

Rainer Bischof

TOTENTANZ

für großes Orchester op. 57 (1999)

Zwanzig Abstraktionen nach Herwig Zens

Auftragswerk der Bregenzer Festspiele

Widmung:	Vladimir Fedosjev herzlichst zugeeignet
Besetzung:	2, Altfl., 2, Eh., 2, Bkl., 2, Ktfg. - 4, 4, 4, 1 - 2 Paukengruppen (à 6 Pauken), Schl. (3-4 Spieler) - Str.
Aufführungsdauer:	25 Minuten
Aufführungsmaterial:	leihweise
Uraufführung:	26. Juli 2000 - Bregenz, Festspielhaus („Bregenzer Festspiele“) Wiener Symphoniker, Dirigent: Vladimir Fedosejev

Als Schüler Hans Erich Apostels (und somit Nachfahre der 2. Wiener Schule) gestaltet **Rainer Bischof** seine sämtlichen Werke nach strengem dodekaphonischem Prinzip. Entgegen der häufigen Ansicht, dass die Dodekaphonie (Zwölftontechnik) in die Sackgasse geführt hat und heute passé ist, wird diese Technik nach wie vor von sehr vielen Gegenwarts Komponisten (oftmals versteckt) angewendet und stellt immer noch eines der besten Systeme zur Ordnung der chromatischen Totale (deren Verwendung sich schon bei Bach, ja davor feststellen lässt) dar. Dass dieses Organisationsprinzip allein noch nichts über Gestus und Charakteristik der Musik aussagt, beweisen die vielen unterschiedlichen Personalstile von dodekaphonisch arbeitenden Komponisten. In Rainer Bischofs Musik besitzt die Emotion, die Expressivität einen hohen Stellenwert. Und natürlich die Aussage, die es zu transportieren gilt und die stets um philosophische Inhalte kreist.

Der „Totentanz“ ist ein in der darstellenden Kunst sowie in der Musik gleichermaßen beheimatetes Sujet. Vor allem im 15. und 16. Jahrhundert waren die an Kirchhofsmauern oder Kapellen gemalten Darstellungen sehr verbreitet: Menschen jedes Alters oder Standes werden vom Tod - als Skelett dargestellt - tanzend hinweggeführt. Zu den bekanntesten Arbeiten dieser Art zählt wohl die Holzschnittfolge von Hans Holbein d. J., spätere Variationen des Themas (im 19. und 20. Jahrhundert) stammen u. a. von Künstlern wie Alfred Rethel, Frans Masereel, HAP Grieshaber oder Alfred Hrdlička. Seit dem 16. Jahrhundert wird das Totentanz-Motiv auch musikalisch gestaltet, meist an literarische oder bildliche Darstellungen anknüpfend. Franz Liszt etwa komponierte seinen „Totentanz“, Paraphrase über „Dies irae“ angeregt durch die Freskodarstellung „Triumph des Todes“ im Campo Santo zu Pisa. Die sinfonische Dichtung „La danse macabre“ von Camille Saint-Saëns ist ein weiteres prominentes Beispiel.

Der heute zur Uraufführung gelangende **Totentanz** für großes Orchester op. 57 von Rainer Bischof korreliert mit dem 20-teiligen Bilderzyklus „Füssener Totentanz“ von Herwig Zens, welcher im Rahmen dieser Veranstaltung im Foyer ausgestellt ist. Analog zu jenem unterteilt sich die Komposition in 20 Abschnitte, welche aber bewusst eine eindeutige programmatische Entsprechung vermeiden, sondern vielmehr lose Assoziationen zu den Stimmungen der Gemälde darstellen. Diese Ab-

schnitte sind manchmal deutlich voneinander getrennt, bisweilen sind die Übergänge aber verwischt, indem das gerade waltende kompositorische Prinzip - lediglich in wenigen Parametern variiert - in den nächsten Abschnitt hineingetragen wird. Hinter dieser Erscheinungsform verbirgt sich die Zielsetzung des Komponisten, ein Maximum an formaler Mehrdeutigkeit zu erreichen und damit den Weg, den er beginnend mit den *Orchesterstücken* op. 10 bis hin etwa zur *Sinfonia* op. 40 beschritten hat, konsequent fortzusetzen und somit eine Brücke zwischen Tradition und Innovation zu schlagen.

Grundmaterial der gesamten Komposition ist eine einzige Zwölftonreihe ohne jegliche Symmetrie (d-h-c-f-g-cis-es-a-e-b-fis-gis). Im Verlauf des Stückes wird diese Reihe in ihrer Grundgestalt häufiger als ihre Transpositionen auftreten, wodurch der Ton d als Fundament erscheint und nahezu Grundtoncharakter erhält. Ein aggressiver Tutti-Schlag (Zwölftonakkord) eröffnet das Werk. Die ersten zwölf Takte fungieren als (Haupt-)Thema, wobei die Vorstellung des thematischen Materials ausschließlich den beiden Paukengruppen vorbehalten ist. Wie bereits in früheren Werken Bischofs spielen diese Paukengruppen eine wesentliche Rolle im Orchesterapparat. Je aus sechs Pauken bestehend decken sie insgesamt sämtliche zwölf Töne der chromatischen Skala ab und können auf diese Weise dem dodekaphonischen Prinzip dienen. Hier im *Totentanz* ist ihnen also die Präsentation des Themas übertragen, quasi „assistiert“ von mehreren Tutti-Akkorden, welche ebenfalls später im Stück wieder in Erscheinung treten. Dies ergibt eine große Geschlossenheit dieses einleitenden Teils, wie sie für ein Hauptthema nötig und charakteristisch ist.

Daran schließen sich in einem einzigen Satz die übrigen 19 Teile der Komposition an. In Summe bilden sie formal eine komplizierte Überlagerung von Sonatenhauptsatz, Variationsform, Rondo und Liedform. Teil 2 etwa ist einerseits bereits eine Variation des Hauptthemas, zugleich aber - bedingt durch rhythmisch-motivische und satztechnische Eigenschaften - trägt er deutliche Züge eines Seitenthemas. Teil 12 wieder ist deutlich hörbar (notengetreu) identisch mit dem zu Beginn stehenden zwölftaktigen Thema und leitet so die Reprise ein, welche freilich an anderer Stelle steht als in der traditionellen Sonatenhauptsatzform. Dafür bildet die Gruppe der darauffolgenden Abschnitte mit ihrer hohen satztechnischen Komplexität und eher lockeren Form eine deutliche Durchführung. Wer Rainer Bischofs Œuvre kennt, für den ist klar, dass es sich hier um Variationen früherer Variationen handelt, eine Technik die etwa auch in Bachs „Goldberg-Variationen“ zur Anwendung kommt.

Die für den Zuhörer augenfälligsten Kontraste sind in der Instrumentierung zu sehen. So gibt es gleich nach dem Seitenthema ein Schlagwerk-Solostück (Teil 3), später ein reines Streichorchestersstück (Teil 13) und bereits gegen Schluss zu - gestützt durch die Kontrabassgruppe - eine Streichquartettstelle (Teil 18). Aus ihr heraus erwächst nach einer kurzen Tutti-Steigerung die abschließende Fuge, deren Thema zuerst von Celli und Kontrabässen vorgestellt wird. Sie steigert sich zu enormer Wucht, reißt plötzlich ab und kippt in eine leise liegende Fläche der tiefen Streicher. Eine expressive Cello-Kantilene in Zwiesprache mit den Glockenklängen von Vibraphon, Celesta und Crotales gibt diese Stimmung bald an Solovioline und Soloklarinette ab, um nochmals in eine mächtigen Tutti-Klangfläche zu leiten, welche allmählich ausklingt. Noch einmal glitzert die Celesta „verklärend“ auf, getragen von einer zarten „sul tasto“-Streicherfläche, welche „al niente“ er stirbt.

Rainer Bischofs *Totentanz* gewinnt seine enorme Wirkung aus der Kraft der Kontraste. Die überlegte eingesetzten satztechnischen Mittel bewirken einen packenden Widerstreit zwischen Vehemenz und Zartheit, zwischen Aufschrei und Seufzer, zwischen Auflehnung und Resignation. So kommt letztendlich der Widerspruch zwischen Leben und Tod, allgegenwärtig im menschlichen Dasein, zum Ausdruck; die Unentrinnbarkeit des Todes, aber auch des Lebens; das Aufbäumen und Versinken gegen beides! Das ständige Pulsieren des Orchesterklanges suggeriert die Vision, als würde die Musik Millionen von Toten vor sich herschieben. Sie ist Ausdruck von Schmerz, aber auch der Ruhe, um Schmerz zu ertragen. Sie zeigt den Schmerz als Notwendigkeit zur Bewältigung des Lebens.

Rainer Bonelli
Doblinger-INFO 6/2000