Walter Zimmermann

Musik mit langen und langsamen Schritten

Jetzt, nach dem Tod Giacinto Scelsis, einen Tag nach dem 8.8.88, rücken auch die Personen, die sich zu Scelsis Lebzeiten um die Verbreitung seiner Musik verdient gemacht haben, in den Blickpunkt. Eine von ihnen ist Ernstalbrecht Stiebler. Er hat bereits vor Scelsis größerer Bekanntheit seine Musik ab 1978 in öffentlichen Konzerten des Hessischen Rundfunks vorgestellt. Dort war er von 1969 bis 1995 Redakteur und hat sich besonders um die Präsentation der Musik von Außenseitern verdient gemacht. Bei all dieser Aktivität, die von Unaufdringlichkeit und Stetigkeit des experimentellen Ansatzes geprägt war, geriet seine ebenso außenseiterhafte kompositorische Arbeit immer wieder zu sehr in den Hintergrund.
Morton Feldman wies beim Anhören der Komposition *Extension III* (1979) von Ernstalbrecht Stiebler auf dessen Verwandtschaft mit Scelsi hin. Daß diese geistige Nähe nicht nur eine Folge der Kenntnis von Scelsis Klangwelt ist, zeigt, daß schon in Stieblers frühen Stücken im Keim angelegt ist, was er mit unbeirrbarer Kontinuität weiterzuentwickeln verstand. Vielleicht kam ihm da gerade sein Komponieren im Schatten seiner Redakteursarbeit zugute. Wenn man Feldmans Haltung zum Professionalismus des Komponisten kennt, wäre Stieblers Komponisten-Realität als idealer Ausgangspunkt für ein unbeschadetes und nicht zu beschädigendes Arbeiten jenseits aller Zeitgeist-Zwänge zu würdigen.
1959 und 1960 besuchte Stiebler die Darmstädter Ferienkurse, die 1959 noch in einer Schule in Jugenheim bei Darmstadt von einem kleinen, hochgradig innovativen Zirkel gestaltet wurden. Stiebler hatte nach dem Studium der Schulmusik in Hamburg ersten Kontakt mit der Wiener Schule – über Schönbergs Streichquartette schrieb er eine größere theoretische Arbeit[1] – komponierte Lieder, darunter *Liebesstern* (1955) nach einem Text von Else Lasker-Schüler, dem Stil des *Buchs der hängenden Gärten* verpflichtet. Aber erst mit der Entdeckung Weberns fand er eine innere Nähe zu einem Gestus, der ihm entsprach.
Die reduktionistische Haltung Anton Weberns, die sich in der Aufteilung des Totals der Zwölftonreihe in vier dreitönige Zellen zeigt, war für Stieblers Reduktion der Harmonik auf kleinste Schritte um ein Kernintervall richtungsweisend. – Nun waren 1959 auch John Cage und David Tudor in Darmstadt. 1960 dann auch La Monte Young, der sein *Streichtrio* (1958) vorstellen wollte, sich aber nicht getraute, es Karlheinz Stockhausen zu zeigen, dessen Ideal der statistischen Verteilung und seriellen Durchorganisation von Intervallfeldern damals schon Über-Ich-bildend war. Das in diesen Jahren komponierte Stück *Momente* (1962-1964/1969) von Stockhausen wurde auch bestimmend für die Auseinandersetzung mit einem neuen Formdenken, dem sich auch Ernstalbrecht Stiebler stellte. – Ergebnis dieser ersten Auseinandersetzung zwischen Weberns Ideal der Reduktion und Stockhausens Ideal des kontrollierten Totals war zunächst das Stück *Klangmomente* von 1960. So geht es darin um Drehmomente von Grundklängen, die immer wieder anders aufgefächert werden. Das von Pierre Boulez stammende „registre fixe" wird angewandt, indem – das Stück ist für zwei Klaviere geschrieben – auf jeweils vier Systemen, das unterste klingt zwei Oktaven tiefer, das oberste zwei Oktaven höher als notiert, fest verankerte Register den Grundklang immer wieder anders beleuchten. Das Stück hat noch Anzeichen „tachistischen" Komponierens, fällt aber schon durch lang ausklingende Intervalle, ja Einzeltöne bis zu einer halben Minute auf.
In *Extension I* von 1963 näherte sich Stiebler bereits seiner für die nächsten Jahre sich zunehmend verfeinernden Grundhaltung: Anwendung weniger Grundintervalle, die durch Repetitionen, die nicht mechanisch sind, sondern durch stete ritardandi/accelerandi eine Biegsamkeit bekommen; Gebrauch kleinster Tonschwankungen, also keine ausschweifenden Glissandi, die ebenso wie die Temposchwankungen dem langsamen Schreiten seiner Musik jegliche Starre nehmen. Auch harmonisch für die damalige Zeit verpönte Konstellationen sind anzutreffen, wie das einen weiten Akkord umklammernde cis in vieroktavigem Abstand, gleichsam ein auseinandergebogenes Register, oder eine Pendelbewegung des Tritonus f-h in verschiedensten Temposchwankungen und -überlagerungen. Dies alles stand damals schon quer zu dem Ideal der äußerlichen Komplexität und setzte diesem Denken eine Subtilität entgegen, die auch von Stockhausen nicht bemerkt wurde, dessen Kommentar zu Stieblers Musik war: „Das ist ja immer nur eins."[2]

Stieblers Entwicklung zu konzentriertester Introversion zeigt der Weg der folgenden Stücke an, obwohl dieser Weg in dem Stück *Stadien* von 1964 für drei Klarinetten fast nochmal unterbrochen wurde. Die drei Klarinettisten verkörpern zunächst unvereinbares Nebeneinander, bis schließlich verschiedene 2:1-Konstellationen die Klangstrukturen sich aufeinanderzubewegen lassen zu einem Akkord des Erstarrten, der wiederum umbricht zu virtuosem Spiel, diesmal das eines Miteinanders. Stadien der Annäherung.

In den drei Orgelstücken *Attaques* von 1965, *Betonungen* von 1968 und *Tremolo* von 1977 läßt sich der Weg zur Reduktion des Materials nochmals gut überblicken: *Attaques* (*Anschläge*) spielt wiederum das stetig wechselnde Betonen eines Grundklanges durch. Die Technik des Ausfilterns ist ja auf der Orgel exemplarisch vorzuführen. Diese Klangdrehungen lösen sich schließlich auf, in einen Ton zusammenfallend, sich quasi selbst auffressend.
In *Betonungen* wird der Grundakkord noch differenzierter aufgelöst in Registerbereiche und Einzelton-Kombinationen von fast tonaler Durchsichtigkeit. Auch spielen Pedalisierungen – das Halten eines Tones auf einem Manual, während ein anderes Manual diesen Ton rhythmisiert – eine strukturell wichtige Rolle. Einzelereignisse werden zunehmend durch Pausen voneinander isoliert. Die Pausen gewinnen Überhand.
Das dritte Orgelstück *Tremolo* führt nun unvermittelt ins Zentrum der Reduktionsbestrebungen Stieblers. Hier werden die zwei Töne H und c zum Drehmoment. Auch wird das Formprinzip der *Zeilen*, wie es zum erstenmal in dem gleichnamigen Klavierstück von 1970 vorgestellt wurde, angewandt: Die Zeile als Formeinheit, in der die zweite Zeile der ersten im strukturellen Ablauf folgt, wie die Gedichtzeilen einer Strophe. So ergibt sich auch ein optisch faszinierendes Bild,

1 Ernstalbrecht Stiebler: *Die vier Streichquartette von Arnold Schönberg.* Schriftliche Arbeit für das künstlerische Lehramt an höheren Schulen, Musikhochschule Hamburg, Typoskript 1960.

2 Auskunft von Ernstalbrecht Stiebler.

geprägt durch kleinste Identitäten und Differenzen. Man vermeint das Gleiche zu hören und wird doch durch die Nuancen der Differenzen irritiert. Jede Zeile ist in sich nochmals gegliedert in eine Setzung einer Tonrepetition mit subtilen ritardandi/accelerandi-Schwankungen: in eine Echo-Repetition, die oft länger als die Setzungsstruktur ist und sich spiegelbildlich dazu verhält, gleich einem Zurückhören, und sich anders artikuliert gleichsam einem Schwanken des Erinnerns: schließlich in einen Strophenschluß, der das H zum c hin auflöst, dann Beginn der neuen Zeile, und so fort. Jede Zeile hat andere Wiederholungsrhythmen und andere Grundtempi. Schließlich löst sich auch die Abfolge zum höheren Ton hin auf, indem die beiden Töne mehr und mehr ineinandergreifen. Jeder der beiden Töne wird übrigens auf einem zweiten Manual mitgehalten, gleich den auch in dem Stück *Betonungen* schon angewandten Pedalisierungen. Der Titel *Tremolo* deutet schließlich auf die resultierenden Interferenzklänge, die bei zunehmendem Ineinandergreifen des Intervalls der kleinen Sekund entstehen. In diesem Stück ist es gelungen, mit geringsten Mitteln feinste Subtilität anklingen zu lassen, für unser für solche Nuancen ungeübtes Ohr kaum noch erreichbar.

Ernstalbrecht Stiebler war für diese Technik des Komponierens in *Zeilen* von dem Maler Kenneth Noland beeinflußt. Wenn man seine Horizontal-Streifen-Bilder kennt, läßt sich die graphische und klangliche Entsprechung nachvollziehen. Was für das Auge eine Horizont-Öffnung suggeriert, könnte für das Ohr, in der Setzung der Töne zu einem spiegelbildlichen Echo, eine Öffnung des Klangraums durch Klangspiegelungen evozieren.

Ein Stück, das vom graphischen Bild ebenso über die gewohnte Notation hinausgeht und durch den gesetzten Bildraum einen Klangraum suggeriert, ist *Monodien* von 1976 für fünf Instrumente. Hier entsteht eine graphische Diagonale, die Ergebnis des Weitergebens gleicher Tonhöhen ist. Sind alle fünf Instrumente bedacht, reihen sich die Instrumente von neuem wieder auf, um einen nächsten Zyklus des Weitergebens zu beginnen. Die Diagonale zeigt die identischen Töne, die sich, obwohl immer von anderen Instrumenten gespielt, wie ein roter Faden durch das Stück ziehen. So werden vier Fäden geflochten, die sich jeweils zu Anfang und Ende einer Seite ausdünnen, um dreimal neu anzusetzen. Ein frappierendes Stück über den Zusammenhang von graphischer und akustischer Wirklichkeit.

Das Stück *Obligat* für drei Blockflöten von 1974 greift die Zeilentechnik wieder auf, nur diesmal abwechselnd in strengerer und freierer Koordination, verteilt auf jeweils das linke und rechte Notenblatt. Der freiere Teil mutet wie ein Kommentar zum strengeren an, wie ein Ausweichen und Zurückkommen. Hier wird auch deutlich, daß das langsame Schreiten die Form der Ellipse hat, was ja mit Auslassung – hier der von Regelmäßigkeit – zu tun hat. So wird erst der Klangraum definiert, der in einem bloß mechanischen Wiederholen so gar nicht entstehen könnte. Hier bekommt er durch das stete Ausweichen etwas Ungreifbares und doch Präsentes.

In *Continuo* für Horn, Klarinette, Viola, Cello, Fagott und Posaune von 1974 ist wieder eine sehr einfache Bewegung des Schreitens von e nach f subtil verschlüsselt dargestellt. Diesmal formal auf eine Zeile projiziert mit vielen kleinräumigen Glissandi verschleiert, sich jedoch zunehmend zeigend. Es gehört wie *Extension III* zu den freieren Stücken. So wechseln bei Stieblers Kompositionsweise die strengeren und freieren Stücke einander ab. In *Extension III* gibt es zu dem Zeilenverfahren auch ein deutliches Markieren jeder Zeile durch auspendelnde ritardando-Repetitionen, die eine Zeile wie einen großen Atem erscheinen lassen, der im Verlauf des Stücks aufgelöst wird. So ist dieses Aufheben gesetzter Formverläufe ebenfalls eines der Merkmale dieser Stücke.

Sequenz I von 1982 ist wieder bedeutend strenger und schließt an das Orgelstück *Tremolo* an. Strengste Reduktion auf Quint-Tritonus-Quart-Verwandlungen sind harmonischer Fokus. Hier begibt sich Stiebler von der Intervallik her auf tabuisiertes Terrain. Gerade die Transparenz dieser Intervalle erlaubt jedoch eine Verschleierung und Überwindung der historischen Assoziationsebenen, so daß die Intervall-Identitäten ineinander verschwimmen und eine Reise mit langen und langsamen Schritten von einem Intervall zum anderen angetreten werden kann.

In *Bewegungen I-III* von 1983 für Klavier und vier tiefe Streicher (oder für Klavier und vierteltönig gestimmten Synthesizer [1986]) nimmt sich Stiebler sogar die große Terz zum Gegenstand der Vierteltonschwankungen und spielt so mit den Bedeutungsfeldern der großen, der neutralen und der kleinen Terz. Dabei kommen die Pedalisierungen einzelner festgehaltener Töne, wie er sie in den Orgelstücken erprobte, wieder zur Anwendung. Diesem Hin und Her zwischen Klarheit und Verschleierung entspricht die Gegenüberstellung der so verschiedenen Instrumente Klavier und Streicher und pointiert so die Entwertung der Terzassoziationsfelder.

In dem 1985 geschriebenen Stück *Klangraum* für Orgel kommt ein neues Prinzip, das der vertikalen Tonhöhen-Gestaltung einer horizontalen Zeilenstruktur zur Anwendung. Das metrische Fortschreiten in diesem Stück ist sehr gleichmäßig. Die Grundsequenz der Zeilen ist durch eine Intervallfolge gefunden, die vertikal organisiert wird.
Die Grundsequenz bildet die erste Hälfte einer jeden Zeile. Die zweite Hälfte verhält sich krebsgängig dazu. Wieder das Prinzip des Kommentars oder der Erinnerung, in der das zuletzt Gehörte zuerst wieder auftaucht. Die zweite Stimme hält wieder, wie bei den anderen Orgelstücken, gewisse Intervalle fest. Durch die Pedalisierung ergibt sich die Schichtung, die auch die Erkennbarkeit verschleiert und auslöscht.

In *Sequenz II* für Violoncello und Tonband (Playbackstimmen desselben Instruments) von 1984 zeigt sich wieder das Zeilenmuster mit den festen zeitlichen Einsätzen und den variablen Intervall-Konstellationen. Die dynamischen Konturierungen pointieren die verschiedenen Schichten des Celloklangs.

Hat das „langsame Fortschreiten" die meisten bisher angesprochenen Stücke Ernstalbrecht Stieblers charakterisiert und zunehmend neues Terrain innerhalb dieser Langsamkeit erkundet, überrascht er mit dem *Klavierstück* von 1987 durch eine Repetitionsbrillanz, die natürlich nicht äußerlich ist, obwohl man geneigt ist, dieses Stück, das nun etwas ausführlicher untersucht werden soll, eine „Repetitions-Etüde" zu nennen.

Das *Klavierstück 1987* weist 19 Zeilen auf, die jeweils in fünf Teile gegliedert sind. Der e r s t e Teil ist die Exponierung des Grundklangs, der ca. 8" liegen bleibt, ausgehend von einem über zwei Oktaven gespreizten Quartintervall E-a^1, das bei jedem neuen Zeilenbeginn abgeändert wird; indem entweder der obere oder der untere Ton um einen Halb- oder Ganzton verändert wird. Diese Veränderungen beginnen jedoch erst ab der fünften Zeile. So weisen die 19 Zeilenanfänge folgende Anfangsintervalle auf:
1) E-a^1, 2) E-a^1, 3) E-a^1, 4) E-a^1, 5) Es-a^1, 6) E-a^1, 7) E-h^1, 8) F-h^1, 9) Es-h^1, 10) Es-a^1, 11) Des-a^1, 12) Des-as^1, 13) Es-as^1, 14) Es-h^1, 15) D-h^1, 16) D-b^1, 17) Es-b^1, 18) Es-a^1, 19) E-a^1.
Dieser Verlauf zeigt die große Ellipse an, die das Stück harmonisch durchläuft. Unterkreise werden von den weiteren Teilen einer Zeile gebildet. Nach der Exponierung des Grundklangs wird nun im z w e i t e n Teil in jeweils anderem Tempo dieser Grundklang im Grundpuls einer Viertelnote elfmal wiederholt und zwar jeweils in anderen kaum merklichen accelerando/ritardando-Verläufen (vgl. Abb. 1). Der jeweils neue Grundklang wird am Punkt der 10. Wiederholung der jeweilig vorangehenden Zeile, zweiter Teil, vorgestellt. So transformieren sich die Wiederholungen zunehmend zu Sequenzen von Intervallschritten, aufgebaut aus maximal fünf Grundklängen, die bereits krebsgängig zusammengesetzt sind.
Die 11. Wiederholung gibt das für den nächsten Teil jeder Zeile maßgebliche Metrum, den 3/16 Takt an. Die Tempoänderungen pro Zeile weisen für die ersten fünf Zeilen bei vertikaler Lesung ein poco ritardando auf: ♪ in 1) = 50, 2) = 48, 3) = 46, 4) = 44, 5) = 42; für Zeile 6 bis 10 ein poco accelerando: 6) = 40, 7) = 44, 8) = 48, 9) = 52, 10) = 56; für die Zeilen 11 bis 15 ein poco ritardando: 11) = 60, 12) = 58, 13) = 56, 14) = 54, 15) = 52; und schließlich für die Zeilen 16 bis 19 ein accelerando: 16) = 50, 17) = 58, 18) = 66, 19) = 74.
Der d r i t t e Teil einer Zeile bleibt durchweg rhythmisch die gleiche Formel im gleichen Tempo: 3/16 ♪ = 45 für jeweils drei Takte, der erste Takt sechs Anschläge auf 2 x 3 𝅘𝅥𝅯-Triolen verteilt, wobei die letzte angebunden an ein ♪ liegen bleibt. Diese Struktur ist in den 3/16-Takt im Verhältnis 4:3 eingepaßt. Der zweite Takt weist vier Anschläge auf: eine 𝅘𝅥𝅯-Triole und eine ♩. wiederum im Verhältnis 4:3 eingepaßt. Der dritte Takt bleibt identisch mit dem ersten. In diesem rhythmisch präzisen Gebilde, scharf abgesetzt von dem flexiblen Puls des zweiten Zeilenabschnittes, wird eine Art „Hin-und-Her"-Krebstechnik der Intervallschritte angewandt. Das klangliche Resultat gleicht einem zitternden Beben. Die Intervallverläufe in den drei Takten beziehen sich auf die elf wiederholten Grundintervalle des zweiten Abschnitts und sind in ihrer Mechanik des „Hin-und-Her-Krebs" in allen 19 Zeilen gleich (vgl. Abb. 2).
Den v i e r t e n Teil einer Zeile bildet der Krebs der elf Wiederholungen in einem zunehmenden ritardando von ♪ = 60 bis ♪ = 15 (ca. 4"), wobei der Grundpuls der Wiederholung jetzt ein ♪ ist. Der f ü n f t e Teil beginnt mit einem Halteklang von 4-6" (vgl. Abb. 3), der mit dem Anfangsklang, auf den das krebsgängige ritardando zusteuert, beginnt. Dieser Klang wird von einem Tremolo crescendo von pp bis mp über dem gleichen Klang abgelöst, das in den eigentlichen Repetitionsteil der Zeile mündet. Das Grundtempo ♩ = ca. 66 bei 𝅘𝅥𝅯-Repetitionen ergibt 53 Anschläge pro Zeile. Diese so schnell und so deutlich wie möglich zu spielen, dabei keine Akzente trotz Intervallwechsel hörbar werden zu lassen, fordert vom Pianisten viel Präzision und Kraft. Diese schnelle Repetitionsstruktur ist ebenfalls wie der andere rhythmisch präzise Teil 3 aus „Hin-und-Her-Krebsgängen" konstruiert. Um diese Bewegungen nachzuvollziehen, soll folgende Numerierung dienen, die die bis zu fünf verschiedene Intervall-Klänge pro Zeile bezeichnet. Die erste Zeile führt, wie erwähnt, bei der 10. Wiederholung den zweiten Klang ein. Diese 10. Wiederholung ist in allen Zeilen der Punkt, an dem der neue Klang, der zum Grundklang der nächsten Zeile wird, vorgestellt wird und bekommt so die Ziffer 1. Die erste Zeile, in der alle fünf Klänge auftauchen, ist die *fünfte* Zeile. Sie wird zum Sequenzmodell für alle anderen Zeilen, auch wenn weniger als fünf verschiedene Klänge präsent sind. Für den vierten Teil der fünften Zeile ergibt sich Klang für Klang abtastend die Zahlensequenz:
1 2 3 4 3 2 3 4 3 4 5.
Jeder neue auftretende Klang bekommt eine Nummer. Hier:
1 = Es-h^1, 2 = F-h^1, 3 =E-h^1, 4 = E-a^1, 5 = Es-a^1.
Die Klänge ändern sich, wie erwähnt, in ihrer Zuordnung zu den Nummern von Zeile zu Zeile. Die Nummernsequenz bleibt aber für alle 19 Zeilen gleich. So ergibt sich eine Zahlensequenz für die 53 Anschläge, die in Untergruppen unterteilt ist, je nach Neuansatz eines „Hin-und-Her-Krebsganges" und für alle 19 Zeilen zum Modell wird:
5 4 5 4 / 3 4 5 4 3 2 / 3 4 5 4 3 2 1 / 2 1 2 3 4 5 4 3 / 2 1 2 3 / 2 1 2 3 2 1 / 2 1 2 3 4 5 4 / 3 2 3 4 5 4 / 3 4 5 4 5.
So sind die fünf Teile einer Zeile modellhaft beschrieben. Die Repetitionsstruktur des fünften Teils geht Attacca über in die nächste Zeile und so fort, bis sich der Kreis oder besser die Ellipse schließt.

Das *Klavierstück 1987* ist eine Summa der kompositorischen Tätigkeit Ernstalbrecht Stieblers. Alle in den anderen Stücken aufgezeichneten Techniken fließen hier zusammen, wie: Biegsamkeit des Tempos; Biegsamkeit der Tonhöhen; Pendelbewegungen; Pedalisierungen; variierte Grundklänge; formale Anordnung in „Zeilen"; Mehrgliedrigkeit der Zeilen in kommentierende und spiegelnde Teile; Krebsgänge als Momente des Rückbezugs innerhalb der Zeilen; langsames durch die Zeilen Hindurchschreiten eines Grundklanges zu einem anderen; Verschleierung und Verdeutlichung von Klangräumen, die dadurch ungreifbar werden und doch stets präsent bleiben.

Dies alles, um einer Bewegung zur Langsamkeit zu verhelfen, die ihr erst ermöglicht, als Bewegung wahrgenommen zu werden. Wie Ernstalbrecht Stiebler einmal beiläufig sagte: „Sich bewegen mit langen und langsamen Schritten, wie Leute auf dem Mond und nicht auf der Erde."

Nachtrag

Inzwischen sind neun Jahre vergangen, der 8. August 1997 war gestern und das Œuvre von Ernstalbrecht Stiebler ist gediehen. Ein *Trio* für Cello, Klavier und Schlagzeug (1989), ein Baßflötenstück mit Tonband *Three in One* (1992), ein Baßflöten-Solo *Zeile um Zeile* (1995), beide für Eberhard Blum geschrieben, sind entstanden. Das letztere ist nochmals eine weitere Kristallisation der Stieblerschen Stilistik. Gerade dieses Stück ermöglicht es, in unversteckter

Weise dem kompositorischen Prozeß zu folgen. Die kompositorische Logik wird direkt zugänglich, nichts bleibt kryptisch, und doch hinterläßt das Stück eine Aura des Niegehörten. Vielleicht gerade die Direktheit erzeugt diese Umgebungen, denen das Kurzzeitgedächtnis Sinn gibt. In dem Stück *Klangkontur* für Cello und Klangverzögerung (1996) werden diese Umgebungen des Jetzt-Klangs technisch erzeugt, das Kurzzeitgedächtnis wird so stimuliert, Unschärfen zwischen den Zeiten des Vorher-Nachher herzustellen. Das *Trio '96 (Zeitpendel)* erweitert die osmotische Durchdringung der Zeiten und öffnet einen Klangraum, der in seiner gespannten Registrierung – hohe Klarinette, tiefe Baßflöte, pendelnde Oboe –, bei Stiebler noch nicht zu hören war. So scheint die Material-Kontinuität der Stücke doch bei genauerem Hinhören immer neue Facetten des einmal gesetzten Feldes Gestalt werden zu lassen. Darauf, wie die Exploration weitergeht, darf man gespannt sein, wissend, daß ein Stück für die japanische Tänzerin Junko Wada und drei Instrumente (darunter ein Waldteufel) und ein Orchesterstück realisiert werden wird. Nur wer langsam geht, erwandert sich seine Umgebung.