

Hans J. Wulff

Film-Telefonate. Kommunikationssoziologische Bemerkungen [1]

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Telefon und Gesellschaft. Beiträge zu einer Soziologie der Telefontelefonkommunikation*. Hrsg. v. Forschungsgruppe Telefontelefonkommunikation [Ulrich Lange, Klaus Beck u. Axel Zerdick]. Berlin: Spiess 1989, S. 348-364.

Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-20>.

Das Telefon im Film? Das hört sich an wie ein Beitrag der noch ungeschriebenen "Enzyklopädie der Dinge im Film". Das Streichholz im Film. Schuhe. Autos. Bohrmaschinen. Kettensägen. Was man daran ablesen kann? Sicherlich einiges über die Alltags- und Kulturgeschichte. Sich ändernde Stile und Selbstverständlichkeiten.

Was einen Film- und Kommunikationswissenschaftler an dieser Thematik neugierig machen könnte? Sicherlich *Strukturen der Kommunikation*, die mit dem Telefon verbunden sind. Das Interesse an diesen Gegenständen wiederum wird von zweierlei Art sein:

(1) Indem man filmisches Telefonieren untersucht, untersucht man auch Funktionen, Strukturen und Bedingungen des Telefonierens außerhalb des Films.

Man untersucht Organisationsformen der sozialen Realität selbst, wenn man den formalen und sozialen Funktionen des Telefons im Film nachspürt.

(2) Manche strukturellen Momente des Telefonierens werden so stark *als spezifisch filmische Strukturen adaptiert*, daß man manche Eigentümlichkeiten der filmischen Struktur und der abgebildeten filmischen Kommunikation besser verstehen lernt, wenn man den Interaktionen der Struktur des Telefonats und der des Films seine Aufmerksamkeit widmet.

Die folgenden Bemerkungen sollen in aller Kürze zeigen, welche kommunikationswissenschaftlichen Fragen sich bei näherer Betrachtung des Gegenstandes aufdrängen. Verzichtet wurde auf eine Erörterung der formalen Aspekte des Filmtelefonats, dies muß einer späteren Arbeit überlassen bleiben. Die folgenden Überlegungen gelten den folgenden Aspekten der im Film abgebildeten Telefon-Kommunikation:

(1) In der *Definition der sozialen Situation* ist die räumliche Kopräsenz der Beteiligten normalerweise vorausgesetzt. Mit dem Telefon verändert sich das Kategoriengefüge, das in die Situationsdefinition hineinwirkt, wesentlich.

(2) Die *Vernetzung der sozialen Beziehungen* sowie die Konstituenten der kommunikativen Verhältnisse,

die ein Individuum um sich herum aufbaut, erhält mit dem Telefon eine neue Qualität - die Erreichbarkeit und Adressierbarkeit des Individuums ist genauso erhöht wie umgekehrt die Menge der adressierbaren anderen größer ist. Dabei ist die veränderte Kommunikationswirklichkeit durchaus ambivalent gedeutet, umfaßt also auch bedrohliche Möglichkeiten.

(3) Schließlich kann auf die Bedingungen des *technischen Mediums*, der Apparatur selbst eingegangen werden, sei es, daß das Medium selbst zum Gegenstand der Erzählung wird, sei es, daß es ein Mittel der dramatischen Inszenierung ist.

I.

Sie hatten sich geschworen, nie miteinander zu telefonieren - weil sie Angst hatten, ihre Stimmen zu hören, ohne sich berühren zu können [2].

Untersucht man die Bauformen des Films, so ist die morphologische Größe Szene etwas, das einem "Akt" in der Dramatik, einem "Kapitel" oder "Paragraphen" in der Texttheorie, einem "Satz" in der Analyse musikalischer Strukturen entspricht: Wir haben es mit einem Textstück zu tun, das vom umgebenden Kontext abgegrenzt werden kann, eine eigene Struktur(beschreibung) hat und somit als relative Ganzheit isoliert werden kann. Eine "Szene" ist, in der Denkwelt der Ganzheitspsychologie, ein Teilganzes, das selbst aber wiederum aus Teilen konstituiert ist.

Im Spielfilm - von dem wir hier bevorzugt reden - ist eine Szene meist eine Sprechhandlungssituation, deren Zusammenhalt durch die *Einheit von Raum, Zeit, Handlung und Personal* gewährleistet wird. Es sind zahlreiche andere Teilganzes als Baumaterialien des Films denk- und nachweisbar, das soll uns hier nicht weiter beschäftigen.

Eine Szene in dem engen Verständnis, das hier vorgegeben ist, kann verstanden werden als eine textuelle Einheit, die man untersuchen kann, als sei sie eine - nicht-filmische - soziale Situation. Auch das *filmische Telefonat* ist zunächst eine Kommunikationssituation, deren Komponenten und Konstituenten gar nicht filmspezifisch sind. Man hat es aber mit einer Situation zu tun, die gegenüber einer normalen vis à vis-Interaktionssituation moduliert ist:

- (1) Der *situative Raum* fällt nicht mit dem Wahrnehmungsraum zusammen;
- (2) das *Telefonat als Situation* wird konstituiert einzig durch die Kommunikation mit dem Gegenüber; alle anderen Informationsquellen sind peripher, irrelevant und werden abgeblendet bzw. als Störungen interpretiert; die Situationsdefinition schließt den normalen Wahrnehmungsraum aus;
- (3) der Telefonierende ist somit teilweise *entrealisiert* - ist er doch der allgemeinen Präsenz des Wahrnehmungsraums entrückt; wer telefoniert, ist auf eine Situation konzentriert, die er mit jemandem teilt, der mit dem Telefonierenden in einer rein symbolischen Konstruktion gehalten ist;
- (4) dementsprechend ist das Telefonat als *zeitlich kontinuierlich, räumlich disparat, dyadisch und handlungsmäßig auf kommunikatives Interagieren eingeschränkt* zu kennzeichnen.

Die *geltende Situationsdefinition* ist die, die ein Telefonierender mit seinem akustischen vis à vis teilt; der Wahrnehmungsraum wird als irrelevanter Rand der Situation mißachtet. Jemand, der in einer Telefonzelle telefoniert, steht in einer eigentümlichen Verschachtelung von Realitäten: leiblich befindet er sich im Hier der allgemeinen Präsenz, einem Raum, der von allen anderen zumindest theoretisch in gleicher Weise als Ort des Leibes geteilt werden könnte; der Telefonierende allerdings verweilt an einem "Loch" dieser allgemeinen Präsenz, ein Teil des Wahrnehmungsraums ist nur ihm zugänglich - und damit zumindest von der Möglichkeit her auch der Kontrolle und der Absicherung durch die anderen entzogen. Der Telefonierende, so könnte man sagen, steht *immer in einer Doppelsituation*: in die Wahrnehmungssituation ist das Telefonat eingelassen. Der *Wahrnehmungsraum* fällt mit dem *Kommunikationsraum* auseinander.

Der Telefonierende steht so in einem ganz eigentümlichen Realitätsverhältnis: trotz leiblicher Anwesenheit ist er kommunikativ abwesend. Ein Indiz dafür, daß man es hier nicht mit einem natürlichen Kom-

munikationsverhältnis zu tun hat, sondern mit einem zutiefst kulturellen Phänomen, dessen soziale Regeln gelernt werden müssen, ist der kindliche Umgang mit der Doppelsituation eines Telefonierenden: Kinder akzeptieren oft die "Abwesenheit trotz Anwesenheit" noch nicht, sie nehmen einen Telefonierenden kommunikativ in Anspruch, ohne sich bewußt zu sein, daß sie ihn unzulässigerweise *stören*.

Im Film kann die *Differenz von Wahrnehmungs- und Kommunikationsraum* wiederum selbst thematisiert werden - wenn beide signifikant auseinanderfallen. Dazu lassen sich vor allem Szenen aus pornografischen Filmen nachweisen - da telefonieren Politiker mit Bürgermeistern, Klempner mit ihren Firmenchefs oder Priester mit Bischöfen, während an ihnen die *Fellatio* vollzogen wird.

Die Differenz ist auch deutlich, wenn der Realitätscharakter der Geschehnisse am einen und am anderen Ende der akustischen Verbindung verschieden ist. Dazu als Beispiel ein Telefonat aus *DIE UNGLAUBLICHE ENTFÜHRUNG DER VERRÜCKTEN MRS. STONE* (1986): Die entführte Ehefrau, die sich inzwischen mit den Entführern solidarisiert hat, um den Ehemann als den wahren Bösewicht zu entlarven, die auf keinen Fall von den Entführern umgebracht werden darf, weil dann der Ehemann als Mitschuldiger ins Gefängnis käme - diese Ehefrau ruft mit ihren Entführern ihren Mann an, vorspiegelnd, sie werde gefoltert; die Geräusche dazu macht ein Hamburger, der in einer Pfanne schmort und lustvoll zusammengedrückt wird. In der Alternation wird dem Entsetzen des Ehemanns in grotesker Gegenüberstellung das Schauspiel der drei Anrufenden gegengesetzt.

Die große Aussprache des Paares in Wenders' *PARIS, TEXAS* (1984) findet in einer Peepshow statt - eine interessante Variante des besonderen Wahrnehmungsfeldes der Telefonkommunikation: trotz des Blickkontaktes ist das Kommunikationsfeld nicht leiblich, Berührung unmöglich, das Telefon noch der deutlichste Indikator für die Distanz, die trotz allem zwischen den Gesprächspartnern liegt.

II.

In the tangled networks of a great city, the telephone is the unseen link between a million lives... It is the servant of our common needs - the confidante of our inmost secrets... life and

happiness wait upon its ring... and horror... and loneliness... and death! [3]

Solange der Wahrnehmungsraum auch der Raum ist, in dem eine Person unmittelbar adressiert werden kann, ist die *kommunikative Reichweite*, die einer haben kann, eng begrenzt. Kommunikative Beziehungen, die über die Grenzen des Wahrnehmungsraums hinausgehen, bedürfen technischer Hilfsmittel wie des Briefs. Mit dem Telefon - als einer kommunikativen Prothese, die die Grenzen des Raums bei Bewahrung der zeitlichen Synchronität erweitert - verändert sich die kommunikative Potenz des Individuums wesentlich. Denn mit Hilfe des Telefons ist der einzelne Teil eines im Grunde fast unbegrenzten kommunikativen Netzes, *das ein Potential von vielen verschiedenen Kommunikationssituationen umfaßt*. Die ursprüngliche Einheit und Einzigartigkeit des Wahrnehmungsraums wird abgelöst durch ein Ensemble möglicher Situationen, die unter der immer noch einzigartigen Präsenz der Gegenwart verborgen sind, die aber aktivierbar sind.

Der Wahrnehmungsraum ist unter diesen Umständen als einzige allgemein zugängliche Realität außer Kraft gesetzt; sie zeigt sich als ein Handlungsraum, der sehr schnell in Verbindung gebracht werden kann zu anderen Situationen, die ohne die technischen Medien unerreichbar wären. Damit sind Koordinationen, Absprachen und kommunikative Konstellationen möglich, die ohne Hilfsmittel nur unter größtem Aufwand oder gar nicht herstellbar wären. Dadurch, daß der einzelne im Zentrum eines ganzen Ensembles von Kommunikationssituationen steht, ist er zugleich eingebunden in ein *symbolisches Gefüge*, das *"Realität" konstituiert als die Summe und das mögliche Produkt von Kommunikationssituationen*. Der kommunikative Handlungsraum und der leibliche Handlungsraum bilden so ein Spannungsverhältnis, das eine Vielfalt dramaturgischer und semantischer Möglichkeiten eröffnet.

Ein erstes Moment ist die Tatsache, daß der im Telefon manifestierte Anschluß an die *Welt der Kommunizierenden* nicht nur als ein technisches Medium der Verständigung genommen wird, sondern auch als etwas, das "Sozialität" selbst produziert, die Mächte der Dunkelheit genauso ausschließt wie die Gefahr, zum Opfer akuten Vandalismus' zu werden.

Die 'Welt der Kommunizierenden' ist ein Vorstellungsgebilde, das zahlreiche Geschichten durch-

dringt und dominiert: als die Vorstellung einer Realität, in der das Individuum zwar der Kontrolle der anderen ausgesetzt ist, aber eben auch: sicher ist. Werden die technischen Medien, die die Bedingung für diese Konstruktion bilden, zerstört, verliert das Individuum die Sicherheit der Realität selbst. Zerstört man die Verbindungen, die den einzelnen mit "den anderen" verklammern, beraubt man den einzelnen seiner Adressierbarkeit genauso wie seiner eigenen Kommunikationspotenz: die informationellen Verbindungen zur Außenwelt sind einer der Garantien der Handlungsfähigkeit des Subjekts. Werden sie zerstört, muß das alleingelassene Subjekt sich autonome Handlungsfähigkeit zurückerobern - ein narratives Motiv, das Katastrophenfilme mit manchen Horrorfilmen vereint.

Ein einsam gelegener Ort wird noch einsamer, wenn man die Telefonleitungen kappt - so könnte man die Ausgangssituation zahlloser Action- und Horrorfilme resümieren. Der Überfall auf die Bank, der militärische Stützpunkt, dem eine Aktion gilt, die Eisenbahnstation in der Wüste, auf der der Zug geplündert werden soll: das Durchschneiden der Telegraphen- oder Telefonleitungen gehört wie selbstverständlich zu einer solchen Aktion dazu. Die Belagerung des Polizeireviere in *Carpenters Das ENDE* ist nur dadurch möglich, weil die Belagerten keinen Kontakt zur Außenwelt haben. Und das Geschehen in *McTiernans STIRB LANGSAM* ist nur möglich, weil die Zerstörung aller Informationsversorgungsleitungen des Hochhauses die erste Aktion der Terroristen ist.

Es geht um das Verhältnis von "außen" und "innen". Das Paradigma der möglichen Kommunikationssituationen funktioniert in solchen Geschichten als das *sichernde Netz der "anderen"*, die man adressieren könnte. Zur Definition von "Wirklichkeit" gehören so auch alle diejenigen, die ich erreichen könnte (und: die mich erreichen könnten). Die Sicherheit, die in der Wahrnehmungssituation mit der Rufweite markiert werden kann, entsteht in der medialen Kommunikation aus der - diffusen - Berechnung der Reichweite. Man könnte dieses nehmen als eine Form der Logik der sozialen Nähe, aus der auch individuelle Sicherheit gewonnen werden muß.

In diesem - physikalischen oder symbolischen - Raum der Realität kann *Angst* ausgegrenzt werden, ist Hilfe möglich, ist Sozialität gegeben.

Wird dieser Raum manipuliert, wird auch die gesamte soziale Befindlichkeit des einzelnen manipuliert. Wie essentiell der Eingriff in die soziale Identität und Sicherheit ist, wenn man die kommunikative Potenz manipuliert, ist auch dem Zuschauer bekannt - und kann im Film darum oft auf wenige Gesten reduziert werden. In Solanas' *SUR - DER SÜDEN* hört ein alter Mann, der schon lange im Untergrund arbeitet und mit der Gefahr vertraut ist, in der er steht, Autos vorfahren; er greift zum Telefon, will schon wählen, hält inne, horcht, drückt zwei-, dreimal auf die Gabel, legt wieder auf: Hilfe kann er nicht holen, man hat ihn in eine Falle gelockt. Die Ausweglosigkeit und die daraus resultierende Bereitschaft zum letzten Kampf - der alte Mann stirbt in der folgenden Schießerei mit den Geheimpolizisten - sind erschließbar aus der aufs Äußerste reduzierten Andeutung des Alleingelassenseins des Greises mittels des offenbar funktionslosen Telefons.

Interessante Gegenentwürfe zu dieser kommunikativen Isolation des einzelnen gibt es im Gangsterfilm: das Telefon als ein Mittel, mit dem man schnelle Hilfe herbeiholen, weiträumige Aktionen koordinieren und dergleichen Dinge mehr tun kann, wird wohl vor allem in der Frühzeit als etwas genommen, das die Autonomie des Gangster-Helden gefährdet - in *SCARFACE* (1932) z.B. "erschießt" der Held sein Telefon. Das Telefon als ein Instrument, das auch kriminelle Nutzungen und Koordinationen ermöglicht, indem es die kommunikativen Möglichkeiten des Verbrechertums erweitert, scheint erst später etabliert worden zu sein.

III.

Ein Mann zu seinem Telefon: *Tu was für Dein Geld!* [4]

Natürlich kann der einzelne sich der Möglichkeiten der technischen Kommunikation sehr produktiv bedienen. Das ist alltägliches Tun, beiläufig und normal. Das gibt es Film natürlich auch, das ist wie im Alltag der Normalfall. Einer ruft an, daß er später kommt; ein anderer bestellt ein Taxi oder den Klempner. Das sollte nicht aus den Augen verloren werden: daß der krude Alltagsverstand erkennbar auch den meisten filmischen Telefonaten zugrundeliegt.

Was nimmt es also Wunder, daß das Telefonieren im Film nicht nur der Erledigung alltagspraktischer Probleme hilft (das ist sozusagen seine naheliegendste instrumentelle Funktion), sondern auch indirekten kommunikativen Aktivitäten dient. Dabei ist die Beziehungskommunikation der wichtigste Anwendungsbereich.

Ein Telefonat hebt eine dyadische Situation im Handlungs- und Wahrnehmungsraum sofort auf. Das hängt mit der Tatsache zusammen, daß das Telefonat eine neue Situation etabliert, bei der einer der Beteiligten aus dem bislang gemeinsamen Handlungsraum ausbricht. Der Situationswechsel wiederum kann beziehungsrelevant sein. Ein Beispiel: In Robert Altmans *NASHVILLE* zückt der narzißtische Sex Maniac unmittelbar nach dem Beischlaf das Notizbuch und verabredet sich, in Gegenwart der soeben Beschlafenen, mit der nächsten Frau: die Situation ist aufgehoben, der Kontakt beendet. Wie ambivalent die Ausweitung der kommunikativen Reichweite häufig gesehen wird, kann an der gleichen Szene abgelesen werden: denn die kommunikative Vielfalt zeigt sich hier als eine andere Seite von Einsamkeit und Kommunikationslosigkeit.

Manche beziehungskommunikative Formen des Telefonierens setzen die Distanz der Partner voraus. Das Telefon ist so kein Substitut der Vis à vis-Kommunikation, sondern knüpft an Formen der indirekten Kommunikation z.B. mit Hilfe von Briefen an. Absprachen und Ankündigungen, Terminklärungen und ähnliches sind Aufgaben, die man mit dem Telefon leicht erledigen kann und die man vor der Zeit des Telefons brieflich erledigt hat. Das Telefonat ist hier rein instrumentell genutzt und in dieser Rolle vorbereitend und peripher.

Hannes Haas schreibt aber in seiner Rezension zu Genth's und Hoppes Buch "Telefon!": "Der kurze Anruf ersetzt heute das frühere Ritual der Visitenkarten, die beim Hauspersonal abgegeben wurden, um so das unmittelbare Vorgelassenwerden bzw. die Vereinbarung eines Besuchstermins zu initiieren. Daß es oft nicht bloß dieses Ritual, sondern den Besuch selbst ersetzt, daß die 'Sucht nach dem Sprechen' zum Ende der Briefkultur beiträgt, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich mit dem Telefonieren auch neue Formen der Geselligkeit etabliert haben" [5]. Dies würde bedeuten, daß das Telefon nicht nur eine instrumentelle Funktion der Briefkommunikation übernommen hat, sondern selbst *ein*

gesellschaftsbildendes Medium der Kommunikation geworden ist, wie es der Brief nie sein konnte.

Allerdings sind manche parallelen Formen nicht zu übersehen. Es ist wohl die Tatsache, daß die Distanz der Partner Formen der Beziehungsthematisierung möglich macht, die sowohl brieflich wie telefonisch von der Vis à vis-Kommunikation abweichen. "Die Unpersönlichkeit des Vermittlungsgerätes ermöglicht und fördert eine spezielle Persönlichkeit der Rede," heißt es bei Haas.

In Truffauts *DIE SÜSSE HAUT* (1963) findet sich ein Telefonat, das in dieser kolportagehaften Indirektheit wie die Kopie eines Briefwechsels wirkt:

Der Literat Pierre Lachenay und die Stewardess Nicole Chomette, die sich nur flüchtig kennen und zufällig im gleichen Hotel wohnen, haben gemeinsam den Fahrstuhl benutzt, sie haben sich im 8. Stock voneinander verabschiedet, Lachenay ist hinunter in den 3. Stock gefahren und über einen langen Flur - an den stummen Schuhen vorbei, die vor den Zimmern stehen - zu seinem Zimmer gegangen.

#1/ Von innen. Lachenay betritt das Zimmer, macht im Flur Licht, hängt den Hut an den Haken. Er blickt auf das Bett, hält inne, wendet sich zurück zur Tür, öffnet sie und schaltet das Licht wieder aus. Dann schließt er die Tür aber erneut, zieht den Mantel aus und hängt ihn an den Haken.

#2/ Vom Bett aus. Lachenay setzt sich aufs Bett, er nimmt das Telefon.

Lachenay: Bitte geben Sie mir das Zimmer 813!

Telefonistin: Ich verbinde mit 813.

Man hört es klingeln. Jemand nimmt ab.

Lachenay: Hallo... ist dort Zimmer 813?

Nicole: Ja.

Lachenay: Mademoiselle: vor wenigen Minuten waren wir gemeinsam im Fahrstuhl. Sie sind... ich wollte mich entschuldigen!

Nicole: Sich entschuldigen?! Ja warum denn?

Lachenay: Sie sind oben in der 8. Etage ausgestiegen...

Nicole: Ganz richtig, in der 8.

Lachenay: Ja, in der 8. Und ich wohne im 3. Stockwerk. Aber ich bin mit Ihnen noch hinaufgefahren. Ich hätte Sie selbstverständlich zu Ihrer Tür bringen und Ihnen helfen müssen, Ihre Pakete zu tragen.

Nicole: Daran habe ich keine Sekunde gedacht. Sie können also ruhig schlafen.

Lachenay: Ich bitte trotzdem um Entschuldigung. (Sehr schnell angeschlossen, als habe er Angst, sie könnte einhängen.) Noch eine Frage bitte: Könnten wir nicht noch etwas zusammen trinken, in der Bar?

Nicole: In der Bar, jetzt?

Lachenay: Ja, jetzt...

Nicole: Wissen Sie denn nicht, wie spät es ist?

Lachenay: (guckt auf die Uhr) Ach, es ist schon vier-tel nach eins?!

Nicole: Ja, die Bar ist schon geschlossen.

Lachenay: Das ist Pech. Aber darf ich Sie dann bitten, morgen ein Glas mit mir zu trinken?

Nicole: Morgen Ich danke Ihnen sehr, es ist wirklich keine Veranlassung.

Lachenay: Dann verzeihen Sie bitte.

Nicole: Gute Nacht, Monsieur.

Lachenay: Gute Nacht, Mademoiselle; und entschuldigen Sie nochmals.

Lachenay legt auf, macht die Nachttischlampe an und geht zum Spiegel. Das Telefon klingelt. Lachenay eilt zum Apparat zurück, hebt ab:

Nicole: Hallo, Monsieur Lachenay?-

Lachenay: Ja-

Nicole: Ich glaube, ich war vorhin nicht sehr freundlich zu Ihnen, wo Sie mich doch so nett angerufen haben. Also - wenn wir morgen zusammen einen Drink nehmen wollen: sehr gerne!

Lachenay: Sie machen mir eine große Freude. Morgen vormittag?

Nicole: Nein nein, morgen vormittag mache ich mit meiner Freundin einen Einkaufsbummel. Es ist mir lieber am späten Nachmittag.

Lachenay: Gut.

Nicole: Ja?

Lachenay: Ja, ja: sehr gut.

Nicole: Also dann morgen abend um 6 in der Hotelbar, ja?!

Lachenay: Ja, freue mich drauf-

Nicole: Ich wünsche Ihnen eine gute Nacht!

Lachenay: Die wünsche ich auch Ihnen. Auf Wiedersehen!

Nicole: Auf Wiedersehen!

#3/ Etwas weiter zurück. Lachenay steht auf, macht alle Lampen im Zimmer an, wirft sich dann zufrieden aufs Bett. Ablende.

Das Beispiel zeigt unter einer überhöflichen Oberfläche zweierlei: zum einen ist sofort klar, daß die vorgebliche Entschuldigung nicht der eigentliche Zweck des Anrufs ist - was wohl auch beide Beteiligten wissen, ohne es aber zugeben zu müssen; zum anderen, daß mit dem Telefon eine fast intime Nähe gegeben ist, ohne daß sie eine leibliche Nähe wäre. Beides zusammen führt zu einer Art formalisiertem

small talk, der einerseits in eine Verabredung mündet (und damit das Telefonat instrumentalisiert), der andererseits eine Beziehung etabliert, die die Voraussetzung für die Verabredung bildet. Die Unterbrechung des Telefonats, die neue Herstellung der Verbindung durch den zunächst passiven Partner ist eine Handlungsfolge, die die Existenz der aufgebauten Beziehung strukturell beteuert: als müßten sich die Beteiligten gegenseitig versichern, daß sie die Anonymität des Telefonats überwinden wollen. -- Die dem Telefonat folgende Szene ist bereits die Verabredung in der Hotelbar.

Die *Doppelcharakteristik von Anonymität und Intimität*, die das Telefonat hat, spielt auch in dem französischen Film HALLO - ICH MAG DICH (1979) eine Rolle: Ein einsamer Journalist wählt nach dem Zufallsprinzip Telefonnummern und lernt auf diese Weise seine spätere Frau kennen.

Nicht immer wird natürlich so drastisch Bezug genommen auf die interessante und beziehungskommunikativ vielfältig nutzbare Spannung von Intimität und Anonymität. Ein Beispiel für einen sehr bewußten Einsatz dieser Momente: als in Billy Wilders SABRINA (1953) das Mädchen dem Mann unter Tränen sagen will, daß es ihn verlassen muß, fährt es nicht in sein Büro hinauf, sondern ruft ihn aus der Halle des Hochhauses an. Es erzählt ihm eine lange Geschichte, der er nicht zuhört - ahnend, daß sie im gleichen Gebäude ist, läßt er den Hörer liegen und eilt nach unten, die Telefonzelle erreichend, als dem Mädchen auffällt, daß es kein Gegenüber mehr hat. Die dramatische Zuspitzung und die melodramatische Lösung operieren hier wiederum auf mehreren Momenten des filmischen Telefonats, aus der Verletzung von Regeln dramaturgischen Nutzen ziehend. Das Mädchen wählt mit dem Telefon die distante Form der Kommunikation, um sich und ihm die Abschiedsszene zu erleichtern. Das unmittelbare vis à vis wäre demgegenüber eine nähere Form der Begegnung, in der größeren Nähe wäre der Abschied aber viel schwerer; der Wunsch, die Beziehung zu beenden, entstammt nämlich einer viel zu bewußten Entscheidung, steht deutlich gegen die wahren Wünsche des Mädchens. Auf der anderen Seite der Mann, dieses durchschauend, Nähe herstellend und damit das Mädchen in den eigenen Kreis zurückholend. Der "Verpflichtung zum Zuhören" wird ganz im Sinne des Melodramas nicht nachgekommen. Jedes Moment dieser kleinen Szene trägt Information:

weil der Gebrauch des Telefons bewußt, gezielt und dramatisch geschieht.

IV.

Sozial wird die Doppelung der Handlungsrealität in Wahrnehmungs- und Kommunikationssituation, in die ein Telefonierender eintritt, normalerweise beachtet. Allerdings ist das Telefonieren Gegenstand einer ganzen Gruppe von Alltagsregeln, die dazu dienen, das sozial instabile Einschachteln von Handlungsrealitäten sicherer zu machen.

Solche Alltagsregeln sind:

- (1) *Das Störverbot*: Einen, der telefoniert, stört man nicht!
- (2) *Das Insertionsgebot*: Eine im präsentischen Raum lokalisierte Kommunikation unterbricht man, wenn ein Anruf kommt!
- (3) *Das Privatisierungsgebot*: Wenn man mit einem Telefonierenden in einem Raum ist, hört man seinem Gespräch nicht zu!
- (4) *Die Verpflichtung zum Zuhören*: Man geht beim Telefonieren nicht weg! Wer anruft, hat ein Recht darauf, daß der Angerufene sein Ohr bereithält!
- (5) *Das Aufrichtigkeitsgebot*: Wird man am Telefon falsch adressiert, als ein anderer behandelt, als der man ist, gibt man sich zu erkennen!

Übertretungen dieser Regeln, Verletzungen der Gebote sind auf jeden Fall informativ. Und wenn es nur ein Gag ist, der dabei produziert wird. Wenn in DIE UNGLAUBLICHE ENTFÜHRUNG DER VERRÜCKTEN MRS. STONE (1986) bei einer Falschwahl nach einer Person gefragt wird und mit übler Auskunft geantwortet wird, die wiederum voraussichtlich einige Komplikationen im Leben der Verulkten produzieren wird: dann ist der Täter der bösen Tat nicht feststellbar; das hat etwas von den Scherzen, die Kinder und Jugendliche treiben ("Haben Sie 50 Mohrenköpfe?"), produziert auf jeden Fall einen Lacher (weil man weiß, welche sozialen Prozesse in Gang kommen, wenn man einer Person lasterhaftes Leben attestiert). Und: das blitzlichtert auf dem Charakter des Übeltäters! Mit diesem kleinen Spiel wird ihm damit zumindest etwas von der grausamen Scherzhaftigkeit der Kinder zugeordnet, vielleicht ein schlafendes Raubtier sichtbar gemacht, vielleicht die Aufhebung der Alltagshöflichkeit und die beginnende Rache angezeigt...

Man kann sich eine ganze Reihe von Störexperimenten denken, die mit der Geltung dieser Alltagsregeln spielen. Tatsächlich findet man immer wieder in Arrangements der *Versteckten Kamera* Beispiele, die mit dem Telefonat zu tun haben. In Jürgen von der Lippe's *DONNERLIPPCHEN* gab es ein Szenario, bei dem eine besetzte Telefonzelle geputzt werden sollte - nicht nur von außen, versteht sich, das hätte als "ungebührlich" übergangen werden können, sondern auch von innen.

Eine Variante des Störverbots besagt, daß man einem, der telefoniert, keinen Streich spielen darf - er ist entrealisiert, also kann er sich nicht richtig zur Wehr setzen (das Fairness-Gebot also als Begründung). Verletzungen des Fairness-Gebots werden immer als drastisch empfunden werden, weil damit tiefe Zonen sozialen Sicherheitsgefühls verletzt werden. Wer einen Telefonierenden stört, indem er ihm einen Streich spielt, ihn also überraschenderweise und gegen seinen Willen in die Realität des Wahrnehmungsraums zurückholt, der verletzt ein Gebot, das insbesondere die Telefonzelle als einen Ort zwischen den Realitäten kennzeichnet, konstituiert und sichert.

Ein belgisches Team baute für eine Versteckte Kamera-Szene zum Entsetzen der Telefonierenden eine versenkbare Telefonzelle. Ein drastisches japanisches Beispiel zeigt uns eine einsame Telefonzelle, einen ahnungslosen Telefonierenden, drei Männer, die plötzlich aus dem Unterholz springen, ein Seil um die Zelle schlingen, eine versteckte Klappe öffnen - und der Eingeschlossene sieht seine Füße von Schlangen umzüngelt.

Schlechter Geschmack? Sicherlich. Aber diese Szenen zeigen ganz bemerkenswerte Re-Realisierungen einer von uns normalerweise geachteten Entrealisierung.

V.

In den Abweichungen und Störungen, in den Übertreibungen und Persiflagen werden strukturelle Momente des Telefonierens erkennbar, die im alltäglichen Gebrauch oft nicht identifiziert werden können.

In Woody Allens *MACH'S NOCH EINMAL*, SAM gibt eine der handelnden Figuren am Beginn einer jeden neuen Situation seinem Büro durch, unter welcher Num-

mer er in den nächsten zehn oder fünfunddreißig Minuten erreichbar ist. Dies Verhalten hat fast den Status einer Travestie, des pathologischen Verhaltens einer Person, die im Zentrum ihres symbolischen Gefüges von Kommunikationen immer erkennbar sein will. Das gemahnt an pubertäre Persönlichkeitskonstellationen - des eigenen sozialen Ortes noch unsicher, immer wachsam, wer relevante Informationen verpaßt, ist "draußen". -- Bei Woody Allen ist das alles ein Gag, ein Gag aber auch nur deshalb, weil der Erreichbare nie angerufen wird.

Die Sicherstellung der eigenen Erreichbarkeit hat eine andere Seite: Derjenige, der sich immer erreichbar hält, ist jemand, der die Sicherheit der Sozialität im Grunde nicht hat. Das Moment der Dauer, der Aspekt gegenseitigen Vertrauens, die langfristige Geltung von Beziehungsdefinitionen machen funktionierende soziale Netze aus. Soziale Beziehungen sind auch dann in Kraft, wenn die Präsenz der Kommunikation nicht gegeben ist. Häufiges Telefonieren könnte ausgelegt werden als ein Beweis für hohe soziale Aktivität; aber es kann auch genommen werden als ein Indikator für soziale Unfähigkeit.

Das Konzept der kommunikativen Reichweite kann zum einen vom Individuum im Zentrum des Netzes aus verstanden werden. Es enthält aber auch die Vorstellung der *individuellen Erreichbarkeit*. Die Schutzhülle der Intimsphäre ist durchlässig und brüchig. Die Person ist durch die technischen Medien natürlich auch ein Stück weit ausgeliefert - kommunikativ verletzbar, wenn man so will.

Telefonterror ist also eine Inversion der Vergrößerung der kommunikativen Reichweite. Beispiele sind zahlreich. Dazu gehört der Thriller *MITTERNACHTSSPITZEN* (1960), in dem eine junge Frau mehrfach telefonisch mit ihrer Ermordung bedroht wird, ohne daß ihr einer von denen, die sie um Hilfe ersucht, Glauben schenkte (was wiederum aus der Anonymität und kommunikativen Unerreichbarkeit des Anrufers sowie aus dem transitorischen Charakter des Telefonats ableitbar ist).

Eine besonders eigentümliche Beeinträchtigung der eigenen kommunikativen Potenz bedeutet es, wenn ein Anschluß von mehreren Teilnehmern gleichzeitig genutzt wird. Die Reaktionen zeigen, daß die Personen es für eine Selbstverständlichkeit halten, über das Telefon verfügen zu können. Ein alltäglicher Gebrauchsgegenstand, der von mehreren gleich-

berechtigt benutzt werden darf, ist, so lehrt der Alltagsverstand, Anlaß zu immer neuem Streit.

Die Pikanterie beim Telefon-Nebenanschluß besteht darin, daß, wer immer versucht zu telefonieren, gezwungen ist, in das kommunikative Verhalten des Nachbarn einzudringen, er wird sozusagen automatisch zum "Lauscher".

Es sind nun mehrere Fälle denkbar, die in verschiedenen narrativen Kontexten auftreten können:

(a) Es handelt sich um einen Nebenanschluß, der von einem der Teilnehmer regelmäßig *blockiert* wird. Ein solcher Fall ist in die amerikanische Komödie *MR. HOBBS MACHT FERIE* aus dem Jahre 1962 eingebaut: das Telefon im Ferienhaus ist permanent von tratschenden Frauen aus der Nachbarschaft besetzt, die man den Film über nie zu Gesicht bekommt. In *BETTGEFLÜSTER* (1959) teilen sich Doris Day und Rock Hudson eine Telefonnummer, was der Anlaß zu Streit ist, aber auch zum Happy End.

(b) Ein anderer interessanter Fall ist gegeben, wenn ein Nebenanschlußbesitzer *unabsichtlich* von einem *bösen Plan* erfährt oder von etwas anderem, das er nicht wissen sollte. *DU LEBST NOCH 105 MINUTEN* von Anatole Litvak (1948) ist ein Klassiker dieses narrativen Topos: Eine bettlägerige Frau wird zufällig Zeugin eines gegen sie geschmiedeten Mordplans und versucht mit wachsender Verzweiflung, Hilfe zu holen. Ein komödiantisches Beispiel ist *SPION IN SPITZENHÖSCHEN* von Frank Tashlin (1965): Die Angestellte einer Weltraumfirma (gespielt von Doris Day) erfährt am Nebenanschluß, daß man sie verdächtigt, im Dienst des russischen Geheimdienstes zu stehen; Anlaß für sie, sich nun bewußt "verdächtig" zu verhalten, auch wenn die gerade begonnene Liebesgeschichte dadurch ernsthaft gefährdet wird.

(c) Ein dritter Fall, der häufig in Melodramen genutzt wird, ist die *Benutzung von Zweitanschlüssen* im Haus, wenn Familienmitglieder einander mißtrauen und einander nachspionieren.

VI.

Die Vernetzung der Kommunikation ist nicht nur als eine metaphorische Bezeichnung für eine besondere Konzeption der sozialen Handlungsrealität zu nehmen, sondern durchaus auch eine manifeste Angele-

genheit: immerhin wird der interpersonelle Verkehr über ein technisches Medium abgewickelt, das sich wie ein tatsächliches "Netz" über das Land legt.

Die Verwaltung des fernmündlichen Verkehrs erfolgt in lokalen Zentralen, wo Leitungen und Adressierungen zusammenkommen und weitergegeben werden. Ein derartiger Knotenpunkt der lokalen Kommunikation ist natürlich ein Ort, an dem heterogene Informationen zusammenkommen. Hier werden Fangschaltungen gelegt, werden Anrufer ermittelt, wird abgehört. Alles dies Motive des Film-Telefons, die mit den Gegebenheiten des technischen Netzes rechnen. Hier kann Kontrolle ausgeübt werden, hier ist der materielle Boden der Strukturen der Informationsgesellschaft. Wenn in Theodore J. Flickers 1967 entstandenem politischen Thriller *...JAGT DR. SHEEFER* sich am Ende herausstellt, daß eine Telefongesellschaft als ein Instrument benutzt wurde, Informationen zu gewinnen, mit deren Hilfe schließlich die Machtübernahme erfolgen sollte: dann ist das lesbar wiederum als ein Hinweis, wie populär und verbreitet ausgangs der sechziger Jahre das Wissen war, daß der Informationswechsel einer Gesellschaft eine ihrer zentralen Funktionen ist, daß Macht und soziale Kontrolle vor allem durch Wissen zustandekommt etc. Unnötig zu sagen, daß dies Topoi populären Wissens gewesen sind, die im Protest gegen einen "Überwachungsstaat", gegen maschinenlesbare Ausweise und Volkszählung weiterleben.

Das telefonische Netz ist also Anlaß für Vorstellungen der "Big Brother-Gesellschaft"? Aber es gibt dagegen auch einen kleinen Korpus anderer Motive, die die Vermitteltheit der Telefon-Kommunikation als Anlaß für dramatische Verwicklungen nimmt - gebunden allerdings daran, daß die Vermittlung noch manuell geschieht: *die Telefonistin* als eine Person, die in die von ihr überwachten Kommunikationen eingreifen darf - auch wenn sie der Schweigepflicht unterliegt. Sie hat damit eine Rolle, die in manchem an das Priesteramt gemahnt: als eine "öffentliche Person", die aber informationell nur eingeschränkt an die lokale Kommunikationsgemeinschaft angeschlossen ist. Sie ist eigentlich eine "Unperson", anonym, ohne Stimme und Gesicht. Verläßt sie die Rolle als Nichtperson: dann kann das Anlaß für eine Erzählung sein.

In dem 1943 entstandenen französischen Film *FRAULEIN VOM AMT* tritt eine Telefonistin den Nachtdienst an; der Film endet am nächsten Morgen. Die Ge-

schehnisse der Nacht, an der sie mehr oder weniger teilnimmt: eine komplizierte Geburt; ein Sträfling entflieht; eine Ehe zerbricht fast; ein Gewittersturm zerstört Leitungen; ein schwerer Autounfall. Auch in Vincente Minellis Musical ANRUF GENÜGT - KOMME INS HAUS (1959) verläßt eine Telefonistin ihre Anonymität: sie bringt einen mutlos gewordenen Schriftsteller wieder in Schwung.

Mit einer anderen dramaturgischen Möglichkeit spielt Hitchcock, der in seinen Gesprächen mit Truffaut sagte:

Ich würde auch gern einen ganzen Film in einer Telefonzelle drehen. Stellen wir uns doch mal ein Liebespaar in einer Telefonzelle vor. Ihre Hände berühren sich, ihre Münder treffen aufeinander, und zufällig schieben ihre Körper den Hörer von der Gabel. Jetzt, ohne daß das Paar es ahnt, kann das Telefonfräulein ihre intime Unterhaltung verfolgen [6].

Es ist deutlich, wie hier die Telefonistin quasi als unwillkürlich Abhörende auftritt, als mögliche Zeugin, als Betroffene oder als eine Art von "Voyeur". Lauter Rollen, die aus der sozialen Definition des Telefonats erwachsen.

Hitchcock selbst hat in EASY VIRTUE (1927) ein Beispiel dafür geliefert, wie das Telefonfräulein zum Lauscher wird, aber auch zum Spiegel dessen, wovon das Telefongespräch handelt. Hören wir Hitchcock, wieder aus den Gesprächen mit Truffaut:

John bittet Laurita, ihn zu heiraten, und sie antwortet: "Ich werde Sie gegen Mitternacht anrufen." Die nächste Einstellung ist eine Armbanduhr, auf der man sieht, daß es Mitternacht ist. Es ist die Uhr eines Telefonfräuleins, das in einem Buch liest. Ein kleines Licht leuchtet auf dem Schaltbrett, sie stellt die Verbindung her und will wieder weiterlesen, dabei hält sie automatisch den Kopfhörer ans Ohr. Da läßt sie das

Buch liegen und hört hingerissen der Unterhaltung zu. Das heißt, den Mann und die Frau habe ich überhaupt nicht gezeigt, aber man verstand alles, was passierte, aus den Reaktionen des Telefonfräuleins (46).

Die ganze kommunikative Konstellation des Telefonats ist hier präsent: es gibt einen Kontext, der den Sinn des Telefonats vorwegbestimmt; es gibt eine technische Installation; es gibt schließlich den unbetitelt Beteiligten, der - nicht als Funktionsrolle in der Apparatur "Telefon", sondern als Mensch - ein Stückchen reale Melodramatik belauscht.

Anmerkungen

[1] Der folgende Aufsatz ist ein Auszug aus einem wesentlich umfangreicheren Manuskript ("Aspekte des Telefons im Film") und wurde im Film- und Fernsehwissenschaftlichen Colloquium in Berlin ausführlich diskutiert. Ich danke den Teilnehmern des Colloquiums, insbesondere Bernhard Debatin, Klaus-Peter Koch, Eggo und Robby Müller, Lars Penning, Wolfgang Samlowski, Bodo Traber und Wolfgang Ueding für ihre zahllosen Hinweise und Einwürfe. Vor allem danke ich Marianne Wulff-Nienhäuser für ihre Kritik, ihre Vorschläge, ihre Einwände; sie waren immer zum Vorteil der Sache.

[2] François Truffaut: *Jules und Jim* (1961).

[3] Anatole Litvak: *Du lebst noch 105 Minuten* (1948); zitiert nach J.P. Telotte: *Voices in the dark: The narrative patterns of 'film noir'*. Urbana/Champaign: University of Illinois Press 1989, S. 74.

[4] Delbert Mann: *Ein Hauch von Nerz* (1961).

[5] In: *Medienwissenschaft: Rezensionen* 4,4, 1988, S. 478-479, hier S. 479.

[6] François Truffaut: *Wie haben Sie das gemacht, Mr. Hitchcock?* München: Heyne 1975, S. 210.