

# **ohren haften für ihre köpfe köpfe haften für ihre ohren**

„Was sich überhaupt sagen läßt,  
läßt sich klar sagen,  
und wovon man nicht sprechen kann,  
darüber muss man schweigen.“

*Ludwig Wittgenstein*

Was sich überhaupt zeichnen  
und musizieren läßt,  
darüber kann man weder schweigen noch sprechen.

*Renald Deppe*

I Biographie.....	Seite 02
II Werkliste.....	Seite 03 - 04
III Texte zur Person.....	Seite 05 - 11 (Bernhard Günther) Seite 12 - 20 (Carsten Fastner)
IV Texte zum graphischen Werk.....	Seite 16 - 20 (Bodo Hell)

## **Renald Deppe :**

Geboren 1955 in Bochum/BRD. Lebt und arbeitet in Wien.

Musikstudium an der Folkwang Hochschule Essen/BRD.

Weitere Ausbildung an der Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien.

**Saxophonist & Klarinettist.**

Konzerttätigkeit: Solo- und Ensemblearbeit in den Bereichen der klassischen, zeitgenössischen und improvisierten Musik.

**Komponist.**

Arbeitsschwerpunkte: Kammermusik / Musiktheater.

Graphische Notationsarbeiten / Interdisziplinäre Projektgestaltungen / Installationen / Klang-Graphie.

Gründer und künstlerischer Leiter :

der monatlich stattfindenden **KULTURSPEKTAKEL** in der Stadtinitiative Wien (bis 1997),

der 1991 entstandenen **GRABEN-FEST-TAGE** der ÖBV, Wien – gemeinsam mit Dr. Johann Hauf (bis 1998),

des 1994 ins Leben gerufenen **JAZZ-CLUBS „PORGY & BESS“**, Wien – gemeinsam mit Christoph Huber und mathias ruegg (bis 1998),

des 2001 entstandenen Festivals **4020. mehr als musik**,

in Zusammenarbeit mit dem Magistrat der Stadt Linz, Dr. Peter Leisch (bis 2003),

der 1992 formierten **CAPELLA CON DUREZZA**,

der seit 2002 musizierenden Notgemeinschaft: **WACHAUER PESTBLÄSER**.

(Zusammenarbeit mit Gert Jonke, Elfriede Gerstl, Bodo Hell, Evelyn Schlag, Andreas Okopenko, Friederike Mayröcker... u.a.)

1997/98 musikalischer Leiter im **Festspielhaus St. Pölten**.

Seit 1998 Lehrtätigkeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und an der AntonBrucknerUniversität Linz.

Seit 1999 Mitherausgeber der oberösterreichischen Kunstzeitschrift **KURSIV**.

2005 Artist In Residenz: „**festival 21**“ / Wien.

2006 Artist in Residenz: „**musik Aktuell - neue musik in NÖ**“.

2006 Preis der Stadt Wien für Musik.

## Werkliste (Auswahl):

**Albolina** : Märchenspiel für das "Wiener Masken- und Musiktheater  
(Carinthischer Sommer, Wiener Musikverein, Frankfurt).

**Kleinfeine Fliegfriedamusik** : Hörbuch zu Kindergeschichten von und mit Elfriede Gerstl  
(Edition Splitter / Wien, 2003).

### **Lamentationes**

(Funkhaus Wien, Osterfestival Krakau, Osterfestival Innsbruck, Imago Dei-Krems).

**Interpolation** zur österreichischen Bundeshymne

(Grabenfesttage der ÖBV / Wien, 1994)

**Perpetual Silence** : Eröffnungsmusik zum Jubiläumsfest der Jeunesse Musicale  
(Wiener Rathausplatz, 1999).

Neuinszenierung/vertonung der Oper "**La Boheme**"

(Porgy&Bess / Wien, 2001).

Theatermusik zu

„**Novecento**“ – mit Bernd Jeschek

(Burgtheater / Wien, Schlossparktheater / Berlin, Murinsel / "Graz 2003")

„**Don Perlimplin**“ – mit Ruben Fraga (Regie)

(die Theater / Künstlerhaus Wien, 1995)

**Ria nackt** : eine Racheoper - in Zusammenarbeit mit Bodo Hell (Libretto) und Othmar  
Schmiderer (Regie).

(Donaufestival / Krems, 2002).

**genotyp-phaenotyp** : Ausstellung graphischer Portrait-Partituren - in  
Zusammenarbeit mit Gabriele Seethaler, Photographie

(Galerie Curtze, Salzburg / Berlin).

**Musik** zu den Theaterstücken von Bodo Hell :

„Mohr im Hemd“ (Rauriser Literaturtage 2001, Landestheater Salzburg),

„Tracht, Pflicht“ (UA zum Kulturhauptstadtjahr "Graz 2003" / Landestheater Salzburg),

„Donna Juanna“ - in Zusammenarbeit mit Anne Bennent, Trio Inflagranti.

(UA Rauriser Literaturtage 2006, Schauspielhaus Salzburg 2006)

**Die Zwei Brüder** : grimmige Märchenklänge für (fast) Erwachsene

(Hamburg, Zürich, München, Bochum, Winterthur).

**Dimitroff** : anarchospektrale Aufbaumusik

(Jugendmusiktage Deutschlandsberg / steirischer herbst, 2002)

**Nell Breve Arco Del Mio Tempo** : Arioso Eccessivamente a cinque voci e  
instrumentationi variabili. Omaggio a Gesualdo di Venosa

(Oberösterreichische Kulturvermerke, 2000)

**Troparion** : Fraktale Hymnographie nebst einigen wohlfeil gesetzten Versauungen nach  
den vortrefflich gearbeiteten Traumbericht-Texturen eines Andreas Okopenko.

(Linz/Wien, 2004)

**abgefahren!** : eine komische Kinderoper. Libretto : Elfriede Gerstl.

(Kompositionsauftrag des Mozartjahres 2006, Wien )

**Tempus Fugit** : windvariable klanginstallation für 206 standfeste flöten & klarinetten  
nebst 4x4 sitzstarken blechblasmusikanten  
(Kompositionsauftrag zur Eröffnung der Philharmonie Luxemburg, 2005)

**Palimpsest & Inkunabel** : Graphische Partituren aus den Jahren 2003-2006  
(Feder / Tusche, Kohle auf Papier & Braunholzmaterialien)  
Ausstellung im ÖBV-Atrium Wien, 2006

**musica getuscht & ausgezogen** : splittergraphische notationstabulaturen  
(feder / eisengallustinte & tusche auf papier)  
Ausstellung in der Galerie Splitter / wien, 2006

**Publikationen** (Beteiligungen)  
Texte, Graphik, Partituren

Ariadne im Garn / Triton Verlag  
Musikrand Österreich I / Kunstzeitschrift Kursiv  
Hypochondria / edition splitter  
Querstand I / Verlag ConBrio  
Schreibrituale / edition splitter  
Musikrand Österreich II / Kunstzeitschrift Kursiv  
Fischkochbuch / Verlag Mandelbaum  
Leidenschaften / edition splitter  
Zur Verdauung / Kunstzeitschrift Kursiv  
Querstand II / Verlag ConBrio  
TrioRio / Musikverlag Alexander Mayer

**Texte** zu Renald Deppe :

Interview anlässlich der Uraufführung von „Tempus Fugit“  
(Klanginstallation für 206 standfeste Flöten & Klarinetten nebst 4x4 sitzstarken  
blechblasmusikanten)

Eine Auftragskomposition mit graphischen Notationsarbeiten zur Eröffnung der  
neuerbauten Philharmonie in Luxemburg, Juni 2005)

## **Musik macht alles. Nur keine Angst.**

Renald Deppe im Gespräch mit **Bernhard Günther**  
über Kultur als Schule der Wahrnehmung, über Ambient-Musik von Mozart, über die EU-  
Normen des 19. Jahrhunderts, den Zusammenhang zwischen Schubert und den Beatles,  
sowie über den Unterschied zwischen Auge und Ohr.

*Wenn das kein Gespräch für ein Programmbuch wäre, sondern ein Beruferaten, könnte  
man jetzt viel Geld verdienen: du bist Musiker, Komponist, Maler, Kurator, Veranstalter  
... wie siehst du das selbst; wie würdest du das, was du tust, in kurze Begriffe fassen?*

Wenn das kein Interview für ein Programmbuch wäre, würde ich sagen: ich mache immer  
das, was ich am wenigsten kann. Um zu lernen. Und da ich enorm viel wenig kann, mache  
ich enorm viele verschiedene Sachen, die ich wenig kann, bis ich sie etwas besser kann –  
so wird das Leben nie langweilig.

*Was sind diese Dinge, die du – jetzt schon seit vielen Jahren – tust, um sie besser zu  
können?*

Besser zu können, oder: besser wahrzunehmen. Ein Kultur-Schaffender und ein Kultur-  
Konsumierender – was sich ja beides überhaupt nicht ausschließt – befindet sich immer in  
einer Situation der Sensibilisierung der Wahrnehmung: der Selbst-Wahrnehmung und der  
Fremd-Wahrnehmung. Und diese Wahrnehmung des Anderen und des Eigenen ist auch  
ein enorm kulturpolitischer und damit politischer Prozess, denn das zeitigt Toleranzen und  
Intoleranzen, Akzeptanzen und Nicht-Akzeptanzen. Was also heute der Kultur-Prozess  
den Menschen schenken kann, ist eine Art Schule der Wahrnehmung – das kann am besten  
und leichtesten die Kultur, und manchmal auch die Kunst.

*Vielleicht etwas weniger abstrakt: Die Besucher betreten am 26. Juni zum ersten Mal die  
Philharmonie und kommen in eine Situation, von der du als Künstler bestimmt hast, wie  
sie sein soll.*

Die Leute betreten eine Architektur, die der Kultur – und damit dem Menschen – dienlich  
sein soll. Traditionsgemäß gibt es einen engen Zusammenhang zwischen Architektur und  
Musik (schon bei den alten Griechen war das Monochord auch ein Architektur-  
Instrument). Viele Formgesetze der Architektur wie der Goldene Schnitt oder die

Fibonacci-Zahlenreihe sind später in die Musik eingeflossen. Architektur und Musik haben einen großen Zusammenhang in der Form, der Gestaltung der Materie. Wenn die Leute die Philharmonie zum ersten Mal betreten, werden sie in einen klingenden Raum treten; die Stille wird sich erst vor den konzertanten Teilen im Grand Auditorium bilden. Die Klanginstallation am Anfang soll eine Kontemplation des Sich-Findens in diesem Raum sein, soll die Strukturen dieses Raumes verstärken oder auch erweitern.

*Vorher hast du den Begriff "Schule der Wahrnehmung" verwendet – jetzt betreten die Zuhörer einen klingenden Raum, kommen zum ersten Mal in ein Haus, das von einem Architekten gestaltet wurde und von einem Komponisten mit vielen Musikern zum Klingen gebracht wird. Was wäre dein Wunsch, was in dieser speziellen Situation die "Schule der Wahrnehmung" bewirken könnte?*

Ich habe mir lange überlegt, ob man das Wort "Schule" überhaupt verwenden soll, aber an sich ist es ja ein wunderbares Wort. Die Schule ist im Erwachsenenleben oft negativ belegt, aber jedes Kind, das eingeschult wird, freut sich, in die Schule zu gehen – meistens. Die Schule ist in den ersten Jahren etwas Wunderbares, dann nach 13 Jahren oft zu etwas sehr Furchtbarem geworden. Bleiben wir bei dem Wunderbaren: Was eine Schule bestenfalls bieten kann, ist eine Sensibilisierung des Vermögens, das man hat, um es für sich und für Andere nutzen zu können. Die Philharmonie in Luxemburg ist kein Luxus, sondern ein Gebrauchsgegenstand, um Kraft und Stärke zu finden für sich selber und für Andere. Die Klanginstallation ist ein Mittel dazu, das zeigt, wie man sich an etwas annähern kann, das einem fremd ist. Der Klang kann sehr fremd sein, die Architektur kann sehr fremd sein, und die ausgestellten Bilder, die graphischen Partituren können sehr fremd sein – aber es sollte sich alles ergänzen, damit es zu einem Eigenen wird, damit man sich dem, was dort geboten wird, wirklich nähern kann.

*Zum Eigenen werden ja auch die vielen Bilder, die du in wochenlanger Arbeit hier in Luxemburg mit Tusche und Karton hergestellt hast: die verbleiben als Geschenk bei den vielen jungen Musikern aus ganz Luxemburg, die bei der Klanginstallation mitwirken. Vielleicht ist es gut, davon zu erzählen, wie das Ganze entstanden ist – es gibt viel zu sehen, zu hören, es gibt Arbeitsperioden mit den jungen Musikern, ...*

Die "Verschulung" der Musik im negativen Sinn hängt mit den Gefängnissen der fünf Notenlinien zusammen. Es gibt viele großartige Musiker, die sich überhaupt nicht der tradierten Verschriftungen bedienen, sie auch gar nicht chiffrieren oder dechiffrieren können. Diese fünf Notenlinien sind ein Segen, aber – wie alles eine Kehrseite hat – auch ein großer Leidfaktor in der Geschichte der Musiker und der Musikfreunde. Unsere musizierende und musikliebhabende Gesellschaft hat sich Jahrhunderte lang auf die schriftliche Fixierung der Musik verlassen und fast nichts Neues mehr hinzugefügt. Das finde ich sehr schade. Diese fünf Notenlinien können sehr vieles leisten, vieles aber auch überhaupt nicht leisten. Ich als Musiker, der sich sehr oft mit diesen fünf Notenlinien beschäftigt hat, manchmal große Schwierigkeiten damit hatte, manchmal große Freude, habe immer versucht, nach anderen Wegen zu suchen, wie man ein Klangbild schriftlich fixieren kann. Es ist ja so, dass die Augen anders reagieren als die Ohren; die Sinne sind

verschieden und ergänzen sich – wie im täglichen Leben, so auch in der Musik: man hört nicht nur mit den Ohren, man hört auch mit den Augen. Selbst mit geschlossenen Augen. Es laufen immer Parallelprozesse ab. Die Partituren und die Klänge sollen sich ergänzen. Ausschlaggebend für den Klang, den man hören wird und den ich versucht habe, annähernd auch in einem tradierten Notensystem aufzuschreiben, waren immer die Bilder, die ich vor Augen hatte – und natürlich auch das Bild der Philharmonie. Die Klänge, die sich dann in meinem inneren Ohr ergaben, sind unendlich mühsam auf fünf Notenlinien zu fixieren; zum großen Teil geht es auch gar nicht. Daher weicht das Notenmaterial, das die Kinder haben, schon sehr früh vom tradierten Notensystem ab. Die Begegnung mit dem Unbekannten ist für die Kinder – die damit wunderbar umgehen – eine Befreiung; nicht vom Üben, sondern von der Tradition einer Fixierung. Tradition kann helfen, Tradition kann fördern – Tradition kann aber auch belasten. Im Lauf meiner Lehrtätigkeit an der Universität für Musik in Wien und an der Bruckner-Universität für Musik in Linz habe ich immer mehr gemerkt, dass Noten auch belastend sind; es sind selbst hervorragende Musiker, die dadurch in gewisser Weise gequält werden. Daher habe ich mir schon sehr früh überlegt, wie man bestimmte musikalische Prozesse anders gestalten kann, so dass sie annähernd gleich abrufbar sind (das muss aber gar nicht immer sein), und zwar auch für Menschen, die das nicht visuell schnell erfassen. Die musikalische Begabung setzt sich aus vielen, vielen verschiedenen Gaben zusammen: aus einem Rhythmusgefühl, einem Gefühl für Intonation, einem Gefühl für den Klang, einem Gefühl für Proportionen, einem Gefühl für Zeit, einem Gefühl für Atem, einem Gefühl für die Motorik – wie auch aus einem Gefühl dafür (wenn man Noten lesen kann), das, was man visuell wahrgenommen hat, sehr schnell umsetzen zu können. Das kann nicht jeder Mensch, er hat aber dafür wunderbare andere Gaben. Unsere Gesellschaft hat einen Musiker, der nicht Noten lesen kann, lange Zeit nicht wahrgenommen oder nicht für voll genommen. Das finde ich sehr, sehr schade, wie insgesamt die Fixierung auf Verschriftung in unserer Gesellschaft.

Die Bedingung war immer die Reproduzierbarkeit – das ist etwas, was das 19. Jahrhundert angerichtet hat. Das 19. Jahrhundert hat drei schlimme Sachen in unser Leben gebracht: Erstens die Idee der Nationalstaaten (das würde jetzt hier zu weit führen); zweitens der Kunst-Gedanke, beispielsweise die Auffassung, dass Musik Kunst ist; und drittens die Entstehung der Verwertungs- und Vermarktungssysteme der Kunst. Im 19. Jahrhundert entstanden große Verlage, und um deren Druckerzeugnisse zu verkaufen, musste eine Normierung stattfinden. Es war ja nicht so, dass die Notenschrift in allen Gegenden Europas identisch gewesen wäre, da gab es viele verschiedene Verschriftungen, viele verschiedene Instrumente. Das wurde alles nivelliert, es wurden Sachen <durchgedrückt>, und wenn eine Sonate gedruckt werden konnte, wurde sie nun in England, Frankreich, Italien, Spanien, im partikularistischen Deutschland, überall gespielt, denn jeder wusste genau, was was zu bedeuten hat (zumindest jeder, der sich eine musikalische Ausbildung leisten konnte). Das war zwar durchaus etwas Positives; dadurch entstand zugleich aber auch eine große Verarmung. Die Reproduzierbarkeit des Kunstwerks – das hat Walter Benjamin hervorragend analysiert – hat nicht nur Segen, sondern auch einen großen Fluch über das Musikleben gebracht. Und dem muss man etwas entgegen setzen.

Also: Das, was in der Philharmonie bei der Klanginstallation passiert, wird niemals irgendwo anders passieren können. Niemals identisch, höchstens ähnlich. Und letzten Endes haben Komponisten schon immer so gedacht. Dass heute die Päpste der Interpretation sagen, wie ein Mozart-Stil und wie ein Brahms-Stil geht, ist eine Art Dekadenz höchsten Grades. Es gibt einen wunderbaren Briefwechsel zwischen Brahms und seinem Verleger Simrock, in dem dieser Brahms immer wieder auffordert, doch endlich seine Sonaten mit Vortragszeichen zu versehen, mit Crescendi und Decrescendi, Piano- und Pianissimo-Vorschriften; und Brahms hat sich verzweifelt gewehrt und meinte immer, man könne eine Stelle doch auch so oder so spielen; metronomisieren wolle er schon gar nicht, und wer es nicht spüre, wie etwas zu spielen sei, dem helfen Vortragszeichen auch nichts. Ich bin überzeugt, dass Mozart und andere Komponisten ebenso dachten. Das bedeutet nicht, dass man mit dem Text machen kann, was man will – die Verantwortung dem Urtext gegenüber ist eine große. Aber Musik ist etwas Lebendiges, wie der Mensch. Und jedes Schriftbild der Musik, jedes – ob mit Notenlinien oder ohne – ist immer nur eine Annäherung an etwas, nie perfekt. So, wie auch der Mensch nie perfekt ist. Es ist nur der Betrieb, der die Stars perfekt macht, die alles zu jeder Zeit können – aber es ist nicht so, auch nicht in der Philharmonie. Es gibt keinen Unterschied zwischen diesen hervorragenden Kindern und den sogenannten Stars.

*Die Klanginstallation, mit der die Philharmonie eröffnet wird, lädt anders herum betrachtet gerade dazu ein, Unterschiede wahrzunehmen – es ist eben nicht alles, wie du fast gesagt hast, Musik nach der EU-Norm des 19. Jahrhunderts, sondern es gibt viel mehr, und die Eröffnung der Philharmonie lädt dazu ein, zu erleben, was es alles geben kann in dem weiten Bereich, der sich Musik nennt.*

Es ist so, dass Musik verschiedene Aufgaben hat und nicht alles nach dem Sonatensatzschema ablaufen muss. Schon Schubert hatte darunter zu leiden, dass er dauernd an dem Entwicklungsgedanken Beethovens gemessen worden ist. Ich persönlich habe beispielsweise nichts dagegen, wenn Musik – sei es hochkomplizierte oder einfache – einfach zum Träumen einlädt. Es klingt blöd, aber die Menschen haben teilweise verlernt, zu träumen. Man betritt den Raum, beginnt, sich von der Alltagswelt zu lösen und wird zu etwas anderem hin geführt. Das kann man mit den Goldberg-Variationen, das kann man auch mit einer Beethoven-Sinfonie, und das kann man auch mit den Klängen der zeitgenössischen Musik.

*Schon bei der Eröffnung der Philharmonie kann man ja erleben, dass 'die' zeitgenössische Musik ganz, ganz verschiedene Sachen umfasst. Das kann etwas sein, durch das man hindurch spaziert; das kann auf einer Bühne stattfinden, laut und effektiv sein oder auch leise und der Erkundung bedürfen; das können ebenso kompakte, mitreißende Klänge sein wie komplizierte, kleine Wunderwerke. Du bist in vielen Jahren als Musiker mit vielen verschiedenen Sorten von Musik in Berührung gekommen, vom Jazz bis zu Hans Werner Henze. Vielleicht kannst du etwas über deine Begegnungen mit diesen vielfältigen Sorten von Musik erzählen.*



Im Zusammenhang mit der Klanginstallation ist zunächst zu sagen, dass das durchaus keine Domäne der zeitgenössischen Musik ist. Es gab immer Musik, die Funktionen hatte – wenn jemand gestorben ist, wenn jemand gehochzeitet hat und wenn jemand gegessen hat. Zu den ganz großen Klanginstallationen gehören die *Feuerwerksmusik* und die *Wassermusik* von Händel, dann die *Gran Partita in B-Dur* von Mozart – alle diese Mozart-Serenaden sind fantastische Klanginstallationen in der Sprache ihrer Zeit. Sie wurden geschrieben als Auftragswerke für Festbankette, als Hofmusik. Mozart hat das grandios gelöst: zwischen wirklicher Ambient-Musik taucht auf einmal ein langsamer Satz auf, bei dem ich mir sicher bin, dass einige Leute aufgehört haben zu essen und angefangen haben, zuzuhören. Das alles zeigt die Vielseitigkeit von Musik – auch eine Beethoven-Sonate war einmal zeitgenössische Musik. So gesehen wird in der Philharmonie immer zeitgenössische Musik gespielt, darunter natürlich auch die Musik, die jetzt aktuell zeitgenössisch ist. Und die ist genauso vielfältig, wie der Mensch vielfältig ist, in seinen Erscheinungsformen, in seinen Wünschen und Träumen, in seinen Leiderfahrungen, in seiner Freude; wie er immer etwas anderes braucht, für sich in Anspruch nimmt und weitergibt. Was im musikalischen Prozess, im Adaptionprozess auftaucht, ist das, was im Leben auch immer auftaucht, was den Menschen begleitet wie ein Schatten: die Toleranz und die Intoleranz, die Akzeptanz und die Nichtakzeptanz.

Das wird besonders deutlich im Kulturdiskurs, der ein ganz heikler ist und bei dem sich die Geister sehr schnell scheiden. Am heikelsten reagieren da kurioserweise die Ohren: es gibt Leute, die gehen in die 'hippesten' Ausstellungen, haben absolut zeitgenössische Kunst an den Wänden, aber kommt eine Musik aus dieser Zeit, schalten sie sofort ab, werden aggressiv und wollen das nicht hören. Die Ohren sind ein Organ, das sich nie verschließt, das immer arbeitet, Tag und Nacht, mit einem direkten Zugang zur Seele, und da wehrt sich dann irgend etwas. Warum? Das ist sehr spannend: Ich glaube, dass es erstens ganz wichtig ist, dass man den Unterschied zwischen Toleranz und Akzeptanz für sich begreift. Das wird in unserer Gesellschaft oft vermischt. Ich muss nicht alles akzeptieren, was ich tolerieren kann. Dass aber Toleranz geübt wird, finde ich sehr wichtig. Und: es gibt einen großen Unterschied zwischen Furcht und Angst. Furcht und Angst sind zwei grundverschiedene Dinge. Sprachlich lässt sich im Deutschen nur Furcht positivieren: es gibt Ehr-Furcht, aber keine Ehr-Angst. Der Mensch sollte keine Angst vor der Furcht haben. Man kann sich ruhig fürchten – man kann sich ebenso vor zeitgenössischer Musik fürchten wie vor der *Kunst der Fuge* –, man sollte aber keine Angst davor haben. Denn Angst, einmal erzeugt, verlässt einen nie wieder. Angst ist wie Energie: sie nimmt immer nur andere Formen an, sie wird nie verbraucht. Ich kann sie woanders hin verlagern, sie umwandeln. Mit Furcht kann man viel leichter umgehen. Deswegen ist es ganz wichtig, dass man vor dem Ungewohnten keine Angst hat. Wenn es den Kulturvermittlungen gelingen kann, die Angst zu verringern und dadurch einen Rezeptionsprozess frei werden zu lassen, wäre das eine große Chance auch für das politische und gesellschaftliche Leben. Es ist ganz normal, dass man eine Furcht bekommt vor Sachen, bei denen man nicht die Mittel bekommen hat, damit umzugehen – dann kann ich doch nicht dem Publikum sagen: 'Oh, ihr Idioten, ihr seht gar nicht, dass das genial ist, was da passiert'. Das ist alles ganz natürlich, denn gerade das Ohr meldet Furcht und Angst sofort – ein Geräusch signalisiert Tausendfaches. Zum Verhältnis von Auge und

Ohr muss ich etwas erzählen: Es gibt in einem Krankenhaus in München für Operationen am Auge ein Laserstrahl-Gerät, bei dem der operierende Arzt dauernd durch Tonhöhen geleitet wird. Die Messanzeigen sind visuell gar nicht zu erfahren, sondern es gibt für alles einen Ton. Wenn sich der Druck oder die Konsistenz verändern, ändern sich die Töne. Das Ohr reagiert viel sensibler als das Auge es jemals könnte. Das ist auch eine große Chance für die Musik.

*Welche Erfahrungen mit Musik haben dich in deinem Leben besonders beeindruckt?*

Was mich immer am meisten beeindruckt, ist zum Beispiel, wenn ein kleines Kind gesungen hat. Das kann derart berührend sein, das ist so etwas Wunderbares. Beeindruckt haben mich oft Geräusche, in der Natur. Musikalisch. Viel später erst die Umsetzung von Musik. Einfach die Klänge, die schon da sind. Da gibt es die Glocken, ... – ich muss noch einmal darauf zurückkommen: Der Mensch hat sich ja früher, als es die ganze Technik noch nicht gab, rein über das Ohr orientiert. Statt der Uhr am Armband gab es den Nachtwächter, der gesungen hat; die Glocken, die geläutet haben, wenn Feinde kamen, es gebrannt hat oder die Tore geschlossen wurden. Alles wurde dem Ohr ausgerichtet. Und dann, zu Ostern, sind die Glocken 'nach Rom geflogen' – dann war Stille. Im sogenannten Triduum, drei Tage vor Ostern, Donnerstag, Freitag, Samstag, gab es keine Orgel und keine Glocken. Man kann sich heute gar nicht vorstellen, was das bedeutet hat. Und das hat mich auch immer sehr beeindruckt in meinem Leben: die Stille. Bedrückt und beeindruckt, beides. Dann sehr früh natürlich die Popmusik, die meine Generation mitbekommen hat, die Beatles, genauso Jazz, Charlie Parker, da gab es für mich keinen Unterschied. Auch die klassische Musik, Mozart, viel später dann Bach; ich habe eine Hochachtung davor gehabt, aber den direkten Zugang hatte ich zu der Musik, die damals zeitgenössisch war, nicht im 'klassischen' Sinne, sondern im Pop- und im Jazzbereich. Die klassische Musik habe ich mir erst viel später aneignen müssen, wie dann auch die zeitgenössische Musik; ich kann nicht von mir behaupten, zeitgenössischer Musik mit elf Jahren begegnet zu sein. Man darf nicht unterschätzen, dass ganze Generationen so geprägt worden sind, das hängt auch mit den Erfindungen der Technik zusammen, mit dem Radio. Die Kulturschaffenden sollten wissen, dass in der Zeit ein Publikum geprägt wird. Da muss man Querverbindungen herstellen, wie das die Philharmonie ja tut, und wissen, dass die Beatles genauso für Schubert eine Rolle spielen wie Schubert für die Beatles.

*Was ist für dich das Besondere an der Zeit, die du jetzt in Luxemburg verbracht hast während der Arbeit an diesem Projekt?*

Das Besondere ist, dass man sich über eine lange Zeit, über sechs Wochen oder mehr, auf eine Arbeit konzentrieren kann. Das ist für mich ein unglaublicher Luxus, denn unsere Zeit ist dermaßen schnelllebig und man muss soviel 'bedienen' heutzutage, dass man zu so einer Arbeit sehr selten kommt. Ich habe mir für diese Arbeit auch bewusst alte Materialien ausgesucht, Tusche (kaum ein Kind kennt heute mehr Tusche, höchstens noch Tinte). Das verlangt ein ganz anderes Arbeiten: Geduld und einen langen Atem, auch eine Art von Stille in sich selber. Ich hoffe, dass ich die Freude, die ich bei dieser Arbeit hatte, den

Kindern weitergeben kann – und auch dem Publikum. Dafür bin ich der Philharmonie Luxemburg sehr dankbar.

*Was bedeutet es für dich, mit Kindern zu arbeiten?*

Mein Manko in diesem Fall ist, dass ich kein Luxemburgisch sprechen kann; manche Sachen könnte ich in der Muttersprache der Kinder viel besser vermitteln. Ich versuche, mich den Kindern zu erklären; das geht zunächst über die Sprache. Es geht darum, dass sie das, was sie tun, mit Freude machen; dass sie keine Angst davor bekommen; und dass sie auf andere Qualitäten achten, die man sonst bei der Musik außer Acht lässt. Und dass sie die Vielfalt der Erscheinungsformen der Musik achten und be-achten; so, wie das Leben vielfältig ist und als solches be- und ge-achtet werden sollte. Da hatte ich bereits bei der ersten Probe sehr positive Erfahrungen – wenn bei der Klanginstallation etwas schief geht, dann liegt das am Komponisten und nicht an den Kindern, das kann ich jetzt schon sagen.

Eines ist mir noch wichtig: Die Philharmonie, der Bau dieser Philharmonie, ist etwas Wunderbares in unserer Zeit. Ich persönlich halte das – nicht nur, weil ich jetzt hier mit den Kindern arbeiten darf – für etwas sehr wichtiges für Luxemburg und die Großregion. Das ist kein 'abgehobener Luxus', was da passiert. Die Wahrnehmung von kulturellen Prozessen ist etwas sehr, sehr wichtiges; viel wichtiger, als viele Menschen ahnen.

(Portrait im *Falter* vom 24.08.2005)

**Carsten Fastner**

## **Qualität des Scheiterns**

Wie kaum ein anderer hat Renald Deppe in den letzten zwanzig Jahren das Wiener Musikleben abseits der großen Bühnen geprägt: als Musiker, Veranstalter und als sozialer Plastiker. Im Porgy & Bess feiert er diese Woche seinen fünfzigsten Geburtstag.

Den postmodernen Trick, jedweden Zweifel mit Ironie oder Zynismus billig aus dem Weg zu räumen, hat Renald Deppe nicht drauf. Sonst würde er keine so ausgewogenen Sätze sagen wie: „Ich habe mich nie darum bemüht, in der Welt der Hochkultur vorzukommen, und ich bin für diese Welt wohl auch gar nicht interessant.“ Erstaunlich bleibt es freilich doch, dass ausgerechnet er als einer der umtriebigen zeitgenössischen Musiker dieser Stadt auf den einschlägig etablierten Podien nicht zu hören ist, nicht im Konzerthaus, nicht beim Klangforum, nicht bei Wien Modern und auch sonst bei keinem der Großveranstalter. Traurig, sagt er so, dass man es ihm glauben kann, sei er darüber keineswegs. „Ich vermisse nichts.“

In den Untergrund muss aber auch nicht gleich absteigen, wer Deppe hören möchte. Für gewöhnlich findet man den Saxofonisten und Klarinettenisten an den Rändern des Musikbetriebs, auf kleinen Festivals und Bühnen, oft auch in der Provinz und natürlich immer wieder in dem von ihm 1994 gemeinsam mit Christoph Huber und Matthias Rüegg gegründeten Jazzclub Porgy & Bess. „Ich würde mich aber nie als Jazzmusiker bezeichnen, dafür kann ich zu wenig. Ich war immer ein improvisierender Musiker, der sich manchmal auch im Jazzidiom bewegt. Aber es war nie mein Ziel, wie Charlie Parker zu klingen.“

Renald Deppe hat es geschafft, wie Renald Deppe zu klingen: ziemlich wild und laut, hochenergetisch und virtuos, anspielungsreich und manchmal sogar witzig. Wenn er Bestehendes bearbeitet, seien es amerikanische Standards oder russische Schmonzetten, nimmt er dieses „Bearbeiten“ ziemlich wörtlich und geht gründlich zur Sache, rückt Klischees zurecht, verschiebt gewohnte Perspektiven – und belässt dem Ganzen doch so viel Musikalität, dass auch weniger versierten Hörern noch genug zu staunen bleibt. Wenn er frei spielt, nimmt er gern das Mundstück seines Instrumentes ab, und dann wird es schnell richtig wüst.

Der Witz an Deppes Kunst aber ist, dass sie nicht nur klingt. Genau genommen müsste man sein ganzes Arbeitsleben als Kunstwerk bezeichnen. Beim Studium an der Folkwang-Hochschule in Essen kam der gebürtige Bochumer in Kontakt mit den Ideen von Joseph Beuys, der im benachbarten Düsseldorf Anfang der Siebziger eine Professur innehatte und für Aufsehen sorgte, als er vom zuständigen Kultusminister (dem späteren Bundespräsidenten Johannes Rau) fristlos entlassen wurde. Beuys hatte die Zugangsbeschränkungen zu seiner Klasse aufgehoben und jeden Bewerber aufgenommen: eine Konsequenz seiner Überzeugung, nach der „jeder Mensch ein Künstler“ sei.

Während sich die deutsche Studenten- zur Friedensbewegung entwickelte und die grün-alternative Avantgarde in kilometerlangen Ostermärschen durchs Land zog, definierte

Beuys den gesamten Planeten als künstlerisches Gestaltungsmaterial; für alles, was der Mensch in seiner Gesellschaft gestaltet, prägte er den Begriff der sozialen Plastik: „Ich behaupte, dass dieser Begriff ‚soziale Plastik‘ eine völlig neue Kategorie ist. Ich schreie sogar: Es wird keine brauchbare Plastik mehr hienieden geben, wenn dieser soziale Organismus als Lebewesen nicht da ist. Das ist die Idee des Gesamtkunstwerkes, in dem jeder Mensch ein Künstler ist.“

Der nicht ganz pathos-, aber völlig ironiefreie Duktus dieses Kunstverständnisses ist Renald Deppe bis heute anzuhören: „Ich finde die Idee der sozialen Plastik in der Musik sehr wichtig. Jede abstrakte ästhetische Reaktion hat für mich auch konkrete soziale Bezüge zu Geschichte, Gegenwart und Zukunft. Das Zueinanderführen von Menschen ist wie das Zueinanderführen von künstlerischen Elementen: Es führt zu etwas Neuem. Das ist auch Komponieren, nicht nur das Schreiben mit zwölf Noten.“ Einen Beuys-Hut hat Deppe nicht auf. Aber ohne seine Künstlerweste geht er nicht aus dem Haus.

Wie lange Renald Deppe schon in Wien an seiner sozialen Plastik arbeitet, weiß er selbst nicht so genau. „Wahrscheinlich seit dreißig Jahren“ lebe er in der Stadt, „ganz sicher aber seit fünfundzwanzig“. Fest steht, dass er Anfang dieses Monats fünfzig wurde und dass im Porgy & Bess demnächst ein Geburtstagskonzert stattfindet. Fest steht auch, dass das Porgy nur ein Teil des Deppe'schen Gesamtkunstwerks darstellt. „Unsere Idee war, die Grenzen zwischen Jazz, improvisierter Musik und zeitgenössischer Musik aufzuheben. Nicht nur musikalisch, sondern vor allem auch zwischen den Szenen.“

Das Zusammenführen verschiedener Szenen, die Erschließung neuer Spielorte, die Ermöglichung von Experimenten: Ein grundsätzlicher künstlerischer Gestaltungswille trieb Deppe bei allen seinen Gründungen an, und davon gibt es nicht eben wenige. Schon bald nachdem er sein Studium an der Wiener Musikakademie bei Alfred Prinz, dem damaligen Soloklarinettenisten der Wiener Philharmoniker, fortsetzte, begann er mit der sozialen Basisarbeit. „Die Akademie war so verkrustet und überlastet, dass wir Studenten uns selber Auftrittsmöglichkeiten organisieren mussten. Also hab ich bei mir Hauskonzerte veranstaltet, und um die Abgeschlossenheit der verschiedenen künstlerischen Zirkel zu durchbrechen, haben wir Profis und Studenten eingeladen, Musiker, Literaten und bildende Künstler. Irgendwann hatten wir dann regelmäßig achtzig, neunzig Leute in der Wohnung. Das ging so lange gut, bis ein Gast meine Frau des Hauses verweisen wollte, weil sie sich grade mit wem unterhalten hatte.“

Die Folge dieser Anmaßung nannte sich Kulturspektakel, fand ab 1988 zunächst an verschiedenen Orten statt und später als regelmäßige Reihe in den Räumen der Stadtinitiative. Interdisziplinarität war auch dort Prinzip, die Auseinandersetzung mit der Peripherie der Stadt wurde zu einem inhaltlichen Schwerpunkt. Mit seiner nächsten Gründung, dem GrabenFest, gelang Deppe 1991 eine Verknüpfung ganz anderer Art: Das dreitägige Festival – zunächst eher politischer Musik verpflichtet, mittlerweile ein Forum für Grenzgänger zwischen Elektronik und freier Improvisation – wird bis heute zur Gänze von der Österreichischen Beamtenversicherung finanziert und stellt in dieser Form ein für Österreich einzigartiges Beispiel von Kultursponsoring dar.

Mittlerweile hat Deppe auch in die Bundesländer expandiert. Neben seiner Capella con durezza betreibt er die Wachauer Pestbläser, und Linz hat er mit dem Festival 4020 für ein paar Jahre lang ein feines Alternativfestival beschert. Um ihn herum ist ein beinahe

unüberschaubares Netzwerk an Leuten entstanden, die er gefördert oder zusammengebracht hat. Ernsthaft geht er auf jeden von ihnen ein, charmant lässt er seine Beziehungen spielen. Mit der Dichterin Elfriede Gerstl arbeitet er derzeit an einer Oper für das Mozartjahr 2006, mit dem Schriftsteller Gert Jonke wird er seinen Auftritt im Porgy gestalten. Auch mit Ernst Jandl und H.C. Artmann, mit Bodo Hell und Andreas Okopenko hat er zusammengearbeitet, ebenso mit unterschiedlichen Musikern wie Ernst Kovacic oder Christoph Cech, Martin Siewert oder Christian Muthspiel.

Wenn Renald Deppe sich als „Ermöglicher“ bezeichnet, trifft das durchaus den Kern seiner Arbeit. Und auch sein Anspruch, „abstrakten ästhetischen Reaktionen konkrete soziale Bezüge zu Geschichte, Gegenwart und Zukunft“ zu verleihen, ist alles andere als eine Floskel. Der Mann ist sehr belesen, in der russischen Gegenwartsliteratur ist er ebenso firm wie in der Geschichte der nationalsozialistischen Kulturpolitik oder der Entwicklung des Bürgertums im 19. Jahrhundert. Durch beziehungsreiche Programmzusammenstellungen und in Begleittexten belädt er seine Musik mit diesem Wissen – so sehr, dass manchem Hörer bisweilen das musikalische Geschehen aus dem Zentrum des Interesses rücken mag.

Seine Musik notiert Deppe nicht im traditionellen Notensystem, sondern grafisch, und auch auf diesen dicht ausgearbeiteten, fein ziselierten Blättern finden sich immer wieder literarische oder musikalische Anspielungen, Referenzen, Gedanken. Ihre Umsetzung in Klang vergleicht Deppe mit derjenigen barocker Notationen, in denen mit Haupt- und Bassstimme nur das Nötigste festgehalten ist; die Ausarbeitung von Begleitstimmen und Verzierungen ist Sache der Interpreten, was für entsprechende Spontaneität und Lebendigkeit in der Wiedergabe sorgt. Er selbst wolle mit seinen grafischen Partituren „das Ohr durch das Auge verführen“ und beschränke sich dabei zumeist auf eine Fixierung der musikalischen Geste. „Aber die Vielfalt der grafischen Notation reicht letztlich genauso weit wie die der traditionellen Notation, von den mittelalterlichen Neumen über den barocken Generalbass bis zum komplexen Notenbild heutiger Komponisten. Manche meiner Grafiken sind bis ins letzte Detail ausformuliert und können für diese Art von Musik sogar viel genauer sein als die fünf Notenlinien.“

Einmal hat sich Renald Deppe doch in den Bereich der Hochkultur gewagt. In der Saison 1997/98 war er Musikurator des neu errichteten Festspielhauses St. Pölten und bastelte dort unverdrossen an seiner sozialen Plastik weiter, die er – „ortsspezifisch“ mit einem umfangreichen Artist-in-Residence-Konzept – auf Niederösterreich ausdehnen wollte. Nach einem Jahr voller Intrigen und Anfeindungen seitens der Kulturpolitik warf er das Handtuch.

Auch seine fünfjährige Erfahrung als künstlerischer Co-Leiter des Porgy & Bess hat ihn dazu gebracht, mittlerweile nicht mehr selbst als Veranstalter tätig zu werden. „Jeder gewissenhafte Veranstalter hinterlässt zwangsläufig auch einen Scherbenhaufen, weil man einfach nicht jeden engagieren kann, den man gerne engagieren würde. Jemand mit einem Wirtschaftsstudium mag das vielleicht wegstecken, aber als ausübender Musiker begegnet man ja dauernd den Leuten, die man ablehnen musste.“ Jetzt versucht Deppe, nicht nur für seine Musik, sondern auch von ihr zu leben.

Mehr denn je tut er das in letzter Zeit mit jungen Musikern. Wie Miles Davis achtet er streng darauf, niemals der Jüngste auf der Bühne zu sein. „Nicht nur aus künstlerischer, sondern auch aus sozialer Neugier.“ Beharrlich besucht er die Musikhochschulen des Landes auf der Suche nach Talenten aus Klassik, Jazz und Improvisation, vermittelt Kontakte, plant gemeinsame Projekte, organisiert Auftritte. Dass da das Publikum für gewöhnlich nicht in Massen strömt, scheint ihn kaum zu stören. „Schade ist es schon, wenn Fachleute die Gelegenheiten verpassen, den Nachwuchs hören zu können. Aber wichtig ist mir nur, dass man sich auch um ein kleines Publikum wirklich bemüht. Wenn dann was danebengeht, macht das gar nichts.“ Deppe nennt das die „Qualität des Scheiterns“. Es ist eine seiner absoluten Lieblingsvokabeln.

Wenn Deppe über den Nachwuchs redet, tendiert er zum Enthusiasmus. Er konstatiert eine ungebrochene Aufbruchsstimmung in der jungen Generation, keine Spur von Stagnation oder Resignation angesichts eines schwerfälligen Musikbetriebs oder eines erdrückenden musikalischen Erbes. „Ach Gott, der Gedanke, dass alles bereits formuliert sei, ist doch schon hundert Jahre alt. Das wird man auch überwinden. Natürlich ist alles schon gesagt worden, aber man kann immer alles anders sagen. Solche Ängste sind nur Ausdruck eines Modernitätswahns. Der Gedanke, dass es ständig eine Avantgarde geben muss, ist doch verrückt!“

Es ist nicht wirklich verwunderlich, dass es Renald Deppes Musik nur live zu hören gibt. Mit einer Ausnahme: Vor zwei Jahren hat er ein Kinderbuch von Elfriede Gerstl, „Die fliegende Frieda“, vertont und gemeinsam mit der Dichterin auf CD eingespielt. „Das war aber nur aus großer Verehrung, ein Tribute to Frau Gerstl, weil sie sich das so gewünscht hat.“ Ansonsten ist Deppe nie in ein Studio gegangen. „Zum einen, weil ich nicht das Geld hatte. Ich hab eh schon so viel in andere Projekte gesteckt. Mir war es wichtiger, dass in dieser Stadt bestimmte social points entstehen. Und zum anderen steh ich mit der Reproduzierbarkeit eines Kunstwerks sowieso auf Kriegsfuß. Darauf wurde schon viel zu viel Aufmerksamkeit verwandt – und viel zu wenig, um neue Wege zu finden für die Wahrheit des Augenblicks.“

„Neue Wege für die Wahrheit des Augenblicks“: Klingt das nicht doch ein bisschen nach „Modernitätswahn“, nach dem verpönten Gedanken, „dass es ständig eine Avantgarde geben muss“? Renald Deppe hat stets eine Antwort parat. Sie kommt auch diesmal wie aus der Pistole geschossen: „Ich glaube, dass der Begriff Avantgarde ersetzt werden sollte durch: Lebendigkeit.“

Eröffnungsrede anlässlich der Ausstellung:

„Palimpsest & Inkunabel“

(öbv-atrium / wien, 2006)

**Bodo Hell**

## **ALLES GETUSCHT**

so einfach hört sich das an (und seien es Sätze wie Kindersprüche aus Elfriede Gerstls Fliegender Frieda, einem alfabetisierten Kinderbuch, illustriert von Angelika Kaufmann) ALLES GETUSCHT, so einfach hört sich das an, nämlich: eines Tages überreicht mir Renald Deppe im Schubert einen großen gefalteten elastischen Karton mit einer Partitur zum Thema QUERSTAND, als verschriftlichte Vorgabe zu einer akustischen Realisierung auf der Orgel der Kirche des Benediktinerstiftes Göttweig (hoch über dem Eingang zur Wachau), das Doppelblatt DIN-A2 samt Klappe geschützt in einer Mappe geborgen, nämlich in so einem flachen Schubert, der innen zur Aufbewahrung und außen an den vier verstärkten Ecken zum Einspannen von Zeichenblättern dient und auch als Unterlage am Notenständer firmieren kann

ich ziehe diese grafische Partitur heraus und bin baß erstaunt über solch dichte Fülle an Zeichen, Strichen, Schnitten (sind es MesserGravuren?), an ablenkenden Pfeilen, gelben Senkrechtstreifen und schwarzen rechteckigen Stufenbildungen, Klecksen am Ende der Schnitte sowie Blöcken und Eckfüllungen, Häufungen von Vektoren, Notenköpfen und Vorzeichen wie Auflösungszeichen, die scheinbar willkürlich auf der großen naturbraunen Fläche und auf dem scheckigen weißen Grund verteilt sind, quasi da her und dort hin schwimmend, so daß sich ein dichtes Geflecht übers ganze Doppelblatt ergibt, in dem zu allem Überfluß auch noch Abschnitte im traditionellen 5-zeiligen doppelten Notensystem aufscheinen (Violinschlüssel/Baßschlüssel 4/4tel g-moll), anderswo ausgeschnitten und hier hereingeklebt, und das ist wohl Renalds partielle Antwort auf meine vorsichtige Bitte, mir für die Ausführung der Komposition auch etwas vom gewohnten Schriftbild einer 4-stimmigen Notation zu bieten, damit ich als Bach-Choräle spielender organistischer Dilettant nicht im Wust der grafischen Häufungen unter- und verlorengelasse

zusätzlich sind auch noch außen am Faltkarton etliche kurze Verbalisierungen zur Verdeutlichung der ungewohnten grafischen Zeichen angebracht (die man natürlich während des Spielens da auf der Rückseite nicht lesen kann, die man also eigentlich schon internalisiert haben müßte, etwa mitten drin ein großes schwarzes Rechteck mit der lapidaren Erklärung/Aufforderung „den Tod nicht scheuen“)

also zuerst einmal das Ersuchen des verdutzten Interpreten an den Kompositeur um eine nähere Explikation, und die erfolgte auch bereitwillig und auf beharrliches Drängen hin sogar direkt am Instrument, und zwar als erstes unter der Prämisse einiger das ganze Stück über niedergedrückter ManualTasten, die mit passenden Gewichten zu beschweren seien (etwa mit walzenförmigen Batterien oder auch schmalen, aber schweren Steinen, und seien es solche aus einem Gletscherbach im Zentrum der Alpen, womit der gewünschte



Orgelpunkt zu bewerkstelligen sei und welche zum Schluß des Stückes wieder abgehoben würden, was dem Auditorium dann eine wohl hörbare Erleichterung bringen würde), die Registerzüge für das Vektorenfeld seien nur halb zu ziehen (so daß heulende und schleifende Intonation garantiert ist), die Choralteile dagegen sollten voll erklingen (auf einem anderen der drei Manuale versteht sich), die schwarzen BlockEinschübe innerhalb des 10-zeiligen Systems deuteten das teilweise Fortimprovisieren von rechter oder linker Hand samt Pedal an, durchs gesamte Stück sollte zudem ein gleichmäßiger Puls schlagen.

Sie können sich vielleicht vorstellen, daß Renalds Hinweis, man könne sich in diesem seinem ruhigen Stück quasi von den präzis auszuführenden Bachschen Choralvorspielen ausruhen und die Klänge im Selbst-darauf-Hinhören ausschwingen lassen, vorerst mitnichten zur Beruhigung des in solchem Blattlesen ungeübten Interpreten beitrug, bei näherer Vertiefung allerdings in die innerhalb von 3 Zonen sich verdichtenden Dimensionen des Kompositionsblattes sowie das Verfolgen der 3mal ansetzenden Leserichtung von links nach rechts im fließenden Kontinuum gaben dann schon die erste umsetzbare Anleitung fürs Erklingen im mächtigen, aber gegliederten barocken Kirchenraum

so also sieht in groben Zügen die QUERSTAND-Partitur und so sehen die Hinweise dazu aus und ich sage bestimmt nicht zu viel, wenn ich darauf verweise, wie erfindungs- und abwechslungsreich der nächtens zeichnende Renald seine grafischen Musikvorlagen gestaltet hat und welche innige Vertiefung die einzelnen Blätter nachlauschend erheischen

vielleicht kann ich Ihnen als BetrachterInnen dieser fulminanten PartiturenAusstellung mit diesem meinem kurzen Erfahrungsbericht aus der Praxis ein wenig dazu verhelfen, sich die Blätter quasi mit den Augen einer potenziellen Ausführenden, einer wenn auch hier im Atrium und Stiegenhaus des ÖBV-Palais stumm ausübenden Musikantin/eines Musikanten anzusehen, etwa im Sinne von Dieter Schnebels *Musik zum Lesen*

was läßt sich also im einzelnen zu diesen unterschiedlich ausgeführten, immer aber extrem ansprechenden Notationen aus dem mikrobischen Universum des Renald Deppe sagen: er selbst verwendet dafür als Übertitel Begriffe aus der Bibliothekswissenschaft: Meyers Konversationslexikon von 1896 versteht unter **Palimpsest** *ein Pergament, von welchem die Schrift, mit der dasselbe ursprünglich beschrieben war, abgekratzt, weggewischt oder sonst unsichtbar gemacht wurde, damit man Neues darauf schreiben konnte. Da im Mittelalter das Schreibmaterial kostspielig war, so bediente man sich dieses Mittels namentlich in Klöstern häufig, um schon beschriebene Pergamentrollen wieder benutzen zu können. In neuerer Zeit ist es, zum Teil durch chemische Mittel, gelungen, die spätere Schrift zu vertilgen und die ältere wieder lesbar zu machen.* Liviusfragmente sowie die Wulfilabibel wurden so in Wolfenbüttel und Ciceroreden im oberitalienischen Kloster Bobbio entdeckt. Im rückläufigen Wörterbuch steht das Wort Palimpsest bezeichnenderweise zwischen Zimmerarrest/Überrest und Test/Atomtest. Der Brockhaus von 2001 unterscheidet PapyrusPalimpseste (abzuwischen) und solche aus Pergament (durch Radieren mit Bimsstein freizumachen) und er erwähnt zur Entzifferung die Fluoreszenzfotografie. Von Palimpseststrukturen spricht man auch in der Tektonik bei

jüngerer Überprägung der Erdkruste, deren ursprüngliche Form noch schwach erkennbar ist

die grafische Notation des Komponisten erfolgt allerdings zumeist auf einfachen Kartons, aber auch auf Packpapier, Zeichenblättern und Postkarten mit Korundhintergrund, und die Ausführung gibt vielleicht in Anbetracht der vielfachen Lasurschichten dem Gedanken Vorschub, man könnte vielleicht durch Schaben oder Fluoreszieren zu ungeahnten Musiken im BlattInneren vordringen, zumal bei einer tiefschwarzen Platte mit leuchtend gelbem Rand, der ein strahlendes tönendes Dahinter, das an den Rändern lichtvoll hervorquillt, geradezu heraufbeschwört, alles ist in schwarzer oder farbiger Tusche ausgeführt, vom Material her läßt sich also ein gewisses Traditionsbewußtsein nicht bestreiten

**Inkunabel** leitet sich von lateinisch *incunabula* "die Windeln" her und meint im strengen Sinn Wiegendrucke nach dem Gutenbergverfahren bis zum Jahr 1500 einschließlich, im erweiterten Begriff versteht man unter Inkunabeln auch frühe Druckgrafik und sogar Photographien, das heißt also vielleicht, der Autor sieht seine grafischen Notationen auch gewissermaßen unter damaligen Reproduktions- und Druckbedingungen hergestellt

und im übertragenen Sinn steht ja jeder zeitgenössische Komponist zumal schon dadurch äußerst unter Druck, weil ihm das klassische Notationssystem des Guido von Arezzo ab 1025 mit seinen Linien im Terzenabstand und diversen NotenSchlüsseln bei allen Zusätzen und Hilfsmitteln bis ins 20. Jhd. herauf nicht mehr allein genügen kann, zumal was die erweiterten Klangvorstellungen und Artikulationsweisen auf den neuen, aber auch auf alten Instrumenten betrifft: daher dieser fröhliche Ausweg aus dem umständlichen LinienKorsett hin zur relativ freien Zeichnung, wobei der Begriff **musikalische Grafik** bekanntlich von Roman Haubenstock-Ramati kreiert und die erste Ausstellung solcher Partituren 1959 in Donaueschingen veranstaltet wurde. Riemann unterscheidet und präzisiert noch die Begriffe **graphische Notation** sowie **Aktionsschrift** als näher an die definierten musikalischen Parameter heranführende Zeichnungsweisen, bei Renald Deppe ist gewiß ein erkleckliches Maß an grafischen Möglichkeiten der Kompositionsvorstellungen und deren Klangumsetzung im wahrsten Sinn des Wortes angerissen

bereits die Titel der einzelnen Blätter geben eine gewisse Vorstellung von den assoziativen Hinter- und Vordergründen der angepeilten Musiken: da gibt es das Trishagion der 3 Antons zum Brucknerfest: *Antons Flaum*, *Antons Faun*, *Antons Traum* für eine Klanginstallation hinter der großen Orgel des neuen Linzer Doms (samt Visualisierung durch die Architekten Stöckl und Horak), dann gibt es 6 Studien zur Kinderoper ABGEFAHREN nach dem Libretto von Elfriede Gerstl, nämlich eine *TherapeutenMusik (da können unsere oldies rauchen und saufen)*, eine *Zwiebelfischarie* nach dem bekannten Berliner Szenelokal am Savignyplatz und eine zart-silbrig hingetupfte Champagnermusik als *Ouverture*.

Die Ordnungsstudien bringen etwa 3 Blätter zum Thema Querstand (mein eigenes wolkiges Exemplar zum Choral *Durch Adams Fall* kann ich auf Wunsch auch gern einmal herzeigen).

In den vielfältigen **Studien** taucht ein Notturmo auf (bei dem der Klang nicht entweichen kann), ein dezidiertes Palimpsest mit unsichtbarer erster Textschicht (Bodo Hell) und einem Zustand ohne Entwicklung, weiters das schon erwähnte glühende musikalische Geschehen im Heiligenschein mit festgewachsenen BleistiftspitzResten am Rand, eine Aufhellung nach oben als Flötensolo im Sommernachtstraum auf goldenem Fonds, ein Fadensturm stehend mit einschneidenden Linien im mikrotonalen Klangteppich, ein Holunderbaumgedicht der Maria Zwetajewa in Mezzotinto-Schabkunst (mit ganz versteckten Noten, vom Künstler betitelt: *in mezza tinta*), die arabisch anmutende Kaltnadelbearbeitung des Kartons (bei in Schichten mit Schwämmchen aufgetupftem Hintergrund) unter dem emblematischen Titel TEMPUS FUGIT (die Zukunft eilt sehr, würde das Friederike Mayröcker vielleicht übersetzen), 5 Blätter (Blatthalter ist gleich Schubert) sind entstanden zu Haikus von Christian Loidl, diesem tragisch frühverstorbenen Barden mit dem periodischen und dennoch immer unerwarteten Aufschrei, etwa auch mit Ausziehtusche (Bister) geschrieben, der mit Schellack abgebunden wird, vor Entdeckung der Sepia war Bister die gebräuchlichste Schreib- und Zeichentinte, dann eine Vielzahl von Short Cuts auf Notenständern (auch in den Büros aufgestellt), da wacht also der Komponist nachts auf und versucht den eben im Traum gehörten Klang allsogleich zu fixieren, und sei es in Erdfarben, das kann dann wie der Plan eines eckigen Wegs mit Büschen aussehen oder wie eine Schneeballschlacht auf dem Blatt *Meine 4 Jahreszeiten*, oder es ist ein *Kinderlied* Blatt, von dem die Schülerinnen und Schüler gern spielen (d.h. die Eltern weisen den Lehrer darauf hin, daß die Kinder jetzt freiwillig mehr üben), auf der Partitur für den Lichtfarben-Maler Hanns Kunitzberger, einem 2-sätzigen Stück für Cello und Klarinette sind Notenblätter eingeklebt und nach römischen Ziffern angeordnet: das spielt auf einen musiktheoretischen Traktat des engl. 16. Jhdts von Thomas Morley in Dialogform an, eines Komponisten, dessen Stücke auch im berühmten Fitzwilliam's Virginal Book zu finden sind, dann gibt es 50 DIN-A4-Blätter zu den genetischen Code-Foto-Kombinationen der Biologin Gabriele Seethaler, musikalische Porträts und Identitäten, eines mit einem cis und gis-Balken und Freiraum dazwischen versehen für besonders gute Spieler, im Stiegenhaus sind die Postkarten zu Andreas Okopenkos *Traumberichte* zu sehen, jetzt auf Matador-Silicium-Carbid-Schleifpapier montiert, in den Phasen kurz vorm Einschlafen oder gleich nach dem Aufwachen niedergeschrieben, alle Postkarten wurden frankiert und an Herrn Herbert Jäger nach Rom gesandt, mehr als die Hälfte von den aus Österreich abgeschickten sind nicht angekommen (sind wohl schon im Land von einem Liebhaber gestohlen worden, denn die aus der Schweiz und Berlin geschickten sind alle vorhanden)

Renald Deppe weist auch in Gesprächen immer wieder darauf hin, daß es stets schon andere Formen der Verschriftlichung von Musik gegeben hat, denken Sie nur an die Neumen und die merkwürdigen Zeichenhäufungen in Tabulaturen, von denen einst ganz selbstverständlich heruntergesungen und –gespielt werden konnte, seine Blätter könne man entlang der grafischen Entsprechung sowohl in der Bahn als außerhalb der Bahn in

den Flächen oder auch entlang der Bahn musizieren: also trotz dichter Vorgaben auch ein großer Freiraum für die Interpreten

eine Bemerkung im Vorgespräch hat mich aufhorchen lassen (nämlich: diese Arbeiten seien aus der Not geboren) und mir gleich die intensiven Heerscharenbilder eines Henri Michaux in Erinnerung gerufen, jenes Dichters und Zeichners wie Malers zugleich, der bei aller Aufmerksamkeit auf den damaligen Zeitgeist doch als genuine Erscheinung im Umfeld des Surrealismus anzusehen ist, er schreibt in einem Katalog aus 1959, eben jenem Jahr der 1. Ausstellung musikalischer Grafik in Donaueschingen: *ich male wie ich schreibe. Um zu finden, um mich wiederzufinden, um mein eigenes Bestes zu finden, das ich besaß, ohne es zu wissen. Um der Überraschung und gleichzeitig um der Freude willen, es erkannt zu haben. Um eine gewisse Undeutlichkeit hervorzurufen oder erscheinen zu lassen, eine gewisse Aura, wo andere ein Ganzes sehen oder sehen wollen, um überall den Eindruck „Gegenwart“ darzustellen. Um zuerst mir selber die Verstrickungen zu zeigen, die ungeordnete Bewegung, die äußerste Lebendigkeit des „Ich weiß nicht was“, das sich in meinen Fernen regt und sucht, auf dem Gestade Fuß zu fassen. Um darzustellen: nicht Geschöpfe, selbst unwesenhafte und soeben erfundene, nicht ihre Gestalt, selbst eine ungewöhnliche, aber die Linie ihrer Kraft, ihre Begeisterung*

mir scheint diese Selbstbeschreibung des Michauxschen Tuns auf der Papierfläche nicht schlecht auf Renald Deppes nächtliches Bearbeiten der Kartone und Pappendeckel zu passen, den Ansturm der Zeichen mitinbegriffen

falls Sie eine dieser Partituren erwerben und einstudieren wollen, ist es wohl ratsam, nicht ständig vom Originalblatt zu spielen, sondern eine Farbkopie anzufertigen, in die dann auch entsprechende Notizen eingetragen werden können, und jetzt hören wir noch eine weitere akustische Realisation eines dieser Renald Deppeschen graphisch-musikalischen Charakterblätter, ich wünsche Ihnen und mir dazu die offensten Ohren und Augen