

Zeitschrift:	Dissonanz
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2001)
Heft:	71
Artikel:	"Auf Zeichen unvermittelt abbrechen. Stille." : Annäherungen an neuere Werke Alfred Zimmerlins
Autor:	Eidenbenz, Michael
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927967

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



«AUF ZEICHEN UNVERMITTELT ABBRECHEN. STILLE.»¹

Annäherungen an neuere Werke Alfred Zimmerlins

VON MICHAEL EIDENBENZ

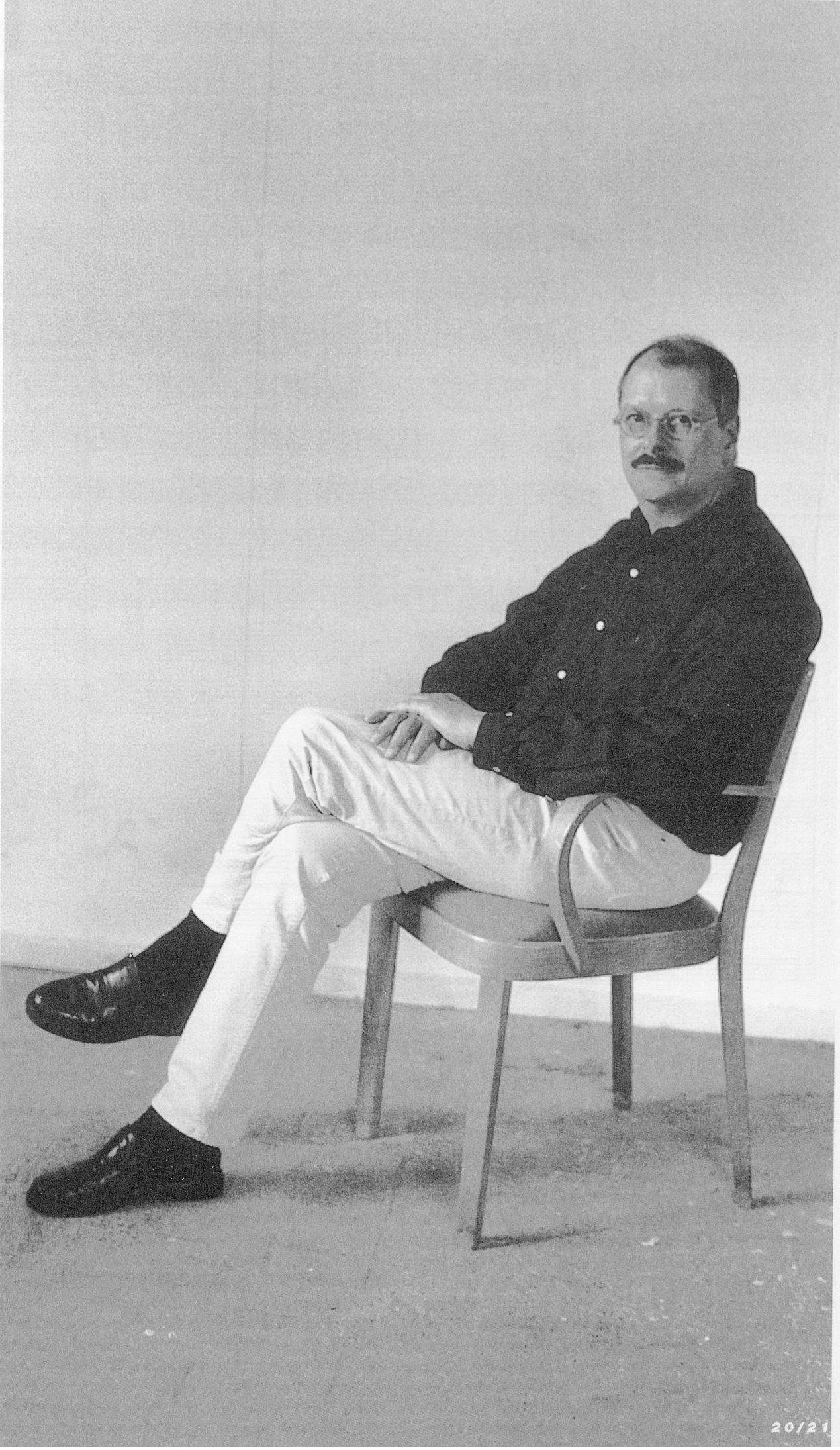
Eigenartig ambivalente Erfahrungen macht, wer Alfred Zimmerlins Musik erstmals begegnet. Einerseits zugänglich, klanglich auf Anhieb faszinierend, irritiert sie andererseits Hörerwartungen immer aufs Neue, setzt unreflektiert eingetretene Nähe wieder auf Distanz, verweigert sich schneller emotionaler Identifikation. Zwar findet das faszinierte Ohr sehr wohl Ordnungen in all den bisweilen üppig, ja geradezu verschwenderisch hereinbrechenden Klangerfindungen, doch eine dahinter steckende Systematik ist kaum zu erkennen. Klarheit, die die Faktur von Zimmerlins Musik ausstrahlt, wird kompliziert durch die nicht leicht durchschaubare Gleichzeitigkeit von Verschiedenem. Und schon gelösen sich von traditionellen Hörhaltungen ausgehende semantische Deutungen in Luft auf, kaum glaubt man, sie gefunden zu haben. Das abrupte Ende von *In Bewegung (Nature Morte au Rideau)* für Klavier, 13 Solostreicher und Zuspiel-CD etwa, ein Abbrechen einer eben erst lancierten Beschleunigungsbewegung des Solo-Klaviers: Soll es schockartig wirken? Ist es ein Beispiel für die so oft komponierte Kategorie der «vergeblichen Bemühung»? Eine Katastrophe womöglich gar? Eine Darstellung des Scheiterns als finale Konklusion eines knapp 20minütigen Dramas? – Nichts von alledem scheint passend als Deutung für dieses Ende. Gemäss des Komponisten mündlichem Kommentar hört das Stück hier eben «einfach auf. Wer als Zuhörer nun noch ein *Allegro barbaro* oder ähnliches erwartet, kann sich dieses

ja selber vorstellen. Ich bevorzuge die offen gebliebenen Möglichkeiten...» [Notenbeispiel 1]. Keine lineare Entwicklungsstrategie kann hier herausinterpretiert werden, kein Rollendrama hat sich ereignet. Und doch ist mit diesem Klavier während des zweisätzigen Stücks ganz offensichtlich etwas passiert. Um zu erfassen, was dies ist, empfiehlt sich freilich weniger der feuilletonistisch zuspitzende Jargon als ein genauer Blick auf die Musik.

FREQUENZMODULATIONEN

Eine einfache Einleitung von 19 Takten eröffnet den musikalischen Raum. Vereinzelte Klaviertöne, liegende Streicherklänge bestimmen ihn, eine langsame und genaue Rhythmus führt zu einem ersten vollen Akkord. Die Töne sind offensichtlich einer – nicht als Ganzes erkennbaren – Reihe entnommen, der sammelnde Akkord baut auf einem modulierten Obertonspektrum über E auf. Doch dieser scheinbar so klare Eröffnungsgestus erfährt schon mit den ersten Takten auch Irritation: Gleichzeitig mit der metrischen Klarheit wird ein zweiter Zeitfluss etabliert durch leise raschelndes Klöpfeln der Geigen und Bratschen, die mit der Bogen-Spannschraube leicht auf den Saitenhalter klopfen, geräuschhaft und metrisch vollkommen unabhängig vom tonfixierten restlichen Geschehen. Dieser zweite Raum bleibt offen, während nach den ersten 19 Takten nun auch

1. Partituranweisung zu Alfred Zimmerlins Klarinettenquintett



*Foto: Marlise
Mumenthaler*

Notenbeispiel 1

«In Bewegung
(Nature morte
au rideau)»,
letzte Takte

die «Ton-Musik» in Bewegung gerät. Über bewegt rhythmisierten Zweiklängen der Streicher erfolgen virtuose Einwürfe des Klaviers [Notenbeispiel 2], Frequenzmodulationen der Zweiklänge in – die Frequenzproportionen logarithmisch umwandelnden – Zeitverläufen. Gegen Ende des ersten Satzes wird sich diese Relation umgekehrt haben: Die Zweiklänge liegen jetzt im Klavier, die Frequenzmodulationen bilden den harmonischen Streicherteppich. Gleichzeitig tauchen aber noch weitere Elemente auf: Sukzessive Streicherglissandi etwa, Ausschnitte aus modalen Skalen im Klavier und in den Streichern, als kurze Einwürfe aufblitzend oder gedehnt über weite Strecken in den tiefen Streichern; zusehends auch Geräuschhaftes, reine Streichgeräusche auf dem Steg, col-legno-Tupfer, Pizzicati, die ihre Tonhöhe in schnellem Glissando sofort verlassen...[Notenbeispiel 3] Diese ganz auf heterogenen Techniken fussenden Geschehnisse sind nicht

durch ein Prinzip konstruktiv miteinander verbunden, sondern ereignen sich quasi in arbiträrer Gleichzeitigkeit. Dabei ergeben sich höchstens kurzfristig wechselseitige Dialoge, kleine lokale Geschichten, auch klangliche Überlagerungen, Konfrontationen der stufenlosen Glissandotöne mit den unverrückbaren Tonhöhen des Klaviers, an deren temperiertes System auch die modulierten Frequenzen angepasst wurden.

WAHRNEHMUNGSMODULATIONEN

Während im ersten Satz bereits die Streicher fixierte Tonhöhen in verschiedene Richtungen verlassen haben, gerät im zweiten nun auch das Klavier unmerklich in klangliche Verflüssigung, wird auf die gegebene Natürlichkeit seines Klangs befragt. Nicht Verfremdung, nicht Kritik an den begrenzten und durch die Tradition längst vorbelasteten Möglichkeiten

Notenbeispiel 2

«In Bewegung
(Nature morte
au rideau)»,
Takte 20ff.

ist dabei das Ziel, es wird auch nicht mit unkonventionellen Spielpraktiken experimentiert. Vielmehr geht es darum, den Klavierklang gleichsam zu befreien, dessen «reine Wahrnehmung» möglich zu machen. Zunächst wird das Ohr verblüfft. Mit Beginn des zweiten Satzes erklingt ab Zuspiel-CD ein minimal gegen den ersten verstimmter zweiter Flügel aus Lautsprechern, die so aufgestellt sind, dass sie nicht sofort als Tonquelle identifizierbar sind. Das eingespielte und das konzertierende Klavier begegnen sich überlagernd mit höchst dramatischem, stark kontrastierendem, signalhaftem Material. Kaskaden von Oktavintervallen, Triller und Pendelbewegungen, schroffe Akzente und melodische Bruchstücke prallen in heftiger Gestik aufeinander, während dieser – ihrerseits verschiedene Zeitflüsse aufschichtenden – Klavierverdoppelung und unabhängig von ihr eine Unisono-Streichermelodie in teilweise mikrotonaler Skalenbewegung

beigefügt ist. Der eingespielte Klavierpart mündet schliesslich, als ob eine Türe ins Freie aufgestossen würde, in ein anwachsendes, sämtliche vorangegangenen Obertonfinessen aufhebendes, sie gleichsam verschluckendes Rauschen, während in diesem Augenblick auch das konzertierende Klavier sich von aller Determination löst und zu improvisieren beginnt, quasi befreit seinen eigenen Zeitfluss findet. Das Rauschen verebbt, die Streichermelodie ist auch an ihr Ende gelangt, und nun kippt das Klavier wieder zurück aus seiner improvisatorischen Freiheit in ein streng komponiertes, mit seinem Skalen- und Accelerando-Prinzip klar fassliches kurzes Stück Musik. Dessen Gestik gleicht den ersten Einleitungstakten, doch die Hörer-Wahrnehmung ist nun eine andere geworden. Die Modulationen, denen die Klänge unterworfen worden sind, führen dazu, dass der reine, gewöhnliche Klavierklang nunmehr gleichsam entkleidet da

steht. Die Zeitschichtungen und die zuletzt durchs Tonbandrauschen weit geöffneten Klangräume lassen nach ihrem Wegfallen das Klavier in einem konzentrierenden Fokus erscheinen. Sein Klang hat sich nicht verändert, aber dessen Wahrnehmung ist transformiert worden. Was es jetzt noch spielt, ist unprätentiös, es könnte genauso gut auch etwas anderes sein, schlichte Klaviermusik, die irgendwann «einfach aufhört».

Diese ausführliche (und trotzdem natürlich noch immer verkürzende) Schilderung eines einzelnen Werks mag umständlich erscheinen, nötig ist sie doch, da sie verschiedene Elemente enthält, die für Zimmerlins Schaffen charakteristisch sind. Da ist zum Beispiel das Prozesshafte, das keine lineare Geschichte erzählt, aber eine Bewegung etabliert, die ins Innere eines beobachteten Objekts, hier des Klavierklangs, führt. Und da ist die Klarheit, die diesem Blick eigen ist: Zimmerlins Musik ist nie nebulös; falls jener Blick ins Innere metaphysisch genannt werden kann, so entwächst er nie diffuser Spekulation, sondern genauer Beobachtung. Da ist auch die Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitschichtungen, ein von Zimmerlin oft kompositorisch behandeltes Thema, zu dem er sich vor allem in seinem Klarinettenquintett explizit Gedanken macht: Wie Zeitdimensionen offen gelassen werden können, wie sich individuelle Zeitorganisationen improvisierender Musiker zur kontrollierten komponierten Zeit verhalten, wie Polymorphie von Zeitstrukturen mit allen Facetten gestaltet werden kann, das behandeln die sieben Sätze des Klarinettenquintetts mit gleich viel akribischer Gewissenhaftigkeit wie erfinderischer Fantasie². Und da ist schliesslich die Freiheit der offen gelassenen Möglichkeiten, die Verweigerung konstruktiver Gängelung. Dem 1955 geborenen und in Musikwissenschaft und Musikethnologie an der Universität Zürich ausgebildeten Alfred Zimmerlin scheint kaum etwas mehr künstlerisches Unbehagen zu bereiten als der Verlust frei wählbarer Möglichkeiten. Mag sein, dass hier die schweizerische Herkunft eine Rolle spielt, die seine Neugier gleichermaßen auf kulturelle Phänomene Frankreichs wie Deutschlands ausrichtet. Ganz bestimmt aber wirkt sich hier beim Komponisten eine elementare Erfahrung des Improvisators Zimmerlin aus: Improvisierte Musik wird augenblicklich langweilig, wenn Reaktionen gefesselt werden und nur noch eine einzige Möglichkeit offen lassen.

OHNE BETROFFENHEITSGESTIK

Die Idee, verschiedenste konstruktive Systeme gleichzeitig einzusetzen, so dass keines von ihnen zum dominierenden Prinzip werden kann, taucht denn auch seit längerem in Zimmerlins Werken auf. So wenig wie hier logarithmische Berechnungen, Frequenzmodulationen oder Skalenbildungen Exklusivanspruch auf den inneren Zusammenhalt des Stücks erheben, so wenig ist beispielsweise in *Paysage bleu* (2000) für Chor, Orchester und Zuspiel-CD die das Stück beendende All-Intervallreihe der Flöte von konstruktiver Funktion. Und wenn im *Klavierstück 5* (1992) die zweigestrichene Oktave mikrotonal so umgestimmt wird, dass gewisse reine Ober- bzw. Untertonintervalle gespielt werden können, so geht es durchaus nicht darum, ein neues «Reinstimmungs»-System zu etablieren. Die Gleichzeitigkeit verschiedener Systeme hat vielmehr den Zweck, Heterogenes zuzulassen, zusammen zu bringen zu einem Ganzen, Verschiedenes zu integrieren, nicht auszuschliessen oder gar zu eliminieren. Ein lineares Drama lässt sich in einem Raum, in dem «alles» Platz hat, aber nicht erzählen, ja wird gerade dadurch explizit verhindert: Ein solcher Raum könnte sich unendlich weiter ausbreiten, die Klangereignisse sind – so lange die Fantasie des Komponisten ausreicht – beliebig

erweiterbar, keines von ihnen kann eine Protagonistenrolle mit individuellem Schicksal einnehmen. Die kurzfristig hochexpressiven und temperamentvollen Gesten heben sich gleichsam gegenseitig auf. Die Neutralisation der subjektiver Betroffenheitsgestik ist letztlich ein Ziel dieser Musik. Subjektivität kann sich aus der Musik entfernen, indem der Komponist auf steuernde Werkzeuge möglichst ganz verzichtet oder eben auch – bei Zimmerlin –, indem die Zahl der Werkzeuge theoretisch beliebig gross gewählt wird.

KÖRPERLICHE KLÄNGE

Wo freilich die Werkzeuge beliebig sind, droht auch das Material beliebig zu werden. Dass dieses verbindlich bleibe, kann durch zwei Dinge garantiert werden: Durch die Form und durch das verlässliche kontrollierende musikalische Ohr. Über letzteres verfügt der Komponist, der selber musiziert: Alfred Zimmerlin tritt seit je als improvisierender Musiker in verschiedensten Formationen auf und hat dabei ein feines Sensorium für die energetische Kraft, für Spannungen, reaktives Verhalten, für die Körperlichkeit eines Klangs im Raum beim Live-Auftritt entwickelt (letzterem mag auch die Tätigkeit des Musikkritikers Zimmerlin förderlich sein, dem der Unterschied zwischen live gespielter und konservierter Musik alltägliche Erfahrung ist). Das Ohr als Kontrollinstanz spielt dort die wichtigste Rolle, wo nicht nur Systeme, sondern auch das gestische Material extrem heterogen gewählt ist. Der erste Höreindruck von *Weisse Bewegung* (1998) beispielsweise hinterlässt zu Beginn zunächst Ratlosigkeit. Die gestisch und klanglich denkbar isolierten Brocken, die Violoncello, Klavier und Schlagzeug hier einwerfen, scheinen in keinerlei nachvollziehbarer Relation zueinander zu stehen, selbst der dramatische Effekt des Zusammenprallens von Disparaten scheint keine Tendenz zu verfolgen. Allmählich erst (*Weisse Bewegung* ist mit 37 Minuten eine von Zimmerlins aufführlichsten Kompositionen) ist die Vielschichtigkeit der Spannungsrelationen zu erkennen. Und mit zunehmender Dauer des Stücks stellt sich auch genau diese «Tendenzlosigkeit» als sinnhaft heraus, das auf Ordnung erpichtete Ohr ist aufgefordert, von der ersten emotionalen Klangfaszination wieder Abstand zu nehmen und sich in dieser von Dingen aller Art besetzten Landschaft frei zurecht zu finden.

Im zweiten Satz von *Weisse Bewegung* taucht dann aber auch jene Form auf, die Zimmerlin oft zur Kontrolle über das quantitative Gleichgewicht verwendet (sie bestimmt u.a. auch im zweiten Satz von *In Bewegung (Nature Morte au Rideau)* die beiden Klavierpartien). Zimmerlin nennt sie – durchaus wortspielerisch – «Lohse»-Form. Er bezieht sich damit auf gewisse Bilder Richard Paul Lohses, auf denen einzelne Farbflächen zwar eigengesetzlich, ohne determinierte Beziehung zueinander, doch so angeordnet erscheinen, dass in der Summe von jeder Farbe die gleiche Fläche eingenommen wird. Was also als zerklüftete Folge disperater Einzelereignisse wahrgenommen wird, erweist sich in seiner Ganzheit als Fläche, als «Leinwand», deren Flächendimension theoretisch beliebig gross sein kann, jedenfalls nicht von zielgerichteter Entwicklung zu einem dramaturgisch voraussehbaren Ende determiniert wird.

Das metaphorische Stichwort der «Leinwand» ist für Zimmerlins Musik in mehrfacher Hinsicht bedeutsam. Eine ganze Reihe von Werktiteln spielt auf Paul Cézanne an: *In Bewegung (La Montagne de Sainte-Victoire)*, *In Bewegung (Nature morte au Rideau)*, *Paysage bleu*, *In Bewegung (La pendule de marbre noir)*. Natürlich aber sind die dazugehörigen Stücke keine «Bilder einer Ausstellung», es geht auch nicht um die musikalische Transkription von Stilmitteln bildender Kunst in der Art des Impressionismus. Die beige-

2. vgl. dazu Roman Brotbecks Rezension des Klavierquintetts in Dissonanz # 28

Notenbeispiel 3

Skalen,
Geräusche,
Glissandi:
«In Bewegung
(Nature morte
au rideau)»,
Takte 58ff.

fügten Bildertitel verweisen vielmehr auf den Blick des Malers, der – im Falle von Cézanne und *La Montagne Sainte-Victoire* mit geradezu obsessiver Wiederholung – sein Objekt gleichsam durchdringt, indem er es darstellt. Farbe und Form sind sein Material, der Zielpunkt des Blicks jedoch liegt im Inneren des Objekts, dort wo es nicht mehr materiell fassbar ist. Analog dazu ist kompositorisches Material auch für Alfred Zimmerlin Mittel und nicht endgültiger Zweck. Ob er nicht offen gelegte Reihen verwendet oder Ausschnitte aus seinem eigenen Kompendium gruppierter modaler Skalen (*Braus* für Blockflöte und Tonband etwa beruht wesentlich auf einer heptatonischen, im Abstand einer kleinen Septime repetierenden Skala): Es ist immer Werkzeug und nicht Sinn. Das hat nichts mit Geringschätzung zu tun: Material ist kostbar, bestimmt oft die kompositorischen Fragestellungen (deutlich etwa im *Clavierstück 4*, in dem abschnittweise kompositorische Probleme wie Klangmutationen, gezielte Beschränkung auf bestimmte Intervalle oder einzelne Akkorde, Oktavfixierungen gewisser Töne gleichsam unter der Lupe betrachtet werden). Material ist aber immer auch historisch vorbelastet: Dass Komponieren den Umgang mit Geschichte, mit geschichtlichen Zeiten bedeutet, ist für Zimmerlin eine Selbstverständlichkeit. Die Materialien repräsentieren für ihn die Spuren einer «Zeitsäule», an deren Spitze das Stück in seiner Gegenwart steht. Gegenwart ist daher auch immer heterogen! Beispielhaft für die Erfahrung der Zeitsäule mögen die *Neidhartlieder* für Sopran, vier Renaissance-Blockflöten und Zuspielband, uraufgeführt 2001 an den 3. Internationalen Blockflötentagen in Basel und wiederholt in Kairo, stehen: Wie viereinhalb Jahrtausende Vergangenheit in einer Stadt mit einer Vitalität sondergleichen präsent sein können, hat Zimmerlin bei einem einmonatigen Aufenthalt in Kairo selber erfahren. Seine *Neidhart-Lieder* spiegeln diese Erfahrung, indem sie durch Minnelieder Neidharts von Reuental die eigene kulturelle Vergangenheit mit zeitgenössischen Gedichten Ingrid Fichtners verbinden, durch die Verwendung von Renaissance-Instrumenten weitere Historie einflechten und sich damit an die besagte Zeitsäulen-Spitze stellen.

Eine besondere und in Zimmerlins neueren Werken sehr oft verwendete Kategorie belasteten Materials ist schliesslich der Klang der Umwelt. Seit dem Klarinettenquintett (1990) tauchen immer wieder Bandeinspielungen mit konkreten Geräuschen alltäglichen Lebens in seinen Kompositionen auf. Beim Klarinettenquintett wird zuletzt eine im Freien aufgenommene Reprise des Anfangs mit diversen Zivilisationsgeräuschen eingespielt, was die Idee der zyklischen Wiederkehr – ihrerseits eine historisch-traditionelle Idee – in einem anderen Raum transformiert. In *Zerstreut in Arbeit mit Wörtern* für Sopran, Klavier und Tonband sind es Stadtgeräusche – Kinderlachen, Verkehr, Glockenschlägen, Regen – eines ganzen Tageszyklus', die komprimiert auf die Dauer des Stücks sozusagen ein Fenster offenlassen, vor dessen Hintergrund die artifiziellen Klänge des Klaviers und die gesungenen Texte Elisabeth Wandelers in ein urbanes Biotop gestellt erscheinen. Und in *Braus* für Blockflöte und Tonband sind neben dem elektronischen «Braus» auch Naturgeräusche, Vogelstimmen, das Nagen von Bibern (welches mit einem Heinrich-Ignaz-Franz-Biber-Zitat zu verknüpfen Zimmerlin sich nicht nehmen liess) zu hören. Derartige im Konzert-Kontext fremde Klänge umgeben die Komposition mit neuer Raumwirkung, öffnen akustisch das Dach und die Wände des Konzertsäals und geben den Blick in die äussere Welt frei. Und da die «biotopischen» Klänge im Verhältnis zu den komponierten offenkundig zufällig sind, wirken sie auch befreiend: Die artifizielle Komposition tritt derweil in den Hintergrund, wird manchmal auch zugedeckt oder ver-

schluckt, stellt das Selbstverständnis ihrer Notwendigkeit auch ein Stück weit in Frage. Der Effekt für den Hörer ist dabei – und das gilt auch für die kontinuierlichen, elektronisch hergestellten Rauschen von *In Bewegung (Nature morte au Rideau)* oder *Paysage bleu* –: Entlastung, Leichtigkeit, Schönheit, Stille. Alfred Zimmerlin vergleicht sein Komponieren mit der Vorstellung eines Raums, der voll verfügbaren heterogenen Materials ist. Hinter diesem Raum aber ist ein anderer Raum zu sehen, ein Ort, wo etwas zum Stillstand gekommen ist. Zu erreichen ist dieser andere Ort nicht, er bleibt immer *in Bewegung*, aber der Blick auf ihn ist möglich, wenn das Material zur Seite geräumt ist. Nicht der Weg dorthin wird komponiert, keine bildhaften Geschichten werden erzählt, die Modulation des Klaviers in *In Bewegung (Nature morte au Rideau)* ist nicht das dargestellte Gleichnis für diesen Weg. Aber vielleicht *ereignet* sich der Weg ja in jenem Schlussmoment, wo das Klavier so unvermittelt abbricht. Vielleicht fallen genau hier diese zwei Zustände in eins: *In Bewegung. Stille*.

Werkverzeichnis

- Etüden über ein Thema von Friedrich Nietzsche für Klavier, Metronom und Tonband (1976 / 78)*
5 Préludes (Klavierstück 1) für Klavier (1983)
Duett II für Klarinette und 12-saitige Gitarre mit Live-Elektronik (1983)
Sätze auf einen Text von Elisabeth Wandeler-Deck für Sopran, elektrische und skordierte Gitarre und Bassklarinette (1984)
Zeile (aus einem Gedicht von Wystan Hugh Auden) für Mezzosopran und Klavier (1984 / 86)
Klavierstück 2 (1985)
«Toute l'étendue ne vaut pas un cri» für Bassstuba in F und Tonband (1985)
Brekungen für Bassklarinette, Violoncello, Violoncello scordato und Klavier (1986)
«and from Alabama from anywhere...» für fünfsaitiges Banjo und Tonband (1986)
Fünf Stücke für acht Flöten (1986 / 87)
Wahrnehmungsschwäche für das Tempo der Zerstörung für Oboe, Live-Elektronik, Sprecherin, improvisierende Posaune und Tonband (1987)
NINE TO NINE für verschiedene Saiteninstrumente, Elektronik und Synthesizer, Kollektivarbeit mit Peter K Frey und Michel Seigner; Dauer: 24 Stunden (1987 / 88)
L'espace tout à coup m'irrite für Schlagzeug und Streichtrio (1987)
Gänge für Klarinette und Live-Elektronik ad lib. (1988)
Knotting für Violine, Tonband und Schlagzeug (1988)
Klavierstück 3 (1988 / 91)
3 mal 3 für neun beliebige Instrumente (1989)
Ohne Gewalt? für gemischten Chor a cappella (1989)
«Ich selbst hatte halb und halb vor...» für gemischten Chor a cappella (1989)
RAUMSPIEL / Raumspiel-Suite für eine / drei Gitarren (1989)
Quintett für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncello (1989 / 90)
Zeilen für Oboe, Klarinette, Fagott und Marimba (1990 / 91)
Jeden Morgen für Sprecherin, dreistimmigen gemischten Chor, Tenorposaune und Klavier (1991 / 92)
Klavierstück 4 für beliebiges Tasteninstrument (1992)
Klavierstück 5 für Flügel mit Skordatur (1990 - 92)
Zerstreut in Arbeit mit Wörtern für Sopran, Klavier und Tonband (1995 / 96)
Abendland (Klavierstück 6) für Klavier und Tonband (1996)
Musik im Freien für drei Instrumente nach freier Wahl (1996)
In Bewegung (La Montagne Sainte-Victoire) für zwölf Solostreicher und Tuba (1998)
Weisse Bewegung für Violoncello, Klavier und Schlagzeug (1996 - 98)
Stillstandbild (Klavierstück 7) für zwei Flügel (1998)
Anderer Ort für Querflöte und Cembalo (1998)
Klavierstück 8 (1998 / 99)
Anfänge für Violine solo (1999)
Klavierstück 9 für Hammerflügel (1999)
Oggi – Movendo für frei improvisierendes Soloinstrument und Bläsertrio (1999)
In Bewegung (Nature morte au Rideau) für Klavier mit Tonband und 13 Solostreicher (1999 / 2000)
Motivo für Altus und Violine (2000)
Braus für Soprano-Blockflöte (auch Ocarina) und Tonband (2000)
instabilis tellus, innabilis unda (Klavierstück 10) für Klavier vierhändig (2000)
Langsamer Eingang für Viola solo (2000)
Treffberg für Improvisationstrio mit Klavier, Kontrabass, Schlagzeug (2000)
Paysage bleu für Chor, Orchester und Zuspiel-CD (2000)
In Bewegung (La pendule de marbre noir) für Traversflöte und 13 Streichinstrumente (2000 / 01) [*In Bewegung (La pendule de marbre noir)* und Paysage bleu wurden in Auftrag gegeben, um in Mozarts Missa c-Moll nach «Et incarnatus» und «Benedic-tus» eingefügt zu werden und die Stellen zu markieren, an denen Mozarts Werk Torso geblieben ist.]
Narrenschifferklavier – tanzen für Klarinette solo (2001)
Neidhartlieder: Winter, Sommer für Sopran, vier Renaissance-Blockflöten und Zuspiel-CD (2001)

– Die meisten Werke bei Edition Mikro, Timescraper Music Publishing GmbH, Haan