



BASF Kulturfabrik

Programm 2025/26

 **BASF**
We create chemistry

 **KULTUR
FABRIK** 



Chloé Dufresne © Michal Nowak



german hornsound © Marian Lenhard

5. Sinfoniekonzert
MI 04.03.2026
BASF Feierabendhaus

Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz
Chloé Dufresne, Leitung
german hornsound, Hornquartett

18.30 Konzerteinführung
Kammermusiksaal

19.30 Konzertbeginn
Festsaal

Programm

Carl Maria von Weber

(1786 – 1826)

Ouvertüre zu „Der Freischütz“ op. 77

Robert Schumann

(1810 – 1856)

Konzertstück

für vier Hörner und Orchester op. 86

Lebhaft

Romanze

Sehr lebhaft

Dauer 1. Teil: ca. 35 Min.

Pause

György Ligeti

(1923 – 2006)

Hamburgisches Konzert für Horn solo und
Kammerorchester

Praeludium

Signale, Tanz, Choral

Aria, Aksak, Hoketus
Solo, Intermezzo, Mixtur, Kanon
Spectra
Capriccio
Hymnus

Johannes Brahms

(1833 – 1897)

Variationen über ein Thema
von Joseph Haydn op. 56a

Thema: Andante

Variation I: Poco più animato

Variation II: Più vivo

Variation III: Con moto

Variation IV: Andante con moto

Variation V: Vivace

Variation VI: Vivace

Variation VII: Grazioso

Variation VIII: Presto non troppo

Finale: Andante

Dauer 2. Teil: ca. 35 Min.

german hornsound

Das Hornquartett german hornsound, hat sich 2010 aus vier ehemaligen Studenten der Hornklasse von Christian Lampert an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart gegründet. Das Repertoire des Ensembles beinhaltet sämtliche Epochen der Musikgeschichte, Originalwerke sowie Arrangements. Besonders zeichnet sich das Ensemble durch die Entwicklung eigener Projekte aus. Ihre erste CD-Produktion „Siegfried und Violetta“, ein dreiaktiges Opernfragment mit Musik von Giuseppe Verdi und Richard Wagner, ebnete ihnen dabei den Weg auf die Konzertpodien. Mit ihrem Projekt „Pictures“ rund um Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung“ gaben sie 2019 ihr Debüt in der Elbphilharmonie. Darüber hinaus verbindet german hornsound mit dem Vokalensemble amarcord und dem Tenor Daniel Behle eine langjährige Zusammenarbeit.

Solistisch steht das Quartett regelmäßig mit renommierten Orchestern auf den Bühnen weltweit, unter anderen mit den Bamberger Symphonikern, dem Tokyo Symphony Orchestra und der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. Auch die zeitgenössische Musik liegt dem Ensemble am Herzen. Der estnische Komponist Erkki-Sven Tüür hat in ihrem Auftrag ein Stück für vier Hörner und Orchester geschrieben.

Alle vier Hornisten haben Anstellungen in professionellen Orchestern; den Bamberger Symphonikern, dem Niedersächsischen Staatsorchester Hannover, dem Konzerthausorchester Berlin sowie den Düsseldorfer Symphonikern. Neben der gemeinsamen Konzerttätigkeit legen die vier jungen Künstler einen besonderen Fokus auf die Nachwuchsförderung und Education-Projekte.

In den vergangenen Jahren sind die ersten Bände ihrer neuen Sammlung „the books“ erschienen – schöne und für alle Hornisten leicht zu spielende Hornquartette zu verschiedenen Anlässen.

Chloé Dufresne

Chloé Dufresne studierte Bratsche, Gesang und Chorleitung, bevor sie 2020 ihren Master in Dirigieren an der Sibelius-Akademie in Helsinki abschloss, wo sie unter anderem bei Atso Almila, Sakari Oramo und Alain Altinoglu studierte. Sie besuchte Meisterkurse bei Mikko Franck, Paavo Järvi, Hannu Lintu, David Zinman, Thomas Adès und Susanna Mälkki und assistierte Sakari Oramo, Gustavo Dudamel und Esa-Pekka Salonen.

Bereits kurz nach ihrem Studium 2021 gewann Dufresne sowohl den Publikums- als auch den Orchesterpreis des Dirigierwettbewerbs in Besançon und war Finalistin beim Malko-Wettbewerb. In der Saison 2022/2023 war sie beim Lucerne Festival und beim Los Angeles Philharmonic zu erleben. Daraufhin wurde sie von Gustavo Dudamel für die Saison 2023/2024 an die Akademie der Pariser Oper eingeladen.

Ihre Ausbildung als Sängerin und Chorleiterin führte Chloé Dufresne ganz selbstverständlich zur Oper. Sie dirigierte bereits Mozarts „Don Giovanni“, Bellinis „Norma“, Britzens „Albert Herring“ und Offenbachs „Pomme d'Api“ für die Opéra Rouen, die Opéra de Toulon, die Opéra Nice und die Opéra National de Lorraine sowie eine Bayreuther Produktion von Wagners „Ring für Kinder“ beim Helsinki Festival. An der Opéra de Angers Nantes dirigierte sie in der vergangenen Saison eine Neuproduktion von Donizettis „L'elisir d'amore“, an der Opéra de Vichy Gounods „Faust“ und an den Opernhäusern in Massy, Metz, Reims und Rouen Offenbachs „Le Voyage dans la Lune“.

In den letzten Saisons debütierte Dufresne mit dem Tokyo Philharmonic Orchestra in Japan und dirigierte außerdem Konzerte mit dem Finnish Radio Symphony, dem Colorado Springs Philharmonic, dem Hong Kong Philharmonic, der Deutschen Radiophilharmonie Saarbrücken-Kaiserslautern, der Basel Sinfonietta, den Münchner Philharmonikern, dem Orchestre National de Bretagne und dem Opéra Orchestre National Montpellier.

Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz

Die Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz bringt seit ihrer Gründung vor über einhundert Jahren die Musik zu den Menschen. Nie hatte das Orchester einen eigenen Konzertsaal, immer waren und sind die Musikerinnen und Musiker im ganzen Land unterwegs.

Im Schatten des Ersten Weltkriegs kamen im September 1919 engagierte Bürger in Landau zusammen, um die Gründung eines reisenden Landes-Sinfonieorchesters zu beschließen. Nach dem Gründungskonzert am 15. Februar 1920 brach das Orchester zu einer ersten Konzertreise durch die Pfalz und das Saarland auf. Damit begann die Geschichte der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz.

Schon in den ersten Jahren erregte das Orchester unter dem Dirigat von Richard Strauss und Hermann Abendroth überregionale Aufmerksamkeit. Chefdirigenten wie Christoph Eschenbach und Leif Segerstam, heute Ehrendirigent, verhalfen dem Klangkörper zu internationaler Beachtung. Auch Michael Francis, der seit der Saison 19/20 Chefdirigent ist, wird zahlreiche neue Impulse geben und so die Tradition des Orchesters weiterschreiben.

Als Orchester ohne festes Haus ist die sinfonische Versorgung des Bundeslandes bis heute die wichtigste Aufgabe der Staatsphilharmonie. Mit über 100 Konzerten pro Saison bringt sie die Musik zu den Menschen. Gastspiele im In- und Ausland sowie die Zusammenarbeit mit international bedeutenden Dirigenten und Solisten bezeugen das hohe Ansehen, das der Klangkörper genießt. Vermittlungs- und Familienformate bereichern das Angebot für junge Menschen. Mit Probenbesuchen und Krabbelkonzerten werden bereits die Kleinsten an die Welt der klassischen Musik herangeführt.

Klänge aus der Ferne

Sehnsucht und Leiden, Utopie und Erlösung. Dies sind zentrale Themen des romantischen Fühlens, Denkens und künstlerischen Gestaltens. Das Erleiden der ungeliebten Gegenwart, die sehnsüchtige Suche nach der Vergangenheit und die Hoffnung auf das Wiedererwachen eines goldenen Zeitalters haben im Laufe der Kulturgeschichte eine Fülle von Symbolen und Motiven hervorgebracht. Sie prägen nicht nur die Lyrik und Prosa des 19. Jahrhunderts, sondern auch die wortlose Instrumentalmusik, ohne dort allerdings ein bestimmtes Gefühl konkretisieren zu können. Eine Ausnahme bildet wohl nur das Horn. In kaum einem anderen Klang findet die Ferne, die Unerreichbarkeit der Hoffnungen einen so starken musikalischen Ausdruck. Neben den naheliegenden Konnotationen „Jagd“ und „Wald“ darf auch die „Post“ gezählt werden.

Tatsächlich erfreute sich das Horn schon im ausgehenden 18. Jahrhundert einiger Beliebtheit, auch wenn es solistisch nicht im Fokus stand und die meisten Werke entweder von den Virtuosen selbst oder explizit für sie geschrieben wurden – so etwa die Konzerte von Wolfgang Amadeus Mozart und die Hornsonate von Ludwig van Beethoven. Sowohl in der Oper als auch in der Sinfonie fand das Instrument immer wieder prominente Verwendung. So notierte 1784/85 Christian Friedrich Daniel Schubart in den Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst: „Im Concert- und Opernsaale ist der Waldhornist zu unzähligen Ausdrücken zu gebrauchen. Er wirkt in der Ferne, wie in der Nähe. Lieblichkeit, und wenn man so sagen darf, freundschaftliche Traulichkeit, ist der Grundton dieses herrlichen Instruments. Zum Echo ist nichts fähiger und geschickter als das Horn.“

Auch Robert Schumann war von dem Instrument berührt, vor allem mit Blick auf seine Verwendung im langsamen Satz von Franz Schuberts großer Sinfonie C-Dur: „In ihm findet sich auch eine Stelle, da, wo ein Horn wie aus der Ferne ruft, das scheint mir aus anderer Sphäre herabgekommen zu sein...“

Und Johannes Brahms notierte 1868 auf einer Postkarte aus dem Berner Oberland an Clara Schumann jene Melodie, die er vermutlich einem (Alp-)Horn abgelauscht hatte und die sich später im Finale seiner ersten Sinfonie finden wird. Er unterlegte sie mit den auf Eichendorff anspielenden Worten: „Hoch aufm Berg, tief im Thal, / grüß ich dich viel tausendmahl.“

Carl Maria von Weber

„Haben Sie noch nicht Maria von Weber's ‚Freischütz‘ gehört? Nein? Unglücklicher Mann!“ – Kein geringerer als Heinrich Heine notierte dies in seinen Reisebildern, nur wenige Jahre nach der imposanten und allseits umjubelten Uraufführung dieses Bühnenwerks, das bereits von den Zeitgenossen als erste eigentliche „deutsche Oper“ gefeiert wurde. Denn statt der in den vorhergehenden Singspielen bemühten Exotismen oder Zaubergeschichten werden im „Freischütz“ romantische Topoi bedient – sowohl vom Sujet wie von der Musik her. Diese betreffen nicht nur die illustre Jäger-Romantik und die in der Wolfsschlucht beschworenen dunklen Mächte, den durch den Wald rufenden Hörnerklang oder den etwas derben Bauern-Walzer, sondern auch (als Gegenpart) eine weibliche Idylle. Wie „typisch deutsch“ dies alles schon im 19. Jahrhundert empfunden wurde, zeigt ein Seitenblick nach Frankreich und die dort nicht minder erfolgreiche, jedoch grundlegende Umarbeitung der Oper zu „Robin des Bois“ durch Castil-Blaze.

Eine herausragende Stellung nimmt in der Partitur bereits die Ouvertüre ein, die mit den vorweggenommenen Leitmotiven das Bühnengeschehen wie eine knappe Zusammenfassung erscheinen lässt. Schon die ersten Klänge deuten an, dass es um den Jäger Max nicht gut bestellt ist. Er muss bei dem bevorstehenden Probeschuss treffen – sonst ist nicht nur die Försterei, sondern auch die geliebte Agathe verloren. Von der Not getrieben, lässt er sich ein auf Kaspar und den durch drei dumpfe Paukenschläge symbolisierten Samiel, die Ver-

körperung des Satans; das nachfolgende Allegro erscheint später nochmals zum Text „Doch mich umgaben finstre Mächte.“ Am Ende freilich geht alles gut aus. Und auch Weber fand sich nach der Uraufführung von Jubel umgeben. Er notierte in sein Tagebuch: „Abends als erste Oper im neuen Schauspielhaus: Der Freischütz, wurde mit dem unglaublichsten Enthusiasmus aufgenommen. Ouvertüre und Volkslied [gemeint ist: „Wir winden dir den Jungfernkranz“] »da capo« verlangt und überhaupt von siebzehn Musikstücken vierzehn lärmend applaudiert ... Ich wurde herausgerufen ... Gedichte und Kränze flogen. Soli Deo Gloria!“

Robert Schumann

Robert Schumanns Konzertstück für vier Hörner entstand 1849 innerhalb weniger Tage als Teil einer intensiven Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Horn. Bereits zuvor hatte er das Adagio und Allegro op. 70 für Horn und Klavier vollendet; im selben Jahr folgten noch die Fünf Gesänge nach Heinrich Laubes Jagdbrevier für Männerchor und vier Hörner op. 137. Schon kurz nach der Vollendung betonte Schumann die Besonderheit des Konzertstücks. So schrieb er am 1. April an Ferdinand Hiller: „Ganz vor Kurzem hab' ich ein Concertstück für vier Hörner mit Begl[eitung] des großen Orchesters gemacht, was mir wie eines meiner besten Stücke vorkommt.“ Gegenüber dem Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel bezeichnete er die Partitur am 27. Februar als „(etwas ganz curioses, glaub' ich)“, am 17. März bot er dem Verlag Simrock das Werk an als „etwas, was bis jetzt, glaub ich, noch nicht existiert.“ Angespield wird damit nicht nur auf die außergewöhnliche Besetzung, sondern auch auf die drei unmittelbar aufeinanderfolgenden Sätze. Ebenso vermied Schumann eine allzu strenge Gegenüberstellung der Solisten und des Orchesters und ließ die vier Hörner und das Tutti vielfach in wechselnden Klangkombinationen zusammenwirken. Damit verwirklichte er jene Vorstellung eines Konzerts

bzw. Konzertsatzes, die er bereits 1839 seiner Frau Clara gegenüber beschrieben hatte, nämlich als „ein Mittelding zwischen Symphonie, Konzert und großer Sonate.“ In instrumentatorischer Hinsicht experimentierte Schumann bei der Ausarbeitung der Solopartien mit den erweiterten Möglichkeiten des zu jener Zeit neu entwickelten Ventilhorns, das gegenüber dem Naturhorn ein größeres Ausdrucksspektrum, vor allem aber eine klanglich gleichmäßige chromatische Skala bot.

Die zeitgenössische Kritik würdigte das Werk in seiner besonderen Besetzung, äußerte aber auch Vorbehalte: In der Neuen Zeitschrift für Musik war am 5. April 1850 nach der Uraufführung zu lesen: „Dieses treffliche, aber außerordentlich schwierige Stück wurde sehr wacker [...] ausgeführt, und brachte [...] verdienten Beifall.“ Und die Signale für die musikalische Welt urteilten bereits Ende Februar 1850 abwägender: „Eben so seltsam die Idee genannt werden muss, ein Quadrupelconcert für Hörner zu schreiben, eben so eigenthümlich und werthvoll ist die Composition selbst; sie besteht aus drei unmittelbar aufeinander folgenden Stücken, von denen das mittlere natürlicherweise ein Andante ist und enthält viel des Neuen und Schönen. Doch gestehen wir aufrichtig, dass uns das Ganze zu lang und ausgedehnt für den Zweck erschienen ist, indem die beschränkte Natur des Hornes zu einseitig ist, um eine für die längere Dauer nothwendige Mannigfaltigkeit im Passagenwesen sowie in der Klangfarbe hervorzubringen.“

György Ligeti

György Ligeti zählt zu den bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts – wohl auch, weil er sich schon früh den engen Ideologien der Avantgarde verweigerte und seine zu jedem Zeitpunkt originelle musikalische Sprache fortwährend weiterentwickelte und neu formte. Zurückzuführen ist dies auch auf eine besondere Konstellation, in der sich unterschiedliche Traditionen aus Ost- und Westeuropa wiederfinden: Geboren in der transsilvanischen Provinz, studierte Ligeti nach 1945 zunächst an der Musikhochschule in Budapest Komposition, um dann im Anschluss an das Diplom auf einer Reise durch Rumänien (gleichsam auf den Spuren von Bartók und Kodály) Volksmusik zu sammeln und zu analysieren. Die hier empfangenen Anregungen, kombiniert mit dem Studium der Partituren von Bartók und Strawinski, spiegeln sich in den bis 1956 entstandenen Kompositionen wider.

Motiviert durch die allmählich alle gesellschaftlichen Bereiche durchdringende Grundhaltung des Misstrauens und den blutig niedergeschlagenen Volksaufstand im Oktober 1956, vollzog Ligeti mit seiner Flucht über die Grenze nach Österreich den entscheidenden Schritt für seine weitere innere wie äußere Biografie: Er tauschte dabei zwar seine sichere Anstellung an der Hochschule gegen eine ungewisse Zukunft – eine Zukunft, die jedoch eine vollkommen freie, politisch nicht reglementierte kompositorische Entwicklung versprach. Auf der Suche nach einem Verfahren, die eigenen Klangvorstellungen in geeigneter Weise zu fixieren und zu realisieren, kristallisierte sich dann binnen kürzester Zeit eine Kompositionstechnik heraus, in der so genannte Mikrintervalle in einem dichten polyphonen Stimmengeflecht ein kontinuierliches, sich kaleidoskopartig auffächerndes und veränderndes Farbenspiel ergeben – eine höchst individuelle, unverkennbare Klangsprache, die für Ligetis weiteres Schaffen trotz vielfältiger Entwicklungen maßgeblich bleiben sollte, ohne zum bloßen Muster zu erstarren (er selbst sprach immer von „Mikropolyphonie“). Mit der Uraufführung der „Atmosphères“ gelang ihm 1961 in Donaueschingen

der internationale Durchbruch. Eine breite Öffentlichkeit erreichte seine Musik schließlich durch das Science-Fiction-Epos „2001. Odyssee im Weltraum“ von Stanley Kubrick.

Dieses Interesse an den „dazwischen liegenden Tönen“ reicht bis in die letzten Kompositionen, so auch in das Hamburgische Konzert für Solo-Horn, vier Naturhörner und Kammerorchester von 1998/99, mit einer Revision von 2003. Ligeti erkundet darin genau jene feinen Ton- und Klang-Differenzen, die im 19. Jahrhundert durch die Erfindung des Ventilhorns ausgeglichen wurden – eine Neuerung, die von Mendelssohn sofort aufgegriffen wurde, während Brahms, der selbst Naturhorn spielte, dem spezifischen Klang nachtrauerte. Diese Entwicklung lebt noch einmal bei Ligeti und seinem Konzert auf: „Ich experimentierte in diesem Stück mit nichtharmonischen, sehr ungewöhnlichen Klangspektren. Im klein besetzten Orchester gibt es vier Naturhörner, von denen jedes die Obertöne 2 bis 16 erzeugen kann. Ich kann einige Hörner oder jedes Horn mit verschiedenen Grundtönen versehen und aus den Obertönen dieser Grundtöne neuartige Klangspektren zusammensetzen. Diese Harmonien klingen „schräg“ im Verhältnis zu den harmonischen Spektren, es sind Harmonien, die bisher nicht verwendet wurden. Ich habe „schräge“ konsonante Harmonien ausgetüftelt, und auch dissonante mit komplexen Schwebungen. Der Verschmelzungsgrad der Horntöne ist besonders hoch, und zur Sättigung des Klangs spielen die beiden Klarinettenisten Bassethörner. Das Klanggemisch klingt weich, sogar die Spektren mit den fremdartigen Schwebungen“.

Johannes Brahms

Fast ein Vierteljahrhundert lang hatte man den Eindruck, Brahms scheitere an dem Versuch, eine Sinfonie zu vollenden. Robert Schumann hatte durch einen 1853 in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ veröffentlichten, Neue Bahnen überschriebenen Artikel den angehenden Komponisten gewissermaßen über Nacht in das Rampenlicht des Musiklebens katapultiert – ohne dass der noch jugendliche Pianist zu diesem Zeitpunkt bereits ein einziges Werk veröffentlicht hatte. Schumann sah in ihm den lang ersehnten „Berufenen“, der sich nicht erst lange zu entwickeln braucht, sondern dessen musikalisches und kompositorisches Vermögen gleich voll ausgebildet dasteht: „Ich dachte [...], es würde und müsse einmal plötzlich Einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge.“ Zudem fasste er die ihm vorgespielten frühen Klaviersonaten als „verschleierte Sinfonien“ auf.

Für Brahms indes, der vom Charakter her eher als schüchtern, dem eigenen Schaffen gegenüber gar als skrupulös beschrieben werden kann, erwies sich diese Euphorie als schwere Last. Sie schärfte bereits zu früh die Ohren der Musiker und Kritiker – und verstärkte zugleich seine ohnehin unerbittliche Selbstkritik. Dies gilt auch für seine erste Sinfonie, an der er über viele Jahre hinweg und mit zahlreichen Unterbrechungen laborierte, bevor sie endlich 1876 in Karlsruhe uraufgeführt wurde. Als eine selbstversichernde Wegmarke nicht nur dorthin, sondern auch weit darüber hinaus, lassen sich die Variationen über ein Thema von Joseph Haydn verstehen. Während des Sommers 1873 in Tutzing am Starnberger See entstanden, liegt das Werk in zwei gleichzeitig konzipierten, unabhängigen Fassungen vor: für zwei Klaviere (op. 56b) und für Orchester (op. 56a). Beide Versionen unterscheiden sich nicht nur

durch die Tempobezeichnungen im Detail, sondern in einigen Abschnitten auch substanziell, so dass sich Brahms bei seinem Verleger Fritz Simrock für beide Fassungen gleichermaßen einsetzte: Es seien im Kern zwar „eigentlich Variationen für Orchester“, und doch wolle er „nicht gern die Lesart für 2 Klaviere als ein Arrangement angesehen wissen.“

Brahms lernte das zugrunde liegende Thema bereits 1870 bei dem Haydn-Biografen Carl Friedrich Pohl in einer Abschrift der Feldpartita B-Dur (Hob. II: 46) kennen, dort original besetzt mit 2 Oboen, 2 Hörnern, 3 Fagotten und das tiefe Serpent.

Vermutlich interessierte ihn aber nicht allein die wohl auf ein Wallfahrtslied zurückgehende Melodie, sondern auch die erstaunlich unregelmäßige und damit besonders reizvolle Taktgliederung des Chorals: So setzt sich der erste Teil aus zwei Fünftaktern zusammen (2+3), denen im zweiten Teil zunächst zwei Viertakter gegenüberstehen – ein Modell, das auch in den folgenden Variationen erhalten bleibt. Neben den Umspielungen und Umformungen des Charakters (besonders in den alternierenden Moll-Variationen), bleibt das harmonische Gerüst konstant. Die nahezu durchgängig kontrapunktisch durchsetzte Faktur erreicht in der abschließenden Passacaglia ihren Höhepunkt: Über einem fünftaktigen Bassmodell, das dem Thema entlehnt ist und insgesamt 17 Mal vorgetragen wird, entspinnt sich in verschiedenen Steigerungen ein dichtes Stimmengeflecht, das in eine Apotheose mündet.

Michael Kube

Vorschau

DO 26.03.26 · 19:30

BASF Feierabendhaus

SIGNUM saxophone quartet

Giorgi Gigashvili, Klavier

Mit Stücken von Amy Beach, Leonard Bernstein, Izidor Leitingner, Nikolai Rimski-Korsakow und Dmitri Schostakowitsch



FR 27.03.26 · 20.00

BASF Gesellschaftshaus

Nini Nutsubidze, Gesang

Giorgi Gigashvili, Klavier

„Georgian on my mind“

In diesem Konzert kombiniert der vielfach ausgezeichnete Giorgi Gigashvili klassische Klavierstücke mit der Musiktradition seiner georgischen Heimat und eigenen Improvisationen.



KONZERT IM FRÜHLING

REISE NACH GONDWANA

19.04.2026, 17:00 UHR
BASF-FEIERABENDHAUS

Tickets unter www.sbo-lu.de/tickets

Jens Weismantel Dirigent



SINFONISCHES BLASORCHESTER
LUDWIGSHAFEN



www.basf.de/kultur

(c) WOW-Magazin, Rapograf