

## Die Löcher im Erzählen und die Grundlagen der Erzählforschung

*Silvia Henke 24.9.2008*

*Abbild. 1: Der Leichnam Christi im Graber: Holbein d.J. 1520/21 (30,5 x 200 cm)*

Zur Eröffnung der Ringvorlesung habe ich das Privileg, aber auch die Pflicht, grundsätzlich auf unser Thema hinzuweisen – und dabei einige fundamentale Fragen zu stellen. Ich habe einen Titel gesetzt, den ich im Schreiben des Vortrags präzisiert habe. Es geht zwar um Löcher und Lücken im Erzählen, bezogen aber sind diese Löcher auf die **Zeit**, den **Körper** und den **Sinn** von Erzählung. Beginnen möchte ich aber mit der Frage nach dem **Ursprung** des Erzählens, d.h.: warum erzählen wir uns überhaupt Geschichten - statt z.B. einfach Nachrichten oder Informationen auszutauschen? Gibt es einen Unterschied zwischen Narration und Kommunikation?

Ich habe für eine ansatzweise Beantwortung dieser Fragen vier Kapitel oder Punkte vorgesehen:

1. Der Tod als Ursprung von Erzählung
2. Die Zeit als Motor und Problem der Erzählung
3. Der Körper als Umschlagplatz von Erzählung
4. Der Sinn von Erzählung

1. Der Tod als Ursprung von Erzählung

Ich habe nun zu diesem Bild von Hans Holbein d.J. zunächst eine Vermutung; die Vermutung lautet: Wir kennen alle die Geschichte zu diesem Bild, das Holbein 1520/21 in Basel gemalt hat. Aber was heisst das: „wir alle kennen die Geschichte zu diesem Bild?“ Wenn ich mit ihm diese Vorlesung eröffne zu den Mitteln, Tücken, Lücken der Bilderzählung, dann möchte ich hier gleich schon innehalten: was heisst es überhaupt, eine Geschichte anhand eines Bildes zu kennen? Wer oder was erzählt uns die Geschichte? Wie wird sie erzählt, wie hören, kennen, verstehen, teilen wir sie? Suchen wir die Geschichte im Bild selber oder ausserhalb – das heisst, in allem, was das Bild *nicht* zeigt, mithin in unserer Vorstellung? Und natürlich auch: warum wurde und wird *diese* Geschichte erzählt, immer und immer wieder?

Ich möchte ausgehend von diesem Bild versuchen, einige dieser Grundsatzfragen zu beantworten oder wenigstens zu vertiefen. Dass es dieses Bild ist, ist einerseits methodisch, andererseits persönlich motiviert. Methodisch, weil es einen Moment zeigt, der das menschliche Bedürfnis nach Geschichten begreifbar macht. Persönlich, weil es eines der ersten Bilder im Basler Kunstmuseum war, das sich mir als katholisch erzogenes Kind eingepägt hat und meine Beziehung zur Geschichte vom „lieben Gott“ grundsätzlich verändert hat, weil ich erst beim Sehen dieses Bildes glaubte, dass es ihn jemals als Mensch gab.

Eines ist zunächst aber unabdingbar für die Bilderzählung: das Bild hier schweigt. Und weil die Bilder – alle Bilder – schweigen, sind immer wir es, die sie sprechend machen. Bilder sind Objekte, haben keine Stimme. Das ist die eine Wahrheit. Trotzdem sind die Fragen und Sätze, die aus ihnen steigen, nicht unbedingt unsere, sondern solche, die nur von einem oder diesem Bild ausgehen können. Deshalb ist man in der Bildforschung in den letzten Jahren davon ausgegangen, vom Bild als Objekt *und* vom Bild als Subjekt zu sprechen. Man sagt: Das Bild fragt, das Bild zeigt, das Bild erzählt, das Bild erinnert uns – usw. Dieses unterstellte Subjekt des Bildes aber ist nicht die Figur und nicht der Autor oder Schöpfer des Bildes, sondern tatsächlich ein Übertragungs- oder Mitteilungssystem, das eigenen Gesetzen und Impulsen folgt – ein visuelles Alphabet und eine ikonische Energie, die aber nirgendwo begrenzt wäre wie z.B. das Alphabet der Schrift. Dieser Subjektstatus des Bildes ist sicher die Voraussetzung für diese Vorlesung und sie wird uns immer wieder beschäftigen, denn wenn es um Bilder und Geschichten geht, visual narratifs, erzählerische Bildmittel, Film oder Werbung, lineare und non-lineare Erzählformen, wird immer zu klären sein, was das Bild *mit uns* macht – also wo es Subjekt ist - und was wir mit ihm machen; es ist also die Frage einer Beziehung oder Interaktion, die für die Bilderzählung entscheidend ist. Aber: die Bilder schweigen und sie sind somit das Gegenteil einer Geschichte, die einem Text folgt. Aus diesem Grund sind in den Disziplinen die schriftlichen und die visuellen Mitteilungssysteme getrennt worden, wurde die Kunstgeschichte und heute die Bildwissenschaft eine eigene Disziplin neben der Literaturgeschichte, den Sprachen und anderen auf Schriftlichkeit beruhenden Fächern. Es soll in dieser Vorlesung aber nicht um das Verhältnis von Bild und Schrift, also um die Unterscheidung von ikonischer und sprachlicher Mitteilung im allgemeinen gehen, sondern spezifischer: um den Modus des Geschichtenerzählens, also um Narration. Aber die beiden Mitteilungssysteme – Bild und Sprache - treten auch in der Narration punktuell zusammen und wieder auseinander, es ist also wichtig, sie immer wieder unterschiedlich zu taxieren.

Der Antrieb zum Geschichtenerzählen, das möchte ich einmal als These setzen, ist für mündliche wie schriftliche oder visuelle Erzählung derselbe. Dazu ist der anthropologische Begriff des Erzählens nützlich, den u.a. Walter Benjamin in seinem Aufsatz über den Erzähler 1936 für die Literatur formuliert hat: dass Menschen ohne Erzählungen nicht leben können, weil diese **Erfahrung** und **Sinn** bilden, weil sie ein **Wissen** tradieren, das die Menschen verbindet. Bei Benjamin ist diese Bedeutung des Erzählens sehr stark an die **Figur des Erzählers** geknüpft: „Wer einer Geschichte zuhört, der ist in der Gesellschaft des Erzählers; selbst wer liest, hat an dieser Geschichte teil.“<sup>1</sup> Mich interessiert hier nicht sosehr die Figur des Geschichtenerzählers, als die Bedeutung des Erzählens, die Benjamin hier herausstreicht: dass die Erzählung Gemeinschaft stifte, das heisst, dass Geschichten gut sind gegen die Einsamkeit. Es heisst also, dass Geschichten **bilden** (Sinn und Erfahrung) und **binden** (an eine Gemeinschaft). Bilden und binden – das wären zwei zentrale Momente, die mich weiterführen – auch weil in Bildung das Bild impliziert ist. Wenn Geschichten Sinn bilden, dann auch die Bilder.

Damit wieder zurück zu meinem Anfangsbild, das, was Sie vielleicht und auch zurecht befremdlich finden, das Bild einer Endstation ist, dass ich also mit einem Ende beginne, das endgültiger nicht sein könnte: ein Toter in einem geschlossenen Grab, kein Mensch, kein Raum, nichts um ihn herum. Ich weiss nicht, ob Sie zwischen Zuhören und Betrachten dieses ausgeweglosen Sargs begonnen haben, die Geschichte in ihrem Kopf zusammensetzen, ich habe ja am Anfang unterstellt, wir kennen sie alle: die Stationen des Lebens und Leidens dieses Mannes, die ihn an diesen Punkt geführt haben. Mich würde auf jeden Fall sehr interessieren, woran Sie sich erinnern haben: an das, was *vorher* geschah oder daran, was *nachher* geschah? Und wenn sie sich an das vorher erinnern haben: woran genau? Ich vermute, dass Sie diese Geschichte, was immer sie davon wissen, vor allem aus Bildern kennen und nicht so sehr als Text. Die Leidensgeschichte Christi ist eine der am meisten ins Bild gesetzten Geschichten überhaupt und im Falle des Kreuzweges – *der via dolorosa* – eine der Bilder-Geschichten, die von ihrer Anlage her versucht, lückenlos zu sein, die Geschichte in der Zeit und im Raum nachzubilden. Zuerst in 7, seit dem Jahr 1600 in 14 Stationen, die sich zum Teil auf den Text der Bibel beziehen, zum Teil auch nicht (\*):

*Abbild. 2 und 3 Kreuzweg Miniatur*

1 Jesus wird zum Tode verurteilt.

2 Jesus nimmt das Kreuz auf seine Schultern.

<sup>1</sup> Benjamin, GS II,2, S. 438-465.

- 3 Jesus fällt zum ersten Mal unter dem Kreuz.\*
4. Jesus begegnet seiner Mutter\*
- 5 Simon von Kyrene hilft Jesus das Kreuz zu tragen.
- 6 Veronika reicht Jesus das Schweiß Tuch.\*
7. Jesus fällt zum zweiten Mal unter dem Kreuz.\*
8. Jesus begegnet den weinenden Frauen.
9. Jesus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz.\*
10. Jesus wird seiner Kleider beraubt.
11. Jesus wird ans Kreuz geschlagen.
12. Jesus stirbt am Kreuz.
13. Jesus wird vom Kreuz genommen und in den Schoß seiner Mutter gelegt.
14. Der Leichnam Jesu wird ins Grab gelegt.

Ob Sie katholisch sind oder nicht: In der einen oder anderen Form sind Ihnen diese Stationen bekannt, viele von ihnen wurden ausserhalb des Stationenweges eigenständige Andachtsbilder und Ikonen der Kunstgeschichte.

Holbein hat mit dem „Leichnam“ etwas ins Bild gesetzt, was in dieser Passionsgeschichte nicht vorkommt, die 15. Station lautet nämlich: „Jesus wird von den Toten auferweckt.“ Was wir hier sehen, ist mithin ein Loch im Text der biblischen Erzählung: Etwas, was niemand jemals sehen oder erzählen konnte, weil es das Bild einer radikalen Einsamkeit und Trennung ist und den Tod von Jesus als Endstation zeigt, die nirgends überstrahlt wird vom Versprechen der Auferstehung.

Vermutlich wurde das Bild für eine Grabnische oder eine Predella in einer elsässischen Kirche gemacht, an welcher die Kirchenbesucher auf Augenhöhe vorbeizogen. Stimmt die Hypothese, dass es eine Grabnische auskleidete, dann war diese vermutlich nur am Karfreitag geöffnet – es war also ein Karfreitagbild. Nach dem Bildersturm der Protestanten zu Basel in den 20er Jahren des 16. Jhd. ist diese Frage für die Kunstwissenschaft schwierig zu beantworten.<sup>2</sup> Was sich einfacher rekonstruieren lässt, ist ein Werkkontext, das ist kunsthistorisch gesehen auch immer eine patente Möglichkeit, ein Bild einzuordnen. Holbein hat viele Bilder des Todes angefertigt, vom Totentanz über das Studium von Schädeln und „Totenbildern“; auch entstand in seiner Werkstatt ein Passionszyklus, und: er war nicht nur

---

<sup>2</sup> vgl. Paul Ganz, „Der Leichnam Christi im Grabe 1522“, in: *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Katalog Kunstmuseum Basel 1960, S. 188-190.

mit dem Tod stark befasst, sondern auch mit dem Wahnsinn. Als Illustrator des „Lobs der Torheit“ von Erasmus von Rotterdam befasste er sich nicht nur mit dem Ende des Lebens, sondern auch mit dem Ende der Vernunft. Ich möchte aus diesem grossen Werkkontext hier aber nur zwei Bilder beiziehen, die etwas verraten von der ikonischen Faszination, die vom Grabbild ausgeht:

*Abb. 2 Christus im Elend und Maria (Basel um 1520)*

*Abb. 3 Die Geisselung aus Leinwand-Passion, Basler Werkstatt 1515/20*

Auch diese Christus-Darstellungen fallen auf durch ihre expressive Körperlichkeit und Männlichkeit: das Elend Christi im einen Bild als Schmerzensmann wird transportiert durch eine enorme körperliche Anspannung, beinahe Verkrampfung. Die vor dem Geschlecht sich krümmende Hand scheint zu zeigen, wo der Sitz des Leidens steckt: in der Tatsache, dass Gott als Mensch auch ein sexuelles Wesen war – deshalb der körperliche Realismus, deshalb die Ambivalenz von psychischem und körperlichem Schmerz in diesem Bild.<sup>3</sup> Auch das Bild der Geisselung aus den 5 erhaltenen Bildern der Leinwand-Passion aus Holbeins Werkstatt zeigt eine Nacktheit des Körpers, die ihn in seiner ganzen Männlichkeit exponiert: kraftvoll, gewunden und fast lüstern beäugt durch die Peiniger, erzeugt auch dieses Bild eine Nähe von Schmerz und Lust, die in der biblischen Erzählung ausgespart bleibt. Man könnte auch sagen: die Bilder Holbeins vom physisch leidenden Menschengott entstehen aus Löchern der biblischen Erzählung und aus der Leerstelle, die die Bibel um den sexuellen Körper von Christus gelegt hat. Damit bin ich bei einem wichtigen methodischen Problem der Bilderzählung, die sich auf geschriebene Geschichte als *histoire* bezieht: Wenn ein Bild wirklich narrativ ist, dann erzählt es nicht eine vorliegende Geschichte – die *histoire* – nach, sondern inszeniert mit den ihr eigenen Mitteln die Geschichte neu, das heisst: das Bild selber wird narrativ und entwickelt einen Sprechgestus. Diesen Wandel im Verständnis der Bilderzählung muss man in der Renaissance ansiedeln, einen wichtigen Beitrag dazu liefert der florentinische Kunsttheoretiker Leon Battista Alberti 1435 mit seinem „Traktat über die Malerei“: Mit der grundsätzlichen Verschiebung vom *was* zum *wie* eines Bildes, wonach es nicht mehr wichtig sein soll, *was* ein Bild erzählt, sondern *wie* es eine Sache erzählt<sup>4</sup>, ist eine

---

<sup>3</sup> Vgl. hierzu Julia Kristeva, „Sollte der Gottesmensch leiden, das heisst vom Tod heimgesucht werden, weil er sexuell ist...?“, in: *Soleil noir. Mélancolie et depression 1987* (dtsh: *Schwarze Sonne, Melancholie und Depression* Frankfurt/M. 2007, S. 119.

<sup>4</sup> Alberti, Leon Battista, *Über die Malkunst* hrsg., eingel., übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt :Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007

methodische Wendung getan im Bildverständnis, die dem Bild eine eigene Kunst des Erzählens zuweist und die nicht mehr wegzudenken ist in unserem Bildverständnis. Es ist offensichtlich, dass auch Holbeins Tafelbilder unter diesem emanzipatorischen Aspekt gesehen werden müssen, mit dem die Erzählung sich von der Geschichte (*historie*) zu lösen beginnt.

Was ein Bild wie „Der Leichnam Christi“ wirklich erzählt, kann also weder mit der biblischen Geschichte noch mit der Lebensgeschichte Holbeins, noch mit der Mentalitätsgeschichte der Renaissance noch der Motiv- und Kunstgeschichte ganz gefasst werden. Natürlich steht es im theologischen Dienst und ist Teil der grossen christlichen Erzählung, die feststeht: Christus ist gestorben, aber sein Tod hat einen Sinn. Damit wäre das Bild normalisiert und domestiziert. Tatsächlich aber gibt das Bild ja unabhängig von dieser theologischen Erzählung etwas ganz anderes zu sehen: nämlich, dass der Tod endgültig ist. Man kann sagen, dass der christliche Sinn der Geschichte vom Leben und Sterben Jesus durch dieses Bild nicht unbedingt befestigt wird, sondern ins Schwanken gerät. Es ist ein Schwanken, das auch Dostowjeskis Fürst Myschkin im Roman „Der Idiot“ beim Betrachten des Bildes befällt.

„Aber seltsam, beim Anblick dieses Leichnams eines gemarterten Menschen taucht eine ganz besondere und interessante Frage auf: Wenn einen solchen Leichnam (und genau so muss er ausgesehen haben) alle seine Jünger, seine wichtigsten späteren Apostel gesehen haben, wenn ihn die Frauen, die ihm folgten und unter dem Kreuz standen, gesehen haben, alle, die an ihn glaubten und ihn liebten – wie konnten Sie angesichts eines solchen Leichnams glauben, dass dieser Märtyrer auferstehen wird? [...] In diesem Gemälde erscheint die Natur in Gestalt eines riesigen, unerbittlichen stummen Tieres. [...] In diesem Gemälde scheint in der Tat die Vorstellung von der finsternen scham- und sinnlosen unendlichen Kraft, der alles unterworfen ist, zum Ausdruck zu kommen und sich dem Betrachter unbemerkt mitzuteilen.“<sup>5</sup>

Der Tod als eine sinnlose unendliche Kraft, die den Glauben an ein Weiterleben wegfeht: das sollte das Bild erzählen? Dostowjeski berührt hier eine Schicht des Bildes, der zum Zweifel an Gott und zur Verzweiflung darüber führt, dass der Tod endgültig ist. So endgültig, wie es Nietzsches Antichrist fast 400 Jahre später formuliert hat: „Gott ist tot.“ Oder mit Brecht, einem der leidenschaftlichsten Nihilisten des 20. Jahrhunderts, könnte die Inschrift zu diesem Bild lauten „Ich gestehe es: Ich habe keine Hoffnung. Die Blinden reden von einem Ausweg. Ich sehe. Wenn die Irrtümer verbraucht sind, sitzt als letzter

---

<sup>5</sup> F. Dostowjeski, *Der Idiot*, Frankfurt/Fischer TB 1999, S. 591ff.

Gesellschafter uns das Nichts gegenüber.“<sup>6</sup>

Der letzte Gesellschafter, das Nichts hat in diesem Bild Holbeins auch Einzug gehalten durch die Absenz jeder menschlichen Spur, der Leichnam ist völlig allein, ohne Maria, ohne Jünger, ohne Kreuz, ohne Luft, Licht, Himmel – ohne Jenseits und getrennt von den Betrachtern auf einem Sockel, unter dem Deckel. Die Signatur des Nichts, diesem letzten Gesellschafter, wäre also die kompositorische Isolation, in welche Holbein den Leichnam gegen alle theologischen Versprechen von Erlösung setzt.

Warum aber glauben wir oder irgendwelche Betrachter, dass dies nicht das Ende ist? Eine einfache Antwort ist: weil einem das Bild zu nahe kommt. Obschon der Sarkophag ganz abgeschlossen ist, treten wir ein. Wir nehmen das Bild als Bild der Sterblichkeit auf, gegen die kein Kraut gewachsen scheint. Man kann sagen: die Geschichte hört hier nicht auf, weil das Bild uns hineinzieht – nichts anderes heisst ja teilnehmen – wie es seinen Schöpfer Holbein selbst hineingezogen hat: damit könnte man erklären, warum er seinen Namen in den engen Sarkophag hineinzwängt, über die Füsse des Leichnams und nicht auf den Rand.

Warum nun liefert ein solches Bild – dieses Bild eine Erklärung für das menschliche Bedürfnis nach Bildern und Geschichten?

Hier bietet die Bildanthropologie von Hans Belting und die psychoanalytische Bildforschung von Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy und Julia Kristeva einen Hinweis, der über die religiöse Bedeutung des Bildes hinausgeht: nicht das Leben Gottes, sondern sein Tod und überhaupt der Tod wäre als Ursprung aller Bilder zu verstehen: dass alle Bilder eingedenk des Todes entstehen - weshalb das Kreuz die Urszene, das „Urbild“, den Ursprung der ganzen christlichen Ikonografie darstellt.<sup>7</sup>

*Abb. 5: Josef Beuys Symbol der Erlösung und Symbol des Opfers, 1948 und*

*Abb. 6 Kris Martin. Idiot 2007 (18,4 x 12,5 cm)*

*Abb. 7, Max Grüter, ohne Titel, 2008*

Vom Kreuz geht – so die Bildtheologie – eine ikonische Energie aus, die Anfang und Ende zusammenführt – und trotzdem offen ist. Ganz präzise zeigt dies das Objekt von Max Grüter: Bettstatt oder Grab, Leben oder Tod, Anfang oder Ende: alles liegt offen in diesem Kreuz.

---

<sup>6</sup> Bert Brecht, *Den Nachgeborenen* 1939.

<sup>7</sup> Vgl. Philipp Stoelger, „Ikonische Energie, Das Bild als Medium des Begehrens“, in: *Kunst und Kirche* 1/2008, S. 28 und: G.Didi-Huberman, „Der Tod und das Mädchen“, in: Wieder (Hg.) *Nachleben der Religionen*, Hans Belting, *Das echte Bild*, München: C.H. Beck 2005 und Jean-Luc Nancy, Die Einbildungskraft hinter der Maske, in: *Am Grunde der Bilder*, Zürich: Diaphanes 2007, S. 158f. und Kristeva, a.a.O.

Fürs Geschichtenerzählen soll einmal angenommen werden, dass die narrative Energie ähnlich gelagert ist, man kann sie durchaus ausserhalb der Theologie suchen. Es könnte mithin sein, dass auch der Ursprung des Geschichtenerzählens in der Bewältigung des Todes liegt: im Impuls einer Vergegenwärtigung des Lebens, das vorbei geht, in der Präsentationen des Abwesenden oder Toten und vor allem: in der radikalen Erfahrung einer Trennung, die Voraussetzung ist für das Begehren nach Bildern und Geschichten. Weil Geschichten Mittel gegen die Einsamkeit sind und unter Umständen auch Sterbehilfe.

*Abb. 8: Zurück zum Bild von Holbein:*

Die Trauer über die Trennung, der Zweifel an der Erlösung, das Aussetzen von Sinns im Bild von Holbein wären damit anthropologisch gesehen die Voraussetzung für die symbolische Tätigkeit des Geschichtenerzählens und Bilder Malens. Psychoanalytisch geht der Eintritt des Kindes in die Sprache einher mit einer Trennung und einer depressiven Phase: es ist der Verlust der Zweisamkeit mit der Mutter.<sup>8</sup> Deshalb beginnen Kinder sich Geschichten zu erzählen oder brauchen Geschichten, weil diese ihr Begehren nach Bindung aufnehmen. Vor diesem Hintergrund ist auch die ganze melancholische Erzähltheorie zu verstehen, die besagt, dass der *homo narrans* im Grunde ein trauriger Mensch ist. Stellvertretend sei hierzu Peter Bichsel zitiert: „Geschichten erzählen ist Umgehen mit der Zeit, und dass wir unser Leben als Zeit erleben, hat damit zu tun, dass unser Leben endlich ist und auch damit, dass das Leben unserer Freunde endlich ist. Natürlich ist die Angst über diese Endlichkeit überwindbar; Religion und Philosophie bieten die Werkzeuge dazu an. Was bleibt ist die Traurigkeit über die Endlichkeit. Traurigkeit ist nicht überwindbar, sie kann abgelehnt werden oder angenommen und Geschichtenerzählen hat etwas damit zu tun, Trauer anzunehmen.“<sup>9</sup>

Würde man die Tatsache der Auferstehung einfach annehmen, müsste man keine Geschichten erzählen. Geschichten – ob wahre oder erfundene - erzählt man dort, wo der Sinn wankt, der Glaube hinkt, das Wissen aussetzt. Dass man später erzählt: „Am ersten Tag der Woche kommt Maria von Magdala früh, als es noch finster war, zum Grab und sieht, dass der Stein vom Grab weg war“<sup>10</sup> – ist der Anfang einer wunderbaren Geschichte, die erzählt wird, um die Trauer anzunehmen.

---

<sup>8</sup> Kristeva bringt damit den Ruf von Jesus am Kreuz: „mein Vater, warum hast du mich verlassen?“ mit dieser Situation in Verbindung, a.a.O., S.

<sup>9</sup> Peter Bichsel, *Der Leser, das Erzählen. Poetik Vorlesungen*, Darmstadt: Luchterhand, 1982, S. 11.

<sup>10</sup> Johannes Ev. 20



Auf dem Umweg über die Traurigkeit und Einsamkeit als Ursprung des Geschichtenerzählens - und daran anschliessend: die Sehnsucht nach Sinn und Gemeinschaft - kommen visuelle und sprachliche Erzählung also zusammen. Trotzdem ist entscheidend, dass sie dieses „Umgehen mit Zeit“ ganz verschieden bewerkstelligen.

## 2. Die Zeit als Motor und Problem der Erzählung

### *Abb. 9: Bellini: Engelspieta (mit Maria und Johannes) um 1470*

Der venezianische Maler Giovanni Bellini zeigt einen anderen Moment der Geschichte, wiederum ein Bild aus der Leidensgeschichte Christi, die als Bildformel (*forma*) den Sammelnamen Pietà trägt. Was hier aber genau passiert, ist mit der Formel Pietà kaum gesagt. Wir wissen, dass es sich um einen Moment zwischen Kreuzabnahme und Grablegung handelt. Wie auch immer wir das Bild betrachten oder besprechen, was immer es uns visuell anbietet, *es bildet keine Handlung in der Zeit ab*, sondern ein *momentum* – eine Szene. Das Bild ist so gestaltet, dass es die Frage nach dem Vorher und jene nach dem Nachher marginal werden lässt, denn die Zeit selber ist kein Thema des Bildes. Hans Belting hat dies pointiert festgehalten in seiner Studie zu Bellini: dass der Begriff Erzählung, wenngleich historisch korrekt, eigentlich falsch sei, weil er auf ein episches Verhalten hinweise, wo doch im Bild ein *bühnenmässiges* Agieren im Vordergrund stehe.<sup>11</sup> Viel eher als nach einer Erzählung hätte man im Bild also nach dem *Drama* und seiner Untereinheit der *Szene* zu suchen – diese Erkenntnis stammt aber nicht von Belting, sondern eigentlich von Lessing. An ihn muss erinnert werden, wenn es um den Unterschied von literarischer und visueller Erzählung geht, weil er mit „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei“ die Grundlage für die visuelle Erzählforschung gelegt hat.

### *Abbild. 10: Laokoon Gruppe*

Anhand dieser antiken Figurengruppe begründet Lessing seine Theorie, dass Malerei und Dichtung nicht vergleichbar seien, denn: die Poesie (oder Literatur) ordne Worte „*aufeinander folgend*“ (in der Zeit), während die Malerei ihre Elemente durch Farben und Formen „*nebeneinander*“ (im Raum) anordnet. Die Malerei könne „Handlungen nachahmen,

---

<sup>11</sup> Hans Belting *Giovanni Bellini, Pietà*, Frankfurt/M., Fischer TB 1985, S. 7.

aber nur andeutungsweise durch Körper.“ Andererseits kann die Dichtung auch Körper schildern, „aber nur andeutungsweise durch Handlungen.“ Da die Malerei nur einen Augenblick der Handlung durch den Gegenstand darstelle, müssten Maler „den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.“<sup>12</sup> Die Geschichte in ihrer Zeitlichkeit müsse also im Körper ausgedrückt werden – als Handlung. Und dies sei eben mit dieser Figurengruppe Laokoons gegeben: sie zeigt den tragischen Moment, in welchem Lakoon seine beiden Zwillingsöhne vor den Seeschlangen retten will und nun selbst von ihnen erfasst und zu Tode gewürgt wird. Alles, was vorher und nachher geschah, also die ganze Geschichte, müsse in diesen Moment eingehen, so Lessing.

Das Umgehen mit Zeit in der Malerei oder Skulptur führt also zwangsläufig zu einer der **Verdichtung** der Zeit und der Geschichte im Körper; die Zeit wird in den Körper, die Posen, Windungen, Gesten und in die Mimik versenkt, weil weder Malerei noch Skulptur Zeit als Abfolge erzählen kann.

Anders die Literatur: für sie ist das Umgehen mit Zeit das Basiselement: nichts ist wichtiger für die strukturelle Erzählforschung (neben der Erzählperspektive) als die Erzählzeit. Das Geheimnis und Potential literarischer Erzählung sei es, so Christian Metz: ‚eine bestimmte Zeit in eine andere Zeit umzumünzen‘: „Une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps.“<sup>13</sup> Dies führt zu den beiden Begriffen der sogenannten ‚erzählten Zeit‘ und Erzählzeit, die in einem Satz so weit auseinandergehen können wie der Erzähler dies will; er kann Beschleunigungen einführen (fünf Wochen später), Rückblenden einschalten, während umgekehrt ein Augenblick auf zwanzig Sätze ausgedehnt werden kann. Ein Meister solcher Ummünzarbeit ist Gustave Flaubert, als Beispiel eine Passage aus den ‚Lehrjahren des Gefühls‘, die dieses Modellieren der Zeit etwas deutlich macht:

„Frédéric vergass, seine Gravüre mitzunehmen. Der Winter schritt dem Ende zu. Im Frühjahr wurde Frédéric's Laune heiterer, er arbeitete für sein Examen, und nachdem er es mit mässigem Erfolg bestanden hatte, fuhr er nach Nogent. Er suchte seinen Freund in Troyes nicht auf, um sich nicht Vorwürfe seiner Mutter zuzuziehen. Dann, als er wieder in Paris war, kündigte er seine Zimmer und mietete am Quai Napoléon zwei Räume, die er selbst möblierte. Auf eine Einladung ins Haus Dambreuse hoffte er nicht mehr. Seine grosse Leidenschaft für Frau Arnoux begann zu erlöschen.“<sup>14</sup>

Die Zeit beginnt hier mit einem Vergessen und endet in vielen Auslassungen, Flaubert springt

---

<sup>12</sup> Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie* 1744, reclam 1994..

<sup>13</sup> Christian Metz, *Fonctions du récit* 1974, S. 5.

<sup>14</sup> Flaubert, *Lehrjahre des Gefühls* (Insel TB 276) 1977, S. 37.

übergangslos von einem Moment in einen Zeitraum, den er zunächst bezeichnet, dann wieder offenlässt. So gesehen besteht der ganze Absatz aus eigentlichen Zeitlöchern, sogenannten Ellipsen oder auch *blancs* – Leerstellen oder Unbestimmtheitsstellen genannt. Proust hat deshalb einmal gesagt, dass in diesem Buch – der *Education sentimentale* - wichtiger sei, was Flaubert ausgelassen habe als das, was er erzähle<sup>15</sup>. Der Zeitsprung – und die ihm folgenden Auslassungen oder Löcher im Text – ist das eine Privileg des literarischen Textes, das andere ist die Auslassung, die durch die Negation von Handlungen entsteht: er besuchte seinen Freund *nicht*, er vermied die Vorwürfe der Mutter. Beides, die Auslassung wie die Negation und Vermeidung von Handlung sind für das stehende Bild undarstellbar, es sei denn, man finde eine Figur, die gleichzeitig gezeigt und durchgestrichen wird.

Trotz dieser Probleme der Zeit im Bild es gibt seit je Techniken der Bilderzählung, die das Umgehen mit Zeit erproben, vier Typen möchte ich hier wenigstens vorstellen, auch wenn ich nicht auf sie eingehen kann:

Abb. 14: Prinzip der Sequenz: Ausschnitt aus einem vierzehnteiligen Leporellos der Naxi zu Eskortierung eines verstorbenen Priesters: die Malerei ist hier auf dem Wege zum isolierbaren Piktogramm durch Wiederholung. Wir erkennen hier die Zeit als einen Strang – eine lineare Folge, die sich im Modus der *Wiederholung* als Zeit zu erkennen gibt. Das ‚und dann und dann‘ des lineare Erzählens wird umgesetzt als Wiederholung von Räumen und Figuren in den Bildsequenzen.

Abb. 15: Bildräume als Zeiträume (Chronotopos I) : Doppelseite eines divinatorischen Bilderbuches der Qiang (Grenze zu Tibet, ca. um 1400). Der Umschlag von Raum in Zeitraum heisst – nach einem Begriff des russischen Literaturtheoretikers Michail Bachtin - Chronotopos, kommt also aus der Textanalyse<sup>16</sup>. Er lässt sich aber auch für die Bildanalyse brauchen, denn die Analyse von Chronotopoi fragt nach den symbolischen Beziehungen zwischen dem Raum und der Zeit in Bezug auf Figuren und Handlungen: Chronotopische Bilder versuchen mithin nicht nur zu bestimmen, wo und wie eine Figur im Raum verankert ist, sondern auch, wie dieses Wo mit dem Wann zusammenhängt.

Abb. 16: Zeit als Raum (Chronotops II) : Fra Angelico, Visitatio (um 1440)

---

<sup>15</sup> Proust, „Journées de lecture“, in: Norbert Miller (Hg.), *Romananfänge*, Berlin 1965, S. 285.

<sup>16</sup> Michail Bachtine, *Chronotopos*, Suhrkamp 2008.

Das raumzeitliche Erzählung zu diesem Bild enthält mithin nicht nur das *wo* von Marias Besuch bei ihrer Mutter, sondern auch das *woher*. Der Weg, die Landschaft sind hierzu wegweisend; die Magd Marias, die den Weg noch beschreitet, erzählt zusätzlich dieses Woher, sie symbolisiert mithin wie eine Doppelgängerin den Weg, den Maria hinter sich hat. Wege und Landschaften links im Bild sind mithin spezielle *visual narratifs*, welche eine Zeitlichkeit herstellen – im Gegensatz zur der Zeit, die im Bild der Ankunft erstarrt ist.

Der 4. Bildtypus, der das Verstreichen von Zeit als Thema hat, ist das Bildschema Vorher – Nachher.

*Abb. 17 Before – after: William Hogarth (1736)*

Technisch funktioniert auch dieser Chronotopie über die Wiederholung – der gleiche Raum, die gleichen Personen, aber eben: nachher. Hier ist die Zeit der eigentliche Motor des Bildes, sie hat Ereignisse mit sich gebracht, die allerdings in die Lücke zwischen den beiden Situationen fallen. Deshalb sind die Bilder auch gleichzeitig Rätselgeber, die fragen: was ist passiert? Wir sehen wie Kriminologen nur die Spuren und Auswirkungen: vorher ist der Hund wach, danach schläft er; vorher steht der Tisch mit Spiegel noch, nachher ist er umgestürzt; vorher bettelt der Mann die Frau an, nachher sie ihn. Wichtig für diese Regie der Zeit ist natürlich der Lichtstrahl von draussen, der wie eine Sonnenuhr anzeigt, wie viel Zeit ungefähr verstrichen ist von Situation A zu Situation B. Es handelt sich mithin um einen Zeitsprung, der einiges verschluckt zwischen den Bildern und der, ganz ähnlich wie in Flauberts Erzählstil, aus den Lücken eine geheimnisvolle Energie bezieht.

### **3. Der Körper als Handlung und Umschlagplatz für Geschichten**

Man kann also sagen: obschon die Zeit in der Malerei nicht als Folge dargestellt werden kann, gibt es Techniken, die einen Zeitverlauf - Sukzession, Zeitsprung, Zeitraum - fingieren können. Im Bild steckt eine Sehnsucht nach Zeit - umgekehrt steckt in der Literatur eine Sehnsucht nach dem Körper. Bei Lessing heisst es: Literatur könne Körper durch Handlungen darstellen. Hierzu ein kleines, aber sehr prägnantes Beispiel aus dem *Malte Laurids Brigge* von Rilke. Es ist eine Episode, in welcher der alte Graf Brahe seiner Nichte Abelone seine Memoiren diktiert. Graf Brahe, so heisst es, war einer der letzten Erzähler, der noch wirklich erzählen konnte. Er verlangt von Abelone, dass sie die Figuren seiner Erzählungen *sieht*, wenn er von ihnen spricht – „...bebend, stand (er) und machte eine Bewegung ,als stelle er

etwas in den Raum, was blieb.“ Für *diese körperliche Vergegenwärtigung des Erzählten* gibt es eine Beglaubigung, sie hat mit einem bestimmten Körperteil zu tun, der mich im folgenden interessieren wird – es ist ein zentraler Motor des Erzählens und hat mit Körperhandlung zu tun: die Hand oder die Hände. Graf Brahe, zum Beweis, dass seine Erzählungen wahr sind, nimmt Abelones Hände:

„Er nahm Abelones Hände und schlug sie auf wie ein Buch.

„Sie hatte die Stigmata’, sagte er, ‚hier und hier’. Und er tippte mit seinen kalten Fingern hart und kurz in ihre beiden Handflächen.“<sup>17</sup>

Abelones Hände werden an dieser Stelle über Handlungen präsent gemacht im Text.

Metaphorische und konkrete körperliche Handlungen zeigen uns – den Lesern – Hände, die, indem sie gezeigt werden, sich verwandeln: in ein Buch, in Hände mit Wunden.

Damit zurück zur *Pietà* von Bellini: So verschieden die beiden Medien Literatur und Malerei durch ihr grundsätzlich verschiedenes Vokabular sind: literarische und visuelle Geschichten haben beide mit **Handlung** zu tun und verbinden sich deshalb punktuell im Genre des

Dramas. Drama meint ja nichts anderes als Handlung. Auch im Bild von Bellini steckt eine Handlung, die man über verschiedene Elemente entschlüsseln kann: die Anordnung der Figuren, ihre Körperpositionen und Posen (Hinwendung und Abwendung) und die Blickrichtungen, die das Bild zu uns ausrichten, aber auch ihre Hände, die im Begriff sind zu handeln. Das Bild erzählt diese Handlung nicht in der Zeit, sondern in einem

Beziehungsgefüge: die Beziehung der Figuren zueinander und aber auch jene zum Betrachter – zu uns zu haben. Sie spiegeln uns zwei mögliche Positionen oder Beziehungen zum toten Christus. Hinwendung oder Abwendung, weinen vor Schmerz, schreien vor Entsetzen oder Wut, versinken oder auflehnen? Die Bildunterschrift gibt aber nur *eine* Handlung vor. Hans Belting hat auf die Bedeutung dieser Inschrift aufmerksam gemacht, sie lautet übersetzt etwa so: „Da diese geschwollenen Augen (dem Betrachter) regelmässig Klagen entlocken, vermochte (und vermag) das Werk des Bellini Giovanni über die Macht, selbst zu weinen.“<sup>18</sup>

Über die Wirkung auf den Betrachter hat Bellini also dem Bild Subjektstatus verliehen: was es auslöst ist das, was es selbst tut. Die didaktische Funktion und Aufforderung lautet: den Tod Gottes zu beweinen. Doch ist die Situation komplizierter, weil das Bild mehr als eine mögliche Handlung formuliert. Und sie ist unter anderem als Handlung formuliert, die sich im Bild der Hände der drei Figuren niederschlägt. Hier ist es wichtig, nochmals an Leo Alberti zu erinnern, der lange vor Lessing auf das Ausdrucksvermögen des Körpers als

---

<sup>17</sup> Rilke, *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, S. 123.

<sup>18</sup> Vgl. Belting a.a.O.,

Geschichtenerzähler aufmerksam gemacht hat: Alberti geht von Gemütsbewegungen aus, die sich im Körper und in den einzelnen Körpergliedern niederschlagen: Körperhaltung, Körperoberfläche (la superficie), Mimik und Gestik sind bei Alberti bereits als eigentliches Vokabular der Bilderzählung definiert.<sup>19</sup> Bellini hat diese emphatische Bildtheorie von Alberti wohl gekannt und er weist den Augen in diesem Drama der Anteilnahme oder Identifikation eine Vorrangstellung ein, indem er vor allem auf die Identifikation mit der Trauer von Maria setzt. Folgen wir ihrem Blick, sind wir in einer Liebensszene und müssten weinen. Wir können aber auch den Händen folgen. Hände sind besondere Körperteile: sie sind Glied, Bindeglied, Instrument, sie sind ein Mittel der Bindung und der Trennung, sie sind das Organ des Tastens und Malens, und: sie sind Träger von Ausdruck und Handlung. Als Handlungsträger erzählen sie diese Szene auf je ihre Weise: Maria umschliesst die Hand ihres Sohnes liebevoll und zeigt gleichzeitig auf seine Wunde, Johannes stützt ihn und stösst sich gleichzeitig ab, während die Hand des toten Christus naturgemäss leblos nach unten hängt. So gesehen, verzweigen die Hände die Bildhandlung: den Toten lieben, seinen Tod hinnehmen, die Wunden zeigen, sich auflehnen: jede dieser Handlungen ist Keim einer eigenen Geschichte. Hände, so eine Vermutung sind besondere Elemente von visual narratifs, weil sie eben anders als Blicke, nicht zur Identifikation einladen, sondern zur Handlung und Erzählung: was wird er tun, was wird sie tun?

*Abbild. 19 Zurück Leichnam Detail Hand*

Obschon wir die Hand eines Toten sehen, die wie das Gesicht an der Oberfläche grün verfärbt und schon im Zustand der Verwesung liegt, scheint der Finger noch in Totenstarre auf etwas Kommendes zu zeigen – eine Handlung. Das spezifische Interesse Holbeins für den Ausdruck von Händen ist bekannt seit seinem Porträt für Erasmus, für das er spezielle Studien anfertigte.

*Abbild. Silberstift-Entwürfe zum Porträt von Erasmus von Rotterdam (Holbein)*

*Abbild. Der 12-jährige Jesus im Tempel (Holbein)*

Hände können ein eigenes Theater aufführen: sie geben dem Bild nicht eine Richtung, sondern verzweigen die Richtung in viele einzelne Gesten: sie zeigen, führen, behaupten, schützen, locken und wehren ab etc.

---

<sup>19</sup> Alberti, a.a.O.,

Abbild. 20 Illustration zu John Bulwer, *Chirologia* 1644

Es liegt deshalb auf der Hand, dass Hände erzählen und sprechen können. Der englische Sprachforscher John Bulwer hat im 17. Jahrhundert aus 200 Quellen ein Nachschlagewerk für Handgesten konzipiert, weil er überzeugt war, dass die Gestik der Hand die einzige natürliche und universelle Sprache der Menschen sei – der babylonischen Sprachverwirrung entronnen.<sup>20</sup> Er legte damit den Grundstock für ein Taubstummalphabet, das 1648 erscheint. Dabei ging es ihm weniger um die Eindeutigkeit der Geste, als um ihre grundsätzliche Fähigkeit etwas zu plastisch zu erzählen. Er folgt der Annahme, die für die visuelle Anthropologie grundsätzlich ist: dass es Posen und Gesten gibt, die dem Menschen wie ein visual narratif angeboren sind und letztlich der Grund, warum wir Körper, Gesichter, Posen und Gesten jenseits von Sprachen verstehen können.

*Abbild. 21: BAZ 29.9. 2008:*

*Abbild. 22: Max Grüter, Hände 2008*

Wenn man sich wie diese Forschergruppe für den Rückschluss von Handformen auf einen Charakter interessiert, für den Zusammenhang von Fingerlänge und Männlichkeit, dann ist das nichts anderes als ein weiterer Versuch, die Vieldeutigkeit und die gestisch-narrative Kraft der Hände einzudämmen – ein Beispiel von sinnloser Forschung mithin.

Wieviel Bilder und Geschichten in Händen schlummern zeigt dagegen die Kisseninstallation von Max Grüter, derzeit im Kunsthaus Altdorf ausgestellt: durch die 3-Dimensionalität der Kissen bekommen die aus dem Fundus der Kunstgeschichte isolierten Hände ein neues gestisches Potential und Eigenleben, eine eigenes Händetheater, das sich um das Matratzen-Kreuz-Grab windet und stumm fragt: wer hat was getan? (und eben nicht: wer hat was gesehen?)

---

<sup>20</sup> „being the only speech that is natural to Man“. Bulwer, *Chirologia*, S. 3. zit. In: Rehm, Ulrich, *Stumme Sprache der Bilder, Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*. München: Deutscher Kunstverlag, 2002

#### 4. Sinn und Rätsel der Erzählung

*Abbild. 24 Christus im Elend*

*Abbild: 25 Holbein, Leichnam*

Die Geschichte vom Leben und Sterben Christ ist eine Geschichte von Trennung und der Sehnsucht nach Bindung, also von Wunder, Liebe und Tod, dem grossen Stoff, aus dem jede Erzählung letztlich gewoben ist. Sie wird erzählt, weil sie eben kaum zu glauben ist. Dass er sich geopfert hat für die Menschen, obschon er so sehr leben wollte (Christus im Elend), dass er aus der Leichenstarre zurückgekehrt ist (Leichnam Christi), ist so berührend, dass noch mindestens zwei sehr berührende Geschichten folgen mussten, um die Frage nach Leben und Tod zu überprüfen. In beiden Geschichten ist wiederum der Schauplatz der Körper von Christus:

*Abb.26 Tizian Noli me Tangere (Tiziano) um 1512*

Die Geschichte dieser Nicht-Berührung zeigt vor allem bei Tizian die ganze Trauer über die verfehlte Liebe: es ist wie der erotische Traum über einen entweichenden Liebhaber. Maria Magdalena ist die erste, die Jesus am Grab begegnet und sie glaubt zunächst, er sei der Gärtner, der den Leichnam entfernt habe. So steht es bei Johannes. Wie er gekleidet war, verschweigt der Text. Holbein wählt hier eine weitaus keuschere und protestantische Variante.

*Abb .27 Holbein, Noli me Tangere um 1524*

Die Geste seiner Magdalena ist bereits eine Geste des Rückzugs, während Tizians Maria durch die Rückweisung den Halt zu verlieren scheint. Noli me tangere rückt hier nochmals den männlichen Körper von Jesus ins Zentrum, indem sie ihn zum Rätsel macht - in seiner Lebendigkeit, in seiner Erotik, in seiner Sterblichkeit. Es gibt einen, der dies genau wissen wollte – und dies im Unterschied zu Maria Magdalena auch darf: hier gilt das Berührungsverbot nicht mehr:

*Abb. 28: Caravaggio; Thomas berührt Jesu Wundmale (1602)*



Von Thomas wird gesagt, dass er Jesus fanatisch geliebt hat, wie ein Zwilling – im Hebräischen bedeutet Thomas Zwilling. Berühmt geworden ist er aber, weil er als einziger der 12 Jünger das Wunder der Auferstehung nicht geglaubt hat. Die reine Erzählung reichte ihm nicht, er musste Christus sehen und mehr noch: er musste ihn berühren. Und mehr noch: er musste mit dem Finger in die Wunde eindringen, um zu glauben, dass Jesus wieder lebendig und damit gleichzeitig unsterblich, also göttlich ist. Wieder kommt der Hand und dem Finger eine spezielle Bedeutung zu, die erst über diese Visualisierung aus dem Loch des Bibeltextes heraus ihre Kraft entfaltet und uns richtig gehend zeigt, was berühren heisst.

Was Caravaggio im Bild nun darstellt, wird eigentlich im Text ausgespart, bzw. Es findet nicht statt, es wird nur gesagt. Thomas kündigt an, dass er die Hand in die Wunde legen will, Jesus fordert ihn – wie ein Zwilling eben – auf, genau dies zu tun, doch am Schluss steht nur, dass Thomas geglaubt hat, nachdem er **gesehen** habe. Und Jesus schliesst die Szene mit den Worten: „Selig sind die, die nicht sehen und doch glauben!“ Für das Evangelium ist klar: Wir sollen auf das Wort hören, wir brauchen Gott nicht zu sehen. Daraus folgt das ganze Bilderverbot der Reformisten und das theologische Gesetz, dass das Wort mächtiger sei als das Bild. Was Caravaggio zeigt, ist aber etwas ganz anderes. Er zeigt die Notwendigkeit und auch die physische Lust (oder den Ekel) den andern zu berühren und aus Zweifel, Neugier oder Liebe in ihn einzudringen. Als Beweis dafür, dass er lebt.<sup>21</sup> Aber was ist damit bewiesen?

Auch dieses Bild verlangt nicht nach Glauben, sondern nach Erzählung: wie sieht der Körper eines Untoten aus? War die Wunde schon verheilt und Thomas lässt sie nun platzen? Wieviel Zeit ist vergangen zwischen dem Märtyrium und dieser Begegnung? Warum genügen Worte und Bilder nicht, warum genügt es nicht, von der Auferstehung zu hören und Christus zu sehen, warum will er ihn mit Händen begreifen, warum will man in Körperöffnungen derer die man liebt, wühlen?

All diese Fragen sind Gegenstand dieser Bilderzählung und ich komme damit zum Schluss. Wenn Bilder Geschichten erzählen, dann nicht in erster Linie, damit diese Geschichten verstanden werden - dafür gibt es Kommunikation. Geschichten werden erzählt, um die Lücken und Löcher, die das Wissen von Historie oder der Glauben schliessen, in sich zu bewahren und damit weiter zu wirken.

---

<sup>21</sup> K.J. Pazzini deutet dieses Eindringen als direkt sexuell, indem die Wunde die Form einer Vulva hat, der Körper von Jesus also weiblich gezeichnet ist und die beiden Männer in eine homoerotische Situation verstrickt sind, vgl. K.J. Pazzini, „Caravaggios Powerpoint“, Hamburg 2008 (in Vorbereitung zum Druck).

