

Sendemanuskript:

„Polyphonie als Perspektive. Der Komponist und Dirigent Robert HP Platz“

Autorin: Hella Melkert

Hessischer Rundfunk, hr 2 kultur, Redaktion Bernd Leukert

Sendetermin: 25. 4. 2006, 21.30-23.00 Uhr

Tonbeispiel 1: Robert HP Platz, aus *Horizont Architektur* (2002); Ulrich Leykam, Carillon; Carin Levine, Flöte; Regie Robert HP Platz

HM: Ähnlich wie in der bildenden Kunst ist es für viele Komponisten zeitgenössischer Musik längst zu einer Selbstverständlichkeit geworden, werkübergreifend zu arbeiten: sie komponieren Werkstränge zu bestimmten Themen, oder entwerfen Stücke, die wie Module miteinander kombiniert werden können. Robert HP Platz hat diese Art zu arbeiten konsequent zu Ende gedacht: seit über fünfzehn Jahren schreibt er an einem Œuvre, in dem zwar die einzelnen Kompositionen für sich stehen können, gleichzeitig aber zu einer übergeordneten Struktur vernetzt werden, ohne dass Platz deshalb sein ganzes weiteres Schaffen von vornherein festgelegt hätte. Wenn der 1951 geborene Komponist augenzwinkernd von seinem „Weiter Wachsenden Werk“ spricht – wobei man das bekannte „www“ gerne heraushören darf – dann scheint es, als hätte dieses Konzept ihm von Anfang an klar vor Augen gestanden. Im Gegenteil aber war der Weg hin zu diesem netzartig verknüpften Gesamtschaffen sehr lang; jeder Schritt in dieses kompositorische Neuland erfolgte wohlüberlegt.

Tonbeispiel 2: Robert HP Platz, aus *Maro & STILLE* (1980/81); Irvine Arditti, Violine

HM: Aufgewachsen ist Robert HP Platz in Bühl bei Baden-Baden. Dass er als Jugendlicher in einer Rockband Gitarre spielte war für seinen Werdegang wahrscheinlich weniger entscheidend als die Tatsache, dass er sich mit 15, 16 Jahren intensiv mit zeitgenössischer Kunst beschäftigte, zum Beispiel mit den Surrealisten. So stieß er auch auf die Philosophie des Zen und durch Zen wiederum auf Japan. Er kaufte Schallplatten mit japanischer Musik und begeisterte sich für japanische Gärten. So wurden Spuren gelegt, die sich bis heute in seinem Schaffen verfolgen lassen. Auch holte sich Robert Platz noch als Schüler die Erlaubnis ein, den Proben des SWF-Sinfonieorchesters Baden-Baden beizuwohnen. 1970 begann er sein Studium an der Musikhochschule in Freiburg im Breisgau in den Fächern Dirigieren, Musiktheorie, Klavier und, bei Wolfgang Fortner, Komposition. Platz würdigte Fortner nach dessen Tod als einen wunderbaren Lehrer, der, Zitat: „mit unvergleichlichem Spürsinn die vorgelegten Partituren auseinandernahm, (...) das Geschriebene wie zur Prüfung vor sich hinsingend ...“ - Zitatende. Bereits während des Studiums blickte Platz gerne über die

Musik hinaus und interessierte sich nicht nur für Literatur, Kunst und Architektur, sondern auch für Entwicklungen in den Naturwissenschaften. In Freiburg hörte er zum Beispiel den Parapsychologen Hans Bender.

RHPP: Der Bender war damals ein ganz berühmter Mann und hielt eine Vorlesungsreihe über die „Traumdeutung“ von Freud und dann noch über C.G. Jung, Traumanalysen. Das hat mich sehr interessiert, weil es natürlich Wege aufzeigt, wie man mit seinem Unterbewussten umgeht, wie man mit dem umgeht, was eigentlich das höchste Gut ist, das beim Komponieren in ein Stück einfließen kann. Weil, wenn ich ganz bewusst arbeite, und das tue ich, als Komponist: da gibt es strategische Planungen für die Form, für das Material, mit dem ich umgehe, aber der eigentliche Stimulus ist damit ja nicht benannt: das, was tatsächlich passiert, wenn ich komponiere. Und diese Grenzen ein bißchen zu verschieben, indem ich verstehe: was passiert eigentlich, wo kommt das her, und wie öffnet es sich und wie kann ich mich öffnen für etwas, das nicht von mir kommt, sondern das von außen auf mich kommt, das fand ich doch hochinteressant, auch im Rückblick.

Tonbeispiel 3: Robert HP Platz, aus *Maro & STILLE* (1980/81); Christine Whittlesey, Sopran; Kristi Becker, Klavier; Irvine Arditti, Violine; Ensemble Köln, Ltg. Robert HP Platz

HM: 1973 wechselte Robert HP Platz nach Köln, um sein Kompositionsstudium bei Karlheinz Stockhausen fortzusetzen, der seine Musikauffassung entscheidend prägte.

1980 war Platz Mitbegründer des Ensemble Köln, das er über zwanzig Jahre leitete und das im Lauf der Jahre einige Hundert Uraufführungen besorgte. Platz pflegte dabei ein möglichst breites Repertoire und führte viele Werke von Komponisten auf, die ganz anderen ästhetischen Richtungen angehören als er selbst. Auch die Klassiker der Moderne wurden nicht vernachlässigt: Webern, Berg und Bartók wurden selbstredend mit Kagel oder Manoury kombiniert, denn Platz ist kein Befürworter der häufig praktizierten Abschottung zeitgenössischer Musik. Institutionell gefördert wurde das Ensemble Köln nie, was zu einem der Gründe für seine Auflösung wurde. Als Verwaltung und Acquisition Platz immer mehr Zeit kosteten, sah er sich im Jahr 2001 gezwungen, sich neu zu orientieren. Heute arbeitet er als ständiger Gastdirigent mit den Ensembles „Musica d’Insieme“ in Mailand und „Ensemble Alternance“ in Paris.

Die intensive Zusammenarbeit mit der Flötistin Carin Levine im Ensemble Köln hatte es Platz ermöglicht, die Flöte in all ihren Facetten zu studieren. Sie spielt seitdem eine so herausragende Rolle in seiner Musik, dass sich die Frage nach den Wurzeln für diese Vorliebe stellt.

RHPP: Die Initialzündung ist ganz einfach, dass die Flöte wie kein anderes Instrument eng mit der menschlichen Stimme verwandt ist. Also ich empfinde es als das unmittelbarste Instrument überhaupt. Ich war nie in der Lage, als Junge, was andere können, mit einem Grashalm zwischen den Daumen quasi Oboe zu spielen, also mit Rohrblättern habe ich es nicht so ... Flöte war sicher, glaube ich, auch das erste

Musikinstrument überhaupt: ein ausgehöhlter Knochen, in den einer reingeblasen hat und entdeckt hat, dass da der Wind ganz nett pfeift. Und diese Unmittelbarkeit, nicht nur das Historische natürlich, sondern auch die Unmittelbarkeit selbst: ganz einfach durch Ausatmen einen Klang hervorzurufen – und dass der menschliche Atem sich so musikalisieren lässt: das ist schon sehr verführerisch. Und gerade über die Verbindung zur japanischen Musik und Shakuhachi, was ja de facto ein Aufbrechen des Klangs bedeutet in seine Obertöne und damit verbunden wiederum die potenzielle Polyphonisierung des Klangs, das macht mir die Flöte sehr wichtig. Polyphonisierung des Klangs heißt: in dem Moment, wo ich einen Klang in seine Einzelteile zerlegen kann, also in einen dominanten Grundton und einen dominanten Oberton, in dem Moment kann ich natürlich auch polyphon Linien komponieren für die Obertöne als solche und die Grundtöne, also ich kann praktisch einen zweistimmigen Kontrapunkt schreiben.

Tonbeispiel 4: Robert HP Platz, aus *Flötenstücke* (1983); Carin Levine, Altflöte und Ensemble Köln, Ltg. Robert HP Platz

HM: *Flötenstücke* für Altflöte und Ensemble von Robert HP Platz aus dem Jahr 1983, gespielt von Carin Levine. Hinter dem schlichten Titel *Flötenstücke* verbirgt sich ein im Rückblick für Platz' weitere Entwicklung richtungweisendes Konzept. Die Polyphonisierung des Flötentons, die dem Spiel auf der japanischen Shakuhachi-Flöte ähnelt, zieht hier eine Polyphonisierung der formalen Anlage der Komposition nach sich. Die fünf Sätze spielen sich nicht wie gewohnt nacheinander ab, sondern überlappen sich zum Teil:

Tonbeispiel 5, Robert HP Platz, aus *Flötenstücke* (1983); Carin Levine, Altflöte und Ensemble Köln, Ltg. Robert HP Platz

HM: Während in den *Flötenstücken* Alt- und Bassflöte noch den dritten Satz spielen, setzt das restliche Ensemble bereits mit dem vierten ein. Für solche formalen Abläufe prägte Robert HP Platz den Begriff der Formpolyphonie, den er behutsam weiterentwickelte. In *from fear of thunder ... dreams* für Ensemble von 1987 überlappen sich bis zu vier der sechs Sätze.

Bemerkenswert ist hier der Gebrauch des Raums: der vierte Satz für Horn und ein Tonband, das weitere zwanzig Hörner enthält, soll außerhalb des Konzertsaals aufgeführt werden, ohne Übertragung dorthin. Dieses Fernorchester aus Hörnern knüpft zwar bei der romantischen Tradition an, weist zugleich aber auf eine mögliche Differenzierung der Hörerposition voraus. Später wird Platz vernetzte Stücke komponieren, die an einem Aufführungsort in verschiedenen Räumen aufzuführen sind, so dass die Hörer das Konzert unterschiedlich wahrnehmen, je nachdem, in welchem Raum sie sich befinden.

Tonbeispiel 6: Robert HP Platz, aus *from fear of thunder ... dreams* (1987/88); Ensemble Köln, Ltg. Robert HP Platz

HM: Für seine Kammeroper *Dunkles Haus*, entstanden 1989 bis 91, suchte Robert HP Platz die Zusammenarbeit mit dem bildenden Künstler Stefan Szczesny. Dieser besorgte Bühnenbild und Kostüme für das symbolbeladene Werk, in dem ein Mann, eine Frau und ein Kind als Archetypen zwischen verschiedenen Bedeutungsebenen wechseln.

Zunächst hatte Platz das Stück *Pièce noire* für Kammerensemble und Tonband komponiert. Angeregt wurde es durch den Text „Bildbeschreibung“ von Heiner Müller, worin dieser ein Bild und die Phantasien, die es auslöst, zwingend in Worte fasst. Platz war von der, wie er es nennt, „Beschleunigung bis zum Atemlosen aus völliger Ruhe“ im Text von Müller fasziniert. Den letzten Abschnitt von *Pièce noire* gestaltete Platz als komprimierte Essenz des gesamten Ablaufs. Anschließend diente die Komposition *Pièce noire* als Modell für die Oper *Dunkles Haus*: deren Gesamtform ergab sich aus der Vergrößerung von *Pièce noire*, das selbst den Schluss der Oper bildet. Wie ein roter Faden lässt sich diese Idee in Platz' Schaffen verfolgen: ein Teil einer Komposition enthält die geballte Information für das ganze Stück. Indem die ganze Oper *Dunkles Haus* in *Pièce noire* komprimiert wird, entsteht eine enorme Verdichtung: das Stück implodiert gewissermaßen gegen Schluss.

Tonbeispiel 7: Robert HP Platz, aus *Dunkles Haus* (1990); Ensemble „MARSTALL“ der Bayerischen Staatsoper, Ltg. Robert HP Platz

HM: Im Herbst 1989 lebte Robert HP Platz zum Teil als Stipendiat im Künstlerhof Schreyahn in Niedersachsen, ganz nah an der damaligen Grenze zur DDR.

RHPP: Ich kann mich sehr gut erinnern, dass ich, als ich nach Schreyahn kam, von dieser merkwürdigen Grenze, die sich wie eine Wunde durch den Wald zog ... ja das klingt komisch, wenn ich sage: fasziniert war, aber sie hat natürlich abgestoßen durch das, was man da sehen konnte, durch das, was man sich eben vorstellen konnte, durch das was man sieht. Gleichzeitig zog es auch an, als ganz merkwürdiges Kuriosum: auf welche merkwürdigen Ideen Menschen kommen können. Und wann immer ich Besucher hatte, habe ich sie immer zur Grenze gefahren, habe ihnen das gezeigt. In den Tagen, als in der deutschen Botschaft in Prag große Mengen von Flüchtlingen sich gesammelt hatten, wurde die deutsch-deutsche Grenze von Hubschraubern abgeflogen, die habe ich nur gehört, ganze Nächte durch – und weiß auch heute immer noch nicht, ob das westdeutsche oder ostdeutsche waren, aber gehört habe ich die, und das war ganz untypisch, das gab's vorher nicht. Den 9. November habe ich in Paris verlebt, nicht in Schreyahn. Ich war abends eingeladen zum Abendessen bei Freunden, und zwar bei Louis Sager, Ludwig Sager, ein Komponist, leider verstorben, der in Charlottenburg in Berlin geboren war, zum Busoni-Kreis gehörte, damals und dann aus Deutschland geflohen war, in Paris lebte. Und als ich bei Louis ankam, war Louis in Tränen und sagte nur: „Komm rein“. Er hatte den Fernsehapparat an und da sah ich die Leute auf der Berliner Mauer tanzen und Louis saß dabei und war in Tränen aufgelöst, dass er das erleben konnte, noch. Ich war dann relativ rasch wieder zurück in Schreyahn. Mein Stipendium ging ja bis Januar, einschließlich, und das passierte im November

und in dieser Schlusszeit hatte ich dann ein Konzert und brachte aus Paris einen sehr guten Geiger mit. Und mit dem bin ich dann an der Stelle, bis wohin ich immer nur Besucher hingefahren hatte zum Schauen, wie diese Grenze aussieht, mit dem konnte ich dann über eine frisch gelegte Pontonbrücke, vorbei an Containern, die jetzt ein Zollamt enthielten, nach Salzwedel fahren, der nächstgrößeren Stadt. Das war doch hochinteressant. Die ostdeutschen Zöllner wollten uns nicht durchlassen, weil wir kein Visum hatten, aber es war möglich, sie zu überreden. Nach dem Rundgang durch die Stadt fand ich an der Windschutzscheibe meines Wagens Zettel von Kindern, mit ihrer Adresse: sie wollten einfach ein bißchen Post von außen haben. Ich habe diese Zettel mitgenommen nach Paris und habe aus Paris, mit Eiffelturm drauf usw., Postkarten hingeschrieben – und es würde mich schon sehr interessieren, was aus diesen Kindern geworden ist, also ich ärgere mich richtig, jedesmal wenn ich daran denke, dass ich diese Zettelchen verloren habe inzwischen. Am liebsten würde ich da nochmal Kontakt aufnehmen und sagen „Jetzt erzähl doch mal, was Du gemacht hast, was aus Dir geworden ist!“

HM: In der 1989 begonnenen Doppel-Komposition *Grenzgänge STEINE* bezieht sich Robert HP Platz auf Schreyahn. Wenn *Grenzgänge* für Orchester und *STEINE* für zwei Klaviere gemeinsam aufgeführt werden, agieren die zwei Klaviere zunächst unauffällig innerhalb des Orchesterstücks, bis sie sich mit dem virtuosen Stück *STEINE* selbstständig machen. „Steine“ ist der Name einer kleinen Ortschaft in der Nähe von Schreyahn, aber der Titel verweist zugleich auf einen Stein, der Platz in Schreyahn zum Offenhalten der Tür diente. In einem Buch über die japanische Teezeremonie fand er außerdem die Abbildung eines Steins, der im Teegarten als Wegweiser fungiert. Diese scheinbar willkürlich verlaufende Assoziationskette hat dennoch einen Bezug zur Musik. Denn so, wie der Stein im Teegarten den Weg weist, so weist auch das Stück *STEINE* einen Weg, indem es aus *Grenzgänge* abzweigt: nämlich den immer deutlicheren Weg formpolyphonen Komponierens. Im nun folgenden Ausschnitt treten die Klaviere explosionsartig aus *Grenzgänge* heraus: die Komposition *STEINE* lässt sich wie ein zweiter Diskurs neben *Grenzgänge* verfolgen, bis ihre Energien allmählich abebben.

Tonbeispiel 8: Robert HP Platz, aus *Grenzgänge STEINE* (1989/92-93); Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester, Ltg. Hans Vonk; Kristi Becker und Pi Hsien Chen, Klavier

HM: *Grenzgänge STEINE* von Robert HP Platz. In der nachfolgenden Komposition *SCHREYAHN* werden die beiden Klaviere nach geraumer Zeit wieder in den musikalischen Fluss eintreten und mit wenigen verstreuten Akkorden den allmählich ausklingenden Schluss von *STEINE* widerspiegeln. An dieser Stelle in seinem Schaffen hat Platz offensichtlich angefangen, Bezüge zwischen Kompositionen über ihre Grenzen hinweg herzustellen. Zugleich reift in ihm der Entschluss, seine künftigen Werke in einen gemeinsamen Zusammenhang zu stellen.

*SCHREYAHN* für Violoncello und Instrumentalgruppen umfasst sechs Sätze, „Bücher“ genannt, die sich wiederum zunehmend überlappen. Jedes „Buch“ folgt seiner eigenen Zeitentfaltung; dennoch haben die selbstständigen Musiken ihre Berührungspunkte und werden auf einen gemeinsamen Schluss zugeführt. Für die Wahrnehmung des formpolyphonen Konzepts ist die von Platz mitkomponierte räumliche Trennung der unterschiedlichen Stränge entscheidend, denn nur so ist ihre Durchhörbarkeit gewährleistet. Nur das Cello sollte sich im unmittelbaren Aufführungsraum mit dem Publikum befinden. Die anderen Musiker spielen in angrenzenden Räumen; ein Bläserensemble hinter dem Publikum sollte sich während des Spiels sogar langsam entfernen. Eine solche Verräumlichung des Klangs ist Bedingung für das Gelingen von formaler Polyphonie, nicht ihre Folge. Das Konzept für *SCHREYAHN* geht denn auch zurück auf eine konkrete Erfahrung von Robert Platz. Als unterschiedliche Geräusche ihn im Künstlerhof vom Komponieren abhielten – singende Vögel, übende Musikerkollegen links und rechts und eine vorbeiziehende Blaskapelle aus dem Dorf – entschied er sich, diese Störfaktoren für seine Musik fruchtbar zu machen.

Im nun folgenden Schluss von *SCHREYAHN* findet das verstreute Ensemble auf einer tremolierenden Klangfläche zusammen; es setzt ein Epilog ein für Cello und Sopran, auf das Gedicht „Abend hinter Schreyahn“ von Heinz Kattner, der zur gleichen Zeit im Künstlerhof lebte. Das Gedicht ist Platz gewidmet und schildert einen abendlichen Spaziergang von Komponist und Dichter. Wenn ein Käuzchen schreit, heißt es, Zitat: „(...) du sagst diesen einfachen Laut / wieder und wieder verlangsamt / hörst du dann die unglaublichen / Abstufungen in einem einzigen Schrei“ - Zitatende. Diese Worte darf man wohl auf die Musik von Platz beziehen. Dann trägt der Schrei des Käuzchens, ein einzelner Klang, eine ganze Welt in sich – ein Bild für die extreme Reduktion, wie sie zum Beispiel in *Pièce noire* begegnete.

Tonbeispiel 9: Robert HP Platz: Schluss von *SCHREYAHN* (1990) Ensemble Köln, Ltg. Robert HP Platz

HM: Als Robert HP Platz 1992 mehrere Monate in Japan verbrachte, fielen seine Reiseeindrücke auf fruchtbaren Boden. Dadurch, dass er sich bereits früh mit japanischer Kunst und Kultur beschäftigt hatte, erlebte er diesen Aufenthalt fast wie ein Nach-Hause-Kommen. Im Gepäck hatte er Skizzen für ein Solostück für Flöten, bei dem der Solist nach und nach den ganzen Bühnenraum bespielen sollte. Als Platz in Kyoto eine Nacht in einem Ryokan verblieb, einem traditionell japanischen Hotel, entstand dort innerhalb eines Tages die

gesamte formale Anlage für das halbstündige Stück mit dem Titel *REZITAL*. Und unter dem Eindruck der vielen Tempelgärten, die er besucht hatte, entwickelte sich das räumliche Konzept für die Bühne zu einem Abbild eines japanischen Gartens. Sämtliche Flöten, vom Piccolo bis zur Kontrabassflöte, werden an verschiedenen Stellen auf der Bühne bespielt. Im Zentrum von *REZITAL* steht der Abschnitt mit dem Titel „Tsuboniwa“. Das Wort bezeichnet den winzigen Innengarten eines klassisch japanischen Hauses, der nicht zum Betreten gedacht ist, sondern zum Betrachten – als Ruhepol im Innern des Hauses. Auf ähnliche Weise bildet der Teil „Tsuboniwa“ für Bassflöte das Zentrum von *REZITAL*.

Tonbeispiel 10: Robert HP Platz, aus *REZITAL* (1993); Carin Levine, Flöte

HM: „Tsuboniwa“ aus *REZITAL* von Robert HP Platz entfaltet eine neue Qualität der musikalischen Zeit; in den wenigen Tönen liegt Stille beschlossen. Es dürfte die Konzentration aufs Wesentliche sein, in der sich Platz' individuelle, immer schon kondensierte Tonsprache und die stilisierte japanische Kultur von Teezeremonie und Gartenkunst begegnen.

Wenn nach fast einer halben Stunde in *REZITAL* eine Zuspiegelung hinzutritt, mit weiteren Flötenklängen, öffnet sich das Stück über den Bühnenraum des Solisten hinaus. Platz spricht hier von einer sogenannten „geborgten Landschaft“. Dieser japanische Begriff, „shakkei“, bezeichnet die natürliche Erweiterung des oft begrenzten japanischen Gartens durch überraschende Blicke auf die umgebende Landschaft. So borgt sich sozusagen die Soloflöte weitere Flöten hinzu.

Tonbeispiel 11: Robert HP Platz, aus *REZITAL* (1993); Carin Levine, Flöte

HM: Robert Platz bevorzugt, sogar auf der Piccoloflöte, einen dunklen, kräftigen Ton, der das gängige Klischee vom silbrigen Flötenklang zurechtrückt; er hat sich das Instrument wie kaum ein zweites zu eigen gemacht.

RHPP: Ich glaube, es war Macke, der auf dieser legendären Tunisreise dieser Malerfreunde dann geschrieben hat, ganz euphorisch: „Ich und die Farbe sind eins!“ So hätte ich irgendwann in meiner Laufbahn auch sagen können: „Ich und die Flöte sind eins!“

HM: „Ich und die Farbe sind eins“: dass es eigentlich Paul Klee war, der dies 1914 während der Tunisreise in sein Tagebuch schrieb, fällt hier nicht ins Gewicht; bezeichnend ist vielmehr, dass Platz die Aussage eines bildenden Künstlers variiert, um Wesentliches über seine Musik zu sagen.

1991/92 schrieb Platz mit dem Werk *RELAIS (l'œil) ATILA roundling* die vertikale Generalprobe, wie er es nennt, für sein formpolyphones Gesamtwerk. Das Orchesterstück

*RELAIS* hält drei kürzere Stücke zusammen: zunächst *L'œil du silence* für Schlagzeug und gegen Schluss *ATILA* für Bariton und *roundling* für Violine und Klavier. Letzteres bildet eine Reminiszenz an das Rundlingsdorf Schreyahn, das sich im Titel *roundling* versteckt hat. Inspiriert wurde es erneut von einem Gedicht Heinz Kattners, in dem es wiederum Abend ist in Schreyahn: „roundling in the night“ lautet eine Verszeile, und wer dabei intuitiv an Frank Sinatra denkt, liegt nicht verkehrt.

Tonbeispiel 12: Robert HP Platz: aus *roundling* (1991/92); D. Alberman, Violine und R. Hind, Klavier.

HM: *roundling* von Robert HP Platz, komponiert als Teil des Komplexes *RELAIS (l'œil) ATILA roundling*, dessen vier Kompositionen sich noch einer gemeinsamen, vereinheitlichenden Kontur fügen. *ATILA* für Bariton, nach Gedichten von Heinz Kattner und Thomas Kling, weist rasante Wechsel zwischen der normalen Singstimme und hohen Falsetttönen auf. Das Stück entstand in einem Bergdorf in Japan; wenig später besuchte Platz zum ersten Mal eine Vorstellung des Bunraku-Puppentheaters, bei der ihn die Virtuosität des Rezitators beeindruckte. Dieser übernahm alle Rollen sämtlicher Bühnenfiguren und war, so Platz im Vorwort zu *ATILA*, „in der Lage (...), das gleichzeitige Sprechen und Rufen verschiedener Figuren auf der Bühne glaubhaft zu machen ...“ - Zitatende. Da lässt sich Platz' Wort vom „Nach-Hause-Kommen“ in der japanischen Kultur gut nachvollziehen. Im nun folgenden Schluss von *RELAIS (l'œil) ATILA roundling* setzen nacheinander *ATILA* und *roundling* ein in das Orchesterstück *RELAIS*.

Tonbeispiel 13: Robert HP Platz: aus *RELAIS (l'œil) ATILA roundling* (1991/92); Ensemble Köln und Ensemble 2e2m, Lt. Paul Mefano; Nicholas Isherwood, Bariton.

HM: Seit 1989 also schreibt Robert HP Platz im Grunde nur noch ein einziges Werk, das aus verschiedenen Kompositionen besteht. Sein Konzept der „Formpolyphonie“ war aber nie ein musiktheoretisches Konstrukt, sondern vielmehr Ausdruck seines Lebensgefühls, wurzelnd in seiner Wahrnehmung der Welt als eines multiperspektivischen und letztlich unüberblickbaren Ganzen. Der Begriff der „Polyphonie“ streckt sich für ihn auf das politische und gesellschaftliche Zusammenleben aus, verkörpert das Ideal einer wirklich gelebten Demokratie und einer Offenheit, die über das bloße Tolerieren des Anderen hinausgeht – eben weil es ihm um die Bezüge zwischen den verschiedenen Stücken geht.

Mit *TURM* für Orchester schrieb Platz 1996 das wohl kürzeste Stück überhaupt: es dauert eine Sekunde, umfasst einen einzigen Takt. Dennoch ist es kein Gag, sondern bildet



wiederum eine Reduktion, nämlich des nachfolgenden Orchesterstücks *WEITER*. Die vier kurzen Impulse von *TURM* repräsentieren jedes für sich eins der vier Teile von *WEITER*. Platz' Stücke für Orchester kennzeichnen sich aus durch einen immer differenzierten Gesamtklang, changierend zwischen nervös-brillant und dunkel-glänzend. Seine musikalische Sprache weist dabei eine über Jahre und über Gattungen hinweg bemerkenswerte Konstanz auf.

Tonbeispiel 14: Robert HP Platz: aus *WEITER* (1996); SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Lt. Robert Casteels.

HM: Mit *up down strange charm* entstand in den Jahren 1996-98 eine Verdichtung in Platz' Œuvre, indem sich vier Stücke während nahezu ihrer gesamten Dauer wirklich überlappen: *up* für Klavier, *down* für ein Oktett, *strange* für Klarinette, Harfe und Schlagzeug und *charm* für Violine und die japanische Mundorgel Shō. Während es Platz nicht darum geht, die Komplexität innerhalb seiner Stücke bis an die Grenzen des Spielbaren zu treiben, liegt der nicht geringe Anspruch von *up down strange charm* darin, die vier Stücke mit ihren unterschiedlichen Bewegungstendenzen gleichzeitig zu verfolgen.

RHPP: *up down strange charm* ist ein vierstimmiger Kontrapunkt sozusagen, wobei jedes Stück für sich quasi eine Jahreszeit oder eine Tageszeit benennen könnte. Nicht, dass ich jetzt ein übergroßer Vivaldifan wäre, aber allein der Titel schon: *up*, aufwärts – und wenn man das Stück hört, separat, ohne die anderen Stücke, ist es ganz deutlich, dass alles in diesem Stück nach vorne drängt. Es gibt kein Diminuendo, es gibt kein Rallentando. Alles ist auf Zuwachs hin angelegt und das geht bis in den genetischen Code des Stückes hinein, also: es gibt da so eine Sechzehntelbewegung, eine Linie. Und wenn die jetzt zum Beispiel auf den Schlag gespielt würde, also „Jámpampampam“, dann hätte ich damit, so, wie ich es eben vorgesungen haben, schon ein Diminuendo eingebaut. Das wollte ich aber nicht und deswegen fängt es auftaktig an, also „– pampampam“, auf den nächsten Schlag hin, das heißt: selbst in diesem genetischen Code des Stückes ist verankert, dass es nur auf Zuwachs hin angelegt ist. Accelerando, Verdichtung, in verschiedenen Schüben, natürlich wird ab und zu mal quasi ein Schnitt gemacht, nochmal neu angesetzt, aber auch nur, um wieder noch mehr Zuwachs zu erzielen. All das könnte man natürlich mit dem Frühling vergleichen, oder mit dem Morgen, als Zuwachsprozess. Das Oktett *down* geht genau den umgekehrten Weg. Es fängt mit einem vollen Tonraum an, sehr sehr laut und rasch, und zieht sich immer weiter zurück und weiter zurück, bis es am Ende nur noch eine Art Herzschlag – so ist es in der Partitur benannt – in den tiefen Streichern gibt und sehr langsam. Und das hat natürlich, wenn man bedenkt, was in der Natur ein Rückzug sein kann, eine Rücknahme, deutlich mit dem Herbst zu tun, oder dem Abend. *strange* ist alles, so wie in der chinesischen Mythologie zum Beispiel die Mitte für „alles“ steht. Also nicht nur für die Mitte selbst, sondern auch die Außenbezirke. So steht *strange* bei mir für den Sommer, da gibt es alles: wirbelndes Leben, Rallentandi, Accelerandi, alles. Und eine Wintermusik, oder Nachtmusik, das ist *charm*. Ganz statisch, da gibt es keine Entwicklungen, das ist einfach gesetzt: so ist es.

HM: Robert HP Platz orientiert sich in seiner Musik oft an Phänomenen und Prozessen in der Natur. Das hat etwas Archaisches, während die Ausarbeitung dieses Materials zugleich nach rationell kontrollierten, quasi seriellen Schemata verläuft. Im Folgenden erklingt aus dem Komplex *up down strange charm*, der in allen möglichen Kombinationen aufgeführt werden kann, die Kombination von *strange*, dem Sommerstück für Harfe, Klarinette und Schlagzeug und *charm*, der statischen Wintermusik für Violine und, in dieser Version, Akkordeon an Stelle von Shō.

Tonbeispiel 15: Robert HP Platz, aus *strange charm* (1996-98); Klangforum Wien, Lt. Emilio Pomárico

HM: Als den Versuch, „wenigstens ansatzweise (...) eine Ganzheit zu schaffen“ hat Robert HP Platz einmal seinen Ausgangspunkt formuliert. Der Dichter Alban Nikolai Herbst, mit dem Platz seit einiger Zeit zusammenarbeitet, deutet sein Konzept eines vernetzten Gesamtwerks als Ausdruck eines inneren Bedürfnisses, und zwar nach einer „Erlösung im Zusammenhang“, so Herbst. Es ist aber abzusehen, dass sich als Kehrseite des einmal gefassten Entschlusses, ein sinnvoll zusammenhängendes Œuvre zu schaffen, für Platz auch Zwänge ergeben haben.

RHPP: Das war genau der Grund, warum ich mich so lange, also zwei Jahre, damit getragen hatte, mit dieser Entscheidung: mache ich das wirklich? – Also, das wird genau diesen Zwang ausüben, und den übt es natürlich auch aus. Ich kann, wenn ich Stücke für eine zumindest teilweise Überlappung in der Zeit konzipiere nicht immer ganz frei arbeiten, also so wie Bach auch kein Fugenthema komponieren konnte, ohne an die Fuge zu denken, da konnte er nicht ein beliebiges Thema nehmen, nicht jedes Thema eignet sich für eine Fuge, so eignet sich auch nicht jeder Anfang eines Stückes dafür, mit dem Schluss eines anderen Stückes gleichzeitig zu laufen oder sei es auch nur direkt anzuschließen, *attaca*. Da war gleich am Anfang, bei *nerve II* es dann schon so, dass ich dachte „Jetzt hast Du das Stück fertig und es ist wohlgeraten, es ist genau so, wie es sein soll. Aber eigentlich ein paar Dinge, die Du machen wolltest, die waren gar nicht möglich.“ Da kam ich auf die Idee, ein Echo-Stück, ein Schwesterstück dazu zu schreiben, genau in der gleichen Besetzung oder fast die gleiche Besetzung und dasselbe Material nutzend, aber dann doch ganz frei, ohne diese Rücksichtnahmen auf die Gleichzeitigkeit mit den anderen Stücken und da wurde dann *Echo II* daraus, das sehr viel freier, skizzenhafter ist als das Hauptstück, sozusagen. Und diese Echo-Reihe habe ich beibehalten; das ist die einzige Freiheit vom Zwang, die ich mir erlaube: diese Echo-Stücke und die eine oder andere Studie.

HM: Eins dieser Echo-Stücke ist *über ,charm'* für zwei Ensembles und Tonband. Die Komposition *charm* wird über Lautsprecher wiedergegeben und dabei live von zwei Ensembles kontrapunktiert. Die Besonderheit dieser Übermalung liegt darin, dass das Ensemble links auf der Bühne auf barocken Streichinstrumenten und somit einen Halbton

tiefer spielt, das Ensemble rechts hingegen auf modernen Streichinstrumenten. Mit den barocken und modernen Streichinstrumenten, die sich schmerzhaft gegeneinanderreiben, kontrastiert der Einsatz von *charm*, kühl und klar:

Tonbeispiel 16: Robert HP Platz, aus *über ‚charm‘ (Echo VI)* (2000); Concerto Köln und Ensemble Köln, Ltg. Robert HP Platz

HM: *über ‚charm‘* von Robert HP Platz, entstanden für das Bonner Beethoven-Fest im Jahr 2000. Damals spielte das Barockensemble Concerto Köln die Brandenburgischen Konzerte von Bach und das Ensemble Köln die gesammelten Kammermusiken von Hindemith. Als Scharnier dirigierte Platz *über ‚charm‘* für beide Ensembles. Platz schätzte den großen Klangreichtum dieser Kombination, generell aber steht er einer rigoros historisch orientierten Aufführungspraxis eher skeptisch gegenüber:

RHPP: Ich bin nicht ein Fan von diesen Originalklang-Orchestern, weil ich die Weiterentwicklung der Instrumente, so, wie sie historisch aufgetreten ist, für einen wichtigen Stimulans halte. Also wenn das, was sagen wir mal auf einem Blasinstrument heute in meiner Musik noch sehr schwierig auszuführen ist – Stichwort Mikrotöne, verschiedene Multiphonics usw. –, von einem weiter entwickelten Instrument in hundert Jahren leichter auszuführen ist, würde ich mich ja im Grabe umdrehen, wenn die Leute sagen würden „Nein, da müssen wir eine Flöte von 1985 nehmen dafür“ – das ist doch Quatsch! Also: Wenn das Instrument, ein neu entwickeltes Instrument, andere Möglichkeiten, reichere Möglichkeiten bietet, dann soll man doch bitte schön – ich sag’s hiermit verbindlich! – das auch benutzen. Aber etwas Anderes ist, wenn ein Komponist die beschränkten Mittel der Instrumente, mit denen er arbeitete, sinnstiftend benutzt hat, das ist was ganz Anderes, aber das kann man auch mit einem modernen Instrument machen.

HM: Als Dirigent ist Robert HP Platz Schüler von Francis Travis, der selbst wiederum bei Hermann Scherchen studierte. Die Frage liegt nahe, ob Scherchens Auffassungen vom Dirigieren im Unterricht bei Travis fortwirkten.

RHPP: Oh ja, definitiv, es war zum Beispiel so, dass jedes Stück prinzipiell auswendig gelernt werden musste, vorher gab es gar keinen Unterricht, beziehungsweise der Anspruch war dann eben auch auf Seiten von uns Schülern: wir haben alles gesungen, nicht am Klavier gespielt, sondern gesungen. Der Unterricht sah so aus, dass Travis am Tisch saß, mit der Partitur, die man mitbrachte und man saß ihm gegenüber, auf der anderen Seite des Tisches und dann gab es eine Stimmflöte, oder die linke Hand griff mal zum Klavier rüber für den Anfangston und das war’s dann, dann musste man loslegen. Ich kann mich noch gut erinnern: das allererste Stück, das ich bei ihm studiert habe – ich hatte bei ihm Aufnahmeprüfung vor den Sommerferien gemacht und hatte dann die Sommerferien mich vorzubereiten, wollte natürlich einen guten Eindruck hinterlassen und habe dann die D-Dur-Suite von Bach als Erstes gelernt, auf seinen Hinweis hin und zwar alle Stimmen einzeln, das heißt: ich konnte jeden Satz, das ganze Stück, jede Stimme einzeln auswendig vorsingen. Ich weiß nicht, ob Scherchen ein guter oder

schlechter Pianist war ... Travis war es ganz sicher, ein schlechter – und ich bin ein sehr mittelmäßiger bis schlechter, vielleicht – das heißt: die Vorgabe, eine Partitur durchzusingen und nicht durchzuspielen, kam mir eigentlich ganz zu pass. Ich glaube, das kommt durchaus von Scherchen, insbesondere auch die Gleichschaltung sozusagen, in dieser Art von Arbeit, von moderner, also von zeitgenössischer Musik, von Neuer Musik und klassisch-romantischem Repertoire. Das heißt: An ein Stück, das ich uraufführe, gehe ich auch heute noch eigentlich genau so ran wie an eine Mahler-Sinfonie. Auch da verlange ich von mir selbst, dass ich eine bestimmte Partie wirklich vorsingen kann, weil das Verständnis, die Vorstellung dessen, was da kommen soll, hängt ja auch zusammen mit dem Können der Produktion – man muss es ja auch machen können.

HM: Neben dem Komponieren und Dirigieren leitet Robert HP Platz seit 1990 eine Kompositionsklasse an der Musikhochschule im niederländischen Maastricht; seit dem Jahr 2000 ist er zudem künstlerischer Leiter des Festivals „Schreyahner Herbst“. Und dann begleitet er sein Schaffen, das er einmal eine „tagebuchartige Assoziationsverknüpfung mit offenem Ende“ nannte, mit einem Skizzentagebuch. Hieraus wiederum machte er neulich ein Hörspiel, *Tagesschichten* genannt, für das Studio Akustische Kunst des WDR. So hat sich ein neuer, diesmal literarisch-musikalischer Strang aus dem „ständig WeiterWachsenden Werk“ abgezweigt. Neu ist auch die Zusammenarbeit mit Alban Nikolai Herbst, zum Beispiel in *Lilith*, einem kurzen Musiktheaterstück für Bariton, Schlagzeug und Zuspieldung. Es schildert eine Kriegssituation in einer nächtlichen Stadt. Herbst, der sich lange mit dem Thema Terrorismus und mit Mythologien beschäftigte, wurde von einem Gemälde von Anselm Kiefer mit dem Titel „Lilith“ aus dem Jahr 1997 inspiriert. Es zeigt ein Flugzeug über einem Hochhaus in einer Großstadt – bereits damals ein bedrohliches Bild. *Lilith* erklingt gemeinsam mit *Leere Mitte* für Bratsche und Zuspieldung.

Tonbeispiel 17: Robert HP Platz, *Leere Mitte Lilith* (2004); Nicholas Isherwood, Bariton, Laszlo Hudacek, Schlagzeug, Vincent Royer, Bratsche

HM: Nach *Lilith* plant Robert HP Platz zusammen mit Alban Herbst eine größere szenische Komposition, die sich organisch aus seinem vernetzten Gesamtwerk herauschälen soll. Es muss also Einiges geben, was Platz im Werk von Herbst anspricht.

RHPP: Mehrere. Zum einen ist eine sehr musikalisierte Sprache, auf der anderen Seite: auch formal hat unser Werk einiges miteinander gemein. Er arbeitet zum Beispiel an einer hochgradigen Vernetzung seiner Bücher, insbesondere diese sogenannte „Anderswelt“-Trilogie, das heißt: er stellt eine ganze Kette her von verschiedenen Büchern, die zwar jedes für sich alleine gelesen werden können, aber tieferes Verständnis ergibt sich dann, wenn man sie als Kette gelesen hat, weil das eine auf dem anderen jeweils aufbaut, gleichwohl in sich abgeschlossen ist – das kann man genau so von meinen Stücken sagen.

HM: Auf die Frage, was die Musik von Robert HP Platz für ihn so interessant macht, antwortet Alban Nikolai Herbst fast gleichlautend:

ANH: Er verfolgt ja gewissermaßen eine Art Gesamtkunstwerkskonzept, also: EIN Stück zu schreiben, allerdings das nicht von oben herunter, sondern von unten sozusagen organisch wachsen zu lassen und da gibt es Ähnlichkeiten zu meiner eigenen Arbeitsweise dieser ausufernden, rhizomartigen Literatur.

HM: Ein musikalisches und ein literarisches Œuvre, die je für sich wachsen wie ein sich verästelndes Wurzelgeflecht, ein Rhizom: das ist die formale Grundlage für die Zusammenarbeit zwischen Komponist und Dichter. Aber ist da für Herbst nicht noch mehr?

ANH: Ich bin immer jemand gewesen, der Schönheit im Klang gemocht hat. Und die stellt Robert HP Platz schon her und das fasziniert mich dann. Es gibt ja ganz andere Musiker, bei denen man das überhaupt nicht mehr hat. Es gibt einige Stücke von Nono, wo es ganz stark ist; in „Prometeo“ ist es dann wieder erheblich weniger und das hat mich bei Robert gleich sehr begeistert, als ich es gehört habe. Ich hatte vorher noch die Erfahrung mit Claus-Steffen Mahnkopf, mit dem ich zusammen in der Massimo war, bei dem dieses Denken der Klangschönheit eigentlich ein zurückgesetztes ist, gegenüber der Konstruktion, die bei ihm eine riesige Rolle spielt. Und dieses Klangschöne war dann für mich bei Platz sehr auffällig und das hat mich dann auch sofort, ja, man muss sagen, angerührt.

HM: In einem für den WDR entstandenen Text stellt Herbst diese besondere klangliche Qualität von Platz' Musik in einen größeren Zusammenhang:

ANH liest vor: Nur wenige Neutöner, etwa Dallapiccola, haben ohne zitierende Anleihen und zugleich streng wie unmittelbar wirksam - *schön* zu komponieren verstanden. Man könnte geradezu von Sangbarkeit sprechen, ja es gibt bisweilen Melodien: daß die Neue Musik sie fast durchweg aufgab, hat sie ein Publikum gekostet, das Komponisten wie Robert HP Platz der Kunstmusik wiedergewinnen könnten. Und sollten. Der Melodie entspricht im Roman die in einem Buch erzählte Geschichte: wer auf diese verzichtet und damit zugleich auf *Personen*, der verzichtet auf Leser. Deshalb lautet eine grundlegende ästhetische Frage auch in der Neuen Musik: Wie rette ich die Geschichten herüber, ohne dabei in der Form zu regredieren? Robert HP Platz' Musik ist vielleicht Antwort unter anderen, *wenigen* anderen möglichen.

HM: In der nächsten Zeit steht für Platz die Uraufführung eines Komplexes aus drei *Liebesliedern* und dem Violinkonzert *Kern* an, in Verbindung mit dem Hörspiel *Horizont Architektur*. In *Horizont Architektur* sind zwei ältere Kompositionen von Platz eingegangen: *Carin's Turm* für Flöte und Tonband und *Leykams Turm* für Glockenspiel – nicht gerade gängig in der Neuen Musik –, komponiert für Ulrich Leykam, Carillonneur und Kantor der Melanhton-Kirchengemeinde in Düsseldorf. Den Text für *Horizont Architektur* von Alban

Herbst schichtete Platz durch Überlagerungen zu einem Turm aus Worten auf. Das Hörspiel als Ganzes ist als Zuspieldung für das neue Violinkonzert gedacht.

So wird Robert HP Platz weiterhin in seinem Œuvre wie in einer Landschaft unterwegs sein: neue Räume entwerfend, weitere Verdichtungen planend und manche Orte endlich miteinander verknüpfend – // mit einem wachen Auge für unerwartete Entwicklungen, denn der einzigartige Netzcharakter seines Schaffens erlaubt es ihm, die Balance zwischen Festlegung und Offenheit zu wahren.

Unter letztem Absatz, ab //:

Tonbeispiel 18: Robert HP Platz, aus *Horizont Architektur* (2002); Horst Bollmann, Sprecher; Ulrich Leykam, Carillon; Regie Robert HP Platz