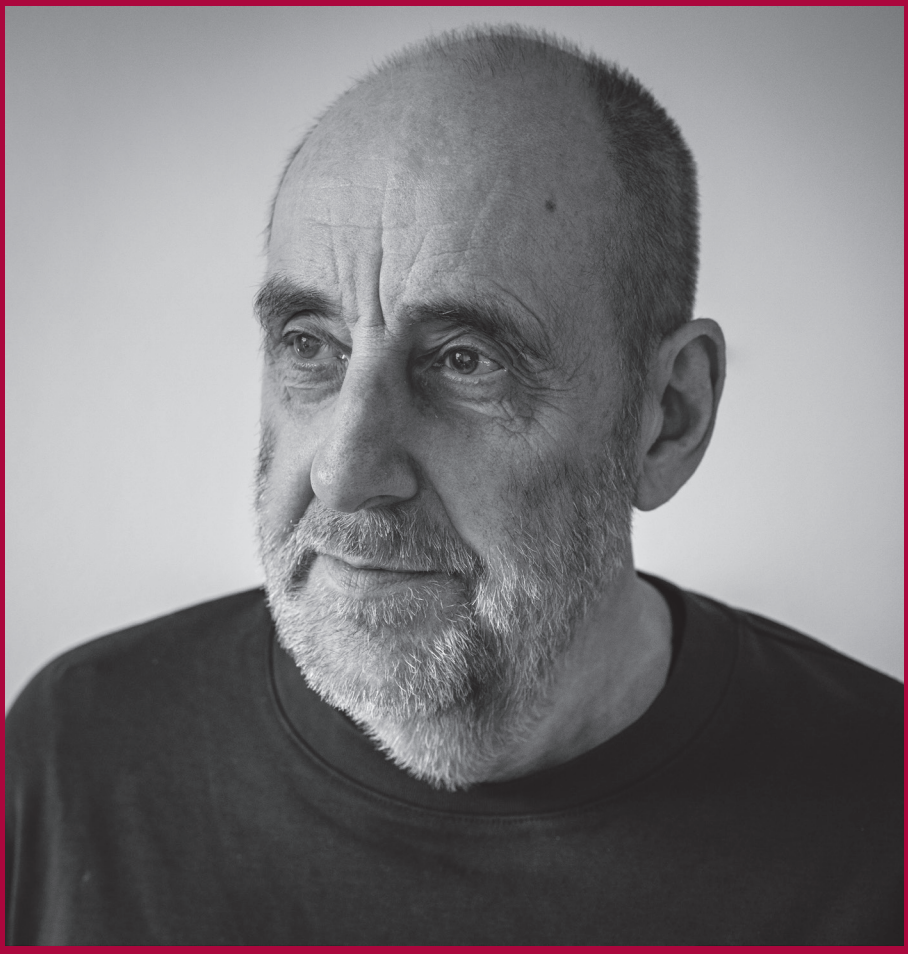
203 I / 2024

Ulrich Tadday (Hrsg.)

MUSIK-KONZEPTE



Franz Martin Olbrisch

et+k
edition text + kritik

Ulrich Tadday (Hrsg.)

MUSIK-KONZEPTE 203 I/2024

Franz Martin Olbrisch

et+k
edition text+kritik

MUSIK-KONZEPTE
Die Reihe über Komponisten
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 203
Franz Martin Olbrisch
Herausgegeben von Ulrich Tadday
Januar 2024

Wissenschaftlicher Beirat:
Ludger Engels (Berlin, Regisseur)
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)
Jörn Peter Hiekel (HfM Dresden / ZHdK Zürich)
Laurenz Lütteken (Universität Zürich)
Georg Mohr (Universität Bremen)

ISSN 0931-3311
ISBN 978-3-96707-898-5
ISBN e-pdf 978-3-96707-899-2

Der Abdruck der Notenbeispiele bzw. Abbildungen erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Komponisten

Umschlaggestaltung: Victor Gegiu
Umschlagabbildung: © Franz Martin Olbrisch

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von
Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2024
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart
E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Inhalt

Vorwort 5

JÖRN PETER HIEKEL
Weltbezug und Konstruktivismus
Zu einigen charakteristischen Akzenten im Schaffen von Franz Martin Olbrisch 7

TOBIAS SCHICK
Fremdbezüge und Transkriptionsverfahren in Franz Martin Olbrischs Instrumentalmusik 22

MIRIAM AKKERMANN
Im Erleben ein Moment
Zu den installativen Arbeiten von Franz Martin Olbrisch 52

STEFAN FRICKE
Arbeiten fürs terrestrische Areal
Im Gespräch mit Franz Martin Olbrisch über Radiophones Komponieren 68

MARTIN SUPPER
Regelwerk und Algorithmen
Bemerkungen zur Welt des Franz Martin Olbrisch am Beispiel ausgewählter Kompositionen 84

ALICE STAŠKOVÁ
Zum Libretto der Rundfunkoper *do krve – bis aufs Blut* von Franz Martin Olbrisch 100

Abstracts 120

Bibliografische Hinweise 123

Zeittafel 125

Autoren und Autorinnen 128

Vorwort

Franz Martin Olbrisch (*1952) selbst teilt seine Werke in Orchester- und Ensemblewerke, Kammermusik und Solostücke, Tape Music, Werke mit visuellem Anteil und Gruppenarbeiten ein. In letzter Zeit hat der Komponist vor allem mit seinen Radiophonen Hörstücken für große Aufmerksamkeit gesorgt. Nicht nur diese Stücke oder seine Klanginstallationen, sondern auch weitere Kompositionen mit Bezügen zu Werken anderer Komponisten sind Thema dieses Bandes. Sie zeugen von einem beeindruckend breiten, facettenreichen und vor allem von einem so fein- wie tiefsinnigen Schaffen, das sich dem reflektierenden Hörer erschließt.

Im einleitenden Aufsatz stellt Jörn Peter Hiekel anhand unterschiedlicher Werke wesentliche Merkmale vor, die Franz Martin Olbrischs Komponieren charakterisieren, und entdeckt im emphatischen Sinne die mannigfaltigen Bezüge zu anderer Musik, Literatur und kulturellen Erscheinungen des Lebens, die unsere Gegenwart mit der Vergangenheit und ihrer Geschichte verbinden. Wie genau Franz Martin Olbrisch Bezüge zur Musik anderer Komponisten, beispielsweise zu Helmut Lachemanns frühem *Trio fluido* oder Johannes Brahms' spätem *Klarinettentrio a-moll für Klavier, Klarinette (Viola) und Violoncello* op. 114 u. a. herstellt, untersucht Tobias Schick. Während Miriam Akkermann anschließend den Blick auf die installativen Arbeiten richtet und zeigt, wie Franz Martin Olbrisch in diesen Werken die Einbindung von Raum und Raumkonzepten kompositorisch gestaltet und ästhetisch gelingt, wendet sich Stefan Fricke im Gespräch mit dem Komponisten denjenigen Werken zu, welche Franz Martin Olbrisch mit dem Radio oder in geringerem Maße mit anderen Medien wie CD oder LP verwirklicht. Martin Supper hebt im Anschluss daran auf die erkenntnistheoretischen und rezeptionsästhetischen Annahmen ab, die der Komponist Franz Martin Olbrisch trifft, wenn er der Sinngenese seiner Musik einen aktiven Hörer quasi konstruktivistisch einkomponiert. Last but not least schafft Alice Stašková mit ihrem Kommentar zu *do krve – bis aufs Blut* (2023) ein Verständnis für die tschechischen Originalvorlagen der Rundfunkoper, indem sie erläutert und erklärt, wie diese im Werk von Franz Martin Olbrisch transformiert werden.

Mein Dank gilt wie immer allen beteiligten Autoren, Tobias Schick für die Anregung und Unterstützung und nicht zuletzt Alice Stašková für die zuteilgewordene Hilfe.

Ulrich Tadday

JÖRN PETER HIEKEL

Weltbezug und Konstruktivismus

Zu einigen charakteristischen Akzenten im Schaffen
von Franz Martin Olbrisch

Wie lässt sich der oft herausgestellte Facettenreichtum des Schaffens von Franz Martin Olbrisch adäquat verstehen? Das Nachfolgende geht von der Überzeugung aus, dass dies anhand der Reflexion substanzieller Gemeinsamkeiten einiger in ihren Konzeptionen, Formaten und Besetzungen sehr unterschiedlicher Werke gelingen kann. Ins Blickfeld gerückt werden daher mehrere exemplarische Stücke, die bei allen Differenzen Rückschlüsse auf einige für den Komponisten typische Wege der Auswahl und Verarbeitung von Klangmaterial erlauben und zudem Anhaltspunkte für Interpretationen sowie für vergleichende Seitenblicke auf einzelne andere künstlerische Ansätze bieten.

I Welt- und Ich-Bezüge

»Ich bewegte mich auf dem Grat zwischen Aura und Unerkennbarkeit«,[1] äußerte Olbrisch im Jahre 2006. Er bezog sich dabei auf seine Komposition *FM o99.5*, die in sehr ungewöhnlichem Format, nämlich als 48-stündige »radiophone Installation«, im Jahre 1993 für die Donaueschinger Musiktage entstand. Unzählige Situationen dieser musikgeschichtlich so bedeutsamen Veranstaltung reflektiert sie auf originelle Weise: indem sie Widersprüche, Paradoxien, aber auch überraschende Konvergenzen der höchst heterogenen Klang- und Sprachelemente sowie der mit ihnen verbundenen Sinnzuschreibungen und Erfahrungsmomente aufblitzen lässt. Die von Olbrisch benannte Gratwanderung beschreibt dementsprechend einen Vorgang des Komponierens, der ebenso für die Wahrnehmung seiner Musik relevant ist. Und dabei ist gerade die von ihm hervorgehobene Aura der verwendeten Klangelemente stets das, was zum hörenden Beobachten und Interpretieren einlädt.

Das aber gilt ebenso für viele Konstellationen in ganz anderen Teilbereichen von Olbrisch breit gefächertem Schaffen. Zu ihnen gehören sowohl instrumentale und vokale Werke unterschiedlichster Größe und Besetzung, unter ihnen das als »polyszenisches Musiktheater« bezeichnete Musiktheaterwerk *Der gebrochene Spiegel* (1990), als auch etliche elektroakustische, installative oder audiovisuelle Stücke. Alle diese Arbeiten enthalten Spuren und Referenzen unterschiedlichster Art: gerichtet etwa auf andere Musik,

1 Zit. nach »Was ist Rundfunk? – FM o99.5. Björn Gottstein im Gespräch mit Franz Martin Olbrisch«, in: Frank Hilberg (Hrsg.), *Franz Martin Olbrisch. Algorithmus und Event – Komponieren als wissendes Suchen*, Saarbrücken 2008, S. 106–111, hier S. 107; das folgende Zitat ebd.

auf Literatur oder aber – v. a. in den drei zuletzt genannten Schaffensbereichen – auf konkrete Wirklichkeits- oder Kulturelemente. Viele Bezüge sind beim Hören zumindest zeitweise nur schwer greifbar. Doch wohl stets sind sie entschieden mehr als bloß ein Material, an dem sich der Komponist abarbeitet, sondern Ausdruck jenes Bewusstseins für die Verwobenheit von Geschichte und Gegenwart, das im Diskurs zur Neuen Musik zuweilen verlorenzugehen droht.[2]

Variabel sind bei alledem auch die Grade der Deutlichkeit und Nachdrücklichkeit. Nur in signifikanten Sonderfällen gibt es semantisch Eindeutiges, Plakatives oder Momente vertrauter Expressivität. Stattdessen dominieren fragile, enigmatische, verschleierte und von Assoziationen oder Andeutungen getragene Sinn- und Klangsituationen. Diese lassen oft an das denken, was Paul Valéry so treffend als »Schwelle von Klang und Sinn«[3] beschrieb. Und zuweilen werden die Bezüge zur Musikgeschichte nicht durch konkrete Materialbezüge, sondern durch Formelemente akzentuiert – in *FM o99.5* etwa wird das Material zum Teil in unterschiedlichsten Kanon-Formen präsentiert.

Meist lässt die jeweilige Auswahl der Bezugsmomente unschwer erahnen, dass es in spezifischer Weise um Franz Martin Olbrischs eigene Perspektive geht. Das aber meint keine tönende Autobiografie, sondern eher die seit vielen Jahrhunderten in allen Bereichen der europäischen Kunst geläufige Strategie der Reflexion bestimmter Kultursegmente durch Verwandlungen, neue Sinnsetzungen und eigenwillige Kontextbildungen. Daraus resultiert in den Arbeiten Olbrischs nicht der Eindruck eines souveränen Verfügens, sondern eher der einer ebenso planvollen wie nichtvorhersehbaren Erkundung.

Erhellend erscheint unter diesem Aspekt gerade die Komposition *FM o99.5*. Man mag versucht sein, sie angesichts ihrer labyrinthischen sowie v. a. ihrer erfahrungsgesättigten und materialreichen Seite primär als klingendes Tagebuch zu erleben. Doch würde man ihren inhaltlichen wie konzeptionellen Facettenreichtum damit unzulässig reduzieren.[4] Ihr Titel ist dementsprechend nicht bloß Anspielung auf die Initialen des Komponisten, sondern zugleich ein Hinweis auf die jahrzehntelang geläufige Bezeichnung für den UKW-Hörfunk sowie auf die Strategie der Frequenzmodulation. Im Sinne einer Engführung dieser Lesarten des Titels lässt sich *FM o99.5* als geradezu emphatische Hommage an den Rundfunk verstehen: Es gerät beim Hören ins Bewusstsein, wie dieser seit dem frühen 20. Jahrhundert auf so weitreichende Weise nicht nur zum Ort der Vermittlung, sondern zugleich

2 Darin liegt eine kritische Seite dieses Ansatzes, die als Warnung vor einer Verflachung des Musikdiskurses charakterisiert werden kann. Sie konvergiert mit vielen Aktivitäten von Olbrischs jahrzehntelanger Lehrtätigkeit an Musikhochschulen, bei den Darmstädter Ferienkursen und an anderen Orten.

3 Paul Valéry, *Windstriche. Aufzeichnungen und Aphorismen*, Frankfurt/M.1959, S. 58.

4 Vgl. Frank Hilberg, »Der wohlvermessene Klangkosmos des Komponisten Franz Martin Olbrisch«, in: ders. (Hrsg.), *Franz Martin Olbrisch* (Anm. 1), S. 16–35.

der Entwicklung spezieller Darstellungsformen sowie zum Initiator musikgeschichtlich bedeutsamer Werke wurde.

In nicht wenigen Arbeiten von Olbrisch, etwa dem auf die Berliner Nationalgalerie bezogenen Raumstück *Im Anfänglichen läuft keine Spur – wer könnte da suchen* (1989), klingt die persönliche Perspektive auf andere Weise an: Akzentuiert werden Ortsbezüge, die über konkrete Anlässe hinausreichen, auf die besondere Aura eines Raumes verweisen, aber teils sogar mit gesellschaftlichen Erfahrungswerten zu tun haben.[5] In anderen Arbeiten, etwa in den Hörstücken *Van Ness* (2003), *Garten der Klänge* (2007) oder *Farben des Lichts im Hafen Ch'ungmu* (2017) sowie in der audiovisuellen Komposition *city drives* (2003/04, gemeinsam mit Beate Olbrisch) ist diese Ortsbezogenheit eng mit Reisen in andere kulturelle Räume verbunden – in diesen Fällen mit Erfahrungen in China, Korea bzw. in Los Angeles.

Was aber, so ist zu fragen, verbindet Olbrischs installative, radiophone, audiovisuelle Arbeiten mit seinen Werken für klassische Besetzungen und Konzertsäle?

Eine wichtige Gemeinsamkeit, an der jedoch zugleich Differenzen ablesbar sind, liegt im eingangs schon Angedeuteten: Die spezifische eigene Perspektive besitzt in einigen Werken für den Konzertsaal ebenfalls Relevanz. Sie meint hier aber meist etwas ganz anderes: z. B. die Präsenz und Resonanz einiger von Olbrisch bevorzugter literarischer oder musikalischer Referenzpunkte, namentlich etwa das Schaffen von Komponisten wie Gérard Grisey und Helmut Lachenmann sowie das Werk des Dichters Octavio Paz. Dabei ist gerade hier – wie auch insgesamt – das konzeptionelle Spektrum seiner kompositorischen Arbeiten sehr breit.

Eine noch wichtigere Gemeinsamkeit besteht darin, dass die persönliche und in gewisser Weise subjektive Seite der Weltbezüge undenkbar ist ohne eine Gegentendenz, nämlich die auch vom Komponisten selbst immer wieder hervorgehobene konstruktivistische Dimension.[6] Letztere weist auf eine breit gefächerte Tendenz der Musik des 20./21. Jahrhunderts, die darauf gerichtet ist, mit Fragen der Subjektivität bzw. des Ich-Sagens produktiv und zugleich anders als in früheren Jahrhunderten umzugehen.

Das markiert einen gewissen Bezug sogar auch zu jenen neueren Ausprägungen kontrapunktischen Denkens, mit denen Olbrisch nicht zuletzt durch seinen langjährigen Berliner Kompositionslehrer Frank Michael Beyer vertraut war (die Kanons von *FM o99.5* sind dafür ein Beispiel). Doch in noch spezifischerer Weise verweist es auf jene Ausprägungen der Avantgardemusik, die mit weniger deutlich auf klassische Polyphonie bezogenen Strategien zusammenhängen. Den Diskurs zur Neuen Musik haben sie seit den 1950er/60er Jahren stark geprägt. Theodor W. Adorno etwa sprach 1964 in seinem Beitrag *Schwierigkeiten* kritisch von »Entlastungstechniken«

5 Vgl. ders., *Musik ergreift den Raum*, ebd., S. 36–46.

6 So etwa in einem Gespräch mit dem Verf. am 28.9.2023 in Dresden.

und münzte dies sowohl auf die strengen seriellen Werke aus der ersten Hälfte des vorangegangenen Jahrzehnts als auch auf die Zufallsoperationen von John Cage.[7] Der Philosoph identifizierte alles dies als Teil einer »Geschichte musikalischer Entlastungsversuche«.[8] Gleichzeitig aber registrierte er innerhalb der musikalischen Avantgarde – er hatte hier konkret etwa Stockhausen und Boulez im Sinn – ein wachsendes Bewusstsein für die Notwendigkeit von substanziellen Gegenkräften zur »musikalische[n] Objektivität«.[9]

Im Schaffen von Franz Martin Olbrisch finden sich etliche Wege, die von Adorno eingeforderte und als Ausdruck künstlerischer Lebendigkeit verstandene Dialektik ebenfalls umzusetzen. Das meint auf konstruktivistischer Seite außer einzelnen Anknüpfungen an einschlägige Techniken der Polyphonie früherer Zeiten insbesondere Strategien der neueren Musik. Konkret gilt dies v. a. für algorithmische Verfahrensweisen, die im weiteren Sinne ja als Fortführung seriellen Denkens zu werten sind. Sie gehören in Olbrischs Schaffen zu jenen wichtigen Elementen, die einerseits an die von Adorno benannte »Geschichte musikalischer Entlastungsversuche« anknüpfen, doch andererseits den Raum für Gegenläufiges weiten und immer wieder gleichsam neu bespielen. Mit jeweils wechselnden Elementen und Akzenten geht es um eine Art Selbstbehauptung expressiver und den Klang differenzierender Elemente gegenüber strukturalistischen Setzungen. Einige Ansätze aus dem Bereich der bildenden Kunst, etwa Paul Klees Buch *Das bildnerische Denken* und Willi Baumeisters Schrift *Das Unbekannte in der Kunst*,[10] wurden dabei zu Faktoren der ästhetischen Orientierung – namentlich darin, wie sie die Grenze zwischen Abstraktion und Expression reflektieren. Im Bereich der musikalischen Kunst kann gerade dies zur Überlegung führen, wie Strukturen, womöglich auch Momente dezidierter Regelmäßigkeit, expressive Elemente gleichsam in Bewegung bringen. Olbrischs Werke bieten sinnfällige Beispiele hierfür.

Bei alledem ist der in seinem Schaffen bemerkbare Zuwachs an konstruktivistischen Ansatzpunkten Ausdruck eines fundierten Geschichtsbewusstseins. Hierzu gehört, dass sich dieser Zuwachs außer auf algorithmische und serielle Verfahrensweise auch auf ganz andere Elemente erstreckt. Ein Beispiel dafür bietet das Musiktheaterwerk *Der gebrochene Spiegel*, das

---

7 Theodor W. Adorno, *Schwierigkeiten*, Teil 1: »Beim Komponieren« (1964), in: ders., *Impromptus*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1982 (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 17), S. 253–273, hier S. 263. Den Begriff »Entlastungstechniken« führt Adorno selbst v. a. auf Arnold Gehlen zurück, vgl. ebd., S. 265.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 270.

10 Vgl. Paul Klee, *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, hrsg. von Jürg Spiller, Basel 1956. Und vgl. Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, mit einer Einführung von Oto Bihalji-Merin, Köln 1960 (Originalausgabe 1947). Klees Buch wie auch sein Denken wurden von Komponisten wie Boulez, Stockhausen oder B. A. Zimmermann intensiv rezipiert; und auf Baumeister, auf den u. a. Lachenmann oft hinwies, ist das Konzept von Olbrischs Komposition *Im Anfänglichen läuft keine Spur – wer könnte da suchen* (1989) sogar explizit bezogen.

auf die Hexagramme des alt-chinesischen Orakelbuchs *I Ging* rekurriert, mithin auf eine Perspektive, die seit Jahrzehnten in besonderem Maße mit dem Namen John Cage verbunden ist. Auf die Differenz der eigenen Strategie mit diesem »Buch der Wandlungen« zur Vorgehensweise von Cage ist Olbrisch selbst eingegangen. Und er hat dabei auf erhellende Weise gerade den Aspekt der Ich-Losigkeit akzentuiert:

> »Cage benutzt das *I Ging*, um persönliche Entscheidungen aus seinen Kompositionen herauszufiltern, die Entscheidungen einem übergeordneten Prinzip anzuvertrauen, eben dem Orakel zu folgen. Meine Verwendung des *I Ging* geht von etwas anderem aus. Ich betrachte das *I Ging* als etwas von Menschen Gemachtes, als Artefakt, als Diagramm menschlicher Sinnsuche. Für mich ist der Begriff der ›Wandlung‹ das Entscheidende am *I Ging*. Ich betrachte es als ein Netzwerk, in dem man jederzeit von einem Zustand unmittelbar zu jedem anderen gelangen kann. Das ist spannend am *I Ging*, nicht die statischen Momente der einzelnen Zeichen, sondern der Fluss der Ereignisse. An diesem Punkt ist das *I Ging* moderner als vieles, was die Geistesgeschichte der nachfolgenden Jahrhunderte hervorgebracht hat.«[11]

Die beiden letzten hier zitierten Sätze lassen erahnen, wie stark *Der gebrochene Spiegel* dialektisches Denken entfaltet. Bezeichnenderweise ist gerade das 1992 in Witten uraufgeführte Musiktheaterstück auch jene Komposition, in der Olbrisch erstmals umfassend mit musikalischen Zitaten arbeitet. Zu deren hohem Abstraktionsgrad tragen die konstruktivistischen Elemente in wesentlichem Maße bei. Und die Grundidee dieser Abstraktion erscheint von einer weiteren produktiven Form der Abgrenzung erfüllt: in diesem Falle gerichtet auf jene von Deutlichkeit erfüllten Strategien des Komponierens, die als Kennzeichen postmodernen Denkens gelten. Nach Darstellung des Komponisten liegt die für sein Musiktheaterwerk charakteristische Differenz zu ihnen in dem Ansinnen, »zusätzliche Bedeutungsebenen in die Musik einzuführen (…), ohne der Musik eine ihr fremde Sprache aufzuprägen, wie das beim wörtlichen Zitat der Fall wäre«.[12] Signifikant ist sein Vorschlag für die Wahrnehmung dieser Bedeutungsebenen: »Man kann sie mit Fußnoten in einem Text vergleichen oder wie Links in einem Hypertext. Benutzt man solche Links oder Fußnoten, so erschließen sich weitere Inhalte, Deutungen, Erklärungen usw., übergeht man sie, so bleibt der Text dennoch verständlich und aussagekräftig.«

Mit Blick auf solche Überlegungen zur eigenen und fremden Sprache sind wichtige Auswahlkriterien von Olbrischs Kompositionen zu beschreiben: Elemente der eigenen oder verschiedenster anderer Kulturen werden stets mit Blick auf Strukturen und spezifische Darstellungsweisen reflektiert,

---

11 »Der gebrochene Spiegel – im Rückblick. Stefan Fricke im Gespräch mit Franz Martin Olbrisch«, in: Frank Hilberg (Hrsg.), *Franz Martin Olbrisch* (Anm. 1), S. 93–97, hier S. 95 f.

12 Ebd., S. 96. Das folgende Zitat ebd.

die dem Komponisten ebenso originell wie zugleich inspirierend für eigene kompositorische Arbeiten erscheinen. Es führt ihn – beim chinesischen Orakelbuch *I Ging* nicht prinzipiell anders als beim Rekurs auf musikalische, literarische oder architektonische Werke – immer wieder zur konzeptionell entscheidenden Idee, über Naheliegendes oder sogar allzu Geläufiges hinauszugreifen. Das meint eine Distanz gegenüber einem ausschließlich an Inhalten orientierten Vertonen von Texten, aber auch gegenüber einer diffus atmosphärischen Assoziation etwa einer anderen Musiksprache, eines Ortes oder einer Architektur.

Bemerkenswert breit ist das Spektrum von musikalischem Fremdmaterial, das Olbrischs Werke enthalten und sie in gewisser Weise auch prägt. Das aber schließt verschiedenste Wege ein, mit strukturellen oder dramaturgischen Ideen sowie nicht zuletzt anhand der Reflexion von Verfahrensweisen, Ordnungsmustern, Systematisierungen oder deren Dekonstruktion etwas auszusagen. Olbrisch schließt hier an Strategien der europäischen Musiktradition an, die mit Komponisten wie Mozart, Beethoven, Schubert oder Schumann, aber auch mit dem Denken von Schiller oder Hegel verbunden ist.

II Signifikante musikalische und literarische Spuren

Nicht zuletzt das Schaffen Helmut Lachenmanns, das ja seinerseits von der eben benannten Tradition stark geprägt ist, wurde für Franz Martin Olbrisch in den letzten Jahrzehnten zu einem seiner Orientierungspunkte. Erwähnung verdient seine intensive, von eingehenden Quellenstudien getragene Beschäftigung namentlich mit dessen *Trio fluido* (1966) sowie mit der darin realisierten, auch für Lachenmanns späteres Schaffen folgenreichen Art der Verknüpfung konstruktivistischer, gestischer und klanglicher Momente.[13] Das meint bei diesem Bezugspunkt zweierlei: zum einen ein Agieren mit einem Zeitnetz, das sich von aller starrer Regelmäßigkeit entfernt hält und vielerlei Anhaltspunkte für einen flexiblen Umgang mit Strukturen bietet, zum anderen und als Pendant hierzu eine spezifische gestische und klangliche Seite. Letztere scheint den Übergang zwischen traditionellen Gesten sowie der in der Tradition der seriellen Musik stehenden resoluten Strenge geradezu auszukosten, ohne bereits jene umfassenderen Möglichkeiten »expressiver Spekulationen«[14] ins Spiel zu bringen, die fast alle späteren Werke bieten.

---

13 Der Verf. dankt Franz Martin Olbrisch für die Möglichkeit zur Einsichtnahme in seine mehr als zehnseitigen Studien zu Lachenmanns *Trio fluido* und dessen in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrten Skizzen, die er im Jahre 2001 dort intensiv reflektierte.

14 Vgl. Helmut Lachenmann, *Trio fluido (1993)*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden ^{3}2015, S. 374. Und zu diesem Werk insgesamt vgl. Jörn Peter Hiekel, *Helmut Lachenmann und seine Zeit*, Lilienthal 2023, S. 120–130.