

cn
z

Konzert
25. September 2013



Porträt

Seit seiner Gründung 1993 widmet sich das Collegium Novum Zürich der Förderung und Aufführung von Musik der Gegenwart. Gleichzeitig wird das aktuelle Musikschaffen in historische Kontexte gestellt und die Geschichtlichkeit der Musik der Moderne erlebbar gemacht. Wichtiger Bestandteil der künstlerischen Arbeit des CNZ ist der direkte Kontakt mit den Komponistinnen und Komponisten sowie der Austausch mit Kooperationspartnern. Das 25 Mitglieder umfassende Solistenensemble vermag dank seiner mobilen Struktur flexibel auf Besetzungen vom Solo bis zum grossen Ensemble zurückgreifen. So kann sich die Programmgestaltung ganz nach inhaltlichen Kriterien ausrichten. Die Mitglieder treten mit dem Ensemble auch solistisch in Erscheinung und nehmen neben ihrer Tätigkeit beim CNZ führende Rollen im Schweizer Kulturleben ein.

Das Collegium Novum Zürich, das von der Stadt Zürich subventioniert wird, unterhält seit Jahren eine eigene Konzertreihe in Zürich, bei der in Zusammenarbeit mit verschiedenen Veranstaltern Ensemble-Projekte in der Tonhalle, im Museum für Gestaltung und an anderen Konzertorten in der Stadt realisiert werden. Viele der Veranstaltungen suchen gezielt die spartenübergreifende Vernetzung der Künste sowie sinnfällige Verbindungen von musikalischem Programm und Konzertort.

Im Laufe seiner nunmehr über 20 Jahre währenden Konzerttätigkeit brachte das CNZ zahlreiche Werke zur Uraufführung, darunter Kompositionen von Gary Berger, Ann Cleare, Xavier Dayer, Beat Furrer, Georg Friedrich Haas, Edu Haubensak, Hans Werner Henze, Klaus Huber, Michael Jarrell, Mischa Käser, Hermann Keller, Rudolf Kelterborn, Thomas Kessler, Jorge E. López, Cécile Marti, Emmanuel Nunes, Helmut Oehring, Klaus Ospald, Enno Poppe, Philippe Racine, Andrea Lorenzo Scartazzini, Annette Schmucki, Nadir Vassena und Stefan Wirth. Die Interpretationen des Ensembles sind auf mehr als einem Duzend Tonträgern nachzuhören.

Am Pult des CNZ standen Dirigenten wie Pierre Boulez, Sylvain Cambreling, Friedrich Cerha, Mark Foster, Beat Furrer, David Philip Hefti, Pablo Heras-Casado, Peter Hirsch, Heinz Holliger, Mauricio Kagel, Johannes Kalitzke, Roland Kluttig, Susanna Mälkki, Enno Poppe, Peter Rundel, Michael Wendeborg und Jürg Wyttenbach. Von der Saison 2013/2014 an ist Jonathan Stockhammer dem Ensemble als Conductor in Residence verbunden.

Das Collegium Novum Zürich tritt regelmässig im In- und Ausland auf und gastiert bei renommierten Festivals und Veranstaltern wie Muziekgebouw Amsterdam, Konzerthaus Berlin, Ultraschall Berlin, Berliner Festspiele / MaerzMusik, Bregenzer Festspiele, Lucerne Festival, Philharmonie Luxembourg, November Music 's-Hertogenbosch, Klangspuren Schwaz, Kölner Philharmonie, WDR Köln, Schwetzingen Festspiele, Warschauer Herbst, Wittener Tage für neue Kammermusik, Wiener Konzerthaus, und Tage für Neue Musik Zürich.

Collegium Novum Zürich

Mittwoch, 25. September 2013

20 Uhr, Einführung 19 Uhr
Tonhalle, Kleiner Saal

Chambres de ténèbres

Marko Nikodijevic (*1980) «Chambres de ténèbres / Tombeau de Claude Vivier» für Ensemble (2005 – 2012, Schweizer Erstaufführung)

la première – adagio, calmo e sostenuto, poco rubato – la deuxième – moderato, maestoso e misurato – la troisième – prestissimo, granulare 14'

Beat Furrer (*1954) «linea dell'orizzonte» für Ensemble

(2012, Schweizer Erstaufführung)

10'

Pause

Clemens Gadenstätter (*1966) «Sad Songs» für Saxophon, E-Gitarre, Schlagzeug und Klavier (2012, Schweizer Erstaufführung)

Hurt – Loneliness – Medley: Manic Depression / Cries of bruining Pains – Les Adieux / Abschied

26'

Pause

Franz Schreker (1878 – 1934) «Vom ewigen Leben» für eine Singstimme und Kammerorchester bearbeitet von Gösta Neuwirth / Stefan Wirth

(1923 – 1927/1976/2013, Uraufführung der Neubearbeitung) nach

Gedichten von Walt Whitman

Wurzeln und Halme sind dies nur

Ein Kind sagte: «Was ist das Gras?»

16'

Marko Nikodijevic «Gesualdo Dub / Raum mit gelöschter Figur» Konzert für Klavier und Ensemble (2012, Schweizer Erstaufführung)

raum I – raum II – raum III – raum IV – cadenza – raum V

16'

Das Konzert wird aufgenommen. Wir bitten Sie daher dringend darum, Ihre Handys auszuschalten.

Der Live-Mitschnitt ist am 29. Januar 2014 ab 22.35 Uhr auf Radio SRF 2 Kultur in der Sendung Neue Musik im Konzert zu hören.

Mit freundlicher Unterstützung durch:

Donatoren und Gönner des Collegium Novum Zürich



ERNST GÖHNER STIFTUNG



Dr. Georg und Josi
Guggenheim-Stiftung



Besetzung

Jonathan Stockhammer, Dirigent
Anna Palimina, Sopran
Stefan Wirth, Klavier

Collegium Novum Zürich
Liset Pennings, Flöte
Matthias Arter, Oboe
Ernesto Molinari, Klarinette
Elmar Schmid, Klarinette
Rico Gubler, Saxophon
Stefan Buri, Fagott
Olivier Darbellay, Horn
Jörg Schneider, Trompete
Andrew Digby, Posaune
Christoph Brunner, Schlagzeug
Ivan Manzanilla, Schlagzeug
Brian Archinal, Schlagzeug
Xenia Schindler, Harfe
Simone Keller, Klavier, Celesta, E-Orgel
Stefan Wirth, Klavier
Mats Scheidegger, E-Gitarre
Rahel Cunz, Violine
Bettina Boller, Violine
Patrick Jüdt, Viola
Martina Schucan, Violoncello
Aleksander Gabrys, Kontrabass

Programm

Jens Schubbe

Klagende Lieder

«Es klingt so traurig und doch so schön, wer's hört, der möcht' vor Leid vergeh'n» – so dichtete einst Gustav Mahler im Text für seine Kantate «Das klagende Lied». Jene Klänge, die in diesem Jugendwerk den Wunsch «vor Leid zu vergeh'n», also Todessehnsucht auszulösen vermögen, werden einer Flöte entlockt, die ein Spielmann aus einem Knochen geschnitzt hat. Diese Musik vermag Wunderliches: Sie klagt eine ungesühnte Schuld ein, einen Brudermord. «Um ein schönfarbiges Blümelein hat mich mein Bruder erschlagen», verrät das Instrument mit gleichsam menschlicher Stimme. Liebe, Tod, Trauer und Gewalt sind Motive, die bei Mahler anklingen, ebenso wie die Möglichkeit von Musik aufscheint, die von ihnen ausgelösten Verwundungen zu artikulieren und womöglich zu sublimieren. «Klagende Lieder» sind zumindest drei der fünf Werke dieses Programms, das von «Räumen der Finsternis» zu künden verheisst und den Titel von Marko Nikodijevics Komposition «Chambres de ténèbres» entlehnt, einem klingenden Grabmal für Claude Vivier, den grossen Ekstatiker unter den Komponisten der jüngeren Vergangenheit. Vivier wurde 1983, kaum mehr als 30 Jahre alt, von einem Strichjungen ermordet, ja geradezu hingerichtet – ähnlich wie einige Jahre zuvor Pier Paolo Pasolini. Der Komponist, auf den das andere Stück Nikodijevics, «Gesualdo Dub / Raum mit gelöschter Figur», anspielt, war hingegen ein Mörder. Gesualdo hat 1590 seine Frau, deren Geliebten und eine Tochter, deren Vaterschaft unklar war, umbringen lassen und bei dem Gemetzel wohl auch selbst Hand angelegt. Jener Mann, der auf so brutale Weise Schmerz zuzufügen wusste, reflektierte die Seelenpein in seiner Kunst wie kein anderer. An der Wende von Renaissance zu Barock hatte er insbesondere in seinen späten Madrigalen die Kunst der eindringlichen Textausdeutung in bis dahin unerhörter Weise radikalisiert, zumal wenn es um den Ausdruck von schmerz erfüllten Affekten ging. «Gesualdo Dub» bezieht sich auf eines der berühmtesten, abgründigsten und kühnsten Madrigale Gesualdos: «Moro, lasso, al mio duolo».

Clemens Gadenstätters «Sad Songs» spielen nicht auf konkrete Werke oder Komponisten an, sondern auf bestimmte standardisierte musikalische Gesten, die wir mit Emotionen wie Klage und Trauer zu verbinden gelernt haben.

Im Kontext dieser – wie immer auch gebrochenen – Todes- und Trauermusiken mögen die Werke von Beat Furrer und Franz Schreker die Kontrapunkte bilden. Beat Furrer folgt in «linea dell'orizzonte» einem eher abstrakten Ansatz: «Das Phänomen des Verdoppelns, aber auch des Verzerrens in einem Schattenbild hat mich interessiert, und, resultierend aus einem Ineinanderschneiden von Stimmen, das Entstehen von Prozesshaftem.»

Franz Schreker entspricht in «Vom ewigen Leben» der pantheistisch getönten poetischen Vision eines unendlichen Kreislaufes von Werden und Vergehen, wie sie Walt Whitman in seinen Texten ausbreitet, mit ungemein aparten, sinnlichen Klängen. Sinnlichkeit des Klanges wäre vielleicht als ein alle Kompositionen einendes Band zu benennen, und so könnte sich am Ende der Eindruck einstellen, dass gerade die Nähe zum Abgründigen, Dunklen eine Lust am Schönen und an lebendigster Fülle zu provozieren vermag.

Marko Nikodijevic «Chambres de ténèbres», «Gesualdo Dub»

In seinem letzten, Fragment gebliebenen Roman «Jeden ereilt es» hat Hans Henny Jahnn eine Binnenerzählung eingeflochten, die auch separat erschienen ist: «Die Nacht aus Blei». Diese surrealistisch anmutende Albtraumvision ist in einer Welt zwischen Leben und Tod angesiedelt, in die der Protagonist Matthieu von einem Engel versetzt wird: «Ich verlasse dich jetzt. Du must allein weitergehen. Du sollst diese Stadt, die du nicht kennst, erforschen.» Matthieu begibt sich auf den Weg durch die dunklen, verlassenen Strassen der fremden, abweisenden Stadt. Als ein schwach erleuchtetes Fenster ihn dazu bewegt, ein Gebäude zu betreten, widerfahren ihm merkwürdige Begegnungen: mit dem Groom Franz, einem verführerisch schönen jungen Mann, oder der Prostituierten Elvira – beides Gestalten, deren Körperlichkeit nur vorgetäuscht ist. Ihr Leib unter einer dünnen Maske von Schminke besteht nur aus Schwärze. Zurück auf den Strassen der Stadt bemerkt er eine weitere Gestalt, die er alsbald als jüngeren Doppelgänger seiner selbst erkennt. Es wird Matthieus Bestimmung sein, dieses, sein jüngeres Ich zu ermorden, bevor ihn der Todesengel Gari davonträgt ...

Der Weg zum Fremden, Anderen führte Matthieu zur Begegnung mit dem Selbst. Viele der Werke von Marko Nikodijevic lassen eine vergleichbare Bewegung erkennen. Sie beziehen sich auf schon vorhandene Musik, auf fremdes Material. Schon die Titel verraten das: «cveti'c, ku'cica ... / la lugubre gondola» – Trauermusik für Orchester nach Franz Liszt, «Music Box / Selbstportrait mit Ligeti und Strawinsky (und Messiaen ist auch dabei)», «Tombeau de Claude Vivier», «Gesualdo Dub». Zum Faszinierenden und Rätselhaften seiner Musik gehört nun, dass in diesen Beschwörungen des Anderen das Eigene um so deutlicher in Erscheinung tritt.

In den beiden hier in Rede stehenden Werken sind die einzelnen Teile der Werke als «Räume» benannt. Diese «Räume» konfrontieren uns mit einer, manchmal auch mit mehreren klanglichen Situationen, die insistierend umkreist werden. Moritz Eggert sprach treffend vom «Hineintauchen in einen Klangmoment», der eine unerhörte auratische Wirkung zu entfalten vermag. Der Autor dieser Zeilen gesteht gern, dass ihm kaum eine Musik der jüngeren Vergangenheit bekannt

ist, die einen derartigen Sog, eine solche suggestive Kraft zu entwickeln vermag, wie die von Nikodijevic. Das aber kann auf sanfteste Weise geschehen. Im ersten der *Chambres de ténèbres* ist es etwa ein zarter, wie durch Nebelschleier hindurchtönender Trauergesang, in verhauchten Klängen der Altflöte intoniert und vom Flautando-Spiel der Bratsche sekundiert, der dem Klangraum das Gepräge gibt. Flirrende Akkordblöcke und ein Chor aus Okarinas setzen Zäsuren, markieren die Schnittstellen der kreisenden Bewegung. Der zweite Raum wird geprägt von abrupten Perspektivwechseln: Texturen, wie wir sie aus dem ersten Raum kennen, sind gegen schneidend scharfe Aufschreie geblendet. Die rituelle Strenge dieser Partien weicht im letzten der Räume einer phantastischen Traumlandschaft. Von gleisendem Licht überglänzt, mit exotisierenden, wie aus der Ferne herüberklingenden Tanzrhythmen begegnet sie anfangs. Ausgedehnte Melodiezüge scheinen auf, die einem ekstatischen, von dumpf dröhnendem, maschinenhaftem Puls getragenen Tanz weichen. Der Abgesang schliesslich gleicht dem Zerstreuen einer Phantasmagorie.

Die Lust am Klang, die Hingabe an das Ferne, das exotisch Anmutende, die Nähe zum Ritualen – all das sind Charakteristika, die auch der Musik Claude Viviers eignen und ebenso wie Nikodijevic griff Vivier gern auf schon benutzte und gleichsam «unreine» Klangmaterialien zurück. So sehr sich die kompositorischen Verfahren, die Marko Nikodijevic zur Generierung seiner Musik benutzt (etwa durch Einsatz algorithmischer und fraktaler Computerberechnung), von denen unterscheiden, die für den eingangs erwähnten, in die deutsch-österreichische Tradition eingebundenen Gustav Mahler massgeblich waren, so berühren sich beide Komponisten doch in ihrer Fähigkeit, das vorgeblich Veraltete, das mit Geschichte durchtränkte Klangmaterial in Konstellationen zu bringen, in denen es aufglüht, als gewänne es ein zweites Leben.

In «Gesualdo Dub / Raum mit gelöschter Figur» ist das besonders eindringlich gelungen. Nukleus des Werkes ist ein Halbtonpendel, dessen Ursprung man im Beginn des erwähnten Gesualdo-Madrigals finden kann, in jener chromatischen Abwärtsbewegung zu den Worten «Moro, lasso, al mio duolo» (Ich sterbe, wehe mir, in meinem Schmerz). An diese Figur – Chiffre des Schmerzes und der Klage schlechthin – werden nun zunächst fast unhörbar Klangmaterialien wie Treibgut angelagert. Sie umhüllen die Figur, beginnen ein Eigenleben, flirren und vibrieren, entfalten eine Aura, erzeugen klingende Räume. Gleich der Beginn einem stufenweisen Aufblenden, finden wir uns sodann in einem «Dark Room» wieder. Wie halluziniert wirkt die Musik eines dritten Raumes, dessen Konturen verschwimmen, als würden wir sie unter wogendem Wasser wahrnehmen. «Süsser Duft aus Märchenzeit» erfüllt den vierten Raum mit seinen Fanfarenklängen und Möwenschrei-Glissandi, ehe im finalen Abschnitt die permanente

Morbidezza mit grell ekstatischem Glockengetön gekreuzt wird: «Es klingt so traurig und doch so schön ...»

Beat Furrer «linea dell'orizzonte»

Man könnte den nun schon mehrfach erwähnten Gustav Mahler auch bemühen, um dessen 7. Sinfonie eine Vortragsbezeichnung zu entlehnen, die man trefflich Beat Furrers «linea dell'orizzonte» voranstellen könnte: «Schattenhaft». Wenn man denn Vergangenheitstrunken nach einem anderen Bezugspunkt dieses Stückes in den Gefilden der Musikgeschichte suchen wollte, könnte man bei Claude Debussy fündig werden, etwa bei dessen sinfonischen Skizzen «La mer». Hier wie dort begegnet das Prinzip der Reihung: Taktgruppen von einheitlicher Textur werden aneinandergesetzt wie ein Mosaik. Freilich: Wenn in diesem Mosaik schon Gehörtes wiederzukehren scheint, haben sich die dichten klanglichen Gewebe in manchen Details geändert. In das Statische kommt unmerklich Bewegung. Eine Grossform lässt sich hörend nachvollziehen: Anfangs umfassen die gegeneinander geblendeten Segmente mehrere Takte, in den zentralen Partien werden sie verkürzt, um dann wieder einige Ausdehnung zu erlangen, bevor sie endlich dissoziieren. Marie Luise Maintz äusserte zu «linea dell'orizzonte» in ihrem Einführungstext zur Uraufführung 2012 in Donaueschingen: «Das Prinzip der Transformation von Partikeln, aneinanderklebend wie Gestalt und Abbild, ineinander verzahnt in einer unendlichen Flucht ... wird erkundet. In einem heterogenen Instrumentarium ... werden zwei Zustände gegeneinander gestellt: die regelmässige Wiederholung und die Verzerrung, bzw. das *Espressivo*. Die alte Kompositionstechnik des *Hoquetus*, des Verzahnens von verschiedenen Stimmen zu einem Melodiefluss, liegt dem zugrunde. Aus dem Ineinander der Stimmen entsteht eine Studie über den verzerrenden Schatten.»

Clemens Gadenstätter: «Sad Songs»

«Wir haben gelernt, was <traurig sein> ist, wie es sich anfühlt und wie wir es ausdrücken können bzw. sollen (die Angemessenheit des Erlebens und die Angemessenheit des Ausdrucks ist eine kollektive Grösse in unserem Selbst).

Wir haben das in <Presets> (auch) klanglich zu fassen verstanden: Die Trauer- und Schmerzgefühle werden durch klanglich standardisierte Gesten gefasst. Die standardisierten Klangsituationen triggern die erlernten Empfindungen an: Wir empfinden und verstehen dadurch das Gehörte und verstehen durch das Hören das Empfinden.

Solche Klanggestalten sind polymodal aufgeladen – ich meine, alles Klangliche ist auf diese Weise aufgeladen: Das Hören ist verbunden mit taktilen Evokationen, visuellen (inneren) Bildern, mit Empfindungen, Emotionen und Gefühlen; die Klanggestalten sind – als

Mimesis von körperlichen Gesten, die Trauer / Schmerz etc. begleiten – mit Bewegungsformen des Körpers verbunden, die sich als strukturelle Bewegungsformen in ihnen manifestieren. Ohne diese polymodalen Kopplungen wären klangliche Ereignisse (als «reine») für uns bedeutungslos. Sinnvoll als aktuell erlebte, spezifisch auf eine Situation reagierende, eine solche bestimmende, sind sie aber mit diesen auch (noch) nicht.»

So beschreibt Clemens Gadenstätter die Grundlagen seines Komponierens in den «Sad Songs». Die erwähnten «Presets», also vorgeprägtes Material, finden sich in den «Sad Songs» auf mehreren Ebenen. Das Instrumentarium Saxophon, E-Gitarre, Klavier und Schlagzeug würde man eher in der Sphäre des Jazz verorten. Freilich sind dessen Klänge wie durch Prismen gejagt: aufgebrochen, zerlegt, verwundet erscheinen sie, aber unendlich nuancenreich. Die Formgebung des Werkes orientiert sich an Modellen der Popmusik: Die «Sad Songs» gliedern sich in Strophen, Breaks / Solos und Refrains, wie das bei den Songs der populären Musik üblich ist. Diese relativ knappen Binnenstrukturen generieren wiederum eine vierteilige Grossform. Emblematisch sind bestimmte Affektbereiche avsierende Überschriften den vier Abschnitten vorangestellt: «Hurt», «Loneliness», «Medley: Manic Depression / Cries of burning pains», «Les Adieux / Abschied». Sie unterscheiden sich deutlich in ihren Texturen. Extrem spannungsreich, zerfurcht hebt das Werk an. Gläserne, berückende Schönheit eignet der Musik der Einsamkeit. Ihr folgt ein in der Tat manisches, mechanistisch dahinrasendes Virtuosenstück, während die Abschiedsmusik mit jener der Einsamkeit korrespondiert. Freilich: «Durch die Bearbeitung – aus diesen Presets selbst heraus – wird eine Musik angesteuert, die sich an diesen entzündet, sie aber nicht abrufen will. Nichts soll dabei <traurig> oder <schmerzvoll> sein: Die Hoffnung, dass ein Gebiet der Erfahrung jenseits der Grenzen der Bedingungen (Körper, Kultur ...) gibt, stirbt wohl zuletzt.» (Clemens Gadenstätter)

Franz Schreker «Vom ewigen Leben»

Franz Schreker avancierte in den Jahren zwischen 1912 und 1920 zum führenden Opernkomponisten des deutschsprachigen Raums. 1920 hatte ihn Leo Kestenber, der überaus weitsichtige und verdienstvolle preussische Kulturminister, aus Wien nach Berlin geholt, um ihm den Neuaufbau und die Leitung der dortigen Musikhochschule zu übertragen. Anfangs auch in Berlin erfolgreich, bekam Schreker bald Widerstände verschiedenster Art zu spüren. Seine eben noch gefeierte Kunst schien der jungen Generation unter den gewandelten Bedingungen der zwanziger Jahre passé zu sein. Einige seiner Studenten, die ihm aus Wien nach Berlin gefolgt waren – Alois Hába und Ernst Krenek – probten den Aufstand und brachen mit Schreker. Felix Petyrek, der später unter den Nazis reüssieren sollte, verspottete den Lehrer mit

einem «Irrelohe-Foxtrott», den er komponierte, noch bevor die gleichnamige Oper 1924 uraufgeführt wurde. Gleichzeitig wetzte die deutschnationale Kritik die Messer gegen Schreker, diffamierte ihn als Protegé einer jüdischen Kritikerclique und erprobte jene Argumentationsmuster, die gut ein Jahrzehnt später diejenigen der national-sozialistischen Kulturpolitik werden sollten.

Sodann standen Eigenarten, die Schrekers Kunst auszeichneten – die irisierende Klanglichkeit seiner Musik, die märchenhaften, oft im Künstlermilieu angesiedelten Sujets –, alsbald im Widerspruch zu einem Zeitgeist, der Rationalität, Technikgläubigkeit und Sachlichkeit betonte.

Schreker musste diese Wandlungen zutiefst verunsichern, er geriet in eine Schaffenskrise. Dieser für ihn schwierigen Zeit entstammt «Vom ewigen Leben». Die beiden unter diesem Titel vereinten Gesänge entstanden in der Klavierfassung 1924, die Orchesterfassung wurde 1927 beendet. 1929 dirigierte Hermann Scherchen die Uraufführung mit dem Leipziger Konzertverein und Clara Wirz-Wyss als Solistin.

In der musikalischen Landschaft der zwanziger Jahre wirken diese Gesänge einzigartig. Sie zeigen Schreker auf einem eigenständigen Weg in die Moderne, der ihm ermöglichte, das einst Erreichte gleichermaßen zu bewahren und doch zu etwas Neuem zu wandeln. Schreker griff auf zwei Gedichte Walt Whitmans zurück, die dessen Sammlung «Grasshalme» entstammen. Beide Texte sind von pantheistischen Vorstellungen inspiriert und imaginieren den Menschen als Teil eines sich in der Natur offenbarenden Schöpfungskreislaufes.

Die Musik Schrekers atmet Freiheit. Die Harmonik löst sich von funktionsharmonischen Zwängen, ohne dass sie tonale Bindungen gänzlich aufgeben müsste. Die Vokallinie entfaltet sich äusserst geschmeidig, folgt entspannt dem Duktus der Worte, ihn dennoch expressiv nuancierend. Die freie poetische Form enthebt auch die Musik dem Zwang zu fester, etwa strophischer Bindung. Die musikalischen Komplexe korrespondieren stattdessen mit den poetischen Bildern. Dabei steht der eher kleinräumigen Strukturierung im ersten Gesang eine weiträumige Architektur im zweiten gegenüber. Überaus differenziert wird die Farbpalette des Orchesters eingesetzt. Alles Kompakte, Schwere ist ausgeblendet. Entlegene Farben – etwa die des Saxophons und des Harmoniums – geben dem Orchesterklang ganz eigene Nuancen. Wie die instrumentale Farbe zum Träger des Ausdrucks zu werden vermag, hat Hermann Danuser in seiner 1980 veröffentlichten Betrachtung des Werkes aufgezeigt, als er auf den Part des Harmoniums zu sprechen kam, das den zweiten Gesang eröffnet und beschliesst: «Wird er [...] zunächst mit einem Zweifuss-Äolsharfenregister und schliesslich mit einem Violoncelloregister im Achtfuss vorgetragen [...], so leuchtet im beschädigten, zitternden Klang dieses Instruments als Intention des Komponisten, statt der absurden Ab-

sicht, den ungebundenen Formverlauf in eine äusserliche Bogenform zu pressen, der Wille auf, den Gesang ganz im Gegenteil vom Unendlichen ein- und ins Unendliche wieder ausströmen zu lassen, die Begrenzung der musikalischen Form wenigstens andeutungsweise zu entgrenzen und somit der unendlichen Universalität des Lebensprozesses, die in Whitmans Dichtung auch die Grenzen des Todes übersteigt, musikalisch Ausdruck zu geben.»

Schon in den 1970er Jahren hat der Komponist und Musikwissenschaftler Gösta Neuwirth, der ganz wesentlichen Anteil an der Renaissance der Musik Schrekers in den vergangenen Jahrzehnten hat, eine Bearbeitung des Werkes vorgelegt. Diese beschränkt sich freilich auf eine behutsame Reduktion des Bläserapparates, rechnet aber offenbar, wie Schreker in seiner Originalpartitur, mit fünf Schlagzeugern und chorisches besetzten Streichern. Wir haben uns deshalb entschlossen, bei Stefan Wirth eine Neubearbeitung in Auftrag zu geben, die auf die Möglichkeiten eines solistisch besetzten Ensembles zugeschnitten ist. Diese Bearbeitung erlebt in diesem Konzert ihre Uraufführung.

«Vom ewigen Leben»

Aus: Walt Whitman «Grasshalme», ins Deutsche von Hans Reisinger

- I. Wurzeln und Halme sind dies nur,
Düfte, Männern und Weibern gebracht vom Teichrand und aus
wildem Wald,
Herz-Sauerampfer und Liebesnelken, Finger, die fester umwinden
als Reben,
Ergüsse aus Vogelkehlen, verborgen im Laub von Bäumen bei
Sonnenaufgang,
Liebeshauche vom Land, von lebendigen Küsten gesandt zu euch
auf lebendiger See, zu euch, o Schiffer!
Frostreife Beeren und dritten Monats Zweige, frisch geboten jungem
Volk, das hinaus wandert in die Felder, wenn der Winter zum
Aufbruch rüstet,
Liebesknospen, vor Dich und in Dich ausgestreut, wer du auch seist,
Knospen, die sich entfalten wollen, wie je,
Wenn du ihnen die Wärme der Sonne bringst, so werden sie aufgehen
und werden dir Schönheit bringen und Farbe und Duft,
Wenn Du ihnen Nahrung wirst und Nass, so werden sie Blumen
werden und Früchte und schlanke Zweige und Bäume.
- II. Ein Kind sagte: «Was ist das Gras?» und pflückte es mir mit vollen
Händen.
Wie konnte ich dem Kinde antworten? Ich weiss nicht besser, als das
Kind, was es ist

Ich glaube, es muss die Flagge meines Wesens sein, gewoben aus hoffnungsgrünem Stoff.

Oder vielleicht ist das Gras selber ein Kind, das Neugeborene der Pflanzenwelt.

Oder ich glaube, es ist das Taschentuch Gottes.

Eine duftende Gabe und Andenken, mit Absicht fallen gelassen, Mit dem Namen des Eigentümers in einer der Ecken, so dass wir schauen und fragen mögen: «Wem gehört's?»

Und nun scheint es mir das schöne und unverschnittene Haar von Gräbern.

Zart will ich dich behandeln, gekräuselttes Haar,
Vielleicht spriest du aus den Brüsten junger Männer,
Vielleicht hätte ich sie geliebt, wenn ich sie gekannt hätte,
Vielleicht kommst du von alten Leuten, oder von der Frucht, die zu früh aus dem Schosse der Mutter genommen,
Und nun bist du Mutterschoss.

Dieses Gras ist sehr dunkel dafür, dass es aus den weissen Häuptern alter Mütter kommt,
Dunkler als die farblosen Bärte alter Männer,
Dunkel dafür, dass es unter dem blassroten Gewölbe von Mündern hervorkommt.

Oh, ich vernehme je mehr und mehr so viele redende Zungen,
Und vernehme, dass sie nicht umsonst aus der Wölbung von Mündern spriessen.

Ich wünschte, ich könnte übersetzen, was sie mir flüstern von den jungen Männern und Weibern,
Und was sie flüstern von Greisen und Müttern und der Frucht, die zu früh aus ihrem Schosse genommen.

Was glaubst du, ist aus den alten und jungen Männern geworden?
Und was glaubst du, ist aus den Weibern und Kindern geworden?
Sie sind am Leben irgendwo und wohlbehalten,
Der kleinste Spross beweist, dass es in Wahrheit keinen Tod gibt,
Und wenn es ihn je gab, so war er Vorläufer des Lebens, und wartete nicht am Ziel, um es aufzuhalten,
Und verging in dem Augenblick, wo das Leben erschien.
Ins Weite und Breite drängt alles; nichts zerfällt,
Und Sterben ist anders, als je einer gedacht,
Und glücklicher.

Biografien

Marko Nikodijevic

Marko Nikodijevic wurde 1980 in Subotica, Serbien, geboren und studierte zwischen 1995 und 2003 in Belgrad Komposition bei Zoran Erić und Srdjan Hofman. Zusätzlich besuchte er Kurse und Vorlesungen in nonlinearer Mathematik und Physik. Nach seiner Ausbildung in der serbischen Hauptstadt führte ihn 2003 ein Kompositionsaufbaustudium bei Marco Stroppa an die Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Stuttgart. Nikodijevic ließ sich in Stuttgart nieder, von wo aus er Stipendien, Meisterkurse und Kompositionsseminare in Apeldoorn, Visby, Weimar, Amsterdam, Salzwedel und Baden-Baden wahrnahm. Sein kompositorisches Schaffen wurde mit Preisen bzw. Auszeichnungen im Rahmen vom International Young Composers Meeting Apeldoorn, Gaudeamus Music Week Amsterdam, der 3. Brandenburger Biennale und des UNESCO Rostrum of Composers honoriert. Von 2012 bis 2013 wird er sich als Stipendiat an der Cité internationale des Arts in Paris aufhalten. Marko Nikodijevic hat 2013 den Förderpreis der Erst von Siemens Musikstiftung erhalten.

Beat Furrer

Beat Furrer wurde 1954 in Schaffhausen geboren und erhielt an der dortigen Musikschule seine erste Ausbildung (Klavier). Nach seiner Übersiedlung nach Wien im Jahr 1975 studierte er an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Dirigieren bei Otmar Suitner sowie Komposition bei Roman Haubenstock Ramati. Im Jahr 1985 gründete er das Klangforum Wien, das er bis 1992 leitete und dem er seitdem als Dirigent verbunden ist. Im Auftrag der Wiener Staatsoper schrieb er seine erste Oper «Die Blinden», «Narcissus» wurde 1994 beim steirischen Herbst an der Oper Graz uraufgeführt. 1996 war er Composer in Residence bei den Musikfestwochen Luzern. 2001 wurde das Musiktheater Begehren in Graz uraufgeführt, 2003 die Oper «invocation» in Zürich und 2005 das Hörtheater «FAMA» in Donaueschingen. Seit Herbst 1991 ist Furrer Ordentlicher Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz. Eine Gastprofessur für Komposition nahm er 2006 – 2009 an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt wahr. 2004 erhielt er den Musikpreis der Stadt Wien, seit 2005 ist er Mitglied der Akademie der Künste in Berlin. 2006 wurde er für «FAMA» mit dem Goldenen Löwen bei der Biennale Venedig ausgezeichnet. 2010 wurde sein Musiktheater «Wüstenbuch» am Theater Basel uraufgeführt.

Clemens Gadenstätter

Kompositionsstudium bei Erich Urbanner und Helmut Lachenmann. Werke im Auftrag der Musikbiennale Berlin, des Südwestrundfunks Baden-Baden, des ORF, des Klangforum Wien, des ensemble recherche, der Salzburger Festspiele, des Steirischen Herbst. Seit

1992 Zusammenarbeit mit KünstlerInnen wie Joseph Santarromana, Rose Breuss, Toni Kay, Lisa Spalt. Clemens Gadenstaetter ist seit 1995 Lehrbeauftragter an den Musikuniversitäten in Wien und Graz. 2003/2004 Gastprofessur an der Musikuniversität Graz für Musiktheorie und Analyse und seit 2004 Professor an der Grazer Musikuniversität. 1995 – 2000 war Clemens Gadenstätter Herausgeber der Musikzeitschrift «ton» der IGNM-Sektion Österreich.

Jonathan Stockhammer, Dirigent

Jonathan Stockhammer hat sich innerhalb weniger Jahre in der Welt der Oper, der klassischen Symphonik und der zeitgenössischen Musik einen Namen gemacht. Inzwischen ist er weltweit als Dirigent gefragt: Er arbeitete unter anderem mit dem Los Angeles Philharmonic, dem Oslo Philharmonic Orchestra, dem NDR Sinfonieorchester Hamburg, der Tschechischen Philharmonie und dem Sydney Symphony Orchestra zusammen und war auf Festivals wie den Salzburger Festspielen, den Donaueschinger Musiktagen und Wien Modern zu Gast.

Den Auftakt zur Saison 2012/2013 bildete Jonathan Stockhammers Debütkonzert mit den Bamberger Symphonikern, die er in Werken von Mozart und Rihm leitete. Mit der Jungen Deutschen Philharmonie hat er in der Alten Oper Frankfurt sein Debüt gegeben. Weitere Höhepunkte der Saison waren Wiedereinladungen zum Oslo Philharmonic, zur Salzburg Biennale, zur Radio Kamer Filharmonie, zum Remix Ensemble Porto und zu den Schwetzingen Festspielen sowie sein Debüt an der New York City Opera in Thomas Adès' «Powder Her Face».

Die Oper spielt eine zentrale Rolle in Jonathan Stockhammers musikalischen Aktivitäten. Die Liste seiner Operndirigate, darunter «Die Dreigroschenoper», Zemlinskys «Eine florentinische Tragödie», Sciarrinos «Luci mie traditrici» und «Monkey: Journey to the West» von Damon Albarn, weist ihn als Dirigenten aus, der sowohl komplexe Partituren als auch besondere, spartenübergreifende Produktionen als willkommene Herausforderung begreift und meistert. Regelmässiger Gast ist er seit 1998 an der Opéra de Lyon, wo er unter anderem die erfolgreiche französische Erstaufführung von Dusapins «Faustus, The Last Night» leitete. In der Saison 2010/2011 gab er mit diesem Werk im Concertgebouw Amsterdam höchst erfolgreich sein Debüt mit der Radio Kamer Filharmonie. Nachdem er mit dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart im Mai 2009 Rihms «Proserpina» zur Uraufführung gebracht hatte, leitete er das Orchester im September 2009 beim Festival Musica Strasbourg erneut in einem Werk des Komponisten («Deus Passus»). Im Théâtre du Châtelet Paris begeisterte er 2010 in Sondheims «Little Night Music» mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France. Im Herbst 2011 brachte er Zwickers «Der Tod und das Mädchen» am Theater St. Gallen zur Schweizer Erstaufführung.

Neben Dirigaten der grossen Orchesterliteratur der Klassik und Romantik sowie neuer Musik leitete er auch Produktionen, die sich den gängigen Kategorisierungen entziehen. Dazu gehören «Greggery Peccary & Other Persuasions», eine CD mit Werken von Frank Zappa mit dem Ensemble Modern, die 2003 bei RCA erschien und mit einem ECHO Klassik ausgezeichnet wurde, sowie Konzerte und eine Einspielung des neuen Soundtracks zu Sergej Eisensteins Film «Panzerkreuzer Potemkin» von und mit den Pet Shop Boys. Die von ihm dirigierte Live-Aufnahme «The New Crystal Silence» mit Chick Corea, Gary Burton und dem Sydney Symphony Orchestra erhielt 2009 einen Grammy. Sehr erfolgreich war auch seine Zusammenarbeit mit dem Rapper Saul Williams für «Said the Shotgun to the Head», eine Komposition von Thomas Kessler, die unter seiner Leitung seit 2005 unter anderem vom WDR und SWR Sinfonieorchester und Oslo Philharmonic zur Aufführung gebracht wurde. Im März 2012 dirigierte er Heiner Goebbels' «Surrogate Cities» am Londoner South Bank Centre.

Jonathan Stockhammer studierte zunächst Chinesisch und Politik, ehe er sein Studium in Komposition und Dirigieren in Los Angeles, seiner Heimatstadt, aufnahm. Noch während des Studiums sprang er für eine Reihe von Konzerten beim Los Angeles Philharmonic Orchestra ein und wurde in der Folge eingeladen, dem Chefdirigenten Esa-Pekka Salonen zu assistieren. Mit Abschluss seiner Studien zog er nach Deutschland um und entwickelte enge künstlerische Beziehungen zu bekannten europäischen Ensembles wie Ensemble Modern, MusikFabrik und Ensemble Resonanz.

Anna Palimina, Sopran

Die in Chisinau / Moldawien geborene Sopranistin erhielt im Alter von zehn Jahren ihren ersten Klavierunterricht. Sie schloss ihre musikalische Ausbildung zuerst mit dem Diplom in den Fächern Klavier- und Kammerensemble ab und begann anschließend ein Studium an der Staatlichen Kunstschule Chisinau. Seit 2001 lebt Anna Palimina in Deutschland, wo sie an der Hochschule für Musik «Carl Maria von Weber» in Dresden Gesang bei ihrer heutigen Lehrerin Prof. Christiane Hofffeld studierte.

Sie erhielt eine Auszeichnung als Stipendiatin des Deutschen Musikrates und ist Preisträgerin in der Kategorie Konzert beim Bundeswettbewerb Gesang.

Ihr erstes Engagement führte sie noch während ihrer Studienzeit an das Staatstheater am Gärtnerplatz München, wo sie in Dieter Schnebels «Majakowskis Tod» als Nora auf der Bühne stand. Im gleichen Jahr debütierte sie am Hans Otto Theater Potsdam als Servilia in Mozarts «La clemenza di Tito» unter der musikalischen Leitung von Michael Helmuth und in der Regie von Uwe Eric Laufenberg. Am Staatstheater am Gärtnerplatz München folgten dann Partien wie

Olympia («Hoffmanns Erzählungen»), Königin der Nacht («Die Zauberflöte») und Blonde («Die Entführung aus dem Serail»). Die Partie der Blonde gestaltete sie 2008 auch im Rahmen der Potsdamer Winteroper.

Schnell machte sie sich als Konzertsängerin einen Namen und trat mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung des Dirigenten und Komponisten Johannes Kalitzke auf sowie auch mit dem Sinfonieorchester des NDR unter der Leitung von Herbert Blomstedt. Weitere Engagements führten sie zu den Dresdner Musiktagen, in die Philharmonie Dresden, zum Dresdner Kreuzchor (unter Roderich Kreile), zum Haydn-Festival nach Brühl (unter Andreas Spering) sowie nach Frankreich und Spanien (unter Christoph Spering), wo sie mit klassischem Konzertrepertoire zu hören war. Ausserdem arbeitete sie mit Dirigenten wie Theodor Guschlbauer, Konrad Junghänel und Ekkhard Klemm zusammen.

Seit der Spielzeit 2009/2010 ist Anna Palimina Ensemblemitglied der Kölner Oper, wo sie bereits als Amore («Orfeo ed Euridice»), Stimme vom Himmel («Don Carlo»), Olympia («Hoffmanns Erzählungen»), Konstanze («Entführung aus dem Serail») und besonders mit der Partie der Sierva Maria in «Love and other Demons» des ungarischen Komponisten Peter Eötvös große Erfolge feiern konnte. Gastengagements führten sie 2010 zudem an die Oper Stuttgart wo sie als Adele in der Neuproduktion der «Fledermaus» unter der Leitung von Manfred Honeck und der Regie Philip Stölzls debütierte, ferner gastierte sie auch am Teatro Petruzzelli in Bari mit dem Waldvogel im «Siegfried».

Ein besonderer Schwerpunkt ihrer Tätigkeit liegt im Bereich der neuen Musik. In diesem Zusammenhang führten Konzerte sie in die Tonhalle Zürich mit dem Collegium Novum unter der Leitung von Peter Rundel, wo sie «Trois airs pour une opéra imaginaire» von Claude Viviers sang, und u. a. auch in die Philharmonie Köln, wo sie unter Markus Stenz und dem Gürzenich-Orchester Köln Ausschnitte aus Thomas Adès «The Tempest» präsentierte. Darüber hinaus debütierte sie bei den Salzburger Festspielen und im Casino Basel mit Gérard Griseys Spektralkomposition «L'Icone paradoxale» und der Basel Sinfonietta unter der Leitung von Steven Sloane

Im Rahmen ihres Festengagements an der Kölner Oper war sie unter anderem als Zerbinetta («Ariadne auf Naxos»), Servilia («Titus») und Gilda («Rigoletto») zu hören, mit dem Gürzenich-Orchester Köln sang sie in Mahler Sinfonie Nr. 8 die Mater Gloriosa und in verschiedenen Konzerten innerhalb Deutschlands trat sie zusammen mit Concerto Köln und Harald Schmidt in W. A. Mozarts «Der Schauspieldirektor» mit der Partie der Madame Herz auf.

Eine CD Einspielung mit Joseph Haydns Kantate «Applausus» ist unter Andreas Spering und der Capella Augustina beim CD Label Capriccio erschienen.

Stefan Wirth, Klavier

Der Pianist und Komponist Stefan Wirth (*1975) gehört zu den vielseitigsten Musikern seiner Generation. Er ist als Pianist zeitgenössischer Musik sehr aktiv und spielt als festes Mitglied im Collegium Novum Zürich sowie im Ensemble Contrechamps (Genf). Verschiedentlich hat er mit Heinz Holliger zusammengearbeitet, so z. B. als Solist beim Orchestra della Svizzera Italiana oder bei den Ittinger Pfingstkonzerten. Letztes Jahr gab er unter anderem mit der Geigerin Deborah Marchetti sein Debut in der Wigmore Hall (London) und spielte als Solist das Klavierkonzert von Beat Furrer beim Warschauer Herbst. Auch ist er Mitglied der 4-Flügel-Formation «Gershwin Piano Quartet», mit der er auf vielen bedeutenden Festivals gespielt hat (Schleswig-Holstein, Menton, Mozarteo Brasileiro Sao Paolo, Rheingau, Klavierfestival Ruhr, Menuhin Festival Gstaad u. a.).

Seine pianistischen Studien absolvierte Stefan Wirth am Konservatorium Zürich bei Hadassa Schwimmer und Irwin Gage. Er setzte seine Ausbildung in den USA fort, am New England Conservatory (Boston) und an der Indiana University Bloomington bei Leonard Hokanson, wo er 2001 den Master of Music erhielt. Ausserdem besuchte er Meisterkurse bei Homero Francesch und Bruno Leonardo Gelber.

Stefan Wirth erhielt seine kompositorische Ausbildung vornehmlich in den USA, wo er u. a. bei Michael Gandolfi und P. Q. Phan studierte. 1999 wurde ihm die Leonard Bernstein Fellowship für die Teilnahme an den Tanglewood Sommerkursen verliehen, wo er mit George Benjamin arbeitete. Im Jahre 2000 studierte er bei Oliver Knussen und Colin Matthews an der Britten-Pears-School in Aldeburgh (England). In den Jahren 2002 – 2006 unternahm er vier Tourneen in den Balkan, während derer er zahlreiche eigene Werke zu Gehör brachte. 2008 sendete Schweizer Radio DRS 2 ein Komponistenporträt über Stefan Wirth, und er wurde mit dem Werkjahr der Stadt Zürich ausgezeichnet.

Stefan Wirth erhielt Aufträge vom Collegium Novum Zürich, Münchener Kammerorchester, dem Ensemble Makrokosmos, dem Ensemble ö, dem Ensemble Aequatuor sowie vom WDR für die Wittener Tage für neue Kammermusik, der Ruhr-Triennale und dem Lucerne Festival. 2011 veranstaltete das Ensemble Contrechamps ein Porträtkonzert zu Stefan Wirths Schaffen. Seine Werke wurden zweimal in die Grammont Sélection der herausragendsten Schweizer Uraufführungen des Jahres aufgenommen. Ausserdem hat er als Pianist, Komponist und Arrangeur für verschiedene Musiktheaterproduktionen mit Regisseuren wie Christoph Marthaler und Frank Castorf zusammengearbeitet.

Und nach dem Konzert: atonaler Käse, Foyer

Wir wollen, dass Sie sich vor, während und nach unseren Konzerten willkommen fühlen und wir möchten Räume für einen lebendigen Diskurs über das Gehörte schaffen.

Daher laden wir Sie auch nach diesem Konzert ein, noch im Foyer zu verweilen und den ersten atonalen Käse zu kosten.

Wir freuen uns auf Ihre Gesellschaft!

Impressum

Herausgeber: Collegium Novum Zürich

Programmverantwortung: Jens Schubbe

Redaktion: Jens Schubbe, Lisa Nolte

Visuelles Konzept, Gestaltung: Klauser Design GmbH, Zürich

Änderungen vorbehalten

Die neue Musik braucht Sie!

Musik wird nur durch die Aufführung lebendig. Erst im Konzert kann sie sich der Beurteilung durch das Publikum stellen. Geben Sie der Musik unserer Tage eine Lebenschance und setzen Sie ein Signal zu Gunsten des heutigen Musikschaflens. Werden Sie Gönnerin oder Gönner des Collegium Novum Zürich! Die Unterstützung durch den Gönnerverein macht mittlerweile neben den Subventionen der Stadt Zürich und dem Engagement des Hauptsponsors Swiss Re den grössten regelmässigen Einzelbeitrag innerhalb des Budgets des Collegium Novum Zürich aus!

Je nach Partnerschaft bringt die Mitgliedschaft Sie in den Genuss verschiedener Angebote. Sie bekommen regelmässig Informationen über die Aktivitäten des Ensembles, Sie werden zu Probenbesuchen, Komponistengesprächen und einer jährlichen Sonderveranstaltung mit Ensemblemitgliedern eingeladen. Je nach Beitragshöhe erhalten Sie freien Eintritt zu bis zu fünf gross besetzten Ensemblekonzerten, werden auf Wunsch im Jahresprogramm, auf der Website oder in den Programmheften namentlich genannt und haben die Möglichkeit, das Ensemble auf Konzertreisen zu begleiten. Gerne kommen wir mit Ihnen auch über weitere Formen der Partizipation ins Gespräch.

Haben wir Ihr Interesse geweckt? Möchten Sie einen Teil zur Arbeit des Collegium Novum Zürich beitragen und teilhaben an einer lebendigen Musikgeschichte? Geben Sie uns Ihr Interesse telefonisch unter 044 251 60 44 oder schriftlich auf cnz.ch unter «Gönner» bekannt. Wir freuen uns über Ihre Anfrage und werden Ihnen umgehend weitere Informationen zusenden.

Mitgliedschaften

Freunde, Einzel- und Paarmitglieder, CHF 125/200

Gönner, Einzel- und Paarmitglieder, CHF 375/625

Juristische Personen ab CHF 2500

Zuwendungen an das Collegium Novum Zürich können von den Steuern abgezogen werden.

Kontoverbindung

Credit Suisse

8070 Zürich

Konto Nr. 80-500-4

Clearing Nr. 4835

zugunsten des

Collegium Novum Zürich

Hallwylstrasse 31

8004 Zürich

IBAN CH55 0483 5051 0292 1100 1

SWIFT CRESCHZ80A



Swiss Re



Als Hauptsponsor des Collegium Novum Zürich wirken wir taktvoll im Hintergrund.

Grosse Auftritte sind ohne starke Partner nicht denkbar. Deshalb unterstützen wir das Collegium Novum Zürich und andere ausgewählte Kulturinstitutionen. Erfahren Sie mehr über unser kulturelles Engagement unter www.swissre.com/sponsoring