



KLANGZEITORT

[4/4] —

Peter Fuchs: NEUE MUSIK — THEORETISCH

Essay zu einem Gespräch mit

Irene Klutschke, Leah Muir, Iris ter Schiphorst, Wolfgang Heiniger

APR —3— Alte Musik/Neue Musik

—12— Das Funktionsflimmern der Neuen Musik

MAI —12— Fremd- und Selbstreferenz – Ein Zugang zur Singularität Neuer Musik

—14— Neue Musik und Kommunikation

—17— Präliminarien zur Funktionsbestimmung der Neuen Musik [1/2]

JUN —22— Präliminarien zur Funktionsbestimmung der Neuen Musik [2/2]

—24— Die Akzeptanz und das Medium der Neuen Musik

—26— Die Schönheit der Neuen Musik und der höhere Indifferenzpunkt

—28— Die Form und das Medium der Neuen Musik

JUL —32— Die Einheit von Partitur und Aufführung und die Operation der Neuen Musik

—36— Der Systemstatus der Neuen Musik

—38— Erneut: Die Funktion der Neuen Musik —
Weltstimmungsgehalt und Parallelmusik ...

[Fortsetzung von → JUN]

—31—

Es ginge dann um einen Grenzübergang, der nicht absolut vollzogen werden kann, sondern eher wie ein ›Simulacrum‹ fungiert: als Kreuzen auf die andere Seite von Sinn im Schema Sinn, nicht jedoch als Verlassen der Sinnform selbst. Die Grenze zum Nicht-Sinn wird nicht überschritten, sie liegt jenseits der Begreifbarkeit, wie jedes Nachdenken über den Tod schnell zeigt. Sie wird im Dementi der Fremdreferenz sinnförmig imaginiert.

Das läßt den komplexen Schluß zu, daß mit den Formen Neuer Musik ihr Medium als die Differenz von Fremd- und Selbstreferenz errechenbar wird – mit dem Präferenzwert: Selbstreferenz, der aber erlöschen würde, wenn die Fremdreferenz nicht irgendwie doch mitgeführt werden könnte. Dieses Mitnehmen setzt voraus, daß die Form, die als Musikstück aufgeführt wird, gleichsam ein Addendum, eine Außenseite benötigt, die die Funktionsstelle der Fremdreferenz besetzt, die jedoch nicht selbst Musik ist, obgleich Neue Musik ohne sie nicht vollständig zu beobachten wäre^[1].

Auf der einen Seite, so das Argument, wird in der Neuen Musik, von der hier die Rede ist, Fremdreferenz minimiert; auf der anderen Seite kann Selbstreferenz nicht ohne Fremdreferenz, nicht ohne ihre Gegenseite beobachtet werden. Denn selbst elaborierte Selbstreferenz ist immer noch (wie atomar auch immer) Bezug auf etwas, sonst wäre sie Bezug auf nichts.

Die evolutionäre Errungenschaft, die punktgenau auf diese Schwierigkeit der Neuen Musik zu reagieren scheint, greift zunächst auf das zurück, was es schon lange gab: Notationssysteme für das, was gesungen werden, was gespielt werden, was erklingen soll, Partituren, Einteilungen (partitura), die sowohl das Dirigieren ermöglichen als auch Musikstücke in ›geschriebener‹ Form konservieren.

[1] — Für die weiteren Überlegungen verdanke ich wertvolle Anregungen Klaus Lippe, Komplexität als Programm für ein Beobachten zweiter Ordnung. Zur (Un-)Spielbarkeit der Werke Brian Ferneyhoughs – mit Anmerkungen zu ›On Stellar Magnitudes‹, Vortrag auf der Frühjahrstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, 2012, Dr. i.V.

—33—

Wir haben schon ausgeführt, daß sich auf der Beobachtungsebene zweiter Ordnung die Unterscheidungen beobachten (projizieren) lassen, die in Beobachtungsoperationen erster Ordnung unterschieden werden. Es geht mithin um das Unterscheiden von Unterscheidungen, nicht mehr um Unterschiede zwischen Dingen, Objekten, Gegebenheiten. Sobald diese Technik im Spiel ist, bricht jede Naivität zusammen. Mit ihr entsteht *dezidiert kunstförmige Beobachtung, die zwischen Form und Medium unterscheidet und auch diese Differenz selbst noch kunstförmig verwenden kann — als Medium zweiter Ordnung*, wie es Klaus Lippe formuliert.

Bezogen auf die Frage, wie Neue Musik an Fremdreferenz komme, wäre die Antwort aus dieser Perspektive: Sie erzeugt sich als ›Double‹, oder besser: Sie generiert in den Partituren extern interne Fremdreferenz, oder schöner: intime Extimität, extime Intimität.

Man kann Neue Musik selbstverständlich hören, einfach so, hingehen, hinsetzen, lauschen, aber man hört sie dann sozusagen: hälftig. Kommt Composition, Notation und die Differenz zur Aufführung dazu, wird Neue Musik aus meiner Perspektive systemisch, lehrbar, kunstförmig anschlussfähig.

Jene Ent-Naivisierung, diese Ent-Entlastung der Kognition fügt sich zwanglos an die Ausgangsüberlegung, daß Neue Musik sich von alter Musik dadurch unterscheidet, daß sie sich der Autopoiesis des Bewußtseins, dieser spezifischen Temporalität nicht anbequemt. Sie ist nicht ›trance-tauglich‹.

Wenn wir spielerisch Neue Musik als Name eines Systems begreifen, ergäbe sich (so seltsam wie vielleicht auch schmerzlich), daß die Operation nicht einfach ›Musizieren und Musizieren hören‹ wäre, sondern eben die laufende Inanspruchnahme der Differenz von Partitur und Aufführung als Medium zweiter Ordnung zur Entwicklung von Formen, wie ich jetzt experimentellerweise sagen möchte, der *dritten* Ordnung, von Raffinie-

—35—

Die Einheit von Partitur und Aufführung und die Operation der Neuen Musik

Der Begriff ›einseitig verwendbare Zweiseitenform‹ ist schwierig, klingt nahezu mystisch, ist aber an einfachen Beispielen zu erklären. So sind etwa Systeme, die wir geschlossen nennen, solche Formen. Nehmen wir einmal psychische Systeme: Sie sind einerseits wie jedes Sinnsystem die Differenz von System und Umwelt (und nicht: die eine oder andere Seite der Differenz), aber sie sind für sich selbst nur in der Weise des Wiedereintritts der Differenz in die Schemaseite des Systems. Kurz: Das psychische System verläßt sich nie, es kann sich selbst nur in seiner eigenen Operativität verwenden.

Kein System dieser Art verfügt, wenn man Berichte zu mystischen oder pathologischen Erfahrungen ausblendet, über Möglichkeiten der Ekstasis, des Außer-sich-seins, des Introitus in andere Systeme der gleichen Art. Gedanken durchdringen nicht die Schädelkalotte. Sie haben nicht einmal Kontakt mit den sie ermöglichenden, neuronalen Systemen.

Ein anderes Generalexempel ist, wie schon angedeutet, das Medium ›Sinn‹ selbst. Die Unterscheidung von Sinn/Nicht-Sinn macht nur Sinn: in Sinn. Das Sinnlose begegnet nicht anders denn als Sinn, es ist ein Wort.

Die daraus zu gewinnende These ist, daß die Neue Musik als Medium zwar wie jede Musik zentral Geräusche einsetzt, aber sie dann supercodiert mit der einseitig verwendbaren Zweiseitenform Sinn, aber in einer ganz besonderen Weise: *nämlich als Versuch, Formen zu schaffen, die in der Differenz Sinn/Nicht-Sinn in Sinn die Barre zu kreuzen scheinen.*

Diese Funktion wird verändert mit Neuer Musik: Partituren werden zu ›Eigen-Dingen‹, zu Attraktoren, die konzeptionell (ob bewusst oder nicht) in das Formenspiel, in die Konstitution Neuer Musik hineingehören. Direktiven, wie zu spielen sei, stehen nicht mehr im Zentrum, aber auch nicht so etwas wie die Partitur selbst als ein ›Neben-kunstwerk‹ eigenen Ranges.

Diese These ist jedoch in einem genauen Verständnis essayistisch, eine These also auf Bewährung. Denn wenn von ›absoluter Musik‹ (als Loslösung von Fremdreferenz, als Ausbruch aus der Sinnform) die Rede ist, kommt man nicht umhin, gewichtige evolutionäre Vorentwicklungen (preadaptive advances) mitzusehen, die in den Anfang des 19. Jahrhunderts projiziert werden. Prominentes Beispiel: die späte Kammermusik Beethovens.

Vielleicht kann man die These spezifizieren, wenn man sagt, daß nun Partitur und Neue Musik im Verhältnis einer Art ›reziproker Assistenz‹ stehen oder – begrifflich gewichtiger – eine *konditionierte Koproduktion* unterhalten, ein Ohne-einander-nicht. Beobachtungstheoretisch formuliert, würde dies bedeuten, daß sich die Beobachtungsebene zweiter Ordnung im Moment strukturell etabliert, in dem Partitur und Aufführungspraxis als reziprok assistent beobachtet werden^[2]. Entscheidend dabei ist, daß es sich nicht einfach nur darum dreht, daß Musik seit alters her mit Schriftlichkeit, mit Zeichen- und Notationssystemen verknüpft war – etwa im Sinne einer externen, nicht musikalischen Speicherungseinrichtung. Im Zentrum steht vielmehr jenes ›Ohne-einander-nicht, das eine andere Qualität einführt, eben eine Qualität, die mit unterschiedlichen Beobachtungsebenen ›spielt‹.

[2] — Insofern ist der zitierte Aufsatz von Klaus Lippe hier (aber seiner eigenen Tendenz nach) verallgemeinert worden. Er bezieht sich auf die artistische Praxis Ferneyhoughs, aber kommt von daher zur Idee eines Mediums zweiter Ordnung etc.

—34—

rungsleistungen tertiärer Qualität. Es ist kein Zufall, daß Luhmann die Beobachtungsebene der dritten Ordnung wesentlich, wenn auch andeutungsweise in seinen Schriften zur Kunst und Literatur einführt.

Der Systemstatus der Neuen Musik

Eine Frage, die sich unmittelbar aufdrängt, ist: ob, all dies vorausgesetzt, Musikformen, die ohne Partitur auskommen, etwa Klanginstallationen, bestimmte Formen der elektronischen Musik etc., dann überhaupt der Neuen Musik zuzurechnen wären? Wenn ich mir als Systemtheoretiker diese Frage in eine Heuristik übersetze, dann ist dies die Frage nach der Systemität der Neuen Musik. Ich nenne einmal ein paar Kriterien, die erfüllt sein müßten, damit der Systemstatus als gegeben angenommen werden könnte. Daß ich dabei von sozialen Systemen rede, dürfte bekannt sein.

Da wäre zunächst der Umstand, daß Systeme eine Grenze zu ihrer Umwelt unterhalten. Sie sind definiert durch Änderungen der Fortsetzbarkeitsbedingungen von Kommunikation. Ein Beispiel: Was ändert sich, wenn Frau ter Schiphorst in Bayern Urlaub macht und einen Gasthof betritt, in dem Blasmusik gespielt wird? Wie ändert sich das Reden über Musik? Könnte Neue Musik Thema werden? Könnte an diese Musik eine Aufführung Neuer Musik an diesem Ort anschließen? Mit diesem Publikum etc.pp. So etwas läßt sich auch durch Krisenexperimente testen: Man könnte sich heimlich in eine Disco schleichen und dann um Mitternacht die eigentliche Band betäuben und an deren Stelle treten ...

→ Rückseite

—36—

Ein anderes Kriterium ist die Operation des Systems. Wir haben schon versucht, sie zu bestimmen, ebenso wie das Medium. Spannend wäre es, auf das Kriterium der Symbiotik einzugehen. Darunter wird verstanden, daß soziale (aber auch psychische) Systeme die Körperreferenz in Krisenfällen auf besondere Weise in Anspruch nehmen können. Schlichtes Exempel: Wenn man mit mir diskutiert und mir nicht glaubt, daß etwas, was ich behaupte, der Fall sei, also etwa, Heidegger habe etwas nie so gesagt, dann gehe ich mit dem Widersacher notfalls in jede Bibliothek der Welt, und wir schauen uns die Textstelle an, nutzen also Wahrnehmung aus, um die Krise zu beheben. Ein verbreiteter Fall in Intimsystemen ist es, an Sexualität auszutesten, ob die Beziehung noch funktioniert. Die Heuristik im Blick auf unser Thema wäre demnach, wann muß Neue Musik (und kann sie überhaupt) ihre spezifische Körperreferenz aktivieren?

Letztes Beispiel, die sogenannte Nullmethodologie. Gemeint ist damit, daß soziale Systeme einschließen müssen können, was sie nicht einschließen können. So ist für das Erziehungssystem jeder Mensch bis zu einem gewisser Alter prinzipiell erziehbar, mithin lernfähig, und wenn es nun jemand trotz aller pädagogischen Bemühungen ums Verrecken nicht ist, dann muß eine Erklärung her: Der Zögling ist ganz einfach dumm. Das wäre sozusagen die Null. Das System hat nicht versagt.

Denkt man jetzt an die Neue Musik, so liegt ja eine zentrale Schwierigkeit darin, daß das, was sie produziert, nicht von jedem auf dieser Welt für Musik gehalten wird, sondern für arbiträren Lärm, für eine Art intellektuelle Scharlatanerie. Und dann könnte man eben nachhaken mit der Frage, welche Nullmethodologie entwickelt Neue Musik an dieser Stelle?

Diese kleine Skizze ließe sich erweitern, weil es einen Kriterienkanon zur Bestimmung des Systemstatus von Phänomenen gibt, der sich in vielen Hinsichten bislang als immer wieder frucht-

—37—

bar erwiesen hat. Das Fruchtbare ist gar nicht so sehr, daß man irgendwann sagen könnte, etwas sei ein System, sondern, daß das Durchprüfen der Kriterien oft zu überraschenden Ergebnissen führt.

Wichtig ist jedenfalls, daß eine Entscheidung darüber, ob partiturfreie Neue Musik zur Neuen Musik gehöre, vorangehende Diskussionen über den Systemstatus erzwingt. Sonst kommt es zu in Kunstkreisen beliebten Bauchentscheidungen, die recht arbiträre Ergebnisse zeitigen.

Erneut: Die Funktion der Neuen Musik — Weltstimmungsgehalt und Parallelmusik

Von diesen hochkomplexen Annahmen zu Raffinierungsleistungen auf der Beobachtungsebene dritter Ordnung aus wird plausibel, daß Neue Musik kein Massenphänomen ist, und auch, daß der Eindruck, sie benötige ein artisto-intellektuelles Auditorium, eine eingeschworene Szene mit Insiderwissen, leicht entstehen kann. Wer zynische Neigungen hat, könnte auf die Idee kommen, Neue Musik sei ein parasitäres Phänomen, das sich durch Prävention auf Neuestes in einer Welt des unentwegt Neuen paradox stabilisiert: durch die Produktion einer Musik, die sich nicht einfach genießen läßt und deren Gewinn darin liegt, von Strapazen zu berichten, die man der Kunst wegen dennoch genossen habe: nur anders.

Man kann die Verhältnisse jedoch, wie wir bislang gesehen haben, deutlich komplexer arrangieren. Was sich in unserer Diskussion ergeben hat, ist, daß die Neue Musik eine eigene ›Hoch-

—38—

komplexität der Welt der Moderne introjiziert, akkomodiert an deren Zentralstrukturen: Polykontextualität, Heterarchie, Hyperkomplexität. Sie bekämpft diese Strukturen nicht, sie übt keine Kritik, sie greift sie auf, sie führt sie vor in ihrer Operativität der dritten Ordnung, bezogen auf das Medium zweiter Ordnung, der ständigen reziproken Assistenz von Partitur und Auf-führung, so daß *das* Kunstwerk nicht mehr das Aufgeführte ist und seine Akutheit, sondern: jene Operativität selbst.

Die gesellschaftliche Funktion (oder vorsichtiger: die Konstruktion einer Relevanz) ergibt sich daraus, daß die Beobachtungsebene dritter Ordnung, gemessen an evolutionären Zeitbewandtnissen, gerade erst auf die Welt gekommen ist. Neue Musik als Form der Kunst – und gerade nicht als Form der Theorie – führt in die soziale Welt und in die des psychischen Erlebens einen eigentümlichen, bizarr anmutenden ›Weltstimmungsgehalt‹ ein, der psychisch strapaziert, weil die Operativität dritter Ordnung sich idiosynkratisch zu Entlastungs- und Genußansinnen verhält. Sie konfrontiert auf uneingeübten Wegen die Sinne mit neuen Formen des Weltzuschnittes, die aus der Beobachtung von Beobachtungen von Beobachtungen zu resultieren scheinen – mit bislang unabsehbaren Konsequenzen.

In einer leichten Variation des Ausdrucks ›Parallelpoesie‹, die sich Luhmann für komplexe Theorien wünscht, könnte man vorschlagen, nicht von Neuer Musik zu sprechen, sondern eher: von *Parallelmusik*.

[FIN]

Prof. Dr. Peter Fuchs (*1949) — 1972–1984 Heilerziehungspfleger; Studium der Sozialwissenschaften und der Soziologie 1985–1989 in Bielefeld, Dortmund, Hagen. 1991 Promotion in Gießen. Seit 1992 Professur für Allgemeine Soziologie und Soziologie der Behinderung an der Hochschule Neubrandenburg, seit dem 1.8.2007 im Ruhestand. — Zahlreiche Veröffentlichungen. Zuletzt: *Die Verwaltung der vagen Dinge, Gespräche zur Zukunft der Psychotherapie*, Heidelberg 2011; *Der Papst und der Fuchs – eine fabelhaft unaufgeregte Unterhaltung*, Velbrück 2012.

Impressum — KLANGZEITORT. Institut für Neue Musik der UdK Berlin und HfM »Hanns Eisler«
Leitung: Wolfgang Heiniger, Irene Kletschke, Daniel Ott und Iris ter Schiphorst
Redaktion: Iris ter Schiphorst, Irene Kletschke, Leah Muir und Wolfgang Heiniger
Text: Originalbeitrag von Peter Fuchs (März 2013)
Gestaltung: Boris Brumjak und Müller+Hess: Beat Müller, Wendelin Hess
© Copyright Berlin 2013

—39—

JULI 2013 — VERANSTALTUNGEN

1.–4. — HfM Hanns Eisler, Marstall, Schlossplatz 7, Raum 3.18 und Krönungskutschensaal
Workshop mit dem baskischen Ensemble Kuraia — Dirigierworkshop für KomponistInnen

Zum zweiten Mal ist das Ensemble Kuraia zu Gast bei klangzeitort. Studierende der Komposition haben die Möglichkeit, eigene Stücke mit dem Ensemble einzustudieren und zu dirigieren.

Leitung: Iñigo Giner Miranda — Anmeldung: contact@klangzeitort.de

4. — 19 Uhr — HfM Hanns Eisler, Marstall, Schlossplatz 7, Krönungskutschensaal

Spanische Musik des 21. Jahrhunderts — Konzert mit dem baskischen Ensemble Kuraia

Das baskische Ensemble führt Werke von Studierenden der UdK Berlin und HfM Hanns Eisler sowie spanische Ensemblestücke des 21. Jahrhunderts auf.

Programm — María Eugenia Luc — »Mian« für Klavier, Flöte, Klarinette, Geige und Cello

Nino Díaz — »Unsichtbare Türen« für Klavier, Flöte, Klarinette, Geige und Cello

Zuriñe F. Guerenabarrena — »Artizar« für Bassklarinette und Cello

Arnold Schönberg — »Kammersymphonie Nr.1 op.9« (Anton Webern, bearb.) für Klavier, Flöte, Klarinette, Geige und Cello

sowie Werke der Studierenden der HfM Hanns Eisler und UdK Berlin.

Ensemble Kuraia: María Eugenia Luc, künstlerische Leitung — Andrea Cazzaniga, musikalische Leitung

Musiker: Xabier Calzada, Flöte — Sergio Barranco, Klarinette — Berta Fresco, Klavier — Enekoitz Martínez, Geige —

Luis Ibiricu, Bratsche — Belén Fernández, Cello

9.–13. — Gutshof Sauen – Die Begegnungsstätte der künstlerischen Hochschulen Berlins

Komposition – Intensivwoche — Blockseminar für Kompositionsstudierende in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden.

Instant Composing — Entwickeln von musikalischen, intermedialen und musiktheatralischen Ideen. Gemeinsame Realisation & Reflexion von

Kürzestkompositionen. Intensive Arbeitsphasen für individuelle und kollektive Kompositionsprojekte. Bitte Instrumente mitbringen!

Leitung: Daniel Ott, Manos Tsangaris — Anmeldung: contact@klangzeitort.de

14. — 16 und 18 Uhr — HfM Hanns Eisler Berlin, Charlottenstraße 55, Studiosaal

Doppeledition: Zoom+Focus — Die Kompositionsklassen beider Hochschulen führen hier Kompositionen auf, die im Laufe des vorausgegangenen Semesters entstanden sind – von rein instrumentalen über szenische Stücke bis hin zu live-elektronischen oder elektronischen Kompositionen.

Außerdem wird im Foyer die Partitur einer »Kettenkomposition für Orchester« (à la Cages »Party Pieces«) ausgestellt, die neun TeilnehmerInnen des Seminars »Komponieren für Orchester heute« (Leitung: Iris ter Schiphorst) im Sommersemester 2013 erarbeitet haben.

16 Uhr — Programm: Stella Veloce — »Binary Opposition« für zwei Blockflöten*

Daniel Martinez Roura — »Fragmentos del olvido (Fragmentes des Vergessens)« für Barockvioline, Barockcello und Cembalo*

Miika Hyttiäinen — »Tuning Spoon« für Cello und Cembalo*

Filip Januchowski — »Windstudie« für Flöte und Klavier

Martin Roever — »In der Schwebe« für E-Gitarre und Loopstation

Samuel Solis-Serrano — »Felahenkum« für Geige

* Die Werke sind entstanden im Workshop »Aus Alt Mach Neu« im Wintersemester 2012/13 (Leitung: Susanne Fröhlich und Marc Sabat)

Mitwirkende: Gineke Pranger, Blockflöte — Julia Andres, Blockflöte — Yeuntae Jung, Blockflöte — Johanna Oelmüller-Rasch, Cello —

Natalie Pfeiffer, Cembalo — Nadja Zwiener, Barockgeige — Tabea Schrenk, Barockcello — Tilmann Albrecht, Cembalo —

Susanne Fröhlich, Blockflöte — Laura Nowak, Flöte — Filip Januchowski, Klavier — Martin Roever, E-Gitarre

Dirigent: Chung-Yuan

18 Uhr — Programm: Yair Glotman — »Kohelet – Study in Maximalism no.2« für Elektronik

Carlos Cotallo — »Concatenation« für Trompete, Posaune, Klavier, Geige, Bratsche und Violoncello

Thorsten Hansen — »Meine Wunder«, drei Lieder nach Texten von Else Lasker-Schüler für Sopran und Klavier

Jouni Hirvelä — »Liquid Poetry« für Klavier und Akkordeon mit Live-Elektronik

Sebastian Zidek — »Verbatim« für Streichquartett und Live-Elektronik

Yin Tong Liu — »Fließendes Wasser« für zwei Celli

sowie Kompositionen von Florian Wessel, Ha'das Peery und Roberto Fausti.

Mitwirkende: Joel David Chávez Cabeza, Trompete — Musashi Baba, Posaune — Constance Marschand, Violine —

Martin Smith, Cello — Thorsten Hansen, Klavier — Yair Glotman, Elektronik

Leitung: Leah Muir, Elena Mendoza und Wolfgang Heiniger

OKTOBER 2013 — HINWEIS

3.–5. — KlangKunstBühne Spezial: »Stadt macht satt: Die Entwicklung eines inszenierten Essens«

Lebensmittel sind die wichtigsten und schönsten Wertstoffe unserer Welt. Trotzdem bleibt über die Hälfte unserer Nahrungsmittel ungenutzt. Im Workshop spüren die MacherInnen des Projekts »Stadt macht satt« mit den TeilnehmerInnen ungenutzte Lebensmittel in Berlin auf und verwandeln sie in ein kunstvolles Essen. Der Workshop von Anja Fiedler (Kulturmanagerin) und Sabine Hilscher (Kostüm- und Bühnenbildnerin) richtet sich an alle, die Spaß an Kunst und Essen haben.

Anmeldungen sind ab sofort möglich – bitte per E-Mail an: klangkunstbuehne@udk-berlin.de (künstlerischen Lebenslauf beilegen).

Teilnehmerzahl: 15 (Anmeldeschluss: 30. August 2013) — Kursgebühr: 40 Euro — Kursprache: Deutsch

Weitere Informationen: www.klangkunstbuehne.de

klangzeitort



Universität der Künste Berlin

Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin

institute für Neue Musik

Kontakt — KLANGZEITORT
Institut für Neue Musik der UdK Berlin und HfM »Hanns Eisler«
Bundesallee 1–12, 10719 Berlin
www.klangzeitort.de, contact@klangzeitort.de
Tel. 030/3185-2701

Gestaltung: Boris Brumjak und Müller+Hess: Beat Müller, Wendelin Hess