

»An English Composer Sees America«¹

Benjamin Britten's transatlantische Möglichkeitsräume

Susanne Rode-Breymann

Kulturtransfer setzt Kreativität frei, indem Austauschprozesse »zwischen Kulturräumen und kulturellen Systemen« angestoßen werden; es geht um »Vorgänge der interkulturellen Übertragung und Vermittlung von Texten, Diskursen, Medien und kulturellen Praktiken, die durch [...] Selektion, Mediation und Rezeption gesteuert werden.«² Ein Forschungsfeld par excellence für solcherart Austausch- und Aneignungsprozesse sind die kulturellen transatlantischen Beziehungen zwischen der amerikanischen Ostküste und Europa. Dies war Thema des Hannover-Wolfenbüttel-Ausstellungs- und Veranstaltungsprojektes »Klang Raum New York. Tempo | Brechung | Clash«³.

New York City war seit Beginn des 20. Jahrhunderts ein gewaltiger »melting pot«: Um 1920 hatte die New Yorker Bevölkerung einen Ausländeranteil von 40 Prozent, in den 1930er-Jahren wie in den 1940er-Jahren – auf der Flucht vor dem Nationalsozialismus – kamen weitere Immigranten hinzu. Die Stadt sei dem »abweichenden Verhalten gegenüber [...] so tolerant wie keine andere« gewesen, so Hartmut Häussermann und Walter Siebel: »Hier gibt es nur Fremde und deshalb gar keine. Hier ist der Wechsel der Rollen möglich, ein »neues Leben« kann begonnen werden mit der Ankunft in der Neuen Welt, aber auch weiterhin jährlich, wöchentlich, täglich.«⁴ Damit verband sich die Hoffnung auf »Überwindung nationaler Konkurrenzen und rassistischer Diskriminierung«, was »New York zum Inbegriff

1 So der Titel eines Aufsatzes von Benjamin Britten in *Tempo* von April 1940.

2 Lutz Musner: *Kultur als Transfer. Ein regulationstheoretischer Zugang am Beispiel der Architektur*, in: *Ent-grenzte Räume: Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, hg. von Helga Mitterbauer und Katharina Scherke, Wien 2005, S. 173–194.

3 Das Projekt wurde von Susanne Rode-Breymann, Helwig Schmidt-Glintzer und Gerd Wimmer in der Zeit von Juni 2012 bis Mai 2013 als Kooperationsprojekt der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, der NDR Radio-philharmonie, der Staatsoper Hannover, der Städtischen Galerie Kubus Hannover, der Kestnergesellschaft Hannover und dem Kunstverein Braunschweig realisiert.

4 *New York. Strukturen einer Metropole*, hg. von Hartmut Häussermann und Walter Siebel, Frankfurt a.M. 1993, S. 25.

der modernen Stadt«⁵ machte. Die kulturelle Energie, die von New York ausging und ausgeht, liegt in der multikulturellen Vielfalt, der kulturellen Offenheit, in der räumlichen Konzentration, die die Bildung von Netzwerken, Milieus und Szenen ermöglicht und eine Vielzahl von subkulturellen und avantgardistischen Freiräumen zulässt.

In den 1940er-Jahren war New York der Ort, an dem die Komponisten-Exilgeneration Arnold Schönberg, Hanns Eisler, Friedrich Holländer, Béla Bartók, Kurt Weill, Alexander Zemlinsky erste Schritte in die amerikanische Kultur machte. Umgekehrt hatten sich US-amerikanische Komponisten mehrerer Generationen (darunter Aaron Copland) aufgemacht, um in Paris bei Nadia Boulanger zu studieren. Die Ausgriffe in die Neue Welt und die Rückkehr der Moderne in ihre europäischen Ursprünge lösten einander ab und stießen kreative Prozesse an.

Methodisch an die Kulturtransferforschung⁶ anknüpfend, geht es im Folgenden um eine transatlantische Fallstudie zu Benjamin Britten, der zusammen mit Peter Pears von April 1939 bis März 1941 in die USA ging und während dieser Zeit in Long Island und in New York lebte – und zwar in Brooklyn, in 7 Middagh Street – einer Künstler-Kommune, die von George Davis, Herausgeber von *Harper's Bazaar*, und der jungen Schriftstellerin Carson McCullers gegründet und gemeinsam mit Wystan H. Auden realisiert wurde. »All das, was neu war in Amerika – in Musik, Malerei, Choreografie – entströmte diesem Hause, das einzige geistige und künstlerische Zentrum, das ich je in einer großen Stadt des Landes angetroffen habe«⁷, so Virginia Spencer Carr. In 7 Middagh fand sich auch »Amerikas Linke zusammen, um über den Krieg in Europa zu sprechen«, ⁸ wobei die Gespräche über Politik durch die europäischen Emigranten – Klaus Golo und Erika Mann (die im Juni 1935 den homosexuellen Auden geheiratet hatte), Kurt Weill und Lotte Lenya, Salvador Dalí –, die dort aus- und eingingen, eine europäische Perspektive und enge Verbindung mit den kritischen Entwicklungen in den Herkunftsländern hatten.

5 Ebd.

6 Vgl. dazu: Michel Espagne: *Transferanalyse statt Vergleich. Interkulturalität in der sächsischen Regionalgeschichte*, in: *Vergleich und Transfer. Komparatistik in den Sozial-, Geschichts- und Kulturwissenschaften*, hg. von Hartmut Kaelble und Jürgen Schriewer, Frankfurt a.M. 2003, S. 419–438; Hans-Jürgen Lüsebrink: *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, Stuttgart 2008; *Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert* (= Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit 2), hg. von Wolfgang Schmale, Innsbruck 2003.

7 Virginia Spencer Carr: *The Lonely Hunter*, New York 1976, S. 124f.

8 Norbert Abels: *Benjamin Britten*, Berlin 2017, S. 99.

Lebensorte

Benjamin Britten ging während der Schulzeit an der Gresham's School in die Nachbargrafschaft Norfolk, für sein Studium nach London, hatte später Zweitwohnsitze in London und Umgebung und lebte 1939 bis 1941 in den USA. Im Juli 1945 reiste er zusammen mit Yehudi Menuhin nach Norddeutschland und Westfalen und gab Konzerte. Zusammen mit Peter Pears unternahm er unzählige Tourneen durch die ganze Welt und machte Urlaubsreisen in verschiedenste Länder, darunter eine ausgedehnte Fernostreise 1955/56, in der sie in 16 Ländern waren und, so Britten, Musik aus neun vollkommen verschiedenen musikalischen Traditionen hörten. Britten war unzweifelhaft ein auf die Welt Neugieriger, der Welterfahrung suchte und aus dem Erfahrenen Schlüsse für sein Komponieren zog.

Als Reisender durch die Welt wie als in der Großstadt London Lebender fühlte Britten sich trotz seiner Neugierde auf die Welt jedoch nicht behaust. Immer, wenn er versucht habe, »woanders zu leben«, so Britten, »selbst wenn ich so gerühmte Länder wie Italien, so freundliche wie Dänemark oder Holland besuchte«, habe er Heimweh bekommen und sei froh gewesen, wenn er wieder nach Suffolk habe zurückkehren können; seine »Suffolker Wurzeln« habe er »wie einen Schatz«⁹ gehütet: »I believe in roots, in associations, in backgrounds, in personal relationships.«¹⁰

Angesichts der starken Heimatverbundenheit von Britten stellt sich die Frage nach seiner Motivation, 1939 zusammen mit Peter Pears nach New York zu gehen. Dazu liest man Verschiedenes in der Literatur. Norbert Abels schreibt: »Der Aufbruch des zutiefst pazifistisch gesinnten Paares nach Amerika am Vorabend der europäischen Apokalypse, ein ethisches Fazit, wird motiviert auch durch die Sehnsucht nach einer nicht vom Post-viktorianischen Sittenkodex diskriminierten Lebensgemeinschaft.«¹¹ Pazifismus und Homosexualität als reiseauslösend zu adressieren, ist eine Konstruktion, die (aus der Kenntnis des Biographen) vorwegnimmt, was beim Aufbruch in die USA für Britten selbst noch keineswegs feststand. Paul Kildea¹² ruft, plausibler, eine unklare Gemengelage von Motiven auf:

Freundschaft: W. H. Auden und Christopher Isherwood waren seit Januar 1939 in New York; Auden »had urged Britten to follow in the hopes that the new environment would also jolt him into the freer behavior that might push him to another creative level.«¹³

9 Benjamin Britten: *Ehrenbürger sein*, in: *Musik der Zeit* 7, Bonn 1954, S. 54.

10 Zit. n. Judith LeGrove: *Aldeburgh*, in: *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, hg. von Mervyn Cooke, Cambridge 1999, S. 306–317, hier S. 306.

11 Norbert Abels: *Benjamin Britten*, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 46.

12 Paul Kildea: *Benjamin Britten. A Life in the Twentieth Century*, London 2014.

13 Sherill Tippins: *February House*, London u.a. 2006, S. 119.

Frustration: Britten spricht davon, dass er in England eine Mauer von Bequemlichkeit und Apathie gegen neue Dinge gespürt habe.¹⁴

Hoffnung auf Zukunft: Britten schreibt an seine Schwester Beth, Amerika könne »der Raum der Zukunft« sein: »Da ist so viel Unbekanntes – und es ist unglaublich groß und schön.«¹⁵ Und am 8. Mai 1939, einen Tag vor Ankunft mit der »Ausonia« in Quebec, schreibt Britten an Aaron Copland, den er 1938 beim ISCM Festival in London kennengelernt hatte: »look where I am! On the way to Canada, & surrounded by ice. A thousand reasons – mostly »problems« – have brought me away & I've come to stay in your continent for the Summer. [...] I've come with the guy I share a flat with in London. Nice person, & I know you'd approve.«¹⁶

Britten suchte mit der Sommerreise nach Amerika Distanz zu den Konflikten und Emotionen, die ihn damals umtrieben. Der Aufbruch in die USA war der Versuch, wie er es später formulierte, seinem »geistigen Nebel«¹⁷ zu entkommen. Dass seine Antikriegshaltung im Bündel der Motive, die Britten veranlassten, England den Rücken zu kehren, keine zentrale Rolle spielte, wissen wir aus Brittens eigenen Worten: »Not that I was running away from war when I went to America. At that time – the spring of 1939 – there was no certainty that war was coming. [...] I felt Europe was finished. And it seemed to me that the New World was so much newer, so much readier to welcome new things.«¹⁸

Menschen: Edith Britten – Peter Pears und Wulff Scherchen – W. H. Auden

In der Umbruchphase, in der Benjamin Britten England verließ, umgaben ihn stark prägende Personen. Seine Mutter, Peter Pears und Wulff Scherchen sowie Wystan H. Auden spielten gewichtige Rollen und geben Brittens persönlichen Konfigurationen Tiefenschärfe.

Edith Britten, Brittens am 18. Januar 1937 im Alter von 63 Jahren in Folge einer Grippe verstorbene Mutter, war die zentrale Person in Benjamin Brittens Leben. Paul Kildea charakterisiert sie als eine liebende Mutter, die eine extrem enge Verbindung zu ihrem Sohn hatte und seine musikalische Begabung förderte. »Edith took her son seriously. She allowed him to think of himself as a composer from a young age,

14 Vgl. ebd., S. 146; Britten wird mit den Worten »I felt there was a wall of laziness and apathy against new things« zitiert.

15 Abels, *Britten* (wie Anm. 8), S. 96.

16 Zit. nach Neil Powell: *Benjamin Britten. A Life for Music*, London 2013, S. 167–168; auch in: *Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913–1976*, vol. 2: 1939–1945, hg. von Donald Mitchell und Philip Reed, London 1991, S. 634.

17 Vgl. Kildea, *Britten* (wie Anm. 12), S. 148.

18 Zit. nach ebd., S. 147.

where someone less perceptive might have missed the signs or misinterpreted their value.«¹⁹ Edith Britten war eine talentierte Laiensängerin, die in Konzerten auftrat, begleitet von ihrem Sohn am Klavier. Er komponierte für ihre Stimme. Dass der plötzliche, unerwartete Tod der Mutter eine Tragödie für Benjamin Britten bedeutete und ihn verstörte, ist angesichts der großen Nähe zwischen beiden nachvollziehbar. Enid Slater, Gattin von Charles Montagu Slater, dem Librettisten von Brittens Oper *Peter Grimes*, in den späten 1930er-Jahren gut befreundet mit Britten, erinnert sich, Britten habe anfangs überhaupt nicht gewusst, wie er die Lücke, die der Tod der Mutter riss, füllen könnte. Aber dann – um es mit Worten von Paul Kildea zu sagen – »He threw himself into word« und schrieb in den beiden folgenden Jahren eine Reihe von Liedern in der Art von *Funeral Blues* (auf einen Text von W. H. Auden) »infused with the dark, smoky mood of the Berlin cabarets Auden and Isherwood knew well from the late 1920s.«²⁰

»Von dem Augenblick an, als der Tod der Mutter Britten in einen Zustand größter Leere versetzt hat«, wird im April/Mai 1937 »Peter Pears, dessen Stimme der von Edith Britten geglichen haben soll, zum festen Lebenspartner«²¹ von Benjamin Britten. Der drei Jahre ältere (am 22. Juni 1910 geborene) Pears übernimmt nun »die Rolle des singenden Vertrauten«²².

Zeitgleich stand Benjamin Britten in Beziehung mit Wulff Scherchen, den er seit dem ISCM Festival in Florenz 1934 kannte. Britten, der zur Uraufführung von *Phantasy* für Oboe und Streichtrio op. 2 in Florenz war, kam dort mit dem Dirigenten Hermann Scherchen und dessen 13-jährigem Sohn Wulff in Kontakt und fühlte sich trotz des Altersunterschieds von Wulff angezogen. Im Juni 1938 lud Britten den inzwischen 18-jährigen, der mit seiner Mutter in Cambridge lebte, zu sich ein. Aus emotionaler Nähe zwischen beiden wurde nun intensives Zusammensein, dann sexuelle Nähe. Brittens Briefe dieser Monate dokumentieren seine Verwirrung, seine Aufregung und Sinnlichkeit seiner Beziehung zu Scherchen, aber die Sache ging nicht lang gut, wohl nicht ohne Zutun von Peter Pears, der, so vermutet Paul Kildea, getan habe, was er konnte, um Britten für sich zu gewinnen. Vielleicht lag hier das eigentliche Motiv für Pears, in die USA zu gehen und Britten mitzunehmen und ihn zugleich von Scherchen zu entfernen. Bevor Pears und Britten am 29. April 1939 mit

19 Ebd., S. 30.

20 Ebd., S. 125–126.

21 Abels, *Britten* (wie Anm. 11), S. 46. Zur Ähnlichkeit der Stimmen von Edith Britten und Peter Pears vgl. auch: Powell, *Britten* (wie Anm. 16), S. 172: »Britten's childhood friend Basil Reeve told Donald Mitchell, even more disconcertingly, that ›His mother's voice and Peter Pears's voice were fantastically similar.«

22 Sarah-Lisa Beier: *Die Tonsprache der Außenseiter. Benjamin Brittens Kompositionstechnik am Beispiel der Opern Peter Grimes und Owen Wingrave*, in: *Benjamin Britten* (= Musikkonzepte 170), München 2015, S. 78–102, hier S. 78.

der »Ausonia« von Southampton nach Quebec aufbrachen, gab es eine Abschiedsparty, zu der auch Wulff Scherchen aus Cambridge anreiste, ahnungslos, die übliche Intimität erwartend. Stattdessen konfrontierte Britten ihn schroff mit seinen Zukunftsplänen und beendete die Beziehung.

Auf dem Weg von Quebec über die Laurentian Mountains, Montreal und Toronto nach New York (wo sie auf Empfehlung von Auden zunächst im George Washington Hotel wohnten) wurden Britten und Pears im Juni 1939 in Grand Rapids, Michigan ein Paar: »[T]he relationship changed. In a letter many years later Pears referred to Britten ›giving himself‹ to him on that trip. It is impossible to say precisely what happened between them at Grand Rapids, since neither of them ever discussed it²³ with others. But it was as a couple that they travelled to New York.«²⁴ Peter Pears »was not a substitute or a replacement for Wulff; they were different kinds of love and so capable of coexistence. Peter was, among other things, a mother to Britten; Wulff, among other things, a son.«²⁵ Britten und Pears gaben sich gegenseitig Raum. Wollte Pears singen, ging Britten spazieren, brauchte Britten Ruhe zum Arbeiten, ging Pears spazieren.²⁶ »We are getting on well together & no fights«²⁷, so Brittens Beschreibung in einem Brief an seine Schwester Beth.

Weitere Zentralfigur in Brittens Kosmos von Poesie und Musik war W. H. Auden, den Britten seit Juli 1935 kannte. Audens Wissen über Literatur, Kunst und Politik war immens. Er übersetzte Goethe ins Englische, wandte »sich mit Hannah Arendt in einem Manifest gegen totalitäre Verletzungen der Geistesfreiheit«²⁸ und formte, so Kerstin Schüssler-Bach, »den eher intuitiven Pazifismus Brittens zu einem klaren politischen Bewusstsein.«²⁹ Britten sah die politische Verantwortung vor allem beim Individuum – und zwar in einem Sinne, wie es Auden im September 1939 formuliert hat: »Alles, was ich habe, ist eine Stimme um die verworrenen Lügen aufzulösen.«³⁰ Dieses »Alles, was ich habe, ist eine Stimme« ist das möglicherweise wichtigste Charakteristikum von Brittens Musik: Vox humana mit ihrer ganzen Widerstandskraft, immer, überall. Vielleicht war es vor allem dies, was Britten und

23 Homosexualität wurde in England erst 1967 mit dem »Sexual Offences Act« entkriminalisiert. Die Strategie von Britten und Pears war das Schweigen über ihr Leben als Homosexuelle.

24 Michael Oliver: *Benjamin Britten*, London 2008, S. 74.

25 Powell, *Britten* (wie Anm. 16), S. 172.

26 Vgl. dazu ebd., S. 169.

27 Ebd., Powell zitiert einen Brief aus Beth Welford: *My Brother Benn*, Abbotsbrook 1986, S. 11.

28 Norbert Abels: »Die Dichtung liegt im Jammer ...«. Zu Benjamin Brittens literarischer Welt, in: *Benjamin Britten* (wie Anm. 22), S. 50–77, hier S. 63.

29 Kerstin Schüssler-Bach: »In peace I have found my image«. Brittens Pazifismus in seinem Werk, in: *Benjamin Britten* (wie Anm. 22), S. 27–49, hier S. 27.

30 Meinhard Saremba: »There is a dark side even to perfection«. Ideal, Verlust der Unschuld und Ambivalenz in Brittens Werk, in: *Benjamin Britten* (wie Anm. 22), S. 7–26, hier S. 24.

Auden verband: 1964 hat Britten Auden als »very, very vocal« gerühmt; er habe wunderbar gesprochen, sei ein »Wirbelwind«, »unglaublich intelligent«, »sehr engagiert und sympathisch und sehr interessiert an Menschen« – und folglich: »I was swept away by his poetry.«³¹

Auden konnte in den USA auf europäische Netzwerke aus den 1920/30er-Jahren zurückgreifen: Zusammen mit Christopher Isherwood war er 1929 nach Berlin gegangen. Die dortige Schwulenszene und die Stricherlokale in Kreuzberg und am Halleschen Tor faszinierten ihn. Über Isherwood lernte er Stephen Spender kennen, dessen literarisches Werk vor allem soziale Ungerechtigkeit und deren Überwindung thematisierte. Spender war wie Britten auf die Gresham's School in Holt gegangen.

Und bevor sich die Wege aller in 7 Middagh Street auf so intensive Weise kreuzten, gab es 1937 in London eine weitere Verbindung stiftende Begegnung: George Davis reiste nach London,

where in the space of a few days he managed to sign up the British literary lions Virginia and Leonard Woolf and Edith and Osbert Sitwell, as well as the young and fashionable novelist Christopher Isherwood and the poets Stephen Spender and W. H. Auden. None of these writers would have considered selling their works to a fashion magazine in England, but they were so impressed by George's literary credentials, charmed by his personality and humor, and intrigued by the terms of the magazine's contracts that they agreed. [...] Thanks to George, Isherwood's short story *Sally Bowles* – quite a scandalous tale in 1938 – shocked readers across America. It was part of Isherwood's new book, *Good-Bye to Berlin*, a lightly fictionalized record of his years in Weimar Germany, joined at times by his friends Wystan Auden und Stephen Spender [...]. Davis had met Isherwood and Auden in London just weeks before their departure for China to write a kind of travel diary in prose and verse as they observed China's recently resumed conflict with Japan [...]. Davis urged the two writers to stop by New York for a visit on their way back to England. Isherwood and Auden liked the idea, and in late June of 1938, having arrived in Vancouver from China, they took a cross-country train to New York.³²

Amityville, Long Island

Auf einer Konzertreise in die USA hatte Peter Pears 1936 Elizabeth Mayer kennengelernt. Wie er reiste auch sie (mit zwei ihrer vier Kinder) mit dem Schiff in die USA,

31 Vgl. Kildea, *Britten* (wie Anm. 12), S. 105, der Britten zitiert, hier teils übersetzt von der Verfasserin.

32 Tippins, *February House* (wie Anm. 13), S. 16.

wo ihr Mann Dr. William Mayer, ein jüdischer Psychiater, in Amityville arbeitete. Er kehrte nicht nach München zurück. Sie brach dort im Mai 1937 die Zelte ab und folgte ihrem Mann endgültig in die USA.

Auf die Schiffsbekanntschaft zurückgreifend, luden die Mayers Pears und Britten zu einem Wochenendbesuch im August 1939 ein. Es sollte eigentlich der Abschluss der Sommertour der beiden durch die USA sein. Britten erwog zu dieser Zeit, länger in den USA zu bleiben und vielleicht mit Auden und Chester Kallman eine Reise nach New Mexico zu machen. Pears dagegen wollte am 23. August mit der »Queen Mary« nach England zurückreisen.

Was als Wochenendbesuch bei den Mayers am Ende einer Studienreise durch die USA begann, »turned into an extended stay«³³, denn mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges änderten sich die Pläne von Pears und Britten; die Mayers legten beiden ans Herz, solange in ihrem Haus zu bleiben, wie sie wollten. Es sollte mehr als ein Jahr³⁴ vergehen, bis Britten und Pears im November 1940 nach Brooklyn umzogen.

Elizabeth Mayer hatte Klavier studiert, ihre musikalische Karriere allerdings aufgegeben. Schon in München hatte sie einen Salon geführt, in dem Schriftsteller, Künstler und Musiker ein- und ausgingen; auch in Amityville lud sie »dozens of artist friends to spontaneous large dinner parties and for overnight stays«³⁵ ein, obwohl das Haus in Amityville nicht groß war. Es gab ein geräumiges Mittelzimmer mit großem Esstisch und ein Wohnzimmer mit einem Bechstein-Flügel. Notfalls mussten ihre Kinder weichen, wenn Platz für eingeladene Künstler gebraucht wurde: »Elizabeth seemed to devote more attention to her guests than to her children, whom she would send to an empty patient's cottage if necessary [...] to make room for another musician.«³⁶ Als Auden zu Besuch kam, schaffte sie auch für ihn Platz:

Elizabeth set up a writing table for him at the end of the living room, opposite Britten's place at her Bechstein piano. She would then move between the two all afternoon, supplying Britten with food – she considered him too thin – and Auden, in his cloud of cigarette smoke, with cups of tea. After dinner, they would

33 Kildea, *Britten* (wie Anm. 12), S. 158.

34 In dieser Zeit war Britten im Januar in Urbana-Champaign und Chicago, wo sein Klavierkonzert uraufgeführt wurde. Von dort kam er mit einer schweren (lange Zeit nicht vollkommen überwundenen) Streptokokken-Infektion zurück. Sechs Wochen verbrachte er im Bett. In dieser Zeit pflegte ihn eine der Mayer-Töchter, Beata Mayer, die Krankenschwester war. Im August fuhren Britten und Pears mit einem Ford durch New England und besuchten Auden in Massachusetts.

35 Tippins, *February House* (wie Anm. 13), S. 69.

36 Ebd.

listen to recordings on the gramophone or, even better, Britten would play the piano for them and Pears would sing.³⁷

Britten und Pears »both soon became very attached to the Mayer family, to the very musical and sympathetic Elizabeth especially, and Britten was soon addressing her in terms more restrained but no less affectionate than those he had used to his own mother.«³⁸ Britten schreibt am 7. November 1939 an Enid Slater:

Peter & I have found some wonderful friends – who are (luckily) devoted to us – & on no account will let us depart. They are German émigrés (from Munich). [...] She – is one of those grand people who have been essential through the ages for the production of art; really sympathetic & enthusiastic, with instinctive good taste (in all arts) & a great friend of thousands of those poor fish – artists [...]. That's kind of person she is. [...] I think she's one of the few really good people in the world – & I find her essential in these times when one has rather lost faith in human nature.³⁹

Nach der Sommer-Studienreise durch Amerika waren die Monate bei den Mayers für Britten und Pears ein Ort des Ankommens in Amerika, jedoch keine Erprobung wirklich amerikanischen Lebens. Um es mit den Worten von Paul Kildea zusammenzufassen: »The Mayers represented Old World cultural values in a New World setting.«⁴⁰ Gleichwohl bot sich Britten bei den Mayers ein prägender Möglichkeitsraum zur Erweiterung des Eigenen durch Auseinandersetzung mit bis dahin Fremdem im Zuge gemeinschaftlichen musikbezogenen Handelns: An den Abenden wetteiferte man, wer zuerst wusste, welche Musik von aufgelegten Schallplatten erklang, oder man spielte zusammen Musik: Elizabeth Mayer und Benjamin Britten spielten Klavier, Albert Einstein, der in der Nähe lebte, Violine, Pears sang, hinzu kam die Familie von David Rothman (die Mutter sang und spielte Violine, die Tochter spielte Klavier).⁴¹ Britten und Pears gruben sich zudem durch die im Hause Mayer vorhandenen Noten:

Schubert, of course; Mozart, naturally; but also scores by Buxtehude. What an incongruous spectre this last composer must have been on Long Island at the

37 Ebd.

38 Oliver, *Britten* (wie Anm. 24), S. 77.

39 *Letters from a Life* (wie Anm. 16), S. 734.

40 Kildea, *Britten* (wie Anm. 12), S. 157.

41 Vgl. dazu Tippins, *February House* (wie Anm. 13), S. 154 und Oliver, *Britten* (wie Anm. 24), S. 77: »Among the Mayer circle was a local shopkeeper, David Rothman, who was also chairman of a semi-amateur orchestra and an acquaintance of both the physicist Albert Einstein and his cousin the musicologist Alfred Einstein.«

end of the 1930s, long before musicians regularly mined the seventeenth century for repertory or curiosities. Britten was thrilled to have stumbled upon him, telling Berkeley in September 1939 »Since my discovery of Mahler I haven't been so excited over anything. I think he's so much better than Bach!!!« [...] Auden captured these domestic performances in his *New Year Letter* (January 1, 1940), dedicated to Elizabeth Mayer, in which a Buxtehude passacaglia, played in the sun-drenched Mayer cottage, is invoked as a counter-weight to the barbarity of war: it represents order, intellect and the European culture then threatened.⁴²

7 Middagh Street – Ort transatlantischer Verflechtungen

Es war eine Gegenwelt, in die Britten und Pears im November 1940 übersiedelten: They »moved from their Amityville sanctuary into an old Georgian terrace at 7 Middagh Street, Brooklyn. They were mindful that contacts and opportunities would be found in the heart of New York, not in suburban comfort and isolation on Long Island.«⁴³

Nur wenige Minuten von der Brooklyn Bridge entfernt, lag das Haus 7 Middagh Street, ein fünfgeschossiger Ziegelbau mit Holzportikus, auf den Brooklyn Heights, sodass man freien Blick auf die Hafenanlagen und die Skyline von Lower Manhattan hatte. George Davis und Carson McCullers hatten das Haus als eine Art Kommune für eine Gruppe von Kreativen gemietet. Da sie nicht genügend Geld hatten, um das Haus allein zu finanzieren, wurde das Haus nach und nach renoviert, sodass weitere Künstler einziehen konnten, zunächst W. H. Auden: »when given a tour, Auden began to see how 7 Middagh could become precisely the creative incubator George [Davis] had in mind. [...] The basement dining room was quite large, with space for a dozen guests or more, and the kitchen was spacious enough to accommodate them all.«⁴⁴

Britten berichtet seiner Schwester im August 1940 vom Umzugsplan.⁴⁵ Sie wurden mit einem Fest begrüßt, mit dem zugleich Brittens 27. Geburtstag am 22. November gefeiert wurde. Eingeladen waren alle, die das Zusammenleben in diesem Haus ermöglicht hatten. Auf der Gästeliste von Carson McCullers und George Davis standen Lincoln Kirstein, Klaus und Golo Mann, Erika Mann und ihre Lebenspartnerin Annemarie Clarac-Schwarzenbach, Reeves McCullers, Chester Kallman mit Vater, einige Freunde, die bei den Magazinen *Vogue*, *Mademoiselle* und *Harper's Bazaar* arbeiteten, Aaron Copland sowie Beata und Michael Mayer, zwei der Mayer-

42 Kildea, *Britten* (wie Anm. 12), S. 167–168.

43 Ebd., S. 171.

44 Tippins, *February House* (wie Anm. 13), S. 60.

45 Vgl. Britten an seine Schwester Beth, in: Welford, *My Brother Benn* (wie Anm. 27), S. 160.

Kinder.⁴⁶ Britten und Pears betraten damit eine andere Welt als die bei den Mayers: 7 Middagh war »a new world, a free zone, for so many. In a sense, the ramshackle Brooklyn house was developing into a miniature culture in its own. It was America.«⁴⁷ Es war ein Ort des Ankommens in Amerika für Britten und Pears, aber auch ein Ort, der Britten in einen Zwiespalt brachte: »Britten's mind was divided at this time between a feeling that he should burn his boats and settle in the USA [...] and a deep nostalgia not so much for England as for his part of it.«⁴⁸

Über das kreative Leben in 7 Middagh, wo in jedem Raum jemand schrieb, komponierte, sang, debattierte, gibt es zahlreiche Schilderungen, sei es von Klaus Mann, Denis de Rougemont oder Louis MacNeice, der sich erinnert:

Auden writing in one room, a girl novelist [Carson McCullers] writing with a cup of sherry in another, a composer [Britten] composing, a singer [Pears] hitting a high note and holding it, and Gypsy Rose Lee coming round for meals like a whirlwind of laughter and sex. It was the way the populace once liked to think of artists – ever so bohemian, raiding the icebox at midnight and eating the cat food by mistake.⁴⁹

Britten wählte diesen Möglichkeitsraum voller Überzeugung. Er wollte an einen Ort »where things go on«⁵⁰, hielt es für gut, »to be closer to Auden (Britten and he were about to begin a major collaboration)«⁵¹ und ging es mit Tatkraft an, sorgte z. B. dafür, dass ein Steinway in den »parlor« des Hauses kam. Zu den Partys (Sherill Tippins nennt 7 Middagh eine »year-long-party«) ging Britten anfangs

with great anticipation, for they allowed him to mix with important music and theater people whom he might not otherwise see. Some of the musical guests were already friend of his – including Copland, whose American style of composition Britten much admired, and Colin McPhee, whose years spent transcribing gamelan music on the island of Bali had informed his own original work in fascinating ways. But Britten also had the opportunity to meet the young composer Leonard Bernstein [...], Bernstein's mentor Marc Blitzstein [...], and the [...] highly influential Virgil Thomson. Knowing that Lotte Lenya was a close friend of Davis's, there was always a chance that her husband, Kurt Weill, might drop in after the out-of-town tryouts of *Lady in the Dark*. Britten had met Weill the previous summer, on vacation in Maine, and had enjoyed a long talk with the

46 Vgl. Tippins, *February House* (wie Anm. 13), S. 109, hier in freier Übersetzung.

47 Ebd., S. 141.

48 Oliver, *Britten* (wie Anm. 24), S. 80.

49 Louis MacNeice: *The Strings Are False: An Unfinished Autobiography*, London 1965, S. 35.

50 Powell, *Britten* (wie Anm. 16), S. 189.

51 Oliver, *Britten* (wie Anm. 24), S. 85.

émigré composer about American musical theater, a genre with which Britten hoped to experiment.⁵²

Es fiel Britten jedoch zunehmend schwerer, sich in dem chaotischen Leben in 7 Middagh auf seine Arbeit zu konzentrieren: »During the day, the doorbell rang every other minute, and someone was always working on a project in the dining room, playing records in the parlor, or holding parties in his or her room.«⁵³ Für Britten war es zu laut, zu unberechenbar, auch zu dreckig und so mehr und mehr belastend.⁵⁴ Auden, der sich von Anfang an um die Ordnung des Zusammenlebens bemühte (Auden »collected rents, paid bills, organized food, calling meal times«⁵⁵) »sensed Britten's unhappiness and, still feeling intensely responsible for Britten's presence in the United States, tried to step in and correct matters.«⁵⁶

In diesem Möglichkeitsraum experimentierte Britten mit seiner ›Stimme‹ und versuchte, eine amerikanische Stimme zu finden: Gemeinsam mit Auden wandte er sich dem Genre des American Musical Theater zu, welches er bewunderte und »to which he had hoped to contribute.«⁵⁷ *Paul Bunyan*, 1941 an der Columbia Universität uraufgeführt, wurde jedoch ein Misserfolg. Britten

did his best to comply, discussing with Auden ways to strengthen the opera's dramatic line in case of a second production. But these discussions soon petered out; Auden seemed distracted [...] and Britten was utterly exhausted. *Paul Bunyan* had required more time and energy than he had ever anticipated [...]. As an artist who was always highly sensitive to criticism, he felt publicly shamed by these bad reviews in a country not his own.⁵⁸

Im misslungenen Versuch, eine amerikanische Stimme zu finden, klärte sich Britten's Identität: Britten wurde sich klar, nicht länger in 7 Middagh Street leben zu wollen. Durch eine Einladung des Klavierduos Ethel Bartlett und Rae Robertson nach Escondido in Kalifornien bot sich Ende Mai die Gelegenheit, 7 Middagh zu verlassen.

Britten sah, dass der Weg einer Zusammenarbeit mit Auden für ihn nicht fortsetzbar war:

52 Tippins, *February House* (wie Anm. 13), S. 116–117.

53 Ebd., S. 122.

54 Vgl. Kildea, *Britten* (wie Anm. 12), S. 173 und 178.

55 Powell, *Britten* (wie Anm. 16), S. 188.

56 Tippins, *February House* (wie Anm. 13), S. 170.

57 Ebd., S. 200.

58 Ebd., S. 201.

[H]e could now admit to himself that the sort of wild ride on which Auden had taken him was not his style. As sincerely as he admired Auden's intellect, awed as he was by his enormous talent, Britten simply did not want to create operas by racing to catch up with a manic librettist and then jamming bits of music and lyrics together at the last minute to try to build a coherent story. Nor did he want to presume to interpret the history of a country he hardly knew, much less understood.⁵⁹

Britten besuchte Auden im November 1941 in Ann Arbor. Es war eine sehr kühle Begegnung. Audens Brief von Ende Januar 1942 ist ein Dokument ihrer Entfremdung:

Du siehst, Bengy, Lieber, Du bist immer geneigt, es Dir leicht zu machen, indem Du Dir ein warmes Nest der Liebe baust und den liebenswerten talentierten kleinen Jungen spielst. Wenn Du Dich wirklich zu voller Statur entwickeln willst, wirst Du, so meine Überzeugung, leiden müssen und anderen Leid zufügen müssen, in einer Dir heute noch vollkommen unbekannten Weise, und Du wirst im Stande sein müssen, alle Werte, die Du hast, in Frage zu stellen, und Dinge zu sagen, die Du nie das Recht zu sagen hattest – Gott, bin ich ein ›shit‹.⁶⁰

›Die Klärung der eigenen Identität öffnete Britten neue Perspektiven. Pears »reinforced Britten's growing sense that it was time to find a new direction«⁶¹ – und die tat sich für Britten in der Begegnung mit George Crabbes Dichtung auf, die er im kalifornischen Sommer 1941 in einem Buchladen entdeckte: »We've just re-discovered the poetry of George Crabbe (all about Suffolk!) & are very excited – may be an opera one day...!!«⁶², schreibt er an Elizabeth Mayer. Es ist der Beginn von *Peter Grimes*, an dem er direkt nach der Uraufführung seines 1. Streichquartetts am 21. September 1941 in Los Angeles zu arbeiten beginnt; es ist ein Schlüsselmoment, in dem Britten seine Stimme findet, indem er begreift: »where he belonged was in England, where he could explore these ideas in terms of his own traditions [...] Suddenly illuminated in the light of Crabbe's poetry, he saw his own path in Music as springing directly from these cultural roots.«⁶³

59 Ebd.

60 Auch ganz in: Kildea, *Britten* (wie Anm. 12), S. 197.

61 Tippins, *February House* (wie Anm. 13), S. 202.

62 Britten an Elizabeth Mayer, zit.n. Kildea, *Britten* (wie Anm. 12), S. 184.

63 Tippins, *February House* (wie Anm. 13), S. 237.

The experience of being in America

Die Motive des Aufbrechens nach Amerika waren vielfältig – und während der Zeit in Amerika blieb es bei einer unklaren Gemengelage von Für und Wider. Anfangs war Britten begeistert von Amerika. Es sei »tremendously large & beautiful«, »enterprising & vital« oder – bezogen auf New York – es sei ein »staggering place«, »intensely alive & doing«⁶⁴. Später mehren sich negative Bewertungen wie »so narrow, so self-satisfied, so chauvinistic, so superficial, so reactionary, & above all so ugly.«⁶⁵ Das spitzt sich im kalifornischen Spätsommer 1941 zu. Nun lässt er kein gutes Haar mehr an der Kultur: »Their driving – their incessant radio – their fat and pampered children – their yearning for culture (to be absorbed in afternoon lectures, now that they can't ›do‹ Europe) – and above all their blasted stomachs ...«⁶⁶ – und spitzt vernichtend zu: »All the weakness of the civilized world, all the lack of direction, find their epitome in California.«⁶⁷

Britten hatte sich mit Blick auf die Zahl und Qualität der amerikanischen Orchester und die Möglichkeiten privater Patronage viel von einem Wechsel in die amerikanische Kultur versprochen. Seine Vision von Amerika war die eines Landes, »in which ›the composer has a chance of obtaining commissions from radio and phonograph companies.«⁶⁸ Tatsächlich wurden seine Werke in den USA viel gespielt und im Rundfunk gesendet, aber es gab nicht nur gute Kritiken und es gab herbe Niederlagen wie im Falle von *Paul Bunyan*.

Auch die Frage des Bleibens oder des Zurückgehens klärte sich lange nicht. Britten erwog, Amerika »might be the place to stay«⁶⁹. Im Kontext des Zweiten Weltkrieges gewann die Frage an Brisanz: »Britten and Pears remained unsure whether to stay in America [...], and uncertain whether they would be required back at home for national service.«⁷⁰ Zwar sahen sich Britten und Pears nicht solchen Angriffen ausgesetzt wie Auden und Isherwood,

[who] had been the subject of angry articles and correspondence in the national press, even an indignant question in the House of Commons suggesting that their British citizenship should [be] withdrawn. Britten's exile was the subject of a letter to the *Sunday Times* from the Treasurer of the Royal Philharmonic Society who resented the fact that the paper's music critic Ernest Newman was

64 Vgl. *Letters from a Life* (wie Anm. 16), S. 668 und 684.

65 Ebd., S. 822.

66 Zit. nach Powell, *Britten* (wie Anm. 16), S. 201.

67 *Letters from a Life* (wie Anm. 16), S. 977.

68 Powell, *Britten* (wie Anm. 16), S. 198, der hier Brittens Artikel »An English Composer Sees America«, erschienen in *Tempo* 1940 (siehe Untertitel dieses Beitrags) zitiert.

69 *Letters from a Life* (wie Anm. 16), S. 668.

70 Kildea, *Britten* (wie Anm. 12), S. 161.

continuing to write articles praising Britten despite his taking no part in the war effort.⁷¹

Die Sorge, als Exilant Aufführungen in England zu verlieren, wurde von Britten's Verlag Boosey & Hawkes befeuert.

In Amerika dagegen mehrten sich die Aufführungen; »Britten's reputation was growing: at this of all moments he might [...] have opted to become an American composer (and Isherwood an American novelist).«⁷² So gelang es Britten zwar »to socialize with the Americans and even maintain a friendship with the amiable Copland«, aber deren

collective presence increased the sense of alienation that always threatened to overtake him in the United States. Not only were these other musicians united in their nationality, but most were also former acolytes of the famed teacher Nadia Boulanger in Paris – a powerful musical mentor of whose overwhelming influence Britten privately disapproved [...] Britten confided to his sister [...] his belief that »I am definitely disliked (a) because I am English (no music ever came out of England) (b) because I'm not American (everything is nationalistic) (c) because I get quite a lot of performances (d) because I wasn't educated in Paris – etc. etc.«⁷³

Erst als Britten den nach Amerika importierten »europäischen« Ort der Mayers hinter sich lässt und in 7 Middagh Street an »amerikanischem« Ort ankommt, bricht die Frage seiner Identität und kulturellen Zugehörigkeit und damit der Zwiespalt zwischen Gegenwart und Herkunft auf. Als sein Versuch, eine amerikanische Stimme für das amerikanische Musiktheater zu finden, misslingt und eine tiefe Entfremdung zu Auden auslöst, sieht sich Britten in einer ähnlich brisanten Gemengelage von Emotionen und Motiven wie 1939, als er nach Amerika aufbrach. Auch jetzt ist seine Lösungsstrategie das Hintersichlassen, der Ortswechsel. Aufzubrechen bedarf der Legitimation. Die findet Britten an der Kippstelle seiner kalifornischen Erfahrungen in der radikalen Abwertung der amerikanischen Kultur. Um es mit den Worten von Sherill Tippins zu sagen:

The experience of being in America, able to look back on his homeland and on his past with increased objectivity, had allowed Britten to decide for himself what he needed [...] for the next stage of his creative development, and it would not take place in America. [...] In March 1942, two places on a small Swedish cargo ship became available, and Britten and Pears were at last able to

71 Oliver, *Britten* (wie Anm. 24), S. 90.

72 Powell, *Britten* (wie Anm. 16), S. 206.

73 Tippins, *February House* (wie Anm. 13), S. 184.

depart. On the journey home, Britten worked hard [...] to wrap up the work of an ›American‹ period that was already receding into his past.⁷⁴

Der Sinn der amerikanischen Zeit, so Britten selbst im Rückblick, war: »I think the effect of America was to broaden one, encourage one and to shake one. I was in danger of becoming parochial.«⁷⁵

74 Ebd., S. 248.

75 Kildea, *Britten* (wie Anm. 12), S. 189.