 24.01.2000, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2000-jan-24-ca-57127-story.html> (Zugriff 20.04.2026).
- Tippett (1934), Michael: Symphony in B-flat (als Leihgabe bei Schott, London 2018 neu aufgelegt), <https://de.schott-music.com/shop/symphony-in-b-flat-no354442.html> (Zugriff 10.09.2026).
- Universität Bremen. Orchester und Chor (2009): Michael Tippett. A Child of Our Time, https://www.uni-bremen.de/fileadmin/user_upload/sites/orchester/Images/Programmhefte/Programmheft_WS_2008-9_Michael_Tippett_A_Child_of_Our_Time.pdf (Zugriff 17.11.2023).
- Wikipedia: „Nikolaikirche (Rostock)“, [https://de.wikipedia.org/wiki/Nikolaikirche_\(Rostock\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Nikolaikirche_(Rostock)) (Zugriff 20.04.2026).
- Wornowski (2018), André: „Pogrom-Opfer: ‚Mein Leben ist ein Geschenk‘“, in: Ostseezeitung, <https://www.ostsee-zeitung.de/Mecklenburg/Rostock/Rostocker-Pogrom-Opfer-Mein-Leben-ist-ein-Geschenk> (Zugriff 10.04.2026).
- Zeit-Online: Podcast: Das Politikteil / Jens-Christian-Wagner: „Die Deutschen und der Holocaust: Vergessen wir das Erinnern?“, <https://www.zeit.de/politik/2021-01/jens-christian-wagner-holocaust-gedenktage-deutschland-erinnerungskultur-politikpodcast> (Zugriff 10.04.2026.).

Zusammenfassung

Wie kommt ein britischer Komponist des 20. Jahrhunderts, der sich selbst als Agnostiker versteht, dazu, ein Oratorium zu komponieren? Was geschieht den Elementen überlieferter Religion in dieser Neuschöpfung? Und wie verändern sich umgekehrt die im Werk eingeschriebenen Pläne des Musikers, wenn es im Rahmen kirchlicher Erinnerungspraxis zur Aufführung kommt?

Fragen wie diesen nachgehend setzt sich die Autorin in der vorliegenden Publikation mit Michael Tippetts (1905-1998) „A Child of Our Time“ auseinander. Dabei legt das Oratorium für Forschungen in Deutschland eine besondere Verschränkung mit auf Gedächtnis und Erinnerung bezogenen Fragen nahe. Denn die Leiterzählung dieses 1941 fertig gestellten und 1944 erstmals aufgeführten Oratoriums entspricht in ihren Grundzügen den Ereignissen des Attentats von Paris im November 1938, auf das von nationalsozialistischer Seite mit offenen Gewaltaufrufen gegen die jüdische Bevölkerung im Deutschen Reich geantwortet wurde. Die sich anschließenden Pogrome gelten heute als Beginn des Holocaust.

In praxeologisch orientierter Perspektive kommen Tippetts biografische Entwicklung, die historische Vorlage des Erzählstoffs und eine Werkanalyse gemeinsam mit einer Aufführungsanalyse so in den Blick, dass die Rekonstruktionen dieser Phänomenbereiche erhellende Wechselbezüge aufzeigen und überdies Transformationen von Religion in Vollzügen einer Kunstpraktik nachvollziehbar werden. Daraus ergeben sich in praktisch-theologischer Sicht Anschlussmöglichkeiten insbesondere für die pastorale und religionspädagogische Praxis.