

STATIONEN



Neue Musik aus NRW

CON-FUSION
19. -23. Januar 2017
Aachen \ Köln
Bielefeld \ Münster
Essen

AACHEN

19. Januar 2017

Do \ 20 Uhr

Klangbrücke Aachen

Kurhausstr. 1

KÖLN

20. Januar 2017

Fr \ 20 Uhr

Alte Feuerwache Bühne

Melchiorstr. 3

BIELEFELD

21. Januar 2017

Sa \ 20 Uhr

Zionskirche

Am Zionswald 9

MÜNSTER

22. Januar 2017

So \ 18 Uhr

Musikhochschule Münster

Ludgeriplatz 1

ESSEN

23. Januar 2017

Mo \ 19:30 Uhr

Weststadthalle

Thea-Leymann-Str. 23

Liebes Publikum,

was fällt Ihnen zu „Konfusion“ ein?
„Verwirrung“ wahrscheinlich, und das war
tatsächlich auch der Auslöser für die Namens-
gebung zu Programm und Ensemble der dritten
Ausgabe unserer Konzertreihe. Die Liste der
Beteiligten zur Realisierung der fünf STATIONEN
ist besonders lang, sowohl auf als auch hinter
der Bühne. Hauptakteure sind acht Initiativen
für Neue Musik aus NRW, die Mitwirkende,
Programm, Proben, Veranstalter und Schulprojekt
zu koordinieren hatten. Vieles lag lange weit
auseinander, konnte aber während eines Jahres
zusammengeführt werden – und aus „Verwirrung“
wurde „CON-FUSION“.

Wie schon 2012 und 2014 freuen wir uns, Sie auf
einer unserer STATIONEN begrüßen zu dürfen –
auch um ein weiteres Mal auf die „Gesellschaften
für Neue Musik“ in NRW aufmerksam zu machen.

Albrecht Zummach
(AK Neue Musik im Landesmusikrat NRW)

PROGRAMM

Mijin Oh <u>The Oak and the Reeds</u> <i>für Ensemble</i> 2016 (UA) 8
Manfred Niehaus <u>Einige Anweisungen für die Mittellage</u> <i>für beliebige Besetzung ab drei Spieler</i> 1969 12
Ensemble Horizonte <u>Farben des Feuers</u> <i>Improvisationsmodell für 8 Instrumente</i> 2016 18
Ulrich Schultheiss <u>Spuren</u> <i>für Flöte, Bassklarinette, Violine, Viola und Violoncello</i> 2016 (UA) 20
Emanuel Wittersheim <u>Yellow Curtain; OxFFE6oo</u> <i>für 19 Instrumente</i> 2016 (UA) 24
Iannis Xenakis <u>Jalons</u> <i>pour 15 musiciens</i> 1986 28

BESETZUNG

Ensemble CON-FUSION

zusammengeführt aus
Neue Musik Ensemble Aachen
Ensemble Horizonte, Detmold
Sinfonia NRW, Dortmund

Leitung: Susanne Blumenthal

Olaf Futyma Aachen, Flöte
Kelly Kicken Dortmund, Flöte
Tamon Yashima Dortmund, Oboe
Jörg-Peter Mittmann Detmold, Oboe
Regina Pastuszyk Aachen, Klarinette
Kjusang Jeong Dortmund, Klarinette
Tomoko Yano-Ebmeyer Detmold, Fagott
Chris Brigham Detmold, Horn
Conrad Mauersberger Dortmund, Trompete
Olaf Schade Detmold, Posaune
Fraser Russell Dortmund, Tuba
Ani Eade Bitan Dortmund, Violine
Martin Schminke Aachen, Violine
Lydia Haurenherm Aachen, Viola
Maria Pache Detmold, Viola
Eva van Ooij Aachen, Violoncello
Johanna Zur Detmold, Violoncello
Raina Valeva Detmold, Kontrabass
Helene Schütz Detmold, Harfe

STATIONEN III – CON-FUSION

Während die STATIONEN I in 2012 „fünf Kompositionen auf Tour“ durch sechs NRW-Städte schickten und die STATIONEN II in 2014 mit unterschiedlichsten Besetzungen InterpretInnen der Region in den Mittelpunkt rückten, stehen die STATIONEN III nun im Zeichen größerer Besetzungen. Für die fünf Konzerte in fünf Städten – Aachen, Köln, Bielefeld, Münster und Essen – vom 19. bis 23. Januar 2017 wurden 20 MusikerInnen aus drei Ensembles zusammengebracht. Der Name des neuen, eigens für dieses Projekt gegründeten Klangkörpers lautet CON-FUSION und ist zugleich der Titel des Programms. Augenzwinkernd gemahnt CON-FUSION an die „Verwirrung“, die es bei der Koordination der acht Initiativen für Neue Musik aus NRW, der zahlreichen Mitwirkenden, der Programmgestaltung und Probenplanung zu überwinden galt. CON-FUSION zielt aber auch auf den Geist der STATIONEN, im Miteinander der Neue-Musik-Gesellschaften die Früchte dieser Kunstform aus und in NRW zu präsentieren, zumal „Konfusion“ auf dem Feld des Schöpferischen durchaus eine produktive Kraft sein kann. In den Interpretationen soll „Verwirrung“ jedoch außen vor bleiben, wofür die noch junge, aber bereits sehr erfahrene und vielseitige Dirigentin Susanne Blumenthal sorgt. Drei Kompositionsaufträge wurden vergeben – an Mijin Oh, Ulrich Schultheiss und Emanuel Wittersheim –, daneben sind mit Iannis Xenakis und Manfred Niehaus zwei Altmeister der Neuen Musik vertreten, wie sie gegensätzlicher kaum sein könnten. Und auch die Kunst der Improvisation bzw. „Komprovisation“ hat mit „Farben des Feuers“ vom Ensemble Horizonte ihren Platz.

Eindrucksvoll zeigen die STATIONEN auf, dass das Engagement der freien Szene für die zeitgenössische Musik in NRW von wesentlicher Bedeutung ist. In diesem Kontext macht die Fortsetzung der Kooperation der in vielen Städten und Regionen existierenden Gesellschaften für Neue Musik mehr Sinn denn je. Fast zehn Jahre ist es nun her, dass 2008 auf Einladung des Landesmusikrats NRW und seines Generalsekretärs

Robert von Zahn Vertreter dieser „Gesellschaften“ in Düsseldorf zusammenkamen und sich daraus ein Arbeitskreis bildete, der regelmäßig tagt, Erfahrungen austauscht und Projekte plant. Zunächst rief er so genannte „Fensterkonzerte“ ins Leben – und daraus erwuchs die Idee einer gemeinsamen Konzertreihe, die durch jene Städte wandert, die im Arbeitskreis vertreten sind. So konnten die STATIONEN im Juni 2012 Premiere feiern. Für die Neue-Musik-Gesellschaften in NRW markieren sie ein Highlight, das die alltägliche Arbeit beflügelt.

Der große Erfolg der ersten Ausgabe war die Voraussetzung dafür, dass zwei Jahre später eine weitere folgte – und nun mit der dritten Ausgabe der STATIONEN fast schon eine Tradition begründet wird. Zu dieser „Tradition“ gehört auch die Verknüpfung mit einem groß angelegten Schulprojekt, dessen Leitung erneut in den bewährten Händen von Lesley Olson und Johanna Daske liegt. In Zusammenarbeit mit den KomponistInnen und InterpretInnen wurde auch für STATIONEN III ein umfangreiches und mit vielen Abbildungen und Notenbeispielen sinnlich aufbereitetes Unterrichtsmaterial erstellt. In den beteiligten Städten besuchen die Protagonisten Schulklassen, um gezielt das Interesse an „Neuer Musik“ zu wecken und zu fördern. Diese Erfahrungen sind für beide Seiten fruchtbar, regen sie doch Denk- und Wahrnehmungsprozesse an, die über die Auseinandersetzung mit Klängen weit hinausgehen.

Egbert Hiller

$\text{♩} = 60$

Piccolo

Oboe

Clarinet in B

Trumpet in C

Tuba

Violin

Picc.

Ob.

B> Cl.

Mijin Oh: The Oak and the Reeds (2016)

Die Eiche und das Schilfrohr

Zum Schilfrohr sprach einmal die Eiche:
 „Ich finde, dass du Grund zur Klage hast,
 Ein winziger Vogel schon wird dir zur Last,
 Der schwächste Windhauch, der im Teiche
 Das Wasser kräuselt, biegt dir fast
 Den Kopf zur Erde, während ich mein Haupt,
 Stolz wie der Kaukasus, nicht nur dem Licht,
 Nein, auch dem Sturm entgegenhebe,
 Und da, wo ich im Zephyr schwebe,
 Ist dir's, als ob der Nordwind schnaubt.
 Ach ja, du Armer, ständest du nur nicht
 Dort so im Freien, sondern mehr im Schutz
 Der Blätter, die nach allen Seiten
 Sich dicht um meine Zweige breiten,
 So bötest du dem Sturm wohl Trotz.
 Jedoch es lässt sich nicht bestreiten,
 Dass euer schwächliches Geschlecht
 Stets dort zu Hause, wo die Winde jagen,
 Und darum muss ich leider sagen,
 Natur behandelt euch gar ungerecht.“

„Aus gutem Herzen“, sagte drauf das Rohr,
 „Entspringt dein Mitgefühl; indes bevor
 Du urteilst, musst du auch bedenken,
 Dass mich die Winde wenig kränken.
 Ich beuge mich und breche nicht; bis jetzt
 Hast du dem Sturm dich tapfer widersetzt
 Und krümmtest nicht vor ihm den Rücken,
 Doch warte ab, ob bis zuletzt
 Steifnackigkeit und Trotz dir glücken.“
 Kaum war's gesagt, da kam in tollem Flug
 Der schlimmste Sohn daher gebräust,
 Den je der Nord in seinen Lenden trug.
 Der Baum steht gut, das Schilfrohr schwankt.
 Der Wind verdoppelt seine Kraft und zaust
 Und rüttelt an der Eiche, bis sie wankt
 Und stürzt. –
 Da lag sie, deren Haupt den Himmel fühlte,
 Doch deren Fuß im Reich des Todes wühlte.

(Aus den mündlich überlieferten Fabeln von Äsop,
 6. Jahrhundert v. Chr., neu erzählt in der Sammlung
 von Jean de La Fontaine, Fabeln. Berlin 1923, S. 27–29)

Was sich biegt, wird nicht gebrochen, so lautet die zentrale Botschaft der Fabel „Die Eiche und das Schilfrohr“ des antiken griechischen Dichters Äsop, von der sich die koreanische Komponistin Mijin Oh für ihr (gleichnamiges) Stück „The Oak and the Reeds“ inspirieren ließ. Die Vorlage handelt aber auch vom Hochmut, der vor dem Fall kommt, derweil das bescheidene Schilfrohr allen Widrigkeiten zum Trotz überdauert. Ob diese Fabel für Mijin Oh indirekt das Verhältnis zwischen asiatischer und europäischer Kultur fokussiert, sei dahingestellt. Jedenfalls spiegelt sich der Gegensatz zwischen Starrheit und Biegsamkeit im übertragenen Sinne in den jeweiligen Musiktraditionen wider, die sich im Hinblick auf die ästhetische Definition von der „Natur“ des Klanges fundamental unterscheiden. In der abendländischen Musik herrschen in Korrespondenz mit vorgeprägten harmonischen Systemen fixe (starre) Tonhöhen vor, in der traditionellen asiatischen Musik dagegen von jeher „biegsame“ Klänge mit Geräuschen, Mikrotönen und Glissandos.

In der zeitgenössischen europäischen Tonkunst zählen diese musikalischen Mittel zwar mittlerweile ebenfalls zur Klangpalette. Das beruht aber nicht auf der Anlehnung an asiatische Traditionen, sondern auf der Anverwandlung von Phänomenen aus volksmusikalischen Repertoires, auf der Entwicklung experimenteller Spieltechniken und auf analytischen Methoden zur Erforschung von Obertonspektren. Im Gegenzug dominieren in China, Japan und Korea heute Pop und Klassik aus Europa und den USA das Musikleben, während die traditionellen asiatischen Repertoires weitgehend verdrängt wurden und selbst für Asiaten eher „exotisch“ anmuten. Auch zeitgenössische Tonkünstler aus Asien orientieren sich stark an westlichen Kompositionstechniken, doch in den letzten Jahrzehnten ist ein Wandel in deren Selbstverständnis eingetreten. Sie suchen die Begegnung mit dem Westen auf Augenhöhe und spüren in ihrer Kunst – bewusst oder unbewusst – den eigenen kulturellen Wurzeln und Traditionen nach.

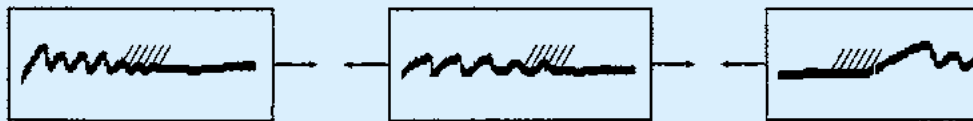
In diesem Spannungsfeld bewegt sich auch Mijin Oh. Um die Darstellung eines Kampfs der Kulturen ging es ihr in „The Oak and the Reeds“ nicht, obwohl die Notwendigkeit, sich nach ihrer Übersiedlung nach Deutschland in einem veränderten kulturellen Umfeld zu behaupten, unterschwellig eine Rolle gespielt haben könnte – denn auch wenn im Zeichen der Globalisierung kulturelle Eigenheiten vermeintlich eingeebnet werden, so bleiben die Differenzen in Wahrnehmung und Lebensgefühl gravierend.

Angesprochen wurde Mijin Oh von Äsops „Die Eiche und das Schilfrohr“ nicht zuletzt wegen der Verknüpfung von poetischen Naturbildern und formaler Ritualisierung (mit Rede und Gegenrede) – denn dies erinnert an die traditionelle asiatische Kunst, in der Poesie und Ritual untrennbar

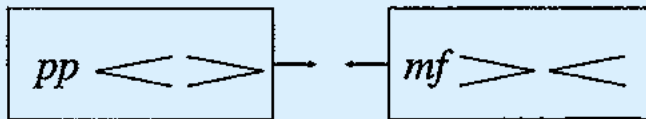
verbunden sind. Konventionell vertont hat Mijin Oh die Fabel nicht. Sie abstrahierte vielmehr von den Bedeutungsebenen der Worte und transformierte die geschilderten (Natur-) Stimmungen in vielschichtige Klangkonstellationen. Sachte Figurationen und Umgarnungen der sechs Instrumente – fünf Bläser und eine Violine – scheinen zunächst die sich im Wind wiegenden Schilfrohre zu symbolisieren, wobei es nahe liegt, diese mit den Blasinstrumenten zu assoziieren. Demzufolge die Eiche allein mit der Geige zu identifizieren, greift aber zu kurz, da Mijin Oh die entrückte Poesie der Szenerie jenseits von Tonmalerei und fest gefügten Zuschreibungen in Töne bannte. Murrende „Stimmen“, gestische Elemente und an- und abschwellende Intensitätskurven stehen ganz für sich selbst ein und projizieren dennoch das Drama der Natur auf das menschliche Leben und Erleben.

D

kreisende Bewegung oder Tonrepetition



(gleitende Übergänge Geräusch → Ton / Ton → Geräusch)



verschieden lange Klänge / kaum Pausen / dicht / flächig

Manfred Niehaus: Einige Anweisungen für die Mittellage (1969)

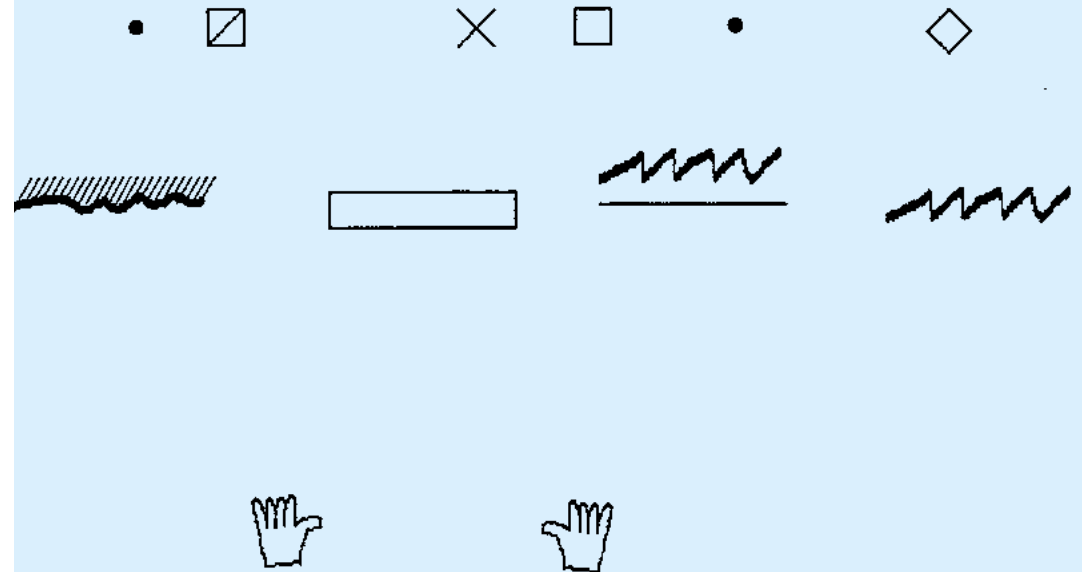
„Ich habe nichts zu sagen und ich sage es und das ist Poesie wie ich sie brauche.“ Dieses Zitat von John Cage setzte Manfred Niehaus auf den Einband einer kleinen, 2003 von ihm verfassten Cage-Biografie, die indes mindestens genauso viel über ihn selbst aussagt wie über Cage: „Wer bin ich denn? Manfred Niehaus. Seit Jahren rede ich mir ein, ich bin Komponist, nicht vergessen, ich bin Komponist, was auch immer das sein mag. 1933, als John Cage sich anschickte, in Los Angeles zu Arnold Schönberg in den Unterricht zu gehen, wurde ich in Köln geboren. Weihnachten 1942 schenkte mir mein Großvater, der u.a. an einem Buch über meinen Urgroßonkel César Franck mitgewirkt hat, (...) eine Geige. Ich lernte die ersten Noten – geh – du – alter – Esel – und fing an zu komponieren. Op. 1: Fantasie 'Im Zigeunerwagen'.“

Über 70 Jahre, von diesem Opus 1 bis zu seinem Tod im Februar 2013, „vergaß Manfred Niehaus nicht mehr, Komponist zu sein“, trotz vieler weiterer Aktivitäten als Bratschist, Chorleiter und Rundfunkredakteur. Indirekt strahlte Cage auf sein Stück „Einige Anweisungen für die Mittellage“ von 1969 aus. Schon um 1960 trat der amerikanische Komponist in Deutschland als „Performer“ hervor. Dabei stieß er zwar noch verbreitet auf Unverständnis, Teile der Musikszene beeindruckte er aber bereits tief. Warum sein Verständnis von musikalischer Freiheit gerade in Deutschland auf besonders fruchtbaren Boden fiel, ist eine spannende Frage. Womöglich wurde das serielle Denken von Stockhausen und anderen, auch wenn diese nach dem Ende des Nationalsozialismus einen radikalen Neuanfang propagierten, intuitiv als Fortsetzung der Diktatur mit anderen Mitteln empfunden. Erst Cages Musik versprach „Befreiung“ auf allen Ebenen, und wie groß das Bedürfnis nach Überwindung autoritärer Denkmuster und gesellschaftlicher – wie künstlerischer – Zwänge und Tabus war, zeigte sich dann im politischen Aufbegehren der 68er-Bewegung, aber auch auf dem Feld der Künste: zumal in Happening und Fluxus als zunächst irritierenden und provozierenden Darstellungsformen.

Davon beeinflusst, entstanden Niehaus' „Einige Anweisungen für die Mittellage“ für die Gruppe 8 Köln, eine von 1969 bis 1972 existierende Vereinigung rheinischer Komponisten, der er selbst angehörte. Die Uraufführung fand im Herbst 1969 im Concertgebouw in Amsterdam statt. Weitere Aufführungen folgten, und zwar, wie Niehaus 1994 im Rückblick festhielt, „meist als Verbindungsstück zwischen mehreren Solostücken, Duos, Trios etc. anderer Komponisten“. Gegründet hatte sich die Gruppe 8 mit der Absicht, einerseits Werke der Mitglieder und andere Neue Musik aufzuführen, andererseits aber auch kollektiv zu improvisieren und zu komponieren.

„Einige Anweisungen für die Mittellage“ korrespondieren eng mit der geistigen Haltung und Aufbruchsstimmung ihrer Zeit. Die Besetzung ist, wie im Untertitel dargelegt, flexibel, mindestens drei Spieler hielt Niehaus jedoch für nötig. Als „Partitur“ dienen 15 Karten, auf denen die Anweisungen für die Spieler „notiert“ sind, nebst einer Karte mit „Vorbemerkungen“ und einer Umschlagseite mit „Anmerkungen für die einzelnen Instrumentalisten“. Unterteilt sind die Karten, die wie beim Kartenspiel gemischt und aufgenommen werden, in drei Kategorien: Karten mit graphischer Notation, Karten mit einer Mischung aus graphischer und konventioneller Notation und Karten mit verbalen Instruktionen, etwa: „Imitieren Sie einen der Partner in wechselnden zeitlichen Abständen.“ Zudem kann bei den Karten 1–5 die Leserichtung variiert werden.

Es versteht sich von selbst, dass trotz genauer Umsetzung der Vorgaben vieles der freien Interpretation und dem Zufall überlassen bleibt. Doch das Insistieren auf Freiheit und Zufall darf gerade nicht zur Beliebigkeit führen, sondern zielt, im Gegenteil, auf erhöhte Verantwortung der Interpreten, wie sie auch John Cage einforderte. Gleichwohl sind „Einige Anweisungen für die Mittellage“ ein vollkommen eigenständiges und hoch spannendes Stück, das jedes Mal garantiert anders klingt – und diese Form der „Poesie“ brauchte Manfred Niehaus (nicht nur) zu diesem Zeitpunkt.



fand es Referenzen in der Musikgeschichte, auf die es sich bezog. Die erste war der „Feuerzauber“ aus Richard Wagners Oper „Die Walküre“, als der Feuergott Loge auf Befehl Wotans die ungehorsame Brunhilde, Wotans Tochter, mit einem undurchdringlichen Feuerring umgibt – jenem Feuerring, aus dem Brunhilde von „Siegfried“ in der gleichnamigen Fortsetzung des Ring-Zyklus befreit wurde. Am Stadttheater von Minden stand „Die Walküre“ im September 2016 auf dem Spielplan. Für ein Konzert anlässlich dieser Aufführungen entwarf das Ensemble Horizonte ein sich auf Wagners „Feuerzauber“ einlassendes „Improvisationsmodell“, das mit experimentellen Spieltechniken gleichwohl in der Tonsprache der Gegenwart verortet ist. Als Ergänzung und Gegenpol zu Wagner wurde zudem Alexander Skrjabin's sinfonische Dichtung „Prometheus – Das Gedicht des Feuers“ (1909/10) herangezogen. Auch dieses Werk regte die Fantasie des Ensembles in mehrfacher Weise an; einerseits durch die zugrunde liegende Geschichte aus der griechischen Mythologie, nach der Prometheus den Göttern das Feuer vom Himmel stahl, um es den Menschen – als Feuer der Erkenntnis – zu bringen, wofür Zeus ihn schwer bestrafte, indem er ihn anketten und Geier an seiner Leber fressen ließ; und andererseits durch Skrjabin's Musik selbst, in der die Verwendung eines komplexen, klanglich visionären „mystischen Akkords“ das Werk im Innersten zusammenhält. „Mit glühender Intensität“ lautet denn auch vielsagend eine Aufführungsanweisung im vorfixierten Part der „Farben des Feuers“, die mit züngelnden Klangkaskaden aufblühen.

The musical score is divided into three measures. The first measure is marked with a circled '6' and a box containing '11"', with the tempo instruction 'molto moderato'. The second measure is marked with a circled '7' and a box containing '3"', and the third measure is marked with a circled '8' and a box containing '8"'. The score includes several staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *rapido*, *gliss.*, *ff*, *p*, *f*, and *sub. pp*. Performance instructions include 'mit glühender Intensität' and 'Steg auf der sehr schnell'. The score also features a section with a treble clef and the tempo instruction 'tempo moderato gliss.'.

Musical score for measures 20-26. The score is for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 20-26. Dynamics: *f p*, *f p*. Includes a *sul pont.* marking at the end.
- B. Cl.:** Measures 20-26. Dynamics: *sf*, *sf*, *sf*.
- Vl.:** Measures 20-26. Dynamics: *p*, *sf*, *f*, *f*, *f*.
- Vla.:** Measures 20-26. Dynamics: *ff*, *sf*, *f*, *f*. Includes a *pizz.* marking at the end.
- Vc.:** Measures 20-26. Dynamics: *p*, *f*, *p*, *ff*. Includes markings for *ord.* and *gliss.*

Musical score for measures 27-33. The score is for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 27-33. Dynamics: *p*. Includes a *H* marking above measure 30.
- B. Cl.:** Measures 27-33. Dynamics: *mp*, *f*.
- Vl.:** Measures 27-33. Dynamics: *mf*. Includes an *arco* marking.
- Vla.:** Measures 27-33. Dynamics: *mf*. Includes an *arco* marking.
- Vc.:** Measures 27-33. Dynamics: *mf*.

Ulrich Schultheiss: Spuren (2016)

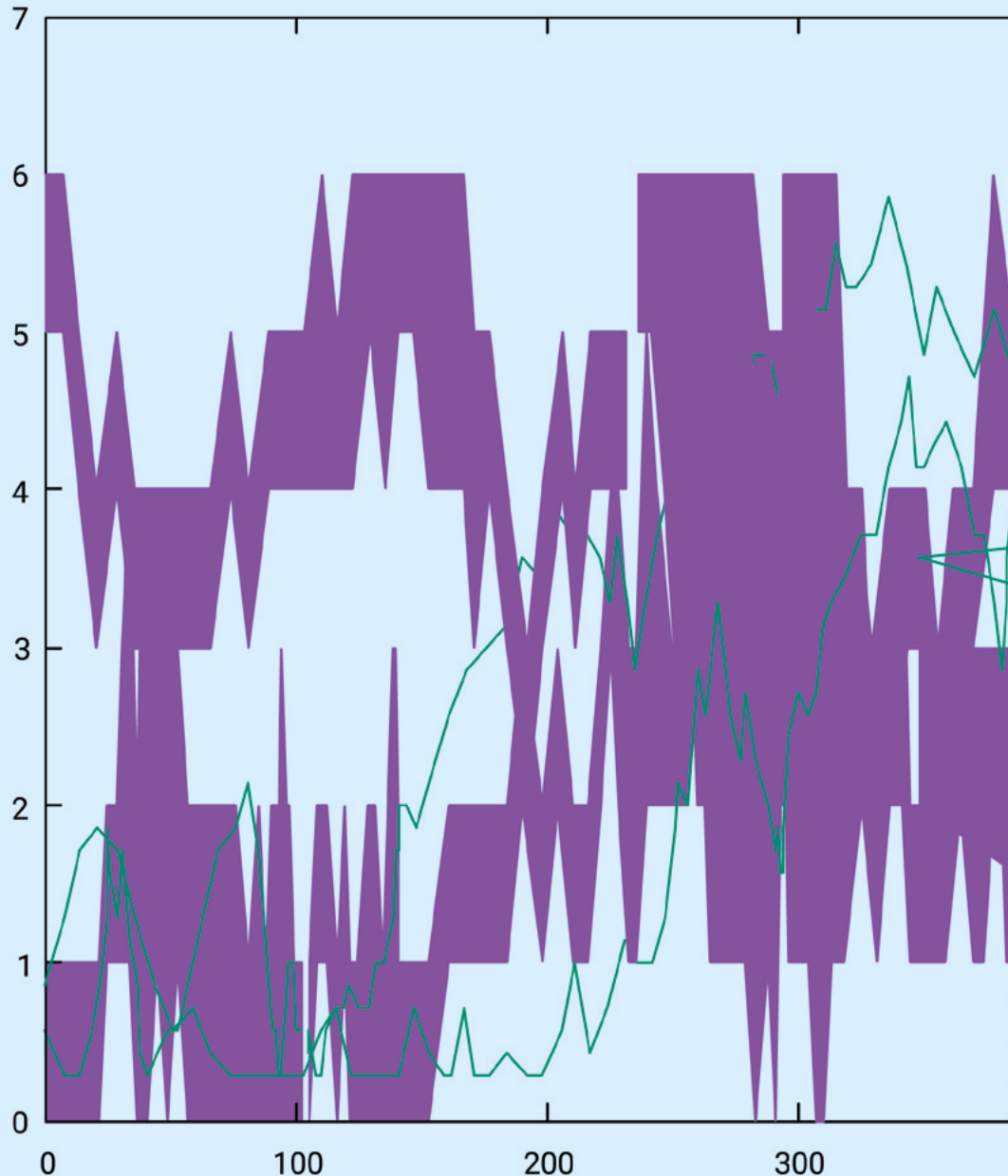
„Spuren“ zu hinterlassen kann ganz unterschiedliche Denk- und Erlebnisräume berühren: von der Fährtsuche im Wald bis zu Spuren im Sinne von Rückständen etwa bei chemischen Analysen zur Ermittlung von Todesursachen. Eins liegt jedoch auf der Hand: Wer oder was die „Spuren“ hinterließ, ist selbst nicht mehr anwesend, zumindest nicht mehr in vollem Umfang – und das lenkt den Blick auf die existenziellen Dimensionen dieses Begriffs. Wer wollte nicht Spuren hinterlassen, zumal in Anbetracht der Erkenntnis des Todes, einem maßgeblichen Impulsgeber auch für die Künste und Religionen, die letztlich ihren Ursprung darin haben, sich – planvoll oder intuitiv – mit der eigenen Endlichkeit auseinanderzusetzen und Modelle für die Ewigkeit zu entwerfen.

Gerade die Tonkunst, auch die zeitgenössische, ist für die Verhandlung existenzieller Belange prädestiniert, was in ihrem flüchtigen Erscheinungsbild als Zeitkunst wurzelt. Jeder Ton, jeder Klang ist im Moment seines Entstehens bereits im Vergehen begriffen; seine Existenz pflanzt sich von Augenblick zu Augenblick fort und zieht Spuren der Erinnerung wie einen Kondensstreifen hinter sich her. Das Ergründen eines tieferen Sinns, die Befragung des eigenen Daseins, die imaginäre Ankopplung an ein großes Ganzes sind auch für die Tonkünstler unserer Tage wesentliche Motivationen, obwohl das nicht immer offensichtlich ist, geschweige denn plakativ oder pathetisch hervorgehoben wird.

Unterschwellig zur Geltung kommt dieses Ansinnen auch in „Spuren“ für Flöte, Bassklarinette, Violine, Viola und Violoncello (2016) von Ulrich Schultheiss. Im Spannungsfeld aus extremen Aufwallungen und Auflösungstendenzen kreuzen und queren sich darin Linien und Felder, Aktionen und Zustände, kontrastierend und kommunizierend, sich verlierend und wiederfindend, „penetrant“ und sachte, „stählern“ und zart, stets ihre eigenen „Spuren“ verfolgend, ihren Zeichen und Echos nachspürend, wie der Komponist erläutert: „Klang, Tonmaterial und Dramaturgie dieses Werks leben von Momenten des Nachhalls und der Nachzeichnung: Dies geschieht einerseits deutlich hörbar, oft aber auch ganz subtil oder diskret. Das musikalische Material – Motive, Klangformeln, rhythmische Zellen etc. – hinterlässt unterschiedlichste Spuren, die immer wieder aufgegriffen werden, sich aber auch differenziert weiterentwickeln. Auch die Tonalität hinterlässt Spuren: tonale Zentren bilden Beziehungen oder werden konsequent angesteuert, was bewusst oder unbewusst wahrnehmbar ist und der Komposition ihre Form gibt. Aus der Vielzahl von Synonymen zum Begriff Spuren gefielen mir folgende für den musikalischen Kontext am besten: Überreste, Andeutung, Abdruck, Anknüpfungspunkt, Anhaltspunkt, Symptom, Effekt, Rest, Nuance. Aber wie können Spuren klanglich in Erscheinung treten, ohne dass sie wie

Effekte wirken? Meine Instrumentation soll stets klar und transparent und trotzdem klanglich differenziert sein. Eigentlich erschaffe ich als Komponist durch meine Instrumentation „neue“ Instrumente. Beim Komponieren, das für mich in direkter Verbindung mit dem Instrumentieren steht, modelliere ich Einzeltöne, Tonfolgen und Zusammenklänge ähnlich einem bildenden Künstler. Einschwingvorgang, stationäre Phase und Ausschwingvorgang eines Tones oder Klangs verfolge ich beim Komponieren sehr genau mit: Rein theoretisch kann ich jede dieser Phasen beeinflussen. Und das passiert eben dann, wenn es die musikalische Dramaturgie verlangt. Tonmaterial und resultierende Klangfarbe stehen somit in enger Beziehung.“

The image displays a musical score for Ulrich Schultheiss' 'Spuren' (Auszug). The score is organized into five systems of staves. The first system features dynamics such as *mf*, *mp*, *f*, and *pp*, along with the instruction 'poco a poco accel.' and a tempo marking '(♩=128)'. The second system includes dynamics like *pp*, *mf*, *mp*, *f*, and *pp*, with markings for 'Flttz.' and 'H'. The third system shows dynamics *mp* and *p*, and a marking '[stählern]'. The fourth system has dynamics *mf* and *f*, and a marking 'ord.'. The fifth system includes dynamics *mp*, *molto*, and *p*, and a marking '[stählern]'. The sixth system is marked 'O a tempo (♩=128)' and has dynamics *mf*. The seventh system has dynamics *mf* and a marking 'ttz.'. The eighth system features dynamics *poco f*, *sf*, and *p*, and a marking 'ord., espressivo'. The ninth system has dynamics *sf* and *p*, and a marking 'ord.'. The tenth system includes dynamics *poco f* and *mf*, and a marking 'ord., espressivo'.



Emanuel Wittersheim: Yellow Curtain; OxFFE600 (2016)

Hätte die Großmutter dem kleinen Emanuel nicht ein Heftchen mit leeren Notenzeilen geschenkt, wer weiß, ob ein Werk dieses Komponisten die aktuellen STATIONEN bereichern würde. Kleine Ursache – große Wirkung, dieses Phänomen ist auch in der Tonkunst allenthalben präsent: in der Musik selbst und in den Werdegängen ihrer Schöpfer. Dass, wie Emanuel Wittersheim kundtat, ein Verwaltungsfehler beim Einschreiben an der Folkwang Universität in Essen dazu führte, dass er instrumentale und elektronische Musik studierte, mutet kurios an, zumal er den Irrtum ja hätte richtig stellen können. Tat er aber nicht, vielmehr begriff er ihn wohl als Fingerzeig des „Schicksals“, dem er nicht „entrinnen“ wollte und konnte.

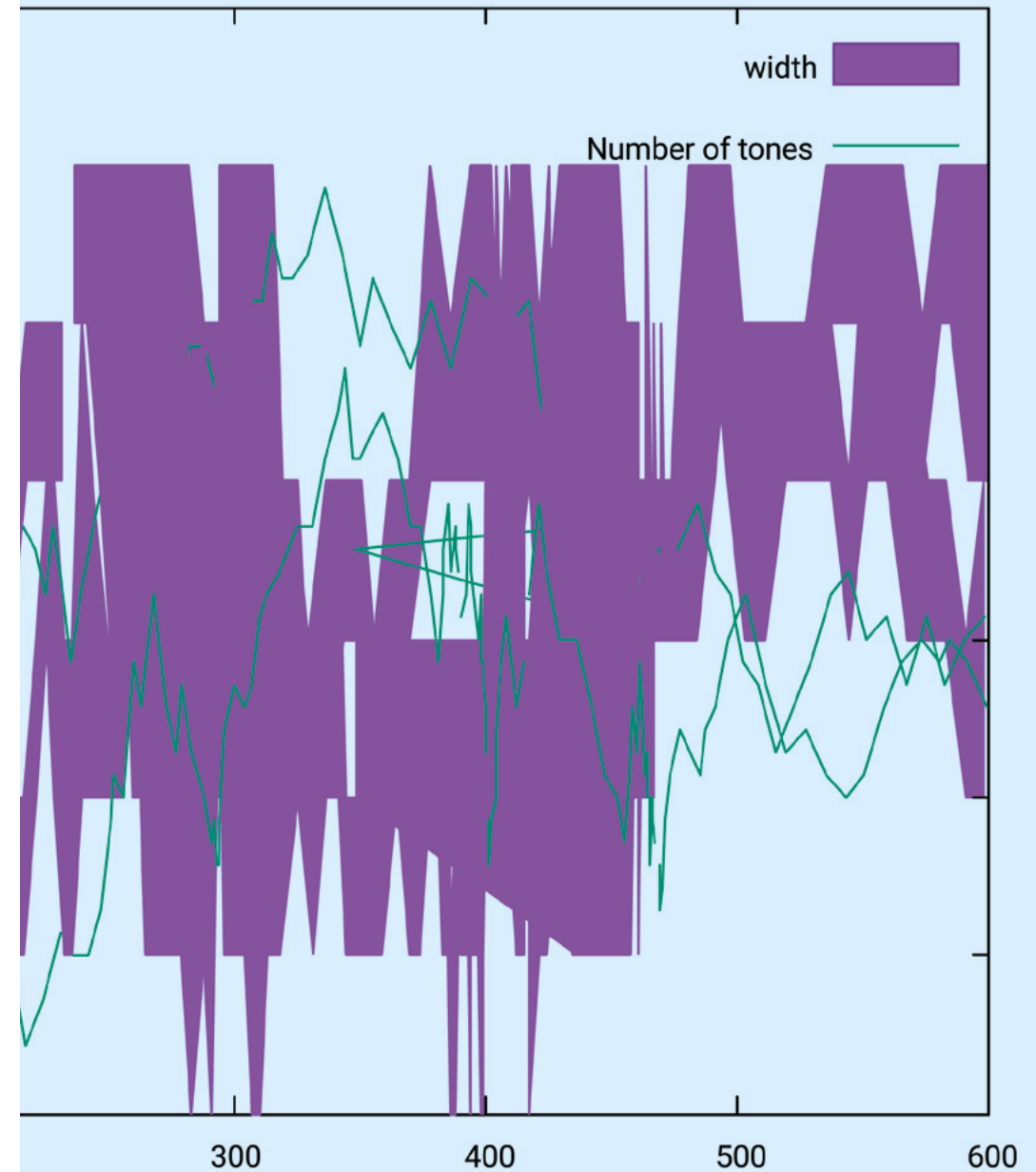
Mittlerweile ist aus Wittersheim ein umtriebiger Komponist, Musiker und Klangregisseur geworden, ein Grenzgänger zwischen Jazz, Noise, Elektronik-Szene und Neuer Musik, der den Umgang mit neuen Medien und technischen Innovationen nicht scheut. Aber auch literarische Vorlagen inspirieren ihn, wenngleich nicht gerade zu einer traditionellen Vertonung, sondern eher zur Umwandlung sprachlicher Strukturen in genuin musikalische, wie er es mit Teilen aus Jean-Paul Sartres Roman „Der Ekel“ in seinem Stück „Nichts. Existiert“ praktizierte. In jedem seiner Werke wendet Wittersheim jeweils spezifische Kompositionstechniken an, die auch computergestützte Verfahren samt algorithmischen Prozessen einschließen. Da erscheint es fast traditionell, dass er in „Yellow Curtain; OxFFE600“ zumindest indirekt auch auf die altherwürdigen Kirchentonleitern zurückkam.

Besonders angesprochen hat ihn deren modifiziertes Fortexistieren im Jazz, woraus er das harmonische Material ableitete und verfremdete: „Diese quasi-tonalen Skalen wurden“, so Wittersheim, „mit einem Algorithmus in eine große Anzahl von Feldakkorden, also Akkorde, die über mehrere Oktaven gehen, transformiert und dann instrumentiert. Durch das ganze Stück ziehen sich zwei harmonische Ebenen, die teilweise deutlich voneinander getrennt sind (sehr hoch gegen sehr tief gleich zu Beginn), sich dann aber aufeinander zu bewegen, miteinander verschmelzen und sich wieder trennen. Am Ende bleibt ein diatonisches Total: Alle Instrumente treffen sich in der gleichen Oktavlage, spielen unisono den gleichen Rhythmus.“

Trotz des akribischen Ansatzes stellen die mathematischen Proportionen in „Yellow Curtain; OxFFE600“ nur die eine Seite dar, der das Emotionale und Seelische gleichberechtigt gegenübersteht. Ja, Wittersheim bannte seine inneren Beweggründe, die er nicht verschweigt, in ein strenges Gerüst: „Manchmal ist alles so dunkel, düster und kaputt, dass einem nicht nur

die Wörter, sondern auch die Töne ausgehen. Dann bleibt nur noch eines: einen dicken Pinsel nehmen und alles gelb anmalen. Gelb und rot und blau und grün, bis die Oberflächen wieder glänzen. Natürlich wird die Farbe irgendwann wieder abbröckeln und die darunter liegende Dunkelheit freigeben, aber bis es soweit ist, strahlt alles in den besten Farben. Zumindest für einen Moment.“

Angedeutet wird die Dualität von sinnlichem Potenzial und dem Netz vielschichtiger Strukturmerkmale bereits im Titel, der neben dem „gelben Vorhang“ auch einen HTML-Farbcode enthält, wie Emanuel Wittersheim darlegt: „FFE600 ist (wenig überraschend) ein warmer, Sonnenblumenartiger Gelbton. Ob – und wenn ja an welchen Stellen – das Stück tatsächlich ‚gelb‘ klingt, muss jeder Zuhörer jedoch für sich selbst entscheiden.“



(♩ = 36)

118

20

Fl (f)

Hb (f)

Cl (f)

ClB (f)

Fg (f)

C (mf)

Tp (mf)

Tb (mf) (s. f. endus)

Tu (p)

Hrp

Vi (H)

Vii (H)

Va (H)

Vc (H)

Cb (H)

Iannis Xenakis: Jalons (1986)

„Die Musik ist, kraft ihres abstrakten Wesens, die erste der Künste, welche die Versöhnung wissenschaftlichen Denkens mit künstlerischer Schöpfung vollzogen hat.“ Dieser Ausspruch aus seiner Schrift „Musiques formelles“ von 1963 war für Iannis Xenakis alles andere als graue Theorie, denn in seinem Schaffen spiegeln sich seine Worte unmittelbar wider. Allerdings hätte es auch schon früh tragisch für den jungen Griechen enden können. Er kämpfte gegen die Nationalsozialisten, anschließend im griechischen Bürgerkrieg und geriet mit einer schweren Gesichtsverletzung in Gefangenschaft. Nach seiner Flucht nach Frankreich wurde er in Abwesenheit zum Tode verurteilt.

Xenakis blieb in Paris und studierte Komposition und Musikanalyse bei Arthur Honegger, Darius Milhaud und Olivier Messiaen. Noch in Athen hatte er am Polytechnikum ein Architektur- und Ingenieursstudium absolviert, in Paris arbeitete er 12 Jahre im Büro des berühmten Architekten Le Corbusier. Vor allem Messiaen erkannte Xenakis' Potenzial als Komponist und riet ihm, sich auf die Tonkunst zu konzentrieren und naturwissenschaftliche und musikalische Elemente miteinander zu verschmelzen. Aber auch die für ihn drängenden existenziellen Fragen fanden Eingang in seine Werke. Mit an kultisch-rituelle Dimensionen gemahnender Intensität und mythischer Wucht offenbaren sie auch archaische Einflusssphären. Um die damit verbundene Ausdruckskraft zu bändigen, legte sich Xenakis Fesseln in Form mathematischer Theorien an, wobei er die dadurch bedingten Zwänge als eigentlichen Schlüssel zur Freiheit begriff. Dem seriellen Denken der Nachkriegsavantgarde stand er allerdings ablehnend gegenüber. Bereits in seinem 1956 veröffentlichten Aufsatz „La crise de la musique serielle“ konstatierte Xenakis, dass die Funktion des Einzeltons in der seriellen Polyphonie nicht mehr wahrnehmbar sei, was ein akustisches Chaos auslöse. Er zeigte auch gleich eine Alternative auf, nach der hoch komplexe polyphone Klangfelder nur „global“, mittels statistischer Gesetze, zu verwalten und in eine logische Ordnung zu bringen seien.

Diese „Gesetze“ wirken im Hintergrund, im Klangbild wahrzunehmen sind sie kaum. Das gilt auch für sein Ensemblestück „Jalons“, das Xenakis 1986 für das Ensemble Intercontemporain schrieb. Die Uraufführung fand unter Leitung von Pierre Boulez im Januar 1987 in Paris statt. In sechs Abschnitten entfalten sich streng organisierte „Merkmale“ oder „Zeichen“ (die deutsche Übersetzung des Titels), die von tonalen Strukturen und „geordneten Verhältnissen“ ausgehen und sich in Richtung einer kalkulierten Unordnung entwickeln. Das heißt aber nicht, dass klangliche Härten kontinuierlich zunehmen würden; vielmehr verhalten sich Klang und Struktur in subtiler Abhängigkeit gegenläufig zueinander.

Sein Tonmaterial entnahm Xenakis antiken Skalen, die er mittels mathematischer Prozesse quasi aussiebte oder herausfilterte. Unterschiedliche klangliche Qualitäten mit spezifischen Eigenschaften werden miteinander konfrontiert: dichte rhythmische Schichten und einfache Texturen, schillernde Glissandos und stabile Tonhöhen, die aber nicht die Funktion von Haltepunkten im Kosmos zerfasernder Stimmverästelungen erfüllen. Jede Form der Ordnung ist trügerisch und vom Zerfall bedroht, und selbst das sachte Einmünden des Stücks in Stille und „Leere“ brennt sich wie eine Nadelspitze ein. Es weist mit bohrender Schärfe über sich hinaus auf Xenakis' künstlerisches Credo: „Ich wollte mich mit der Leere, die uns umgibt und in der wir leben, auseinandersetzen. Die gewaltigste Leere ist diejenige, die mit unserem Schicksal in Verbindung steht – mit dem Leben und dem Tod und dem sichtbaren und dem unsichtbaren Universum.“

20

Handwritten musical score for Iannis Xenakis' 'Jalons' (Auszug), page 20. The score consists of 14 staves. The top two staves feature complex rhythmic patterns with vertical stems and dots. The third staff is labeled '(Cl / Basse)'. The fourth staff is labeled '(Fg)'. The fifth staff has a 'mf' dynamic marking. The sixth staff has a 'p' dynamic marking. The seventh staff has a 'Cui v. a. H > f' marking. The eighth staff has a 'p' dynamic marking. The ninth staff has a 'B' marking. The tenth staff has a 'III III III' marking. The eleventh staff has a 'III III III' marking. The twelfth staff has a 'CORDES: p' marking. The thirteenth staff has a 'III III III' marking. The fourteenth staff has a 'III III III' marking.

Mijin Oh

Geboren wurde Mijin Oh 1988 in Südkoreas Hauptstadt Seoul. Mit sechs Jahren erhielt sie ihren ersten Klavierunterricht. In ihrer Schulzeit sang sie im Chor. Zunächst war eine Laufbahn als Musikerin nicht vorgezeichnet, im Alter von 17 Jahren entschloss sich Mijin Oh aber, Komponistin werden zu wollen. Erste Versuche stammen aus dieser Zeit. Kurz darauf studierte sie dann an der Chu-Gye University for the arts in Seoul Komposition bei Inho Park. 2012 bekam sie den zweiten Preis der Asian Composer League Korea. 2013 siedelte sie nach Deutschland über und absolvierte ein Aufbaustudium an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf bei Manfred Trojahn. Mittlerweile wurden Werke von ihr von Ensemble Octans und Ensemble Musikfabrik aufgeführt.

Manfred Niehaus

Geboren wurde Manfred Niehaus 1933 in Köln. Mit zehn Jahren bekam er Violinunterricht und machte erste Kompositionsversuche. Von 1957 bis 1962 studierte er bei Bernd Alois Zimmermann, zeitweise war er dessen Assistent. Zur gleichen Zeit schrieb er zahlreiche Bühnenmusiken. 1962 und 1963 war er im Schuldienst tätig, von 1963 bis 1965 als Dramaturg und Regisseur an der Württembergischen Landesbühne. 1966 wirkte er freischaffend als Komponist und Regisseur und erhielt den Förderpreis der Stadt Köln. Von 1967 bis 1989 war er dann Musikredakteur beim WDR in Köln, von 1971 bis 1998 nebenamtlich Chorleiter in Bergisch Gladbach. Seit 1990 arbeitete er wieder freischaffend als Komponist, Arrangeur und Regisseur. Manfred Niehaus starb im Februar 2013 in Köln.

Ensemble Horizonte

s.u. Interpreten

Ulrich Schultheiss

Ulrich Schultheiss wurde 1956 in Nürnberg geboren und arbeitet seit den 1980er-Jahren als Komponist und Arrangeur im Bereich zeitgenössischer und funktionaler Musik. Seine musikalische Sprache ist häufig von Elementen anderer Genres, Kulturen oder Kunststrichtungen durchdrungen. Seine Werke werden in Europa, in Staaten der ehemaligen Sowjetunion, in Nord- und Südamerika, im Mittleren Osten sowie in Fernost aufgeführt. Hinzu kommen Rundfunkaufnahmen und CD-Produktionen im In- und Ausland. Neben seiner künstlerischen Tätigkeit hat er eine Professur an der Musikhochschule Münster inne. Sein Werkkatalog enthält Musik für Gesang, Soloinstrumente, Kammerensembles, Orchester sowie Kompositionen und Arrangements für Film, Kabarett, Theater und Performance.

Emanuel Wittersheim

Geboren wurde Emanuel Wittersheim 1989 in Köln. Nach Abitur und Zivildienst studierte er von 2010 bis 2015 instrumentale und elektronische Komposition an der Folkwang Universität der Künste bei Günter Steinke, Roman Pfeifer und Thomas Neuhaus. Davor lagen erste Gehversuche an einem primitiven Alleinunterhalter-Keyboards, dessen Möglichkeiten freilich bald ausgeschöpft waren. Sein vielseitiges Interesse an Filmmusikkomposition, Hörspiel, Jazz und Popmusik mündete in eine Identität als Grenzgänger zwischen den Genres mit Schwerpunkten auf Neuer Musik und Elektronik. Heute lebt Emanuel Wittersheim in Münster und ist freiberuflich als Komponist, Tontechniker, Klangregisseur, Improvisationsmusiker und Darsteller in der Düsseldorfer Tanzcompagnie „Neuer Tanz“ tätig.

Iannis Xenakis

Iannis Xenakis wurde als Sohn griechischer Eltern im rumänischen Brăila geboren. Zunächst ließ er sich in Athen zum Bauingenieur ausbilden. 1947 ging er, nach Teilnahme am Widerstand gegen die Nationalsozialisten und am griechischen Bürgerkrieg, als politischer Flüchtling nach Frankreich. Xenakis arbeitete zunächst als Architekt mit Le Corbusier zusammen und gestaltete etwa den Philips-Pavillon auf der Brüsseler Weltausstellung 1958. 1952 belegte er Kompositionskurse bei Olivier Messiaen. In den 1950er-Jahren publizierte er auch erste Kompositionen. Rasch stieg er zu einer führenden Persönlichkeit der modernen Musik auf; er experimentierte mit Techniken, die bald zum Grundrepertoire der Avantgarde des 20. Jahrhunderts gehören sollten. Iannis Xenakis starb 2001 in Paris.

Das eigens für die STATIONEN III ins Leben gerufene Ensemble CON-FUSION setzt sich zusammen aus dem Neue Musik Ensemble Aachen, dem Ensemble Horizonte, Detmold, und der Sinfonia NRW, Dortmund.

Neue Musik Ensemble Aachen

Das Neue Musik Ensemble Aachen (NMEAC) wurde 2003 von freischaffenden InstrumentalistInnen und KomponistInnen gegründet. Alle Mitglieder verbindet das Ziel, für die faszinierende Klangwelt zeitgenössischer Musik ein breites Publikum zu gewinnen. In den Konzertprogrammen des Ensembles wird neben Ur- und Folgeaufführungen neuester Kompositionen auch Werken vergangener Jahrzehnte breiter Raum gewährt. Seit seinem Debüt-Konzert im Rahmen der Ausstellung „Ex-Oriente“ im Jahr 2003 bereichert das NMEAC viele Aachener Kulturereignisse. Zudem gastiert es im benachbarten Ausland (Belgien, Niederlande) und auf Musikfestivals wie dem Düsseldorfer Festival „Klangräume“, dem Debussy Festival der Kölner Hochschule für Musik und Tanz sowie bei den Jüdischen Kulturtagen im Rheinland unter der Schirmherrschaft der Ministerpräsidentin von NRW. Kooperationen ging das NMEAC etwa mit der Deutsch-Japanischen Kulturgesellschaft Aachen e.V. und dem Aachener Theater K ein. 2010 initiierte das Ensemble die neue Konzertreihe „Terra incognita“ – Junge Deutsche Musik, die der Deutsche Musikrat und die Stadt Aachen förderten.

Ensemble Horizonte

Das Detmolder Ensemble Horizonte widmet sich seit 1990 in variabler Besetzung – vom Duo bis zur 16-köpfigen Formation – vor allem der zeitgenössischen Musik. Künstlerischer Leiter ist der Komponist Jörg-Peter Mittmann, der aus Minden stammt und ebenfalls in Detmold studierte. Wichtiger als jede stilistische Festlegung war und ist dem Ensemble der Wunsch, durch thematische Schwerpunkte und das Eingehen auf spezifische Raumsituationen Kontexte zu schaffen, die auch dem unvorbereiteten Hörer Orientierung in der Klangwelt der Moderne vermitteln. So dienen Beziehungen zwischen Tradition und Moderne sowie Wechselwirkungen zwischen Musik und anderen Kunstgattungen als Schlüssel für neue Erlebnisperspektiven, die auch einem breiten Publikum ohne Vorkenntnisse – wohl aber mit Mut und Abenteuerlust – die spannende Welt zeitgenössischer Klangsprachen öffnen. Das Ensemble Horizonte arbeitet mit verschiedenen Theatern, mit namhaften Gastkünstlern und Komponisten, mit Rundfunkanstalten und vielfältigen Veranstaltern im In- und Ausland zusammen. In der Klangwerkstatt Detmold richtet es seit 2007 eine eigene Konzertreihe aus.

Sinfonia NRW

Sinfonia NRW ist ein Kammerorchester mit wechselnden Besetzungen und vornehmlich jungen Musikerinnen und Musikern in Trägerschaft des Vereins für Neue Musik Dortmund e.V.. Der Klangkörper hat sich der Musik des 21. und späten 20. Jahrhunderts verschrieben. Nach kammermusikalischen Anfängen erreichte das Orchester 2007 eine Größe von bis zu 20 MusikerInnen und absolvierte im Herbst desselben Jahres eine erfolgreiche Tournee durch das Ruhrgebiet. In diesem Rahmen gastierte es an repräsentativen Spielorten wie dem Gasometer Oberhausen oder der Rohrmeisterei Schwerte. In der Saison 2008/2009 gab das Orchester seinen Einstand in der Tonhalle Düsseldorf, 2010 debütierte es mit einem Schumann-Programm beim traditionsreichen Festival Bergische Biennale für Neue Musik und 2011 in der Historischen Stadthalle Wuppertal. Besondere Erfolge beim Publikum erzielte es mit dem Projekt „Katharsis“ unter Einbezug literarischer Elemente 2013 in Dortmund und Aachen. Das Anfang 2016 durchgeführte Projekt „Ciascuno“ mit der Geigerin Ioana Cristina Goicea als Solistin begründete die Zusammenarbeit mit Florian Erdl als Gastdirigenten.

Susanne Blumenthal

Susanne Blumenthal studierte Deutsch, Schulmusik und Dirigieren in Mainz, Köln, Essen und Frankfurt. Meisterkurse absolvierte sie etwa bei Bernhard Haitink, Sylvain Cambreling und David Zinman. 2007 gewann sie den 1. Preis beim Dirigentinnen-Wettbewerb der Bergischen Symphoniker. 2009/10 war sie Stipendiatin der Internationalen Ensemble Modern Akademie, wo sie insgesamt 14 Konzertproduktionen u.a. in Zusammenarbeit mit Helmut Lachenmann, Hans Zender, Nicolaus A. Huber und Friedrich Cerha leitete. Sie ist Dirigentin des Ensembles mam.manufaktur für aktuelle musik und des EOS Kammerorchesters Köln. Mehrfach übernahm sie die Assistenz bei Produktionen mit Beat Furrer, wiederholt wurde sie für die musikalische Leitung ans Schauspiel Frankfurt engagiert. 2011 gewann sie mit ihrem Konzept „Timeshift“ die Ausschreibung „Fonds experimentelles Musiktheater“ und führte diese Produktion an den Städtischen Bühnen Münster zu großem Erfolg. Seit der Spielzeit 2013/14 leitet sie den Philharmonischen Chor Bochum. Zudem unterrichtet Susanne Blumenthal seit dem Wintersemester 2014/15 Orchesterdirigieren an der Musikhochschule Leipzig.

Texte und Redaktion: Egbert Hiller

Programmgruppe: Johanna Daske, Johannes Marks,
Ulrich Maske, Jörg-Peter Mittmann

Schulprojekt: Lesley Olson und Johanna Daske

Öffentlichkeitsarbeit: Vera Firnbach

Grafik: Christa Marek

Gesamtkoordination: Albrecht Zummach

Eine Veranstaltung des Landesmusikrats NRW (www.lmr-nrw.de)
und der Kölner Gesellschaft für Neue Musik (www.kgnm.de)

In Kooperation mit

Gesellschaft für Zeitgenössische Musik Aachen (www.gzm-aachen.de)

Verein für Neue Musik Dortmund (www.orchester-sinfonia.de)

Initiative Neue Musik Ostwestfalen-Lippe (www.initiative-neue-musik-owl.de)

GEDOK, Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstförderer (www.gedok.de)

Gesellschaft für Neue Musik Münster (www.gnm-muenster.de)

Gesellschaft für Neue Musik Ruhr (www.gnmr.de)

Cooperativa Neue Musik, Bielefeld (www.cooperativaneuemusik.de)

Unterstützt von Kulturreferat der Stadt Münster, Kulturreferat Bielefeld, Kulturreferat
der Stadt Köln, Kulturbüro der Stadt Essen und Kulturbetriebe Aachen

Gefördert durch das Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur
und Sport des Landes NRW

LANDESMUSIKRAT.NRW



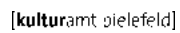
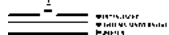
Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen



Gebiet: Aachen



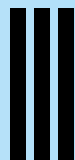
Die Oberbürgermeisterin
Katharina



Sinfonia NRW

cooperativa neue musik

STATIONEN



Neue Musik aus NRW