

Konzertvorschau Lietzeorchester 2026

Sonntag, 5. Juli 2026, 19 Uhr
Emmauskirche, Lausitzer Platz 8 A, 10997 Berlin

Mittwoch, 8. Juli 2026, 20 Uhr
Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Breitscheidplatz, 10789 Berlin

Sonntag, 12. Juli 2026, 11 Uhr
Freilichtbühne an der Zitadelle Spandau, Am Juliusturm 62, 13599 Berlin-Spandau

Programm: u.a. Antonín Dvořák, Sinfonie Nr. 8 G-Dur op. 88

Wir freuen uns wieder auf Ihren Besuch!
www.lietzeorchester.de




GEIGENBAUER
Felix Scheit

Neubau · Reparatur · Handel · Mietinstrumente
MEISTERWERKSTATT

werkstatt@geigenbauer-berlin.de
Tel. 030 444 73 22

*Sprechen Sie uns gerne an, wenn auch Sie im nächsten
Programmheft eine Anzeige schalten möchten!*

LIETZEORCHESTER



Dirigent: Hanno Bachus

Jack Smith

Space Cowboy Sozzled (Uraufführung)

Dmitri Schostakowitsch

Violinkonzert Nr.1 a-Moll, op. 77

Johannes Brahms

Klavierquartett Nr. 1 g-Moll, op. 25
Orchesterfassung von Arnold Schönberg



Freitag, 20. Februar 2026, 20 Uhr

Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Breitscheidplatz, 10789 Berlin

Samstag, 28. Februar 2026, 20 Uhr

UdK Konzertsaal, Hardenbergstraße 33, 10623 Berlin

EINTRITT FREI – Wir bedanken uns für Ihre Spende am Ausgang!

PROGRAMM

Jack Smith (*2004)

Space Cowboy Sozzled (Uraufführung) (2025)

Dauer: ca. 6 Min.

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Violinkonzert Nr. 1 a-Moll, op. 77 (1947/48)

Dauer: ca. 45 Min

Solist: Theodor Flindell

1. Nocturne
2. Scherzo
3. Passacaglia
4. Burlesque

PAUSE

Johannes Brahms (1833–1897)

Klavierquartett Nr. 1 g-Moll, op. 25 (1861)

Orchesterfassung von Arnold Schönberg (1937)

Dauer: ca. 45 Min

1. Allegro
2. Intermezzo. Allegro ma non troppo – Trio Animato
3. Andante con moto
4. Rondo alla Zingarese. Presto



Dirigent: Hanno Bachus

Jack Smith

Space Cowboy Sozzled, Uraufführung (2025)

Space Cowboy Sozzled ist eine kurze, ebenso fröhliche wie schwärende musikalische Charakterisierung eines betrunkenen Weltraum-Cowboys. Das Stück ist locker wie ein Flickenteppich aufgebaut: Es besteht aus Abschnitten, die im Laufe des Stücks zusammengenäht und erweitert werden, wobei ein Motiv als roter Faden dient – ähnlich wie in der Filmmusik. Dabei achtet Jack Smith besonders darauf, dass klare und kontrastreiche Farbabschnitte einander gegenübergestellt werden, dass üppige Klänge neben hektischen, brodelnden Texturen stehen. Das Stück schließt mit einem fanfarenartigen Abschnitt, der einerseits gut gemeint, andererseits aber sehr instabil erscheint.

Dmitri Schostakowitsch

Violinkonzert Nr. 1, a-Moll, op. 77 (1948/1955)

Dmitri Schostakowitsch komponierte sein erstes Violinkonzert (von zweien) 1947/48. Aber wieder einmal fiel er mit seiner Komposition beim Stalin-Regime in Ungnade, so dass das Konzert erst nach Stalins Tod nach geringfügiger Umarbeitung dann 1955 mit dem Geiger David Oistrach zur Uraufführung kam, dem es auch gewidmet ist.

Dieses Konzert ist viersätzig, üblich sind bei Solokonzerten drei Sätze. Noch ungewöhnlicher ist die Orchesterbesetzung, da im Blech Trompeten und Posaunen fehlen, aber eine Tuba besetzt bleibt.

Der langsame 1. Satz mit seiner melancholisch-düsteren Grundstimmung ist sehr kammermusikalisch angelegt. Gegen Ende erzeugen Harfe und Celesta, die auch nur hier eingesetzt werden, eine etwas unwirklich märchenhafte Stimmung.

Der 2. Satz steht dazu im starken Kontrast mit hohen virtuoson Anforderungen an Solist und Orchester. Hier verarbeitet Schostakowitsch die Brutalität Stalins, seine eigenen Initialen D. Sch. mit der Tonfolge D-Es-C-H und zitiert jüdische Volksmusik, die er ausdrücklich unterstützte.

Dem 3. Satz liegt die barocke Form einer Passacaglia zugrunde und mit

diesem schreitenden 3er Takt kehrt der Satz trotz der etwas bedrohlichen Ostinato-Bässe zu einer gewissen Ruhe zurück. Dem Satz schließt sich eine ausgedehnte Solokadenz der Solovioline an, in die der 4. Satz brutal hereinfährt. Der 4. Satz, als Burlesque bezeichnet, greift die Turbulenz des 2. Satzes auf, aber wie ein derber und grotesk überdrehter Tanz. Das Konzert hatte bei seiner Uraufführung einen ungeheuren Erfolg, nicht zuletzt wegen dieser Burlesque, die auf Verlangen des Publikums wiederholt werden musste.

Hanno Bachus

Johannes Brahms

Brahms Klavierquartett Nr. 1 g-Moll, op. 25 (1861)

Orchesterfassung von Arnold Schönberg (1937)

Es mutet zunächst seltsam an: Da gibt es ein großes Orchesterwerk – in Melodik und Harmonik durch und durch Brahms – und dennoch wird es selten aufgeführt, ja, viele in klassischer Musik Bewanderte wissen nicht mal von dessen Existenz. Im Gegensatz zu seinen Klavierstücken, Liedern und auch Chorwerken, sind Brahms' originale Orchesterwerke ziemlich überschaubar.

Und da Brahms zu den auch weltweit bekanntesten Komponisten gehört, werden seine Werke (wie auch die der anderen berühmten Komponisten) gerne x-Mal rauf und runter gespielt. An Orchesterwerken gibt es gerade einmal zwei Ouvertüren, zwei Serenaden, die „Haydn-Variationen“, drei von ihm selbst orchestrierte Ungarische Tänze. Und er zögerte lange, bevor er sich an die Form der Sinfonie wagte.

Es wurden dann auch nur vier Sinfonien – allerdings jede für sich gewichtig und bedeutsam. Und immerhin gelten die Solokonzerte von Brahms aufgrund des sehr eigenständigen Orchesterparts auch als „versteckte Sinfonien“.

Nun hat Arnold Schönberg selbst das von ihm orchestrierte Klavierquartett g-Moll (halb ernst, halb scherzhaft) als Brahms' „fünfte Sinfonie“ bezeichnet. Die Uraufführung dieser „Fünften“ erfolgte 1937 durch den damals berühmten Dirigenten Otto Klemperer, der so weit ging zu sagen: „*Man mag das Originalquartett gar nicht mehr hören, so schön klingt die Bearbeitung*“.

Diese Orchesterfassung von Schönberg wurde seitdem durchaus von vielen Orchestern aufgeführt, aber nicht ansatzweise so oft wie die anderen Orchesterwerke. Das mögliche Argument, es sei ja kein originales Werk, wird sogleich durch die „Bilder einer Ausstellung“ entkräftet. Die Orchesterfassung von Maurice Ravel von 1922 ist eines der populärsten Orchesterwerke überhaupt, und umgekehrt ist hier der originale Klavierzyklus von Modest Mussorgsky recht unbekannt geblieben.

Warum nun Schönbergs Orchesterfassung eher ein Schattendasein führt, wird im Laufe des Textes Thema bleiben. Einfacher lässt sich zunächst beantworten, warum gerade das ausgedehnte Klavierquartett Nr. 1 von Brahms die Lust auf eine Bearbeitung geweckt hatte.

Lassen wir Schönberg selbst sprechen: „1. Ich mag das Stück. 2. Es wird selten gespielt. 3. Es wird immer sehr schlecht gespielt, weil der Pianist, je besser er ist, desto lauter spielt, und man nichts von den Streichern hört. Ich wollte einmal alles hören, und das habe ich erreicht.“

Nun, einen schöneren Grund als Nr. 1 kann es wohl nicht geben. Nr. 2 und Nr. 3 dürften schon lange Zeit überholt sein, denn dieses Klavierquartett gehört – auch deutlich mehr als die beiden anderen Klavierquartette von Brahms – zum Standardrepertoire. Und die Unart eines meist viel zu lauten Klaviers (und überhaupt auch einer zu sehr melodiellastigen Interpretation) zu Ungunsten der Nebenstimmen ist heutzutage zum Glück auch viel weniger verbreitet. Hat aber Schönberg mit dieser Bearbeitung wirklich erreicht, alles hören zu können? Wie gelungen ist diese Bearbeitung als Ganzes? Und warum ist sie recht unbekannt geblieben? Damit soll sich im Folgenden auseinandergesetzt werden, und natürlich auch mit der Musik an sich – sowohl in der Bearbeitung als auch im Original.

Zunächst zur Orchesterbesetzung: Im Original als Quartett mit Klavier, Geige, Bratsche und Cello, fordert nun Schönberg in der Bearbeitung ein größeres Orchester, als es Brahms je verwendet hat. Neben der üblichen Streicherbesetzung sind das zunächst im Blech vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, eine Tuba. Das zumindest weicht kaum von Brahms selbst ab, auch wenn er stets nur zwei Trompeten und die Tuba nur in seiner 2. Sinfonie verwendet. Mehr Abweichung gibt es bei den Holzbläsern: Brahms selbst blieb weitgehend bei der klassischen Doppel-Besetzung, hinzu kommt nur öfter Kontrafagott und sehr selten Piccoloflöte. Schönberg hingegen fuhr das auf, was

auch schon zur Zeit von Brahms mehr und mehr üblich wurde:

3-faches Holz, welches nun auch Pikkoloflöte, Englischhorn, Bass- und die hohe Es-Klarinette sowie Kontrafagott beinhaltet. Und an Schlagwerk neben den üblichen Pauken auch Große Trommel, Becken, Triangel und Glockenspiel. Das wiederum dürfte Brahms gar nicht so fremd gewesen sein, denn drei seiner „Ungarischen Tänze“ für Klavier orchestrierte er selbst und verwendete bis aufs Glockenspiel auch diese Schlaginstrumente.

Wenn nun Schönberg seine Absicht äußert, „*Streng im Stil von Brahms zu bleiben und nicht weiter zu gehen, als er selbst gegangen wäre, wenn er heute noch lebte*“, so wurde die Verwendung des Schlagwerks unter dem Aspekt, *streng im Stil zu bleiben*, dann doch häufig recht kritisch gesehen. Aber nun sind diese Teile, auch des originalen Klavierquartetts, den „Ungarischen Tänzen“ stilistisch sehr nahe. In dieser Hinsicht dürfte es wiederum erstaunlich gut passen.

Allgemein lässt sich über diese Bearbeitung feststellen: Auch wenn harmonisch und in der Melodik alles original Brahms bleibt, fügt Schönberg einige rhythmische Figuren hinzu, die eher in Nebenstimmen stattfinden, und er kombiniert manche Stimmführungen anders als Brahms. Manches lässt er auch erstaunlicherweise weg, beispielsweise einige Bassfiguren im Klavier.

Der 1. Satz als der längste und thematisch vielfältigste Satz beginnt mit dem zunächst einstimmigen Hauptthema, welches auch erstmal überraschend lapidar vorgestellt wird. Im Original spielt es das Klavier in Unisono-Oktaven, bei Schönberg sind es die drei Klarinetten. Indem er gleich zu Beginn Klarinette, Es-Klarinette und Bass-Klarinette unisono spielen lässt, drückt er dem Werk sogleich den eigenen Stempel auf, der einem Brahms auch 50 Jahre später ziemlich fremd gewesen sein dürfte. Dieses Hauptthema wird von Brahms im Laufe des Satzes in kleinste Bestandteile zerlegt, um daraus auch Neues entstehen zu lassen. Dieses Kompositionsprinzip von Brahms (wie auch von Haydn und Beethoven) ist einer der Gründe, warum Schönberg Brahms als fortschrittlichen Komponisten ansah, obwohl dieser nicht nur bei den damaligen Antipoden Wagner und Liszt als rückständig und konservativ galt.

Der weitere Verlauf des Satzes klingt dann auch in der Orchestration recht

„brahmsisch“, wenn man von einigen gestopften Tönen in Hörnern und Blech absieht. Auf eine besondere Stelle sei hingewiesen, die in der Reprise mit *Tranquillo* (Verlangsamen) überschrieben ist: Hier wendet sich das ursprüngliche Dur-Seitenthema in die Grundtonart g-Moll, wie es die Regel eines Sonatenhauptsatzes auch vorsieht. Im Original spielt die Geige repetitive Sechzehntel, ergänzt durch Achtelbewegungen, die durch die etwas später hinzutretenden Achtel-Triolen im Klavier eine besondere Atmosphäre erzeugen und durch das langsamere Tempo noch verstärkt wird. Hier hört man deutlich das Zusammentreffen der Rhythmen, obwohl die Geige in tieferer Lage spielt. Schönberg lässt nun die Sechzehntel in gleicher tiefer Lage zwar die gesamte 1. Geigengruppe spielen, aber im Orchester wird ein in dieser Weise gespielter Rhythmus wesentlich undeutlicher. So kommt es, dass diese besondere und reizvolle rhythmische Überlagerung zwar im Original meist gut hörbar ist, aber in der Orchesterfassung ziemlich untergeht (wie zahlreiche Tonaufnahmen leider belegen), eben weil im Orchester auch klanglich andere Gesetze herrschen als in der Kammermusik. Es ist eine der doch vielen Abschnitte, bei denen Schönberg das Orchester vor – auch zuweilen unnötige – Herausforderungen stellt und das „Gelingen-Sein“ dieser Bearbeitung in Frage gestellt wird – auch in Bezug auf Schönbergs Intention, dass alles hörbar ist. Der Satz klingt sehr ernst und dunkel aus – für das Gesamtwerk trotz der Moll-Grundtonart eher untypisch.

Der 2. Satz, als *Intermezzo* überschrieben, entspricht dem sonst üblichen Scherzo, dem auch der bewegte 9/8 Takt entspricht. Die beginnenden schnellen Triolen in die tiefe Lage der 2. Geige zu legen, ist spieltechnisch etwas ungünstig, aber wenn beim zweiten Thema dann im *Forte* aus dem eigentlichen Bratschenthema ein Hornsolo mit Bratschenverstärkung wird, freut dies letztere zu recht weniger, aber es scheint dem Horn wie auf den Leib geschrieben. Der Mittelteil als Trio bringt so einige Brahms-typische irritierend rhythmische Verschiebungen und rückt gleichzeitig das eher Volkstümliche in den Vordergrund, welches in den weiteren Sätzen immer mehr Gewicht bekommt.

Den langsamen 3. Satz lässt Schönberg zunächst die 2. Geigen anführen und es entsteht ein reizvoller Farbwechsel im Klang, wenn dann die ersten Geigen das Hauptthema weiterführen. Dieser sonore Streicherklang, der durch die Celli noch verstärkt wird, entspricht sehr schön dem Original, bei dem Geige und

Cello unisono das Hauptthema vortragen. Interessant wird der Unterschied, wenn im Original das Klavier die Begleitachtel deutlich, aber nicht laut, verbunden und doch leicht getrennt spielt, sofern die Vorschrift *poco forte legato* (aber ohne Legatobogen!) ernst genommen wird. Hingegen lässt Schönberg die Achtel von den Bratschen, der halben Cellogruppe, den Kontrabässen, der Bassklarinette und den Fagotten, einschließlich Kontrafagott, im *forte* und mit Legatobögen spielen. Natürlich bietet diese große Orchesterbesetzung auch alle Möglichkeiten, einen großen Klang zu erzeugen. Und an vielen Stellen funktioniert das auch. Aber hier muss diese massive Achtelbegleitung mühsam im Zaum gehalten werden, um das Hauptthema nicht einfach nur zu erschlagen.

Der nun erstmalig deutliche Einsatz des Schlagzeugs im Mittelteil des Satzes wurde schon eingangs erwähnt, es sind aber auch die scharf punktierten Rhythmen und der ausgelassene volkstümliche Charakter, der den denkbar größten Gegensatz zur Melodienseligkeit des Satzes bildet.

Es folgt der 4. Satz, *Finale Rondo alla zingarese*, und der Titel weist schon darauf hin, wie sehr sich Brahms nun von der ungarischen Volksmusik inspirieren lässt, zu der er sich zeitlebens leidenschaftlich hingezogen fühlt. Und das mag zunächst gar nicht zu der Musik von Brahms passen, die allgemein in nahezu jedem Takt bedeutungsvoll und dadurch auch zuweilen etwas schwerblütig überladen wirkt und eher äußerliche Effekte meidet. Hier nun aber scheut sich Brahms überhaupt nicht, einen für seine Verhältnisse recht einfach überschaubaren und vor allem effektvollen Satz zu schreiben, der schon bei der Uraufführung eine enorme Wirkung erzeugte, die bis heute ungebrochen ist. Das hatte auch dem aus Ungarn stammenden berühmten Geiger Joseph Joachim das Zugeständnis entlockt, sein Freund Brahms habe ihm hier auf seinem eigenen Territorium „eine ganz tüchtige Schlappe versetzt“. Und Schönberg hat nun die Effekte dieses Satzes orchestral unterstrichen und auch noch verstärkt.

Wenn nun hier das eingesetzte Schlagzeug und auch manch anderes als unpassend für Brahms' Stil gesehen wird, wäre das für die Ravel'sche Orchesterfassung von „Bilder einer Ausstellung“ geradezu vernichtend. Denn Ravel hat sich mit seiner unstreitig genialen Orchesterfassung viel weiter vom Original entfernt als Schönberg – von einem dunkel bis düster gehaltenen kantigen Klavierwerk zu einem eleganten Orchesterwerk impressionistischer Prägung.

Schönberg ist dem Brahms'schen Klang treuer geblieben. Aber Schönbergs Bearbeitung muss unter anderen Aspekten kritisch gesehen werden. Einiges wurde im Text erwähnt und ist lange nicht vollständig. Schwerer wiegt die Übertragung des oft hochvirtuosen Klavierparts in sehr untypische und schwer zu spielende Lagen der Holzbläser. Wenn zudem sogar Töne vorgeschrieben werden, die auf den Instrumenten nicht existieren, lässt es jemanden, der Schönberg nicht nur für seine tonale Phase, sondern auch ausdrücklich für seine atonale Phase und die Zwölftontechnik schätzt, auch ganz persönlich etwas ratlos zurück! Das Fazit ist nach intensiver Beschäftigung und Probenarbeit daher sehr zwiespältig. Einerseits gibt es diese Ungeschicklichkeiten und eben auch erstaunlichen Unzulänglichkeiten. Andererseits hat Schönberg das Werk in seinem musikalischen Gehalt nicht nur bewahren können, sondern verschafft viele interessante und auch neue Blickwinkel. Es bleibt genug, um als Musizierende und als Zuhörende Freude an diesem großen Werk erleben zu können und wir dürfen Schönberg dankbar sein, der Welt eine fünfte Sinfonie von Brahms geschenkt zu haben.

Hanno Bachus



Jack Smith

Jack Smith (geb. 2004) lebt in London und studiert im letzten Jahr seines Bachelor-Studiums am Trinity Laban Conservatoire bei Alex Paxton, Errollyn Wallen und Deirdre Gribbin.

Er interessiert sich für die Arbeit sowohl in akustischen als auch in elektronischen Räumen und kombiniert oft beides, wobei er auch aus gesampelter und populärer Musik schöpft.

In jüngster Zeit erhielt Jack Smith Kompositionsaufträge von Ensembles wie dem London Schools Symphony Orchestra (LSSO), mit dem er elektronische Musik aufführte, und dem TL Shapeshifter Ensemble, mit dem er u. a. am Barbican Centre Hall, den Peckham Levels oder dem Old Royal Naval College auftrat.

Neben seiner Konzerttätigkeit unterhält Jack Smith enge Beziehungen zu vielen interdisziplinären Künstlern, insbesondere im Bereich Tanz, mit denen er häufig zusammenarbeitet. Zu seinen jüngsten Arbeiten gehört das Musik-/Sounddesign für Hey Stop!!!, das beim Resolution Dance Festival 2025 Premiere hatte und anschließend beim Edinburgh Fringe Festival wiederaufgeführt wurde.



Theodor Flindell

Theodor Flindell (geb. in Keene, New Hampshire, USA) wuchs in Berlin auf und erhielt dort seinen ersten Violinunterricht. Er studierte bei Thomas Brandis an der UdK Berlin und war Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes sowie des DAAD. Nach dem Diplom setzte er sein Studium bei Shmuel Ashkenasi an der Northern Illinois University fort und legte 2001 das Konzertexamen in der Klasse von Axel Gerhardt an der UdK Berlin ab. Seitdem widmet er sich vornehmlich der Neuen Musik. Er ist Mitglied des Berliner Modern Art Ensembles sowie des Ensemble KNM Berlin und konzertiert regelmäßig bei bedeutenden Festivals und auf internationalen Tourneen. Seit Herbst 2022 ist er Lehrbeauftragter an der UdK Berlin.

Hanno Bachus

Hanno Bachus studierte Schulmusik an der Universität der Künste Berlin (UdK), an der er 1991 das LIETZEORCHESTER gründete und bis heute leitet. Er erhielt Unterricht in Chorleitung bei Prof. Peter Schwarz und Prof. Christian Grube sowie in Orchesterleitung bei Marc Piollet, Prof. Constantin Alex und Prof. Peter Berné.

Seit Anfang 2007 ist er als Instrumentallehrer für Violoncello an der Orchesterschule Berlin-Potsdam und seit 2009 an der Musikschule City West tätig. Zudem leitet er verschiedene Kinder- und Jugendensembles.



Bis 2010 probte das LIETZEORCHESTER regelmäßig im UdK-Gebäude in der Lietzenburger Straße – daher der Name des Orchesters. Seitdem kooperiert das Orchester mit der Evangelischen Schule Berlin Zentrum als gemeinnützig eingetragener Verein. Proben finden einmal pro Woche statt. Am Ende eines Semesters werden mehrere Konzerte gegeben. Das Orchester steht grundsätzlich jeder Musikerin und jedem Musiker offen.

Kontakt: hannobachus@gmail.com

Informationen über das Orchester unter: www.lietzeorchester.de

Spenden können steuerlich abgesetzt werden:

Lietzeorchester e.V. Deutsche Skatbank

IBAN: DE72 8306 5408 0004 6046 01

Verwendungszweck: Spende Lietzeorchester

„Die Tonkünstler scheinen zu unsern Zeiten

einzig und allein darauf bedacht zu sein, daß sie die natürliche Anmut der Musik ganz aufheben mögen, welche ihnen seit einigen Jahren zuwider geworden. Sie wenden vielmehr alle Mühe an, die Musik rau, widrig und rauschend zu machen. Je schwerer die Komposition ist, desto größer ist der Ruhm desjenigen, der dieselbe verfertiget hat“, schrieb 1743 der norwegisch-dänische Dichter Ludvig Holberg.

Das war sieben Jahre vor Bachs Tod und dreizehn vor Mozarts Geburt. Holberg kam damals zu dem Schluss, es sei „kein Zweifel, daß die Kunst ganz untergehen wird, wenn man also fortfährt.“ Was hätte der Dichter wohl zur beliebten *Holberg Suite* gesagt, die sein Landsmann Edvard Grieg anderthalb Jahrhunderte später ihm zum Andenken und obendrein „im alten Stil“ verfertigte? Was zu Brahms? Was zu Schostakowitsch? Was zu Schönberg? Und man mag es sich gar nicht vorstellen: Was zu Smith?

Mit Kompolize trägt das Lietzeorchester aktiv zur Entwicklung des Musiklebens bei. Der Wettbewerb gibt Komponistinnen und Komponisten Gelegenheit, ihr Schaffen einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. Seit der ersten Ausschreibung 2012 verzeichnete psophos weit über 300 Wettbewerbsbeiträge aus Belgien, Bosnien und Herzegowina, Brasilien, China, Deutschland, Frankreich, Griechenland, Großbritannien, dem Iran, Italien, Japan, den Niederlanden, Österreich, Russland, Schweden, der Schweiz, Südkorea, Taiwan, der Türkei, der Ukraine, den USA und Zypern.

Vielleicht war nicht jede Uraufführung rau, widrig und rauschend. Und manch eingereichtes Meisterwerk wird vielleicht nie erklingen. Sicher ist: Anthony Jacobs ist der 26. Kompolize-Preisträger. Sein Werk *Noodklok* wird das Lietzeorchester in seinen Sommerkonzerten im Juli 2026 zur Uraufführung bringen.

Besetzung LIETZEORCHESTER im Wintersemester 2025/26

Violine 1

Annegret Utsch
(KONZERTMEISTERIN)
Rebekka Richter
Anna Bachus
Anne Starke
Alexander Busche
Beatrice Lange
Briar Rashed
Caroline Falk
Dietrich Sturm
Friedrich Eichert
Katrin Wendel
Klaus Jansen
Laure Kornmann
Martina Klein
Maya Davis
Saskia Kleine-Tebbe
Sofia Ceylan
Thilo Bartolmäs
Wiebke Henning

Violine 2

Annabel Brewka
(STIMMFÜHRERIN)
Michaela Krause
Amelie Thierfelder
Anja Hanslik
Anna Bindler
Charlotte Grief
Claudia Gubisch
Elvira Gottardi
Eva Heidbreder
Inga Hallsson
Julia Laumann
Julika Lietzow

Katharina Vogel
Leonie Männe
Patrick Moss
Teresa Dapp
Timo Strunk
Yoo-Ri Kim

Viola

Marianne Grenz
(STIMMFÜHRERIN)
Barbara Schlücker
Dorothee Lücke
Ellen Dellbrügger
Freia Minz
Gregor Simmat
Heike Wilms
Julia Bontscho
Peter Haan
Rabea Weihser

Cello

Steffen Kuhn
(STIMMFÜHRER)
Bastian Liegmann
Anne Haan
Johannes de Gilde
Karla Loßack
Lena Baudach
Maja Schuster
Malte Kleinschmidt
Martha Ekkert
Martin Ott
Melanie Kößler
Nick Parry
Tilo Gerstberger

Bass

Hannes Ole Matthiessen
(STIMMFÜHRER)
Anselm Hüwe
Felix Herpin
Jonas Tröger
Norbert Hansen
Susanne Weber

Flöte

Maria Bramer
Yvonne Eißler
Berit Schmutzler
(auch *Piccolo*)

Oboe

Jan Kohlhaas
(auch *Englischhorn*)
Veronika Maier
(auch *Englischhorn*)
Beatrice Szameitat

Klarinette

Rudi Beier
Matthias Motter
(auch *Es-Klarinette*)
Sara Gordon
(auch *Bassklarinette*)

Fagott

Christoph Pfrommer
Claudia Sas
(auch *Kontrafagott*)
Sören Carlson

Horn

Sven Langer
Tobias Breyer
Simon Helling
Christoph Reiter

Trompete

Lukas Bach
Ralph Kremp
Katharina Lange

Posaune

Robert Franke
Martin Frank
Burkhard Jähnig

Tuba

Christian Ihlenfeld

Pauke

Michael Reuss

Schlagzeug

Alexandra Alt
Paul Janke
Werner van Weerdenburg
Johannes Eisenberg
Florian Herzler

Harfe

Gabriele Namaschk

Celesta

András Vermesy

Einen herzlichen Dank an **Martina Langer**
für die Bläserproben und manche Gesamtproben.