

KAMMERMUSIK

Kiew – Chicago

Nikolaisaal Potsdam | Großer Saal, Bühne
Freitag, 26. April 2013 | 20.00 Uhr

Markus Becker, Klavier

Das Konzert wurde auf die Bühne des Großen Saals verlegt.
Sie können Ihren Platz frei wählen.

PROGRAMM

Alexander Skrjabin (1872-1915)

6 Préludes op. 13

Nr. 1 C-Dur: Maestoso

Nr. 2 a-Moll: Allegro

Nr. 3 G-Dur: Andante

Nr. 4 e-Moll: Allegro

Nr. 5 D-Dur: Allegro

Nr. 6 h-Moll: Presto

Modest Mussorgsky (1839-1881)

Bilder einer Ausstellung

Promenade

1. Gnomus

Promenade

2. Il vecchio castello (Das alte Schloss)

Promenade

3. Tuileries (Tuileries)

4. Bydlo

Promenade

5. Ballet des poussins dans leurs coques (Ballett der Kücklein in ihren Eierschalen)

6. Samuel Goldenberg und Schmuyle

Promenade

7. Limoges. Le marché (Der Marktplatz von Limoges)

8. Catacombae. Sepulcrum Romanum (Römisches Grab in den Katakomben),

Com mortuis in lingua mortua (Mit den Toten in der Sprache der Toten)

9. Baba Yaga. La cabane sur des pattes de poule (Die Hütte auf Hühnerfüßen)

10. La grande porte de Kiev (Das große Tor von Kiew)

PAUSE

Kompositionen von George Gershwin, Duke Ellington, Friedrich Gulda und Chick Corea u.a. sowie Improvisationen über Jazzstandards

VON MUSIKALISCHEN MINIATUREN UND BILDERN



Alexander Skrjabin

Auch wenn seine musikalischen Ambitionen bis ins Gigantische reichten – der Synästhetiker Alexander Skrjabin plante am Ende seines Lebens noch ein epochales wie multimediales Gesamtkunstwerk, das »Mysterium« (eine Sinfonie aus Wort, Ton, Farbe, Duft, Berührungen, Tanz und Architektur!) –, neigte er von Natur aus eher zur Miniatur. Er schrieb im Verlauf seiner Karriere zahlreiche Stücke, die »so kurz wie ein Spatzenschnabel oder ein Bärenschwanz« waren, wie ein Kritiker scharfzünftig bemerkte. Seine *Préludes* lassen sich deuten als Vorläufer der »flüchtigen Visionen« eines Prokofjew, als Abkömmlinge der ebenso kompakten *Préludes* von Chopin. Wie ein »Fabergé der Musik« vermag es Skrjabin, eine Glitzerwelt auf engstem Raum zu schaffen; die subtile Stimmführung spiegelt eine Klavierkunst wider, die er selbst gern als

»kristallen« und »duftend« beschrieb.

Die Idee eines *Prélude* als improvisatorischer Auftakt zu einer Darbietung geht auf den Anfang der Geschichte der Tasteninstrumente zurück, und Improvisation wurde noch im 19. Jahrhundert als wesentliche Fähigkeit eines professionellen Musikers erachtet. Nur zehn Jahre vor der Veröffentlichung der Chopin-*Préludes* bemerkte Carl Czerny in seiner *Systematischen Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* (op. 200!), es gereiche dem Pianisten zur Zier, seine Hörer vorzubereiten und sie mit einem geeigneten *Prélude* einzustimmen. Die Bedeutung des Stimmungsvollen in diesen kurzen Improvisationen führte ganz natürlich zur unabhängigen Existenz des *Prélude*, insbesondere bei Chopin, Rachmaninow und Debussy. In seiner autobiographischen Skizze *Geleitbrief* berichtet Boris Pasternak von Skrjabins Warnung vor der »Schädlichkeit des Improvisierens« – doch war das Improvisieren für Skrjabin eindeutig etwas Intuitives und Wesentliches beim Komponieren. Er schickte, wann immer ihm das Geld ausging, zahlreiche Sammlungen kurzer Stücke an Verleger: Einer von ihnen, Mitrofan Petrowitsch Beljajew, drängte den jungen Komponisten, diesen spontanen Ausstoß zu systematisieren (auch tonartlich) und gab zwei Zyklen von jeweils 24 *Préludes* in Auftrag. Doch scheint es fast, als habe sich Skrjabin diesem verlegerischen Druck verweigert – heraus kamen nämlich

nur 47 Stücke (die sich zusammensetzen aus Opus 11, 13, 15-17), und an das geforderte Tonartenschema im Stile Bachs hielt sich Skrjabin nur in den ersten beiden Zyklen...

Hinsichtlich der spezifisch pianistischen Sprache begründen diese 47 *Préludes* eine in Skrjamins Schaffen bis dahin nicht gekannte Vielfalt an Satztypen, Charakteren und Schwierigkeitsgraden. Gleichzeitig bilden sie (und auch seine anderen *Préludes*) eine Art »Versuchslabor« in Skrjamins Schaffen, in dem sich seine harmonischen, melodischen und rhythmischen Errungenschaften und verschiedenen Typen herauskristalisieren: mal kantabel, chromatisch durchwachsen und luftig-figurativ mit meist ausladender Bewegung; mal choralhaft-akkordisch oder arpeggierend (in aufgelösten Akkorden) und kontrapunktisch durchwoben. Die *Sechs Präludien op. 13* (1895) datieren aus einer Phase, in der Skrjabin noch spürbar unter dem Einfluss von Chopin und Liszt stand. Der Musikwissenschaftler Boris de Schloezer setzte sich intensiv mit den kompositorischen Ähnlichkeiten zu Chopin auseinander und beschreibt 1921 in der Pariser *Revue Musicale*, was neben gewissen strukturellen Parallelen eigentlich den Einklang der beiden Künstler ausmacht: *»Es ist eine starke Sensibilität, eine verfeinerte Emotionalität, eine fast kränkliche Zartheit; ebenso freilich sind es Krisen fiebernden Leidens; ein Hang zum melancholischen Träumen,*

aber auch heftig explosive Energien. ... Als er sich später an seine frühe Liebe zu Chopin erinnerte, sagte Skrjabin einmal: »Ich betrachte ihn wie einen Freund, wie einen Bruder.«

Das erste *Prélude* hingegen ist eines der »lisztingsten« Werke des Komponisten, mit einer durchlauchten Melodie, feierlichen Choralhaftigkeit majestätisch schreitender Akkorde, üppigen Harmonik und einem glückseligen Glühen, das an so viele von Liszts ekstatisch-religiösen Stücke erinnert. Das zweite könnte keinen stärkeren Kontrast darstellen – sein rasches Tempo und die fortlaufenden Tonleitern sind wie ein duftiges »moto perpetuo« (eine »unendliche«, gleichförmige, periodische Bewegung in schnellem Tempo) von flüchtiger Eleganz und Laune. Das dritte ist nachdenklich und still und gibt sich fast ein wenig verloren, mit einer delikaten dreiteiligen harmonischen Verlagerung, das darauf folgende wiederum elegant in seinem umherstreifenden Thema (hier erhält jede Hand Gelegenheit, die schnelle Sechzehntel-Bewegung fortzuführen), verzaubernd in seinem zurückhaltenden Benehmen. »Charmant« beschreibt ebenso das fünfte *Prélude*, das vergnügt und ungezwungen daherkommt – eine sanfte Übung in Sexten (Tonintervalle von sechs Tönen). Im düsteren Finalstück bauen absteigende Akkorde eine Anspannung auf, die sich jedoch – wie es für die späteren Sonaten typisch werden sollte – in einem friedlich-ruhigen Schluss auflöst.



Porträt Mussorgskys kurz vor seinem Tod,
gemalt von Ilja Repin (1881)

Modest Mussorgsky hinterließ nur eine Handvoll größerer Orchesterwerke, und zwei davon sind eigentlich nur in Bearbeitungen anderer Komponisten populär geworden. Neben der von Nikolai Rimsky-Korsakow überarbeiteten Phantasie *Eine Nacht auf dem kahlen Berge* sind es vor allem die von Maurice Ravel orchestrierten *Bilder einer Ausstellung*, die Mussorgsky 1874 als Zyklus für Klavier angelegt hatte. Diese wurde zu Lebzeiten des Komponisten weder öffentlich aufgeführt noch publiziert; erst 1876, fünf Jahre nach Mussorgskys Tod, kamen sie in einer überarbeiteten Fassung ans Licht der Öffentlichkeit, wurden aber auch danach fast nie im Konzert gespielt – bis Ravels Orchesterfassung die musikalischen

Bilder wieder zum Leben erweckten (die bis heute unzähligen Bearbeitungen des Zyklus stehen allesamt im Schatten von Ravels Version). Mussorgsky ließ sich tatsächlich von Bildern einer Ausstellung inspirieren – von Aquarellen, Zeichnungen und Skizzen des befreundeten Architekten, Malers und Gestalters Viktor Hartmann. Nun starb dieser im Sommer 1873 im Alter von nur 39 Jahren in Moskau an einem Aneurysma. Zum Andenken an Hartmann arrangierte der Literat und Kunstkritiker Vladimir Stasow (der im Mai 1867 den Namen »Das mächtige Häuflein« für Mussorgsky und vier seiner Komponisten-Kollegen von nationalistischer Gesinnung geprägt hatte) Anfang 1874 in St. Petersburg eine Gedenkausstellung mit Entwürfen, Aquarellen und Zeichnungen Hartmanns, die zum größten Teil auf den Auslandsreisen des Künstlers entstanden waren. Zu der Ausstellung steuerte laut Katalog Mussorgsky selbst das Bild der beiden polnischen Juden Samuel Goldenberg und Schmuyle aus seinem privaten Besitz bei. Mussorgsky, tief getroffen vom Verlust des guten Freundes und Weggefährten (auf der Suche nach etwas radikal Neuem und authentisch Russischem in der Kunst), klagte, als er die Nachricht erfahren hatte: »*Wehe der verwaisten russischen Kunst!*« Als Reaktion auf die Ausstellung setzte er im Juni 1874 innerhalb von drei Wochen zehn Arbeiten Hartmanns in Musik um. Eine Folge von »Bildern«, von Assoziationen und



Entwurf zu einem Stadttor von Kiew von Viktor Hartmann

Phantasien als Hommage an einen Vertreter der Bildenden Kunst, aber auch als Zeugnis eigener, freier und vom ursprünglichen Thema durchaus abschweifender Fantasie. Musikalische Miniaturen, die von wilder Expressivität und schwerer Melancholie ebenso geprägt sind wie von realistischer Detailtreue. Mussorgsky selbst nannte seinen Zyklus eine »Albumserie über den genialen Architekten Hartmann« (gewidmet war sie Stasow).

Bereits der virtuose, an Liszt orientierte Klaviersatz ist über weite Strecken von orchestraler Dichte und Monumentalität, was nicht wenige Komponisten und Dirigenten dazu veranlasste, instrumentierte Fassungen auszuarbeiten. Doch nur eine hat sich durchgesetzt: die von Maurice Ravel, 1922 im Auftrag von Sergej Kous-

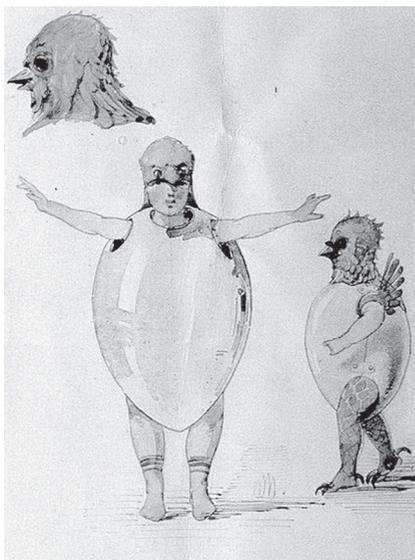
sewitzky, des berühmten russischen Dirigenten, komponiert. Obwohl Ravel die Wirkung der *Bilder einer Ausstellung* durch seine Orchestrierung zweifellos um ein Vielfaches gesteigert hat, ist dadurch die Ausdruckskraft des Originals in keiner Weise verringert. Ravel hat in seiner Farb-Projektion nur herausgeholt, was in Mussorgskys Werk als erstaunlich dichte musikalische Konzeption vorhanden ist. Auch beim Blick durch den vergrößerten Spiegel geht den »Bildern« nichts von ihrer genialen Ursprünglichkeit verloren. Bindendes Element des Zyklus ist die jeweilige »Promenade«, eine Art musikalisches Selbstportrait des Komponisten, der unter dem Eindruck der Bilder mit wechselnder Stimmung die Ausstellung betritt und durchschreitet. Gleich zu Beginn wird durch die Anweisung »nel modo russo« und die volkstümliche Melodik die russische Herkunft betont (die Sprachvielfalt der Bild-Titel verdeutlicht seine trotz russischer Wurzeln international ausgerichtete Perspektive). Jedes Mal, wenn die Musik der »Promenade« variiert wieder auftaucht, spiegelt sie die veränderte Reaktion des Komponisten auf das jeweilige Bild wider, in dessen Welt er gerade eintaucht oder dem er sich zuwendet.

Mussorgsky schildert insgesamt zehn Bilder, von denen allerdings die meisten verschollen sind. Das, was wir über die anderen wissen, geht aus Stasows und Mussorgskys Erinnerungen und auf die

Auflistung im Ausstellungskatalog zurück. Allerdings sind nicht zu allen Sätzen der *Bilder einer Ausstellung* auch korrespondierende Bilder Hartmanns erhalten. Nur drei der von Mussorgsky vertonten Bilder waren überhaupt in der Ausstellung enthalten: das *Ballett der Küklein in ihren Eierschalen*, *Die Hütte auf Hühnerfüßen (Baba-Yaga)* und *Das große Tor von Kiew*. Ob zu allen Sätzen tatsächlich jemals Bildvorlagen existierten oder ob einige der Bilder vielleicht direkt Mussorgskys Fantasie entsprungen sind, bleibt nicht zuletzt angesichts der schwierigen Quellenlage um Viktor Hartmanns Bilder wohl ein Geheimnis.

Die erste »Promenade« führt Mussorgsky und den Hörer zu einem Zwerg. Hartmanns Entwurf eines unschuldigen Kinderspielzeugs (ein hölzerner Nussknacker) genügte Mussorgsky, um daraus das Bild eines Gnoms mit riesigen Kieferknochen zu machen, der auf krummen Beinchen grotesk umherstolpert und -tanzt. Die Musik schildert sogar unterschiedliche Bewegungsformen des Zwergs: wild zappelnde Gebärden, unterbrochen von stocksteifer Erstarrung, wahnwitzige Sprünge, skurriles Hinken und Stolpern, düster drohendes Schleichen, das von eruptiven Schüttelanfällen unterbrochen wird. Eher gedämpft promeniert man weiter zu *Il vecchio castello*. Hierbei handelt es sich, dem italienischen Titel zum Trotz, um ein altes französisches Schloss, vor dem ein Troubadour vergeblich seine

wehmütige Romanze singt. Obwohl die von einem Bordunbass (tiefer Halteton) begleitete Melodie (der Sänger begleitet sich vermutlich auf einem Instrument mit Bordunsaite, bei welchem wie zum Beispiel beim Dudelsack oder bei der Drehleier ständig der Grundton mitschwingt) einen stark russischen Tonfall anschlägt, spielt der »siciliano«-Rhythmus deutlich auf die vermeintlich italienische Herkunft an. Ein frischer, zuversichtlicher Schritt bringt uns zügig zu den *Tuileries*, dem berühmten Pariser (Schloss-)Park, in dem sich spielende wie streitende Kinder tummeln; ihre spöttischen Schreie werden im einleitenden Motiv nachempfunden, ihr unbändiges Treiben in quirligen Sechzehntelmotiven – die ermahnenden wie salbungsvollen Worte der Kindermädchen scheinen vergeblich. *Bydlo* (was aus dem Polnischen übersetzt so viel heißt wie »Rindvieh«) stellt einen behäbigen Ochsenkarren polnischer Art dar, der auf riesigen, rumpelnden Rädern durch die russische Landschaft rollt und, leiser werdend, am Horizont verschwindet (es handelt sich um einen Karren, den Mussorgsky in Sandomierz gesehen hatte). Wie bei *Il vecchio castello* handelt es sich um eine Art Lied mit drei variierenden Strophen, das zuerst einstimmig beginnt, sich in der Mitte bis zur Vierstimmigkeit entwickelt, um am Ende im einstimmigen pp leise zu verklingen. Die nun folgende »Promenade« übernimmt den etwas traurigen monotonen Charakter des Bildes,



Kostümskizze für das Ballett *Trilbi* von Viktor Hartmann

nimmt jedoch zuletzt im höheren Register des Klaviers den quirligen Humor des *Balletts der Küklein in ihren Eierschalen* vorweg. Dieses verweist auf Skizzen einiger Kostümentwürfe für Kinder, die als Kanarienvögel in Julius Gerbers Ballett *Trilbi* erscheinen; ihre Körper sind umhüllt von großen Eiern, aus denen Köpfe, Flügel und Füße ragen. Man hört in der Musik förmlich das Hüpfen, Piepsen und Picken der »Küken-Kinder« heraus. Weiter geht es mit *Samuel Goldenberg und Schmuyle*, einer Verschmelzung zweier Juden-Porträts, die während Hartmanns Aufenthalt in dem polnischen Sandomir entstand: das Gespräch zwischen einem reichen Geldverleiher (Goldenberg) und

einem armen Bauern (Schmuyle), der ihn um einen letzten Aufschub bittet. Dieser Kontrast findet sich auch in zwei Themen in der Musik wieder: Eines ist kraftvoll-entschieden, arrogant und resistent, »spricht« mit breiter und tiefer Stimme, das andere jammernd, leise und nervös, mit eindringlichen Tonwiederholungen. So entwickelt sich ein steter Wechsel zwischen Monolog und Disput, der unverhörbar mit einem unbarmherzigen »Nein« endet.

Limoges. Le marché ist ein Abbild alltäglichen Treibens auf einem Markt im französischen Limoges: Neben lebhaftem Gewimmel und schreienden Verkäufern »klatschen« und streiten einige Marktfrauen über eine ausgerissene Kuh, einen betrunkenen Nachbarn und ein paar falsche Zähne. Nach dieser Aufregung sinken wir Hals über Kopf hinab in die *Katakomben* unterhalb von Paris und stehen einer alten römischen Gruft gegenüber: Auf dem Bild *Catacombæ (Sepulcrum romanum)* hat sich Hartmann selbst dargestellt, wie er sich mit dem Architekten Kennel und einem Führer die Katakomben im Schein einer Laterne ansieht. Unheimliche Klänge lassen einem teilweise das Blut in den Adern gefrieren, ganz abgesehen von den zur Rechten gestapelten Schädel, die die Allgegenwärtigkeit des Todes symbolisieren. Im zweiten Teil dieses Memento mori erklingt das »Promenaden«-Thema unter schaurigen Tremoli – auch Mus-

sorgsky scheint zu erschauern. Welches Bild wäre für ein »Requiem« zu Ehren Hartmanns besser geeignet gewesen als dieses, das Hartmann im Angesicht des Todes zeigt? In dem darauffolgenden, auf dem »Promenaden«-Thema basierenden Intermezzo mit der Überschrift *Cum mortuis in lingua mortua* (»Mit den Toten in der Sprache der Toten«) nimmt Mussorgsky bildlich gesprochen selbst die Laterne in die Hand und setzt seine Suche mit einer gespenstischen, quasi-religiösen Abwandlung der Promenadenmelodie fort; im Manuskript vermerkt Mussorgsky: »Die Schädel beginnen sanft zu glühen.« Morbide geht es auch weiter – mit der *Hütte auf Hühnerfüßen (Baba-Yaga)*, einem brillanten, grotesken Marsch. Dargestellt ist eine kunstvolle Uhr, deren Form die skurrile Hütte der russische Märchenfigur Baba Yaga nachahmt – einer Hexe, die Knochen von Kindern zerstößt und mit Mörser als Paddel durch die Luft fliegt. Krönender Abschluss ist *Das Große Tor von Kiew*, Hartmanns Entwurf für das »Bogatyri-Tor«, das zum Andenken an

Zar Alexander II. geplant war (der einen Mordanschlag überlebte; das Tor wurde jedoch nie gebaut). Hartmanns Bauwerk war im altertümlichen russischen Stil gehalten, mit einer Kuppel in der Form eines slawischen Kriegerhelmes (Bogatyri waren Helden mittelalterlicher russischer Sagen). Mussorgskys Finale, das auf einer triumphierenden Variante des »Promenaden«-Themas beruht, ist ebenfalls »im altertümlichen russischen Stil« gehalten. In der Feier, die Mussorgsky vor Augen hatte, singt ein Chor ein russisch-orthodoxes Kirchenlied (»*In Christus getauft*«), während »Kirchenglocken« das »Promenaden«-Thema läuten.

Christoph Guddorf

In der zweiten Hälfte seines Klavierabends promenierte Markus Becker durch die Welt des Jazz. Dieser Programm-Teil wird moderiert.

MARKUS BECKER



Im internationalen Konzertleben überzeugt Markus Becker seit vielen Jahren als gestaltungsmächtiger Interpret der Klavierliteratur von Bach bis Rihm, als ideenreicher Programmgestalter und profilierter Künstler, der im Jazz seine zweite Heimat hat. Markus Becker wird 1963 in einen musikalischen Haushalt hineingeboren. Schon als Dreijähriger verbringt er gerne Zeit an Tasteninstrumenten. Klavierunterricht erhält er zunächst bei Marton Keönch, später bei Heidi Köhler. Das Singen im Knabenchor Hannover, die Gründung erster Kammermusik-Ensembles, die Mitwirkung in Jazz- und Rockbands und die Komposition von Bühnenmusiken komplettieren den künstlerischen Erfahrungshorizont seiner Schulzeit. Nach

ersten Preisen in verschiedenen Jugendwettbewerben beginnt Markus Becker 1982 das Klavierstudium bei Karl-Heinz Kämmerling in Hannover, flankiert von Meisterkursen bei Lew Vlasenko, Leon Fleisher und Fanny Waterman und ergänzt durch intensive Beschäftigung mit Kammermusik. Weitere wichtige Anregungen erhält er über viele Jahre durch Alfred Brendel. Er gewinnt diverse nationale und internationale Preise, unter anderem den 1. Preis beim Internationalen Brahms-Wettbewerb Hamburg 1987.

Markus Becker setzt heute Maßstäbe mit den Konzerten von Bach, Beethoven, Brahms und Gershwin, aber auch mit Wiederentdeckungen wie Pfitzner,

Hindemith, Draeseke, Widor oder den beiden Konzerten für die linke Hand von Franz Schmidt. In seinen Soloprogrammen kontrastiert Markus Becker Wiederentdeckungen mit den großen Standardwerken der Klavierliteratur. Als virtuoser Jazz-Improvisator ist er eine Ausnahmerecheinung unter klassischen Pianisten.

Regelmäßig gastiert Becker beim Klavierfestival Ruhr, Schleswig-Holstein Musik Festival, Rheingau Musikfestival, Kissinger Sommer, Beethovenfest Bonn oder den Ludwigsburger Schlossfestspielen. Markus Becker musiziert mit Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem RSB Berlin, den Rundfunkorchestern des NDR, WDR und SWR, dem BBC Welsh Orchestra unter Dirigenten wie Claudio Abbado, Howard Griffiths, Michael Sanderling, Steven Sloane, Marcus Bosch. Beckers zentrales Anliegen ist die Kammermusik. Als Interpret, Professor und Festivalleiter widmet er sich diesem Feld mit besonderer Hingabe. Der Grenzbe- reich von musikalischer Individualität und gemeinsamer Suche nach interpretatorischen Lösungen bildet den Kern seiner künstlerischen Arbeit. Seine Partner sind hier u.a. Albrecht Mayer, Nils Mönkemeyer, Adrian Brendel, Igor Levit, Sharon Kam, Alban Gerhardt, Tabea Zimmermann.

Kammermusik steht auch im Mittelpunkt der Lehrtätigkeit von Markus Becker:

Seit 1993 ist er Professor an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Hier leitet er eine Klasse von Pianisten und Kammermusik-Ensembles, die immer wieder durch Wettbewerbserfolge auf sich aufmerksam machen. Er ist Direktor des Instituts für Kammermusik und Leiter des jährlichen Kammermusikfestivals an seiner Hochschule.

Für seine CD-Einspielungen erhielt Becker gleich dreimal den ECHO-Klassik sowie den Preis der Deutschen Schallplattenkritik und den *Editor's choice* im britischen Fachblatt GRAMOPHONE. Aufnahmen erschienen bei EMI, Decca, cpo und Thoro- fon mit Werken von Brahms, Schumann, Bach, Beethoven, Dussek und George Antheil. Markus Becker produziert heute seine Aufnahmen überwiegend beim englischen Label hyperion. Hier erschienen in kurzer Folge die Cellosonaten von Max Reger (mit Alban Gerhardt), Klavierkonzerte von Draeseke, Jadassohn und Widor, Kammermusik von Erwin Schulhoff und zuletzt Regers Bearbeitungen Bachscher Orgelwerke. Als legendär gilt bereits heute Beckers Gesamteinspielung des Klavierwerks von Max Reger auf insgesamt 12 CDs (Thorofon).

IMPRESSUM

Herausgeber

Nikolaisaal Potsdam
Konzert- und Veranstaltungshaus
der Landeshauptstadt Potsdam

Geschäftsführerin

Dr. Andrea Palent

Prokuristin | Kooperationen | Finanzierung

Heike Bohmann

Kaufmännische Leitung

Gudrun Mentler

Dramaturgie | Presse

Astrid Weidauer

Marketing

Holger Kirsch

Volontärin Musikvermittlung / Marketing

Carolin Lukassek

Musikkulturelle Bildung & Hörvermittlung

Auli Eberle

Künstlerisches Betriebsbüro (Chefdisponentin)

Anke Derfert

Mitarbeit Künstlerisches Betriebsbüro

Sebastian Wiethaup

Besucherservice

Ulrike Henning, Martina Pfeiffer

Sekretariat | Buchhaltung

Jacqueline Rehfeld

Technische Leitung

Knut Radowsky

Veranstaltungsmeister

Ralf Knobloch
Andreas Juhnke (a.G.) | Simon Weiß (a.G.)

Hausmeister

Marcus Dölle

Programmheft

Redaktion

Astrid Weidauer

Gestaltung

www.maria-pfeiffer.de

Bildnachweis

Archiv | Seite 5: Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau
Seite 11: © Roland Schmidt