

THEATER TROTZ ALLEM VORWORT

Inge Arteel

FWO Vlaanderen
Vrije Universiteit Brussel

In seinem Buch *Images malgré tout* (2003) veröffentlicht der französische Bildwissenschaftler Georges Didi-Huberman¹ einen Text über vier einzigartige Bilder, vier heimlich gemachte Dokumentarfotos der Krematorien im Vernichtungslager Auschwitz. Die Diskussion, die die Erstveröffentlichung dieses Textes im Jahr 2000 auslöste, nimmt Didi-Huberman im zweiten Teil seines Buches zum Ausgangspunkt für die Darlegung einer Ethik des Bildes, nicht nur in Bezug auf die Un/Darstellbarkeit des Holocaust, sondern auch auf den Umgang mit Macht und Ohnmacht des Bildes im Allgemeinen.

Die vier Bilder von Auschwitz wurden nach dem Krieg mehrfach reproduziert, jedoch – so belegt Didi-Hubermans Rekonstruktion ihrer Rezeptionsgeschichte – auch manipuliert. Die vorgenommenen Eingriffe zielten entweder auf die Umgestaltung der Bilder in klar erkennbare Ikonen des Grauens – jede Spur der Verschwommenheit wurde retuschiert; manche Gestalten wurden sogar mit einem identifizierbaren Gesicht und Körper versehen – oder auf die Beseitigung der vermeintlich dokumentarisch nicht relevanten Bildmerkmale: Die dunklen Ränder, die wenigstens in einem Fall auf das Gebäude des Krematoriums verweisen sollen, in dem sich der Häftling versteckt hatte um die Leichen zu fotografieren, wurden weggeschnitten.

Sowohl in der ausführlichen Bildanalyse als auch in seiner allgemeinen Bildtheorie spricht sich Didi-Huberman gegen das Bilderverbot aus, das in der Nachkriegszeit über den Holocaust verhängt wurde und bis auf heute von mehreren Forschern und Künstlern verteidigt wird. Nur wer dem Bild die absolute Wahrheit zutraue und abverlange, verzichte lieber auf Bilder des Holocaust, so der Autor. Dagegen betrachtet er Bilder nicht als Offenbarungen absoluter Wahrheit, sondern vielmehr als grundsätzlich fragmentarische und unzureichende Wahrheitsmomente, die sich auf der Schwelle zwischen Unmöglichkeit und Notwendigkeit ereignen.² Gerade in den Lücken, in der Mangelhaftigkeit – in der Unschärfe und den dunklen Rändern zum Beispiel – liege die ethische Kraft des Bildes: Es öffnet einen Riss, einen Blick

¹ Didi-Huberman, Georges: *Images malgré tout*. Paris: Minuit 2003. Deutsche Übersetzung: *Bilder trotz allem*. München: Wilhelm Fink 2007.

² Die Unzulänglichkeit, die für die Sprache gilt, trifft laut Didi-Huberman auch auf das Bild zu: „Il n’y a pas plus d’image, une’ qu’il n’y aurait de mot, de phrase ou de page, uniques’ pour dire le ‚tout‘ d’un réel quel qu’il soit. [...] *l’Unique* veut réduire sans reste la multiplicité des singularités lacunaires. [...] Ne faut-il pas faire avec les impuretés, les lacunes de l’image, ce qu’il faut faire – se débrouiller, se débattre – avec les silences de la parole?“ Ebd., S. 154 f.

in den Abgrund der menschlichen Leiden, aus dem wir lernen können, dass wir, um der Vergangenheit zu gedenken, die ‚Einbildung‘, die Imagination *trotz allem* brauchen.³

Mit ihrem Theater schreibt sich Elfriede Jelinek explizit in die Auseinandersetzung über die Un/Darstellbarkeit und Un/Vorstellbarkeit des Holocaust und der Verbrechen gegen die Menschlichkeit überhaupt ein. Das Theater als Medium der Vorstellung wird in Jelineks Theatertexten zu einem Raum umgestaltet, der die Unmöglichkeit der Vorstellbarkeit wie auch die Notwendigkeit des Sichtbarmachens reflektiert. Jelineks Dekonstruktion mythisch erstarrter Bilder und ihre Kritik der omnipräsenten und -potenten Bildmedien werden von einer Faszination für den Bilderkult und die serielle Reproduzierbarkeit von Bildern begleitet. Gerade der Serialität versucht ihr Theater ein Widerstandspotenzial abzugewinnen: Jelineks Theatertexte öffnen einen Bildraum für verschobene, inkongruente und indifferente – d.h. nicht instrumentalisierbare – Bildserien, die mit ihrem stotternden Rhythmus jeglicher individualisierenden Porträtierung oder authentischen Dokumentation zuwider laufen.⁴ Es ist nicht Jelineks Anliegen, die weggeschnittenen dunklen und unscharfen Ränder wahrhaft zu *rekonstruieren*. Vielmehr treiben diese Ränder, diese nachlebenden, spukhaften Todesreste („La mort fait des restes“⁵) in ihrer unaufhebbaren Abwesenheit die serielle Bildmaschinerie an. So werden Bilder als Störsender *konstruiert*, die verhindern, dass die verschwundenen Opfer der Geschichte als transparente Abbilder eingerahmt und aufgehängt würden. Denn dies käme einem Rückgängigmachen der Auslöschung, einem nochmaligen Abtöten der Toten gleich – und einer abgeschlossenen Sühne für Verbrechen und Verdrängung. Als exemplarisch für diese Arbeitsweise sei hier auf das Stück *Totenauberg* verwiesen und auf den dortigen ‚störenden‘ Einsatz einer zunächst authentisch anmutenden Filmsequenz, die „jüdische Menschen“ zeigt, die sich „zum Transport [sammeln]“. Die Sequenz wird als „ein alter Dokumentarfilm“ präsentiert, wofür aber keinerlei Quellenangabe bürgt. Die Authentizität dieser Bilder wird somit sofort in Frage gestellt: Vielleicht beruhen sie ja zur Gänze auf ‚Einbildung‘, auf Spielfilmfragmenten über den Holocaust zum Beispiel; dennoch üben sie als Teil der Konstruktion des Stücks eine starke Wirkung aus. Die Sequenz wird im Laufe des Stücks in variierender Wiederholung abgewandelt und mit mehreren, teils widersprüchlichen Bedeutungen kontaminiert.⁶

Der Theaterbildraum wird somit um einen Kern der Abwesenheit, des Verschwundenen, konstruiert. Die Leere deutet auf eine Lücke in der Darstellbarkeit hin; die Konstruktion offenbart aber die Leere nicht, sondern verschleiert den Blick auf sie. In Jelineks Theaterästhetik wird diese Verschleierung u.a. von dem Bühnenvorhang metonymisch angedeutet. Jelineks Bühne ist eine mit Vorhängen behangene Fläche. Die vielschichtigen, verschleiernenden Vorhänge tragen in ihren Falten die historischen Bedeutungssplinter und Diskursfragmente in sich. Trotz der inhaltlichen Überfrachtung bleibt dieser Faltenraum leer, weil er der Sehnsucht nach einem Erscheinen, einem Porträt der Verschwundenen zuwider läuft: Zwischen den Falten klafft die Grundlosigkeit der seriellen Darstellung: „Die Leere wird immer nur einer andren Leere geöffnet, der Vorhang wird immer nur vor einem andren Vorhang aufgezogen.“⁷ Die Auseinandersetzung mit Jelineks Theatertexten gleicht einer Bewegung durch diese Schichten hindurch, einer Bewegung, die Jelinek als ‚Fallen‘ oder

³ Ebd., S. 56. Vgl. S. 198 ff. für eine Ausführung über die Ethik der Imagination, welche die Schrecken nicht ‚auf das richtige Maß‘ (*proportionnalité*) zurückführt, sondern gerade mit der *Disproportion* zwischen dem Geschehen und der (sprachlichen, bildlichen) Imagination arbeitet.

⁴ Vgl. zur seriellen Darstellung bei Jelinek: Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink 2005. S. 33 ff.

⁵ Didi-Huberman: *Images malgré tout*. S. 207.

⁶ Vgl. zu *Totenauberg* Arteel, Inge: „Elfriede Jelineks kinematographisches Theater.“ In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater.“ Mediale Überschreitungen*. Wien: Praesens Verlag 2007. S. 23-31. Vgl. auch ebd., S. 32 f., für die Diskussion über diese Filmsequenz.

⁷ Jelinek, Elfriede: „Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler).“ (2006) www.elfriedejelinek.com

„Geworfen werden“ versteht und als „Sturz in den [Theater]Graben“ metonymisch benennt.⁸ Die Bewegung wird sogar mit einem Sturz in die Hölle verglichen: „als würden die Körper aus Kübeln dorthin ins Feuer geschüttet“⁹. Der Vergleich der Wirkung ihres Theaters mit einem Höllensturz macht aus uns, den Rezipienten, Schuldige, die – wohl für unseren Gehorsam gegenüber der Macht des Bildes, für unsere voyeuristische Sehnsucht zum Beispiel, Katastrophen und deren Opfer anzuschauen und diese für welche Zwecke auch immer zu instrumentalisieren – büßen sollten. Zugleich wird hier auch ein Moment der Selbstparodierung der Autorin wirksam: Einerseits führt sich die auktoriale Instanz, die unsichtbar oben im Theater in ihrer Loge sitzt, als Göttin auf, die uns zu dieser Höllenfahrt zwingen will. Andererseits ist die göttliche Autorin ebenfalls machtlos: Im Theater ist sie der Macht des Regisseurs unterworfen, dessen Allmacht freilich ihrerseits von den Schauspielern durchkreuzt wird. Diese wiederum müssen den Kampf mit dem Text bestehen, der sich um Stimm- und Ortlosigkeit und die leere Mitte der Vorstellung dreht. So droht allen Beteiligten dasselbe Schicksal: „Die Halteseile reißen, und wir werden gewiß gleich alle miteinander ins Leere stürzen.“¹⁰

Der Sturz verursacht neue Faltenwürfe, vielleicht sogar Risse im Stoff. Zwar geben diese nie den Blick auf *die* historische Wahrheit frei – an kathartische Erlösung wird nicht geglaubt –, aber der „Sprung in den Abgrund, der sich über die Macht hinwegsetzt, etwas sehen zu wollen, etwas gezeigt zu bekommen“¹¹, lässt die Rezipienten wenigstens „blinzeln“ und öffnet vielleicht, wie Heiner Müller schrieb, einen „Sehschlitz in die Zeit“¹². Aus diesen Rissen spritzen uns die durchaus nicht beruhigenden Erkenntnisse wie „ein heißer kleiner Dampfstrahl, ein wässriger Blitz“¹³ direkt ins imaginierende Auge.

Auf der Brüsseler Jelinek-Tagung *Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater?* (9.-10. November 2006) wurde die Herausforderung der jelinekschen Machtprobe von Teilnehmern/innen aus mehreren europäischen Ländern angenommen. Renommiertere Spezialisten/innen trafen mit angehenden Jelinekforschern/innen zusammen. Ein Ziel der Konferenz war es, den Stellenwert des jelinekschen Theaters genauer zu umreißen, und zwar in dem Kontext der Theatergeschichte und der Geschichte der Aufführungspraxis. Außerdem strebte die Konferenz die Auseinandersetzung zwischen Germanistik und Theaterwissenschaft an, da Jelineks Theaterstücke zum interdisziplinären Dialog zwischen philologischer, dramaturgischer und aufführungsbezogener Analyse geradezu herausfordern. Der vorliegende Band umfasst die überarbeiteten Vorträge der Tagung. Die für diese Ausgabe vorgenommene Einteilung nach Schwerpunkten ist zum Teil kontingent und nicht absolut gemeint; in den meisten Beiträgen wird erfreulicherweise eine interdisziplinäre Perspektive gewählt.

⁸ Jelinek, Elfriede: „Theatergraben (danke, Corinna!).“ (2005) www.elfriedejelinek.com

⁹ Jelinek, Elfriede: „In einem leeren Haus.“ (2003) www.elfriedejelinek.com Vgl. auch Jelineks Text „Der Fall der Körper“ über Peter Paul Rubens’ Gemälde *Das kleine Jüngste Gericht*. Ebd.

¹⁰ Jelinek: „In einem leeren Haus.“ Vgl. Fatima Naqvis Analyse von Jelineks Theater als Vorführung einer Machtprobe. Naqvi, Fatima: *The Literary and Cultural Rhetoric of Victimhood*. New York: Palgrave MacMillan 2007. S. 175 ff.

¹¹ Jelinek: „Theatergraben.“

¹² Müller, Heiner: „Bildbeschreibung.“ In: Haß, Ulrike (Hg.): *Ende der Vorstellung. Heiner Müller Bildbeschreibung*. Berlin: Theater der Zeit 2005. S. 17.

¹³ Jelinek: „Theatergraben.“

Die beiden Eröffnungsvorträge wurden von **Allyson Fiddler** und Ulrike Haß gehalten.¹⁴ **Ulrike Haß** bringt in ihrem Beitrag anhand der Stichworte *Sprache, Figur, Visualität, Bildhaftigkeit* und *Sprechakt* die wechselseitige Beziehung zwischen Jelinek und dem Theater seit den achtziger Jahren auf den Punkt. Haß betont den tiefgreifenden Einfluss des Kinos auf das moderne Theater. In der französischen Kinotheorie findet sie analytische Instrumente, um den figurativen Visualisierungszwang mancher Jelinek-Inszenierungen als Missverständnis zu widerlegen und die „gerissene Beziehung“ von Jelineks Texten zum Theater als Bildraum offen zu legen.

Mehrere Beiträger/innen setzen sich – auf unterschiedliche Weise – mit dem Verhältnis von Jelineks Theater zur Theatergeschichte auseinander. In ihrer akribischen Lektüre von *Ulrike Maria Stuart* untersucht **Evelyn Annuß** die Bedeutung von Friedrich Schiller für Jelineks „nichtdramatischen Gebrauch von Chorfigur und getakteten Stimmen allegorischer *personae*“. Die Theaterästhetik beider Autoren richtet sich gegen das Illusionstheater und gegen eine Psychologisierung oder Vermenschlichung der Figuren. Jelinek schreibt aber Schillers Ästhetik nicht einfach weiter, sondern bringt sie in ein „gegenrhythmisches Stolpern“, das zur Reflexion über die Rhetorizität jeglichen souveränen Sprechens anregt, sei es in den Palästen wie bei Schiller, oder in den Knästen, wie sie heute vom *war on terrorism* produziert werden. **Christina Schmidt** untersucht am Beispiel von Einar Schleefs *Sportstück*-Inszenierung die Beziehung von Jelineks nach-protagonistischen Figuren zur antiken Chorfigur. Im Zentrum ihres Beitrags steht die Elfi Elektra-Figur als Wiedergängerin der tragischen Elektra. **Gérard Thiériot** erörtert anhand von Jelineks ‚Alpendramen‘ und mit Rekurs auf Aristoteles und Brecht, wie Jelinek das Theater in seinen „ursprünglichsten Ansätzen“, nämlich als totalitäre „Waffe des Stärkeren“ dekonstruiert, indem sie „Unordnung“ stiftet. Auch **Moritz Schramm** behandelt das Verhältnis von Jelinek zu Brecht, insbesondere die Frage, ob Jelineks Theaterauffassung eine Radikalisierung oder aber eine Abwendung von Brechts Konzepten beinhaltet. Schramm konstatiert zwischen Brecht und Jelinek eine grundlegende Differenz in der Einstellung zur Theatralik der Sprache. Im Mittelpunkt des Beitrags von **Susanne Böhmisch** steht der Vergleich zwischen Jelineks Theaterästhetik und Antonin Artauds Theaterutopie. Böhmisch kommentiert das Verhältnis aus theaterhistorischer und -ästhetischer Perspektive und widmet dem Ineinanderwirken von Komik und Grausamkeit bei Jelinek besondere Aufmerksamkeit. **Veronique Liard** setzt sich mit den aggressiven Reaktionen auseinander, die Jelineks Person und Werk auslösen. Sie geht in ihrer Analyse u.a. von Freuds und Artauds Schriften über das Theater aus und untersucht, wie sich Jelineks Theaterauffassung zu deren Thesen verhält.

Die Rolle des Körpers in Jelineks Theaterästhetik ist das Thema zweier Beiträge. **Katharina Pewny** stellt sich – mit Blick auf die Entwicklungen in der Theaterwissenschaft – die Frage, wie Körper in Jelineks Theater ‚gelesen‘ werden können. Traumatheoretisch orientiert ist ihre textuelle Analyse der Körper in *Ein Sportstück*; in Stemanns Inszenierung von *Ulrike Maria Stuart* untersucht Pewny die Körper und ihre Bewegungen als „Träger des politischen Sinns“. **Stefan Krammer** nimmt Jelineks Essay „Sinn egal. Körper zwecklos.“ zum Ausgangspunkt für seine Darlegungen, wie in der Aufführung – aber auch schon im Akt des Lesens – der Text als entfleischer, künstlicher Körper aufersteht. Die Stimme spielt in diesem Prozess laut Krammer eine wesentliche Rolle.

¹⁴ Vgl. für Allyson Fiddlers Vortrag ihren Aufsatz „Im Netz der Moral: Monologe, Massenmedien und Mythologie in Elfriede Jelineks *Babel*.“ In: Barnett, David, Moray McGowan and Karen Jürs-Munby (eds.): *Das Analoge sträubt sich gegen das Digitale? Theater der Zeit* 2006. S. 101-112. An der Brüsseler Tagung hat Fiddler die ‚Froschperspektive‘ in *Babel* näher erläutert, und zwar sowohl im Hinblick auf Jelineks intertextuelle Bezugnahme auf Aristophanes’ Komödie *Die Frösche* als auch als dramaturgischen Eingriff in die Stemmann-Aufführung.

Das Verhältnis von Jelineks Theater zur (Geschichte der) Aufführungspraxis bildet einen weiteren Schwerpunkt. Anhand einer eingehenden Analyse von drei Jelinek-Inszenierungen (von *Raststätte*, *Ein Sportstück* und *Das Werk*) so wie deren Rezeption erörtert **Gabriele Dürbeck** die Entwicklung im Verhältnis zwischen der Autorin und dem Regietheater. Diese Entwicklung wird durch eine zunehmende Freigabe des Textes für das Regietheater gekennzeichnet, eine Freigabe, die mit einer immer radikaleren Selbstreflexion der Autorinnen-Position einhergeht. **Nicole Kandioler** konzentriert sich auf die „Demontage des Autorinnen-Subjekts“, wie sie in Jelineks *Sportstück* und in dessen Inszenierung durch Einar Schleef stattfindet, und deren Konsequenzen für das Regisseur-Subjekt. Auch **Stefan Tigges** widmet sich Einar Schleefs *Sportstück*-Inszenierung. Tigges erläutert, wie Schleef sich als Gesamtkünstler in den Text einschreibt und die Aufführung zu einem „Totaltheater“ werden lässt, wobei er vor allem die optischen und akustischen Reize und die Bühne als Bildraum hervorhebt.

Jelineks Kunst des Zitierens hat mehrere Beiträger/innen angeregt. **Andrea Geier** widmet sich Jelineks „totalisierender Amalgamierung“ der literarischen und geistesgeschichtlichen Tradition in *Wolken. Heim.*, namentlich der Hölderlin-Rezeption Heideggers. Diese Praxis, so ergibt Geiers philologische Lektüre, enthält eine selbstreflexive Kritik des Zitierens und Rezipierens als gewaltsamer Verfahren. **Nina Birkner** erforscht Jelineks Autorschaftskonzept des ‚Verschwindens‘ und wie dieses sich – mit Robert Walser als intertextueller Bezugsfigur – in dem Band *Jelineks Wahl*, in dem Theatertext *er nicht als er* und in dessen Inszenierung durch Jossi Wieler manifestiert. **Urte Helduser** untersucht die beiden Wessely-Texte, *Burgtheater* und „Erlkönigin“, anhand der Spuren der ‚legendären‘ Figur Paula Wessely darauf hin, wie sich der „entpersonalisierte Theatertext“ und das „Personenzitat“ zueinander verhalten. Die zunehmende Dekonstruktion des ‚natürlichen‘ Körpers veranschaulicht die Radikalisierung von Jelineks postdramatischer Ästhetik. In dem Beitrag von **Wolfgang Straub** rücken Jelineks ‚Bergstücke‘ – *Totenauberg*, *In den Alpen*, *Das Werk* – in den Mittelpunkt. Straub analysiert die intertextuellen Bezüge zum Bergmythos in der (männlichen) Bergliteratur und Jelineks Dekonstruktion des mythisch geprägten Kraftwerks Kaprun.

Auch das subversive Potenzial in Jelineks Theaterästhetik wird mehrmals thematisiert. Für **Sandro Zanetti** besteht Jelineks ‚anderes Theater‘ darin, dass es den „schlechten Zirkel“ durchbricht, wonach das Rollenspiel des Alltags auf der Bühne einfach und naiv verdoppelt wird. Vielmehr betont Jelinek die Differenz und die Subversivität in der Wiederholung. Ihre Zitattechnik ‚spielt‘ dabei eine wesentliche ‚Rolle‘. **Thomas Ernst** untersucht die subversiven inhaltlichen und formalen Merkmale von *Wolken. Heim.* sowie Jelineks Subversion des Theaters als Institution. Paradoxerweise lässt sich aber rezeptionsgeschichtlich eine zunehmende Kanonisierung Jelineks feststellen, was von der Autorin wiederum ironisch reflektiert wird. **Viktoria Helfer** analysiert die Rezeption von Jelineks ‚Skandalstücken‘ *Burgtheater*, *Präsident Abendwind* und *Stecken, Stab und Stangl* im Kontext der damaligen politischen Entwicklungen in Österreich und erörtert, wie die Stücke die Tradition des Wiener Volkstheaters fortsetzen.

Mit Subversion lassen sich sehr gut die Konzepte Gender und Performanz verbinden. **Mireille Tabah** liest Jelineks Theater als dekonstruktive Performanz des vorherrschenden ‚phallogozentrischen‘ Weiblichkeitsdiskurses. Jelinek arbeitet mit Verfahren der Dezentrierung und parodistischen Umkehrung, wie Tabah mit ihrer Lektüre von *Die Wand* und dem *Babel*-Monolog „Margit sagt“ belegt. Jelineks *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* steht im Zentrum des Beitrags von **Barbara Obst**. Unter Verweis auf die Gender-Theoretikerinnen Judith Butler und Teresa de Lauretis analysiert Obst Jelineks Dekonstruktion von Ibsens *Nora* als Klassiker der Frauenemanzipation. Auch **Ester Saletta**

widmet sich Jelineks *Nora*-Stück und deren Ibsen-Rezeption, sowohl mit Blick auf die theatergeschichtliche Entwicklung als auf die Inszenierung der Geschlechterdichotomie.

Rhetorizität und die Gewalt der Zeichen stehen, *last but not least*, in zwei Beiträgen im Mittelpunkt. **Gunther Martens** untersucht Jelineks rhetorische Figürlichkeit und deren Bühnentauglichkeit, namentlich in den neueren Theatertexten, in denen eine Autorfunktion mit ins Spiel der sprachlichen Gewalt gebracht wird (*Das Werk, Der Tod und das Mädchen* und *Bambiland*). **Karl Ivan Solibakke** erläutert, wie Jelinek in den *Prinzessinnendramen* Walter Benjamins Konzept des dialektischen Bildes einsetzt, um die überlieferten Zeichen des abendländischen kulturellen Gedächtnisses zu dekonstruieren. Jelinek stellt nicht nur die ihnen inhärente Gewalt und Tödlichkeit aus, sondern sieht sich auch mit der Gewalt des eigenen Schreibens konfrontiert.

Verweise auf Jelineks Texte werden mittels eines vereinheitlichten Siglensystems vorgenommen. Die Sigle verweist nur auf den Titel, nicht auf die Ausgabe. Bei der ersten Erwähnung eines Titels wird jeweils die von dem/der Beiträger/in verwendete Ausgabe in den Anmerkungen vermerkt.

Folgende Instanzen haben mit finanzieller und logistischer Unterstützung die Organisation der Tagung und den Druck des vorliegenden Bandes ermöglicht: das Österreichische Kulturforum der Österreichischen Botschaft in Brüssel, der Fonds für wissenschaftliche Forschung – Flandern (FWO) und die *Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten*. Für die großzügige Unterstützung sei ihnen herzlich gedankt. Ein besonderes Dankeswort gebührt Prof. Dr. Heidy Margrit Müller für die hervorragende Kooperation bei der redaktionellen Bearbeitung dieses Bandes.