

70 Jahre
Berliner Festspiele

#MusikfestBerlin

MUSIK FEST BERLIN

In Zusammenarbeit mit



Berliner
Philharmoniker



11.9.
2021

1. Konzert

Pierre-Laurent Aimard

Sweelinck | Kurtág | Andre

&

2. Konzert

Pierre-Laurent Aimard

Frank Reinecke

Mark Andre

Uraufführung

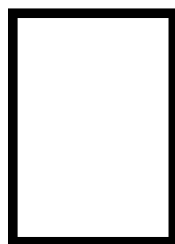
28.8.
20.9.
2021

MUSIK FEST BERLIN

In Zusammenarbeit mit



Berliner
Philharmoniker



Bitte schalten Sie Ihr Mobiltelefon vor Beginn des Konzerts aus.
Bitte beachten Sie, dass Bild- und Tonaufnahmen
aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.

Bildnachweise

- S. 7 Mark Andre © Martin Sigmund
- S. 8 Pierre-Laurent Aimard © Marco Borggreve
- S. 14 Frank Reinecke © Astrid Ackermann

Samstag 11. September 17:00 Uhr / 21:00 Uhr

Programm

1. Konzert, 17 Uhr	S. 4
2. Konzert, 21:00 Uhr	S. 6
<i>Für die Ohren der Zuhörer*innen muss es gut klingen.</i> Pierre-Laurent Aimard im Gespräch	S. 8
<i>Begegnung in einem reichen, aber fragilen Kosmos.</i> Mark Andre und Frank Reinecke über ihre Zusammenarbeit	S. 14
Musikfest Berlin 2021 – Digitale Angebote Künstler*innenbiografien Musikfest Berlin on Demand	S. 23
Musikfest Berlin 2021 im Radio und online	S. 24
Musikfest Berlin 2021 Programmübersicht	S. 26
Impressum	S. 28

Pierre-Laurent Aimard

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621)

Fantasia Cromatica à 4 SwWV 258

György Kurtág (*1926)

Aus: *Játékok* für Klavier (ab 1973)

Für Dóra Antals Geburtstag (1. Fassung 1990)

All'ongherese (1996)

Geburtstagsgruß für Georg Kröll (1994)

Johan van der Keuken in memoriam (2001)

Kedves Ke^{tt}_dö (2007)

Hommage à Beatrice Stein (2000)

Für András Wilhelm (2006)

Jubilate (2004)

Rituale (2008/2009)

Zweiter rein persönlicher Brief

an den 85-jährigen Andres Szöllösy (2006)

... emlékek, kicsi ólomkatonák ...

(... Erinnerungen, kleine Zinnsoldaten ... , 2000)

Stilles Zwiegespräch (2000)

Hommage à Georg Kröll 70 (2004)

📅 Sa / Sat, 11.9.

🕒 17:00

📍 Philharmonie,
Kammermusiksaal

Mark Andre (*1964)

iv Ila für Klavier

für Christoph Grund zum 50. Geburtstag (2011, rev. 2016)

iv I Ib für Klavier

für Nicolas Hodges (2011, rev. 2017)

iv I Ic für Klavier

in memoriam Armin Köhler (2013, rev. 2016)

Jan Pieterszoon Sweelinck

Fantasia „Echo“ à 4 SwWV 261

György Kurtág

Aus: *Játékok* für Klavier (ab 1973)

András Hajdú ist 60

Rodica lui Ionescu – Márta lui Kurtág (2001)

*
* * (1999)

In memoriam Anna Holliger (2021) Uraufführung

Fanfare de poche de Johan Kurtág (2020) Uraufführung

... à la mémoire de Marcel Beccaccia ... (2020) Uraufführung

Mi re Do re mi for György Wallner, with love (2020) Uraufführung

In memoriam Zoltán Peskó (2020) Uraufführung

The unforgettable Tünde Peskó (2020) Uraufführung

Petrovics Emil in memoriam (2011)

In memoriam László Ferenc (2010)

Dialog (2011)

... für Heinz ... (2014)

Vázlatlap (faragatlan – nyers)

(Skizzenblatt (ungehobelt – roh) für Tünde Szitha (2011)

... yet another letter to Péter Eötvös ... (2010)

... le chien ... (2020) Deutsche Erstaufführung

Window to the corridor (2010)

... wie soll ich ... (2014)

Passio sine nomine (2015)

Ligatura für Márta (2020) Deutsche Erstaufführung

Spiel mit dem Unendlichen (o.J.)

Mark Andre

Contrapunctus (1998/1999)

für Klavier

Alle Werke werden nacheinander ohne Unterbrechung gespielt.

Pierre-Laurent Aimard Klavier

Pierre-Laurent Aimard | Frank Reinecke

📅 Sa / Sat, 11.9.

🕒 21:00

📍 Philharmonie,
Kammermusiksaal

Mark Andre (*1964)
un-fini III (1993–1995)
für Klavier

Mark Andre
iv 18 „Sie fürchteten sich nämlich“ (2021)
für Kontrabass solo

Kompositionsauftrag von Berliner Festspiele / Musikfest Berlin
und *musica viva* / Bayerischer Rundfunk

Uraufführung

Pierre-Laurent Aimard Klavier
Frank Reinecke Kontrabass





Für die Ohren der Zuhörer*innen muss es gut klingen!

Der Pianist Pierre-Laurent Aimard im Gespräch

Sie haben ein Programm zusammengestellt, das einen großen Zeitraum umfasst: Fast 400 Jahre liegen zwischen der *Fantasia Cromatica* von Jan Pieterszoon Sweelinck und den frühen Klavierwerken von Mark Andre aus den 1990er-Jahren. Haben Sie das Programm entworfen wie eine Collage mit harten Kontrasten? Oder haben Sie eher die Idee eines Puzzles verfolgt, in dem die Dinge ineinandergreifen?

Der Grund für dieses Programm ist mein Interesse an der künstlerische Welt Mark Andres, der für mich ein fundamentaler Künstler ist. Seine Musik habe ich zunächst nur als Zuhörer kennengelernt, und dann wollte ich mich unbedingt auch als Interpret damit befassen. Ich habe ihm gegenüber schon den Wunsch geäußert, dass ich an einem gemeinsamen Projekt mit ihm interessiert bin, an einem neuen Stück, vielleicht mit Orchester und Solo-Klavier, Kammermusik ... Aber bis es soweit ist, dachte ich, fange ich schon mal mit den bereits existierenden Werken für Klavier an. Jetzt gibt es diese Gelegenheit beim *Musikfest Berlin*,

diesen Abend fast wie ein Porträt zu gestalten. Und ich habe mich entschieden, die Stücke zu präsentieren, zu denen ich einen direkten Bezug habe, das ist einfach überzeugender.

Sie spielen Andres *Contrapunctus* (im 1. Konzert um 17:00 Uhr, Anm. d. Red.) und das frühe Stück *un-fini III* (im 2. Konzert um 21:00 Uhr, Anm. d. Red.), das er noch während seiner Studienzeit bei Helmut Lachenmann komponiert hat.

Genau. In *un-fini III* hört man noch die Referenzen, die er benötigt und von denen er sich aber ziemlich schnell befreit, weil seine schöpferischen Grundideen schon sehr präsent sind. *Contrapunctus* interessiert mich vor allem wegen seiner Radikalität und wegen des Spiels mit einem bestimmten musikalischen Erbe, von dem er sich gleichzeitig loslöst.

Was ist das in diesem Fall für ein Erbe?

Da ist zunächst natürlich das kontrapunktische Prinzip als Technik, das bei ihm stark transformiert erscheint. Dann benutzt er eine Mischung extremer Register, innerhalb derer er die Klänge erforscht. Hier sieht man seine Verankerung im 20. Jahrhundert, in dem die Erforschung der Resonanzen bereits eine reiche und vielfältige Geschichte hinter sich hat. Er aber steigert das ins Extreme.

Die Arbeit mit dem Nachhall interessiert Mark Andre ja fast mehr als der Anschlag, könnte man sagen.

Ja, und das kommt sehr klar in seinen letzten Stücken zum Ausdruck. Bei *Contrapunctus* hat man allerdings noch eine Balance zwischen einer starken Schreibweise und dem unerwarteten Aufscheinen dieses Dazwischen, wie er es nennt, der Resonanz. Erst dachte ich, es wäre ganz gut drei Werke von Andre zu spielen. Jetzt habe ich aber zum *Contrapunctus* Werke von Jan Pieterszoon Sweelinck und György Kurtág ausgewählt.

Warum diese Komponisten?

Ich wollte eine Art von Brücke oder Wegeleitung finden zur Musik Mark Andres. Ich denke, dass das mit Musik von György Kurtág, diesem Meister der Miniaturen, in denen der Reiz der Stille so unglaublich raffiniert mitschwingt, auf besonders magische Weise geschehen könnte. Ein Künstler wie Kurtág, der eine innere Notwendigkeit spürt für das Piano „con supersordino“ zu komponieren, weil es für ihn das ideale Instrument seines heimlichen Klanggartens ist, der sollte neben den letzten Stücken von Mark Andre präsentiert werden.

*(*Ein Piano ist die Bezeichnung für ein aufrechtstehendes Klavier im Gegensatz zum Flügel. Con supersordino bedeutet, dass dieses Klavier mit einem besonderen Dämpfersystem versehen ist.)*

Die Klavierstücke von Kurtág sind ja zeitlich sehr begrenzt, während Mark Andre anders mit Zeiträumen umgeht.

Ja, beide dehnen sie in verschiedene Räumlichkeiten aus: akustisch und existenziell bei Andre, poetisch und traumhaft bei Kurtág.

Auf dem Programm stehen neuere und neueste Werke von Kurtág. Stehen Sie im Austausch mit dem Komponisten?

Wissen Sie, ich kenne Kurtág seit 1978. Seine Musik war mir schon immer extrem wichtig, ich fühle mich ihr sozusagen seelenverwandt. Er gehört für mich, für mein künstlerisches Leben, zu den wichtigsten Komponist*innen.

Vielleicht weil sein Werk so etwas Intimes, Tagebuchartiges hat?

Ja, er lädt dazu ein, Intimität als etwas Kostbares, als etwas Existenzielles zu erfahren. Er zeigt uns, dass das auch für unser Leben ein leitendes Element sein könnte – in einer Zeit, in der Show, Spektakel und das permanente Sich-Gegenseitig-Beobachten auf allen medialen Kanälen unsere Existenz in Gefahr bringen können, nicht zuletzt die der Künstler*innen, die in der Öffentlichkeit stehen.

Es werden ältere Klavierstücke von ihm, aber auch einige aus jüngster Zeit erklingen. Die Konstellation Kurtág-Andre habe ich mir von Anfang an gewünscht. Und nach reiflicher Überlegung, wer zu dieser Konstellation noch passen könnte, habe ich mich für Sweelinck entschieden. Wegen des kontrapunktischen Moments. Denn *Contrapunctus* von Andre steht im Zentrum des Programms, es ist das Werk, aus dem sich das Programm entwickelt.

Diese Komposition verläuft in sehr extremen Registern kontrapunktisch, mit einer Leere in der Mitte, einem Abgrund.

Ja, aber weil die Register so getrennt sind, verliert sich die Wahrnehmung für das kontrapunktische Verhältnis meistens, weil der Fokus auf Aktion und Resonanz liegt und nicht auf der linearen Kontinuität. Der Fokus dieses Werks liegt überhaupt auf der Gestaltung der Zeit, nämlich auf der Frage, wie man dieses sehr sparsame Tonhöhenreservoir immer wieder durch eine extrem konsistente und kontrollierte Arbeit auf den Ebenen der Zeit und der Geschwindigkeitsverhältnisse variieren kann. Dadurch wird nicht nur die Wahrnehmung, sondern auch der Sinn des Kontrapunkts anders geleitet. Ich habe mich gefragt, wo man diese Art Verfahren noch beobachten kann, und da kommt diese fabelhafte *Fantasia Cromatica* von Sweelinck ins Spiel. Diese Komposition fängt mit einer extrem verantwortungsvollen kontrapunktischen Arbeit an, wirklich völlig renaissanceartig, zu der nach und nach plötzlich Momente von freien, sehr barockartigen Fantasien hinzukommen und einen ganz anderen Geist in das Stück bringen. Sie umgeben die kontrapunktisch verlaufenden Stimmen mit bunten, instrumentalen Läufen, sodass sich der Charakter des Stücks nach und nach zu ändern scheint. Man bemerkt plötzlich, dass Sweelinck zwischen zwei Epochen wandelt, zwischen Renaissance und Barock. Es ist fast so, als würde er die Frage, wohin wir mit dem polyphonen Erbe gehen, inszenieren. Ich finde, diese beiden Stücke, *Fantasia Cromatica* und *Contrapunctus*, haben an zwei extrem auseinanderliegenden Zeitpunkten der Musikgeschichte eine ähnliche Frage gestellt.

Sie haben häufiger von der Gefahr, von der „mise en danger“, gesprochen, in die sich Mark Andre begibt, wenn er das Klavier erforscht und mit diesen Nachklängen arbeitet, die unglaublich fragil sind. Gibt es da nicht eine Verbindung zu Kurtág in diesem Programm, auf der Ebene dieses riskanten Wegs, den der Komponist da geht?

Wenn ich Ihre Frage einmal aus dem Bauch heraus beantworten darf – wie man im Deutschen so sagt –, würde ich sagen: Ja, das ist es, was mich

intuitiv geleitet hat. Eine andere Dimension ist die Beziehung von Instrumentalem und Nicht-Instrumentalem. Kurtág ist auch Pianist, er schreibt Klavierstücke, klar, aber seine klangliche Traumwelt und seine vielfältigen stilistischen und historischen Referenzen sind im Grunde ein einziges Geflecht von verdichteten Beziehungen, die sich in zwei, drei Tönen niederschlagen können, aber auch in Titeln, Assoziationsräumen, je nachdem ...

Kurtág als Kulturmensch ist mit verschiedenen historischen Zeiten vertraut. Dadurch entstehen auch Stücke, die uns vom Instrument wieder entfernen, obwohl sie sehr pianistisch und in Harmonie mit dem Instrument komponiert sind. Dass er sich das Klavier mit „supersordino“ wünscht, zeigt, wie sehr ihn sein innerer Traumklang leitet und nicht nur das Instrument an sich. Das ist bei Andre und Sweelinck ganz anders: Sweelinck ist der Organist par excellence und ich bin sozusagen der Kriminelle, der diese Musik auf einem falschen Instrument (dem Flügel) mit einer falschen Stimmung (in temperierter Stimmung) spielt. Aber wenn man mal davon absieht, kann das auch für unser heutiges Instrument interessant werden; es klingt sicher nicht mehr wie ein Klavier, respektiert aber dennoch das Werk. Mit Mark Andre ist das nochmal anders: Er geht sehr klar mit Mitteln unseres heutigen Klaviers um und erfindet dafür eine neue Klangwelt, die eine starke Identität hat, die sehr tief in unseren Körper eindringt. Das heißt, bei jedem Komponisten haben wir einen anderen Blick auf das Instrument Klavier.

Vielleicht noch zum Abschluss zu Mark Andre: Es sind ja äußerst filigrane Nachhalle, die er erzeugt. Das sind Klangwelten, die verschwinden, je nach Instrument, je nach Raum, in dem sie erklingen, mehr oder weniger schnell. Dann mischen sie sich noch mit anderen Faktoren wie zum Beispiel dem Publikum, das mehr oder weniger dicht an dem Podium, am Instrument sitzt. Wie ist das für Sie als Pianist? In welche Welt schickt Mark Andre Sie da?

ESSAY

Das kann ja funktionieren, kann aber auch nicht funktionieren. Oder ist das so gut komponiert, dass das immer funktioniert?

Das ist ein Thema jeder Musik, die sich mit Resonanz beschäftigt. Chopin etwa ist sehr auf die Resonanz ausgerichtet, aber die Resonanz ist für ihn nicht der Grund für die Komposition. Bei Debussy ist das schon viel mehr der Fall, und extrem bedeutsam wird das dann bei Karlheinz Stockhausen oder Marco Stroppa und anderen. Bei Mark Andre ist die Resonanz jedes Mal ein zusammengesetztes Produkt aus dem Spiel des*der Interpret*in, dem Zustand des Instruments und der Akustik des Raumes. Diese Faktoren sind extrem flexibel und mit denen muss man arbeiten, denn das Ziel ist nicht, dass das Stück auf der Bühne gut klingt, sondern dass es für die Ohren der Zuhörer*innen gut klingt. Und hier gibt es selbstverständlich viel zu tun!

Das Gespräch führte Martina Seeber.

Martina Seeber, Stuttgart, ist Musikwissenschaftlerin und Journalistin. Sie arbeitet als Moderatorin für Radiosendungen, Gespräche und Live-Konzerte. Als freischaffende Autorin schreibt sie für Zeitschriften und Konzertveranstaltungen.

Die Botschaft von Jesu Auferstehung

16¹ Und als der Sabbat vergangen war, kauften Maria Magdalena und Maria, die Mutter des Jakobus, und Salome wohlriechende Öle, um hinzugehen und ihn zu salben.² Und sie kamen zum Grab am ersten Tag der Woche, sehr früh, als die Sonne aufging.³ Und sie sprachen untereinander: Wer wälzt uns den Stein von des Grabes Tür?⁴ Und sie sahen hin und wurden gewahr, dass der Stein weggewälzt war; denn er war sehr groß.⁵

Und sie gingen hinein in das Grab und sahen einen Jüngling zur rechten Hand sitzen, der hatte ein langes weißes Gewand an, und sie entsetzten sich.⁶ Er aber sprach zu ihnen: Entsetzt euch nicht! Ihr sucht Jesus von Nazareth, den Gekreuzigten. Er ist auferstanden, er ist nicht hier. Siehe da die Stätte, wo sie ihn hinlegten.⁷ Geht aber hin und sagt seinen Jüngern und Petrus, dass er vor euch hinget nach Galiläa; da werdet ihr ihn sehen, wie er euch gesagt hat.⁸ Und sie gingen hinaus und flohen von dem Grab; denn Zittern und Entsetzen hatte sie ergriffen. Und sie sagten niemand etwas; denn sie fürchteten sich.

aus: *Die Bibel*, in der Übersetzung von Martin Luther, rev. 2017, Markus 16, 1-8

ESSAY

Begegnung in einem reichen, aber fragilen Kosmos

Mark Andre und Frank Reinecke
über ihre Zusammenarbeit



Mark, der Titel Deines neuen Solos für Kontrabass aus der Werkreihe *iv* heißt „*sie fürchteten sich nämlich*“ und stammt aus dem Markus-Evangelium. Das ist nicht das erste Zitat aus der Bibel, das Du verwendest. Du hast einmal gesagt, dass Du, wenn Du die Bibel liest, sie auch klingen hörst. Hat diese Stelle für Dich auch einen Klang oder spricht sie ganz andere Dimensionen an?

Mark Andre (MA): Der Titel bezieht sich auf eine bestimmte Stelle im Markus-Evangelium (auf die Botschaft von Jesu Auferstehung, Markus, Kapitel 16, 1–8, Anm. d. Red.). Dieser geht eine andere unglaublich intensive Textstelle voraus, die Rede Jesu über die Endzeit (Markus, Kapitel 13, 1–37, Anm. d. Red.), eine Art Offenbarung vor der Offenbarung des Johannes, die für mich ebenfalls bedeutsam ist. Was das Stück betrifft: Während des Komponierens hatte ich die Assoziation, dass das Stück eine Typologie von extrem instabilen und zerbrechlichen Kangzeiträumen entfaltet. Und dass diese Instabilität hoffentlich auch eine gewisse Intensität hervorbringt.

Das heißt, in Deinem Stück hast Du Dich mit instabilen Zuständen befasst und der Gedanke war, dass die Bibelstelle auch diese Instabilität transportiert?

MA: Es ging um das Ende des Markus-Evangeliums. Für mich ist das ist vielleicht eine der instabilsten Stellen überhaupt in diesem Evangelium. Das Komponieren, das Entfalten, das Beobachten-Lassen der instabilen, letzten kompositorischen Zeit-Raum-Gestaltung ist zugleich der Prozess des Verschwindens des Stücks. Das hat sich beim Komponieren massiv etabliert.

Oft steht ja der Titel nicht am Anfang eines Stückes, sondern kommt im Nachhinein hinzu. Habt ihr beide während der Entstehung über solche Fragen gesprochen oder hat das keine Rolle gespielt?

Frank Reinecke (FR): Wir haben von Anfang an ganz umfassend und universell miteinander gesprochen. Zunächst ging es gar nicht so sehr um das Stück. Wir haben uns eher in einer Art sehr reichen, aber fragilen Kosmos getroffen. Und schon hier zeigte sich diese Idee der Instabilität, der Fragilität oder auch in einer gewissen Weise der Verunsicherung und des Abgrunds. Unser Projekt begann vor vier Jahren – im Juni 2017 – bei einem ganz wunderbaren *musica viva*-Konzert mit dem Arditti Quartet im Herkulesaal der Residenz in München. Ich war im Publikum und habe das Streichquartett von Mark gehört. Ich habe den Titel nicht mehr im Gedächtnis.

Das ist auch aus der *iv*-Reihe (*Miniaturen (iv13)* für Streichquartett, Anm. d. Redaktion).

FR: Ich liebe die Musik von Mark schon lange. Wir haben mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks bereits eine ganze Reihe seiner Werke aufgeführt und uraufgeführt. Und von diesem Streichquartett war ich begeistert. Wie mit einem Mikroskop konnte man in diese Klänge von Marks Musik hineingehen, bis an diese absolute Grenze, und zwar nicht nur an die Grenze von „laut“ und von „leise“ – das haben wir ja schon tausend Mal gehört in der zeitgenössischen Musik. Es ging um etwas Anderes: nicht um physische Lautstärke, sondern wirklich um die ideelle Verwirklichung eines Verschwindens. Ich bin ein Sympathisant von Marks Idee einer Musik des Verschwindens. Und ich sehe in diesem Zusammenhang auch eine große Verwandtschaft mit dem, was ich als Musiker eigentlich erreichen möchte und weshalb ich Kontrabass spiele. Denn der Kontrabass ist ein sehr hintergründiges Instrument.

Mark, was hattest Du vor diesem Stück für ein Verhältnis zum Kontrabass? War das für Dich das tiefe Instrument im Hintergrund, das Fundament, das mit den dicken Saiten, die relativ langsam in Gang kommen?

MA: Ich habe natürlich früher schon für Kontrabass geschrieben. Durch die Zusammenarbeit mit Frank und durch das Komponieren dieses Werks hat der Kontrabass für mich ein anderes Idiom angenommen, ein Idiom, das eine Musik des Verschwindens verkörpert. Ich möchte das ganz kurz erläutern, um nicht missverstanden zu werden: Verschwinden ist hier weder negativ, noch psychologisch-dekonstruktivistisch gedacht, es bezieht sich vielmehr auf eine theologische Kategorie.

Du arbeitest auch ganz konkret mit dem Material und Du bist jemand, der sehr genau untersucht und analysiert. Was hast Du am Kontrabass untersucht? Was hat Dich daran interessiert?

MA: Da gibt es zum Beispiel die Umstimmung oder Skordatur der tiefen Saite und die Situation einer kompositorischen Zwischenraumzeit, die sich daraus entfaltet. Dabei geht es nicht nur um die Veränderung der Tonhöhe. Es geht um eine andere Klanggestaltung. Extrem gradierte Klänge werden instabil durch diese Art der Granulation. Das bedeutet, eine Art Idiom verschwindet und etwas ganz Anderes entfaltet sich.

Ist das ein viersaitiger oder ein fünfsaitiger Kontrabass?

FR: Ein normaler viersaitiger Kontrabass. Ich erkläre das mal kurz: Das ist eigentlich ein ungeheurer Moment in diesem Stück. Durch das Wandern durch die Fragilitäten und Zerbrechlichkeiten gibt es einen sehr dramatischen Wechsel zwischen zwei Wahrnehmungsebenen. Das passiert genau durch ein Hinunterstimmen. Damit ist Mark eine Stelle gelungen, die ich als den Höhepunkt des Stückes ansehen würde. Über eine Zwischenstation spielen wir die tiefe E-Saite an, der tiefste Ton des viersaitigen Kontrabasses, und dann stimmen wir ihn um eine ganze Oktave nach unten. Es geht also bis zum Subkontra-E, das ein sehr, sehr tiefer Ton ist, der, rechnerisch gesehen, bei 20,5 Hz, also 20,5 Schwingungen pro Sekunde liegt.

Wie fühlt sich das dann an?
Ist dann die Saite nicht schon ein bisschen zu locker?

FR: Die ist locker, aber ziemlich massig, und es hängt sehr davon ab, wie ich die Saite anspleie. Ich kann sie sehr flautando (Bogen nahe am Griffbrett) anspielen und dann wird man sogar bei diesen 20,5 Hz noch wahrnehmen, dass es sich um einen Ton handelt, je nach physiologischer Disposition. Es ist dann aber schon sehr schwer seine Tonhöhe zu identifizieren. Der entscheidende Punkt aber ist: Man hört plötzlich diese Frequenz als einen schnellen, pulsierenden Rhythmus. Der Ton wird immer tiefer, immer dunkler, unbestimmter und versinkt, das ist fast ein bisschen wie das *Septultus Est*, wie eine Grablegung, worum es in diesem Stück, bezogen auf den Bibeltext, ja auch geht. Aus dem, was ganz tief und dunkel war, wird also plötzlich etwas sehr Nervöses, sehr Helles, und das ist ein dramatischer Moment, das ist wirklich eine Verwandlung. Ausdeutungen, auch mit dem Markus-Evangelium, sind dann zum Greifen nahe.

Wir bewegen uns hier eben nicht auf einer symbolisch-illustrativen Ebene, sondern wirklich auf einer Konzeptebene. Ich bin mir eigentlich sicher, dass der Kontrabass dafür das beste Instrument ist. Wir können dieses Glissando nach unten spielen und diese schnellen Pulsationen hervorbringen – und ich kann etwas tun, was verrückt ist: Ich kann ein sehr schnelles Tremolo mit der linken Hand machen. Wenn ich sieben Mal in einer Sekunde Triolen wiederhole, dann bin ich auf 21 oder ungefähr 20 Schwingungen. Wenn ich schön übe, kann ich im Prinzip eine 20 Hz-Schwingung imitieren. Und dieser Übergang ist einer der Ausgangspunkte für dieses Stück.

Vielleicht noch ein Wort zum Verständnis des Kontrabasses, zum Wesen dieses Instruments. Der Kontrabass wurde am Beginn seiner Entwicklungsgeschichte nicht als Einzelinstrument gedacht, sondern als ein Resonanzinstrument. Er ist ein raumvergrößerndes Instrument, das eine Dunkelheit im Hintergrund erzeugt, um den hohen Instrumenten noch mehr Glanz zu verleihen. Ein anderer Aspekt ist, der Kontrabass ist von seiner Bauweise und Philosophie her so vorgesehen,

dass er zu anderen Instrumenten Resonanzverhältnisse aufbauen kann – ob das eine menschliche Stimme ist, eine Trommel, ein Horn, eine Geige oder eine Flöte. Der Kontrabass kann also diese Instrumentalklänge in sich aufnehmen, er hat dafür eine Resonanzfähigkeit. Und er hat eben auch die Fähigkeit, die Instrumente bis zu einem gewissen Grad zu imitieren, aber es ist gar keine wirkliche Imitation, kein Als-ob, sondern eben das Wesen des Kontrabasses. Das ist ein zentraler Punkt, weshalb ich unsere Zusammenarbeit für einen ganz großen Glücksfall halte, nämlich, dass dieser unspezifische Charakter, eigentlich das ein bisschen Charakterferne, sehr gut mit dieser Fragilität und der Idee des Verschwindens Hand in Hand geht. Deshalb gehe ich eigentlich nicht von dem Gedanken aus, dass es ein Solo ist. Möglicherweise – wenn uns das gelingt – denkt man nach einiger Zeit gar nicht mehr daran, dass es ein Kontrabass ist, der spielt, sondern dass es sich wie das Innere, die Innenseite, einer Symphonie anfühlt.

Oh, das ist schön gesagt. Passt das für Dich als Vorstellung oder würdest du da widersprechen, Mark?

MA: In der Tat geht es um verschiedene zeitliche Klangebenen. Das, worauf Frank aufmerksam gemacht hat, sind morphologischen Rhythmen, hervorgebracht durch das Umstimmen auf 20,5 Hz, was übrigens die Grenze des Hörbaren ist. Und dazu wird mit der Technik des Fingertapping ein Echo in der idiomatischen Zeit entfaltet. Darin bestehen diese Korrelationen zwischen verschiedenen Zeit-Raum-Ebenen.

FR: Mark, ich kann mich gut erinnern, dass wir in der ersten Zeit vor drei oder vier Jahren sehr viel über diese Merkwürdigkeiten des zerrissenen Vorhangs, des leeren Grabes und des Schreckens gesprochen haben, wo es auch um das rätselhafte Verschwinden des toten Jesus geht und die Frauen, die das leere Grab entdecken, vor Entsetzen fliehen: „sie fürchteten sich nämlich“. Das heißt, diese Unfassbarkeit der Auferstehung ist kein Jubelfest, sondern etwas, was wir nicht verstehen

und was uns erschreckt. Da ist immer die Frage des nicht Greifbaren. Wir sind plötzlich einem Geheimnis ganz nah, aber diese Nähe lüftet das Geheimnis nicht.

Beim Üben des Stückes bemerke ich immer wieder, dass es nicht nur Schichten der Konstruktion, der verschiedenen Formteile dort gibt, sondern dass innerhalb dieser fein strukturierten Perioden mehrere Spuren verlaufen. Eine davon ist eine Spur der Artikulation. Es gibt Artikulationsmelodien, die auf eine Art und Weise gestaltet sind, die sehr einfach und wunderschön ist. So wie es melodische Handlung, die Tonhöhenhandlung gibt, gibt es auch eine Handlung zwischen verschiedenen Artikulationstypen. Ich kenne keine Musik, die damit so natürlich umgeht. Und, was den Rhythmus betrifft: In diesem Stück kommt eine Art von Triller vor, die nichts mit den barocken Verzierungstrillern zu tun haben. Sie klingen anders, auch wenn es typologisch Triller sind. Auf den sehr langen Saiten des Kontrabasses liegen ja unendlich viele Flageolettpunkte, fast wie Sterne am Firmament! An der Stelle, wo ich ein Flageolett wie zum Beispiel den fünften Oberton, die Terz habe, drücke ich die Saite runter und gewinne so einen tiefen gegriffenen Ton. Beide Tonhöhen werden trillerartig miteinander in einem neuen Klang zusammengefasst. Das muss man sich ein bisschen vorstellen wie einen Jodler, aber es klingt nicht wie ein Jodler, sondern es sind geheimnisvoll pulsierende Klänge.

Das stelle ich mir auch sehr fragil vor, und auch nicht unbedingt rasend schnell. Man muss es ja auch erspüren, wie das Flageolett in den gegriffenen Ton umschlägt – oder geht das schnell?

FR: Je nach dem. Es ist nämlich so, dass wir, Mark und ich, mit diesem Stück eigentlich schon seit längerer Zeit zu dritt sind. Das Stück sagt uns irgendwann, was es will. Oder es ist so: Mark, du bist der Konstrukteur von diesem Raumschiff und ich bin der Pilot, aber das Raumschiff selber verhält sich auf eine bestimmte Art, die wir mitunter nicht kalkuliert haben. Wie sprechen diese Töne an? Gerade diese Systematik ist eine intuitive

Systematik, die aus der Natur des Instruments und vor allem des Bogens entsteht. Bestimmte Töne, bestimmte Griffe verlangen einfach ein langsames Vibrato-artiges Trillern, andere wollen sehr schnell gespielt werden. Über ihren spektralen Charakter entscheidet die Anstrichstelle des Bogens, der Bogendruck und natürlich die Bogen-geschwindigkeit. Ein subtiles Spiel!

Wir haben jetzt viel über Material-momente auf der Mikroebene der Komposition gesprochen. Mark, kannst Du etwas zur Struktur des Stücks sagen? Man braucht man ja auch ein starkes formales Gerüst, oder?

MA: Ja, in der Tat, die Problematik der formalen Gestaltung und formalen Entfaltung ist generell schon eine Herausforderung, aber was dieses Stück betrifft, war sie ganz besonders. Unter uns – ich würde fast sagen, dass die formale Gestaltung des Stückes sich von selbst fortgesetzt hat. Das heißt, ich bin sehr aufmerksam auf den Atem, auf die Klanggestalten, auf die idiomatische Ausstrahlung und ich habe diese Dinge atmen lassen. Es geht um das Beobachten-Lassen dieser Zwischenräume bzw. Zwischenzeiträume. Nüchtern gesagt, ging es um die höchste Stufe der Intensität, meiner Einschätzung nach.

Das klingt jetzt ein bisschen so, als würdest du am Anfang anfangen und dann mal schauen, wohin es dich trägt. Das kann ich mir bei einem Stück von 45 Minuten gar nicht vorstellen. Ist das wirklich so?

MA: Ja und nein. Einerseits habe ich schon viel nachgedacht über zeitliche, klangliche Kategorisierungen und Ebenen, und was sich aus der intimsten Gestaltung von Klang und Zeit beobachten lassen könnte. Andererseits sind diese Entfaltungen, diese kompositorischen Zeiträume, stärker als ich, der Komponist. Die sind da. Das klingt banal, aber ich werde irgendwann vielleicht mehr von dem Stück selbst komponiert als umgekehrt. Das ist vielleicht auch das, was ich suche.

FR: Also ich finde das ausgesprochen energie-geladen, die Art, wie du Form entstehen lässt oder wie Form aus dem Gesetz der Einzelklänge entsteht, so wie ein Ozean auch aus lauter Atomen besteht. Ich habe vorhin schon diesen großen Vergleich gewagt: die Metapher der Symphonie. Und ich finde, auch die Form dieses Werks hat etwas, was mich daran erinnert. Es ist ein hoch-riskanter Umgang mit großen zeitlichen Räumen und Aufweitungen. Gerade der Anfang, der eigentlich ein Atmen ist, wo ich als Spieler gar nicht das Gefühl habe, etwas innerhalb eines zeitlichen Rasters zu tun. Es geht eigentlich in die Zeitwahrnehmung hinein, wie wir sie als Menschen haben, was man so schön beim Augustinus lesen kann ...

MA: ... im 11. Kapitel in den Bekenntnissen (Augustinus: *Confessiones*, 11. Buch, Anm. d. Redaktion).

FR: Darüber haben wir ja auch schon am Anfang unserer schönen Zusammenarbeit sehr viel gesprochen, dass wir Zeit immer durch Vergleiche wahrnehmen. Wir können bei einem Zeitraum nicht sagen: er ist lang oder kurz. Wir vergleichen ihn nur mit einem längeren oder kürzeren Zeitraum. Für unser Stück bedeutet das, dass Mark mit einer unwahrscheinlichen Klugheit und Raffinesse eben auch eine Mehrschichtigkeit der Tempi herstellt. Es gibt Passagen, die Einzelklänge in Fermaten aneinanderreihen, wo man denkt, es ist eigentlich ein zeitlicher Stillstand. Aber die Klänge selber haben so viel Leben und so viel Reichtum, dass man keinen Stillstand, sondern ein Pulsieren empfindet. Mark, Du hattest vorhin den Begriff der Granulation gebraucht, und ich finde, das ist ein sehr wichtiger Begriff. Und ich würde dem noch das Prinzip des Pulsierens zur Seite stellen. Mark schreibt oft sehr hohe Flageolettöne, die an die natürlichen Grenzen des Instruments stoßen, weil sie nicht sicher ansprechen. Die Kontrolle wird immer schwieriger und dadurch entsteht auch eine Art von klanglicher Granulation, von Fragmentierung, die ein ungeheures spektrales Leben entfaltet. Und das geht eben auch über in diese seltsamen Trillerklänge – ich will sie gar

ESSAY

nicht mal Triller nennen, sondern ich würde sie Pulsationsklänge nennen. Wir haben zum Beispiel am Schluss des Stückes Triller, die sind extrem langsam, wie ein Pulsarstern, den man durchs Elektronenteleskop sieht.

Mark, Du hast jetzt schon einige *iv*-Kompositionen hinter Dir. *iv* heißt introvertiert, es ist eine Reise nach innen. Sind das eher Variationen oder ist es ein langer Weg und es geht immer weiter nach innen?

MA: Es geht um die Suche im Innersten oder den Weg nach Innen. Und zwar nicht so sehr psychologisch gedacht, sondern hoffentlich mit den Antennen, um die erwähnten Zwischenzeiträume zu entfalten. Für mich als Komponist ist das fast eine schwebende Situation.

Wie viel Extrovertiertheit braucht man eigentlich als Interpret, um Introversionen zu spielen?

FR: Man braucht gar keine Extrovertiertheit, überhaupt nicht. Es geht vielmehr um eine präzise Regie über die Vielfalt der Klang- und Zeittypen und der aus ihr entstehenden Intensität einer subtilen Wahrnehmung. Die Abbildung einer Individualität würde das sofort verwischen. Es gibt einen ganz tollen, uralten Krimi, der heißt *Rififi* (von 1955). Dort kann man lernen, wie wichtig es für Juwelendiebe ist keine Fingerabdrücke zu hinterlassen und sich davon zu machen, ohne dass man eigentlich da gewesen ist. Aber die Diamanten sind im Koffer.

Kann ich das glauben?

MA: Ja, es ist nachvollziehbar. Gut, andererseits ist das Stück das Ergebnis einer engen und intensiven Zusammenarbeit, wie du weißt, und die wird das Stück massiv geprägt haben. Aber mal sehen, möge es sich so entfalten.

FR: „Möge es sich so entfalten“, das ist das Schönste, was man sagen kann.

Das Gespräch führte Martina Seeber.

Martina Seeber, Stuttgart, ist Musikwissenschaftlerin und Journalistin. Sie arbeitet als Moderatorin für Radiosendungen, Gespräche und Live-Konzerte. Als freischaffende Autorin schreibt sie für Zeitschriften und Konzertveranstaltungen.

KULTUR. GEHÖRT. GEFUNKT.

DEINE OHREN WERDEN AUGEN MACHEN.

rbb / KULTUR



Deutschlandfunk Kultur

Aus Opernhäusern,
Philharmonien
und Konzertsälen.



Konzerte,
jeden
Abend.
Jederzeit.

In der DfK Audiothek App, im
Radio über DAB+ und UKW
[deutschlandfunkkultur.de/
konzerte](https://deutschlandfunkkultur.de/konzerte)



Freiheit beginnt im Kopf.

Die Frankfurter Allgemeine steht für die Freiheit im Denken. — Sie steht für die Vielfalt der Perspektiven. Für die Kraft der Fakten. Mit Tiefe und Intelligenz, mit sachlichem Blick und besonnenem Stil analysiert die Frankfurter Allgemeine das Geschehen und ordnet es ein. Demokratie beruht auf Freiheit. — Freiheit beginnt im Kopf.

Mehr erfahren auf [freiheitimkopf.de](https://www.freiheitimkopf.de)



Berliner
Philharmoniker

\ Philharmonie

Enddddllichhhh
Enddddllichhhh

Endo
Endo
Endo
Endo

raschelt wieder
jemand mit dem
Programmheft!

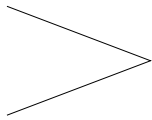
Tickets für
September &
Oktober
Jetzt im Verkauf!



Unser Partner
Deutsche Bank

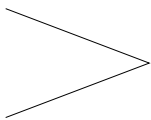
berliner-philharmoniker.de

Musikfest Berlin 2021 – Digitale Angebote



Künstler*innenbiografien

Ausführliche Biografien der am Musikfest Berlin 2021 beteiligten Interpret*innen, Orchester und Ensembles sowie der Komponist*innen haben wir für Sie auf unserer Website zusammengestellt. Sie finden sie unter: [und berlinerfestspiele.de/musikfest-bios](https://www.berlinerfestspiele.de/musikfest-bios)



Musikfest Berlin on Demand

Musikfest Berlin Digital

Gemeinsam mit der Digital Concert Hall der Berliner Philharmoniker präsentiert das Musikfest Berlin der Berliner Festspiele ausgewählte Konzerte online.

Livestreams der Veranstaltungen sind in der Digital Concert Hall verfügbar.

Falls Sie noch kein*e Abonnent*in der Digital Concert Hall sind, haben Sie die Möglichkeit, für 30 Tage ein Schnupperabo für 14,90 Euro abzuschließen.

Details unter [digitalconcerthall.com](https://www.digitalconcerthall.com)

Aufzeichnungen können Sie auf der Website der Berliner Festspiele ansehen.

Mit unserem Festivalpass erhalten Sie ab 5 Euro Zugang zu allen Konzertaufzeichnungen. Diese werden, wenn nicht anders angegeben, am Folgetag des Live-Konzerts um 16:00 Uhr veröffentlicht und sind dann bis zu 10 Tage abrufbar.

Die genauen Verfügbarkeitszeiträume und Details finden Sie unter [berlinerfestspiele.de/musikfest-digital](https://www.berlinerfestspiele.de/musikfest-digital)

All Eyes on ...

In der Gesprächsreihe geben Künstler*innen des Musikfest Berlin 2021 Einblicke in ihre Arbeit. In kurzen Interviews erzählen zum Beispiel Cathy Milliken oder Michael Schiefel von ihren Projekten beim Festival, ihrer ersten Begegnung mit der Musik von Igor Strawinsky und wie Berlin in ihren Ohren klingt.

Alle Interviews finden Sie unter [berlinerfestspiele.de/all-eyes-on](https://www.berlinerfestspiele.de/all-eyes-on)

Journal und Digital Guide

Zum Festival ist ein Journal erschienen, in dem Sie Texte und Interviews mit Winrich Hopp, Heiner Goebbels und Cathy Milliken finden.

Das Heft liegt in der Philharmonie Berlin aus und steht als pdf auf [berlinerfestspiele.de/musikfest-publikationen](https://www.berlinerfestspiele.de/musikfest-publikationen) zum Download bereit.

Außerdem können Sie in unserem digitalen Guide durch zusätzliche Texte, Bilder und Videos mehr über die programmatischen Schwerpunkte und die Künstler*innen der diesjährigen Festivalausgabe erfahren:

[berlinerfestspiele.de/musikfest-digital-guide](https://www.berlinerfestspiele.de/musikfest-digital-guide)

Das Musikfest Berlin 2021 im Radio und online

Deutschlandfunk Kultur – Die Sendetermine

1.9.	Mi 20:03	Gründungskonzert Bundesjugendchor	Aufzeichnung vom 28.8.
2.9.	Do 20:03	Mahler Chamber Orchestra	Live-Übertragung
5.9.	So 20:03	Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin	Aufzeichnung vom 4.9.
6.9.	Mo 20:03	Orchestre des Champs-Élysées Collegium Vocale Gent	Live-Übertragung
8.9.	Mi 20:03	Collegium Vocale Gent	Live - zeitversetzt Aufzeichnung vom Konzert um 17:00
14.9.	Di 20:03	Les Siècles	Aufzeichnung vom 13.9.
19.9.	So 20:03	Deutsches Symphonie-Orchester Berlin Rundfunkchor Berlin	Live-Übertragung
21.9.	Di 20:03	Berliner Philharmoniker Kirill Petrenko	Aufzeichnung vom 17.9.

**Folgende Konzerte werden aufgezeichnet und im Oktober gesendet.
Die Sendedaten stehen noch nicht fest und sind den
Programminformationen des Senders zu entnehmen.**

		Concertgebouworkest Amsterdam	Aufzeichnung vom 31.8.
		Lucerne Festival Contemporary Orchestra (LFCO)	Aufzeichnung vom 9.9.
		RIAS Kammerchor Berlin Kammerakademie Potsdam	Aufzeichnung vom 15.9.

Deutschlandfunk Kultur ist in Berlin über 89,6 MHz, Kabel 97,50, bundesweit über Satellit, DAB+ und über Livestream auf deutschlandfunkkultur.de zu empfangen.

Kulturradio vom rbb – Die Sendetermine

2.10.	Sa 20:03	Berliner Philharmoniker Jakob Hrůša	Aufzeichnung vom 11.9./12.9.
--------------	----------	--	------------------------------

Kulturradio vom rbb ist in Berlin über 92,4 MHz, Kabel 95,35, digital und über Livestream auf kulturradio.de zu empfangen.

Konzerte in der Digital Concert Hall und auf Musikfest Berlin on Demand

Digital Concert Hall Live-Übertragung		
30.8.	Mo 20:00	Heiner Goebbels <i>A House of Call</i>
1.9.	Mi 20:00	Concertgebouworkest Amsterdam
2.9.	Do 20:00	Mahler Chamber Orchestra
3.9.	Fr 20:00	English Baroque Soloists / Monteverdi Choir
4.9.	Sa 19:00	Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin
6.9.	Mo 20:00	Orchestre des Champs-Élysées Collegium Vocale Gent
7.9.	Di 20:00	London Symphony Orchestra
8.9.	Mi 20:00	Collegium Vocale Gent
9.9.	Do 20:00	Lucerne Festival Contemporary Orchestra (LFCO)
12.9.	So 11:00	Ensemble Mini
13.9.	Mo 20:00	Les Siècles Rundfunkchor Berlin
15.9.	Mi 21:00	RIAS Kammerchor Berlin Kammerakademie Potsdam
19.9.	So 20:00	Deutsches Symphonie-Orchester Berlin Rundfunkchor Berlin
20.9.	Mo 20:00	Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker

digitalconcerthall.com und berlinerfestspiele.de/musikfest-ondemand

Die meisten Konzerte stehen nach dem Livestream am Folgetag ab 16:00 Uhr auf Musikfest Berlin on Demand zur Verfügung.
Nähere Informationen unter berlinerfestspiele.de/musikfest-ondemand

Programmübersicht

Sa	28.8.	Philharmonie 17:00	Gründungskonzert Bundesjugendchor Anne Kohler
Mo	30.8.	Philharmonie 20:00	Eröffnungskonzert Heiner Goebbels: <i>A House of Call</i> UA Ensemble Modern Orchestra
Di	31.8.	Philharmonie 20:00	Concertgebouworkest Amsterdam Daniel Harding
Mi	1.9.	Philharmonie 20:00	Ensemble Modern Neuer Kammerchor Berlin Cathy Milliken: <i>Night Shift – The Rehearsal</i> UA
Do	2.9.	Philharmonie 20:00	Mahler Chamber Orchestra Sir George Benjamin
Fr	3.9.	Philharmonie 20:00	English Baroque Soloists Monteverdi Choir John Eliot Gardiner
Sa	4.9.	Philharmonie 19:00	Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin Vladimir Jurowski
		Kammermusiksaal 21:00	ENDOR Anna Prohaska, Nicolas Altstaedt, Francesco Corti
So	5.9.	Philharmonie 11:30	Ensemble Musikfabrik I Porträt Ann Cleare
		Philharmonie 15:00	Ensemble Musikfabrik II Enno Poppe: <i>Prozession</i>
		rbb Sendesaal 17:00 & 21:00	Heiner Goebbels: <i>Liberté d'action</i> David Bennent, Hermann Kretzschmar, Ueli Wiget
		Konzerthaus Berlin 18:00 & 21:00	Konzerthausorchester Berlin Max Neufeld Johannes Kalitzke <i>Hoffmanns Erzählungen</i>
Mo	6.9.	Philharmonie 20:00	Orchestre des Champs-Élysées Collegium Vocale Gent Philippe Herreweghe
Di	7.9.	Philharmonie 20:00	London Symphony Orchestra Sir Simon Rattle

Mi	8.9.	Kammermusiksaal 17:00 & 21:00	Collegium Vocale Gent Philippe Herreweghe
		Philharmonie 20:00	Staatskapelle Berlin Martha Argerich Daniel Barenboim
Do	9.9.	Philharmonie 20:00	Lucerne Festival Contemporary Orchestra (LFCO) Ilan Volkov
Fr	10.9.	Philharmonie 20:00	Orchester und Chor der Deutschen Oper Berlin Donald Runnicles
Sa	11.9.	Kammermusiksaal 17:00	Pierre-Laurent Aimard Sweelinck Kurtág Andre
		Philharmonie 19:00	Berliner Philharmoniker Jakub Hruša
		Kammermusiksaal 21:00	Pierre-Laurent Aimard Frank Reinecke Mark Andre
So	12.9.	Philharmonie 11:00	Ensemble Mini Joolz Gale
		Philharmonie 20:00	Berliner Philharmoniker Jakub Hruša
Mo	13.9.	Philharmonie 20:00	Les Siècles Rundfunkchor Berlin François-Xavier Roth
Mi	15.9.	Philharmonie 21:00	RIAS Kammerchor Berlin Kammerakademie Potsdam Justin Doyle
Do	16.9.	Kammermusiksaal 17:00 & 21:00	Faust Horwitz & Friends Igor Strawinsky: <i>L'Histoire du Soldat</i>
		Philharmonie 20:00	Berliner Philharmoniker Kirill Petrenko
Fr	17.9.	Philharmonie 20:00	Berliner Philharmoniker Kirill Petrenko
Sa	18.9.	Philharmonie 19:00	Berliner Philharmoniker Kirill Petrenko
So	19.9.	Philharmonie 20:00	Deutsches Symphonie-Orchester Berlin Robin Ticciati
Mo	20.9.	Philharmonie 20:00	Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker Matthias Pintscher

Musikfest Berlin

Künstlerischer Leiter
Dr. Winrich Hopp

Organisation
Anke Buckentin (Leitung),
Juliane Spence, Ina Steffan,
Ivana-Elena Wirtz

Abendprogramm

Redaktion
Dr. Barbara Barthelmes,
Julian Dittrich (Assistenz)

Lektorat
Anke Buckentin, Juliane Spence,
Ivana-Elena Wirtz

Gestaltung
Christine Berkenhoff
nach einem Entwurf von Eps51

Herstellung
Print Media Group GmbH, Leimen

Stand: 11. August 2021
Programm- und Besetzungs-
änderungen vorbehalten

Berliner Festspiele

Ein Geschäftsbereich der
Kulturveranstaltungen des
Bundes in Berlin GmbH

Intendant
Dr. Thomas Oberender

Kaufmännische Geschäftsführung
Charlotte Sieben

Leitung Kommunikation
Claudia Nola

Assistenz Kommunikation
Nina Kraus

Grafik
Christine Berkenhoff, Nafi Mirzaii

Internetredaktion
Frank Giesker (Leitung),
Anne Müller, Benedikt Schwank
(Studentischer Mitarbeiter)

Marketing
Gerlind Fichte,
Jan Heberlein, Susanne Held,
Amadé Victor Hölzinger &
Isabel Rojas
(Studentische*r Mitarbeiter*in)

Presse
Sara Franke, Anna-Lina Hinz,
Patricia Hofmann,
Helena Bschaden
(Studentische Mitarbeiterin)

Projektmanagerin Digitalprojekte
Isabell Rauscher

Redaktion
Andrea Berger (Leitung),
Dr. Barbara Barthelmes,
Julian Dittrich, Anne Phillips-Krug,
Lucien Strauch

Social Media
Anna Neubauer, Dilan Çapan
(Studentische Mitarbeiterin)

Ticket Office
Ingo Franke (Leitung),
Simone Erlein (Stellvertretende Leitung),
Peter Decker, Frano Ivić,
Uwe Krey, Karsten Neßler,
Maren Roos, Torsten Sommer,
Sibylle Steffen, Alexa Stümpke

Guest Accomodation
Marc Völz (Leitung),
Frauke Nissen

Protokoll und Partnerschaften
Jeruna Tiemann

Danke an alle Mitarbeiter*innen
der Berliner Festspiele.

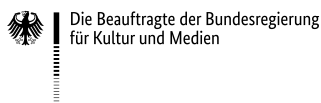
Adresse
Berliner Festspiele
Schaperstraße 24, 10719 Berlin

+49 30 254 89 0
info@berlinerfestspiele.de
berlinerfestspiele.de

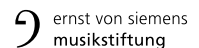
Berliner Festspiele / Musikfest Berlin
in Zusammenarbeit mit



Gefördert durch



Förderer



Medienpartner



f musikfestberlin
@ berlinerfestspiele
blnfestspiele
B blog.berlinerfestspiele.de

#MusikfestBerlin

