

Waldemar Fromm, Christina Scherer

Tonlagen.

Anmerkungen zum Phänomen der Stimme in den Kulturmagazinen Alexander Kluges

"Rede, damit ich dich sehe"

Als Programm für die Kulturmagazine *10 vor 11*, *Prime Time* und *News & Stories* kann gelten, was Alexander Kluge in "Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit" als allgemeines Ziel ausgewiesen hat: eine "Rückbindung der Medien in den Formen der *Öffentlichkeit unter Anwesenden*"¹, Widerstand gegen die Vereinheitlichung medialer Angebote, Behinderung der Ausgrenzung von Anbietern ebenso wie die Behinderung der inhaltlichen Ausgrenzung von Stoffen und Formen. In einem Portrait Alexander Kluges von Maximiliane Mainka² sagt Kluge, der Sinn der Kulturmagazine liege darin, das, was nicht öffentlich sei, jedoch öffentlich werden sollte, in das Medium Fernsehen einzuspeisen. In diesem Zusammenhang führt er den Begriff der "Authentizität" an, der eine "Tonart" charakterisiert, "die an sich nicht der Jargon der [nivellierten] Gesamtöffentlichkeit ist". Die verschiedenen Arten zu reden, die Kluge am Beispiel der Bühne illustriert, auf der Souffleuse und Dirigent, aber auch ein Systemforscher wie Luhmann Platz hätten, seien die Voraussetzung zur Entstehung von Vielfalt, aber nicht im Sinne von Meinungen,

"sondern von Nuancen, von Jargons, von Tonalagen. Ob ich jemandem vertrauen kann oder nicht, richtet sich in meiner Heimatstadt Halberstadt danach, wie einer spricht. [...] Kann ich das Milieu aufgrund seiner Sprechweise beurtei-

1 Alexander Kluge: Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit. Zum Unterschied von machbar und gewalttätig; in: Klaus von Bismarck, Günter Gaus, Alexander Kluge und Ferdinand Sieger: Industrialisierung des Bewußtseins. Eine kritische Auseinandersetzung mit den "neuen" Medien. München 1985, S. 51-129, hier S. 91.

2 Gesendet im Juni 1995 im WDR.

len, dann kann ich ihm vertrauen. Ich mache da nicht eine Inhaltskontrolle permanent, sondern ich mache eine Tonlagenkontrolle. [...] Und wie kann ich also etwas von dieser Authentizität, von dem wirklichen Ton, von den Gegensätzen zwischen den Tönen, den Nuancen, die in der öffentlichen Sprache amalgamiert werden, was heißt, sie werden vereinheitlicht zu irgendeinem Mittelmaß, [einbringen bzw. wiedergeben] [...]. Diese Verallgemeinerung, die ist eigentlich der Gegner. Und nun kann ich in einer bestimmten Dosierung hier [in den Kulturmagazinen] Natürlichkeit hineinbringen."

In diesen Ausführungen klingen mehrere Aspekte der Stimme bei Kluge an. Dem Hören auf die Sprache ist die Stimme als innere oder äußere zugehörig. Wenn im folgenden von der Stimme gesprochen wird, dann unter der Voraussetzung ihrer Hörbarkeit bezogen auf die Artikulation, womit die Produktionsqualitäten betont werden: Tonlagen. 'Eine Stimme haben' bedeutet im Zusammenhang mit der 'Medienpolitik' Kluges, die Artikulation nicht zu beschneiden, sie nicht abzuweisen oder auszugrenzen und die Pluralität der Soziolekte zu betonen. Es bedeutet auch, im Medium *gehört* zu werden.

Der Stimme ist darüber hinaus, entlang den Äußerungen Kluges, etwas Eigenes inne. Dieses Eigene soll der Kontrolle und der Beurteilung entzogen sein. Die Stimme führt im 'eigentlichen' Sprechen ein Eigenleben. Von dieser Tonlage grenzt Kluge den Austausch von Meinungen, also die Argumentation, das kontrollierte Gespräch, ab. Es fielen, so heißt es in "Die Macht der Bewußtseinsindustrie", aus Mangel an Rücksicht auf ihr Eigenleben fast sämtliche Künste aus dem Meinungsspektrum heraus: "Sie sprechen anders, als sich eine Meinung artikuliert."³ In Ansicht dieses Eigenlebens weist Kluge in dem Gespräch mit Mainka das Dirigistische, den Eingriff, die Kontrolle ab: "Als Dompteur bin ich ungeeignet. Als Gärtner habe ich gewisse Tugenden". Das Gärtnern setzt Kenntnis und Einfühlungsvermögen in die Eigengesetzlichkeit von Entwicklungen voraus. Der Tätigkeit des Gärtners gehört gegenüber dem dirigistischen Sprechen etwas Passives an, das Wachsen-lassen und die Geduld.

Diese gleichermaßen passive wie aktive Qualität haben Oskar Negt und Alexander Kluge allgemein mit dem Begriff der "Selbstregulierung" erfaßt. Der Begriff bezeichnet zunächst einen nicht positiv faßbaren Zusammenhang: "das was in den Bewegungen das Lebendige ausmacht"⁴. Betont wird darin die Prozessualität gelungener Selbstregulierung, der die Fähigkeit zugesprochen wird, eingeübte "Leistungsnetze" zu transformieren.⁵ Diese Selbstregulierung

3 Kluge: Die Macht der Bewußtseinsindustrie, S. 85.

4 Oskar Negt und Alexander Kluge: Geschichte und Eigensinn. Frankfurt a.M. 1981, S. 56.

5 Ebda., S. 70.

ist in "Geschichte und Eigensinn" das Konzept einer Hebammenkunst⁶, deren Regulativ Vertrauen in die assoziativen Denk- und Wahrnehmungsbewegungen heißt. Von diesem Ort aus kann sich die Stimme als Phänomen in einer doppelten Zugangsweise lesen lassen: als Ergebnis einer Selbstregulation, sofern im Sprechen Wünsche eine "permanente Rebellion" ausüben können, die "alle übrigen Regulationen, der Ordnung wie der Unordnung" stören,⁷ und als fremde Regulation, die an die Sprache und deren Ökonomie gebunden bleibt. Es ist von daher eine plausible Zielsetzung der Kulturmagazine, auf die Tonlagen zu setzen, sofern diese "die Fülle primärer, dem menschlichen Willen an sich entzogener und ihm fremden Regulationen ohne Ausschluß in den Zusammenhang der lebendigen Arbeit" eingemeinden.⁸

Die Form, in der die Selbstregulation in der Rede Raum finden kann, ist das freie, assoziative Sprechen. Ihm bringt Kluge als Form der 'Wahrhaftigkeit', der Authentizität, besonderes Vertrauen entgegen. Das authentische Sprechen artikuliert sich mit und in den Qualitäten der Stimme, der Tonlage. In dem erwähnten Gespräch mit Mainka sagt er:

Etwas muß in der Tonlage stimmen. Also mit dem Ohr merke ich, daß eine Situation stimmt, und wenn sie schrill ist, dann stimmt sie eben als schrille Situation, wenn ich hysterisch bin oder wer anders hysterisch ist, dann ist es eben hysterisch. Das heißt, daß man eine Situation nicht willkürlich ändert.

Das Ohr, das die Stimme wahrnimmt, wird zum Beurteilungsmaßstab für die Authentizität oder Nicht-Authentizität des Gesagten. Durch das Überlassen an die Tonlage folgt Kluge einer Idee der nicht bewußt gesteuerten Produktion der Rede, wie auch der nicht nur bewußten Wahrnehmung der Inhalte der Rede. Das Inhaltliche wird an eine assoziative Rede überantwortet, die ihre Richtung aus sich nimmt, indem sich der Sprecher ihr überläßt. Die Stimme dieser Rede ist ausdrücklich doppelt bestimmt: der inhaltliche Aspekt wird dem klanglichen mindestens gleichgestellt.

6 Vgl. ebda., S. 23 zur Hebammenkunst.

7 Ebda., S. 69.

8 Ebda., S. 69. Die Aussage von Negt und Kluge bezieht sich auf die Gesamtintention ihres Buches, es scheint uns aber zulässig zu sein, die Allgemeinheit der Zielsetzung auf ein konkretes Beispiel zu beziehen. Das Grimmsche Wörterbuch verzeichnet unter "Stimme" zwei Bedeutungsnuancen: eine, die das Produkt des Sprechens betont und eine zweite, die die Tätigkeit hervorhebt: "stimme als besitz des sprechenden als mittel, über das er verfügt, mit der er wirkt, und als fähigkeit ton zu erzeugen", Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 10. Band, Stuttgart 1960, S. 3059. Sprechen kann auf diesem Hintergrund in Hinsicht auf die Tätigkeit als Ausdruck der Selbstregulierung verstanden werden, in Hinblick auf das Produkt dagegen als Dissoziation einer fremden Regulation.

Dem assoziativen Sprechen entspricht in diesem formalen Redezusammenhang eine Gesprächsführung, die ihren Eingebungen folgt, die sich nicht entlang eines roten Fadens bewegt, sondern hin- und herspringt und auch auf 'Nebengleise' übergeht. Der rote Faden in der Kinoerzählung, sagt Kluge, verdränge die Nebensachen. Die 'natürliche' Bewegung des Sprechens, der Stimme aber schließt diese Nebensachen nicht aus.

Kluge versucht in den Interviewbeiträgen der Kulturmagazine immer wieder, diese assoziative Rede zu initialisieren, indem er sich auf scheinbar nebensächlichen Gleisen bewegt. Je nach Gesprächspartner gelingt ein solches Gespräch oder scheitert im Ganzen oder partiell.⁹ In einem Gespräch mit Heiner Müller fragt er, anlässlich einer Rede, die dieser auf dem Berliner Alexanderplatz gehalten hatte, wo denn die Pissoirs gestanden hätten, ob der Himmel blau gewesen sei. Müller reagiert mit großer Selbstverständlichkeit auf solche Fragen. Es ist die scheinbar natürliche Sprechweise, das Gleiten-lassen der Rede, die sich in der Stimme, in der Tonlage mitteilt. Wird das Gespräch um diese akustische Dimension beschnitten, wie es bei der Publikation von Gesprächen mit Müller in Buchform geschehen ist,¹⁰ kann die Rede ihre akustischen Implikationen nicht mitteilen, so daß der Leser manche Frage Kluges in textualisierter Version als grotesk erleben kann.¹¹ Mark Siemons, der in seiner Rezension zu diesem Buch dieses Phänomen ebenfalls beobachtet hat, schreibt:

Doch was im Fernsehen an den Unterhaltungen der beiden elektrisierte, diese Kunst der Andeutung, der Ahnung, der sich gegenseitig hochschaukelnden Assoziationen, diese parallelen Schwingungen, die sich immer wieder in Geistesblitzen zu entladen schienen, wirkt in der gedruckten Fassung oft nur dunkel und verquast. Wahrscheinlich, weil es gerade das Unbestimmt-Schwebende ist, das Kluges Fernsehdialoge so beeindruckend machte. Im Buch wird das Schwebende fixiert, festgezurt.¹²

Für die Kulturmagazine hingegen gilt: Innerhalb des klanglichen Sprachkonzeptes sind die Fragen, die Kluge seinen Interviewpartnern stellt, 'unmittelbar' verständlich. Sie treffen immer den 'Kern' einer Dialogform, in der die Rede selbst die eigenen Stichworte gibt, ohne den Boden zu verlieren. Mit der

9 Da Kluge auch Interviews ausstrahlt, die einen unglücklichen Gesprächsverlauf nehmen, darf darauf geschlossen werden, daß ihm auch die 'gescheiterten' Interviews zur Bildung von Öffentlichkeit wichtig sind.

10 Alexander Kluge und Heiner Müller: "Ich schulde der Welt einen Toten." Gespräche. Hamburg 1995.

11 Einige Aspekte mündlicher Rede bei Kluge untersucht: Thomas Böhm-Christl: Sprachgesten der Neuen Geschichten; in: ders. (Hrsg.): Alexander Kluge. S. 117-152.

12 In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 12. Juni 1995.

Tonlage ist im wörtlichen Sinne die Rede angesprochen, die sich von selbst versteht, oder: die sich selbst organisiert. Der Begriff der Tonlage kann darüber hinaus im Sinne einer Musikalität der Sprache gelesen werden, sofern die 'Kontrolle' über die Tonlage des Gesprächspartners nicht-semanticen und dennoch bedeutsamen Aspekten folgt - musikalische Zeichen sind dadurch bestimmt, daß sie keine Bedeutung im lexikalischen Sinne haben, aber bedeutsam sind.

Fernhören: die bildnerische Stimme

Die Stimme wirkt in den Kulturmagazinen bildnerisch. Sie gibt mehr Anlaß zu 'Bildern' als die statische Kamera, mit der lediglich die Redesituationen wiedergegeben werden. Die Stimme aber entwickelt dazu eine Dynamik der unsichtbar bleibenden inneren Bilder der Gesprächsteilnehmer, die den eigentlichen Anlaß zur "Konkretion" enthalten.¹³ Die Stimme überholt das Bild der Gesprächssituation aber nicht nur, weil sie die attraktivere Inszenierung ist. Die Lust am assoziativen Reden zeigt die Lebendigkeit im Thema an, als dessen klangliche Realisation die Stimme gelten kann. Der Ton gibt das Interesse am Thema wieder, er verleitet zu einem Fernhören, durch das die Stimme 'bildgebend' wird. Die Stimme hat eine Erweckungsfunktion, sie ist Medium des Imaginären, sowohl für den klanglichen als auch für den inhaltlichen Aspekt.¹⁴

Ihre Intensität bezieht die Stimme aus der ihr eigentümlichen "Interiorität des Klanges"¹⁵. Die Stimme verbindet ihre Inhalte medial. Walter J. Ong macht auf diesen Aspekt anhand des Hörens aufmerksam. Der auditive Sinn habe eine zentrierende Kraft,¹⁶ die vereinigend wirke - dem steht Kluges Begriff des Gravitationsfeldes (auf die Stimme angewandt) nicht fern. Kommt hinzu, daß die Stimme näher an der sinnlich-körperlichen Dimension des Sprechens zu sein scheint als der Inhalt der Rede. Die Stimme transportiert Affekte durch Zeichen, stellt aber in der Differenz zwischen Ausdruck und Auszudrückendem ebenso die Unmittelbarkeit der Affekte in Frage. Die Stimme behandelt Affekte, als ob sie unmittelbar gegeben seien. Sich in der Stimme zu

13 Vgl. Negt, Kluge: Geschichte und Eigensinn, a.a.O., S. 397 zum Verlust der Fähigkeit auf Konkretion.

14 Vgl. zur Stimme als Funktion des Imaginären Roland Barthes: *Le grain de la voix*. Entretiens 1962-1980. Paris 1980.

15 Begriff bei Walter J. Ong: *Oralität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen 1987, S. 74.

16 Ebda, S. 76.

vernehmen ist von daher als Selbstaffektion¹⁷ beschreibbar, darüber hinaus aber ebenso als Affektion des anderen, in wechselweise suggestiven Stimmverhältnissen, vorausgesetzt, das Gespräch gelingt selbstregulativ.

Die Inhalte der Rede unterliegen in den Kulturmagazinen einem assoziativen Stil, sie werden eigensinnig im Sinne einer "kritische[n] Metaphorologie der Geschichte" behandelt, die als "Figuration und Refiguration" aufgefasst werden können.¹⁸ Die entworfenen oder aus dem kulturellen Gedächtnis aufgerufenen Bilderräume und Metaphern aber werden mit den Gewisheiten einer Präsenz der Stimme durchschritten, nicht mit differenzierenden Analysekatégorien. Die Stimme vereint, und sie bestätigt den Zusammenhang des Inhalts. Ebenso rhythmisiert sie das Gespräch, wobei den Taktstock dazu das häufig verwendete "ja" gibt, überdies ein relativ inhaltsleeres Partikel der Sprache.¹⁹

Dem assoziativen und in den inneren Bildern sprunghaften Denken gibt erst die Stimme eine scheinbar notwendige Ganzheit. Die inhaltlichen Teile der Rede mögen Erkenntnisfragmente bleiben, in ihrem Durchgang durch die Stimme aber werden sie verbunden, sie sind für den Augenblick der Aneinanderreihung kohärenter Teil: *Zusammenhang*. Die Absichten solchen Redens liegen in der Evokation eines kulturell verbindlichen Raumes, der die Subjekte zueinander bringt, ohne sie aneinander zu binden. Die ethische Dimension dieses Sprechens besteht aus einer Doppelbewegung von Distanz und Emphase, mit der Öffentlichkeit selbstregulativ gebildet werden soll.

Deleuze und Guattari haben im Zusammenhang mit der Konzeption von Wunschmaschinen Vergleichbares für die 'passive' Redestrategie formuliert: "Das Unbewusste stellt kein Problem der Bedeutung, sondern einzig Probleme des Gebrauchs. Nicht 'Was bedeutet das?' ist die Frage des Wunsches, sondern *wie es läuft*"²⁰. Die Dialoge in den Kulturmagazinen verlaufen struktur-analog zu dieser Beschreibung, sofern das Gleiten des Gesprächs assoziativ ist und Anknüpfungspunkte im Gespräch aus dem jeweiligen 'Faszinosum' vermittelter Authentizität erfolgen. Doch ist dies nicht im Sinne eines "Ereignisses" zu verstehen, da es sich thematisch über die Sendungen hinweg wie-

17 Begriff zit. nach Jacques Derrida: Grammatologie. Frankfurt a.M. 1974, S. 26.

18 Rolf Günter Renner: Postmoderne Literaturtheorie/Postmoderne literarische Entwürfe; in: Albert Berger und Gerda Elisabeth Moser (Hrsg.): Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne. Wien 1994, S. 171-193, hier 181f. (zu Kluges Erzählungen).

19 In manchen Kulturmagazinen liegen entsprechend die zitierten Texte in der Stimme, ihre schriftlichen Pendanten sind in mündliche Überlieferung transformiert. Die gewünschte Engführung der Rede auf sich - die Rede ist hier das Ganze der Gesprächssituation - transformiert die Texte in orale Partikel, an denen sich das Reden entzündet.

20 Gilles Deleuze und Félix Guattari: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I. Frankfurt a.M. 1974, S. 141.

derholen kann, etwa durch die immer wieder neu zu stellenden Abfragen der damit verbundenen Themen.

Für die Stimme kann dies heißen: Der klangliche Aspekt der Stimme forciert in der Wahrnehmung die Pluralität des 'wie es läuft'. Das Gespräch bringt nicht bloß eine Akkumulation von Bildern des kulturellen Gedächtnisses mit sich, im Reden über diese Bilder verliert sich mit dem Ende des Redens ein wesentlicher Teil im Imaginären, ohne seiner habhaft geworden zu sein. Das belebende Prinzip der Selbstorganisation verpufft mit dem Abbruch des Gesprächs, einzig die gezielte Unterbrechung zu Ende der Sendung, die eigentlich ein Abbruch ist, verdeutlicht den Verlust an Tonlagen durch ein Programmschema.

Mündlichkeit und Wissen

Über mündliche Überlieferung schreibt Kluge:

Man kann es gar nicht elementar genug darstellen. Heinrich von Kleist sagt es so: 'Wenn Du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rate ich Dir ... mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, zu sprechen'. Der Zustand, daß ich in der Gesellschaft bin, gleich ob ich zufällig allein bin oder wirklich in Gesellschaft, genau dies ist Öffentlichkeit.²¹

Öffentlichkeit versteht Kluge im empathischen Sinn. Zu unterscheiden soll für den einzelnen sein, daß auch im Fernsehen das simulierte, für das Medium arrangierte, von einem tatsächlichen Sprechen und Wissen zu unterschieden ist.²² Empathisch ist die Wendung, weil sie eine möglichst nahe an einem Ursprung sich befindende Rede fordert, die ihre Kraft nicht aus den Inhalten der Rede bezieht, die zu wissen wären, sondern aus den vorübergehenden Figurationen, die die Stimme im Reden erzeugt.

Inhalte sind beliebig zu simulieren, Talent für die Schauspielkunst oder einen guten Schreiber vorausgesetzt. Der Simulation entzieht sich allein, was nicht auf den Begriff gebracht werden kann, aber an ihm haftet. Der klangliche Aspekt der Stimme wird dann aber zum Residuum einer Erfahrung, die sich mitteilt, ohne daß es möglich wäre, diese Erfahrung mit/in der Stimme einzuholen (und der Simulation anheim zu stellen). So entzieht sich das Grundlegende von Anfang an und wird in der Gründlichkeit des Entzugs zum Bewah-

21 Kluge: Die Macht der Bewußtseinsindustrie, S. 74.

22 Vgl. ebda., S. 74: "Wir kennen Fernsehsendungen [...], in denen unmittelbares Sprechen so nachgemacht werden kann wie unter wirklichen Verhältnissen".

rer einer Unverfügbarkeit des Individuums von seinem anfänglichen Reden aus (das Kluge, wenn wir recht sehen, als Natürlichkeit bezeichnet). Das Unbewußte, so haben wir zitiert, interessiert sich nicht für Bedeutungen, sondern dafür 'wie es läuft'. Die Wendung ist hintersinnig: wie es läuft, also auch wie es in der Rede läuft, womit sich ein "es" von der Rede schon abgrenzt. Dieses "es" ist nicht zu simulieren, gerade weil darin nicht nach der Bedeutung gefragt werden kann.²³ Eine 'Inhaltskontrolle' ist nicht erst notwendig.

Kluge betrachtet den idiosynkratischen Aspekt von Kommunikation ähnlich:

Die menschliche Kommunikation hat zwei verschiedenartige, radikale Wurzeln: Radikal ist, daß etwas *Eigenes* ('das was nur *ich* spüre') niemals in die allgemeine Verständigung völlig aufgelöst werden kann. Das andere radikale Prinzip heißt, in zivilisierter Weise kann ich mich nur äußern über eine Distanz, die ich zu meinem Gespür, zur 'Idiosynkrasie', einhalte. *Ein solches Doppelprogramm an sich unvereinbarer Prinzipien funktioniert, wie eine schlechte Wegstrecke: An den Verknüpfungsstellen muß es holpern. Das aber ist der menschliche und lebendige Kern.*²⁴

Wenn er auch nicht ausdrücklich vom Unbewußten spricht, sondern von einem "lebendigen Kern", so ist doch die Wendung "das, was nur ich spüre" eine Reaktion auf einen Prozeß, der unbegrifflich bleibt. Zweckdienlicherweise wird man Anschauungen darüber entwickeln, sich aber des metaphorischen Gehalts dieser Anschauungen bewußt bleiben. Eben dies bringt die holpernde Bezogenheit im "Doppelprogramm" zum Ausdruck. Was nur der einzelne spürt, und woran seine Stimme im Sprechen noch nahe war, tritt im Produkt in Distanz zur Stimme, die eben noch gesprochen hat. Von daher sind auch die Gespräche der Kulturmagazine nicht an einem roten Faden entwickelt. Aus der Distanz wird ein Zusammenhang präferiert, der hört, worauf es ankommt.

23 Kluges wiederholte Verweise auf Kleist im Zusammenhang mit einem Wissen, dem ein Moment von 'es weiß sich' eingeschrieben ist - man vergleiche auch den Hinweis in: Alexander Kluge: Theodor Fontane, Heinrich von Kleist und Anna Wilde. Zur Grammatik der Zeit. Berlin 1987, S. 76 -, folgt aus dem uneinholbaren Gleiten des Sprechens über einen nicht benennbaren Grund, der nur zu "spüren" ist. Die Beschäftigung damit kann man als den Wunsch nach einem absolut anfänglichen Sprechen verstehen. Im *Marionettentheater* ist Kleist eine pointierte Beschreibung eines gleichermaßen passiven wie aktiven Prozesses der Wissensermittlung gelungen. Kleist beschreibt, wie ein 'sich im Gefühl' haben, als eine dem Denken vorgängige Unmittelbarkeit verstanden und behauptet werden kann, ohne bloß dem Bewußtlosen oder bloß dem Bewußtsein Dignität zuzusprechen. Vgl. dazu Bettina Schulte: Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists, Göttingen, Zürich 1988. Laut Schulte versucht Kleist "die Autonomie jener Instanz zu befestigen, die ...[er] späterhin mit dem Begriff des 'Gefühls' umschreiben wird" (S. 16).

24 Kluge: Die Macht der Bewußtseinsindustrie, S. 78. Hervorhebungen im Original.

Dem Hören auf die Stimme ist ein Widerstand gegen ein nivelliertes, was hier heißt: umständliches, nicht-direktes, nicht-natürliches Sprechen eigen.

Die Stimme ist bei Kluge authentisch vorgestellt, das Medium Fernsehen ändert an ihrer Attraktivität für mündliche Kommunikation nichts: auch aus der Konserve soll sie noch authentisches Zeugnis sein. Diese Attraktivität mag man aus überwiegend unbegrifflichen Eigenschaften ableiten: (Der Effekt von) Rede ist eher additiv, aggregativ, situativ und teilnehmend.²⁵ Doch wird in der medialen Präsentation ein Teil ihrer Attraktivität auf das Konto des Wünschbaren zu schreiben sein, wie auch das Sprechen in mündlichen Situationen bereits von uneinholbaren Verschiebungen geprägt ist. Derrida schreibt: "So bliebe denn übrig, zu sprechen und die Stimme in den Gängen widerhallen zu lassen, um den Mangel an Präsenz zu supplementieren. Das Phonem, der Laut ist das Phänomen des Labyrinths".²⁶ Aber vielleicht wäre dieses labyrinthische "Schwatzen", das Novalis im "Monolog" bereits dargestellt hat, kein schlechter Weg. Es ist auch bei Derrida nicht ohne Sprechwitz geschrieben, daß das Phonem das Phänomen sei.



25 Vgl. diese und weitere Eigenschaften der Rede bei Ong, *Oralität*, S.42-61. Die zitierten Eigenschaften der Rede sind vorrangig Beschreibungskategorien für primäre orale Kulturen, sie werden in einer 'reinen' Anwendung auf westeuropäische Verhältnisse gewiß überstrapaziert. Dennoch gelten einige Merkmale auch für die gegenwärtige Phase einer "sekundären Oralität", Vgl. Hans-Georg Pott: *Die Wiederkehr der Stimme*. In: Albert Berger und Gerda Elisabeth Moser (Hrsg.): *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*. Wien 1994, S. 79-101. Pott analysiert überwiegend die Stimme in Hinsicht auf das Telefon und die damit verbundene (wiederholte) Abkoppelung der Stimme vom Körper.

26 Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen*. Frankfurt a.M. 1979, S. 164.