

Die Arbeit als Illustrator

Ein Werkstattbericht von Felix Hoffmann

An der Bibliothekarentagung des Kantons Zürich hielt der Aargauer Künstler Felix Hoffmann ein Referat über seine Arbeit als Illustrator, aus dem wir einige Auszüge hier publizieren. Ob es sich um ein Märchenbuch, um ein Jugendbuch oder um ein anderes dichterisches Werk handelt, die Sache des Illustrators bleibt die gleiche, nämlich – mit den Worten Felix Hoffmanns – «den Leser so zum Mitschwingen zu bringen, dass auch sein eigenes Erleben angesprochen wird, das Gefühl zu wecken, dass er das ähnlich auch so erlebt hat.» Von der Art, diese Aufgabe zu lösen, und von den Erfahrungen im Umgang mit Texten geben die folgenden Ausführungen eine Vorstellung.

Es wäre sehr schön, wenn ich sagen könnte, dass es von Anfang an mein Ziel gewesen sei, am Jugend- und Kinderbuch zu arbeiten; das wäre nur zu schön, es war jedoch anders. Ein junger Mann, und besonders ein junger Künstler, greift nach den Sternen, und zu diesen Sternen zählt er wohl Goethe, Dante und Shakespeare, die er als Gymnasiast für illustrierungswürdig gehalten und auch in unverschämter Weise illustriert hat, aber kaum ein Büchlein, das den Untertitel trägt «Wienachtswärstli für die Chliine». Und das war es, was Herr Sauerländer senior im Frühjahr 1932 mir als erste Chance bot. Das Büchlein heisst «Heiligabe», stammt von Ernst Balzli, und ist auch heute, nach 36 Jahren, noch im Handel. Ich war damals 20 Jahre alt und seit zwei Semestern Schüler von Ernst Würtenberger an der Karlsruher Landeskunstschule. Es spricht für den verlegerischen Spürsinn und die menschliche Ueberlegenheit von Sauerländer, dass er mir das Manuskript überfloss, obwohl ich es mit blasierter Herablassung in Empfang nahm. Ich versuchte die 39 Zeichnungen so anständig zu machen, wie es mir damals möglich war —, und bekam zu meiner eigenen Ueberraschung Freude daran. Ich glaube, dass es etwas vom Wichtigsten ist, dass eine Aufgabe mit Freude gelöst wird und dass diese

Freude und spontane Identifizierung mit dem Stoff auch im fertigen Werk fühlbar sein muss. Ich merkte auch, dass ein grundsätzlicher Unterschied zwischen Illustrierung von Jugend- und Kinderbüchern einerseits und Büchern für die «Grossen» andererseits gar nicht besteht, in dem Sinne nämlich, als ob die Arbeit für die Jugend geringere künstlerische Ansprüche stelle und auf der Qualitätsleiter ein paar Sprossen tiefer angesiedelt wäre: Ein Jugendbuch, das nicht so viel Qualität hat, dass es auch Erwachsene anspricht, ist auch kein gutes Jugendbuch.

Wie gesagt, das Büchlein machte mir Freude, es wurde auch sehr freundlich aufgenommen, was Herrn Sauerländer wiederum bewog, mich mit ähnlichen Aufgaben zu betrauen. Ich bin heute dankbar für diese Fügungen, die einer bisher mir selber unbekanntem Neigung entgegenkamen. Den sichersten Zugang zu den Kindern findet man immer noch dadurch, dass man sie ernst und für voll nimmt und sie das auch merken lässt. Ich gestalte meine Kinderbücher nicht mit weniger Sorgfalt als meine bibliophilen Bände.

Es ist mit dem Illustrieren so, wie Georg Christoph Lichtenberg in einem Aphorismus sich über das Schreiben äussert, nämlich: «Es ist fast unmöglich, etwas Gutes zu schreiben, ohne dass man sich dabei jemanden, oder



Illustration zu Gotthelf, Dursli der Brantweinsäufer

eine gewisse Auswahl von Menschen denkt, die man anredet.»

Ich jedenfalls stelle mir immer einen Partner vor, den «ich anrede», und wenn ich dabei an bibliophile Kenner und Sammler denke, dann kann ich auch bestimmte Ansprüche an seine Kennerschaft stellen, ich lasse meiner persönlichen Handschrift freien Lauf; ich weiss, dass auch Auslassungen verstanden werden, ich umspiele mehr den Text und gebe eine Paraphrase.

Was will das Bilderbuch?

Rede ich aber ein Kind an, dann weiss ich, dass Texttreue ein hohes Gebot ist (denn Kinder sind Pedanten, sie nehmen alles für bare Münze und dulden nicht, dass der Wert dieser Münze durch einen Widerspruch in der Illustration in Frage gestellt wird.) Ich gebe mir auch Mühe, die Bilder gegenständlich



Felix Hoffmann

klar, überschaubar und leicht lesbar zu machen und verzichte bewusst auf ein Zurschaustellen von persönlicher Originalität. Was ich aber suche, ist ein grösstmöglicher Reichtum an Einzelheiten, so, dass das Kind nicht so bald fertig ist mit Schauen, und im Buch beim Betrachten immer wieder auf etwas Neues, noch nicht Gesehenes stösst oder sich freut, diese oder jene winzige Einzelheit wieder zu finden.

Eine Kindergärtnerin erzählte mir kürzlich, dass meine Bilderbücher, beim Erzählen einer ganzen Klasse offen vorgewiesen, weniger wirken, als wenn das Kind nachher an seinem Tischchen das Buch vor sich für sich allein hat und sich darin vertiefen und die Geschichte sich selber aus den Bildern nach-erzählen kann. Mich hat diese Beobachtung besonders gefreut, denn sie zeigt einmal, dass die Geschichte aus den Bildern sich vollständig ablesen lässt, und dann, dass das Buch sich nicht nach Art der Werbegraphik anbietet, aber auch gleich erschöpft, sondern Versenkung braucht und dem Kind erst dann richtig erschliesst, wenn es sich Zeit nimmt. Auf einem Fragebogen, den ein Hamburger Schriftsteller mir zugeschickt hatte, stand unter

anderem: «Was will man als Bilderbuchkünstler bei Kindern erreichen? — Schule des Sehens? — Hinführung zur Welt der Kunst? — Zum bewussteren Bilderfassen? — Zur vertieften Schau der Mythenwelt?»

Ich habe darauf geantwortet: Als Bilderbuchkünstler habe ich keine andere Absicht, als den Kindern eine Geschichte zu erzählen und ihnen eine Freude zu machen, vor allem habe ich keine pädagogische Hinterlist.

Oder doch?

Es gibt in unseren Tagen eine sehr grosse Bilderbuchproduktion. Der Grossteil davon ist wirkungssicherer und gerissener, pointierter, — mit einem Wort — *moderner* als meine Bilderbücher es sind. Ich sehe das genau und weiss auch, welches Handicap das für den Verkauf bedeutet, dieser bewusste Verzicht auf die rasch ansprechende und leicht schokkierende Formulierung. Ich sehe aber in dieser heute gängigen Art einen *Einbruch der Gebrauchsgraphik*, eine Gesinnung der «Wirkung um jeden Preis». Ich versuche im Gegensatz dazu mit den vielen Details und der betont individuellen Menschlichkeit meiner Gestalten die Kinder zum Sichversenken zu bringen, zu einem Augenblick des Verweilens, und ich denke, dass das in unserer Zeit etwas sehr Wichtiges und durch seine Seltenheit etwas Kostbares geworden ist.

Neben den Kindern habe ich als Partner noch die Jugendlichen. Während 25 Jahren war ich nebenamtlich an 2 bis 3 Wochentagen Zeichenlehrer an der Aarauer Bezirksschule und habe mich dabei aus nächster Nähe mit den Interessen und Wünschen und der Geisteslage der 12- bis 16-Jährigen vertraut machen und besonders in meinem Fach die bildnerischen Wünsche und ihre Vorstellungskraft kennen lernen können.

Bei meinen Bilderbüchern waren meine Partner nicht eine «Auswahl von Menschen» (wie Lichtenberg sagt) sondern einzelne Kinder, die neben mir sass und jedes einzelne Bild begutachteten: meine eigenen vier! Die Bücher entstanden damals (das erste 1945) für den Hausgebrauch, und an eine Publikation dachte ich damals gar nicht.

Die verlegerische Situation war damals auch ganz anders. Die Käufer waren in den ersten Nachkriegsjahren nicht gewillt, den hohen Preis, den farbige Bücher nun einmal kosten, für ein Kindergeschenk hinzulegen. Das hat sich seither gründlich geändert; den Bann gebrochen hat der Schweizer Spiegel Verlag mit Carigiets wunderschönem «Schellenursli».



Aus einem Skizzenblatt zu Tetzners «Tiermärchen»

Die Entstehung der Märchenbücher

Durch einen Zufall kamen die Bücher dem Leiter des Basler Amerbach Verlages zu Gesicht, der sich daran begeisterte und sich gleich zur Herausgabe von «*Rapunzel*» entschloss, allerdings unter der Bedingung, dass ich die Bilder selber auf den Stein zeichne. Ich hatte das noch nie gemacht, sagte aber zu, und mit viel Glück und Begeisterung gelang die Sache auch. Für jede der 20 Bildseiten musste ich die Farbauszüge auf vier bis fünf Steine zeichnen, was eine Arbeit von 10 Wochen bedeutete. Als es soweit war, dass das Buch geliefert werden konnte, machte der Verlag Konkurs, und das Buch ging unter das Eis.

Erst 1957 wagte der Verlag Sauerländer eine Herausgabe der «*Sieben Geisselein*», wieder unter derselben Bedingung, die finanzieller Natur war, denn ich machte diese Arbeit ohne Entschädigung.

Natürlich war es nicht möglich, die für die Kinder gezeichneten und seither auch durch intensiven Gebrauch ruinös gewordenen Hefte zu reproduzieren. Es musste ja auch noch Text Platz finden, der ursprünglich nicht nötig war, und dann mussten die Bilder auf ein buchherstellerisch günstiges Format gebracht werden und so umgezeichnet, dass ich sie in einer bestimmten Farbskala auf den Stein zeichnen konnte. Diese Handarbeit bedingt auch die zurückhaltende und gedämpfte farbige Haltung meiner Bücher.

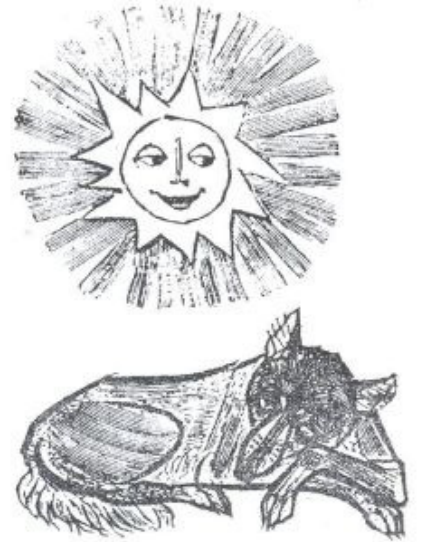
Das Lithographenhandwerk ist ein Gewerbe, das am Verschwinden ist, es hält schwer, noch Firmen zu finden, die über genügend Steine verfügen und über Leute, die sie noch behandeln können in der Phase zwischen der Künstlerarbeit und dem Druck. Das neueste Buch «*Die vier kunstreichen Brüder*» zeichnete ich darum auf gekörnte Azetatfolie, bei welcher die Weiterbearbeitung für die Druckereifirma bedeutend weniger zeitraubend ist. Ich tat das, um ein weiteres Ansteigen der Preise zu verhindern mit dem Erfolg, dass aus den Fr. 12.80 vierzehn Franken wurden. Der Hauptgrund sind die im graphischen Gewerbe üblichen Märchenpreise.

In dem schon erwähnten Hamburger Fragebogen stand auch die Frage: Was meinen sie zu den Argumenten, die Märchen der Brüder Grimm dürften eigentlich nicht angetastet und textlich verändert werden, wie Sie es gelegentlich taten?

Und wieder meine Antwort: Ich bin heute

auch der Meinung, dass die Grimm-Texte die endgültige Fassung der Märchen sind, obwohl es nicht wenige Wendungen darin gibt, die veraltet sind, ohne besonders poetisch zu sein, oder dann phlilisterhaft humorig, oder so stark niederdeutsch lokal gefärbt, dass sie, besonders für unsere Kinder, unverständlich sind. Aber wer dürfte es wagen, diesen grossen Germanisten am Zeug zu flicken?

Es ist ja nicht so, dass die Brüder die Märchen bloss *gesammelt* haben, sie haben sie



Holzschnittelemente zum «Joggeli»

auch bearbeitet und ihnen die gültige Fassung gegeben. Ein Vergleich der Urfassung (sie ist erst vor wenigen Jahren wieder zutage gekommen) mit den späteren Ausgaben zeigt klar, wie weit diese schöpferische Bearbeitung gegangen ist. Fragmente wurden ergänzt, oder Fragmente zu einem sinnvollen Ganzen zusammengefügt. Jakob Grimm, der strenge Wissenschaftler (und übrigens Junggeselle), hätte lieber die Urfassung mit allen Unebenheiten und mundartlichen Färbungen als Dokumente konserviert; Wilhelm, der Kinderfreund, der Ehemann von Dortchen Wild, die ihm einen schönen Teil der Märchen im Gartenhäuschen selber erzählt hat, Wilhelm Grimm, hat als Dichter daran gearbeitet, hat sie bereichert und den Sul geschaffen, den wir heute als den Grimm'schen empfinden. Der stereotype Märchenanfang «Es war einmal» ist in der konsequenten Anwendung von ihm, ebenfalls der Zaubervers «*Rapunzel, Rapunzel, lass mir dein Haar herunter!*»

Diese Grimm'schen Texte sind heute verbindliche Form für die Volksmärchen, und ich habe mich auch immer und ohne jede Kürzung daran gehalten (an die Ausgabe letzter Hand von 1857) — bis auf *eine* Ausnahme! Und das war keineswegs Besserwissererei oder Selbstherrlichkeit, sondern ein Betriebsunfall.

Das war so: Ich hatte meinen Kindern bei vielen Gelegenheiten Märchen erzählt, einfach so, wie ich sie im Kopí hatte, ohne je bei Grimm wieder nachzuschlagen, aber doch immer so, wie ich sie das erste Mal erzählt hatte, weil die Kinder sonst reklamiert hätten! Die Bilderbücher, die ja für den Hausgebrauch meine Worte illustrierten, entsprachen «meinen» Texten. Als der Amerbachverleger nun das Buch herausgeben wollte, wünschte er es genau so. Ich lithographierte die 20 Bilder,

sie wurden gedruckt zur vollen Zufriedenheit des Auftraggebers. «Und nun den Text!» sagte er zum Schluss. Zu meinem namenlosen Entsetzen sah ich, dass der Schluss der Erzählung anders lief als meine gedruckten Bilder. Was blieb mir anderes übrig, als mit dem schlechtesten Gewissen der Welt eben zu «dichten». Das wurde mir von Leuten, die das Märchen sehr gut kannten (es sind zwar gar nicht so viele!), übel angekreidet. In München wurde geschrieben, ich hätte das Märchen enterotisieren wollen (bei Grimm bleiben nämlich die Beziehungen zum Prinzen nicht ohne Folgen, Frau Gothel sagt zu dem Mädchen: Warum werden dir auch die Kleider zu eng, und sie bekommt ja dann in der Wildnis Zwillinge) aber, so fährt man in München fort, was Hoffmann an Erotik vorne hinausgeworfen hat, kommt ihm bei der Hintertür wieder unvermerkt herein. Dabei wurde auf das Bild angespielt, in dem man im Turmfenster das Liebespaar sieht. In der ersten Auflage war die Szene in kühl grünlichen Tönen gehalten mit wenig roten Stellen. In einer weiteren aber war dem Drucker ein Missgeschick passiert: Die Offsetplatte hatte (wie der Fachaussdruck heisst) «angehängt», das heisst, was als winzige Spur hätte drucken sollen, kam nun als volle Fläche. Und das Liebespaar war in einer penetranten Himbeersauce sichtbar.

Doch die Pointe: etliche Jahre später erfuhr ich, dass meine eigene Schlussfassung der auf dem Balkan erzählten entspricht! — Den Schluss mit der vertrockneten Hexe, die ins Krähenest den Jungen zum Frass gebracht wird, die hatte ich allerdings bewusst angehängt auf die Frage der Kinder: «Ja... und die Hexe...?» Der Schluss befriedigt so das kindliche Bedürfnis nach einer ausgeglichenen Schlussbilanz von Belohnung und Strafe. Seit dem ersten, fast zufällig und nebenbei entstandenen Bilderbuch, konzipierte ich aber die Bücher in ihrem Ablauf sorgfältig. In handgrossen Hefchen wird der Gang der Handlung, die Verteilung von Text und Bild auf den vorgeschriebenen 32 Seiten ausprobiert, erst mit wenigen Bleistiftstrichen, später mit ein paar Farbleckchen die Akzente gesetzt und die farbige Haltung gesucht. In mindestens zwei formatgenauen Bildbänden aus Zeichnungspapier wird dann weitergearbeitet, bis die Kinder und die Verleger einverstanden sind und ich selber die Gewissheit habe (es liegen Monate zwischen diesen Stadien), dass das Lithographieren kein zu grosses Wagnis mehr ist.

Als der Zwingli Verlag mit dem Auftrag zu einer *Kinderbilderbibel* an mich gelangte, war ich mir bewußt, wie schwierig es sei, zu diesem tausendfach schon bebilderten und unermesslichen Stoff eigene Bilder zu zeichnen.

Als ich anfang, wusste ich eigentlich nur, was ich *nicht* wollte: Ich wollte kein historisch richtiges Buch machen, auch das Geographische und Ethnographische sollte nur gerade soweit eine Rolle spielen, wie es als ein das Geschehen bestimmendes Element auftrat, z. B. in dem Kontrast Wüste/Garten mit der grossen Bedeutung des Brunnens als Lebensquelle, als Ort der Begegnung und als hinreichender Grund zu Streit, Krieg und Zerstörung.

Was ich ebenfalls vermeiden wollte, war das ekstatische Bekenntnis, wie es der Expressionismus geprägt hat und wie es noch heute für viele die einzig legitime Art ist, die Bibel zu illustrieren mit der offensichtlichen Zurschaustellung der eigenen Ergriffenheit. J. S. Bach hat das in seinen Kantaten und Passionen mit stark pietistischem Einschlag getan (wohlverstanden: ich sage das nicht einschränkend, sondern nur feststellend, meine

Bewunderung für Bachs Werke ist unbeschränkt!). Ich dachte bei meiner Arbeit eher daran, wie Heinrich Schütz die biblischen Szenen komponiert hat. Schütz hat sich ausschliesslich an den biblischen Text gehalten und musikalisch direkt und schlicht ausgedeutet. Es ist bezeichnend, dass Bach in seinen Passionen mit dem biblischen Wort nicht auskommt, sondern lange Arien mit echt barocker Ueberhitzung der Gefühlseinstellung brauchte. Wenn man die Bibel unvoreingenommen liest (und dabei die prophetischen Bücher, die Psalmen und die Apokalypse ausklammert) ist man überrascht, wie wenig gefühlsbetont und sachlich diese Berichte sind, «sachlich» im allerwörtlichsten Sinne: Die Dinge werden beim Namen genannt und die Vorgänge, seien sie natürlich oder übersinnlich, einfach als Tatsachen dargestellt. Das gilt auch für die Evangelien, sogar für die Passion.

Auf diese sachliche, durchaus gegenständliche Weise suchte ich meine Aufgabe zu lösen, die Dinge und Gestalten greifbar und klar darzustellen in der Hoffnung, dass das Unbegreifliche und Undarstellbare indirekt darin auch sichtbar werde. Dabei fiel mir ein, dass das meine Art zu erzählen war, damals, als die Kinder noch kleiner waren. Und da hatte ich wieder meine Partner.

Es ist trotzdem keine eigentliche *Kinderbibel* geworden, ich weiss das. Aber es widerstrebt mir, Kain und Abel oder andere AT-Geschichten oder das Passionsgeschehen zu verharmlosen. Es gibt diese Geschichten als Ausmalbüchlein; und das mag ich nicht!

Der Zeichner und der Autor

Es ist noch etwas zu sagen über das Verhältnis des Zeichners zu den Autoren. Da darf ich bekennen, dass ich mit allen in bestem Einvernehmen und guter Freundschaft zusammenarbeitete, dass keiner mir je willkürlich oder aus Autoreneitelkeit am Zeug geflickt hätte! Sie übergaben mir jeweils mit viel Vertrauen ihre Manuskripte, mit so viel Vertrauen, dass sie nicht einmal Wünsche äusseren, oder höchstens so, wie einer sagte: «Mach mir da ein Bild, dann spare ich mir zwei Seiten Text!»

Die Autoren haben als künstlerisch schaffende Verständnis für die künstlerische Freiheit, auf die auch der Kollege aus der benachbarten Fakultät Anspruch macht.

Wenn ich vom Verlag ein neues Manuskript erhalte, lese ich es in einem Zuge durch. Es ist Dilletantenart, gleich mit dem Illustrieren zu beginnen, ohne das Ganze zu kennen. Pakt mich der Stoff und die Form und habe ich mich entschlossen, die Arbeit zu übernehmen, so wird eine tüchtige Beige Papier zugeschnitten in dem mit dem Verleger abgesprochenen Format. (Ich zeichne die Bilder immer in endgültiger Grösse, oder nur wenig, etwa ein Viertel grösser, aber immer auf das weisse Viereck der Buchseite und das graue des Satzspiegels bezogen.)

Die ersten Notierungen der zur Illustration fruchtbaren Stellen sind sehr zahlreich, meist doppelt so viele, wie zum Schlusse verwendet werden können. An diesen Blättern arbeite ich weiter, bis sie oft nur noch für mich verständlich und gegenständlich lesbar sind. Ich scheid dabei aus, was aus der Reihe fällt, was zu gleichartig ist, oder solche Bilder, die im Buch zu nahe aufeinanderfolgen würden, so dass sich zum Schlusse eine geschlossene und doch spannungsreiche Reihe ergibt.

Mein verehrter Lehrer Ernst Würtenberger hatte mir gesagt: «Nehmen sie eine Illustrationsfolge wie eine Oper: da folgen auch

nicht drei Duette aufeinander, sondern nach dem Duett kommt ein Chor, eine Spielszene, eine Arie, ein Orchesterzwischenstück. Das entspricht nach der Zweifigureszene des Duetts einer Massenszene, einer Rauferei, einer Einzelfigur, einer Landschaft.»

Ist die Folge als solche in diesen Skizzen festgelegt, nehme ich die einzelnen Szenen und komponiere sie bewusst und verstandesgemäss, um sie aus dem Ungefähr in eine feste Form zu bringen. Ich verstehe darunter, die einzelnen Volumen zueinander in Spannung zu bringen, mit Ueberschneidungen und dem simpelsten Wirkungsmittel, dem eindeutigen Kontrast zu arbeiten, aber auch den Ablauf der Handlung zu überprüfen, ob er von vorn nach hinten, von oben nach unten oder von links nach rechts erfolgen soll.

Gerade dieses Links und Rechts im Bilde ist von grosser Wichtigkeit. Ein Bild anzusehen, auch wenn es überblickbar ist, ist auch ein zeitlicher Vorgang, besonders in einem Buch, bei dessen Lektüre das Auge ständig von links nach rechts über die Zeilen gleitet und in gleicher Weise unbewusst auch das Bild abliest. — Auch wenn das im Raum verharrende Bild im Gegensatz zu dem in der Zeit hineilenden Wort als wohlthuender Ruhepunkt, als ein Augenblick des Verweilens empfunden wird.

Die gefühlsmässige Bedeutung von links und rechts im Bilde äussert sich z. B. darin, dass eine Bewegung, (z. B. ein Reiterzug) von rechts einem entgegenkommt, aber auch heimreitet, umgekehrt die Bewegung nach rechts ins Weite geht, in das Ungewisse, und der Leser mit dem Reiterzug mitreitet; denn er identifiziert sich mit der Figur am linken Bildrand. Der Zeichner arbeitet so, wie es die Filmleute mit der «Parteilnahme der Kamera» tun. — Der Graphiker, der Holzschnitte macht oder Radierungen und die Platten seitenverkehrt arbeiten muss, wird besonders scharf mit der Bedeutung der beiden Bildseiten konfrontiert.

Es gibt weitere kompositionelle Mittel, über die der Zeichner als seines geistigen Handwerkszeugs verfügt, und die im Betrachter diese oder jene Empfindung auslösen, ohne dass er merkt, dass das an einer Diagonalkomposition liegt, an Vorherrschen der Waagrechtchen und Senkrechten, an der einseitigen Verteilung von tiefem Schwarz, an der Kopflosigkeit einer Illustration oder umgekehrt an einem Schwer-unten-Aufhocken. Oder am Bildausschnitt, um wieder einen Ausdruck aus dem Filmhandwerk zu brauchen: einer Grossaufnahme oder einer Totalen.

Und bei all diesem handwerklichen Mühen ist eines meiner Hauptanliegen, über dem Durchformen nicht die erste Vision zu verlieren, und über alle verquälten Zwischenstadien wieder zur Frische der ersten Niederschrift zu gelangen.

Friedrich Kayssler, der grosse deutsche Schauspieler hat einmal gesagt: «Jeder Satz hat sein Schwarzes, in das die Sprache treffen muss.» Auch jede Illustration hat ihr Schwarzes in diesem Sinne (jenseits vom graphischen Schwarzweiss!), das heisst, jede soll ihren Wits haben, ihre graphische Pointe, die nur ihr eigen ist.

