



**Lothar Voigtländer
und sein kompositorisches Werk
Texte von ihm und anderen Autoren**

Matthias Herrmann (Hrsg.)

**Lothar Voigtländer und sein kompositorisches Werk
Texte von ihm und anderen Autoren**

Der Abdruck von Partiturseiten aus dem Œuvre Lothar Voigtländers erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Komponisten, des Musikverlags Edition Peters sowie der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden und der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. Die Abbildungen im Bildteil stammen aus dem Archiv des Komponisten, der auch hierfür die Abdruckrechte erteilte.



Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch
Steuermittel auf der Grundlage des vom
Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

Dresdner Schriften zur Musik
Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden
Herausgegeben von Matthias Herrmann

Band 13

Matthias Herrmann (Hrsg.)

**Lothar Voigtländer und sein kompositorisches Werk
Texte von ihm und anderen Autoren**

Tectum Verlag

Matthias Herrmann (Hrsg.)
Lothar Voigtländer und sein kompositorisches Werk
Texte von ihm und anderen Autoren

Dresdner Schriften zur Musik
Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden
Herausgegeben von Matthias Herrmann

Band 13

ISBN 978-3-8288-4442-1 (Buch)
ISBN 978-3-8288-7459-6 (E-Book)
ISSN 2197-6988

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2023

Umschlagabbildung: Lothar Voigtländer, *Structum II* für Tasteninstrumente, Mai 1979, Titelblatt (Archiv des Komponisten)

Layout: Vitus Froesch

Notensatz: Konstanze Kremtz

Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de



Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhalt

| | |
|--|----|
| Teil I | |
| Einführung | 9 |
| Ulrike Liedtke | |
| Zum Geleit | 11 |
| Vorwort des Herausgebers | 15 |
| Abkürzungen | 18 |
| Zeittafel Lothar Voigtländer | 19 |
| Matthias Herrmann | |
| „Sturm und Drang niemals verlieren“ Schaffensbiographische Aspekte bei Lothar Voigtländer (2023) | 21 |
| Ekkehard Klemm | |
| Vom Kinderlied bis zur Avantgarde Kreativität und Emotionalität im Œuvre von Lothar Voigtländer (2019) | 37 |
| Albrecht von Massow | |
| Orchestrale Klangästhetik in Werken von Lothar Voigtländer (2019) | 67 |
| Teil II | |
| Interviews mit Lothar Voigtländer und Texte von ihm | 73 |
| Georg-Friedrich Kühn | |
| Flimmernder Hiob. Komponisten-Porträt Lothar Voigtländer mit Interview im Deutschlandfunk (1989) | 75 |
| Anke Stötzner | |
| „Die Hellersdorfer“ klingelte bei Lothar Voigtländer, Komponist und Vorsitzender des Komponistenverbandes Berlin (1993) | 85 |
| Lothar Voigtländer | |
| Das aufgebrochene Konzertpodium (1997) | 87 |

| | |
|---|----|
| Yvonne Zitzmann | |
| Über Eugène Guillevic (1907–1997) | |
| Interview mit Lothar Voigtländer vor der Uraufführung von <i>VISAGES</i> in Rheinsberg (2002) | 96 |

| | |
|---|----|
| Lothar Voigtländer | |
| Komponieren zwischen Notenpapier und Sounddesign (2019) | 99 |

| | |
|---|-----|
| Teil III | |
| Das kompositorische Œuvre von Lothar Voigtländer – Texte von ihm und anderen Autoren | 105 |

| | | |
|------|---|-----|
| A. | Bühnenwerke, Klangperformances, Oratorien, Tanztheater | 107 |
| 1. | Bühnenwerke (szenisch) | 107 |
| 2. | Klangperformances (szenisch) | 118 |
| 3. | Oratorien (konzertant) | 132 |
| 4. | Tanztheater (szenisch) | 143 |
| B. | Elektro-akustische und radiophone Werke | 144 |
| 1. | Elektro-akustische und radiophone Werke mit Bild/Film- Projektion | 144 |
| 2. | Elektro-akustische und radiophone Werke ohne Bild/Film- Projektion | 147 |
| C. | Kammer- und Ensemblemusik | 168 |
| 1. | Zusammenfassende Darstellungen | 168 |
| 2. | Structum I–IV | 172 |
| 3. | Kammer- und Ensemblemusik, ggf. mit Vokalstimme(n) | 178 |
| 3.1. | Kammermusik für Soloinstrument, ggf. mit Stimme des Interpreten | 178 |
| 3.2. | Kammer- und Ensemblemusik, ggf. mit Vokalstimme | 189 |
| 4. | Kammer- und Ensemblemusik mit Elektroakustik, ggf. mit Vokalstimme | 203 |
| 4.1. | Kammermusik für Soloinstrument bzw. Vokalstimme mit Elektroakustik | 203 |
| 4.2. | Kammer- und Ensemblemusik mit Elektroakustik, ggf. mit Vokalstimme | 207 |
| D. | Orchestermusik | 213 |
| 1. | Sinfonische Werke | 213 |
| 2. | Weitere Werke für Orchester | 228 |

| | | |
|---------------------------------|--|-----|
| E. | Orgelmusik | 233 |
| 1. | Zusammenfassende Darstellung | 233 |
| 2. | Einzelwerke | 235 |
| F. | Vokalmusik | 243 |
| 1. | Kantate und Lieder mit Orchester bzw. Instrumenten (Oratorien → A.) | 243 |
| 1.1. | Kantate | 243 |
| 1.2. | Lieder | 247 |
| 1.2.1. | Lieder mit Orchester | 247 |
| 1.2.2. | Lieder mit Klavier | 251 |
| 2. | Recital mit Orchester | 253 |
| 3. | Chorzyklen und Einzelchöre | 254 |
| 3.1. | ... für gemischten Chor a cappella, ggf. mit Schlagwerk | 254 |
| 3.2. | ... für Kinderchor a cappella, ggf. mit Klavier | 259 |
| Teil IV | | |
| Anhang | | 263 |
| Personenregister | | 265 |
| Werkregister Lothar Voigtländer | | 269 |
| Teil V | | |
| Abbildungen | | 273 |

Teil I
Einführung

Ulrike Liedtke

Zum Geleit

Was würden Sie von Lothar Voigtländer empfehlen?

Alles, eigentlich. Wählen Sie nach Genre, Besetzung, Texten, auch Zyklen wie *Structum* oder *Raum-Musik*, *Le temps* – aktuell ist alles.

Für den Spielplan wird ein heutiges Musiktheater gesucht?

Wie wäre es mit *VISAGES* (2002)? Kammerszenario in 8 Teilen nach Texten von Eugène Guillevic für Sopran, 3 Sprecher, 3 Tänzer, 3 Schlagzeugbatterien, Klaviertrio, Bläser (insgesamt also 8 Musiker in 8 Teilen) und eigentlich auch 3 elektro-akustische Ebenen, *structum*, auch hier ...

Gibt es singbare Chorsätze von Voigtländer?

O ja, jede Menge, und klangschön ohne Ende, ganze Zyklen wie *Menschen und Zeit* (1975) oder *Wir, unsere Zeit* (1987), das Oratorium *MenschenZeit* (2007), Kinderlieder gibt es auch, und Orchesterlieder, Kantaten ...

Welche der elektro-akustischen Kompositionen ist spannend, so ohne Bühne und sichtbare Interpreten?

HÖREN können Sie Hörstücke und radiophone Musik wie – preisgekrönt – *Maikäfer flieg* (1985) oder *Elektronische Studien* (1975), *Lichtklang* (1999), die *Missa electroacoustica* (2002) oder einfach Zuspieldänder, vielleicht aber auch die Ausstellungsmusik für Dieter Tucholke und seine Bilder „Glücklicher Hiob“ mit Guillevic-Texten (u. a. 1986) oder *Licht-Klang* (1999) für „Wahrzeichen Reichstag“ mit Laserstrahlen ...

Ist er auch Sinfoniker?

Ist er, die *II.* ist eine *Harfen-Sinfonie* (1989), die *III.* eine *Orgel-Sinfonie* (1990). Die *Orchestermusik III* (2005) setzt die Reihe fort, Ekkehard Klemm dirigierte die Uraufführung in der Herderkirche Weimar. Ein *Violinkonzert* gibt es übrigens auch, Egidius Streiff hat es in Dresden uraufgeführt. Solo und Orchester mischen sich bei Voigtländer, man muss nicht wissen, wer gerade führt.

Wie hält er es mit anspruchsvoller Kammermusik, also richtig solistisch besetzt und dankbar für die Spieler?

Glücklicher Hiob (1988) war ein Riesenerfolg – für Violine, Viola, Violoncello, Flöte, Klarinette, Posaune, 2 Percussions, Klavier; da gibt es viel und es ist vielseitig. Übrigens liebt er die Harfe, auch in Kombination mit Flöte und Schlagwerk, zart und wuchtig, das Klischee irritierend ...

Und was kann man vielleicht open air aufführen?

Mit kalkuliertem Feuerwerk, Sopran, Kontrabass, ordentlich Schlagwerk und Zuspil: *Voici* (1995) für einen großen Platz oder im Park.

Ganz gleich was Sie empfehlen – es wird gute Musik sein. Aber was macht diese Musik aus?

KLANGERKUNDUNG. Lothar Voigtländer plant und weiß genau, wie das Ergebnis klingen muss und wird.

WIRKUNG. Der gute Dramaturg versteht es, seiner Leidenschaftlichkeit Raum zu geben und den Hörer daran zu beteiligen.

BOTSCHAFTEN. Über Text, dramaturgische oder klangliche Kommunikation; er will etwas vermitteln und mit dem Hörer in Kontakt treten, auch in einem einfachen Harfensolo.

Vielleicht gab es in seinem Leben günstige Entwicklungsmöglichkeiten für Komponisten, weil die Akademie der Künste zu Meisterklassen einlud und der Lehrer Fritz Geißler der Richtige war, weil Orchester ebenso wie der Rundfunk Aufträge für Komponisten erteilten, weil die Berliner Musikbiennale und die DDR-Musiktage Aufführungen und Gespräche anboten und zugleich ein Tor zur Welt öffneten.

In die Welt außerhalb der DDR-Zäune durfte Lothar Voigtländer reisen und Klangforschung betreiben. Bourges war wichtig für ihn, hier erarbeitete er sich seinen Ruf als Elektroakustiker. Voigtländer spricht französisch, liest französische Literatur, bezeichnet seine ideale Lebensweise als frankophil.

In Eugène Guillevic fand er seinen philosophischen Lehrer, Sätze wie in Stein gehauen: „Nichts besitzt man, niemals, außer ein wenig Zeit“ (aus dem Gedichtband „Geheimnis der Dinge“). Den Dichter lernte er noch kennen. Folgerichtig wurde Lothar Voigtländer ein gefragter Lehrer und Gastprofessor an der Universität Paris VIII Saint Denies. Als Auftrag dieser Universität entstand die Urfassung des Kammeroratoriums *Le temps en cause* (für 16 Instrumental- und 16 Vokalsoli, gemischten Chor, Harfe, 10 Blechbläser und Percussion auf einen Text von Guillevic, 1990), das mit Soli und Chor der Pariser Universität, dem Kammerorchester Liverpool und Chören aus Barcelona im Rahmen eines Erasmus-Programms durch Europa reiste. Französische Auszeichnungen – allen voran der Grand Prix in Bourges – bestätigen die Anerkennung Voigtländers in der Fremde.

Von dort brachte er viele Ideen in die Berliner Musiklandschaft mit: Er begründete die „Lange Nacht der elektronischen Klänge“ in Berlin-Hellersdorf, die – von der Akademie der Künste übernommen – in Bernau ihre Fortsetzung fand. Er gründete die Gesellschaft für elektro-

akustische Musik in Deutschland und stand ihr als Vizepräsident vor, sieben Jahre lang leitete er eine Komponistenklasse bei den Geraer Ferienkursen, war Vorsitzender des Komponistenverbandes Berlin, Präsident und dann Vizepräsident des Deutschen Komponistenverbandes. Als GEMA-Aufsichtsratsmitglied und Vorsitzender des Werkausschusses gründete er die Fachgruppe E-Musik.

Komponist, Vertreter der Kollegen, Jurymitglied, Live-Elektroniker, Praktiker als Musiker und Dirigent – alles gehört bei Voigtländer zusammen wie seine Klangerkundungen, Wirkungen und Botschaften zur Zeit.

Mit wissendem Blick in ein 80-jähriges Leben gibt es eine glückliche Fügung, eine unerschütterliche Konstante, ein Zuhause: DRESDEN.

Lothar Voigtländer war Mitglied des Dresdner Kreuzchores, wuchs mit einem prägenden Repertoire auf, mit musikalisch führenden Interpreten und Dirigenten, bestmöglicher Intonation, Mehrstimmigkeit, Klangschönheit, Liturgie und Glaubensbekenntnis. Vierzehnjährig dirigierte er schon als Chorpräfekt, auch Kompositionen des Kreuzkantors Rudolf Mauersberger. Der junge Voigtländer musste in der Kirchen-Akustik verschiedener Ebenen mit Orgel und Stimmen musizieren, als Dirigent vorschlagen, mit Raum umgehen. 1971/72 komponierte er rückblickend die *Hommage an R. Mauersberger*, einen Sinfoniesatz, der laut Voigtländer bis heute Bestand hat.

Freundschaften und musikalische Partnerschaften aus der Dresdner Zeit hielten, neue kamen hinzu. Voigtländer komponiert für Interpreten, ihren Klang und ihre Spieltechnik: für die Harfenistin Katharina Hanstedt, den Cellisten Matias de Oliveira Pinto, den Kontrabassisten Matthias Bauer, den Schlagzeuger Hermann Naehring, den Flötisten Klaus Schöpp und das Modern Art Ensemble oder auch für die Choreografin und Tänzerin Iris Sputh und den Videokünstler Veit Lup. Der Dirigent Ekkehard Klemm war ein ebenso wichtiger Partner wie die Tonmeister Eckhard Rödger und Georg Morawietz.

Zeitweilig leitete Voigtländer das Elektronische Studio der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden. Er tauschte sich freundschaftlich mit Komponistenkollegen aus, besonders mit Georg Katzer, der auch in den Studios in Bratislava, im Polnischen Rundfunk und in Bourges gearbeitet hatte. Voigtländer gehörte zu den „Tagen der Neuen Musik“ bei Klaus Bernbacher. Heute wird er regelmäßig in den „Randfestspielen“ Zepernick bei Helmut Zapf gespielt und besucht neugierig die Uraufführungen anderer Komponisten.

Eine neue Komponistengeneration lehrte er als Professor für Komposition in Dresden, entdeckte Begabungen und förderte sie durch Empfehlungen und Aufführungen weit über den Rahmen der Hochschule hinaus. Zu seinen Schülern gehören Tomaz Bajzelj, Nana Forte, Michael Jordan, Nina Šenk, Vito Zuraj und Karoline Schultz; einige von ihnen brachte er von Gastprofessuren nach Dresden mit.

Ein Dresdner Buch über die Musik von Lothar Voigtländer spiegelt den Wunsch aller Autoren wider, den Komponisten zu würdigen und – es ist allen eine Herzenssache. Mögen Dirigenten, Interpreten und Theaterleute nach Voigtländers Musik fragen, sie spielen und weitergeben.

Potsdam, im Dezember 2022

Prof. Dr. Ulrike Liedtke

Vorwort des Herausgebers

Lothar Voigtländer lernte ich im Frühsommer 1967 als Dirigent eigener Werke beim Dresdner Kreuzchor kennen. Obwohl er damals sein Dirigier- und Kompositionsstudium an der Leipziger Musikhochschule noch nicht abgeschlossen hatte, verfügte er bereits über erhebliche praktische Erfahrungen – und ich sang damals als Zwölfjähriger im genannten Chor mit, dem er bis 1962 selbst angehört hatte. Voigtländers *Kinderkreuzzug* nach Brecht (1964) sowie seine *Dresdner Botschaften* (1967) kamen am 17./18. Juni 1967 in Dresden und in Großenhain zur Wieder- bzw. Uraufführung. Wie intensiv damals beim Kreuzchor unter Rudolf Mauersberger gearbeitet wurde, zeigen neben den wöchentlichen Vespern und Gottesdiensten zwei Gastkonzerte vor internationalem Publikum: am 21. Mai in Weimar zur Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft (Werke von Reichardt, Schubert, Mendelssohn Bartholdy und Pepping nach Goethe-Texten) und am 11. Juni in Halle/S. zu den 16. Händel-Festspielen (Vokalmusik von Giovanni Gabrieli, Monteverdi und Schütz). Brittners *Missa brevis in D* für Knabenchor und Orgel erklang kurz danach am 16. Juni in der Kreuzkirche, also unmittelbar vor den Voigtländer-Konzerten. (Diese lagen übrigens zwischen den Dirigaten Hans-Werner Henzes beim Kreuzchor jeweils im Herbst 1966/67 – gleichermaßen mit eigener Musik, zusammen mit der Staatskapelle Dresden bzw. dem Gewandhausorchester Leipzig.)

Wiederbegegnet bin ich Lothar Voigtländer dann in den frühen 2000er-Jahren, als er an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden Komposition und ich Musikgeschichte unterrichtete. Durch zahlreiche Gespräche entwickelte sich zwischen uns eine zunehmende Vertrautheit, die sich auch in einigen Texten und Reden meinerseits widerspiegelt.

Eines Tages kamen wir zu dem Schluss, dass es aufgrund der sächsischen Wurzeln Lothar Voigtländers angeraten sei, die Übernahme seines kompositorischen Vorlasses mit Notenautographen, Materialien, Konzertmitschnitten seines Gesamtwerkes, einschließlich der Zuspieldänder seiner elektro-akustischen Musik, in die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden mit ihrem exklusiven musikalischen Quellenbestand in Erwägung zu ziehen. Nach Zustimmung durch die Verantwortlichen in der Musiksammlung, Dr. Barbara Wiermann und Katrin Bicher, sichtete Voigtländer in den Jahren 2020/21 sein umfangreiches Archiv und bereitete schrittweise die Übergabe vor.

Am 14. Juni 2019 veranstaltete die Dresdner Musikhochschule mit Aufführungen, Vorträgen und einem Roundtable einen Tag zeitgenössischer Musik, der Lothar Voigtländer und Udo Zimmermann gewidmet war, zwei Komponisten also, die eng mit dem Institut verbunden und in ihrer Jugend zeitgleich Mitglieder des Kreuzchores waren. Von Voigtländer erklangen zu diesem Anlass in öffentlicher Probe und Konzert die *Orchestermusik III* (Hochschulsinfonieorchester, Leitung Ekkehard Klemm) und zu den nachmittäglichen Vorträgen einige seiner *Trällerlieder* (Kinderchor der Dresdner Singakademie, Leitung Claudia Sebastian-Bertsch).

Zwei der an diesem Tage gehaltenen Vorträge (von Ekkehard Klemm und Albrecht von Massow) kommen im Einleitungsteil des Buches zum Abdruck. Da sich mein damaliges Referat auf beide Komponisten – Voigtländer und Zimmermann – bezog, habe ich einen neuen Text zu schaffensbiographischen Aspekten bei Lothar Voigtländer verfasst. Interviews mit dem Komponisten seit 1989 runden den II. Teil ab.

Im Zentrum der Publikation stehen in Teil III die Äußerungen des Komponisten (Niederschriften, Briefe und veröffentlichte Texte) über einzelne Werke und Werkgruppen. So kommt, systematisch angeordnet, die Vielfalt seines instrumentalen, elektro-akustischen und vokalen Schaffens, das weit mehr als ein halbes Jahrhundert umspannt, zur Darstellung. Hinzu gesellen sich Beiträge anderer Autoren aus Programmheften und Zeitschriften.

Dankenswerterweise hatte ich als Herausgeber die Möglichkeit, im Archiv des Komponisten in Berlin-Kaulsdorf Materialien für das vorliegende Buch zu sichten und auszuwählen. So entstand ein Lesebuch zum Gesamtwerk, eine Art „Voigtländer-Kompendium“. Es bietet dem Interessenten eine breite Informationsbasis. Die Textbeiträge von Voigtländer und den anderen Autoren in Teil III sind nach folgender Systematik angeordnet:

- A. Bühnenwerke, Klangperformances, Oratorien, Tanztheater
- B. Elektro-akustische und radiophone Werke
- C. Kammer- und Ensemblesmusik
- D. Orchestermusik
- E. Orgelmusik
- F. Vokalmusik

Am Beginn eines jeweiligen Textes findet sich im „Kasten“ links die fortlaufende Nummer, mittig die Kurzbezeichnung des betreffenden Werkes (mit Jahresangaben zur Entstehungszeit) und rechts das Entstehungsjahr des nachfolgenden Textes (bzw. der nachfolgenden Texte). Angaben zur Textherkunft (zum Beispiel Programmheft mit Datum und Interpreten, Typoskript aus dem Archiv des Komponisten o.ä.) schließen sich an.

Das vorliegende Buch ist nicht als textkritische Ausgabe angelegt, weil dies angesichts der unterschiedlichen Erscheinungsformen der überlieferten Beiträge nicht zu rechtfertigen gewesen wäre. Vielmehr hatte Professor Lothar Voigtländer im Vorfeld der Drucklegung die Möglichkeit, Details zu verbessern, da beim Skizzieren des einen oder anderen Beitrags seinerzeit keineswegs an eine spätere Veröffentlichung gedacht worden war. Da zu unterschiedlichen Zeiten entstanden, sind die Texte nach unterschiedlichen Rechtschreibregeln verfasst, was verständlicherweise beibehalten bleibt. Offensichtliche Fehler in der Vorlage (Buchstabenvertauschung, Schreibfehler, kleine Irrtümer) sind jedoch stillschweigend korrigiert worden.

Unabhängig von der Vorlage werden alle Musik-Werktitel (von den Überschriften abgesehen) per Kursivschrift hervorgehoben. Längere Zitate erscheinen im Kleindruck ohne An- und Ausführungszeichen.

Das Buch wird durch zwei alphabetische Verzeichnisse (Personenregister und Werkregister Lothar Voigtländer) abgerundet.

Der Dank des Herausgebers gilt in erster Linie dem verehrten Komponisten. Ohne seine Hilfe hätte das vorliegende Buch nicht entstehen können: Prof. Lothar Voigtländer und seine Lebensgefährtin Christine Döbrich haben mich in vielerlei Hinsicht unterstützt. Zu danken ist zudem den Autoren für ihre Texte. Die Vielfalt ihrer Handschriften machte es möglich, ein wirkliches „Voigtländer-Kompendium“ entstehen zu lassen – beginnend mit dem Geleitwort der Präsidentin des Landtages Brandenburg Prof. Dr. Ulrike Liedtke sowie den Dresdener Vorträgen der Hochschulprofessoren Ekkehard Klemm (Dresden) und Dr. Albrecht von Massow (Weimar). Die Interviews von Georg-Friedrich Kühn, Anke Stötzner, Yvonne Zitzmann und des Herausgebers mit dem Komponisten bringen weitere Aspekte zur Sprache. Schließlich bestimmt die Vielzahl der Kommentare des Komponisten selbst zu seinem Œuvre in Teil III das Gesicht des Buches, sinnvoll ergänzt durch (zwischen 1969 und 2022 entstandene) Beiträge von Erich Brüll, Knut Helms, Prof. Ekkehard Klemm, Hans Lehmann, Hans Lukoschek, Prof. Dr. Frank Schneider, Hanne-Dore Thäle und Hans-Erich Wiencke.

In dankenswerter Weise haben Dr. Vitus Froesch und Konstanze Kremtz (beide Dresden) zur Vollendung auch dieses Buches beigetragen. Mein Dank gilt gleichermaßen der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden und ihrem Rektor Kammersänger Axel Köhler sowie dem Tectum Verlag Baden-Baden, der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Edition Peters Leipzig.

Es ist mir eine Freude, die Publikation im Jahr des 80. Geburtstages von Lothar Voigtländer in den „Dresdner Schriften zur Musik“ vorzulegen.

Dresden, im April 2023

Prof. Dr. Matthias Herrmann

Abkürzungen

| | |
|---------|---|
| ARP | Synthesizer |
| AWA | Anstalt zur Wahrung der Aufführungs- und Vervielfältigungsrechte auf dem Gebiet der Musik |
| CIME | Confédération International de la Musique Électroacoustique |
| dB | Dezibel |
| DDR | Deutsche Demokratische Republik |
| EG | Europäische Gemeinschaft |
| EMS | Electronic Music Studio |
| E-Musik | Ernste Musik |
| FDGB | Freier Deutscher Gewerkschaftsbund |
| FM | Frequenzmodulation |
| GEMA | Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte |
| GMEB | Groupe de musique électroacoustique de Bourges |
| GMD | Generalmusikdirektor |
| Min. | Minute(n) |
| o. Dat. | ohne Datum |
| o. J. | ohne Jahr |
| o. Pag. | ohne Paginierung |
| S. | Seite |
| SED | Sozialistische Einheitspartei Deutschlands |
| TiP | ehemaliges Theater im Palast (Palast der Republik), Berlin-Ost |
| UNESCO | United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization |
| VCO | Voltage Controllede Oscillator (spannungsgesteuerter Oszillator) |
| ZK | Zentralkomitee |

Hinweis

Urheber, die nicht ermittelt oder erreicht werden konnten, werden wegen nachträglicher Rechteabgeltung um Nachricht gebeten.

Zeittafel Lothar Voigtländer

Zusammengestellt von Matthias Herrmann

- * 1943 in Leisnig i.S. (Krankenhaus)
Die Eltern Alfred und Gertraute Voigtländer lebten in Waldheim-Richzenhain (Sachsen), wo der Vater als Bauunternehmer mit 20 Angestellten wirkte (Waldheim, Schulstraße 24) und staatlicherseits enteignet wurde

- 1950–1954 Schulbesuch im nahe gelegenen Hartha i.S.
- 1954–1962 Mitglied im Dresdner Kreuzchor unter Rudolf Mauersberger
- 1962 Abitur an der Kreuzschule Dresden

- 1962–1968 Studium an der Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig (Diplome in den Fächern Dirigieren und Komposition)
- 1968–1970 Außerplanmäßige Aspirantur bei Fritz Geißler (Komposition) daselbst

- 1965/66 Musikalischer Leiter am Kulturpalast in Bitterfeld
- 1966–1968 Dirigent des Kammerchores am Kulturpalast in Bitterfeld
- 1968–1970 Chordirektor und Kapellmeister am Theater der Altmark in Stendal

- 1970–1973 Meisterschüler bei Günter Kochan an der Akademie der Künste der DDR in Berlin
- 1973 Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stipendium Berlin
- 1973 Aufnahme in den Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR

- seit 1973 Freischaffender Komponist in Berlin
- 1978 Erste Reise ins westliche Ausland (Frankreich)
- 1982–1989 Leiter der Kompositionsklasse für elektro-akustische Musik bei den Geraer Ferienkursen für zeitgenössische Musik
- 1984 Gründung und Vizepräsident der Gesellschaft für elektro-akustische Musik der DDR
- 1986 Ehrenmedaille des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR
- 1988 Verdienstmedaille der DDR
- 1989 Johannes-R.-Becher-Medaille des Kulturbundes der DDR

Zeittafel Lothar Voigtländer

- 1990–1996 Vorsitzender des Komponistenverbandes in Berlin-Ost, Vereinigung mit dem West-Berliner Komponistenverband
Begründung der „Mauerkonzerte“, Mitglied des Bundesvorstandes des Deutschen Komponistenverbandes
- 1990 Gastprofessur an der Universität Paris VIII
„Erasmus“-Projekte in Liverpool, Chester, Manchester, Barcelona und Paris
- 1992–2002 Gründung und Leitung der „Langen Nacht der elektronischen Klänge“ in Berlin
- 2000–2006 Mitglied im Werkausschuss der GEMA
- 2001–2008 Meisterklasse Komposition an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden
- 2003 Ernennung daselbst zum Honorarprofessor für Komposition durch den Rektor Prof. Wilfried Krätzschmar
- 2006–2016 Mitglied im Aufsichtsrat der GEMA
- 2012/13 Präsident des Deutschen Komponistenverbandes
- 2015 Verleihung des Bundesverdienstkreuzes
- 2016 Verleihung der Ehrennadel der GEMA
- 2021/22 Übergabe des kompositorischen Vorlasses an die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

Matthias Herrmann

„Sturm und Drang niemals verlieren“

Schaffensbiographische Aspekte bei Lothar Voigtländer¹

Die nachfolgenden Sätze hat der 1943 in Leisnig (Sachsen) geborene und seit 1973 in Berlin lebende Komponist Lothar Voigtländer vor wenigen Jahren formuliert:

Sturm und Drang niemals verlieren: Emotion muss ausgelebt werden.

Das oft Gesagte gilt es sich hinter die Ohren zu schmieren: Bestenfalls zitieren, niemals nachmachen, und wenn, dann frech modifizieren – auf dass man schalkhaft die Quelle ahnt.

Humor ist immer gut! Auf diesem Wege beständig ungeduldig mit sich selbst sein, alten Systemen misstrauen, der eigenen Neugier nachgeben, dem Singen lebenslang nachhören können.

Fixe Systeme haben die Tücke, langweilig zu werden.

Architektur und Raum für sich entdecken, der Kreativität der Interpreten mehr und mehr Gewicht geben.

In Zeit, Raum, Architektur und Natur liegen unendliche Schätze, die neu formuliert und gefunden werden wollen.

In meiner Schatzkiste liegen dicht beieinander: Musik in Raum und Zeit, die Unendlichkeit elektronischer, geräuschhafter, auch trivialer Alltagsgeräusche – Musik sollte nie starr sein – sie muß im besten Sinne theatralisch neu vor unseren Augen gearbeitet werden, uns lyrisch, poetisch beim Schopfe packen, denn: wie der französische Dichter Guillevic sagt: „Nichts besitzt man, niemals, außer ein wenig Zeit.“²

Lothar Voigtländer bezeichnete sich einmal als „bekennenden Gegner von Porträts und Huldigungen“. Wenn man sich mit ihm über seinen künstlerischen Lebensweg unterhält, dann fallen Worte wie Aufbruch und Umbruch für einstige Weggabelungen. Auf- und Umbrüche spielten in seiner schöpferischen Laufbahn mehrfach eine Rolle und führten zu neuen Ufern.

1954 wurde Voigtländer Mitglied im Dresdner Kreuzchor. In der Regel trat man 10-jährig (wie in seinem Jahrgang der spätere Dirigent Hartmut Haenchen) in den traditionsreichen Knabenchor ein, Voigtländer stand bereits kurz vor seinem 11. Geburtstag, als er aus dem sächsischen Waldheim in die damalige Bezirksstadt an der Elbe kam. Dort verbrachte er im Kreuzchor-Alumnat bis 1962 eine „produktive und musikalisch spannungsgeladene Zeit, auch bezüglich gesungener moderner Musik“. Er wuchs mit dem Werk von Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach auf und lernte auch herausragende Werke des 19. Jahrhunderts wie das *Deutsche Requiem* von Johannes Brahms kennen und lieben – eine große Bandbreite zwischen Gregorianik und zeitgenössischer Motettenkunst.

In dieser Atmosphäre fing Voigtländer an zu komponieren und wurde auch diesbezüglich von Kreuzkantor Rudolf Mauersberger gefördert, den er rückblickend als „Leit- und Vaterfigur“ bezeichnet: „Er hat mir den Weg aufgezeigt, den ich zu gehen hatte ... Welch' Liebe und Güte wurde mir da unverdient zuteil!“ Übrigens dirigierte der Kreuzkantor auch nach dem Ausscheiden seines Chorpräfekten Werke desselben: 1964 den *Kinderkreuzzug* nach Brecht für gemischten Chor und Kontrabass zu den Berliner Festtagen in der Komischen Oper (mit Rundfunkaufnahme) und 1969 das *Kyrie eleison* im Rahmen der Kreuzchorvespern in der Dresdner Kreuzkirche.

Dort trat Voigtländer auch mit dem Medium Orgel in eine tiefe Beziehung. Woche für Woche lauschte er in Vesper und Gottesdienst diesem Instrument, dessen Verinnerlichung sich später mit dem Erlebnis der französischen Kathedralgotik vermischte, vor allem in Bourges: „Visionen von gotischer Architektur, geistlicher Bedeutsamkeit und religiöser Andacht“ stellten sich ein, auch angesichts der „Verschmelzung mit der Nachhallzeit von vielen Sekunden“. Was bei ihm durchaus einen „Hauch des Unendlichen“ auslösen konnte. Also auch hier eine Verklammerung von Kindheits- und Jugendeindrücken im kompositorischen Schaffensprozess.

Als Chorpräfekt in Dresden agierte Voigtländer „streng, gewissenhaft und am Werk interessiert“ und folgte instinktiv dem Vorbild Mauersbergers. Dass das zu Diskussionen mit gleichaltrigen bzw. älteren Kruzianern führte, liegt auf der Hand: „Einige weigerten sich unter mir zu proben, verließen den Raum und forderten vom Kreuzkantor meinen Rücktritt, ja platzierten bewußt falsche Einsätze, so dass Mauersberger sich in die erste Kirchenreihe setzte, um dies zu unterbinden.“³

Voigtländer kann nicht vergessen, wie sehr im Chorleben auch das Moment des Konkurrenzkampfes zwischen Einzelnen und Gruppen gegeben war. Zudem ging es im Alltag des Alumnats nie zimperlich zu: Als der junge 3. Chorpräfekt einmal einem Sopransolisten eine „dicke Backe“ verursacht hatte, konnten sich beider Eltern zwar rasch einigen, aber es war nicht zu verhindern, dass Mauersberger eingriff und dem Verursacher eine Zwangspause verordnete, die allerdings nicht lange anhielt. Von diesem Zwischenfall abgesehen, übte Voigtländer bis zum Abitur im Sommer 1962 die Tätigkeit als Chorpräfekt (zuletzt als 1.) aus und hatte den Kreuzkantor mehrfach zu vertreten, so in einer Ostervesper mit Bach-Kantate unter Mitwirkung von Mitgliedern der Dresdner Philharmonie. Schon in der Silvestervesper vom 31. Dezember 1959 durfte er (laut Programmzettel) als „2. Chorpräfekt des Kreuzchors“ ein-

gangs seinen *Turmchoral* für Chor a cappella zur Uraufführung bringen, später am 27. Januar 1962 in der von ihm geleiteten Kreuzchorvesper sein *Abendlied* für vierstimmigen Chor und Einzelstimmen. Auf den „Ehemaligen“ übertrug Mauersberger 1967 die zunächst ihm offerierte Auftragskomposition *Dresdner Botschaften*, gleichermaßen das Dirigat der Uraufführung am 17. Juni 1967 mit dem Dresdner Kreuzchor im Deutschen Hygiene-Museum in Dresden.

Nach seiner Kruzianerzeit verließ Voigtländer die Elbestadt. Er wollte nicht wie die Mitsänger und künftigen Komponisten Friedrich Goldmann und Udo Zimmermann an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Musik studieren. Vielmehr richtete sich sein Blick auf die Musik- und Messestadt Leipzig. Für Herbst 1962 erhielt er von der dortigen Musikhochschule die gewünschte Immatrikulation. Dankbar griff er die Anregungen in der Dirigierausbildung bei Rolf Reuter und im Kompositionsunterricht bei Fritz Geißler auf. Im Gegensatz zu den meisten seiner Kommilitonen verfügte er bereits über viele praktische Erfahrungen, konnte sich auf dieser Grundlage weiterentwickeln und die eigenen Ansprüche mit den künstlerischen Studienzielen in Einklang bringen.

Allerdings erwartete ihn in Leipzig ein wirkliches Problem. Es hing mit der Überstülpung sowjet-kommunistischer Prinzipien auf die am 7. Oktober 1949 gegründete DDR zusammen (nachdem am 23. Mai d.J. mit Ausrufung des Grundgesetzes die Bundesrepublik Deutschland als erster deutscher Nachkriegsstaat entstanden war). Voigtländer galt nämlich an der (offenbar besonders „roten“) Leipziger Musikhochschule als „Kapitalistensohn“, weil sein Vater als Bauunternehmer wirkte und in Richzenhain (zwischen Hartha und Waldheim gelegen) eine Firma besaß, die schließlich verstaatlicht und enteignet wurde. Das traf die Familie hart.

Lothar Voigtländer fühlte sich deswegen an der (1843 von Mendelssohn Bartholdy gegründeten) Ausbildungsstätte gebrandmarkt. Ihm war neben dem monatlichen Grundstipendium auch das Leistungsstipendium verweigert worden, obwohl ihm der Stellvertreter des Ministers für Kultur der DDR, Robert Lehmann, im Juni 1965 für „sehr gute Ergebnisse“ im „Leistungsvergleich 1965 der Musikhochschulen der Deutschen Demokratischen Republik im Fach Komposition“ eine Urkunde zuerkannt hatte. So musste er handeln und ging auf ein finanziell interessantes Angebot ein: die Übernahme der Position als Musikalischer Leiter am Bitterfelder Kulturpalast (1965/66) und als Dirigent des dortigen Kammerchores (1966–1968). Das damals für das Land herausgehobene kulturpolitische Zentrum Bitterfeld ist noch heute bezüglich der Kulturtagungen

des ZK der SED in den Jahren 1959 und 1964 ein Begriff, da dort Weichen für ein verordnetes, aber nur bedingt funktionierendes Kooperieren von Arbeiterklasse und künstlerischer Intelligenz gestellt wurden. Vermutlich sorgten die restriktiven Verlautbarungen, vor allem aber Erich Honeckers massive Kritik an der Kunst- und Jugendentwicklung in der DDR auf dem 11. Plenum der SED vom Dezember 1965 in Berlin bei Voigtländer dazu, die angetretene Leitungsposition in Bitterfeld zu überdenken und den Vertrag aufzulösen. Womöglich schärften dortige Erfahrungen die Wahrnehmung damaliger Spannungsfelder, wie sie sich 1968 am Beispiel der Sprengung der traditionsreichen Leipziger Universitätskirche zeigten. Mit anderen Musikstudenten demonstrierte Voigtländer damals im Musikviertel der Messestadt gegen die Willkür des Staates.

Durch die Bitterfelder Verpflichtung gehörte die erwähnte materielle Schiefelage Voigtländers vorübergehend der Vergangenheit an. Und künstlerisch konnte der junge Mann dort seine Fähigkeiten als Chor- und Ensembleleiter in Verbindung mit dem Leipziger Studium erproben und seine dirigentisch-kompositorische Doppelbegabung öffentlich präsentieren. Das half seinem musikalischen Reifeprozess und versetzte ihn in die Lage, „Theorie und Praxis“ in Einklang zu bringen. Zudem trug es dazu bei, den Hardlinern an der Leipziger Musikhochschule den Wind aus den Segeln zu nehmen. Voigtländer konnte im damals auch künstlerisch verklemmten „Staat der Arbeiter und Bauern“ ein durchaus gehandhabtes Prinzip verinnerlichen: Wer sich an der Basis „bewährt“, dem kann etwa die angeprangerte Herkunft „nachgesehen“ werden.

Nach Abschluss des fünfjährigen Diplomstudiums blieb Voigtländer der Stadt Leipzig ab Herbst 1968 nur noch als außerplanmäßiger Aspirant Fritz Geißlers verbunden und wirkte von nun an als Chordirektor am Theater der Altmark in Stendal. Sein Musikalischer Chef Jochen Wehner bezog ihn in die Vorbereitung zur Ringuraufführung von Rainer Kunads *Maitre Pathelin* ein und übertrug ihm Dirigate von Operetten und von Opern Giacomo Puccinis. Mit dem Stendaler Ensemble gastierte Voigtländer bis 1970 in Theatern und Kulturhäusern der näheren und weiteren Umgebung, was regelmäßige nächtliche Busfahrten einschloss. Er kam mit dem Chefdirigenten der Halleschen Philharmonie Olaf Koch in Berührung und bewarb sich in Händels Geburtsstadt um eine Dirigentenstelle. Er fühlte sich gefördert und überfordert zugleich, wurde krank. Nun stand eine endgültige innere Klärung an: Dirigent und Komponist in Personalunion? Oder nur eines von beiden?

Das Pendel neigte immer stärker in Richtung Komponieren. So war es ein Segen, dass ihm Hans Rodenberg (der die NS-Zeit in der Sowjetunion verbracht hatte und inzwischen herausgehobene Positionen im Kul-

turleben der DDR einnahm) den Weg zu einem Meisterschülerstudium bei Günther Kochan an der Deutschen Akademie der Künste Berlin ebnete. Dort herrschten größere Freiräume. Sie halfen Voigtländer, seine innere Berufung als freischaffender, in Berlin lebender Komponist anzunehmen. Darüberhinaus leitete er Chöre und Ensembles – ja bis in die jüngste Vergangenheit hin und wieder eigene Werke unterschiedlicher Besetzung.

Für den erfolgreichen Komponisten von Instrumental- und Vokalmusik (zunehmend mit avancierten Mitteln) ist für Mitte der 1970er-Jahre eine Weichenstellung erkennbar, ausgelöst durch Hörerlebnisse in Verbindung mit Iannis Xenakis. Bisher hatte sich Voigtländer zum klassischen Erbe, zur klassischen Moderne bekannt und auf dessen Grundlage Pläne geschmiedet und in die Tat umgesetzt. Nun kam mit der elektroakustischen Klangwelt blitzartig etwas völlig Neues auf ihn zu. Er fand neue Strukturen, die er weiter verfeinerte und ausprägte.

Dabei wurde er zunehmend inspiriert von Vorbildern in Ost und West. In Ost waren es ab 1975 wichtige Anregungen in Bratislava (Experimentalstudio des Slowakischen Rundfunks mit Peter Kolman) sowie in Budapest. In West gab es ab 1978 vor allem in Frankreich grundlegende Erfahrungen: beim Festival in Bourges und in den Pariser Studios von Xenakis und Pierre Boulez, ergänzt durch Studienaufenthalte in Hilversum, Freiburg i. Br., Basel und Zürich (Schweizer Zentrum für Computermusik von Gerald Bennett und Studio für Elektronische Musik Basel von Thomas Kessler). Beiden Schweizer Kollegen fühlt sich Voigtländer auch nach Jahrzehnten noch persönlich verbunden: Bennett kam regelmäßig zu den „Geraer Ferienkursen für zeitgenössische Musik“, um mit ihm zusammenzuarbeiten, später auch in Berlin bei der jährlichen „Langen Nacht der Elektronischen Klänge“.

Voigtländer gedenkt gleichermaßen gern der Unterstützung durch den Tonmeister und ehemaligen Kruzianer Helmar Federowski, der für die frühe Aufnahme (1975) der *Drei elektronischen Studien* „Aus dem Schweigen“ für Singstimme und Klavier den Sound im Amiga-Tonstudio des VEB Deutsche Schallplatten produzierte.

Über Frankreich als besondere Inspirationsquelle und speziell über das Festival elektronischer Musik in Bourges, das 1980 unter dem Motto „Rückblick auf die 70er, Ausblick auf die 80er Jahre“ stand, berichtete Voigtländer in der Zeitschrift des DDR-Komponistenverbandes, wobei es ihm eine Genugtuung war mitzuteilen, dass die DDR erstmals mit eigenen Beiträgen (von Georg Katzer: *Rondo* und sich selbst: *Méditations sur le temps* und *Structum I*) vertreten war – neben Musik aus rund

25 Ländern. In zehn Nachtveranstaltungen kam es zu Experimentalfilmbeiträgen mit anschließender Diskussion; zudem zu Multi-Media-Vorführungen, Live-Aktionen mit Synthesizern und computergesteuerten Live-Konzerten mit Klangerzeugern. Auch die präsentierten Arbeiten aus französischen Musikschulen beeindruckten Voigtländer, vor allem jene, die mit dem „Klangerzeugungs-, Bearbeitungs- und Aufzeichnungsgerät ‚Gmebogosse‘“ für Kinder⁴ entstanden waren:

Die Kinder stellten sowohl kleine eigene Kompositionen als auch gestaltete Theaterspiele vor. Dieses Festival zeigte deutlich, daß elektronische Musik, ob als Tape- oder Computermusik, als Live-Verformung zu tradierten Instrumenten, als „angewandte“ Musik in Filmen, bei Tanz- und Dia-Vorführungen, als gestaltetes Hörspiel oder als Geräuschcollage vielfältiger geworden ist, daß sich verschiedene individuelle Handschriften entwickelt haben.⁵

Voigtländer erschloss sich und seinem Publikum inner- und außerhalb der Grenzen der DDR Klangräume, die man so von ihm nicht erwartet hätte. Von daher war die Darstellung in der Zeitschrift „Musik und Gesellschaft“ 1983 nur folgerichtig:

Die konzeptionelle Grundlage einer Komposition, in der Elektronik eingesetzt werden soll, muß also von vornherein beinhalten – und es muß mitkomponiert sein –, warum, wann und wo in welchem Umfang elektronische Klangmaterialien Verwendung finden sollen. Meist wird dies an Stellen so sein oder ganze Kompositionen betreffen, wo mit tradiertem Material gewisse Vorgänge, Klänge, Raumkonstellationen, Zeitachsendehnungen und -raffungen, Obertonspektrenwandlungen oder aber auch szenische oder hörspielhafte Aktionen nicht darstellbar wären. Die elektronische Musik kann – im Gegensatz zu tradierten handwerklichen Techniken – physikalisch minutiöse „Klangprozesse abbilden“, kann das „Werden und Vergehen von Klängen“ (Stockhausen) darstellen.⁶

So entfaltete Voigtländer mit der Zeit ein Œuvre, das zur Grenzüberschreitung nicht nur mit elektro-akustischen Mitteln tendierte. Es konnte szenisch ausgerichtet und bildkünstlerisch inspiriert sein. Was anderen Komponisten als Modernismus oder Spielerei ausgelegt werden könnte, besitzt bei ihm eine wirkliche Tiefenschicht. Ging es ihm mit den neuen Möglichkeiten doch nicht vorrangig um angewandte Techniken, sondern um das Transportieren von Aussage und Botschaft auf Grundlage ihm sinnvoll erscheinender Mittel.

Hinzu kommt, dass Voigtländer dem „Komponieren aus dem Bauch heraus“ zunehmend kein Verständnis mehr entgegenbrachte. Vielmehr setzte er sich seit den mittleren 1970er-Jahren auch mit Kompositionsprinzipien von Karlheinz Stockhausen auseinander. Dass die „Klangent-

faltung nicht mehr an den Ort ihrer Entstehung gebunden“ ist, bildete sich in ihm nun als Erkenntnis heraus. Für eine seiner Vorlesungen an der Hochschule für Musik in Dresden zur elektro-akustischen Musik fasste Voigtländer im Wintersemester 2002/03 Stockhausens vier Kriterien zusammen und bereitete diese für die Studentenschaft auf.⁷ Sie waren ihm selbst zum Leitbild geworden, ohne dem „Guru“ Stockhausen und seiner Gesamterscheinung kritiklos gegenüber stehen oder folgen zu wollen:

Kriterium 1: „Komposition im Zeitkontinuum“⁸

Beispiel: Die Stauchung einer Großform zu einem Klang („der ganze Beethoven“). Weitere Stauchung bis zu einem Knack wäre möglich, wenn auch nicht sinnvoll. Umgekehrt: Eine rhythmische Struktur so dehnen, dass man sie nicht mehr als Rhythmus wahrnimmt, sondern dass die Einzelschwingungen des Klanges zu hören sind.

Beispiel am EMS: VCO → von unten nach oben durchstimmen = vom Puls zum Ton – zum Akkord. Eventuell Slow Ramp-Oszill. Als Pulsweitensteuerung dazu = von der rhythmisch gegliederten Struktur zum Klang. Die Komposition von Vorgängen, von Prozessen ...

Kriterium 2: die „Dekomposition des Klanges“⁹

(der bewusst „prozessuale Charakter“ des Komponierens, das ENTFALTEN des Klanges) Schallphänomene werden nicht als fertige Objekte vorgestellt, sondern als WERDEN und VERGEHEN von Klängen.

Verbindung zu Kriterium 1, aber nun speziell auf den Klang bezogen.

Beispiel am EMS: Aus Rauschen Ton herausfiltern beziehungsweise aus Ringmodulationsklang (Rauschen + Puls) Motorgeräusch produzieren.

Kriterium 3: die „musikalische mehrschichtige Räumlichkeit“¹⁰

Die Bewegung der Klänge ist nicht mehr notwendigerweise an den Körper (das Instrument) gebunden. Wir haben ihre Richtung und ihre Geschwindigkeit zu komponieren. Stockhausen spricht von räumlicher Mehrschichtigkeit, von Schallschichten hintereinander, von einer Tiefschichtigkeit, von gestaffelter räumlicher Tiefe, vom Auf- und Zudecken klanglicher Schichten. Das Nah-Weit-Erlebnis und die Rotation als zu komponierende Parameter. Hinweise auf Stockhausens *TRANS for orchestra and tape* und auf entsprechende CDs zur Räumlichkeit (*atemlos* – Motorrad).

Kriterium 4: die „Gleichberechtigung von Ton und Geräusch“¹¹

Seit Anfang des Jahrhunderts nahm die Bedeutung des Schlaginstrumentariums schnell zu: Beispiele von Strawinsky, Webern, Bartók, Schönberg, Varèse (1931: *Ionisation* für 32 Schlagwerker), Cage (1937: *Construction in metal*; er sammelte sich Metallophone zusammen, um eine Vermittlung zwischen Ton und Geräusch darzustellen), Bruitisten wie Russolo seit 1913 mit elektrischen Geräuschinstrumenten. Grundsatz: Die gesamte uns umgebende Klangwelt ist potenzielles Klangmaterial für den Komponisten elektro-akustischer Musik.

Beispiele: Das Spektrum des Rauschens als Anhäufung unendlich vieler Sinusschwingungen mit ungleicher Amplitude. Hinweis auf Streichercluster → das Rauschen der Streicher.

Übergänge zwischen Ton und Geräusch als Continuum komponieren, die Mehrdeutigkeit der Klangfarben. [...]

Ergänzung zu Stockhausen:

Definition des Begriffes Modulation: Generell wird jede Bearbeitung eines Klanges (Tonmaterial) als Modulation bezeichnet.

Die Modulationstiefe sagt etwas darüber aus, inwieweit der ursprüngliche Charakter des Klangmaterials bearbeitet, verändert wurde.

Dieser Begriff ist allerdings auch anwendbar als Bewertungskriterium einer Komposition. Sind die Klänge einer Komposition genügend einander angenähert? Liegt nur eine „photorealistische“ Collage einer Umwelt-Tonaufzeichnung vor oder wurden die Klänge im Sinne einer „Komposition“ moduliert, gestaltet, geformt?¹²

Mitte der 1970er-Jahre tauchte Voigtländer in die geistige Welt des Eugène Guillevic ein. Von diesem Pariser Dichter und Philosophen ist er damals existentiell erfasst worden. Bis heute zeigt er sich glücklich, dass er mit dem „Monolith der französischen Poesie des 20. Jahrhunderts“ in einen persönlichen Austausch treten durfte. Ein Abbild dieses inneren und äußeren Korrespondierens findet sich im Oratorium *MenschenZeit*.

Die Partei- und Staatsführung der DDR, die meinte, ihre Bürger vor der „feindlichen“ Welt des Auslands abschotten zu müssen, verwehrte zunächst auch Voigtländer Fahrten in westliche Gefilde. Doch mit der Zeit schaffte er es dank gewachsener internationaler Reputation ohne SED-Parteibuch, die Grenze zu passieren und regelmäßig den künstlerischen Austausch zu pflegen.

In der DDR strebte Lothar Voigtländer keine Ämter an, weder das eines Intendanten (wie andere Kollegen) noch das eines Funktionsträgers im Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR. Solche Funktionen waren bekanntlich SED-Genossen vorbehalten, die es auch im Musikbetrieb zuhauf gab. Im Zusammenhang mit seinen elektroakustischen Experimenten im östlichen wie im westlichen Europa machte er allerdings eine Ausnahme, kämpfte gemeinsam mit Georg Katzer um die 1984 erfolgte Gründung der Gesellschaft für elektro-akustische Musik der DDR und übernahm deren Vizepräsidentschaft. Durch die übergeordnete Organisation elektro-akustischer Musik als Mitglied der UNESCO konnte so die internationale Verzahnung und die Position innerhalb des DDR-Staates, der bekanntlich längst nach Reputation in der westlichen Welt strebte, deutlich verstärkt werden.