

Alexandra Portmann: Auf der Suche nach innovativen Formen für Kollaboration. Ein Gespräch zwischen Sandro Lunin (Kaserne Basel) und Alexandra Portmann (Universität Bern).

In: *Festivals als Innovationsmotor?* Hg. v. Alexandra Portmann, Beate Hochholdinger-Reiterer. Berlin: Alexander 2020 (itw : im dialog 4), S. 76–85.

Alexandra Portmann (Universität Bern)

Auf der Suche nach innovativen Formen für Kollaboration

Ein Gespräch zwischen Sandro Lunin (Kaserne Basel) und
Alexandra Portmann (Universität Bern)

Das Gespräch zwischen Sandro Lunin, dem künstlerischen Leiter der Kaserne Basel, und Alexandra Portmann wurde am 16. September 2019 in Basel eigens für den hier vorliegenden Sammelband geführt. Im Fokus des Gesprächs stehen die Herausforderungen von transnationalen Kollaborationen, professionelle Netzwerke in den darstellenden Künsten sowie die Frage nach Innovation für die kuratorische Tätigkeit an einem Festival respektive einem freien Produktionshaus.

Alexandra Portmann: Sie haben im Herbst 2018 die künstlerische Leitung an der Kaserne Basel übernommen und waren zuvor am Zürcher Theater Spektakel sowie am Schlachthaus Theater Bern tätig. Bereits im Schlachthaus haben Sie ein weitreichendes Netzwerk zu international operierenden Künstler_innen aufgebaut und über die Jahre ausgeweitet. Wie gestaltet sich konkret eine solche Zusammenarbeit? Und was ist dabei Ihr besonderes Anliegen?

Sandro Lunin: Grundsätzlich sind für mich die Räume des Internationalen zu unterscheiden, wobei mein persönliches Interesse in erster Linie den sogenannten Kontinenten des Südens gilt, sprich Lateinamerika, Asien und Afrika sowie dem Nahen Osten. Gemeinsam ist diesen Theaterlandschaften, dass es normalerweise keine oder sehr minimale staatliche Subventionen gibt. Entsprechend sind die Bedingungen, unter denen die jeweiligen Künstler_innen produzieren, sehr prekär. Bereits während meiner Zeit am Schlachthaus habe ich deshalb angefangen, mit einzelnen Kompanien langfristige Kollaborationen aufzubauen. Der Impuls für eine solche Zusammenarbeit erfolgt

über die Arbeit eines_einer Künstler_in, doch sind für längerfristige Zusammenarbeiten auch die menschliche Qualität sowie das tatsächliche gegenseitige Interesse an den jeweiligen Arbeitsweisen entscheidend. Erst unter dieser Voraussetzung kann man tatsächlich in einen längerfristigen Dialog treten. Es müssen auch die verschiedenen Möglichkeiten der Kollaboration geklärt werden: Besteht in erster Linie ein Bedarf nach finanzieller Unterstützung oder stehen unterschiedliche Modelle der Kooperation in den Bereichen Regie, Dramaturgie, Bühnenbild, Lichtdesign etc. zur Debatte? Ist allenfalls eine Residenz sinnvoll oder arbeitet der_die Künstler_in lieber in der eigenen Umgebung?

Ich bin davon überzeugt, dass es Sinn macht, sich dabei auf spezifische Theaterlandschaften zu konzentrieren. Weltweit permanent auf dem Laufenden zu bleiben, ist unmöglich. Aus meiner Sicht braucht es eine lange Forschungsphase, im Sinne einer ausführlichen Sichtung. Es braucht sehr viele persönliche Begegnungen, um herauszufinden, mit wem man wirklich diese engen und langfristigen Kooperationen eingehen will. Auf der anderen Seite muss man für ein Festival auch sehr spontan gelungene Produktionen einladen können. Das finde ich einen genauso wichtigen Aspekt. Die Basis für jegliche Kooperation bleibt aber auch hier das gegenseitige Interesse an einem Austausch.

Alexandra Portmann: Sie betonen, dass eine eingehende Recherchephase vor Ort für den Aufbau dieser Kollaborationen unabdingbar ist. Zwecks Recherche und Austausch haben sich über die Jahre verschiedene informelle Netzwerke in den darstellenden Künsten gebildet. Eines davon ist beispielsweise Shared Spaces, in dem Sie ebenfalls lange aktiv waren. Können Sie erläutern, wie sich dieses Netzwerk über die Jahre konstituiert hat und welche Rolle es für Ihre Tätigkeit spielt?

Sandro Lunin: Shared Spaces ist primär auf Initiative der königlichen flämischen Schauburg KVS entstanden. Aufgrund der belgischen Kolonialgeschichte hat die Schauburg einerseits einen kontinuierlichen Austausch mit der Demokratischen Republik Kongo initiiert und gepflegt, andererseits aber auch immer wieder mit dem Raum Palästina

kollaboriert. Ausgehend von diesem Fokus haben sie über zehn Jahre langfristig den Austausch durch Residenzen oder Workshops befördert und dabei auch mit renommierten Künstler_innen wie Anne Teresa De Keersmaeker oder auch Alain Platel zusammengearbeitet.

Ausgehend von dieser Initiative entstand zunehmend der Wunsch, dass Institutionen vom europäischen Kontinent in einen permanenten Austausch mit Institutionen der Kontinente des Südens treten und sich langfristig mit diesen vernetzen. Dabei war uns wichtig, dass jene stets ein Übergewicht behalten und das Netzwerk nicht durch vier oder fünf europäische Partner_innen bestimmt wird. Mit diesem informellen Netzwerk wollten wir primär eine Plattform für den künstlerischen Austausch schaffen. In einem ersten Schritt haben wir versucht, die finanzielle Basis dafür zu schaffen. Denn einerseits wollten wir die Kolleg_innen nach Europa einladen, um ihnen die Möglichkeit für längerfristige Forschungs- und Recherchephasen zu ermöglichen. Gleichzeitig wollten wir aber auch die Möglichkeit schaffen, dass solche Treffen eben nicht nur in Europa stattfinden, sondern vor allem an anderen Orten. In anderen Worten: Wir wollten erreichen, dass der Austausch auch zwischen den Kontinenten des Südens selbst stattfinden kann. Denn obwohl ein großes gegenseitiges Interesse an den jeweiligen Arbeiten (beispielsweise zwischen Südafrika und Brasilien) vorhanden ist, gibt es in diesen Ländern kaum staatliche und finanzielle Mittel für eine entsprechende künstlerische Interaktion. Aber gerade für diese Form des transnationalen Austausches braucht es Subventionen. Unser Vorhaben ist uns bis zu einem gewissen Grad zwar geglückt, langfristig aber auch gescheitert. Denn aufgrund der fehlenden Subventionen liefen wir Gefahr, dass erneut ein Club der Privilegierten entsteht, der es sich leisten kann, in diese Länder zu reisen und Arbeiten zu sichten, ohne dass dies umgekehrt stattfindet. Deshalb liegt Shared Spaces erstmal auf Eis.

Alexandra Portmann: Wie erklären Sie sich diese Sachlage? Weshalb gestaltet sich diese Form des kulturellen Austauschs so schwer?

Sandro Lunin: Es liegt meines Erachtens daran, dass Europa oder auch Amerika, der sogenannte Westen, sich weigert, Mittel in den

Kulturaustausch in einer Form zu stecken, die eben auch Player vom afrikanischen Kontinent, aus Asien oder aus Lateinamerika wirklich ermächtigt. Normalerweise werden Gelder für Kollaborationen bewilligt, in welchen eine deutsche, französische oder englische Gruppe in die jeweiligen Länder reist und mit Künstler_innen vor Ort eine Koproduktion eingeht. Man investiert nie direkt in Gruppen vor Ort, und das scheint mir ein sehr einseitiges System zu sein.

Alexandra Portmann: Ich würde gerne im Folgenden genauer auf die Unterschiede respektive Ähnlichkeiten der Arbeitsweisen im Festivalbetrieb und in einem freien Produktionshaus zu sprechen kommen. Wie gestaltet sich für Sie dieser Übergang?

Sandro Lunin: Ich glaube, es ist tatsächlich ein fließender Übergang, denn für mich gestaltet sich der Unterschied nicht so groß. An einem sehr gut positionierten Festival wie dem Zürcher Theater Spektakel kann man sich leisten, große Produktionen von mehr oder weniger unbekanntem Künstler_innen einzuladen, die dann auch von einer großen Anzahl Menschen gesehen werden. Innerhalb eines Festivals existiert diese Form der Neugier, die in einem festen Haus schwieriger zu wecken ist. Dort kann es riskant sein, eine junge, wenig bekannte interkontinentale Gruppe auf den regulären Spielplan zu setzen und darauf zu vertrauen, dass die Produktion ohne Weiteres funktioniert. In einem Haus muss man viel stärker einen bestimmten inhaltlichen oder auch geographischen Fokus setzen und dabei prüfen, welche inhaltlichen Kombinationen wiederum eine Wechselwirkung erzeugen können, die das Publikum anzieht. Der Vorteil von einem Haus ist natürlich, dass wir hier auch Arbeiten selbst produzieren können. Das heißt, wir können längerfristig zusammenarbeiten und haben aufgrund der neuen Probenbühne an der Kaserne auch die Möglichkeit, Proben und Residenzen anzubieten. Diese Möglichkeiten bestanden im Rahmen des Zürcher Theater Spektakel nur sehr beschränkt.

Alexandra Portmann: Wird durch die Möglichkeiten von Residenzen und Endproben die bestehende Zusammenarbeit mit transnational agierenden Gruppen und Künstler_innen intensiviert?

Sandro Lunin: Grundsätzlich, ja. Es wird sich zeigen, wie stark es uns gelingt, Mittel zu akquirieren, um langfristig mit größeren Gruppen Kooperationen einzugehen. Bis jetzt handelt es sich häufig um Solo- oder Duo-performances, die wir aufgrund der finanziellen Situation tatsächlich realisieren können. Darüber hinaus hängt das sehr stark von den Vorstellungen und Wünschen der jeweiligen Künstler_innen ab, ob sie überhaupt in Basel vor Ort produzieren wollen oder lieber erst für die Endproben anreisen.

Darüber hinaus gibt es auch unterschiedliche Formen der Zusammenarbeit. Manche Künstler_innen schätzen es, wenn man häufig bei den Proben vorbeischaut, andere arbeiten lieber selbstständig. Für mich haben beide Formen absolut ihre Berechtigung. Letztlich ist die Form der Zusammenarbeit von den Wünschen der jeweiligen Kollaborationspartner_innen abhängig.

Alexandra Portmann: Haben Sie als Kollaborationspartner bestimmte Kriterien, bevor Sie in einen langfristigen Dialog treten? Können Sie diese benennen?

Sandro Lunin: Ich glaube, das zentrale Kriterium ist tatsächlich das gegenseitige Interesse an der Arbeit, aus dem heraus dann auch ein gegenseitiges Vertrauen erwächst. Und natürlich spielen auch Qualitätskriterien eine Rolle. Mich persönlich interessieren sowohl inhaltliche als auch ästhetische Strategien. Wie geht ein_e Künstler_in mit einem bestimmten Stoff um? Handelt es sich um einen Stoff, der nah bei einer Person liegt, und welchen Bezug hat sie dazu? Gibt es Andockstellen an diesen Stoff für ein Basler Publikum? In anderen Worten: Wie kann eine Relation für die spezifische Thematik aufgebaut werden? Und ich bin davon überzeugt, dass dies sehr schnell und leicht möglich ist. Denn in den urbanen Zentren scheinen im Moment sehr ähnliche Themen künstlerisch und intellektuell verhandelt zu werden. Entsprechend interessieren mich Künstler_innen, die sich in ihrer Arbeit mit politischen und gesellschaftlichen Themen auseinandersetzen. Und ich denke, dass diese Form der kreativen Auseinandersetzung mit unserer heutigen Zeit bei Künstler_innen aus den Metropolen des Südens zurzeit tatsächlich häufiger anzutreffen ist.

Alexandra Portmann: Mit der Frage nach den Kriterien für die Auswahl gelangen wir in die Nähe des Begriffs des Kuratierens. Dieser Begriff, der aus den bildenden Künsten stammt, wird immer häufiger auch auf darstellende Künste übertragen. Was verstehen Sie darunter?

Sandro Lunin: Für mich umfasst Kuratieren den Prozess einer Auswahl, die aufgrund von Kriterien erfolgt, die stark mit den jeweiligen lokalen Voraussetzungen verknüpft sind. Gleichzeitig spielt für diese Auswahl auch stets der persönliche Geschmack eine Rolle. In meiner bisherigen Tätigkeit als künstlerischer Leiter von Festivals und freien Produktionshäusern habe ich immer in Teams gearbeitet. Für das Zürcher Theater Spektakel hatten wir eine Programmgruppe, genauso ist es der Fall für das Theaterfestival Basel. An der Kaserne selbst arbeite ich sehr eng mit unserer Dramaturgin Hannah Pfurtscheller zusammen. Der Austausch mit einem Team, unabhängig ob die Beteiligten nun Kurator_innen oder Dramaturg_innen genannt werden, ist für mich enorm wichtig, denn dies erlaubt, dass verschiedene Perspektiven auf eine Arbeit geworfen werden. Genauso wichtig in diesem Prozess scheint mir aber auch, wie bereits diskutiert, der Austausch mit den verschiedenen Künstler_innen selbst sowie mit Leiter_innen von anderen Festivals oder Produktionshäusern. Die Vorstellung eines ›großen solitären Kurators‹ ist mir eher fremd. Ich stehe lieber mit verschiedenen Personen in einem permanenten Dialog. Über die Jahre hat sich so auch ein Netzwerk entwickelt, auf das ich mich verlassen kann.

Und letztlich hängen die zu fällenden Entscheidungen über ein Programm auch von den Parametern ab, auf denen ein Festival aufgebaut ist. In welcher Stadt arbeite ich? Wie setzt sich das Publikum des Festivals zusammen? Wie stelle ich eine Vielfalt unter den verschiedenen Tanz- und Theaterformen her? Welche Zugänge kann ich für das Publikum schaffen? Es geht hier ganz konkret um eine spezifische Form der Festival dramaturgie oder eben auch des Kuratierens.

Alexandra Portmann: Diese Parameter sind offenbar aber auch sehr lokal gedacht. Ich denke dabei insbesondere an den Bezug zum Publikum und zu den jeweiligen Interessensgruppen.

Sandro Lunin: Auf jeden Fall muss das Festival am Schluss wieder lokal gedacht werden, obwohl es sich zunächst weltweit öffnet. Wo und warum zeige ich eine Produktion in einem Haus? Unter welchen Bedingungen wird diese Produktion gezeigt und ist es der richtige Platz und Zeitpunkt für diese Produktion? Gibt es Anbindungspunkte für das Publikum vor Ort? Eine wunderschöne Arbeit am falschen Ort zur falschen Zeit kann knallhart scheitern.

Auf der einen Seite muss stets kritisch überprüft werden, was es tatsächlich heißt, eine Gruppe einzufliegen. Wie wird in Basel mit bestimmten künstlerischen Arbeiten und den darin verhandelten Thematiken umgegangen? Wer hat die Hoheit über eine solche Programmgestaltung? Wie können auch Menschen, die eben nicht aus einer weißen, privilegierten Perspektive agieren, einbezogen werden? Und wo muss mit Blick auf diese Problematik die Programmarbeit selbst nochmals neu beziehungsweise anders gedacht werden? Hier handelt es sich um Fragen der Hierarchie. Das sind Fragen der Macht, die sowohl an einem Festival, an einem Produktionshaus für die freie Szene oder auch an einem Stadttheater auf den Tisch kommen müssen.

Alexandra Portmann: Sie beschreiben, dass diese Deutungshoheiten und Machtpositionen in einem steten Prozess des Aushandelns kritisch reflektiert werden müssen. Wie machen Sie das? Vielleicht auch: Mit welchen Expertisen arbeiten Sie dafür?

Sandro Lunin: Konkret für die Kaserne arbeiten wir beispielsweise mit dem Institut Neue Schweiz (INES) zusammen, das sich seit längerem mit Fragen von ›deep diversity‹, strukturellem Rassismus und postmigrantischer Identität in der Schweiz auseinandersetzt. Entsprechend übt die Kooperation mit INES aktiven Einfluss auf unsere Institution und auf unser Programm aus und konfrontiert uns auch mit Fragen wie: Wer arbeitet unter welchen Bedingungen und in welcher Form in unserer Institution? So haben wir beispielsweise eine große performative Nacht organisiert, die von Künstler_innen mit Migrationsvordergrund selber kuratiert wurde.

Alexandra Portmann: Ich möchte im Folgenden gerne auf das Konzept von Innovation zu sprechen kommen. Inwiefern spielt dieser Begriff für Ihre Tätigkeit eine Rolle, sei es im freien Produktionshaus oder an einem Festival?

Sandro Lunin: Ehrlich gesagt, spielt dieser Begriff eine sehr kleine Rolle, denn Innovation ist nicht mein primäres Ziel. Vielmehr ist es mein Anliegen, künstlerischen Arbeiten einen möglichst guten Boden zu bereiten, sie sichtbar zu machen, dafür ein interessiertes Publikum zu gewinnen und einen Austausch zu initiieren. Ich glaube, Innovation wird häufig auch mit einer Fortschrittslogik verwechselt: Etwas ist noch schneller, besser, vielleicht noch digitaler. Was mich aber tatsächlich interessiert, sind neue Formen der Kollaborationen, neue Formen der inhaltlichen Zusammenarbeit, neue Strategien, wie man sich in einer Stadtgesellschaft vernetzt. Da beginnt dieser Begriff für mich Sinn zu bekommen. In Bezug auf Produktionen hat er für mich wenig Sinn. Zwar sind durch die Verschmelzung der Formen zwischen Theater und Tanz neue ästhetische Sprachen entstanden, die man durchaus als innovativ bezeichnen könnte. Ich würde dies aber nicht allzu stark gewichten. Für mich stehen die Strategien im Vordergrund, die sich mit der Frage beschäftigen, wie wir es schaffen, zu einem gleichberechtigten Austausch zu gelangen. Wie schaffen wir es, Arbeiten von jungen Künstler_innen zu zeigen und diese in einen richtigen Kontext zu stellen? Und daran anknüpfend: Wie entwickelt man dann daraus gemeinsam eine weitere konsistente Arbeit? Das sind für mich die wichtigeren Fragen als jene nach Innovation.

Alexandra Portmann: Würden Sie den Begriff der Innovation für die Beschreibung von künstlerischer und kuratorischer Arbeit weiterverwenden? Und falls nicht, welche Begrifflichkeit würden Sie alternativ vorschlagen?

Sandro Lunin: Ich glaube, worüber wir hier eigentlich sprechen, ist die zwingende institutionelle Öffnung für andere Arbeitsweisen. Ich denke, dass die Theaterhäuser stark in komplexen strukturellen Dynamiken verhaftet sind. Und diese aufzubrechen beziehungsweise

stärker von der Kunst aus zu denken und weniger von den konkreten arbeitstechnischen Abläufen, ist wichtig. Außerdem muss darüber nachgedacht werden, wie produktionsorientierte Arbeitsweisen, wie sie in der freien Szene entstehen, übertragbar sind oder kompatibel mit klassischen Stadttheater- und Ensemblestrukturen sowie einem Repertoirespielplan. Diese institutionelle Öffnung geschieht nicht dadurch, dass man beispielsweise eine_n Regisseur_in oder Choreograf_in aus einem afrikanischen Land engagiert und in einem Stadttheater inszenieren lässt. In diesem Fall von Diversität zu sprechen, ist ein großes Missverständnis. Der Prozess müsste zuerst in einem Haus stattfinden, das heißt im Zusammenhang mit konkreten Arbeitsprozessen. In diesem Fall würde man nach einer intensiven Forschungsphase zunächst ein gemeinsames ›Kennenlernprojekt‹ realisieren. Erst auf dieser Grundlage könnte man dann in den eigentlichen Prozess einsteigen. Und gerade hier sind wir wieder beim Thema der Innovation. Denn im beschriebenen Szenario stellen wir uns die Frage, weshalb in bestimmten Strukturen gearbeitet wird und wie diese innovativer, oder eben ›offener‹ gestaltet werden können.

Alexandra Portmann: Das Austesten von neuen, prozessorientierten Arbeitsweisen wird in der Forschungsliteratur häufig mit den Festivalgründungen der 1980er Jahre in Verbindung gebracht. Wie stark haben solche Arbeitsweisen auch auf die lokalen Theatersysteme Einfluss genommen?

Sandro Lunin: Diese Festivals spielen sicher eine wichtige Rolle. An dieser Stelle muss aber auch betont werden, dass solche Formen der Kollaboration in anderen Theatersystemen außerhalb des deutschsprachigen Raums bereits seit Längerem existieren. Ich glaube, dass diese Arbeitsweisen auch aus dem Druck und Zwang entstanden sind, dass unsere Gesellschaften an sich diverser wahrgenommen werden als früher. Die Einheitlichkeit eines weißen Publikums ab fünfzig ist einfach nicht mehr das A und O der Zuschauermenge. Und die Theater müssen sich Gedanken machen, in welcher Form man die nächste Generation als Publikum mit berücksichtigen kann. Ich glaube schon, dass über bestimmte theatrale Sprachen eine Öffnung geschehen kann, in dem Sinne, dass Zugänge geschaffen werden.

Alexandra Portmann: Wo positionieren Sie die Kaserne Basel in diesem Diskurs?

Sandro Lunin: Die Kaserne Basel ist ein Haus der freien Szene. Es ist ein Haus, das darauf aufbaut, wirklich aus Basel heraus in der Basler Region zu arbeiten. Das ist ganz klar die Aufgabe der Kaserne. Jährlich sind wir für rund acht lokale und regionale Gruppen Koproduktionspartner. Meine spezifische Aufgabe sehe ich darin, mich in einem permanenten Austausch mit diesen Gruppen zu befinden, sie auch national und international in einer anderen Form zu vernetzen als sie es bereits sind. Und es zeigt sich schon jetzt, dass da neue Formen von Kooperation und Kollaboration am Entstehen sind. Ich denke, dass das Programm über die Einladungen von Gastspielen, über Residenzen und den kontinuierlichen Austausch mit Künstler_innen nochmals eine andere Diversität aufzeigt. Als Beispiel kann man hier das Projekt Palmasola von Christoph Frick nennen, das in der Kaserne im Oktober 2019 stattgefunden hat. Der Regisseur hat einen starken persönlichen Bezug zu Lateinamerika und ist bei einer längeren Recherche vor Ort auf ein Thema gestoßen, das auch bei uns eine hohe Relevanz hat: das Gefängnisssystem und sein Bezug zum internationalen Drogenhandel. Die Produktion entstand dann in Bolivien und in der Schweiz unter engem Einbezug eines bolivianischen Dramaturgen und den Schauspieler_innen aus beiden Ländern.

Es ist nicht so, dass wir nach der künstlerischen Leitung von Carena Schlewitt und Tobias Brenk die Welt in der Kaserne völlig neu erfinden wollen. Unsere Arbeitsweise sowie fortlaufende Kollaboration mit Künstler_innen der Kontinente des Südens, wie wir sie in den letzten zwanzig Jahren praktiziert haben, nimmt aber klar einen Einfluss auf unser Haus und wird auch im Programm sichtbar. Wir bieten eine Plattform, eine möglichst gut technisch ausgerüstete, dramaturgisch begleitete, kommunikativ gut aufgestellte Plattform, welche künstlerische Prozesse befördert. Wir suchen entsprechend nach innovativen Formen der Kollaboration. Das heißt, um noch einmal auf das Thema Innovation zu sprechen zu kommen: Diese wird genau dann relevant, wenn es um das gemeinsame Entwickeln von inhaltlichen und ästhetischen Strategien geht. Innovation um der Innovation willen ist relativ sinnlos.

Redaktion und Druck wurden unterstützt durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, die Philosophisch-historische Fakultät der Universität Bern und das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern.

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Accademia svizra da ciencias umanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



u^b

Philosophisch-historische Fakultät
Institut für Theaterwissenschaft

u^b
UNIVERSITÄT
BERN

© by Alexander Verlag Berlin 2020

Alexander Wewerka, Postfach 19 18 24, 14008 Berlin
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der aus-
zugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publish-
ing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative
Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingun-
gen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter:
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-535-5

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-556-0

DOI: 10.16905/itwid.2020.6