

Carl Loewe - der "norddeutsche Schubert"?

In einem Brief vom 27. Juli 1844 berichtet Carl Loewe seiner Frau nach Stettin über seine Erfolge in Wien:

"Ich mag die Lobeserhebungen, die ich hier höre, weder wiederholen, noch wörtlich nehmen, so, wenn sie sagen, nun wüssten sie erst was Singen heisse. ... Sie setzen mich über ihre besten Sänger, über ihren besten Schubert. Nur den Beethoven verehren sie göttlich."

Und am 4. August heißt es:

"Bei meinem Eintritt wurde ich jubelnd und applaudierend empfangen. ... Herr von Vesque brachte meine Gesundheit aus und nannte mich den 'norddeutschen Schubert'. Ich dankte darauf in einer Gegenrede in welcher ich bemerkte, dass ich diesen Ehrennamen erst zu erstreben bemüht sein werde, dass ich aber für die Aufmerksamkeit und Liebe, die sie mir erwiesen, den Herren von ganzem Herzen dankbar wäre. Ein ungeheurer Jubel erbrauste, und man nannte mich einen bescheidenen Künstler."

Loewe - der "norddeutsche Schubert"? - Die Fragestellung wirkt aus heutiger Sicht einigermaßen überspannt. Franz Schubert, zu Lebzeiten allenfalls als Liederkomponist über die Grenzen Wiens hinaus bekannt geworden, ist seitdem allmählich zu immer größerem Ruhm gelangt. Heute zählt er unbestritten zu den "Großen" der Musikgeschichte.

Der Name Carl Loewes dagegen ist seit dem vorigen Jahrhundert zusehends verblaßt. Schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war er fast nur noch als Meister der Ballade populär. Mit dem eher abnehmenden Interesse an dieser Gattung - bereits zu Loewes Lebzeiten beginnend - verlor er weiter an Bedeutung, zum Teil bestätigt von musikwissenschaftlicher Seite, wie durch die kritischen Loewe-Darstellungen Hans Engels. Demgegenüber war Loewe zu seiner Zeit ein hochgeschätzter Komponist. Nicht nur mit seinen schon damals besonders beliebten Balladen, sondern auch mit anderen Gattungen, besonders seinen zahlreichen dramatischen Oratorien, erregte er Aufsehen. Gleichwohl ging von den Balladen immer die stärkste Aura aus, und das nicht zuletzt wegen der legendären Vortragskunst, mit der Loewe seine Werke gleichzeitig als Sänger und Pianist interpretierte. Gerade hier wird schon das Zeitbedingte, von seiner Persönlichkeit unmittelbar Abhängige an Loewes Ausstrahlung sichtbar. Tatsächlich beginnt sein Stern, der gleich 1824 mit der Veröffentlichung seines opus 1 aufgestiegen war, bereits um die Mitte des Jahrhunderts zu sinken, nachdem Loewe seine Tätigkeit als Interpret seiner Balladen im wesentlichen eingestellt hatte. Von den späten Balladen,

unter denen sich durchaus einzelne hervorragende Stücke befinden, nahm die Öffentlichkeit nur wenig Notiz. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde insgesamt deutlicher, daß Loewe als zweiter, gleichrangiger Schubert nicht in Betracht kam. So sah es etwa Johannes Brahms, wenn er die gerade in Wien anhaltende Loewe-Begeisterung kritisiert:

"Bei uns in Wien wird er leider sehr oft überschätzt. Man stellt ihn in seinen Liedern neben Schubert, in seinen Balladen über Schubert und vergißt daß, was bei dem einen Genie, bei dem anderen oft nur talentvolle Mache, mitunter sogar höchst mittelmäßige, ist."

Andererseits hatte Brahms eine hohe Meinung von Loewes Serbischem Liederkreis und verschiedenen Balladen. Brahms Antipode Richard Wagner ging mit seiner Begeisterung für Loewe allerdings weiter und stellte Loewes Erlkönig über den von Schubert. Wagner schätzte an Loewe vor allem den Dramatiker. Und Hans Engel hat 1934 beide Positionen im Blick, wenn er bemerkt, Schubert sei "musikalisch ungleich größer, dramatisch aber geringer begabt" als sein Zeitgenosse Loewe, über den er abschließend feststellt, daß "ein großer Teil des Loeweschen Werkes" "auch heute noch unmittelbar stärkstes Interesse zu erwecken" vermag.

Aus neuerer Perspektive dürfte die Frage nach dem vergleichenden Rang eines Künstlers freilich weniger interessant erscheinen als die nach seiner spezifischen Eigenart. Eher von daher läßt sich noch einmal fragen: War Loewe der "norddeutsche Schubert"? Hat diese Charakterisierung, mit der die Wiener Loewe ehrten, überhaupt irgendeinen Sinn? Gibt es zwischen beiden essentielle Gemeinsamkeiten (oder vielleicht ebensolche Gegensätze) - oder sind beide unvergleichlich, nur durch Zufälliges, Äußerliches verbunden? An letzterem mangelt es jedenfalls nicht; und das Äußere der Biographie könnte durchaus tiefere Parallelen nahelegen.

Nur zwei Monate trennen die Geburt von Loewe und Schubert. Beider Eltern stammten aus kleinen Verhältnissen, bemühten sich aber erfolgreich um einen sozialen Aufstieg. Die Väter waren als Lehrer tätig und liebten die Hausmusik. Beider Liebe zur Mutter war, wie Loewe es von sich bekannte, "bis zum Krankhaften gesteigert". Beide besuchten traditionsreiche Internatsschulen, Schubert das Konvikt der Wiener Sängerknaben, Loewe die mit dem Stadtgymnasium zusammengelegten Franckeschen Stiftungen in Halle an der Saale. Beide begeisterten sich in den Befreiungskriegen 1813-1815 für die vaterländische Erhebung gegen Napoleon. Später hielten sie sich politisch zurück. In religiöser Hinsicht waren beide einem "schablonenmäßigen" Christentum abgeneigt. Beide Komponisten traten früh mit Liedern und Balladen hervor, die in ihrer Art bahnbrechend wirkten, und der klavierbegleitete Sologesang blieb lebenslang ihr wichtigstes Schaffensfeld. Der Balladenkomponist Johann Rudolf Zumsteeg war für beide einer der wichtigsten

Anreger und Goethe der bei beiden beliebteste Textdichter. Die mehrere Jahre vorhergehende Vertonung seines Erlkönig veröffentlichten beide als opus 1, Schubert 1821, Loewe 1824 (zusammen mit Herders Edward und Uhlands Der Wirthin Töchterlein).

Genug der Gemeinsamkeiten! Es soll nicht eine Liste der Unterschiede folgen, z.B. daß Schubert schon 1828, Loewe hingegen erst 1869 starb; vielmehr muß der Blick noch einmal auf das scheinbar Gemeinsame fallen, um an ihm durch genaueres Hinsehen aufschlußreiche Divergenzen zu beobachten.

Loewe wurde in einen Kontext hineingeboren, der von der konservativen protestantischen Kantorenttradition Mitteldeutschlands bestimmt war - der Vater war, wie er selbst später, hauptamtlich Kantor -, während Schubert im katholischen Wien von Kindheit an die aktuelle Entwicklung der Wiener Klassik miterlebte. Die Atmosphäre in beiden Familien scheint recht unterschiedlich gewesen zu sein. Schuberts Vater, ein mit sich selbst und anderen harter Streber, war in hohem Maße eingespannt in persönliche und gesellschaftliche Zwänge - noch heute läßt sich beim Anblick seines Porträts kaum ein Frösteln vermeiden -, Schuberts Mutter und sogar noch seine Stiefmutter wirkten dagegen als emotionale "Fluchtborg". Loewes Familienbild in seiner Selbstbiographie enthält zwar nachweislich etliche idyllisierende oder verklärende Züge, andererseits aber auch realistische Beobachtungen; zusammengenommen ergeben sie ein aufschlußreiches Bild, wie Loewe seine Vergangenheit sah oder gesehen haben wollte. Danach war sein Vater ein gemütvoller, weniger für die Obrigkeit als "für das Christenthum begeisterter Mann" mit einem "sanften, ruhigen, selbstzufriedenen Blick". Die Mutter erzählte gerne "alte, längst verklungene Geschichten" und Träume, war andererseits eine "kluge Frau, raschen Entschlusses und lebhaften Temperaments", "sehr ernst, nie lustig, aber stets gleichmässig liebevoll, dabei geschäftig." In der Umgebung erlebte der junge Loewe das phantasieanregende "Wirken und Weben der Naturkräfte", während Schubert in einem äußerst spartanischen, kasernenartigen vorstädtischen Schulhaus eingepfercht war. Im Lehrplan der Internatsschulen, die beide Komponisten besuchten, nahm die Musik zwar, neben den philologisch-humanistischen Fächern, eine wichtige Rolle ein; während aber Schubert dort insbesondere mit der neuesten Entwicklung der Instrumentalmusik in Berührung kam, auch bereits als Dirigent, wirkte Loewe als erster Sänger im Stadtsingechor unter Daniel Gottlob Türk, einem Enkelschüler Johann Sebastian Bachs. Hier herrschte eine mit der protestantischen Kantorenttradition seit Jahrzehnten verflochtene pietistische Religiosität, die sich deutlich in den Statuten der Schule niederschlug. Auf diese Atmosphäre war Loewe bereits durch seine Familie gut vorbereitet, zumal sein Vater die gleiche Schule besucht hatte wie er. So waren für ihn die evangelischen Choräle "der bedeutendste Notenschatz unseres Hauses" gewesen. In Schuberts Familie bestanden dagegen harsche Spannungen zwischen

der offiziellen Rechtgläubigkeit und aufklärerisch-kritischen bis zynischen Untertönen, wie sie vor allem vom ältesten Bruder Ignaz ausgingen und nicht ohne Einfluß auf Franz blieben. Man denke nur an die zunehmenden Textauslassungen in den Credo-Sätzen seiner Messen oder an sein Verständnis des Kreuzestodes Christi als "gräßlichstes Denkmal der menschlichen Verworfenheit". Ein Oratorienlibretto zu vertonen wie Loewes Sühnopfer des Neuen Bundes, das in traditionellem Verständnis am Ende der Passion Gott dankt, "der uns den Sieg gegeben hat durch unsern Herren Jesum Christum", wäre Schubert kaum möglich, wenn nicht gar zuwider gewesen. Mit Neigung studierte dagegen Loewe Theologie - "Welches andere Fachstudium gäbe einer lebhaften Phantasie so reiche Nahrung?" - und bezeichnete sich später, in Anspielung darauf, als "Tonprediger".

Ähnlich quer wie zur Kirche stand Schubert zum österreichischen Staat Metternichscher Prägung. 1820 wurde er sogar kurzfristig mit seinem radikalen Freund und Freiheitskämpfer Johann Chrisostomus Senn inhaftiert. Auch wenn Schubert in der Regel politisch inaktiv blieb, spiegelt sich seine negative Einstellung zum Obrigkeitsstaat in verschiedenen Äußerungen, nicht zuletzt in der Wahl seiner Liedtexte, deren vorherrschende Tendenz die "Entrückung" aus der "trüben Gegenwart" "in eine bess're Welt" ist. Loewe dagegen stand über Jahrzehnte dem preußischen Königshaus persönlich nahe, besonders Friedrich Wilhelm IV., und trug oftmals bei Hof seine Balladen vor; patriotische Bekenntnisse - etwa, er wolle "nichts Anderes sein und werden als Preusse" - waren ihm ein Bedürfnis, was sich auch in der Wahl seiner Balladentexte, insbesondere den Hohenzollernballaden, -liedern und -chorsätzen zeigt. Insgesamt wandelte sich Loewes allgemeiner Patriotismus im Laufe der Jahrzehnte mehr und mehr zum preußischen Chauvinismus. Vor allem seit der '48er Revolution galt Loewe geradezu als Gegner der Demokraten und war "verschrieen als reaktionärer Royalist". Im Gegensatz zum individualistischen, dem Schuldienst entflohenen Künstlertum Schuberts verfolgte Loewe in Amt und Würden die durchaus staatstragende Idee einer "allgemeinen Volkskunst" "zum Zweck der sittlich-religiösen Wiedergeburt des Volkes". Loewes antirevolutionäre Gesinnung zeigt sich dabei z.B. an seiner Bewunderung der "Ruhe, Sitte, Ordnung" bei großen Musikfesten.

Von hier aus fällt auch ein charakteristisches Licht auf Loewes Wahl seiner Texte. Mit Ausnahme von Goethe gibt es kaum gemeinsame Dichter bzw. Gedichte für Loewe und Schubert. Während dieser lyrische, weltflüchtige Texte bevorzugte, liebte Loewe vor allem Gedichte sagenhaften, historischen, heroisch-vaterländischen Inhalts. - Aber auch das Verhältnis zu Goethe weist bezeichnende Unterschiede auf. Schubert vertonte mit Vorliebe Lieder des jungen Goethe, stand dem alten Goethe seiner Gegenwart mit scheuer Distanz gegenüber und wandte sich in den letzten Lebensjahren auch auf künstlerischem Gebiet ganz von ihm ab. Loewe bevorzugte den mittleren und alten Geheimrat Goethe, wurde 1820 mit ihm persönlich bekannt

und war später der Kompositionslehrer seines Enkels Walther von Goethe; dem Dichter gegenüber bewahrte er zeitlebens eine uneingeschränkte Verehrung und verfaßte den ersten Kommentar zu Faust II.

Nach diesem ersten Versuch einer Differenzierung möchte man vielleicht an die zwei Gesellen in Eichendorffs Frühlingsfahrt denken + und den einen als weltflüchtigen, romantischen Träumer, den anderen aber als etablierten biedermeierlichen Spießler kennzeichnen, doch wäre dies abermals eine Überzeichnung. Die Wirklichkeit ist dialektischer zu betrachten. Auch Schubert sind gewisse biedermeierliche Züge nicht fremd - man denke gerade an seine späten Lieder nach Karl Gottfried von Leitner, Ernst Schulze oder Johann Gabriel Seidl, von dem auch der Text zu Loewes berühmter bis verrufener lyrischer Ballade Die Uhr stammt -; auch Loewe seufzte in seinen Amtsverpflichtungen: "Ich müßte nur das Schulmeistern aufgeben können und die Welt sehen, da würde sich's bald machen; ein Künstler muß vagabondieren, wenn er berühmt werden will. Paris, das wäre der Ort; Alles kann man aber nicht!". Tatsächlich hat Loewe sich eben nicht für Paris, sondern für Stettin entschieden und verzichtete damit auf seinen Anspruch, "von vornherein in größere Verhältnisse" einzutreten; sein "Vagabondieren" beschränkte sich auf die jährlichen Sommerferien. Ganz im Gegensatz zu Schubert, der als Pädagoge nicht nur unglücklich, sondern auch völlig unfähig war, nahm Loewe seinen Lehrerberuf ernst und widmete ihm nicht zuletzt mehrere pädagogische Veröffentlichungen.

Eine dieser Publikationen ist Loewes zuerst 1826 erschienene und mehrfach nachgedruckte Gesangslehre, in der er nicht zuletzt seine Ansichten zum Lied- und Balladengesang ausbreitet. Auch durch mündliche Überlieferung, vor allem über seine Tochter Julie, ist uns seine Balladenästhetik in den Grundsätzen bekannt, während Schubert keine Neigung hatte, seine Ansichten zum Lied zu objektivieren, und sei es nur für seinen Freundeskreis.

Wie schon gesagt waren die Lieder und vor allem die Balladen des Schwaben Zumsteeg der wichtigste und gemeinsame Ausgangspunkt für die Entwicklung des Sologesangs im Schaffen Loewes und Schuberts. Aber schon hier gibt es bezeichnende Divergenzen. Während Schubert, nach dem Zeugnis Josefs von Spaun in Zumsteegs Liedern "tagelang schwelgen" konnte und das heißt wohl: von ihnen seine freie Phantasie anregen ließ, faszinierte Loewe an ihnen das prägnante, auf den Punkt gebrachte Wort-Ton-Verhältnis. So schreibt er in der Selbstbiographie von Zumsteegs Musik:

"Ihre Motive sind charakteristisch und geistreich, sie folgen dem Gedichte mit vollkommener Treue. Freilich waren sie meist sehr aphoristischer Natur. Ich dachte mir, die Musik müßte dramatischer sein und unter breiter ausgearbeiteten Motiven

gestaltet werden, etwa so, wie ich meine Balladen zu setzen versucht habe. Doch ist das Verdienst Zumsteegs als Balladen-Componist unbestritten."

Für Loewe behielt die Ballade und das ihr eigene Prinzip des Durchkomponierens eine lebenslange Faszination; er entfaltete es über Jahrzehnte in breiter Palette, wobei der Klaviersatz von Anfang an eine weit über die Zumsteegschen Vorbilder hinausgehende Üppigkeit zeigte. Für Schubert war die Ballade eine wichtige Durchgangsstation zur Erprobung formaler, deklamatorischer und klavieristischer Möglichkeiten, doch blieb seine Hauptdomäne schon seit 1815 eindeutig das einfache oder variierte lyrische Strophenlied; auch in seinen selteneren durchkomponierten Liedern spielen epische oder dramatische Elemente eine meist untergeordnete Rolle. Auf den ersten Blick scheint er damit der Liedtradition des 18. Jahrhunderts enger verbunden zu sein als Loewe. Das Neuartige in Schuberts Liedstil liegt aber in dem schon 1817 von Hans Georg Nägeli postulierten "höheren Liedstyl", der eine "neue Epoche der Liederkunst" heraufführte, nämlich in der gleichzeitigen "Polyrhythmie" von "Sprach-, Sang- und Spiel-Rhythmus", die "zu einem höheren Kunstganzen verschlungen werden". Durch die Inkongruenz der verschiedenen Schichten des Liedes wird seine klassische Einheitlichkeit in einer typisch romantischen Dialektik und Reflexion aufgebrochen und einer vielfältigen Bedeutungsanreicherung geöffnet. Es ist die Frage, inwieweit das vielleicht auch für Loewe gilt. Zunächst jedenfalls erinnert das Verfahren des Durchkomponierens, das in der Ballade vor allem den Zweck des differenzierten Illustrierens verfolgt, über das schlichte vorklassische Lied zurück an barocke Tonmalerei und rhetorische Affektdarstellung. Daraus folgt im einfachsten Fall, trotz des formalen und motivischen Aufwandes, eben keine romantische Vielschichtigkeit, vielmehr eine Steigerung der Textschicht, die durch die Musik nicht tendenziös uminterpretiert, sondern verdeutlicht, objektiviert wird. Der Loewe-Interpret Martin Plüddemann nannte Loewe nicht von ungefähr "bis ins Extrem objektiv". Auf "Objektivität" als ästhetisches Ziel seiner Kunst, besonders im Balladenvortrag, legte Loewe in der Tat nachdrücklich Wert. Seine Tochter berichtet darüber:

Loewes ganzes Wesen aber war von dem souveränen Willen seines hohen Intellekts beherrscht, so zwar daß er stets Gewalt über sich gewann, jeder vorliegenden Aufgabe objektiv entgegenzutreten, indem er mit voller Energie gegen seine eigene momentane Stimmung die Zügel von Takt und Tempo ergriff und gleichsam wie außer sich selbst versetzt, in die neue Situation einlenkte. Bei solcher psychischen Umstimmung durch den Willen kam es z.B. vor im Vortrag der "Nächtlichen Heerschau", des "Alten Goethe", in den "Kaiserballaden", des "Hus", wie überhaupt bei allen dramatischen Darstellungen, daß seine Erscheinung, der Ausdruck im Antlitz, der Blick des Auges auf den Zuhörer derartig wirkte, als wären längst entschwundene Gestalten wie Napoleon, Goethe, Kaiser Max, Prinz Eugen usw. in Leben und Bewegung vor ihrem geistigen Auge erschienen.

Loewe selbst weist allen Subjektivismus mit den Worten von sich: "Wir wollen nicht den Herren A, B, C in der Ballade hören, sondern den Kaiser Heinrich, den Edvard, den Wittekind usw." Sein Objektivierungsdrang gipfelt in den Sätzen:

Objektiv vortragen ... ist nur zu erreichen, indem man sich selbst vergißt und sich gänzlich in den Gedanken vertieft "Du sollst nicht dich stellen, sondern die zu belebende, längst entschwundene Erscheinung in neuen Umschwung bringen". Solche dramatische Kraftaufwendung setzt alle Bedingungen vollendeter Gesangkunst voraus.

Die wichtigsten Mittel des Balladengesangs sind für Loewe, der selber - im Gegensatz zu Schubert - seine Gesänge hervorragend vortrug, die "allgemeine Bildung, die alle Zeiten und Länder umfaßt", das Studium der "Seelenkunde", vor allem aber die Vertiefung in das "Wesen der Sprache!", die er als "letzte Grundlage der Musik" preist: "... jeder spricht, aber nur wenige wollen so singen - und doch soll man so singen, wie man spricht, denn der Gesang ist der Sprache wegen da". Das klingt geradezu wie ein Bekenntnis zur Seconda-pratica-Position im 19. Jahrhundert. Der Musik- und Gesangunterricht soll nach Loewe nicht vom Ton, sondern vom Wort ausgehen und "später Vereinigung von Sprache, Deklamation und Tönen" bringen. Wer "musikalisch lesen" lerne, werde "nur ein wenig Ton hinzuzufügen haben, um es singen zu können". Dabei solle man auch nicht vor einer "Übertreibung der Artikulation" zurückschrecken und "atmen nach dem Sinn" des Gedichts, unter Umständen gegen "den Gang der Melodie". Denn: "Die Sprache, die Deklamation, der Takt, das Tempo, die Exekution der Begleitung und der ganze Habitus, also gerade die Nebenumstände, sind die fraglichen Punkte".

Nicht nur für Loewe selbst, sondern auch in den Augen des mit ihm befreundeten Musiktheoretikers Adolph Bernhard Marx wirkte die Loewesche Ballade weniger durch die Vielschichtigkeit als durch die Vereinheitlichung von Text und Musik, eine Einheit, die als solche etwas Unbedingtes, Objektives ausstrahlt. In seiner Rezension über Loewes Erlkönig schreibt Marx entsprechend:

Das Gedicht, tief gefühlt und aufgefasst, bildet den Kern, die Composition ist nicht bloss der Träger des Gedichts, sondern füllt, was von dem alten Sänger [Goethe] übergangen werden durfte. Beide Theile haben sich in der Composition so innig vereinigt, dass wir den Vorgang ... die Handlung ... die handelnden Personen, jede nach ihrer Eigenthümlichkeit, ja dass wir die malerische Umgebung gleichsam auf einem herrlichen Gemälde zusammengestellt mit einem Blicke überschauen.

Im Unterschied zur Liedästhetik des 18. Jahrhunderts dient die Musik hier nicht nur als mehr oder weniger neutraler "Träger des Gedichts", sondern unterstreicht seine Aussage und macht es plastischer, indem sie die in ihm enthaltenen Untertöne zur Sprache bringt. Das heißt aber gerade nicht, daß die Musik eine eigene oder gar autonome Aussageebene suchte, die in irgendeiner Weise quer zur Dichtung stünde

oder nur ein neues Licht auf sie würfe, wie dies vielfach im Schubertschen Lied geschieht. Vielmehr geht es Loewe nach Marx um die Herausstellung der vom Gedicht vorgegebenen Vorgänge und handelnden Personen, "jede nach ihrer Eigenthümlichkeit", aber aus der einheitlichen Perspektive der Dichtung. Schon Hans Engel bemerkte 1934 Loewes im Vergleich zu Schubert eingleisige Art der Vertonung, wenn er urteilt:

"So ist alles [in der Ballade Elvershöh] vom Standpunkt des Dramatischen, der formalen und geistigen Erfassung des Inhaltes meisterlich. Demgegenüber steht die Kraft und Schönheit der rein melodischen Erfindung etwas zurück, bezeichnend für Loewe im Gegensatz zu den Werken Schuberts, wo diese stets der Anlage und Auffassung des Textes ebenbürtig ist."

Loewes Art von Objektivität folgt oft in höchstem Maße den inneren, inhaltlichen Wendungen und Perspektivwechseln der Gedichtvorlage, vermeidet aber jede Distanz aufgrund von perspektivischen Brüchen durch den Komponisten, wie sie gerade für das romantische Kunstwerk bezeichnend sind. Von daher ist Engel abermals zuzustimmen, wenn er bei Loewe zwar das "Spielerisch-Humoristische" ausgeprägt findet, ihm aber das Organ für "romantische Ironie" abspricht.

Übrigens dürfte gerade in der objektivierenden Verdichtung von Text und Musik einer der Gründe dafür liegen, warum Loewes Werke sich in den letzten Jahrzehnten im Vergleich zu früher so geringer Wertschätzung erfreuen. Sowohl Schubert als auch Loewe haben häufig, wenn nicht überwiegend Texte vertont, die den vorherrschenden geschmacklichen Vorstellungen des späteren 20. Jahrhunderts sehr fern liegen, um nicht zu sagen "ungenießbar" sind. Schuberts Musik aber verklärt, sublimiert diese Texte, indem sie sie mit ihrem eigenen Licht beleuchtet; Loewes musikalischer Realismus bestätigt dagegen die Texte, macht sie inhaltlich plastisch. D.h. das Ungenießbare wird noch ungenießbarer. Wo aber der Text auch heute noch in irgendeiner Weise bedeutend erscheint, bleibt ihm die Musik im günstigen Fall auf den Fersen. Dies gilt nicht nur für die Balladen, sondern auch für die wenig bekannten lyrischen Lieder, die in der Regel ebenfalls eine sonst vor allem der Ballade eigene Verdeutlichungstendenz zeigen. Allerdings bezieht sich Loewes unbedingter Wille zur Verdeutlichung - entgegen einem weitverbreiteten Kritikklischee - nicht notwendigerweise auf die musikalische Ausmalung äußerer Vorgänge in der Gedichtvorlage. Mindestens ebenso wichtig ist ihm die Herausstellung des seelischen Gehalts im Text. Dabei geht er nicht selten mit einer hemmungslosen Drastik über vergleichbare Vertonungen von Schubert hinaus, wie insbesondere die von beiden vertonten Goethe-Lieder zeigen. - Insgesamt läßt sich sagen, daß Schuberts Vertonungen, obwohl sie im Ausdruck oft weniger gespannt sind als die Loewes, vielschichtiger, verwobener, schwebender gestaltet sind,

während es Loewe gerade nicht um Komplexität, sondern um eine mit musikalischen Mittel gesteigerte Verdeutlichung des Textes geht.

Hier stellt sich schließlich die allgemeinere Frage, wie sich Loewe damit in die Epochenbegriffe der Romantik, des Realismus und des Biedermeier in der Musik einordnen läßt, wobei letzterer Begriff eher soziologisch als ästhetisch zu fassen ist. Die in der Malerei und Literatur seit 1830 unverkennbare Tendenz zum Realismus läßt sich in der Musik nur mehr oder weniger sporadisch nachweisen. Die schon von den literarischen Romantikern, insbesondere von Wackenroder Tieck und E.T.A. Hoffmann vertretene Anschauung, nach der die Musik "die romantischste aller Künste" sei, wirkte sich dahingehend aus, daß sie, zumindest im dominierenden deutschen Musikleben, bis ins frühe 20. Jahrhundert ihr idealistisch-romantisches Selbstverständnis behielt. Durch Schopenhauers theoretische und Wagners oder auch Bruckners, Mahlers und Skjabin's praktische Musikmetaphysik verstärkte sich diese Einschätzung sogar noch und wies der Musik innerhalb eines mehr und mehr positivistischen Zeitalters die Rolle einer Oase der Innerlichkeit zu. An dieser Entwicklung haben die Lieder Schuberts schon durch die Wahl der Texte, aber auch durch die mehrschichtigen, von Strukturen eines musikalischen Transzendierens durchsetzten Vertonungen maßgeblichen Anteil. Loewes Schaffen, und nicht nur sein Lied- und Balladenschaffen, scheint dazu in mancher Hinsicht quer zu stehen.

Eigenartig unbekümmert um die Ideale der klassisch-romantischen Musikästhetik, die immerhin einen Haydn oder Weber wegen ihrer Tonmalereien das Fürchten vor der idealistisch-abstrakten deutschen Musikkritik lehrte, komponierte Loewe in seinem Instrumentalschaffen mit Vorliebe Werke programmatischen Inhalts. Seine Biblischen Bilder für das Pianoforte op. 96 erinnern geradezu an Johann Kuhnaus anderthalb Jahrhunderte zuvor komponierte Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien mit ihren schon im Laufe des 18. Jahrhunderts in Verruf geratenen Tonmalereien. Aber auch drei seiner fünf Klaviersonaten haben inhaltlich bestimmte Titel: Grande Sonate élegique op. 32, Der Frühling op. 47 und Zigeuner-Sonate op. 107; in einer vierten, op. 16, fügt er im langsamen Satz eine Sopran- und Tenorstimme hinzu. Auch sonst zeigt Loewe auffällig wenig Respekt vor Gattungsgrenzen, so wenn er die geheiligte Abstraktion im Streichquartett mit seinem Quatuor spirituel über ausgewählte Bibelworte bzw. Chormelodien durchbricht. Innerhalb des Vokalschaffens strapaziert Loewe die Gattungsgrenzen mit den (häufig kritisierten und verteidigten) opernhaften Dramatisierungen seiner Oratorien, die auch zum Teil halb weltliche Stoffe einbeziehen. Ja, Loewes Hauptgattung, die Ballade, stellt schon als solche eine Verzerrung der Gattungsgrenzen des Liedes dar; jedenfalls hat Felix Mendelssohn-Bartholdy als ein mehr klassizistisch orientierter, aus der Berliner Liederschule hervorgegangener Komponist dies so gesehen. An sich haben solche Grenzauflösungen etwas originär und progressiv Romantisches; auch Schubert

gebraucht in seinen Liedern Strukturen aus Oper und Instrumentalmusik und trug in diese Liedhaftes hinein. Loewes Art, dabei Emotionen zu konkretisieren anstatt sie in einer poetisch-ahndungsvollen Schweben zu halten, wirkt hingegen realistisch, wobei sie nicht nur die romantische Tonsprache pointierter artikuliert, sondern gleichzeitig an die eher rationalen Traditionen der musikalischen Rhetorik erinnert.

Auf Loewes zu seiner Zeit gewissermaßen antiquierte Rationalität fällt auch von ganz anderer, nämlich literarischer Seite ein aufschlußreiches Licht. Loewe veröffentlichte 1834 als erster einen Kommentar zum zweiten Theile des Göthe'schen Faust. Dieser wurde im selben Jahr von Loewes Schüler, dem Germanistikstudenten Robert Eduard Prutz einer kritischen Beurteilung unterworfen. Prutz kritisiert darin, daß Loewe sich auf ein wörtliches Erklären der von Goethe verarbeiteten mythologischen Stoffe beschränkt, ohne zu einer Deutung zu gelangen. Statt Gedanken biete er nur Worte und funktionalisiere damit die Dichtung zu Bildungsinformation. In der Tat erinnert Loewes Umgang mit der Dichtung hier an den Stil der früheren, rationalistisch und funktionalistisch eingestellten Aufklärung vor Immanuel Kants Kritik der Urtheilskraft (1790). Kants Begriff der "reflektierenden Urtheilskraft" im Gegensatz zur "bestimmenden", die das Besondere unter eine allgemeine Regel subsumiert, z.B. in den Naturwissenschaften, spricht dem Ästhetischen aber eine prinzipielle dialektische Offenheit zu, die immerfort "zu denken" gebe. Eine solche Betrachtungsweise war die Voraussetzung für die Entwicklung des romantischen Kunstverständnisses und ist besonders im Hinblick auf die vieldeutige Musik fruchtbar geworden, wie gerade auch die Lieder Schuberts zeigen, ohne daß hier Kants Theorie auf direktem Wege rezipiert worden wäre. Loewes Drang zur Funktionalisierung, Rationalisierung, ja auch der zur Objektivierung der Kunst steht dem aber entgegen.

Gleichsam als kompensatorisches ästhetisches Gegengewicht, das mit dem Rationalisierungs- und Objektivierungsdrang kaum vermittelt wird, erscheint nun Loewes Neigung zum Irrationalen, Geisterhaften und Mysteriösen in der Wahl seiner Sujets und oft auch in der entsprechenden musikalischen Formulierung. Schon in seinem Erlkönig steht die irritierende unheimliche Stimmung der elementaren Natur ganz im Vordergrund, während Schubert eher das psychisch Gehetzte des Reiters hervorkehrt. Auffallend viele Balladen Loewes handeln von Gespenstern, Elfen, Zwergen und anderen Naturgeistern, wofür Loewe nach eigener Darstellung schon als Kind einen besonderen Sinn entwickelte. Verwandt mit diesem Zug ist sein ebenfalls romantisches Interesse am Mysteriös-Katholischen, was sich auch in der Wahl etlicher seiner Oratorienstoffe niederschlug, Palestrina, Die sieben Schläfer, Der Meister von Avis, Gutenberg, Polus und Atella, Der Segen von Assisi, überwiegend Heiligenlegenden oder zu Legenden umgeformte historische Stoffe. Die in diesen Neigungen Loewes zutage tretende Art von Romantik hat wenig gemein mit der idealistisch-abstrakten der Jenaer Romantik, zu der Schubert über Franz von

Schober, eventuell auch direkt über Friedrich Schlegel in Wien eine gewisse Verbindung fand. Dagegen hatte die mehr volkstümliche und sagenhafte schwäbische Romantik eines Ludwig Uhland, der unter Loewes Textdichtern an zweiter Stelle steht, eine deutliche Anziehungskraft auf den Stettiner Komponisten.

Wie Loewes Interesse an quasi realen Geistern, statt an einer transzendentalen Vergeistigung, so scheint seine Offenheit für quasi realistische Programmmusik und seine häufig illustrierende Art der Klavierbegleitung besser in die französische Ästhetik seiner Zeit zu passen als in die deutsche. Tatsächlich folgt Loewes Ästhetik eher einer Entwicklungslinie, die, in Differenz zur klassisch-romantischen Abstraktion, auch in Deutschland aus der konkretisierenden Affektdarstellung der Empfindsamkeit und letztlich der barocken Rhetorik hervorging und z.B. durch seinen Lehrer Daniel Gottlob Türk, aber auch durch Komponisten wie Abbé Vogler, den Lehrer Webers und Meyerbeers, vertreten wurde. Diese Art der Musikanschauung wurde zwar von der idealistischen Ästhetik und deren Musikkritik unterdrückt, etwa wenn Novalis schreibt, Affekte seien "schlechterdings etwas Fatales wie Krankheiten" oder wenn Hoffmann tonmalerische Werke eines Dittersdorf mit "gänzlichem Vergessen bestrafen" will; sie bleibt aber ein breiter Strom unterhalb der dominierenden Romantik und geht mit ihr in Biedermeier und Realismus manche paradoxe Vermischung ein. Noch in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts ruft sie unter dem Schlagwort von der "verrotteten Gefühlsästhetik" Aggressionen des Wiener Kritikers und Brahms-Freundes Eduard Hanslicks wach, der die abstrakte klassisch-romantische Idee der "tönend bewegten Form" verteidigte. Aus derselben Richtung tönt die Kritik Engels an Loewe, wenn er zu dessen Musik, vor allem zu seinem Klaviersatz, bemerkt:

"Es ist nicht organische, musikalische Arbeit, sondern 'Romantik' niederen Grades, nicht gedankliche Entwicklung musikalischer Einfälle, sondern 'malerische' Skizzierung.", "... äußerlichste Programm-Musik ohne künstlerischen Wert, Dokument eines flachen Zeitgeschmackes."

Loewe steht allerdings mit seinem sobenannten "flachen Zeitgeschmack" in verblüffender Nähe des von ihm verehrten alten Goethe, den an der Musik der "neuesten Komponisten" eine "aufs höchste gesteigerte Technik und Mechanik" irritierte; man könne ihr, um sie zu verstehen, nichts mehr "supponieren", da alles "in den Ohren hängen" bleibe: "sie gehen über das Niveau der menschlichen Empfindungen hinaus, und man kann solchen Sachen aus eigenem Geist und Herzen nichts mehr unterlegen." Insgesamt wirkt Loewes "Realismus" weniger als Progression über die Position der Romantik hinaus denn als Regression im Hinblick auf die rhetorische Epoche der Musik, allerdings aus der Perspektive äußerlich romantischer Sujets. Versteht man die musikalische Romantik als die große Regressionsdimension des 19. Jahrhunderts, so regrediert Loewe von hier aus noch auf eine frühere Schicht, und das unter dem Zeichen der scheinbar realistischen

Objektivität. Diese Objektivität ist nämlich eine spezielle, klassisch-idealistische oder auch patriotisch-biedermeierlich saturierte. Sowohl Loewes Lebensweg seit seiner Etablierung in Stettin als auch die überwiegende Zahl seiner seitdem komponierten Werke spiegeln in zunehmendem Maße diese idyllische, eigentlich unromantische Saturiertheit, die schon wegen des Mangels an stilistischer Entwicklung in Loewes Oeuvre auffällt. Vor allem hat das Brüchige, existentiell Tragische, Ironische, Infragestellende hier keinen wirklichen Platz mehr, wie noch in mehreren Frühwerken. Man denke nur an Loewes opus 1, Nr. 1, die altschottische Ballade Edward, die Schuberts neun Jahre jüngere Vertonung des Gedichts in verschiedenen Dimensionen weit übertrifft. Allerdings: auch wenn Engel im wesentlichen zuzustimmen ist, daß Loewe vor allem nach 1840 "an großen Leistungen" "nur wenig" schuf und schließlich die "'dürftige Mache' anstelle einer Technik und das Hinterwäldliche, Provinzielle, Engbürgerliche" mehr und mehr hervortrat, so zeigt doch ein so bedeutendes Spätwerk wie Archibald Douglas (1857), daß Loewe seinen früh entfalteten Sinn für existentiell aufgebrochene Situationen nicht grundsätzlich verloren, sondern nur überwiegend verdeckt hat. Während Schubert sich dem Bruch zwischen seiner gesellschaftlichen Wirklichkeit und dem romantisch-poetischen Ideal immerfort aussetzte und ihn in seiner Musik sublimierend auskomponierte, ist Loewe viel eher bemüht gewesen, solche Brüche mithilfe seiner Musik zu ignorieren, eine Reihe frühe und einige spätere Werke ausgenommen. Auch in Bezug auf die allgemeine zeitgenössische Entwicklung der Musik hält er sich bewußt von neuen Stilrichtungen fern, die "unbequem zu hören" sind, wie er zur Musik Wagners bemerkte. Und schließlich begegnen auch in seinem übrigen Leben immer wieder Momente des Ignorierens bzw. abwehrenden Idealisierens, so in der leicht verklärenden Autobiographie oder in der Verdrängung seines vernachlässigten, schließlich in Amerika verschollenen Sohnes Julian aus erster Ehe. Bemerkenswerterweise ist diese Tendenz nach Loewes Tod von seiner Tochter Julie von Bothwell und anderen Loewe-Verehrern, wie dem Herausgeber Max Runze, fortgesetzt worden und hat schließlich kritische Reaktionen hervorgerufen, die in ihrer Schärfe mitunter auf der anderen Seite über's Ziel hinausgeschossen sind.

Loewes Einordnung in die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts bleibt kompliziert und komplex und widerlegt beispielhaft das Vorurteil, daß kleinere, insgesamt eher zweitrangige Künstler besser in ein System historischer Begriffe oder Klischees einzuordnen seien als ganz außerordentliche. Vielleicht ist es sogar eher umgekehrt, insofern die historische Begriffsbildung am Auffälligen, Außerordentlichen Orientierung sucht und nicht an der Unendlichkeit der Alltagserscheinungen. - Die Arbeit, einmal zu Begriffen zusammengefaßte Wirklichkeit wieder aufzulösen und neu zu interpretieren, bleibt für die Geisteswissenschaften ein unendlicher, aber

menschlich aufschlußreicher Prozeß. Und so ist denn auch wohl mit dem "norddeutschen Schubert" zu verfahren.

Dr. Carl Loewes Selbstbiographie, für die Öffentlichkeit bearbeitet von C.H. Bitter, Berlin 1870, S. 353f.

Ebd., S. 357.

Carl Löwe. Überblick und Würdigung seines Schaffens, Musik in Pommern 1934, S. 85-142 - zur Entwicklung von Loewes Ansehen vgl. S. 85f. und S. 106 - sowie der Loewe-Art. in Die Musik in Geschichte und Gegenwart Bd.+

Hinzu kamen in dieser Zeit politisch und religiös begründete Feindschaften; s. Karl Anton, Beiträge zur Biographie Carl Loewes ..., Halle 1912, S. 28ff.

Max Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. III,1 31922, S. 85.

S. Runzes Vorworte in Carl Loewes Werke, Bd. 3, S. VI und XVIII f., Bd. 6, S. IX, Bd. 8, S. VIII und Bd. 11, S. XLIV.

Carl Löwe, S. 97 und 138. Zum Vergleich Schubert - Loewe s. außerdem Anton, S. 51f. sowie + Vetter, +

Daß Loewe einer Pastorenfamilie entstamme, wie in der älteren Literatur gelegentlich behauptet wird, ist eine Legende. Tatsächlich waren seine Großväter Grenadier und Salpetersieder, standen somit in der Standeshierarchie weit unten; vgl. Henry Joachim Kühn, Johann Gottfried Carl Loewe, Halle a. d. Saale 1996 (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 12), S. 155ff.

Loewes Selbstbiographie, S. 15.

S. Loewes Selbstbiographie, S. 43ff. und Schuberts Werke D 81 ("Auf den Sieg der Deutschen"), D 88 ("Verschwunden sind die Schmerzen") und D 104 ("Die Befreier Europas in Paris").

Loewe trat in die Bruderschaft "Schwarz-Rot-Gold" ein, empfand aber bald eine Antipathie gegen deren engagierte politische Einstellung.

Selbstbiographie, S. 12f.; dort werden die Geistlichen in Löbejün als "seichte und dürrtige Moralisten" bezeichnet; die religiöse Schwärmerei seiner Schwester und ihre "eigenthümlichen Predigten" bewegten Loewe hingegen tief.

S. Kühn. Ausgeblendet bzw. beschönigt hat Loewe weitgehend die niedrige Herkunft der Familie, ihre finanziellen Sorgen, Krankheiten, Konflikte unter den Geschwistern, deren uneheliche Kinder und gescheiterte Karrieren.

Selbstbiographie, S. 11 und 15.

S. Selbstbiographie, S. 9.

11 Ebd., S. 6.

Brief an den Bruder Ferdinand vom 21.9.1825, Schubert. Die Dokumente seines Lebens, ges. und erl. von Otto Erich Deutsch, Kassel 1964, S. 320.

Selbstbiographie, S. 58.

Selbstbiographie, S. 387.

S. Schubert. Die Dokumente seines Lebens, S. 87ff.

S. die Lieder An die Musik (D 547) und Geheimnis (D 491).

Diese Werke gehören fast alle Loewes späterer Schaffensphase ab 1840 an.

Anton, S. 30.

(S. 10)+ s. Anton, S. 30 oder anderswo.

Selbstbiographie, S. 266.

Nicht von ungefähr hebt Robert Schumann Loewe als einen Komponisten hervor, "der vom Beginn seiner künstlerischen Laufbahn bis zum jetzigen Augenblick deutschen Geist und deutsches Gemüth bekundet". S. Gesammelte Schriften über Musiker und Musik von Robert Schumann, hg. von Martin Kreisig 51914, II,354.

S. Selbstbiographie, S. 212 und 216.

Commentar zum zweiten Theile des Goetheschen Faust, Berlin 1834; s. Selbstbiographie, S. 158.

Ebd., S. 259.

Brief aus Wien 1847, Selbstbiographie +?

S. vor allem seine Gesang-Lehre, theoretisch und practisch für Gymnasien, Stettin 1826 (weitere Auflagen 1829, 1834, 1854), seine Practisch-theoretische Klavier- und Generalbass-Schule für Lehrer und Lernende, nach ältern und neuern Lehrbüchern und Systemen methodisch geordnet, zugleich für Anfänger und Kinder leicht faßlich dargestellt, Stettin 21851 sowie seine Orgelschule Musikalischer Gottesdienst ..., Stettin 1851.

Mehrere Freunde Schuberts haben in ihren biographischen Skizzen auf die Bedeutung Zumsteegs für Schubert hingewiesen, besonders Josef von Spaun, nach dem Schubert "tagelang in diesen Liedern schwelgen konnte"; Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde, ges. und hg. von Otto Erich Deutsch, Wiesbaden 1983, S. 149; s. auch ebd. S. 34, 67, 95. - Loewes Begeisterung für die Ballade ging bezeichnenderweise nicht von Vertonungen aus, sondern von Balladenrezitationen nach Texten Bürgers und Stolbergs, wie sie ihm seine ältere Schwester vortrug. (Selbstbiographie, S.12) Zumsteegs Vertonungen lernte er vielleicht erst während

seiner Studienzeit in Halle kennen, wo er sie wiederholt vortrug. In seiner Selbstbiographie (S. 70) bekennt er: "Tief ergriff mich die Musik dieses alten, mit Unrecht zurückgestellten Meisters."

Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde, ges. und hrsg. von Otto Erich Deutsch, Wiesbaden 1983, S. 149.

Die Liederkunst, in: Allgemeine Musikalische Zeitung XIX, Leipzig 1817, Sp. 765f.

+?Engel?

Zitiert nach Karl Anton, Aus Karl Loewes noch unveröffentlichter Lehre des Balladengesangs, Zeitschrift für Musikwissenschaft 2 (1919/20), S. 237.

Ebd.

Ebd.

Ebd., S. 238.

Ebd.

Ebd.

Ebd., S. 239.

Ebd.

Berliner Allgemeine musikalische Zeitung 1824 + (Selbstbiographie, S. 66)

Carl Löwe, S. 126. Wie man den Sachverhalt auch auf den Kopf stellen kann, zeigt Walther Vetter 1957 in einem Vergleich zwischen Loewes und Schuberts Erlkönig; danach ist die Schubertsche Fassung "einseitig nach musikalischen Gesichtspunkten angelegt".+

Carl Löwe, S. 112.

Bemerkenswerterweise faßt aber Robert Schumann "Franz Schubert, Loewe und viele der Neueren" unter seine Kritik zusammen, wonach diese "oft zu materiell auftragen", während etwa Bernhard Klein, mit Mendelssohn-Bartholdy ein später Vertreter der konservativen Berliner Liederschule, "zu wenig" tue. Gesammelte Schriften, I, 270.

Vgl. Carl Dahlhaus, Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, München 1984, besonders S. 153.

+

Vgl. Leopold Hirschberg, Carl Loewes Instrumentalwerke, Hildburghausen 1919 sowie Engel, Carl Löwe, S. 89-95.

S. Peter Tenhaef, Carl Loewes "Biblische Bilder" vor dem Hintergrund der "Biblischen Historien" Johann Kuhnaus. Zu Tradition und Wandel programmatischer Klaviermusik, in: Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geb., hg. von Jobst Peter Fricke (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 165), Regensburg 19+, S. 579-597.

Vgl. auch die Abend-Fantasie op. 11, die Tondichtung nach Byron Mazeppa op. 27, die Tondichtung Der barmherzige Bruder op. 28, die Alpenfantasia op. 53 sowie die Vier Phantasien op. 137 (mit programmatischen Titeln) für Pianoforte.

grundsätzliche Ablehnung der Ballade, Brief 1830 +

Zu Loewes Verteidigung hat allerdings Max Runze, der die Kritik von Prutz als "Schmähschrift" und "Pamphlet gegen den edlen Mann" bezeichnet, nicht ohne Recht darauf hingewiesen, daß Loewe ausdrücklich nicht den Anspruch hatte, "mit Deutungen des Allegorischen des Werkes dem Leser" oder "dem Dichter vorzugreifen"; Carl Loewes Werke, Bd. 11, S. XII f.

Schubert hat Texte der Jenaer Romantiker Friedrich und August Wilhelm Schlegel, Novalis und Tieck vertont, aber nur einen von Uhland.

Schubert dagegen vertonte nur ein Uhland-Lied, Frühlingsglaube D 686.

Novalis, Schriften, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Darmstadt 1977, III, 560.

Carl Löwe, S. 88.

Ebd., S. 93.

Johann Wolfgang Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hg. von Ernst Beutler, 24 Bde., Zürich (Artemis) 1948-1954, XXIV, 199.

Carl Löwe, S. 121 f.

Loewe über die Tannhäuser-Ouvertüre; er wollte sich durch Wagner seine "Originalität nicht verderben" lassen. C.A. Lorenz, in: Einer und bald keiner, Lebenserinnerungen, Pommersche Heimatbücher 8./9., Stargard 1917, S. 138 f.

S. dazu Kühn, S. 111 ff.