
„Himmelfahrt ist ein Fahrstuhl“ *Eine Bildbetrachtung* zu Salvador Dalís 25. Todestag

Thomas Krenski / Darmstadt

Salvador Dalí notierte im Epilog seiner 1942 in New York erschienenen Autobiographie: „Den Himmel habe ich die ganze Zeit durch die Dichte des verwirrten und dämonischen Fleisches meines Lebens hindurch gesucht – den Himmel! (...) Und wo ist der Himmel? Wo ist er? „Der Himmel ist weder oben noch unten, weder rechts noch links, der Himmel ist exakt mitten im Herzen des Menschen, der glaubt!“ P.S.: Bis zu diesem Augenblick habe ich noch keinen Glauben gefunden, und ich fürchte, dass ich ohne Himmel sterben werde.“¹

Es kam anders. Als Salvador Dalí am 23. Januar 1989 starb, hatte er nicht nur seit vier Jahren tagtäglich die heilige Kommunion empfangen,² sondern wurde – seinem Wunsch gemäß – unter dem von ihm 1972 geschaffenen Deckengemälde *Palais des Vends* begraben. Es zeigt ihn und seine Frau Gala³ in einer österlichen Ekstase gen Himmel fahren: „Gala bewies mir mit tausend begeisterten, glühend gläubigen Argumenten, dass ich etwas anderes werden könnte als der „berühmteste Surrealist“⁴. Er hatte nicht zuletzt durch seine Frau und Muse, die er nach 24 Ehejahren 1958 katholisch heiratete, einen Zugang zu jener Wirklichkeit des Himmels gefunden, von dem er noch 1942 glaubte, dass er „ohne ihn sterben werde“⁵. Schon 1944 bekennt er in Gestalt des Protagonisten seines Romans *Verborgene Gesichter*⁶: „Ich weiß nun, der Mensch muss mit Demut zum Himmel aufsehen“⁷.

Von je her war Dalí persönlich und künstlerisch ein Ekstatiker. Als Surrealist wagte er den Aus-Stand in jene Realität, von der er glaubte, dass sie unter oder eben über und also „jenseits“ der vermeintlichen wirklichen Wirklichkeit zu liegen komme. Der Sexualist Dalí suchte mittels der dargestellten sexuellen Ekstase den Aus-Stand in ein unbestimmtes „Jenseits“, fern der Feigheit bürgerlicher Moral. Die Ekstase schlechthin als Aus-Stand des Individuums in das Mysterium Gottes begann sich ihm Anfang der 1940er-Jahre zu erschließen. In sei-

1 S. Dalí, *Das geheime Leben des Salvador Dalí*. München 2004, 691.

2 H.-P. Weigel, *Fleischeslust und Frömmigkeit: Ein Freigeist konvertiert zum Katholizismus*. In: Puyplat, L. / La Salvia, A. / Heinzelmann, H. (Hrsg.), *Salvador Dalí. Facetten eines Jahrhundertkünstlers*. Würzburg 2005, 250–262, hier 253.

3 Erstinformationen bietet: D. Bona, *Gala. Ein Leben*. Frankfurt ²2005.

4 S. Dalí, *Das geheime Leben des Salvador Dalí*, 607 [→ Anm. 1].

5 Ebd., 691.

6 Ders., *Verborgene Gesichter*. Frankfurt 1989. (Original: *Hidden Faces*, 1944).

7 Zitiert nach: I. Gibson, *Salvador Dalí – die Biografie*. Stuttgart 1998, 447.

nem 1951 erschienenen *Mystischen Manifest*⁸ gab er bekannt, dass er sich fürderhin der Integration seiner phantastisch-subjektiven Weltanschauung in die katholische Orthodoxie verschrieben habe. Dieses Vorhaben erhielt durch die von ihm angestregten Privataudienzen bei *Pius XII.* (1949) und *Johannes XXIII.* (1959) Auftrieb. Er huldigte fortan einem „kategorische(n) und fanatische(n) Katholizismus“⁹. *Dalí* dürfte sich von der 1947 erschienen Enzyklika *Mediator Dei* in seinem Vorhaben, sich der „katholischen Malerei“¹⁰ zu verschreiben, ermutigt gefühlt haben. *Pius XII.* hatte dort erklärt, dass „die modernen Bilder und Kunstformen nicht in Bausch und Bogen und aus vorgefasster Meinung verachtet und verworfen werden dürfen“, sondern „der modernen Kunst unbedingt der Weg offen stehen muß zu gebührend ehrfürchtigem Dienst am Gotteshaus und bei den heiligen Handlungen.“¹¹ *Dalí* äußerte dazu programmatisch: „Ich habe die geniale Eingebung, dass ich über eine außergewöhnliche Waffe verfüge, um zum Kern der Wirklichkeit vorzudringen: den Mystizismus, das heißt die tiefste Intuition dessen, was ist, die unmittelbare Kommunikation mit dem Ganzen, die absolute Vision durch die Gnade der Wahrheit, durch die Gnade Gottes.“¹² Im Anschluss an die erwähnte Audienz bei *Pius XII.*, arbeitete *Dalí* wie versessen an seiner *Assumpta* (1952). Der Papst hatte 1950 das entsprechende Dogma verkündet. *Dalí*s eigenwillige Interpretation dazu lautete: „Mariä Himmelfahrt ist der Kulminationspunkt des weiblichen Willens zur Macht, die Über-Frau, die zum Himmel auffährt dank der männlichen Kraft ihrer eigenen Antiprotone.“¹³ Der Ekstatiker nimmt in seinem *Assumpta*-Gemälde (1952) seinen eigenen „Fall“ vorweg: „Bei der Arbeit dachte ich ständig an die Heilige Jungfrau, die durch ihr eigenes Gewicht in den Himmel fällt.“¹⁴

Den reflektorischen Höhepunkt seines nicht nur kategorisch-fanatischen, sondern mystisch-ekstatischen Katholizismus stellt das Programmgemälde *Der Bahnhof von Perpignan* dar, das seit 1978 im Kölner Museum Ludwig zu sehen ist.¹⁵ Es verdankt sich einem seiner „genialsten Einfälle“, die ihm immer „auf dem Bahnhof von Perpignan kommen, während Gala die Bilder aufgibt, die uns per Bahn folgen.“¹⁶

8 S. *Dalí, Manifeste mystique*. Paris 1951. *Dalí* schrieb dieses Manifest als Ausdruck seiner Abwendung vom Surrealismus, dessen Manifest *André Breton* 1924 (*Manifeste du surréalisme*) und nochmals 1930 (*Second manifeste du surréalisme*) formuliert hatte.

9 S. *Dalí, Das geheime Leben des Salvador Dalí*, 622 [→ Anm. 1].

10 Ebd.

11 Enzyklika *Mediator Dei* (20.11.1947), in: AAS 39 (1947), 521–595, hier 590.

12 S. *Dalí, So wird man Dalí*. Zusammengestellt u. präsentiert von André Parinaud. Wien–Zürich–Köln 1974, 245.

13 Ders., *Dalí sagt. Tagebuch eines Genies*. München 1968, 53.

14 Ebd. 71.

15 Eine ausführliche Interpretation aller Details des Gemäldes findet sich in: Kolberg, G. / Gesellschaft für moderne Kunst am Museum Ludwig (Hrsg.): *Salvador Dalí: La Gare de Perpignan – Pop, Op, Yes-yes, Pom-pier. Ausstellungskatalog Museum Ludwig 18. März bis 25. Juni 2006*, Ostfildern 2006.

16 S. *Dalí, Dalí sagt*, 229 [→ Anm. 13].

Das im Sommer 1965 entstandene Monumentalgemälde (295 x 402 cm) gibt im Hintergrund des vorderen Bildteils nur zögerlich den Durch-Blick auf den gekreuzigten „San Salvador“ frei. Erst wenn man die Seitenwunde links der Bildvertikale in den Blick nimmt, gewinnt der gekreuzigte Erlöser Gestalt. Man wird nach und nach seines Körpers, der aus gestreckten Arme und des dornengekrönten Hauptes gewahr. Seinem Antlitz entströmt gleißendes Licht. Während in der Horizontalen sich traditionelle Beter finden, reißt die Vertikale den Mystiker in einem freien ekstatischen Fall in die Höhe.¹⁷

Die Motive der Horizontalen sind dem in Südfrankreich und Nordspanien verbreiteten Andachtsbild *L'Angélus* (1857/59) des Malers *Jean-François Millet* entnommen. Das Original zeigt ein Bauernehepaar ins traditionelle Angelus-Gebet vertieft: „Dieses Gemälde, das auf mich als Kind einen so tiefen Eindruck machte, verschwand auf Jahre hinaus sozusagen ganz aus meiner Vorstellung (...) Aber als ich 1929 eine Reproduktion des Angelus wiedersah, wurde ich plötzlich von demselben Unbehagen befallen.“¹⁸

Was schuf bereits dem Jugendlichen und später dem Erwachsenen solches Unbehagen? Die statische Frömmigkeit, die er in den „regungslosen Silhouetten“¹⁹ dargestellt sah. Zwei erstarrte Gestalten „ohne eine Geste, ohne ein Wort, ohne eine auch nur angedeutete Bewegung“²⁰. Den Kopf gesenkt, statt erhoben. Eine Haltung, die nichts von einer Ekstase hat und als Ausgeburt einer bürgerlich tabuisierenden Spiritualität gelten darf: „Nur keine Grenzüberschreitungen!“ „Alles in Grenzen!“ Diesen Appellen folgte der von *Dalí* feige gescholtene *Millet*, indem er nicht an die Grenze des Todes zu rühren wagte. *Dalí* konnte 1963 durch aufwändige Röntgenuntersuchungen des Gemäldes seine Vermutung erhärten, dass *Millet* den Sarg des neugeborenen Sohnes, den er ursprünglich zwischen die trauernden Eltern positioniert habe und auf den sich die Blicke der Eltern richteten, übermalt habe.²¹ Dadurch habe *Millet* dem Bild seine mystische Tiefe oder Höhe genommen, die den Blick im Sinne einer ekstatischen und österlichen Frömmigkeit hätte nach oben ziehen müssen. Das Motiv dürfte ihn an die statische Trauer seiner Eltern um seinen im Kindesalter verstorbenen, neun Monate älteren Bruder gleichen Namens erinnert haben, die für ihn traumatische Folgen zeitigte: „Zu Hause verfolgte mich ständig die Fotografie des toten Salvador, die regelmäßig nachretuschiert wurde (...) Meine Familie sprach immer nur von ihm, niemals von mir. Man tat so, als sei ich nicht neugeboren, sondern wiedergeboren. Das wurde mein Trauma.“²²

17 *Dalí* selbst erläutert „seinen göttlichen Fall“ in: *So wird man Dalí*, 272–274 [→ Anm. 12].

18 Ders., *Das geheime Leben*, 113 [→ Anm. 1]. Ausführlich äußert sich *Dalí* in: *So wird man Dalí*, 169 [→ Anm. 12].

19 Ebd.

20 Ebd., 171.

21 Ebd., 29; 173.

22 Zitiert nach: L. Thomm-Kuhl, *Ich wurde zweimal geboren. Das Identitätsschicksal des Ersatzkindes Salvador Dalí*. In: Puyplat, L. / La Salvia, A. / Heinzelmann, H. (Hrsg.): *Salvador Dalí*, 17–22, hier 17 [→ Anm. 2].

Dalí wollte ein dem verhassten Andachtsbild gegenüber neues: ein mystisches, ein dynamisches, ein meta-physisches, ein vertikal-österliches Andachtsbild schaffen. Er zeigte sich nicht nur irritiert, sondern empört von der Erstarrung der Betenden, die ihm angesichts der dynamischen Auferstehung Christi und dem „mythischen Thema vom Tod des Sohnes“²³ völlig inkommensurabel erschien.

Millet's Gemälde ergeht sich in Harmlosigkeiten. Es übertüncht die Tode, die der Mensch stirbt und das, was zwischen Menschen zu Grabe getragen wird. Der Tod und die ihm vorausgehenden Tode bringen uns an Grenzen, die ein Erdbeben auslösen, das mit einer Explosion zu vergleichen ist. Wer sich dieser Erfahrung entzieht oder sie spirituell „übermalt“, wer der Grenze als solcher sich zu nähern scheut und sie flieht, statt sich ihr zu stellen, wird sie nicht als Chance zur Grenz-Überschreitung erfahren und noch nicht einmal von Ferne ahnen, was es heißen könnte „grenzenlos glücklich“ zu sein. Mystik sprengt Grenzen. Sie fordert und fördert Aus-Stand statt An-Stand.

Dalí karikierte in den bauerlichen Betern eine Frömmigkeit, die – statt sich der mystischen Vertikale und grenzüberschreitenden Sprengkraft der Auferstehung Christi zu überlassen – starr in der Horizontalen verharret: „Gala betrachtet *Dalí*, wie er schwerelos über seinem Werk (...) schwebt. Darauf sehen wir die beiden beklemmenden Gestalten des *Angelus* von *Millet* im atavistischen Zustand des Winterschlafes.“²⁴

Die Beklemmung löst sich weder, indem die Erstarrten handeln (linke Bildhälfte), noch wo sie (rechte Bildhälfte) distanzlos und jenseits jeder Ekstase *a tergo* kopulieren. *Dalí* glaubte diese Art dumpfer Sexualität in *Millet's* Gemälde angedeutet zu sehen. So etwa in dem Sack auf dem „Fleisch-Schubkarren“²⁵ und der „in die gepflügte Erde gesteckten Gabel“²⁶, der niedergebeugten Haltung der Frau und dem Hut, der das erigierte Glied des Mannes verdeckte. Der *Grand Masturbateur* (1929) scheute lebenslang den Geschlechtsakt. Das weibliche Genital schien ihm „eine feuchtwarme Falle“²⁷ zu sein, die er – verfolgt von einer paranoiden „Mikrobenfurcht“²⁸ – verabscheute. Erst *Gala* erschloss ihm eine „mystische Sexualität“, die ihm „jenseits“ einer unmittelbaren Berührung zu einer über-sexuellen Ekstase verhalf: „Ich habe übrigens im Orgasmus niemals eine ungeheure Freude gefunden. Was zählt, ist all das was voraus geht, weniger übrigens in den Taten als im Geist.“²⁹ Ob man *Gala* in der im Vordergrund über einem Sack und Schubkarren schwebenden Gestalt erkennen darf, über der in entsprechender Distanz ein Holzschuh schwebt?

23 S. Dalí, *Le mythe tragique de l'Angélus de Millet. Interprétation paranoïque-critique*. Paris 1963, 9.

24 Dalí auf der Einladungskarte der Galerie Knoedler zur Erstaussstellung des Gemäldes (New York 1965). Zitiert nach: D. Ades, *Dalí – Die Jahrhundert-Retrospektive*. München 2004, 404.

25 S. Dalí, *Dalí sagt*, 150 [→ Anm. 13].

26 Ders., *So wird man Dalí*, 171 [→ Anm. 12].

27 Ders., *Meine Leidenschaften*. Gütersloh 1969, 68.

28 Ders., *So wird man Dalí*, 80 [→ Anm. 12].

29 Ders., *Meine Leidenschaften*, 162 [→ Anm. 27].



Salvador Dalí, Der Bahnhof von Perpignan © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VG Bild-Kunst, Bonn 2013.
Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_d033360



Jean-François Millet (1814-1875), Das Angelus-Läuten, Zwischen 1857 und 1859, Öl auf Leinwand.
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Foto: © bpk Berlin

Damit sind wir beim Schlüsselbegriff des Ganzen. *Dalís* Osterbild verkörpert den österlichen Aus-Stand: „Die mystische Ekstase ist – entgegen der überkommenen Frömmigkeit des feigen Millet – ‚superfröhlich‘, explosiv, gespalten, superpersonisch, wellenförmig und korpuskular, ultragallertartig, denn sie ist das ästhetische Aufblühen des größten, paradiesischen Glücks, das ein menschliches Wesen auf der Erde finden kann.“³⁰ *Dalí* sah in Tod und Auferstehung Christi eine Grenze überschritten, die er in einem scheinbar banalen Grenzübertritt repräsentiert und auf sich hin individualisiert wusste.

Nicht umsonst trägt das monumentale Gemälde den Titel *Der Bahnhof von Perpignan*. *Dalí* machte diesen banalen Ort zum Dreh- und Angelpunkt seiner meta-physischen Spiritualität. Der Grenz-Bahnhof von Perpignan avancierte zur Chiffre jener Grenze, die der Metaphysiker *Dalí* aufgrund der Auferstehung Christi zu überschreiten sich gedrängt fühlte. Das Hauptmotiv der Vertikale ist *Dalís* konkreter Erfahrung entnommen. Der Anblick des spanisch-französischen Grenzbahnhofes, den er benutzte, um von der iberischen Halbinsel nach Paris zu gelangen und von dem aus er seine Bilder nach Le Havre transportieren ließ, von wo aus er sie Jahr für Jahr zu einer Ausstellung seiner Jahresproduktion nach New York einschiffen ließ, rief in ihm eine „metaphysische Melancholie“³¹ wach. Er erinnerte ihn an eines seiner „tiefsten, dringlichsten Bedürfnisse“³²: „Wie manche Leute über die Physik zur religiösen Wahrheit gelangt sind, hoffe ich dies über die Metaphysik und Kunst zu erreichen.“³³ Wie seine Werke die enge Grenze passierten und den Weg in die „weite“ Welt nahmen, sah er sich – mittels seiner Kunst – die enge Grenze der Physis auf das Meta-Physische hin überschreiten. Theologisch erinnerte ihn der Grenzbahnhof an die durch den Tod und die Auferstehung Christi eröffnete vertikale Perspektive, die ihm in Aussicht stellte, die Grenzen der Physis zu überschreiten. In seinen „zehn Rezepte(n) zur Unsterblichkeit“ fand er „keine verlässliche Methode zur Erlangung der Unsterblichkeit (...) außer einer Gnade Gottes, dem Glauben“³⁴.

Die banale Grenzüberschreitung mutiert zur Metapher einer österlichen Grenzüberschreitung. Dem Güterwagon, dessen Heimatbahnhof nicht umsonst der „jenseits“ der spanischen Grenze gelegene Bahnhof von Perpignan ist, korrespondiert *Dalí* selbst, der in einem mystischen Rausch alle Grenzen und Gesetzmäßigkeiten der Physis überschreitet und ins Jenseits fällt. Er passiert in Christus und mit IHM und durch IHN eine Grenze, die „den Blick auf den Himmelsraum freigibt“³⁵ und ihn dorthin entschweben lässt, wo ihn der dreifaltige

30 Ders., *Manifeste mystique*, 23 [→ Anm. 8].

31 Ders., *Das geheime Leben*, 609 [→ Anm. 1].

32 Zitiert nach: H.-P. Weigel, *Fleischeslust und Frömmigkeit*, 255 [→ Anm. 2].

33 Ebd., 256.

34 S. Dalí, *Dix Recettes d'Immortalité*. Paris 1973, 1.

35 R. Descharnes, *La gare de Perpignan. Entstehung, Umfeld und Einzugsgebiet eines Meisterwerkes*. In: Kolberg, G. / Gesellschaft für moderne Kunst am Museum Ludwig (Hrsg.): *Salvador Dalí, La Gare de Perpignan*, 33–38, hier 36.

Gott – man erkennt IHN in der Zitation eines barocken Dreifaltigkeitsgemäldes dargestellt – jenseits der Grenze empfängt und zugleich frei schweben lässt: „Himmelfahrt ist ein Fahrstuhl. Das Gewicht des toten Christus zieht ihn hoch“³⁶. Ein neues: ein österliches Andachtsbild. Nichts Verkrampftes. Entkrampfung. Entgrenzung. Als flöge man durch Licht gen Himmel. Die *Explosion des mystischen Glaubens im Mittelpunkt einer Kathedrale* hat Dalí in dem 1960 entstandenen Gemälde gleichen Titels wiedergegeben.

Die Mystik des Bahnhofs von Perpignan bleibt trotz dieser Ekstase und gerade in der Vertikale konkret, weil sie inmitten tatsächlicher Grenzerfahrungen und Grenzüberschreitungen antizipiert, was die kosmische Auferstehung Christi einst zu Wege bringen wird, aber doch auch immer dann zu Wege bringt, wenn wir an Grenzen geraten, wenn wir Grenzen überschreiten, wenn wir die Horizontale verlassen, wenn wir spüren, dass uns – was auch immer – „hinanzieht“, wenn wir – wo auch immer – in Ekstase, in den Ausstand geraten oder treten, wo wir uns berauschen, wo uns eine Faszination packt und mitzieht, wo die Liebe uns entgrenzt und unser Geist nach dem Mehr sucht, wo Erstarrung weicht und wir uns einer numinosen Dynamik überlassen. Überall dort gelangen wir unversehens in einen Zustand, in dem wir – oft nur sekundenweise – vor Freude oder verunsichert zu fliegen scheinen und auf andere den Eindruck machen, dass wir schwebten: „Ich sitze auf meiner Bank (im Bahnhof von Perpignan) wie an einem Grenzübergang, ich fühle mich ungebunden, und diese Blicke, die mich einkreisen, versetzen mich in meinen Dalí-Zustand. Ein heftiges Frohlocken, eine monumentale Fröhlichkeit erfüllt mich.“³⁷

Dass dieses Fallen die Erfahrung des Todes einschließt oder als Überschreitung der Grenze aller Grenzen gar voraussetzt, deutete Dalí sowohl in der hintergründigen Darstellung des Gekreuzigten als auch in der scheinbar vordergründigen Figurette seines verstorbenen Bruders an. Dem erstgeborenen (im Alter von 7 Jahren verstorbenen³⁸) *Salvador Dalí* korrespondiert der „eingeborene Sohn“ des Vaters, der kraft seines Todes und Auferstehens den zweitgeborenen *Salvador Dalí* zunächst in die österliche Vertikale katapultiert, bis er schließlich in freiem Fall inmitten der Dreifaltigkeit landet, die dieses Fallen „unendlich sanft in Händen hält“ (*R.M. Rilke*).

Dalí wusste, dass der ekstatische Fall nicht nur fasziniert, sondern ängstigt. Seit wir aus dem Mutterschoß fielen und vor den Karren des Anspruchs zu sein gestellt sind, ängstigen wir uns angesichts der „Geworfenheit“ (*M. Heidegger*). Wir fühlen uns in die Welt geworfen. Wir wissen uns in einem beständigen Fall

³⁶ S. Dalí, *Dalí sagt*, 70 [→ Anm. 13].

³⁷ Ders., *So wird man Dalí*, 173 [→ Anm. 12].

³⁸ Merkwürdigerweise gibt *Dalí* das Alter, in dem sein älterer Bruder starb, mit 7 Jahren an und nennt als Todesursache Hirnhautentzündung (*So wird man Dalí*, 10). Tatsächlich aber wurde *Salvador Dalí* (der Ältere) am 12.10.1901 geboren und starb am 1.8.1903, nicht einmal zweijährig, an einer Magen-Darm-Infektion.

ins Bodenlose. Ein Traum meiner Kindheit: Ich falle in einen Trichter, der mich unabsehbar ins Nichts katapultiert. Als kommentierte *Dalí* meine Traum-Erfahrung kommt er in seinem *Geheimen Leben des Salvador Dalí* auf eine Erfahrung der „Vortraum-Phase“ zu sprechen. Im Moment des Einschlafens stelle sich „das heftige Gefühl“ ein „plötzlich in einen leeren Raum zu fallen und ruckartig aufzuwachen“. Dieses Gefühl stelle eine „brutale Rekonstruktion des genauen Augenblicks der Geburt dar“. *Dalí* schließt mit Verweis auf S. *Freud*: „Alle Angst“ – so *Dalí* – „die wir jemals erfahren ist ein Nachbeben der fürchterlichen Angst, die wir im Augenblick unserer Geburt auszustehen haben.“³⁹

Auch in solchen „Fällen“ fallen wir aber der Ewigkeit entgegen, die, je mehr wir gelernt haben werden, uns fallen zu lassen, je sanfter und ohne beklemmende Umklammerung uns auffangen wird. Eine solche Vorwegnahme dieser Erfahrung erlebte *Dalí*, der ohne sich von *Gala* umklammert zu fühlen, sich von ihr aufgefangen wusste. Es liegt ein ganz sonderbares Glück darin, dass er – während sie die Grenzformalitäten erledigte – im Bahnhof von Perpignan eine grenzüberschreitende Vision hatte, die er später auf die Leinwand bannte.

Mit ihm sind wir „auf der Suche nach einem Chauffeur, der willens wäre, uns zur Grenze zu bringen“⁴⁰.

³⁹ S. *Dalí*, *Das geheime Leben*, 56–57 [→ Anm. 1].

⁴⁰ Ebd., 612.