

THEODOR  
WIESENGRUND

# A DORNO

DAS KOMPOSITORISCHE WERK  
STREICHQUARTETTE

SA 21 | NOVEMBER 2015  
20.00

WIENER KONZERTHAUS  
SCHUBERTSAAL

Gustav Mahler  
Klavierquartettsatz a-moll

Anton Webern  
Sechs Bagatellen op. 9 für Streichquartett

Theodor Wieselgrund Adorno  
Zwei Stücke für Streichquartett op. 2  
Sechs Studien für Streichquartett

Claus-Steffen Mahnkopf  
Hommage à Theodor W. Adorno

Gérard Pesson  
Mes Béatitudes

Nurit Stark | *Violine*

Grégoire Simon | *Violine*

Johannes Pennetzdorfer | *Viola*

Boram Lie | *Violoncello*

Han-Gyeol Lie | *Klavier*

Gabriele Geml | *Einleitung*

Elena Narbutaitė | *Lichtinstallation*

Wir danken der *Ernst von Siemens Musikstiftung* und der *Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur* für die Ermöglichung und Unterstützung dieser Veranstaltung. Für seine wertvollen Hinweise und allbereite Unterstützung unserer Anliegen danken wir Herrn Michael Schwarz vom *Theodor W. Adorno Archiv* der *Akademie der Künste* in Berlin.



## **THEODOR WIESENGRUND ADORNO**

Das kompositorische Werk. Streichquartette

### **GUSTAV MAHLER**

(1860-1911)

#### **Klavierquartettsatz in a-moll (1876)**

*Nicht zu schnell*

*Nurit Stark – Violine*

*Johannes Pennetzdorfer – Viola*

*Boram Lie – Violoncello*

*Han-Gyeol Lie – Klavier*

## **THEODOR WIESENGRUND ADORNO**

(1903-1969)

#### **Sechs Studien für Streichquartett (1920) [Nachlass]**

I. Sehr langsam verträumt

II. Nicht zu langsam, doch schleppend im Ausdruck

III. Schwer und dumpf

IV. Sehr heftig

V. Langsam. Empfundener

VI. Langsame Viertel

### **CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF**

(\*1962)

#### **Streichquartett »Hommage à Theodor W. Adorno« (2003)**

*in Anwesenheit des Komponisten*

*Nurit Stark – Violine*

*Grégoire Simon – Violine*

*Johannes Pennetzdorfer – Viola*

*Boram Lie – Violoncello*

Pause

## **ANTON WEBERN**

(1883-1945)

### **Sechs Bagatellen op. 9 für Streichquartett (1913)**

I. Mäßig

II. Leicht bewegt

III. Ziemlich fließend

IV. Sehr langsam

V. Äußerst langsam

VI. Fließend

## **THEODOR WIESENGRUND ADORNO**

(1903-1969)

### **Zwei Stücke für Streichquartett op. 2 (1925/26)**

I. Bewegt

II. Variationen

*Nurit Stark – Violine*

*Grégoire Simon – Violine*

*Johannes Pennetzdorfer – Viola*

*Boram Lie – Violoncello*

## **GÉRARD PESSON**

(\*1958)

### **Mes Béatitudes (1994/95)**

*Grégoire Simon – Violine*

*Johannes Pennetzdorfer – Viola*

*Boram Lie – Violoncello*

*Han-Gyeol Lie – Klavier*

## GUSTAV MAHLER

### Klavierquartettsatz in a-moll

»Nette Musik. Was ist das? Brahms?« »Nein. Das ist Mahler... Quartett für Klavier und Streicher in a-Moll!« So lautet ein Dialog aus Martin Scorseses Film *Shutter Island* von 2010, in dem der selten aufgeführte Satz von Mahler mit einem Mal in die Handlung hineinbricht und alles verändert... Ähnlich wie in dieser Szene des Films meint man das Stück, kaum dass es seine ersten Takte anspielt, bereits zu kennen, ohne zu wissen warum – die Musik ist schon im Raum, bevor man hineinkommt. Man verstrickt sich in Erinnerungen: Alles in ihr klingt nach spätem 19. Jahrhundert – doch wer ist ihr Verfasser? Ist es Brahms? Oder vielleicht Schumann? Dass es sich hier um das früheste Frühwerk von Gustav Mahler handelt, mag erstaunen. Der Satz stammt aus dem Jahr 1876, als Mahler, sechzehnjährig, noch am Wiener Konservatorium studierte. Der Umstand, dass von jener Zeit außer diesem Fragment nichts erhalten blieb, macht das Stück innerhalb von Mahlers Schaffen in doppelter Hinsicht – als einziges Werk aus früher Studienzeit und als einziges Werk für Kammermusik – zu einem Einzelfall. Tatsächlich lässt sich in dem Klavierquartett wenig von dem auffinden, was Mahlers Idiomatik einmal ausmachen wird: In einer mäßig durchpulsierten Kopfsatzlandschaft sitzt eine elegische Figur, die all das macht, was man von ihr erwartet: Sie ist schön, sie ist episch, sie steigert sich, teilt sich, fugiert sich hier und da und läuft am Ende eines Formteils entweder ins Leere oder gegen eine virtuose Kaskade. Inmitten von nie enden wollenden Themenverstrickungen, gestapelten verminderten Akkorden, grollenden Tremoli und aufharfenden Arpeggien ist es, als wäre man in einer Welt gefangen, in der sich die Figuren am Rande ihres spätrömantischen Erbes herauf- und herunterdeklinieren. Befremdlich ist, wie disparat sich die alte Welt zu der Geste verhält, die sie noch am Leben hält – sie wird immer müder und brüchiger, je exzessiver und hymnischer sie hochgehalten wird. Wird es in späteren Werken, mit einer der liebsten Vortragsanweisungen von Mahler (und auch von Adorno), heißen »Nicht schleppen«, heißt es hier noch: »Nicht zu schnell« – als hätte man Sorge darum, dass die Musik nicht genug schleppen könnte. Das Alte in der Musik fängt an, den Puls des Satzes zu drosseln, während die Jugend ihn ruckartig ankurbelt: Das eigentliche Thema des Satzes, die triolische Frequenz eines Herzens, das von Anfang an besorgniserregend ungleichmäßig schlug, zeigt diesen eigentümlichen Querstand des Frühwerks: das Schon-zu-Späte und das Noch-zu-Frühe wollen sich nicht recht verschränken lassen – ob der Satz nun halb so schnell oder halb so langsam pulsiert – das *L'istesso Tempo* wird nie gelingen. Die Verhältnisse sind aufgesprengt, die Beibehaltung eines vorangegangenen Zeitmaßes ist nicht möglich. Was bleibt ist Abgesang.

Der Satz ist im Grunde so, wie Scorsese ihn inszenierte: als eine etwas leiernde, immer langsamer werdende Schallplatte in einem opulenten, nussholzvertäfelten Salon mit schweren roten Vorhängen. Der Zigarrendunst einer ganzen sich neigenden Epoche hängt in ihr so tief wie die Schallplatten-Nadel, die hier und da aus ihrer Rille fährt und an ihrer Patina kratzt.

Han-Gyeol Lie

## THEODOR WIESENGRUND ADORNO

### Sechs Studien für Streichquartett

» ...Die Quartettstücke halten mir stand. Das will bei meiner derzeitigen Einstellung etwas besagen. Doch ist mir, als wäre es gelungen, hier endlich Irrationales zu gestalten. Am einleuchtendsten das II. (groteske) und IV. (gespenstische) Stück; mir näher das III. u. V. [...] Am tiefsten und rauhesten nach außen - vielleicht in seiner sich reibenden Polyphonie schwerer als andere rein harmonisch ‚modernere‘ Stücke das VI. – Das I. mehr preambulisch zu nehmen.«

Diese Tagebuchnotizen von Adorno stammen aus seiner Studienzeit: Er hatte am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt, als Kompositionsschüler von Bernhard Sekles begonnen, seine ersten Werke zu verfassen, darunter die *Sechs Studien für Streichquartett*, die er als Sechzehnjähriger im Sommer 1920 schrieb. Zwar entschied Adorno später, die Studien nicht zur Veröffentlichung freizugeben – dennoch waren es die ersten Kompositionen, auf die er offensichtlich sehr stolz war und die er auch zumindest im privaten Kreis aufführen ließ: »Mir ist, als ob ich mich zum ersten Male gefunden habe«, schrieb er in einem enthusiastischen Brief an Arnold Schönberg, ohne zu wissen, dass ausgerechnet dieser es sein wird, der ihn als Komponist nie anerkennen wird. So zugehörig sich Adorno der Neuen Wiener Schule schon damals gefühlt haben muss – er äußerte in dem Brief sogar die Sorge, nicht als Schönberg-Plagiator (!) gelten zu wollen – so schwierig ist zu entscheiden, welcher Logik die *Sechs Studien für Streichquartett* folgen. Tatsächlich ist es Adorno gelungen, »Irrationales« zu gestalten: Die kleinen Studien sträuben sich regelrecht dagegen, aus einem formalen oder formalisierenden Standpunkt betrachtet zu werden. Was man im ersten Überfluge hört, ist, dass die meisten Stücke einen ungelenken Trotz im Unterton besitzen, das Gegen-den-Strich-Gebürstetsein im Gestus tragen und alles in allem mit wenig elaborem, beinahe proletarischem Charme daherkommen. Die Kontraste sind hart, die Brüche schroff, das Material grob gekörnt: manche Figuren stürzen ins Stück, als kämen sie aus dem Nichts, manche Motive werden stoisch, bis zur Banalität beibehalten. Das Cello besitzt sowohl in der II. Studie, als auch in der III. Studie solch ein markantes, ostinates Etwas, das der Musik einige Blöße gibt. Man muss wissen: Adorno liebte ostinate Bässe – in seiner Klaviersuite von 1933 gab er ihnen geheime Namen oder untertitelte eine eben solche Figur, wie sie sich in den Studien findet, als »Motto« - und nicht als »Thema« . Aufschlussreich insofern, als es Adorno hier tatsächlich weniger darum ging, eine ausgefeilte motivische oder kontrapunktische Arbeit zu unternehmen wie in seinem späteren Streichquartett op.2, sondern darum, etwas in Block- und Fettschrift zu setzen, Verdinglichtes als solches darzustellen: in »kahler Buchstäblichkeit«, wie Adorno die Musik seines Freundes Ernst Krenek einmal beschreiben wird.

*Han-Gyeol Lie*

## CLAUS STEFFEN MAHNKOPF

### Hommage à Theodor W. Adorno

Eine Hommage an den wichtigsten Musikphilosophen und den meines Erachtens wichtigsten Gesellschaftsanalytikers des 20. Jahrhunderts kann nur eine Reminiszenz sein, eine, die aufgreift, was Adorno (und mir) musikalisch am nächsten steht: die Musik Alban Bergs. Ich huldige Adorno, indem ich dem huldige, dem er selber gehuldigt hätte. Ich entnahm zwei Keime aus Bergs Klaviersonate, das Eingangsmotiv *g/c/fis* und den Eingangsakkord des Seitensatzes, einen Cis-Dur-Akkord mit erweitertem Terzturm, freilich, um sie sofort in die Klangsprache der Gegenwart zu entführen. Ein wenig, aber nur ein wenig, versuchte ich so zu komponieren, wie Adorno heute eine "Hommage à Alban Berg" geschrieben hätte.

*Claus Steffen Mahnkopf*

## THEODOR WIESENGRUND ADORNO

### Zwei Stücke für Streichquartett op.2

Die beiden Stücke entstanden zwischen 1925 und 1926, in der Zeit als Adorno bei Alban Berg in Wien studierte. Das erste Stück ist eine Mischung aus Sonatensatz und Rondo, das zweite ein Variationssatz, bestehend aus zwölf Variationen, dem Thema, das in seiner Grundform in den ersten Takten erklingt und einer Coda. Ähnlich seinem Lehrer Berg setzt Adorno die Reihentechnik sehr eigenwillig ein. So besteht die Geigenmelodie zu Anfang des ersten Stückes zwar aus einer Zwölftonreihe, der Rest des Stückes folgt aber keineswegs dem Kompositionsreglement der Zwölftontechnik. Der Duktus des zweiten Stückes ist ganz in der Art eines zwölftönigen Werkes, doch hat schon das Grundthema einige Tonwiederholungen. Es mag sein, dass dieser scheinbar lockere Umgang mit der Schönbergschen Methode etwas von der kritischen und ambivalenten Beziehung Adornos zu Schönberg mit sich trägt.

Drei Tage nach der Uraufführung der *Zwei Stücke für Streichquartett op.2* am 10.12.1926 (mit dem von Rudolf Kolisch gegründeten Wiener Streichquartett) schrieb Alban Berg an Arnold Schönberg:

»Die Aufführung von Wiesengrunds rasend schwerem Quartett war ein Husarenstückel des Kolischquartetts, welches es in 8 Tagen studiert hatte und ganz klar zur Darstellung brachte. Ich finde die Arbeit Wiesengrund's *sehr gut*, und ich glaube, daß sie auch Deine Zufriedenheit finden wird, wenn Du sie einmal kennen lernen solltest. Jedenfalls ist es in seinem Ernst, seiner Knappheit, u. vor allem der unbedingten Reinlichkeit seiner ganzen Faktur würdig, als zur Schule Schönberg (u. nirgends anders wohin!) gehörig bezeichnet zu werden.«

*Andreas Karl*

## ANTON WEBERN

### Sechs Bagatellen op.9 für Streichquartett

Weberns *Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9* beginnen – *Mäßig* (I), doch nicht ohne »heftige« Bewegung – beinahe spätromantisch. Subjektiver Ausdruckswille scheint hier zu sprechen und zugleich der sinnfällige Zusammenhang traditioneller Formbestandteile, streng durchgearbeitet, nur eben unendlich konzentriert in wenigen Takten: »drei Noten können eine Durchführung, ein Ton eine Coda repräsentieren, ohne daß je das Ohr an ihrem Formsinn zweifeln müßte« (Adorno). *Leicht bewegt* (II) jedoch und dann *Ziemlich fließend* (III) treten in den folgenden zwei Miniaturen die Töne an, sich zu scheiden, zu dissoziieren, werden immer nachdrücklicher als Einzelne wahrnehmbar. Er klingt hier also zerschneidende Präzision, sodass am Ende jeder Ton sezziert, zum genau bestimmten Punkt präpariert wird? Jene, Jahrzehnte später getaufte, punktuelle Musik der Serialisten? Lässt der zunehmend »zarte«, bisweilen ins dreifache Piano gedämpfte Gestus der Bagatellen für Streichquartett folglich alt gewordene Musiksprache »verlöschen« (wie es in den Spielanweisungen zu III und VI heißt), um, ganz sachlich, reine Notenpunkte zum Material zu erheben?

Tatsächlich: nahezu jeder Ton hat hier sein eigenes Gewicht, und darin scheint seine Funktion für Horizontale wie auch Vertikale zu schwinden, treten mithin als Einzelgestalten die Töne deutlich vors Ohr. Fast will es dabei klingen, als würden aus den Einzeltönen – *Sehr langsam* (IV) zwar, gar *Äußerst langsam* (V) – Vereinzelte, bis sie dann – wieder *Fließend* (VI) – in flatterndem Eigenleben auseinanderdriften. Darin entfernen sich Weberns Bagatellen (1913) stärker noch vom romantisch gefärbten Ausdruck als andere Kompositionen freier Atonalität jener Jahre. Oder: es vollzieht sich in den sechs Stückchen eine Metamorphose; während das erste noch spätromantisch klingen will, ist das letzte, in beinahe schon mathematisch-serieller Anmutung, seiner Zeit weit voraus.

Dennoch sind die Töne in Weberns Bagatellstücken nicht beziehungslos gegeneinander gesetzt, spannen vielmehr, gleichsam durch ihr punktuell Auftreten, eine Art Netz, dessen sich vielfach kreuzenden Fäden das Ohr nicht mit einem Mal folgen kann, vielmehr fragend nach ihrem kurzen Erklängen zurückbleibt. Dergestalt aber schlägt das vermeintlich ganz Rationale dieser Musik (Absage auch an pathosgeladenes Bogenstreichen – man höre die zahlreichen Pizzicati!) um, der punktuelle Stil befördert geradezu etwas Rätselhaftes an ihr, das sich mit rein technischen Verfahren nicht entziffern lässt. Trotz Verlöschen der alten Formsprache erklingt hier ein stimmiger Zusammenhang, der nirgends bloß rechnerisch bewältigt sein kann. Die nur wenigen Takte der einzelnen Bagatellen (auch die Noten sind eher sparsam verteilt) wirken bei aller Askese überbordend, wollen mehrfach gehört werden, um auch nur annähernd ihren inneren Reichtum ermessen zu können.

Trotz eines fragmentarischen Anscheins sind die einzelnen Stückchen in sich dabei merkwürdig geschlossen. So sind aber die jeweiligen Miniaturen, nicht die einzelnen Töne, punktuell, nämlich punktgenau: fallen wie in einem Punkt zusammen, reißen das zur äußersten Konzentration benötigte Mithören »zart« und »pianopianissimo« in die Versenkung. Nadelstiche, die einen Nerv treffen.

Dieser Nerv aber, den Webern freilegt, ist nicht zuletzt das der Kunstmusik als ephemere und nachrangig Geltende: die seufzende und stöhnende, winselnde und atmende Unterseite der erhabenen Töne, das bloß mitproduzierte, nicht recht gewollte: Geräusch. Unterm gedämpften Gestus, den zarten und äußerst leisen Bogenstrichen wie Seitenzupfern, erklingen, gleichrangig neben den Tönen und der Stille, ebenjene Laute der Instrumentenkörper. Nicht nackte Töne in mathematischer Präzision sind das Material dieser Bagatellen, vielmehr sind jene durch ihre Wandlungen hindurch angereichert und versetzt mit dem, was sich der reinen musikalischen Lehre sträubt.

Dieser Idee einer konzentrierten, zusammengezogenen und aufgeladenen Musik – einer Musik im Punkt also, nicht einer aus reinen Punkten – Genauigkeit mehr als Prägnanz und weniger als zurechtstutzende Präzision –, dieser Idee gilt Adornos Interesse. Bezüglich der Webernschen Bagatellen schreibt er: »Doch findet sich auch hier kein Ton, kein Pizzicato, kein Geräusch am Steg, keine Pause, die nicht in den Moments musicaux der 'Bagatellen' zugleich eine so genaue und fürs aktiv mitvollziehende Ohr unmißverständbare Funktion erfüllten wie Formteile oder Phrasen in einem Satz von Beethoven oder Brahms (...). Solche Prägnanz des musikalischen Sinns ist die Frucht einer Reduktion des Erklingenden, die dem Differenziertesten Raum schafft durchs Verschweigen.«

Adorno studierte die Webernschen Bagatellen 1959 mit jungen Interpreten der Frankfurter Musikhochschule ein, brachte sie so zur kommentierten Aufführung und stellte sich damit, wie auch in seinen Publikationen jener Zeit, gegen die serialistische Vereinnahmung Weberns. Doch nicht nur der Musiktheoretiker und -Philosoph, auch der Komponist Adorno wusste sich dem Geist der Webernschen Bagatellen verpflichtet. Adornos *Sechs Bagatellen für Singstimme und Klavier op. 6* sind ihnen – zwar nicht der Technik oder den kompositorischen Mitteln nach, jedoch der musikalischen Idee gemäß – wahlverwandt.

*Martin Mettin*

## GÉRARD PESSON

### Mes béatitudes

Die Arbeit entstand aus einem beinahe unmöglichen Projekt. Es bestand darin, die schematisierte Idealform von allem, was ich im Laufe der Jahre aufgeben musste, in einer Erzählung, in einer durchdrungenen Form zu vereinen. Nicht etwa einen Gedanken-Friedhof, sondern ein artikuliertes Programm zu schaffen, das sich über einen Faden aus Panik spannt. Ein Programm aus Versuchen und Bereuen – was immerhin die lebendige Materie jedes poetischen Werkes ausmacht. In der schematisierten Idealform wollte ich diese Energie wiederfinden, diese ein wenig distanzierte und oft zornige Inbrunst, die fest mit der Verdichtung oder Wiederaufbereitung aufgegebenen Figuren verbunden ist. In bevorzugten nicht existenten Augenblicken, die sich hier in deformierter, beschleunigter und gedrehter Form wiederfinden. Die extremen Bewegungen werden aufgefangen und sozusagen gerettet: Wehmütige Trägheit, schrille Refrains, Trockenlegung der musikalischen Materie, Zerlegung der instrumentalen Gesten in verschiedenartig produzierten, sukzessiv einsetzenden Zuständen. In der Mitte der Partitur steht – wie eine Stele, in einem Zustand großer Zerbrechlichkeit, beinahe außer Reichweite – das zweite Thema des Adagios der siebten Symphonie von Bruckner. Zweifelsohne eines der schönsten Themen, die je geschrieben wurden. Es ist kein Zitat, sondern ein sakraler Kommentar, der magnetische Pol eines jeden Versuchs. Gemeinsam mit Messiaen ist Bruckner zweifellos der Künstler, der die Spannung zwischen Makroform und Schreibung für innehaltende oder um sich selbst rotierende Momente zu ihren äußersten Konsequenzen getrieben hat. Auch ist er der von Schmerz und Reue erfüllte Meister. Zwei Abgesänge, diese hinausgezögerten Enden, die Adorno in Mahlers Musik als Kategorie der Erfüllung ansah, bilden einen alternativen Versuch, nicht zu enden. »Zwei Umwege, die vielleicht der direkte Weg sind.« (Adorno, Mahler Monographie)

Hier ist das Programm, das Resultat dieser aus aufgegebenen Ideen zusammengesetzten Collage: Refrain – Pantum – Refrain – Barkarole (es) – Refrain – Threnos (Stele Bruckner) – Refrain – Abgesang 1 – Refrain (Nagel und Holz) – Abgesang 2

*Gérard Pesson*

*(ins Deutsche übersetzt und mit freundlicher Genehmigung von: Wien Modern, der englische Originaltext ist auf der website des Verlags Henry Lemoine verzeichnet)*



**NURIT STARK** Die in Israel geborene Geigerin und Bratschistin studierte in Israel bei Haim Taub, an der Juilliard School New York (Robert Mann), an der Hochschule Köln (Alban Berg Quartett), an der Universität der Künste Berlin (Ilan Gronich). Sie ist Preisträgerin zahlreicher internationaler Wettbewerbe: George Enescu, Leopold Mozart, Ipolyka Gyarfás und Trio di Trieste. Sie war Stipendiatin der Ilona Kornhauser Stiftung sowie der America-Israel Cultural Foundation. Ihr Duo mit Cédric Pescia (Klavier) wird von der Forberg-Schneider Stiftung gefördert. Auftritte als Solistin u.a. mit dem Münchner Rundfunk Orchester (Dmitri Sitkovetsky) und mit dem Israel Philharmonic Orchestra (Zubin Mehta). Sie war bei Festivals wie Schleswig-Holstein Musikfestival, Lockenhaus Kammermusikfest, Mozart Festival Augsburg, Rheingau Festival, Davos Festival, Tschechow Festival Moskau, Donaueschinger Musiktage, Pacific Festival Japan. Sie gab Konzerte in den wichtigsten Sälen Europas, der USA, Japans und Israels: Carnegie Hall New York, Philharmonie Berlin, Konzerthaus Wien, Mozarteum Salzburg, Palais des Beaux Arts Brüssel, Tonhalle Zürich. Sie spielt eine »Petrus Guarnerius di Mantua« Violine von 1710.

In der aktuellen Ausgabe der deutschen Schallplattenkritik ist ihre CD-Einspielung von György Kurtágs Kafka-Fragmenten für Sopran und Violine mit Caroline Melzer in der Bestenliste verzeichnet.



**GRÉGOIRE SIMON** geboren 1986 in Paris, studierte Violine und Kammermusik bei Olivier Charlier und Marc Coppey am Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (Diplom 2009) sowie Viola bei Hartmut Rohde an der Universität der Künste in Berlin (Diplom 2012). Masterstudium für Zeitgenössische Musik an derselben Universität. Erster Preis der Gérardmer-Kichompré International Strings Competition (2010), Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes. Seine musikalischen Studien umfassen das Streichquartettrepertoire, Alte Musik und zeitgenössische Musik in all ihren Formen und Manifestationen (Komposition, Improvisation, Elektroakustische Musik). Mitglied in zahlreichen Berliner und Pariser Ensembles, darunter Andromeda Mega Express Orchestra, Solistenensemble Kaleidoskop, Le Balcon und das Ensemble intercontemporain, dessen volles Mitglied er seit Februar 2012 ist.

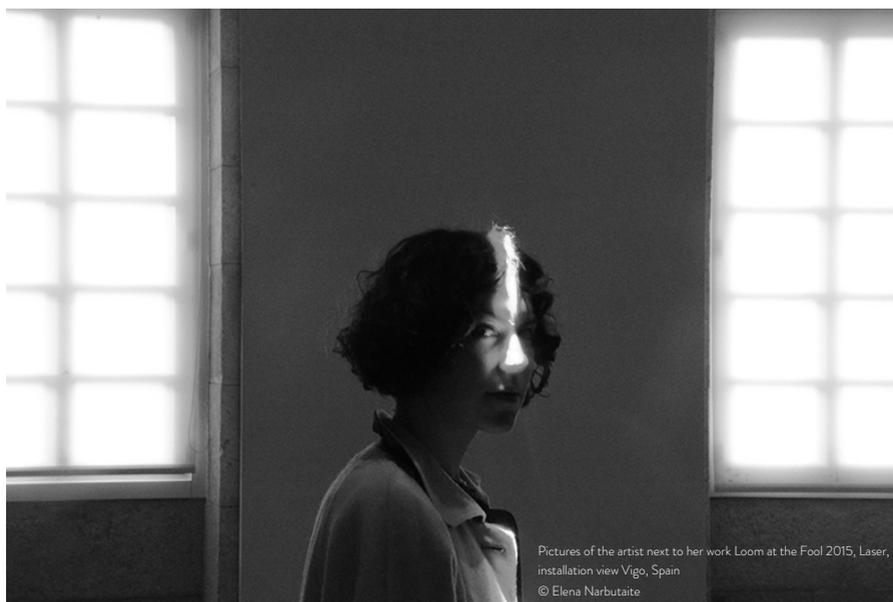
*Im Anschluss an das Konzert wird Grégoire Simon zusammen mit Alexandre Bouvier im Elektro Gönner als Yes Sœur! auflegen.*



**JOHANNES PENNETZDORFER** geboren 1986 in Vöcklabruck, wurde im Alter von vierzehn Jahren in die Bratschenklassen von Thomas Riebl und Veronika Hagen am Mozarteum Salzburg aufgenommen. Seit 2007 Studium bei Tabea Zimmermann an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin. Meisterkurse u.a. bei Michael Giele, Nobuko Imai, Diemut Poppen, Heidi Castleman und Martha Katz. 2003 und 2004 Mitglied des Perlman Music Program in New York, wo er mit Musikern wie Itzhak Perlman, David Finckel und Robert Mann zusammenarbeitete. Neben solistischen Auftritten, wie erstmals 2000 mit dem Brucknerorchester Linz unter Stefan Vladar, widmet er sich auch der Kammermusik und war in den Jahren 2006 und 2007 Mitglied des Gustav-Mahler-Jugendorchesters. Als Preisträger des 16. Wettbewerbs des Deutschen Musikinstrumentenfonds der Deutschen Stiftung Musikleben spielt Johannes Pennetzdorfer seit März 2008 eine Viola von Paolo Antonio Testore, Mailand 1749, eine treuhänderische Eingabe aus Münchener Familienbesitz.



**BORAM LIE** in Marburg geboren, studierte an der Hochschule für Musik Frankfurt am Main, am Conservatoire de Musique Genève und an der Universität der Künste Berlin bei Wolfgang Boettcher und Jens-Peter Maintz. Zahlreiche Meisterkurse im In- und Ausland komplettierten ihre Ausbildung. Wichtige Impulse erhielt sie von Menaham Pressler und Heinrich Schiff. Sie war Mitglied des Gustav-Mahler-Jugendorchesters 2003/04 unter Claudio Abbado und Pierre Boulez. Sie spielte regelmäßig als Gast beim Ensemble Modern Orchestra, beim Konzerthausorchester Berlin, bei den Bamberger Symphonikern und bei der Kammerakademie Potsdam. 2006 war sie Mitbegründerin des Solistenensemble Kaleidoskop Berlin, dessen Mitglied sie seither ist. Seit 2011 ist sie u.a. Cellistin beim Brandt Brauer Frick Ensemble und des Sugar Quartet. Sie war in mehreren Produktionen am Deutschen Theater Berlin engagiert. Mit dem Solistenensemble Kaleidoskop, welches sich zu einem der profiliertesten jungen Kammerensembles entwickelt hat, spielt sie bei renommierten nationalen und internationalen Musik- und Theaterfestivals wie Holland Festival, Sydney Festival, Operadagen Rotterdam, Foreign Affairs Festival Berlin, Musiktage Hannover, Ruhrtriennale.



## LICHTINSTALLATION »Brother«

Brother is a work made of light which, when I think of it, would maybe resemble a kind of star on the ceiling of Schubert hall. In 2013 an inspiration to explore the theme of Electra came partly from T.W. Adorno's childhood memories, where he writes down his impressions after seeing Richards Strauss Electra for the first time. This star is like a Brother to Electra as it followed as a sequel in Electra theme after few years.

*Elena Narbutaitė, November 2015*

ELENA NARBUTAITÉ ist eine in Vilnius geborene Künstlerin. Sie studierte Bildhauerei an der Kunstakademie Vilnius und absolvierte postgraduale Studien u.a. an der École nationale supérieure des Beaux-arts in Lyon. In ihren Werken kristallisieren sich Einflüsse aus ihrer unmittelbaren Lebenswelt – Inspirationen durch Kollegen, durch tote und lebende Autoren, aus Geschichten über Musik sowie aus Gesprächen mit Wissenschaftlern. 2012 gab sie ihre erste Einzelausstellung »Roberts« in der Tulips & Roses Gallery in Brüssel. International präsent war sie auf Gruppenausstellungen wie A Mão Negativa/The negative hand, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro; Port Authority, Marco Museo de Arte Contemporanea, Vigo/ Spanien 2015; Tomorrow night I walked to a dark black star – Art department Di Tella University, Buenos Aires 2014; Fusiform Gyrus in der Lisson Gallery in London 2013 und »oO« im Litauischen Pavillon auf der 55. Biennale in Venedig 2013.

Eine eigens für das Konzert konzipierte Lichtinstallation wird während des Abends die Bühne, die Musiker und den Raum beleuchten.

Im Anschluss:

## ELEKTRO GÖNNER

Mariahilferstr. 101, 1060 Wien

adorno special: slobberclub feat. Yes Soeur!

Der slobberclub wurde 2006 als Plattform für audiovisuelle und performative Kunst gegründet. Es entstand eine persistente Eventreihe für elektronische und/oder experimenteller Tanzmusik, mit Dj-lines, Live-Acts und Performances, die auf monatlicher Basis im Elektro Gönner stattfindet.



Das Duo *Yes Soeur!* entstand aus dem Wunsch zweier Musiker, Alexandre Bouvier und Grégoire Simon, ein Projekt ins Leben zu rufen, das zeitgenössische Musik mit Techno verbindet. Der eine am Laptop, der andere an der Bratsche, beide aber von Synthesizern umgeben, verschmelzen sie das Akustische und das Elektronische im Kontext einer Live-Performance. Nach vielen gemeinsamen Klangrecherchen sind *Yes Soeur!* nun mit einem vielseitigen Repertoire ausgestattet: Neuinterpretationen zeitgenössischer Stücke mit einer Prise Elektro, Kompositionen für zeitgenössische Tanzcompagnien (Cie2minimum, Shonen) - bis hin zum extrem tanzbaren Minimal Techno DJ Set. Seit 2013 organisiert *Yes Soeur!* die MXTC Partyreihe in Paris bei Les Nautes. Bisherige Auftritte auf der Fashion Week Paris, in der Villa Medici Rom, im Stadtbad Wedding und im Farbfernseher Berlin.

*Yes Soeur! te fait vibrer, Yes Soeur! te fait danser, Yes Soeur! ne crossover pas mais plaira à ta soeur!*



verein für ästhetik  
und angewandte  
kulturtheorie

Der Verein für Ästhetik und angewandte Kulturtheorie wurde im November 2014 von Gabriele Geml und Han-Gyeol Lie mit dem Ziel gegründet, eine autonome Institution zur Durchführung kultureller Projekte zu gewinnen.

Mit seinen Veranstaltungen, die sich philosophischen, künstlerischen und gesellschaftlichen Gegenständen zuwenden und vielfach in Kooperation mit anderen Institutionen umgesetzt werden, will der Verein Foren eines lebendigen geistigen Austauschs schaffen. Gemessen an heutigen Standards von Produktivität, organisiert der Verein mit hohem Aufwand nur wenige Veranstaltungen pro Jahr, darin einem geistigen Handwerksbetrieb vergleichbar.

»Akut« ist eine Abkürzung für angewandte Kulturtheorie. Als eigenständige Bezeichnung ist das Wort doppeldeutig. Charakterisiert das Adjektiv »akut« einerseits, in seiner insbesondere aus dem medizinischen Bereich geläufigen Bedeutung, einen plötzlich an Relevanz gewinnenden Entwicklungsverlauf, so ist der »Akut« in der Linguistik bekannt als Betonungszeichen: Von links unten nach rechts oben aufsteigend, ist der Akut - im Französischen etwa als *accent aigu* - in vielen Sprachen ein bildhaftes Signal für eine Bedeutungssteigerung der unter ihm befassten Buchstaben. Sei es, dass der Akut die Sprechlänge jener Buchstaben ausdehnt, sei es, dass er die Buchstaben überhaupt erst lautlich zur Erscheinung bringt, die ohne ihn stumm bleiben würden.

In diesem Sinn wendet sich der Verein akuten Themen aus der Gegenwart und Vergangenheit zu, mit dem Interesse, ihre Präsenz und Sichtbarkeit zu steigern, den Gegenständen Zeit und Aufmerksamkeit zu widmen.

Das Emblem des Vereins, eine Krähe, deren Blick in die Vergangenheit gerichtet ist, ist nicht zuletzt eine Reminiszenz an Franz Schubert, an dessen Winterreise. Krähen, in ihrer in dem Emblem aufgegriffenen Form, sind unpräzise, wenig herausragende Tiere. Sie leben praktisch überall auf der Welt, erregen durch ihre Allgegenwart wenig Bewunderung. Gerne ernähren sie sich von den Überschüssen der Kultur, was sie zu urbanen Bewohnern gemacht und mit dem Skitourismus hinauf in die Berge geführt hat. Die unauffälligen Tiere wurden in früheren Zeiten vielfach als heilig verehrt. Ihre beeindruckende Klugheit, die sich nicht zuletzt in ihrem Spieltrieb äußert, wird heute von der Wissenschaft in Form von Studien wieder entdeckt.

## Konzeption, Leitung und Organisation:

**GABRIELE GEML** ist Philosophin und Literaturwissenschaftlerin. Nach Abschluss ihres Studiums an der Universität Wien und Forschungsaufenthalten an der Universität Nizza und der Duke University, NC/USA war sie Stipendiatin des DFG-Graduiertenkollegs »Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung« an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt, Junior Fellow am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK) in Wien und Universitätsassistentin am Institut für Philosophie der Universität Wien. Zuletzt war sie 2015 Fellow in Residence des Kollegs Friedrich Nietzsche der Klassik-Stiftung Weimar. Neben ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit absolviert sie eine Psychotherapieausbildung. Zu ihren letzten Publikationen gehört: »Der erste größere Text, in dem ich wirklich ganz drin bin«. Adornos Schubertaufsatz von 1928«, in: Richard Klein (Hg.): Gesellschaft im Werk. Musikphilosophie nach Adorno (Alber 2015).

**HAN-GYEOL LIE** in Marburg an der Lahn geboren, begann ihre pianistische Ausbildung bei Karl-Heinz Kämmerling in Hannover. Es folgten Zusammenarbeiten mit Klaus Hellwig (Universität der Künste Berlin), Anatol Ugorski (Hochschule für Musik Detmold) und Pierre-Laurent Aimard (Hochschule für Musik Köln). Ihre Debütkonzerte gab sie in der Berliner Philharmonie. Für ihre Studienzeit erhielt sie ein Stipendium r Studienstiftung des deutschen Volkes. 2008 übersiedelte sie auf Rat ihres Mentors Paul Badura-Skoda nach Wien. Von 2010-2015 war sie als Lehrbeauftragte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien tätig. Neben ihrer Konzerttätigkeit verfolgt sie wissenschaftliche und kulturelle Tätigkeiten. 2011 leitete sie zusammen mit Gabriele Geml ein Seminar zu Theodor W. Adornos musiktheoretischen Schriften am Philosophischen Institut der Universität Wien und gab 2014/15 Gastvorträge an der Litauischen Akademie für Musik und Theater in Vilnius. Seit Herbst 2015 lehrt sie an der Kunstuniversität Graz am Institut für Klavier.



Eine Veranstaltung von **.akut** Verein für Ästhetik und angewandte Kulturtheorie  
unter der Leitung von Gabriele Geml und Han-Gyeol Lie | [info@vereinakut.at](mailto:info@vereinakut.at)

*Abschlusskonzert des Konzertanten Symposions, 19.-21.11.2015*

*Zwischen Frankfurter und Wiener Schule*

*Theodor Wiesengrund Adorno: Das kompositorische Werk*

Mit freundlicher Unterstützung der

 ernst von siemens  
musikstiftung

HAMBURGER STIFTUNG  
ZUR FÖRDERUNG VON  
WISSENSCHAFT UND KULTUR

Cover: Miriam Trilety

**IMPRESSUM:** MEDIENINHABER UND HERSTELLER: AKUT. VEREIN FÜR ÄSTHETIK UND  
ANGEWANDTE KULTURTHEORIE, ZVR-ZAHL: 813171905, VERLAGS- UND  
HERSTELLUNGORT: WIEN