

Folkwang-Hochschule-Essen
Geschichte des Streichquintetts
Jörn Weinrich
Moltkestr.2, 45128 Essen
Tel.: 0201/3659889
mailto: www.joernwe@tiscali.de
Seminarleiter: Dr. S. Drees

„Verhängnis“ - Heiner Frost, ein Komponist im 21. Jahrhundert

Das Streichquintett op.49 von H. Frost als eine bildreiche Tonsprache, die, aus
Geschichte und Gegenwart komponiert, ein Unisono aus Denken und Empfin-
den intendiert.

Inhalt

Einleitung	2
1 Heiner Frost: Komponist und Autor	2
2 Über Musik, Komponisten und Musikwissenschaftler	4
3 Wie Frost komponiert	5
4 Das Streichquintett „Verhängnis“, op. 49	
4.1 Entstehung – Besetzung	7
4.2 Detailorientierte Analyse: Parallelen zu Schostakowitschs Streichquartett op. 110 oder ein kurzer Einblick in Frosts kompositorischen Arbeitspro- zess	8
5 Über die Intention der Kompositionen von Frost, deren Aufführung und Interpretation	13
6 Filmmusik und deren Bedeutung für das Empfinden von Musik	14
7 Frosts Beschäftigung mit dem Tod und der Vergänglichkeit	15
8 Grafik: Großform des Streichquintetts „Verhängnis“	16
9 Auftragskompositionen, Tonträger	17
10 Literatur	17
11 Ausschnitt aus H. Frosts Werkverzeichnis	17

Einleitung

Die Präsentation zeitgenössischer Komponisten erscheint mir für unsere Zeit dringend geboten, da deren Musik häufig nicht unmittelbar zugänglich ist und erst recht verstanden werden kann, wenn man sich mit dem jeweiligen Musikverständnis und seiner Beziehung zu älterer Musik beschäftigt hat. Damit soll kein Plädoyer für einen intellektualistischen Zugang zur Gegenwartsmusik gehalten werden, vielmehr geht es mir darum, Widerständen und Unsicherheiten im Umgang mit zeitgenössischer Musik mit Hilfe von einigen differenzierenden Orientierung entgegenzutreten.

In dieser Hausarbeit steht das Streichquintett „Verhängnis“ (op. 49) von Heiner Frost im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Meiner Überzeugung nach ist es allerdings sinnvoll, sich nicht allein auf ein isoliertes Einzelwerk zu konzentrieren, sondern dieses im Zusammenhang mit der Persönlichkeit und dem musikalischen Selbstverständnis des Komponisten in den Blick zu nehmen. Erst auf diese Weise wird es möglich, die besondere Bedeutung dieses Streichquintetts von Frost zu beschreiben und zu kennzeichnen.

Naturgemäß steht zur Analyse zeitgenössischer Kompositionen noch keine differenzierte Sekundärliteratur zur Verfügung. So habe ich mich entschlossen, den Komponisten selbst aufzusuchen, um mit ihm ein ausführliches Gespräch zu halten, das am 20. August 2002 in der Wohnung des Komponisten stattfand. Dieses als Interview geführte Gespräch wurde von mir aufgezeichnet und bildet die zentrale Orientierungsquelle für meine Darstellungen und Überlegungen. Im folgenden Text sind alle mit Anführungszeichen gekennzeichneten Passagen – wenn nicht anders angegeben – Zitate aus diesem Interview mit Heiner Frost.

1. Heiner Frost: Komponist und Autor¹

Heiner Frost wurde 1957 in Rees am Niederrhein geboren. Nach dem Abitur 1976 war er von seinem Wunsch nach einem Musikstudium nicht mehr abzubringen und begann 1978 sein Kompositionsstudium an der Robert Schumann Musikhochschule (Düsseldorf) in der Klasse von Prof. Günther Becker, nachdem er zuvor vier Semester klassischen Gitarrenunterricht erhielt. Frost begann, auf Anraten seines Gitarrenlehrers Komposition zu studieren mit der Vorstellung, dass sich nun eine „musikalische Welt auftut“, in der ihm alles zur Verwirklichung des eigenen musikalischen Ausdrucks möglich zu sein schien. Schon bald jedoch entpuppte sich dieser Gedanke als Illusion, was mit einer großen Enttäuschung verbunden war: Alles, was er bis dahin komponiert hatte, galt im Urteil anderer als nicht sonderlich einfallsreich, da es tonal war und tonal „darf man heute nicht mehr schreiben“. Nach Abschluss seines Studiums 1986 erlitt er – wie er sich ausdrückte – einen „Kulturschock“, von dem er sich bis heute noch nicht ganz erholt hat. Durch die Ausbildung schien es ihm, als wären alle seine vorher entstandenen Musikideen zunichte gemacht worden, da der Schwerpunkt

¹ Die Ausführungen in dieser Einleitung beziehen sich auf Informationen, die einerseits aus einem Interview stammen, das ich am 20. August mit Heiner Frost geführt habe, und andererseits der Homepage von Frost <http://www.lenzenhorst.de/> entnommen wurden.

auf atonale Musik gelegt wurde und „Musik nicht mehr schön zu sein hat“. Daher rührt sein Trauma, dass er als Komponist nicht anerkannt werde, wenn er heutzutage traditionell schreibt.² Somit lässt sich die Quintessenz seiner musikalischen Ausbildung bereits vermuten: „Es wurde mir etwas von der Ursprünglichkeit (meiner musikalischen Ideen) geraubt.“³

Frost vertont als freischaffender Komponist u.a. Texte des Schriftstellers Martin Walser: „Heilige Brocken“ (op. 29, 1-9) für Sopran u. Klavier. Auch arbeitet er eng mit dem Künstler Jürgen Vogdt zusammen, indem er u.a. zahlreiche Kompositionen zu dessen Zeichnungen und Bildern schreibt und zusammen mit ihm die Platte „Private Man“ produziert hat. Darüber hinaus ist er Gründer und Leiter verschiedener Ensembles, wie des Kammerchores Haldern (gegründet 1990) und des Kammerorchesters „OPUS M“ (ebenfalls seit 1990).⁴

1996 bekam er einen Lehrauftrag an der Universität Köln (Institut für Musik und ihre Didaktik), wo er eine Vorlesung zum Thema Filmmusik gehalten hat. 1997 unternahm Frost eine Konzertreise mit dem Kammerchor Haldern in die USA, und ein Jahr später leitet er die Aufführung von Bach's Johannes Passion zusammen mit den „South Bend Chamber Singers“. Außerdem brachte er zu diesem Zeitpunkt sein Werk „14 Tage im Mai“⁵ im Rahmen eines Orchesterkonzertes mit OPUS M zur Aufführung.⁶

Als Dirigent führte Frost das Klavierkonzert „De Profundis“ auf, das in Folge eines Kompositionsauftrages von Jeffrey Jacob für das Kammerorchester OPUS M geschrieben und in 1996 Rees („reeserviert“) uraufgeführt wurde.⁷

Seit 1999 ist Frost als Redakteur bei den *Niederrhein Nachrichten* sowie als freier Mitarbeiter der Internetkulturzeitschrift „Paraplui“⁸ tätig.

Frost nimmt u.a. Kompositionsaufträge der Stadt Bocholt*, des Niederrheinischen Herrensitzspektakels**, des amerikanischen Pianisten Jeffrey Jacob***⁹ sowie für zahlreiche Ausstellungseröffnungen im Bereich der Bildenden Kunst an.

Außerdem ist Frost tätig als Autor von Gedichten (und deren Vertonung). Im Oktober 2002 erscheint unter dem Titel „Lenzenhorst oder: Die Zeit ausschütten“ sein erster Roman (edition anderswo).¹⁰

² Bei „schönen“ musikalischen Einfällen stellt er sich häufig die Frage, „Darf man das überhaupt aufschreiben?“. Dieses lästige Hinterfragen führt Frost auf sein Kompositionsstudium zurück.

³ Frost sieht unter den Zwang gestellt, dass eine Komposition vor allem intelligent, aber nicht unbedingt schön sein muss.

⁴ 1999: Gründung des Gesangsensembles 'stimmt'. Außerdem ist er Gründer und Künstlerischer Leiter der Konzertreihe 'reeserviert'

⁵ Das Klavierkonzert "14 Tage im Mai" für Klavier und Streichorchester entstand 1997 für die Klever Pianistin Anja Speh. Uraufführung 1997 in Rees. Weitere Aufführungen: Kleve (1997), South Bend (USA) 1998

⁶ „Die Aufführung habe ich nicht geleitet, sondern nur das Orchester zur Verfügung gestellt. Allerdings gab es zwei Tage später ein Konzert mit OPUS M, bei dem wir neben Schostakowitsch (op. 110a) und Tschaikowsky (Elegie) die amerikanische Erstaufführung von ‚14 Tage im Mai‘ gespielt haben.“

⁷ Ein Mitschnitt der Uraufführung ist 1998 bei Centaur Records (CRC 2346) auf "The Orchestral Music of Jeffrey Jacob" erschienen.

⁸ Weitere Berichte von Frost, u.a. den Artikel „Spurlos“ über Komponieren im 21. Jahrhundert findet man unter: <http://paraplui.de/>

⁹ Einzelne Werktitel (jeweils zu den Sternchen *) siehe unten im Werkverzeichnis.

¹⁰ Im September 2002 erhielt Frost außerdem den 2. Preis des Moerser Literaturwettbewerbs.

2. Über Musik, Komponisten und Musikwissenschaftler

„Wer sich nur mit Musik auskennt, kennt sich auch damit nicht aus.“ So äußert sich Frost zu dem Fachidiotismus, der – seiner Meinung nach – bei Musikern heutzutage vorherrscht.¹¹ „Musik ist nicht nur Musik“.

Für Frost ist Musik nur ein Lebensausschnitt - geformt durch äußere Einflüsse. Musik ist demnach nicht mehr und nicht weniger als ein Kunstprodukt und somit *künstlich*. „Fantastische Musiker“ zeichnen sich dadurch aus, dass sie genau das sehen und anerkennen. Sie „versauern nicht in ihrer Musikwelt“, da sie bewusst neben der Musik andere wichtige Lebenserfahrungen machen. So zumindest begründet Frost sein aktives Mitwirken in vielen unterschiedlichen Bereichen auch abseits der Musik. „Ich bin kein Fulltime-Komponist. [...] Ich muss ein ganz normales Leben führen und sehen, dass ich meine Brötchen bezahlt kriege.“ Er schließt somit entschieden aus, dass er sich selbst zum „hoffnungslos vergreisten Fachidiot“ degradiert. Auf die Frage „Was ist Erfolg?“ (die natürlich individuell immer anders beantwortet wird), glaubt Frost erst durch Vielfältigkeit zu einer klareren Antwort zu gelangen (absolute Klarheit kann es nicht geben), denn er ist davon überzeugt, dass künstlerische Vielfältigkeit¹² einen guten Musiker bzw. gute Musik ausmachen.

„Jeder Komponist geht mit einem Auftrag oder mit dem Stück, an dem er schreibt, anders um, und am Ende zählt nur, ob die Komposition gut ist.“ Wie einer komponiert hat, ist für Frost nicht von Interesse. „Das Dumme bei lebenden Komponisten ist, dass man sie danach fragen kann.“ Braucht man erst eine Erklärung dafür, wie und warum etwas komponiert worden ist, „wird die Komposition zu ihrer eigenen Schwachstelle, denn Musik sollte im Idealfall für sich sprechen.“ Deshalb bedarf es nicht unbedingt einer – oft vor der Aufführung vorgetragenen – Erklärung, die sich auf das ‚Wie‘ und das ‚Warum‘ bezieht. „Spielt das Stück einfach so, als ob ich tot wäre“, zitiert Frost den Komponisten-Kollegen Andreas Daams und überlässt die Analyse den Hörern selbst. „Für jemanden, der Kunst betreibt, oder sagen wir besser für jemanden, der ein Handwerk ausübt, ist es wichtig, dieses besonders gut zu tun und nicht zu interpretieren.“ Diese Aufgabe steht anderen zu, ist aber nicht Aufgabe des Komponisten. Somit ist Analyse für Frost nicht Bestandteil des Kompositionsprozesses. Frost hat allerdings den Eindruck, dass es viele Komponisten gibt, die ihren Werken eine Fülle von Interpretationsmaterial zugrunde legen, dessen Inhalt sich dann jedoch selten in der Musik widerspiegelt.

Nicht sehr viel anders sieht es in den Augen von Frost bei den Musikwissenschaftlern aus. „Einige Musikwissenschaftler sind schon eitle Wesen, denn sie nehmen sich oft wichtiger als das Produkt, das sie untersuchen und pressen Komponisten und deren Werke in bereits vorgedachte Formen.“ Dagegen wird ein „ernst zu nehmender Musikwissenschaftler, der selbst Freude an der Musik hat, versuchen, einen Konstruktionsplan zu erstellen. Er wird sich die Frage stellen ‚Wie kann ich meinen Horizont so erweitern, dass auch Takte außerhalb der Norm/Form sinnvoll erschienen?‘“ Frost schreibt dem Wissenschaftler zudem

¹¹ Frost erinnert sich an ein Zitat aus der Radiosendung *Jazzcity*: „Wer nur von Jazz Ahnung hat, hat auch davon keine!“

¹² Frost hat, wie man aus seinen biographischen Daten ersehen kann, mit unterschiedlichen Künstlern zusammen gearbeitet und ist durch diese Arbeit immer wieder neu inspiriert worden.

die Aufgabe zu, unwissenden Hörern Sicherheit bei der Einordnung von Werken zu gewährleisten. Denn können die Hörer ein Werk nicht sofort einordnen, sind sie zumeist irritiert und beurteilen es umgehend negativ.

Im folgenden Kapitel kommen nun auch erste Bezüge zu der kammermusikalischen Komposition „Verhängnis“ in den Blick.

3. Wie Frost komponiert

„Ich brauche einmal den Kick, um loszulegen und dann wurschtel ich mich da relativ schnell durch.“¹³ Der „Kick“ birgt das Geheimnis, sich einem Titel zu verschreiben, aus dessen Wortbedeutung dann die musikalischen und kompositorischen Ideen bzw. Formeln entstehen. So wurde hier das Wort „Verhängnis“ Fundament für die Komposition. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass Frost nicht nur Komponist, sondern auch Autor ist. Sein künstlerisches Schaffen auch als Komponist ist stark an das Wort und dessen essentielle Bedeutungen gebunden¹⁴, die zahlreiche Quellen und Anhaltspunkte in Bezug auf Emotionalität und Ideenreichtum liefern.

Der „Titel“, der die Richtung des kompositorischen Arbeitsverlaufs bestimmt – sei es auf Harmonik, Dynamik oder Artikulation bezogen – ist als „Grundspannung“ im Geist verankert und steht bei Unterbrechungen des kompositorischen Prozesses hilfreich als „roter Faden“ zur Seite, der die Erinnerung an die zu beschreibende Stimmung immer wieder ins Gedächtnis zu rufen vermag. Somit kann sich Frost schnell in die Lage des *Empfindens* versetzen. „Das Wort übernimmt die Funktion des „emotionalen Vorspanns“. Das „Hineindenken“ in den fortlaufenden kompositorischen Prozess wird von Frost durch sein grundsätzliches Konzept vom Komponieren abgelehnt und durch das „Hineinempfinden“ ersetzt. Für ihn bedeutet Komponieren nicht *Denken*, sondern *Empfinden*. Sein Arbeitsplatz ist nicht der Schreibtisch, sondern das Klavier, an dem sich Empfundenes in Klang verwandelt. Was vielleicht naiv klingen mag, ist für Frost genau der richtige Weg: Erst wenn der richtige Akkord bzw. Klang gefunden ist, wird er auf Papier festgehalten. Das führt zwangsläufig zu einem mehrfachen Ausprobieren, welches jedoch den Prozess nicht bremst, sondern den Gefühlsausdruck seiner Musik transportiert.

Für Frost führt der Weg des Komponierens primär über die Ohren. Im Studium Gelerntes wird zunächst nicht in Betracht gezogen, weil er befürchtet, dass sich das „Schubladendenken“ unbemerkt einschleicht und fremde Spuren¹⁵ in der Komposition hinterlässt. Mit anderen Worten: Nach dem Lernen hat das „Ver-

¹³ Um diese Formulierung nicht negativ auf Frosts Haltung zum Komponieren zu verstehen, sollte der Leser wissen, dass es sich bei „Verhängnis“ um eine Auftragskomposition handelt, die ganz und gar nicht durch „Wurschtelei“ entstanden ist. Vielmehr wird der Leser hier mit einem Menschen vertraut gemacht, der normale, umgangssprachliche Sätze formuliert und dadurch ein unkompliziert offener und ehrlicher Gesprächspartner zu sein scheint. Selbst Komponisten sind eben nicht immer ‚Halbgötter‘, die auf einem anderen Stern zu Hause sind!

¹⁴ Frost als Autor verbindet also sein „Gedicht“ (und wenn es nur ein Wort ist wie „VERHÄNGNIS“) mit Musik. In diesem Fall bekommt er durch die Kreation nur eines Begriffes relativ konkrete Vorstellungen von dem, *was er wie* überhaupt komponieren möchte.

¹⁵ Eine große Herausforderung für viele Komponisten ist es, einer Komposition die „eigene Sprache“ zu verleihen, um dem Werk Authentizität zu unterbreiten. Übermäßig viel fremdes Material zeugt oft von beschränkter Gebabung.

gessen“ einen hohen Stellenwert, denn Komponieren bedeutet für Frost Finden und nicht Abrufen.

„Musik hat etwas mit ‚Ausprobieren‘ zu tun. Natürlich ist nicht jeder Ton ‚ausprobiert‘, da es Passagen gibt, bei denen man weiß, wie sie ablaufen müssen und sie dementsprechend auch konstruiert.“

Der oben erwähnte „Kick“ resultiert nicht ausschließlich in dem zuvor bestimmten Titel, sondern wird auch durch den Arbeitsplatz des Komponisten mitbestimmt, indem Frost den Flügel ausdrücklich zum Werkzeug für das Ausprobieren umfunktioniert. Frost beschreibt bezüglich der Umsetzung vorher im Geist entstandener eigener Ideen auf dem Flügel das Problem, dass diese sofort verloren gehen, sobald ein „falscher“ Ton, d.h. ein anderer Ton als der im Kopf vorgehörte, beim Berühren der Tasten erklingt.

Beim Komponieren einer Fuge sieht es diesbezüglich anders aus, denn die Fuge läuft über Form. Es gibt hierbei also bestimmte Prozesse, die man nicht erst auszuprobieren braucht, da sie sich schon anhand der Fugenform von selbst ergeben.

Dagegen wird das Komponieren eines Werkes wie „Verhängnis“ von Frost eher als eine Entwicklung beschrieben, wie sie sich auch in der Malerei findet: „Ich stehe vor einer leeren Leinwand, nehme den Pinsel und beginne zu malen.“ Das „leere Blatt“ wird gefüllt nach den Kriterien, die wiederum der Titel – in diesem Fall der Begriff „Verhängnis“ – in seiner „Stimmung“ offenbart.

Frost benutzt beim Komponieren die „eigentlichen Parameter“, aus denen sich Musik zusammensetzt: Rhythmus und Tonhöhe.¹⁶ „Wenn man für Leute, die sich nicht auskennen, als Komponist verständlich bleiben will, dann darf man eins dieser Parameter ruhig ins Absurde überzeichnen, aber das jeweils andere muss bleiben. Das heißt also, ich kann über einen schönen Walzerrhythmus, der die Leute gefangen nimmt, Zwölftonmusik schreiben. Die Leute werden es immer noch als Walzer rezipieren, weil der Rhythmus vorhanden ist. Oder umgekehrt kann ich eine sehr tonal anmutende Melodie rhythmisch zerhacken. Für den Hörer bleibt immer noch ein Rest von einer Melodie.“

Und genau hier liegt für Frost das Problem der „Neuen Musik“¹⁷. Seiner Meinung nach entzieht sie dem Hörer nur allzu häufig gleich beide Ebenen (Rhythmus und Melodie¹⁸), was dazu führt, dass man weder dem Rhythmus noch der Melodie folgen kann. Der Hörer wird folglich in ein Wirrwarr von Klängen bzw.

¹⁶ Das Werk „Toccata“ op.47 (von Frost) für Klavier-Solo veranschaulicht diesen Gedanken von der Beziehung zwischen Rhythmus und Tonhöhe bzw. Melodie: In Takt 1 bis 14 ist die rhythmische Komponente diejenige, die versucht, den Hörer an die Hand zu nehmen, denn die Suche nach einer klaren Melodieführung wird nicht erfolgreich enden. Die Takte 15 bis 31 beschreiben dagegen wohl die „konkreteste“ Stelle der Komposition. Rhythmus und Melodieführung verhalten sich ähnlich: beides wirkt nachvollziehbar und bietet dem Hörenden Entspannung.

¹⁷ Der Terminus „Neue Musik“ soll hier die Art Musik beschreiben, die abstrakt und unverständlich wirkt und immer wieder heiße Diskussionen über deren Gehalt entflammt. Als Beispiel wäre hier das Streichquintett „Ecce Homines“ (1998) von K. Hubers zu nennen.

¹⁸ Das Streichquintett „Verhängnis“ arbeitet damit, diese beiden Elemente unterschiedlich auszutaxieren. Entweder findet sich ein laufender Rhythmus über dem sich eine Melodie abstrahiert oder es sind „erkennbare melodische Fragmente“ vorhanden, denen aber der Rhythmus entzogen wird. Beide Elemente, wie sie oben kurz angedeutet wurden, wechseln sich aber nicht klar voneinander ab, sondern sind eher durchgängig vorhanden, wobei das eine zuweilen mehr in den Vordergrund tritt.

Klangfarben gedrängt, in welchem er hoffnungslos verloren geht.¹⁹ Deswegen hat Frost für sich Folgendes entschieden: „Ich komponiere nicht, um Leuten den Teppich unter den Füßen wegzuziehen, sondern ich möchte, dass sie stehen bleiben und mitkriegen, was ich da tue.“²⁰

Was Frost genau tut, um seine Aussagen über Musik und deren Funktion, seine Ansichten über zeitgenössisches Komponieren und das für ihn wichtige ambivalente Verhältnis zwischen den „eigentlichen Parametern“ zu untermauern, soll an seinem 1999 entstandenen Streichquintett op.49 detailliert veranschaulicht werden.

Zum Verständnis scheint mir folgende Aussage von Frost über Schostakowitschs *Achtes Streichquartett* op. 110²¹ von aufschlussreicher Bedeutung zu sein, weil hier erkennbar wird, welche zentrale Rolle gerade diese Komposition für Frosts eigene musikalische und kompositorische Entwicklung spielt: „Opus 110a²² ist für mich und mein Leben ein Schlüsselstück. Dieses Stück kann ich hundertfünzigtausendmal hören, und es fasziniert mich immer noch. Man kann also Vorbilder haben und trotzdem eine eigene Sprache besitzen. Diese (eigene) Sprache zu finden, ist allerdings ein harter Kampf.“

4. Das Streichquintett „Verhängnis“ op. 49

4.1 Entstehung – Besetzung

1999 bekam Frost den Auftrag, ein Werk für ein Streichquintett zu komponieren, das bei „Jugend Musiziert“ neben den beiden „klassischen“ Werken als zeitgenössisches Werk – wie es die Regeln vorsehen – vorgetragen werden kann. Frost blieb ein Jahr Zeit für diese Auftragskomposition, die er schließlich in weniger als zwei Wochen fertig stellte. Die Besetzung war durch das Streichquintett von vorn herein vorgegeben: zwei Violinen, zwei Bratschen und ein Cello.

„Für mich war der Gedanke an ein Streichquintett interessanter als der an ein Quartett, weil man mehr Klang produzieren kann. [...] Diese Musik ist auch sehr auf den Klang aus, der sie trägt, und da sind fünf Instrumente einfach besser als vier.“

Frost sieht seine Herausforderung nicht unbedingt darin, für die Instrumentengruppe „Streicher“ zu komponieren, weil er selbst ein Streichorchester²³ dirigiert und auch schon für diese Instrumente geschrieben hat. Vielmehr liegt der Reiz für ihn darin, nun auch Neuland zu betreten und nicht einfach ähnliche

¹⁹ Meiner Meinung nach beantwortet diese Feststellung jedoch nicht die Frage nach dem ursprünglichen oder eigentlichen Sinn von „Neuer Musik“, die u.U. eben genau diesen bodenlosen Zustand beabsichtigt, dem sie den Hörer aussetzen will.

²⁰ „Deswegen, glaube ich, dass dieses Stück auch für Leute, die sich nicht auskennen, nachvollziehbar ist, weil es mit Vokabeln arbeitet“, die man schon mal gehört hat und einem Mut machen bzw. das Interesse wecken weiter zuzuhören.

²¹ Schostakowitschs Achtes Streichquartett op. 110 in c-moll entstand im Juli 1960 in Gohrisch bei Dresden. Das Werk trägt die Überschrift „Dem Gedächtnis der Opfer des Faschismus und des Krieges“.

²² Opus 110a ist eine Bearbeitung des Achten Streichquartetts, die von Schostakowitschs Schüler Rudolf Barschai durchgeführt und vom European Chamber Orchestra eingespielt worden ist. Diese Bearbeitung für Streichorchester hat Frost mit seinem Streicherensemble Opus M „lange Zeit sehr intensiv“ geprobt.

²³ Streicherensemble „OPUS M“

Strukturen wieder zu verwenden. Das häufige Arbeiten mit gleichen Instrumenten empfindet Frost auch als belastend, wenn er Neues komponieren soll. Er weiß genau, *was man wie* benutzen könnte: Insofern ist der Auftrag „ein Glück, Segen und ein Fluch gleichzeitig gewesen.“

4.2 Detailorientierte Analyse: Parallelen zu Schostakowitschs Streichquartett op. 110 oder ein kurzer Einblick in Frosts kompositorischen Arbeitsprozess

Das Streichquintett „Verhängnis“ ist „gefärbt“ von Schostakowitschs Komposition. Dennoch ist Frosts eigene Sprache unverkennbar, so dass hier nicht von einer einfachen, wenn auch stark abgewandelten Kopie die Rede sein kann. Die folgende detailorientierte Analyse versucht vielmehr, Frosts intime Beziehung zu und sein tiefes Verständnis für Schostakowitschs Musik wiederzuspiegeln. Die Parallelen sollen hier primär als Schlüssel²⁴ zu Frosts musikalischen Erinnerungen an Schostakowitsch verstanden werden. Gleichzeitig gewährt diese Art von Betrachtung einen gewissen Einblick in Frosts kompositorischen Arbeitsprozess.

Das Streichquintett trägt die Tempobezeichnung *Adagio*, deren langsamer Charakter sich fast statisch durch die gesamte Komposition wie ein roter Faden zieht.²⁵ Durch den bereits von Beginn an einsetzenden pulsierenden Rhythmus in der ersten Violine, der sich durch die akzentuierte, gleichmäßige Achtelbewegung auszeichnet, ist der Zustand, welcher sich dem Hörer durch die Titelterminologie „Verhängnis“ zwangsläufig aufdrängt schon von Takt 1 an erreicht: Eine bedrohlich alarmierende Spannung beginnt sich im *piano* von vornherein zu entwickeln.

Die erste Violine und das Cello versuchen scheinbar durch die weite Oktave „c“ den harmonischen Rahmen abzustecken, doch beginnt dieser in den folgenden Takten zunehmend zu verblassen. Spätestens ab Takt 6 ist keine klare harmonische Struktur mehr erkennbar.²⁶ Ausschlaggebend hierfür ist die stark avancierte Chromatik. Die ersten drei Takte enthalten bereits das „chromatische Total aller zwölf Töne“²⁷. Auch die enge Stimmführung und der häufige Gebrauch von kleinen Sekunden verleihen der Einführung (T. 1-13) ein Spannungsverhältnis, das sich im weiteren Verlauf zugunsten der Atonalität weiter verändert. Aber nicht nur im Zusammenklang, sondern auch als einzelnes Motiv kommt der Halbtonbewegung eine vom Komponisten beabsichtigte Funktion zu. Die fallende Chromatik integriert das bekannte Prinzip des Vorhalts.²⁸ Diese ausdrücklich betonte Seufzerbewegung²⁹ verdeutlicht sich jedoch erst im 5. Takt, wo die 1. Bratsche konzertierend hervortritt.

²⁴ Frost hat ja bereits erwähnt, dass Schostakowitschs op. 110 für ihn ein „Schlüsselstück“ ist.

²⁵ Frost erinnert sich an den Eingangschor der Matthäus Passion von Bach. Die gleichmäßige Bewegung in der Bassgruppe mag Frosts starkes Verlangen nach einem durchgehenden Puls beeinflusst haben.

²⁶ Es lässt sich kein wirklich tonales Zentrum ausmachen, das auf eine bestimmte Tonart deuten würde. Anders als bei Schostakowitsch, der seinem Quartett eine klare Tonalität (c-moll) zuweist, tauchen bei Frost nur selten Passagen auf, die eine Tonart, geschweige denn eine klare Kadenz, bezeugen. Frost selbst meint, dass er den Charakter von der Schostakowitsch-Harmonik „im weitesten Sinne“ in die von ihm verwendeten akkordischen Klänge integriert.

²⁷ Diese Wendung benutzt K. Grönke im Blick auf Schostakowitsch, vgl. *Komponieren in Geschichte und Gegenwart*, 44.

²⁸ H. Frost im Interview: „Es gibt sehr viele Vorhalte, weil Vorhalte etwas ‚Klagendes‘ haben. Die Auflösung dieser erfolgt anders als bei epochal zurückliegenden Werken.“

²⁹ Ein „klassischer Vorhalt“ findet sich meist auf einer betonten Zählzeit. Bei Frost tritt dieser völlig unterschiedlich auf: mal auf betonter und mal auf unbetonter Zählzeit.

Neben der fortschreitenden Achtelbewegung tritt im 1. Takt bereits ein verkürztes – beschränkt auf eine Zählzeit – rhythmisches Motiv auf, das sich – zunächst eingeleitet von der 2. Violine – zu den gleichmäßigen Achteln triolisch verhält. Bereits im 2. Takt auf der dritten Zählzeit wird dieser rhythmisch-motivischen Abspaltung von triolischem Charakter ein schnellerer Notenwert zugeordnet.

Diese kurz andauernde, aber bereits reichhaltige Exposition Frostscher Kompositionsmittel ist durchaus mit dem Prinzip der Entwicklung kompositorischen Materials von Schostakowitschs Kopfsatz des *Achten Quartetts* vergleichbar. Schostakowitsch präsentiert schon in den ersten 12 Takten³⁰ sein dem ganzen Quartett zugrunde liegendes Leitthema (mit den Tönen: d-es-c-h), welches sich zu Beginn fugenartig entwickelt. Allein durch das DSCH-Motiv, das in sich schon stark chromatisch konstruiert ist, ergibt sich fast zwangsläufig eine Darstellung aller zwölf Töne, die bereits in den ersten 8 Takten erfolgt ist. Schostakowitschs Umgang mit der Chromatik zeigt sich ebenfalls in der in Takt 28 beginnenden extrem chromatisierten Bewegung, wobei auch hier das Seufzerzitat von individueller, leidvoller Erscheinung gegenüber dem Unisono aus den drei Unterstimmen konzentrierend im Vordergrund steht.³¹

Dieser scheinbar neuartig empfundene Abschnitt ab Takt 28 bezieht sich jedoch in all seinen Bestandteilen konsequent auf den Werkbeginn. Wie „die Dualität von tonaler Gebundenheit und vorangetriebener Chromatik“³² bei Schostakowitsch bereits am Anfang erkennbar wird³³, so setzt auch Frost seine zu Beginn exponierten einzelnen kompositorischen Bausteine konsequent, wenn auch immer wieder unterschiedlich, im weiteren Verlauf seines Streichquintetts zusammen.

Eine kurze Rückschau auf die Anfänge beider Kompositionen gibt Aufschluss über die jeweiligen Kompositionsmethoden. In Schostakowitschs Namenssigle sind zwei Aspekte verschmolzen. Durch die Bedeutung des DSCH-Motivs bezieht sich Schostakowitsch einerseits auf das eigene Komponieren. Wie er allerdings dieses Motiv musikalisch in seine Komposition einbettet, gibt andererseits Aufschluss über seinen Rekurs auf die Höhepunkte der Musikgeschichte, nämlich Bach und Beethoven.³⁴

Dieses Prinzip, aus Geschichte und Gegenwart zu komponieren, ist bei Frosts Streichquintett ähnlich erkennbar. Allerdings ist für ihn der dur-moll-tonale Bezug auf das komplette Werk nicht angestrebt. Inmitten der ruhigen dunklen Masse, die als „Verhängnis“ über dem Menschen schwebt und zunehmend bedrohlicher zu werden scheint, finden sich immer wieder einzelne, aufhellende

³⁰ Da das Zeitmaß beider Kompositionen unterschiedlich ist, kann durchaus von einer ähnlich raschen Entwicklung gesprochen werden.

³¹ Vgl. K. Grönke, *Komponieren in Geschichte und Gegenwart*, 47-50.

³² K. Grönke, ebd., 47.

³³ In Takt 23 kadenziiert das DSCH-Motiv nach c-moll, der Grundtonart des Quartetts. Die nun folgenden Takte verweisen nochmals durch die ausgedehnten Orgelpunkt- und Halteton-Flächen auf den der Tonart zugewiesenen Grundton „c“.

³⁴ Es lassen sich schließlich zwei unterschiedliche Kompositionsmethoden herauskristallisieren: die altmeisterlich-handwerkliche Satzkunst mit ihrem barocken Gestus im fugenartig, engführenden Beginn und die klassisch-romantische traditionelle Schreibweise mit einer starken Orientierung an Dur-Molltonale Gebundenheit mit Kadenzcharakter. Vgl. K. Grönke, *Komponieren in Geschichte und Gegenwart*, 46 u. 79f.

Augenblicke, die durch eine klarere Harmonik³⁵, als das bereits Verklungene, dem Hörer eine kurze, ‚relative Entspannung‘ gewähren. Gerade an diesen Stellen zeigen sich deutlich Frosts Rückgriffe auf die barocke Setzweise wie kontrapunktische Figuren (s. T. 20), die sich fugenartig mit romantisch anmutendem Charakter wie Ruhepunkte geschickt in die gesamte Komposition eingliedern.

Frost nutzt diese klarere Harmonik jedoch unterschiedlich. Bereits in Takt 5 wird eine melodische Linie³⁶ mit motivischem Charakter solistisch vorgetragen, die im Zusammenhang mit den anderen Stimmen zumindest für zwei Zählzeiten einen anderen harmonischen Charakter beschreibt. Wesentlich deutlicher wird dieser Gedanke jedoch in Takt 20, wo die 2. Bratsche ein Motiv in die düstere Stimmung schleust, welches von der 1. Bratsche und schließlich der 2. Violine im Abstand einer Quinte und einer Quarte fugenartig³⁷ übernommen wird. Kurzweilig treten hier, akkordisch betrachtet, Gebilde auf, die an einen C- und ein D-Dur Akkord erinnern. Durch das chromatische Fortschreiten der Außenstimmen werden diese jedoch sofort wieder verschleiert. Ein an Takt 5 erinnerndes Motiv findet sich in Takt 32, wo die 1. Bratsche konzertierend hervortritt. Dieses chromatische, zwei Zählzeiten währende Bratschenmotiv bezieht sich u.a. auch wieder auf die Schostakowitsch-Motivik.³⁸ In Takt 38 wechselt das Cello zum ersten Mal seine Funktion: Es taucht kurz aus der Tiefe des Begleitens als solistische Stimme auf, um ähnlich schnell wieder in den metrischen Puls³⁹ hinab zu fallen.

Dem dreitaktig währenden „Einbruch“⁴⁰ (T. 45ff.) folgen nun eine Viertakt- und eine Zweitakt-Gruppe, die sich unmittelbar in etwas verändertem Zustand wiederholen, aber von der gleichen Idee getragen sind. Wie zu Beginn bilden die Außenstimmen eine gewisse harmonische Stütze durch eine gespannte Oktave (in diesem Fall „f“). Nur bleibt diese Oktave als Halteton ähnlich wie bei Schostakowitschs Orgelpunktflächen (Kopfsatz Streichquartett, T. 28ff.) über acht Takte liegen. Zwischen diesem Leerklang entfaltet sich, durch die 2. Violine angerei-

³⁵ „Klare Harmonik“ soll in diesem Kontext lediglich Klänge mit erkennbarer Dur-Moll-Struktur beschreiben.

³⁶ Dieses Phrase, von der 1. Bratsche gespielt, gehört ebenfalls zu der Frostschen Ausstellung von, für die ganze Komposition bestimmtem, kompositorischem Material.

³⁷ „Zusammengehalten“ wird die Komposition durch „kontrapunktische Figuren“. Frost ist sichtlich bemüht dem Hörer Orientierungshilfen zu schaffen. Die eigentlich „klassische“ Technik des Kontrapunktes (Das Sich-Beziehen auf eine andere Stimme) soll die einzelnen Stimmen stärker „zusammenschweißen“. So wandert auch der Puls durch alle Stimmen.

³⁸ Die „einsame Kantilene über den Leerklängen“ in Takt 28 (A. Wehrmeyer, Überlegungen zu Schostakowitschs achtem Streichquartett, 219): Abspaltungen von dieser Melodie, ähnlich wie das von Frost komponierte Bratschenmotiv (g-fis-f), sind für das Streichquintett von großer Bedeutung. Allerdings verdichtet Frost seine Klänge mehr als es Schostakowitsch tut durch stärkeren Einsatz von Chromatik (meist kleine Sekunden). So bekommen die Takte 14-15, 19 und 45-47 eine klangliche Wirkung, die an moderne Cluster erinnert.

³⁹ Diesem ständigen, fast penetrant wirkenden Element, dass in fast allen Werken Frosts (vergl. z.B. auch „Toccata“, op. 47, T. 15) zu hören ist, kommt auch bei dem Streitquintett äußerst starke Bedeutung zu, die dem Ganzen einen mühsam schleppenden, geradezu erschöpfenden Gestus verleiht. Der rhythmische Impuls ist gleichzeitig Kompositionsmerkmal, dass für Frosts eigene Sprache steht.

⁴⁰ Einbruch deshalb, weil hier der Puls jäh unterbrochen wird.

chert, eine durch kleine Sekunden bestimmte Leitthematik⁴¹ (1. Bratsche), welche einen weiteren Bezug zu Schostakowitschs 18-taktiger Kantilene⁴² herstellt.

Die Takte 52 und 53 bilden inmitten der schwebenden⁴³ Atonalität einen festen Halt, da hier ein klarer, wenn auch nicht in eindeutiger Grundstellung, b-moll Akkord mit kleiner Septime erklingt, der angestrengt versucht sich niederzulassen, indem er mit Hilfe der triolischen Sechzehntelgruppen ausschwingenden Charakter zeigt. Im darauf folgenden Takt erscheint die einzige deutlich kadenzierende Wendung, die sogleich die Reprise der vorigen Takte (T. 48-53) einleitet.⁴⁴

Die Takte 54 und 55 zeichnen sich besonders durch den klagenden, barocken Gestus aus, den die 1. Bratsche deutlicher als in Takt 48 hervorbringen kann. Der wiederkehrende Halteton („f“) in der 2. Violine verzerrt die melodischen Fragmente nicht. Die 1. Violine wirkt eher begleitend.⁴⁵ Die anderen Stimmen bedienen sich der unteren Tonlagen, so dass es zu keiner Verzerrung, wie es in den Takten 48-51 der Fall war, kommt.

An dieser Stelle sei kurz gesagt, dass „Verhängnis“ eigentlich eine Komposition für zwei Solo-Bratschen mit Begleitung ist. Die Bratschen haben eine zentrale Funktion. Sie wirken konzertierend, „obwohl man beim Hören nicht immer den Eindruck hat.“

Takt 58 birgt eine Zweistimmigkeit, die aber im Gegensatz zum Vorigem eher homophonen Charakter trägt und sogar auf der vierten Zählzeit ein c-moll erklingen lässt. Dieser Takt wird genau so wiederholt. Der Hörer bzw. der ‚Betroffene‘ muss sich wiederholt eingestehen, dass er dem „Verhängnis“ ausgeliefert ist und es bald kulminieren wird (und zwar im Schluss der Komposition, ab Takt 63). Frost führt dazu aus: „Verhängnis ist für mich etwas, das passiert und das ich nicht ändern kann. Schicksal wäre das falsche Wort, weil Schicksal auch positiv sein kann. Verhängnis ist etwas, was über mir hängt wie ein zwanzig Tonnen schwerer Betonklotz. Ich weiß, dass er runter kommen wird, aber ich weiß nicht wann.“

Zunächst vorsichtig herangeführt (Takt 60 und 61), dann im *molto crescendo* brutal (T.62) offensichtlich, läutet Frost den totalen Zustand des „Verhängnisses“ ein. Die Spannung, die bereits schon vom ersten Takt an ständig ein Auf- und Abbauen⁴⁶ durchläuft, hat in Takt 63 ihren Höhepunkt erreicht. Durch den hefti-

⁴¹ Der Terminus „Leitthema“ wurde von der sowjetischen Musikforschung für Schostakowitschs Viertongruppe (d-es-c-h) gesetzt. Er soll hier verwendet werden, um innerhalb des Streichquintetts nochmals auf zwei Dinge aufmerksam zu machen: Erstens beschreibt der Terminus in Verbindung mit Frost ein Verhältnis zu Schostakowitschs Musik und zweitens besitzen die von Frost oben beschriebenen Gebilde tatsächlich leitmotivische, wie thematische Qualitäten.

⁴² Takt 28ff., Kopfsatz 8. Quartett

⁴³ Das Wort „Verhängnis“ umschreibt er als einen ruhigen, schwebenden Zustand.

⁴⁴ Ob dieser Miniatur-Kadenz (von c nach f) aber in Bezug auf Schostakowitschs Tonalitätsbewusstsein größere Bedeutung zukommt, wage ich zu bezweifeln.

⁴⁵ Die einzige Aufnahme, die mir zur Verfügung stand, gibt hier die 1. Violine im *ppp* wieder. Da der Komponist das Stück selbst dirigierte, nehme ich an, dass das konzertierende Wirken der 1. Bratsche beabsichtigt ist bzw. zumindest damals war. Nach Frosts Empfinden funktioniert nämlich beides: Stellen, die zunächst *pp* unterzeichnet waren, erhalten plötzlich eine totale Veränderung der Dynamik, nämlich *ff* und umgekehrt. S. hierzu unten „Über die Intention der Kompositionen, deren Aufführung und Interpretation“

⁴⁶ Das Werk hat einen ruhigen, aber spannungsgeladen Charakter. Es baut sich „peu á peu“ auf. Allerdings geschieht dies nicht kontinuierlich, sondern es gibt immer wieder ein Ansteigen und Abfallen, wird wieder aufgebaut und fällt wieder zusammen und kulminiert dann am Schluss in dem, was für Frost das Verhängnis ist.

gen Ausdrucks-Kontrast zwischen Takt 62 und 63 wird das Spannungsverhältnis nochmals nachhaltig hervorgehoben. Beim *Achten Streichquartett* von Schostakowitsch geschieht dies in der Überleitung vom ersten in den zweiten Satz mit ähnlicher Wirkung, wobei hier der Kontrast noch deutlicher ist, da zusätzlich ein Tempowechsel erfolgt.

Der Gedanke von der stark rhythmisierten Motivik, die den gesamten Schluss durchzieht, findet sich bereits in Frosts „Toccata“ op.47⁴⁷ (1998 entstanden). Er benutzt ein Zitat, dem im gleichen Moment sogar wesentlich stärkere Bedeutung zukommt als in der Toccata selbst.

Das *Achte Streichquartett* von Schostakowitsch hat aus diesem Grund, also der Integration von bereits in älteren Kompositionen vorkommenden Materialien, eine Sonderstellung innerhalb seines Schaffens eingenommen. Allerdings ist die Fülle der von Schostakowitsch verwendeten Zitate wesentlich umfangreicher. Er ordnet sie überdies in chronologischer Reihenfolge: „Auf diese Weise wird der Weg durch das Quartett zugleich ein Weg durch markante Stationen von Schostakowitschs eigenem künstlerischen Werdegang“⁴⁸. Diese Absicht auch Frost zu unterstellen, wäre wilde Spekulation, da es sich bei ihm sowieso nur um ein einzelnes Zitat handelt. „Verhängnis“ ist ja auch eine Auftragskomposition, die aus anderen Absichten ins Leben gerufen wurde.

Zunächst im fff und bis Takt 70 im Unisono lassen die rhythmischen Fragmente der solistischen Violine wenig Raum: sie erklingt vielmehr „weinerlich“ inmitten ihren kleinen Sekunden, die unmittelbar sequenziert werden. Nach der Reprise (3/4 Takt, T. 68-70) dieser beiden Takte (T. 64-65), beginnt sich das Rhythmus-Unisono jedoch aufzulösen und wirkt zunehmend zurückhaltender und unsicherer. Die einst so statisch wirkende Rhythmik wird nun in ihre Einzelteile zerlegt und erzeugt so ein dunkles Echo. Die beiden Violinen stimmen nun ihren letzten Klagegesang an, bevor sie endgültig in einem Halteton verblassen. So wie Schostakowitsch seinen fünften Satz (*Largo*) beendet, schließt auch Frost seine Komposition: im sterbenden *pp* (*morendo*).

Vergleicht man die Großformen beider Werke miteinander, fällt auf, dass beide ein in sich geschlossenes Ganzes darstellen. Die bei Schostakowitsch vorkommende Spiegelreprise im 1. Satz⁴⁹ ist bei Frost nicht deutlich zu erkennen. Es gibt aber klare Formteile, die einen Rahmen⁵⁰ schaffen: *Siehe Grafik über die Großform im Anhang*

Für Schostakowitsch sind neben der Harmonik auch melodische Motive, die thematischen Charakter besitzen, ein konstitutives Element.⁵¹ Das Streichquintett dagegen ist eher – wie oben bereits beschrieben – durchsetzt von melodischen

⁴⁷ Takt 97 in der „Toccata“ lässt genau diesen Gedanken von der rechten Hand vortragen, der bei „Verhängnis“, transponiert und, in Besetzung und Tempo verändert, den Schluss beherrscht ohne an Identität zu verlieren.

⁴⁸ K. Grönke, *Komponieren in Geschichte und Gegenwart*, 56f.

⁴⁹ Die Großform des Kopfsatzes lässt sich ebenso auf das gesamte Quartett beziehen, weil es ja sowieso die einzelnen Sätze ohne Zäsuren mit einander verschmelzen lässt; vgl. K. Grönke, *Komponieren in Geschichte und Gegenwart*, 51f.

⁵⁰ „Ich wusste selber nicht, ob es mehrsätzig wird oder nicht. Aber als ich es fertig hatte, wusste ich, dass es zu Ende ist.“

⁵¹ In seinem *Achten Quartett* sind diese melodischen Fragmente meist augmentierte, transponierte und in der Besetzung und im Tempo geänderte Zitate aus seinem Schaffenswerk; vgl. K. Grönke, *Komponieren in Geschichte und Gegenwart*, 47f.

‚Splintern‘ die in sich aber keinen so großen Spannungsbogen⁵² wie bei Schostakowitsch aufweisen. Auch sind diese nicht konsequent zu Ende geführt, was für das emotionale Empfinden vielleicht auch ein Nachteil wäre, denn gerade durch die abrupte Unterbrechung einer begonnenen melodischen Linie wird man erst dem sich in der Komposition offenbarenden Spannungsbogen gerecht. Frost setzt anstelle von eindeutiger melodischer Führung, eher auf den stetigen Auf- und Abbau von Spannung. Natürlich erreicht Schostakowitsch auch Spannungshöhepunkte, jedoch erreicht er diese eher mit traditionellen Kompositionstechniken.⁵³ Die Spannungskurve aber, die Frost beabsichtigt, vollzieht sich durch Stimmtausch des andauernden Pulses⁵⁴ sowie durch clusterartige Klangflächen.⁵⁵ Außerdem sind mehrere Hoch- und Tiefpunkte innerhalb der Spannung erkennbar, die gleichwertig nebeneinander existieren. Der absolute Höhepunkt ist schließlich in Takt 63 erreicht.

Sicherlich können diese Aspekte über Spannungsauf- und -abbau für den eingeweihten Hörer schon allein aus dem Notenbild ersichtlich werden. Viel interessanter ist jedoch, wie es um diejenigen steht, die einer Aufführung das erste Mal beiwohnten: Der Jury von JMZ⁵⁶ hat es gut gefallen. 2002 wurde „Verhängnis“ vom Festival Orchestra ‚Stringtime in Goch‘ aufgeführt. Allerdings als Bearbeitung für Streichorchester.⁵⁷

Die Musiker selbst, nachdem „sie das Stück einigermaßen im Ohr hatten“, haben es gerne gespielt, „weil es eine Entwicklung hat und diese beim Spielen nachzuvollziehen ist. Das gilt auch für einige Leute, die das Stück gehört haben und mit denen ich mich nachher unterhalten habe.“

Selten jedoch beschreibt die erste Reaktion eines Zuhörers eine konkrete Rezeption: ‚Ich konnte dem folgen. Ich hab‘ zwar nicht verstanden, was es eigentlich soll, aber ich konnte folgen, und ich hab‘ – zwar angestrengt – aber gerne zugehört.‘ Für Frost ist dieser Ausspruch ein Kompliment, denn genau das bezieht er mit dieser Komposition.

5 Über die Intention der Kompositionen, deren Aufführung und Interpretation

Frost komponiert in erster Instanz für sich selbst, d.h. es interessiert ihn zunächst nicht, was, wie und warum die Außenwelt verreißen würde. Denn die quälende Frage, wie man letztendlich komponiert, damit etwas richtig und zeitgenössisch akzeptierbar aufgenommen wird, behindert seinen Arbeitsprozess. Ist diese Ar-

⁵² Sie wirken auch nicht so geschlossen wie das bei Schostakowitsch (2. Satz, Ziffer 21) der Fall ist.

⁵³ Ziffer 21 im zweiten Satz von Schostakowitschs Streichquartett: Die möglicherweise eine Originalmelodie darstellende Passage, die zunächst von 1. Violine, bei Ziffer 33 das vom Cello, gespielt wird, beschreibt den Höhepunkt des zweiten Satzes. Nicht nur melodisch, sondern auch harmonisch, denn hier tritt wieder die Grundtonart nach vorübergehendem *gis-moll* in den Mittelpunkt. Durch Tonartwechsel und durch Gebrauch von Zitaten unterschiedlicher Intensität schafft Schostakowitsch es einen Höhepunkt zu markieren. Die Mittel die ihm dazu verhelfen sind aber eher von traditionellem Charakter. Vgl. A. Wehrmeyer, 218ff.

⁵⁴ Takt 24: Die Violinen schreien aus Verzweiflung im *forte* das scheinbar nicht zu unterdrückende Puls-Motiv.

⁵⁵ T. 14ff und T. 45ff.

⁵⁶ Zunächst als Auftragskomposition für „Jugend Musiziert“ gedacht.

⁵⁷ Wahrscheinlich handelt es sich hier bei den Musikern um Mitglieder des von Frost ins Leben gerufene „OPUS M“ Streicherensemble.

beitsphase abgeschlossen, verlangt der, wahrscheinlich bei jedem Menschen vorhandene, „untilgbare Rest an Eitelkeit“ zumindest eine Akzeptanz durch Beifall nach einer Aufführung. Über Buh-Rufe der Zuhörer würde er also nicht allein mit der Begründung „Hauptsache, die Komposition gefällt mir“ hinwegkommen.

So wünscht sich Frost, dass wenigstens ein paar Zuhörer Gefallen an seiner Komposition gefunden haben. „Gefallen“ bedeutet für Frost nicht, „dass die Leute sagen: „Schön“ und „Klasse“, „sondern dass jemand, der ein Stück von mir hört, in irgendeiner Form anfängt zu denken oder zu empfinden. Wenn ich das schaffe, habe ich schon viel geschafft.“ Frost beschreibt diesen Anstoß, den er seinen Zuhörern durch seine Musik geben will, als „ein Unisono aus Denken und Empfinden“.

„Es soll sich eine Spannung aufbauen“ oder eine Art Film abspielen, der durch die subjektive Empfindung beim Hören entsteht. Der Titel hilft hier dem Hörer; ähnlich wie er dem Komponisten bei seiner Arbeit dienlich war. „Verstehen heißt nicht, dass die Leute die Auffassung von dem Stück haben wie ich, sondern dass sie sich selbst ein Bild machen. [...] Die Leute sollen was empfinden, denn dafür ist verdammt noch mal Musik da.“

„Wenn ich ein Stück schreibe, steht in der Partitur eigentlich wenig Dynamik“. Die dynamischen Prozesse ändern sich bei jeder Aufführung, weil der Reiz für Frost darin liegt, auch nach dem Komponieren mit dem Werk andere dynamische Schwerpunkte zu setzen. „Ich hatte einmal das Glück, dass ein anderer Dirigent, der eine andere Auffassung von dem Stück hatte, dieses aufgeführt hat. Das Ergebnis wahr absolut spannend.“ Nach Frosts Empfinden funktioniert beides: Stellen, die zunächst *pp* unterzeichnet waren, erhalten plötzlich eine totale Veränderung der Dynamik, nämlich *ff*. Die Begründung hängt mit dem Aufbau der Komposition zusammen, welcher sich eben nicht nur rein auf dynamischer Ebene vollzieht, sondern sich auch in der Kompaktheit des Notensatzes verdeutlicht.

Es kommt sogar vor, dass Fehler bei der praktischen Aufführung nach Frosts Empfinden schließlich besser ins Klanggefüge „passen“ als das ursprünglich Geschriebene. Klingt das Ergebnis für Frosts Empfinden wesentlich besser, so wird diese „Veränderung“ in der Partitur vermerkt.

Als Reaktion auf seine Kompositionen bekommt Frost häufig zu hören, es klinge wie Filmmusik. Früher, so Frost, war dies für ihn eher eine Beleidigung, weil Filmmusik im Allgemeinen als nicht sonderlich anspruchsvoll zu komponieren galt.⁵⁸

6. Filmmusik und deren Bedeutung für das Empfinden von Musik

Auch bei „Verhängnis“ kann der Hörer ziemlich schnell überzeugt werden, dass es sich genau um das Genre Filmmusik handelt, obwohl der Komponist nicht in Verbindung mit einem konkreten Film komponierte.

⁵⁸ Ich glaube, dass es damit zusammenhängt, dass diese Musik nicht nur mit der ihr verfügbaren kompositorischen Mittel zu überzeugen braucht, sondern zusätzlich auch große Unterstützung – im Hinblick auf das Empfinden von Musik – von der szenischen Darstellung bekommt.

Als herausragendes Zitat aus diesem Genre wird das Motiv aus der Musik für den Nachkriegsfilm „Das Boot“ genannt⁵⁹. Hierzu meint Frost, der weder den Film noch die Musik kennt, dass die Unterstellung, er habe seine Komposition durch diverse Zitate bewusst angereichert, nicht unbedingt abwegig und als negativ zu werten sei, da „zu bestimmten Zeiten bestimmte Vokabeln in der Luft liegen, und wenn jemand anders diese vorher gebraucht, dann gilt man selber als der Plagiator.“

Der eigentliche Grund, warum Frosts Musik oft schnell den Eindruck erweckt, sie sei für einen Film komponiert, liegt nicht nur an typischen Klangfarben, die der Hörer/die Hörerin aus ihm/ihr bekannten Filmen zu kennen meint, sondern auch an Frosts Arbeitsweise selbst. Abgesehen davon hat er schon häufig wirkliche Filmmusik geschrieben.⁶⁰

Der Gedanke an einen vorher über dem Ganzen stehenden Titel, veranlasst den Komponisten dazu, eine Vorstellung von eben diesem Titel wie einen Film „abspulen“ zu lassen, den nur er selbst in seinem Inneren projiziert: „Ich illustriere das, was ich empfinde. [...] Es ist ein Film, der sich mit einer Stimmung auseinandersetzt, die kein konkretes Bild hat (konkret wäre: „Ein Hund läuft über die Straße, und ein Auto überfährt ihn.“). Insofern kommen viele Leute darauf, dass ein paar meiner Stücke in Richtung Filmmusik tendieren.“

Ein ähnliches Phänomen lässt sich diesbezüglich bei Programmmusik finden. Das Programm, welches dem Werk zugrunde liegt, löst, was ja auch die Intention dieser ist, unmittelbar eine Vorstellung aus, die sich oft wie eine Art Film im Geist abspielt. Anders also als bei Bachs *Kunst der Fuge*, die den Begriff ‚absolute Musik‘ verdient, ist das Streichquintett „Verhängnis“ als Programmmusik zu betrachten.

„Alles läuft für mich, auch wenn ich schreibe, über Bilder ab.“⁶¹ Das erste Kapitel seines im Oktober 2002 erscheinenden Romans liest sich wie ein Drehbuch. So war jedenfalls die Reaktion derjenigen, denen der Anfang des Buches vorgestellt worden ist.

„Jede Musik, eingeschlossen die Fuge von Bach, ist als Filmmusik absolut tauglich. Man muss nur den richtigen Film dazu finden.“

7. Frosts Beschäftigung mit dem Tod und der Vergänglichkeit

Sehr viele Werke von Frost – u.a. auch „Verhängnis“ – beschäftigen sich mit Tod und Vergänglichkeit. Das allein wird deutlich, wenn man nur ihre Titel genauer betrachtet: „In der Stunde unseres Todes“ (für Cello und Klavier), „Totentanz“, „Winter“...

⁵⁹ Gemeint ist Takt 45 und 46: Der „aufgeklappte“ Akkord, so wie Frost ihn beschreibt, erinnert stark an einen Ausschnitt aus der für Wolfgang Petersens Film „Das Boot“ komponierten Filmmusik von Klaus Doldinger.

⁶⁰ Frost hat sich, wie auch schon aus seinen biographischen Notizen hervorgeht, sehr intensiv mit Filmmusik beschäftigt und dies auch für zwei Semester an der Universität Köln unterrichtet. Hier zeigt sich ein neuer Bezug zu Schostakowitsch als Komponist. So schuf Schostakowitsch die Musik zu mehr als dreißig Filmen. Ebenso war er ähnlich wie Frost der Ansicht, dass ein echter Komponist in der Lage sein müsse, in jedem Genre zu schaffen.

⁶¹ Zu den Ideen der klanglichen Umsetzung von Bildern entsteht selbst bei Frost eine Vorstellung der Form, die zumindest bei Beginn des Komponierens vorhanden ist. Im weiteren Verlauf des kompositorischen Prozesses kann sich diese Form manchmal auch „verselbstständigen“: „Ich habe eine Anfangsidee und es kann passieren, dass ich am Schluss woanders lande.“

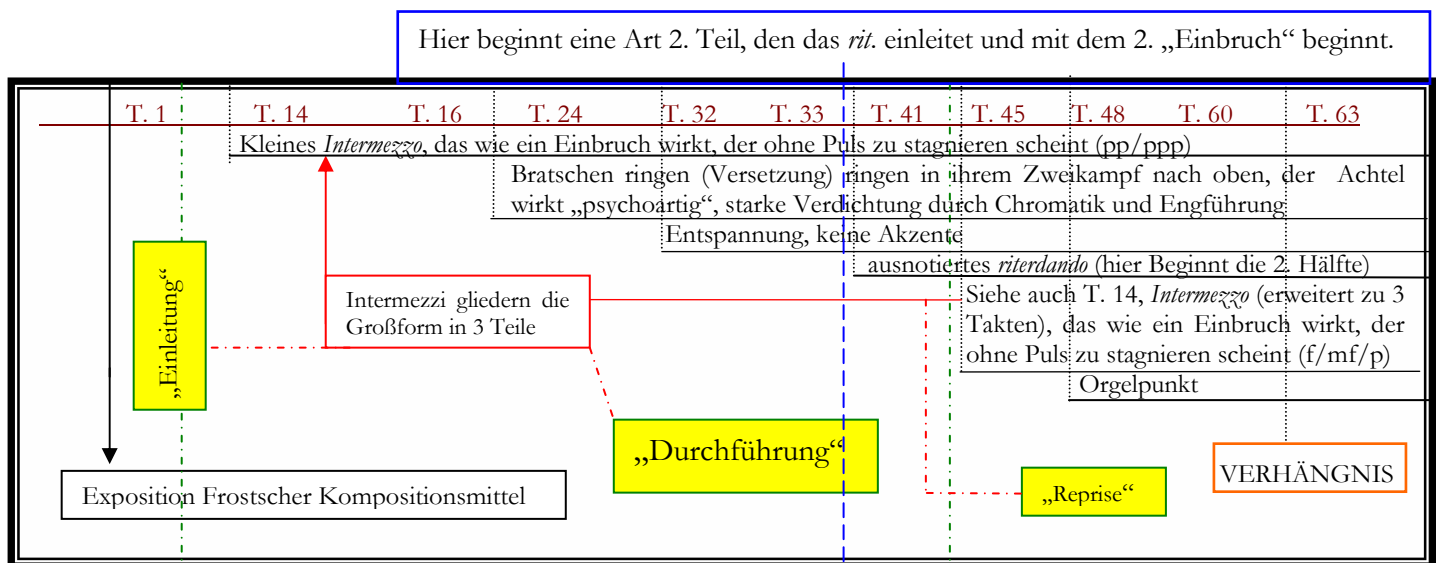
„Wie kann man denn Frostmusik umschreiben? – Das ist Musik für das oberste Fach im Eisschrank.“ Hier sei anzumerken, dass der Nachname des Komponisten „Frost“ nicht in Bezug auf seinen späteren Werdegang/Lebensweg innerhalb des Komponierens gewählt wurde. Dies mag einzig und allein ein (un-)glücklicher Zufall sein.

Mittlerweile hat Frost es geschafft, auch ein paar „lustige“ Kompositionen zu schreiben, was aber lange Zeit nicht funktionieren wollte.

Die ständige Auseinandersetzung oder besser die Beschäftigung mit dem Thema Tod und Vergänglichkeit ist für Frost eine manische, da ihn diese Thematik sehr berührt. So handelt sein im Oktober 2002 erscheinender Roman „Lenzenhorst oder die Zeit ausschütten“ ausschließlich von dem Thema Tod. Die Faszination dieser Thematik begründet sich für Frost in dem Gefühl, dass der Tod die Chance, noch etwas zu tun, was man bisher noch nicht vollendet hat, gnadenlos verwehrt. Dieser Gedanke erschrickt ihn, und ähnlich sieht er auch sein eigenes Gesamtwerk von der Vernichtung bedroht: Alles geschriebene und Komponierte wird schließlich auf den Müll geworfen und ist keinem mehr zugänglich.

Die genaue Begründung für diese Aufmerksamkeit auf Tod und Vergänglichkeit – denkt Frost – müsste jedoch von einem Psychologen tiefer ergründet werden. Die genaue Ergründung dieses Interesses will er aber nicht geschehen lassen. Nehme man ihm dieses „Geheimnis“, würde man ihn gleichzeitig der Motivation berauben, denn auch das Handwerk, sei es Komponieren oder Bücher schreiben, hat für Frost sehr viel mit einem Mysterium zu tun: „Nicht wissen warum bzw. wie ich etwas tue, das treibt mich. Denn bei Sachen, die ich weiß, verlier ich meistens sehr schnell das Interesse.“

8. Grafik: Großform des Streichquintetts „Verhängnis“



9. Auftragskompositionen

*Zu Einweihung des „Textilmuseums der Stadt Bocholt“ entstand die Komposition „Patchwork“ für 5 Schlagzeuger, Klarinettenquartett, 4 Kinderchöre und Elektronik.

**Für das erste Niederrheinische Herrensitzspektel entstand als Auftragskomposition „Noemi“ für Sopran und Klavier.

***Im Auftrag des amerikanischen Pianisten Jeffrey Jacob entstand 1986 „New York - a quiet scene for piano“ für Klavier und Spieluhren. Uraufführung an der Akademie der Künste in Berlin. Weitere Aufführungen in Sao Paulo, Rio, Chicago, Madrid, Köln und St. Petersburg.

Tonträger

1987 erschien im Rahmen der Reihe „Dokumente Klever Musik“: „Grauzone“ - ein musikalisches Portrait des Komponisten Heiner Frost. Auf der Platte befinden sich: „Variations on a Silent Motion“ (f. großes Orchester), „Germinal“ (f. 3 Trompeten, 2 Oboen, Streichorchester, Schlagzeug, Klavier und 2 Soprane), „Nachtgesänge“ (f. Sopran und Klavier), „Ventose“ (f. Klarinette und Klavier), „Grauzone“ (Tonbandcollage) und „Scherzo“ (f. Oboe und Klavier in der Fassung für Klarinette und Klavier).

10. Literatur

Grönke, K., Komponieren in Geschichte und Gegenwart. Analytische Aspekte der ersten acht Streichquartette von Dmitrij Schostakowitsch, in: A. Wehrmeyer (Hg.), Schostakowitschs Streichquartette – Ein internationales Symposium (Schostakowitsch-Studien Bd. 5), Berlin 2002, 41-80.

Wehrmeyer, A., Überlegungen zu Schostakowitschs achtem Streichquartett, in: Ders. (Hg.), Schostakowitschs Streichquartette – Ein internationales Symposium (Schostakowitsch-Studien Bd. 5), Berlin 2002, 213-228

Die Partitur für das Streichquintett „Verhängnis“ kann man bei <http://www.copy-us.com/> downloaden.

11. Ausschnitt aus H. Frosts Werkverzeichnis⁶²

- ♪ Rien ne va plus – für Querflöten ad libitum
- ♪ Sexagon – für 32 Instrumente in zwei Kreisen und Klavier
- ♪ Hisperion – für Streichquartett
- ♪ Die Hand ist tot – für 8-stimmigen Chor
- ♪ Germinal – für zwei Soprane, Streicher, zwei Oboen, drei Trompeten, Schlagzeug und Klavier

⁶² Weitere Informationen hierzu unter <http://www.lenzenhorst.de/>

- ♪ Je ne chante plus – für Sopran und Klavier
- ♪ Sri – Tonbandkomposition
- ♪ Messidor – für Doppelstreichorchester
- ♪ Totentanz
- ♪ Knake Stücke – für Klavier
- ♪ Schade, schade – für Klavier
- ♪ Drei Skizzen – für zwei Violinen und Klavier
- ♪ Adieu, Karl Heinz – für Klarinette und Klavier
- ♪ Graffiti – für Klarinette solo
- ♪ Nachtgesänge – für Sopran und Klavier (eigene Texte)
- ♪ 6 Briefe – für Klavier
- ♪ Ventose – für Klarinette und Klavier
- ♪ Variations on a silent Motion – für großes Orchester
- ♪ Scherzo – für Klarinette und Klavier
- ♪ Studie – für zwei Klaviere
- ♪ Trio – für Oboe, Fagott und Klavier
- ♪ Abwärts – für Klavier
- ♪ Thema, Variation und Fuge – für Klavier
- ♪ Andegro – für Klavier
- ♪ This Way – für Klavier
- ♪ Giacomo – für Englisch Horn und Klavier
- ♪ Lenzenhorst – für Alt und Klavier (eigene Texte)
- ♪ Abschied – für Bass und Klavier (eigene Texte)
- ♪ Et Wa So – für Violine und Klavier
- ♪ ausZeit – für alt und Klavier (eigene Texte)
- ♪ Erinnerungen an eine unbekante Landschaft (Filmmusik)
- ♪ Again – für Violine und Klavier