

Der Bühne ein Symptom und dem Symptom eine Bühne geben

Über Nutzen und Risiken des Spiels mit der Alterität in *Chinchilla
Arschloch, waswas (Haug/ Rimini Protokoll)*

Nathalie Giele

Abstract

Alterität auf die Bühne zu bringen ist, gerade im Kontext Dis/ability, ein zweischneidiges Schwert: Einerseits können sog. „andere“ Bedürfnisse erst dann gesellschaftlich Relevanz entfalten, wenn diese offenbar sind. Andererseits kann das damit verbundene Label des „Anderen“ Teil von Stigmatisierung und Ausgrenzung sein. Der Artikel geht dieser Ambivalenz entlang der *Rimini-Protokoll*-Produktion *Chinchilla Arschloch, waswas* nach und skizziert Alterität als hilfreiche Analysekategorie.

Wenn *Alterität*, grob umrissen, eine Erfahrung von Fremdheit und Andersheit meint,¹ lässt sich trefflich fragen, wie eine solche Kategorie, bei der eine Polarität zwischen fremd und eigen, anders und normal stets mitgedacht ist, überhaupt nützlich sein kann für die Thematisierung und Inszenierung von (Post)Inklusion. Dieser Artikel möchte dieser Frage am Beispiel der Performance *Chinchilla Arschloch, waswas* von *Rimini Protokoll*² nachgehen. Zunächst wird beschrieben, wie einige Formen von Andersheit in der Performance in Szene gesetzt werden und welche Setzungen

¹ Unter Alterität soll hier, in Anlehnung an den Kulturwissenschaftler Wolfgang Müller-Funke, ein „Prozess und eine Erfahrung“ (17) verstanden werden, in denen „Fremdes und Eigenes [...] nicht] als binäre Oppositionen zu begreifen [sind], sondern als Pole einer unaufkündbaren Relation und damit als Teil eines kulturellen Prozesses.“ Es wird also – in der Deutung einer Erfahrung – eine Polarität konstruiert, die dann immer wieder relational ausgehandelt werden muss. Vgl. Müller-Funke, Wolfgang: *Theorien des Fremden. Eine Einführung*. Tübingen 2016, S. 15-24, Zitat S. 15.

² *Chinchilla Arschloch, waswas. Nachrichten aus dem Zwischenhirn*; Konzept/Regie: Helgard Haug (Rimini Protokoll), Premiere: 11. April 2019, Schauspielhaus Frankfurt/Mousonturm Frankfurt.

dahinter zu vermuten sind. Philosophische Gedanken zur Alterität sollen den Begriff genauer fassen und die Beobachtungen deuten helfen. Resümierend soll eine erste Einschätzung zur bleibenden Nützlichkeit der Kategorie unternommen werden.

Wie tritt Alterität hier in Erscheinung?

In dieser Produktion steht – wie bei *Rimini Protokoll* so oft – nicht das Kollektiv selbst auf der Bühne, sondern es treten sog. „Experten des Alltags“³ auf. In diesem Fall sind dies drei Protagonist:innen, die mit dem Tourette-Syndrom leben und eine Musikerin ohne Tourette. Kleinere Auftritte haben auch der beste Freund eines Protagonisten, ein Pizza-Lieferant sowie die Bühnentechniker:innen, die die Bühne immer wieder nach Wunsch eines der Protagonisten umgestalten, dessen Syndrom sich u.a. auch durch Zwangshandlungen bemerkbar macht.

Das Alteritäre tritt also zunächst somatisch in Erscheinung. Die Körper der Protagonist:innen treten auf, oder – wie sie selbst es im Stück beschreiben – sie „muten sich uns zu“ und „setzen sich uns aus“. „Hands up – show down“ – so singen Musikerin *Barbara* und Protagonist *Benjamin* im ersten Song des Stückes, und geben damit den Ton an. Es geht ums Sich-Zeigen, aber damit auch um eine Art Machtkampf: Wem gehört die Bühne? Wer darf sie wie (bedürfnisgerecht) gestalten? Welche Macht verleiht die Bühne, welche Macht übt sie aber auch auf die darstellenden Personen aus, indem sie ihre ganz eigenen Regeln vorgibt, die mit dem Syndrom ggf. nicht vereinbar sind? Zum Machtkampf wird es hier aber auch zwischen Bühnenraum und Zuschauer:innen: Wer schaut wem zu? Wer bewertet wen? Wer hat die Deutungsmacht über das Gezeigte?

Was die Protagonist:innen durch ihr Auftreten bieten, ist zunächst ein Anblick. Der Anblick von Körpern mit Tics. Dieses Angebot verweist einerseits auf die Performativität des Syndroms. Wo die Protagonist:innen in ihrem Alltag mit den Tics auffallen, erschaffen sie eine Bühne. Die Menschen ihrer Umgebung werden unweigerlich zu Zuschauenden oder Wegschauenden, in jedem Fall aber zu einem kopräsenten Publikum, das in seiner Reaktion auf die Tics über die Gestaltung dieser momenthaften Szene mitentscheidet. Kurzum, in den Worten des Stückes: „Tourette ist eine Rampensau.“

³ Vgl.: Malzacher, Florian/Dreyse, Miriam/Rimini Protokoll (Hg.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin 2007.

Andererseits ist das Angebot des tickenden Körpers auf der Bühne aber auch etwas völlig anderes: Denn die Haltung des Publikums, das gekommen ist, um sich genau dieses Stück im *Bockenheimer Depot* anzuschauen, ist nicht dieselbe, wie die der Passantin, die an der Supermarktkasse vom Tic überrascht wird. Und auch die Haltung der Protagonist:innen ist nicht die des willkürlich im Supermarkt einem Tic ausgesetzten Menschen. „Ich fall’ aus der Rolle“ – so beschreibt Protagonist *Benjamin* sein Ticken im Alltag. Hier aber entspricht das Ticken gerade seiner Rolle. Das verändert auch die Haltung des Zuschauens und somit das, was sich im Schwellenraum zwischen Bühne und Tribüne ereignen kann.

Und: wenn „in der Rolle bleiben“ das Ideal eines unzeitgemäßen Sprechtheaters ist und ein zeitgenössisches, post-dramatisches Theater gerade das Spiel mit der Rolle nutzt, um eine aktivere Interaktion zwischen darstellenden und zuschauenden Personen anzuregen, ist das „Aus-der-Rolle-Fallen“ vielleicht das interessanteste Material des Stücks, in dem die Durchlässigkeit für das Unverfügbare der Aufführung auch wirklich zum Tragen kommt, wodurch – so Protagonist *Christian* – „jeder Abend zur Uraufführung“ wird.

Die andere Rahmung verändert auch den Tic selbst, auch das wird zum Thema gemacht: „Was macht Tourette, wenn es machen darf, was es will?“ fragt an einer Stelle eine textliche Projektion und reflektiert mit darauffolgenden Fragen einen Score aus der Szene zuvor. In dieser Szene ticken die Protagonisten *Christian* und *Benjamin* um die Wette. „Wer tickt zuerst“ wird gespielt, und man sieht die beiden mühsam gegen ihre Tics ankämpfen. Danach wird „wer tickt am schönsten“ gespielt – und die sonst so wortgewaltigen, „virtuosen“ Tics bleiben aus. Dieser Score löst Unbehagen aus, weckt Assoziationen an ein Kuriositätenkabinett. Ähnlich unbehaglich kann es allerdings auch anmuten, wenn die Songs der Musikerin *Barbara* in der Elektro-Beat-Spur die Tics der Protagonist:innen zu Sound-Material verarbeiten. Oder wenn im Versuch, eine Gemeinschaft zu stiften zwischen den Darsteller:innen mit und ohne Tourette gemeinsam ein Song performt wird und Protagonist *Christian* – weil alles andere, wie er selbst sagt, seine Möglichkeiten in der Nervosität der Aufführungssituation übersteigen würde – vereinzelt Töne auf dem E-Piano dazu klimpert. Ist das wertschätzend-inkludierend oder herablassend-mitleidig? In jedem Fall markiert all dies einen Unterschied, extrapoliert eine Andersheit der drei Protagonist:innen mit Tourette im Vergleich zur Musikerin auf der Bühne und zu uns Zuschauenden – teils auf unangenehm deutlich spürbare Weise.

Und doch bleibt zu fragen: Wer hat die Deutungshoheit, um diese Szene zu bewerten? Wenn ernstgenommen wird, was zu Beginn des Stückes deutlich markiert wird – dass nämlich alle Protagonist:innen eine Liste von Bedingungen formuliert und damit die dramaturgische Entwicklung des Stückes geleitet haben – wer bin dann ich als Zuschauerin, um darüber zu urteilen? Sagen diese Assoziationen nicht vielleicht mehr über das eigene Unbehagen mit Fremdheitserfahrungen im Allgemeinen aus? Und liegt vielleicht gerade im Unbehagen, in der auf die Spitze getriebenen Alteritätserfahrung, das besondere transformatorische Potential des Stückes?

„Sich zumuten“, „Sich aussetzen“, „Hands up – show down“ – diese Umschreibung des Bühnenhandelns sind nicht nur für die Protagonisten mit Tourette stimmig, sondern auch – das wird im Intro der Performance von Musikerin *Barbara* thematisiert – Umschreibungen des Bühnenhandelns allgemein: Auftreten, im Rampenlicht stehen ist für sie immer ein Sich-Zumuten und -Aussetzen, ein Aushandeln mit einem entweder wohlwollenden oder kritisch-bewertenden Publikum. Und es ist auch eine Performance-Erfahrung des Alltags, die jede:r nachempfinden kann. In der Beschreibung der Verletzlichkeit dieser Auftrittserfahrungen wird ein *Common Ground* behauptet und zugleich ein Vergleich aufgemacht zwischen Tourette und Theater, der Potential hat.

Neben dem *An-Blick* bietet die Performance über das szenisch bearbeitete biographische Material auch einen *Ein-Blick* in die – weniger wohlwollend bezeugten – Alltagserfahrungen im Leben mit dem Syndrom. Wir erfahren von einer gescheiterten Ehe, vom Reduziert-Werden auf das Syndrom im beruflichen Kontext, von Isolation im Homeoffice lange vor Corona, von besorgten bis verärgerten und Klage einreichenden Nachbar:innen. In allen Beschreibungen wird deutlich: Im Alltag ist die Alterität nie zu leugnen. Das Anderssein im Vergleich zur Norm ist omnipräsent, ein Problem das weitere Probleme schafft. Aber – auch das wird deutlich markiert – es ist ein sozial konstruiertes Problem, weil die Norm sozial konstruiert ist. Ins Bild geholt wird diese Norm durch das über den gesamten Bühnenraum gespannte, großprojizierte Maßband, an dem abzulesen ist, in welcher der 28 Kurzszenen wir uns gerade befinden. Am deutlichsten wird die Normiertheit der Alltagserfahrungen, die durch das Syndrom gesprengt werden, jedoch trefflicher Weise in der Beschreibung eines Theaterbesuchs des Protagonisten *Benjamin*, die er vom Zuschauerraum aus erzählt, ehe er die Bühne betritt und damit deutlich macht, dass der Sozialraum „Theater“ auf beiden Seiten der vierten Wand für jemanden mit Tourette eine

Zumutung ist. Schon die Fahrt zum Theater in der Bahn fällt schwer, zu viele Leute, zu viele Reize. Am Theater angekommen, wird die Einlass-Situation bis zur letzten Minute umgangen, um nicht schon im Foyer auf sich aufmerksam zu machen. Und nach 30 Minuten krampfhaften Ankämpfens gegen die Tics während der Aufführung bringt ein unbeabsichtigtes „So ein Blödsinn“, in den großen Saal des Schauspielhauses gerufen, Schauspieler:innen und Publikum völlig aus dem Konzept. Mit der Pause wird das Experiment „Theaterbesuch“ für gescheitert erklärt, denn nochmal 90 Minuten sind nicht auszuhalten. Natürlich liegt ein Teil des Problems im Syndrom selbst, in der empfundenen Reizüberflutung der Bahnfahrt, der Menschenmassen, des Spektakels Theater. Aber das wesentlichere Movens, das den hier schließlich selbstgewählten Rückzug befeuert und damit Ausschluss generiert, liegt in der antizipierten und tatsächlichen Reaktion der Umwelt auf die Tics. Die Performance wird somit auch zu einer Verhandlung der Ausschlussmechanismen des Theaters selbst. Indem die Bedingungen aller auf der Bühne Handelnden zur Norm für die Stückgenerierung erklärt werden, entsteht ein anderer Theaterabend, der nach anderen Regeln funktioniert. Hier darf – auf der Bühne wie im Zuschauerraum – getickt, sich bewegt, es sich bequem gemacht, gekiffert, getrunken, gegessen, raus- und wieder reingegangen werden. Mit dieser formalen Setzung einer sog. „Relaxed Performance“, die

explizit unterschiedliche Arten des Zuschauens im Stehen, Sitzen oder Liegen, mit Tics oder Ausrufen [zulässt ...], wird von einer Diversität des Publikums ausgegangen, die sich von dem Zuschauer als Norm verabschiedet und stattdessen diverse Praktiken des Zuschauens ermöglicht.⁴

Insofern tritt Alterität in dieser Produktion drittens auch als Ausblick in Erscheinung: als Ausblick auf ein anderes Theater, das vom Syndrom her bestimmt und gestaltet wird, dessen Selbstverständlichkeiten in allen Phasen und Ebenen der Entwicklung, des Probens, des Aufführens und Rezipierens infrage gestellt bzw. außer Kraft gesetzt werden.

⁴ Wihstutz, Benjamin: „Eine kurze Geschichte des Zuschauens“, in: Berliner Festspiele: Programmheft zu *Chinchilla Arschloch, waswas*, https://www.berlinerfestspiele.de/media/2020/theatertreffen-2020/downloads_tt_2020/tt20_ph_chinchilla_arschloch_waswas.pdf (Zugriff am 30. September 2021).

Ist Alterität als Kategorie hilfreich oder hinderlich? Überlegungen im Anschluss an *Bernhard Waldenfels*

Alterität tritt in *Chinchilla Arschloch*, waswas vielschichtig und absichtlich in Erscheinung, sie wird in ihrer Opposition zur Norm in den Alltagserfahrungen problematisiert, auf der Bühne aber auch exemplarisch (re)präsentiert und zur neuen Norm deklariert. Aber: ist das hilfreich oder hinderlich? Hinderlich wäre freilich ein Theaterstück, welches das Anderssein von Menschen mit einer Behinderung oder Beeinträchtigung auf eine Art hervorhebt, die sie stigmatisiert, auf ihr Anderssein reduziert und somit wiederum exkludiert. Aber bedeutet dies, dass ein Stück, welches Behinderung zum Thema macht oder das Menschen mit und ohne Behinderung gemeinsam entwickeln, am besten gar keine Erfahrung von Andersheit und Befremdung anbieten sollte?

Entscheidend scheint mir zu sein, was genau unter Alterität zu verstehen ist. Eine mögliche Stigmatisierung ist m.E. nämlich nur dann gegeben, wenn ein dichotomes Verständnis von Eigenem und Fremdem, von Selbst und Anderem unterstellt wird. Zu Beginn des Artikels ist dies in einem Nebensatz auch geschehen. Ich will mich, bezugnehmend auf den Phänomenologen *Bernhard Waldenfels*, korrigieren und für ein breiteres Verständnis von Fremdheit jenseits eines Entweder-Oder plädieren.

Erster Gedanke zur Verflüssigung der Dichotomie: „Für die Aneignung des Fremden bieten sich zwei Instanzen an, das je *Eigene* und das allen *Gemeinsame*.“⁵ Fremdheit begegnet uns auf unterschiedlichen Ebenen, deren Unterscheidung für die Bewertung der Erfahrung hilfreich sein kann. Auf gesellschaftlicher Ebene, mit soziologischer Brille betrachtet, ist Fremdheit die Abweichung von der gesellschaftlichen Norm, vom gemeinschaftlich affirmierten Skript. Die exkludierende Klarheit der Dichotomie wird hier erst dann brüchig, wenn die Konstruiertheit der Norm und damit ihre Verhandelbarkeit anerkannt werden. Es gibt aber auch eine andere Ebene, die Erfahrungsebene der einzelnen Person, die etwas als fremdartig erlebt. Beide Ebenen haben eine performative Wechselwirkung: In einem als eindeutig homogen und unverhandelbar erlebten sozialen Normgefüge ist es weniger wahrscheinlich (oder erfordert große Anstrengung), dass die einzelne Person sich der Norm widersetzt und offen gegenüber fremdartig Wahrgenommenem agiert. Umgekehrt verstetigt

⁵ Waldenfels, Bernhard: „Das Fremde denken“, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, (3/2007), S. 361-368, hier S. 362; Hervorhebung im Original.

exkludierendes Verhalten der einzelnen Person das soziale Normgefüge. Um eine solche Abschottungsdynamik zu durchbrechen, bedarf es einer Strategieänderung auf beiden Ebenen, der gesellschaftlich-normativen sowie der persönlichen.

Zweiter Gedanke: „Fremdes beginnt am eigenen Leib, im eigenen Haus, im eigenen Land. Stets ist Eigenes mit Fremdem durchsetzt.“⁶ Dort, wo es gar kein klares Eigenes (mehr) gibt, wo ich gar nicht wissen oder fassen kann, wo das „Ich“ beginnt, und wo die vielen Fremdeinflüsse, die vielen Anderen, die mein Ich geformt haben, aufhören, ist der eine Pol der Polarität bereits in produktivem Sinne aufgelöst. *Waldenfels* exemplifiziert dies am Sprechakt, in dem ich mich einerseits als Sprechende erfahre, aber mir auch fremd erscheine, da sich mir entzieht, welche Vielzahl an Fremdeinflüssen mich gerade diesen Satz so haben formen lassen.⁷ Ich erfahre mich im Sprechen als fremd: Das gilt für die Protagonisten des Stücks in zugespitzter Weise – so beschreibt Protagonist *Benjamin* sein Syndrom an einer Stelle als „Kasper im Kopf“. Zugleich ist es aber eine Erfahrung, die bis zu einem gewissen Grad geteilt werden kann und mit der das Fremde ebenfalls beginnt, flüchtig zu werden, sich uns als *das* Fremde zu entziehen. Das Fremde ist also nie völlig fremd, das Eigene nie völlig mein eigen.

Dritter Gedanke: „Das Fremde zeigt sich, indem es sich uns entzieht. [...] In der Beziehung begegnet der Andere mir [...]; aber einer ist dem andern immer *nur auf der Spur*.“⁸ Wo Fremdes und Eigenes aufeinandertreffen, wird eine Frage aufgeworfen, eine Irritation erzeugt, auf die reagiert werden will. *Waldenfels* unterscheidet dabei drei Modi des Umgangs mit dem Fremden:⁹ In der *Aneignung* wird das Fremde in die bestehende Norm, ins vertraute Skript des Eigenen eingepflegt oder – wo dies nicht geht – davon als endgültig fremd abgeschottet. In der *Enteignung* oder *Assimilation* wird das Fremde naiv-romantisierend affirmiert und das Eigene dafür verabschiedet. Beide Reaktionen verharren noch in der klaren Unterscheidung von Fremdem und Eigenem. Erst wo Fremdes und Eigenes ihre Eindeutigkeit aufgeben, sich im Bewusstsein ihrer *Verflechtung* begegnen, wird Intersubjektivität zur Schwellenerfahrung, zu einem unabschließbaren Diskurs, in dem die Irritation bestehen bleibt, die Frage im beständigen Modus des Fragens ihre Antwort findet. Auf

⁶ Ebd. S. 363.

⁷ Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Der Stachel des Fremden*. 5. Aufl., Frankfurt a.M. 2013, 53-56.

⁸ Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*. Frankfurt a.M. 1997, S. 42; Hervorhebung im Original.

⁹ Vgl. im Folgenden Waldenfels: *Stachel*, S. 57-71.

diese Weise, im Reagieren auf die Irritation des Sich-Entziehens, in der nicht der Versuch unternommen wird, das entzogene Fremde zu zähmen, einzupflegen oder zu romantisieren, kurz: es in seinem Fremdsein zu manifestieren, wird auch die dichotome Ordnung des *Entweder-Oder* außerkraftgesetzt und transformiert in eine neue, prozessuale Ordnung.

Das Andere zunächst als irritierendes Anderes wahrzunehmen, scheint nach *Waldenfels* nicht ein Problem, sondern ein unvermeidbarer erster Schritt zu sein, der der Diffusion der Eindeutigkeiten zuvorkommt. In der Logik des Stücks gefragt: Wie kann ich denn der Bühne ein Symptom geben, ohne dem Symptom eine Bühne zu geben?¹⁰ Entscheidend scheint aber, in welchem Modus dem Anderen begegnet und auf die Irritation reagiert wird. Weil in *Chinchilla Arschloch, waswas* Personen mit Tourette (größtenteils) auf eine Weise als „die Anderen“ markiert werden, bei der sich ein klarer Zugriff entzieht – weil sie zugleich in vielerlei Hinsicht überhaupt nicht fremd erscheinen, weil ich mir als Zuschauerin in vielen Momenten selbst fremd werde, weil wir uns als Uns-Selbst- und Einander-Entzogene an der Schwelle begegnen, unsere Verflechtung aushandeln –, wird ein offener Horizont des Fragens etabliert, in dem nicht nur die eigene Ordnung, sondern auch die Ordnung des Normsystems *Theater* sich verflüssigt und neu etabliert. Das Andere also nicht als Opposition zur sozialen Norm zu denken, sondern als Irritation und Übersteigerung der Norm in der Begegnung – ob dies der Produktion immer gelingt, ob das gespürte Unbehagen mancher Szenen nicht vielleicht doch durch eine Ahnung von Aneignung oder Enteignung ausgelöst wird, muss hier offenbleiben. Überzeugend scheint mir jedoch das Ansinnen, Alterität als relationale Erfahrung von Irritation anzubieten und so als eine nicht diskriminierende oder stigmatisierende Art der Thematisierung und Inszenierung von unterschiedlichen Lebensrealitäten zu rahmen, die einen wertvollen Beitrag leisten kann im Ringen um ein differenzsensibles, (post)inklusives Theater.

¹⁰ Das Wortspiel referiert, wie der Titel des Beitrags, auf ein Zitat aus der zweiten Szene des Stücks: „Wir geben der Bühne ein Symptom. Wir geben dem Symptom eine Bühne.“; Mitschnitt abrufbar unter: <https://vimeo.com/352728617> (Zugriff am 24. Januar 2022).

Referenzen

- *Chinchilla Arschloch, waswas* (dt.) – Dokumentation (Helgard Haug): <https://vimeo.com/352728617> (Zugriff am 24. Januar 2022).
- *Chinchilla Arschloch, waswas. Nachrichten aus dem Zwischenhirn*; Konzept/Regie: Helgard Haug (Rimini Protokoll), Premiere: 11. April 2019, Schauspielhaus Frankfurt/Mousonturm Frankfurt.
- Malzacher, Florian/Dreyse, Miriam/Rimini Protokoll (Hg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin 2007.
- Müller-Funke, Wolfgang: *Theorien des Fremden. Eine Einführung*. Tübingen 2016.
- Waldenfels, Bernhard: „Das Fremde denken“, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, (3/2007), S. 361-368.
- Waldenfels, Bernhard: *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt a.M. 2013.
- Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*. Frankfurt a.M. 1997.
- Wihstutz, Benjamin: „Eine kurze Geschichte des Zuschauens“, in: *Berliner Festspiele: Programmheft zu Chinchilla Arschloch, waswas*, https://www.berlinerfestspiele.de/media/2020/theatertreffen-2020/downloads_tt_2020/tt20_ph_chinchilla_arschloch_waswas.pdf (Zugriff am 30. September 2021).
- *Chinchilla Arschloch, waswas* (dt.) – Dokumentation (Helgard Haug): <https://vimeo.com/352728617> (Zugriff am 24. Januar 2022).

Giele, Nathalie: „Der Bühne ein Symptom und dem Symptom eine Bühne geben. Über Nutzen und Risiken des Spiels mit der Alterität in *Chinchilla Arschloch, waswas* (Haug/ Rimini Protokoll)“, in: Tobias Funke, Mirjam Groll, Philipp Just, Sophia Koutrakos, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines „postinklusiven“ Theaters* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 10 / Ausg. 2), S. 90-98, DOI 10.21248/thewis.10.2022.124 CC BY 4.0.