

Wissen im Druck. Zur Epistemologie der Buchgestaltung 1850-1950

Workshop veranstaltet von Christof Windgätter,
Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte Berlin
Berlin, 12. Dezember 2008

Am 12. Dezember 2008 fand am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin der Workshop „Wissen im Druck. Zur Epistemologie der Buchgestaltung 1850-1950“ statt. Organisiert von Christof Windgätter im Rahmen der Forschungsinitiative „Wissen im Entwurf. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Forschung“ brachte der Workshop Wissenschaftler und Vertreter aus Verlag und Gestaltung zusammen, um sowohl die Entwicklung des Buches in der Moderne nachzuzeichnen, als auch Licht auf die Frage zu werfen, in welcher Relation Gestaltung und Wissensvermittlung zueinander stehen.

Das Buch, so *Michael Cahn* in seinem Eröffnungsvortrag, ist stets umzingelt. In den empirischen Wissenschaften wird es zunehmend als undynamisch abgelehnt und durch elektronische Medien ersetzt, während das Internet als Reinkarnation seines uralten Verwandten, der kontinuierlichen und nichtlinearen Schriftrolle, das Buch als zwischen seinen eigenen Deckeln eingeklemmt entblößt hat.

Die nichtsdestotrotz intensive Beschäftigung mit dem Buch und seiner materiellen Bedingtheit in den Buchwissenschaften lieferte dem Workshop seine Thematik, aber auch den interessantesten Konfliktpunkt. Ob es, nach Siegfried Unseld, „immer um das einzelne Buch“ geht oder um eine Historisierung des Buches als bloß eine von vielen möglichen Textformen war eine der spannendsten Fragen des Workshops. Daran anschließend wurde die Frage aufgeworfen, inwieweit das Obsoletwerden des Buches (sofern man dieses konstatiert) zu begrüßen ist. Können Ansätze, die sich auf die Vielzahl der Texte, die Geschichte des Buches als Ware oder die „Lust am Schriftbild“ (Barthes) konzentrieren, den Anforderungen der Wissenschaftlichkeit gerecht werden? Muss das Bild des Wissenschaftlers und der Wissenschaft selbst erweitert bzw. radikal verändert werden, um die neuen Entwicklungen mitgehen zu können?

Der Workshop griff diese Problematik auf und näherte sich so der Frage nach der Bedeutung druckgraphischer Aspekte von Büchern, Journalen, Zeitschriften etc. für die Hervorbringung wissenschaftlichen Wissens. Welche Wechselwirkungen bestehen zwischen der papierenen Realität einer Drucksache und dem Leseverhalten? Inwieweit können buchgestalterische Strategien als Agenten des Wissens betrachtet werden? Vermag die visuelle Dimension des Drucks eine aktive und/oder strukturierende Rolle in der Wissensproduktion spielen?

In seiner Einleitung „Elemente der Buchgestaltung“ fasste *Christof Windgätter* den Ansatz des Workshops zusammen, indem er die materielle Erscheinungsform von Texten als bedeutenden Faktor in der Wissensproduktion hervorhob. Obwohl der geübte Leser gelernt habe, gerade „keine Buchstaben zu sehen“, hätte doch Gestaltung weit größeren Einfluss auf unser Rezeptionsverhalten und auf die gesamte Wissensvermittlung als wir es uns zumeist eingestehen. Der Gedanke der visuellen Uniformität oder Markenidentität von Texten, wie es ihn nicht erst seit Suhrkamps Regenbogenreihe gibt, prägte den Wissenschaftsdiskurs bis zu dem Punkt, an dem der Markenauftritt wichtiger werde als die „Vernunft des Produktes selber“. Dass die materielle Präsentation einem wie auch immer gearteten Inhalt stets vorausgeht, sollte der Workshop aus-

führen und anhand konkreter Beispiele zeigen. Darüber hinaus sollen die jeweiligen Beispiele aus der Geschichte des Drucks, des Verlegens, Präsentierens (Marketing) und des Gestaltens auf ihren epistemologischen Gehalt befragt werden.

Michael Cahn, Los Angeles: „Wissenschaftliche Serienproduktion: Das Buch unter Druck“

Michael Cahns anregender Vortrag stellte zwei Diskurse einander gegenüber; zum einen den Diskurs um das einzelne Buch und zum anderen den Diskurs ums „Büchermeer“. Ziel des Vortrags war es unter anderem, das einzelne Buch als Erfindung der Neuzeit zu historisieren. Das Buch sei nicht die „Grundeinheit in der Geschichte der typografischen Reproduktion“, sondern „umzingelt von Heftchen, von Ungebundenem und Einseitigem, aber auch von mehrbändigen Werken“. Er betonte dabei die typographische Repetition, die das einzelne Werk im Kontext aller anderen darstelle. Die Entwicklung von der antiken Schriftrolle zum Codex umreißen konstatierte Cahn eine „Abschließung des Buches“ als „absolutes Werk“ und „idealer ideologischer Gegenstand“ mit dem Einsetzen moderner Vorstellungen von Werk, Autor und Verleger. Ironischerweise würden im Zuge dieser Entwicklung Massenkonsum und Buch gleichermaßen zu sakralen Objekten; das einzelne Buch wird als Teil der kommerziellen Strategie heroisiert und ermöglicht im Kontext des Verlegens Autor und Verleger als die prominenten Figuren zu erkennen, zu denen sie heute stilisiert werden. Zugleich wird das Buch als Konsumobjekt jedoch auch zwangsläufig banalisiert. Cahn konzentrierte sich im Folgenden auf das Phänomen der Serie in der Buchproduktion des 19. Jahrhunderts. Die Serie als Verlagsstrategie geht einher mit der Standardisierung der Produktion und der Etablierung eines Standards für die Rezeption, die wiederum auf der Widererkennbarkeit der Serie beruht. In der Serie wird der Verleger als der von den Büchern Getriebene entlarvt, oft spielen weder Titel, noch die Namen des Verlegers oder Autors eine Rolle in Serien. Das einzelne Buch verschwindet im Meer der Bücher. Verlage werden zu Autoren. Ob und inwiefern der „Gigantismus der Serie“ als „Dekadenzerscheinung“ zu bewerten ist, blieb als Frage offen. Im 20. Jahrhundert, so Cahn, wurde das System der Serie als „Mechanik der Elitenbildung“ gänzlich zerstört, nicht zuletzt dadurch, dass das Prinzip der Serie Einzug in den akademischen Betrieb hielt. Akademische Qualität werde heute an der geradezu seriellen Produktivität von Wissenschaftlern gemessen.

In der Diskussion ging es um verschiedene Aspekte der Serie; zum einen wurde das „Phänomen des ungelesenen Buches“ unterstrichen, d.h. die Tatsache, dass Serien oft eher der Bibliotheks- als der Wissensbildung dienen. Auf der anderen Seite beanspruchen seriell herausgebrachte Handbücher oft eine Art Ende des Diskurses. Dass Bücher eben auch noch andere Funktionen haben als das Gelesenwerden sollte in jede Diskussion der Geschichte der Texte einfließen.

Ernst-Peter Biesalski, Leipzig: „Mit der Perfektion der Maschine: Vom Hand- zum Maschineneinband“

Ernst-Peter Biesalskis Vortrag widmete sich dem Wandel von der handwerklichen Buchherstellung zum rein industriellen Buchbindereigewerbe, der sich in Deutschland in sehr kurzer Zeit vollzog. Insbesondere neue Maschinen sowie die Barsortimenten als Zwischenhändler zwischen Verlag und Buchhändler spielten hier eine große Rolle. Barsortimente kauften broschiierte Werke auf, banden sie auf eigene Kosten und verkauften sie anschließend zum üblichen Verlagspreis direkt an die Buchhändler. Während Mitte des 19. Jahrhunderts broschiierte Texte, die entweder gar nicht oder im Nachhinein einzeln gebunden wurden, noch die Norm waren, brachten die Barsortimente die Verlagsedition auf den Weg. Die einsetzende Maschinesierung in der Buchproduktion Anfang des 19. Jahrhunderts ermöglichte prachtvolle Bände, die trotz ihrer Herstellung in Großbetrieben mit individuellen Umschlägen versehen wurden. Im „Klassiker-Jahr“ 1867 kamen im Zuge der „Hempel-Reihe“ verstärkt einheitliche Reihen heraus. Gustav Hempel war ein populärer Verleger, der sich neben ein Vielzahl an äußerst unterschiedlichen Themengebieten gegen Ende seiner Karriere den deutschen Klassikern und der Literaturgeschichte widmete. Sein Lebenswerk, die „Nationalbibliothek sämtlicher

deutscher Klassiker“ in 248 Bänden, kam 1867 raus und vereinte die Werke von Goethe, Schiller, Herder, Lessing und vielen anderen wichtigen Literaten der Zeit. Zur Illustration des Wandels vom Handwerk zur Buchindustrie zeigte Biesalski verschiedene Umschlag- und Heftungstechniken so z.B. die „erzählenden Einbände“ der 1880er, die auf dem Umschlag Motive aus dem Buchinhalt aufgriffen. Der Historismus in der Gestaltung dieser Einbände reichte von der romantischen Begeisterung für das Mittelalter über Neorokoko zur Neorenaissance mit Gründung des deutschen Reiches. Ab 1900 lässt sich dann bereits eine Polemisierung gegen diese Prachtbände konstatieren, deren Ablehnung in der Folge auch zunehmend zur Verdrängung des Handwerks aus dem Bewusstsein führen sollte.

In der Diskussion ging es vor allem um die neuere Entwicklung der Buchbindekunst. Während in einer Wortmeldung die Neuauflage des Prachtbandes bemerkt wurde, wurde an anderer Stelle danach gefragt, ob der Prachtband möglicherweise ein Krisenphänomen oder aber der Versuch einer Kompensation der Konkurrenz von anderen Medien sein könnte. Ein entscheidender Faktor in der Buchproduktion und -gestaltung, auf den in der Diskussion verwiesen wurde, ist die Ausbildung von neuen Berufen, die die ästhetischen Entscheidungen dem Handwerk entzogen. In den 1890er gab es so auch Handbindeabteilungen in den Großverlagen. Der Handeinband wurde paradoxerweise zum Vorbild des industriellen Einbands. Bezüglich der Frage, welcher Entwicklung Vorrang zu geben ist, der Nachfrage des Lesepublikums oder der technischer Neuerung in der Einbandgestaltung, antwortete Biesalski, das Publikum sei mit den Einbänden (heute wie damals) „angefixt“ worden und habe so bestimmte Begierden entwickelt.

Volker Mergenthaler, Marburg: „Wie aus dem Grafen Khevenhüller ein ‚zierliches Vielliebchen im Taschenformat‘ wird: Eichendorffs Blick auf die ‚ungeheure Maschine‘ der Literatur“

Von der literaturwissenschaftlichen Seite beleuchtete *Volker Mergenthalers* Vortrag, wie „das Innen des Buches über das Außen nachdenkt“. Eichendorffs Schlüsselerzählung „Viel Lärm um Nichts“ zeigte er als mit der Buchproduktion auf eigentümliche Weise verknüpft. In einer Szene der Erzählung betrachten die beiden Hauptpersonen, der Graf Khevenhüller und die Gräfin Aurora, fasziniert eine seltsame Maschine, die „zierliche Vielliebchen“, populäre Romane, unter Beihilfe von „zahllosen Männchen“ magisch auszuspuken scheint. Die gesamte Buchproduktion erscheint in der Erzählung als verzaubert und für den nicht-involvierten Leser gänzlich unbegreifbar. Eichendorffs Text mit Wilhelm Hauffs Gedanken in „Die Bücher und die Lesewelt“ vergleichend, argumentierte Mergenthaler, dass beide Texte neben einer Faszination an der Magie des Buches wenig Interesse an den konkreten Produktionsvorgängen haben. Statt einer genauen Auseinandersetzung mit der Buchherstellung assoziieren beide Buchdruck und Kochkunst. Eichendorffs Beschreibungen in „Viel Lärm um Nichts“ spielen dabei vor allem auf Analogien zwischen dem Buchdruck, der Getreidemühle und dem Verdauungsprozess an. Trotzdem bliebe bemerkenswert, dass Eichendorffs Novelle über ein Wissen von den Prozessen verfügt, welches eine „Spitze gegen sich selbst“, gegen den romantischen Literaturmythos darstelle.

In der anschließenden Diskussion wurde kommentiert, dass die Produktion selbst bei Eichendorff ein „black box“ bliebe. Der Literaturproduktionsprozess dürfe nicht geöffnet werden, weil die Literatur sonst Gefahr laufe, sich als Handwerk zu entpuppen. Die Unbestimmbarkeit und beinahe zwangsläufig erscheinende Ungreifbarkeit des Produktionsprozesses für die Eigenbetrachtung von Literatur ist ein Thema, das in jedem Fall zu weiteren Arbeiten ermutigt.

Wulf D. von Lucius, Stuttgart: „Gestaltungskonzepte vs. Produktionsrealitäten“

Wulf D. von Lucius stellte in seinen Überlegungen zunächst ein Modell von Textproduktion im Rahmen eines Verhältnisses von Markt (Außen) und Inhalt (Innen) vor. Während der Inhalt zur Individualisierung tendiere,

sei der Marktanteil gänzlich der Standardisierung unterworfen. Typografie, so von Lucius, könne als Teil der Botschaft des Autors verstanden werden. Das Konzept einer sinnstiftenden Typografie sei zudem uralte. In jüngster Zeit arbeiten Autoren immer mehr am Layout mit, während gleichzeitig das Marketing alle anderen Bereiche zu übertreffen scheint. Verlage verändern und vereinheitlichen „traditionell“ ihre Produkte um sich einen „Imagevorsprung“ zu verschaffen, indem sie verschiedene Auftritte für unterschiedliche Segmente kreieren. Für die Zukunft prophezeite von Lucius jedoch eine zunehmende Veruneinheitlichung, vor allem durch die unterschiedliche Ausstattung der Verlage in der Gestaltung. Die Produktionsrealitäten schlugen sich so auch im Inneren der Bücher nieder. Wo zuvor die Zweischriftlichkeit (Fraktur und Antiqua) geherrscht habe, sei es heute möglich verschiedene Schriftbilder in ein und demselben Buch zu finden. Die technischen Möglichkeiten vor allem in der Produktion von wissenschaftlichen Büchern in der digitalen Druckvorstufe haben aber auch enorme Verbesserungen in der Darstellung von Fachinhalten bewirkt. Zugleich appellierte von Lucius, einen einheitlichen Auftritt von Verlagsprodukten zumindest in bestimmten Bereichen beizubehalten.

Die Diskussionsteilnehmer waren sich im Anschluss vor allem uneinig über die Frage, ob die Vor- oder die Nachteile bei der digitalen Produktion von Büchern überwogen. Bringt die Bearbeitung mit dem PC hauptsächlich Fortschritte oder führt sie zur ästhetischen Abstumpfung des Publikums durch die oben erwähnten Gestaltungs- und Produktionsbedingungen? Auch die zunehmende Produktion von Büchern in Entwicklungsländern und der extreme Preisdruck spielten hier mit rein. Oft sei Kommunikation in den Verlagen schwierig – besonders wenn der Autor zum Gestalter mutiere – ein hoher Standard von Visualisierung aber für Wissenschaftsbüchern zunehmend eingefordert werde. In einer pessimistischen Endnote wurde konstatiert, dass die letzten Jahrzehnte für den Büchermarkt vor allem didaktische, nicht aber ästhetische Verbesserungen gebracht hätten.

Nina Schleif, München: „Zwischen Monotonie und Moderne: Das Buch im Schaufenster“

Nina Schleifs Beitrag drehte sich um die Frage, der sich Dekorateur, Psychologen, Buchverkäufer und Künstler Anfang des letzten Jahrhunderts stellen mussten: Wie präsentiert und verkauft man „Flachwaren“? Entscheidende Impulse kamen laut Schleif vom Deutschen Werkbund, der um 1900 das Schaufenster als Kulturaufgabe entdeckte. Der Händler wurde zum Kunsterzieher im Kampf um die Erziehung zum Geschmack. Der Druck auf Warenhäuser, ihre (Flach-)Waren ansprechend zu präsentieren stieg um 1920 und inspirierte zahlreiche Lehrbücher und Schaufensterkurse. Schleif zeigte hierzu einige zeitgenössische Fotografien, die die Paläste aus Büchern in den Fenstern, die auf Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie beruhende Anrichtung der Bücher zum „Blickfang“, anschaulich machten. Die Besonderheit des Buchfensters liegt laut Schleif in der Buchform und seiner Eigenschaft als Ware. Mit Ausnahme des Schaukastens und des Buchautomaten sei es ungemein schwierig, der „Verniedlichung des Buches“ (oder Bemitleidung) zu entkommen. Dies hänge auch mit dem verzweifelten Versuch zusammen, das Buch nicht als Ware wie jede andere, sondern als „immaterielles Erzeugnis“ abzusondern. Ende der 20er Jahre schwenkten die Schaufensterdekorateure merklich auf den neuen politischen Kurs der Nazis ein. Schaufenster wurden zu Orten der „sittlichen Reinigung“ und der Heldenverehrung. Diese Entwicklung bedeutete jedoch keineswegs einen Bruch, sondern machte sich die Erkenntnisse der Psychotechnik Münsterbergs weiter zu nutze. Während Schaufensterexperimente nach dem 2. Weltkrieg suggerierten, der Verkauf von Büchern sei durch visuelle Aufbereitung steigerbar, konnte eine zeitnahe Studie (Giese-Hüser Umfrageauswertung einer Befragung zum Kaufverhalten, 1921) keinen Zusammenhang zwischen Buchverkauf und Schaufenstergestaltung erkennen.

Die Redebeiträge thematisierten überwiegend die Kontrollfunktion des Schaufensters als „Auge des Ladens“. Am vielleicht effektivsten mit Hilfe von Plakaten finde eine Formatierung des Betrachters durch das Schaufenster statt. Ein erfolgreiches Schaufenster sei das, welches dem Betrachter suggeriere, dass er/sie aus eige-

nem Antrieb kaufen wolle. Gleichzeitig gelte für den Buchgestalter heute, dass er/sie als Plakatgestalter im Kleinen zu verstehen sei. Die Studie zur Kaufmotivation wurde als unkritisch hinterfragt, da sie die angegebenen Kaufmotivationen (die ja eigentlich unbewusst sein sollten) zu direkt als tatsächlichen Beweggrund akzeptiert habe. Jedoch haben auch spätere Experimente, wie etwa Passantenbeobachtungen, keine konkreten Ergebnisse für die größere Wirksamkeit der Gestaltung von Schaufenstern ergeben.

Patrick Rössler, Erfurt: „Die Hygiene des Optischen. Neue Typografie, Typofoto und der Buchumschlag zwischen den Kriegen“

In den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts „erschütterte eine typografische Revolution die europäische Gebrauchsgrafik“: Die Neue Typografie vertrat eine neue strenge Einfachheit inspiriert vom russischen Konstruktivismus, dem Dadaismus und Futurismus. Um diese neue Schule des „gesunden Sehens“, die gelegentlich als „Neue Typografie“, „Elementare Typografie“ oder als „Bauhausstil“ auftaucht, ging es im letzten Vortrag der Tagung. Der Vortrag gliederte sich in fünf Punkte: 1. Neue Typografie, 2. Ideologisierung, 3. Fotografie, 4. Moderne Gestaltung und fünftens einen Ausblick auf den Funktionalen Ekklektizismus nach 1933. Er bezog sich dabei besonders auf Wehdes „Typografische Kultur“ (2000). Die Neue Typografie ist nach Rösslers Hauptthese ein Indikator für Modernität, dessen ursprünglich politischer Gehalt als rein ästhetischer bis heute überdauert hat. Ihr Funktionalismus leitet sich aus verschiedenen Bewegungen der Moderne her, so z.B. aus dem Dadaismus, dem Deutschen Werkbund, Neoplastizismus und Suprematismus. Ab 1923, und mit Laszlo Moholy-Nagys manifestartigem Aufsatz für den Katalog zur Bauhaus Ausstellung in Weimar, lässt sich ein einheitlicher Typ in den Publikationen des Bauhauses feststellen. Moholy-Nagy sprach sich darin für die „klare Mitteilung in der eindringlichsten Form“ aus, die die Lesbarkeit über alle anderen Ansprüche stellen solle. Das Schlagwort der „Hygiene des Optischen“ wurde später durch Jan Tschichold aufgegriffen und in dem Sonderheft „elementare typographie“ der „Typographischen Mitteilungen“ popularisiert. Den Aspekt der Ideologisierung des „Neuen Typs“ adressierte Rössler zum einen auf formaler Ebene – der Vorwurf der Ornamentalität wie ihn die Neue Typologie gegen alle vorherigen Schulen richtete, muss auch im Hinblick auf ihre eigene Ästhetik untersucht werden. Ein weiteres Hauptargument Rösslers in diesem Zusammenhang betraf die immer noch gängige Annahme, die Neue Typologie habe mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten abrupt geendet. Rössler bemerkte, es habe eine allgemeine Vielfalt der Formen vorgeherrscht – trotz der Etablierung des „Bauhausstils“ ab 1927. So seien 1928 moderne Schrifttypen in den unterschiedlichsten Publikationen (und in verschiedenen politischen Lagern) häufig, aber nicht dominant gewesen. Die Nazis brachen weder mit der Neuen Typologie, noch lässt sich ein „homogener Antimodernismus“ (Wehde) feststellen. Im Gegenteil machten auch die Nazis sich die Innovationen der Neuen Typologie zu nutze, wenn sie den fortschrittlichen Charakter ihrer Bewegung betonen wollten. Insgesamt war die Auswirkung der Neuen Typologie auf die Gestaltung zwar merklich, jedoch begrenzt. Dies ist vor allem den Vorurteilen der etablierten Fachwelt zuschulden, die die Neue Typologie entweder als dilettantisch oder, irrtümlicherweise, als eindeutig politisch links einstufte. Das von Moholy-Nagy ebenfalls befürwortete „Typofoto“ hatte sehr viel weiter reichendere Konsequenzen als die neue Schrift. Als angeblich „objektivster“ Teil der Botschaft sind Fotomontagen, Illustrationen und Bild-Text-Kombinationen bis heute ein Element der Buchgestaltung. Die Frage nach der Zugehörigkeit der Neuen Typologie zu „Tradition“ oder „Moderne“ ist, so Rössler, im Rückblick nicht mehr relevant (oder interessant).

Der erste Kommentar aus dem Plenum machte auf den Kontext der Generation, aus welcher die Vertreter der Neuen Typologie entstammten, aufmerksam. Sie waren, ebenso wie führende Nationalsozialisten, zu jung, um Teil der Avantgarde vor dem Ersten Weltkrieg gewesen zu sein. Die ambivalente politische Ausrichtung der Neuen Typologie geht einher mit der Tatsache, dass die NS-Zeit in Deutschland auch eine Zeit der rasanten Modernisierung war. Schrift muss deswegen im gesellschaftlichen Kontext und mit einem Auge auf Machtpositionen und niemals isoliert betrachtet werden. Zudem müssen die materiellen Vorbedingungen,

der Maschineneinsatz und die Ausdifferenzierung des Setzerberufs berücksichtigt werden. Die historische Beurteilung der Neuen Typologie wird dadurch erschwert, dass in vielen Fällen gar keine Originale mehr existieren, da diese mitunter „in Handarbeit“ erstellt wurden (so z.B. bei El Lissitzky Drucken, denen Lithografien zugrunde liegen).

Jana Schmidt,
E-Mail: jschmidt@mpiwg-berlin.mpg.de

Kontakt:

Dr. Christof Windgätter
Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte
Boltzmannstr. 22
D-14195 Berlin
Tel. +49-(0)30-22667-107
Fax +49-(0)30-22667-299
<http://www.mpiwg-berlin.mpg.de/de/mitarbeiter/members/cwindgaetter>

Copyright

Arbeitsgemeinschaft historischer Forschungseinrichtungen in der Bundesrepublik Deutschland e.V., 2009.

Kein Teil dieser Publikation darf ohne ausdrückliche schriftliche Genehmigung der AHF in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

AHF, Schellingstraße 9, 80799 München
Telefon: 089/13 47 29, Fax: 089/13 47 39
E-Mail: info@ahf-muenchen.de, Website: <http://www.ahf-muenchen.de>

Empfohlene Zitierweise / recommended citation style:

AHF-Information. 2009, Nr.016
URL: <http://www.ahf-muenchen.de/Tagungsberichte/Berichte/pdf/2009/016-09.pdf>