

Heinrich von Herzogenberg in der Tradition des Liederspiels

Mit seinem *Deutschen Liederspiel* knüpft der Österreicher Heinrich von Herzogenberg (1843–1900) an eine Tradition an, die Johann Friedrich Reichardt mit der Uraufführung seines als Liederspiel bezeichneten Bühnenwerks *Lieb' und Treue* am 31. März 1800 am Berliner Nationaltheater eingeläutet hatte. Dieser als »Nachspiel« zu Schauspielen bestimmte Einakter besteht aus zwölf Strophenliedern, die durch einen gesprochenen Dialog in eine kleine Spielhandlung eingebunden sind. Reichardts Liederspiel-Konzeption findet sich in seiner programmatischen Abhandlung *Etwas über das Liederspiel* (1801): »Ich nannte das Stück Liederspiel, weil Lied und nichts als Lied den musikalischen Inhalt des Stücks ausmachte, und ich mich sichern wollte, daß das Publikum nichts Größeres erwarten sollte.« Dabei ließ sich Reichardt allerdings nicht vom Singspiel leiten, sondern vielmehr von französischen Vaudevilles, die er 1792 in Paris gesehen hatte. Diesen spöttisch-satirischen Boulevardstücken setzte er mit überwiegend lyrisch-empfindsamen Liebesliedern gewissermaßen ein deutsches Pendant entgegen. Gleichermaßen als Vorläufer können die in Weimar unter der Mitwirkung von Goethe entstandenen Singspiele gelten, die neben Arien, Arietten und Ensembles eine Reihe schlichter Strophenlieder enthalten. Jedenfalls wollte Reichardt eine Reaktion zeigen auf den zeitgenössischen, zur Künstlichkeit neigenden Bravourgesang in der Oper, der mit seiner »tobenden Orchesterbegleitung« den »Sänger zu angestrengtem Schreien« zwingt. Das Publikum sollte wieder »mit kleinen liedermäßigen Stücken [...] für das Einfache und bloß Angenehme« interessiert werden. In diesem Sinne war das Liederspiel – anders als das Singspiel oder die Spieloper – nicht für schauspielernde Sänger, sondern

für singende Schauspieler konzipiert. Dass dabei gelegentlich sogar neue Texte zu vertrauten Volksmelodien (mit)gesungen wurden, bestätigt den Gedanken, private Musizierpraxis auf das Theater zu übertragen, was zwar poetisch reizvoll, in musikdramatischer Hinsicht jedoch problematisch war – sowohl wegen der Beschränkung auf idyllische Sujets wie auch der nachträglichen Konstruktion einer Handlung zu den Liedtexten unterschiedlicher Herkunft.

Weitere Komponisten wie Friedrich Heinrich Himmel, Carl Ludwig Blum oder Albert Lortzing weichten Reichardts Konzeption mit musikalischem Kontrast und bühnenwirksamer, erster wie heiterer Figurenkonstellation auf, näherten sich dabei aber einer Mischung aus Liederspiel, Singspiel, Operette und Vaudeville. Texter wie August von Kotzebue schufen bereits fertige Handlungen bzw. Libretti, die mit »kleinen Liedchen«, die »nicht im Opernstil komponiert« sein sollten, angereichert wurden. Damit zielte Kotzebue ab auf eine Wiederbelebung »unserer alten Operetten, welche viel Ähnlichkeit mit den französischen Vaudevilles haben«. Bei Blum dagegen überwiegen – abgesehen von wenigen, einfacheren Liedern – Arietten, Duette und Ensembles. Wobei hier angesichts eines Finales mit großer Orchesterbesetzung kaum noch von einem Liederspiel gesprochen werden kann, sondern eher von einer stilistischen Orientierung an frühromantischen Opern eines E.T.A. Hoffmann oder Louis Spohr. Auch mischt sich bei ihm wie auch bei Lortzing (*Der Pole und das Kind*; UA am 11. Oktober 1832 in Osnabrück) das Parodieverfahren hinein. Bei Mendelssohn Bartholdys *Heimkehr aus der Fremde* hingegen ist der Liederspiel-Charakter durch die Sologesänge mit ihrer »überwiegend liederhaft strukturierten Melodik« sowie ein schlichtes harmonisches Grundgerüst gewahrt. Das erste Beispiel eines nicht für die Bühne bestimmten Liederspiels bilden

Ludwig Bergers *Gesänge aus einem gesellschaftlichen Liederspiele »Die schöne Müllerin«* (1816), die bereits fünf der später in die Sammlung *Die schöne Müllerin* aufgenommenen Gedichte von Wilhelm Müller enthalten (nachfolgend vertont von Franz Schubert in seinem gleichnamigen Zyklus). Bergers »Gesellschaftliches Liederspiel« führt wieder in den privaten Kreis zurück, von dem ursprünglich Reichards *Lieb' und Treue* seinen Ausgang genommen hatte. Zu den konzertant dargebotenen Liederspiel-Zyklen gehört auch Robert Schumanns 1849 komponiertes *Spanisches Liederspiel*, worin im wechselseitigen Einsatz der vier Singstimmen eine kleine Liebeshandlung entsteht. Während es bei Schumanns Beiträgen zum Liederspiel noch nicht eindeutig ist, ob sie nur für einen privaten Kreis oder auch für die Öffentlichkeit bestimmt waren, ist Heinrich von Herzogenbergs 1872 in Leipzig erschienenes Opus 14, das *Deutsche Liederspiel* für Solostimmen (Sopran und Tenor), gemischten Chor und Klavier zu vier Händen, allein schon wegen seiner Chorbesetzung einem größeren Konzertpublikum zugeordnet.

Das Deutsche Liederspiel – Vorspiel einer künstlerischen Neuorientierung

Hatte Herzogenberg in Robert Schumann den Meister seiner Jugend gefunden, kam spätestens mit den Studienjahren am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien eine zunehmende, bis zur Devotion reichende Verehrung für Johannes Brahms hinzu, den er durch seinen Kompositionslehrer Felix Otto Dessoff kennengelernt hatte. Dies brachte ihm bereits zu Lebzeiten das Etikett des »Brahms-Epigonen« ein – eine Tatsache, die später maßgeblich dazu beitrug, dass sein Wirken rascher in Vergessenheit geriet. Nachdem Herzogenberg gemeinsam mit seiner Frau Elisabeth geb.

von Stockhausen in seine Geburtsstadt Graz zurückgekehrt und im dortigen ambitionierten Musikleben ein attraktives Umfeld gefunden hatte, konnte mit Hilfe der örtlichen Musikvereine nahezu jeder neuen Komposition zur Uraufführung verholfen werden, unter ihnen großbesetzte Werke wie die dramatische Kantate *Columbus* op. 11 (1870) und die Programmsinfonie *Odysseus* op. 16 (1872). Gerade diese beiden Werke zeigten Herzogenbergs leidenschaftliches Interesse für die Kunstideale Richard Wagners und der Neudeutschen Schule um Franz Liszt in den Grazer Jahren. Den musikalischen Tendenzen seiner Zeit, aber auch der eigenen künstlerischen Position gegenüber unentschlossen, verließ Herzogenberg 1871 Graz und entschied, sich und seine Stärken in der deutschen Musikmetropole Leipzig neu zu sortieren. Der Austausch mit dem Bach-Biografen Philipp Spitta, der gewissermaßen zum Mentor des in seiner künstlerischen Selbsteinschätzung stets etwas unsicheren Herzogenbergs wurde, die gemeinsame Gründung des für die Bach-Rezeption des 19. Jahrhunderts sehr bedeutsam werdenden *Bachvereins* zu Leipzig (den Herzogenberg ab Herbst 1875 für fast zehn Jahre leiten sollte), vor allem aber das freundschaftliche Verhältnis zu Brahms und die intensive Auseinandersetzung mit dessen Werken sollten Mitte der 1870er Jahre tatsächlich zu einer künstlerischen Neuorientierung führen, mit der er sich von den in seiner Grazer Zeit entstandenen, von der Neudeutschen Schule beeinflussten Werken zunehmend distanzierte. Schließlich sollte sich Herzogenberg von der »Zukunftsmusik« Wagners ab- und dem Lager der »Traditionalisten« zuwenden – allen voran sicherlich Brahms. Philipp Spitta sagte später einmal über seinen zum Freund gewordenen Kollegen: »Es gibt gewiß keinen lebenden Künstler, der fester als er auf der breiten Grundlage ruhte, welche die gesamte deutsche Musik der Vergangenheit und Gegenwart zusammengefügt

hat.«

Als eine Komposition des Übergangs ließ das *Deutsche Liederspiel*, komponiert 1871 und uraufgeführt am 6. Januar 1872 in Graz, die Richtung von Herzogenbergs Neuorientierung bereits erkennen. Anregungen dazu [der Titel erinnert an Schumanns *Spanisches Liederspiel*] erhielt er möglicherweise von Brahms' 1870 in Wien uraufgeführten *Liebesslieder-Walzern* für vier Singstimmen und Klavier vierhändig op. 52. Neben der Besetzung – dort ein Vokalquartett und Klavier, beim *Liederspiel* zwei Solostimmen (Sopran und Tenor), gemischter Chor und Klavier zu vier Händen – gilt dies auch für den gesamten Charakter der Komposition. So merkte der österreichische Musikwissenschaftler Friedrich von Hausegger zwei Tage nach der Uraufführung in der *Grazer Tagespost* an: »Fanden wir den rasch fortschreitenden Komponisten im ›Columbus‹ noch mitten im Sturm und Drang, so dürfen wir sein ›Deutsches Liederspiel‹ als seine Künstlerweihe betrachten. [...] eine eigenartige, tief und innig fühlende Natur spricht sich im deutschen Liederspiele aus. Der Pulsschlag eines warmen Herzens ist darin wahrnehmbar.« Ähnlich äußerte sich das *Musikalische Wochenblatt* am 16. Februar 1872: »Die Melodien sind innig und warm empfunden, die Harmonisierung ist frisch und eigentümlich, die Begleitung eben so üppig als zartfühlend.« Wie dem Untertitel zu entnehmen ist, basieren die insgesamt zehn Sätze auf einem von Herzogenberg selbst zusammengestellten »Text nach älteren und neueren Volksliedern«. Dafür griff dieser fast ausschließlich auf schon seinerzeit weniger bekannte Volkslieder zurück, vorwiegend aus der Sammlungen *Des Knaben Wunderhorn* (723 Liebes-, Soldaten-, Wander- und Kinderlieder aus dem Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert) und dem 1856 von Ludwig Erk herausgegebenen *Deutschen Liederhort* (Auswahl an deutschen Volksliedern »aus der Vorzeit und

der Gegenwart)«. Während er Strophen und Passagen entlieh, ließ er die überlieferten Melodien unberührt und schuf neue. Mit großer literarischer Gewandtheit formte er letztlich aus Strophen ganz unterschiedlicher Volkslieder ein »neues«, wenn auch nicht gänzlich nahtloses Libretto. Herausgekommen ist eine schlichte wie reizende Liebesgeschichte zur »luftesüßen« Maienzeit: Das eben noch glückselige Brautpaar muss Abschied nehmen und eine Zeit der Trennung durchstehen, bis mit der Heimkehr des Jünglings die Hochzeit stattfinden kann. Die von den beiden Solisten dargestellte Szenerie scheint so natürlich zum Leben erweckt, dass der Hörer sie selbst zu erleben glaubt – vielleicht auch weil Ort und Personen nicht benannt werden. Dem Chor kommt hierbei eine kommentierende Aufgabe zu.

Herzogenberg hat die Textauswahl so zusammengefügt, dass nicht zuletzt durch ihre Verteilung auf die Soli und/oder den gemischten Chor sowie die teils zwei-, teils vierhändige Klavierbegleitung ein abwechslungs- und farbenreiches, ja orchestrales Ganzes daraus wird. Dazu merkte Herzogenberg in einem Brief an den Wiener Verleger Johann Peter Gotthart (15. Januar 1872) an, dass das Stück zwar für Klavier komponiert sei, aber dabei viel Orchester in seinen Ohren mitgesummt habe. Tatsächlich begab sich Herzogenberg nach der Uraufführung am 6. Januar 1872 an die Orchestrierung für kleine Besetzung, legte sie aber aus größerem Interesse an anderen Projekten zur Seite, um sie schließlich ganz aufzugeben. Erschienen ist das Werk im Oktober 1872 beim Leipziger Verlag E. W. Fritsch, gewidmet hat es Herzogenberg dem Grazer Singverein, der sich zwei Monate später revanchierte und den inzwischen nach Leipzig gezogenen Komponisten am 12. Dezember 1872 (zusammen mit Brahms!) zu seinem Ehrenmitglied ernannte. Mehr als andere Kompositionen Herzogenbergs hatte das *Deutsche Liederspiel* von Anfang an

großen Erfolg – vielleicht gerade wegen seiner unmittelbaren wie gefälligen Art? Jedenfalls machte es den Namen Herzogenberg breiter bekannt und avancierte schließlich zu dessen meistaufgeführtem Werk. Dies hatte er seinen Leipziger Musiker- und Komponistenkollegen mit zu verdanken, wie Herzogenberg in einem Brief vom November 1872 an den Grazer Freund Ferdinand Bischoff ironisch anmerkte: »Mit dem Liederspiel scheine ich hier Glück gemacht zu haben. [...] und alle behandeln mich, seitdem es erschienen, und einige Male auf Verlangen vorgetrommelt war, ganz anders, als Anfangs, wo sie doch nicht recht wußten, was sie aus mir machen sollten.«

Einen authentischen Einblick in das Werk geben Ausschnitte aus einer zeitgenössischen Rezension in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 3. September 1879. Der (ungenannte) Autor schreibt dort: »Fragen Sie mich nun, ob [...] der Verfasser ein lebensfähiges Werk geliefert habe, ein Werk, das mehr als oberflächliches Interesse zu erwecken im Stande ist, so antworte ich ohne weiteres mit: Ja! Er komponierte die Texte in seiner Weise und es berührt angenehm, dass er keine Volkstümlichkeit heuchelt, sondern sich in allem gibt, wie er ist. Man muss die Erinnerung an die Weisen zurückdrängen, dann wird man wirklichen Genuss von dem Werke haben können und finden, dass die Stimmung des Textes oft überaus schön ausgedrückt ist. Besonders zu rühmen sind noch die noble Haltung und das geist- und poesievolle Wesen des Werkes. Um die Gunst des Publikums buhlt der Komponist nicht, er wird nachher aber selbst wohl einmal gefunden haben, dass er da oder dort zu gewählt gewesen ist. Eins ist mir nicht ganz recht: das nämlich in dem Liederspiel das spezifisch melodische Element nicht mehr heraustritt. Melodie ist wohl da, aber nicht von jener, ich möchte sagen, schön sinnlichen Art, welche unmittelbar Behagen erweckt

oder sogleich zündet. Die vollendete Arbeit, sie tritt dagegen in Schatten. Zuweilen kommt's mir vor, als wäre der Komponist besorgt, dass er gewöhnlich erscheinen könne. [...] Oder sollte es vielleicht nicht mehr zeitgemäß sein, dass der Komponist auf grosse breite Melodie sein Augenmerk richtet? [...] Den Anfang des Liederspiels macht das alte deutsche Lied ›Wir sollen hohen Mut empfangen‹, dessen alte Ausdrucks- und Sprachweise beibehalten sind. [...] Die Komposition stimmt gut zum Text und kann mit ihrem Taktwechsel (6/4 und 3/2) und sonstigem Zuschnitt an die alte Art und Weise erinnern, während die Klavierbegleitung interessant ausfällt, was sie auch in den übrigen Stücken tut, wie hier ein-für allemal bemerkt sein mag. Die zweite Nummer [...] ist verhältnismässig einfach gehalten und von guter Wirkung. No. 3 [...] zeichnet sich aus durch besondere Zartheit und Innigkeit. [...] No. 4 [...] hinkt etwas bei den Worten ›Sie sagen, es sei nichts Schön'res als Treu'«, hat sonst aber gelungene Momente. Breit ausgeführt ist No. 5. [...] Treffliche einzelne Züge abgerechnet, tritt, wie mir scheint, in dem, was die Solostimmen zuerst singen, etwas Reflektiertes hervor, namentlich führe ich an die Partie, welche mit den Worten beginnt: ›Die rechte Lieb' und Stätigkeit: Sehr schön dagegen ist, wie die Chorstimmen nach einander einsetzen mit ›Draussen sangen schon die Vögelk. Auch die folgende Partie ›Wo sich zwei Verliebte scheiden: finde ich vortrefflich. Des Komponisten besondere Gewandtheit in kontrapunktischer, fugierter, kanonischer Arbeit verdient wiederholt anerkannt zu werden. [...] Das macht sich Alles so von selbst und dabei klingl's und singt sich's gut – so ist's das Richtige. [...] No. 6 [...] ruhig und einfach in seiner Haltung. No. 9 [...] Ob dieses Stück aus echter Inspiration hervorgegangen? Ich will's nicht entscheiden, sondern mich neutral verhalten; soviel aber darf ich wohl sagen, dass es mancherlei interessante Einzelheiten aufzuweisen

hat. Das letzte Lied ist wiederum aus früherer Zeit [...] und die Komposition ist in Art der des ersten Liedes. Text und Musik ergänzen sich, was die Stimmung betrifft, und so macht das Lied einen wohlthuenden einheitlichen Eindruck und bildet einen würdigen Schluss des Ganzen. Das Liederspiel blendet nicht sogleich, man muss sich aufmerksam in dasselbe hinein denken, um den rechten Genuss von ihm zu haben und seine Schönheiten heraus zu finden.«

Nachdem Herzogenbergs *Deutsches Liederspiel* bereits seit 2009 in einer Neuausgabe der Edition Peters (Nr. 11093) wieder greifbar ist (dem Vorwort des Herausgebers, Bernd Wiechert, und dessen Dissertation über Heinrich von Herzogenberg wurden einige biografische Angaben entnommen), möchte auch die vorliegende Ersteinspielung zur weiteren Verbreitung des Werkes in der musikalischen Praxis beitragen.

Wirken und Werk Arnold Krugs

Dasselbe gilt für Herzogenbergs vergleichsweise unbekanntem Zeitgenossen Arnold Krug (1849–1904) und seinen Liederzyklus *Aus verwehten Blättern*. Der gebürtige Hamburger Krug wurde zunächst von seinem Vater im Klavierspiel unterrichtet. Dieser war selbst Pianist, Verfasser einer Klavierschule und komponierte kleinere Klavierstücke und Salonmusik. Nach ersten Studien in Komposition und Dirigieren bei dem in Altona lebenden Komponisten, Musiktheoretiker und Orgelmeister Cornelius Gurlitt ging Krug mit 19 Jahren an das Leipziger Konservatorium und erhielt bereits im ersten Jahr ein Stipendium der Mozart-Stiftung Frankfurt. Er setzte seine Studien fort bei Friedrich Kiel (Komposition), Carl Reinecke und Eduard Frank (Klavier). Letzterer war Klavierpädagoge am Stern'schen Konservatorium, wo Krug dann selbst von 1872 bis 1877 als Lehrer für Klavier

tätig wurde. Von dort konnte er als Meyerbeer-Stipendiat (und ausgezeichnet mit dem Kompositionspreis der Meyerbeer-Stiftung) für ein Jahr (1877/78) nach Italien und Frankreich reisen. An der Reale Accademia di Santa Cecilia in Rom schließlich schloss er seine Kompositionsstudien mit der Ernennung zum »Maestro compositore« ab, um im folgenden Jahr endgültig in seine Vaterstadt Hamburg zurückzukehren. Hier wurde seiner brieflichen Bitte, den Titel »Professor der Musik« führen zu dürfen, vom Senat der Freien Reichs- und Hansestadt entsprochen, wo er fortan als Pädagoge, Chorleiter und Komponist wirkte. Von 1881 bis 1888 war er zunächst Leiter eines eigenen Gesangsvereins, der Arnold Krugschen Singakademie, ab Oktober 1885 auch Lehrer für Instrumentation und Komposition am Hamburger Bernuth'schen Konservatorium und zugleich für die nächsten zehn Jahre Dirigent der Altonaer Singakademie (zu der Zeit war Johannes Brahms häufig Gastdirigent und Klaviersolist). Zudem war er von 1890 an als Leiter der Hamburger Liedertafel tätig, des ältesten Männerchores der Stadt. Zwei Jahre vor seinem Tod verließ ihm seine Heimatstadt den Professorentitel für Komposition (»Comp. Prof.«).

Auch wenn sein Werkkatalog mehrere große Orchesterwerke (ein Violinkonzert, eine Sinfonie), einige Kammermusik und Klavierstücke aufzuweisen hat, ist es sicherlich seiner Tätigkeit als Leiter des Altonaer Konzertchors (und zugleich wohl dem Einfluss seines Kompositionslehrers Friedrich Kiel) geschuldet, dass Krug hauptsächlich Chor- und Vokalwerke geschrieben hat. Weder »neudeutsche« im Sinne Wagners und Liszts noch klar von Brahms beeinflusst, war er sich sehr wohl seiner Vorbilder am Leipziger Konservatorium bewusst: Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann und Carl Reinecke. Wobei ebenso eine Hinwendung zu Antonín Dvořák herauszuhören ist. Mit dem Klaviertrio op. 1

(1874) und seiner zweiten Sinfonie C-Dur op. 9 (1876; seine erste von 1866 blieb unveröffentlicht) etwa konnte er erfolgreich Anschluss finden an die Klassik, mit den *Fünf Gesängen* op. 7 (1875 erschienen) und dem *Ich harre des Herrn*. Aus dem 130. *Psalm für 5-stimmigen Chor a cappella* op. 6 (1876 erschienen) an die romantische Chor- und kirchliche A-cappella-Kunst. Erwähnt sei zudem *Eine Faustszenen: Gretchen im Kerker* für Orchester, die der berühmte Dirigent Max Fiedler für das bedeutendste Werk Krugs hielt.

Aus verwehten Blättern – ein Zyklus über den Lauf der Liebe und anderen Dinge

Auch Arnold Krug griff unter anderem mit seinem *Italienischen Liederspiel* für vier Singstimmen oder gemischten Chor und Soli mit Klavier (op. 40) die Tradition des Liederspiels wieder auf. Sein *Opus 32, Aus verwehten Blättern. Ein Zyklus von Quartetten für gemischten Chor oder Solostimmen mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte nach Dichtungen von Karl Stieler* dagegen kommt ohne Solobesetzung aus und überlässt neben dem betrachtenden Kommentar auch die »Handlung« und wörtliche Rede dem Chor. Krug vertont hier Texte eines Urbayern und -Münchners. Fünf der insgesamt sieben Lieder des 1887 beim Robert Forberg-Verlag Leipzig veröffentlichten Zyklus' entstammen Karl Stielers Sammlung *Wanderzeit. Ein Liederbuch* (1882): »Im Haselstrauch« (No. 3; Abteilung »Im Grünen«), »O wehr' es nicht« (No. 1), »Liebesahnung« (No. 2), »Frau Sonne« (No. 6) und »Nach Jahren« (No. 7). Das Lied »Elslein« (No. 4) findet man in Stielers Werkkatalog unter dem Titel »Frühlingsnahen«, die »Sonnenwende« (No. 5) unter den »Hochland-Liedern«. Auch Krugs musikalische Umsetzung reicht vom selig aufkeimenden Liebes- und Frühlingserwachen mit all seinen Erfüllungen

und Enttäuschungen bis hin zum sich melancholisch zurückerinnernden Liebes- und Lebensherbst. Es geht um den ewig wiederkehrenden Kreislauf der Natur, den »alten Weg der Welt«. Die Lieder sind in eine einfache oder erweiterte Liedform mit überwiegend homophonem Chorsatz gefasst, der etwa in »O wehr' es nicht« (No. 1) die Wangen wie den Willen der Heißbegehrten maienwind-umwogen in die »Wehrlosigkeit« wiegt und im B-Teil durch chromatische Rückungen eine weitere Intensivierung erfährt. Bei der »Liebesahnung« (No. 2) wiederum spiegelt Krug durch Achtelfolgen und Punktierungen eine gewisse Erregtheit der Protagonisten, während im B-Teil der Sopran solistisch hervortritt und durch lange Notenwerte (vor allem in den Unterstimmen) eine beruhigende Glückes-Gewissheit sich breit macht, welche im Klaviernachspiel bestätigt wird. »Im Haselstrauch« (No. 3) sind es dann alle vier Stimmen (zunächst Bass, dann Alt, Tenor und Sopran), die eine prägnantere Rolle einnehmen und mit entsprechender Intervallsprung-Folge eine Antwort zu finden suchen auf die Frage an den Haselstrauch, das Meer und den Bach, wie man »Minne« (= Liebe) zu »wenden« und inneren Frieden zu erlangen vermag. Gelingen dies nicht, so prophezeit zuletzt der Sopran, drohe, für den Rest des Lebens »ein wunder Mann« zu bleiben. Wie das Klaviernachspiel vermuten lässt, bleibt es wohl bei jener Frage.

Dramaturgisch anachronistisch folgt ein weiteres »Frühlingsnahen«: Beim »Elslein« (No. 4) erzeugen vor allem der drängende rhythmische Impuls sowie die gesteigerten Ausrufe bei »lug« (von lügen = sehen), »horch« und – dialogisch-echohaft – bei »Mach auf« einen verstärkten, von (Frühlings-)Erwartungen und Ausichten erfüllten Effekt. Bereits die Klavierintroduktion gibt dann den tänzerischen Gestus der »Sonnenwende« (No. 5) vor, der (in den A-Teilen) vom Sopran angeführt und dann von den Unterstimmen aufgegriffen wird,

wobei die Männerstimmen hauptsächlich den Rhythmus antreiben. Im B-Teil treten die Stimmen dagegen duettartig hintereinander auf (erst Sopran und Alt, dann Tenor und Bass). Im nachfolgenden kontrastierenden »Più lento«-Teil – hier wirkt das Tempo quasi halbiert – schwingt wiederum Wehmut mit: Denn auch das Herz hält Sonnenwende. Ein energischer Nachklang des Klaviers lässt die Erinnerungen an hellere wie heitere Zeiten ein letztes Mal aufblitzen. Die etüdenartige Einleitung des folgenden Satzes deutet dramatisch auf das gebrochene Herz und das brodelnde Blut des »alten Wanderers« hin, der sich Heilung durch die Kraft der »Frau Sonne« (No. 6) erhofft. Doch lassen die Frauenstimmen diese still durchs Tal ziehen und »schlimme Kunde« geben, bevor die Männerstimmen die Tiefe der emotionalen Wunde ausmalen und zu einer kanonartigen Episode überleiten – bis am Ende der wieder aufgegriffene Etüden-Gestus ein letztes Mal in der Wunde bohrt. Das letzte Lied, »Nach Jahren« (No. 7), spricht unter anderem mit einer Terzen-Motivik von einstiger Glückseligkeit, um mit seinem beschließenden Pianissimo-Teil (»Die Sterne gehn am Himmelszelt«) mit chromatischerben Wendungen wehmütig in den »alten Weg der Welt« hinabzusenken. Ein seufzendes Nachsinnen über die »verwehten Blätter« schwingt zuletzt im Nachspiel mit – aus dem einst mild wiegenden Maienwind ist ein Kühle aushauchender Nachtwind geworden.

Christoph Guddorf

Sigrid Heidemann, Sopran

Sigrid Heidemann erhielt ihre gesangliche Ausbildung an der Universität Osnabrück bei Patricia Stiles und an der Musikhochschule Detmold bei Prof. Hildegard Kronstein-Uhrmacher. Weitere Studien führten sie zu Kammersängerin Marcia Parks und Prof. Uwe Heilmann.

Sie sang an den Bühnen Detmold, Münster und Oldenburg, konzertiert mit weitgefasstem Repertoire im geistlichen und weltlichen Bereich und erarbeitet mit festen Duettpartnern Liederabende unterschiedlicher Couleur. Daraus entstanden u.a. die CDs *Frühlingslieder* (2005) mit Werken von Robert Schumann und Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Ariettes Oubliées* (2009) mit Liedern von Claude Debussy, Gabriel Fauré und Francis Poulenc) und *Von West nach Ost* (2013/14), die Stücke von Robert Schumann, Franz Schubert, Antonin Dvorak und Sergei Rachmaninow enthält.

In der Ausbildung junger Sänger engagiert sie sich seit 2002 an der Universität Osnabrück und seit 2005 am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück.

Mirko Roschkowski, Tenor

Mirko Roschkowski stammt aus Dortmund. Erste Engagements führten ihn an die Opernhäuser in Düsseldorf/Duisburg und Bonn. Seitdem gastierte er u.a. an der Semperoper Dresden, der Staatsoper Unter den Linden und der Komischen Oper in Berlin, der Staatsoper Stuttgart, der Oper Köln, der Oper Leipzig, an den Staatstheatern in Wiesbaden und Nürnberg, an der Oper Metz, beim Mannheimer Nationaltheater sowie beim Mannheimer Mozart Sommer, der Volksoper Wien und der Oper Graz.

Sein Repertoire umfasst besonders die großen Mozartpartien wie Titus, Mitridate, Idomeneo, Tamino, Belmonte, Don Ottavio, Belfiore und Lucio Silla. Aber auch das französische Fach bildet einen Mittelpunkt seines Schaffens: Hoffmann in *Hoffmanns Erzählungen*, *Benvenuto Cellini*, *Faust*, Don José in *Carmen*, Gerald in *Lakme* und Nicias in *Thais*. Ebenso konnte er als Max in *Der Freischütz*, Erik in *Der fliegende Holländer*, Hüon in *Oberon*, Prinz in *Rusalka*, Lenski in *Eugen Onegin*, Prinz in *Die Liebe zu den drei Orangen*, Alfred in *Die Fledermaus* oder als Barinkay in *Der Zigeunerbaron* sowie als Rene in *Madame Pompadour* große Erfolge verbuchen.

Mit seinem breiten Lied- und Oratorienrepertoire ist er regelmäßig zu Gast u. a. im Concertgebouw Amsterdam, in der Tonhalle Zürich, der Tonhalle Düsseldorf, dem Konzerthaus Dortmund, der Beethovenhalle Bonn, der Kölner Philharmonie sowie bei den Ludwigsburger Festspielen und dem Rheingau Festival.

Christopher Wasmuth, Klavier

Christopher Wasmuth wurde 1970 in Diepholz geboren, studierte Klavier und Schulmusik an der Musikhochschule Detmold und Orchesterdirigieren an der Musikhochschule Hanns Eisler in Berlin. Lied- und Liedbegleitungskurse belegte er bei Dietrich Fischer-Dieskau, Wolfram Rieger und Eric Schneider. Er konzertierte als Liedbegleiter und Kammermusiker im In- und Ausland, u.a. beim Classic con brio-Festival Osnabrück.

Bis 2002 war er Mitglied des Ernst Senff Chores und der Gächinger Kantorei. Als Korrepetitor und Dirigent arbeitete er an verschiedenen deutschen Bühnen, u.a. in Passau, Stendal, Würzburg, Mainz und Osnabrück sowie an der Komischen Oper in Berlin. Zuletzt war er musikalischer Leiter des Musicals *Hair* am Theater Koblenz.

Seit 2007 ist Wasmuth Dozent für Dirigieren und Korrepetition am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück; an der Universität Osnabrück ist er verantwortlich für den Bereich des schulpraktischen Klavierspiels. Konzerte gab er als Dirigent mit dem Hochschulorchester Osnabrück und dem Sinfonieorchester der Universität Osnabrück sowie als Klaviersolist mit verschiedenen Orchestern. Seit 2013 leitet er die von ihm gegründete Junge Philharmonie Osnabrück.

Julia Habiger-Prause, Klavier

Julia Habiger-Prause absolvierte ihr Hochschulstudium in Osnabrück bei Prof. Peter Florian und an der Hochschule für Musik in Detmold bei Prof. Erika Kilcher. Schon vor und während des Studiums sammelte sie Erfahrung als Solistin aber auch als Liedbegleiterin und Kammermusikerin in europäischen Ländern und in Asien. Nach zahlreichen Teilnahmen an Meisterkursen sowie einem Stipendium des Freistaates Bayern hat sie ihre künstlerischen Fähigkeiten mit Hilfe von Persönlichkeiten wie Prof. G. Ludwig, Prof. P. Feuchtwanger und D. Baschkirow vertiefen können.

Neben ihrer freischaffenden Tätigkeit ist sie als Lehrbeauftragte im Fach künstlerisches Begleiten an der Hochschule für Musik Osnabrück tätig und unterrichtet Studierende der Universität Osnabrück im Neben- und Hauptfach Klavier. Seit 2009 ist sie im Landesvorstand Niedersachsen des Deutschen Tonkünstlerverbandes tätig.

Niedersächsisches Vokalensemble

Das Niedersächsische Vokalensemble e.V. wurde 2014 auf eine Initiative von Joachim Siegel ins Leben gerufen. Hier treffen sich mehrmals im Jahr engagierte junge semiprofessionelle Sängerinnen und Sänger sowie qualifizierte Laien zur Erarbeitung anspruchsvoller Chormusik. Die Erfahrungen aus Studium und musikalischem Werdegang dienen als Fundament für klangliche Qualität und musikalische Souveränität. An wenigen Probenwochenenden werden thematisch gebundene Programme einstudiert, die im Anschluss in Konzerten zu Gehör gebracht werden. Inhaltlich und stilistisch wird dabei bewusst auf die ganze Breite und Vielfalt der geistlichen und weltlichen Chorliteratur gesetzt.

Die namengebende Idee der landesweiten Aktivität bezieht sich sowohl auf die Rekrutierung der Sängerinnen und Sänger als auch auf die Wahl der Konzerte, die in ländlich geprägten Regionen des Bundeslandes Niedersachsen genauso zu finden sind wie in den Städten.

Joachim Siegel, Chorleiter

Joachim Siegel wurde in seinem musikalischen Werdegang von Kindheit an durch Chorsingen und Chorleiten geprägt. Im Mittelpunkt der instrumentalen Ausbildung des zunächst noch kirchenmusikalisch dominierten Lebensabschnittes bis zum Abitur standen Klavier-, Orgel- und Querflötenunterricht. Nach musikwissenschaftlichen und romanistischen Studien an der Universität Heidelberg begann Siegel 1993 das Studium der Schulmusik mit Schwerpunkt Chorleitung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt. Im Frühjahr 2001 schloss er ein künstlerisches Aufbaustudium Chordirigieren bei Prof. Wolfgang Schäfer ab und wurde noch im gleichen Jahr bis 2006 Lehrbeauftragter für Chorleitung an der Frankfurter Musikhochschule. Weitere künstlerische Impulse erhielt er u.a. bei Bertrand Gröger (Freiburg), Silas Wollston (Cambridge, UK) und Barlow Bradford (Salt Lake City, USA).

Im Oktober 2005 wechselte Siegel an die Universität Osnabrück. Als Chorleiter und Vokalpädagoge leitet er den Universitätschor sowie den Kammerchor der Universität. Im Jahr 2014 wurde Siegel für seine herausragende Arbeit mit dem Titel Universitätschordirektor ausgezeichnet. Charakteristisch für seine Interpretationen ist neben der stimmbildnerisch-klanglichen Arbeit das Bestreben, das Wort-Ton-Verhältnis möglichst plastisch und erfahrbar herauszuarbeiten.