

Foren der Beschwerde

Zur populärästhetischen Gegenwart der Hassrede

Rupert Gaderer

1. Konnektivität und kurze Form

Die Macht juristischer Institutionen ist im Klima exzessiver Beschwerden derart geschwächt, dass das ›rationale‹ Abwagen und die ›vernünftige‹ Rede ihre Durchsetzungskraft eingebüßt haben. Vielmehr überschlagen sich die virtuellen Stimmen und lassen Foren der Beschwerde entstehen, deren entfesselte Handlungsmacht die Form des Tribunals wählt. Die Eigenschaft der Stimmen besteht darin, nicht von institutionalisierten Verfahren kanalisiert zu werden, sondern Meinungen, Hassreden und Ideologien zu verbreiten. Das inhärente Rauschen der Kommunikation ist in diesen sozialmedialen Foren exzessiv geworden und entfacht Tumult, Wahnsinn und Streit.

In Thomas Melles Theaterstück *Ode* (Uraufführung am 23.12.2019, Deutsches Theater), über das in einer der ersten Rezensionen angemerkt wurde, dass es sich »sprachmächtig, sophisticated und auf Diskurshöhe der Zeit«¹ bewegt, ist das exzessive Beschweren zum Normalfall geworden. Eine Vielzahl von hassenden Stimmen aus sozialmedialen Kontexten werden auf die Theaterbühne gestülpt, um zu zeigen, wie sich Formen der Anerkennung, des Einschlusses und des

¹ Christine Dössel: Seit wann ist Kunst ein Debattenbeitrag. »Hassrede gemeldet«: Thomas Melles »Ode« am Deutschen Theater Berlin ist eine Kulturbelegsbeschimpfung und -befragung, in: Süddeutsche Zeitung, 24./25./26.12. 2019, S. 13.

Wohlwollens schnell in Formen der Erniedrigung, des Ausschlusses und der Missgunst umwandeln. Die Formen des Sozialen werden auf der Theaterbühne in ihrer Ambivalenz sichtbar.

Jede Beschwerde benötigt einen Anfangsgrund. Der Grund der Beschwerde muss, zumindest in Ansätzen, disputabel sein. Zumeist ist er so beschaffen und aufbereitet, dass es sich lohnt, Zeit zu investieren und bestimmte Handlungen zu setzen. Deswegen haben Beschwerden eine Geschichte, die im Fall von Thomas Melles Theaterstück den Kern der Handlung bildet. Genauer gesagt wird zu Beginn von *Ode* eine Beschwerdegeschichte über ein Ding entfaltet: Eine Skulptur bringt unterschiedliche Beteiligte auf einem öffentlichen Schauplatz zusammen, indem sie entzweit und voneinander trennt. Anne Fratzer, Professorin und Rektorin einer Kunsthochschule, präsentiert in einer Ausstellung das Kunstwerk, dessen Provokation *nicht* darin liegt, dass das Objekt aus »[N]ichts«² besteht. Der eigentliche Grund der vielen Hasskommentare, die Fratzer erreichen und sie in den sozialen Niedergang treiben werden, ist der Titel der Skulptur, der vom Kunstrezipienten als eine ungeheuerliche Kampfansage aufgefasst wird: Der Titel »Ode an die alten Täter« bezieht sich auf den Dank Fratzers an die Nationalsozialisten, die ihren gewalttätigen Großvater umgebracht hatten, wodurch ihre Großmutter und Mutter überleben konnten. »Sie wären tot«, so Fratzer bei der Enthüllung des Kunstwerks, »und ich wär es auch, weil einfach nie geboren« (*Ode*, 12). Die Skulptur, die das Abwesende in seiner Anwesenheit zeigen soll, dreht die Adressaten der herkömmlichen Erinnerungskultur um, indem sie nicht den Opfern, sondern dem Angedenken der Täter im Nationalsozialismus gewidmet ist.

In Anlehnung an Luc Boltanskis Überlegungen über Skandale und Affären kann bei Fratzer davon gesprochen werden, dass die Aufregung vergrößert wird, weil die Übertretung von einer Person vollzogen wird, die eine soziale oder politische Ordnung verkörpert.³ Ab dem Zeitpunkt

2 Thomas Melle: *Ode*, Hamburg 2019, S. 5. Künftig mit der Sigle »Ode« und Seitenangabe im Text.

3 Luc Boltanski: *Rätsel und Komplote. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*, Berlin 2013, S. 126-127.

des Eingreifens der Verteidiger Fratzers, die ihrerseits versuchen, die Anschuldigungen gegen Fratzer nun zu einem politischen Fall zu machen, wandelt sich der Skandal in eine politische Affäre. Diese Affärenform wird für die unterschiedlichen Aggregatzustände der Beschwerde, die das Theaterstück durchspielt, von Bedeutung sein, weil die Anklage Fratzers nicht lediglich in einem kleinen akademischen Kreis, sondern in einem noch näher zu bestimmenden öffentlichen Beschwerderaum stattfindet. Kritisiert, beschimpft und beleidigt wird nicht die zynische und aufmerksamkeitsheischende Kunstprofessorin, sondern für diese Affäre typisch, wird die politische Ordnung des Kunstbetriebs hinterfragt. Als der zunächst verschwiegene Name der Skulptur in der Öffentlichkeit bekannt wird, bildet sich ein Tribunal virtueller Beschwerdestimmen, das sich aus den für soziale Medien typischen kurzen und abgehackten Beschwerde- und Hassnachrichten zusammensetzt.

Es wird hier also, dies bestimmt die Ästhetik der Beschwerdereden, im Kleinen gestritten. Die minimalisierte Form der Unruhe entfaltet aufgrund der Aussagen über das Kunstwerk eine hohe Wirkung, wobei die Verknappung des Umfangs ein stilistisches Merkmal von Melles Beschwerdechören bildet. Es handelt sich um ein für die sozialmediale Beschwerde wichtiges Verfahren des Verkürzens, das aufgrund seiner Ausbildung von Mikroformaten und der Übernahme wichtiger Funktionen in den letzten Jahren an Aufmerksamkeit gewonnen hat.⁴ Die kurzen Botschaften, die sprachlich auf die Bühne des Theaters gebracht werden, sind ein Gemisch aus seriösen Nachrichten, bösartigen Gerüchten, Fake News sowie Vermutungen über Vermutungen, die weitere Pseudo-Urteile provozieren. Damit die Beschwerde eine Hasskraft entwickelt, damit sie das Gegenüber desavouiert und Aufmerksamkeit

4 Maren Jäger, Ethel Matala de Mazza und Joseph Vogl: Einleitung, in: Dies. (Hg.): Verkleinerung, Berlin 2021, S. 1-12; Michael Camper und Ruth Mayer: Erzählen, Wissen und kleine Formen, in: Dies. (Hg.): Kurz & Knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bielefeld 2017, S. 7-22 und Sabiene Autsch und Claudia Öhlschläger: Das Kleine denken, schreiben, zeigen. Interdisziplinäre Perspektiven, in: Dies. (Hg.): Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Medien und Kunst, Paderborn 2014, S. 9-20.

auf sich zieht, wird sie klein gemacht und ihre Aussagen verkürzt. Die Verknappung des Umfangs ist für die Beschwerdestimmen des Theaterstücks essenziell und bildet zugleich ein Merkmal ihres Beschwerdestils. Dies betrifft neben der begrenzten Zeichenzahl ebenso einen verknappten Zeitraum. Beim Beschwerdestil sozialer Medien kann man davon sprechen, dass der Aufruf zum Verkürzen und Verknappen nicht lediglich für die Zeichen, sondern auch für einen temporalen Aspekt gilt. In sozialen Medien kommunizieren, heißt nicht lediglich kurz schreiben, sondern bedeutet auch eine kurze Spanne der Lese- und Schreibzeit. Die längere Auseinandersetzung mit übertragenen Informationen ist keine Sache der Streitbeteiligten. Das zeigen die vielen Konflikte, die darauf basieren, dass vermeintliche Indizien als tatsächliche Indizien unreflektiert und in kurzer Zeit zirkulieren. Die kurze Form ist ein Affizierungsmotor und dient lediglich sekundär zur Information.

Im Fall von *Ode* kann man von einer *Affektkultur der Extreme* sprechen, die auf der Bühne von den Figuren ausgespielt wird. Immer dann, wenn die Stimmen auftreten und emotionale Ausrufe in kurzen Botschaften und kurzen zeitlichen Abständen schnell hintereinander ausgesprochen werden – »Das kann doch nicht« (*Ode*, 12); »DAS GEHT ÜBERHAUPT NICHT« (*Ode*, 13); »MACHT DAS WEG« (ebd.) – bilden sich Foren, auf denen Personen der Beschämung preisgegeben werden.

Im Gegensatz zur Wut benötigt der Hass ein Ziel, ein Objekt der affektiven Relation,⁵ das in *Ode* zunächst eine Skulptur ist und im Verlauf des Theaterstücks auch Personen in die Angriffe einschließt. Der Hass der Beschwerden äußert sich in Formulierungen der Vernichtung: »KOPF AB UND/WEG MIT IHR.« (*Ode*, 17) Die gehasste Person oder die gehasste Institution sind Stellvertreter einer als gefährlich aufgefassten Welt. Das Ziel der Hassentladung wird dann erreicht (dies gilt auch für andere Hass-Szenarien), wenn die Person oder Institution vernichtet

5 Johannes F. Lehmann: Zorn, Hass, Wut. Zum affektpolitischen Problem der Identität, in: Jürgen Brokoff und Robert Walter-Jochum (Hg.): Hass/Literatur. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie- und Diskursgeschichte, Bielefeld 2019, S. 139-166, hier S. 139-140.

ist.⁶ Der Chor in *Ode* setzt sich aus modifizierten Zitaten zusammen, Wortfetzen und verkümmerten Aussagen, die die Missverständnisse noch missverständlicher machen und das Rauschen in den Dialogen vergrößern. Die Stimmen, die für das Theater gefasst werden, hetzen und handeln vom Hetzen. Es sind Elemente von Hetzschwärm en, die auf dem Gerücht und unüberlegten Aussagen basieren – abgehackte Stimmen der Empörung, die keine Argumente transportieren, sondern lediglich Meinungen zulassen. Die Anrufung der Hasskommentare, um mit Judith Butler zu sprechen, hat zur Folge, nicht als das anerkannt zu werden, was man ist. Denn Hasskommentare spiegeln nicht lediglich ein soziales Herrschaftsverhältnis wider, sondern Hate Speech konstituiert »ihren Adressaten im Augenblick der Äußerung«⁷.

Die Sprachfetzen, die auf die Bühne des Theaters gebracht werden, sind Stimmen, die aus der Sprache der sozialen Medien stammen und sich auf der Bühne als virtuelle Stimmen zu Hetzschwärm en versammeln. Auch der Stil sozialer Medien basiert auf dem Format der kurzen Form, bei der die Kommunikation an die Übertragungsmöglichkeiten und die Datengewinnung angepasst ist. Ähnlich wie dies bei älteren technischen Medien festgehalten wurde, übt das Medium Effekte auf den Schreibstil aus, wobei im Gegensatz zu älteren Telemedien das Verfassen der Nachricht unter dem Diktat einer neoliberalen Zeichenökonomie steht.

Nach der Verleihung des Literaturnobelpreises an den österreichischen Autor Peter Handke bezeichnete Melle in einem Beitrag in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* die Empörungen über die Preisvergabe in sozialen Medien als »toxische Fetzen«⁸. Die Autorin Julya Rabinowich feierte den Erhalt des Preises, Clemens Setz twitterte ein »bumm« und

6 Aurel Kolnai: Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle, Frankfurt a.M. 2007, S. 100-101.

7 Judith Butler: Haß spricht. Zur Politik des Performativen, Frankfurt a.M. 2006, S. 36.

8 Thomas Melle: Clowns auf Hetzjagd, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.10.2019, S. 37.

Saša Stanišić zerfleckte Handkes Serbien-Engagement in einer mehrtägigen Kaskade von Tweets. Hasserfüllte kurze Formen, so Melle in *Clowns auf Hetzjagd*, bildeten die strukturellen Ausschlüsse für »virtuelle Schauprozesse«⁹. Das Tempo diktieren eine Fragmentarisierung der Aussagen, wobei bezeichnenderweise die Literatur des Nobelpreisträgers in den Threads nicht vorkomme. Es werde eine »Atmosphäre der Intellektuellenfeindlichkeit« geschaffen, die einen »fatalen Hang zum Ausschluss, zur Identität und zur Aburteilung hat.«¹⁰ Es sind Elemente von Hetzschwärmern, die auf dem Gerücht und unüberlegten Aussagen basieren, abgehackte Wortfetzen der Empörung, die keine Argumente transportieren, sondern lediglich diffuse Meinungen zulassen. Es entstünden »eigendynamische Twitterprozesse«¹¹, die zur Hetze aufrufen.

Das Ergebnis der medialen Dispositive – so Melles Kritik, die weniger den Autoren und Autorinnen, sondern mehr der Kommunikation sozialer Medien gilt – ist ein isolierter Konsens, der nicht durch Integration, sondern durch Ausgrenzung entsteht. Es geht Melle nicht darum, sich auf die Seite von Handke zu schlagen, sondern um die Beschreibung der Dynamiken, die zu den unkontrollierten Effekten und der Entwicklung von Foren des virtuellen Hasses führen. Melle kritisierte Saša Stanišić sowie Margarete Stokowski und ließ die beiden hinter einen Twittermob zurücktreten; was wiederum als eine Unredlichkeit der Polemik kritisiert wurde, weil Melle die beiden nicht beim Namen nannte, ihre Aussagen nicht zitierte und an der Fiktion einer gesichtslosen Meute mitschrieb.¹²

Was in *Ode* verhandelt wird, ist sicherlich das Potential der künstlerischen Provokation und der theoriebeladenen Kunstdiskussion. Darüber hinaus wird die Konnektivität und Quantität der virtuellen Stimmen ins Zentrum des theatralen Erkenntnisinteresses gerückt,

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Johannes Franzen: Die Fiktion der gesichtslosen Meute, in: ÜberMedien, 10.11.2020, abrufbar unter: <https://uebermedien.de/54754/die-fiktion-der-gesichtslosen-meute/> (abgerufen am 7.6.2023).

also jene Operationen, die sich hinter der Oberfläche sozialmedialer Kommunikationsräume verbergen. Die mittlerweile alltäglichen Pseudo-Urteile und Hasskommentare – die Namen wie Shitstorms, Empörungs- und Agitationswellen tragen – sind die Symptome einer gereizten Gesellschaft, deren Entstehungsherde für die Handlung des Theaterstücks investigiert werden. Melle exerziert eine literarische Schreibweise, die sich computergenerierte und algorithmusgesteuerte Operationen aneignet und deren narrative Strukturen auf die Bühne transferiert. *Ode* handelt also auch von der Bewältigung der Quantität ausufernder Kommentare und der Konnektivität der Stimmen in sozialen Medien. Es werden die Beobachtungen von Interaktionen unter den Bedingungen von algorithmischen Prozessen und rhetorischen Verfahren der Verkürzung ausgestellt. Diese bestehen in der Konnektivität von Plattformen, d.h. in der direkten und indirekten Generierung von Nutzerinnen und Nutzern durch Nutzerinnen und Nutzer, einer „Verzinsung“ der Nutzerzahlen, die durch Rückkopplungseffekte einen exponentiellen Anstieg der Nutzerinnen und Nutzer zur Folge hat, die Nachrichten der Beschwerde in den Netzwerken teilen.¹³

Man kann also festhalten, dass es sich um hasserfüllte Beschwerdebotschaften handelt, die eine hohe Wirkungs- und Zerstörungskraft besitzen. Dabei zeichnen sie sich durch eine Besonderheit aus: Im mediänenphilologischen Sinn handelt es sich um Kommentare, die Aufmerksamkeitsökonomien lenken. Bei diesen Beschwerdekommentaren wird erkennbar, was für die Beschwerde im Allgemeinen und für Melles virtuellen Beschwerdechor im Besonderen gilt: Kommentare sind paradoxe Mittler, die etwas zum ersten Mal aussprechen, was doch eigentlich bereits ausgesprochen wurde. Auch der Hasskommentar muss einen vorgängigen Text, Bild oder Clip rezitieren, er muss eine Aussage verstehen oder missverstehen, um sie danach geladen mit Ressentiments zurückzuspielen. Die Auslegungsbedürftigkeit ergibt sich aus einem Gefühl des Mangels, das ebenso der Grund für die weitere Beschäftigung mit dem Gegenstand der Beschwerde bildet.

¹³ Joseph Vogl: Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart, München 2021, S. 69.

Dabei mag die computerisierte und algorithmisierte Kommunikation motivgeschichtlich von Belang sein. Wesentlich aufschlussreicher ist jedoch, dass in *Ode* die Materialität der Kommunikation und die Korrelation zwischen technischem Medium und Narration im Mittelpunkt steht. Man kann von einer *Narration der Konnektivität* sprechen, bei der die sozial-medialen Verbindungen die Ereignisse des Theaterstücks organisieren. *Ode* ist ein Kommunikationstheaterstück, bei dem ein Augenmerk auf virtuelle Gesprächssituationen und die Formate und Aussagen der Foren gelegt wird.

Dies wird im Verlauf des Theaterstücks nochmals deutlich, wenn die »Hassrede« (Ode, 18) gegen Fratzer dazu führt, dass komplexe Zusammenhänge ausgeblendet werden, Gerüchte ihre Stellung an der Akademie destabilisieren und sie schlussendlich von ihren Aufgaben freigesetzt wird. Hier setzt das Stück selbst zur Beschwerde an, wenn im Abschnitt »BETRIEBSBESCHIMPfung« die als Cancel Culture verstandene Suspendierung Fratzers und die Konfiszierung der Skulptur schimpfend und einen weiteren Beschwerdetext imitierend, Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* (Uraufführung am 8.6.1966, Theater am Turm), kritisiert wird. Es ist eine Umkehrung der normalen Beschimpfungswege: Von der Bühne wird nun in die sozialen Netzwerke gekeift.

Euch süßlich-harmlosen Zwinkerartisten
Euch selbstgerechten Dümmligkeitstwittern
Euch facebookgezüchteten Hochnarzissen
Euch fehlerverängstigten Niedlichkeitspriestern
Euch youtubeverbödeten Neoneunazis
Euch staatskreuzbekränzten Volkesfürsprechern
Euch selbstreferentiellen Sprachpolizisten
Euch selbstempfindlichen Ichlobbyisten
Euch hochverängstigten Dumpfhirnprovinzlern
Euch samenverklebten Essenzfetischisten
Euch transnationalen Gauleiternazis
Euch diskursverwirrten Stumpfmoralisten
Euch opferbesessenen Opferdarstellern
Euch berufsjugendlichen Selbstironisten
Euch metafiktiven Krankheitsvermarktern

Euch durchfinanzierten Arztsohnsekttrinkern
 Euch laberverblödeten Kulturvollzeitstädtern
 Euch monetarisierten Kunstkrankkunstköppern
 Euch unnütz vermetrischten Disswegmaschinen
 Euch alles in allem nur Allesnurhassern
 Euch nichtig vernichteten Kunstbetriebsnichtsen (Ode, 19)

Im Stück bleibt eine öffentlich-kritische Wirkung des Beschwerdechors aus. Vielmehr wird auch die Kritikaktivität perfide als eine »Hassrede« (Ode, 19) aufgefasst und ihr die Schlagkraft entzogen, indem die Beschwerden zynisch als eine künstlerische Performance mit Chancen auf den Nationalpreis entschärft wird. Das Kunstwerk – so der Chor der Stimmen – wird verboten. Was als »Witz« (Ode, 21) und als Ausloten einer gesellschaftlichen Sollbruchstelle gedacht war, ist im Fall Fratzer der Anfang des sozialen Endes. Sie wird entlassen, weil ihr Verfassungsfeindlichkeit vorgeworfen wird, und begeht wenig später Selbstmord.

2. Foren des virtuellen Hasses

Was Thomas Melle als ein Aufeinandertreffen von Meinungen und Ideologien literarisch beschreibt, hat sich momentan in unterschiedlichen Lebensbereiche unserer Gegenwart verselbstständigt. Anfangs war diese Empörungsaktivität eine Form der Kritik, die affirmativ auf große Konzerne, Institutionen, Parteien und einzelne Personen gerichtet wurde.¹⁴ Die invektiven Posts und Tweets auf den Social-Media-Seiten von McDonald's, ING-DiBa, Deutsche Bahn, H&M, WWF, Henkel, ProSieben, Nestlé, Otto-Versand, Vodafone aber auch Flughäfen, Krankenkassen, Fastnachtsvereinen, Autoren und Autorinnen, Ministern und Ministerinnen, Kabarettisten und Kabarettistinnen sind eine destruktive Art der Beschwerde.

14 Jon Ronson: *So You've Been Publicly Shamed*, London 2015.

Die Sprache des Hasses, die man so oft in diesem Kontext antrifft, hat die Aufgabe, die Gegner aus den virtuellen Versammlungsräumen zu verdrängen, da der eine vom anderen behauptet, ein Störfaktor zu sein. In diesen Situationen wird die *offene Geschlossenheit* von sozialen Medien erkennbar, die an ein Limit gebracht wird: Soziale Medien animieren und bestärken darin, Mitteilungen zu senden, weil das Sammeln und Auswerten von Daten ihr Geschäftsmodell bildet. Außerdem versprechen soziale Medien, sowohl bei linken als auch bei rechten Populismen, eine politische Unmittelbarkeit der Urteile. Den Plattformen geht es darum, institutionelle Urteilsverfahren zu umgehen und das politische Kräftefeld neu entwerfen. Neben den demokratisch gewählten und eingesetzten Institutionen – wie Parlamente oder Gerichte – entwickelte sich in den letzten Jahren eine Entscheidungsmacht, die sich zwar kollektiv verhält, aber abseits der eingespielten bürokratischen Verfahren wirkmächtig ist. Die Handlungsoptionen, die sich aus den technisch-sozialen Infrastrukturen ergeben, sind ein Vorgaukeln einer Macht, die jedem Einzelnen zusteht, ein Phantasma des direkten Zugangs zu Entscheidungsinstanzen bzw. selbst eine Entscheidungsinstanz zu sein, der zugehört, nach deren Urteil gefragt oder gehandelt wird. Was auf Foren sozialer Medien entworfen wird, ist eine Handlungsmacht nicht gewählter Vertreter und Vertreterinnen, genauer gesagt schwarmhafte *Communitys, Groups, Followers etc.*, die aufgrund ihrer Reaktionen Aufmerksamkeit erlangen und aufgrund von Algorithmen zusammenfinden. Die Kommunikation zeichnet sich also dadurch aus, dass eine Meinung als Beweislast angesehen wird, Entscheidungen ohne Rechtfertigung getroffen werden und komplexe Verfahren als verzichtbare Legitimationsprozesse begriffen werden. Es handelt sich um eine Immediatisierung, und zwar in dem Sinne, dass man sich selbst eine eigene Gerichtsbarkeit verleiht. Dabei werden die destruktiven politischen Effekte in Kauf genommen, weil sie das Mittel dafür sind, mit den Daten der Userinnen und Usern Profit zu generieren.

Der Shitstorm ist – folgt man dieser kulturkritischen Beschwerde – ein prominentes Element in einer Zeit grassierender negativer Gefüh-

le.¹⁵ Was bei dieser Beschwerdeaktivität auffällt, ist, dass Verfahren und Medien eingesetzt werden, um aus einem Vorfall einen spektakulären Fall herzustellen. Erst dann können das Staunen, das Gaffen und das Verfolgen des Hasses als Spektakel beginnen, eine Schaukultur also, die das Versenden und Empfangen von Hasskommentaren zum Mittelpunkt ihrer Aufmerksamkeit gemacht hat. Dies ist umso bemerkenswerter, weil sich die Publika als intimisierte Öffentlichkeiten beschreiben lassen, die auf der seltsamen Annahme basieren, sowohl unter sich zu sein als auch vor einem größeren Publikum zu sprechen.¹⁶ Soziale Medien haben es in den letzten Jahren geschafft, Texte, Bilder oder Clips zu produzieren und zirkulieren zu lassen, die überdurchschnittlich affizieren, die eine Schaulust bei Voyeuren des kurzen und wiederholbaren Spektakels entstehen lassen. Man kann von einer Nutzbarmachung des Spektakels sprechen, bei der es nicht um eine solide Berichterstattung geht, sondern um das Produzieren von kaskadenhaften Kommentaren, die zur Generierung von verkaufbaren Daten genutzt werden.¹⁷ Es handelt sich um das versteckte Herstellen von Big Data, um die Vorhersage und Berechnung zukünftiger Ereignisse auf der Grundlage dieser Daten und um die Produktion eines neuen Mark-

-
- 15 Andreas Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten, Berlin 2017, S. 235 sowie Caja Thimm: Hate Speech und Shitstorms als digitale (Un-)Kultur. Politische und persönliche Reaktionsformen auf Hass im Netz, in: *Merz. Zeitschrift für Medienpädagogik* 61/3 (2017), S. 52-58.
- 16 Elke Wagner: Intimisierte Öffentlichkeiten. Pöbeleien, Shitstorms und Emotionen auf Facebook, Bielefeld 2019, S. 122.
- 17 Felix Maschewski und Anna-Verena Nosthoff: Netzwerkaffekte. Über Facebook als kybernetische Regierungsmaschine und das Verschwinden des Subjekts, in: Rainer Mühlhoff, Anja Breljak und Jan Slaby (Hg.): Affekt Macht Netz. Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der Digitalen Gesellschaft, Bielefeld 2019, S. 55-80, hier S. 61.

tes, den man in den letzten Jahren als Überwachungskapitalismus,¹⁸ Plattformkapitalismus¹⁹ oder digitalen Kapitalismus²⁰ bezeichnet hat.

Dabei spielt sich die Kommunikation im Bereich des Meinungshaf-ten ab, ein Bereich der Kommunikation, in dem das Übertragen und Zirkulieren einer Nachricht wichtiger ist als deren Überprüfbarkeit. Ein Kennzeichen dieser Kommunikation besteht darin, dass es einen Ausschluss der Haftbarkeit gibt, einen Aufschub der Verantwortung getätigter Falschinformationen und Hassbotschaften. Dies lässt die Grenze zwischen Tatsachen und Lügen erodieren; lässt Wahrheiten zu Halbwahrheiten werden; und eine neue Qualität von Verdachtsmomen-ten entstehen.

Der Unterschied analoger Aufschreibesysteme gegenüber diesen digitalen Reaktionsmaschinen besteht darin, dass sie aufgrund ihrer medialen Bedingungen Informationen schneller als zuvor verbreiten; dass die Reichweite und damit das Publikum vergrößert wird; und der Weg aus den zumeist unsichtbaren und randständigen Subkulturen in den Bereich einer öffentlich-publizistischen Debattenlandschaft verkürzt wird. Herausgebildet hat sich in dieser Konstellation etwas, das in den letzten Jahren unter dem Begriff ‚Teilöffentlichkeit‘ viel Auf-merksamkeit erhalten hat und unter anderem auf das Zirkulieren von Falschmeldungen und Fake News zurückgeführt wurde.²¹ Die Besorgnis besteht darin, dass es zu einer Spaltung der Gesellschaft kommt, da Fake News, Halbwahrheiten und Hassbotschaften die Elemente einer Unterminierung öffentlicher Debatten darstellen.²²

-
- 18 Shoshana Zuboff: *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York 2019.
 - 19 Nick Srnicek: *Platform Capitalism*, Cambridge 2016.
 - 20 Philipp Staab: *Digitaler Kapitalismus: Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*, Berlin 2019.
 - 21 Michael Butter: »Nichts ist, wie es scheint«. Über Verschwörungstheorien, Berlin 2018, S. 179–218 und Nicola Gess: Halbwahrheiten. Zur Manipulation von Wirklichkeit, Berlin 2021, S. 31–48.
 - 22 Leif Kramp und Stephan Weichert: *Haß im Netz. Strategien im Umgang mit Nutzerkommentaren*, in: Tanja Köhler (Hg.): *Fake News, Framing, Fact-Check-ing. Nachrichten im digitalen Zeitalter*, Bielefeld 2020, S. 537–554.

Die gegenwärtige Konstellation zwischen den Teilnehmenden und den Betreibern von sozialen Medien hat den Titel einer parasitären Beziehung verdient. Die Falschspieler und Betrüger leben auf den Kosten ihrer Wirte, die sie pflegen und beschützen. Diese Einbettung sozialer Medien in die Lebenswelt hat Thomas Melle mehrere Male zum Thema seiner Romane, Erzählungen und Theaterstücke gemacht. So betrifft die populärästhetische Gegenwart der Hassrede nicht lediglich die bereits angeführten Ausschnitte aus *Ode* oder die publizistische Kritik von Melle im Fall Handke. Der Konnex zwischen Affekt und Computer, der zum Prinzip des literarischen Erzählers gemacht wird, lässt sich auch in der Erzählung *Interferenz* (2007) wiederfinden, die über das Rauschen in digitalen Kommunikationskanälen und die Affektaufladung und -entladung in Foren handelt. Und auch in *Dinosaurier in Ägypten* (2007) ist der Entstehungsort bösartiger und wuchernder Kommentare der weltweite Verbund von Computern und Computernetzwerken, an dem etwas freigesetzt wird, das als ein »Krebs der Wahrheit« bzw. »Krebs des Verstehens«²³ bezeichnet wird. Der Protagonist der Erzählung namens T.M. nimmt die Sprache in dem sozialen Medium Blog als eine ›doppelt gezinkte Sprache‹ wahr, als Medium des Falschspiels par excellence, das den Informationsfluss der Kommentare bestimmt. Die Erzählung *Wuchernde Netze* handelt davon, inwiefern das Internet die Handlungsroutinen der Menschen verändert, wenn der Sohn eines Schriftstellers eine »literarische Plattform«²⁴ hackt und dort abwertende Kommentare postet. Diese Affektaufladungen und Affektentladungen der kurzen Kommentare des Blogs, die Melle in seiner Autofiktion *Die Welt im Rücken* (2016) in einem Zusammenhang mit dem Aufbau von paranoidischen Denksystemen und der eigenen Erkrankung bringt, wird ebenso in der Theaterperformanz *Unheimliches Tal/Uncanny Valley* (Uraufführung am 4.10.2018, Münchner Kammerspiele) von Thomas Melle und Rimini Protokoll (Stefan Kaegi) zum Gegenstand von Überlegungen über das

23 Thomas Melle: *Dinosaurier in Ägypten*, in: Raumforderung, Frankfurt a.M. 2007, S. 92-133, hier S. 101.

24 Thomas Melle: *Wuchernde Netze*, in: Raumforderung, Frankfurt a.M. 2007, S. 144-166, hier S. 148.

Erzählen. Und auch in dem Theaterstück *Bilder von uns* (Uraufführung am 21.1.2016, Theater Bonn) sind es die titelgebenden Medien in sozialmedialen Kontexten und Foren, die bereits zur Beschwerdewelt der Protagonisten gehören, weil sie die Menschen zu Handlungen verleiten.²⁵ Nachdem sich gegen Ende des Theaterstücks ein Mediensturm ereignet hat, übersetzt der Rechtsanwalt Johannes die englische Redewendung »when the shit hits the fan« in die deutsche Sprache: »Die Scheiße ist in den Ventilator geflogen.«²⁶ Damit meint er die mediale Berichterstattung und Empörung in sozialen Netzwerken, nachdem über ihn und seine ehemaligen Mitschüler als Opfer und auch indirekt als Mittäter berichtet wird. Und auch in dem auf das Theaterstück aufbauenden Roman *Das leichte Leben* (2022) ist das Internet die Matrix für das Handeln und Denken des 15-jährigen Protagonisten Keanu, für den das Leben ein bloßes »virtuelles Game«²⁷ darstellt und sich zwischen Chats, Foren und Youtube-Clips abspielt. Über diesen Schüler heißt es, dass es zu Mobbing im Internet kam, zu einer »virtuellen und realen Treibjagd durch seine Mitschülerinnen und Mitschüler [...] wie das so war, wenn die asozialen Hetzwerke heiß liefen und auf die Straßen und Schulhöfe herüberschwappten.«²⁸

3. Gemeldete Hassreden

Zehn Jahre nach dem Tod von Fratzer, deren Kunstwerk verboten wurde, verfasst ein Dichter namens Orlando im zweiten Teil des Theaterstücks *Ode* ein Theaterstück mit dem Titel *Ode an die alten Mörder*, in dem die Zerwürfnisse der Familie Fratzer in den 1920er-Jahren nachgestellt werden. Während der öffentlichen Proben entwickelt sich ein Disput darüber, inwiefern man auf der Bühne jemanden spielen darf, der oder die

25 Thomas Melle: *Bilder von uns*, Stuttgart 2021, S. 26 u. S. 45-46.

26 Ebd., S. 101.

27 Thomas Melle: *Das leichte Leben*, Köln 2022, S. 70.

28 Ebd., S. 47.

man nicht ist: Das Schicksal der »Diskriminierten jenseits des Diskurses« (Ode, 33) zu erzählen, so Orlando, und den Opfern eine Sprache zu geben, seien die politischen Ziele des Theaters. In diesem Konflikt spielt die Wehr, eine rechtskonservative Vereinigung, die auf »Originalkonflikte« und »Originalkostüme« (Ode, 30) im Theater pocht und als inquisitorisches Wiesel in jeder künstlerischen Arbeit einen marxistischen Gehalt wahrnimmt, einebrisante Rolle. Denn Orlando's Lehrstück *Ode an die alten Mörder* wird von der Wehr vehement kritisiert, und zwar mit der vorgeschenbene Begründung, die betroffenen Frauen und die Kunst zu schützen. Melle geht es in diesem Abschnitt um Spiel- und Denkverbote, wobei die Trennlinien zwischen der Wehr und ihren Widersachern unscharf sind. Die Wehr wird auf der Bühne mit einer Gruppe konfrontiert, die aus einem links-intellektuellen Milieu stammt. Geht es ersterer um die Wahrung einer nationalen Identität, die Pflege des Brauchtums und die Bewahrung alter Formen, kritisieren die zweiten mimetische Praktiken der Repräsentanz auf der Bühne, die in den Kontext der ›kulturellen Aneignung‹ gestellt werden.

Eine Schlüsselszene für die Macht der Beschwerde ist jene Abfolge von Gesprächen, in der Orlando während der Proben als »migrantische Putzfrau« (Ode, 33) den Boden aufwischte, woraufhin bemängelt wird, er habe nicht das Recht, eine Reinigungskraft zu spielen. Nicht umsonst ist diese Passage aus dem Stück mit »L'ORDRE DES CHOSES« und »L'ORDRE DU DISCOURS« (Ode, 32) überschrieben. Letztere adressiert jenes diskursanalytische Werk, in dem es Michel Foucault beim Antritt seiner Professur am *Collège de France* darum gegangen ist, machtanalytisch jene Verfahren kenntlich zu machen, die die Kräfte und Gefahren des Diskurses bändigen, selektieren und selbst vom Diskurs unterworfen werden: Prozeduren der Ausschließung, die für die Beschwerde von besonderer Bedeutung sind.

Die Meldung der Hassrede, die der Chor als »HASSREDE GEMELDET« schreit, hat nun eine andere Funktion als im vorherigen Abschnitt zu Fratzer. Der Verdacht der Hassrede wird nun eingesetzt, um dem Künstler das Wort zu entziehen. In einer längeren Rede verwendet Orlando den Begriff »Opferneid« (Ode a, 34) und meint damit die Empfindung seiner bessergestellten Antagonisten, nicht die Opferrolle

einnehmen zu können wie Orlando. Damit wird eine zum Zeitpunkt der Premiere aktuelle Diskussion adressiert, die sich darum drehte, inwiefern der Status des Opfers Anschuldigungen und Zensuren in der Form des Shitstorms ermöglicht. Orlando befindet sich im Einflussbereich der Nervosität und Hass produzierenden sozialen Medien, die polemisch von Caroline Fourest in *Generation beleidigt. Von der Sprachpolizei zur Gedankenpolizei* (frz. *Génération offensée. De la police de la culture à la police de la pensée*) (2020) beschrieben wird. Fourest kritisiert eine von ihr wahrgenommene linke Identitätspolitik, die lediglich auf die ethnische Zugehörigkeit von Menschen verweise, um Redeanteile in der Gesellschaft zu verteilen. Ebenso betrifft die Kritik von Fourest jene Institutionen, die vor der Angst des Hasses und der Wut in sozialen Medien wortlos verharren und sich nicht in den öffentlichen Diskurs einbringen. Dabei werde der Status des Opfers ausgenutzt, um medial wahrgenommen zu werden und eine Zensur zu ermöglichen. Es habe mit einer »existentielle[n] Bedeutung des Sich-Beklagens«²⁹ der jüngeren Generation zu tun, dass es derart viele Empörungen über den eigenen Opferstatus gebe. Diese Themenkomplexe, die bei Fourest ebenso den Bereich der sozialen Netzwerke berühren, mögen sehr an Melles Theaterstück erinnern. Jedoch gelingt es Melle, diese Kommunikationssituation theatralisch komplexer darzustellen, ohne dabei die politischen Diskussionen aus dem Auge zu verlieren. So hat die Zensur im Fall Orlando nicht mehr die Form der Beleidigung und Beschimpfung, wie dies von Fourest den konservativen Rechten oder identitären Linken zugeschrieben wird. Orlando wird vorgeworfen, dass sich seine Rede als eine »Hassrede« (Ode, 34) für den öffentlichen Diskurs disqualifizierte. Dies wird aufgerufen, als er seine Widersacher auffordert, ihre »Eigentumswohnungen« als Heime für die »Ausgestoßenen, Ausgespuckten, Räudigen« (Ode, 34) zur Verfügung zu stellen. Und auch die darauffolgende Rede, in der Orlando seine Widersacher bezichtigt, ihn nicht als »links« anzusehen, weil er von »unten« kommt, wird als »Hassrede« (Ode, 35) reglementiert und er als »neidisches Monster von rechts« (Ode, 35) etikettiert. Schlussendlich führt die Wehr Beschwerde

29 Caroline Fourest: *Generation beleidigt. Eine Kritik*, Berlin 2020, S. 101.

gegen das Stück, erwirkt eine »einstweilige Verfügung« (Ode, 42), alle werden geprügelt, Orlando – so das Ende des zweiten Abschnitts – »zuerst und besonders brutal.« (Ode, 43)

Es sind keine Figuren, die in *Ode* sprechen, sondern Sprecherinnen und Sprecher der Gegenwart, die als Beispiele agieren und denen eine Wesenlosigkeit eigen ist. Es sind virtuelle Stimmen, die akustische Gestalten bilden und aus unzähligen Berichten und Aussagen, die Melle für das Stück sammelte und umfunktionierte, zitiert und modifiziert werden. Melle entwickelt unentwegt Situationen der Kakophonie, d.h. laute und rauschhafte Orte, auf denen die Sprache stets gestört ist. Die Stimmen versuchen zwar, die systemimmanente Störung zu vertreiben, das Dritte auszuschließen, scheitern jedoch daran, ihre Botschaften vom Hintergrundrauschen hervorzuheben und den Streit, Wahnsinn und Lärm aus den Kommunikationskanälen zu verbannen. Mit jedem Ausruf und mit jeder Stimme versinken die Beteiligten mehr und mehr im Zustand des Tumults.

Das Theater macht es möglich, den Stimmen der Entrüstung und des Hasses – in der Tradition des Konzepts der virtuellen Stimmen in *Die letzten Tage der Menschheit* (1920) von Karl Kraus – einen Auftrittsort zu geben. Ähnlich wie bei Kraus basieren Melles Foren des Hasses auf der Kulturtechnik des Zitierens. Die Stimmen sind zugerichtete Zitate, die selbst ihre zynische und hasserfüllte Einstellung preisgeben. Melle vollzieht eine Mimesis der Beschwerderede und zeichnet eine öffentliche Kritik-Instanz nach, die in einer Konkurrenz zu institutionalisierten Formen der Beschwerde – etwa dem Gericht – steht. Die Empörungswellen der vielen Stimmen und Kommentare werden von der Wehr und ihren Kontrahenten genutzt, um den jeweiligen politischen Gegner öffentlich zur Rechenschaft zu ziehen und ein angenommenes Unrecht des Gegenübers auszustellen. Orlando sagt einmal über die Wehr: »Jedes Streitgespräch arbeitet ihr zu/selbst wo sie nicht ist, ist sie da, besetzt schon ein Drittel des Senats« (Ode, 39). Die Wehr ist eine Zensurinstanz, die eine Kontrolle und Überprüfung von Kunstwerken, besonders auf politische und sittliche Konformität, ausübt. Sie hat sich in dem Theaterstück die Verbotsdiskurse und Mechanismen der Cancel Culture für ihre eigenen politischen Ziele zunutze gemacht. Dies geschieht,

indem alle Beteiligten eine dem Gericht konkurrierende Urteilsinstanz formen, genauer gesagt handelt es sich um Tribunale, die Beschwerden vorbringen und im selben Atemzug Urteile fällen.

4. Tribunal- und Forumsästhetik

Ode diskursiviert gegenwärtig energisch diskutierte Beschwerdethemen. Aus den Archiven der Empörungs- und Agitationswellen werden die virtuellen Stimmen auf die Bühne gebracht. Diese sind selbst Teil einer medien- und kulturgeschichtlichen Phase des Tribunals, in deren Zuge sich unter den Bedingungen des Virtuellen eine dem Gericht konkurrierende öffentliche Kritik-Instanz im Bereich von *Social Media* ausbildet. Bei virtuellen Beschwerde-Foren als künstlich hergestellten Welten geht es darum, ähnlich wie auf dem antiken Forum oder Schauplätzen der Herabsetzung,³⁰ ein empfundenes Unrecht öffentlich auszustellen. Deswegen lassen sich die sozialmedialen Empörungswellen als tribunalartige Situationen erfassen, in denen jemand öffentlich zur Rechenschaft gezogen und das Unrecht des Gegenübers besonders spektakulär ausgestellt wird – wie dies in *Ode* anhand der Fälle Fratzer und Orlando exemplifiziert wird. Dabei können zwar Kulturtechniken des Urteilens und des Richtens beobachtet werden – es handelt sich bei dieser Form der Beschwerde aber immer um außerinstitutionelle Beschämungspraktiken, die einer tribunalen Logik der verfahrenslosen Auseinandersetzung der antagonistischen Parteien folgen. Blogs und Diskussionsforen aber auch Twitter, Facebook, TikTok, Instagram etc. stellen das Monopol der klassischen, staatszentrierten Akteure (Polizei, wissenschaftliche Experten, Massenmedien) in Hinsicht ihrer investi-

³⁰ Hope Forsyth: Forum, in: Benjamin Peters (Hg.): Digital Keywords. A vocabulary of information society and culture. Princeton 2016, S. 132-139; Ute Frevert: Die Politik der Demütigung. Schauplätze von Macht und Ohnmacht, Frankfurt a.M. 2017 und Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M. 1994.

gativen Autorität und Urteilstkraft in Frage, ebenso wie sie alternative Formen zur Gerichtsrede und des (Pseudo-)Urteils erproben.

Folgen die virtuellen Stimmen der ersten beiden Abschnitte von *Ode* Tribunalisierungsdynamiken, so wird im dritten und letzten Abschnitt – dies verkompliziert die Analyse der Foren der Beschwerde – das Tribunal auf die Bühne geholt. Nicht die Szene wird zum Tribunal, wie man in Anlehnung an Schillers *Die Kraniche des Ibykus* (1797) sagen könnte, sondern das Tribunal wird zur Szene. Bei dem Theater im Theater handelt es sich um eine für Melle typische Anordnung, die an Formen der *Mise en abyme* angelehnt ist und ein Spiel im Spiel darstellt. Als Theateraufführung in der Theateraufführung wird der letzte Akt gezeigt, wobei mit Hilfe der Form des Metadramas eine Reflexionsebene eingeführt wird, bei der das Theaterstück *Ode* auf sich selbst als theatrale Form verweist, um das Tribunal zum Gegenstand des Theaters und das Theater zum Gegenstand des Theaters zu machen. Auf der Bühne der Bühne wird das Theaterstück *Odenfest* aufgeführt, wobei die Wehr bewaffnet und uniformiert anwesend ist und ein Tribunal bildet. Auch *Odenfest* handelt von der Kunstfreiheit und dem Fall Fratzer, wobei die Figur Präzisa in seinen Monologen die Kunst als den Zwang fasst, den die Freiheit auferlegt – und damit das Zensurbegehrn der Wehr auf sich zieht. Präzisa spricht in seiner bzw. ihrer Rolle über jene Dynamiken, die im Fall Fratzer eine dem Gericht konkurrierende öffentliche Kritik-Instanz ausbildeten: Pseudo-Urteile in sozialen Medien, virtuelle Hetzschwärm und kurze Kommentare, die für Fratzer gravierende Konsequenzen hatten. Präzisa kritisiert mit Rekurs auf Fratzers Experiment die Tribunalisierung der Kommunikation, woraufhin das Tribunal der Stimmen eine Kunstfreiheit fordert, die die Reflexion über die Kunstfreiheit unterbindet:

PRÄZISA Hassrede, Hassrede gemeldet. Was ist passiert? Haben wir uns wirklich selbst zerfleischt um Kopf und Herz und Kragen? Ja, sind wir denn wahnsinnig? Ich weiß, mein Stolz verbot mir, mich früher bei dir zu melden. Mein Stolz, dieses affige Biest, starre deinen Stolz an, diese Federboa da um deinen schönen, fältigen Hals, und zwei Menschen steckten fest im Gemäuer ihrer selbst. So zogen die Freundschaften ins Land. [...] Ich erkenne, was geworden ist, und heiße es

nicht gut. Dort sitzen meine Feinde, dort an der Macht, regeln die Kunst in den Biedermeier runter und hetzen die Menschen draußen umso hasserfüllter auf. Furcht und Schrecken sind von der Bühne direkt auf die Straße verschickt worden und treiben nun dort ihr wirkliches Unwesen. Hier oben herrscht jetzt Totenruhe, und unten, bei euch, wildert die Vernichtung. Ja, da glotzen die Ideologen. Steht auf! Glotzt! Zungi, Zungi, Löschpapier, ach, wie dürstet die Kopfgruft nach echteren Versen, löckt wider den Stachel die Redekunst, die Rhythmen neu zu bedenken, den Klang der Wörter, das Dasein darin. (Ode, 45)

Vor dem Tribunal führt Präzisa das verbotene Stück auf, in dem es um die Popularisierung der Unschärfe der Wörter und den Verzicht der Stimmen für eine Freiheit der Handlungen, der Kunst und der Welt – »Für jegliche Vielfalt von Leben und Sinn« (Ode, 46) – geht. Präzisa wird von der Wehr als ein Zerstörer ihrer Ideologie beobachtet, als eine anarchische Stimme, die gegen »Moral, Staat, Politik, Nation« (Ode, 46) hetzt.

Aus dieser Perspektive lohnt sich ein Blick in die Rechtsgeschichte und -theorie, die darauf aufmerksam macht, dass das Tribunal ein Ort ist, in dem mit nicht vereinbarten Verfahrensregeln und keiner Aufteilung von Funktionen und Befugnissen der Beteiligten ein Urteil gefällt wird. Das Tribunal wird vor allem als inszenierte Zusammenkunft verstanden, das Machthabern und Gruppen ein willkürliches Regieren, den Ausbau einer terroristischen Regierungsform und die Auflösung demokratischer Prinzipien ermöglicht.³¹ Das Tribunal, so wurde es in der Kulturtechnikforschung luzid festgehalten, ist all das, was ein juristisches Verfahren versucht einzudämmen.³² Seine Form ist nicht das juristische

31 Jan C. Suntrup: Einleitung. Über die rechtliche, kulturelle und literarische Bedeutung von Tribunalen, in: Werner Gephart, Jürgen Brokoff, Andrea Schütte und Jan C. Suntrup (Hg.): Tribunale. Literarische Darstellung und juridische Aufarbeitung von Kriegsverbrechen im globalen Kontext, Frankfurt a.M. 2014, S. 9-26.

32 Cornelia Vismann: Medien der Rechtsprechung, Frankfurt a.M. 2011, S. 146-183.

Verfahren – mit einer institutionalisierten Rollentrennung, einer Eigenständigkeit des Ablaufs, einer Bereitschaft, Konflikte geschehen zu lassen und Beschwerden zu spezifizieren, aber eben auch zu absorbieren –, sondern ein parasitäres Kommunizieren.³³

Das besondere Element des Theaterstücks *Ode* ist, dass die Schauspieler des Chors, Fratzer, Präzisa und Orlando in Konfliktsituationen immer wieder ihre Positionen tauschen. »Die WEHR kann«, so die Regieanweisung »stets von verschiedenen Spielerinnen und Spielern oder Gruppen übernommen werden.« (*Ode*, 2) Besonders eindrücklich wird die Schlagkraft des Tribunals im letzten Teil in Szene gesetzt, wenn der Chor das »URTEIL« (*Ode*, 47) einleitet. Es handelt sich unverkennbar um eine Situation des Kampfes, in dem mehrere Systeme – jenes von Präzisa und jenes der Wehr – aufeinandertreffen. Die Stimmen der Wehr bilden eine dem Gericht konkurrierende öffentliche Kritik-Instanz aus, indem es ein Pseudo-Urteil ausspricht, das für den Betroffenen härter als das Urteil eines Gerichts ist. Präzisa wird vor dem Tribunal, so stellt es das Stück in Aussicht, erschossen.

Dabei wird ein letztes Mal ein Moment aufgerufen, das für analoge und virtuelle Tribunale, für den papiernen Exzess der Beschwerde genauso wie für sozialmediale Empörungswellen, relevant ist: Es geht stets darum, einen Schauplatz der handelnden Zeugenschaft zu entwerfen, für den die Zuschauer von *Odenfest* oder das Publikum der Hetzschwärme konstitutiv sind – ihre Wahrnehmung entscheidet. Beobachtet niemand die Geschehnisse eines Tribunals, wird es keines Blickes gewürdigt, so hat es auch keine Bedeutung. Michel Serres hat derartige Situationen des Streits sehr treffend im Kontext von Vertragskonzepten und dinghaften Akteuren als »Schauspiel« beschrieben, bei dem die Beziehung der Kämpfenden das Publikum erregt und begeistert.³⁴ Es geht hier um die Aggressoren – und um das Begehr nach der Beobachtung der Aggressoren; ein Voyeurismus, bei dem das Betrachten des Kampfes

³³ Zum Verfahren als Operation für institutionelle Entscheidungen siehe Niklas Luhmann: Legitimation durch Verfahren, Neuwied am Rhein 1969, S. 116.

³⁴ Michel Serres: Der Naturvertrag, Frankfurt a.M. 1994, S. 11.

die Zuschauerinnen und Zuschauer des Theaterstücks *Ode* und die Zuschauerinnen und Zuschauer sozialmedialer Beschwerdewelten erregt und an sich zieht.

Thomas Melle, dessen autofiktives und dramaturgisches Schreiben der Medien- und Literaturtheorie affin ist, fasst in *Ode* die exzessive Beschwerde als eine kommunikative Situation, bei der Tribunalisierungsdynamiken eine dem Gericht konkurrierende öffentliche Kritik-Instanz ausbilden. Das Theater sowie – als Beobachtung zweiter Ordnung – das Theater des Theaters sind die Orte der Produktion, Reflexion und Kritik von populärästhetischen Konzepten der Tribunalisierung von Kommunikation. Der Konflikt über das Verhältnis zwischen Kunst, Staat und Politik macht auf die Modifikationen politischer Öffentlichkeit aufmerksam und ist der Anfangsgrund einer Ästhetik der Urteils-Foren und deren virtuellen Stimmen.

Literaturverzeichnis

- Autsch, Sabiene und Öhlschläger, Claudia: Das Kleine denken, schreiben, zeigen. Interdisziplinäre Perspektiven, in: Dies. (Hg.): Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Medien und Kunst, Paderborn 2014, S. 9-20.
- Boltanski, Luc: Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft, Berlin 2013.
- Butter, Michael: »Nichts ist, wie es scheint«. Über Verschwörungstheorien, Berlin 2018.
- Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen, Frankfurt a.M. 2006.
- Dössel, Christine: Seit wann ist Kunst ein Debattenbeitrag. »Hassrede gemeldet«: Thomas Melles »Ode« am Deutschen Theater Berlin ist eine Kulturbetriebsbeschimpfung und -befragung, in: Süddeutsche Zeitung, 24./25./26.12. 2019, S. 13.
- Forsyth, Hope: Forum, in: Benjamin Peters (Hg.): Digital Keywords. A vocabulary of information society and culture, Princeton u.a. 2016, S. 132-139.

- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnis-
ses, Frankfurt a.M. 1994.
- Fourest, Caroline: Generation beleidigt. Eine Kritik, Berlin 2020.
- Franzen, Johannes: Die Fiktion der gesichtslosen Meute, in: ÜberMedien, 10.11.2020, abrufbar unter: <https://uebermedien.de/54754/die-fiktion-der-gesichtslosen-meute/>(abgerufen am 7.6.2023).
- Frevert, Ute: Die Politik der Demütigung. Schauplätze von Macht und
Ohnmacht, Frankfurt a.M. 2017.
- Gamper, Michael und Mayer, Ruth: Erzählen, Wissen und kleine For-
men, in: Dies. (Hg.): Kurz & Knapp. Zur Mediengeschichte klei-
ner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bielefeld 2017,
S. 7-22.
- Gephart, Werner, Brokoff, Jürgen, Schütte, Andrea und Suntrup, Jan C.:
Tribunale. Literarische Darstellung und juridische Aufarbeitung von
Kriegsverbrechen im globalen Kontext, Frankfurt a.M. 2014.
- Gess, Nicola: Halbwahrheiten. Zur Manipulation von Wirklichkeit, Ber-
lin 2021, S. 31-48.
- Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, in: Ders. Publikumsbe-
schimpfung und andere Sprechstücke, Frankfurt a.M. 1966, S.
5-48.
- Kolnai, Aurel: Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Ge-
fühle, Frankfurt a.M. 2007.
- Kramp, Leif und Weichert, Stephan: Haß im Netz. Strategien im Um-
gang mit Nutzerkommentaren, in: Tanja Köhler (Hg.): Fake News,
Framing, Fact-Checking. Nachrichten im digitalen Zeitalter, Biele-
feld 2020, S. 537-554.
- Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit
Vorspiel und Epilog, Frankfurt a.M. 1986.
- Lehmann, Johannes F.: Zorn, Hass, Wut. Zum affektpolitischen Problem
der Identität, in: Jürgen Brokoff und Robert Walter-Jochum (Hg.):
Hass/Literatur. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu
einer Theorie- und Diskursgeschichte, Bielefeld 2019, S. 139-166.
- Luhmann, Niklas: Legitimation durch Verfahren, Neuwied am Rhein
u.a. 1969.

- Maschewski, Felix und Nosthoff, Anna-Verena: Netzwerkaffekte. Über Facebook als kybernetische Regierungsma schine und das Verschwinden des Subjekts, in: Rainer Mühlhoff, Anja Breljak und Jan Slaby (Hg.): Affekt Macht Netz. Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der Digitalen Gesellschaft, Bielefeld 2019, S. 55-80.
- Melle, Thomas: Dinosaurier in Ägypten, in: Ders. Raumforderung, Frankfurt a.M. 2007, S. 92-133
- Melle, Thomas: Wuchernde Netze, in: Ders. Raumforderung, Frankfurt a.M. 2007, S. 144-166.
- Melle, Thomas: Die Welt im Rücken, Berlin 2016.
- Melle, Thomas: Ode, Hamburg 2019.
- Melle, Thomas: Clowns auf Hetzjagd, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.10.2019, S. 37.
- Melle, Thomas: Bilder von uns, Stuttgart 2021.
- Melle, Thomas: Das leichte Leben, Köln 2022.
- Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten, Berlin 2017.
- Ronson, Jon: So You've Been Publicly Shamed, London 2015.
- Schiller, Friedrich: Die Kraniche des Ibycus, in: Georg Kurscheidt (Hg.): Werke und Briefe in zwölf Bänden [Frankfurter Ausgabe], Bd. 1.: Gedichte, Frankfurt a.M. 1992, S. 91-96.
- Serres, Michel: Der Naturvertrag, Frankfurt a.M. 1994.
- Srnicek, Nick: Platform Capitalism, Cambridge 2016.
- Staab, Philipp: Digitaler Kapitalismus: Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit, Berlin 2019.
- Thimm, Caja: Hate Speech und Shitstorms als digitale (Un-)Kultur. Politische und persönliche Reaktionsformen auf Hass im Netz, in: Merz. Zeitschrift für Medienpädagogik 61/3 (2017), S. 52-58.
- Vismann, Cornelia: Medien der Rechtsprechung, Frankfurt a.M. 2011.
- Vogl, Joseph: Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart, München 2021.
- Jäger, Maren, Mazza, Ethel Matala de und Vogl, Joseph: Einleitung, in: Dies. (Hg.): Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte kleiner Formen, Berlin u.a. 2021, S. 1-12.
- Zuboff, Shoshana: The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power, New York 2019.

Vogl, Joseph: Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie und Geschichte der Gegenwart, München 2021.

Wagner, Elke: Intimisierte Öffentlichkeiten. Pöbeleien, Shitstorms und Emotionen auf Facebook, Bielefeld 2019.

