

<b>Zeitschrift:</b>	Dissonanz = Dissonance
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerischer Tonkünstlerverein
<b>Band:</b>	- (2010)
<b>Heft:</b>	111
<b>Artikel:</b>	Ein heimlicher Anarchist : der Improvisator und Komponist Alfred Zimmerlin im Gespräch mit Torsten Möller
<b>Autor:</b>	Möller, Torsten / Zimmerlin, Alfred
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-927640">https://doi.org/10.5169/seals-927640</a>

### 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:** 10.12.2025

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

# Ein heimlicher Anarchist

Der Improvisator und Komponist Alfred Zimmerlin im Gespräch mit Torsten Möller

Torsten Möller: Gehört eine gewisse Extrovertiertheit zu den Voraussetzungen, die ein Improvisator mitbringen sollte?  
Alfred Zimmerlin: Nein, das will ich nicht behaupten. Für mich besteht die Kunst – sei es bei der Interpretation, der Improvisation oder der Komposition – darin, das lebendige Wesen, das «Musik» ist, gemeinsam mit allen Beteiligten in einem Netz zu halten. Und das kann natürlich auf zurückhaltende, ja sogar schüchterne Art genauso gelingen wie durch eine Extrovertiertheit.

Oft hört man, Komposition sei vorhersehbar, Improvisation hingegen zeichne sich dadurch aus, dass immer und zu jedem Zeitpunkt alles möglich ist. Beides stimmt nicht ganz. Bei der Improvisation scheint mir wie auch in komponierter Musik eine Spezialisierung ganz offensichtlich: Von so-genannter «Hardcore Laptop Impro» bis hin zu sophistisch tastenden Klang- und Geräuscherkundungen gibt es heute – analog zur ausdifferenzierten Gesellschaft – diverse Spielarten der Improvisation. Wenn ich in ein Konzert, sagen wir des Berliner Ensemble Phosphor, gehe, dann habe jedenfalls ich recht konkrete Vorstellungen, die meines Erachtens auch eingelöst werden.

Gerade diese von Ihnen erwähnte, wohl vor allem aus der Neuen Musik kommende Klang- und Geräuschkonzentration ist heute zu einer gewissen Mode geworden. Für mich will ich die Tatsache relativieren, dass in einem meiner Konzerte das

eingelöst wird, was der Kritiker zumindest für wahrscheinlich hält. Sicher trage auch ich meinen Rucksack mit mir rum. Aber ich kenne – wie meine Mitspieler meist auch – durch meine mittlerweile Jahrzehnte lange Improvisationspraxis Strategien der Selbstbe- und sogar -hinterfragung. Gerade im Kollektiv entstehen so immer wieder neue Konstellationen, die zu bewältigen höchste Konzentration, Anspannung und Wachheit erfordert. Ansonsten schlüpft dieses «Wesen Musik» ganz schnell hinaus aus dem Netz.

Eher ein Klischee als eine Mode sind stereotype Steigerungsprozesse, denen man in der Improvisation oft begegnet. Gerade wenn Elektronik beteiligt ist, spielen stetige Verdichtungen eine grosse Rolle; langsam anschwellende Crescendi, die in Kulminationspunkten enden, um wieder von vorn zu beginnen. Auch das ist recht vorhersehbar.

Das sind in meinen Augen Kinderkrankheiten. Wenn jemand beim kollektiven Musizieren etwas «anzieht», um Dynamik herein zu bringen, dann heisst das noch lange nicht, dass umgehend alle mit auf den Zug aufspringen müssen. Wie schon gesagt: Es gibt immer diverse Möglichkeiten, verschiedene und vor allem in ihrer Qualität gleichberechtigte Wege, die man gehen kann. Verweigerung kann auch dazu gehören. Aber die Grundvoraussetzung für ein fruchtbare gemeinsames Improvisieren ist gegenseitiger Respekt – das gilt für die Musik wie für den Alltag.



KARL ein KARL: «Der Bio-Adapter» mit Peter Schweiger, Peter K Frey, Michel Seigner und Alfred Zimmerlin. Foto: Bernhard Fuchs

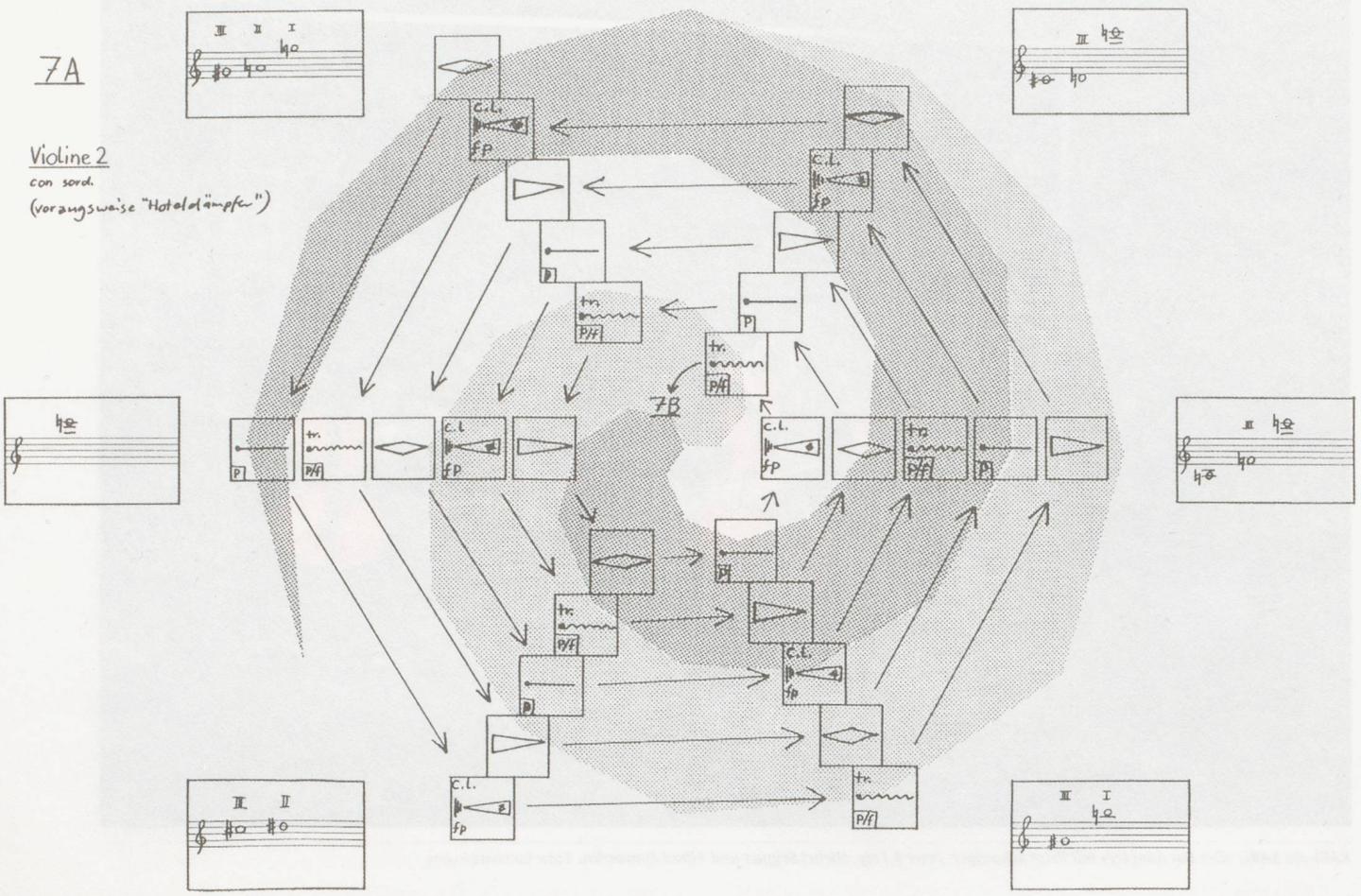
Die Offenheit für verschiedene Haltungen gilt auch für Ihr kompositorisches Schaffen. Kürzlich sind Sie in einem Portraitkonzert bei GNOM Baden als «Maximalist» vorgestellt worden. Nun, Konzerttitel sollen griffig sein. Andererseits gibt es wohl eine Tendenz des Wucherns in meinem kompositorischen wie improvisatorischen Werk. Wir leben ja in einer sehr seltsamen Epoche, wo ganz viele Musik Gegenwart ist, also Musik eigentlich ein Plural ist. Im Deutschen gibt es diesen Plural – «die Musiken» – nicht, aber eigentlich müsste es ihn heute geben. Beethoven ist genauso Gegenwart wie Metallica, einfach weil die Musik gespielt wird, Interpretationsgeschichte hat und Interpretation immer wieder neu hinterfragt wird. Das passiert heute Beethoven. Diese Situation hat es früher nie so wie heute gegeben und dem müssen wir uns stellen. Wie gehe ich also damit um, dass im Rock improvisiert wird, dass im Jazz improvisiert wird, dass in der Neuen Musik improvisiert wird? Wie gehen wir damit um, dass Stil heute auch zu Material geworden ist?

Konkreter zu Ihrer Frage: Manchmal habe ich tatsächlich das Gefühl, ich arbeite beim Komponieren mit ganz vielen verschiedenen Werkzeugen. Es gibt Komponisten, die haben nur wenige Werkzeuge: John Cage zum Beispiel. Normalerweise hat ein Komponist vielleicht acht, vielleicht neun oder zehn Werkzeuge, um ein Stück zu machen. Ich brauche vielleicht fünfzig bis sechzig. Es kippt dann ins andere Extrem, um irgendwo auch dahin zu kommen, wo vielleicht Cage war. Ich bau jedenfalls

gerne Systeme und habe jeweils die grösste Freude, wenn sie zusammenkrachen, sich selbst verschlingen oder sich verbrauchen. Das mag mit dem Improvisieren zusammenhängen. Vielleicht bin ich gerne ein heimlicher Anarchist.

*Im Sommer übernehmen Sie gemeinsam mit Fred Frith eine Dozentur an der Hochschule für Musik Basel. Provozierend gefragt: Kann man Improvisation überhaupt vermitteln? Und wenn ja: Wie sehen ihre Ansätze aus?*

Wenn ich Ihre erste Frage verneinen würde, käme ich kaum nach Basel und wir hier kaum weiter. Natürlich kann man Improvisation lernen und lehren. Der Unterricht unterscheidet sich aber von anderen Fächern dadurch, dass es fast nur praktisch zugeht. Ein Grossteil der Arbeit wird darin bestehen, zusammen zu musizieren, das Gespielte aufzunehmen und später eingehend zu diskutieren: Warum hast Du das hier gemacht? Was hast Du Dir dabei in musikalischer, energetischer und kommunikativer Hinsicht gedacht? Also wird es darum gehen, spezifische Dinge anzuschauen, Material zu reduzieren, sich mal auf einfachste Elemente zu beschränken: Punkt, Strich, Linie und so weiter. Das hat mit Theorie wenig zu tun. Wohl aber mit Reflexion, die mir sehr wichtig ist: Augen und Ohren zu öffnen, die Studenten für Alternativen zu sensibilisieren, ihnen zu sagen: «Sicher geht's so, aber eben auch anders» – das sind mir Herzensangelegenheiten, die später hoffentlich Früchte tragen.



Alfred Zimmerlin, «Klarinettenquintett» (1989/90), Satz 7A, Violine 2. © MIKRO, Zürich

Obwohl die so genannte «freie Improvisation» im Vordergrund steht, ist es mir auch wichtig, die Studierenden über eventuelle Aktivitäten, die danach kommen könnten, zu unterrichten. Frühzeitig sollten sie sich darauf einstellen, dass sie mit Musikern unterschiedlicher Herkunft zusammenkommen, dann vielleicht im Kino Stummfilme begleiten oder mit Tänzerinnen und Tänzern improvisatorisch arbeiten. Im Berufsleben müssen sie sich Nischen schaffen, um überleben zu können. Fatal wäre jedenfalls eine einseitige Ausbildung, die im Übrigen meinem Naturell gar nicht entsprechen würde. In dieser Hinsicht bin ich übrigens ausserordentlich froh, dass ich gemeinsam mit Fred Frith die Stelle besetze. Für die Studierenden ist das eine luxuriöse Situation, und wir beide ergänzen uns sicher sehr gut.

*Ihre eigene «musikalische Sozialisation» verlief zweigleisig. Die akademische Ausbildung durch ein musikwissenschaftliches Studium bei Kurt von Fischer und Kompositionsstudien bei Hans Wüthrich und Hans Ulrich Lehmann ging einher mit ausgiebigen Improvisationserfahrungen. Später spielten Sie unter anderem im seit 1983 bestehenden Trio KARL ein KARL*

*mit Michel Seigner (Gitarre, Elektronik) und Peter K Frey (Kontrabass, Elektronik). Die Frage muss kommen: Gibt es ausser den erwähnten «Systemzerstörungen» Berührungs نقاط zwischen Komposition und Improvisation?*

Grundsätzlich habe ich beim Komponieren und beim Improvisieren dasselbe schon erwähnte Bild, dass es darum geht, dieses lebendige Wesen «Musik» in einem Netz zu halten. Zwar sitze ich zuerst als Individuum am Schreibtisch, danach gibt es aber die Spieler und das Publikum, welche die Spannung im Konzert halten. Improvisieren und Komponieren ist ein wenig wie Velofahren und Wandern. Es sind zwei verschiedene Methoden, sich in der Zeit und im Raum fortzubewegen, aber das Ziel ist dasselbe: Es soll gute, verbindliche Musik entstehen. Beim Komponieren spielen bei mir harmonische und architektonische Überlegungen eine grosse Rolle, ebenso die Fragen, ob ein Stück ein Ziel habe, ob es ein Feld sei, und so weiter. Über diesen sehr konstruktiven Dingen steht aber letztlich doch immer wieder das Ohr, das korrigierend über allem steht.

Wesensbedingte Unterschiede zwischen Komposition und Improvisation sehe ich zu einem wichtigen Teil in Fragen des Fliessens von Zeit. Beim Improvisieren habe ich die Erfahrung

gemacht, dass Zeit ganz anders fliesst als bei komponierter Musik. Wenn ein Kollektiv improvisiert, dann fliesst die Zeit durch alle gleichermaßen hindurch. Da ist nicht eine Person, die führt; es gibt keinen Dirigenten, und es ist auch nicht wie in der Kammermusik, wo die Bezugsperson ständig wechselt, aber es letztlich doch eine Person bleibt, die im Moment die Zeit bestimmt. Das Improvisieren ist ein kollektives Zeiterleben. Man befindet sich eben stärker «in» der Zeit – und übrigens auch im Klang – als jemand am Schreibtisch, der den Luxus hat, genauer beobachtend zwischen dem Jetzt, der Vergangenheit und der Zukunft hin und her zu springen. Speziell bei meinem *Klarinettenquintett* (1989/90) hat mich interessiert, das andere Zeiterleben von improvisierter Musik in einen kammermusikalischen Kontext zu bringen. Das heisst, ich habe unterschiedliche notationstechnische Verfahren gesucht, die dieses andere Zeiterlebnis möglich machen, so dass Zeit wirklich durch alle Mitglieder fliesst oder Teile des Ensembles abgekoppelt werden und so weiter. Es ging mir also um eine Ausdifferenzierung des Parameters «Zeitfluss».

Umgekehrt spielen kompositorische Erfahrungen in die Improvisation mit hinein, indem ein kompositorisches Bewusstsein beim Umgang mit Klangmaterial, seiner Entwicklung und so weiter eine grosse Rolle spielt. Oder beim gemeinsamen Bauen einer Form. Weiter kann mit improvisiertem Material auch komponiert werden. Mit dem Improvisationstrio und Komponistenkollektiv KARL ein KARL haben wir einen Grossteil der letzten Produktion *Der Bio-Adapter*, einer Musikalisierung von

Oswald Wieners 1969 entstandenem gleichnamigen Appendix zu seinem Roman *Die Verbesserung von Mitteleuropa*, im Studio in jahrelanger Arbeit unter anderem auch mit improvisiertem Klangmaterial komponiert. Jede kompositorische Entscheidung wurde von allen Dreien gemeinsam getroffen, ausdiskutiert und verantwortet. Andererseits bin ich als Improvisator sicher von meiner Erfahrung als Komponist beeinflusst. Das gleichzeitige Vorausdenken und sich Erinnern, diese Simultanität der Fragen «Ist das folgerichtig?» einerseits und «Wohin kann das führen?» andererseits, erfordern höchste geistige Wachsamkeit in jedem Moment. Das ist eine Art instinktive analytische Reflexion. Im Idealfall kommst du in einen intuitiven Zustand, wo die Sinne dermassen geöffnet sind, dass du Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft zusammen hast. Und dann ist die Musik da, das ist das Verrückte. Da geht es ums Spüren von Energien, ums Spüren vom Ganzen.

#### *Betreten Sie da die spirituelle oder rituelle Seite der Improvisation?*

Es geht um Musik, um eine spezifische Kunstform. Mit Spiritualität oder Religiosität hat das ebenso wenig zu tun wie mit irgendwelchen therapeutischen Ansätzen. Sicher gibt es Momente, wo etwas Zeremonielles als Haltung in Musik reinkommen könnte. Aber Ritual? Da müssten wir uns vielleicht noch einmal zusammensetzen und den Begriff des Rituellen klären.