

„Es klingt immer doppelbödig“ Der Komponist Tilo Medek

Tilo Medek hat sich zeit seines Lebens ferngehalten von jenen Kreisen, die sich mit einer gewissen Selbstgefälligkeit „avantgardistisch“ nannten. Das trug ihm immer wieder den Vorwurf des „Konventionellen“, ja „Konservativen“ ein. Bei einer Übertragung eines seiner Werke durch den Westdeutschen Rundfunk Köln fragte ihn im Pausen-Interview der zuständige Redakteur ganz direkt, wie er es denn nun mit der Avantgarde halte. Tilo Medek antwortete sinngemäß, Avantgarde meine doch, dass man der Zeit voraus sei, also für die Zukunft komponiere; in diesem Sinne fühle er sich durchaus als Avantgardist, denn das, was sich heute Avantgarde nenne, sei Musik der Gegenwart – und also in einem Nu schon Vergangenheit.

Mit dieser entwaffnenden Antwort lenkte der Komponist den Blick auf ein Problem, das uns heute immer bewusster wird: Die Musikwelt, basierend auf unendlich vielen unterschiedlichen Musikkulturen, ist pluralistisch, ist es recht eigentlich immer gewesen, und einen Königsweg des Fortschritts gibt es nicht, ja selbst der Fortschritt als solcher ist zweideutig und problematisch geworden. Man erinnert sich an Gustav Mahler, der sich konfrontiert sah mit missverstehenden und niederträchtigen Kritiken – dem hielt er selbstbewusst entgegen: „Meine Zeit wird kommen!“ Ein prophetisches Wort, denn es ist hundertprozentig eingetroffen. Wird auch für Tilo Medek seine Zeit kommen?

Der Begriff „Neoromantik“, der in den 1970er Jahren aufkam, steht heute für eine weite Palette durchaus differenter stilistischer Ansätze, die aus der Krise der „Darmstädter“ Neuen Musik Auswege eines undogmatischen Verständnisses von Modernität suchten. In diese „Neoromantik“ wurde flugs auch die Musik von Tilo Medek eingemeindet, da es bei ihm ja immer wieder so tonal klang und er überlieferte Form- und Klangmodelle keineswegs für überholt hielt.

Dennoch ist diese Etikettierung irreführend. Denn für Medek gab es niemals ein unkritisches „Zurück zu...“, sondern immer eine verstörende Brechung, filmschnittartige Montagen, das Nebeneinander von scheinbar traditioneller Tonalität und dissonant-bruitistischen Ausfällen, ja eine fast ständige Doppelbödigkeit, die im Eigentlichen der Tonalität das Uneigentliche innerer Widersprüche aufzeigte – ein dialektisches Komponieren von hohen Graden, das so recht jene Forderung einlöste, die schon in den 1940er Jahren Hanns Eisler und Theodor W. Adorno in ihrem Buch *Komposition für den Film* formulierten, dass nämlich eine Zeit gekommen sei, in der die kompositorische Verfahrensweise wichtiger werde als das „Material“, so wichtig nämlich, dass die Verfahrensweise sich praktisch jedes „Material“, auch das konventionelle, unterwerfen könne. Demnach kommt es also nicht in erster Linie darauf an, ob das „Material“ tonal, atonal oder zwölftönig sei, sondern darauf, was ein Komponist, im hellsten Bewusstsein seiner Zeit, daraus macht. So wird dann nicht nur das Material „relativ gleichgültig“ (Eisler/Adorno), sondern auch der Begriff der Avantgarde muss neu gefasst werden – falls er überhaupt noch etwas hergibt.

Mit Recht verwies Tilo Medek in dem genannten Rundfunkgespräch auf die „anderen Traditionen“ eines Charles Ives, Dmitrij Schostakowitsch oder Benjamin Britten. Und was er damit meinte, lässt sich beim Blick in seine Partituren und beim Anhören seiner Musik sehr bald feststellen. So stellt er in seinem Konzert für Piccoloflöte und Orchester – in dem kleinen Repertoire für dieses Soloinstrument der mit Abstand beste Beitrag – einen mit *Feldmusik* betitelten, kriegerisch-brutalen Satz neben einen *Pendel* benannten langsamen Satz, in dem es nach den eigenen Worten des Komponisten „vor Kitsch nur so trieft“. Danach muss die *Feldmusik* wiederholt werden, ein Gegensatz, der zwei stilistische Extreme zur Kenntlichkeit heraus treibt, um sich aber nicht mit ihnen zu identifizieren, sondern sie als solche vorzuführen. Da schaute ihm wohl auch der Schalk Bertolt Brecht über die Schulter...

Ein weiteres Werk Lesarten an zwei Klavieren reflektiert ältere Musik aus der Sicht der Gegenwart, macht in den drei Sätzen ihren historischen Charakter deutlich: *Battaglia alla turca* entlarvt Mozarts türkische Klänge aus der A-Dur-Sonate als Kriegsmusik, „Kühl, nicht lau“ lässt einen Spaziergang Beethovens und Kuhlaus hörbar werden, und im *Leipziger Kaffeebaum* wird eine Toccata von Schumann (aus den Davidsbündlertänzen) zu Tode geritten – oder mit unerhörter Virtuosität über die Hindernisse gejagt, wie man will. Eine „Aufarbeitung der deutschen Geschichte mit Hilfe der Musik“ hat Medek solche Verfahren einmal genannt; die Musik, die einstige wie die heutige, erscheint eingebettet in historische, kulturgeschichtliche und auch politische Zusammenhänge, ohne die sie nicht zu verstehen ist, ja ohne die eine relevante Musik auch gar nicht entstehen kann.

Hierbei fällt ein weiteres Charakteristikum der Musik Medeks auf: die poetischen Titel. Sie stammen aus bildhaften Vorstellungen, gespeist aus Literatur, Landschaft, Bildender Kunst, Architektur, auch aus vergangener Musik, und manchmal sind diese Titel geradezu provozierend romantisch in ihrer Poesie, weil Medek die Romantik ja gar nicht abschaffen oder sich über sie lustig machen will, sondern sie auf einer höheren Stufe „aufheben“ im doppelten Sinne dieses Wortes.

Solche poetischen Titel kennzeichnen viele seiner Orchester- und Konzertwerke und deren einzelne Sätze. So betitelte Medek seine siebensätzigte Erste Sinfonie *Eisenblätter*: Rosen aus Eisen, Rosen, die welken, Eisen, das rostet, daraus ergeben sich vielfältige Assoziationen, die dann bis in die musikalischen Strukturen hineinwirken; klassische Satztypen und Sonatenformen erscheinen umgewertet oder werden gezielt vermieden. Der 1. Satz heißt *Kriminalmusik* und zitiert eine Melodie aus einer Fernsehserie – keine Konzertsaalmusik und doch allbekannt. Im 2. Satz *Unter Blumen eingesenkte Kanonen* erinnert Medek an einen Ausspruch Schumanns über Chopin und zitiert des letzteren Prelude d-moll aus op. 28, sogar tonartenidentisch. Seine Zweite Sinfonie nannte Medek kühn *Rheinische*, eine Begegnung mit Schumann „auf Augenhöhe“. Diesmal klassisch viersätzig vermeidet Medek dennoch die klassischen Satzcharaktere, auch wenn man den 2. Satz *Traumdeutung* (unter Verwendung des Volksliedes „Ich hab‘ die Nacht geträumt wohl einen schweren Traum“, das der Komponist sehr liebte und auch anderweitig verwendete) als lyrischen Ruhepunkt und den 3. Satz *Stautufen* als eine Art Scherzo verstehen kann, aber nicht muss, denn es ist ein Basso ostinato im 7/4-Takt, erstaunlich ähnlich dem ebenfalls 7/4-Ostinato im Finale des Konzerts für Orchester op. 38 von Paul Hindemith. Seine Dritte Sinfonie nannte Medek *Sorbische* und erinnerte damit an eine ethnische Minderheit in der Lausitz, von welcher die Regierung des wiedervereinigten Deutschland meinte, dass es nicht notwendig sei, den Minderheitenstatus im Grundgesetz zu verankern...

Solokonzerte schrieb Medek für alle „üblichen“ Instrumente und auch einige seltene in dieser Gattung: für Klavier, Violine, Flöte, Fagott, für Pauken, Marimbaphon, Piccoloflöte, Schlagzeug, und vor allem: gleich drei Konzerte für Violoncello, angeregt durch den unvergessenen Siegfried Palm, der sich ebenso verdienstvoll für Medeks Musik einsetzte wie die Brüder Alfons und Aloys Kontarsky mit den Lesarten an zwei Klavieren. Auch hier die poetischen Satztitel mit vielfältigen musikalischen Assoziationen, so im 1. Cellokonzert *Gassenhauer* (2. Satz) oder *Wie ein Blitz aus heiterem Himmel* (4. Satz) und im 3. Cellokonzert die anheimelnden Anspielungen auf die ostjüdische Klezmer-Musik mit der Melodie im Soloinstrument und dazu dann aber einer ganz „unhistorischen“ Begleitung mit Harfe, Celesta und Marimbaphon, eine Verfremdung, die eben eine Erinnerung ist an eine Musikkultur, die es so nicht mehr gibt, denn das heutige Klezmer-Revival hat ja, von wenigen Ausnahmen abgesehen, rein konsumistischen Charakter.

Tilo Medek war ein belesener Literaturkenner; aus seinen kaum überschaubaren Vertonungen für Solostimme oder Chor seien die Werke nach Texten von Paul Celan hervorgehoben; Medek gehört neben Aribert Reimann und Peter Ruzicka zu den Komponisten, die sich am intensivsten auf die Lyrik Celans eingelassen haben. Seine Todesfuge für Solosopran und gemischten Chor ist nicht die einzige und auch nicht die erste Vertonung dieses singulären Gedichtes, aber sicher die bewegendste; er wollte „Verdi’sche Kantabilität und das Ad-libitum-Musizieren Lutoslawskis verbinden“, wie Medek dazu

schrieb. Mohn und Gedächtnis sowie Chanson einer Dame im Schatten, jeweils Sololieder, und Psalm von der Niemandrose für gemischten Chor sind noch zu nennen.

Zum Schluss der Hinweis auf einen „typischen Medek“: das Stück heißt Ludwig van Beethoven: Späte Bagatellen mit frühen, für Orchester adaptiert von Tilo Medek. Über Beethovens Sechs Bagatellen op. 126 legte Medek frühere Stücke aus op. 33, op. 119 und von einem Werk ohne Opuszahl, durch Augmentation, Diminution und andere, höchst geistreich angewandte Techniken zu einer verblüffenden, manchmal einschmeichelnden, dann auch widerborstigen Einheit verschmolzen und für kleines Orchester in exquisiten Farben gesetzt. Einem Komponisten Metierkenntnis nachzusagen heißt ja eigentlich Eulen nach Athen tragen. Dennoch ist es bemerkenswert, wie brillant Medek Besetzungen kombiniert, den solistischen wie Tutti-Instrumenten „auf den Leib schreibt“, sich neue Farbmischungen ausdenkt, die dann auch wirklich klingen und nicht nur ausgesucht oder extravagant wirken. Und in der Bagatellen-Adaption nach Beethoven gefällt die geistvoll-humoristische Machart, eine Musik, die eben nicht lustig oder zum Lachen ist, schon gar nicht zum Stammtisch-Blöken, sondern die blitzartige Erkenntnisse befördert, den beglückenden Schock, ein Schmunzeln oder Lächeln, wenn auch manchmal unter Tränen, weil der wirkliche Humor ja eine ganz ernste Angelegenheit ist, oder, wie es der ungarische Schriftsteller Frigyes Karinthy unnachahmlich formuliert hat: „Beim Humor hört der Spaß auf.“

Hartmut Lück