

„as anti-war as possible“: Versuch einer Annäherung an Benjamin Britten's Pazifismus

von Jürgen Schaarwächter, Karlsruhe

„Bei keinem Komponisten treten die gesellschaftlichen Widersprüche des heutigen Britannien deutlicher hervor als bei Britten. In einigen frühen Vokalwerken (...) zeigt Britten seine Sympathie für die fortschrittlichen Kräfte, die gegen die Weltreaktion kämpfen. Er fühlt einen tiefen Haß gegen den Krieg.“ (Alan Bush)¹

I.

Die Befassung mit Benjamin Britten's Leben und Wirkung hat in den vergangenen Jahrzehnten eine stete Vertiefung erfahren.² Mehr und mehr Dimensionen wurden eröffnet, stets in der Gefahr der Fehl- oder Überinterpretation. In diesem Sinne schrieb Donald Mitchell:

„[...] accounts of the life itself [...] can all too easily be bleached of its human, and sometimes all too human, complications and contradictions. Here again, one needs more than one key to unlock the many doors offering access to Britten, not only the Britten who was the predetermined 'outcast' but the many Britten's who went to make up the social being and serious citizen that he was.“³

Ein erster Blick auf Benjamin Britten's ethische Vorstellungen und sein Verhalten im „realen Leben“ spiegelt die von Mitchell angesprochene Widersprüchlichkeit, in einer Richtung, die man etwa aus der Perspektive des *War Requiem's* kaum erwartet hätte: Betrachtet man die Wechselwirkung von Britten's Leben und Werk, so fällt ein gewisses Lavieren zwischen verschiedenen Ebenen auf, die einander scheinbar widersprechen, tatsächlich aber Teile eines komplexeren Ganzen sind.⁴ Von alledem seien hier nur kleinste Aspekte beleuchtet.

Humphrey Carpenter benutzt das Wort „Pazifismus“ in seiner Referenz-Biographie Britten's erstmals mit Blick auf ein Erlebnis des Neunjährigen an seinem allerersten Schultag im September 1923. Britten berichtet rückblickend, fast fünfzig Jahre später in einem Zeitungsinterview:

„I can remember the first time – I think it was the very first day that I was in a school – that I heard a boy being beaten, and I can remember my absolute astonishment that people didn't immediately rush to help him. And to find that it was sort of condoned and accepted was something that shocked me very much.“⁵

¹ Alan Bush, in: Karl Schönewolf, *Konzertbuch Orchestermusik. Zweiter Teil: 19. bis 20. Jahrhundert*, 5. Aufl. Leipzig 1965, S. 793–794.

² Vgl. auch Philip Brett, *Britten, (Edward) Benjamin*, in: Stanley Sadie/John Tyrrell (eds.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl. London 2001, Bd. 4, S. 364–402. – Für kritische Anmerkungen zu diesem Beitrag danke ich Jack Fraser Day, Stuttgart und Reinhard Muhr, München.

³ Donald Mitchell/Philip Reed/Mervyn Cooke (eds.), *Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913–1976*, Band III, London 2004, S. 10.

⁴ Vgl. hierzu auch Paul Kildea, „Britten, Auden and ‚otherness‘“, in: Mervyn Cooke (ed.), *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge 1999, S. 36–53.

⁵ Interview in: *The Manchester Guardian*, 7. Juni 1971. Zitiert in: Humphrey Carpenter, *Benjamin Britten. A Biography*, London 1992, S. 10.

Aber die Gewalt an der Schule ging weiter: Ende der 1940er-Jahre berichtete Britten seinem damaligen Librettisten Eric Crozier, dass er einst von einem Lehrer an seiner Schule sexuell missbraucht worden sei.⁶ Gewalt – Sexualität – jugendliche Heranwachsende – all dies sollte für Britten's Leben und Schaffen immer wieder zentraler Bezugspunkt werden. Die Erlebnisse in der Schule berührten Britten's tiefes Bewusstsein um persönliche Grundrechte. Bereits in jener Grundschulzeit war er angeeckt, als er einen Aufsatz schrieb, in dem er gegen Hetzjagden und alle Formen organisierter Grausamkeit protestierte. Das Lied *Sport* aus dem Jahr 1931, komponiert am Ende seines ersten Jahres am Royal College of Music in London auf einen Text von William Henry Davies, vergleicht etwa die Fuchsjagd, bis 2004 immer wieder Reizthema in England, mit „rats that bite | Babies in cradle“.⁷

In Werken verschiedenster Art scheint Britten's ethische Grundhaltung durch – in Chorwerken ebenso wie in Liedern, Kammermusik und Orchesterwerken; in greifbarer Form formulierte er seine – hier bewusst noch nicht pazifistisch zu verstehenden – Positionen zu Gewalt in Opern (besonders auffallend in vier Werken, die fast sein gesamtes Opernschaffen umspannen): In *Peter Grimes* op. 33 von 1942–1945 treibt die sich zur Vorverurteilung wandelnde Vermutung der Dorfgemeinschaft, dass der Fischer Grimes das Leben seiner Lehrjungen leichtfertig aufs Spiel setze, diesen in den Selbstmord (dass Grimes wenigstens einen von ihnen körperlich überforderte, vielleicht auch züchtigte, ist offenkundig); in *The Rape of Lucretia* op. 37 aus dem Jahr 1946 sucht die Römerin Lucretia zumindest anteilig die Schuld an ihrer Vergewaltigung bei sich selbst und nimmt sich ebenfalls das Leben; in *Billy Budd* op. 50 von 1948–1951 ist die öffentliche Hinrichtung eines ungewollt straffällig Gewordenen eines der Hauptthemen; und schließlich führt (ähnlich wie schon in *The Turn of the Screw* op. 54 von 1954) eine Besessenheit von einer Art Erbschuld an Gewalttätigkeit zum Tod von Owen Wingrave in der gleichnamigen Oper op. 85 von 1969–70. Selbst in der komischen Oper *Albert Herring* op. 39 von 1947 ist die Nähe hier vor allem psychischer Gewaltausübung präsent. Donald Mitchell hat mit den Worten „awareness of ‚violent climates‘“ Britten's Position beschrieben.⁸

II.

Um 1931 begann sich auch Britten's eigener Pazifismus zu entwickeln, zunächst in enger Diskussion mit seinem ehemaligen Lehrer Frank Bridge, der seine 1922–1925 komponierte Klaviersonate dem Gedächtnis des 1917 in Frankreich gefallenen befreundeten Komponisten Ernest Bristow Farrar gewidmet hatte:

„[...] and though he didn't encourage me to take a stand for the sake of a stand, he did make me argue and argue and argue. His own pacifism was not aggressive, but typically gentle.“⁹

⁶ Vgl. Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 20. Genaues Jahr und Ort gab Britten nicht an. Christopher Headington, der Biographien sowohl Britten's als auch Pears' verfasste, weist darauf hin, dass Pears nicht von diesem Missbrauch wusste. Vgl. Christopher Headington, *Britten*, London 1996, S. 7.

⁷ Zitiert nach Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 41.

⁸ Donald Mitchell, „Violent climates“, in: Mervyn Cooke (ed.), *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge 1999, S. 188.

⁹ Britten in: *The Sunday Telegraph*, 17. November 1963. Zitiert in: Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 41.

Das Studium am Royal College of Music und noch viel mehr die sich ab 1935 entwickelnde Freundschaft mit dem Dichter Wystan Hugh Auden sollte Brittens eigene Bewusstheit stark prägen. Mehr und mehr wurde seine politische Position linksgerichtet, auch wenn er sich zunächst im Vergleich zu Auden „young & stupid“¹⁰ vorkam. Marjorie Fass gegenüber schrieb er:

„I know you would like W. H. A. very much. He is a very startling personality – but absolutely sincere and very brilliant. He has a very wide knowledge, not only of course of literature, but [...] especially of politics; this last in the direction that I can't help feeling every serious person, and artists especially, must have. Strong opposition in every direction to Fascism, which of course restricts all freedom of thought.“¹¹

Die intensive Zusammenarbeit zwischen Britten und Auden ist in Publikationen umfassend dargestellt worden¹² – ihren Höhepunkt hatte sie in den Jahren 1935–1938, in denen nicht nur Musiken zu zahlreichen Kurzfilmen und zwei Schauspielmusiken, sondern auch *Our Hunting Fathers* op. 8 für Singstimme und Orchester (1936) sowie das Chorwerk *Ballad of Heroes* op. 14 (1937) entstanden. Die beiden letzteren Werke beziehen kaum verhüllt politische Stellung: *Our Hunting Fathers* entstand als Kommentar der internationalen politischen Situation. Italien hatte gerade Abessinien annektiert, und in seinem Tagebuch protestierte Britten gegen die passive Haltung der britischen Regierung, die gleichzeitig willens ist „to spend £ 300,000,000 on men-slaughtering machines“.¹³ Auden aber konzipierte kein Werk, das direkt auf die Situation Bezug nahm; vielmehr wurden die „Plagen der Menschheit“ mit Tieren in Verbindung gebracht. *Rats Away!* etwa, ein Gebet um Befreiung von einer Rattenplage, setzt die Ratten dem aufkommenden Faschismus, insbesondere Deutschlands und Spaniens, gleich. *Our Hunting Fathers* erfuhr seine Uraufführung auf dem Norwich Triennial Festival 1936 mit der Sopranistin Sophie Wyss und dem London Philharmonic Orchestra, dessen Mitglieder an diese Art Musik noch keineswegs gewöhnt waren und, so berichtet Sophie Wyss, in einer Probe „played about disgracefully“.¹⁴

In seinem Tagebuch des Sommers 1936 schreibt Britten über die Zustände in Spanien: „One thing is certain [...] that the Fascists are executing hundreds (literally) of Popular Front or Communist members – including many boys of 14–16.“¹⁵ Am selben Abend skizzierte er einen Trauermarsch „for those youthful Spanish martyrs“, der zwar nicht vollendet wurde, aber innerlich bereits den Kern der *Ballad of Heroes* in sich trug. Auden ging selbst im Dezember 1936 für einige Zeit als Freiwilliger nach Spanien, nach seiner Rückkehr verfasste er zusammen mit Randall Swingler den Text zu der *Ballad of Heroes*, deren Scherzo, mit dem Untertitel „Dance of Death“, ein Epitaph für die im spanischen Bürgerkrieg umgekommenen britischen Freiwilligen darstellt. Michael Kennedy bezeichnet dieses Scherzo als „mechanistic, almost cliché-ridden“,¹⁶ aber es bot möglicherweise eine Vorstufe für den Mittelsatz der *Sinfonia da Requiem*, der ebenso

¹⁰ Tagebuch Benjamin Brittens, 17. September 1935. Zitiert in: Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 69.

¹¹ Benjamin Britten an Marjorie Fass, 24. Oktober 1935. Zitiert in: Donald Mitchell (ed.), *Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913–1976*, Band I, London 1991, S. 378.

¹² Donald Mitchell, *Britten and Auden in the Thirties: the year 1936*, London 1981.

¹³ Tagebuch Benjamin Brittens, 29. Februar 1936. Zitiert in: Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 78.

¹⁴ Beth Britten, *My Brother Benjamin*, Bourne End 1987, S. 92.

¹⁵ Tagebuch Benjamin Brittens, 24. Juli 1936. Zitiert in: Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 83.

¹⁶ Michael Kennedy, *Britten*, 3. Aufl. London 1993, S. 136.

der im spanischen Bürgerkrieg umgekommenen britischen Freiwilligen gedenkt, wie die Schlusspassacaglia des Violinkonzerts op. 15 von 1938–1939.

In den Jahreswechsel 1935–1936 fallen auch verschiedene andere pazifistische Werke, darunter eines, das für ein Konzert des Chors der Londoner Arbeitergewerkschaft (London Labour Choral Union) geschrieben war und seine Uraufführung im März 1936 erfuhr, um dann bis 1979 in Britten's Schreibtisch zu verschwinden. Das dreiteilige Werk für Blechbläserensemble¹⁷ trug ursprünglich den Titel *War and Death*, wurde aber noch während der Komposition umbenannt zu *Russian Funeral*. Das Thema des eröffnenden Abschnittes bildet ein Lied der russischen Proletarier, das bei der Beisetzung der Opfer der Demonstration am Sankt Petersburger Winterpalast 1905 zu Gehör gebracht worden war. Neben *Russian Funeral* zu erwähnen sind ein Teil der Musik zu dem dokumentarischen Theaterstück *Easter 1916* von Montagu Slater über den irischen Osteraufstand 1916 (Dezember 1935), die Filmmusik zu *Peace of Britain* (1936) sowie ein *Pacifist March* für einstimmigen Chor, der 1937 auf einen Text von Ronald Duncan für die Peace Pledge Union entstand.¹⁸

Die *Sinfonia da Requiem* ist Britten's erstes Orchesterwerk, das kaum verhüllt pazifistische Ideen transportieren sollte. Dem Gedächtnis der Eltern gewidmet (sein Vater war 1934 gestorben, seine Mutter 1937), reichte Britten das 1940 entstandene Werk als Komposition zur 2600-jährigen Feier des japanischen Kaiserreichs ein. In einem Brief an seinen Verleger Ralph Hawkes beschrieb Britten das Werk als „a short Symphony – or Symphonic poem. Called Sinfonia da Requiem (rather topical, but not of course mentioning dates or places!) which sounds rather what they would like“.¹⁹ „They“ – das war die japanische Regierung, mit der Britten das Konzept abzustimmen hatte.²⁰ Das Werk wurde „in a terrible hurry“²¹ geschrieben – erst kurz vor dem 26. April 1940 erhielt Britten offiziell den Kompositionsauftrag, und schon Anfang Juni war das Werk fertig (andere Kompositionen zu dem Anlass waren Richard Strauss' *Festmusik zum 2600jährigen Bestehen des Kaiserreichs Japan* und Jacques Ibets *Ouverture de fête*). In einem am 27. April 1940 veröffentlichten Interview betonte Britten: „I'm making it just as anti-war as possible [...]. One's apt to get muddled discussing such things – all I'm sure is my own anti-war conviction as I write it.“²² Die Beschwerden der japanischen Regierung waren indes nicht überraschend, gingen allerdings eher in Richtung einer Ablehnung der „purely a religious music of Christian nature“, die nichts mit Japan und dem speziellen Anlass zu tun habe.²³ Wie *Russian Funeral* und *Ballad of Heroes* ist das Werk abermals dreisätzig, mit einer Art Scherzo zwischen zwei langsameren Sätzen oft trauermarschartigen Charakters; diesmal nutzt Britten für jeden der Sätze Satztitel der christlichen Totenmesse – *Lacrymosa*, *Dies Irae* und *Requiem aeternam* –, der

¹⁷ Zur Bedeutung des symphonischen Blechbläserkörpers vgl. Jürgen Schaarwächter, „Some Simpsonian Views on Reger“, in: *Robert Simpson. A Symposium*, ed. by Lionel J. Pike, Publikation i. V.

¹⁸ Vgl. Tagebuch Benjamin Britten's, 27. Januar 1937. Zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. I, S. 472. Britten unterstützte die Peace Pledge Union von 1945 bis zu seinem Tod finanziell (vgl. Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 1057).

¹⁹ Benjamin Britten an Ralph Hawkes, Oktober 1939. Zitiert in: Donald Mitchell (ed.), *Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913–1976*, Band II, London 1991, S. 703.

²⁰ Vgl. Kennedy, *Britten*, S. 29.

²¹ Benjamin Britten an Beth Welford, 11. Juni 1940. Zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 818.

²² Interview in: *The New York Sun*, 27. April 1940. Zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 705.

²³ Prinz Konoye an den Direktor des Kulturbüros des Japanischen Außenministeriums. Aus dem Japanischen ins Englische übersetzt; zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 881.

Betonung der Antikriegshaltung stellte er in einem Brief an Peggy Brosa die zutiefst persönliche Komponente zur Seite: „[...] to me it is so personal & intimate a piece, that it is rather like those awful dreams where one parades about the place naked – slightly embarrassing!“²⁴ So nimmt das *Requiem aeternam* verschiedene Aspekte des mehr als zwanzig Jahre später entstandenen *War Requiem* vorweg, insbesondere die Verschränkung von kirchlich-religiösen und idiosynkratisch-individuellen Perspektiven.

III.

Im realen Leben und Handeln wirkte Britten's „Pazifismus“ außerhalb der intensiven Phase der mittleren 1930er-Jahre gelegentlich wie „bloßes“ Denken und leere Gesinnungsäußerung. Wenn Britten von „as anti-war as possible“²⁵ spricht, ist damit mehr das Artikulieren denn die praktische Handlung selbst gemeint. Von vielen Briten wurde sogar an der wirklichen Substanz seiner pazifistischen Haltung gezweifelt, zumal Britten zusammen mit Peter Pears im April 1939, vor dem nahenden Krieg fliehend (dies bestätigte Pears selbst²⁶), in die Vereinigten Staaten abgereist war. Dass der Komponist Lennox Berkeley Britten gegenüber eine irrationale, realitätsferne Haltung in Bezug auf den Pazifismus vorwarf, traf diesen schwer;²⁷ Aufführungen zweier Berkeley-Operneinakter in Aldeburgh 1954 bzw. 1968 konnten die Entfremdung beider nicht mehr überbrücken. Dabei waren die beiden zwischenzeitlich sehr eng befreundet gewesen – sie hatten sich auf dem Festival der Gesellschaft für Neue Musik in Barcelona im April 1936 kennen gelernt, auf dem Britten's Violine-Suite op. 6 aufgeführt wurde und Britten erstmals Alban Berg's Violinkonzert hörte. Ein Resultat dieser Bekanntschaft war die gemeinsame Komposition einer Suite katalanischer Tänze mit dem Titel *Mont Juic*.

Die USA wurden in der Folgezeit nicht nur selbst Kriegspartei, auch konnten sie für Britten nicht den geistigen Hintergrund bieten, den er sich erhofft hatte. Am 4. April 1940 schrieb er an seinen Schwager Christopher Welford:

„In some ways this country seems to have the corruption of the Old World & little of its tradition or charm. [...] The things that were done to pacifists or pro-Germans in the last war were unbelievable – & since then there have been plenty of examples of crowd-hysteria – the Klu[!] Klux-Klan – negro-lynchings & burnings – [...] the present Dies committee with its – ‘pro-American’ searchings – in which anyone vaguely liberal is labelled as Communist & treated as such.“²⁸

Im März 1942 kehrten Britten und Pears nach England zurück, Britten's Anhörung als Kriegsdienstverweigerer fand am 28. Mai statt, drei Monate nach jener Michael Tippett's. Michael Tippett war 1940 einberufen und nach Beantragung der Kriegsdienstverweigerung bis 1942 zurückgestellt worden. 1943 wurde er aber wegen Total-

²⁴ Benjamin Britten an Peggy Brosa, April 1941. Zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 909.

²⁵ Interview in: *The New York Sun*, 27. April 1940. Zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 705.

²⁶ Peter Pears in dem Dokumentarfilm *A Time There Was*, 1980. Zitiert in: Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 127–128.

²⁷ Vgl. Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 136–137; ein weiterer Nachweis für Britten's Unfähigkeit, intellektuell seinen Pazifismus zu erklären, findet sich auf S. 139.

²⁸ Benjamin Britten an Christopher Welford, 4. April 1940. Zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 793. Mit dem „Dies committee“ meint Britten ein Komitee des Repräsentantenhauses zur Bekämpfung kommunistischer Umtriebe in den USA um den Abgeordneten Martin Dies – in gewisser Weise eine Vorwegnahme der Kommunistenhatz der McCarthy-Ära.

verweigerung auch beim nicht-militärischen Dienst zu drei Monaten Gefängnis (der Mindeststrafe) verurteilt;²⁹ viele andere Briten traf es freilich schwerer: Sie wurden mit harter körperlicher Arbeit im zivilen Dienst bis zu einem Jahr belegt. Den Einsatz Britten und Pears' für ihn nahm Tippett dankbar zur Kenntnis; auch machte er ihnen ihre deutlich moderatere Position nicht zum Vorwurf, weil, wie er sich äußerte, „I thought they were both genuine pacifists. After all, there are many shades of this business.“³⁰ Gleichwohl blieb nach 1943 zeitlebens eine große Kluft zwischen Britten und Tippett bestehen, die auch im Jahr 1953 durch eine Gemeinschaftskomposition mit anderen Komponisten wie Walton und Humphrey Searle nicht überwunden werden konnte.

Britten schriftlich artikulierte Gewissensgründe lauteten auszugsweise folgendermaßen:

„Since I believe that there is in every man the spirit of God, I cannot destroy [...] human life, however strongly I disapprove of the individual's actions or thoughts. The whole of my life has been devoted to acts of creation (being by profession a composer) and I cannot take part in acts of destruction [...]. I believe sincerely that I can help my fellow human beings best, by continuing [...] the creation or propagation of music. I have possibilities of writing music for M[inistry] O[f] I[nformation] films, and for B.B.C. productions, and am offering my services to the Committee for the Encouragement of Music and Art“.³¹

Unterstützung erhielt Britten von dem B.B.C-Produzenten Lawrence Gilliam und der Witwe Frank Bridges, die berichtete, dass Britten schon in seiner Schulzeit heftige Reaktionen auf militärische Uniformen gezeigt habe:

„he would turn away & say 'I hate all of it & what it stands for'. Never could one interest him in soldiers even to play with, & this passionate hatred has remained with him all through these years that I have known him.“³²

In der Anhörung im Jahre 1942 – London hatte bereits schwere Luftangriffe erlitten – antwortete Britten auf die Frage, was er tun würde, wenn Großbritannien besetzt würde: „I believe in letting an invader in and then setting him a good example. Denmark has allowed the Germans in and has not yet got them out, but time is short so far.“³³

Britten's Zeugen in der Anhörung waren William Walton und der Dichter Montagu Slater, zu jener Zeit Leiter der Schriftangelegenheiten des Propagandaministeriums. Walton hatte, nach ersten Kompositionserfolgen als *enfant terrible* in den frühen 1920er-Jahren, 1937 den Krönungsmarsch für König George VI. komponiert. Bei seiner Befragung betonte er, was für ein Verbrechen es wäre, wenn man diesen jungen Komponisten davon abhielte, an seiner Musik zu arbeiten. Als der Richter fragte, welche Autorität Walton besäße, die sogenannte nationale Bedeutung von Britten's Musik zu postulieren, antwortete dieser in kaum verhüllter Herausforderung: „Well, your Honour, if you don't know who I am, there is no point in continuing this hearing!“³⁴

Britten erhob kurze Zeit später auch gegen die Einziehung zu nicht-militärischen Zwecken Einspruch – dass dieser Einspruch keine Gefängnisstrafe nach sich zog, lag

²⁹ Vgl. Ian Kemp, *Tippett – the composer and his music*, Oxford 1984, S. 41. Kurz vor Tippett's Haftantritt, am 5. Juni 1943 brachten Pears und Britten im Morley College Tippett's Liederzyklus *Boyhood's End* zur Uraufführung. Tippett musste letztendlich nur zwei Monate im Gefängnis verbringen.

³⁰ Interview Michael Tippett's mit Humphrey Carpenter, 19. März 1991. Zitiert in: Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 195.

³¹ Zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 1046.

³² Schriftliche Aussage von Ethel Bridge. Zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 1049.

³³ Zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 1046.

³⁴ Zitiert nach Susana Walton, *Behind the Façade*, Oxford 1988, S. 125.

möglicherweise mit daran, dass er und Pears bereits direkt nach ihrer Rückkehr begonnen hatten, für das bereits angesprochene CEMA (das Council for the Encouragement of Music and the Arts, die Vorgängerinstitution des Arts Council) Konzerte zur Stärkung der Volksmoral zu geben.

Insgesamt war sich wohl auch Britten seines eher evasiven Verhaltens bewusst. Dem Vorwurf der britischen Öffentlichkeit, sich im Kriege nicht pazifistisch, sondern vielmehr feige verhalten zu haben, suchte Britten nach dem Krieg durch Dienst an öffentlichen Institutionen zu entgehen (anlässlich des zwanzigjährigen Bestehens der Vereinten Nationen schrieb er 1965 etwa die christlich-pazifistische Chorkomposition *Voices for Today*). Gleichwohl war er sich seines möglicherweise fragwürdig zu deutenden Verhaltens im Klaren. Als der bekennend sozialistisch-pazifistische Komponist Alan Bush – lange Jahre vom Sendeplan der B.B.C. verbannt und erst in den letzten Jahren etwas intensiver wieder entdeckt – in Aldeburgh als „Composer in residence“ eingeladen wurde, nahmen Britten und Pears laut Augenzeugenberichten offenbar an so gut wie keinen gesellschaftlichen Ereignissen teil, sondern blieben vielmehr auf Distanz zu Bush,³⁵ der auch zum englischen Konservativismus in Opposition stand und seine größten Erfolge in der damaligen DDR und dem Ostblock feierte.

IV.

Seinen Verpflichtungen für Radioproduktionen der B.B.C., mit der er seit 1937 zusammenarbeitete, kam Britten eifrig nach (die erste Produktion wurde bereits am 20. Juli 1942 gesendet, die zweite eine Woche später). Gleichzeitig arbeitete er intensiv an der Oper *Peter Grimes*. Pears gab derweil viele Konzerte in ganz Großbritannien.

Das Kriegsende trat einige Wochen vor der Uraufführung von *Peter Grimes* ein. Kurze Zeit darauf unternahm Britten gemeinsam mit Yehudi Menuhin eine Reise nach Deutschland, um vor überlebenden Opfern der Konzentrationslager zu musizieren. „He urged me to take him“,³⁶ erinnerte sich Menuhin, dessen Begleiter eigentlich Gerald Moore hatte sein sollen. Auf die Frage, ob Britten vielleicht das Gefühl hatte, durch seine Abwesenheit und seine Kriegsdienstverweigerung an der kollektiven Kriegserfahrung nicht teilgehabt zu haben, antwortete Menuhin:

„I think so. I think so. I think he felt that he had denied himself as a British man, as one living in that era, had denied himself an essential experience which was part of his nation, was part of his people's experience, and by taking it as it were in one fell swoop, it wasn't spread over many years – it came with a terrific power. I think that must have been a part of the motive, I'm sure. [...] His compassion was tremendous, but he had to have somehow the reality, the physical evidence of it as well. I think he needed it.“³⁷

³⁵ Freundliche Auskunft von Graham J. Scott (Worthing), damals regelmäßiger Besucher des Aldeburgh Festival.

³⁶ Yehudi Menuhin im Interview mit Donald Mitchell 1979 für Tony Palmers Film von 1980, zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 1271.

³⁷ Yehudi Menuhin im Interview mit Donald Mitchell 1979 für Tony Palmers Film von 1980, zitiert in: Mitchell/Reed/Cooke, *Letters from a Life*, Bd. III, S. 51.

Musikalisch verstanden sich Menuhin und Britten intuitiv. Ende Juli 1945 kamen sie in Deutschland an und gaben zehn Tage lang zwei bis drei Konzerte täglich.³⁸ Nach seiner Rückkehr schrieb Britten an Pears:

„under the circumstances the music was as good as it could be – with all that travelling all over the country & two, & sometimes three concerts a day. We travelled in a small car over bad roads, & got hopelessly lost often. But we saw heavenly little German villages, with sweetest people in them [...], & we saw completely destroyed towns (like Münster) which haven't been cleared up & yet have over 20,000 people (looking just as clean as ever) living, God knows where, in them. And then on the other side there were the millions of D. P.s in, some of them, appalling states, who could scarcely sit still & listen, & yet were thrilled to be played to. We stayed the night in Belsen, & saw over the hospital – & I needn't describe *that* to you.“³⁹

Tatsächlich sprach Britten erst kurz vor seinem Tod über seine Eindrücke, „how shocking it was, and that the experience had coloured everything he had written subsequently“.⁴⁰ Ein Blick auf Brittens Schaffen irritiert in diesem Zusammenhang jedoch. Merkwürdigerweise befasste sich Britten 1946-1947 in seiner *The Rape of Lucretia* folgenden Opernkomposition nämlich mit einem Sujet, dem man diese Eindrücke kaum zu Grunde legen kann: Weder beispielsweise *Albert Herring* oder *A Charm of Lullabies* (1947) noch später die *Sechs Hölderlin-Fragmente* (1958) oder *A Midsummer Night's Dream* (1959-1960) lassen sich als an die genannten Erlebnisse gebunden interpretieren. Ob tatsächlich ein Umschlag in der Sujetwahl in Richtung stärker humanistisch geprägter Themen stattfand oder es eine Art „Eintrübung“ (im Sinne von „colouring“) in der Sujetbehandlung gab, lässt sich nicht entscheiden, da die Erlebnisse noch vergleichsweise früh in Brittens Karriere stattfanden. – Zwei Tage nach seiner Rückkehr begann Britten mit der Komposition eines neuen Liederzyklus für Pears, neun Texte aus den *Holy Sonnets* von John Donne – seinem op. 35, das nach weniger als drei Wochen vollendet war.⁴¹ Mit entsprechenden Kompositionsplänen hatte sich Britten schon seit einigen Jahren getragen – Auden hatte Britten mit den Texten bekannt gemacht. Der Zyklus endet mit Donnes Gedicht *Death, be not proud*. Zentrale Aussage darin ist, dass der Tod nicht das Ende sei. Brittens Vertonung zweifelt dies an – der an Purcell orientierte Passacagliabass reißt bis zum Schluss nicht ab. Ursprünglich hatte Britten einen Epilog hinzufügen wollen. Dieser Epilog wurde vollendet, dann aber verworfen; bis heute blieb er unveröffentlicht und unaufgeführt⁴² (anders als verworfene zusätzliche Stücke zu den *Winter Words* op. 52 (1953) bzw. für einen geplanten zweiten Band zu *On this Island* op. 11 (1937)).⁴³ Die Uraufführung der *Holy Sonnets of John Donne* fand am 22. No-

³⁸ Wo genau sich Britten und Menuhin außer in Bergen-Belsen und in Bad Oeynhausen aufhielten, ist unklar. Andreas Lembeck vermutet, dass die beiden auch im Lager in Haren (Emsland) konzertiert haben; vgl. ders., *Befreit, aber nicht in Freiheit. Displaced Persons im Emsland 1945–1950*, Bremen 1997, S. 8 und Antje Reineke, „Any mans death diminishes me, because I am involved in Mankind“: zu Benjamin Brittens Pazifismus in den Jahren 1945/1946, in: Christa Brüstele/Guido Heldt (Hrsg.): *Music as a Bridge. Musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland 1920–1950*, Hildesheim 2005 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 37), S. 93–111.

³⁹ Benjamin Britten an Peter Pears, 1. August 1945. Zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 1272. „D. P.s“ = „Displaced Persons“ bedeutet dt. „Verschleppte“. In Murray Schafer, *British Composers in Interview*, London 1963, S. 122 berichtet Britten: „We gave two or three short recitals a day – they couldn't take more. It was in many ways a terrifying experience.“

⁴⁰ Interview Tony Palmer mit Humphrey Carpenter, 22. März 1991. Zitiert in: Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 228. – Tony Palmer hatte 1980 den Dokumentarfilm *A Time There Was* gedreht.

⁴¹ Brittens Behauptung, er habe das Werk „in a week while in bed with a high fever“ (Schafer, *Composers in Interview*, S. 122) komponiert, trifft eindeutig nicht zu.

⁴² Das Manuskript befindet sich in der Britten-Pears Library, Aldeburgh (freundliche Auskunft von Antje Reineke).

⁴³ Aus dem Umfeld zu *On this Island* stammen *To lie flat on the back with the knees flexed*, *Night covers up the rigid land* und *The sun shines down on the ships at sea*, während *If it's ever Spring again* und *The Children and Sir Nameless* ursprünglich für *Winter Words* intendiert gewesen waren.

vember 1945, Britten's zweiunddreißigstem Geburtstag, im Rahmen der Feierlichkeiten zu Purcells 250. Geburtstag in der Londoner Wigmore Hall durch Britten und Pears statt.

Ein anderes Projekt, das Britten in dieser Zeit für mehrere Monate beschäftigte, war eine Art Kantate *Mea Culpa*, die Ronald Duncan 1945 unmittelbar nach den Atombombenabwürfen in Hiroshima und Nagasaki entwarf. Doch ergaben unterschiedliche Vorstellungen seitens des Verlags und der B.B.C. Verzögerungen, die sich über zwölf Monate hinzogen und schlussendlich dazu führten, dass Britten das Projekt zugunsten *The Rape of Lucretia* beiseite legte. Ein letztes Mal findet *Mea Culpa* im Januar 1948 Erwähnung.⁴⁴

Auf dem Aldeburgh Festival 1950 lernte Britten die Dichterin Edith Sitwell kennen, wo sie, zusammen mit Pears, William Waltons *Façade*⁴⁵ rezitierte. 1951 erhielt er von Sitwell ein Exemplar ihres neuesten Gedichtbandes *The Canticle of the Rose*, und er dankte ihr mit den Worten:

„I find them, the later ones especially, profoundly moving. There is a grandeur of conception in them which is heartening, & a lack of sentimentality most remarkable when dealing with such contemporary subjects. Several of them appeal to me for music – if ever the ideas blossomed would you allow me to set them? I'd do my best for them.“⁴⁶

Nach seiner Rückkehr aus den USA hatte auch Britten Luftangriffe auf London erlebt. Im November 1954, wenige Monate nach der Uraufführung von *The Turn of the Screw*, komponierte er auf ein Gedicht von Sitwell das *Canticle Still falls the Rain* op. 55 (mit dem Untertitel *The Raids 1940. Night and Dawn*), das eindeutig die deutschen Luftangriffe im Jahr 1940 auf England thematisiert. Äußerer Anlass war ein Konzert zum Gedächtnis des australischen Pianisten Noel Mewton-Wood, der 1946 die Uraufführung der revidierten Fassung des Klavierkonzertes gespielt und sich 1953 das Leben genommen hatte.⁴⁷ Das *Canticle* ist konzipiert für Tenor, Horn und Klavier und erfuhr seine Uraufführung am 28. Januar 1955 in der Wigmore Hall.⁴⁸ Edith Sitwell äußerte sich über die Aufführung wie folgt:

„I am so haunted and so alone with that wonderful music and its wonderful performance that I was incapable of writing before now. I had no sleep at all on the night of the performance. And I can think of nothing else. It was certainly one of the greatest experiences in all my life as an artist. During the performance I felt as if I were dead – killed in the raid – yet with all my powers of feeling still alive. Most terrible and most moving – the appalling loneliness, for all that it was a communal experience one was alone, each thing was alone, with space and eternity and the terror of death and then God. What a very great composer you are! And what a very great singer Peter is. I can never begin to thank you for the glory you have given my poem.“⁴⁹

Wie Donald Mitchell hervorhebt, thematisiert auch der auf Gedichten William Soutars

⁴⁴ Vgl. Mitchell/Reed/Cooke, *Letters from a Life*, Bd. III, S. 155–158.

⁴⁵ Walton hatte das Werk Anfang der 1920er-Jahre zur Unterstützung der Quasi-Nonsenseverse Sitwells komponiert, es wurde schnell ein großer Erfolg und blieb eines von Waltons populärsten Werken.

⁴⁶ Benjamin Britten an Edith Sitwell, 15.9.1951. Zitiert mit freundlicher Genehmigung der Trustees der Britten-Pears Foundation. Zitate aus Briefen Benjamin Britten's sind Copyright der Trustees of the Britten-Pears Foundation und dürfen nicht ohne deren Erlaubnis abgedruckt werden.

⁴⁷ Hierzu vgl. Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 365.

⁴⁸ Ursprünglich hatte Britten eine teilweise rezitierte Rahmenhandlung mit intendiert, die erst nach Britten's Tod veröffentlicht und durch Peter Pears (Rezitation) und Neil Mackie (Tenor) 1983 unter dem Originaltitel *The Heart of the Matter* seine Uraufführung erfuhr.

⁴⁹ Edith Sitwell an Benjamin Britten, 26.4.1955. Zitiert mit freundlicher Genehmigung des Estate von Dame Edith Sitwell und der Trustees der Britten-Pears Foundation. Nachdruck nur mit Genehmigung der beiden genannten Institutionen. Ich danke Chris Grogan, dem Bibliothekar der Britten-Pears Library für die Übermittlung des Briefdatums und des vollständigen Brieftextes.

basierende Liederzyklus *Who are these Children?* op. 84 (1969) Luftangriffe, bei denen in diesem Fall besonders Kinder betroffen waren.⁵⁰ Dass darüber hinaus auch kritische Töne am Raubbau an der Natur impliziert werden, verleiht den Liedern eine auch heute noch große Aktualität. Schließlich verweist das zentrale Bild des „foxing folk“ im Titel- lied des Zyklus zurück auf die Ablehnung der Fuchsjagd in Britten's Lied *Sport* (1931).

V.

Interessanterweise gesteht Britten seinem Pazifismus auf der Opernbühne sehr lange keinen Platz zu (wahrscheinlich eine Konzession an das Nachkriegspublikum, das ihm, der fast allen Kriegsverpflichtungen entkommen war, ein derartiges Verhalten nicht verziehen hätte). Weder in *The Rape of Lucretia* noch in *Billy Budd* – zwei Opern, die teilweise unter Soldaten spielen – ist Pazifismus an sich ein Thema; wohl aber die Regeln, die im Soldatenleben gelten können und zu Gewalttätigkeiten auch außerhalb des Krieges führen können. In *The Rape of Lucretia* ist es ein gelangweilter Offizier der „anderen“, etruskischen Kultur, der die Römerin Lucretia vergewaltigt, in *Billy Budd* ein hinterhältiger Profos auf einem Kriegsschiff im napoleonischen Krieg – in seiner Situation ebenfalls eine Art Außenseiter –, der Billy derart provoziert, dass dieser einen Aussetzer hat und ihn mit einem Faustschlag tötet. In keiner der Opern finden kriegerische Kampfhandlungen selbst statt – in *Billy Budd* verhindern Nebel und Flaute einen Kampf, während in *The Rape of Lucretia* erst die Vergewaltigung das Signal zum offenen Aufstand der Römer gegen die etruskischen Besatzer hervorruft und die Kriegshandlungen so hinter den Schluss der Oper verbannt werden. Die Kriegssituation selbst ist also nie Motor der Gewalttätigkeit, sondern vielmehr die Isolation des „anderen“, gegenüber einer Gemeinschaft isoliert Stehenden, der sich provoziert fühlt durch ein Ideal von Reinheit und Schönheit. Gleiches gilt im Grunde bereits für *Peter Grimes*, den Britten aber viel mehr als Opfer denn als Täter verstanden sehen wollte.

In den Jahren 1969–1970 – zur Zeit des von Britten abgelehnten Vietnamkrieges⁵¹ – komponierte dieser seine Fernsehoper *Owen Wingrave*, die Michael Kennedy wegen seiner pazifistischen Haltung gar einem Protestsong Bob Dylans gleichsetzt.⁵² Doch auch hier ist der Krieg als solcher nicht Thema – wohl aber die Kriegstreiber in den eigenen Reihen, in diesem Falle in der eigenen Familie des jungen Owen, der sich der Familientradition einer Offizierslaufbahn widersetzt. Selbst Owens Tutor Mr. Coyle – eine Reverenz an seinen alten Lehrer Frank Bridge – ist entsetzt über die Gefühlskälte der Familie Wingrave, von der selbstgerechten Tante über den auch im Alter noch kriegslustigen Großvater, der Owen seines Verhaltens wegen enterbt, bis hin zur Haustochter und Owens Jugendliebe Kate, die sich von dem sie Enttäuschenden abwendet.

Kurz vor *Owen Wingrave*, im Winter 1968–1969, hatte Britten ein weiteres pazifistisches Werk komponiert – die Ballade *Children's Crusade* op. 82, zum fünfzigjährigen Jubiläum des Save the Children Fund. Hans Kellers Übersetzung des Brecht'schen

⁵⁰ Mitchell, *Violent climates*, S. 199.

⁵¹ Colin Graham in: David Herbert (ed.), *The Operas of Benjamin Britten*, London 1979, S. 53.

⁵² Kennedy, *Britten*, S. 233.

Kinderkreuzzuges (das Werk kann auch auf Brechts originalen Text gesungen werden) inspirierte Britten zu ungewöhnlich herber Musik, was bereits die Besetzung für Knabenchor, zwei Pianisten, elektronische Orgel und einen ganzen Apparat an von Kindern gespieltem Schlagwerk verdeutlicht. In einem Brief an seinen Librettisten William Plomer schrieb Britten, der das Werk „a very grisly piece“⁵³ genannt hatte, nach der Uraufführung in St. Paul's Cathedral am 19. Mai 1969:

„[...] the boys (singing & hitting) made a tremendous impression of passion & sincerity along side the assinine pomposity of the established church! [...] I react strongly to the roughness of the Brecht.“⁵⁴

Britten lässt sich ganz auf Brechts Text ein, ordnet ihm die musikalische Gestalt in jeder Art unter, nutzt vielfältige, direkt wirkende Bilder, etwa den Schrapper für den Hund, mit dem sich die Kinder anfreunden. Edward Greenfield bezeichnete in seiner Uraufführungskritik in *The Manchester Guardian* die Darstellung des Todes der Kinder als „as compelling as anything in the *War Requiem*“.⁵⁵

VI.

Im Sommer des Jahres 1960 erhielt Britten den Auftrag zu einem „full evening's choral work“⁵⁶ anlässlich der Einweihung der neben den Trümmern der alten neu erbauten Kathedrale von Coventry. Endlich sollte das große geistliche Chorwerk entstehen, das Britten schon seit langem im Sinn hatte.⁵⁷ Auf den nun zgedachten Zweck hin plante Britten mit einer eindeutigen Solistenbesetzung im Kopf: Galina Vishnevskaya, Dietrich Fischer-Dieskau und Peter Pears (repräsentierend „the three nations that had suffered most during the war“).⁵⁸ Diese merkwürdige Verschiebung der Wahrnehmung – das Ignorieren etwa Polens, gar nicht zu sprechen von den Juden, deren Fehlen in diesem sogenannten Werk allgemeiner Versöhnung bereits Humphrey Carpenter als ausgesprochen „odd“ vermerkt⁵⁹ – scheint zu jener Zeit etwas durchaus nicht Unübliches in Großbritannien gewesen zu sein. Noch dreißig Jahre später blieb dieses Zitat in der autoritativen Britten-Biographie unkommentiert. Britten verknüpfte das Konzept der lateinischen Totenmesse für die eher traditionelle Besetzung mit Sopran, gemischtem Chor und großem Orchester, mit Knabenchor und Orgel, mit der Vertonung von Gedichten des im Ersten Weltkrieg gefallenen Dichters Wilfred Owen. An Fischer-Dieskau schrieb er:

„These magnificent poems, full of the hate of destruction, are a kind of commentary on the Mass; they are, of course, in English. These poems will be set for tenor and baritone, with an accompaniment of chamber orchestra [...]. They will need singing with the utmost beauty, intensity and sincerity.“⁶⁰

⁵³ Benjamin Britten an Osian Ellis, 31. März 1969. Zitiert nach Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 488.

⁵⁴ Benjamin Britten an William Plomer, 22. Mai 1969. Zitiert nach Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 488.

⁵⁵ Edward Greenfield in: *The Manchester Guardian*, 20. Mai 1969. Zitiert nach Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 488–489.

⁵⁶ Benjamin Britten an William Glock, 30. Juli 1960. Zitiert nach Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 397.

⁵⁷ Vgl. auch Mitchell/Reed/Cooke, *Letters from a Life*, Bd. III, S. 373–375 und Philip Reed, *The 'War Requiem' in progress*, in: Mervyn Cooke, *Benjamin Britten: War Requiem*, Cambridge 1996, S. 20.

⁵⁸ Zitiert nach Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 405.

⁵⁹ Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 405.

⁶⁰ Benjamin Britten an Dietrich Fischer-Dieskau, 16. Februar 1961. Zitiert nach Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 403.

Die Verschränkung dieser Ebenen hatte eine „internationale“ Wirkung zur Folge, die kein anderes der Werke Britten's je so gezeitigt hat. Michael Tippett, der seine Oper *King Priam* als Auftragskomposition für das Musikfestival zur Einweihung der Kathedrale schrieb, bezeichnete das *War Requiem* als „the one musical masterwork we possess with overt pacifist meanings“.⁶¹ Musikalisch auf der Höhe der Zeit, aber keineswegs progressiv⁶² und mit gelegentlichen Reminiszenzen an Verdi, wurde es gerade hierdurch sowie durch die Verschränkung christlicher und nichtchristlicher Gedanken ein überwältigender Erfolg. Britten widmete das im Frühjahr 1962 vollendete Werk vier Freunden, die im Zweiten Weltkrieg gefallen oder in Gefangenschaft geraten und später gestorben waren.⁶³ Die enthusiastisch gefeierte Uraufführung am 30. Mai 1962 bewirkte, dass das Werk umgehend in ganz Großbritannien aufgeführt wurde; wie kein anderes Werk in Britten's Schaffen transportiert es den Wunsch nach internationaler Versöhnung und Frieden, nach der Vermeidung von Krieg und Zerstörung.

*

Offenbar setzte sich Britten mehr mit der Trauer um die Opfer von Gewalt als mit aktivem Pazifismus auseinander. An die Stelle der Anklage von Tätern (die allzu leicht in das Verlangen nach Vergeltung und gewalttätiger Rache abgleiten könnte) oder des Aufrufes zu Gewaltverzicht tritt die humanistische Erinnerung an das Leiden der Opfer. Nur selten – dies entsprach seiner Persönlichkeit – bezog er offensiv Position, wenn, dann meist mit Werken, die schnell aus dem Blick der Öffentlichkeit wieder verschwanden. Dennoch – dies haben Donald Mitchells Forschungen ergeben – musste er ebenso wie sein Partner Peter Pears seit 1942 insbesondere von Seiten des amerikanischen FBI mit Repressionen rechnen.⁶⁴ Vor allem im Requiem, in der Befassung mit dem Tod und mit den Toten konzentrierte Britten seinen Pazifismus, sein Ablehnen jeglicher Gewalt – vom frühen Lied *Sport* und dem *Russian Funeral* bis hin zum *War Requiem* und zu *Owen Wingrave*. Allerdings war die Beschäftigung mit dem Tod auch sonst für Britten sehr inspirierend – sei es in dem Canticle *Abraham and Isaac*, sei es in seinen Opern. Doch das ist ein anderes Thema.

⁶¹ Michael Tippett in: *The Pacifist*, Januar 1977. Zitiert nach Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 410.

⁶² Man denke an die Chorsinfonien Havergal Brians und das *Gloria* William Waltons (1960–1961), die ähnliche Qualitäten aufweisen. John Foulds' *World Requiem* op. 60 (1920) für die Toten des Ersten Weltkrieges hat der Verfasser dieses Textes leider nie hören können.

⁶³ Roger Burney, David Gill und Michael Halliday fielen im Zweiten Weltkrieg; Piers Dunkerley nahm, nachdem er wenige Wochen vor seiner Hochzeit seine Stelle verloren hatte, eine Überdosis Schlaftabletten, die in Kombination mit Alkohol tödlich wirkte.

⁶⁴ Vgl. Mitchell, *Violent climates*, S. 211–216.