

Stephan Porombka

## Tankgirl im digitalen Terrordrom. Tim Staffels >Das Mädchen mit dem Flammenwerfer<.

2000

<https://doi.org/10.25969/mediarep/17379>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Porombka, Stephan: Tankgirl im digitalen Terrordrom. Tim Staffels >Das Mädchen mit dem Flammenwerfer<.. In: *Dichtung Digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien*. Nr. 12, Jg. 2 (2000), Nr. 5, S. 1–13. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/17379>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

# Tankgirl im digitalen Terrordrom. Tim Staffels >Das Mädchen mit dem Flammenwerfer<.

Von Stephan Porombka

Nr. 12 – 2000

## Abstract

Vorgestellt wird ein OnlineText, den Tim Staffel (Text), Martin Wieser (Webdesign & Konzeption) und Stephan Porombka (Konzeption) für die "elektroLit" produziert haben, die im Juni 2000 am Literarischen Colloquium in Berlin stattgefunden hat. Auf der InterSzene ist es zum ersten Mal komplett zu sehen. Darüberhinaus wird "Das Mädchen mit dem Flammenwerfer" in die Werkreihe von Tim Staffel eingeordnet und im Kontext der aktuellen Online-Literatur positioniert.

## 1.



Eins der schwärzesten und zugleich kürzesten Märchen hat Georg Büchner in der zwanzigsten Szene seines >Woyzeck< plaziert. >Großmutter erzähl< heißt es dort - und die Großmutter erzählt folgendes:

Es war einmal ein arm Kind und hat kei Vater und kei Mutter, war Alles tot und war Niemand mehr auf der Welt. Alles tot, und ist hingegangen und hat gesucht Tag und Nacht. Und wie auf der Erd Niemand mehr war, wollt's in Himmel gehn, und der Mond kam, war's ein Stück faul Holz und da ist es zur Sonn gängen und wie's zur Sonn kam, war's ein verwelkt Sonneblum und wie's zu den Sterne kam, waren's klei golde Mück, die waren angesteckt wie die Neuntöter sie auf die Schlehen steckt und wie's wieder auf die Erde wollt, war die Erd ein umgestürzter Hafen und war ganz allein und da hat sich's hinge setzt und geweint, und da sitzt es noch und ist ganz allein.

Tim Staffels >Mädchen mit dem Flammenwerfer< läßt sich als aufgepepptes Gegenstück zu Büchners Märchen lesen. Auch Staffels >armes Kind< erscheint aus allen sozialen Bindungen gelöst. Um es herum öffnet sich die Welt in allertiefstem Schwarz, als Dystopos, als gegenutopischer Ort, an dem sich die Szenarien von Holocaust, atomarem Armageddon und der Metropolenkultur des Cyberpunk-Romans überschneiden. Wo es auch hinkommt, das Mädchen mit dem Flammenwerfer: die Erde ist immer schon ein umgestürzter Hafen.

Und es war ganz allein. Nur setzt es sich am Ende von Staffels kleinem Märchen nicht hin, um zu weinen und zu warten, bis es abgeholt wird. Dieses Mädchen mag ein armes Kind sein. Aber es ist zugleich ein Schwesterchen von Super-Girl, von Power-Girl, von Tank-Girl, das sich in der finsternen Welt zu behaupten weiß: >Wer sich nicht wehrt, lebt verkehrt<, diesen Spruch der antiautoritären Bewegung der 80er hat es verinnerlicht und derart mit dem Kampfpfathos der Hardcore-Girlies der 90er Jahre verbunden, daß es mit den rüdesten Mitteln gegen seine Peiniger vorgehen kann:

Und auf einmal, ehe es sich selbst versah, hielt das Mädchen mit dem Flammenwerfer einen Flammenwerfer in ihren zarten, kleinen Händen.

Das Mädchen mit dem Flammenwerfer richtete den Flammenwerfer auf den Mann mit den weißen Handschuhen [...] [Da] züngelte sich das Feuer fort zum Mann mit den weißen Handschuhen, der augenblicklich als Feuersäule im Kreis zu rennen begann. Die Mutter biß sich die Faust vom Handgelenk, gerade noch rechtzeitig, ehe sie erkennen konnte, das sich ihr Kleid entzündet hatte, sie ihr eigener Scheiterhaufen geworden war. Das Mädchen hatte Spaß an ihrem Spiel und warf mit Flammen um sich, in alle Himmelsrichtungen. Jede Wachsfigur, die ihr begegnete, zerfloß in ihrem Feuer.

Auf diese Weise wird aus der Passionsgeschichte des Märchen-Mädchens aus dem >Woyzeck< eine >Story of Passion<: eine Emanzipation durch Leidenschaft, durch die sich das Mädchen zuerst aus den Fängen einer Mutter befreit, die ihre Tochter der Konsumkultur preisgegeben hat, und schließlich aus den Fängen der Aufseher eines Kinder-KZ, die das Mädchen durch wahnhaftige Experimente disziplinieren wollen. Daß die kleine Heldin am Ende des Märchens nicht nur sich befreit, sondern

auch alle anderen, die im Lager interniert worden sind, ist sogar ein deutliches Anzeichen dafür, daß hier nicht allein die Kinder von allen Zwängen erlöst werden, sondern zugleich die ganze Kindheit der Selbstbestimmung zugeführt wird.

## 2.



Die Verknüpfung von Staffels Flammenwerfer-Mädchen mit dem Märchen aus Büchners >Woyzeck< liegt aber nicht nur nahe, weil beide in einer düsteren Welt bestehen müssen. Nahe liegt sie auch, weil beide Märchen nur einen kleinen Teil innerhalb eines größeren dramatischen Zusammenhangs ausmachen. Für den Woyzeck ist das hinlänglich bekannt. Zu Tim Staffels Text müssen dagegen einige Erläuterungen gegeben werden.

>Das Mädchen mit dem Flammenwerfer< - das ist der Titel eines Stückes, das Tim Staffel zu Beginn der 90er Jahre, also noch vor seinem großen Erfolg mit dem Roman >Terrorstrom< von 1998, geschrieben und beim Rowohlt Theater-Verlag mit dem entsprechenden Copyright deponiert hat. Da er zugleich die Ur-Aufführung des Stückes bislang an einen Regisseur seiner Wahl gebunden hat, war dem Verlag bei der Vermittlung des Flammenwerfer-Mädchens kein Erfolg beschieden.

>Das Mädchen mit den Flammenwerfer< - das ist zugleich der Titel für eine Fortsetzungsgeschichte innerhalb des Stückes, die gleich auf der ersten Seite des Manuskriptes mit der Folge 1 beginnt und die auf Seite 90, drei Seiten vor Ende des Manuskriptes, mit der sechzehnten Folge abgeschlossen wird. In dieser letzten Folge fackelt das Mädchen (wie Sie schon gehört haben) alles um sich herum ab –

nichts blieb übrig von dem Feuer, keine Asche, nichts, als hätte es nie gebrannt, als hätte es sie nie gegeben. Wäre da nicht dieser Ton, ein Ton von tausenden von Stimmen, die sich mehr und mehr vermehrten, ein Ton, der niemals nicht zu hören ist.

Zusammengeschnitten ergeben die einzelnen Teile der Fortsetzungsgeschichte vielleicht sechs bis sieben Seiten, also noch nicht einmal ein Zehntel des gesamten Stückes. Der große Rest, um nicht zu sagen: der Hauptteil des >Mädchens mit dem Flammenwerfer< ergibt sich aus einer Collage von Textstücken, deren Bedeutung sich im einzelnen kaum erschließen läßt. Lediglich drei große Motivkreise lassen sich isolieren:

Da ist zum einen das Ereignis vom >Ende von Oakland<. Oakland wird durch eine gigantische atomare Katastrophe vom Erdboden weggefegt, was per Nachrichtensendung, Gameshow und Live-Übertragung mit schlechtem Empfang übermittelt wird, wobei Stimmen von Personen zu hören sind, die diesem Ende unmittelbar beiwohnen oder beigewohnt haben.

In einem zweiten Motivkreis sind Texte hineingeschnitten, die allesamt aus Szenerien des 3. Reiches herausgerissen sind, aus KZ-Darstellungen, aus Anordnungen für Menschenexperimente. >Die Instrumente sind eingetroffen<, heißt es an einer Stelle,

sie beginnen zu sortieren. Alle Klingen sind geschärft, kein Schnitt, keine Operation, die hier nicht erfunden werden kann. DIE WELT IST NICHT DIESE WELT. Während des Gewitters also stieß der Kindermörder die Klinge, die durch das Fenster zu ihm hineingewachsen war, in die Brüste, diese kleinen Kinderbrüste hinein. Weich wie Butter soll er gesagt haben. Er. Der Kindermörder. Viele fragten, wie er ausgesehen haben mag. Die Instrumente sind da!

Bleibt noch der dritte Motivkreis, der sich kaum von den anderen trennen, der sich aber doch immerhin benennen läßt. Er wird gebildet von den Figuren, die Staffel gleich zu Beginn >die handelnden Personen< nennt. Mrs. Garrett, Mr. Garrett, Lilly - der blonde Engel, der schwarze Mann, der Wärter und MC. Als >handelnde< Personen sind sie im Stück allerdings nicht zu identifizieren. Sie erscheinen lediglich als sprechende Personen, die teils monologisch, teils dia- und polylogisch Gewaltszenerien beschreiben, in die sie selbst hineingebannt sind oder die sie aus der Erinnerung zusammensetzen.

Die Personen des Stückes erzählen aber nicht nur eigene Geschichten und spinnen nicht nur isolierte Dialoge und Polyloge, sondern sind in die Szenerien aus den Konzentrationslagern, aus dem 3. Reich und aus dem gesprengten Oakland als Sprecher integriert. Dadurch wird die historische Tiefenschärfe des Stückes aufgelöst. Alles was passiert, passiert durch und an den Personen nah und fern

zugleich. Es sind Zitate, Erinnerungen, Wiederholtes, was jetzt noch einmal durchlebt und verbalisiert wird, um so die Präsenz der Vergangenheit und das Bedrängende des Verdrängten wie in einem sinnlosen Alpträum vorzuführen. Die NS-Zeit verbindet sich mit der Gegenwart zu einer Endzeit, der - und das ist das Katastrophische - das Ende abhanden gekommen ist.

Mit diesen Sätzen ist zugleich die Poetik des Stückes auf den Punkt gebracht. Sie ist es, die das Stück erst zu einem Stück werden läßt, das im eigentlichen Sinne gar nicht zu lesen und auch nur schlecht zusammenzufassen, sondern eben nur zu inszenieren ist. Ohne Inszenierung scheint der Text nicht zu funktionieren. Es ist angewiesen auf Bilder, die allesamt nicht erst im Kopf des Lesers entstehen können, weil die enormen Anforderungen allzu schnell zu einer Überlastung der Imagination führen. Der collagierte Text braucht objektive Bilder, Bühnenbilder, Bilder auf Monitoren vielleicht, die den Rezipienten entlasten, sich fortwährend vorstellen zu müssen, was Textstück für Textstück evoziert wird.

Wer das Manuskript vom Mädchen mit dem Flammenwerfer durchblättert erkennt schnell, daß eine dramaturgische Umsetzung des Stückes von beginn an darauf setzen muß, den Zuschauer einer Flut von Bildern zu überlassen, die er einzeln nicht mehr sortieren und analysieren kann und soll, sondern die er im Fluß an sich vorbeirauschen lassen muß oder in dem er, was wohl noch besser wäre, mitrauschen muß. Damit wird, und auch das gehört zur Poetik des Stückes, zwar die Simultaneität der Ereignisse im Raum wichtig, aber letztlich bleibt die Linearität des Textes trotz seiner Orientierung an der Collage dominant. Noch einmal kürzer und formalhafter gesagt: Tim Staffels >Mädchen mit dem Flammenwerfer< bleibt auf die objektiven Bilder einerseits und die fließende, rauschende Linearisierung oder Verzeitlichung des Simultanen angewiesen.

### 3.



So wichtig diese Poetik mit all ihren Determinanten, die sie für eine Bühnenszenierung implizit festschreibt, für Staffels Stück auch sein mag - sie ist nicht der eigentliche Anlaß dafür, >Das Mädchen mit dem Flammenwerfer< auf einem Symposium vorzustellen, dem es um die Fragen der Inszenierbarkeit des Digitalen geht.

Der eigentliche Anlaß ist, daß Tim Staffel und der Mediendesigner \* Martin Wieser - und im konzeptionellen Bereich auch ich - dieses Stück für ein Projekt mit dem Titel >HyperTextBerlin< von einer Bühnenszenierung in einen digitalen Text übersetzt haben, der (das war die Forderung) online abzurufen ist. >HyperTextBerlin< ist wiederum eine Unternehmung der >Softmoderne<, dem >Festival für Netzliteratur<, das Hilmar Schmundt, Thomas Wegmann und ich seit 1995 in Berlin veranstaltet haben. Im Rahmen des Projekts sollten von bekannten oder bekannteren Autoren, die bereits im Printbereich literarische oder essayistische Texte veröffentlicht hatten, Hypertexte, Onlinetexte entworfen und zumindest teilweise realisiert werden. Die Ergebnisse von Michael Rutschky, Kathrin Röggla, Norman Ohler, David Wagner und Peter Glaser sind bereits seit Frühjahr 1999 unter [www.softmoderne.de](http://www.softmoderne.de) zu sehen. Das >Mädchen mit dem Flammenwerfer<, am 15. Juli 2000 im Literarischen Colloquium in Berlin vorgestellt, macht jetzt die Textsammlung komplett und setzt zugleich für >HyperTextBerlin< und für die >Softmoderne< den Schlußpunkt.

Es ließe sich eine Menge erzählen zur Position der Softmoderne innerhalb der Netzliteratur-Szene oder auch zum eigentlichen Anliegen des Projektes >HyperTextBerlin<. Ich denke aber, daß sich einiges an Programmatik durch die Interpretation des digitalisierten Stückes von Tim Staffel entfalten und dann auch festhalten läßt. Deshalb wende ich mich jetzt erst einmal den

Übersetzungsproblemen vom Manuskript zum Onlinetext zu, um anschließend die Struktur und die Ästhetik des Onlinetextes vorzustellen. Denn auf diese Weise bewege ich mich näher an der eigentlichen Frage dieses Symposiums, nämlich an der Frage nach der Schnittstelle von Theater, Radio und Netztext.

## 4.



Bei der Übersetzung des Manuskripttextes stand von Beginn an fest, daß das, was auf dem Bildschirm passieren sollte, als eine Inszenierung zu verstehen war. Das hieß für die Vorgehensweise: Ausgehend vom Manuskript war zuerst eine Konzeption zu entwerfen, dann eine Strichfassung zu erstellen und schließlich eine dramaturgische Umsetzung zu finden.

Hinsichtlich der Konzeption war klar: Gerade das, was durch die Poetik des Stückes für die Inszenierung auf dem Theater festgeschrieben war, konnte sich für die Inszenierung auf dem Bildschirm nur schlecht eignen. Wollten wir den Text dokumentieren, dann waren wir mit dem Problem konfrontiert, daß sich der Text ja gar nicht lesen läßt, gar nicht lesen lassen soll, weil er eben auf die objektiven Bilder, auf ihre Simultaneität und ihre rauschende Linearisierung angewiesen ist. Wollten wir aber umgekehrt auf den geschriebenen Text verzichten, so hätten wir uns ausschließlich auf das gesprochene Wort und die inszenierten Bilder verlassen müssen - und hätten uns damit automatisch von den Vorgaben des Projekts, einen >Text< zu entwerfen, entfernt.

Das Ergebnis läßt sich nur schwerlich ein Kompromiß nennen. Denn Staffels Vorlage wurde von uns so radikal ausgeweitet, daß in einem ersten Schritt nur noch wenig übrig geblieben ist: Nichts weiter als die sechzehn Fortsetzungen des



Märchens vom Mädchen mit dem Flammenwerfer, die Stück für Stück auf dem Bildschirm auf einer Linie aufgereiht und Stück für Stück, Fortsetzung für Fortsetzung angeklickt werden können.

Dazu wurden aus der Vorlage kürzere Texte ausgewählt, kürzere Erzählungspassagen, um sie den Hauptpersonen in den Mund zu legen. Schließlich haben wir einzelne Darstellungen von Experimenten mit Lagerinsassen ausgewählt, die auf dem Bildschirm als Text erscheinen und mit den Radiosendungen zur Zerstörung von Oakland unterlegt wurden. Um die Geschichten der Hauptpersonen und die Experiment/Oakland-Texte zu lesen, müssen jetzt kleinere Fenster über der Erzählkarte geöffnet werden, während die einzelnen Fortsetzungen des Mädchen-Märchens jeweils die gesamte Bildschirmfläche einnehmen.

Mit dieser Reduktion des Gesamttextes und mit der Konzentration auf die Fortsetzungsgeschichte war zweierlei gewonnen: Erstens war der Text durch die Streichung wieder handhabbar geworden, weil er als Text behandelt werden konnte, ohne den Leser zuerst zu überfordern und dann zu langweilen. Und es wurde zweitens möglich, ihn mit Bild- und Tonmaterial anzureichern, ohne ihn zu einer kompletten Stückinszenierung werden zu lassen, die alle Kapazitäten gesprengt hätte.

Doch verloren war damit, so schien es zumindest, vor allem eins: das Stück mußte sich auf dem Weg vom Manuskript zum Onlinetext so komplett verändern, daß es mit dem Ausgangstext nur noch entfernt verwandt war.

Doch bedarf es nur einer einzigen gedanklichen Drehung, um diesen Verlust in einen Gewinn zu verwandeln. Man muß lediglich den Anspruch aufgeben, Theaterstücke als Theaterstücke ins Netz zu bringen. Statt dessen läßt sich davon ausgehen - und das wäre jetzt schon eine erste These über den Umgang mit Theater im Netz -, daß etwa eine Stückvorlage als Material verstanden wird, mit dem sich in einem anderen Medium nach den Bedingungen des anderen Mediums arbeiten läßt.

Die Übersetzung ist also nicht nur eine Umsetzung, sondern Teil einer medialen Verwandlung. Es lassen sich dafür aus dem Bereich des Films, aber auch aus der Theatertheorie und der Theaterpraxis einige Autoritäten nennen, von denen man sich die Richtigkeit dieser Idee bestätigen lassen kann - nicht zuletzt, aber vor allem wäre da Heiner Müller zu nennen, der gerade seine späten Stücke fast ausschließlich als Arbeit am Material verstanden hat. Die Hamlet-Maschine ist letztlich nichts anderes als eine komplette Verwandlung des Shakespeareschen Stückes durch eine Radikalkürzung und Neu-Rhythmisierung.

Durch die Reduktion des Textes auf das Flammenwerfer-Märchen schien aber noch etwas verloren gegangen zu sein. Er wurde nämlich von einem überkomplexen Text zu einem Text von beeindruckender Schlichtheit - ein kleines Märchen eben, eine kleine Geschichte, die obendrein noch im schlichtesten Erzählstil abgefaßt ist.

Nun ist aber auch das lediglich ein scheinbarer Verlust. Überhaupt läßt sich nur denken, daß auf diesem Weg etwas verloren geht, wenn man darauf besteht, daß der richtige Weg bei der medialen Übersetzung von Kunstwerken nur der Weg vom Schlichten zum Komplexen genommen werden darf. Gerade die Euphorie der Hypertextualisierung hat in den letzten Jahren dazu eingeladen, immer komplexere, immer undurchschaubarere, labyrinthartige Texte herzustellen und gerade in dieser Entwicklung die Befreiung des Textes zu sehen.

Diese Tendenz hat gerade dort, wo sie zum Dogma erhoben worden ist, zu ästhetisch nur selten gelungenen Werken geführt. Längst gibt es - das allerdings vor allem im Printbereich, aber längst auch in der Netzliteratur - eine Rückkehr nicht nur zum Erzähler, sondern auch zur Erzählung, die sich von den simplen Strategien der Komplexitätssteigerung durch die Inszenierung eines bloßen Durcheinander schon verabschiedet hat. Ohne Schwierigkeiten läßt sich das übrigens auch als Antwort auf ein Scheitern der Komplexitätsstrategien etwa der Hypermedien lesen.

Der von uns unternommene Versuch, Staffels Stück auf das Fortsetzungsmärchen zu reduzieren, stellt also letztlich nichts anderes als den Versuch dar, die >gesteuerte< Erzählung ins Netz zu übersetzen, ohne sie so stark aufzuladen, daß sie als Erzählung verschwindet. Die anderen Texte, die man über Fenster öffnen kann - die Kurzerzählungen der Hauptpersonen und die Experiment/Oakland-Abschnitte - dienen lediglich der Ergänzung der eigentlichen Erzählung, vielleicht auch zu deren Irritierung, aber sie dienen keinesfalls dazu, die Erzähllinie zu zerstören.

So entsteht - und ich sage noch einmal: scheinbar - bei dieser Art der Umsetzung ein dritter Verlust, indem die Möglichkeiten des neuen Mediums gar nicht richtig genutzt werden, die gern in den Interaktionsangeboten gesehen werden. Tatsächlich sind diese Angebote hier nur in einem äußerst beschränkten Maße vorhanden. Der User kann die Fortsetzungen wählen, eine nach der anderen. Oder man kann die Erzähllinie unterbrechen und sich einzelne Fortsetzungsgeschichten außerhalb der Erzählreihe ansehen. Man kann darüber hinaus zur Ergänzung oder zur Irritierung der laufenden Geschichte einzelne Fenster öffnen, um Zusatzgeschichten der Hauptpersonen oder der Experiment/Oakland-Abteilung zu hören und zu lesen.

Mehr zu klicken gibt es nicht. Es wird lediglich eine weitere Funktion geben, die es möglich macht, die ganze Flammenwerfer-Geschichte vom Autor selbst vorgelesen zu bekommen. Auch diese Funktion dient aber letztlich nicht der Interaktivität, sondern unterstützt einmal mehr die Linearität der Erzählung und dem Schutz des Erzählenden.

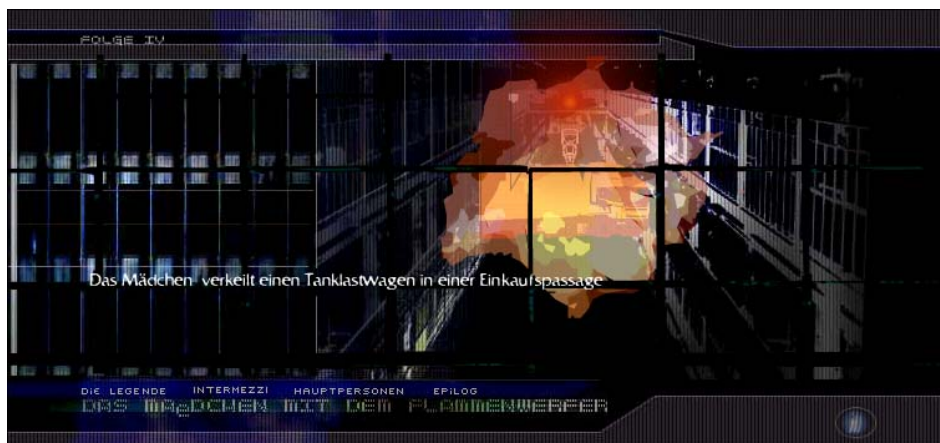
Diese Form der Interaktivität erscheint aber nur dann als mangelhaft, wenn man ganz dogmatisch davon ausgeht, daß - ähnlich wie die Steigerung von Komplexität - die Steigerung von Interaktivität zur Grundbedingung der Hypertextualisierung

oder Digitalisierung gehört. Löst man sich von diesem Dogma, das übrigens ähnlich wie das Komplexitätsdogma auf theoretischem wie ästhetischem Gebiet in den neunziger Jahren einen ungeheuren Schaden angerichtet hat, und macht nicht die Möglichkeiten des Mediums zur Richtlinie, sondern die Inszenierung selbst, so läßt sich folgendes erkennen:

Wir haben es im Fall von Staffels digitalisiertem Mädchen mit dem Flammenwerfer nicht mit einem Klickspiel zu tun, auch nicht mit einem künstlerisierten Dungeon&Dragon, auch nicht mit einem ästhetischen Verwirrspiel, sondern eher mit einer Show, mit einer Performance, die der User unterbrechen oder abbrechen und jeweils neu beginnen lassen kann. Mehr nicht.

Eine solche Show kommt ganz ohne das Emanzipations-Pathos aus, das die Interaktivitätsdiskussion der 90er begleitet hat, und - das wäre die dritte These, die ich formulieren würde - wenn Theater und Internet voneinander profitieren wollen, dann kann es beiden nur nützen, wenn man auf dieses Pathos verzichtet, sich vom Interaktivitätsdogma löst und Möglichkeiten der Interaktivität aus den jeweiligen Inszenierungen heraus entwickelt und plausibel macht.

## 5.



Wer im Zusammenhang mit Tim Staffel an >Show< oder >Performance< denkt, wird sich vielleicht an seine letzte Lesereise erinnern, die er im Februar, März und April 2000 zur Präsentation seines Romans >Heimweh< unternommen hat. Diese Lesung entsprach nicht den Lesungen der traditionellen Sorte. Staffel hatte Musiker mitgebracht, die Band >Madonna Hip Hop Massaker< und den DJ Spin-O. In Berlin hatte er noch Adolf Noise von Fischmob und einen weiteren DJ dabei, die alle

gemeinsam und abwechselnd die Rezitation seines Textes zum Teil untermalt haben, die zum Teil aber auch so dominant waren, daß sie andersherum von Staffels untermalt wurden. Dazu wurde im Hintergrund auf eine Leinwand eine Art Roadmovie projiziert - Impressionen von einer endlosen Autofahrt durch den einsamen amerikanischen Westen.

Auf diese Weise hat sich Staffels karger Text selbst in eine Art Drehbuch verwandelt - in ein Filmscript für einen Roadmovie, der zwar schon gedreht, aber noch nicht mit Darstellern belebt worden ist. Es schien, als lieferte Staffel bei der Performance durch die Lesung seines Buches diese Personen nach, die noch gar nicht auf der Leinwand erscheinen konnten.

Und es gelang tatsächlich! „Wo andere Clubs und Diskotheken zum Forum ganz konventioneller Bücherlesungen machen“, schrieb anläßlich der Lesung im Münchner Literaturhaus die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* am 10. April 2000, und wo andere „langweilige Debatten über Literatur-Pop und Nichtpop vom Zaun brechen, gab es hier ganz einfach eine gelungene Performance zu sehen.“

Daß Staffel im Literaturhaus München eine Text-Show mit Film und Musik organisiert, ist nicht nur dem Zwang zum spektakulär Neuen geschuldet, der ja auch mittlerweile die traditionellen Kulturinstitutionen erreicht hat. Vielmehr sind seine Texte von Beginn strukturell an der Performance ausgerichtet. Wer >Terrordrom<, den wohl bekanntesten Text von Staffel liest, wird bemerkt haben, daß man es hier mit einer Art schriftlich gefrorenem Medienmix zu tun hat, mit Filmsequenzen, Musikrhythmen, Comicstrips - und eben mit Literatur. Die Verwandlung eines solchen Textes in eine Performance, wie er sie für Heimweh organisiert hat, scheint deshalb nur folgerichtig.

Folgerichtig ist damit auch, die Inszenierung eines Staffelschen Textes für den Computerbildschirm ebenfalls an der Performance zu orientieren und den schriftlich gefrorenen Medienmix aufzutauen. Im >Mädchen mit dem Flammenwerfer< sind deshalb Elemente des Hörspiels integriert, filmische Elemente, Elemente des Comics - und natürlich das Textmaterial, das Staffel vorgegeben hat.

Der Mediendesigner Martin Wieser hat sich dafür an der filmischen Ästhetik orientiert. Und er hat zugleich die anderen medialen Elemente in diesen Film so eingebaut, daß sich auf ganz überraschende Weise eben der Effekt ergibt, der für das Gesamtstück vom >Mädchen mit dem Flammenwerfer< so wichtig war: Hier erscheinen die Bilder, die in sich eine räumliche Simultaneität der Ereignisse präsentieren und die zugleich linear angelegt sind.

Allerdings wird der User nicht wie der Zuschauer durch eine unglaubliche Fülle an Textpartikeln so sehr überfordert, daß ihm nichts anderes übrigbleibt, als sich mit dem Bilder- und Wortstrom fortreißen zu lassen, also mitzurauschen. Martin Wieser

hat eher die Chill-Out-Variante des >Mädchens mit dem Flammenwerfer< entworfen: Denn zum Mitrauschen kommt man nicht durch Atemlosigkeit, sondern durch ein eher langsames Dahingleiten im Text und mit dem Text und den Bewegungen der Figuren. Deshalb hat Tim Staffel gemeint, bei dieser Online-Inszenierung sei die Ästhetik von >Space-Night< bei Bayern III umgesetzt worden ist.

Tatsächlich versucht die Inszenierung nicht, alle Potentiale der Designer-Cybersoftwares auszunutzen. Statt auf technologische Überfülle wird auf Kargheit gesetzt - sowohl im Sound, der eigens für diese Inszenierung entwickelt worden ist, als auch in der Strichmännchen-Ästhetik, die an die japanischen Mangas erinnert, aber konsequent vermeidet, die Figuren durch Farbe und Animation zum Leben zu erwecken. So gleicht sich das Schematische, Reduzierte, Karge dem Erzählstil des Flammenwerfer-Märchens an und wird auf diese Weise - und das eben halte ich für das eigentlich Wichtige beim Übersetzungsvorgang vom Theatertext zum Onlinetext - vom Werk her ästhetisch gerechtfertigt.

## 6.



Ich fasse zum Ende noch einmal meine drei Thesen zusammen, um daraus dann mit zwei weiteren Thesen ein kleines Programm zu entwerfen.

**Erstens** kommt es beim Übersetzungsvorgang vom Theatertext zum Online-Text nicht darauf an, das komplette Stück zu übertragen. Vielmehr muß der Theatertext als Material behandelt werden, insofern der Onlinetext als Inszenierung eine künstlerische Eigenständigkeit erhalten soll.

**Zweitens** dient diese Orientierung am Material vor allem der Reduktion von Komplexität, durch die ein auf das Wort- und Bilderrauschen angelegter Theatertext wie der von Staffel überhaupt erst für die Rezeption im Netz genießbar gemacht wird. Aufgabe der Inszenierung ist damit also nicht Steigerung von Komplexität, sondern der Aufbau übersichtlicher Textstrukturen.

**Drittens** darf man dabei nicht dem Anspruch folgen, den Online-Text möglichst interaktiv zu gestalten. Mehr Interaktivität bedeutet keinesfalls mehr Emanzipation des Users. Und umgekehrt bedeutet weniger Interaktivität nicht Verknechtung. Das rechte Maß an Interaktivität rechtfertigt sich allein aus dem inszenierten Werk, insofern der Inszenierung - wie in These 1 gefordert - eine künstlerische Eigenständigkeit zukommen soll.

Diese drei Thesen aber, so muß dann die **vierte** These lauten, legen die Inszenierung von Onlinetexten keineswegs fest. Im Gegenteil. Inwieweit der Ausgangstext als Material behandelt wird, bleibt der Inszenierung ebenso überlassen, wie die Orientierung an einem Mehr oder Weniger an Interaktivität oder Komplexität. Noch einmal: Ob die Inszenierung gelingt, läßt sich nur durch eine interne Interpretation bestimmen, nicht durch eine Orientierung an den Möglichkeiten der Maschinen oder den Phantasien der Internet-Euphoriker.

Daraus folgt dann **fünftens**, daß durch die Auflösung der Dogmen, die festlegen, wie eine emanzipatorische oder avantgardistische oder State-of-the-Art-Online-Inszenierung auszusehen hat, das ganze Spektrum geöffnet wird: das ganze Spektrum der Interaktivität und das ganze Spektrum der Komplexität. Von der Show, der Performance, die der User linear von Anfang bis zum Ende linear verfolgen muß, bis hin zum Chattheater oder zur MUD-Inszenierung, in dem der User jederzeit eingreifen und mitspielen kann.

So wenig überraschend die Thesen sein mögen, sie geben doch immerhin das Programm an, durch das der Staffel-Text für den Bildschirm die Form erhalten konnte, die er jetzt hat. Ihre Objektivität liegt darin begründet, daß sie sich im Staffeltex verkörpert haben und zu seiner Interpretation ganz notwendig sind. Vor allem aus diesem Grund habe ich sie mitgeteilt. Und vor allem deshalb stelle ich sie hiermit zur Diskussion.