

Lautenspieler. Mit dem Tode des Papstes zerstreuten sich die Mitglieder seiner Privatkapelle in alle Winde. Giovan Maria de Medicis versuchte daher, von neuem in seine alte bevorzugte Vertrauensstellung beim Markgrafen von Mantua zurückzukehren. Für ihn bemühten sich Kardinal Giulio de' Medicis, der spätere Papst Clemens VII., und auch der damalige Geschäftsträger des Markgrafen Federico Gonzaga in Rom Baldassare Castiglione mit Empfehlungsschreiben vom 10. Oktober und vom 1. November 1522, die P. Canal a. a. O., S. 25/6 im Auszuge angeführt hat. Ein weiterer Bericht Castigliones vom 10. November 1522¹²¹ schildert die Lage des Musikers in düsteren Farben, wohl um seinen Herrn zur Wiedereinstellung Giovan Marias geneigt zu machen: „*El pouero Conte de Verucchio se troua molto male, perche gli hanno tolto il stato suo, e credo che pouero hó (homo) non habbia da mangiare per una sera, e credo che, se V. Ex.tia gli fara le spese, a lui parere de hauer assai bon partito . . .*“

In Roma alli X. di IX. bre M. D. XXII.“

Jedoch blieben diese Bemühungen ohne Erfolg. P. Canal bemerkt ausdrücklich, daß er 1522 und später keine weiteren Notizen über Giovan Maria Giudeo im Archivio Gonzaga gefunden habe. Anscheinend war man am Hofe von Mantua über den früheren — wohl eigenmächtigen — Weggang des Künstlers verstimmt und zeigte sich nun an einer erneuten Einstellung uninteressiert. Die Thronbesteigung Clemens' VII. bewirkte keine Übernahme in die päpstliche Privatkapelle. Außer einem einmaligen Geldgeschenk an ihn von 25 Golddukaten am 25. Juli 1525 findet sich keine Nachricht mehr. Nur einige seiner „*compagni*“, „*sonatori di liuto*“ waren vom August 1525 bis zum Oktober 1526 im Dienste des Papstes. S. 434 Z. 24 lies: „*Vol. 33 f. 129 ff.*“ statt „*f. 192 ff.*“

S. 436 Z. 16 von unten lies: „*alias de Mutina*“ statt „*alias Mutina*“.

S. 436 Z. 3 von unten lies: „*duc. L*“ statt „*duc. I*“.

Jahrg. IX. S. 49 Z. 5 lies: „*Veronensis*“ statt „*Veronesis*“.

Zum Formproblem bei Gustav Mahler

Eine Analyse des Finales der VI. Symphonie

VON ERWIN RATZ, WIEN

Ähnlich wie bei Beethoven, lassen sich auch bei Gustav Mahler drei Schaffensperioden unterscheiden. Die erste Periode, die bei Beethoven den Werken bis ca. op. 50 entspricht, umfaßt bei Mahler die *Lieder eines fahrenden Gesellen*, die Wunderhorn-Lieder und die Symphonien I–IV. Zur zweiten Periode, die bei Beethoven von der *Waldstein-Sonate* (op. 53) und der *Eroica* (op. 55) bis zur 8. Sinfonie (op. 93) reicht, zählen wir bei Mahler die *Kindertotenlieder* und die Symphonien V–VIII. Die dritte Periode — bei Beethoven die letzten Sonaten und Quartette sowie die *Missa solemnis* und die 9. Sinfonie — wird bei Mahler durch das *Lied von der Erde* und die IX. Symphonie repräsentiert. Als Kennworte können wir den drei Perioden die Bezeichnungen: Wanderschaft — Meisterschaft — Vollendung geben. Häufig sind solche Perioden auch mit markanten Änderungen im Lebensschicksal verbunden. Um Mißverständnisse zu vermeiden, soll jedoch ausdrücklich betont werden, daß wir das äußere Schicksal eines schöpferischen Menschen nicht

¹²¹ ASTMant., Arch. Gonzaga, Busta 2920 — F II 9 — Libro 226.

als das Verursachende der Änderungen der stilistischen Merkmale betrachten, sondern gerade umgekehrt: die Schicksalsschläge, die ein Genie treffen, sind nur die äußeren Anzeichen eines inneren Reifevorgangs. Bei Mahler ist der erste Abschnitt (1884–1900) charakterisiert durch den raschen Aufstieg in seiner Dirigentenlaufbahn, die ihn über die größten Bühnen Österreichs und Deutschlands schließlich nach Wien führt, wo er im Jahre 1897 Direktor der Wiener Hofoper wird. Die Symphonien dieser Zeit weisen viel Gemeinsames auf, vor allem stehen sie in innigem Zusammenhang mit seinem Liedschaffen.

Die mittlere Periode ist charakterisiert durch die glanzvolle Tätigkeit an der Wiener Oper, die er zu unerreichten Höhen führt. In den Sommermonaten der Jahre 1901 bis 1906 entstehen die Symphonien V–VIII; als die reifsten und ausgeglichtesten Repräsentanten dieser Periode müssen wir die VI. und VII. Symphonie ansehen. Hier ist tatsächlich der Weg der Symphonie, der von den Wiener Klassikern über Bruckner zu Mahler führt, zu einem neuen Höhepunkt gelangt, auf dem Mahler der Symphonie formal und inhaltlich neue Wege erschließt.

Die dritte Periode setzt mit schwersten Schicksalsschlägen ein, die einen weniger starken Menschen vernichtet hätten. Ein innigst geliebtes Kind stirbt, Mahler legt die Leitung der Oper nieder, und der Arzt stellt ein schweres Herzleiden bei ihm fest, wodurch seine Lebensweise grundlegend verändert wird. Gleichzeitig beginnt eine neue Wanderschaft, die Mahler nach Amerika führt. In den wenigen Sommermonaten, die er in Europa (in Toblach) verbringt, entstehen seine letzten Werke, in denen er zur höchsten Vollendung gelangt, vor allem mit der IX. Symphonie, die heute noch kaum in ihrer wahren Größe erkannt wird, während das vorher entstandene *Lied von der Erde*, zu dem ja schon die wunderbaren Texte den Zugang erleichtern, heute bereits weiten Kreisen bekannt ist.

Da es an der Zeit ist, das Werk Mahlers nicht nur gefühlsmäßig zu bejahen oder abzulehnen, sondern in seiner wahren künstlerischen Größe zu erkennen, sei im folgenden an Hand einer kurzen Analyse eines der grandiosesten Sätze ein wesentlicher Zug Mahlers aufgezeigt, seine meisterhafte Formgestaltung, in der er nur den größten Meistern vergleichbar ist.

Bevor wir uns das Finale der VI. Symphonie im einzelnen vergegenwärtigen, müssen wir uns kurz mit dem Begriff der musikalischen Form auseinandersetzen. Den Begriff „Form“ verbinden wir primär mit Gebilden der Fläche und des Raumes. Schon seine Anwendung auf sprachliche Gebilde (Gedicht, Drama, Roman) ist eine komplizierte Übertragung einer räumlichen Vorstellung auf ein in der Zeit Ablaufendes. Das gilt in noch höherem Maße für die musikalische Form. Die Probleme, die uns hier begegnen, hängen eben mit diesem zeitlichen Ablauf zusammen, weil zu den äußerlichen Entsprechungen von Teilen noch die Logik des Ablaufs in der Zeit hinzutritt. Vor allem ist es das Element der Entwicklung, der Entfaltung, dem wir bei der Raum-Form nicht begegnen.

Zu den Problemen, die die Meister des 19. Jahrhunderts in erster Linie beschäftigten, gehört das sogenannte Reprisesproblem. Die einfache dreiteilige Form A–B–A ist noch sehr stark rein architektonisch-statisch empfunden. Aber schon bei Bach sehen wir das Bestreben, die Reprise gegenüber der Exposition zu verändern und besonders dort, wo der Mittelteil einer dreiteiligen Form eine Durchführung ist,

die Reprise mit Elementen der Durchführung zu bereichern, so daß wir die Reprise als eine Wiederkehr auf einer höheren Ebene empfinden. Dadurch kommt in die musikalische Form ein dynamisches Element hinein, mit dem sich besonders die Meister der Symphonie von Beethoven bis Bruckner in fesselnder Weise auseinandersetzen.

Wir müssen also bedenken, daß der Ablauf des differenzierten musikalischen Kunstwerks insbesondere dort, wo es sich um Sätze in Sonatenform handelt, von zwei Seiten her Beschränkungen erfährt. Wir verlangen einerseits, daß dem Ablauf in der Zeit eine Entwicklung entspreche, und nehmen es nicht mehr ohne weiteres hin, wenn nach der Durchführung die Exposition wörtlich wiederkehrt. (Die Versetzung des Seitensatzes in die Haupttonart allein — obwohl sie schon im Sinne einer Entwicklung empfunden werden kann — genügt uns nicht mehr.) Wir erwarten neben dem formalen Element einer symmetrischen Korrespondenz auch eine psychologische Begründung. Eine der hier möglichen Lösungen haben wir schon angedeutet: die Hereinnahme von Elementen der Durchführung in die Reprise. Ein anderer Weg ist die Verlegung der Auflösung eines musikalischen Spannungszustands (den wir meistens auch als einen dramatischen Konflikt empfinden) aus der Durchführung in die Reprise oder auch die Schaffung neuer Spannungszustände innerhalb der Reprise. Wir können hier nicht alle Möglichkeiten anführen; einige habe ich in meiner Formenlehre aufgezeigt. Auch im Finale der VI. Symphonie haben wir eine besonders großartige Lösung; es kommt in der Durchführung zu einer dramatischen Auseinandersetzung zwischen den Elementen der Exposition, die sich zu einer so elementaren Katastrophe zuspitzt, daß ein Neubeginnen, das sogar die vorbereitende Einleitung mit einbezieht, innerlich berechtigt erscheint.

Wir sehen also auf der einen Seite das Bestreben, die Reprise auch psychologisch verständlich zu machen. Andererseits aber darf die Musik auch nicht nur durch den dramatischen Ablauf eines offenen oder verschwiegenen Programms bestimmt werden, sondern wir verlangen, daß die musikalischen Vorgänge ihre Begründung in rein musikalischen Gesetzmäßigkeiten finden. Je dramatischer der Inhalt eines musikalischen Kunstwerks ist, desto schwieriger wird das Problem der Reprise. Wenn wir uns zurechtfinden wollen, so müssen wir uns vorstellen, daß ein dramatisches Geschehen, das in irgendeiner Weise in einem Musikstück zum Ausdruck kommen soll, erst eine Transformation erfahren muß. Wir können von der Musik nie eine Schilderung von Vorgängen erwarten; die vorgestellten Vorgänge müssen vielmehr erst den Umweg über eine durch ihr Erlebnis ausgelöste Stimmung machen, die gleichsam der Boden wird, auf dem die Musik — nunmehr ihren eigenen Gesetzen folgend — emporwächst. Es sind sehr komplizierte Prozesse, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Es genügt, sich den Unterschied zwischen einer Musik, die etwa das Leben eines Helden im Sinne einer rein illustrativen Programmmusik schildern wollte, und dem ersten Satz der *Eroica* zu vergegenwärtigen. Das musikalische Kunstwerk ist imstande, dem natürlichen Zeitablauf ein Höheres entgegenzusetzen, das in gewissem Sinne die Zeit aufhebt und nun — gleichsam von einer höheren Warte aus — zuerst das Ganze in einem Augenblick überschaubar und es dann in die Sprache der Musik übersetzt, die jetzt nicht mehr der Logik des zeitlichen Ablaufs allein, sondern der höheren Logik der Form, des in sich ge-

schlossenen und sinnvollen Organismus, unterliegt; trotzdem — oder eben darum — kann sie zum Symbol von Geschehnissen werden, die sonst bloß in der Zeit abzulaufen scheinen.

Diese Einschaltung war notwendig, weil sonst kaum verstanden werden kann, worin überhaupt das Problem eines Symphoniefinales besteht, und man keine Kriterien hat, die Größe der Gestaltung eben in dem Finale der VI. Symphonie von Gustav Mahler zu beurteilen.

Um einen rascheren Überblick zu gewinnen, sei zunächst die Gliederung im großen skizziert, wobei schon hier erwähnt sei, daß die Sonatenform gewisse Modifikationen erfährt; auch bei Beethoven können wir häufig die Einbeziehung von Elementen der Rondoform in jenen Fällen feststellen, wo er einem Finale die Sonatenform zugrunde legt¹. (In der folgenden Übersicht sind auch die Studienziffern der Partitur am Rande vermerkt, um dem Leser die mühsame Arbeit des Durchzählens der Takte zu erleichtern; im folgenden werden jedoch nur die Taktziffern angeführt.)

		Formübersicht		
Studien- ziffer	Takt		Taktzahl	
	1—113	I. Einleitung	113	
		II. Exposition		
110	114—138	a) Hauptthema	25	
113	139—190	b) 2. Hauptthemengruppe (Überleitung)	52	
117	191—216	c) Seitensatz	26	
119	217—228	d) Schlußsatz	<u>12</u>	<u>115</u> 228
		III. Durchführung		
		a) Einleitender Teil der Durchführung (gleichzeitig Abschluß von Einleitung und Exposition)		
120	229—287	1. Material der Einleitung	59	
124	288—335	2. Material des Seitensatzes	<u>48</u>	107
129	336—478	b) Hauptteil der Durchführung	143	
140	479—519	c) Rückführung	<u>41</u>	291
		IV. Reprise		
143	520—641	1. Einleitung und Seitensatz	122	
		2. Reprise der Exposition		
153	642—667	a) Hauptthema	26	
156	668—727	b) 2. Hauptthemengruppe (Überleitung)	60	
161	728—772	c) Schlußgruppe	<u>45</u>	<u>131</u> 253
164	773—822	V. Coda	<u>50</u>	
			<u>822</u>	

¹ Näheres hierüber siehe in meiner *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien 1951.

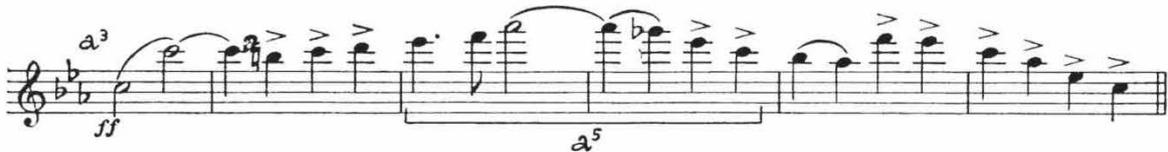
Die Einleitung hat u. a. die Aufgabe, das thematische Material der Exposition allmählich zu entwickeln. (Auf die thematischen und motivischen Beziehungen zum ersten und dritten Satz kann hier nicht näher eingegangen werden.) Daneben hat sie aber auch die Aufgabe — etwa im Sinne einer Dramenexposition —, den Hintergrund darzustellen, der nicht nur die Aufstellung der drei kontrastierenden Elemente der Exposition (HTh — Ü — SS) und ihre dramatische Auseinandersetzung in der Durchführung entscheidend bestimmt, sondern darüber hinaus bis in die Reprise und Coda wirksam ist.

Schon mit dem ersten Akkord (a^1)



einem übermäßigen Terzquartakkord über C, wird dem Hörer durch die harmonische Unbestimmtheit sozusagen der Boden unter den Füßen weggezogen. Wir sehen auch im weiteren Verlauf, wie c-moll und a-moll sich zunächst die Waage halten, bis sich schließlich a-moll als Haupttonart durchsetzt. Schon damit ist ein Element der Weite gegeben, die diesen Satz charakterisiert, der beim ersten Hören unfaßbar lang scheint und der in Wahrheit von äußerster Konzentration und Knappheit ist.

Aus dem Akkord a^1 entfaltet sich die erste thematische Gestalt a^3



die an allen Wendepunkten des Satzes in Erscheinung tritt und bereits den für die meisten Themen des Satzes so charakteristischen Oktavsprung enthält. In Takt 9 erscheint das Teilmotiv a^5 , nunmehr in a-moll in Verbindung mit dem bereits im ersten und dritten Satz vorhandenen „Motto“ $a^4 + a^7$:



Der nächste Abschnitt (Takt 16–48) — wir können nur die wesentlichsten Momente hervorheben und müssen uns die detaillierte Analyse hier leider versagen — bringt neben Andeutungen des Hauptthemas b^1 , b^4 und b^5 :



(siehe später: h^1 und h^4) vor allem wesentliche Elemente des Seitensatzes (k^{1-3}) über tremolierenden Streicherakkorden. Nun folgt — wiederum in c-moll — ein von Holz- und Blechbläsern vorgetragener Choral (Takt 49–64). In Takt 65 ertönt wiederum das „Motto“, diesmal G-dur: g-moll; im Anschluß daran erscheint in Takt 69 ein Kernmotiv des Hauptthemas (h^6), dem sofort ein Motiv des Seitensatzes (k^3) entgegnetritt (Takt 75). Die Verwandtschaft dieser beiden Motive soll später erörtert werden. Im folgenden Abschnitt, der allmählich in das Haupttempo überleitet und den wir wie eine Fortsetzung des Chorals empfinden, treten eine Reihe weiterer wichtiger Motive (f^{1-4}) in Erscheinung:

The image shows a musical score for two staves, likely piano and bass. The key signature is G-dur (one flat). The score contains several measures with various motifs labeled f^1 , f^2 , f^3 , and f^4 . The motifs are characterized by tremolos and accents. The first staff starts with f^1 and the second with f^2 . The score ends with the word "etc." in the first staff.

In Takt 96 ertönt abermals das „Motto“ (a^4), diesmal C-dur: c-moll. Mit einem punktierten Motiv aus dem Hauptthema (h^4) und seiner für die Durchführung wichtigen Variante g^4

The image shows a single staff of music for motif g^4 . The key signature is C-dur (no sharps or flats). The motif consists of a series of eighth notes with a dotted rhythm, starting on a G note.

wird in rascher Steigerung das Allegro energico der Exposition erreicht.

Die Einleitung besitzt, wie wir sehen, eine außerordentlich übersichtliche Gliederung (fast genau siebenmal 16 Takte) und erfüllt die beiden Aufgaben: Entwicklung der Hauptmotive und Festlegung des Hintergrundes für das Kommende in plastischer Weise. (Es sei nur noch bemerkt, daß die Einleitung außerdem noch die Aufgabe hat, die ersten drei Sätze enger an das Finale zu binden, im Sinne einer inneren Zusammenfassung des in den vorhergehenden Sätzen Gesagten, ähnlich wie es Beethoven in der Introduction des Finales seiner 9. Sinfonie tut.)

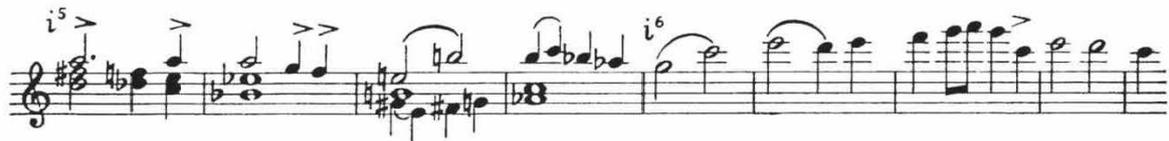
Nun beginnt die im Verhältnis zur Einleitung und zur Durchführung äußerst knapp gehaltene eigentliche Exposition im Sinne der Sonatenform. Das Hauptthema (Takt 114–138) ist dreiteilig gebaut (8 + 10 + 8) und faßt nun in straffer Weise die in der Einleitung exponierten Motive zusammen (h^1 - h^7):

The image shows a musical score for two staves, likely piano and bass. The key signature is G-dur (one flat). The score contains several measures with various motifs labeled h^1 through h^7 . The motifs are characterized by various rhythmic patterns and dynamics. The first staff starts with h^1 and the second with h^5 . The score ends with the word "sf" in the second staff.

Unter Verwendung von Motiven des Hauptthemas beginnt der zweite Abschnitt der Exposition (Takt 139–190), den wir am einfachsten als Überleitung bezeichnen, wiewohl er den doppelten Umfang (52 Takte) erreicht. Wir können ihn ebenso gut auch als zweite Hauptthmengruppe bezeichnen; da er aber zum Seitensatz überleitet, nennen wir ihn kurz Überleitung. Auch er weist eine übersichtliche Gliederung auf (21+20+11). Zunächst setzt mit Takt 139, in Achtelbewegung aufgelöst, das „Motto“ in den Posaunen ein (i^1). In Takt 141 bringen nun die Hörner das bedeutungsvolle Motiv i^2 , dem in den Trompeten eine freie Umkehrung (i^3) antwortet:



Die Fortsetzung ($i^5, 6$), eine Variation der zweiten Hälfte des Chorals (Takt 57–64):



führt zunächst nach C-dur; die letzten drei Takte dieses Teilabschnitts führen mit dem Motiv i^7 wieder zurück nach a-moll:



Der Beginn der Wiederholung dieses Abschnitts (Takt 160–179) wird durch das Motiv i^1 deutlich hervorgehoben. Eine freie Variation ($i^8, 10$) der ersten acht Takte des Chorals (Takt 49–56) wird von den Trompeten und Bratschen begonnen und dann von Holzbläsern und Streichern fortgesetzt:



Die in Takt 168 abermals mit i^1 einsetzende Entwicklung bringt eine neue Variante des „Oktavsprungmotivs“ in den Posaunen mit Teilen von i^5 , sodann mit i^3 in Holzbläsern und Streichern sowie h^4 in den Bässen das wichtige Motiv i^{16} in den Hörnern und Trompeten,



dem durch seine Verwandtschaft mit h^6 einerseits und k^3 andererseits eine ausgesprochene Überleitungsfunktion zukommt, und schließlich mit h^1 in den Streichern das Motiv i^{18} in den Blechbläsern:



Unter stürmischen Streicherfiguren tritt in Takt 178 das Motiv i^{20} auf, dem in der Durchführung eine wichtige Rolle zukommt:



Der dritte Teilabschnitt (Takt 180–190) vollzieht mit dem Motiv h^6 in den Posaunen und einer skalenförmigen Umbildung desselben in der Trompete die Modulation nach D-dur, der Tonart des Seitensatzes.

Auch den Motiven des Seitensatzes sind wir schon in der Einleitung begegnet (k^1 - k^5):



wobei auf die in diesem Satz zu höchster Vollendung geführte Variationstechnik und insbesondere auf die kunstvolle Anwendung der „*entwickelnden Variation*“ (Schönberg) hingewiesen sei. Die Variation dient nicht nur der Abwechslung und Steigerung, sie dient vor allem auch dem Zusammenhang. Wir haben zwei Möglichkeiten der Variation. Bei der ersten bleibt die Tonhöhe (zumindest der markanten Punkte des Themas) gewahrt, aber der Rhythmus wird verändert; das ist bei den gebräuchlichen Variationen (Figural- wie Charaktervariationen) der Fall. Die zweite Möglichkeit besteht darin, einen Rhythmus (das Motiv im engeren Sinn) beizubehalten, aber die Tonhöhe zu verändern. Dadurch erzielen wir einen sehr innigen Zusammenhang bei weitestem Spielraum im Charakter und Ausdruck einer musikalischen Gestalt. So ist auch hier k^3 rhythmisch gleich h^6 , wodurch der Zusammenhang – bei schärfstem Kontrast der Stimmung – in hohem Maße gesichert ist.

Mit dem Motiv k^6 (Takt 205 ff.)



kommt es zu einem Aufschwung des ganzen Orchesters von großer Wärme, der zu dem kurzen Schlußsatz (Takt 217–228) führt; dieser enthält aber bereits neben Motiven des Seitensatzes und einer neuen Variante des „Oktavsprungmotivs“ k^9



auch Motive der Hauptthemengruppe. Mit dem Motiv h^6 in den Posaunen schließt die Exposition.

Es ist klar, daß angesichts der breit angelegten Einleitung die Knappheit der Exposition nicht nur einen besonderen Sinn haben muß, sondern sich auch in der Gestaltung der Durchführung auswirken wird. Und hier ist wieder einer jener Punkte, wo man die — man möchte fast sagen: nachwandlerische — Sicherheit in der formalen Konzeption bewundern muß, die Mahler wie kaum einem anderen Komponisten des 20. Jahrhunderts eigen war.

Die Durchführung gliedert sich in drei Hauptabschnitte. Der erste (Takt 229–335) umfaßt 107 Takte (also fast gleich viel wie die Einleitung bzw. die Exposition) und erfüllt eine dreifache Funktion. Ähnlich wie im F-dur-Streichquartett op. 59, Nr. 1 von Beethoven, beginnt auch hier die Durchführung mit einer Wiederholung des Satzbeginns, wie wenn eine Repetition der Exposition folgen sollte. Daß das nicht geschieht, stellt sich erst im weiteren Ablauf hier wie dort heraus. Die zweite Funktion aber — und das ist das Bemerkenswerte — ist die, daß dieser Abschnitt gleichzeitig Abschluß des bisherigen Teils des Finales ist, also der Einleitung plus Exposition. Eine solche Überlagerung zweier oder mehrerer Funktionen dient der Konzentration der musikalischen Darstellung; auch sie finden wir bereits in den Spätwerken Beethovens. Die Exposition hat in Verbindung mit der Einleitung einen Spannungsgrad geschaffen, der in dem kurzen Schlußsatz (Takt 217–228) keinen wirklichen Abschluß findet. Auch bezieht sich dieser Schlußsatz im Grunde genommen nur auf den Seitensatz, was schon aus der engen Verbindung durch den Quartsextakkord in Takt 217 hervorgeht, so daß nur die Takte 224–229 als eigentlicher Schlußsatz angesehen werden können. Ein solcher Schlußsatz von sechs Takten kann aber einen Satzteil von 224 Takten nicht wirklich abschließen. Demgemäß wird im ersten Abschnitt der Durchführung der Seitensatz nochmals aufgenommen und in einer groß angelegten Steigerung, deren Höhepunkt der Trugschluß in Takt 336 bildet, weitergeführt. Hier fällt auch der erste Hammerschlag, der somit nicht in erster Linie ein Ausdruckselement ist, sondern, wie bei den Klassikern, der Verdeutlichung der formalen Intentionen dient. Die dritte und wichtigste Funktion dieses Abschnitts ist eben die Einleitung der Durchführung, die ja auch bei Beethoven meist dreiteilig gebaut ist (Einleitung, Hauptteil, Rückführung).

Mit dem Terzquartakkord über D, der hier an Stelle des übermäßigen Terzquartakkordes zu Beginn des Satzes die veränderte Situation andeutet, beginnt der erste

Teilabschnitt (Takt 229–287). Die Streichertremoli werden noch von der Celesta unterstützt. In Takt 231 setzt eine durch die Abwärtswendung im zweiten Takt charakterisierte Variante von a^3 ein (m^1):



Das „Motto“ ($a^4 + a^7$) entfällt. Auch von den folgenden Takten der Einleitung (16–24) ist nur eine Andeutung in Gestalt einer Vergrößerung von b^4 in der Baß-tuba vorhanden. Es folgt die abstürzende Zweiunddreißigstelfigur b^5 . In den Hörnern ertönt leise das Motiv k^5 aus dem Seitensatz, begleitet von Celesta-Akkorden, Streichertremoli und Herdenglocken; in den gedämpften Trompeten und Posaunen folgt eine Variante des Seitensatzmotivs k^1 , in den Flöten die Vergrößerung von k^5 , alles pianissimo, dazu fernes Glockengeläut. Abweichend von der Einleitung ertönt in den Bässen das Motiv h^4 aus dem Hauptthema. Alle diese Vorgänge sind wie ein traumhaftes Erinnern an vereinzelte Stadien der Exposition. Nun setzt in Fis-dur wiederum k^1 ein und nochmals h^4 in den Bässen. Eine überraschende harmonische Wendung (m^6)



führt plötzlich mitten in den D-dur-Aufschwung des Seitensatzes (k^6) und bringt ihn jetzt erst über ausgedehnten Orgelpunkten auf A zu voller Entfaltung. Das ist auch der Grund, warum sich hier ein so starkes Schlußgefühl einstellt. Das hat auch Paul Bekker veranlaßt, diesen Teil der Durchführung noch zur Exposition zu rechnen. Aber abgesehen von dem Zitieren der Einleitung und den durchführungsartigen Vorgängen im ersten Abschnitt, zeigt sich am Ende dieses Teils, daß die wiedergewonnene Sicherheit nur „trügerisch“ ist, und mit dem ersten Hammerschlag (Takt 336) bricht die volle Wucht des Geschehens im zweiten Teil der Durchführung herein. Von den im ersten Teil neu auftretenden Motiven sei besonders n^4 hervorgehoben (Takt 302), das in Takt 328 — knapp vor dem Hammerschlag — eine charakteristische Verzerrung erfährt, sowie n^9 :



Der nun folgende Hauptteil der Durchführung (Takt 336–478) gibt trotz der klaren Gliederung, die auch er hat, schon wegen seiner Länge die schwersten Probleme auf. Es ist daher nötig, auf die Exposition zurückzublicken und zu versuchen, die drei Elemente (HTh, Ü SS) in irgendeiner Weise zu charakterisieren. Das Hauptthema ist wohl der Held, der sich den auf ihn eindringenden Gewalten stellt. Die

zweite Hauptthemengruppe (Überleitung) spiegelt schon Elemente des Kampfes, aber mehr in der Weise, daß die Kräfte im Helden gestählt werden. Wenn man diese Themen (nennen wir sie kurz „Oktavsprungthemen“) in ihren zahlreichen Abwandlungen immer wieder auf sich wirken läßt, so bieten sie sehr tiefe Aspekte. Sie sind nicht nur Repräsentanten des den Menschen Bedrohenden, sie sind auch gleichzeitig Symbol der im Menschen wachgerufenen Kräfte des Widerstands und der Überwindung. Wir können so zu der Erkenntnis gelangen, daß auch das Bedrohende im Grunde genommen in uns liegt, ja fast von uns gewünscht ist, damit wir daran wachsen können, und daß alles äußere Geschehen nur das sichtbare Sinnbild unserer inneren Entwicklung ist.

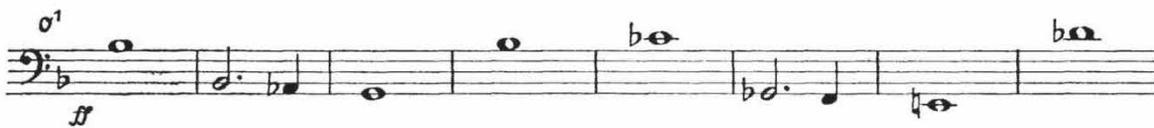
Das Seitenthema ist der Ruhepunkt, der immer wieder gesucht wird und der immer wieder verlassen werden muß.

Was so in der Exposition an Elementen hingestellt wurde, wird nun in der Durchführung in immer neuen Gestalten konfrontiert. Wir sehen ein Abwechseln positiver und negativer Situationen. Das alles soll kein Programm sein, nur Versinnbildlichung des musikalischen Geschehens. Kompositionstechnisch können wir davon sprechen, daß nun die einzelnen Themengruppen zur gesonderten Durchführung gelangen, so wie wir auch bei Beethoven in großen Sonatensätzen mehrere Durchführungsgruppen finden, deren jeder ein eigenes Modell zugrunde liegt (eines etwa aus dem Material des Hauptthemas, das andere aus dem Seitensatz, wie etwa in der *Appassionata*). So können wir auch hier sieben Abschnitte unterscheiden:

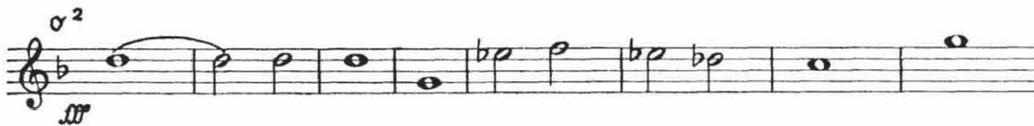
Takt 336—363	Material der Überleitung	(negativ)	28 Takte
Takt 364—384	Material der Einleitung und des Seitensatzes	(positiv)	21 Takte
Takt 385—396	Material der Überleitung	(negativ)	12 Takte
Takt 397—448	Material des Hauptthemas	(positiv)	52 Takte
Takt 449—457	Material der Überleitung	(negativ)	9 Takte
Takt 458—468	Material des 1. Teiles der Durchführung	(positiv)	11 Takte
Takt 469—478	Material der Einleitung (T. 86—96)	(negativ)	10 Takte
			143 Takte

Es ist natürlich gewagt, hier von positiv und negativ zu sprechen. Aber wie soll man einem so außergewöhnlichen Kunstwerk gerecht werden, wenn man nicht wagt, aus der gemessenen Sachlichkeit herauszutreten und Zeugnis für das Werk, das wahrhaft vom Martyrium des Menschen spricht, abzulegen? Auch muß man einsehen, daß die Dinge, die Malerei und Dichtkunst seit tausend Jahren zu größten Kunstwerken inspiriert haben, auch Gegenstand der musikalischen Darstellung sein können. Für uns ist es jedenfalls eine große Vereinfachung, wenn wir gelegentlich komplizierte musikalische Geschehnisse auf elementare Vorgänge zurückführen können.

Nun möge — wiederum nur in den Hauptzügen — das Geschehen im zweiten Teile der Durchführung verfolgt werden. Der erste Teilabschnitt (Takt 336—363) beginnt mit einer Vergrößerung des „Oktavsprungmotivs“, dem wir schon wiederholt sowohl in der Einleitung wie auch in der zweiten Hauptthemengruppe (Überleitung) begegnet sind. Es erscheint hier in einer neuen Gestalt, die wohl als Sinnbild des Prinzips der Vernichtung angesprochen werden kann (o¹):



Zu diesem von den Posaunen fortissimo vorgetragenen und durch die immer größer werdenden Intervallsprünge unheimlich wirkenden Motiv bringen die Trompeten o^2 , eine vergrößerte Variante von f^1 :



In den Streichern wechseln punktierte Figuren mit Sechzehntelpassagen. Mit einem von o^2 abgeleiteten Motiv tritt in Takt 352 eine gewisse Beruhigung ein. Im zweiten Teilabschnitt (Takt 364–384) gelangt das Motiv f^4 aus der Einleitung in Verbindung mit k^2 aus dem Seitensatz zur Verarbeitung. Doch schon bricht von neuem das Toben der rohen Gewalt aus (Takt 385–396), mit einem Motiv, das wir schon in der Überleitungsgruppe (Takt 178, i^{20}) kennen gelernt haben und zu dem auch noch g^4 (siehe Takt 108 und 224) in den Trompeten erscheint. Es folgt nun eine große Durchführungsgruppe (Takt 397–448), der das Marschmotiv des Hauptthemas zugrunde liegt. Dieser Abschnitt ist gleichsam der Mittelpunkt des Satzes und erinnert – wenngleich hier der Marsch einen viel düsteren Charakter hat – doch in gewissem Sinne an den ersten Satz der III. Symphonie. Hier tritt auch, dem Wesen der Durchführung entsprechend, das modulatorische Geschehen stark in den Vordergrund, das sich von c-moll über Es-dur und C-dur nach G-dur wendet. In Takt 441 tritt uns wieder das Oktavsprungmotiv entgegen. Im folgenden Abschnitt (Takt 449–457) erscheinen nochmals die Motive o^1 und g^4 in Verbindung mit $h^{1,2}$, dem Kopfmotiv des Hauptthemas, das gleichsam von dem „Oktavsprungmotiv“ zermalmt wird. Es bereitet sich der zweite Höhepunkt der Durchführung vor. Aber noch einmal kommt es in diesem Toben der bedrängenden Mächte zu einem mutigen Sichfinden: in A-dur erscheint das von m^1 abgeleitete Motiv t^1 .



Doch schon in Takt 469 verdüstert sich das Bild; die Zitierung der Motive f^3 und f^4 sowie weiterer in der Einleitung dort folgender Motive (siehe Takt 86–97) wirkt gerade durch die Stille (*pp*, *poco a poco crescendo*) und das *ritardando* wie in ein unheimlich fahles Licht getaucht.

Mit dem zweiten Hammerschlag (Takt 479), der so wie in Takt 336 durch den Trugschluß $d: V-VI$ herbeigeführt wird, beginnt der dritte Teil der Durchführung, der die Funktion der Rückführung erfüllt. Wiederum tritt, wie dort, das vergrößerte

Oktavsprungmotiv (o^1) auf. Dieses Anknüpfen an demselben Punkt, wo auch der zweite Teil begonnen hat, ist formal sehr wichtig, denn damit ist gleichsam das im Hauptteil der Durchführung angestrebte Ziel als nicht erreicht charakterisiert; es muß ein neuer Ansatz zur Lösung des (rein musikalisch zu verstehenden) Konflikts gesucht werden, und dieser Weg ist ein Ganz-von-vorne-Anfangen: also nicht nur Reprise der Exposition, sondern auch der Einleitung, allerdings mit wesentlichen, durch die Durchführung bedingten Modifikationen.

Die Rückführung (Takt 479–519) gliedert sich in drei Teilabschnitte. Der erste Abschnitt (Takt 479–496) bringt, wie bereits erwähnt, das vergrößerte Oktavsprungmotiv o^1 in den Posaunen und o^2 in den Trompeten. Mit Beginn des zweiten Abschnitts (Takt 497–503) ist c-moll, die Tonart, in der die Reprise einsetzt, erreicht. Über einem Orgelpunkt auf G erfährt das Oktavsprungmotiv immer neue Verwandlungen. Der letzte Abschnitt (Takt 504–519) bringt eine weitere Variante dieses Motivs, nunmehr in d-moll.

Damit ist eine eigenartige harmonische Spannung erzeugt, gleichzeitig aber die harmonische Funktion des den Satz und nun auch die Reprise der Einleitung eröffnenden übermäßigen Terzquartakkordes (a^1) als Wechseldominante in c-moll klargestellt. Während in der Einleitung sich dieser Akkord nach a-moll auflöst, erscheint diesmal das Motto ($a^4 + a^7$) in C-dur: c-moll, und dementsprechend auch der folgende Abschnitt (b^1 etc.). Schon diese tonalen Veränderungen sind von Bedeutung. Wir werden auch im weiteren Verlauf unser Hauptaugenmerk auf jene Erscheinungen zu richten haben, in denen die Reprise von der Exposition abweicht, um den Sinn der Reprise und ihr Verhältnis zu Exposition und Durchführung erfassen zu können. In ähnlicher Weise wie in der Einleitung kommt es auch jetzt zur Einführung von Motiven des Seitensatzes (Takt 555 ff.), aber nun kommt die erste einschneidende Veränderung: die Reprise des Seitensatzes wird in die Einleitung vorverlegt. Es ist nicht unsere Aufgabe zu deuten, was der Komponist damit zum Ausdruck bringen will; wir müssen es nur dort tun, wo es zur Verdeutlichung der formalen Anlage notwendig ist. Hier ist die Umstellung der Reihenfolge von Seitensatz und Hauptthema ohne weiteres verständlich. Erstens finden wir schon bei den Klassikern gelegentlich solche Umstellungen, die einem Symmetriebedürfnis entspringen und zu der Form a-b-c-b-a führen. Andererseits ist das Material des Seitensatzes in der Durchführung kaum berührt worden, so daß seine Wiederaufnahme bereits in der Reprise der Einleitung verständlich wird.

Wir haben den Seitensatz ganz allgemein als Ruhepunkt im dramatischen Geschehen des Finales bezeichnet, und so tritt er hier zum letzten Male auf, gleichsam ein letztes Atemholen vor der endgültigen Auseinandersetzung zwischen den beiden Hauptthemengruppen. Aber noch ein weiterer wichtiger formaler Grund läßt sich finden. In der Reprise der Einleitung entfallen der c-moll-Choral und die anschließende Gruppe (f), die dort die Funktion eines Hintergrundes für die Exposition erfüllen. Wieder bewundern wir die unerhörte formale Sicherheit Mahlers, die ihn die einmalige Funktion des Chorals klar erkennen läßt und damit zugleich die Notwendigkeit, ihn in der Reprise durch ein anderes Element zu ersetzen; das ist eben der Seitensatz. Auch die Tonart, in der er hier erscheint, ist im Hinblick auf die Vorbereitung des Eintritts der Haupttonart gewählt: B-dur, die Tonart

der neapolitanischen Sext, ist die stärkste Vorbereitung der Dominante im Rahmen der Kadenzfunktion, die zum Wesen der Einleitung gehört. Im Gegensatz zur Einleitung zu Beginn des Satzes wird hier die Haupttonart a-moll bis zum Eintritt des Hauptthemas nicht berührt. Dieses Aussparen der Haupttonart ist ein wichtiges ökonomisches Prinzip und zeigt ebenfalls die Meisterschaft, mit der Mahler über alle formalen Hilfsmittel verfügt.

Im Verlaufe des Seitensatzes kommt es zu einer choralartigen Apotheose (Takt 606) des Seitensatzmotivs k^3 , die zu der Schlußgruppe des Seitensatzes über einem ausgedehnten Orgelpunkt auf *E* (der Dominante der Haupttonart) führt; sie ist zur Vorbereitung des Hauptthemas besonders geeignet, da sie das Motiv h^4 (Takt 634 ff.) enthält. Besonders der Orgelpunkt, über dem in grandioser Steigerung der Wiedereintritt des Hauptthemas vorbereitet wird, läßt die Einleitungsfunktion dieses Abschnitts (Takt 612–641) deutlich werden.

Das Hauptthema (Takt 642–667) weist in der Reprise wohl charakteristische Veränderungen in der Instrumentation und Satzweise auf, sowie gelegentliche Einbeziehung und Weglassung untergeordneter Motivgruppen, ist aber in seiner Struktur unverändert.

Bei der mit Takt 668 beginnenden zweiten Hauptthemengruppe (Überleitung) finden wir schon stärkere Umgestaltungen, wenngleich die dreiteilige Anlage genau der Exposition entspricht ($18 + 22 + 20$). Der erste Abschnitt reicht von Takt 668 bis 685. An Stelle des halbtaktigen Durmollwechsels des in Achtel aufgelösten „Motto“ in der Exposition tritt hier die Molltrübung erst im zweiten Teil ein und damit zugleich auch die Achtelbewegung. In der Exposition (Takt 141) erscheint das Oktavsprungmotiv in den Hörnern, in der Reprise in den Posaunen, wobei die beiden ersten Takte vertauscht sind, also zuerst Dezimensprung aufwärts und dann Oktavsprung abwärts. Vor allem aber erscheinen jetzt in Takt 670 Motive aus dem Seitensatz (k^5 und k^{2-4}) in der Trompete. Ab Takt 678 entspricht der Verlauf wieder den Takten 149 ff., bis auf die immer noch weiterbestehende Anwesenheit von Motiven des Seitensatzes (k^5). Der C-dur-Aufschwung (siehe Takt 153–157) erfährt eine Veränderung durch vorzeitige Rückwendung nach a-moll (Takt 684/85) und wird damit an die entsprechende Wendung am Schluß des c-moll-Chorals der Einleitung (siehe Takt 61–64) angeglichen; dadurch entfällt die dreitaktige Rückmodulation (siehe Takt 157–159). Der zweite Abschnitt (686–707) bringt, ziemlich gleichlautend mit der Exposition, die Motive i^8 und i^{10} sowie i^{16} und i^{18} mit kleinen harmonischen Abwandlungen.

Im dritten Abschnitt (Takt 708–727) kommt es jedoch zu einschneidenden Veränderungen. Zu den drängenden Sechzehntelpassagen der Streicher erscheint zunächst das Oktavsprungmotiv. Erst in Takt 720 tritt das Motiv i^{20} auf (vgl. Takt 178 und 385). Sehr eigenartig wirkt das rudimentäre Auftreten von k^5 aus dem Seitensatz (in den Takten 725–727), gleichsam ein Symbol der Zerstörung: das ist alles, was von dem einst so ruhig-friedlichen Element des Seitensatzes, dessen Apotheose wir noch in der Reprise der Einleitung vernommen haben, übrig geblieben ist.

Die folgende ausgedehnte neue Schlußgruppe (Takt 728–773), die diesen ungeheuren Satz abschließt, trägt aber durchaus nicht verzweifelten Charakter, sondern

zeigt vielmehr ein breites, warmes und gefaßtes Ausströmen. Aus ihm spricht die Gewißheit, daß auch das Ausharren auf einem scheinbar verlorenen Posten in moralischer Hinsicht von großer Tragweite für die menschliche Entwicklung, sowohl der einzelnen Individualität wie auch der Menschheit als Ganzem, sein kann.

Die thematische Substanz der drei Schlußsätze, in die sich diese abschließende Gruppe gliedert, faßt Elemente aus mehreren Punkten des Satzes zusammen. Der erste Schlußsatz (Takt 728–753) knüpft an das Motiv t^1 aus dem vorletzten Teilabschnitt des Mittelteils der Durchführung an. Der zweite Schlußsatz (Takt 754 bis 764) verbindet das Motiv k^6 aus dem Seitensatz mit n^4 aus dem ersten Teil der Durchführung. Der dritte Schlußsatz (Takt 765–773) entspricht dem Schlußsatz der Exposition (Takt 224–228); auch hier tritt das Motiv h^6 aus dem Hauptthema mit schlußbildender Funktion auf. (Das ist ein weiterer Grund, warum wir die Exposition nur bis Takt 228 anzunehmen haben.)

Ebenso wie dort die Durchführung, beginnt nun die Coda mit einer neuen Variante des Einleitungsakkordes a^1 . Diesmal ist es der Quintsextakkord *a-c-es-f* (enharmonisch gleich dem übermäßigen Terzquartakkord von a-moll), der sich auch nach a-moll auflöst. Es folgen die weiteren Takte der Einleitung (Motiv a^3 , nunmehr in a-moll). Noch einmal erklingt das Motto ($a^4 + a^7$). Hier stand (Takt 783) in der ersten Fassung der dritte Hammerschlag, den Mahler in der zweiten Fassung gestrichen hat. Darauf werden wir noch zurückkommen. Es folgt der düstere Ausklang der Coda mit einer Variante des Oktavsprungmotivs, das über einem 29 Takte zählenden Paukenwirbel auf A in mannigfachen Abwandlungen von den Posaunen und Hörnern gebracht wird. Schließlich ertönt noch einmal das Motiv b^1 in den Kontrabässen, worauf im Fortissimo des ganzen Orchesters mit anschließendem Decrescendo der a-moll-Dreiklang erklingt; diesmal aber ohne vorausgehenden Durklang. Dazu ertönt in den Pauken das „Motto“ a^7 . Damit ist dieser großartige und zutiefst erschütternde Satz zu Ende.

Mahler hat die VI. Symphonie, die den Beinamen „tragische“ erhielt, in einer Zeit geschrieben, die – äußerlich gesehen – seine ruhigste und glücklichste war. Auf dem Höhepunkt seiner reproduzierenden Tätigkeit als gefeierter Leiter der Wiener Hofoper, glücklich verheiratet, umgeben von zwei innigst geliebten Kindern, schrieb er dieses Werk, in dem der Kampf des Menschen mit dem Schicksal in seiner ganzen Größe und Schwere zur Darstellung gelangt. Nach der Uraufführung, die im Jahre 1906 in Essen stattfand, unterzog Mahler die Partitur einer Überarbeitung, die sich nur auf gewisse instrumentale Retuschen zur noch präziseren Verdeutlichung seiner klanglichen Vorstellungen bezog. Die einschneidendste Veränderung war die Streichung des dritten Hammerschlages im Finale (Takt 783). Wenn auch die Hammerschläge bei den Aufführungen meist kaum hörbar sind, so kommt ihnen doch in formaler Beziehung außerordentliche Bedeutung zu. Hat man nun das Werk in der ersten Fassung gekannt, so ist die Herausnahme des dritten Hammerschlages zunächst außerordentlich überraschend, gerade weil er dem Werk eine so große Geschlossenheit verlieh und eine einzigartige Lösung des Reprisesproblems zu sein schien. Sinnt man dann darüber nach, welche Gründe Mahler zu der Änderung veranlaßt haben könnten, so ahnt man allmählich eine bedeutsame innere Entwicklung, die sich in Mahler vollzogen hat. Läßt man das Werk in der neuen Gestalt

auf sich wirken, so erhält der Schluß nunmehr einen neuen Sinn. Das, was Mahler 1903 als ein vollkommenes Auslöschen empfunden oder zumindest in den Vordergrund gestellt hat (nennen wir es den Tod oder den Zusammenbruch des Helden), zeigt sich nun in einem anderen Licht. Der Mensch hat seine Aufgabe erfüllt. Mag es auch in seinem äußeren Anschein ein Scheitern gewesen sein, so hat doch die Individualität eine höhere Entwicklungsstufe erreicht, die ihr nicht verloren geht. So ist der Tod nicht mehr Ende, sondern Aufstieg zu neuen Sphären. Äußerlich, materiell gesehen, ist das Leben zu Ende. Aber die Seele ist unversehrt, geläutert durch alles Schwere, das sie erlitten. So mußte also auch der dritte Hammerschlag gestrichen werden, denn er hätte das Gefühl eines absoluten Endes zu sehr verstärkt, das in Wahrheit kein Ende ist. Wenn wir überdies bedenken, daß diese Änderung eben in die Zeit fällt, in der Mahler daran ging, die Schlußszene des zweiten Teils von Goethes *Faust* in seiner VIII. Symphonie zu vertonen, so erkennen wir in dieser scheinbar belanglosen Änderung, die im ersten Moment sogar unser Formgefühl zu verletzen scheint, ein Zeichen eines wesentlichen inneren Reifevorgangs dieses großen schöpferischen Geistes.

Klangästhetik und Aufführungspraxis

VON HELGA TOPEL, HAMBURG

Klangphänomene sind in der Erkenntnis der modernen Klangforschung keine „stationären Töne“, sondern ein ständiges Kontinuum der Schwingungen. Im Begriff dieses Kontinuums liegt das Problem der Zeit als bestimmendes Charakteristikum. Zeitliche Prozesse der Klangwelt sind die Einschwingvorgänge in den Instrumenten und darüber hinaus die Klangfolgen. Eine Klangästhetik erfaßt daher die Klangbilder in der Klangfolge. Dirigententechnisch läßt sich dieses Problem als Verhältnis von *Aviso* als Zeiteinheit der Klangfarbe und Auftakt als Zeiteinheit der Klangfolge bestimmen.

1. Klangbild

Die subtilsten Prozesse des klanglichen Kontinuums sind die Einschwingvorgänge einzelner Töne in den Instrumenten. Von der zeitlichen Bestimmung der Einschwingung ist die Klangfärbung eines Instrumentes abhängig. Hieraus ergeben sich für die musikalische Ausdruckskraft zwei Probleme: 1) die Klangfärbungen der verschiedenen Instrumente auf Grund verschiedener Dauer der Einschwingung 2) die klangliche „Modulationsfähigkeit“ eines einzigen Instrumentes auf Grund zeitlich noch subtiler unterschiedener Einschwingdauer. Die harmonische Einheit von Grundton und Obertönen, die bei jedem einzelnen instrumentellen Anklang zur Erscheinung kommt, bestimmt die erkennbare Klangfärbung eines Instrumentes. Durch Eigenresonanz und Dämpfung im Körper des Instrumentes ergibt sie ein spezifisches Klangspektrum, das heißt: die Resonanz aller Elemente dieses Klangspektrums ist nicht gleich stark, einige Obertöne sind wahrnehmbarer und intensiver. Diese „Resonanzspitzen“ der Obertöne in den verschiedenen Instrumenten werden als „Formanten“ bezeichnet, deren verschiedenartige Strukturen die Erkennbarkeit