

Wort und Ton

1.

Das Gemeinsame von Sprache und Musik liegt, von der Sprache her gesehen, dem Ästhetischen voraus. Sprache wie Musik bilden Gestalten, denen ein „Sinn“ innewohnt, im Medium der Zeit; sie sind nicht überschaubar, sondern „überhörbar“ kraft des zeitbezogenen Vermögens der Erwartung und der Erinnerung. Der Hörende verfolgt sie mit erwartender Spannung („wie geht's weiter?“), bis kurz vor dem Ende der Periode oder mit ihrem Ende das „Erledigungszeichen“ (Hönigswald, *Grundlagen der Denkpsychologie*, 1921) eintritt („hier ist es aus!“). Und von der Periode geht es weiter zum Abschnitt, zum Zusammenhang eines größeren Verlaufes, wobei der Anspruch an Spannung und Erinnerungsvermögen immer höher wird. Der einzelne sprachliche Satz wird noch als etwas Einheitliches produziert und aufgenommen, seine „Überhörbarkeit“ wird durch das Formans der Syntax und der zu ihr gehörenden Satzmelodie gesteuert. Bei größeren Sprachkomplexen beruht ihre Erinnerbarkeit vor allem auf den Inhalten, die in ihnen ausgesagt wurden. Auch in der Musik wird man unmittelbar überhörbare Gestalten von größeren Komplexen, welche durch die Erinnerung zusammengehalten werden, unterscheiden müssen. In ihr kann sich die Erinnerung nicht auf Inhalte stützen; sie hält sich in der Regel an die Wiederkehr gleicher oder ähnlicher musikalischer Motive, Themen oder Klänge. Ihre Strukturen werden dadurch meist einfacher als die der Sprache.

In der Sprache, wie auch in der Musik ursprünglich, wird die Periode in ihrem Zeitverlauf durch die Atemlänge gesteuert, aber nicht durch sie begrenzt. Sprache und Musik bedienen sich eines Komplexen aus verschiedenerlei Faktoren: Länge und Kürze, Stärker und Schwächer, Hoch und Tief, Klangfarbe und Klangmischung, jeweils in anderer Auswahl. Die Sprachen unterscheiden sich untereinander durch die Auswahl, die sie treffen. Die rhythmische Gliederung kann bald vornehmlich durch Lang und Kurz, bald durch Stärker und Schwächer, bald durch Hoch und Tief bewirkt werden. Jede Sprache hat ihre eigene Auswahl der in ihr wiederkehrenden und trotz einer gewissen Streubreite als gleich wiedererkannten, artikulierten Klänge, der sogenannten Phoneme. Ziel der Sprache ist das Bedeuten von Wort und Rede. Auch der akustische Verlauf, der zwischen Spannung und Erledigung spielt, hat als „Syntax“ daran teil; denn der rhythmisch-melodische Vorgang im Sprechen ist ja die hörbare Seite der Syntax, die Ausdrucksgebärde der Sprache. Sie kann sich in einzelnen Sprachen in einem unverrückbaren Bedeutungszusammenhang festigen, in anderen die Freiheit occasioneller Varianten gestatten. Die Auswahl, die die verschiedenen Sprachen aus den sprachmöglichen klanglichen Faktoren treffen, die verschiedenen Funktionen, die sie ihnen geben, all dies wird auch für die Begegnung von Sprache und Musik nicht ohne Bedeutung sein. Nicht jeder Sprache steht jede Musik an.

Die musikalische Periode trifft eine andere Auswahl. Ihr fehlt in der Regel die Bindung an das „Bedeuten“ der Einzelteile und des Ganzen, worin der Sinn der Sprache liegt. Sie legt ihre Töne und Tonfolgen in einem nach verschiedenen Kulturen wechselnden System fest, unter wesentlich anderer Auswahl, als die Sprachen ihre Phoneme festlegen. Das „Gesetz der Muttersprachlichkeit“ gilt in der Musik nicht in der gleichen Weise wie dort, ihre Sprache bleibt über weitere Bereiche verständlich, räumlich wie zeitlich, vielleicht kann sie aber auch in einem Maße unverständlich werden, wie die Sprache im engeren Sinne nie. Auch ihre Rhythmenfolgen legt die Musik oft einfacher und starrer, jedenfalls aber bemerkbarer fest als die Sprache. Satzmelodie und Prosarhythmus sind in der Sprache muttersprachlich gebun-

den, sie bleiben dem Sprecher und Hörer in der Regel unbewußt. Die Musik macht ein ästhetisches Spiel daraus. In der Sprache hat das Bedeuten das Primat, in der Musik der (ästhetische) Ausdruck.

2.

Das Material, mit dem Sprache und Musik umgehen, hat manches Gemeinsame, aber Sprache und Musik haben daraus ihre besondere Auswahl getroffen. Wird Sprache zur Kunst, etwa durch den Vers, so nähert sie sich der Musik, Faktoren, welche für die Musik konstitutiv sind, werden es nun auch für die Sprache. Damit tritt ein Komplexes zu einem andern Komplexen in Proportion. Diese Proportionen können sich je nach dem Stil der Sprachen oder den Zeitstilen decken oder zueinander in Spannung treten. Der altgermanische Vers z. B. scheint sich in genauer Deckung um die melodisch-rhythmischen Höhepunkte des Satzes zu legen; er läßt keine occasionelle Syntax und deshalb wohl auch keine occasionellen Betonungen zu. Der altdeutsche Reimvers bis zu seinen modernen Abarten hin verfährt da ganz anders.

Tritt zum Vers die Melodie (in früheren Zeiten gehört fast immer das eine unlöslich zum andern), so mischt sich ein drittes Komplexes ein, und es entstehen neue, vielfältige Proportionen: zwischen der Satzsyntax und der Syntax (den Ordnungs- oder Spannungsabläufen) der Melodie, der Sprachrhythmik und der musikalischen Rhythmik, dem Melodiebau und dem sprachlichen Periodenbau. Da öffnet sich der Beobachtung ein weites Feld, und die Fragestellungen und Ergebnisse werden von Fall zu Fall verschieden sein: Welche Proportionen werden bei diesem oder jenem Fall stilbestimmend? Wo wird Deckung, wo Spannung gesucht? Welche Faktoren fallen auf der einen oder der andern Seite ins Gewicht, von welchen wird abgesehen? Nationalstile, Epochenstile und Gattungsstile müßten sich nach diesen und ähnlichen Gesichtspunkten ermitteln lassen.

Jedenfalls für die neueren Zeiten der europäischen „Ton“-Kunst (ich wähle die Bezeichnung als gemeinsamen Namen für Musik und Dichtung) scheint zu gelten, daß gespannte Proportionen als ästhetisch befriedigender empfunden werden als die glatte Deckung von Sprache, Vers und Melodie. In der Regel ist die Versmetrik einfacher als die musikalische Metrik, die Musik kann den Vers reicher rhythmisch auslegen, als er es von sich aus tut, oft auch reicher, als ein Sprecher der Verse es wagen dürfte. Goethe schreibt 1788 aus Italien an Herder über die liedhaften vierhebigen Trochäen von *Erwin und Elmire*: „Dieses Silbenmaß ist zur Musik vorzüglich glücklich, und der Componist kann es durch mehrere Tact- und Bewegungsarten dergestalt variiren, daß es der Zuhörer nie wiedererkennt“ (*Italiänische Reise*, Weimarer Ausgabe 32, S. 211). Goethe sah darin einen ästhetischen Reiz, den der Dichter freistellte und der Komponist wahrnehmen sollte. Immerhin tritt da noch eine metrische Ordnung mit einer andern in Proportion, wodurch eine anmutige Verwirrung entsteht. Beim prosahaften Deklamieren von Versen im modernen Liede hört man keine Verse mehr; die Proportion von Vers- und Musikmetrik ist da ganz unterbrochen, andere Proportionen treten an die Stelle, und darin eben kündet sich ein neuer Stil an.

Ein Beispiel erläutere die Proportionsbildung zwischen Versmetrik, Musikmetrik und Satzbau: Schubert rhythmisiert die Trochäen

*Was vermëid ich denn die Wëge
Wó die ändern Wándrer géhn . . .*

bekanntlich auftaktig; das entspricht in diesen ersten Versen auch dem Sprachrhythmus. Die Prosodie bleibt einigermaßen im Gleichgewicht (ich übergehe einige Abweichungen, die auch der Interpretation wert wären) bis zum Beginn der dritten Strophe:

*Wéiser stëhen àuf den Wégen,
Wéisen àuf die Stáedte zù . . .*

Wenn Schubert auch hier den auftaktigen Rhythmus beibehält, so scheint diesmal die musikalische Form über die Prosodie der Sprache Herrschaft zu gewinnen und sie zu verwalten. Aber es scheint nur so: in Wahrheit wird nur die Spannung zwischen den beiden Ordnungen größer, die Proportion fühlbarer. Die Stelle gibt dem Sänger auf, die Spannung auszugleichen dadurch daß er den Auftakt verlangsamt und durch die Tönung seiner Stimme etwas von der vom Wort geforderten Sprachmelodie mit hineinnimmt. Und indem er das tut, erfüllt er zugleich die musikalische Form, denn der agogisch verlangsamte Auftakt leitet den Übergang in das nun wiederkehrende Moll des Anfangs, das durch das Maggiore der zweiten Strophe unterbrochen worden war, sinnvoll ein. Diese glückliche Lösung hat etwas vom Zufallstreffer an sich. Aber Zufallstreffer solcher Art — und Schubert ist groß darin! — entscheiden geradezu darüber, ob und in welchem Grade innerhalb dieser Gattung (des Strophenliedes und des varierten Strophenliedes) die Form erfüllt worden ist.

Die sprachliche Periodisierung hingegen ist in neuerer Zeit meist reicher und vielfältiger als die metrische Gliederung und die musikalische Periodenbildung. Dadurch kommt es zu einem höchst reizvollen Mit- und Gegeneinanderspiel von Wort und Ton. Schöne Beobachtungen lassen sich da am Kirchenlied machen. Johann Crügers Weise zu Paul Gerhards *Fröhlich soll mein Herze springen* folgt in der ersten Strophe sehr genau der Deklamation und Sprachmelodie der Worte; es ist kein Zweifel, daß die Melodie für die erste Strophe gemacht worden ist. Am Abgesang wird das besonders deutlich:

Hört, hört, / wie mit vol - len Chö - ren al - le Luft /
lau - te ruft: Chri - stus ist ge - bo - ren.

Die andern Strophen wandeln die Gliederung ab, doch so, daß das Zusammenspiel von Melodie und Text immer sinnvoll bleibt, die Melodie durch die andere Kolongliederung des Textes, der Text durch die Rhythmik und die Spannungsverhältnisse der Melodie jeweils neu und überraschend ausgelegt wird:

Gott wird Mensch / dir Mensch zu - gu - te. Got - tes Kind...

Hier ist die Kolongrenze verlegt. Das *wird* bekommt durch die Melodie einen Nebenton und damit deklamatorisches Gewicht. Das Anheben der Melodie am Zeilenende läßt den syntaktisch hier abgeschlossenen Hauptsatz gleichsam mit einem Doppelpunkt in die nächste Zeile übergehen. Und so wechseln die Proportionen bis hin zur letzten Strophe, wo das *Dir* vom Dichter dreimal an metrisch verschiedene Stellen gesetzt wird, in den Reim, in die erste Hebung der Trochäenzeile, und dann mit einer gewissen metrischen Drückung in die Senkung. Die Melodie aber fängt die metrische Drückung durch ihre eigene Deklamation auf:

Ich will dir / leben hier, dir will ich abfahren,
mit dir will ich end - lich schwe - ben...

Die Variabilität des eben geschilderten Verhältnisses von Wort und Ton, die häufig von Strophe zu Strophe zunimmt, mitunter zu Ende des Liedes in die Proportionen des Anfangs zurückkehrt, hält die Deklamation des Kirchenliedes durch die vielen Strophen mit ihren wiederkehrenden, einfachen Melodien lebendig. Besonders eindrucksvoll zeigt sich das bei den schlichten Vierzeilern. Paul Gerhards *Nun laßt uns gehn und treten* ist darin ein besonders Meisterwerk.

Den Literaturhistoriker könnte es reizen, von den Proportionen, die in der nachopitzianischen, alternierenden Strophik aufgesucht werden, auf die Wort-Ton-Auslegung zurückzugreifen, die die voropitzianische silbenzählende Dichtung im gesungenen Liede erfährt; denn die Ästhetik des vermeintlich tonbeugenden Silbenzählers ist uns noch immer ein Rätsel. Reiches, aber schwieriges Material bieten die Gesangbücher der Böhmisches Brüder; ohne Berücksichtigung der lateinischen und der tschechischen Prosodie und Metrik ist ihren Liedern aber nicht beizukommen. Einfachere Ergebnisse scheint der Psalter von Lobwasser zu bieten. Der Dichter hatte die Melodien des Goudimelpsalters im Ohr, als er die Texte verdeutschte, und es scheint eine gewisse Relation zwischen der Deklamation des Texts und der Melodien zu bestehen: metrische Drückungen des Textes können ausgeglichen werden entweder durch die deklamatorischen Längungen der Melodierhythmik oder durch melodische Spitzen. Die Statistik darüber, die mir in einem Seminarreferat vorgelegt wurde, scheint zu zeigen, daß die „Treffer“ mehr als zufällig sind.

3.

Die Begegnung von Dichtung und Musik beschränkt sich nicht nur auf das gesungene Wort. Irgendein „Sinn“ drückt sich ja auch in der absoluten Musik aus, so unmöglich es ist, ihn in Begriffe zu fassen. So ist zu erwarten, daß eine gewisse Analogie besteht zwischen der Dichtung und den Groß- und Kleinformen der absoluten Musik, über die es sich von beiden Seiten her nachzudenken lohnt.

Auf dieser Analogie beruht das Wechselspiel zwischen literarisch-musikalischen Formen auf der einen, rein musikalischen und rein dichterischen Formen auf der andern Seite. Die literarisch-musikalische *Szene* in der Oper, der Kantate, dem Oratorium, dem Monodrama scheint in der neueren europäischen Geschichte der „Ton“künste eine Schlüsselstellung innezuhaben. Sie wird bewußt oder unbewußt zum Formmuster für absolute Musik, besonders wenn sie in „Suiten“ oder „Sonaten“ in zyklischer Reihung von gegensätzlichen und doch aufeinander abgestimmten Stücken einen Vorgang ablaufen läßt (besonders in der Frühzeit dieser Formen, etwa bei Rosenmüller, ist das Vorbild der Kantate unverkennbar); auch einzelnen Sätzen in Sonaten, Sinfonien oder Konzerten merkt man dies Formmuster an, auch wenn sie sich nicht ausdrücklich durch die Überschrift „*In Form einer Gesangsszene*“ verraten. In ähnlicher Weise aber wirken die Oper und die ihr verwandten Gattungen auch auf die lyrischen und dramatischen Vorgangsformen der Wortkunst. Eine Geschichte der neueren Lyrik läßt etwas aus, wenn sie die Beziehungen zur Kantate, zum Monodrama und zu deren Formen Rezitativ und Arie vernachlässigt, und eine Geschichte des neueren Dramas, welche die Oper übersieht, muß vollends unvollständig werden.

In Goethes *Faust* ist die Nähe zur Oper nicht zu übersehen. Aber schon da wird der Libretto-Stil, indem er mit andern Dramenstilen vermischt oder ihnen konfrontiert wird, so sehr zum Formsymbol, daß der *Faust* für seine Zeit und auch späterhin unkomponierbar blieb, obwohl Goethe selbst an die Möglichkeit glaubte. Denn was der Komponist hinzutun könnte, ist so sehr schon im Wort enthalten, daß jenem nicht mehr genügend Freiheit für seinen Teil bleibt. Goethe hat es eben doch nicht fertig gebracht, „*die Poesie der Musik zu subordinieren*“, er hat die Musik als Idee schon in seine Worte aufgenommen. Der *Faust* ist ein extremer Fall, aber auch das nicht so deutlich opernhafte Versdrama läßt immer wieder opernähnliche Verläufe erkennen.

Das beruht nicht nur auf historischem Zusammenhang, sondern auch auf einer tiefer liegenden Analogie der literarischen zu der musikalischen Form. Auch einem Drama Shakespeares wird man einen „inneren“ musikalischen Verlauf anhören können, und man merkt es einer Shakespeare-Aufführung ebenso gut wie einer Aufführung des *Faust*, der *Iphigenie* oder der *Penthesilea* an, ob Regisseur und Schauspieler etwas von der inneren Musikalität des Dramas gespürt haben oder nicht. Die Aufgabe des Dramenspielleiters ist in der Hinsicht viel schwieriger und verantwortungsvoller als die des Dirigenten. Der literarische Text legt das Klangbild nicht fest, es muß durch eine einführende Interpretation gewonnen werden, der der Dichter eine erhebliche Variationsbreite gewährt.

Es ist nicht verwunderlich, daß die Termini, deren wir uns bei der Interpretation bedienen, auf die Musik und auf die Dichtung oft in gleicher Weise passen. Wir sprechen von „Exposition“, „Verwicklung“ („Durchführung“) und „Lösung“, von „Thema“, „Gegenthema“ und „Seitenthema“, von „Motiv“ und „Leitmotiv“, von „entfalteten“, „fortgesponnenen“ oder aus festen Bausteinen „komponierten“ Strukturen. Es wird notwendig sein, sich einmal genau darauf zu besinnen, wie weit wir mit diesen Termini etwas Ähnliches meinen und wo die Unterschiede liegen. Die Poetik würde dabei viel gewinnen, und die Musikästhetik würde vielleicht erkennen, wie stark ihr Gegenstand, gerade die „absolute Musik“, gewissermaßen literarisiert ist. Bei der Interpretation von Dichtung müssen wir es mitunter sogar wagen, rein musikalische Termini wenigstens metaphorisch zu gebrauchen: „Engführung der Themen“, „Basso ostinato“, „Orgelpunkt“, „Variation“, „Transposition in eine andre Tonart“ u. dgl.; es steckt darin etwas, was nicht nur über ihre spezielle, technische Verwendung hinausgeht, sondern auch über ihre geschichtliche Reichweite.¹

Die Besinnung auf die Form in der Musik (etwa in W. Wioras Artikel „Absolute Musik“ und in dem Artikel über „Form“ und „Formen“ von Fr. Blume und J. Müller-Blattau in der MGG) ist für den Literaturwissenschaftler ungemein anregend und nötigt ihn, darüber nachzudenken, was er dem von seiner Seite gegenüberstellen kann. Eine Reihe von Grundbedingungen und Formfaktoren würden wohl auf beiden Seiten gemeinsam sein. Aber die Musikästhetik hat es einfacher als die Poetik. Das Formsystern der Dichtung würde gegenüber dem der Musik mehrdimensional sein müssen, da zu dem formal-sprachlichen Vorgang sein Bedeuten hinzutritt, das Gedanken, Stimmungen und die vielfältigen Vorstellungen von den Gestalten der Dichtung, ihrer Umwelt, ihrer Geschichte usw. erweckt; und all dies prägt sich der Erinnerung auch wieder als Strukturen ein, setzt sich also in Form um². Wieviel von solcherart andern Dimensionen auch in die Musik hineinwirken kann, bleibt immerhin zu fragen.

Was die Einzelformen betrifft, so sind sie in der Musik regelmäßiger und mehr auf die Wiederholung des Gleichen oder Ähnlichen gestellt als in der Dichtung. Das trägt vor allem bei zu der wunderbaren Symbiose von Wort und Ton im Liede: der Melodiebau kann die Regelmäßigkeit der Form weiterführen, wo dem Wort Grenzen gesetzt sind. Der Bestand

¹ Otto Ludwig hat die Form von Shakespearedramen durch den Sonatensatz interpretiert, lange bevor die Musikwissenschaft Beethovensche Sonatenformen an Shakespeare erläuterte. Erst wenn genauer als bisher bestimmt ist, wie weit die Analogie musikalischer und dichterischer Form geht, und wo sie aufhört, wird man in der Richtung vielleicht weiterkommen. O. Walzel (*Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin-Neubabelsberg 1923, S. 347–367) griff nicht fest genug zu. Der Aufsatz von Hans Klein, *Musikalische Komposition in deutscher Dichtung* (Dt. Vjschr. f. Lit.-wiss. u. Geistesgesch. 8, 1930, S. 680–718) ist eine fesselnder Versuch, der aber in der Anwendung musikalischer Kategorien auf Dichtung weit übers Ziel schießt. Schöne Anregung zum Weiterdenken geben die Vorträge von Emil Staiger (*Musik und Dichtung*, Zürich 1947). Die musikalische Ästhetik, die in den letzten Jahrzehnten eindrucksvolle Ergebnisse erreicht hat, wird der Poetik auf ihrem ungemein schwierigen Gelände ein gut Stück weiterhelfen können.

² Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931.

an Formen ist in der Musik leichter zu überschauen, und Formmuster können in ihr eher wiederholt werden. So feste und ihrem innersten Wesen nach gültige Bauformen wie „Sonatensatz“ oder „Rondo“ wird man im Literarischen nicht finden.

Das Wichtigste aber ist dies: Auch bei der Dichtung steckt ihr eigentlicher „Sinn“ nicht in dem Bedeuten ihrer Worte, nicht in der Geschichte und den Gestalten, die sie darstellt, nicht in den Gedanken, die sie ausspricht, und den Stimmungen, die sie auslöst, sondern in ihrer Form. Die Sätze Fr. Blumes (MGG IV 538) treffen wortwörtlich auch für die Dichtung zu: „Form und Inhalt sind eins. Die Seele der Musik (auch der Dichtung!) ist ihre Form.“ Damit gerät die Interpretation von Dichtung in eben die gleiche Aporie, die der wissenschaftlichen Interpretation von Musik so viel zu schaffen macht, daß sie sich nämlich um eine Hermeneutik bemühen muß, wo ihr Gegenstand im Grunde unübersetzbar ist. Es ist keineswegs so, daß man bei der Dichtung dieser Aporie entgeht, weil Dichtung ja eine Sprache spricht, die konkret etwas bedeutet; gerade dadurch gerät man nur um so tiefer in sie hinein, denn auch das sprachliche Bedeuten mitsamt all den Vorstellungen, die es erweckt, enthält in der Dichtung auch einen formalen „Sinn“, der ihre eigentliche „Seele“ ist. Ich glaube nicht, daß jemand es für möglich hält, den formalen Ablauf eines musikalischen Geschehens bis ins letzte zu fassen und so zu beschreiben, daß damit die „Seele“ dieser Musik ein für allemal bloßgelegt wäre. Wenn das gelänge, würde niemand mehr Musik hören oder spielen mögen. Bei der Dichtung ist es ebenso unmöglich. Wir können nur jeweils auf diese oder jene sinnhaltige Struktur hinweisen, und bei jeder neuen Begegnung wieder auf andere. Worin der Sinn, die „Seele“ liegt, das können wir bestenfalls andeuten, niemals benennen. Und das Mitverstehen müssen wir denen überlassen, die Ohren haben zu hören.

HANS JOACHIM MOSER / BERLIN

Der melodische Mehrterzenverband

Als Wolfgang Schmieder in seiner Heidelberger Dissertation über Neithart von Reuental dem Begriff des gebrochenen Dreiklangs möglichst den Beigeschmack des primär Harmonischen, Akkordlichen nehmen wollte, prägte er den Namen *Zweiterzenverband*. Ich möchte im Folgenden einem (zunächst wenigstens) von allem Akkordlichen unabhängig zu denkenden Melodiephänomen, dem mit der Bezeichnung „gebrochener Septimenakkord“ ein entsprechend wesensfremdes Symbol des Funktional-Mehrstimmigen aufgeprägt würde, den Namen „Dreiterzenverband“ geben: also einem Gebilde von drei Terzsritten in gleicher Richtung, gleichgültig ob auf- oder abwärts, dem hierdurch die Septime (groß und klein) als Rahmenintervall gesetzt ist – etwas, das schon durch dies Überschreiten des Guidonischen Hexachords das Gepräge des nicht ganz Alltäglichen innerhalb der mittelalterlichen Melodik erhält. Es wird später der Begriff noch weiter zu nehmen sein, weshalb ich dann noch allgemeiner von „Mehrterzenverband“ sprechen werde.

Ich reihe hier zunächst eine Kette prägnanter Belege auf, um deutlich zu machen, was ich meine – Schlußfolgerungen, die das Material dem nachdenklichen Betrachter aufdrängt, sollen anschließend besprochen werden.

Da seien zunächst (unter Ausschaltung gregorianischer Paradigmen) aus der berühmten Motette des 13. Jhs. *Brumans est mors*, die sich nur in deutschen und spanischen Quellen erhalten hat, folgende Tongänge herausgehoben¹ (Mittelstimme Takt 37/38):

¹ Brückner im *AfMw* X (1953), S. 80.