

# Komponieren in Zyklen : zum Komponieren

## Thomas Müllers

Autor(en): **Müller, Patrick**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 77

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927917>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

### **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## KOMPONIEREN IN ZYKLEN VON PATRICK MÜLLER

Zum Komponieren Thomas Müllers

«Das Gehör ist das philosophischste aller Sinnesorgane.»<sup>1</sup> Die Texte des 1989 aus dem Leben geschiedenen österreichischen Schriftstellers Thomas Bernhard setzen immer wieder von neuem dazu an, dies zu beweisen: Sie sind Partituren gehörten Sprechens. Die Figuren seiner Romane und Prosatexte begegnen in erzählender Rede oder in innerem Monolog, und immer werden die Sätze durch syntaktische und motivtechnische Prozeduren so sehr in sprachlichen Wirbel versetzt, bis das, was einmal «Handlung» war, gänzlich zur «Rede» geworden ist. Im Roman *Das Kalkwerk*, aus dem sich das einleitende Zitat entlehnt, wird der Versuch, die Hintergründe eines Mordes aufzudecken, nach und nach von der Unmöglichkeit verdrängt, den Sachverhalt sprachlich und denkend überhaupt fassbar machen zu können. Und im Prosatext *Gehen* ist die von Wiederholungsschleifen strotzende Rede beschreibbar als sprachliche Selbstbewegung, die zugleich Existenzbewegungen wiedergibt. Das Erzählte tritt hinter das Erzählen zurück.

Dass das Gehör ein philosophisches Sinnesorgan sei: Dies machen auch die Partituren des 1953 geborenen Komponisten Thomas Müller über alles deutlich. Einzelne Werke sind in seinem Schaffen gleichsam Hypostasen fortlaufender Denkbewegungen. Schon eine äusserliche Betrachtung seines Werkkataloges macht dies deutlich: Seit Anfang der achtziger Jahre sind die einzelnen Kompositionen meist Teile grösserer Werkzyklen, beginnend mit einem kleineren Paar, *Efeu I* für Klavier und *Efeu II* für Flöte, widmet sich ein bedeutender Teil seiner nach einer längeren Schreibpause geschaffenen Werke der Auseinandersetzung mit einem Text Thomas Bernhards, *Gehen*, der zu den radikalsten seines Autors gehört. Diesem Zyklus teils lose, teils streng aufeinander bezogener Werke, der inzwischen als abgeschlossen gelten kann, folgt ein nächster, der sich von den Fenstern der französischen Kathedrale von Chartres anregen lässt: Bereits das Quintett *J'en ai perdu le souvenir* lässt sich darauf beziehen, das Trio *Letzte Zeichen von Geschwindigkeit*, *Chartres I* trägt den Namen des Sakralbaus dann auch im Titel. Diese stationenhaften Äusserungen von Müllers Denkbewegungen deuten darauf hin, dass es dem Komponisten weniger um das dialektische «Durchführen» von selbstgestellten Themen geht, als vielmehr darum, ein Gedankenkonglomerat von verschiedenen Seiten ansichtig zu machen – nicht unähnlich einem Mobile Alexander Calders, das sich immer wieder in neuen Konfigurationen zeigt. Nicht unähnlich auch bunt eingefärbten Glassplittern, die sich immer wieder zu neuen

Bildern zusammensetzen – und nicht unähnlich schliesslich den festgefügteten Textblöcken, die in kaum veränderter Gestalt die verschiedenen Prosatexte Bernhards durchziehen.

### GEHEN MIT THOMAS BERNHARD

«Mit Karrer zu gehen, ist eine ununterbrochene Folge von Denkvorgängen gewesen, sagt Oehler, die wir oft lange Zeit nebeneinander entwickelt und dann plötzlich an irgendeiner, einer Stehstelle oder einer Denkstelle, aber meistens an einer bestimmten Steh- und Denkstelle zusammengeführt haben.»<sup>2</sup> So lautet ein zentraler Satz aus Thomas Bernhards Erzählung *Gehen*, worin sich die Begriffe «denken», «gehen», und «stehen» gleichsam zu einem einzigen semantischen Wortklumpen zusammenziehen. Tatsächlich erzählt der Prosatext von einem, Karrer, der im Denken zu weit gegangen und also «nach Steinhof hinaufgekommen ist», in die Irrenanstalt eingeliefert werden musste. Nach den Gründen und Vorfällen, die zu Karrers Verrücktwerden geführt haben, suchen die auf langen Spaziergängen stattfindenden Gespräche zwischen Oehler und dem Ich-Erzähler. An der im Zitat erwähnten «Stehstelle» nun – den Begriff hat Thomas Müller als Titel für den ersten Satz seiner *Zwei Sequenzen* verwendet – ereignet sich etwas, was auch für den Autor Thomas Bernhard selbst von höchster Bedeutung gewesen sein mochte, nämlich der Vorgang, zwei Gedanken zweier Individuen zu «einem einzigen Gedanken» zu machen. In einem Brief an Hilde Spiel,<sup>3</sup> der in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zum *Gehen*-Text verfasst wurde, legt Bernhard sein Verhältnis zum Philosophen Ludwig Wittgenstein dar, der im Denken Bernhards zentrale Stellung einnimmt und im übrigen auch in *Gehen* begegnet. Der Wittgenstein-Gedanken lesende Bernhard geht dabei gleichsam in den Wittgenstein-Gedanken produzierenden über, der Philosoph wird nicht als ein fremder Körper oder Geist erfahren, er wird vielmehr zum eigenen Körperteil. An der Stehstelle wird der Gedanke zum Körper, das Gehen zum Denken.

Der identifikatorische Vorgang und die damit in Zusammenhang stehende Gehen-Metapher lässt sich musikalisch – so scheinen die Stücke Thomas Müllers sagen zu wollen – gleich mehrfach fruchtbar machen. Zum einen – gewiss ist dies der offensichtlichste Bezug – in einem Bewegungsgestus, von dem alle Stücke des Gehen-Zyklus geprägt sind: laufende Figuren, Schritthaftes, was sich auch zum Marsch oder zu Tanzformen (etwa einem Tango) auswachsen kann.

1. Thomas Bernhard, *Das Kalkwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 83.

2. Thomas Bernhard, *Gehen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, S. 76.

3. Vgl. Gudrun Kuhn, «Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger». *Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996, S. 88ff.



Foto  
Claude Giger

Notenbeispiel 1  
«Zwei  
Sequenzen»,  
I. Satz  
(«Stehstelle»),  
Anfang

Notenbeispiel 2  
«Gehen.  
45 Vorwärts-/  
Rückwärts-  
bewegungen»  
für Violine solo,  
Anfang

Notenbeispiel 3  
«Gehen.  
46 Vorwärts-/  
Rückwärts-  
bewegungen»  
für Posaune solo,  
Anfang

Weit zentraler jedoch erscheint auf der Ebene des kompositorischen Denkens (und Gehens) eine mögliche Alternative, die aus den Grundapriorien des zeitgenössischen Komponierens zumindest ein kurzzeitiges Entrinnen verspricht. Zwischen einer gleichsam usurpatorischen Aneignung von Tradition einerseits, die musikalische Chiffren einzig nach Massgabe ihres Effektes verwendet, und andererseits dem bewussten Brechen überkommener Traditionsreste, wie dies das «dialektische Komponieren» etwa eines (frühen) Helmut Lachenmann lehrt (bei dem auch Müller in die Schule gegangen ist), erscheint am Horizont ein utopisch Drittes: Das musikalische Material – Töne, Klänge, Chiffren, Modelle – zu verwenden, als sei es ein Körperteil, dessen Gewachsen-Sein zwar nie in Zweifel steht, im Augenblick der Handhabung aber auch nicht bewusst wird. Die schreibende, komponierende Hand geht dann von selbst und in der Hoffnung, dass die vielfachen Besetzungen des musikalischen Materials sich endlich entleeren, «dass die Klänge wieder namenlose Körper sind, mit utopischem Potential» (so Müller selbst).<sup>4</sup>

Wie sich dies für einen Hörenden, besser vielleicht: für einen Lauschenden äussert, mag ein nun genauerer Blick auf die «Stehstelle» aus Müllers *Zwei Sequenzen* (1993) für Violine, Violoncello, Klarinette, drei Posaunen und Klavier demonstrieren: In der Tat tritt die Musik hier auf der Stelle; zwar scheinen kurze Aktivitätsfelder Entwicklungen anzubahnen, doch stets werden sie sofort gestoppt, jeglicher linearer Formverlauf wird so verhindert (Notenbeispiel 1). Die Augenblicke von Bewegung allerdings, die zwar keine bestimmte Richtung einschlagen, aber doch deren Möglichkeit antizipieren, öffnen ganz eigene Erwartungsräume, die ein Hörender ausfüllen kann. Die Musik lädt an solchen Stellen ein, den klanglichen und den eigenen Gedanken zu einem einzigen zu machen. Die angestrebte Freiheit allerdings ist eine trügerische: Wo angesichts des Fehlens einer Richtung, einer Aussage vieles, gar alles möglich ist, ist nichts mehr möglich. Diese Unmöglichkeit der Wahl – oder

der mageren Alternative, zwischen Nichts und Nichts wählen zu müssen – wird in der Komposition durch ein Zitat aus Bernhards *Gehen* illustriert, das der Pianist innerlich, stumm zu rezitieren hat und dessen Sprachrhythmus auf der gedämpften bzw. erstickten Klavierröhre wiederzugeben ist – an jener Stelle, wo die übrigen Interpreten Eisenschrott zu bespielen haben. Das Zitat, das auch hier von Identifikation spricht, macht schlaglichtartig die nun auch politischen Implikationen von Müllers Komponieren deutlich: Einer Gesellschaft wird darin der Spiegel vorgehalten, worin zwischen Systemzwang und Spassangebot Wahl und Selbstbestimmung zum blossen Schein wird. Das Fragment aus Bernhards *Gehen* also lautet:

«Wie sich die Menschen, die nicht wissen, wie sie dazu kommen, und die in keiner sie betreffenden Frage gefragt worden sind, wie wir immer wieder feststellen müssen, und vor allem in den grundsätzlichen Fragen nicht gefragt worden sind, wie sich alle diese Menschen, mit welchen wir uns, wenn wir denken, immer wieder mit der grössten Zurechnungsfähigkeit identifizieren müssen, durch ihr ganzes Leben, gleich wer sie sind und was sie sind und gleich wo sie sind, mit allen verabscheuungswürdigen Mitteln, also mit den Menschenmitteln, in ihr sie mit immer beängstigenderer Geschwindigkeit sich vervollkommnendes, endgültiges Unglück hinein- und hinauf- und hinuntertraktieren.»<sup>5</sup>

Der zweite Teil der *Zwei Sequenzen*, «Gehstelle», greift die paradoxe Struktur von Bewegung und Stillstand nun aus anderer Perspektive auf: Er realisiert, so der Komponist selbst, «äussere Bewegung als eigentliche innere Statik. Die charakteristisch <kurlige> Laufbewegung besteht aus einer derart diffusen, ungerichteten intervallischen Zusammensetzung und rhythmisch eindimensionalen Lauffrichtung, dass sich die Musik kaum mehr zu mehr als einem potentiell nicht endenden Auftakt zu Etwas (zu was?) verfestigen kann.»<sup>6</sup>

4. Zitiert nach einem Brief an den Verfasser vom 18. Mai 2001.

5. Bernhard, *Gehen*, S. 21f.

6. Vgl. Fussnote 4.

Notenbeispiel 4  
«Gehen.  
31 Vorwärts-/  
Rückwärts-  
bewegungen»  
für 1 Pianisten,  
Anfang

Notenbeispiel 5  
«Gehen.  
Fragment»  
für Violine,  
Violoncello und  
Klarinette,  
Anfang

Wenig erstaunlich, dass die Musik am Ende gleichsam zerfällt.

Die Nichtlinearität bzw. die Verweigerung jeglicher Prozessualität in den *Zwei Sequenzen* ist in gewisser Weise ein Extrempunkt jener Überlegungen, die den früheren Stücken des Gehen-Zyklus zugrunde liegen. War bisher von den Wahlmöglichkeiten des Komponisten in Bezug auf das Material und von derjenigen des Hörers beim Füllen von Erwartungsräumen die Rede, so kommt bei den Solostücken für Violine (1990), Klavier (1991), Posaune (1992) und Schlagzeug (1998) nun der Interpret in den Blick. In *Gehen, 45 Vorwärts-/Rückwärtsbewegungen* für 1 PianistIn ist der Ausführende nicht mit einem fertigen Stück, sondern mit einer Sammlung von fest definierten Klangfragmenten konfrontiert, aus denen ein formaler Verlauf erst zusammenzustellen ist. Neben fixiertem Beginn und Ende – womit gerade die formal heiklen Augenblicke des Anfangens und Schliessens nicht aus der kompositorischen Verantwortung entlassen werden – besteht die Komposition aus sieben Teilen, die in beliebiger Reihenfolge und nach Wunsch auch mehrfach gespielt werden können; innerhalb der einzelnen Teile können einzelne Fragmente teilweise ebenfalls in freier Weise kombiniert werden. Der scheinbare Widerspruch zwischen der offenen formalen Struktur und den minutiös ausformulierten Fragmenten gibt dem Interpreten die (Wahl-)Möglichkeit, selbstverantwortlichen und selbstbestimmten Umgang mit dem Material pflegen zu können, die internen Strukturbeziehungen garantieren andererseits eine sinnvolle Gesamtstruktur.

Bemerkenswert an dieser Konzeption, die erneut den bereits erwähnten Mobile-Gedanken in Anspielung an Alexander Calder ins Spiel bringt, ist, dass die einzelnen Klangfragmente nicht nur in diesem Stück erscheinen, sondern auch in den weiteren Werken des Gehen-Zyklus Verwendung finden. Es ist dies ein nun struktureller Verweis auf die Texte Thomas Bernhards, wo einzelne Sätze oder ganze Textpassagen nicht nur innerhalb eines einzelnen Buches

wiederholt werden können, sondern ihr Unwesen auch in anderen Texten Bernhards treiben. Bereits im Vergleich zu den *Zwei Sequenzen* begegnen typische Lauffiguren oder zum Stillstand strebende Impulspassagen auch im Klaviersolo-Stück wieder, hier natürlich in anderer instrumentaler Beleuchtung. Stärker noch wirken die Bezüge der Solostücke untereinander sowie zwischen diesen und dem Trio für Violine, Klarinette und Violoncello *Gehen, Fragment* (1989), wo identische musikalische Fragmente für die entsprechenden Instrumente transkribiert, genauer vielleicht: transkomponiert werden. Ein Vergleich des unmittelbaren Anfangs von *Gehen, 31 Vorwärts-/Rückwärtsbewegungen* und *Gehen, Fragment* mag dies verdeutlichen: Die erstickt wirkenden Anfangsimpulse von Klarinette und Violoncello im Trio finden ihr Echo in einem ausgehaltenen, atemähnlichen Streichergeräusch der Violine auf dem Steg: ein abgedämpftes Staccato und ein ebenfalls gedämpfter, aber durch Pedalisierung nachhallender tieferer Ton ist das entsprechende Äquivalent in der Klaviersolo-Fassung. Die gedämpfte, *al tallone* zu spielende Cellosaite wird als gedämpfter Klavier-ton transkomponiert, das Streichergeräusch der Violine als resonierender Nachklang einer nur erstickt anklingenden Klaviersaite. (Notenbeispiele 2–5). In den einzelnen Stücken des Zyklus führen die Klangfragmente allerdings zu teilweise abweichenden Binnenentwicklungen, der neue Zusammenhang, in dem sie erscheinen, führt zu anderen Wahlmöglichkeiten. Und gebärden sich die Solostücke bisweilen so, als ob mehrere Instrumente am Geschehen beteiligt wären, so verschmelzen die drei Instrumente des Trios gleichsam zu einem einzigen, solistischen Klangkörper.

### HÖREN MIT CHARTRES

Auch die Anfänge des Quintettes für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier *J'en ai perdu le souvenir* (1997) und des Trios für Flöte, Oboe und Saxophon *Letzte Zeichen von Geschwindigkeit, Chartres I* (1998) machen unmittelbar

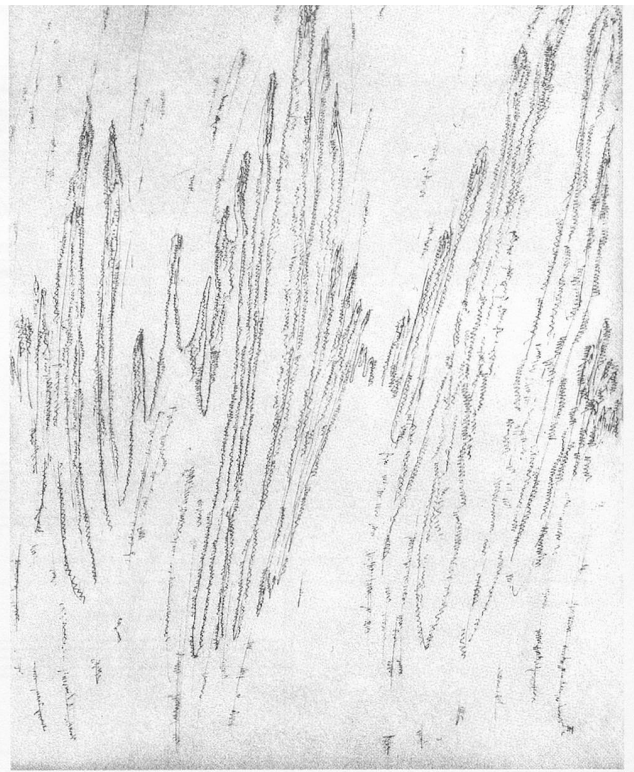
deutlich, dass zwischen ihnen ein unmittelbarer Zusammenhang besteht. Auch sie sind identisch, und auch sonst halten sich die beiden Stücke mit ihrem gleichsam basslosen Schweben und der starker Betonung zumal quintiger und quartiger Klänge in einem ähnlichen Ausdrucksbereich auf. Gerade diese lichthafte Atmosphäre mag auf den gemeinsamen Bezugspunkt der beiden Kompositionen hindeuten: die Kirchenfester aus der berühmten gotischen Kathedrale von Chartres. Der mittelalterliche, mitunter sakrale Bezug mag im Hinblick auf das bisherige Schaffen Müllers vielleicht erstaunen; doch schon für den mittelalterlichen Menschen besass die unerhörte Strahlkraft der lichtdurchtränkten Farben zwar eine theologische, geistliche, vielleicht auch religiöse Dimension, doch durchaus auch eine ästhetische. Gerade bei den Farben, deren Wirkung weniger präzise erklärbar ist als die messbaren Proportionen, die im Mittelalter eine so grosse Bedeutung besaßen (man denke etwa an den goldenen Schnitt), tritt die sinnliche Dimension sehr stark in den Vordergrund. Bei Richard von St. Victor beispielsweise, einem Theoretiker, der zur Zeit des Kirchenbaus von Chartres lebte, lässt sich nachlesen, dass sich in der ästhetischen Kontemplation die Seele an den betrachteten Gegenstand verliert, dass sie empfänglich für eine – auch überweltliche – Schönheit wird, dass sie gleichsam in Ekstase gerät – also, wie das Wort sagt, aus sich selbst heraustritt.<sup>7</sup>

Nun ist es gerade dieser rauschhafte, ekstatische Aspekt, den Müller in der Komposition *Letzte Zeichen von Geschwindigkeit*, *Chartres I* interessiert hat, also die Nähe zwischen religiöser, ästhetischer Erfahrung einerseits und zum Ausser-sich-Sein beim Rausch andererseits. Müller bezieht sich auf ein ganz spezifisches Kirchenfenster, nämlich auf die Rosette über dem Eingangsportal, und es ist zwar gewiss eine zufällige, aber doch reizvolle Parallele, dass diese eine formale Verwandtschaft mit einer ganz bestimmten chemischen Formel aufweist: dem Benzolring des Stoffes Meskalin. Diese Formel nun hat Müller der formalen Gestaltung, also dem dramaturgischen Verlauf des Stückes zugrundegelegt – die Sechsteiligkeit des Stückes begründet sich daraus, ebenso eine ganze Reihe von Wiederholungen –, wichtiger allerdings erscheint, was diese Formel bedeutet: Bei Meskalin handelt es sich um ein Rauschgift, genauer: um ein Halluzinogen, also um einen psychedelischen Stoff, ähnlich beispielsweise LSD.

Der erste Teil des Werktitels schliesslich deutet auf ein weiteres Grundmaterial hin – noch immer scheinbar unendlich fern von Musik –, das Müller seiner Komposition zugrunde gelegt hat: Eine Tuschzeichnung des französischen Dichters und Malers Henri Michaux (1899–1984), der – so auch in dieser Zeichnung – mit dem Einfluss von Rauschzuständen auf die künstlerische Produktion experimentiert hat (Abbildung 1). In den Protokollen zu diesen Untersuchungen beschreibt er immer wieder, wie sehr unter Meskalin einfluss die Wahrnehmungstätigkeit beschleunigt wird, wie viel mehr Sinneseindrücke gegenüber dem nüchternen Zustand aufgenommen und verarbeitet werden können. In einem kurzen Text – betitelt: *Letzte Zeichen von Geschwindigkeit* – beschreibt Michaux dieses Überangebot gerade an Farbeindrücken, an Nuancierungen weissen Lichts, etc.<sup>8</sup> Die Zeichnung nun, so wie andere unter Meskalin einfluss entstandene, suggeriert selbst Geschwindigkeit, sie erscheint wie ein mikroskopischer Ausschnitt aus einer rasend schnellen Bewegung. Dieser Eindruck mag sich daraus erklären, dass die Zeichnungen tatsächlich durch schnelle Bewegungen entstanden sind – durch gleichsam spastisches Zittern der Hand hat Michaux sie gefertigt.

Solche Erfahrungen von Geschwindigkeit nun versucht die Musik Müllers einzufangen. Dabei handelt es sich allerdings nicht einfach um Beschleunigungen oder Verlangsa-

Abbildung 1:  
Henri Michaux,  
Zeichnung



mungen, wie sie in der Musik seit jeher gang und gäbe sind, sondern um eine komplex gebrochene Geschwindigkeit. Es geht um die von Michaux geschilderte paradoxe Erfahrung im Meskalinrausch: Zwar können die Sinne mehr Informationen bearbeiten, als dies üblicherweise der Fall ist, die Informationsmenge jedoch bleibt identisch, es fällt also eine Art Filterung weg. Bei dieser Zunahme von Geschwindigkeit handelt es sich demnach um eine bloss subjektive, nur eingebil-dete – ähnlich der Zeichnung, die zwar statisch ist, aber doch bewegt wirkt.

Diese paradoxe Geschwindigkeitswahrnehmung ist eines der Hauptthemen der Komposition, sie will sie suggerieren. Immer wieder wird zu neuen Bewegungen angesetzt, die jedoch nirgendwohin führen, gleichsam in Sackgassen geraten, jedenfalls statisch bleiben, auch wenn Beschleunigungen und Verlangsamungen stets von neuem in Angriff genommen werden. Durch den differenzierten Einsatz von Dynamik und Phrasierung kommt es an einigen Stellen zu Wahrnehmungsparadoxa, etwa zu Beschleunigungen bei gleichbleibender Geschwindigkeit. Auf den verschiedensten Ebenen der Komposition ist solches ausformuliert, die Wahrnehmung hält sich dabei selbst einen Spiegel vor, damit sie sieht, wie sie funktioniert. Durch dieses Spiel mit unserer Wahrnehmung aber sollen die Ohren im Wortsinne geöffnet werden, sollen Sensibilisierungen für neue, überraschende Wahrnehmungsräume entstehen.

«Durch Alkohol und Musik bringt man sich auf Stufen der Cultur und Unkultur zurück, welche unsere Voreltern überwunden haben: insofern ist nichts lehrreicher, nichts wissenschaftlicher, als sich zu berauschen...», schrieb Friedrich Nietzsche einmal.<sup>9</sup> Henri Michaux, der es wissen musste, ist allerdings zu anderem Ergebnis gekommen. Die rauschhafte Erfahrung bleibt für ihn deshalb unwirksam, weil ihr kein Bewusstseinsprozess zugrunde liegt – es handelt sich nur um eine momenthafte Erfahrung, ein momenthaftes Herausheben aus der Alltagserfahrung. Zum gleichen Schluss kommt auch Müllers Komposition, sie sagt dies musikalisch. Kurz vor Ende des Stückes nämlich kommt es zu einer Passage, die als «rauschhaft» angesprochen werden kann: Über Figurationen von Flöte und Oboe schwingt sich das Saxophon zu zugleich leidenschaftlichem wie verträumtem Gesang auf,

7. Vgl. Umberto Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1991, S. 67ff.

8. Henri Michaux, *Turbulenz im Unendlichen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1961, S. 78.

9. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1980, S. 318.

Notenbeispiel 6  
 «Letzte Zeichen  
 von  
 Geschwindigkeit,  
 Chartres I»  
 für Flöte, Oboe  
 und Saxophon,  
 T. 108ff.

doch auch dieser, wie sämtliche Impulse zuvor, stockt, verebbt, fällt in die Stille, in die Leere (Notenbeispiel 6). Der Rausch als Möglichkeit von Erkenntnis wird dadurch verworfen, das Stück ruft vielmehr zu – auch musikalisch – denkendem Nachvollzug auf. Die Musik will nicht – im Rausch – überzeugen, sondern zum Denken anregen – ein ästhetisches Credo, das auch ausserhalb der Musik nicht unbeträchtliche kritische Potenz besitzt.

### KOMPONIEREN MIT SCHUBERT

Als Surrogat des Authentischen wurde die rauschhafte Erfahrung oft in Anspruch genommen, um ein solches Surrogat, allerdings um ein gleichsam gefallenes, handelt es sich auch beim Kitsch: Es spiegelt Versöhnung und Erfüllung vor. Solcher Sphären in der kulturellen Wertelandschaft nimmt sich Müllers Quintett *J'en ai perdu le souvenir* an, genauer: Franz Schuberts Lied *Ave Maria* op. 52, 4, noch genauer: der «verkitschten» Rezeption von Gounod bis zu heutigen Weihnachts- und Klassik-Pop-Samplern. Der schlechte Ruf des Kitsches sollte dabei nicht darüber hinwegtäuschen, dass etwa in der Philosophie Ernst Blochs, die sowohl für Thomas Bernhard wie für Thomas Müller nicht ohne Bedeutung sein mag, der Kitsch – seines depravierten Charakters wohl ansichtig – durchaus einen Vorschein besserer Verhältnisse geben kann; unter seinem Schutt leuchtet Utopisches hervor.<sup>10</sup> Schuberts Lied diente in Müllers Komposition, die thematisch im wesentlichen den musikalisch elementaren

Gegensatz von repetiertem und ausgehaltenem Ton durchführt, gleichsam als Steinbruch, der ein tragendes Materialreservoir abgibt. Die Vorlage ist in der Komposition allerdings kaum mehr auszumachen, sie wird vielmehr zahlreichen Verzerrungen – Verhallung, harmonische Austrocknung, Zerdehnung, Komprimierung – unterzogen, womit nochmals deutlich wird, dass es Müller nicht um eine usurpatorische Aneignung fremden Materials geht.

Dass dieser Gedanke nicht nur von Bernhard abgezweigt ist, sondern zum grundsätzlichen musikalischen Denken Müllers gehört, mag der Rückblick auf einen älteren Zyklus Müllers demonstrieren: *Efeu II* (1981) für Flöte greift ebenfalls auf Schubert-Zitate zurück, hier auf insgesamt drei Ländler, also auf Werke, die nicht zum engeren Kanon «grosser» Musik gehören. Die reizvoll, aber gleichwohl überraschend gesetzte mehrstimmige Musik für ein monodisches Instrument lässt dem Interpreten, wie das Vorwort zur Partitur erklärt, mehrere Wahlmöglichkeiten: Er kann die Musik wie notiert interpretieren, den Ländler aber auch – *ad libitum* – in verschmutzter Tongebung und mit starken Temposchwankungen wiedergeben oder, so als dritte Möglichkeit, ihn nur fragmentarisch oder mit Löchern versehen spielen. Den fremden und den eigenen Gedanken zu einem einzigen zu machen, ohne sowohl das Fremde wie das Eigene in seiner Integrität zu (zer)stören, zielt ins Zentrum von Thomas Müllers kompositorischem Denken. Dies auch macht das unerhörte utopische Potential seiner Musik aus.

10. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1959, S. 409ff.

### Werkverzeichnis

- *Ragavardhana Simhavikridita* (1974) für Klavier
- *Tractus, quoqueversus* (1977) für Orgel (acht Organisten / Registranten)
- *Trauerarbeit* (1978) für Viola, Kontrabass, Harfe, Klavier und Schlagzeug (total 6 Spieler)
- *Efeu I* (1980) für Klavier
- *Efeu II* (1981) für Flöte
- *Wiegenlied* (1983) für Klavier
- *Das schönste Lied* (1984, rev. 2001). Szenische Musik für 3- bis 8-jährige Kinder für Sprecher, Flöte, Fagott und Natur-/Alltagsmaterialien
- *Gehen, Fragment* (1989) für Violine, Violoncello und Klarinette
- *Komma* (1989) für Frauenstimme (Mezzosopran), 2 Violinen, Viola, Violoncello, Klavier und Schlagzeug
- *Gehen. 45 Vorwärts-/Rückwärtsbewegungen* (1990) für Violine (oder Violoncello) solo
- *Gehen. 31 Vorwärts-/Rückwärtsbewegungen* (1991) für Klavier
- *Già va rilucendo / mosso, quel mare* (1991) für 2 gemischte Chöre und Sopransolo
- *Klaviertrio* (1991/92) für Violine, Violoncello und Klavier
- *Gehen. 46 Vorwärts-/Rückwärtsbewegungen* (1992) für Posaune solo
- *Zwei Sequenzen* (1993) für Violine, Violoncello, Klarinette, 3 Posaunen und Klavier
- *Für Alexander Calder* (1993) für Violine, Violoncello, Klavier, Posaune und Sprecher ad libitum
- *Secco* (1994) für Saxophon, Klavier und Schlagzeug
- *Duetti und Ansfelder Skizze* (1994/95) für 2 Violinen und Klavier
- *Quintett. J'en ai perdu le souvenir* (1997) für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier
- *Rast* (1998) für Klavier solo
- *Letzte Zeichen von Geschwindigkeit, Chartres I* (1998) für Flöte, Oboe und Sopran-Saxophon
- *Gehen. 13 unbewegliche, inklusive 19 Vorwärts-/Rückwärtsbewegungen* (1998) für 1 SchlagzeugerIn
- *Erste Etappe in Richtung farbiger Eindrücke* (1999) für 3 Bass-Blockflöten
- *Howl* (2000) für Viola, Violoncello, Klarinette, Klavier, Countertenor (oder Altstimme), CD-Player und Kurzwellensender
- *Ich bin auch ein Schiff* (2001). Szenische Musik mit Jugendlichen
- *AUSlöschung* (2002) für Saxophon, Elektronik und Ensemble