

3. Kammerkonzert

Aris Quartett

26. Januar 2025

Anna Katharina Wildermuth Violine

Noémi Zipperling Violine

Caspar Vinzens Viola

Lukas Sieber Violoncello

**Duisburger
Philharmoniker**



Aris Quartett

Sonntag, 26. Januar 2025

19:00 Uhr bis 21:00 Uhr

Philharmonie Mercatorhalle

Aris Quartett

Anna Katharina Wildermuth Violine

Noémi Zipperling Violine

Caspar Vinzens Viola

Lukas Sieber Violoncello

„Konzertführer live“
um 18:15 Uhr
im Tagungsraum 6
des Kongresszentrums im CityPalais
mit Dr. Anja Renczikowski

Ermöglicht durch die

**Peter Klöckner-
Stiftung**

Programm

Fanny Hensel (1805–1847)

Streichquartett Es-Dur (1834)

I. Adagio ma non troppo

II. Allegretto

III. Romanze

IV. Allegro molto vivace

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Streichquartett Es-Dur Nr. 1 op. 12 (1829)

I. Adagio non troppo – Allegro non tardante

II. Canzonetta. Allegretto – Più mosso

III. Andante espressivo

IV. Molto allegro e vivace

Pause

Johannes Brahms (1833–1897)

Streichquartett a-Moll op. 51 Nr. 2 (1873)

I. Allegro non troppo

II. Andante moderato

III. Quasi Minuetto,

moderato – Allegretto vivace – Tempo I

IV. Finale. Allegro non assai



Fanny Hensel: Streichquartett Es-Dur

Was ist der größte Gefallen, den man einer historischen Persönlichkeit erweisen kann? Ihr Werk zu analysieren und ihre Kunstfertigkeit zu beweisen? Ihre historische Bedeutung festzustellen und ihr einen wohlverdienten Platz neben anderen einflussreichen Figuren zu sichern? Liegt der größte Dienst, den man einer historischen Persönlichkeit erweisen kann, möglicherweise darin, ihre menschliche Stärke angesichts widriger Umstände anzuerkennen, oder schlichtweg darin, ihr Werk zu schätzen, aufzuführen und zu genießen? Sicherlich wäre all dies eine Ehrerbietung, weshalb es schwierig ist, eine eindeutige Antwort zu finden. Was jedoch eindeutig ausgeschlossen werden kann, ist der Versuch, aus einem Menschen „etwas“ zu machen. Solch ein Versuch führt unweigerlich dazu, dass Komplexitäten übergangen, unwichtige Aspekte überhöht und markante Merkmale einer Person unter den Tisch gekehrt werden. Bedauerlicherweise ist genau dies das Schicksal Fanny Hensels geworden, die in der Literatur zu vielem „gemacht“ wurde.

Über sie gibt es viele Meinungen, die sich zwischen zwei Polen bewegen: Fanny Hensel als verkanntes Genie auf der einen Seite, als tragische Rebellin, die angesichts des Widerstands einer repressiven Gesellschaft nie ihr volles Potential erfüllen konnte, deren Ruhm durch den Erfolg ihres Bruders Felix Mendelssohn Bartholdy verwehrt blieb. Auf der anderen Seite das Bild einer zufriedenen

Frau der Oberschicht, die in Wohlstand Zeit zum Reisen, für ihre Familie und das ungezwungene Verfassen von über 460 Kompositionen hatte – authentisch und unverfälscht, für manche die Erfüllung eines Traums.

Schnell leuchtet ein, dass beide Darstellungen zwar fahrlässig vereinfachend sind, aber irgendwo auch Funken der Wahrheit in sich tragen. Problematisch beim Trennen zwischen Übertreibungen und differenzierter Aufarbeitung ist, dass das Thema der Rezeption Fanny Hensels eines ist, bei dem Worte vorsichtig gewählt werden wollen, weil es dazu neigt, Gemüter zum Kochen zu bringen. Immerhin sitzt das jahrtausendealte Trauma einer patriarchalen Gesellschaft auch heute noch tief. Bis dieses Trauma aufgearbeitet und überwunden ist, bleibt eine Betrachtung der Werke Fanny Hensels mit alleinigem Blick auf die Musik unmöglich. In einer idealen Welt könnten wir uns auf ihre Musik konzentrieren, ohne das Thema ihres gesellschaftlichen Kontextes und dessen Relevanz für unsere heutige Gesellschaft aufgreifen zu müssen. Doch bis wir in einer solchen Welt leben, bleibt eine entsprechende Präambel selbst zu kurzen Analysen der Kompositionen Fanny Hensels in wissenschaftlichen Arbeiten, Biografien, sogar in kompakten Programmheften unausweichlich.

Musik und gesellschaftlicher Kontext

Das nimmt Hensels Werken Platz weg, was schade ist: Denn es lohnt sich, ihnen ausreichend Raum zu geben. Davon bräuchte Hensels Streichquartett in Es-Dur, ihr einziges Werk dieser Gattung, reichlich. Spürbar sind die Einflüsse Beethovens und Bachs, deren Kompositionen Hensel in ihrer von namhaften Gästen bespielten und frequentierten Konzertreihe, den „Sonntagsmusiken“, aufführte. Mühelos webt Hensel diese Einflüsse in ein klanglich und texturell dichtes Netz, das vor Ideenreichtum und Experimentierfreude strotzt. Letztere ist schnell erklärt, hatte Hensel doch fast ausschließlich Erfahrung mit dem Schreiben von Liedern und Klaviermusik. Im Gegensatz zu ihrem Bruder kam sie nie in den Genuss, ein Streichinstrument zu erlernen.

Gelegentlich blitzt dies in Hensels Satz durch: Arpeggien ziehen sich im ersten Satz durch die vier höchst anspruchsvollen Stimmen, bilden sukzessiv entstehende Harmonien. Arpeggien, die subtil das Thema aufgreifen, gleichzeitig aber auch die Assoziation übereinandergreifender Hände erwecken, die auf einer Klaviatur hinaufge-

hen. Bemerkenswert sind auch die in Oktaven geführten Passagen und Unisoni des vierten Satzes, die an virtuose Klaviermusik erinnern. Gleichzeitig beweist Hensel aber auch, dass sie klassische Satztechniken des Streichquartetts beherrscht und ihre Übertragung von Klaviertechniken aufs Streichquartett kalkuliert und bewusst ist.

Gleiches kann man über Hensels freien Umgang mit der Form sagen. Etablierte Strukturen behält Hensel nur so lange, wie sie ihrem Zweck dienlich sind. Der erste Satz kommt ganz ohne die etablierte Sonatenhauptsatzform aus und erwächst völlig intuitiv, **spontan wie eine Improvisation** führt sein Thema durch verschiedenste harmonische Wendungen und musikalische Texturen, als ließe man seine Gedanken frei streifen. Wie eine Improvisation, die ihren Reiz durch spontane Launen erhält, besticht dieser Satz mit seiner Spontaneität.

Etwas strenger wird der zweite Satz, den man als Scherzo bezeichnen könnte. Unvermittelt bricht der treibende Sechachteltakt mit einem kühnen Thema in ein Fugato aus, das schnell dekonstruiert wird und nach einem wüsten Cellosolo in die Klimax des Stückes mündet, nachdem das anfangs so ungeduldig klingende Hauptthema in seinem verknappten da capo umso scherzhafter wirkt. Die Leichtigkeit des Charakters täuscht über die technischen Ansprüche hinweg, die hier an das Ensemble gestellt werden.

Der dritte Satz trägt seinen Titel „Romanze“ zurecht. Sein zunächst schlicht vorgetragenes Thema, selbst voll innerem Drang, gerät im Verlaufe des Stückes in zunehmende Dramatik. Schluchzende Begleitfiguren nehmen Überhand und überwältigen schließlich das kraftlos in sich zusammensackende Thema. Einen – im kunstgeschichtlichen Sinne – romantischeren Satz kann man sich kaum wünschen.

Bei allem Sinn für Spannungsbögen in einzelnen Sätzen verliert Hensel doch nie das Gespür für die Dramatik des ganzen Werks. Nach dem emotionalen Tiefpunkt des dritten Satzes bringt die aberwitzige Raserei des Schlusssatzes erlösende Heiterkeit zurück. Das Thema mit seinen unbändigen Sechzehntelnoten konkurriert dabei stets mit anderen Motiven, die seinen Weg zum triumphalen Schluss vor etliche Herausforderungen stellen. Die Eskapade der abschließenden Coda gibt dem Ensemble noch einmal Gelegenheit, gemeinsam an einem Strang zu ziehen.

DEUTSCHE OPER
AM RHEIN



Der Leuchtturm /

Peter Maxwell Davies /
Henry Purcell

Dido und Aeneas

*Stürmische Geschichten –
very British*

↗ Theater Duisburg

7. Feb – 5. Mär 2025

theater-duisburg.de



Felix Mendelssohn Bartholdy: Streichquartett Es-Dur Nr. 1 op. 12

Im Vergleich zum Streichquartett der älteren Schwester wirkt Felix Mendelssohn Bartholdys Quartett Nr. 1 in seiner formellen Sauberkeit beinahe streng. Wie auch bei Hensels Quartett offenbart sich der Einfluss Beethovens. Während Hensel Quartett lediglich die Motivarbeit des Vorbilds aufgreift, knüpft Mendelssohns opus 12 direkt an Beethoven an. Das verwundert nicht weiter: Immerhin war Beethoven nicht nur in den bereits erwähnten „Sonntagsmusiken“ ein oft anzutreffender Name, auch in der musikalischen Ausbildung der Geschwister nahm er eine zentrale Rolle ein.

Ähnlich wie Beethoven in seinem Streichquartett opus 130 beginnt Mendelssohn den ersten Satz seines Streichquartetts Nr. 1 – das chronologisch betrachtet eigentlich sein drittes Streichquartett ist – mit einem einleitenden Adagio, ehe die eigentlich Sonatenhauptsatzform im Allegro einsetzt, in dem das zentrale auftaktische Motiv des Adagios nur eine nebensächliche Rolle spielt. Protagonist ist hier stattdessen ein Thema, das in seiner unbeschweren Gesanglichkeit ein wenig an den ersten Satz aus Beethovens Streichquartett opus 127 erinnert. In der

Durchführung demonstriert Mendelssohn seine kompositorische Meisterschaft, bleibt aber trotz aller kontrapunktischer Kunstgriffe noch eher zurückhaltend im Ausdruck.

Das hat seinen Grund: Statt all sein Pulver bereits zu Beginn zu verschießen, baut Mendelssohn auf eine das gesamte Werk überspannende Dramatik. Im zweiten Satz beweist er seine Originalität. Die kecke Canzonetta, die sich bereits zu Mendelssohns Lebzeiten enormer Popularität erfreute, demonstriert sein Talent für eingängige Melodien. Was in Händen weniger begabter Komponisten zu einem durchaus netten, letztendlich aber belanglosen Sätzchen verkommen würde, kontextualisiert Mendelssohn mit einem leichtfüßigen Trio zu einem Scherzo voll beißender Selbstironie.

Nach dem frechen zweiten Satz wirkt das pathetische Thema des Andante umso stärker. Dieser Satz lebt ganz von der lyrischen ersten Geige, die, unterstützt vom warmen Gewebe des Ensembles, ihre klangliche Bandbreite voll ausschöpfen kann. Auch hier offenbart sich Mendelssohns Sinn für Struktur in einem sicher angelegten Spannungsbogen, der diesem eigentlich recht kurzen Satz zu emotionalem Tiefgang verhilft.

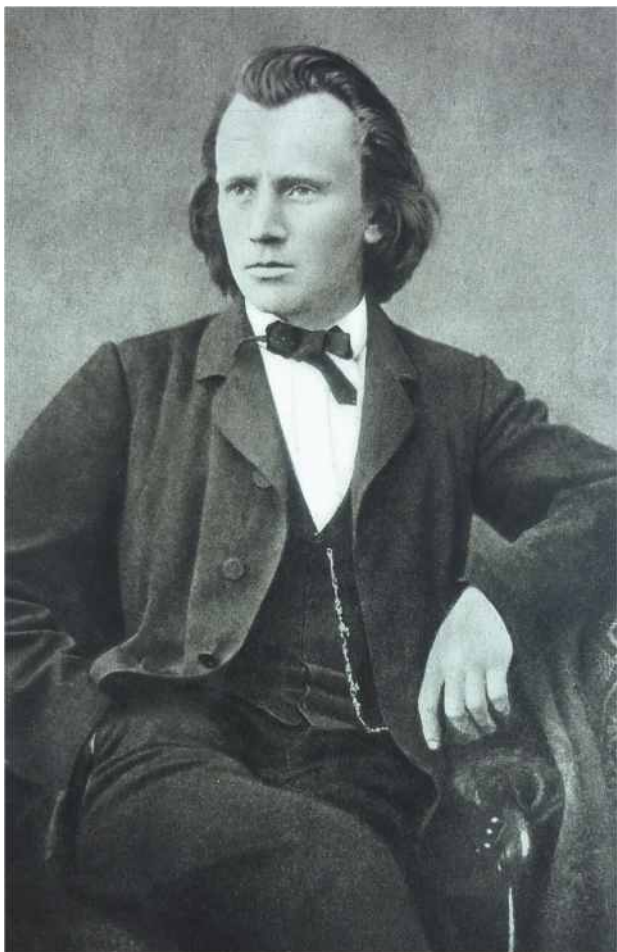
Attacca schließt sich das abschließende Molto Allegro an. Texturell ist das Finale der vielfältigste Satz des Quartetts. Er ist gleichzeitig auch der gewagteste: Lange bleibt Mendelssohn in einem stürmischen c-Moll – erst kurz vor Schluss und mit einer überraschenden Wendung führt er uns zurück in die Haupttonart Es-Dur. Nun geht Mendelssohns Plan für das gesamte Werk auf. Statt das Quartett mit einem Knall zu beenden, führt er das Thema des ersten Satzes wieder ein, dessen anfangs so zurückhaltend wirkender gesanglicher Charakter sowohl den Satz als auch das ganze Werk nicht nur abrundet, sondern ihm mit einem Federstrich eine unerwartete Weitsichtigkeit verleiht.

Beim aufmerksamen Lesen wird aufgefallen sein, dass diese kurze Analyse sich von der des Quartetts Fanny Hensels erheblich unterscheidet. Während Hensels Quartett vor allem durch seine mitreißende Emotionalität und Kühnheit besticht, punktet Mendelssohns opus 12 mit wohl gewählten Strukturen und klar bemessenen Proportionen. Hensels Textur ist dichter, die Rollen der Instrumente gleichmäßiger verteilt als Mendelssohns, der seine Melodien vornehmlich der ersten Geige schenkt, während die übrigen drei Instrumente häufiger begleiten. Diese

Unterschiede lassen sich nicht nur auf ein sicherlich unterschiedliches Gemüt der Geschwister zurückführen, sondern auch auf externe Faktoren.

Es muss nämlich festgehalten werden, dass auf die Themen Kontrapunkt und Form in der musikalischen Ausbildung bei Männern mehr Wert gelegt wurde, als bei Frauen, denen oft das Vermögen abgesprochen wurde, mit solchen Komplexitäten umzugehen. Dies wurde gewissermaßen zur selbsterfüllenden Prophezeiung: Hensel äußert in einem Brief Zweifel an ihren Fähigkeiten auf dem Gebiet der Struktur, während Mendelssohn in seinem Feedback an seine Schwester zu ihrem Quartett ein vermeintliches Außer-Acht-Lassen der Form bemerkt. Im selben Atemzug aber gesteht er ein, selbst ähnliche Schwierigkeiten zu haben. Hier wird klar, dass seine Kompositionen zu veröffentlichten ein zweischneidiges Schwert ist. Während Mendelssohn wusste, dass seine veröffentlichten Werke stets den Augen und Ohren nicht nur seines Publikums, **Freiheit durch Einschränkung** sondern auch denen der professionellen Kritik standhalten mussten, hatte Hensel – bei allen Nachteilen, die ein Komponieren ohne Absicht zur Veröffentlichung hat – möglicherweise mehr Freiheiten, jeglichen Launen zu Experimenten und spontanen Ideen nachzugeben. Schließlich war die Rezeption eines privaten Kreises vertrauter Musikliebhaber:innen entkoppelt von Hensels Lebensunterhalt.

Für jemanden, der mit dem Komponieren hingegen sein Einkommen bestreiten wollte, bedeutete Experimentierfreude auch ein großes Risiko. Bei aller aufrichtigen Bewunderung für Beethoven lastete das Erbe des Meisters nämlich schwer auf den Schultern deutscher Komponisten. Zu frei mit Formen umzugehen, sich zu viele Ausnahmen im Kontrapunkt zu gestatten, die Motivarbeit nicht in aller Konsequenz durchzuführen, löste schnell Kritik aus, intellektuell schwache Musik zu schreiben und das nötige Handwerk nicht zu beherrschen. Oft wurde diese Argumentation missbraucht, um soziale Feindbilder zu bedienen: Der Frau Fanny Hensel wurde vorgeworfen, eine Komponistin zweiten Rangs zu sein, da ihre Musik formell nicht vollendet sei; dem einer jüdischen Familie entstammenden Felix Mendelssohn Bartholdy wurde wegen seiner Begabung für eingängliche Melodien Oberflächlichkeit unterstellt – die christliche Erziehung der Familie Mendelssohn wurde dabei schlicht ignoriert.



Wikimedia Commons: Johannes Brahms 1866

Johannes Brahms: Streichquartett a-Moll op. 51 Nr. 2

Auch bei Brahms schlägt sich der allgemein vertretene Anspruch an einen deutschen Komponisten, intellektuelle Raffinesse zu demonstrieren und so dem Erbe Beethovens gerecht zu werden, nieder. Erst im Alter von 40 Jahren veröffentlichte er zum ersten Mal zwei Quartette, nachdem er, so sein Freund und ehemaligen Schüler Alwin Cranz, ganze 20 Quartette komponiert und wieder verworfen hatte. Grund dafür waren ausdrücklich die historischen Ansprüche, mit denen Brahms sich konfrontiert sah. In einem Brief an seinen Freund, den berühmten Geiger Joseph Joachim, der ihn mit wachsender Ungeduld um die Übersendung des

Quartetts opus 51 Nr. 1 hat, verweist er auf die Sorgfalt, mit der Mozart seine Quartette opus 10 verfasst hatte. Berühmt ist auch der Ausspruch Brahms, er würde wohl nie eine Sinfonie komponieren, denn „du hast keinen Begriff davon, wie es uns reinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört“ – mit dem „Riesen“ war Beethoven gemeint. Letztendlich sollte Brahms vier Sinfonien komponieren und drei Streichquartette veröffentlichen, brauchte für all diese Stücke aber viel Zeit. Die lange Arbeit an diesen Werken machte sich durchaus bemerkbar.

Arnold Schönberg veranlasste die dichte Motivik dieser Quartette und die Art, mit der Brahms einzelnen Motiven ganze Sätze zu entziehen vermochte, dazu, Brahms als einen Fortschrittlichen zu bezeichnen, der die seit Beethoven und Schubert zunehmend stagnierenden Formen der Sinfonie und des Streichquartetts zu revolutionieren wusste. Gleichzeitig stellt die enorme Dichte der Komposition auch Herausforderungen an ein Publikum: „Sie enthalten sehr viel Schönes in knapper Form; doch sind sie nicht nur technisch enorm schwer, sondern auch sonst nicht leichten Gehaltes“, sagte Theodor Billroth, ein Freund Brahms, Chirurg, Kammermusikliebhaber und der Widmungsträger der Quartette opus 51. Auch der Brahms-Biograph Heinrich Reimann äußert sich ähnlich und stellt fest, dass sie sowohl Ausführenden als auch Zuhörern viel abverlangen, dafür aber denjenigen viel Lohn versprechen, die die Mühe auf sich nehmen, sich tiefer mit ihnen zu beschäftigen.

Tatsächlich ist die Musik beim ersten Hören schwer durchschaubar. Obwohl der erste Satz in einer ungewöhnlich reinen und klar markierten Sonatensatzform daherkommt, kann die zwar lyrische, aber komplexe Polyphonie überwältigend sein. Rhythmische Vielschichtigkeit sorgt auf der einen Seite für einen wohligen, sich in Wellen bewegenden Klang, auf der anderen Seite macht sie es schwierig, die Mittelstimmen beim alleinigen Hören voneinander zu trennen. Dem gegenüber steht ein Seitenthema, das – in Terzen geführt – zum Schwelgen einlädt. In der Durchführung entwickelt Brahms aus dem Thema einen aufwendigen Kanon, der in einem fast gewaltsamen Höhepunkt mündet. Vor der aufgebrachten Coda, die den Satz beschließt, erhebt sich das Thema noch ein letztes Mal, fast erschöpft von der Anstrengung der Durchführung.

Nach diesem fulminanten Start gönnt Brahms uns einen Moment des Durchatmens. Das Andante beginnt zögerlich in A-Dur, mit etwas unsicher mäandernder Begleitung zu einer zaghaften Melodie, die sich allmählich zu einem leidenschaftlichen Gesang über herzerwärmenden Harmonien steigert. Wie erschrocken von der eigenen Sentimentalität durchbricht Brahms die Stimmung mit einem ruppigen Mittelteil in fis-Moll, dessen Punktierungen stellenweise neobarocke Form annehmen. Doch die Wogen glätten sich, und der Satz endet in einer Wiederaufnahme des ersten Teils.

Nach diesem zutiefst romantischen Satz liest sich die Überschrift „Quasi Minuetto“ des dritten Satzes etwas merkwürdig und deplatziert. Mit dem klassischen, zu diesem Zeitpunkt längst altmodischen Menuett hat dieser **ein melancholisches Menuett** Satz allerdings nicht viel gemeinsam. Piano und mezza voce, also sehr zart, soll es vorgetragen werden. Ganz im Gegensatz zum leichten, heiteren Menuett der Vergangenheit ist es stattdessen melancholisch und ätherisch. Sein Trio ist dafür voller Agilität, voll Witz – zwei Mal wird es überraschend von kurzen Einwüfen eines Doppelkanons unterbrochen.

Wer meint, das Menuett sei genug der Abenteuerlust, muss sich beim Finale warm anziehen. Genau wie das Menuett steht es in einem Dreivierteltakt und in a-Moll, genau wie das Menuett spielt sein Thema mit dem rhythmischen Potenzial eines Dreiertaktes. Auch hier stellt Brahms dem Hauptthema – ein Csárdás, also ein ungarischer Tanz – ein gesangliches, wienerisch-schinkelndes Seitenthema gegenüber. Das ständige Hin und Her zwischen diesen Themen hinterlässt seine Spuren: mit der Zeit werden beide Themen unwirscher, rastloser, zerbrechen schließlich in Akkorde, die das Thema des Kopfsatzes in Erinnerung rufen. Ungehobelt unterbricht das Hauptthema des Finales in einer rhythmisch komprimierten Form die Meditation und leitet die kurze, aber heftige Coda ein.

Andreas Gilger

Aris Quartett

Ausdrucksstark, dynamisch, eindrucksvoll: Seit über einem Jahrzehnt ist das Aris Quartett auf den internationalen Bühnen zuhause. Mit seiner unverwechselbaren Klangsprache gehört es längst zur Top-Riege der Kammermusik.

Zu den Auftrittsorten der Musiker zählen Säle wie die Londoner Wigmore Hall, die Elbphilharmonie Hamburg, das Herbst Theatre San Francisco oder die Philharmonie de Paris. Hochkarätig ist die Auswahl ihrer Kammermusikpartner: Christiane Karg, Tabea Zimmermann, Daniel Müller-Schott, Eckart Runge, Kit Armstrong und Nils Mönkemeyer.

Das Ensemble widmet sich auch genreübergreifenden Projekten, so etwa mit dem Jazz-Pianisten Omer Klein. Von Beginn an legten die Musiker zudem ein besonderes Augenmerk auf zeitgenössische Musik. Komponisten wie Lukas Ligeti, Gerald Resch, Misato Mochizuki und Pierre-Dominique Ponnelle vertrauen dem Quartett Uraufführungen ihrer Werke an.

2009 in Frankfurt am Main gegründet, spielt das Aris Quartett, zu dessen wichtigsten Mentoren Günter Pichler (Alban Berg Quartett) zählt, bis heute in unveränderter Besetzung. Der Erfolg des Ensembles kommt nicht von ungefähr: Mit zahlreichen ersten Preisen bei renommierten Wettbewerben gelang dem Aris Quartett schnell der internationale Durchbruch. Die Musiker wurden zudem als „ECHO Rising Stars“ der European Concert Hall Organisation ausgezeichnet, zählten zu den „New Generation Artists“ der BBC und erspielten sich beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München gleich fünf Preise.

Neben regelmäßigen Auftritten in Radio und TV hat das Aris Quartett mittlerweile schon sechs von der Fachpresse vielbeachtete Album-Produktionen vorgelegt. 2023 und 2024 folgen weitere Veröffentlichungen bei der Deutschen Grammophon und auf STAGE+.

Anna Katharina Wildermuth Violine

Noémi Zipperling Violine

Caspar Vinzens Viola

Lukas Sieber Violoncello

Das 4. Kammerkonzert findet am
Sonntag, 16. Februar 2026 um 19:00 Uhr
in der Philharmonie Mercatorhalle statt.

Unter dem Titel „**Ladies first**“ spielt das
TrioVanBeethoven Klaviertrios von Fanny Hensel,
Rebecca Clarke und Felix Mendelssohn Bartholdy.

Impressum

Herausgegeben von
Stadt Duisburg
Der Oberbürgermeister
Dezernat für Umwelt und
Klimaschutz, Gesundheit,
Verbraucherschutz und Kultur

Linda Wagner Kulturdezernentin

Duisburger Philharmoniker
Nils Szczepanski Intendant

Opernplatz (Neckarstr. 1)
47051 Duisburg

Tel. 0203 | 283 62 - 123

Fax 0203 | 283 62 - 220

info@duisburger-philharmoniker.de

www.duisburger-philharmoniker.de

Andreas Gilger Redaktion, Programmtext
res extensa, Norbert Thomaske Layout

Ermöglicht durch die

**Peter Klöckner-
Stiftung**

Tickets

Theaterkasse Duisburg
Opernplatz – 47051 Duisburg

Telefon 0203 | 283 62 - 100 (Karten)

E-Mail karten@theater-duisburg.de

Öffnungszeiten

Mo - Fr 10:00 - 18:30 Uhr

Sa 10:00 - 18:00 Uhr

Kulturpartner



Gefördert vom

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Mini-Abo – große Freude

Drei Philharmonische Konzerte
– zu 45 € für Abonent:innen
– zu 60 € für Nicht-Abonent:innen

Ein guter Vorsatz für das neue Jahr? Mehr Musik hören! Mit unserem Mini-Abonnement für drei Philharmonische Konzerte zum Vorzugspreis von 45 € (ermäßigt für unsere Abonent:innen), bzw. 60 € (Normalpreis) bringen Sie mehr Musik ins Leben. Das Mini-Abo gilt für folgende drei Konzerte:

7. Philharmonisches Konzert

Mittwoch 19. | Donnerstag 20.02.2025

Transatlantische Klangwellen

9. Philharmonisches Konzert

Mittwoch 9. | Donnerstag 10.04.2025

Mozart-Requiem

11. Philharmonisches Konzert

Mittwoch 18. | Donnerstag 19.06.2025

Ein Musikfest aus alten Zeiten

Sichern Sie sich die Plätze, solange der Vorrat reicht.
Wir freuen uns auf Sie!

**Duisburger
Philharmoniker**

Eine Rückgabe der Karten ist nicht möglich, jedoch können diese übertragen werden. Das Angebot ist nicht kombinierbar mit anderen Rabatten.

Informationen

Theaterkasse Duisburg, Opernplatz, DU 47051

Tel.: 0203 283 62 100

E-Mail: karten@theater-duisburg.de

duisburger-philharmoniker.de

