

Mélissa Bertrand: Du moule à la défiguration. L'identité en jeu dans *Wax* de Renaud Herbin.

In: Uneins – Désuni – At odds. Identitätsentwürfe im Figurentheater.

Hg. v. Laurette Burgholzer, Beate Hochholdinger-Reiterer.

Berlin: Alexander 2021 (itw : im dialog 5), S. 142–153.

Mélissa Bertrand
 (Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle)

Du moule à la défiguration

L'identité en jeu dans *Wax* de Renaud Herbin

Selon David Le Breton, la perception du corps en Occident a connu plusieurs évolutions dont un renversement majeur. Le corps, d'abord lié à l'implication dans la communauté, au rapport avec la nature et le cosmos, n'était pas conçu en opposition avec l'âme. L'avènement d'une société individualiste et cartésienne s'est fait de manière progressive à partir du 14^e siècle en parallèle de l'instauration du système capitaliste et des évolutions de la médecine et de la science. Ce modèle sociétal a eu une série d'impacts dont la mise en valeur du visage comme représentative de l'identité personnelle :

Simultanément à la découverte de soi comme individu, l'homme découvre son visage, signe de sa singularité, et son corps, objet d'une possession. La naissance de l'individualisme occidental a coïncidé avec la promotion du visage. (Le Breton 2017 : 25)

En tant que philosophe du 20^e siècle, Emmanuel Levinas s'est également intéressé au visage, le décrivant comme l'incarnation de l'altérité absolue. Impossible à contenir, pouvant toujours se redéfinir par le biais de la parole, le visage éveille la tentation du meurtre, de l'anéantissement total concomitant à l'impossibilité éthique de tuer. Le visage, c'est l'autre, et l'autre nous rappelle nos propres limites. Mais qu'advient-il si Autrui nous retire même cette possibilité du meurtre en camouflant son visage ? Soustraire volontairement son identité à son interlocuteur_trice et faire régner le silence, n'est-ce pas l'expression suprême de soi, de son «pouvoir de pouvoir» (Levinas 1961 : 215) ? À l'ère de l'anthropocène, de la trace de l'activité humaine, choisir de disparaître au profit de son environnement pourrait être une façon de fondre son identité dans l'altérité, de se décentrer de l'humain, de

laisser surgir la matière. Dans cet article, je proposerai donc une étude de la disparition de la figure humaine derrière la matière dans *Wax* de Renaud Herbin, créé au Théâtre National de Strasbourg en 2016.

Définie comme une »matière en transformation« qui peut »entrer dans un moule« (Herbin 2016) ou s'échapper, la cire prend forme dans le durcissement jusqu'à devenir cassante, mais elle peut aussi fondre ses contours pour demeurer insaisissable. Dans le spectacle *Wax*, le metteur en scène et marionnettiste Herbin met au cœur de sa réflexion sur la construction de l'identité un rapport entre le corps et la matière qu'est la cire. Ce lien paraît évident lorsqu'il suggère que »la cire est une matière naturelle et organique. A la température du corps, la cire commence ses métamorphoses. Dans l'imaginaire collectif, elle est associée à la vie« (ibid.). Il évoque tant sa sécrétion par les abeilles, notamment dans le but d'abriter leurs larves, que l'utilisation qu'en font les humains pour embaumer un cadavre ou constituer des effigies mortuaires. Cet aspect cyclique de la cire est considéré comme une »capacité à toujours renaître« (ibid.) et à exister dans la transformation. Dans *Wax*, une comédienne seule en scène se livre à des expérimentations avec la cire ; elle la réchauffe pour modeler des formes plus ou moins improvisées sur différents types de surface, la laisse refroidir pour y découper de petits personnages et s'y enveloppe ou se cache derrière comme s'il s'agissait d'une autre peau. Le spectacle évolue selon les accidents plus ou moins anticipés de la matière et le bégaiement de la parole qui joue à moduler les mots en faisant trébucher les syllabes pour accompagner les changements d'états et de formes de la cire. Létonnement et les jeux de pouvoir entre l'humain et la matière sont les principes moteurs du spectacle. Ils reflètent, selon Herbin, le développement de l'enfant »par l'expérience et le jeu« (ibid.) qui le mènent à se différencier en tant qu'individu. Comment le rapport entre corps et matière crée-t-il un récit de l'identité ? Comment se manifestent les enjeux de figuration et de défiguration ? Et quel est le statut du visage dans ce spectacle ?

Avant d'aller plus loin, je me dois de souligner mon usage »décalé« de Levinas. Pour ce dernier, les questions d'identité et d'altérité sont posées dans une perspective métaphysique qui différencie l'objet et la matière, considérés comme des »autres« concrets, de l'Autre

métaphysique. Tout ce qui est matériel peut être possédé par la pensée ou donner lieu à une satisfaction immédiate du désir que nous éprouvions à leur égard. Par opposition, notre »désir métaphysique« tend vers »l'absolument autre« (Levinas 1961 : 21 ; en italique dans l'original). C'est un désir qui ne peut être satisfait par un retour à la chose et qui consiste en un appel vers l'altérité suprême (ibid.). Mon analyse, qui laisse apparaître Autrui dans la matière, semble donc contradictoire puisque pour Levinas la véritable altérité ne peut prendre forme dans l'objet (cf. ibid. : 41). Mais il me semble justement intéressant de montrer que l'altérité peut s'exprimer dans certaines formes de théâtre de la matière ou du matériau. Ce cadre précis – la représentation théâtrale s'appuyant sur la matière comme espace de projection – engendre un rapport à l'objet qui est extra-quotidien, possibilité qui n'a pas été, à ma connaissance, traitée par Levinas. La matière n'est pas envisagée dans un rapport pragmatique d'utilisation, ni même de fabrication. Elle est employée parce qu'elle laisse surgir des présences, parce qu'elle est protéiforme et condense, voire amplifie et exemplifie notre capacité à nous identifier et à chercher l'altérité dans ce qui nous entoure. Il s'agit donc d'un usage détourné de Levinas qui encourage une relecture de sa philosophie dans le cadre du champ théâtral.

De la découverte de la matière à la formation du corps : contours, mouvements et expressions

Wax débute pendant que les spectateur_trice_s s'installent dans la salle alors que la comédienne remue de la cire liquide dans un contenant en verre, installé sur une plaque chauffante, permettant de la maintenir à sa température de fonte. Entre laboratoire scientifique et atelier d'artisan, le processus de transformation de la matière est montré en toute simplicité et mis en valeur par l'univers sonore qui amplifie les sons de l'ébullition. Sur une scène quasiment vide, la matière devient rapidement le seul partenaire de jeu de la comédienne, sa première action consistant à donner forme à la cire en la versant au sol, sur une grande feuille en plastique qu'elle va ensuite suspendre pour continuer à faire couler la cire en cours de durcissement. Éclairé par l'arrière, ce



Renaud Herbin, Wax, CDN Strasbourg Grand-Est, 2016 © Benoit Schupp.

panneau de plastique fin et translucide sur lequel la cire s'est étalée est dressé à la verticale et devient rapidement comme un interlocuteur qui se tiendrait debout. La comédienne sépare distinctement son premier geste technique d'étalage de la cire, qui est réalisé de manière très consciencieuse, presque hors-jeu, de son personnage qui se retourne vers la forme obtenue et s'en étonne. Avec une stupéfaction candide, elle entame un dialogue avec la matière, dialogue qui tente de restituer ses étapes de transformation. Le langage trébuche, est malaxé, prend forme et se transforme, jouant avec les sonorités pour faire écho aux mouvements de la matière. Le bégaiement s'appuie sur les assonances ou les allitérations de phrases simples pour montrer comment passer d'un mot à l'autre («Tache – tttt – ttt'en as mis partout la tache! T t tttt t t'était tout ttt toute petitittite petiteee petitititete») tandis que le corps s'attache lui aussi à reproduire ces changements d'états. La comédienne effectue par exemple des gestes très rapides et saccadés pour dessiner dans l'air un rectangle avec ses mains afin de rappeler la forme du contenant dans lequel était la cire chaude puis relâche complètement son corps dans un mouvement légèrement rebondissant pour illustrer la matière une fois répandue sur le panneau de plastique. Le corps suit le mouvement des mots qui se transforment. Il se plie à l'image de la matière et la reflète dans une démarche qui relève quasiment de l'apprentissage mimétique. Le spectacle évolue pendant un temps en alternant expérimentation et imitation en passant sans cesse de la matière, au verbe, au corps. Tout est découverte, tout est construction, tout est en train de se faire comme on apprend à parler, à s'identifier dans un miroir et à appréhender les contours de son corps.

Spectacle tout public qui a été conçu en contact étroit avec des élèves de maternelle (3 à 5 ans), *Wax* questionne la formation de l'identité. Le jeu de la comédienne en est révélateur. Elle s'adresse tantôt à la cire qu'elle tutoie, tantôt aux spectateur_trice_s pour leur relayer son étonnement. La cire s'apparente à un personnage qu'elle contemple sous toutes ses coutures comme un étranger, mais elle devient également son reflet. L'actrice retrace les formes de la tache par ses gestes et projette son ombre dans ses contours comme pour re-former la matière par son redoublement dans le geste humain. Que ce soit par ces gestes répétés de reproduction de la silhouette de la tache, par l'étonnement

marqué de l'actrice ou par les regards adressés à la cire, le parallèle avec la formation de l'image de soi dans le miroir semble valable. Le psychanalyste Jacques Lacan décrit ainsi ce stade du développement, précédant le plein usage de la fonction motrice et du langage :

L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade infans, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet. (Lacan 1949 : 1)

Pour Lacan, le stade du miroir est constitution symbolique de soi qui précède et permet, voire rend nécessaire, «le désir de l'autre» (ibid. : 3), la relation, le manque et l'investissement libidinal. Pour lui, le sujet ne peut s'identifier sans la présence de l'autre à qui s'opposer et la réflexion dans le miroir y est préalable. Dans ce cadre, la cire devient miroir, elle est à la fois le reflet de la comédienne qui permet l'exploration de son corps (puisque l'actrice imite physiquement et traduit verbalement tous les changements d'états de la cire) mais la cire représente aussi l'Autre à qui se confronter. La comédienne lui parle et exerce son propre pouvoir sur elle en la modelant, en la détruisant, en y formant des personnages humanoïdes. La matière n'est pas seulement personnifiée, elle est espace de projection du sujet et de l'altérité. L'usage du langage et sa modulation va dans le même sens. Le langage est aussi matière, il constitue un autre niveau d'apprentissage du rapport entre soi et le monde. Selon Levinas, le langage, ou *logos*, est aussi ce qui permet d'identifier l'Autre en tant que personne qui a son propre pouvoir et qui, par-là, marque nos limites. Autrui ne peut être contenu par nos paroles, il peut toujours parler pour lui-même et se redéfinir. Le langage agit donc comme le visage :

La parole qui porte sur autrui comme thème semble contenir autrui. Mais déjà elle se dit à autrui qui, en tant qu'interlocuteur, a quitté le thème qui l'englobait et surgit inévitablement derrière le dit. [...]



Renaud Herbin, Wax, CDN Strasbourg Grand-Est, 2016 © Benoit Schupp.

Dans le discours, l'écart qui s'accuse inévitablement entre Autrui comme mon thème et Autrui comme mon interlocuteur, affranchi du thème qui semblait un instant le tenir, conteste aussitôt le sens que je prête à mon interlocuteur. Par là, la structure formelle du langage annonce l'inviolabilité éthique d'Autrui [...]. Le fait que le visage entretient par le discours une relation avec moi, ne le range pas dans le Même. Il reste absolu dans la relation. (Levinas 1961 : 212–213)

Dans *Wax*, il y a la volonté de plier la matière – et les mots – à ses propres désirs. De même que la matière résiste ou s'échappe, le langage est heurté et difficile à prononcer bien que ludique. Et c'est cette indomptabilité de ce qui est Autre qui fait sa richesse.

Dans ce duo avec la matière, la comédienne reflète donc la découverte de son identité au travers des contours de son corps (qui sont comparés à ceux de la tache de cire, ou vice-versa), du mouvement mimétique, du travail des expressions faciales (l'étonnement, la curiosité, le fait de regarder la tache comme un personnage) et du langage qui oscille également entre imitation et résistance.

Pouvoir de résistance de la matière :
remettre en question les relations d'identité et d'altérité

La découverte des contours du corps et de sa composition se poursuit lorsque l'interprète touche la cire, pose l'une de ses mains dessus et fait mine de ne plus pouvoir la décoller. D'après Herbin, au cours du spectacle, la cire «devient peau, mue, chair ou carapace jusqu'au cocon habitable. Elle est métamorphose et suggère de nouvelles limites au corps. Elle donne la possibilité d'autres identités» (Herbin 2016). Ce contact de la peau avec la cire qui dédouble la comédienne peut évoquer l'expérience phénoménologique du touchant-touché, concrétisée par l'image d'une personne qui met en contact ses deux mains pour sentir la réversibilité du toucher. Dans cette expérience le corps apparaît à la fois comme un objet que l'on peut palper et sentir de l'extérieur – il est donc une enveloppe définie et perceptible par Autrui –, mais il est aussi ce qui perçoit de l'intérieur, ce qui reçoit des stimuli externes et les analyse. Dans *Wax*, c'est justement la main qui permet cette rencontre avec l'autre peau qu'est la cire. La comédienne, en posant sa main sur la plaque de cire, place ses doigts de manière qu'il y ait un écart entre le majeur et l'annulaire mais pas entre les autres doigts, hormis le pouce. Elle s'empare alors d'un outil qui lui permet de découper la cire autour de sa main et d'en dégager une forme humaine. Le langage reproduit ce passage de l'expérience du touché-touchant (ici de la main qui touche la cire) vers la construction d'une nouvelle identité grâce à un bégaiement qui fait évoluer de l'expression ›une main‹ au mot ›humain‹. C'est la matière, et la tentative de s'en décoller, qui est le moteur de cette transformation.

On voit déjà que la matière est résistance – même si à ce moment la résistance est surtout feinte par le jeu de la comédienne. Et c'est cette résistance qui permet une confrontation avec l'Autre, représenté par la matière. L'actrice entame alors un duo avec le personnage qu'elle a créé : elle lui parle, lui fait découvrir son environnement et imite sa posture lorsque le poids de la cire fait plier le bonhomme en arrière. Elle joue avec la matière qui se déjoue et s'affaisse.

Puis, réalisant que le personnage qu'elle a créé a produit un trou dans la tache initiale, elle se met à l'explorer, à toucher de nouveau

la cire, cette fois en glissant sa main entre la feuille et la surface de la cire et en manifestant une surprise agréable à ce contact. La découverte du corps et de ses sensations continue et génère un nouveau rapport à la matière. Mêlant la déception de déformer ce qu'elle avait d'abord créé et l'étonnement de pouvoir produire de nouvelles choses, la comédienne décolle un fragment de cire assez large puis danse avec. Ce nouveau partenaire de jeu, plus large et lui offrant une marge de manipulation plus importante, l'autorise ainsi à détruire le premier bonhomme en faisant mine de le manger. La définition de l'identité et confrontation avec l'Autre passent par l'expérimentation des sensations (visuelles, haptiques, gustatives...) mais aussi par un geste violent, bien que mis à distance par la dimension comique, celui d'ingérer cette autre identité, de la détruire et de l'assimiler. Sans pour autant parler de cannibalisme, ce geste produit un rapport au corps construit par l'appropriation de l'Autre après découverte de sa résistance, du fait que la matière n'obéit pas même à qui lui a donné forme.

Cette dynamique se poursuit avec la création à l'emporte-pièce de nouveaux personnages qui affrontent la comédienne dans une relation de pouvoir rendue évidente. L'actrice endosse un rôle que l'on devine être associé à celui de la maîtresse d'école qui exerce son autorité sur ses élèves de cire. Quant à eux, ils vont un à un s'enfuir de cette classe imaginaire en formant une chaîne qui leur permet de descendre de la table sur laquelle ils étaient posés. Bien entendu, c'est la comédienne qui les fait avancer, mais elle distingue son rôle technique de manipulatrice marionnettique de son rôle d'actrice qui joue le personnage de la maîtresse. Lorsqu'elle fait avancer les personnages de cire, elle transpose leurs expressions, leur essoufflement dans la tentative de fuite, en bref son interprétation est projetée sur les objets. Le rapport manipulés-manipulatrice est révélateur de cette volonté de plier le monde à ses désirs mais aussi d'en montrer la résistance.

Lorsque le personnage de la maîtresse se rend compte que ses élèves fuient, l'un d'eux répond : »mmm mais mais madame mm madame f'est pas ma faute on est mou on est mou on est mou mou moulé on est tout moulé«. La question du moule, qui est suggérée par le sous-titre du spectacle, *comment sortir du moule*, est relative à celle de l'identité et de la confrontation à Autrui, et conduit à l'acmé du spectacle.

La maîtresse s'empare de son ›chouchou‹ et l'applique sur son torse pour le garder près d'elle, puis elle y additionne tous les autres bons-hommes avant de s'emparer de la forme obtenue par le collage de tous les personnages pour la transformer en masque. Derrière ces identités accumulées, qu'elle a elle-même créées et auxquelles elle s'est confrontée, elle se cache pour mieux s'inventer une nouvelle identité. Le masque (sans yeux, nez ou bouche) ainsi constitué génère une ambivalence. A la fois il retire le moyen que nous avons d'identifier la comédienne en tant que telle – alors qu'elle avait une mimique très expressive, on nous enlève la possibilité d'accéder à sa lecture des événements – mais il lui confère une autre corporéité, notamment parce qu'il n'a aucune adresse, aucun regard.

La parole cesse également, et tout ce qui permettait de constituer l'actrice en tant qu'être semble disparaître avec ce geste de cacher le visage derrière la matière. Pourtant, avec ce masque, on sort d'un geste de manipulation – et donc d'une relation de pouvoir avec la matière – pour faire émerger un personnage nouveau, plus hybride. La comédienne se déplace selon une gestuelle moins humaine, plus animale, très stylisée. Après avoir expérimenté ce premier masque, elle le laisse de côté et se glisse derrière ce qu'il reste de cire sur le panneau, en fait véritablement une peau qui la recouvre et qu'elle ramasse une nouvelle fois sur son visage pour le camoufler.

A chaque disparition du visage, les enfants (d'environ 3 à 5 ans) présents dans la salle cessent complètement de parler et manifestent une forme d'inquiétude¹ en tapant des pieds ou en gémissant. Les rires et le soulagement reviennent avec le retour du visage qui permet de nouveau d'identifier la comédienne. Lorsqu'elle est masquée par la matière, ses gestes explorent une corporéité différente, un autre mode d'existence, un rapport au corps teinté d'altérité puisqu'il se manifeste notamment par une manière de bouger hors des actions humaines qui visent une efficacité quotidienne. Il s'agit juste du plaisir d'être un corps dans l'espace, d'avoir la possibilité d'être par son visage ou de disparaître dans la matière, de se mêler à elle. Avec ce nouveau rapport à la matière, on sort de l'imitation et de l'apprentissage de l'identité – une forme d'indépendance est prise. C'est peut-être ce qui trouble les enfants : alors que le spectacle leur montrait des chemins pour

découvrir leur corps et leur rapport à l'environnement par la confrontation à la matière, les deux éléments fusionnent pour brouiller les frontières, remettre en question ce qui représentait l'identité et l'altérité. La confrontation avec l'autre par le visage devient impossible, il faut la penser en termes plus globaux, en prenant en compte l'environnement et la matière ainsi que la possibilité de ne pas être dans un rapport duel à l'Autre. L'hypothèse de ›faire corps‹ avec l'Autre représenté par la matière permet d'envisager une corporéité plus indéterminée et ancrée dans la possibilité de la transformation. Herbin, évoque le fait que l'interprète »se démultiplie jusqu'à l'absurde d'un corps impossible à tenir, d'un corps augmenté et chimérique où l'imaginaire vient compléter ce qu'il voit apparaître« (Herbin 2016). L' »épiphanie du visage« dont parlent Levinas (Levinas 1961 : 43) et Le Breton (Le Breton 2017 : 46), qui permet d'identifier l'Autre par sa différence, est déplacée au profit d'une épiphanie du corps qui se fait frontière poreuse, du corps qui s'exprime dans et avec la matière. Pour Herbin, »entre le vivant et l'inerte, [la cire] prolonge et transforme le corps. La cire parle de passage« (Herbin 2016). Dans ce spectacle, la transformation de la matière génère la transformation du ›logos‹ et de la figure humaine en dernier lieu. De la résistance de la matière, mise au jour dans un rapport de force et de tentative de donner forme, on évolue vers un rapport d'intégration de l'autre à soi qui fait émerger une nouvelle corporéité, sans visage. Loin de l'expérience du morceau de cire proposée par René Descartes dans les *Méditations métaphysiques*, qui aboutissait à la valorisation de la théorie intellectualiste², la cire est ici employée pour son potentiel de transformation qui, au contraire, stimule l'imaginaire et les sensations. Elle permet de mieux se connaître, d'explorer l'altérité, mais aussi de remettre en question l'anthropocentrisme.

Bibliographie

- Descartes, René (2011) : *Méditations métaphysiques*, Paris : GF Flammarion.
- Herbin, Renaud (2016) : »Wax, comment sortir du moule«, dossier du spectacle, sur : www.renaud-herbin-orh5.squarespace.com/s/WAX-dossier-oct18.pdf (consulté le 15 avril 2020).
- Lacan, Jacques (1949) : »Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique«, communication faite au 16^e Congrès international de psychanalyse, Zurich, 17 juillet 1949, première version parue dans la *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 13, n^o 4, 1949, p. 449–455, sur : www.ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/1949-07-17.pdf (consulté le 15 avril 2020).
- Le Breton, David (2017) : *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : Presses universitaires de France.
- Le Breton, David (2003) : *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris : Éditions Métailié.
- Levinas, Emmanuel (2009) : *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Dordrecht : Kluwer Academic, Livre de Poche Biblio essais.

Spectacle

- Herbin, Renaud (2016) : *Wax, comment sortir du moule*, TJP Centre Dramatique National Strasbourg – Grand Est, Strasbourg.

Notes

- 1 Captation du spectacle réalisée en 2016 au Théâtre National de Strasbourg par Vividcam, disponible sur demande auprès de Renaud Herbin, sur la plateforme Vimeo.
- 2 Descartes, cherchant la meilleure façon de parvenir à la connaissance, prend l'exemple d'un bâton de cire. Il le décrit et l'examine sous sa forme initiale puis nous annonce sa métamorphose à l'approche d'une source de chaleur. Ce changement de forme invalide la possibilité de connaître un objet uniquement de manière empirique puisque les sens sont trompeurs et ne pouvaient anticiper ce changement d'état. Il explique ensuite que l'imagination est également insuffisante à la connaissance parce qu'elle est incapable de se représenter toutes les formes que la cire peut adopter puisque ces dernières sont infinies. Il en déduit que l'entendement est la seule faculté à même de connaissance (cf. Descartes 2011 : 83–87).

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

**UNIVERSITÄT
BERN**

© by Alexander Verlag Berlin 2021

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 auszugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publishing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen, 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): 978-3-89581-565-2

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-572-0

DOI: 10.16905/itwid.2021.12