

interview

Begehren, Täuschung, Entfremdung, Prothetik, Kannibalismus

Jens Schroth im Gespräch mit Manos Tsangaris

interview

SCHROTH: Manos, dein Stück heißt *Batsheba. Eat the History!* Batsheba erklärt sich, glaube ich, aus der Geschichte heraus, wie aber ist der Zusatz »Eat the History!« zu verstehen?

TSANGARIS: Ich muss zunächst einmal ganz ungeschützt anmerken, dass mir manchmal Titel zu Stücken zufliegen, ohne dass ich ihren Gehalt damit gleich benennen kann. Zum einen gibt es einige zentrale Begriffe, die bei der Arbeit aufgetaucht sind und nach und nach zu einer Art dramaturgischem Kern geworden sind. Einer davon ist Kannibalismus. Kannibalismus ist natürlich jegliche Form der Internalisierung, der Vereinnahmung. Kannibalismus kennzeichnet das Verhalten von König David zu dem, was er sich vereinnahmt, nicht zuletzt Batsheba und wie er sie zerteilt. Und er zerteilt nicht nur sie, sondern auch ihre Umgebung, ihr Leben, ihre Beziehung zu ihrem Mann Uria.

Und diese Geschichte kann man ja auch als Analogie zum zyklischen Nahrungskreislauf beschreiben: Wachsen, hegen und pflegen, schneiden, zerkleinern, schlucken, verdauen, ausscheiden, wachsen ...

SCHROTH: ... ein ewiger Kreislauf ...

TSANGARIS: ... der hier noch mal umgelenkt wurde über die Domestizierung des Menschen. Aber es hat auch ganz konkret mit der biblischen Geschichte zu tun. Nämlich wie König David versucht, Uria abzuführen und ihm reichhaltig zu essen und trinken gibt, damit er betrunken nach Hause geht zu seiner Frau. Und nachdem König David erfährt, dass Uria eben nicht zu Batsheba gegangen ist, lädt er ihn weiter ein, und dann steht in der Bibel ausdrücklich, er füttert ihn und versucht ihn, trunken zu machen. Das ist natürlich ein Bestechungsmittel.

SCHROTH: Er versucht also auch, sich Uria einzuverleiben.

TSANGARIS: Ganz genau: *Eat the History!* Und dann gibt es dazu noch einen ganz kleinen biographischen Bezug, nämlich die *Diskreten Stücke* von 2007, von denen eines *Stop the History* heißt, das für den Paternoster des Funkhauses des WDR in Köln geschrieben wurde. Der Paternoster, der ewig weiterläuft. Und dann denkt man natürlich daran, was passiert, wenn echte Kannibalen, Menschenjäger, einen Menschen essen. Das ist ja die Energieaufnahme des anderen in sich selber.

SCHROTH: Frazer beschreibt das ja auch als echten Internalisierungsprozess, in der die Seele des Feindes in sich aufgenommen wird und damit befriedet und unschädlich für Rache gemacht wird.

Ich wollte nochmals auf den Begriff des Zyklischen zurückkommen, denn es handelt sich bei dem Stück ja um eine bestimmte Theaterform, die zumindest im herkömmlichen Sinn keinen Anfang und kein Ende hat, also nicht im Sinne von: Das Publikum nimmt Platz, das Licht geht aus, der Vorhang hebt sich, das Stück beginnt und hört wieder auf, sondern es gibt hier verschiedene Stationen und es gibt vor allem verschiedene Publika,

Publikumsgruppen, die zu konkret unterschiedlichen Zeitpunkten den Raum betreten und sich die Geschichte auf sehr unterschiedliche Art zusammensetzen können. Könnte diese Arbeit auch eine Endloschleife sein oder läuft sie auf einen Zielpunkt hinaus?

TSANGARIS: Um im Nahrungsmittelbereich zu bleiben: Als wir letzte Woche mit den Proben hier begonnen haben, habe ich oft zur formalen Beschreibung den Porree benutzt. Dieses Gemüse beginnt ja mit einer zusammenhängenden weißen Knolle, die sich in einzelne Blätter auffächert. Bei unserem Stück ist es genau umgekehrt: Es beginnt mit den einzelnen grünen Blättern, also einzelnen Spielstätten, Stationen, und wächst zu einem weißen Strunk zusammen. Der erste Teil besteht aus sechs Spielstätten und vier Publika, wobei wir als Besucherinnen und Besucher von jeder Spielstätte aus das Stück betreten können und eben nicht durch eine bestimmte thematische Pforte den Raum betreten. Danach gibt es eine Pause und dann kommt der weiße Teil des Porrees, nämlich eine große Szene, die in neun weitere kleine unterteilt ist, in einer eher konventionellen Disposition. Das gesamte Publikum sitzt um einen Tisch herum in einer der beiden Wannan des Magazins. Der erste Teil ist also Stationentheater, ich nenne das gerne molekulares Statio-

interview

-1-

In: Programmheft zu „Batsheba. eat the history!“
Berlin: Staatsoper Unter den Linden, 2005. o. S.

nentheater, weil wir bei einem Molekül auch nicht sagen können, von welcher Seite aus wir es sehen müssen. Man kann es von jeder Seite aus mehrdimensional betrachten. Genauso ist es hier bei diesem Stationentheater. Das hat natürlich auch wieder mit Zerteilung zu tun. Das Kannibalisieren von Zeit, um das mal etwas übertrieben zu sagen, ist darin enthalten. Wir gestalten ja durch so eine Disposition unterschiedliche Erinnerungsformen. Dadurch entsteht natürlich etwas anderes als in Stücken, in der Zeit- und Wahrnehmungsverlauf linear ist und mit der Stückform und Bauart eines solchen Stückes zusammenhängt.

SCHROTH: Und die vom Autor komplett vorgegeben ist.

TSANGARIS: Während bei einer solchen Art dezentraler Anordnung, wo auch noch die Reihenfolge nicht festliegt und gleichzeitig aber der Anspruch existiert, sich durchaus auf eine Geschichte bezogen zu verhalten, natürlich auch das kreative Potential der Besucher mit im Spiel ist. Mir kommt es nicht so sehr darauf an, immer nur zuzuordnen, was vorher ist und was danach. Vielmehr betreten wir einen zeitlich-semantischen Raum von unterschiedliche Seiten, auch, um ein abstrakteres Moment hineinzubringen. Es geht also zunächst nicht darum, dass wir uns mit einer Figur

identifizieren und ihr durch einen bestimmten Verlauf folgen. Sondern wir begeben uns an mehrere Orte: einmal in ein Zentrum, das »Bathscha-Zentrum« im Wellness-Bereich, wo auch ich als Subjekt, das in etwas hineingeleitet wird und aktiv bespielt wird, zum Zentrum gemacht werde. Der zweite Bereich ist der »Uria-Bereich«; der funktioniert wie eine Ausstellung, in der unterschiedliche Ereignisse Aufmerksamkeit evozieren und die dort natürlich auch eine gewisse Anordnung und Reihenfolge haben, aber wo der Besucher eben nicht platziert wird und automatisch zum Zentrum gemacht werde, sondern wo ich mir buchstäblich Zentren der Aufmerksamkeit suche. Und das dritte ist das Model der »Schaltung«, die »David-Schaltung«, wo ich als Zuschauer eigentlich auch geschaltet bin: Ich sitze in einer Position zu dem Ganzen eher frontal, in einer Gegenüber-Situation, innerhalb derer ich wiederum Voyeur eines multiplen Davids unterschiedlicher figurativer Ausformung bin, der die klassische Voyeursschaltung bedient, bzw. sich selber zuführt mit Monitorbildern, Beamern, projizierten Bildern, die ihm aus den einzelnen Bereichen und auch aus dem Zentrum Informationen zuführen.

SCHROTH: Wir als Zuschauer sind damit eigentlich Voyeure, die einem Voyeur zuschauen.

TSANGARIS: Genau. Und ich glaube es wird jetzt schon ersichtlich, dass es hier um etwas geht, was mich in meiner Arbeit schon seit Jahrzehnten beschäftigt. Wir können nicht mehr von Setzungen ausgehen, die über Jahrhunderte im Theater und im Konzert funktioniert haben. Alles das fliegt so weg. In diesem Zusammenhang zitiere ich gerne Cage, der zu Daniel Charles gesagt hat, »die himmlische Stadt ist ins Universum geflogen«, Jerusalem ist ins Universum geflogen oder meinetwegen Rom für die Katholiken – eben das, was man sich vorstellt als »Eine feste Burg ist unser Gott«. Das Paradies als befriedeter Garten oder die sympathische Vorstellung der Insel der seligen Zecher bei den Griechen – die übrigens im Hades lag – oder die Insel der Glückseligen bei den Chinesen, das ist für uns heute nicht mehr ein Ort, den wir als Ort in dieser Form feststellen können. Und genauso verhält es sich mit den öffentlichen Räumen, wie sie Theater und Konzertsaal darstellen. Die bürgerliche Vorstellung eines öffentlichen Raums, der als konkreter physischer, architektonischer wirkt und wo eben Öffentlichkeit hergestellt werden kann, funktioniert in unserer heutigen Alltagswelt nicht mehr. Nehmen wir als Beispiel politische Öffentlichkeit, so wurden eben vor 30 oder 50 Jahren die Gewerkschafts- oder Parteiversammlungen in der Westfalenhalle in Dortmund

oder in riesigen Lokalitäten, in Stadien abgehalten, initiiert und inszeniert. Heute ist an diese Stelle fast eins zu eins die private, heimische Schaltung einzelner Personen getreten, die in ihrem allerintimsten Bereich zwischendurch mal Monitore anmachen und wo die öffentliche Meinungsbildung sozusagen frei Haus kommt: Die Kanzlerin hat ein rosafarbenes Jackett an, das stand ihr ganz gut; was sie jetzt genau gesagt hat, hab' ich vergessen.

SCHROTH: Also das heißt, die Öffentlichkeit ist plötzlich bei uns zu Hause, aber dadurch verschwindet eigentlich der öffentliche Raum oder wird so total, dass er sich auflöst.

TSANGARIS: Sehr interessante Dialektik. Und was dabei in unserem Kontext interessant ist, ist, dass auf diese Art und Weise auch die öffentlichen Ersatzschaltungen wie Theater, Konzert, das was wir aus dem 19. Jahrhundert kennen, ich will nicht sagen obsolet geworden sind, aber für eine bestimmte, scharfe Relevanz eigentlich nicht mehr taugen. Das sehen wir, wenn in jeder zweiten Stadttheaterinszenierung Video als Referenz des Öffentlichen benötigt wird, also die Videobilder und Fernsehbilder als Referenz dafür genommen werden, dass es so eine Art Aktualität gibt,

wenn viele Stücke nur noch mit Mikroport funktionieren, weil unser Ohr manipuliert ist – der Fernseh- und Radioton ist so was von komprimiert, dass er auf technischem Wege dir auf die Stirn knallt. Ich habe es oft erlebt in den letzten Jahren, wenn Schauspieler schulmäßig perfekt wunderbar gesprochen haben, dass das bürgerliche Publikum ruft: »Lauter, lauter!«, weil die Ohren es in der Form nicht mehr wahrnehmen können. Das heißt, unser Wahrnehmungssystem ist kompromittiert. Wir nehmen Öffentlichkeit genauer, schärfer, intensiver, das heißt auch plausibler in der privaten Schaltung wahr. Das wiederum heißt, sowohl die politische Meinungsbildung als auch das ästhetische Benutzerrelief, mit dem wir umgehen, ist in den allernächsten Bereich gerückt und deshalb ist das Theater als Theatron – »das was schaubar macht« – diesem Umstand, verdammt noch mal, pflichtschuldig. »Theater ist eben das, wenn der Lappen hochgeht und dann haben wir die Guckkastenbühne« ... gut, es wurde lange genug an so einer Haltung rumkritisiert, aber es wurde nicht konkret daran gearbeitet, was Theater denn dann anderes sein könnte. Mein Interesse galt immer dem Theater, ich habe kein einziges Konzertmusikstück geschrieben, außer als Übung oder aus Versehen. Das Theater ist ein Ort, an dem man Empirie betreiben kann und ich habe oft Stücke ge-

schrieben, bei denen es darum ging, welche Schaltungen – heute sagt man Dispositive – auf uns in welcher Art und Weise wirken. Und das wiederum – und jetzt schließt sich der Kreis – mündet in solche zyklischen, molekularen Anordnungen, wie sie hier im ersten Teil von *Batsheba* vorkommen. Und es geht darum, diese Schaltungen mittelbar wahrnehmbar zu machen. Es gibt keine Unmittelbarkeit im Theater, es ist alles vermittelt. Es kommt nur darauf an zu zeigen, wie etwas vermittelt ist. Und ich behaupte mal, dass darin ein Potential liegt.

Das was ich vorhin sagte über den Filmton gilt natürlich genauso für die Filmdramaturgie, die Raumwahrnehmung. Diese kleinen Stückchen, die wir in *Batsheba* haben, sind im günstigen Fall so etwas wie Filmmontagen, aber soweit radikalisiert, dass wir auf den Film dann auch verzichten können.

SCHROTH: Also Shortcuts, bei denen der Film weggelassen wurde. Mir fällt auf, dass es schon eine ganze Weile letztendlich um Rezeptionsverhalten geht. Wenn es also nicht primär darum geht, dass der Besucher eine Geschichte verfolgt und dabei Musik hört, wäre es dann möglich, dass für den Besucher sein eigenes Rezeptionsverhalten, und zwar nicht sozial, sondern phänomenologisch, in den Vordergrund rückt?

TSANGARIS: Dem möchte ich nicht vorgreifen. Erfahrungsgemäß beginnen die Leute bei diesen Stücken über sich selber als aktiven Teil dieser Schaltung nachzudenken – weil es ja nicht von der Hand zu weisen ist. In diesem Stück ist es nicht ganz so extrem, aber in *Winzig* gibt es eine Position, wo du mitten in einem Ensemble sitzt, welches du nicht wahrgenommen hast, wo fünf Leute plötzlich in einer visuellen und auditiven Gesamtsituation eines seriellen Musiktheaterstücks agieren. Ich habe versucht, auch die visuellen Sachen in eine serielle Balance zu bringen. Beim nächsten Stück schaust du in eine Guckkastenbühne, die winzig klein ist, die aber eins zu eins mit Souffitten und allem so gebaut ist, dass die Perspektive stimmt. Zwangsläufig bemerkst du dann, dass die Stücke, das was komponiert ist auf dem Papier, ganz anders geschaltet ist, als du es gewöhnt bist. Und es *handelt* sich um Komposition, es ist nicht irgendeine Form der Performance, die entwickelt wurde, es ist nicht Klangkunst, wo ganz andere Fragen der Disposition zum Tragen kommen, als wenn, wie in unserem Fall, Wert darauf gelegt wird, auszugehen von der Binnenmedialität des Komponierens, das heißt nun mal in Europa ab dem 14. Jahrhundert, dass man eben auch Papier und Noten benutzt und dass wir versuchen, nicht ganz unter dem Niveau des derzeitigen Diskurses zu schreiben.

SCHROTH: Der Untertitel zu *Batsheba* heißt »installation opera«. Den Begriff Installation kann man ja extrem weit fassen.

TSANGARIS: Diesen Untertitel benutzen wir hier tatsächlich zum ersten Mal. Wir, damit meine ich die ganze Kompanie, mit der ich dies seit Jahrzehnten inzwischen betreibe. Ich schreibe die Stücke, ich darf sie schreiben, aber es gibt bestimmte Sachen, wovon ich keine Ahnung habe. Wir sind da sehr auf den Sozietop, auf die Gemeinschaft, angewiesen. Aber hier verwende ich den Begriff bewusst auch in Bezugnahme auf dieses Haus Magazin, was für mich eine sehr starke Bildausprägung beinhaltet, allein durch diesen an ein Gefängnis gemahnenden Bau, dieses Treppenhaus, diesen Innenhof, dann diese Katakomben, die Boxen, die da rausführen, so das diese Installation – Einrichtung – dieser kleinen Wahrnehmungs-Modellsituation im Magazin das eine ist und die Oper das andere. Es ist das vierte oder fünfte Opernhaus, in dem ich arbeite, und eben auch mit Stimmen, mit Sängerinnen und Sängern, die aus der Operntradition kommen. Das ist für mich durchaus abenteuerlich. Ich habe die letzten 20 Jahre ganz viel mit Sängerinnen und Sängern gearbeitet, aber sehr unterschiedlicher Provenienz und hier ist es so, dass ein Tenor wie Daniel Kirch auf sehr

schöne und kräftige Weise darauf beharrt, dass er auch tenoral singt. Der Autor dieses Stücks *Bathscha. Eat the History!* hat versucht, von vornherein mit zu bedenken, dass die Sopranistin und der Tenor doch auch sehr opernhafte agieren, stimmlich und musikalisch. Und das könnte mit diesem David-Heroen ganz gut zusammenpassen, das ist ja auch was Verzweifeltes, wenn dieser Tenor auf der Bühne steht und brüllt, allein diese Kraftanstrengung.

SCHROTH: Da kommt aber auch viel Aufgeladenes dazu, wo du als Komponist irgendwie damit umgehen musst. Also wenn ein Tenor anfängt, einen Ton zu singen, das ist dreihundert Jahre Musikgeschichte, Operngeschichte, Theatergeschichte.

TSANGARIS: Das interessiert mich ja. Genau so, wie ich von Musikerinnen und Musikern im Normalfall nicht verlange, dass sie jetzt wie Schauspieler Texte rezitieren; ich werde von Schauspielern nicht verlangen, dass sie singen, wie Opersänger. Ich finde es wichtig, die Leute in ihren jeweiligen Berufen und Biotopen da abzuholen, wo sie sich wohl fühlen und von da aus weiter zu geben. Es ist ein anderes Denken als es vor fünfzig Jahren der Fall war; wo man gesagt hat, man muss eigentlich mal völlig tabula rasa machen

und den semantisch strukturellen Zusammenhang zertrümmern und dann dekomponieren. Es ist eine interessante Frage: Wohin reicht Dekomposition? Wann beginnt wieder was anderes?

SCHROTH: Wir haben es zwar schon thematisch besprochen, ich möchte aber trotzdem nochmals zu der Geschichte überhaupt, die da verhandelt wird, eine Frage stellen – was ist der Punkt, wo du angebissen hast bei dieser sehr alten Bathscha-David-Geschichte, wo es natürlich im Alten Testament auch um Schuldhaftigkeit geht: Ein Gesalbter des Herrn im Zenit seines Ruhmes, seiner weltlichen Macht, der beinahe die Aura eines heiligen Menschen hat und der sich plötzlich ganz mies verhält, er will etwas und er benützt dafür sein gesamtes Machtinstrumentarium, wie es normalerweise in biblischen Texten eher Herrscher tun, die eben von Gott aus diesem Grund dann verstoßen werden. Es ist ein sehr religiöser und ethischer Kontext.

TSANGARIS: Ich fange mal andersrum an, um hoffentlich da wieder zu landen. Wie du weißt, war ja die David-Bathscha-Geschichte zunächst mal eine kleine Zeitungsmeldung aus dem Jahre 2007 über einen Fall eines Paares, das sich im Internet kennen gelernt und verliebt hatte und zwar Beide mit angenommener

falscher Identität: Die Frau agiert als ihre eigene Tochter, sowohl mit deren Namen und deren Bikinifotos, den Hobbys, den Freundinnen, eben allem, was dazu gehört. Die Frau war Mitte 40 und er war ebenfalls so Mitte, Ende 40; er stilisiert sich zu einem 18-jährigen Marine, einem Soldaten, der aus dem Krieg zurück gekommen ist und noch seine Narben pflegt, usw. Die beiden chatten über eineinhalb Jahre exzessiv und in unglaublichen Ausmaßen Nächte durch und sind tatsächlich auch extrem verliebt. Das geht so anderthalb Jahre bei den Beiden; ganz selten, alle paar Monate schickt die Frau ein Snailmailpaket an den Mann mit konventioneller Paketpost; die Ehefrau dieses Mannes öffnet so ein Paket irgendwann, findet Botschaften und alles mögliche von der Chatpartnerin ihres Mannes, schickt eine Notiz zurück, nein, er ist nicht 18 und Soldat, sondern er ist Familienvater, hat zwei Töchter und eine Ehefrau. Und sie denkt, damit ist der Fall erledigt. Allerdings verbleibt die Chatpartnerin in der Ferne in der Identität ihrer Tochter, geht also nicht aus der Deckung, während die anderen schon entblößt sind, speziell dieser Mann, und recherchiert über ihn, findet einen Arbeitskollegen von ihm, der aber tatsächlich 22 Jahre alt ist, dieser Arbeitskollege verliebt sich in die Frau, wiederum in die falsche Identität ihrerseits und ausschließlich im Chat, sie sind sich nie

begegnet. Nach und nach wird das beiden Männern bekannt, dem Älteren war es nicht so schnell bekannt, der Jüngere ahnte schnell, dass es da noch eine Affäre gab, die Frau köchelt weiter mit den Beiden. Die Beiden werden extrem eifersüchtig, beginnen sich zu hassen und es endet eben mit direkter physischer Gewalt in nächster Nähe. Gar nichts mehr virtuell simuliert. Diese Geschichte gab es schon, ursprünglich wollten wir sie schon mal in Berlin machen. Durch bestimmte Umstände haben sich dann ein paar Sachen umgedreht und ich spare sie mir für Donaueschinger Musiktage im Herbst 2009 auf, mit denen wir ja hier in Berlin kooperieren. Ich merkte dann aber sehr schnell, dass diese Geschichte alleine sehr nackt dasteht, ich hatte immer vor, einen zweiten, komplementären Stoff zu finden und zu suchen. Da gab es Angebote aus dem englischsprachigen Bereich, die ich nicht schlecht fand. Alle meistens historisch, aus früheren Jahrhunderten, bis irgendwann diese Eingebung stattfand, diesen David-Bathscha-Stoff wenigstens zu untersuchen oder genauer zu studieren. Dann gibt es eben einiges, was schon äußerlich gesehen, also in der Figurenprojektion, um dieses Wort zu benutzen, hervorragend funktioniert. König David wird zu dem älteren Chatpartner, die Tochter der Frau, die chattet, die mit der Doppelidentität, wird zu Bathscha. Das spätere

Opfer wird zu Uria, das ist der jüngere Mann, für die Mutter haben wir dann Betty Beysein erfunden, die Kupplerin. Es gibt die Boten, vom Postboten bis hin zum Kriegsboten. Das geht also alles sehr gut, so dass wir die Besetzung, die wir für die David-Geschichte haben, auch jetzt in Berlin, sehr gut von der Musiktheaterseite her applizieren zu der Schauspielerbesetzung. Weil ohnehin Übersetzungsfragen, Fragen des komplementären Sinns und der analogen Struktur sich aufdrängen und evident sind. Innerhalb von ein bis zwei Stunden war mir klar, dass diese beiden Stoffe zusammen gehören. Und zwar vor allem auch über bestimmte Konexe, über bestimmte zentrale Verknüpfungspunkte, die eher abstrakt irgendwann im Raum sich kristallisiert haben. Begehren gibt es in beiden Geschichten, es gibt Täuschungen, vehement unterschiedlich strukturiert je nach medialer Umwelt der jeweiligen Figuren. Es gibt sehr stark Entfremdung, völlige Entfremdung, nämlich gerade auch die Entfremdung des projizierenden Subjekts zu seinem Objekt – je größer die Anziehung, desto größer auch die Kluft. Dann Prothetik, alles, das was wir benutzen um uns zu komplettieren an Stellen, wo uns offensichtlich was fehlt, sämtliche Kompensationstheorien können da meines Wissens greifen und dann eben Kannibalismus. Also das Zerschneiden um sich etwas zu inter-

nalisieren, sich etwas eigen zu machen. Im Internet, wie wir wissen, schneiden wir uns etwas aus, um es für uns nutzbar zu machen; nicht nur in der Pornographie, wo bestimmte Körperteile separiert in Reihe geschaltet werden, sondern auch sonst; wir nehmen Begriffe bei Google, die wir eingeben und damit kreieren wir einen bestimmten Ausschnitt.

Ein weiterer wichtiger Punkt, den du ja schon angesprochen hast, ist die Frage des Machtmissbrauchs oder überhaupt des Pokenes von Mächtigen. Beim König David ist das klar, denn er ist der politische Herrscher und das Staatsoberhaupt in einem strengen feudalen System; er ist derjenige, der das Sagen hat, der sich auch eine junge Frau, die einem seiner Soldaten angetraut ist, verfügbar machen kann. Aber in unserer Art von technisiertem, technologischem und demokratischem System ist es so, dass jede Userin, jeder User ähnliche Verfügungsmöglichkeiten tatsächlich praktiziert, das heißt das Mausclicken, alles was man auf Verlangen sich zuführen kann, ist ja eine Art von Hierarchisierung der Möglichkeiten. Auch wenn es soweit hierarchisiert ist, dass es sich immer wieder aufhebt, weil eben jeder sich was zuführt und jeder sich irgendwas ausschneiden kann.