

Von Anfang an dialektisch gedacht

Der Hallenser Komponist Thomas Müller

Porträt

Der Versuch, vertrackt genug, den Begriff der Dialektik kompositions-historisch abzuleiten und zu fragen, wieweit neue Musik, die heute entsteht und aufgeführt wird, ihm anhängt, würde wahrscheinlich sehr überraschend ausfallen. Denn viel davon wäre vermutlich nicht zu entdecken. Die Potenz immanenter Dialektik, abzulesen an allzu vielen Beispielen, erlahmt zusehends. Der Realitätsdruck der Moden zerstreut ihre Möglichkeiten und Energien in alle Winde. Solche indes aufzunehmen und zu nutzen, sieht sich die Moderne, was immer das sei, immer weniger oder nicht mehr genötigt. Wider den Zwang, das »Muß«, das Schönberg noch auf den Lippen führte, regiert nicht die viel zitierte Beliebigkeit, sondern der bewußte Verzicht. Weithin unbefragt, wenn nicht auf der Strecke bleibt auf diese Weise eine gewaltige musikhistorische Erfahrung der letzten fünfhundert Jahre. (Will sich die hiesige Zivilisation auch um diese hochzivilisierte Denkart bringen?) Protagonisten, die inbrünstig an dialektischen Qualitäten von Musik festhalten, solchen, die wirkliche Pluralität, nicht jene Einheitssoße, welche immer hurtiger ausfließt, in sich schließen, gelten als rückwärtsgewandt. Wie man hört, seien es Leute mit verschrobenen Ansichten, Ideologen zumal, nicht auf der Höhe der Standards, nicht auf der Höhe der Zeit!

Gleichwohl, Dialektik bildet das konstruktive Rückgrat, versteht sich neue Musik als lebendiger, auf Abwechslung, Überraschung, Originalität, Spannung gerichteter künstlerischer Organismus. Thomas Müller (Jahrgang 1939) verfißt emphatisch ein solches Verständnis. Das mag den einen gleichgültig lassen, dem anderen kühn vorkommen. Tatsächlich gehört heute Mut dazu, dem postmodernen Ausverkauf eine lebendige, zeitkritische Vorstellung entgegenzusetzen. Hoch zu schätzen, daß Thomas Müller dieser Vorstellung sehr nahe steht. Tagklar sind ihm die dialektischen Aspekte bei Johann Sebastian Bach, wie dieser aus der Kraft barocker Mannigfaltigkeit polare Spannungen und entwickelte Kontrastbildungen schuf.

Für Müller setzt dialektisches Komponieren die Verwirklichung des Entwicklungs-

gedankens voraus. Das meint so sehr ein Denken in strukturellen Gegensätzen wie eine Vorstellung, daß allen kompositorischen Parametern Dualität, Differenz, Gegensatz, Einheit, Negation der Negation usf. potentiell innewohnt, daß die Konstellationen hoch – tief, laut – leise, einfach – kompliziert, minimal – maximal nicht nur technische, sondern zugleich sinnstiftende Konstellationen sein können. Müller untersuchte sowohl Johann Sebastian Bach wie die Wiener Klassiker auf Aspekte entwickelnder Kompositionsverfahren hin, auf ihre Praxis des prozessualen Denkens, der Schaffung organischer Abläufe in festen und variablen Formen, des Abtastens der ganzen Affektskala, der Sprengung der Formen usf. Und der Komponist unterließ es nicht, sich ausgiebig mit den Ergebnissen der Zweiten Wiener Schule auseinanderzusetzen. Darauf ist im einzelnen noch zurückzukommen.

Thomas Müllers Kommentar zum 1. Satz seines Konzerts für Klavier und Kammerorchester (1984) lautet schlicht so: »Es ist von Anfang an dialektisch gedacht. Es ist ein Zwiegespräch zwischen Klavier und Orchester. Und diese Intervallik, dieser Tritonus, der am Anfang in den tiefen Regionen erscheint, der spielt dann im Verlauf des Stücks eine große Rolle. Er kommt wieder gegen Ende des ersten Satzes als sphärischer Streicherklang. Aber der ganze Satz ist eigentlich dialogisch aufgebaut, da ist eine dialektische Spannung zwischen Orchesterdramatik und Klaviermonolog.« Dies Konzert ist eines der streng geformten und stimmlich durchgebildeten Stücke, mit denen der Komponist in den letzten beiden Dezennien von sich reden machte. Thomas Müller bedient nahezu alle entwickelten Gattungen der Kammer- und Orchestermusik. Kein Material, keine Verfahrensart, kaum eine Individualisierungsweise von neuer Musik, die er nicht durchexerziert hätte, keine Komposition von wirklicher Qualität, die ihm bei seiner Tätigkeit als Dirigent und Pianist von neuer Musik entgangen wäre. In seiner Werteskala rangieren Anspruch, sittlicher Ernst, ja, vielleicht sogar ein fast theologisches Ethos ganz oben. Neues Material planvoll zu versinnlichen, ist dabei das eine, das andere, der eigenen Musik größtmögliche Modernität und Unverwechselbarkeit zu verleihen.

Thomas Müller kann unterdes auf ein vielgestaltiges Œuvre zurückblicken. Instrumentalstücke herrschen vor. Aus dem vokal-instrumentalen Bereich wären die *Altjapanischen*

Gesänge für Sopran und Instrumente von 1973 zu nennen, insonderheit aber die *Missa in Memoriam...* für Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester, ein autonomer Wurf aus den Umbruchjahren der DDR 1988/89. Am Anfang seiner Laufbahn galt sein Interesse vornehmlich dem Musiktheater. In den 60er Jahren arbeitete er als Solorepetitor an der Deutschen Staatsoper Berlin, der Lindenoper, danach als Kapellmeister und Studienleiter an den Theatern Halberstadt, Stralsund und Wittenberg. Es folgten Engagements an das Opernhaus Halle und an das Thomas-Müntzer-Theater Eisleben.

Im Rückblick auf vierzig Jahre Musikerdasein findet Thomas Müller, daß sein kompositorisches Ausdrucksbedürfnis sich im Laufe der Zeit in dem Maße verändert habe, in dem »die subjektive Erkenntnis der Entwicklungsfähigkeit und der Abgeschlossenheit von Musikbewegungstendenzen der letzten zwei Jahrzehnte den Blick schärfte«. Es hätten sich Affinität und Distanz zur Historie gleichermaßen ergeben, wohl wissend, daß die Konzeption a-formaler, geschichtsloser Musikformen eine Illusion sei. Immer sei er bestrebt gewesen, formbildende Klischees zu vermeiden.

Komposition bedeutet für ihn denn auch weniger »Zusammensetzen« als vielmehr »Auseinandersetzen« und zwar mit den Zusammenhängen des musikalischen Materials, mit den Implikationen von Technik und Gehalt, mit den Befunden der soziologischen Existenz neuer Musik, schließlich mit ihren Perspektiven angesichts des fortschreitenden Verfalls ihres Sprachvermögens. Thomas Müller will sich in allem, was er tut, treu bleiben, ein Bekenntnis, das eine Denkweise konstituiert und kein eitles Gerede ist. Kreativität gewinnt der sympathische Künstler, der viel lieber komponiert und musiziert, als über Musik reden zu müssen, aus strengen ethischen und ästhetischen Prinzipien. Er verfolge mit Hilfe von Materialkonstruktionen in seiner Musik konkrete Ziele im Sinne bewußter Transformation geistiger Spannungen. Dabei müsse das Material immer wieder auf seine Tauglichkeit untersucht werden. Es gelte, die »Sprachlosigkeit« in der Musik zu überwinden, die durch unkritische unreflektierte Übernahmen konventioneller, musiksprachlicher Klischees entstanden sei. Alles in allem geht es dem Komponisten um die Konzeption des Werks als ein erfülltes, lebensvolles Gebilde, des Werks als Spiegelbild humanen Gestaltungs- und Ausdruckswillens. Dabei ist für ihn immer auch die Frage nach den technischen Implikationen relevant:

»Ich habe mich sehr intensiv mit serieller Kompositionstechnik auseinandergesetzt, ich

habe nicht nur diese Klanglichkeit intuitiv umgesetzt, sondern ich bin handwerklich eingedrungen durch die Analyse von Stücken Ligetis, von Boulez' *Structures I und II*. Ich habe versucht, auch in meinen Kompositionen, alle Parameter einer Gesetzmäßigkeit zu unterwerfen. Habe allerdings gespürt, daß ich in eine Sackgasse gerate, weil man das Material nicht so sehr präformieren kann. Man muß sich etwas offenlassen. Teilweise hat mir das einen Zwang auferlegt, den ich unbedingt abstreifen mußte. Und ich verfare jetzt ganz anders beim Komponieren. Es ging zunächst darum, daß ich fasziniert war vom klangflächigen Komponieren, nicht vom aleatorischen Verfahren her, sondern ich habe genau umrissene Reihen in die Vertikale projiziert und eben auch in der linearen Entwicklung berücksichtigt. Es ging mir dabei nicht nur um eine vertikale Flächigkeit, sondern auch um eine genau umrissene Linearität.«

II

1939 in Leipzig geboren, studierte Thomas Müller Musik in den schwierigen 50er Jahren bis 1961, zunächst an der Fachgrundschule für Musik und später an der Hochschule für Musik in Dresden. Unter der Ägide von Elfriede Clemen wuchs er zum Pianisten heran, erlernte das Dirigieren bei Ernst Hinze und ging in die Kompositionsklasse von Johannes Paul Thilman. Wie die meisten der Komponisten seiner Generation war er geprägt von Neoklassizismen aller Art, wie sie etwa die Altgarde um Thilman und Finke betätigte. Das entkrampfte sich deutlich in den siebziger Jahren, als die Subjektwerdung des Komponisten einsetzte. Ganz individuell bestimmte Kammermusiken ergaben einen neuen Ton und ebneten den Weg in unbekannte Gefilde. Die 80er Jahre hatten wiederum neue Impulse gebracht. In den Kompositionszentren Berlin, Dresden, Leipzig, Halle hatte indessen eine fortschreitende Pluralisierung der Stile und Methoden stattgefunden, wobei »postmoderne« Tendenzen weitgehend außen vor blieben, auch jene neuen Einfachheiten längst nicht so durchschlugen wie im Westen. Stattdessen wurde Zug um Zug das kritische Bedürfnis virulent, etwas ausdrücken zu müssen, zu reagieren auf geistige Atmosphären und bedrückende Klimata daheim und draußen. Thomas Müller ist den Weg dieser Pluralisierung in einem qualitativen Sinne mitgegangen.

Auf die Frage, wie sich das bei ihm ausdrückt habe, sagt er: »Pluralisierung in dem Sinne, daß ich etwas anderes hineinlasse. Eine Polystilistik, wie man das jetzt allorts beob-

achten kann, das ist bei mir nicht der Fall. Ich denke schon noch streng auf das musikalische Material bezogen. Pluralisierung könnte man höchstens in dem Sinne feststellen, daß ich einfach auch andere geistige Bezirke einbeziehe in mein musikalisches Denken, daß ich mich beeinflussen lasse von Literatur, von bildender Kunst, daß ich ein geistiges Umfeld aufnehme und versuche, davon etwas umzusetzen. Eine Entwicklung muß in den Stücken ablesbar sein, hörbar sich herstellen. Das scheint mir das Wichtigere zu sein als detailliertes Arbeiten mit musikalischem Material. Das ist ja auch ein Problem: Das organische Komponieren ist eigentlich völlig abhanden gekommen, man komponiert mit kleinen Bausteinen, Elementen, es geht nicht mehr um Entwicklungen. Es ist mein Problem, jedesmal einen Entwicklungsgedanken zu integrieren.«

Prozessualität durchwirkt demzufolge auch das Konzert für Klavier und Kammerorchester. Das Werk ist zweisätzig, Sätze, die sich aufeinander beziehen und deren Verhältnis zugleich extrem differiert. Deren interne Charakteristika benennt Müller so: »Hier ist das Klavier an sich führend und das Orchester gibt Kommentare dazu. Es ist so, daß es Gedanken quasi auffängt, wie in einem Prisma, aber die wichtigsten, entscheidenden, aktiven Impulse vom Klavierpart kommen. Es besteht weiterhin ein Spannungsverhältnis zwischen erstem und zweitem Satz. Der erste Satz wirkt flächig, kontemplativ, während der zweite dramatisch zugespitzt formuliert ist.«

III

Jedes neue kompositorische Projekt reift bei Thomas Müller langsam, nach den Planungen infolge eines gründlichen Denkprozesses. Gelegentlich hat sich der Komponist auch zu der Frage nach geschichtslosen und geschichtsbildenden Formen geäußert. Komponieren besäße naturgemäß Voraussetzungen, voraussetzungsloses Komponieren sei ein Unding.

»Ich habe mich sehr intensiv mit der Musik Bachs auseinandergesetzt, klavierspielend zunächst und auch hörend, ich lernte etwa viele seiner Kantaten kennen. Ich bin Leipziger, bin oft in die Motette der Thomaskirche gegangen, ich kenne mich da sehr gut aus. Bach als Vorbild kann man schon sagen, aber das hängt nicht mit dem Komponieren allein zusammen, das sind völlig getrennte Dinge. Ich habe damals nicht daran gedacht, daß ich später mal komponieren werde. Das ist eigentlich durch die neue Musik angeregt worden, durch die serielle Musik der 50er Jahre, durch Bartók usw. – Einfach etwas Neues machen wollen, obwohl wir uns keine Illusionen darüber

machten, wie schwer das ist. Wir kommen ja alle irgendwo her, und Tradition zu verwerfen, wäre ja eine Unklugheit, eine Absurdität.«

Das 19. Jahrhundert, man will es kaum glauben, spielt eine große Rolle für Thomas Müller. Daran fasziniert ihn insbesondere Gustav Mahler, auch Richard Wagner. Ein Wagner allerdings, den er losgelöst sieht von der Musikdramatik. Das sei eine Musik, die auch so Bestand habe und der Musik des 20. Jahrhunderts ungeheure Anregungen vermittelt hat. Als Beispiel dient ihm das Vorspiel von *Rheingold*, wie man mit so wenig Mitteln so ungeheure Wirkungen erzielen kann. »Da sei das musikflächige Denken«, sagt Thomas Müller, »schon vorhanden, das ja erst viel später aufbreche, im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts.« Im Blick auf die Zweite Wiener Schule schaut er besonders auf Anton Webern, »weil ich«, betont er, »durch die Konzentration, durch dessen konzentriertes musikalisches Denken fasziniert wurde. Schönberg interessierte mich, was diesen Aspekt angeht, weniger, auch Berg nicht so. Bei Webern ist eben alles ungeheuer komprimiert, ungeheuer dicht, obwohl man da die Tradition durchaus spürt, da ist Mahler enthalten, da ist Wagner, da ist alles drin, und trotzdem kommt er wirklich auf ganz knappe Formulierungen, was mich immer erstaunt in der Musik. Eine musikalische Redseligkeit ist für mich etwas Unerträgliches.«

IV

Auseinandersetzung in des Wortes voller Bedeutung ist eine der zentralen Kategorien bei ihm und die gilt auch für jene modernen Szenaristiken neuer Musik der 90er Jahre, die er nicht nur angeschaut, sondern obendrein als Dirigent des Ensembles Konfrontation exemplarisch ausstellt. Das erlaubt ihm, souverän darüber zu reden. Hinsichtlich der Konstellation Moderne – Postmoderne, – keiner von den Experten hat sie bisher präzise auszumachen verstanden –, ist er eher skeptisch. »Ich denke, das Modern-sein-Wollen oder Postmodern-sein-Wollen kommt aus einer gewissen Unsicherheit. Oder es ist spekulative Berechnung, daß man sich als Komponist in die Isolation gedrängt fühlt und daß man versucht, sich verständlich zu machen, auch im Hinblick auf ein Publikum. Das kann für mich nicht das Problem sein. Ich muß das schreiben, wovon ich hundert Prozent überzeugt bin. Alles andere wäre eine Lüge.«

Des Komponisten Werkliste verrät, daß Stücke für Orchester geringeren Raum einnehmen als Werke etwa der Kammermusik, die Thomas Müller in den verschiedensten Beset-

zungen häufig geliefert und selber dirigiert hat.

Flares (1980), so heißt eines der Orchesterwerke, ist ein Gebilde, an dem Thomas Müller besonders hängt, offenbar, weil sich mit ihm ein kompositionsästhetischer Umbruch verknüpft. Das Werk veranschaulicht ein Strukturdenken im entwickeltsten Sinn. »Flares bedeutet Strahlung, das ist eine Inspiration, die ich mir aus der Astrophysik geholt habe. Es geht um Strahlung, die ich musikalisch umzusetzen versucht habe. Um einmal die Strukturen genauer zu benennen: Es gibt eine Skalenstruktur, die durch das ganze Orchester geht und es gibt eine vertikale Struktur, eine klangliche Struktur und eine Repetitionsstruktur. Und diese Strukturen erscheinen wechselseitig und durchdringen einander. Es gibt Überlappungen. Doch wird nie eine Struktur nur allein da sein, denn es handelt sich um ein vielschichtiges komponiertes Gebilde.«

Die Einleitung von *Flares* exponiert bereits jene vier vom Komponisten angedeuteten Strukturebenen, die Struktur der Skalen und der akkordischen Vertikale ebenso wie die auf Klanglichkeit gestellte Struktur und die repetitive Struktur. Den Geschehnissen einer Quadratur darf der Hörer insofern folgen, als aus klar kalkulierten, zunehmend eingeführten Gestalten symbolisch-zeichenhaft eine musikalische Strahlenwirkung erwächst.

Thomas Müller, so teilt er mir in seiner ruhigen, bescheidenen, nachdenklichen Art mit, kommt eigentlich vom kammermusikalischen Denken her, vom transparenten Umgang mit kammermusikalischen Strukturen, und er versucht dieses Denken auch auf das Orchester zu übertragen. Er baut also wesentlich auf polyphone Gesichtspunkte, wenn er die großdimensionierte Form bedient. Und er sucht nicht minder jede erdenkliche Instrumentengruppe des Orchesters polyphon auszugestalten, also statt blockartig, in kruden, wuchtigen Monolithen, eben in feinen kontrapunktischen Verästelungen und häufig genug subtil gearbeiteten Mikroorganismen.

Spuren nennt Thomas Müller ein von völlig anderen Ausgangspunkten konzipiertes Orchesterwerk. Es entstand 1986, also sechs Jahre nach *Flares*, mit dem für ihn der Durchbruch in wirklich neues, modernes Terrain gelang. Ist *Flares* strukturell vom ersten bis zum letzten Ton durchorganisiert, führt *Spuren* teils in impulsivische expressive Landschaften, teils in unwegsame spätromantische Gefilde. Die Hinneigung zu Mahler und Wagner findet hier stellenweise vielleicht ihren allzu unmittelbaren Niederschlag.

»In der Komposition *Spuren* habe ich eine ganz andere Technik angewandt. Es ist eine

sogenannte Reihungstechnik, es sind einzelne Teile nach einem Kontrastprinzip aneinandergereiht. Zugrunde liegt eine Obertonreihe, die von vorn herein eine Klanglichkeit garantiert. Teilweise ist das Stück vielleicht sogar romantisch, obwohl dem keine entsprechende Harmonik zugrunde liegt. Diese Klanglichkeit kommt aus der Gegebenheit der Obertonreihe zustande.«

Spuren spannt formal einen weiten Bogen und entfaltet eine reiche Materialität. Wandernd wie durch einen Irrgarten hindurch, suchen jene vernehmlichen Klangspuren, wie der Ariadnefaden, nach einem Ausgang, begleitet von Flattern, Vibrieren und Klirren. Der Vorgang endet nicht, bevor nicht Erschlaffung und Erschöpfung, zuguter Letzt Ruhe eingeleitet sind. In *Spuren*, vermerkt der Komponist sodann, gehe es um räumlich-zeitliche Klangprozesse. Die Zentralklänge und deren Ableitungen blättern sich innerhalb bestimmter Tonraum-Dimensionen in unterschiedlichen zeitlichen Verläufen gleichsam auf. Statische und dynamisch-prozeßhafte Phasen schüfen für die einzelnen Teile wie für die gesamte Komposition formbildende Zusammenhänge.

Am Schluß des Stückes tritt eine Klangflächigkeit effektiv hervor. Sie bewirkt, indem der ganze Apparat quasi stehenbleibt, den Eindruck, als würde nach allem Gewesenen eine Metamorphose zum glücklichen Ende gekommen sein.

V

Das Ensemble Konfrontation leitet Thomas Müller seit 1989. Nachdem die legendäre Gruppe Neue Musik Hanns Eisler 1970 in Leipzig gegründet worden war und wenig später in Berlin die ebenso legendäre Bläservereinigung Berlin, rekrutierten sich in den 70er/80er Jahren weitere Gruppen, darunter das Ensemble Konfrontation. Thomas Müller will mit ihm durch exponierte Aufführungen neue Musik breiteren Hörerkreisen bekannt machen. Das Ensemble wurde 1979 von dem Hallenser Komponisten Hans-Jürgen Wenzel ins Leben gerufen, und damals wie heute ist es der Halleschen Philharmonie angegliedert. Pro Saison führt die Gruppe sechs Konzerte durch. Thomas Müller: »Der ursprüngliche Gedanke war, das Publikum mit neuer Musik zu konfrontieren. Wir erweitern die Konzeption dahingehend, daß wir unter Konfrontation auch die Gegenüberstellung von traditioneller und neuer Musik verstehen.« Klassikern des 20. Jahrhunderts widmet Thomas Müller dieselbe Aufmerksamkeit wie jüngeren Komponisten, etwa Isabel Mundry, Thomas Buchholz, Cornelius Hummel, während Werke von

Persönlichkeiten wie Nono, Ligeti, Lachenmann, Nicolaus A. Huber, Hans Zender schon fast zur Grundausrüstung gehören.

Institutionen wie das Ensemble Konfrontation unterliegen – wie nahezu jedes andere Ensemble auch – diversen Repertoirezwängen und finanziellen Unwägbarkeiten, häufig wechseln ihre Zusammensetzungen, der Konkurrenzdruck läßt kaum nach, eher nimmt er zu. Thomas Müller verhält sich in dieser Situation pragmatisch: »Es ist eine Frage der Qualität, und es ist auch eine Frage der Programmkonzeption, wie man sich da verhält. Ich setze mich für Werke junger Komponisten ein, und da bekomme ich auch Förderung vom Rundfunk, der vorwiegend diese Konzerte auch mitschneidet, wenn Uraufführungen stattfinden. Wir sind weiterhin in der glücklichen Lage, daß dieses Ensemble variabel ist, daß wir also, weil wir dem Philharmonischen Staatsorchester angeschlossen sind, auch größere Besetzungen zur Verfügung haben.«

Epiphanie für Kammerensemble (1994), um sie am Ende wenigstens zu erwähnen, gehört zu den interessantesten Arbeiten der jüngsten Periode. Differenzierte Reihungsverfahren, das Fortschreiten in scharf umgrenzten Abschnitten, die Akzentuierung sonorer Spieltechniken mit traditionellem Instrumentarium, die vorsichtige Integration elektronischer Klänge, endlich die Mobilisierung moderner, auf sensitiv abgestufter Expressivität basierender Klangstile markieren ein entwickeltes Profil des Stückes. Sprachfähigkeit ist Kriterium darin. Die Billigkeit der Sprachen ringsum sei das Gegenteil davon: »Es gibt in der neuen Musik eine Sprachfertigkeit, die sich anlehnt an bedeutende Werke, die in unserer Zeit geschaffen werden. Um einen Namen zu nennen: Helmut Lachenmann ist einer der wichtigen Komponisten. Und es gibt soundso viele Leute, die versuchen, gewisse sprachliche Elemente seiner Musik nachzuahmen – das ist Epigontum. Es wird bloß die Oberfläche nachgeahmt, es wird nicht verinnerlicht. Dahinter steckt auch kein eigenes Denken, es ist eine Aneinanderreihung von musikalischen Metaphern, ein Stammeln im Grunde, ohne Zusammenhang. Das ist überhaupt das ganz große Problem, daß es ganz wenige Komponisten gibt, die prozessuale organische Zusammenhänge komponieren können.«

Epilog

Thomas Müller hat seine wichtigsten Jahre in der DDR zugebracht, dort ist er groß geworden, dort hat er profunde Kenntnisse an berühmten Ausbildungsstätten erworben. Die

Grunderfahrung der Moderne datiert gleichfalls aus dieser Zeit, auch das Erlebnis der Avantgarde via Radio und Fernsehen aus dem Westen. Ich fragte ihn, der seit 1989 auch musikalisch vor neuen Aufgaben steht, was sich für ihn seither verändert habe. »Es ist auf jeden Fall schwerer, heutzutage zu komponieren. Wir hatten doch die glückliche Situation in der ehemaligen DDR, daß das Auftragswesen relativ gut funktionierte. Das ist jetzt natürlich ganz anders. Da gehört viel persönliches Engagement dazu, man kann eigentlich gar nicht leben als Komponist, ohne noch einen Nebenjob zu haben. Das ist ja bekannt. Das sind die rein kommerziellen Denkweisen, die eine große Rolle spielen. Andererseits hat man früher, in der DDR, Widerstände gespürt, politische Widerstände, die bei einem Kräfte freigesetzt haben. Jetzt wird alles vermarktet, was eigentlich noch viel schlimmer ist.«

Aus Thomas Müllers Feder stammt ein neueres Stück, *Deutschland, ein Wintermärchen* (1998). Das ist eine Erinnerung an Heine, offenbar eine ganz persönlich reflektierte Erinnerung. Es verarbeitet solche geäußerten Wahrnehmungen und Erfahrungen. Zuerst war es die Dichtung, die ihn kompositorisch beflügelte. »Heine ist für mich einer der brisantesten politischen Köpfe und Denker überhaupt, genau so wie Hölderlin, der wirkliche Schwachpunkte in einer Gesellschaft unvergleichlich fixiert hat und die heute noch eine große Aktualität haben. Da wird nichts beschönigt, und da ist auch keine Romantik, obwohl er zur deutschen romantischen Schule gehört. Da ist einfach eine erschreckende Wahrheit, die in seinen Texten Ausdruck gefunden hat.« ■