

JÜRI REINVERE

Lebenskreuzungen Wie Brahms' Musik die Menschen trifft

Abstract. In the following essay written by one composer about another, the Estonian-born poet and composer Jüri Reinvere examines what the music of Johannes Brahms means to him. As a child, he had discovered the language of fear, grief and comfort through *Ein Deutsches Requiem*. There had been a certain affinity between Reinvere's experiences in Estonia under the Soviet occupation and the sense of darkness in Brahms's early life in Hamburg. As a student of composition in Poland however, Reinvere rather surprisingly discovered elegance in Brahms's thematic invention and at the same time realised the necessity of developing oneself over and above the profound influence of one's own heritage. In a Finnish rectory and as an emerging composer, he began to understand the deep layers of humanity in Brahms's music with all its joy and misery, desperation and reconciliation. He realised how the music gained internal strength not from isolation, but from a bold life in which Brahms was surrounded by a great variety of people. On hearing the late choral prelude *Herzliebster Jesu* in a church in Liverpool, Reinvere was made aware how the very essence of music accepts human existence in all its grim beauty.

HERZLIEBSTER JESU

1981

Die kleine Stadt trägt einen kurzen deutschen Namen: Hapsal; Tschai-kowsky saß dort einst als junger Mann auf einer Parkbank und hinterließ zur Freude von tausenden russischen Touristen Sehenswürdigkeiten, aber auf Estnisch heißt sie Haapsalu, Hain der Espen. Sie liegt an der Westküste Estlands – der Ort ist nichts Außergewöhnliches: eine sich räkelnde Stadt, schlammige Buchten, von Schilf gerahmt; eine Hauptstraße mit ein paar Kurven und hinterm letzten Bogen die Burgruinen. Durch die heiße, sommerliche Wärme dringt die Gegenwart des Meeres, die Präsenz der seichten Ostsee – spätabends spiegelt des Meeres Badewannenwasser Menschen in den Himmel und zeichnet neben die Schreie der Möwen lange Linien in der untergehenden Sonne. Der Bahnhof ist wie einem Filmsetting entsprungen: zaristische Schnürsenkel, grünes Holz, von Nagekäfern zerfressen, und

Bahnsteige, die nach dem Öl eines ganzen Jahrhunderts riechen. Die Station befindet sich am Rand der Innenstadt; dort, ein paar hundert Meter weiter, an der Hauptkreuzung, erheben sich Betonwürfel – in deren äußere Schale haben Architekten wie in einen Teig schmutzige Fenster gepiekt: drei Einkaufszentren, eine Sparkasse und eine Treppenreihe hinauf.

Aber keine dieser Treppen duftet, keine atmet – und kein Geist bringt sie zum Leben: Der Laden ist leer, die Kunststoff-Geländer sind abgerissen, in den Aufzug hat jemand gepinkelt. Eine wackelige Xanthippe, die all dies mit einem grauen Fummel reinigt, nein, den Lappen auf den Boden prügelt, ist schlecht gelaunt. In der Nähe liegt eine Basis der Roten Armee, gleich gegenüber vom schurkischen, niemals aufgebenden, U-Bootspuckenden Schweden. Und der Flughafen knistert und blafft. Tagsüber fliegen die MIG-Flugzeuge direkt über der Stadt, mit der krummen Nase nach unten, als möchten sie darauf sabbern. Wenn sie fertig sind, werden in den Straßen die Touristen erscheinen: als Feen, in zarten, flatternden Kleidern; sie gehen zum schlammigen Strand, dann ins Kaufhaus und ins Kino, dort läuft eine Komödie von Mosfilm.

Aber dem Geist dieses Weltreichs entsprechend war es neben dem Kino, im Betonkaufhaus leer, ganz gnadenlos – Abteilungen, die keine Berechtigung hatten, leere Regale, Fischkonserven und links davon: ‚sonstige Waren‘ mit einer atemberaubenden, massiven Verkäuferin, deren ganzes Wesen ein einziger Aufruhr im Namen von Handels Locken war. Sie stand neben ihrer Freundin, mit der sie in rasendem Tempo tratschte, und versteckte hinter ihrem Rücken Brahms' *Deutsches Requiem*. Auf der Titelseite sah ich braune Gewölbe, ein paar Streifen Sonnensegel, alle in Kakaofarben, und in riesigen Buchstaben НЕМЕЦКИЙ РЕКВИЕМ. Брамс. Außerdem hatte die Verkäuferin noch eine Vase für 3 Rubel 45 Kopeken, und eine Plastiknudelrolle für 50 Kopeken. Es gab auch Postkarten mit Sofia Rotaru und Aschenbecher, auf denen КПСС (also KPdSU) eingraviert war.

Ich war hierhergekommen von der Insel Worms, mit einem kleinen Boot, für einen Tag. Meine Mutter hatte hier etwas zu tun. Worms lag an der Frontseite der Bucht von Haapsalu, eine Bootsfahrt entfernt, und war zumindest damals praktisch unbewohnt. Hier verliefen die Außengrenzen der UdSSR – die Dörfer, wo man ursprünglich Schwedisch gesprochen hatte, waren leer, es gab einen Kolchos auf der Insel und in jedem Dorf ein oder maximal zwei verbliebene Häuser. Der Rest war voll mit Hausruinen, deren Schornsteine noch standen, und mit früchteschwangeren Bäumen, Johannisbeerbüschen und tausenden Kreuzottern.

Also war ich – in Gummistiefeln, Jeansjacke, T-Shirt mit dem Logo der Olympischen Spiele von Moskau darauf und mit dem wenigen Taschengeld, das ich hatte – gekommen, fest entschlossen, die Platten zu kaufen.

Ich legte das Geld – den Rubel und die 45 Kopeken – auf den Tresen und fragte mit zarter Knabenstimme: „Kann ich bitte das Requiem haben?“. Die Verkäuferin platzte heraus: „Kriegst du aber nicht. Ist nicht für dich.“ So war meine erste Erfahrung mit Brahms ein Kampf – ich musste mir einen Weg durch all diese Locken schnitzen, diese Körperteile, diese Kleidung, dieses frenetische Flüstern und all diese Vasen.

Aber es lohnte sich, die Schallplatten wurden mein – und ich war selig. Noch nie hatte ich diese Aufnahme gesehen, nicht einmal diesen Komponisten – weder auf Tallinns Rathausplatz, wo es den einzigen Schallplattenladen gab, noch hatte ich Brahms in den Plattenläden von Leningrads Newskij-Prospekt bemerkt. Und in Moskau gab es ihn auch nicht. Deutsche Musik war kein Teil der sowjetischen Liturgie, aber hier, in Haapsalus felsigem Kaufhaus, bewacht von der Urfrau, gab es ihn.

Dann – die Fahrt zurück auf die Insel. Gummistiefel quietschen auf dem Boot, die Hosen werden von den Wellen feucht. Die Platte ist in einer Plastiktüte geschützt, in meiner Umarmung, so dass sie nicht nass wird. Hafen. Heimfahrt, der Staub auf dem Weg wirbelt auf. Schlaf kommt in die Augen. Endlose Straße. Die holzige Stille des Hauses, knarrende Fußböden. Die Fensterscheiben.

Ein Knattern auf der Schallplatte, statische Elektrizität.

F-Orgelpunkt.

Hamburg.

Und es war eine große Angst, die dieser Orgelpunkt auslöste. Als wäre *f* ein riesig-riesiger Grund des Ozeans, und als gäbe es nichts: kein *es*, keinen B-Dur-Quartsextakkord, um dieses Gefühl zu lindern; sondern als würde der gesamte Boden wie eine einzige Masse ansteigen und alles, was lebendig ist, in seinem Schlund verschlingen. Alle Dörfer, Bäume, umgestürzten Mühlen und Mauern.

Die Angst hatte einen Kern – und man könnte ihn exakt benennen.

Am Abend rasselte das Radio, auf Estnisch, Kunstprogramme des ersten Kanals, der Klang dünkte tröstlich. Schumanns Briefe. Gogols Werk. Alles andere um diesen Klang herum erstarrte bereits in der Luft, zumindest schien es so. Bewusstsein einer blutleeren, kampflösen Wucht: Es hatte keine Worte, zumindest nicht für Kinder. Es hatte keine Sprache. Es hatte keine Möglichkeit, in Erscheinung zu treten außer als vage Furcht oder als Kunstexplosion – offiziell hat es nicht existiert.

Und diese Angst hatte einen Kern: Verlust. Verlust schon vor der Geburt – mehr und mehr russischsprachige Straßen, Radiostationen, die aus

irgendeinem Eigenantrieb wieder mehr und mehr Russisch sprachen; und der Krieg in Afghanistan, der die Gerüchte umlaufen ließ, dass es für einen Esten ein Glück sei, auf dem Flughafen zu arbeiten, um die Zinksärge zu verladen. Das Kind sog alles ein: vage, ohne zu unterscheiden, die Angst, die aus den grauen Straßen kam oder die vom Schulleiter ausging, der damit drohte, die Schule in eine russischsprachige umzuwandeln. Oder die Tatsache, dass es eine Möglichkeit gab, aus all dem herauszukommen: die Altstadt von Tallinn mit ihren historischen Schichten und der Verheißung: Ein anderes Leben ist doch möglich! Oder die einsamen Inseln in der Ostsee: der Ruf der Unendlichkeit des Meeres, als wäre es voll von Sirenen, Sirenen der grauen Ostsee, die sicherlich auch graue Augen haben.

Und am Meeresgrund: der F-Orgelpunkt.

Und ein schon in die Kinder hineingehämmertes Verständnis von Trauer. Trauer, die auch nicht sprechen kann, aber irgendwo zwischen den Zeilen, zwischen den Erfahrungen verborgen ist: Natur, am wildesten. Worms. Grenzüberwachungsautos blasen über die Schotterpiste – sonst ist diese Insel nicht so eindrucksvoll militarisiert wie der Rest Westestlands. Natur, die atmet, Freiheit des Meeres, die frischen, windigen Abende, wenn die Luft zwischen den Leuchttürmen an der Ostsee hindurch weht.

Und oben auf – Erleichterung, dunkel, vage, chromatisch direkt hinunter: Die Sonne sinkt, die Sonne geht auf, der Geist der Jahrhunderte an den Tallinner Straßen, die alten Bäume, die den Stürmen hartnäckig widerstanden haben. Erinnerung, Schallplatten, Nachradioprogramme, großzügige Kaufhausverkäuferinnen in Haapsalu; und die Lichter der nordseehenen Stadt an der Elbe, die in dem glatten, großen Wasser spielen. Niedrige, dichte Fasern von Wasser, auf der Oberseite Lichter: fest, schimmernd, Kirchtürme, Hotels, Alleen. Aber alles ist flach, alles atmet des Meeres Salz und Bitterkeit.

Ich, auf Worms, beim Hören, erkannte es sofort: die Stadt. Die Angst vor der Zukunft. Die Aussichtslosigkeit, die direkt von den Generationen verinnerlicht wird: dass man, bevor man lebt, schon verloren hat. Zumindest als Armer, zumindest als Angehöriger eines kleinen Volkes. Zumindest im Speckgang, bei steinigem, staubigem Geruch – irgendwo, wo nur ganz selten einmal Generationen ohne den gleichen Verlustgeschmack im Mund geboren worden.

Und am Anfang war das Wasser. Es ist schwierig, sich vorzustellen, dass ein Komponist wachsen kann ohne die Anwesenheit von Wasser – vielleicht kann man deswegen in der Wüste theologisieren, aber nicht Musik

schaffen. So steht am Anfang das Wasser, zugleich zermalmend und vereinend, unmäßig und gleichmäßig. Und nur dann entsteht die Melodie.

Und dann, als Erbe Schuberts, der Wechsel von Dur zu Moll, leicht, wie ein Zauber, und von Moll zu Dur; und der Orgelpunkt hat es bereits vorhergesagt: In der Tat, Dur und Moll sind das Gleiche, zwei Seiten derselben Einheit.

Und so am Anfang, unverstanden noch: herabströmende, chromatische, heiße, aber bereits gekühlte Masse; und – sonst für das Ende einer Brahms'schen Form typisch – irgendwo jenseits all dieser Zäsuren, Manschetten und Formteile: der erlösende, aber zunächst durch Bedrohung aufgeladene Orgelpunkt; herunterrutschende, reuige Melodiereste – dieser chromatische Abwärtsgang wie eine ganze Generation von Männern, die pfeifend ins Grab geht.

1991

In Moskau kocht es Richtung Putsch. Ich bin – in der Mitte all dieser Ereignisse – einen Sommer lang in Krakau. Die Weichsel fließt rasch durch die Stadt neben dem ‚heiligen‘ Wawel-Schloss, mehr oder weniger voll von Touristen. Biruté, bei der ich einmal in Vilnius wohnte, ruft mitten in der Nacht an und haucht atemlos ins Telefon: „Sagen Sie jedem, dass die uns angegriffen haben!“. Panzer bewegen sich nachts in Richtung Vilniuser Fernsehturm, neben dem Biruté wohnt. Ich habe den ganzen Sommer in der Krakauer Wohnung verbracht. Sie liegt gleich außerhalb der Altstadtmauern. In der Wohnung finden sich Schallplatten, Bücher, umhüllt vom Schweigen unter hellem, theatralischem Sonnenlicht. Ich verbringe meine Tage, indem ich die Korrespondenz von Komponisten lese, die die ehemaligen Hausbesitzer dort zurückgelassen haben, Journaleinträge, die Papst-Clips aus den Zeitungen. Tagsüber gehe ich durch die Straßen wie über einen gewundenen Strand, ich finde keinen richtigen Kontakt zu dieser Stadt, ihre Nähe scheint unerreichbar zu sein.

Die italienische Regierung hat Krakau, der päpstlichen Stadt, als Geschenk die Fernsehsendungen von Rai Uno zugänglich gemacht, wo papageienbunt bekleidete Mädchen in „Tutti Frutti“ auftreten. Ich treffe Menschen, die meistens mein Estentum sehen wollen, um es zu berühren und Federn davon auszureißen: Ich bin ein seltsames Wesen aus dem unbekanntem Norden.

So bekomme ich Einladungen. Die Häuser der Aristokratie. Die Häuser der Universitätsmenschen. Die Häuser der Studenten. Die Tische, das Tafelsilber, die Karpfen in der Badewanne, die auf ihre Umsetzung warten;

Gelee an langen, ovalen Platten. Menschen, Menschen, Schatten rund um Esstische, mit Weißwein gerahmte Tische, beleuchtete Tische, dunkle Tische – es kann sein, dass ich auf einer Eckbank mit Szymborska saß und zwei Päckchen Zigaretten wegschlotete; es kann sein, dass sie irgendjemand anderes war – all diese Schatten verbreiten sich in meinen Erinnerungen als endlose Schlangen von Adieu in Vestibülen. Schwere, sich drehende und wendende Treppenellipsen mit dicken, groben, luftleichten Dekorationen, Emailtürschilder, hundert Jahre alt. Doktor. Rechtsanwalt. „Mein Großvater, nicht ich.“

Ich nicht – meine Erinnerung, nicht ich, sondern jemand anderes – dieser berühmte Mittelpunkt von allem. Aber es ist nicht Moskau, nicht Warschau, es ist Wien; in Krakau dreht sich alles um den Ruhm Wiens; in der ganzen Stadt flüstert man nur noch über Wien, als könnte man Wien wieder unten aus dem Regal nehmen, um es zu polieren und es auf den Ehrenplatz des ganzen Gehäuses zu stellen.

Die Kristalle auf diesen galizischen Tischen; ich lerne schnell. Ich lerne, wie man die Hände der Damen auf rechte Weise küsst, wie man siezen muss: in drei, vier, fünf verschiedenen Ebenen. In welcher Reihenfolge ich in den Raum sagen sollte, was ich zu sagen habe. Es geht schnell, aber dann, an einem Tag ist mein Akzent in der Sprache plötzlich weg, und die Menschen in den Zügen bemerken nicht mehr, dass ich kein Pole bin.

Nachts rollen die Klänge wie Perlen auf den Katzenkopfpflasterstraßen entlang, hinunter zum Ufer der Weichsel – und deren Echo, das Echo der berühmten Bögen von Tausenden Innenhofgewölben, schneidet nichts ab vom Einschwingvorgang des Urklangs.

Dann, eines Abends, nach dem Klirren der Teller, war ich wieder nach Hause gekommen und nahm Brahms' erste Violinsonate aus dem Regal.

Noch brennen die Kerzen in der Wohnung, noch glitzern die Glasfenster. Draußen herrscht Dunkelheit, die Zweige der Bäume wiegen sich, noch klingt der Fidelio-Ruf der „Deutschen Welle“ in meinen Ohren, noch ist es Tag in der Mitte der Nacht, noch ist es zu früh, um ins Bett zu gehen.

Die enge Stimme der Lautsprecher: wieder ein leises Knistern (ganz Osteuropa wird nicht mit Singen, sondern mit Knistern befreit!). Von einem kurzen Sprungbrett aus springt die Violine in einem G-Dur-Dreiklang nach unten, als ob sie eine Feder wäre, bei den Olympischen Spielen. Dabei falle ich fast mit in den Sessel, nicht zuletzt wegen all dieser Getränke, die beim Abendessen serviert worden waren. Ach, wie unerreichbar, wie leicht

ist dieses Thema in seiner Vollkommenheit! Wie perfekt schwebt es, genau hier, genau hinein in diese Zeit!

Bevor ich das Tallinner Musikgymnasium mit dem Abitur abschloss, hatte ich Fieber – wirklich drei Arten von Fieber: das Orgel-Fieber, das Szymanowski-Fieber und das Fieber alt-estnischer, geistlicher Volkslieder. Meine Gedanken waren wie nordische Holzfiguren: steife, raue, unfertige Klanggewinde, die sich eher wie eine Schlange in den eigenen Schwanz bissen als dass sie auf dem Weg nach irgendwo gewesen wären.

Und hier, in Brahms' Sonate, nichts Vergleichbares. Weit weg ist der erfrorene Geist des Winter-Dunkels. Wenn man Sätze wie Kristall schleifen, Musik wie einen Stil betrachten wollte, dann ist dieses Thema eine Inkarnation der Vollkommenheit und schöner als alle Gemälde Venedigs.

Und zur gleichen Zeit konnte ich nicht umhin zu denken, dass diese Tonfolge, landend in einem Fangnetz aus G-Dur-Akkorden, von jemandem, vielleicht Brahms' Muse, hätte belastet werden können. Aber das ist nicht geschehen – die Violine dreht sich in ruhiger Bahn rund um die Klavierakkorde, eher in Selbstvertrauen als in Sehnsucht. Was ist die Essenz dieses Themas? Und was definiert dessen Perfektion? Das Thema selbst oder sein ganzes Umfeld?

Die Helligkeit des Themas ist unverkennbar seine größte Tugend, aber nicht die Phantasie sorgt für die Intensität der Ausstrahlung, sondern die Eleganz. Nicht Perfektion, Formbarkeit, nicht Passagenleichtigkeit, nicht Unvorhersagbarkeit, sondern Eleganz. Aber es gibt kein Kapitel in der Palestrina-Lehre über Eleganz, es gibt keine Kurse in der Akademie darüber – und das alles, wo man das Wort „Eleganz“ so wenig in Verbindung mit Brahms bringen würde! Sogar Beethoven und Ravel genügen dieser Art von Eleganz-Ideal nur selten. Gewiss, Perfektion kann jeder erreichen, aber selten ist durch dieses Erreichen etwas gewonnen; für die Eleganz des Themas braucht man eine elegante Denkweise, und für die elegante Denkweise ist ein eleganter Lebensstil erforderlich – zumindest in der Seele und bei der Ernährung: Der beste Weg, um ein Komponist zu werden, ist nach dem Kontrapunkt gleich die Gastronomie.

Nein, man muss verstehen, was nicht elegant ist, bevor man diese Kunst lernt. Man muss zu seiner Herkunft – wie auch immer – Abstand gewinnen und durch das Erwachsenwerden seinen Blick weiten. Und wenn zu dem G-Dur-Thema alles gehört, was es umgibt, dann ist auch Brahms nicht nur der arme Junge aus dem Gängeviertel im grauwockigen Gewirr Hamburgs, sondern ebenso ein feiner Wiener Herr, der zu seiner Umgebung perfekte Liaisons pflegt.

Hier ist, in ein und derselben Nacht, zwischen einer Violinsonate und lauter Kristallvasen entschieden, dass ich noch viel lernen muss; und bevor ich lernen kann, muss ich erst einmal vergessen.

Im Herbst wird in einer kleinen schlesischen Stadt – der Zusammenbruch der Sowjetunion beginnt bereits, aber ich bin immer noch bei Brahms – auf einem Festival das Klavierquintett in f-Moll gespielt.

In einem holzigen, kleinen Raum verstärkt sich jeder Bogenstrich, die Nähe wird kratzig, und dieses Werk, das ich persönlich sowieso als schwierig empfinde und auf dem ein starker Innendruck des Komponisten lastet, dringt mir direkt in die Haut.

Bei der ersten Symphonie – die, wie ich denke, in sich selbst problematisch ist (das liegt nicht an Brahms, sondern an Beethoven), verstehe ich Brahms' Druck gut. Und ich verstehe die große Erleichterung, die aus jeder Note der zweiten Symphonie strahlt – jedoch glaube ich nicht, dass sie von einem glücklichen Mensch geschrieben wurde.

Sind die Menschen denn jemals glücklich gewesen – auf dem Weg durch die romantische Waldung, wo doch jeder Busch die Wanderer bis aufs Blut gekratzt und zum Schreien gebracht hat? Das Seitenthema im letzten Teil des Quintetts ist innerhalb des Werks nichts Außergewöhnliches, aber es kämpft auch nicht umsonst. „Das gesamte Quintett ist nur für diesen Moment geschrieben worden“, denke ich, aber ich habe keine Beweise dafür, ich habe nur meine eigene Intuition.

Die Idee einer Erlösung, die Menschen spenden können, inmitten einer Parade von Verlusten und Stürmen, war zu Brahms' Zeit so schockierend wie alles andere – die Manifestation der Unendlichkeit des Menschen, statt jener Gottes; und alle Philosophen und Wissenschaftler mögen diese Idee seither, weil man mit ihr so gut die Vergänglichkeit der Zeit unterstreichen kann. Erstaunlich, ja: Dem Flüchtigen wird romantisch weniger Bedeutungswert zugemessen, als der Festigkeit des Ganzen, obwohl die Form sich nur in diesen Fluchtpunkten manifestieren kann, in diesen Kondensationen, deren Meisterschaft Brahms von Beethoven geerbt hat. Aber es ist wie bei allen guten Komponisten: Auch stehlen können muss man elegant.

Der Strand, an den dieser Moment gespült wurde, ist absolut grauenhaft: Einige Nachlässe verstorbener Basisakkorde, das ganze Werk durchaus schwankend zwischen f-Moll und Des-Dur, vage, ziellos, verloren auf den Pfaden, als wäre die Musik ein Jo-Jo-Spiel und nicht der Schatz der wahren Gläubigen.

Und wenn es etwas Erhebendes gibt in diesen Bauplänen, so ist es nur die Fähigkeit, Fluchtpunkte zu komponieren, oder genauer: Es ist nicht schwer, diese Nullpunkte zu schreiben, so etwas kann jeder. Die Kunst beginnt damit, wie das Zentrum erreicht wird und wie man von dort weg fließt.

1994

Das Pfarrhaus verfügt über große Fenster wie in Japan, und in den Fenstern drei große Apfelbäume. Im Frühling blühen sie wie wahnsinnig, und im Winter sitzen darauf unter dem dicken Schnee leuchtend rot die Gimpel. Die Landstraße Lahti-Tampere verläuft in der Nähe, sie heult leicht; dieses südfinnische Dorf schläft den ganzen Winter über einen ruhigen, samtigen Schlaf.

Insgesamt wohnen im Pfarrhaus vier. Die Gastgeber sind beide Pastoren. Sie haben einen Sohn, und dann werde ich dort leben – ich arbeite als Organist, in der Stadt dreißig Kilometer entfernt. Täglich fließen durch das Pfarrhaus Dutzende von Menschen. Zunächst gibt es mehrere Freunde bei dem Sohn. Alle haben Familien, und die Familien haben Probleme, zumindest oft. Dann gibt es noch all die anderen. Das Dorf hat kaum soziale Dienste, eine Bar, und sogar die steht an der Ecke der Pfarrhausgasse. Die Stammgäste kommen ab und zu ins Pfarrhaus, um nüchtern zu werden.

All dieses finnische Leben fließt durchs Haus. Jene, die heiraten wollen. Verlassene. Kinder von Alkoholikern. Alkoholisierte Kinder. Jene, die andere verlassen wollen. Jene mit einem Hirntumor. Jene, die sterben wollen. Die Armen, die glücklich sind. Die Armen, die unglücklich sind. Reiche, glücklich und unglücklich.

Und ein richtiger Komponist werde ich nicht an der Sibelius-Akademie. Alles, was für mich ein Komponist zu werden heißt, wird in der Mitte dieses nie endenden Flusses finnischer Landwirte entstehen.

Aber ich hätte es nicht geschafft ohne die Anwesenheit des „Selig sind“ in meinem Kopf, ich hätte es nicht ohne die Werke der Versöhnung verstanden, nicht ohne die Zweifel zwischen f-Moll und Des-Dur. Ich konnte es nicht verstehen ohne die Erscheinung der Alster, ich konnte es nicht verstehen ohne die Rote Armee, die das Dorf meiner Großmutter überfallen hatte, und ich konnte es nicht verstehen, ohne dass meine Großmutter zehn Jahre später einen Mann aus eben dieser Division heiratete.

So nenne ich selbst die Jahre im Pfarrhaus meine Brahms-Jahre. Um zu komponieren, muss ich etwas von den Menschen verstehen, und um etwas von den Menschen zu verstehen, muss ich in ihrer Mitte leben – und genauso kann man Musik nicht durch Komponieren verstehen, sondern nur durch das Leben.

Wenn ein Komponist überhaupt je in der Lage war, Menschen zu verstehen, so ist es – vermute ich – Brahms gewesen. Aber er versteht sie nicht durch Anstrengung, er versteht sie dank seiner Herkunft und dank den Städten, in denen er gewohnt hat, und dank seiner Arbeit, die ihn hineinführt direkt in die Mitte der Menschen.

Als Teil meiner Arbeit muss ich den Kirchenchor begleiten. Ich begleite auch einen Chor für Unterhaltungsmusik, aber der ist viel ruhiger. Manchmal reist der Kirchenchor. Die Tourneen sind rasend und übertreffen die Reisen des Unterhaltungschores ohne Zweifel. Nach dem Konzert sehe ich mehrere Sänger nicht mehr; und die gläubigste Frau im Kirchenchor, vierzig Jahre älter als ich, die jeden Sonntag zu Fuß zum Abendmahl durch meine Orgel geht, kommt in Spanien im Hotel in den Aufzug zu mir – pudelnackt.

Ich muss etwas komponieren. Ein Festival hat ein Werk bei mir bestellt, und ich habe schnell gewählt: die Besetzung von zwei Streichquartetten mit Soloklavier. Offenbar habe ich den starken Willen, mein Vorbild zu schlagen – und von Anfang an ist mir auch klar, dass das letzte Klaviersolo sich rund um den Ton *f* drehen wird. Aber all dies geschieht unbewusst, von mir selbst aus habe ich natürlich nichts kopiert.

Ich ziehe mich zurück an einen finnischen See und lande innerlich, wie leider oft, in einer Sackgasse. Das kirchliche Kurszentrum ist leer, eine riesige Kantine steht verlassen da mit tausenden von Tellern – es ist Winter, der See, auf den man einen herrlichen Blick hat, ist gefroren, ich wandere von Duschbad zu Duschbad, über den knackigen Schnee zur Sauna hinunter und wieder nach oben, und ich frage mich, was soll ich auf der Erde als nächstes tun.

Abends fahre ich nach Hause, niedergeschlagen. Im Fernsehen gibt es ein Eishockey-Spiel, und das Pfarrhaus ist bedrohlich voll von jungen Menschen, die sich rund um den Fernseher versammelt haben. Der Lärm ist unbeschreiblich, der Ort ist voll von Flaschen, runzeligen Teppichen und Hundehelchen.

Und dann ging ich zum Klavier, gleich neben dem Fernseher, und fing an zu komponieren. Menschen! In Pfarrhäusern und Pubs, in der Mitte der Stadt, in Hallen, auf Rathausplätzen und in Nebenstraßen – Menschen. Des Lebens Anfangs- und Endpunkte, Bahnhöfe, Kirchen und Beerdigungen, jenseits der Worte. Aber wie man in moralischen Zeiten etwas in den Puffs lernen konnte, so kann man in obszönen Zeiten etwas in den Pfarrhäusern lernen – also ein für alle Mal: Ohne die Häfen Hamburgs wäre Brahms nicht der, als den wir ihn kennen.

Es gibt vielleicht drei wirklich bemerkenswerte Komponisten in meinem Leben, aber die Bedeutung von Brahms ist die persönlichste.

Ein sehr guter Grund, in der Sibelius-Akademie zu bleiben, war die Satzlehre. Sechs Jahre saß ich mit meinem Professor, in privatem Unterricht, und komponierte schwitzend im Stil anderer Komponisten. Im dritten oder vierten Jahr habe ich auch Brahms' Händel-Variationen geschrieben.

Ich war in jenem Sommer in Stockholm und beeilte mich mit dem Schreiben. Ich habe so viel Terzrückungen aufwärts geübt, dass sie mir nach gewisser Zeit leichtfielen, und am Abend, beim Geschirrwaschen, versuchte ich, auch die Teller in Terzen aufwärts zu rücken.

Nach einer Woche Übung fängt meine Handschrift an, wie die von Brahms auszusehen. Ich hasse die Variationsform, aber um die Musik zu meistern, ist sie für den Komponisten am nützlichsten – und ein Großteil Musik besteht sowieso im Variieren, zumindest, wenn das Statistische Bundesamt eine Erhebung vornehmen würde.

In der Akademie habe ich eine Meinungsverschiedenheit mit meinem Professor – für mich ist der Orgelpunkt eine Äußerung von immenser Intensität, für ihn eine totale Abnahme der Intensität und eine musikalische Ereignislosigkeit. Aber einen Orgelpunkt bei Brahms zu backen, geht leicht, er entsteht spontan; die Erzählung, der Rahmen – durch die harmonischen und rhythmischen Sequenzen von Illusionen bis zur Mündung in den Orgelpunkt – sind für diese Musik sehr natürlich.

Das Endergebnis solcher Begegnungen mit meinem Professor war, natürlich, eine musikalische Bestialität. Ich bin mir voll und ganz der Nebenwirkungen bewusst, die das Aufwachsen eines Komponisten nach sich zieht, aber ich lasse mich nicht leicht entmutigen, wenn schon grundsätzlich nicht, dann erst recht nicht der unbeantworteten Fragen wegen – glücklicherweise stellt die Musik mehr Fragen, als sie in ihrer eigenen Zeit beantworten kann.

In der Orchestrationsklasse orchestriere ich Brahms' Klaviermusik; ich weiß nicht mehr, welche. In einem anderen Kurs wurde Brahms' Orchestrationstechnik als „plump“ bezeichnet und ich war interessiert, was der Orchestrationslehrer dazu sagen würde.

Mein Lehrer kommt aus Russland, aber wir reden miteinander Finnisch. Er hob die Schultern und fragte: „Wer denkt so?“ – und setzte sofort nach: „Aber Brahms ist doch kein Franzose. Er kommt aus Hamburg, von Schinken und Bier. Natürlich ist er so genau so kräftig in seiner Orchestrierung.“

Dann sah er mich an und plötzlich fügte hinzu:

„Nun sage ich euch das einzig wirklich Wichtige: Verstecke nie dein wahres Selbst.“

Wir, die Komponisten, sind die weltweit besten Hochstapler! Unsere Betrugswirksamkeit schlägt sie alle, die Kurtisanen, Päpste und Politiker. Es ist leicht zu glauben, dass wir in unseren Werken eine Auswahl des Feinsten getroffen haben, während wir doch nur eine große Menge unserer Unfähigkeiten verstecken und alles eilig ausbessern mit einem Zauberstab, dessen Verwendung sogar uns selbst unklar ist. Denn wie bei Frankenstein erwacht die Musik bei uns auf dem Tisch zum Leben und beginnt ihre eigenen Bedürfnisse zu präsentieren – und letztlich besteht auch ein größerer Teil unserer Arbeit im Erschaffen dieses regelrechten Monsters, mit riesigen Zähnen und wunderschönem Brüllen auf dem Desktop.

Aber bevor wir die Öffentlichkeit, die Gesellschaft und alle anderen kidnappen können, zwingt der Lehrer uns, all die alten Wege zu nutzen, um die Musik zu zähmen, mit dem Cantus firmus oder mit Beethovens Form; und ich lernte schnell, dass dies nicht genug ist. Zumindest nicht seit Beethoven. Und von dort beginnt eine Reise zu jenen Feldern, auf denen jeder Komponist allein ist.

Allerdings brauche ich wirklich mehrere Jahre, bevor ich aus der Musik von Brahms die versteckten Materialien heraushören kann: Choräle, die Hintergrundthemen, die nie direkt offenbar sind, die aber – dem höchsten Verständnis nach – wirkungsvoll die Werke zusammenhalten. Und vielleicht helfen mir meine Jahre als Organist dabei.

Und genau darin, dass wir innerlich etwas hören, was eigentlich nicht zu hören ist, weil es verborgen bleibt, liegt das Wunder. Denn es wäre wirklich unangebracht, sogar eine Katastrophe, wenn sich der Hintergrund des Themas, sein geheimer Sinn, irgendwo anders als in einem Traum eröffnet hätte.

Ich konnte nicht in meiner Radio-Oper die flüsternden Stimmen des „Selig sind“ auslassen, konnte ich? Ich hätte aus meinem Gottesdienst die Höhepunkte verbannt und durch verdünnte, selbstgebrannte Seligpreisungen ersetzt. Wie Brahms, der nicht ohne Bibel seine Menschen selig preisen kann, kann auch ich meinen armen Opernpersonen nicht Gnade zusprechen ohne den Verweis auf Brahms, zumindest aus Liebe zu meinen Personen.

Die Radiooper hatte einen vielversprechenden Titel *Auf der anderen Seite*. Und, ohne längere Einführungen, hatte ich sie gedacht als meine Reflexion über *Ein deutsches Requiem*. Aber ich bemerkte, dass es nahezu unmöglich war, mit meinen Brocken ein Spiegelbild zu diesem Block zu schaffen, denn auch ohne allzu starken Willen berührt das *Deutsche Requiem* etwas jenseits aller Inseln in der Ostsee und jenseits aller Finnen auf ihren Ster-

bebetten: Es ist wie des Malers Hand, die mit einem Strich den Kern des Menschlichen trifft, ohne ihn tatsächlich gezeigt zu haben.

Zumindest auf diese Weise kann man jetzt, nach mehr als hundert Jahren, darüber denken. Wenn ein Komponist etwas von Brahms lernen kann – und lehren kann er einen fast alles –, so ist es vor allem, dass die Erfahrung eines mutigen Lebens nötig ist, um durch Musik deutlich zu reden, um im Kontrapunkt vollkommen zu werden – so, wie aus Palestrinas Musik deutlich seine reiche Frau herauszuhören ist – und dass es möglich ist zu reden, ohne darüber zu reden. Für einen Komponisten ist es besser, viel besser, sich auf die Musik selbst zu konzentrieren und den Geist sich um den ganzen Rest kümmern zu lassen: um die Existenz oder das Leben von Menschen und Monstern. Der Komponist hat ja gegenüber seinen geschwätzigeren Kunstverwandten den Vorteil, dass er mit seinen eigenen Mitteln schweigen kann und durch die Oberfläche den Eindruck zu erwecken vermag, dass er dem Publikum den Anteil gibt, den es will.

Doch wie bei Palestrina glaube ich, auch bei Brahms etwas heraushören zu können. Ich denke: seine Mutter. Wo Beethoven tatsächlich diesen unglaublichen, zu keiner Vergebung bereiten Kampf durch alles Mögliche, durch alle Widrigkeiten hindurch auszutragen scheint, unempfänglich für Versöhnung, sondern nur für die Herrlichkeit Gottes, wenn auch in der Distanz, so kann man bei Brahms ... Barmherzigkeit hören. Eine Barmherzigkeit, die niemals erklärt wird, aber immer erscheint. Wie Beethovens Herrlichkeit von oben herabkommt, so erwächst Brahms' Barmherzigkeit aus dem Nirgendwo. Unverdient. Aus dem wahren Wesen der Wärme. Und hier ist es so wie bei Armut und Geld: Wir finden nicht heraus, wie diese Sprache zu gebrauchen sei, ohne eine Erfahrung davon zu haben.

Es ist jedoch viel mehr – fast wie auf der Hochsee im Ozean; es ist viel mehr als das, was der Komponist im Studium lernen kann; etwas, wofür keine Kurse ausgeschrieben werden und wenn doch, dann vielleicht nur in Bordellen oder Gebetshäusern. Und das Dogma dessen, was hier zu lernen wäre, ist so viel weniger starr, als es möglich ist, es vor der Übernahme zu prüfen.

2011

Der Zug war früher angekommen als geplant, und wir waren in einer Liverpooler Kirche verloren; nichts und niemand, keine Seele. Staubige Bankreihen, Bücher in Boxen, kostenlos zum Mitnehmen, eine komplette Antithese zum nahegelegenen Bahnhof – doch auch hier Ein- und Ausstieg sorgfältig definiert und anonym.

Die Stille war fast mit Händen zu greifen – und zudem viel klarer inmitten dieser spärlichen Stimmen als in einem völligen Vakuum. Von einer CD wird durch sehr schlechte Kirchenlautsprecher *Herzliebster Jesu* abgespielt, aus Brahms' Opus 122. Die Musik springt, manchmal vorwärts, manchmal rückwärts, als spielte der Organist aus geschredderten Noten.

Das Licht in der Kirche ist traurig und schön. Wenn es ein Spiegel wäre, so fiel es direkt herein. Wenn es Erinnerung wäre, dann ließe es einen die Existenz außerhalb unserer selbst vorausahnen. Einige Stimmen hinter dem Fenster, leise Schreie von Kindern, zwei junge Mädchen mit unmöglich prolligem Liverpooleser Scouse-Akzent.

Ich hatte schon gedacht: Wenn man eine Zusammenfassung von Brahms' Werk finden müsste, dann vielleicht in diesem Choralvorspiel; doch hier – in einer Merseyside-Kirche, außerhalb ihres Kontexts, innerlich erhoben durch einen überanimierten Zustand, eher fern der Aufmerksamkeit als in der Mitte großer Menschenmassen und all ihrer Blitzlichter – begreift man diese Musik noch klarer, wie wenn man Hamburg durch Liverpool definiert, Wien durch Krakau, aus einem anderen Winkel.

Das Metalllautsprecherknarren, die schwere Gegenwart der Geschichte des Wassers: Choralmelismen oben, Sehnsucht nach Versöhnung – aber der Grund verrutscht terzweise nach unten, den ganzen Weg entlang, bis er irgendwo verlorengeliegt, wo das Abwasser läuft, den ganzen Weg am Hügel hinunter, zwischen den Fracht-Containern. Die Straßen sind unfassbar übersät: Chinesische Zeichen, Armeefaltblätter, einige Prostituierte direkt hinter der Kirchenecke – bereit, anzugreifen oder zu begnadigen, als ob dies das Gleiche wäre.

Aber das ist nicht das Wesen der Musik: So wie der Geist, kann die Musik nicht ohne Luft existieren. Als Bewegung braucht eine Reise Wasser oder Luft. Das Easyjet-Flugzeug parkt direkt neben dem großen eisernen Containerstapel, der Flughafen ist ruhig. Hier und da Papier auf dem Boden, ein Mann mit seinem Koffer, beide kurz vor dem Platzen, ein paar Schalter.

Oder ich sah es in einem Traum, noch bevor es hier geschah. Der Moment ist kurz und tückisch: eine absteigende, chromatische Klangreihe, eine niedrige, sehr niedrige Sexte – durch fallende Terzen tiefer, immer tiefer, hinab in die Arme des Hades.

Und so, wie das schwindende Gedächtnis ein Ort des freien Wahns ist, nach der letzten absteigenden Modulation: Sicherheitskontrollen, Schatten an Flughafenglasfenstern mit Blick auf das Wasser, dann die Restaurants, G-Dur und die Harmonie zwischen Menschen, die Hamburger in ihren Händen halten.

Und über dem Mersey-Fluss, am Horizont: die Ölfässer, alle voller Öl, aus denen – in die untergehende Sonne hinein – dicker, massiger Rauch dampft.