... und zu welchem Zweck betreibt man Musik-Analyse? : Fragen - auf der Suche nach realem Klang und Spekulation = Pourquoi faire de l'analyse musicale? : Questions - à la recherche du son réel et de la spéculation

Autor(en): **Moser, Roland**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): **- (2004)**

Heft 87

PDF erstellt am: **04.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-927772

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

... UND ZU WELCHEM ZWECK BETREIBT MAN MUSIK-ANALYSE?

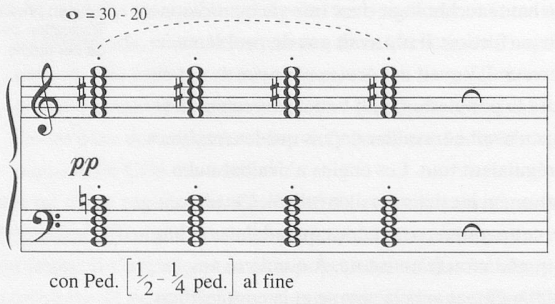
VON ROLAND MOSER

Fragen – auf der Suche nach realem Klang und Spekulation[1]

Pourquoi faire de l'analyse musicale ? — *Questions – à la recherche du son réel et de la spéculation*
« Une interprétation digne de ce nom doit toujours risquer le tout pour le tout, elle ne peut s'arrêter aux généralisations les plus simples. » Qui dirait le contraire ? Or même les analyses musicales doivent être interprétées, surtout si elles risquent leur va-tout. Dans son article, Roland Moser aborde un vaste champ entre la théorie et la pratique musicale, détecte des interdépendances insoupçonnées et pose des questions. Quelles énergies coulent entre le sens et la notion ? Peut-on apprendre aussi à « penser » les instruments de musique ? Quel arsenal permet le mieux de se livrer au jeu de l'analyse ? Les théories fondées sur les mathématiques, comme la hiérarchie des consonances de Leonhard Euler, sont-elles toujours parfaitement insensibles au son ? Nous faut-il accepter sans autre la condamnation de la spéculation par Schönberg (« Qui ose exiger ici une théorie ! ») ? Les constructions de la pensée musicale doivent-elles être remplies de son ? Des malentendus théoriques peuvent-ils être levés dans la pratique? Ou les erreurs de compréhension de théorèmes historiques auraient-elles une portée pratique ?

«Spielen sollte jeder Finger
mit der seinem Bau entsprechenden Kraft,
der vierte ist der schwächste»

Einmal erhielt ich einen Anruf von einem deutschen Musikstudenten. Er sass an einer Arbeit über *Stele* op. 33 (1994) von György Kurtág, wollte wissen, wie ich den berühmten Akkord im dritten Satz[2] auffasse. Ich riet ihm, den Akkord nicht bloss auf-, sondern auch *anzufassen*.



György Kurtág, «Mihály András emlékére», Takt 1.

«der vierte ist der schwächste
(nur siamesisch zum Mittelfinger).»

Ich riet also dem Musikstudenten, den Akkord anzufassen und auf das Gefühl zwischen den Fingern zu achten, auf die nachlassende Anfangs-Spannung, die Wärme, die dabei entsteht.

«der vierte ist der schwächste
(nur siamesisch zum Mittelfinger).
Wenn er begann, lagen sie
auf e, fis, gis, h, c.»

Kurtágs Mittelfinger lag, lange bevor er schrieb, auf dem cis[2], der einzigen schwarzen Taste zwischen neun weissen, die für Kurtág so charakteristische übermässige Oktave zum c[1] des linken Daumens bildend.
Auch auf die beiden Ellenbogen ist zu achten. Sie liegen infolge des nah beieinander liegenden weiten Griffs eng am Körper an.

«Chopin
Nicht sehr ergiebig im Gespräch,
Ansichten waren nicht seine Stärke,
Ansichten reden drum herum,
wenn Delacroix Theorieen entwickelte,
wurde er unruhig, er seinerseits konnte
seine Notturnos nicht begründen.»

Alle Harmonielehren sind für *zehn Finger* geschrieben. Man könnte die Ausnahme Schenker nennen, der nicht mit Übungen für ungelenke Schülerhände seine reine Lehre beschmutzen wollte. Aber wer nicht nur Begriffe, sondern auch Sinne einbezieht, setzt die Lernbegierigen ans Klavier. Selbst Gitarristen mit langen Fingernägeln werden überredet, Tasten zu drücken, der Übersicht wegen, wie man sagt.

Wir wissen viel über optisches und taktiles Gedächtnis, über dessen Bedeutung beim Üben und Memorieren, aber ins Analysieren fliesst dieses Wissen nicht ein. Jedenfalls nicht bewusst, leider. Dabei sind Tastenbild und Tastgefühl für viele Komponisten ganz offensichtlich *fontes inventionis*. Mit Händen zu greifen bei Scarlatti, aber auch Beethoven, Schumann, und natürlich bei Chopin, Debussy, Messiaen ...

Seit Nottebohm 1865 begann, Beethoven-Skizzen mit Kommentaren zu veröffentlichen, interessiert man sich beim Analysieren nicht mehr allein für das vollendete Werk, sondern auch für seine Entstehungsgeschichte. Besonders

1. Dieser Text beruht auf einem Vortrag, den der Autor im Rahmen des Dritten Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie («Theoriebildung an ihren Grenzen: Neue und Alte Musik», Musik-Akademie Basel, 10.-12. Oktober 2003) gehalten hat.

2. Der dritte Satz von *Stele* op. 33 beruht auf Kurtágs Klavierstück *Mihály András emlékére (In memoriam András Mihály)* (1993) aus den *Játékok*, Heft VI, S. 50f.

Morton Feldman (© Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Morton Feldman).

die semantische Analyse sucht nicht nur in Skizzen, sondern in den abgelegensten Winkeln der Biografie und vergisst ob ferner Geliebter meistens, auf das Naheliegendste zu achten: Aufs Papier, Schreibzeug, auf Klaviertasten. Zukünftige Musikologen werden sich mit historischen Computerprogrammen herumschlagen müssen. Zur Ermutigung ein Zitat von Morton Feldman: «Ich habe es immer für gewinnbringender gehalten, mit Tintenfüllern zu experimentieren als mit musikalischen Ideen.»[3]

Zugegeben, es ist nicht immer einfach, von haptischen Aha-Erlebnissen über adäquate Begriffe zu brauchbaren Analysen vorzustossen. Aber das Problem ist nicht neu: man benützt, weil echte Adjektive zum Schall so rar sind, seit altersher Wörter, die sozusagen auf oder unter der Haut entstanden sind: hart, weich, scharf, kalt, spitz, warm, fest, fliessend, locker, gespannt, entspannt ...

Davon sind einige sogar zu akademischen Ehren gelangt, andere bloss in Konzertführerprosa steckengeblieben. Aber dieses spezielle Problem der Terminologie, das wir nicht lösen, sondern pflegen müssen, weil sonst auch unsere Analyseprosa akademisch vertrocknet, soll hier nicht weiter verfolgt werden.

LESEN UND SPIELEN

Der Einbezug *optischer* Auffälligkeiten des Notenbildes in die Analyse ist noch offensichtlicher, wenn auch nicht immer reflektiert. Verschiedene Ausgaben des gleichen Textes mit bloss optischen Differenzen können zu recht verschiedenen Auffassungen, Spielweisen und sogar Analysen führen. Wer mit historischer Aufführungspraxis vertraut ist, kennt die zunehmende Vorliebe für Faksimiles, auch wenn sie nicht immer so leicht zu lesen sind wie die entsprechenden Urtext-Ausgaben. Als Komponist wundere ich mich darüber, welche Verarmung des Notenbildes man heute mit den gängigen Computer-Sätzen offenbar hinzunehmen bereit geworden ist. Aber auch diese Frage sei hier nicht weiter verfolgt.

Wir kennen die eklatanten Unterschiede zwischen Hör- und Lese-Analysen, nicht nur bei Anfängern. Und das hat nicht nur mit dem Unterschied von Lese- und Hör-Zeit zu tun. Es ist aber auch kein Manko. Im Gegenteil: Notierte Musik ist sowohl Lesetext als auch Klang, zum Lesen wie zum Spielen da. Beides mit autonomem ästhetischem Anspruch. Nicht deckungsgleich.

Wenn wir damit ernst machen wollen, dass auch Analyse interpretationsbedürftig ist – Dahlhaus schreibt von «Analyse zweiten Grades»[4] –, oder wenn wir dann gar Analysen von Interpretationen interpretieren wollen, dürfte Optisches und Haptisches nicht nur einwirken (was es ohnehin tut), sondern vermehrt beachtet, reflektiert und benannt werden. Denn eine ernsthafte Interpretation muss immer aufs Ganze gehen, kann nicht bei dem stehenbleiben, was am leichtesten generalisierbar ist.

SPIELEN UND DENKEN

Harmonielehren sind nicht nur für zehn Finger geschrieben, sondern, wenn's um die Übungen geht, in nur *vier Oktaven*. Das hat natürlich mit dem Umfang der menschlichen Stimmen zu tun. Und der altehrwürdige vierstimmige Satz gehört eben *gesungen*. Tun wir es wirklich, nehmen wir uns die Zeit dazu – wir wissen wohl, dass wir es im Unterricht zu selten tun, weil wir zuviel Zeit für bloss Wissenswertes verbrauchen – tun wir es also wirklich, könnten wir sehr aufschlussreiche Erfahrungen machen. Etwa, dass sich Töne beim Singen nicht anfühlen wie beim Spielen, dass zum Beispiel Leittöne und Vorhalt-Dissonanzen in bestimmten tieferen Registern wenig ergiebig oder unklar sind. Wenn wir dabei auch bemerken, wie wenig homogen der Tonraum ist, wie unterschiedlich ein hoher oder ein tiefer so genannter «Grundton», könnten wir schon an etlichen Theorien zu zweifeln beginnen.

Bereits in der Antike war Musiktheorie bekanntlich mehr eine Domäne von Denkern als von Praktikern. Ihre Gedankengebäude hatten wahrscheinlich wenig zu tun mit der klingenden Wirklichkeit. Conrad Steinmann, der in Basel an der Schola Cantorum Blockflöte lehrt, verfolgt seit Jahren ein Forschungsprojekt, das von den Erfahrungen mit noch existierenden oder vor allem rekonstruierten Instrumenten der Antike ausgeht, mit denen er nicht einfach nur etwas rekonstruieren und beweisen will. Er reizt die Instrumente übend und spielend bis zur höchsten Virtuosität aus, komponiert auch dafür, zwar in bester Kenntnis der alten Theorien, aber auch mit der Freiheit des Komponisten, der wirkliche – also eigene – Gedanken zur Darstellung bringt. Damit erfährt er, wie man mit einem Instrument, zu dem keine Musik direkt überliefert ist, nicht nur spielen, sondern auch denken lernt, einander bedingend.

3. Vgl. Morton Feldman, *Some Elementary Questions/ Einige grundsätzliche Fragen*, in: Ders., *Essays*, Kerpen: Beginner Press 1985, S. 67.

4. Carl Dalhaus, *Analyse und Werturteil* (= *Musikpädagogik – Forschung und Lehre*, hrsg. von Dr. Sigrid Abel-Struth, Bd. 8), Mainz etc.: Schott 1970, S. 17.

«FORSCHUNG»

Erlaubt sei hier ein kleiner Exkurs zum Thema «Forschung» an Musikhochschulen.

Die schweizerischen Musikhochschulen, die nicht dem Staat, sondern meistens Stiftungen gehören oder gehörten, haben im Zusammenhang mit einem Hochschul-Anerkennungsverfahren einen so genannten «Forschungsauftrag» erhalten, über den es im Moment viel zu debattieren gibt, weil der Begriff «Forschung» und das Verhältnis der Musikhochschule zur Universität zur Diskussion steht.[5]

Im Rahmen der Forschungsprogramme der «Schola Cantorum Basiliensis», die seit ihrer Gründung vor siebzig Jahren Unterricht und Forschung im historischen und praktisch/theoretischen Sinn verbindet, zeigt Steinmanns Projekt sehr eindrücklich, wie Forschungsarbeit an einer Musikhochschule auch angegangen werden kann, unter Einbezug von Instrumentenbau, virtuoser Spieltechnik und sogar kompositorischer Tätigkeit.

Vor hundert Jahren war die Musikwissenschaft schon einmal an einem vergleichbaren Punkt mit überragenden Gestalten wie Curt Sachs und Erich Moritz von Hornbostel. Das wurde später unter dem «Ethnologie-Etikett» in eine Ecke gedrängt, um den historischen Disziplinen das Feld zu überlassen. Heute haben wir mit den modernen Musikhochschulen Wirkungsstätten, die an verschiedenen Errungenschaften jener Pioniere anknüpfen könnten. Treiben wir doch «Ethnologie» auch an uns selbst und finden wir so zu einer Forschungsarbeit zurück, die auch Fragen von Sängerinnen, Tubisten, Elektronikern, Musiktheater-Leuten, Dirigenten und Theorielehrern für das 20. Jahrhundert und darüber hinaus angeht und fruchtbar macht.

Ende des Exkurses.

FARBEN

Welches sind denn die Bedürfnisse von Theorielehrern für das 20. Jahrhundert und darüber hinaus? «Wer wagt hier Theorie zu fordern!» schrieb Schönberg 1911 als letzten Satz in seine Harmonielehre, nachdem er bei «Klangfarbenmelodien» angelangt war.[6] Nicht mit Frage-, sondern mit Ausrufzeichen, als ob er der Theorie, der er zeitlebens mit ebensoviel Skepsis wie Leidenschaft verbunden war, ihren Endpunkt aufzeigen wollte. – Müssen wir das so hinnehmen?

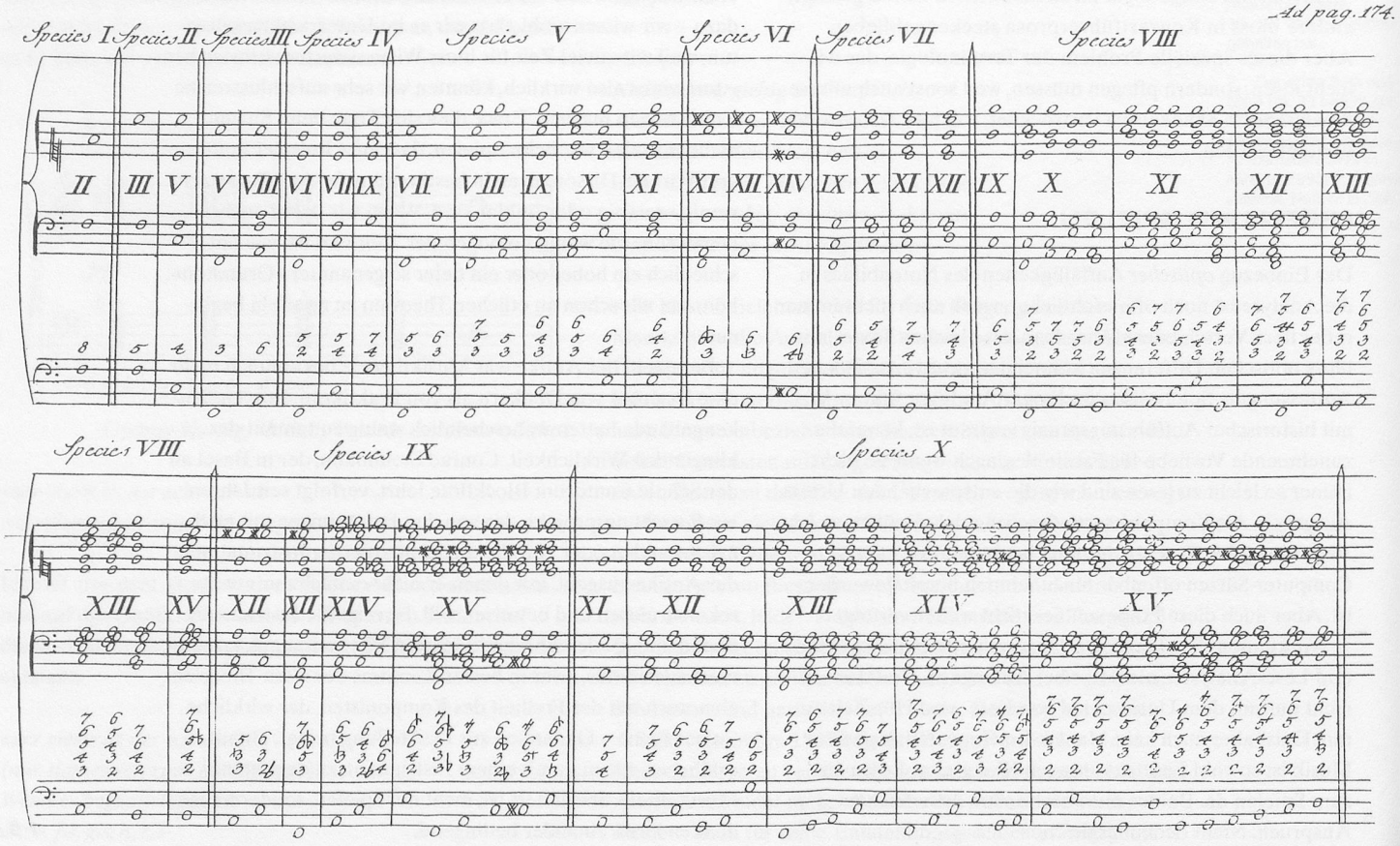
Das 20. Jahrhundert – soviel dürfen wir vielleicht schon vorsichtig behaupten – hat über fast alle Gegensätze hinweg, an denen es wahrlich reicher ist als irgendeines, als auffallendste epochale Leistung die *Klangfarbe* ins Zentrum der Musik gerückt. Das geht von den Instrumentations-Exzessen der ersten Jahre über die Harmonik mit bloss noch zur Farbe tendierenden vieltönigen Akkorden ohne tonale Bindung, die Emanzipation nicht nur der Dissonanz, sondern auch des Geräuschs in dem zu enormer Bedeutung gekommenen Schlagzeug wie in besonderen, auf die Spitze und ins Paradox getriebenen Spielpraktiken traditioneller Instrumente bis zu fast unbegrenzten Möglichkeiten von Klangumwandlung bzw. -synthese in der Elektronischen Musik, die heute in beinahe allen Arten von Musik eine Hauptrolle spielt. Auch im live gespielten Konzert hat der «Sound», wie er mittels Aufnahme- und Wiedergabetechnologien stilisiert wurde, erstrangige Bedeutung gewonnen.

Aber es ist doch erstaunlich, dass – bald hundert Jahre nach Schönbergs Ausruf – auf dem zentralen Gebiet der Klangfarbe zwar genaueste Messungen möglich sind, aber kaum eine allgemeine «Theorie der Klangfarbe» existiert, die der Erkenntnis oder der schöpferischen Arbeit grundlegende Ansätze bieten würde. Es ist auch nicht anzunehmen,

5. Vgl. etwa *Dissonanz* # 86, S. 48.

6. Vgl. Arnold Schoenberg, *Harmonielehre*, Wien: UE 1949, S. 507.

Eulersche Konsonanzordnung. Aus: Leonhard Euler, «Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmonicae principiis dilucide expositae», Petropoli 1739, Ad pag. 174.



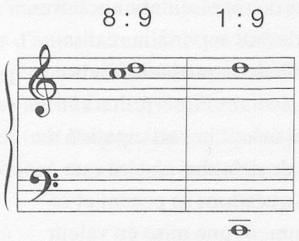
dass jemand eine solche Theorie einfach finden kann. Das Gebiet ist uferlos, ebenso unabstrahierbar wie unquantifizierbar. Es entzieht sich trotz stärkster Abhängigkeit von Technik ins Irrationale. Als zentrale Kategorie, aus sich selbst, ist Klangfarbe wohl nicht fassbar in der Art von rhythmischen Kategorien oder solchen der Tonhöhen.

Daran ist die serielle *Theorie* schon relativ früh gescheitert, durchaus zum Nutzen der seriellen *Musik* übrigens, der das Interpretationsbedürfnis der theoretischen Widersprüche zu immer neuen Lösungen verholfen hat.

In den sechziger Jahren war es die zunehmend wichtiger werdende musikalische *Semantik*, die in ganz anderer, nicht auf Systeme, sondern auf Inhalte bezogene Weise dem realen Klang nicht nur Wirkung, sondern Sinn zu geben suchte und vermochte (es seien als Exponenten stellvertretend Luigi Nono und Helmut Lachenmann genannt).

VERSCHWIMMENDES LICHT

Nun kehre ich doch noch einmal zu traditionellen Musiktheorien zurück mit dem Wunsch, diese möchten, ohne sich ganz aufzugeben, etwas klangempfindlicher werden. Dafür ein Beispiel zu einer Intervall-Lehre, die nicht alles in eine Oktave hineinstopft in der Annahme, der Rest sei dank Oktavidentität bloss Wiederholung. In Jacques Handschins «Toncharakter» fand ich vor vielen Jahren eine kurze Zusammenfassung der Intervall-Lehre Leonhard Eulers, die dieser 1739 in seinem «Tentamen novae theoriae musicae» vorgelegt hat.[7] Es geht ihm um eine schier unendliche Differenzierung einer Konsonanz-Rangordnung aller, wirklich *aller* Intervalle im verfügbaren musikalischen Tonraum. Freilich geht auch Euler nicht direkt vom Klang aus, sondern von der Mathematik. Seine Ergebnisse sind aber zum Teil verblüffend. Handschin freilich polemisiert dagegen: «Wenn 8:9 zum 8. Grad gerechnet wird und 1:9 zum fünften, so kann niemand, der musikalisch ist, anders sagen, als dass beides dasselbe ist, nur das eine Mal in scharfer Einstellung, das andere Mal in verschwimmendem Licht.»[8]



Dass Rameau Eulers Theorie scharf ablehnen musste, ist klar: Für den Generalbass war sie unbrauchbar. Handschin hätte es 1948 in Kenntnis der Musik Debussys immerhin dämmern können, dass die beiden Intervalle gerade von einem wirklich musikalischen, hörenden, nicht bloss in Kategorien eingeschliffener Theorien denkenden Hörer nicht als «dasselbe» aufgefasst werden müssten.

THEORIE OHNE PRAXIS

Das Beispiel kann aber auch noch etwas anderes zeigen. Gern wird heute ein stärkerer *Praxisbezug* der Musiktheorie gefordert. Auch ich habe es mehr oder weniger direkt zu Beginn meines Referats mit den Beispielen aus der Lese- und Spielpraxis getan. Aber es gibt auch eine Theorie ohne den unmittelbaren Praxisbezug, eine Theorie, die dem Musikanten vielleicht als Selbstzweck vorkommen mag, die aber noch nach Jahrhunderten oder Jahrtausenden auf das Denken auch von praktischen Musikern wirken kann.

Für mich persönlich zum Beispiel erhält die pythagoräische Schule in den späten Darstellungen durch Albert von Thimus und Hans Kayser immer mehr Sinn. Die nicht-oktavierenden Tonräume der *Musica enchiriadis* sind heute für mein Komponieren von praktischer Bedeutung. Ich weiss dabei sehr wohl, dass ich sie missverstehe. Als Beispiel für eine Suche nach realem Klang *und* Spekulation fasziniert mich Vicentino, der wohl auch nicht aus der bestehenden Musizierpraxis seiner Zeit heraus theoretisierte. Oder der Physiker Helmholtz, mit dem die meisten Praktiker seiner Zeit wenig anfangen konnten. Kürzlich fand ich in einem Basler Antiquariat eine sehr interessante, auf Helmholtz fussende Schrift von einem Smetana-Schüler namens Ottokar Hostinsky.[9] Die Schienen der Musiktheorie laufen nicht immer konform zur Musikpraxis der Zeit. Es gibt Geleise, die im Leeren enden, auf einen Sumpf, eine Wüste oder in die Zukunft zeigend. Aber wer weiss das zum voraus?

Der sicher berechtigten Forderung nach verstärktem Einbezug historischer Theorien und Methoden begegne ich deshalb gern mit ebenso historischen Ansätzen, die nicht nur das Räderwerk der Musikpraxis ihrer Zeit erklärten und ölen halfen, sondern Gegenentwürfe völlig quer dazu vorlegten. Das hat es immer gegeben und auch dafür gesorgt, dass die Geschichte nie zu einem Ende kam und hoffentlich auch nicht so bald eines haben wird.

WAHRHEIT FÜR EINEN AUGENBLICK

Meine Zeit ist um. Ich merke, dass ich statt über Musik-Analyse vor allem über Musiktheorien gesprochen habe, gebe auch gern zu, dass diese mich heute mehr beschäftigen als Analyse.

Die Musiktheorien, deren Axiome wie Klangresistenz und – damit zusammenhängend – Oktavidentität freilich hartnäckiger hinterfragt gehörten, liefern ein fabelhaftes Instrumentarium, mit dem das Spiel der Analyse betrieben werden kann. Vor allem, wenn man gleichzeitig mit mehreren, vielleicht sogar sich widersprechenden spielt.

Früher diente Analyse in erster Linie der Bestätigung einer *Theorie*, von der man hoffte, sie könne der gegenwärtigen oder gar der zukünftigen Produktion als Arbeitsgrundlage dienen. Seit bald hundert Jahren haben die Komponisten eine solchermassen «brauchbare», kohärente Theorie nicht mehr. Wir können die Theorien in direkter Weise nur noch auf historische Werke anwenden. Deshalb läuft heute die *Analyse*, weil sie auf neuere Musik bezogen eine Theorie nicht mehr bestätigen kann (und auf ältere bezogen zunehmend nicht mehr will) an einer etwas längeren Leine. Sie stellt in den Mittelpunkt das *individuelle* Werk, dem sie sich von verschiedenen Seiten her nähert. Ihr Anspruch scheint mir allerdings überrissen, wenn sie vorgibt, Werke erklären oder gar «entschlüsseln» zu können, vernünftig aber, wenn sie interpretierend mögliche Aspekte aufzeigt, auf die man vor allem bei sehr viel gehörter Musik nicht mehr von selbst käme, weil aus lauter Gewohnheit alles für «natürlich» genommen wird. Der Analytiker verhält sich dann wie eine Interpretin mit etwas Widerspruchsgeist, die in ihrem Spiel ein Stück Wahrheit aufscheinen lässt, Wahrheit für einen Augenblick, dem man dann lange nachsinnt ...

Gewissheiten auf Dauer bringt die Musik-Analyse nicht hervor. Sie muss, wenn es einen Sinn machen soll, ihr Spiel immer von neuem spielen.[10]

7. Vgl. Jacques Handschin, *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich: Atlantis 1948, S. 175ff.; vgl. auch Adriaan D. Fokker, *Eulers «Tentamen Novae Theoriae Musicae» und die Verwendung seiner Systematik zu heutigen Zwecken* (Mitschnitt eines Vortrags, gehalten zur Eulerfeier 1957), Basel: Öffentliche Bibliothek der Universität 2003 (1 Compact Disc).

8. Jacques Handschin, *Der Toncharakter*, S. 176.

9. Ottokar Hostinsky, *Die Lehre von den musikalischen Klängen. Ein Beitrag zur ästhetischen Begründung der Harmonielehre*, Prag: H. Dominicus 1879.

10. Die Zitate, mit denen der Autor zu Beginn des Textes spielt, stammen aus: Gottfried Benn, *Chopin* (1944), in: Ders., *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, Frankfurt am Main: Fischer[14], S. 331f.