

Corinna Pregla (Sopran), Björn Petersen (Klavier)
Nachklänge 1994
Text: Else Lasker-Schüler

Friedrich Gauwerky (Cello Solo)
Narrenlieder 1996/97

Klavier Duo Justyna Piekos und Agnes Zarieczny
Battaglia alla turca 1967
aus: *Lesarten an zwei Klavieren*

Thorsten Hansen
Erinnerungsworte eines Schülers

Musiker des Bonner Beethovenorchesters
Melancholie
1. Satz aus: *Stadtpeifer Schwanengesang für
Klarinette, Posaune, Violoncello und Klavier*
1973

Landesjugendensemble für Neue Musik
Gewirr für drei Schlagzeuger 2000

Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling,
Präsident des Landesmusikrates Rheinland-Pfalz
Erinnerungsworte

Prof. Heinz Zarbock (Klavier)
Der Kasten einer Hutterin 1979
(aus *Tag- und Nachtstücke*)

Tilo Medek: homo musicus et doctus

von Prof. Dr. Andreas Eckhardt,
Direktor des Beethoven-Hauses Bonn

In der strengen Kontrapunktlehre gibt es den Begriff des Querstandes (Verbot einer auf zwei Stimmen verteilten Halbtonfolge). Seit vierzig Jahren bildet Tilo Medek mit seinem vielseitigen, umfassenden Oeuvre einen kompositorisch-ästhetischen Querstand zur dominierenden Avantgarde. Die seit einigen Jahren anhaltende Desillusionierung dieser Avantgarde zeigt, dass der Begriff der "klassizistischen Moderne" wieder in den Vordergrund rückt und dabei nicht als Gegensatz zur Moderne, sondern als eine ihrer wesentlichen Erscheinungsformen begriffen wird. So macht auch der ganz eigene Personalstil Tilo Medeks hörbar, dass sich "Moderne" und "Klassizismus" nicht gegenseitig ausschließen müssen, wie es die avantgardeorientierte Musikgeschichtsschreibung in den vergangenen Jahrzehnten gelehrt hat. Dieses strikte, fortschrittsgläubige Streben nach dem materialmäßig "Neuen" steht nicht in Medeks ästhetischem Entwurf, sondern vielmehr eine produktive Reflexion des Vergangenen und des Gegenwärtigen in allen nur möglichen Ausprägungen. Diese "klassizistische" Haltung erlaubt keinen Überschwang wie in der Spät- oder Nachromantik, sondern verlangt direktere Aussagen in konzentrierteren Formbildungen, kleineren Besetzungen, überblickbareren Strukturen; sie verlangt auch den reflexiven Umgang mit den Nachbarkünsten Literatur, Bildende Kunst, Architektur. In zahlreichen Werktiteln, programmatischen Hinweisen und in seinen Textvertonungen

kommt eine weit gefächerte Kenntnis dieser Wissensgebiete, ja ein Grad von klassischer Bildung zum Ausdruck, wie er heute nur selten anzutreffen ist. Tilo Medek ist Musiker und Gelehrter, ein homo musicus et doctus. Diese außermusikalischen Assoziationen sind wie bei Beethoven mehr "Ausdruck der Empfindung als Malerei", und sie zeigen, wie sich der Komponist von anderen ästhetischen Entwürfen (z. B. im Barlach-Zyklus) oder auch von Landschaften mit ihrer Geschichte (z. B. "Kriegsgefangen" – Goldene Meile bei Remagen) inspirieren lässt. Mit welchem tiefen Verantwortungsbewusstsein, ja mit Demut und nicht mit Leichtmut – wie er schreibt –, er sich diesen Inspirationsquellen nähert, wird in der Erläuterung seines Werkes "Späte Bagatellen mit frühen" deutlich, einer Orchester-Adaption von Beethovens Klavierstücken. In seinem Festvortrag zur Eröffnung des Bonner Beethovenfestes 2001 mit dem Titel "Mein langer Weg zu Beethoven" spiegelt sich nicht nur die gleichzeitige Nähe und Distanz zu einem Großen der Vergangenheit wieder, sondern auch die eigene Rückbindung zu historischen Form-, Stil- und Satzprinzipien. So sieht er gemäß der modernen Gestaltpsychologie das Bild des "harmonischen Menschen" und einer dementsprechenden Gestaltungseinheit von Melodie, Harmonik und Rhythmus bei Beethoven kompositorisch in idealer Weise erfüllt. Diese Passage in seinem Vortrag wird mit einer auffälligen Emphase vorgetragen,

so dass die Vermutung nahe liegt, es handele sich um sein eigenes künstlerisches Credo.

In diesem Vortrag über Beethoven stellt Tilo Medek auch die Wirkungszusammenhänge zwischen politischen, gesellschaftlichen und kommerziellen Bedingungen einerseits und dem künstlerischen Streben des schöpferischen Menschen andererseits dar. Hier wird spürbar, dass er dies vor dem eigenen Erfahrungshorizont seiner Lebenswirklichkeit tut. Der Querstand zur realen Ausprägung des DDR-Sozialismus hatte nicht nur die räumliche Trennung von seiner sozialen und geistigen Heimat zur Folge, sondern machte ihn aufgrund bitterer Nacherfahrungen zu einem höchst kritischen und empfindlichen Begleiter des allgemeinen und kulturpolitischen Geschehens. Auch im Westen blieb der "Komponist in seiner Welt" (Paul Hindemith) bei einer nonkonformistischen Haltung. Seine Fähigkeit, fundierte Aussagen zu dem Thema Musik und Politik in der jüngsten deutschen Geschichte zu machen, kann in zahlreichen Beiträgen in der Schriftenreihe "Europäische Ideen" nachgelesen werden.

Dem Autor dieses Beitrags seien noch einige persönliche Anmerkungen gestattet. Die nachbarschaftliche Nähe auf der Rheinhöhe in Remagen-Oberwinter ermöglichte zahlreiche Begegnungen und Gespräche. Ich habe sie stets als gewinnbringend angesehen, da man ohne Umschweife in einen Diskurs gezogen wurde, in dem der Kom-

ponist profunde Kenntnisse auch in zahlreichen nichtmusikalischen Fachgebieten zeigte und selbst ernste, besonders politische Themen in einer geistreich-humorvollen Weise abhandelte. Meist tat er dies engagiert, aber zugleich besonnen abwägend, also in einer Haltung, die Strawinsky einmal als dynamische Ruhe bezeichnet hat; und seine Fähigkeit zu kunstvollen Verbalpirouetten war bewundernswert. Erst vor wenigen Monaten besuchte er mit dem von ihm ins Leben gerufenen Kompositionskurs am Musikgymnasium in Montabaur das Beethoven-Haus in Bonn. Bei dieser Gelegenheit konnte ich seinen pädagogischen Eros entdecken: Mit forderndem Anspruch

Tilo Medek mit seinen Montabaur
Kompositionsschülern, Bonn 2005



Nachruf

von Alfons Kontarski

in der Sache, aber einer gewissen Milde in der Methode der Durchsetzung motivierte er die Schülerinnen und Schüler zum Nachdenken über den schöpferischen Prozess angesichts der Handschrift Ludwig van Beethovens. Komposition, Reflexion und Vermittlung bilden den Dreiklang, der sein kreatives Wirken bestimmt hat.

In diesen Stunden und Tagen des Gedenkens an den Freund und Komponisten spannt sich der Erinnerungsbogen vom ersten Besuch in Unkel unten am Rhein (1981) bis zu der zufälligen Begegnung auf der Rheinhöhe wenige Tage vor dem Ausbruch seiner todbringenden Erkrankung. Für ihn war das Komponieren die Sinn gebende Lebensmitte, aus der er die Kraft für die Überwindung von Schwierigkeiten und Enttäuschungen schöpfte und die er zugleich mit seinen Werken verband, jene Kraft, die Jean Paul beschreibt; und diesen Ausspruch zitierte bezeichnenderweise Tilo Medek in seiner erwähnten Beethoven-Rede: "Warum vergisst man eine höhere Eigentümlichkeit der Musik: Ihre Kraft des Heimwehs, nicht Heimweh nach einem alten, verlassenem Land, sondern nach einer Zukunft?"

Vor ganz, ganz langer Zeit waren Tilo Medek und seine Frau Gast ein meinem alten Bauernhaus aus der Beethovenzeit, zwischen Köln und Bonn gelegen. Wir tranken etliche Flaschen Frankenwein und am Ende unserer Soirée meinte Tilo, er sei geradezu verzaubert von dem harmonischen Klang des Flaschenetiketts CASTELLER KUGELSPIEL.

Kurze Zeit darauf schrieb er ein Klavierstück gleichen Namens.

Der sehr belesene Komponist spürte nicht nur dem Klang der Töne sondern auch dem der Sprache nach. Medek gehörte, wie zum Beispiel auch Wilhelm Killmayer, zu den Nichtangepassten. In einer Zeit in der Kompositionen dem Zeitgeschmack folgend grundsätzlich Perspektiven, Structures, Kontakte, Interkommunikation und noch schlimmer hießen, schrieb er ein Klavierstück mit dem erfrischend-naiven Titel: Fritz aß Zitroneneis.

Natürlich klebte man ihm dieserhalb sofort das Etikett "Neue Einfachheit" an.

Ich habe einige Male seine Kaminstücke gespielt, sie waren weder für das Publikum noch für den Interpreten "einfach".

Wenn schon ein Titel für ihn gepasst hätte, dann den der Postmoderne, ein Titel allerdings, den es damals noch gar nicht gab.

Eines der meist gespielten Stücke von meinem Bruder und mir war Medeks "Battaglia alla Turca", ein kurzes Stück, in dem Medek den Türkischen Marsch aus Mozarts Sonate A-Dur KV 331 gleichsam vertikal ablaufen lässt. Er wurde dafür in der DDR wegen Verunglimpfung Deutschen Kulturgutes angegriffen, verteidigte sich aber erfolgreich mit dem Argument, er habe mit dem zwangsweise ablaufenden Kanon der klassischen Musik bei einem wohlbekanntem Stück die Zwänge des Kapitalismus bloßlegen wollen.

Zu unserer Erheiterung haben wir diesen Unsinn anlässlich eines modernen Festivals in La Rochelle in der Einführung in französischer Übersetzung gelesen. Dieses kurze Stück wurde später integriert in eine dreiteilige Komposition mit dem Titel "Lesarten an zwei Klavieren".

Das letzte Stück "Leipziger Kaffeebaum" ist eine Anspielung auf Schumanns Lieblingskneipe (es gibt heute dort noch ein Schumannstübchen) und enthält folgerichtig thematische Material aus Schumanns Davidsbündler-Tänzen.

Vor einer Südamerikatournee beschlich meinem Bruder Skrupel. Er meinte der Begriff "Kaffeebaum" könnte bei Südamerikanern die Vorstellung auslösen als wüchsen in Leipzig und Umgebung Kaffeebäume.

Es kam zu einem Disput, in dem sich Tilo durchsetzte, und wir haben dann das Stück unter dem von Komponisten vorgesehenen Titel gespielt. Mir ist nicht erinnerlich, dass im Kaffeeland Brasilien irgendjemand eine Assoziation zu dem einsamen Kaffeebaum in der Leipziger Innenstadt hergestellt hätte.

Tilo Medek hätte gerne eine Professur an einer Deutschen Hochschule gehabt. Ich habe versucht, ihm dabei zu helfen. Aber da sowohl er als auch ich zu Intrigen unfähig waren, konnten wir uns gegen das ungeheure Intrigenpotential, man kann es getrost mit Korruption vergleichen, nicht durchsetzen.

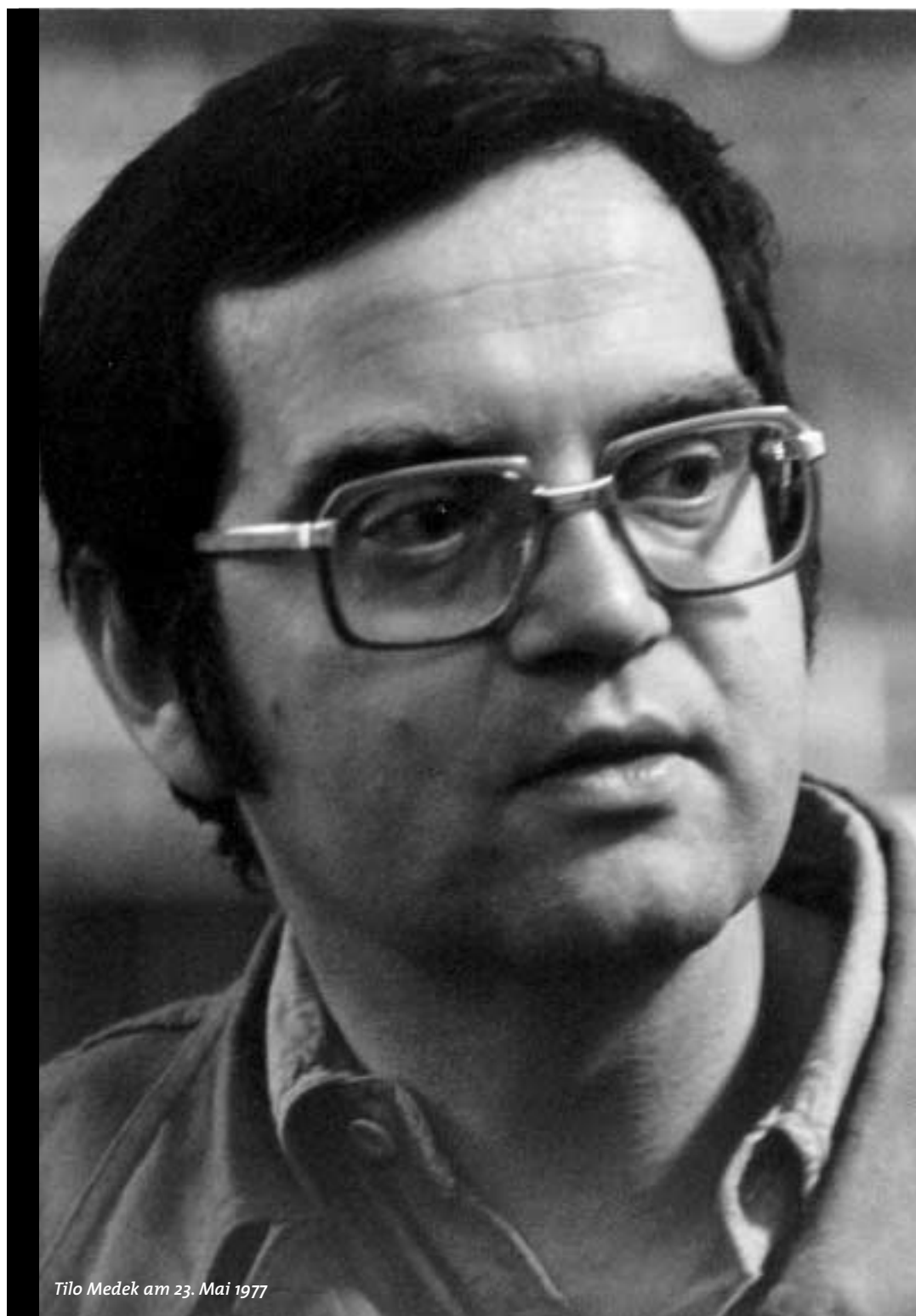
Tilo meinte später resignierend, daß nur in wenigen Fällen die richtigen Leute auf den richtigen Posten säßen.

WIE RECHT ER HATTE!

Lieber Tilo,
da Du jetzt im Musikerhimmel mit den Großen an einem Tisch sitzt, hoffe ich, dass Du meinem Gelaber über Dich mit schmunzelndem Verständnis begegnen wirst.

LEBE WOHL
und
RUHE IN FRIEDEN

Dein Alfons



Tilo Medek am 23. Mai 1977

Von der Klarheit des Dunklen Der Komponist Tilo Medek

von Prof. Dr. Andreas Dorschel, Stanford

“What we call the beginning is often the end. And to make an end is to make a beginning. The end is where we start from.”

T.S. Eliot

In die Musik, an die Musik gerät der eine wie an die Luft zum Atmen, der andere hingegen wie in eine wunderbare Festivität. Für Tilo Medek (1940 - 2006) darf ersteres vermutet werden. Medek entstammte einer Musikerfamilie. Er hatte seine Herkunft aus der Musikkultur Thüringens, die reich ist, reich freilich auch an kleinen Verhältnissen aller Art: die Metropolen sind anderswo. Jena, Weimar, Meiningen: das Phänomen exzeptioneller Provinz. Johann Sebastian Bach ist die Ikone jener Kultur: zu deren Glück eine, von der sich zu distanzieren zu keiner Zeit nötig wurde und wird. Wie weit Medek die Musik wie von selbst zugefallen ist, läßt sich schwer sagen; es könnte indes sein, daß er sich weniger sie selbst erarbeiten mußte, als das Zweifeln an ihren Selbstverständlichkeiten, den Abstand zu ihrem Handwerk, ohne welche im Kopfwerk des Komponierens nichts Neues gelingt. Zwischen seinem zwanzigsten und dreißigsten Jahr wurde Medek der Avantgarde gezählt. Indes mochte er sich in dieser Schublade nicht bleibend niederlassen. Es fehlte ihm wohl auf die Dauer der Glaube an den für das Projekt der

musikalischen Avantgarde grundlegenden Materialbegriff. Diesem noch verpflichtet ist manches frühe Stück, etwa aus den *Miszellen I* für Klavier (1965). Andere aus derselben Zeit entziehen sich ihm bereits. Sie lesend, sie hörend bemerkt man: Eine Quart, eine große Sext sind Medek kein Material, er respektiert in ihnen Charaktere, vielleicht genauer noch: Verhältnisse von Charakteren. Ihm mag aufgegangen sein, daß Intervalle nicht Abstände zwischen Tönen sind, vielmehr Beziehungen zwischen ihnen. Auch mochte Medek nicht jenes Leibhaften entraten, das manch anderer im 20. Jahrhundert der Musik, der sogenannten ernstesten, mit mancherlei Mitteln auszutreiben gesucht hat, mit Computern, elektronischen Klangerzeugern, und mit Papier, das sich einzig zum Gelesenwerden, möglichst sogleich durch analysierende Wissenschaft, nicht zu fein dünkte. Auffallend, daß Medek Werke für Bläser so besonders gelangen: seine Musik hat Affinität zum Atem. Das Luft Schöpfen, Luft Schnappen, das Verschnaufen, das außer Puste Kommen, das wieder zu ihr Kommen: all das hat etwa in Medeks Bläserquintetten Töne gefunden. Janáček, so mit dem Bläsersextett *Mládi*, mag ihn, zumal im Quirligen, auf die Spur gebracht haben; nachgeahmt hat Medek ihn so wenig wie andere. Mit seinem Werk steht er da als einer, der sich von keiner Schule

hat einfangen, keinem Ismus hat unterordnen lassen; seine Kunst ist nicht auf einen Nenner zu bringen. Der musikalische Satz Medeks gestaltet sich nach der Idee der Klarheit; doch der ihn komponierte, hatte offene Ohren für die Klänge der Nacht, des Traums, der Verwirrung. Das Miteinandersein des sonst für unvereinbar Erklärten verleiht der Kunst des 1977 wegen politischer Unbotmäßigkeit, aus der Staatsbürgerschaft der DDR Entlassenen' ihr Zwangloses; ein eigentümlich freier Geist durchweht sie. So ist der Komponist den religiösen Texten, die er vertont hat, gegenüber weder der kniefällig Anbetende noch auch der Entlarvende. Ja, man meint seinen Werken anzuhören, daß ihr Autor die unsichere Existenz eines freien Komponisten der Sekurität professoralen Beamtendaseins vorzog; akademisch schrieb er nie. Gern hält seine Musik es mit der frischen Luft, mit Wind, Wasser und manch anderem "fuori le Mura", "außerhalb der Mauer" (*Italienisches Konzert* [1994], 4. Satz). Doch der sich da aufhält, ist nicht der wiedererstandene frohe Wandersmann. Denn naiv war Medek nicht. Distanzen hat er eher markiert als zugekleistert; statt einfach einen Tango komponierte er das *Porträt eines Tangos* (1968). Die Kategorie des Bruchs hat ihm, dem im Leben von Brüchen durchaus nicht verschont Gebliebenen, schon früh nahegelegen: *Bruchstücke einer Tanzstudie* (1963/81), *Fragmente einer Kleisthymne* (1970), *Gebrochene Flügel* (1975). Es gibt Stellen von verstörender Abruptheit in seiner Musik. Die Mode aber, Leben als nichts weiter denn brüchig auszugeben –

wodurch die Kategorie der Kraft der Unterscheidung beraubt wird –, hat Medek nicht mitgemacht. Daß er in einer Zeit, welcher das Verdikt über Kulinarisches in der Kunst kategorischer Prohibitiv war, es wagte, *Tafelkonfekt* (1989) zu komponieren, ist ihm nie verziehen worden, wo immer in Deutschland die durch das kapitale ‚N‘ über die lediglich neue erhabene Neue Musik verwaltet wurde und wird. Dabei war er sich nur etwas weniger sicher als andere, Konvention müsse etwas Schlechtes sein. Er wußte mit ihr zu spielen. Seine Musik vermag heiter zu sein. Sie ist des Humors fähig, und der Überraschung. Sie kann lächeln. Und wie Medek vor Diagnosen, die aufs große Ganze gingen, stutzte, mag auch seine Musik, selbst wo sie das große Orchester braucht, nichts Großspuriges annehmen. Sie will nicht die Welt retten. Sie findet sich indes auch nicht ab mit dem Zustand, in dem sie ist. Sie bewahrt eine Sammlung von Gesten, die im Wandel des Umgangs der Menschen miteinander alle Not haben sich zu halten, Gesten des Besänftigens, des Aufmerkens, des Einwendens, des Sich-zuwendens. Der Komponist stellt sie nicht unter Kuratel, sie erhalten Raum, dürfen sich darlegen und ausführen, manchmal bis an die Grenze des Verschrobene, bis über diese Grenze. In einem bei Komponisten ungewohnten Maße hatte Medek die rechten – und das heißt in diesem Fall: wenigen – Worte für sie, und zwar von Beginn an: "Verlorensein", "kommod", "entfalten" überschreibt der 25jährige so knapp wie vielsagend die Sätze des ersten Bläserquintetts. In Medeks Satzüber-

schriften feiert die Kunst der Anspielung, des rechten Winks ihre sachten, leisen, verhaltenen Triumphe, wie auch seine Musik selbst zuweilen mehr andeutet als sie ausspricht. "Anwendung", "Anzeichen": unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts war ihm Schumann die nächste Wahlverwandtschaft. Wie dessen *œuvre* tendiert das Medeks zum Album; und erst in solchem *œuvre* eignet sich das nicht ganz kleine Wunder, daß ein unverächtliches Album möglich sei. In Medek steckte ein Sammler: Liebhaber des Besonderen. Wie vielleicht kein zweiter in der deutschen Musik der Gegenwart kannte er die Instrumente der Spieler und die Spieler der Instrumente, und hat aus dieser intimen Vertrautheit heraus komponiert. Zugleich widerstand er der Versuchung, sich anzupassen an das Floskelwesen, das mit jeder instrumentalen Spielpraxis tradiert wird. Was Medek zuweilen – etwa in den *Engelstönen* für Flöte solo (1997/1998) – an Beweglichkeit, Sprüngen, metrisch-rhythmischer Flexibilität zumutet, hat vermutlich manche Hand und manchen Mund an den Rand des Verzagens getrieben. Doch der Gestus der Mißhandlung der Instrumente liegt ihm fern. Eine wenig zeitgemäße Zuneigung zu ihnen hat Medek sich auch derjenigen unter ihnen annehmen lassen, die am Rande stehen: der Pauken, Piccoloflöten, Marimbaphone. Diesen Rand hat er nicht mit gütiger Herablassung kultiviert, sondern die marginalen Instrumente in die Mitte geführt; unvergeßlich die Geste, mit welcher die Celli und Bässe im Kopfsatz des bedeutenden, dem langjährigen

Freund Alfred Schnittke gewidmeten *Konzerts für Pauken und Orchester* (1986) (T. 22ff.), diese – sie haben soeben eingesetzt – "col legno battuto", mithin als schlagende Kollegen begrüßen, ohne sie wohlfeil zu imitieren (Achtel gegen Achteltriolen). Und auch an dieser Stelle liegt Medek am Verhältnis der einen zu den anderen mehr als am Klang selbst. Von diesem Interesse wird sich einmal herausstellen, ob es altmodisch war oder der Zeit voraus; womöglich war es beides. Musik im Westen, die als Kunst sich verstehende wohlgemerkt und nicht das angeblich angenehme Geräusch gleichen Namens, stand seit langer Weile und steht weiterhin noch im Zeichen der ‚Emanzipation der Klangfarbe‘. Doch um die Emanzipationen in der Kunst – vorangegangen war die ‚Emanzipation der Dissonanz‘ – ist es eigen bestellt. So nötig Emanzipationen politisch und ökonomisch sein mochten und immer wieder sein mögen, in den Künsten war meist von jener Sklaverei wenig genug anzutreffen, welche das Pochen auf Emanzipation suggeriert. Was sich als Bruch einer Knechtung aufspielt, demoliert ein Wechselspiel. So verkümmern im Zeichen der Emanzipation der Klangfarbe Metrum und Rhythmus einerseits und Melodik andererseits. Jenen wie dieser ist in Medeks Musik so viel Kraft und Eigenart zugewachsen, da ihm nicht einfiel, seine Energien im Kampf gegen eingebildete Fesseln zu vergeuden. Mit realen Hemmnissen haben ihn in seinem ost-westlichen Leben staatliche Herrschaft und, in dieser Hinsicht nur geringfügig sanfter, der Musikbetrieb hinlänglich versorgt.

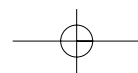
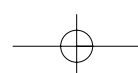
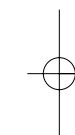
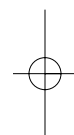


Foto © Hans Pölkow

*Tilo Medek mit Hans-Werner Henze in
der Leipziger Kongreßhalle, 4. April 1966,
fotografiert von Hans Pölkow*



Zwischen allen Stühlen und Systemen von Volker Tarnow

Vom Tod gezwungen, das Wesentliche, Charakteristische eines Künstlers zu bedenken, stoßen wir bei Tilo Medek sofort auf den eklatanten Widerspruch von Werk und Wirkung. Wie kann es sein, daß ein dermaßen originelles und ohrenfreundliches Œuvre so wenig Anerkennung fand bei Verlegern, Veranstaltern und Kritikern? Die Frage impliziert bereits die Antwort: es war eben zu originell, zu ohrenfreundlich! Das sind Qualitäten, die wir an Klassikern überaus schätzen, die aber jeden zeitgenössischen deutschen Komponisten mit dem Stigma des Konservativen zeichnen. Wohl gemerkt: Jeden *deutschen* Zeitgenossen. Wäre Tilo Medek in Japan oder Finnland geboren oder den Vereinigten Staaten, er hätte im Musikleben fraglos eine andere öffentliche Stellung eingenommen als bei uns. Und nicht etwa, weil die drei genannten Länder durch besondere Rückständigkeit auffielen – Japan, Finnland und die USA haben, um bei diesen Beispielen zu verweilen, in Sachen musikalischer Volksbildung ein hohes Niveau erreicht und innerhalb weniger Jahrzehnte den Abstand zu deutschen Standards aufgeholt, Finnland weist mittlerweile sogar eine größere Orchesterdichte auf als Deutschland. Trotzdem wird in diesen Ländern undogmatisch, nach allen möglichen Harmonielehren, auch der herkömmlichen, komponiert. Gesellschaftliche Innovation und Heranbildung musi-

scher, kreativer Talente können also durchaus koexistieren mit ästhetischen Konzepten, die der Tradition verpflichtet sind. Die Welt geht nicht unter, wenn man Adorno ignoriert. In gewissem Sinne aber leider doch. Zumindest für hiesige Komponisten kann es tödlich enden, die Kritische Theorie und ihre Erblässverwalter nicht zur Kenntnis zu nehmen. Angetreten, die spätkapitalistische Kulturmaschinerie ideologiekritisch zu entzaubern und die Dialektik der Aufklärung zu durchschauen, hat sich die Kritische Theorie längst in ein kolossales, eisernes Dogmengebäude eingemauert, das seinerseits gleich beide Kriterien von Ideologie erfüllt: hier etabliert sich ein spezieller Diskurs als allgemeingültig, und hier wird ein bloß faktischer als zu recht bestehender Zustand verklärt – nämlich die Herrschaft einer seit über fünfzig Jahren dominierenden Musikphilosophie. Gewiß, dieses Gemäuer wankt, aber seine einstürzenden Wände sind gewaltig genug, die schönsten Blumen für immer unter sich zu begraben. Was den Fall Medek signifikant aussichtslos machte, war allerdings nicht die prästabilierte Disharmonie der Donaueschinger und Darmstädter Glaubensbekenntnisse, war nicht das System als solches, sondern der Systemwechsel. Er potenzierte die Schwierigkeiten, die Medek bereits in der DDR gehabt hatte, auf unlösbarer Weise. War

der Komponist von Celans "Todesfuge" drüben politisch verdächtig, so war es der Meisterschüler Rudolf Wagner-Régenys und Eisler-Bewunderer hüben ästhetisch. Medek sah sich nach seiner Übersiedlung 1977 dem geheimen Verdacht ausgesetzt, sein Stil revitalisiere die Kompositionsprinzipien des sozialistischen Realismus. Die bundesdeutsche Neoromantik blühte zwar auf einigen kleinen Inseln im Strome der Kakophonie, aber an einer Fortschreibung von Traditionen, die sich auf Eisler und Schostakowitsch beriefen, bestand nicht das geringste Interesse. In diesem Punkt erwies sich jedoch Medek als ‚linientreu‘; er konnte und wollte sich nicht von jenen Einflüssen lösen, die seine Jugend in Jena und Ost-Berlin geprägt hatten, wie er ja auch von Kollegen auf der anderen Seite nicht erwartete, sich von Schönberg und Strawinsky zu lösen. Insofern wirkte Medek, der noch 1998 Eislers fragmentarische 3. Symphonie vollendete, als Stachel im Fleische der westdeutschen Hallstein-Doktrin: seine Person und sein Werk gemahnten daran, daß es neben Schönberg, Webern und dem Serialismus noch eine zweite progressive Strömung gegeben hatte, eine durchaus östliche Traditionslinie, der so unterschiedliche Geister wie Modest Mussorgski, Leoš Janáček, Kurt Weill und Hanns Eisler zuzurechnen sind. Die Apostel der Wiener Schule konnten noch nie

jemandem verzeihen, der die bloße "Progression am Material der Töne" für einen defizitären Modus von Fortschrittlichkeit hielt. Man kennt solche Alleinvertretungsansprüche vielleicht besser aus der Literatur: so wird der bürgerlich compatible Thomas Mann noch heute von Literaturpäpsten als der einzig wahre Mann verehrt, obwohl sein Bruder Heinrich der politisch viel wachere, schriftstellerisch schärfere und mitunter brillantere Autor gewesen ist. Wer seinen Ruf im deutschen Literaturbetrieb gründlich ruinieren will, stimme nur ein Loblied zu Ehren Heinrich Manns an! Genau dies tat, bezogen auf die Musik, Tilo Medek. Darin und nicht etwa in dem Umstand, daß er Melodien schrieb, lag der Grund für Medeks öffentliche Zurücksetzung – seine Person und seine Musik waren ein Indiz dafür, daß der Ästhetik-Konsens sogenannter Avantgarden auf einer ideologischen Geschichtsfälschung beruhte. Hätte man ihn wenigstens als parteiamtlichen Betonkopf in die Schranken weisen können! Aber dies war bei einem Künstler, der die DDR aus politischen Motiven verlassen hatte, unmöglich. So wurde der Westen, bei allem Genuß der Freiheit und trotz gelegentlicher großer Erfolge, für ihn zu einem echten Exil, zur Heimatlosigkeit. Er konnte künstlerisch nicht richtig landen, das Gelände blieb ihm fremd. Entsprechende Versuche, etwa

seine Vertonung von Bölls "Die verlorene Ehre der Katharina Blum", stigmatisierten ihn endgültig zum linken, ästhetisch rückständigen Protestkomponisten. Die Oper erwies sich übrigens als nahezu unaufführbar in der BRD.

Medek hat diese Problematik 1999 mustergültig erläutert, nämlich in Zusammenhang mit seiner Vertonung des Huchel-Gedichts 'Chausseen': "Die zurückliegenden, 'abgeschlossenen' DDR-Jahre wirken heute wie eine Epoche, in der noch mehr Zeit als in der westlichen und der heutigen vorhanden war. Es war eine Zwangszeit, sie ermöglichte viele Blicke, die nun durch Tempo und Existenzangst verstellt sind. Das führt bei vielen zu rückblickenden Verklärungen und bei anderen zu der Arroganz, daß da Hinterwäldler gelebt haben müssen. Dieses Leben aber hinter Wäldern oder Bergen war der Born für viele Kunstschöpfungen, die nur so und dort entstehen konnten: Die Bäume und Winkel waren wie ein Refugium, über und um das herum Flugzeuge und Autos rasten, und deren Insassen die weite Welt betrachteten – freilich unter Verlust des Sehens."

Die weite Welt hat auch der Komponist Tilo Medek betrachtet. Bereits 1957 besuchte er die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik und nahm dort an Lehrgängen von Luigi Nono, Hermann Scherchen und Karlheinz Stockhausen teil. Er verhielt sich also keineswegs ignorant gegenüber aktuellen Zeitströmungen, spürte aber schon

früh eine merkliche Distanz. Hätte er sich nur ein wenig stärker dem Darmstädter System geöffnet, zumindest seine spätere Karriere in der BRD wäre bedeutend leichter gelaufen. Komponisten wie Hans Zender, Wolfgang Rihm oder Helmut Lachenmann bewiesen damals und beweisen noch heute, daß der Nachkriegs-Avantgardismus nicht zwangsläufig zu künstlerischer Sterilität führen mußte, sondern individuelle Kreativität begünstigte, sobald sich ein großes Talent darauf einließ.

Medeks Reserviertheit gegenüber der Adorno-Ästhetik hatte mehr als bloß biographisch-politische Ursachen. Vor allem eine ‚biologische‘: der Nachfahre eines alten deutsch-böhmischen Stadtpfeifergeschlechts war viel zu sehr Musikant, um sich bedingungslos dem kritischen Intellektualismus ausliefern zu können (die Tatsache, daß er selber auch Musikwissenschaftler war, änderte daran wenig). Nicht minder belangvoll ist eine ‚geographische‘ Ursache: Medek fühlte sich lebenslänglich seiner Geburtsstadt Jena und den lieblichen Saaletälern verbunden, später auch der kargen märkischen Landschaft. Wer zum ersten Mal ein Werk Medeks hört, wundert sich vielleicht über den bisweilen aufscheinenden pastoralen Ton, über jene schwärmerischen, sich meist in fallenden Linien aussingenden Melodien. Wo flogen diese Töne ihm zu, welche Erfahrungen, Erlebnisse, Erinnerungsbilder sind in ihnen verschlüsselt? Zweifellos spielt hier die Herkunft eine zentrale

Rolle. Man muß Medek nicht gleich in eine Reihe mit den großen mittelalterlichen Meistern stellen, aber ein Hauch jener Kantabilität, die uns bei Bach und Händel, bei Telemann und Fasch umfängt, wohnt auch in seiner Musik. Das Esperanto-Prinzip war nicht sein Prinzip, Medek pflegte – fast als einziger deutscher Gegenwartskomponist – die Mundart seiner Heimatregion.

Damit aber verstieß er gegen ein weiteres Gesetz des Avantgardismus, den verordneten Internationalismus, das Phantasma einer globalisierten Musiksprache der Moderne. Auch hier gilt freilich: nur schwache Komponisten unterwarfen sich diesem Gesetz. Ein Luigi Nono dagegen wagte es, die serielle Ästhetik mit der Tradition des Canto, des großen Gesanges zu konfrontieren, und fand in seinen "Canti per 13" sogar zu dem Venetianer Gabrieli zurück. Awet Terterjan verschmolz Elemente der armenischen Volksmusik mit Techniken europäischer Moderne zu einer extrem schockierenden Tonsprache. Drei der größten lebenden Komponisten haben die nationalen Stile ihres Landes zu bewahren gewußt, ohne daß dies ihrer internationalen Reputation geschadet hätte: Henri Dutilleux beschwört auf geheimnisvolle Weise eine sehr spezifische französische Überlieferung, nämlich die Tradition von Fauré und Roussel; Einojuhani Rautavaara arbeitet mit zunehmendem Alter verstärkt in einem von Sibelius geprägten, mythisch raunenden und zugleich farbigen Idiom; und György Kurtág läßt

nicht nur durch das von ihm favorisierte Zimbal für Augenblicke die Musik der Magyaren und Zigeuner auferstehen.

Zugegeben: der Name Medek wirkt in dieser erlauchten Runde etwas deplaciert. Was ihm die oben genannten Granden voraushatten, war jedoch weniger musikalisches Ingenium als vielmehr die Freiheit einer von historischen Katastrophen unbelasteten Musikszenarie. Eine solche Freiheit konnte in Deutschland nicht bestehen. Wer sie für sich beanspruchte, geriet unvermeidlich in den Ruf eines naiven Romantikers, eines Reaktionärs oder Provokateurs.

Über den Erfolg eines Komponisten entscheidet nicht allein die musikalische Qualität. Andere Faktoren sind viel wichtiger: der historische und soziale Ort seines Schaffens, der Nerv der Zeit, den er treffen muß, die Verleger und Grammophongesellschaften, die ihn fördern oder übersehen. An diesen Mechanismen sind schon größere Komponisten als Tilo Medek gescheitert, Jahrhundertgestalten sogar. Die Nachwelt freilich, nicht mehr verstrickt in weltanschauliche Diskurse von Einst, hat bisweilen auch Fehlurteile korrigiert. Immer dann, wenn ein Werk vergangener Zeiten gedruckt oder gespielt wird, besteht die Möglichkeit der Neubewertung, der Wiederentdeckung. Deswegen gibt es auch für Tilo Medeks Musik eine Perspektive, die sie zu seinen Lebzeiten in Deutschland nicht haben konnte.



Foto © Hans Pollow

Sigfried Palm und Tilo Medek am 23. März 1974 in der Ostberliner Wohnung Medeks beim Vorspielen der "Schattenspiele"

Nachruf

von Peter Gülke, Musikwissenschaftler und Dirigent

Daß Nachruf mit Nach-rufen zu tun hat, lehrt mich die Nachricht vom Tode Tilo Medeks eindringlich. Alle Erinnerungen an ihn, starke und wenige, stehen nun im Zeichen teilweise versäumten Kameradschaft. Diese hatte in Gesprächen anlässlich einer Jahrzehnte zurückliegenden Uraufführung in Potsdam ebenso eine Grundlage wie in ähnlichen Lebensläufen, vorab dem erzwungen-freiwilligen Abschied aus Lebensumständen, von denen wir schon damals wußten, daß wir dort mehr gebraucht wurden als dort, wohin es uns verschlug.

Wer das nicht erlebt hat – daß Leben und Tätigkeit Gewicht und Sinn auch dadurch erhalten, daß man nicht erwünscht und Sand im Getriebe ist –, sollte nur vorsichtig mitreden. Wenn ich recht sehe, hat Tilo jene spezifisch neue, „linke Melancholie“ gründlich durchkosten müssen, welche daraus entspringt, daß man gebraucht werden will, und daß das am ehesten die besorgen, die uns an den Kragen wollen.

Zur besonderen Glaubwürdigkeit seiner Musik gehört – darin tritt sie ein gutes Erbe ungueter Zeiten an –, daß sie die Art und Weise genau definiert, in der sie angehört, i.e. gebraucht sein will – im emphatischen Sinne angewandte Musik, die dank ihres Niveaus und Anspruchs nicht auf die Legitimation von seiten der Anwendung angewiesen ist; praktikable Musik, die sich billiger Praktikabilität verweigert; engagierte Musik, der nun, im luftleeren Raum unserer Beliebigkeitskultur zu atmen schwerfällt.

Zu atmen ist Tilo hier und dort schwergefallen, und doch war er, wenn ich es recht erinnere, eher zu fröhlich-intensivem Austausch und Lebensgenuß disponiert als fürs distanzierte Abseits. Stets befand man sich, wenn man sich traf, sofort und intensiv im Gespräch mit ihm, wie seine Musik mit direkter Mitteilung allemal mehr zu tun hat als mit esoterisch hochgetrimmten Funksprüchen. Auch deshalb mußte er die so verständliche wie törichte Erwartung widerlegen, daß einer, der es „drüben“ schwer gehabt hat, es im Westen desto leichter haben würde.

Er hatte eine unnachahmliche Art zu fragen und den Kulturoberen der DDR auf die Nerven zu gehen, bohrend intelligent und naiv, als sei ihm die Frage eben eingefallen und unvorstellbar, daß er lästig falle und man zu antworten nicht gesonnen sei. Dahinter stand die herrliche Fähigkeit, immer neu sich zu wundern angesichts der Idiotien, mit denen wir uns um des lieben Friedens willens einrichten.

Indem ich dies schreibe, weiß ich mich also nach-rufen und weiß genauer, inwiefern unser Leben begleitet ist von versäumten Gelegenheiten, von Kameradschaften, welche nicht ausgelebt worden sind; die dennoch dazugehören, weil man wußte, daß sie, wäre es darauf angekommen, sich bewährt hätten.

Dies aber ist bestenfalls der dritt wichtigste Grund meiner tiefen, fassungslosen Trauer um Tilo.

Peter Gülke

Brief

von Rudolf Sparing, vormals Leiter des Lüdenscheiter Kulturhauses

Lieber Tilo!

„Nachtgedanken“ – das war das zentrale und von Lüdenscheid ausgehend erfolgreichste Werk, das du uns beschert hast. Mehrfach seit 1985 nachgespielt, fand es im letzten Jahr wieder Eingang in das Konzertprogramm des Lüdenscheider Kulturhauses, als dessen ehemaliger Leiter ich das Vergnügen der gemeinsamen Ideen und den Segen der Ernte guter Kompositionen hatte. Wir waren nicht nur in der Arbeit befreundet.

Du hast der Stadt im Sauerland, die schon über ein eifriges, aber traditionelles Musikleben verfügt, mit sechs Uraufführungen eine zeitrelevante Würze gegeben, die fruchtete. Du hast mit kammermusikalischen Schöpfungen unser Publikum aufhorchen lassen, aber nicht verschreckt. Als du dich mit einem Orchesterstück „Zur Lage der Nation“ auf politisches Parkett wagtest (es gelang dir die Verschränkung der beiden deutschen Nationalhymnen), wurde dieses Gegenstand einer mäkelnden Anfrage im hiesigen Kulturausschuss. Deine letzte Komposition für uns, eine Freiluft-Entrada „für versetzte Bläser und Schlagzeug“ aus dem Jahr 2001, kam wirklich von den Balkonen und Dächern am Rat-

hausplatz und erreichte zum Westfälischen Musikfest viele, viele... Welch eine erhabene Zeitstrecke witziger Musik!

Das alles ist nun nicht mehr. Auch nicht die animierenden Gespräche über Ideen und Projekte, auch nicht mehr die herzlich-humorvolle und sogar im Dozieren immer ironisch-distanzierte Art, mit der du unnachahmbar Freunde gewinnen und für dich einnehmen konntest.

Ich trauere mit deiner Frau, deinen Kindern, deinen Verwandten und Freunden sowie mit der nicht zu benennenden Zahl deiner Verehrer, Zuhörer und all der Musiker, die das Vergnügen hatten, deine Musik zu spielen.

Haben sich die „Nachtgedanken“ doch am Ende durchgesetzt? Haben sie dich nicht zu früh, viel zu früh, von uns genommen? Hätten wir uns nicht lieber den „Taggedanken“ widmen sollen?

Tilo, es ist ein harter Abschied. Trotzdem: du bleibst.

Dein
Rudolf Sparing



Nachruf "Köln-Bonner Musikkalender"

von Gunter Duvenbeck

Er gehörte seit vielen Jahren zum musikalischen "Inventar" unserer Region, auch wenn er erst 1977 aus seiner thüringischen Heimat hierher verschlagen wurde, nachdem er mit der damaligen dortigen Staatsmacht in Konflikt geraten war. Nun ist der Komponist Tilo Medek, unbeugsamer und notfalls auch streitbarer Verfechter einer Kunst, die zu allererst dem Bedürfnis des Hörers nach geistiger Anregung und Befriedigung Rechnung trägt, erst 66 Jahre alt, nach kurzer, schwerer Krankheit verstorben. Von seinem schönen Domizil auf der Rheinhöhe bei Oberwinter, wo er in den vergangenen zwei Jahrzehnten lebte und arbeitete, blickte er weit über die sagenumwobene Landschaft zwischen Drachenfels, Rolandsbogen und Goldener Meile, die den unermüdetlich Neues Schaffenden nicht weniger inspirierte als Kunst und Literatur.

1940 in Jena geboren, jenem kulturdurchtränkten Herzen Deutschlands, wo sich allerdings auch die Hochburgen einer "braunen" Vergangenheit befanden, hatte der von seinem musikliebenden Vater schon früh an diese Kunst Herangeführte sehr bald mit eigenen Komponier-Versuchen begonnen. Später wurde er in Berlin Meisterschüler des aus dem Schönberg-Kreis stammenden Rudolf Wagner-Régeny und übte sich ausgiebig in

atonalen Experimenten, bis er spürte, damit nichts aussagen zu können. Doch die geistig-künstlerischer Botschaft an einen realen und gegenwärtigen Rezipienten seiner Kunst war und blieb ihm stets unabdingbar, gleich ob es sich um wortbezogene oder "absolute" Musik handelte. Und so verschmähte er keineswegs althergebrachte Formen, sei es Sonate oder Kontrapunkt, und wusste ihnen erstaunliche neue Facetten abzugewinnen. Zudem leitete ihn ein sicheres Gespür für Form und Proportionen auch in der zeitlichen Ausdehnung seiner Werke, die nur in seltenen Ausnahmen die Halbstundengrenze überschritten.

Natürlich kam Medek als überzeugter und engagiert für seine Weltanschauung eintretender Sozialist, nachdem er sich bereits im Osten unbeliebt gemacht hatte und nach der Unterstützung des Protests gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns mit Aufführungsverbot belegt worden war, auch hierzulande schon bald als Unangepasster ins Kreuzfeuer vieler "fortschrittlicher" Kritiker, deren einseitige Erwartungen er weder bedienen konnte noch wollte. So wurde eines seiner Hauptwerke, die Oper "Katharina Blum" nach dem gleichnamigen Roman von Heinrich Böll, die 1991 in Bielefeld ihre vom Publikum sehr positiv



aufgenommene Uraufführung erlebte, Opfer einer von einflussreichen Rezensenten lancierten Intrige und verschwand daraufhin in den Archiven. Medeks Schaffen umfasst ein breites Spektrum beinahe aller musikalischer Gattungen und Besetzungen. Er bearbeitete dabei auch rare Felder; so finden sich unter seinen insgesamt 15 Solo-Konzerten mit Orchester auch je eines für Pauken und Marimba. Die

unterschiedlichen Klangcharaktere der Bläser reizten ihn besonders, und in insgesamt sechs Bläser-Quintetten hat er sich mit deren Spezifika auf seine ganz persönliche, oft humorige Art auseinander gesetzt. Bedeutender erscheinen hingegen seine zahlreichen Vokalkompositionen, die vom schlichten Sololied bis zu oratorischen Formen reichen. Seine Kantate "Gethsemane" auf Gedichte von R. M. Rilke,

die 1980 unter Rilling in Stuttgart erstmals erklang und danach unter anderem auch im polnischen Posen (noch vor der "Wende") gegeben wurde, zeigt den "ernsten" Tilo Medek ebenso wie viele der beziehungsreichen Titel seiner Werke, mit denen er oft als Mahner gegen den achtlosen und verderblichen Umgang seiner Zeitgenossen mit ihrer Umwelt auftrat.

Medek, der aus der heutigen Not der meisten Musikschröpfer, keine ihren Bedürfnissen entsprechenden Verleger zu finden, die Tugend machte, einen eigenen Verlag zu gründen, der indes nicht nur eigene Werke edierte, wobei er sich die zugehörige Infrastruktur samt Druckmaschine gleich ins eigene Arbeitszimmer stellte, war auch ein eifriger Propagator seiner Musik. Daneben besaß er die Gabe, sich in die Musik früherer Komponisten quasi "hinein zu denken" und sich deren Klangsprache gleichsam an zu verwandeln, was ihn beispielsweise dazu befähigte, aus den von Richard Strauss hinterlassenen Skizzen eines Cellokonzerts dieses Werk gleichsam "posthum" fertig zu stellen. In einem Klavierkonzert benutzte Medek eine der "Biblischen Sonaten" von Johann Kuhnau in, wie er es nannte, "anamorphischer Verwandlung", um daraus seine nichts desto weniger sehr eigenen, persönlichen Klanggesten zu entwickeln. Ein schönes Beispiel hierfür ist auch seine Orchester-Bearbeitung von

Klavier-Bagatellen Beethovens, die 2001 im Rahmen des damaligen Bonner Beethovenfestes zu hören war; damals hielt Medek auch eine geistvolle Festrede zu Ehren des Genius loci. Im Unterschied zu seinen meisten Kollegen widmete sich Medek zudem intensiv speziellen Kompositionen für Kinder; "Die betrunkene Sonne" (nach einem Text von Sarah Kirsch) wurde sogar eines seiner meist aufgeführten Werke.

Privat war Tilo Medek ein immer umgänglicher, freundlicher Gesprächspartner, oft zu Scherzen und Schelmereien aufgelegt, aber immer dezidiert in der Formulierung seiner kompromisslosen Ansichten, sei es in Kunst oder Politik. Rastlos schaffend und aktiv für seine Kunst eintretend mochte man sich diesen Menschen kaum im "Ruhestand" vorstellen, so sehr man ihm diesen auch gegönnt haben würde. Nun hat das Schicksal einen solchen dem verweigert, der sich selber allerlei Zumutungen verweigerte und unbeirrt einen Weg ging, der ihm als einzig gangbarer erschien: den der Wahrhaftigkeit und der Verantwortung. Der Mit- und Nachwelt hinterlässt er sein umfangreiches, vielgestaltiges Oeuvre, in dem sich Freude am Spielerischen, Geschichtsbewusstsein und der Ruf eines Mahners in ganz persönlicher Weise mit einander verbinden.

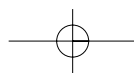
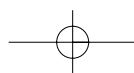
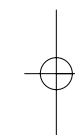
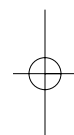


Foto © W. Vogel (Die ZEIT, Hamburg)

*Dorothea und Tilo Medek
am 19. August 1977 am
Kölner Rheinufer*



Freund Tilo, Sommer '71

von Friedrich Dieckmann

Wann habe ich Tilo Medek, der damals noch Müller-Medek hieß, kennen gelernt? Es muss um die Mitte der sechziger Jahre gewesen sein, und eine Redakteurin des Kultursenders DDR II - hieß sie nicht Katharina Wauer? - war die Vermittlerin. Wir nahmen uns damals für den Rundfunk etwas vor, was niemals zustande kam, eine musikalisch-literarische Adaption der Goetheschen Zauberflöten-Fortsetzung, dieses mystischen Hobelspans von der Werkbank der deutschen Klassik, der unser beider Interesse gereizt hatte.

Wie intensiv der Kontakt in diesen Jahren war, da eine neue, schon nicht mehr im Bann der Kriegserfahrung stehende Generation unter dem aufgehellten Himmel der europäischen Entspannungspolitik ihre Kräfte spannte, um Lebendiges leben zu lassen, bezeugt ein Aufsatz, den ich damals über "Freund Tilo" - so lautete die originale Überschrift - für die Wochenzeitung "Sonntag" schrieb. Die wagemutige Redakteurin, Waltraud Jähnichen (vorgestern habe ich sie bei einer Feierstunde zu Ehren von Erich Loest wiedergetroffen), setzte eine Porträtzeichnung von Heinz Zander, dem Leipziger Maler, Graphiker und später auch Schriftsteller, dazu, und es gab ein Nachspiel, insofern der irritierte Chefredakteur (er hieß v. Kugelgen) einen Leserbrief gegen dieses Komponistenporträt in Auftrag gab; meine Erwiderung auf diese Insinuation blieb natürlich ungedruckt. Das Befremden hatte vor allem meinem Hinweis gegolten, dass ein Komponist sich durch "Ge-

brauchsmusik" aller Art die Mittel verdienen musste, die ihn instand setzten, an größere Arbeiten zu gehen.

Ich krame in alten Mappen und finde nicht die Texte dieses Nachspiels, wohl aber die Urfassung des im "Sonntag" vom 25. Juli 1971 erschienenen Porträts, das - es war für Frau Jähnichens Kolumne viel zu lang geworden - von seiner in Dresden spielenden Introduction und manch anderer Einzelheit zu entlasten gewesen war. Der Blick auf den damals in vollem Antritt befindlichen Musiker scheint mir auch für sein späteres Schaffen relevant zu sein, und so sei des alten, später ans Rheinland verlorenen Freundes mit der Berufung des Dreißigjährigen gedacht, der er damals war:

Tilo Medek steht ins Haus; das gelingt uns selten, ein-, zweimal im Jahr, aber wenn es gelingt, gibt es allemal gute Tage. Ferien, Schlendertage werden das nie, jeder tut das Seine, ganz Verschiedene, aber nicht Unbezüglliche, vormittags jedenfalls. Nachmittags zieht man dann aus, zum Essen zunächst, in die Stadt sodann, schwingt sich auf energisch summenden Bahnen elbtalwärts, wo es hübsche Läden gibt, mit Kupferstichen, Gläsern, Porzellanen, wohl auch alten Noten und Instrumenten dazwischen. Einmal kam er mit einem undefinierbaren Zinngerät zurück, das er als ein altpersisches Kochgeschirr erworben hatte; ein andermal haben wir ein zerbeultes Posthorn erstanden, das wirklich noch Töne von sich gab, freilich nur mit des

Meisters früh - sein Vater komponierte viel für Bläser - geschultem Odem. Es hängt unterdes in seiner kleinen Wohnung in Berlin, neben anderem seiner Art: exotischen Klampfen, ägyptischen Fiedeln. Es ist eine kleine Wohnung, alles dies drängt sich in der Garderobe zusammen, der Fernsehapparat aber steht in der Küche, wo er zwar auch keinen Platz hat, aber immer noch mehr als in dem einen Wohn-, Arbeits- und Schlafraum, in dem der Flügel steht, ein großer, schwerer, fabelhaft praktischer Eichentisch und das Messingbett, das seinerseits den stabilen, behaglichen Eindruck alten Hausrats macht. Aber ich habe den Höllenhund vergessen, Zanders greuliches Ungeheuer, das in gräulicher Feinmalerei missmutig auf das rosa Gebilde zwischen seinen Pfoten starrt - keinen rohen Schinken, sondern ein zum Knäuel geballtes weibliches Untergewand.

Das Tier ist aus Thomas Manns "Doktor Faustus" entsprungen, es stammt, wie auch der verderbte Engelchor, der grünlich-gotisch, in höllischer Blödigkeit, von einer andern Stelle des Zimmers glotzt, aus den Fieberträumen des "deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn". Merkwürdig, wir haben nie über dieses Buch gesprochen, das offenbar auch ihm, Tilo Medek, und nicht nur Zandern, dem Maler dieser bestürzenden Stücke, bedeutend geworden ist. Ein deutscher Tonsetzer auch er, und die Probleme, mit denen ein solcher sich heute arbeitend herumschlägt, sind so verschieden nicht von denen, mit denen Thomas Manns Musiker-

Held sich abmüht. Das Verhältnis zur Tradition, das seit dem Ende des letzten Jahrhunderts kein lineares, einfaches mehr ist, sondern ein gebrochenes, belastetes - es ist sein Problem wie das des prekären Adrian und aller, die in diesem Jahrhundert verantwortlich Musik schreiben. Tilo Medek ist als Musiker zu sehr Marxist, um nicht zu wissen, dass alle fruchtbare Aneignung von Erbe heute nurmehr kritische, "spektrale" (das heißt brechende, analytisch-auflösende) sein kann. Aber vermutlich wußte er das als Musiker, ehe er es von Marx lernte; man lernt ja meistens nur, was man schon weiß.

Er hat diese Erbeaneignung gerade in den letzten Jahren mit großer Intensität und in staunenswerter Breite betrieben. Nicht ohne gelegentlichen Einspruch von seiten der Kritik - so bei seiner energisch-lustigen Deformation von Mozarts berühmtem türkischen Marsch (aus der A-Dur-Sonate), den Medek dem transpolitischen Unschuldssstande (mit allen Gefahren einer genüßlich-unverbindlichen Rezeption) entriss und mit Bataillenlärm, dem Bewusstsein von Krieg und Kriegsgeschrei rücksichtslos-aufklärerisch durchdrang. Aber wann wäre je schöpferisch Eingreifendes geschehen ohne die Verwirrung von Fachhütern, ohne die gekränkt-repressive Empörung solcher, denen man es recht nur machen kann, wenn man nichts Neues macht.

Inzwischen macht die Battaglia, dieser "mit Schockfarben angestrichene Apoll von Belvedere", wie ein Kritiker witzig,

aber ein wenig oberflächlich bemerkte (denn Kriegsmärsche sind, auch bei den Türken, so apollinisch eben nicht), ihre Runde um die Welt, ein Paradestück für Klavier-Duos, das in der DDR und der Sowjetunion, in Frankreich und den Niederlanden, in Westdeutschland und den Vereinigten Staaten erklingen ist. Diese Arbeit, ein echter Wurf, hat andere nach sich gezogen, ein ganzer Zyklus, "Lesarten an zwei Klavieren", bildet sich, in dem, aus solennem Anlass, auch Beethoven seinen Platz gefunden hat. "Kühl, nicht lau" heißt das Stück, der Titel ist ein Kalauer, mit dem Beethoven anno 1823 auf einem weinseligen Spaziergang seinen Kollegen Kuhlau neckte; er schrieb einen Kanon dazu, der das Material der Medekschen Adaption bildet. Der Titan in Weinlaune, kanonisch kalauernd - das sind Züge, die in dem vergangenen Festjahr unbedingt zu kurz gekommen sind, und ich bekenne meine Neugier auf dieses Stück wie auf das ihm folgende, eine Kaffeebaum-Phantasie über das berühmte Leipziger Lokal mit Schumannschem Hintergrund.

Die Versuchung ist groß, auf anderes der Art einzugehen, das ich kenne und das mir lieb ist: auf des alten Kuhnau Cembalo-Sonaten über den "Kampf zwischen David und Goliath", die Tilo Medek in eine Orchestermusik verwandelt hat (es gibt nicht leicht etwas Wehmütig-Traurigeres als das Zusammenspiel von Violinen und Celesta in einem Satz dieser Suite), auf das haarsträubende Zauberbüchlein aus dem 18. Jahrhundert, dessen aberwitzige

Rezepte Freund Tilo zu einer Suite für Sopran, Sprecher und Wiener Salonorchester gereizt haben (die fulminante Produktion schlummert, fertig aufgenommen, in den Archiven unseres Rundfunks), oder auf das in Leipzig uraufgeführte "Porträt eines Tangos", in dem er die sogenannte Trivialmusik in das Traditionsproblem einbezieht und dem von ihm hochgeschätzten Tschaikowski huldigt.

Neuesten Datums ist die Beschäftigung mit Bach; ein Zyklus von zwölf Choralvorspielen ist dabei herausgekommen, dem manch andere Orgelmusik vorausgegangen war. Aber die Auseinandersetzung mit der Überlieferung in ihren großen und ihren kleinen Momenten, eine Produktion, die die Leverkusnsche Einsicht (und Klage) zu bestätigen scheint, dass "alle Kunstmittel heute nur noch zur Parodie taugen" (falls man diesen Satz richtig fasst und "Parodie" als eine positiv-kritische, noch im Ironischen verehrende Haltung nimmt), - alles dies ist nur die eine Seite seines Schaffens. Auf der andern steht, in dialektischem Konnex zu jener, ein entschiedenes Ringen um die Themen und Probleme der Zeit und um den ihnen adäquaten, treffenden (auch den Zuhörer), schlagenden (auch die Ohren des Publikums) Ausdruck. Hierhin gehört seine viel - ich bin versucht zu sagen: in aller Welt - gespielte "Todesfuge", ein Requiem auf die Opfer des Faschismus nach einem Gedicht von Paul Celan; hierhin gehört sein "Dekret über den Frieden", eine Agitprop-Musik über Lenins historischen Text, die in Moskau und New York mehr

Anklang gefunden hat als im Berliner Komponistenverband. Er hat keine Furcht vor Themen, die andern als unmusikalisch gelten mögen: vor politischen Themen, und er hat keine Furcht, sie auf seine Weise zu bewältigen, die keine Allerweltsweise ist. Ebenso wie das große politische hat das große private Thema (das ist keine *Contradictio*) seinen Platz in seinem Werk. Ein großes, früh einsetzendes Lieder-Oeuvre gibt ihm Raum, und ein lyrisch-intimer Zug bestimmt auch manch anderes Werk, seine "Kaminstücke" etwa, feingesponnene, teilweise virtuose Klavierimpressionen, von denen manche Gastgeschenke an Freunde, an Refugien sind.

Sein Fleiß, seine Werkversessenheit sind bewundernswürdig. Da scheint es kaum Stillstands-, kaum Krisenzeiten zu geben; alles "Kritische" wird künstlerisch freigesetzt, befreit sich in Musik. Groß ist seine Geduld mit andern, mit "Umwelt"; er weiß, sein Werk hat Zeit, es hat die Zeit und kann sich darum Zeit lassen. Er ist unbeirrbar und von großer Offenheit, großem Geöffnet-Sein, ist sanftmütig und ohne Furcht, zart und zähe - ein zierlicher, äußerlich wenig auffälliger Mann, der aussieht wie Kleist (und auch Kleists Ende, nach einem frühen Gedicht von Becher, vertont hat), aber nichts Kleistisches, nichts Dramatisch-Hochgespanntes an sich hat, sondern seinem geistigen Wesen nach eher auf Novalis deutet, ein im Kern lyrisches Temperament, das Heiteres wie Widriges mit gleicher Souveränität einem poetischen Kosmos einzuverleiben weiß.

Seine Gelassenheit, die fundamental ist, hat einen Hintergrund von Melancholie; sie mag mit einer Affinität zum Leiden zu tun haben, die auch in seinem Werk aufscheint. Aber stärker ist eine andere, die optimistische Komponente; die Ruhe und Heiterkeit, die von ihm ausgehen, eine Wohltemperiertheit, Zutätigkeit, die allemal etwas Aufrichtendes hat, haben mit ihr zu tun. Er versteht sich auf die Ansprüche der Zeit, die großen, geistigen ebenso wie die empirischen, praktischen. Es fällt ihm nicht schwer, "Gebrauchsmusik" zu schreiben, Kompositionen, die über den Zweck, dem sie gelten, kaum hinausreichen: Musiken für Fernsehspiele etwa und Theaterstücke. Und auch dem, was man leichte Muse nennt, verschließt er sich nicht: ein Musical für die Dresdner Staatsoperette liegt vor, ein anderes ist in Arbeit - so bewältigt er für seine Weise den unheilvollen Riß, der die E- und die U-Musik (schon diese Chiffren bezeugen das Barbarische des Zustands) voneinander trennt. Bewältigt ihn künstlerisch (denn er weiß, dass diese Sphäre sich nicht aus nachlassendem künstlerischem Anspruch erschließt) und bewältigt ihn - wie soll ich sagen: materiell, denn von den Honoraren, die hier fließen, kann man wohl ein Konzert, ein Orchesterstück - wer weiß, was alles - in Ruhe schreiben. So verwandeln sich ihm mit glücklicher Hand Nöte in Tugenden, aber es geschieht, ausgleichend, auch das Umgekehrte: dass seine Tugenden - die Tugenden seines Werks - sich in Nöte verwandeln.



*Tilo Medek mit seinen Kindern Clara
und Immanuel, Remagen 1988*

Nachruf

von Dirk Joeres, Künstlerischer
Leiter Westdeutsche Sinfonia
und Associate Guest Conductor
Royal Philharmonic Orchestra,
London

“So ausgeschöpft und leer, wie unsere
abendländische Musik hingestellt
wird, ist sie nicht” – dieser Satz Tilo
Medeks aus einem Essay von 1976
könnte als eine Art Leitgedanke für
sein kompositorisches Schaffen gelten.
Denn Tilo Medek hat auf die zu wach-
sender Verunsicherung führende Fra-
ge, wie im letzten Drittel des 20. Jahr-
hunderts zu komponieren sei, eine
ebenso persönliche wie überzeugende
Antwort gefunden: nicht durch die
Flucht in Neo-Romantik oder ähnli-
ches, sondern durch ein von Wissen
und Einfühlung getragenes Befragen
der Tradition, um die ihr inhärenten
aktuellen Schichten und Möglichkeiten
freizulegen und für neue Perspektiven
zu nutzen.

Ich lernte Tilo Medek 2001 kennen, als
ich beim Beethovenfest Bonn die
Uraufführung seiner Adaption der
Beethoven-Bagatellen dirigierte. Rück-
blickend scheint mir dieses Auftrags-
werk charakteristisch für ihn: seine
ausgeprägte Fähigkeit, Historisches
aufeinander zu beziehen und neu zu
beleuchten, und für etwas, das den
meisten seiner komponierenden Kolle-
gen (leider) nicht zueigen ist: Humor.

Vorwärts oder rückwärts – eine falsche Alternative

Tilo Medek und die Musik unserer Zeit

von Hartmut Lück, Publizist und Musikredakteur

Die Ansicht, daß es in der Musikgeschichte immer "vorwärts" gehen müsse, daß es für Komponisten notwendig sei, immer wieder etwas Neues zu entdecken, ein neues, noch unverbrauchtes "Material" zu benutzen, vorwärts zu schreiten, "Avantgardist" zu sein, ist genau besehen eine historisch recht junge Erscheinung. Sie entspricht dem Fortschrittsdenken der bürgerlichen Gesellschaft, deren "Fortschritt" sich allerdings nach einigen frühen philosophisch-weltanschaulichen Klimmzügen mehr oder weniger beschränkte auf technologischen und vor allem wirtschaftlichen Fortschritt, auf Prosperität und Wachstum. Aber ebenso wie die Wachstumsgesellschaft irgendwann an die Grenzen des Wachstums stieß und die Beibehaltung dieses Prinzips dann nicht mehr in weitere lichte Höhen führte, sondern zerstörerische und menschenfeindliche Tendenzen entwickelte, so geriet auch der Fortschritt der Musik an eine Grenze, wo alle "Material"-Bereiche ausgekundschaftet, alle möglichen Klänge entdeckt waren.

In solchen historischen Situationen ist ein Paradigmenwechsel angesagt, ein Nachdenken darüber, ob die "Richtung" noch stimmt oder ob es nicht besser wäre, umzusteuern, andere Schwerpunkte zu setzen, aus einem mechanistischen "weiter so" auszubre-

chen. Während jedoch der notwendige gesellschaftliche Paradigmenwechsel in den Nebelwolken des Neoliberalismus unterzugehen droht, gibt es in den Künsten durchaus verschiedene Ansätze neuer Orientierungen, die das eindimensionale Fortschrittsdenken hinterfragen und nach Alternativen suchen.

In der Musik setzt dieser Paradigmenwechsel nachhaltig in den 1960er Jahren ein – frühere diesbezügliche Tendenzen etwa bei Gustav Mahler oder Charles Ives lassen wir hier einmal beiseite –, vor allem als Reaktion auf die ästhetischen Sackgassen am Ende der sog. "Darmstädter Schule". Komponisten wie Luciano Berio, später Wolfgang Rihm suchten nach neuen Anknüpfungspunkten in der Vergangenheit, die amerikanischen "Minimalisten" entdeckten ganz eigene Verfahrensweisen unabhängig von "eurozentristischen" Modellen, und Komponisten aus der Dritten Welt brachten ihre eigenen musikalischen Traditionen ein. Seitdem herrscht in der Neuen Musik so etwas wie Pluralismus; die Vorstellung eines einzigen "Königsweges" ist historisch überholt. Das heißt nicht, daß es in den Zeiten der "Avantgarde" nicht auch bedeutende Werke gegeben hätte; die gab es selbstverständlich. Aber der vor allem von Theoretikern, nicht so sehr von den

Komponisten selbst, erhobene Alleinvertretungsanspruch für die Nachkommen der "Zweiten Wiener Schule" hatte sich erledigt.

Zu den Komponisten, die die Notwendigkeit eines Paradigmenwechsels erkannten, gehörte auch Tilo Medek. Schon in jungen Jahren als gerade bekannt werdender Komponist suchte er danach, die "Errungenschaften" des gegenwärtigen Komponierens mit verschütteten Traditionen aus der Musikgeschichte zu verbinden und daraus neue Wege für sein eigenes Schaffen zu entwickeln. Seine "Todesfuge" für gemischten Chor und Sopransolo (1966) nach dem bekannten Gedicht von Paul Celan verbindet, um die Worte des Komponisten zu zitieren, "Verdische Kantabilität mit dem ad-libitum-Musizieren Lutoslawskis". "Die Leineweber machen eine zarte Musik" für Gitarre, Marimbafon und Orgel (1973) deutet das alte Volkslied als Arbeitslied und musikalisiert die Arbeitsgeräusche des Webens. Der "Große Marsch" für Orchester (1974) übernimmt das Marsch-Idiom und verfremdet es, um dadurch eine neue Aussage zu gewinnen – eine nicht nur musikalische, sondern auch politische.

Medek hat diese Tendenz einer neuen Sichtung und Bewertung vergangener Musikformen in der Verbindung und Konfrontation mit den heutigen Mitteln kontinuierlich weitergeführt, ohne Berührungspunkte in der einen oder anderen Richtung. Seine "Rheinische Sinfonie" (1986-88) zeigt dies nicht weniger deutlich, vor allem auch durch

die klangliche Imagination regionaler kultureller Überlieferungen und Vorstellungen. Auch Eindrücke der Bildenden Kunst wie in den 1996-98 entstandenen Barlach-Zyklen für Klavier ("Barlach-Motive") und Orgel ("Fries der Lauschenden") bereicherten seine kompositorische Palette.

In Zeiten eines verstärkten Konkurrenzkampfes, auch in den Künsten und der Kulturpolitik, bleiben in solchen Fällen Polemiken nicht aus, dies alles sei ja nur "Neoromantik" oder "Neobiedermeier", Anwürfe, die nicht nur Tilo Medek zu hören bekam. Der Eigennutz als Ursache solcher Polemik ist zwar oft genug durchsichtig, die Auswirkungen in der kulturinteressierten, aber nicht unbedingt fachgebildeten Öffentlichkeit können jedoch unangenehm bis nachhaltig schädlich ausfallen. Es ist leicht, ein völlig unverständliches Werk auf irgendeinem Neue-Musik-Festival als "modern" zu etikettieren, ein eher vertraut klingendes hingegen mit "ach ja" abzutun. Berühmtes historisches Beispiel: das Konzert am 25. Januar 1905 in Wien, wo zwei Sinfonische Dichtungen erklangen, nämlich "Pelleas und Melisande" von Arnold Schönberg und "Die Seejungfrau" von Alexander Zemlinsky. Schönberg machte Furore, Zemlinsky wurde abgetan, sein Werk verschwand für Jahrzehnte und wurde erst in den 1980er Jahren wiederentdeckt. Heute stehen beide Werke nebeneinander in unserem Bewußtsein der frühen Moderne, beide mit ihren jeweils eigenen Qualitäten.

Das ist für den 1942 völlig vereinsamt

in den USA verstorbenen Zemlinsky kein Trost mehr, und ebensowenig für andere Künstler, die zu Lebzeiten nicht die Würdigung erfuhren, die sie verdient hätten und die ihnen die Nachwelt so scheinbar problemlos wie im Falle Zemlinsky zukommen läßt. Aber solche Beispiele sollten ein Ansporn sein, dem vordergründig Erfolgreichen zu mißtrauen, dem scheinbar hinten Stehenden in der Kunst größere Aufmerksamkeit zuteil werden zu lassen. Es müssen ja nicht alle Irrtümer der Kunstgeschichte immer wiederholt werden. Daß solche noch vor wenigen Jahrzehnten als "altmodisch" und "konventionell" diffamierten Komponisten wie Benjamin Britten oder Dmitrij Schostakowitsch heute die Konzertprogramme und die CD-Regale füllen, sollte Warnung genug sein vor schnellem Urteil.

So kann man auch dem so reichen musikalischen Oeuvre von Tilo Medek nur wünschen, daß es seinen Platz im Bewußtsein dessen, was zeitgenössische Musik ist, noch finden wird, und den Musikern-Interpreten, die ihm bisher treu und bereitwillig gefolgt sind, daß sie nicht nachlassen mögen, die Werke Medeks weiterhin zu spielen. Und nicht zuletzt uns Betrachtern, Kritikern, Wissenschaftlern, daß uns seine Musik im Gedächtnis bleibt, als wertvolles Gut, aber auch als Stachel, nicht nachzulassen, die wirklich ganze Musik unserer Zeit im Blickfeld zu behalten.



Tilo Medek mit Heinrich Böll, dahinter Dorothea Medek, Danica und Professor Thomas Kosta, Annemarie Böll (v.l.n.r.), 1981

Nachruf

von Johann Hinrich Peters, Professor für Immunologie
(1982-2003) an der Universität Göttingen

Göttingen, den 18. Februar 2006
„Mein lieber Freund“

So überschrieb Tilo Medek seine Briefe, wenn die Anrede nicht noch blumiger ausfiel. Wie kommt ein Komponist mit einem Wissenschaftler zusammen? Wir begegneten uns bei einem Konzert, das mein Schwager Dr. Helmut Müller in Roxel organisiert hatte, um durch die Serie mit Konzerten lebender Künstler die Orgel der Kirche in Roxel finanzieren zu helfen. Hieraus wurde eine lange Beziehung, Tilo Medek konnte von Helmut Müller auch noch zur Komposition des Roxeler Orgelbüchleins inspiriert werden, und ich selbst konnte Beiden helfen, indem ich die Tonaufnahmen machte. Das von mir nebenberuflich entwickelte Aufnahmesystem trug den Namen „Clara“, genau wie Tilos Tochter, und das ließ einen weiteren Funken überspringen. Gern half ich in den nächsten Jahren mit der Technik, und gern nahm ich dies als Vorwand, hierdurch dem schaffenden Künstler näher zu kommen. Denn das Schöpfertum sollte ja auch dem Wissenschaftler nicht fremd sein. Aber es gehört zu meinen beruflichen Enttäuschungen, daß man an der Universität hiervon so wenig findet. Komponieren ist für mich die abstrakteste und reinste Form des Schöpferischen – so war es nur folgerichtig, daß ich Tilo sagte, für mich stehe die Komposition höher als die anderen Wissenschaften – es war ihm nicht unrecht, das zu hören.

Ich traf auf einen Unbedingten, der trotz aller Beschränkungen und Beschädigungen, die das Leben ihm abforderte, ein Unabhängiger geblieben war.

Die Familie war seine Burg und seine private Welt. Nach außen war er unabhängig. Mit der Unabhängigkeit hatte er die Einsamkeit gewählt. Die Einsamkeit ist des Schaffenden zweite Natur. Er muß sich für sie entscheiden, weil er nicht anders kann. Er findet in seinem Weg keinen Begleiter, er muß ihn allein gehen. Einzig sein schließt Begleitung aus. Er beteiligte sich so wenig wie möglich an den Rangeleien unter Fachkollegen. Ihm fehlte auch die hierfür wichtigste Eigenschaft, zu hassen. Noch am letzten Tag, bevor sein Geist sich verdunkelte, erzählte er mir von einem Komponistenkollegen, der ihn jahrelang angefeindet hatte. Er war nun auf Tilo zugekommen und hatte gefragt, ob sie ihre Feindschaft beenden wollten. Tilo erzählte mir, er habe geantwortet: „Das kann ich nicht, denn ich habe nie etwas gegen Sie gehabt.“ So suchte er sich seine Begleiter, Freunde auf anderen Feldern. Zur Musik gehört die Literatur (vermutlich werden Literaten es umgekehrt sehen). Ich fragte Tilo, welche Literatur er mit ins Krankenhaus genommen habe. Heinrich Bölls „Ansichten eines Clowns“. Mit Heinrich Böll verband ihn vieles, die staunende Unglaube über den Irrsinn der Welt rundherum. Die Echtheit des Gefühls.

Heinrich Böll hatte noch mit ihm das Konzept seiner Oper „Katharina Blum“ durchgesprochen und das von Dorothea Medek verfaßte Libretto gutgeheißen. Als die Oper dann endlich zur Uraufführung kam, war Böll schon tot. So waren die Plätze im ersten Rang erste Reihe, direkt neben der Familie Medek, der Familie Böll vorbehalten. Aber sie hatten sich verspätet und kamen nicht rechtzeitig zum Beginn. Auch unsere Eintrittskarten hatte man uns an der Kasse hinterlegt. Und durch eine Verwechslung bekamen wir die Karten in dieser bevorzugten Position, nicht ahnend, wem sie eigentlich zugeordnet waren. Vielleicht, so dachten wir, sollten wir uns um die Kinder kümmern, während die Eltern auf der Bühne bejubelt werden würden.

Die Aufführung begann packend, sofort wurde man in ihren Bann gezogen, und die Handlung zog einen mit. Ich will nicht sagen, daß ich irgendeinen Einfluß gehabt hatte, aber oft genug hatte ich Tilo gefragt, warum es heute verboten sei, zündende Melodien zu schreiben – und gerade bei der Oper hat man die Chance ja nur einmal: Beim erstenmal muß man die Hörer packen, erst beim zweiten Mal ist dann schon zu spät. Aber dasselbe hatte er sich auch gesagt. Und, ohne sich zu verleugnen, hatte er eine zündende Musik geschrieben. Die Orchestermusik stark bläserbetont (die Streicher haben keine herausragende Rolle), großartig auf die Stimmen ausgerich-

tet, so daß man den Text sogar verstehen konnte. Und die Sänger waren gut gewählt, besonders auch die Katharina: Es wurde spannend. Noch genau weiß ich, wie ich ungläubig dachte, es sei etwas Unvorhergesehenes passiert, als das Licht im Saal anging. Aber es war die Pause. Die Zeit war so im Fluge vergangen, daß ich es nicht wahrgenommen hatte.

Am Ende viel Beifall, das Publikum war mitgegangen. Tilo auf die Bühne, aber todermst, fast versteinert, machte er seine Verbeugungen. Ahnte er den schnellen Abgang, den seine Oper nehmen würde? Nichts davon merkte man in der anschließenden fröhlichen Feier: Die Sänger konnten sich von ihren Themen nicht lösen und trällerten sie immer weiter, die Stimmung war ausgelassen.

Aber die schreibende Zunft meinte es nicht gut, so wie sie auch schon durch Heinrich Bölls Text massiv in die Abwehrhaltung gerückt war. Es taten sich die (männlichen) Zeitungsschreiber zusammen (es wird berichtet, daß sie sich wohl schon nach der Generalprobe in einem Lokal trafen und sich darauf einigten, daß dies eine schlechte Oper sei). Nur eine Frau – bezeichnenderweise, bei dem Thema – blieb dieser Runde fern und schrieb eine positive Kritik im Kölner Stadtanzeiger. Alle weiteren Aufführungen waren erfolgreich, das Publikum ging mit, und die Oper hätte wohl ein Erfolg werden können, aber sie wurde dann

abgesetzt und von keinem Opernhaus seither mehr gespielt.

Die Literatur als Partner, aber auch als Antipode des Komponisten. Sollte die Musik so stark sein, daß sich die Literatur dadurch angegangen fühlen muß? Bei guter Musik ist dies ja bekanntlich der Fall: Die Musik entscheidet über Erfolg oder Mißerfolg eines Liedes oder einer Oper. Die Musik und der Komponist geben dem Werk ihr Gesicht. Heinrich Böll hatte genug Größe, um auch dieses zu riskieren, aber die von seinem Text scheinbar Angegriffenen hatten diese Größe wohl nicht.

Wie kamen wir am letzten Tag, an dem ich ihn noch mit vollem Bewußtsein traf, von Böll ausgerechnet auf Günter Grass? Über Tilos Bettlektüre. Grass hatte er nicht mit ins Krankenhaus genommen. "Günter Grass hat mich einmal gebeten, einige seiner Gedichte zu vertonen. Aber es ist mir nicht gelungen, nur zu einem hat es gereicht. Ich finde zu Grass nicht den rechten emotionalen Zugang." Das war Tilo Medeks Sensibilität, aber auch seine Bescheidenheit. Ein anderer hätte sich nicht zweimal auffordern lassen und die Gelegenheit beim Schopf ergriffen. Und das ist der cantus firmus in Tilo Medeks Verhältnis zur Welt: Der Künstler braucht die Resonanz derer, denen die Kunst ja gilt. Er möchte ja nicht nur für sich schreiben. Aber wie weit soll er sich anbieten? Bei Tilo überwog eigentlich immer die Scheu. Er verstand es nicht, sich in Szene zu setzen, er hat, jedenfalls während seiner Zeit im Wes-

ten, nie einer "In-Gruppe" angehört. Er hat nie, auch im persönlichen Umgang, eine Aura um sich herum aufgebaut. Er trug nichts zur Schau als sich selbst. So konnte man ohne Umschweife immer genau zum Thema kommen. Und er verlangte keine Ehrerbietung. Ich konnte ja auch nicht alle seine Musik verstehen, schon gar nicht beim ersten Hören. Aber er erheischte keine Lobhudeleien. Er wußte, daß ich ihn respektierte und ernst nahm, und da er auch nicht alle Einzelheiten meiner Wissenschaft zu verstehen vorgab, so akzeptierte er auch mein Nichtverstehen.

Ins Krankenhaus hatte er natürlich seine großen Notenpapier-Bögen, Bleistift und Radiergummi mitgebracht. Seit längerem komponierte er ohne Klavier, oft ja auch auf der Reise, speziell in der Eisenbahn, wie Brahms. Daß ihm mit derselben Krankheit das gleiche Schicksal beschert war wie Brahms ist nur eine Ironie des Schicksals. Zwei Sachen wollte er noch weiterführen und nach Möglichkeit vollenden: Ein Orgelstück und "mein" Klaviertrio. Natürlich hoffte er auf eine Verzögerung, auf einen Aufschub, jedenfalls einen kleinen Zeitgewinn.

Wir hatten ihn zur spezifischen Immuntherapie nach Duderstadt geholt, um das Unmögliche zu wagen und in dieser aussichtslosen Situation noch durch eine Immuntherapie das Schicksal zu wenden. "Jetzt weiß ich auch den Titel für das Orgelstück: „Kleine Klage am Harz“" sagte er unter

Schmerzen. "Hartz III oder IV?" machte ich die Art von Wortspiel, die er liebte, und er ging darauf ein, so daß er am nächsten Tag sagte: "Vielleicht nenne ich es lieber ‚kleine Klage in Duderstadt‘". Aber dann einigten wir uns, daß sein Werk wohl länger leben werde als der aktuelle Begriff aus der Welt der Arbeitslosigkeit. Das Stück ist eine große Klage, aber er wollte sein Leid nicht an die große Glocke hängen. Das Stück ist unvollendet geblieben, das Trio nicht mehr in Angriff genommen worden, denn schon am darauffolgenden Tag konnte er nicht mehr aufstehen, hatte Schmerzen und der Kopf war nicht mehr frei.

Das Autograph ist etwas weniger akkurat als die früheren, aber zeugt immer noch von seiner seltenen Freude am meisterhaft geschriebenen Notentext. Sprechen über Musik: Er konnte es, und seine Vorträge sind hierfür Beispiele. Er konnte auch sehr charmant, immer untertreibend, aber mit witzigen Andeutungen und Assoziationen, über seine eigenen Werke sprechen, und er tat es gern. Zur besseren Vermittlung gab er seinen Werken auch phantasievolle Namen, wobei er, wie im täglichen Gespräch, die Wortspiele liebte. "Triops-Botschaft", sein umfangreichstes Gitarrenstück von 1985, das im Wortspiel die Verbindung zwischen dem aussterbenden Kiemenfußkrebs (Dreiauge) und der Hiobs-Botschaft unserer Umweltzerstörung herstellt, zeigt seinen ständig wachen Wortwitz. Und bis zum Schluß liebte er es, mit

Worten zu schäkern und sich durch witzige Überhöhungen den Geist über die körperliche Misere siegen zu lassen. Über seinen Krankenpfleger noch am letzten Tag, an dem er noch sprechen konnte: "Der ist netter als er wirkt. Liebevoll, aber unerbitterlich".

Das Ende soll hier kurz dargestellt werden. Als er zunächst in die Klinik in Remagen wegen Oberbauchbeschwerden eingeliefert wurde, wurde bald der 3 cm große Tumor im Pankreasschwanz festgestellt, zunächst mit Ultraschall, dann mittels Computertomographie. Ein Tumor dieser Größe wäre kaum merkbar. Aber dieser hatte schon in die Leber metastasiert. Sie wurde punktiert und dann histologisch der Krebs diagnostiziert. Noch bevor die schriftliche Diagnose vorlag, hatten wir ihn nach Duderstadt verlegt: Noch ließ sein Befinden einen Transport zu. Die letzte Hoffnung war die spezifische Immuntherapie mit dendritischen Zellen, die auch beim Pankreaskarzinom Erfolge vorweisen kann. Mendel konnte ihn auf der Fahrt begleiten, und sie hatten die letzten wachen Stunden miteinander. Schon am nächsten Tag (27.1.) wurde das Blut hierfür abgenommen, aber es bedarf einer Woche, bis die dendritischen Zellen aus ihren Vorläufern gezüchtet sind. Wir schafften es dann nicht einmal, diese Woche zu überstehen.

An den ersten beiden Tagen konnte der Patient noch aufstehen, sich an den Tisch setzen und komponieren. Als er am nächsten Tag schon schwächer war,

mochte er im Bett nicht mehr komponieren. Unsere Gespräche kreisten auch um den Abschied. Er war bereit zu gehen.

Am 29. begann er gelb zu werden, das Zeichen, daß die Leber zu versagen beginnt. Eine Sehstörung hatte sich schon in Remagen entwickelt, war aber nicht weiter diagnostisch abgeklärt worden. Jetzt kam eine Halbseitenlähmung hinzu: Ein Schlaganfall, der sich durch Blutgerinnsel beim Pankreaskarzinom leider häufig entwickelt. Damit versagte auch seine Sprache weitgehend, und sein Bewußtsein trübte sich immer mehr ein. Obwohl die starken Schmerzmittel erheblich zu seiner Dämpfung beitrugen, nahm er immer wieder Kontakt mit uns auf. Bei den Nachtwachen lösten wir uns ab, auch Clara, die ihre notwendig gewordene Fußoperation in dasselbe Krankenhaus verschlagen hatte, konnte dabei sein. Noch am Abend des 2. Februar versuchte er ein Wort an mich zu richten, aber weder ich noch die anderen Anwesenden konnten es verstehen. Sein Bewußtsein schwand weiter, und am Morgen des 3. Februar um 6.10 Uhr nahm seine Frau wahr, daß er aufgehört hatte zu atmen.





Konrad Lang und Tilo Medek,
5. Januar 2003

Tilo Medek Ein fragmentarischer Rückblick

von Dr. Konrad Lang

Der Abend im Dezember 1990, an dem ich den Komponisten Tilo Medek kennen lernte, wird mir immer unvergesslich bleiben. Unser Hausmusik-Trio in der Besetzung Flöte, Violine, Violoncello nahm sich ein neues Stück vor: "Sensible Variationen um ein Schubert-Thema". Tilo Medek war keinem von uns ein Begriff. Zu unserer Entschuldigung kann ich anführen, dass keiner von uns professioneller Musiker war. Thema dieser Schubert – Variationen ist das berühmte Rosamunde – Thema aus der zweiten Zwischenaktmusik der gleichnamigen Oper. Mit jeder neuen Variation wurden wir ergriffener und stiller. Erst später ging mir auf, dass der Komponist auf höchst raffinierte und zugleich genial einfache Weise das herkömmliche Muster eines Variationen-Werkes auf den Kopf gestellt hatte. Nicht Synthese nach Zerlegung des Themas in seine Bestandteile war die benutzte Technik – sonder genau umgekehrt: Analyse der Deutungsmöglichkeiten des Themas durch seine stets ganzheitliche Verwendung.

Nach diesem Erlebnis hatte ich den unbedingten Wunsch, Tilo Medek und sein Werk kennen zu lernen. 1991 lernte ich ihn dann tatsächlich kennen und durfte das Glück erfahren, dass aus der Bekanntschaft im Laufe der Jahre

Freundschaft und Zusammenarbeit erwuchs. Von den vielen Facetten seiner originellen und tiefgründigen Persönlichkeit und seines genialen Künstlertums kann ich hier nur einige beleuchten.

Wir haben uns an die Beliebigkeit jeder Meinungsäußerung gewöhnt und können nicht mehr ermessen, wie viel Mut dazu gehörte, an Erich Honecker im Jahr 1977 zu schreiben: "Wenn das DDR-Fernsehen seinen Bundesrepublik-Berichterstatte Grothe vor das Beethoven-Denkmal in Bonn postieren lässt, um erklären zu lassen, dass Beethoven – heute in Bonn lebend – kein Denkmal, sondern Berufsverbot gekriegt hätte, dann sage ich: In der DDR lebend, wäre er am Wohnproblem gescheitert ...", und wie viel Ironie und Schmerz in seiner Schilderung der folgenden Anekdote liegt (zitiert aus dem gleichen Brief): "Als ich vor elf Jahren die Todesfuge (nach Paul Celan) geschrieben hatte und als mir die Reise zur Uraufführung anlässlich der Holländischen Musikwoche 1967 verweigert wurde, gab mir Nathan Notowicz den enormen Ratschlag, den Text zu verändern. Hieß es bei Celan: *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, so träumte der inzwischen selige Verbandssekretär von folgender Korrektur: *Der Tod ist ein Meister aus Westdeutschland.*"

Wer das Glück hatte, Tilo Medek im Gespräch zu erleben, wird die für ihn typische Mischung aus Kreativität, Originalität, Spontaneität, Wortwitz und umfassenden Bildungshintergrund nie vergessen. Eines Tages beschäftigten wir uns mit Besonderheiten meines so anders gearteten beruflichen Alltags und diskutierten die spezifische Bedeutung der Eitelkeit im Rollenverhalten von Managern. Nach meiner Rückkehr nach Basel erwartete mich im Büro bereits ein Fax von ihm: "Lieber Konrad, ich hab's: "Jeder Mann hat gerade so viel Eitelkeit, als es ihm an Verstand fehlt." Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben (1873/74)."

Unvergesslich wird mir auch unser gemeinsames Musizieren bleiben. Neben seinen eigenen Werken für Flöte und Klavier spielte er sehr gerne Stücke seines Vaters, vor allem die Kernberg-Suite. Bewegend fand ich die sorgfältige Liebe, mit der er sich allen Aspekten des Stückes widmete – durchaus im Gegensatz zur Beschäftigung mit seinen eigenen Werken, die wir häufig genug "al fresco" durchspielten.

Mit dem Jahr 2000 wurde ich Kompositionsschüler von Tilo Medek und in unserer Beziehung wurde ein ganz neues Kapitel aufgeschlagen. Ich lernte seine Detailversessenheit, seinen unbedingten Anspruch an die Wahrheit musikalischen Ausdrucks, seine vollkommen uneitle Selbstlosigkeit und seinen nimmermüden Fleiß kennen.

Typisch für ihn sind die folgenden Hinweise aus einem Brief vom 4.9.2001: "Vergiss bitte beim Komponieren nicht die Sinnlichkeit des Geschäfts, denn die Konstruktion wird nur akzeptiert, wenn sie sinnlich wahrnehmbar bleibt! Das sind einfache Sätze, aber in der Kunst geht es nun mal – wie im Leben – höchst plausibel und einfach zu (nur 'draufkommen' muss der Mensch)."

Schließen möchte ich mit der Erinnerung an ein Konzert im Dezember 2005, in dem ich zum ersten Mal sein Stück "Gebrochene Flügel" für Orgel gehört habe. In dem Stück verlässt die Orgel die gewohnte Klangsprache, sie übt eine neue Sprache ein, in der sie noch nicht zu Hause ist und vielleicht nie zu Hause sein wird. Trotzdem versucht sie immer und immer wieder, sich zum aufrechten Gang aufzuschwingen und sich verständlich zu machen. Erst mit dem letzten verklingenden Akkord erfahren wir, was in ihr vorgeht: Register auf Register verabschiedet sich, die Mixturen leuchten auf und vergehen, klägliche Akkorde schrumpfen zu einem letzten Ton, der im Unhörbaren verklingt. Das Publikum im Kirchenschiff saß reglos wie versteinert und erlöste sich nach längerer Pause mit donnerndem Beifall von Konzentration und atemloser Spannung. Die Zeit wird kommen, in der man das Genie Tilo Medeks angemessen würdigen wird.

Konrad Lang

Nachruf

von Dr. Jürgen Harst, Notar

Moderne Hausmusik ist selten, Interessierte an solcher Musik vielleicht auch. Es war deshalb wohl schon ein Glücksfall, dass Konrad Lang (Flöte), Burkhard Volberg (Geige) und ich (Cello) zusammenkamen. Wir arbeiteten uns mit dieser eher ungewöhnlichen Instrumentalbesetzung von Barock in die "Moderne" vor. Bach und Haydn standen am Anfang, es kamen Tscherepnin und schließlich sogar Boris Blacher auf das Notenpult.

Dann ging uns die Literatur für unsere Besetzung aus, bis Konrad in der Musikbücherei eine Entdeckung machte: Tilo Medeks Variationen über ein Thema von Schubert. Die ungewöhnliche Musik, die Schuberts Empfindungsreichtum eine neue Gewänder hüllte, machte Eindruck. Es war Liebe auf den ersten Blick. Und es war bald klar: Davon musste die Hausmusik, davon mussten wir mehr haben. Konrad fand die Adresse des Komponisten heraus, ein Kontakt war schnell hergestellt und jetzt kam der zweite, der eigentliche Glücksfall: Tilo Medek war nicht nur bereit, für uns ein weiteres Stück zu

schreiben, er zeigte sich sogar begeistert, dass sich Haus- und Hobby-musiker für moderne Musik interessierten, und machte uns sogleich den Vorschlag, einen alten Plan für uns zu verwirklichen: Ein Thema von Albert Lortzing für unsere Besetzung zu variieren. Wir übten dieses wunderbare Stück ein und durften es 1992 zur Uraufführung bringen. Tilo Medek kam selbst zu diesem Festakt und so lernten wir ihn mit seinem lebenswürdigen Wesen auch persönlich kennen.

In der Folge kam noch manche schöne Komposition für uns zustande, zum Beispiel eine Flötensonate für Konrad, oder die "Narrenlieder" für mein Instrument. Tilo Medek war die Hausmusik ein Anliegen, Musik, die für ambitionierte Laienmusiker spielbar ist, also z.B. ohne Vierteltontechnik oder Computerklangeffekte auskommt, aber doch nicht "herkömmlich" ist, sondern ihren eigenständigen unverwechselbaren Klang hat.

Wir sind glücklich, dass Tilo Medek in seiner Musik bei uns ist.



*Tilo Medek und sein Schüler
Thorsten Hansen*

Brief

von Thorsten Hansen

Saarbrücken, 19. Januar 2006

Lieber Herr Medek,
voller Traurigkeit und Schock schreibe ich Ihnen diesen Brief. Durch Ihre Frau weiß ich um Ihren Zustand und bete jeden Tag und Nacht für Sie, in der Hoffnung, mit Ihnen noch einige wunderbare Stunden zu verbringen. Dort wo ich heute bin, dass ich heute bin, fast alles was ich über Musik weiß, hab ich von Ihnen gelernt. Ich möchte, dass Sie wissen wie voller Dank ich bin. Als ich gestern mit Ihrer Frau telefoniert habe, brach ich in Tränen aus und dass ich Sie Papa oder Vater genannt habe, bekam mehr Sinn denn je zuvor. Sie waren für mich immer Vater, Sie gaben mir alles, was ich brauchte, immer im richtigen Moment. Ich will Komponist sein. Ich will das von Ihnen gelernte Handwerk immer pflegen. Sie geben mir Mut dazu. Nun kann ich leider nicht mehr tun, wie für Sie zu beten und Ihnen alle guten Wünsche auszusprechen, sowie eifrig zu arbeiten und Ihr Wissen als Vorbild nehmen. Gestern kam auf den Schock meine Mutter zu mir um mich zu trösten. Sie sagte den entschiedenen Satz: Wenn ich einen Menschen in mir habe, so ist das Tilo Medek.
Ihr Schüler und Sohn
Thorsten Hansen

Wie ich Tilo Medek kennenlernte

von Wolfgang Hübner, Organist

Während meines Kirchenmusikstudiums in Düsseldorf besuchte ich 1980 ein Konzert im Rahmen der bekannten "Sommerlichen Orgelkonzerte" in der Neanderkirche. In diesem Konzert erklang das Orgelwerk "Gebrochene Flügel" eines mir bis dahin völlig unbekanntem Komponisten, dessen Namen sich aber an diesem Abend unauslöschlich in meinen Kopf eingebrannt hat: Tilo Medek.

Ich kann mich noch an die Situation am Ende des Stückes erinnern, als wäre es heute: es gab einen Zwischenapplaus, der eigentlich ein Orkan war. Das Publikum stand auf und man hörte uns "Bravo!" schreien! Diese Begeisterung durfte ich in den folgenden Jahren auch jedes Mal erleben, wenn ich dieses Stück im Konzert gespielt habe.

Es war mir klar, dass ich diesen Mann und sein Werk kennen lernen musste. Und es sollte nicht lange dauern. Kurze Zeit später schaute ich zufällig bei der Internationalen Bach Akademie in Stuttgart vorbei und traute meinen Augen nicht: "Gesprächskonzert Tilo Medek anlässlich der Uraufführung von „Gethsemane“" stand auf dem Programm!

Nach der Veranstaltung nahm ich mit zitternden Knien all meinen studentischen Mut zusammen, um ihn anzusprechen. Und ich war wirklich überrascht. Ich begann einen Menschen mit liebenswürdigem Wesen kennen zu lernen, der sich an dem, was ich als junger Musikstudent damals tat, offen inter-

essiert zeigte. Das war die Initialzündung – wie Tilo immer sagte - für eine Freundschaft, für die ich unendlich dankbar bin. Ich durfte Tilo Medek in den letzten 26 Jahren als einen Menschen kennen lernen, der nicht nur Bildung, sondern auch Herzensbildung besaß, und der gar nichts von dem ausstrahlte, was hätte vermuten lassen, er säße im Elfenbeinturm. Sein Wissen, seine Belesenheit, seine unsagbare Freundlichkeit, seine Ausstrahlung, seine Herzenswärme, seine Bescheidenheit, sein Humor, seine Offenheit für alles, sein Fleiß und auch seine unermüdliche Zielstrebigkeit haben mich beeindruckt und fasziniert gleichermaßen.

Ich konnte in meinem Berufsleben die meisten seiner Orgelwerke und viele seiner Chor-, Orchester- und Kammermusikwerke aufführen oder bei ihnen mitwirken.

Ich hatte die Ehre, seine "Bruchstücke einer Tanzstudie" für Cembalo, die "Quatemberfeste" für Orgel und die "Trakl-Lieder" für Gesang und Orgel uraufführen zu dürfen.

Ich wünsche, dass viele Menschen sein Werk auch nach seinem Tod noch kennen lernen. Mit vielen anderen Menschen hatte ich das Glück und die Freude, diesem wunderbaren Menschen Tilo Medek persönlich zu begegnen und ihn kennen lernen zu dürfen.

Wolfgang Hübner

Tilo Medek als Handelspartner

von Peter Gnoss

Werk und Persönlichkeit Tilo Medeks erfahren von verschiedenen Seiten Würdigung und Bewertung. Aber einer bestimmten Facette seines Wirkens, die von nicht unerheblicher Bedeutung für sein Schaffen ist, wurde bisher nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt: Die Edition Tilo Medek, 1982 gegründet, die Auslieferung wurde bis 1999 vom Moeck-Verlag betreut, der auch etliche Kompositionen Medeks in sein eigenes Verlagsprogramm aufgenommen hat. Seit 1999 hat Tilo Medek dann Herstellung und Auslieferung in eigener Verantwortung betrieben. Was ihn von vielen Selbstverlegern unterschied, ist seine Bescheidenheit und die Neigung, seine Kompositionen unverhältnismäßig preiswert zu verkaufen. Eine seiner Maximen war, dass derjenige, der seine Musik aufführen möchte, dies so günstig wie möglich tun soll. Daran ändert auch die vorsichtige Preisangleichung im neuesten Verlagsverzeichnis nichts.

Seit 1999/2000 kamen dann die ersten Rechnungen der Edition Tilo Medek, handgeschrieben und fast immer mit ein paar persönlichen Worten und nie ohne individuellen Dank. Niemals versuchte er, seine Handelspartner durch eine Flut von Neuerscheinungen zu "ertränken", man musste ihn im Gegenteil häufig daran erinnern, neue Kompositionen zu drucken, um sie dann auch in die Werbung geben zu können. Wenn dann etwas kam, war damit immer die Frage verbunden, ob es denn möglich sei, diese oder jene Note eventuell unserem Kundenkreis zu offerieren.

Im Rückblick auf unsere Zusammenarbeit bedauere ich es sehr, ihn bis auf zwei persönliche Begegnungen in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts nur am Telefon erlebt zu haben. Fast jeder Lieferung lag als persönlicher Gruss eine Demo-CD oder eine literarische Gabe bei. Zur Hochzeit schickte er eine bibliophile Rarität, die den literarischen Interessen meiner Frau sehr gelegen kam.

Tilo Medek war alles andere als ein knallharter Geschäftsmann. Er konnte sich wie ein Kind freuen, wenn der Verkauf einer seiner Partituren auch Aufführungen nach sich zog und war immer dankbar für das, was man für ihn tat. Wenn er um Rat fragte, war er ein geduldiger Zuhörer, wenn man seine Ideen aufgriff, aber auch, wenn man vorsichtig eine andere Richtung als die von ihm gewählte einschlug. Kurz vor seinem Tode diskutierten wir noch die Möglichkeit, unbekannte oder schon lange vergriffene Werke seiner Lehrer Willy Müller-Medek und Rudolf Wagner-Regeny in der Edition zu veröffentlichen. Leider ist es zu seinen Lebzeiten nicht mehr dazu gekommen.

Es war schön und interessant, mit Tilo Medek zu arbeiten und etwas für ihn zu tun. Wir sollten alles daran setzen, sein kompositorisches Schaffen zu bewahren, in Ehren zu halten und einem möglichst grossen Kreis von Musikbegeisterten bekannt zu machen

Peter Gnoss

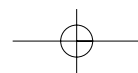
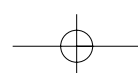
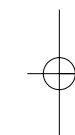
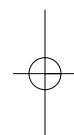


Foto © Hans Pollow

*Tilo Medek und sein Lehrer Rudolf Wagner-Régeny,
Bindow, 14. August 1968*



Nachruf

von Hans Pölkow, Publizist und Photograph

„Der Tod ist ein Irrtum“ schrieb Heiner Müller angesichts seines nahenden Todes. Dieser Tod ist ein Irrtum müssen wir sagen beim Sterben Tilo Medeks und nie hab ich als der um fünf Jahre ältere seinen Tod erleben wollen. Von unserer ersten Begegnung an in unseren Studienjahren an der Humbolt-Uni empfanden wir eine Zugehörigkeit, die über normale Kommilitonenschaft deutlich hinausging und die lebenslang gelten sollte.

Es waren Tilos überaus wache, spielerische leichte und dabei analytisch-kritische Geistigkeit, sein empfindungstiefer Intellekt und seine teilnehmende Geselligkeit, die seine Gegenwart so anziehend, sein Gespräch so unterhaltend und bereichernd machten. In seiner assoziativen Rede reiten sich aus profunder Kenntnis überraschende Einsichten, vielen geschärfte und humorige Pointen gleichsam übereinander, erhellten Blitzlichter eines freien, unabhängigen Denkens, die Dämmerung allgemeiner Unverbindlichkeit und bewusster Vernebelung. Der Thüringer Tilo Medek, 1940 geboren, als Sohn einen Kammermusikers und Komponisten in Jena und dort aufgewachsen, vereinte exemplarisch prägende Eigenschaften, diesen mittel-deutschen Menschenschlages: Natur- und Menschenliebe, bodenständige und geschichtsbewusste Bindungen an Herkunft und neugierige, teilnehmende Offenheit zu Welt. Das kennzeichnete sein Werk als Komponist und Musikschriftsteller, seine umfangreiche Korrespondenz und publizistische Vielseitigkeit.

Tilo Medek war der nicht eben häufige

Typ eines Komponisten mit umfassender Literaturliebe und -Kenntnis, der aus der Ursphäre des dichterischen Wortes heraus zum Komponieren inspiriert wurde. Davon künden seinen zahlreichenden Lieder und Liederzyklen, in denen Dichtungen von Gryphius, Silesius, Wolkenstein, von Klopstock, von Goethe, Hölderlin und Heine ebenso selbstverständlich vertreten sind wie von Rilke, Trakl, Lasker-Schüler, Brecht, Benn oder den unmittelbaren Zeitgenossen, Paul Celan, Günther Kunert, Reinert Kunze, Karl Mickel, Eva Strittmatter und Sarah Kirsch, um nur eine kleine Auswahl zu nennen. Zu den vielen der Dichtung verpflichteten Werken, seine Singspiele „Icke und die Hexe Yu“ (1970/71, Text von Manfred Streubel) und „Appetit auf Frühkirchen“ (1971 Agnieszka Osiecka, Nachdichtung der Liedtexte: Sarah Kirsch), die Oper „Einzug“ (1969 nach Isaak Babel) und „Katharina Blum“ (1984-86 nach Heinrich Böll), die Kinderoper „Gritzko und der Pan“, weiter seine zahlreichen oratorischen Werke, von denen ich nur zwei hervorheben will, die auf Rilke Texte komponierte „Gethsemane“-Kantate, von Helmuth Rilling 1980 in Stuttgart uraufgeführt und seither international erfolgreich und das Oratorium „Morgenröthe im Aufgang“, das von Medek zusammengestellte Texte Jakob Böhmes verwendet und zu dessen 375. Todestag 1999 in Böhmes Wirkungsstätte, der Görlitzer Kirche St. Peter und Paul uraufgeführt wurde. Die wenigen Beispiele deuten schon an, wie weitgreifend Medeks Faszination durch die Kraft der verdichteten und überhöhten Sprache

zum Quell seiner Tondichtungen wurde.

Und wo das Wort nicht Bestandteil der Kompositionen selbst ist, wie in seiner umfangreichen Kammermusik, den Ensembles, Klavierwerken, fünfzehn Solokonzerten (auch für ausgefallene Instrumente wie Marimbaphon, Piccoloflöte oder Fagott) und den Sinfonien, schafft seine Fantasie volle Betitelung der Werke dem Hörer oft eine gedankliche Brücke durch das Wort. Medek komponierte außerhalb den Mainstreams, er verband seine tonsetzerische Originalität, gegründet auf ein umfassendes, tiefes Verständnis der Musikgeschichte, mit dem Willen und der Fähigkeit, den Hörer unmittelbar emotional zu berühren. Dabei konnte er die Hörer auf provozierende Weise in ihrer Befindlichkeit aufstören und auch bestätigen, zum Beispiel wenn er Lenins „Dekret über den Frieden“ von 1917 (ein mehr den je aufrüttelnder Text) für Sprecher und vier Schlagzeuger vertonte. Die bei der Uraufführung in der Komischen Oper Berlin 1967 vom Publikum spontan erklangte Wiederholung führte dann auch folgerichtig zu einem mehrjährigen Aufführungsverbot.

Zu den weltweiten „Rennern“ Medeks gehören Werke, wie die „Lesarten an zwei Klavieren“ von 1967/71, in deren ersten Stück „Battaglia alla Turca“ Medek die militärische Attitüde in Mozarts Finalsatz der Klaviersonate A-Dur (KV. 331) zur antimilitaristischen Botschaft steigert. Und ebenso erfolgreich ist seine für Kinder geschriebenes Singspiel „Die betrunkene Sonne“ (1968) nach dem poetischen, märchenhaften Text Sarah Kirschs, in dem Medek das Kunststück gelang zu Prokofjews „Peter und der Wolf“ ein Pedant zu schaffen.

Medek schrieb in den 70er Jahren wiederholt für Rostock Schauspielmusik und das Philharmonische Orchester gab 1974 den „Großen Marsch“ in Auftrag, ein nur acht Minuten langes wirbelsturmartiges Elementarereignis von bedrohlicher Faszination. Von Medeks umfangreicher Publizistik sein nur hingewiesen auf seine unverzichtbare Betreuung der Schriften und Werke seine Lehrers Rudolf Wagner-Régenys. Bei meinem letzten Telefonat mit Tilo sprach er davon, dass er endlich seinen Briefwechsel mit dem schon vor Jahren verstorbenen Freund Alfred Schnittke herausgeben wolle und zur Zeit an einem zehnteiligen Orgelzyklus für das Leipziger Gewandhaus komponiere. Medek hat sehr viel für Orgel geschrieben, auch in wechselnden Besetzungen mit Gesangstimmen und zusätzlichen Instrumenten. In der Rostocker Universitätskirche wurde 1977 das später noch erweiterte Konzert für Orgel und Orchester uraufgeführt, für die neue Winterkirchenorgel im Güstrower Dom komponierte er auf meine Anregung den „Fries der Lauschenden“, zwölf Stücke für Orgel nach Barlachs Plastiken, 1997 durch den Domkantor Paul Gerhard Schumann uraufgeführt. Das hatte dann auch den Klavierzyklus „Barlach-Motive“ zur Folge, komponiert zur Einweihung des neuen Barlach Museumsbaus in Güstrow 1998. Im fünften Stück des Leipziger Orgelzyklus unterbrach der Tod den rastlos Arbeitenden und setzte allen Plänen ein Ende.

Ich verabschiede mich von einem treuen, unvergesslichen Freund, einem mit 66 Jahren Unvollendetem, dessen reiches Werk „Vollendung träumend“ in die Zukunft leben wird.



Tilo Medek in Remagen,
Rheinhöhen, 9. Juni 1988

Foto © F. Bennewitz

Brief

von Prof. Frieder Lang

Richterswil, den 1. März 2006

Lieber Tilo,

„erinnerst“ Du Dich, dass unsere persönliche und musikalische Freundschaft am 29. Januar 2006 24-jähriges Jubiläum hatte? In einer Lebensspanne eine gar nicht so kurze Zeit. Jetzt hast Du Dich auf eine viel längere Reise begeben, bist plötzlich nicht mehr für mich erreichbar, so dass nur Deine zahlreichen Werke, die auch etwas mit uns zu tun haben, zurückbleiben konnten. Ich erinnere mich noch genau an den 29. Januar 1982: In der Reihe „neue musik in düsseldorf“ Liederabend im Palais Wittgenstein anlässlich der Verleihung der Preise des Kompositionswettbewerbes sang ich von B. Britten „Sechs Hölderlin Fragmente“, von H. Eisler „Sechs Lieder“ op.2 und von S. Prokofieff „Das hässliche Entlein“ op. 18. Du warst begeistert, dass da ein deutscher Tenor aus der Schweiz Eisler und Prokofieff sang, dazu noch auswendig – das war der Beginn...

Anlässlich eines Aufenthaltes mit Deiner Familie im Appenzeller Land in der Schweiz konnte ich die Entstehung von „Gritzko und der Pan“ anfänglich miterleben. In einer kleinen Auswahl möchte ich mir besonders am Herzen liegende Kompositionen erwähnen: Mehrere Aufführungen von „Sintflutbestanden“ und „Fragmente einer Kleisthymne“, wie auch „Kriegsgefangen“ und dazu „Weltliche Fürbitten“. Viel davon war im Konzert „Komponistenportrait“ am 30. Januar 1987 in Remagen mit mir zu hören. Als für sehr wertvoll halte ich „Gethsemane“ (WDR-Mittschnitt vom 25. März 1990). Eine kleine Besonderheit ist unsere gemeinsame Aufnahme (WDR Köln) Deiner

Edition „Deutsche Weihnachtslieder für Gesang und Klavier mit nochmals eingearbeiteter Liedmelodie in die kindlichen Griffhände“ – und die hießen damals Tilo Medek (Klavierbegleitung). Die letzte Notensendung mit Eintragungen vom 25.8.2004 und die darauf folgenden Telefonate waren unsere letzten Verbindungen.

Rückblickend möchte ich noch über die auf Jahre verteilten zahlreichen Aufnahmen mit Orgel beim SFB (Drei Schlaflieder, für mich von Dir einen Ton höher geschrieben) hinweisen, dann die „Sechs geistlichen Lieder“ (Trakl), wo unter der mir zugeschickten Originalfassung von Dir als Korrektur-Aufforderung geschrieben steht: „Vielleicht findet Frieder Lang doch noch einen Fehler? Dann bitte Leuchtkugel überm Zürichsee zünden! Tschüss T.M., 31.1.87“.

Nummer 6 „Verklärter Herbst“ hast Du mir gewidmet. Ich wünschte mir, dass die folgenden Zeilen daraus zuträfen: „Es ist gut. Ihr Abendglocken lang und leise gebt noch zum Ende frohen Mut. Ein Vogelzug grüßt auf der Reise. Es ist der Liebe milde Zeit. Im Kahn den blauen Fluß hinunter wie schön sich Bild an Bildchen reiht - das geht in Ruh und Schweigen unter.“

Aber Deine Musik klingt in uns weiter – in diesem Sinne ein letzter Gruss

Dein „Leibtenor“
Frieder Lang

PS.: Am 3.12.1990 Aufnahme NDR Hannover von „Mohn und Gedächtnis“ (P.Celan) – Sechs Gesänge für hohe Singstimme und Gitarre mit folgender Widmung versehen: „und für meinen Leibtenor Frieder Lang“

Nachruf

von Prof. Dr. Achim Hofer, Landau / Pfalz

[...] habe gerade heute früh stark an unsere Themen gedacht und werde mich Bemühen, in gutem Lichte bei Ihnen zu bleiben ... Es ist nur nicht ganz leicht, alles sich immer mehr Aufschichtende zu überblicken und – vor allem – abzuarbeiten.

Diese Seufzer hatte ich als junger Schüler in Jena bei Hugo von Hofmannsthal gelesen und mich damals darüber verwundert, aber nun begreife und durchleide ich das alles auch.

[...]

p.s.

das Gewandhaus-Bläserquintett hat mich jetzt mit der Mitteilung überrascht, jede Spielzeit ein weiteres Quintett aufzuführen und beim MDR zu produzieren (im Oktober das zweite usw.); am 30., 31. 01. 06 wird das sechste produziert.

Diese Zeilen schrieb mir Tilo Medek am 1. Weihnachtstag des vergangenen Jahres. Es war seine Bläsermusik, die uns 1998 zusammenführte. Die »Leichtigkeit«, Durchsichtigkeit, auch eine Portion Esprit und Humor gefielen und gefallen mir daran besonders. Nah aber scheint mir nun der Titel des letzten Satzes aus seinem V. Bläserquintett an den zitierten Zeilen: Zerrissen. So ist auch die Musik dieses Satzes, aber niemals erschien der Komponist selbst mir so.

Nachdem Tilo Medek im Juli 2004 Gast meines Seminars über "Musik im 20. Jahrhundert" gewesen war, intensivierete sich unsere Zusammenarbeit, ganz besonders in den vergangenen Monaten. Zuletzt besuchte er mich im September in der Südpfalz, wobei wir – nichtsahnend – die letzten gemeinsa-

men Stunden verbrachten und dabei über manches sprachen, was ihm nicht nur Arbeit verschaffte, sondern offensichtlich auch zu schaffen machte: Der Druck eines seltenen Bläserstücks in der »Edition Tilo Medek« stand kurz vor dem Abschluss; geplant war eine Publikation des Briefwechsels mit seinem 1998 verstorbenen Komponistenkollegen Alfred Schnittke; es lag ihm sehr daran, dass bei den Einträgen zu seinem Vater Müller-Medek im Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945 seines Freundes Fred K. Prieberg Korrekturen angebracht werden, wobei er mich um Vermittlung bat.

In dieser Phase überraschte mich die Nachricht von seinem plötzlichen Tod, die mich umso betroffener machte, als ich auch für mein Leben durch ihn einen Gewinn verspürte. Ich bewunderte die Art und Weise, wie er in nicht gerade ruhigen Zeiten Muße fand, lange handschriftliche Briefe zu schreiben – eine fast schon ungewohnte Form der Zuneigung. Unsere Begegnungen waren herzlich, offen, natürlich und von gegenseitiger Wertschätzung geprägt. Sein geistreicher Humor, seine ungewohnt-originellen Gedankengänge und -sprünge, seine liebe Art werden immer meine Erinnerungen an Tilo Medek prägen.

"Ihr Leben außerhalb der Musik?" hatten meine Studentinnen und Studenten auf einem Plakat gefragt. Da die Zeit für eine mündliche Antwort nicht mehr reichte, notierte Tilo Medek im Vorbeigehen scheinbar beiläufig darunter: "Findet auch statt." – Nun lebt seine Musik außerhalb seines Lebens.

Prof. Dr. Achim Hofer, Landau / Pfalz