

**Hans J. Wulff**

## **Telefon im Film / Filmtelefonate: Zur kommunikationssoziologischen Beschreibung eines komplexen Situationstyps [1]**

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Telefon und Kultur: Das Telefon im Spielfilm*. Hrsg. v. Bernhard Debatin u. Hans J. Wulff. Berlin: Spiess 1991, S. 61-105 (= Telefon und Gesellschaft. 4.).  
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-30>.

### **1. Situationsdefinition: Filmisches Telefonat**

Im Spielfilm - von dem ich bevorzugt und fast ausschließlich reden werde - 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: das filmische Telefonat ist fast immer ein szenisches Geschehen - und es wird zu zeigen sein, wie es auf Strukturen des alltäglichen Telefonierens aufbaut und sie für die filmische Erzählung nutzt.

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 einmal eine Kommunikationssituation, deren Komponenten und Konstituenten gar nicht filmspezifisch sind. Man hat es hier 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, kommunikativen Konstruktion gehalten ist;

(4) dementsprechend ist das Telefonat als *zeitlich kontinuierlich, räumlich disparat, dyadisch* und *handlungsmäßig auf kommunikatives Interagieren eingeschränkt* zu kennzeichnen.

Diese Bestimmungselemente können als ein heuristischer Rahmen angesehen werden, von dem aus nicht nur die kommunikationssoziologische Durchdringung des filmischen Telefonats vorgenommen werden kann, sondern von dem aus auch die formalen Vorgaben entwickelt werden können, die an die filmischen Bauformen anschließen. Zunächst sei hier aber die für das Telefonieren typische und spezifische "Situationsdefinition" skizziert, bevor wir uns der Phänomenologie des filmischen Telefonats im einzelnen verschreiben.

#### **1.1 Situationsdefinition**

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 Tele-

fonat eingelassen. *Wahrnehmungsraum* und *Kommunikationsraum* fallen auseinander.

Der Telefonierende steht so in einem ganz eigentümlichen Realitätsverhältnis: trotz leiblicher Anwesenheit ist er kommunikativ abwesend. Der durch das Telefon eröffnete Kommunikationsraum ist ein rein konzeptuelles Zwitterwesen, das den Handlungsraum um einen anderen Raum des informationellen Verkehrs erweitert bzw. komplementiert. Beide sind durch die Perspektive des Handelnden beeinflusst, von ihr durchzogen; Kommunikations- und Handlungsraum sind "psychospaziale Systeme", um einen Ausdruck John Beltons (S. 1129) zu benutzen. Die Differenzierung des Verhältnisses gilt nicht für das Telefonat allein. Die Konzentration auf das Lesen eines Briefes bewirkt z.B. etwas ähnliches: der Leser begibt sich in einen eigenen Bereich von Wahrnehmung und Informationsverarbeitung. Alfred Hitchcocks REAR WINDOW ist der prototypische Film, in dem dieses Verhältnis für die ganze Raumstruktur des Textes grundlegend ist:

Since Jeff cannot leave his apartment, his world is effectively reduced to the immediate visual and aural space around him (except for occasional telephone conversations with off-screen characters, whose voices refer to a source that is actually elsewhere, although the telephone gives them a source within the scene). Everything else is excluded (Belton 1988, S. 1128) [2].

Der Kommunikationsraum hat zwar natürlich objektiv auch physikalisch-räumliche Qualitäten wie Entfernung, Bewegtheit der kommunizierenden Subjekte etc. Doch ist dieser Raum gegenüber dem Wahrnehmungsraum deutlich anders strukturiert und mit subjektiven Be-Deutungen durchzogen. Die räumliche Entfernung spielt z.B. als Moment von Orientierung und als Moment von Handlungs- oder Verhaltensplanung keine Rolle.

Der - telefonische - Kommunikationsraum trägt also andere Eigenschaften als der - leibliche - Wahrnehmungs- und Handlungsraum. Auffallend sind darum solche Fälle, in denen die Trennung der beiden Räume noch nicht vollzogen ist. In manchen Filmen, die von der Einführung des Telefons handeln, wird dies umspielt, wenn Telefonierende - im Wissen, wie groß die Entfernung zu dem ist, mit dem sie sprechen - in den Hörer hineinschreien, als wollten sie die Distanz akustisch überbrücken. Sie gehen mit ihr so um, wie sie es aus der nichttechnischen Kommunikation gewohnt

sind: entferntere Partner muß man mit erhobener Stimme adressieren. Ein Fall dieses Typs findet sich in Reitz' HEIMAT.

Helmut Gold nimmt die Umorganisation der Situationsdefinition angesichts der Möglichkeiten des Telefonierens zum Ausgangspunkt eines weitreichenden Schlusses auf die historische Spezifik der Erfahrungssituation des Telefonierenden, die meines Erachtens aber zu weit geht:

Daß das Hören einer Stimme nicht mehr gleichbedeutend ist mit Anwesenheit der Person, verwirrt ihn <Proust>. Es bedeutet, daß eine jahrhundertlang gültige Erfahrung ihre Geltung verliert. Es liegt hier die These nahe, daß diese Wahrnehmungssirritation als "Wirklichkeitsverlust der Wahrnehmung" zu beschreiben ist, analog der beim industriellen Reisen. Die Phänomene veränderter Raum/Zeit-Wahrnehmung durch die Eisenbahn entsprechen, so scheint es, in vielerlei Hinsicht denen des beschleunigten Nachrichtenverkehrs (Gold 1989, S. 107).

Diese Interpretation setzt voraus, daß die Erfahrung aufgrund der Möglichkeiten des neuen Mediums gänzlich und grundlegend neuformiert wird - eine Annahme, die in dieser Tragweite jedenfalls angezweifelt werden darf. Denn zum einen ist der Verkehr mit abwesenden Partnern durch den Brief- und Telegraphenverkehr konzeptionell ja durchaus bekannt und verbreitet, wenn auch nicht als aktueller, feedbackfähiger Direktaustausch mit einer Person. Und zum anderen bleibt zu fragen, ob nicht die Telefonsituation - die ja begrenzt und klar gegen den situativen Kontext gestellt ist - als ganze immer gewußt bleibt, als eine besondere Situation mit besonderen Konventionen und Bedingungen der Kommunikation.

Kehren wir aber zur Doppelsituation des Telefonats zurück: Trotz leiblicher Anwesenheit ist der Telefonierende kommunikativ abwesend. Er fällt aus dem Handhabungsbereich der anderen heraus - per Konvention, aus Höflichkeit, wohl auch aus praktischen Gründen.

Ein Indiz dafür, daß man es hier nicht mit einem natürlichen Kommunikationsverhältnis zu tun hat, sondern mit einem zutiefst kulturellen Phänomen, dessen soziale Regeln gelernt werden müssen, ist der kindliche Umgang mit der Doppelsituation eines Telefonierenden: sie haben oft noch Schwierigkeiten, die "Abwe-

senheit trotz Anwesenheit" zu akzeptieren, und nehmen einen Telefonierenden kommunikativ in Anspruch, ohne sich dessen bewußt zu sein, daß sie ihn unzulässigerweise *stören*.

Die leibliche Situation des Telefonierenden kann aber auch ganz in den Vordergrund treten, das Telefon wird zum Anlaß einer Interaktion, die mit dem Telefonat nichts zu tun hat. Eine derartige Szene findet sich in Ridley Scotts *SOMEONE TO WATCH OVER ME*: Die Mutter, der Vater und das Kind sind in der Küche beim Frühstück; das Telefon klingelt, das Kind läuft zum Apparat, die Kamera schwenkt mit; es kommt zurück, wiederum von der Kamera begleitet, ruft die Mutter... Die Bewegung zum Telefonapparat erfolgt dreimal; man hat den Eindruck einer Art familiären Balletts, und tatsächlich stehen die Interaktionen der Beteiligten im Zentrum der Aufmerksamkeit. Der Anruf ruft den Mann ab, ein Mord ist geschehen, die familiäre Idylle, die in dem kleinen Spiel spürbar wurde, wird im Verlauf der Geschichte zerbrechen und am Ende mühsam wieder hergestellt werden müssen.

Das Verhalten, das einer am Telefon zeigt, läßt sich manchmal beziehen auf das Verhältnis der beiden involvierten Situationen - wenn sich jemand bemüht, trotz Telefonat intensiv die Interaktion mit den Teilnehmern seiner leiblichen Situation fortzusetzen, oder wenn er stattdessen versucht, auch durch Körperhaltung usw. die umgebende Situation so weit es geht auszugrenzen. Letzteres kann wieder in Verbindung mit dem Telefonat selbst stehen. Ein Beispiel findet sich in Franklin Schaffners *THE BEST MAN* (1963): Der Präsidentschaftskandidat, der seinen Hauptkonkurrenten mit einem Dossier öffentlich diffamieren will, in dem ein vergangener Nervenzusammenbruch aufgedeckt wird, wird telefonisch mit einer schwulen Episode seiner eigenen Vergangenheit konfrontiert. Offenbar tief getroffen und beschämt schirmt sich der Kandidat - das Telefonat ist in einer einzigen Einstellung realisiert - gestisch gegen seine Frau ab, die im gleichen Zimmer ist, als wollte er sie (und sich) davor schützen, vom Inhalt des Telefonats etwas zu erfahren. Ein anderes Beispiel: In Bliers *TROP BELLE POUR TOI!* (1990) versucht eine Frau, dem Mann im unmittelbar benachbarten, durch eine Scheibe abgetrennten Büro ein Liebesgeständnis zu machen; dabei wendet sie sich mit dem ganzen Körper von der - eigentlich

auch möglichen - visuellen Interaktionsachse weg, blickt in eine Ecke des Büros, mit dem "Telefon-Blick", der nichts registriert, sich ganz auf das Sprechen konzentrierend. Das Paradoxe (und auch das Anrührende) in diesem Beispiel ist, daß das visuelle Gegenüber auch der Adressat des Telefonats ist, daß das, was per Telefon gesagt werden soll, aber den visuellen Kontakt nicht verträgt; der Mann schaut während des ganzen Gesprächs gebannt-fasziniert in das benachbarte Büro.

Kehren wir aber zur Ausgangsthese zurück: Der Telefonierende steht in zwei Situationen und muß zwei "Situationsdefinitionen" gleichzeitig haben und beherrschen, die manchmal in Bezug zueinander stehen, manchmal aber auch gegeneinander abgeschirmt werden müssen. In beiden Teilsituationen spielt der Telefonierende eine Sonderrolle. In der einen ist er eine sozusagen "unberührbare Person", er genießt als Telefonierender "Kommunikationsschutz", ist partiell nicht mehr Teilnehmer der leiblichen Situation, die er mit anderen teilt. Doch ist er auch nur partiell Teilnehmer jener anderen, der Situation des Telefonats im engeren Sinne - was wiederum vielfach Stoff abgegeben hat für filmisches Erzählen.

## 1.2 Täuschungen, Illusionen und Dilemmata

Der Ausgangspunkt: Man sieht nicht, was am anderen Ende los ist. Das soll heißen, daß die *Differenz von Wahrnehmungs- und Kommunikationsraum* im Film wiederum selbst thematisiert werden kann - in solchen Fällen, wenn

- (1) beide signifikant auseinanderfallen oder wenn
- (2) deutlich ist, daß in der einen etwas inszeniert wird, das in der anderen "als Realität" wahrgenommen wird.

Zunächst zu ersterem Typ. Das Telefonat verbindet zwei Situationen, die vom Modus, von der Schicklichkeit, von der Zulässigkeit her nicht miteinander verbunden werden können oder dürfen. Vor allem Szenen aus pornografischen Filmen könnte man als Belege und Illustrationen nehmen - da telefonieren Politiker mit Bürgermeistern und besprechen die Finanzierung von Sozialplänen, während an ihnen die Fellatio vollzogen wird. Ein "gemäßigtes" Beispiel gleichen Typs kommt in *SOMETHING WILD* vor: Der Mann wurde

von der Frau ans Bett gefesselt und telefoniert mit seinem Chef, während sie ihn stimuliert; die besondere Spannung dieser Szene liegt darin, daß man zu diesem Zeitpunkt noch nicht weiß, ob sie eine sadistische Domina, eine verrückte Mörderin oder (wie das Happy End dann beweist) nur eine kleinbürgerliche Eskapistin ist. In diesen Fällen ist deutlich, daß der einen Situation, die die Rahmen der Schicklichkeit nicht verletzt, eine andere, unschickliche gegenübergestellt ist: ein Standard-Muster der pornografischen Phantasie. Es sind aber auch andere Kontraste möglich, die aus der Differenz von Wahrnehmungs- und Kommunikationsraum ein oft komödiantisches Kapital schlagen. Eine Hausfrau im schmierigen Morgenrock telefoniert inmitten einer unaufgeräumten, kleinen Küche mit dem Mann, der sie nur als elegante abendliche Dame kennt.

Ein etwas anderes Ausgangsgefüge ist dann gegeben, wenn auf der einen Seite der Telefonverbindung eine Inszenierung vorgenommen wird, die auf der anderen Seite eine bestimmte Interpretation der Situation bzw. einen gewissen Realitätseindruck provozieren soll. Hier ist oft ein narratives Moment im Spiel, es geht um "Täuschungen", um "Fallen" und ähnliches mehr. Es gibt derartige Szenen aber auch durchaus am Rande der Haupthandlung - als Markierungen des komischen Modus z.B. wie ein Telefonat aus Stanley Donens FUNNY FACE (1956): Die Frau ruft in den Hörer: Laufen Sie ihm nach! Der Mann bestätigt, setzt sich dann aber hin, hält den Hörer weit vom Ohr ab; nach einer Weile: Ich konnte ihn nicht mehr erreichen!

Ein Werbespot des NDR nutzte die besondere Wahrnehmungssituation des Telefonats für die Fundierung eines metaphorischen Verhältnisses: Man sieht eine Telefonzelle; der Sprecher ärgert sich dermaßen über die Antworten seines Gegenübers, daß er sich wut-schnaubend in einen Werwolf verwandelt (auf die Verwandlungsszene aus John Landis' AMERICAN WEREWOLF, 1981, anspielend); nach der Verwandlung beginnt er sich über das Geschehene zu wundern, verläßt die Zelle, steigt auf sein Fahrrad und fährt weg. Über den Schluß der Szene ist ein ironisch vortragener *voice-over* gelegt, der den Zuschauer dazu auffordert, sich beim nächsten Ärger an die NDR-Redaktion "Alltagsärger" zu wenden - "Wer weiß, was sonst aus Ihnen wird".

Ein klassischer Fall, der aus der Doppelsituation des Telefonats oft komische Effekte gewinnt, ist der folgende: Einer muß sein Gesicht wahren, er spiegelt einem anderen etwas vor, produziert eine Illusion. Das sind Motive der Hochstapelei, die hier umgehen, und sie sind der filmischen Inszenierung sehr nahe, weil man zugleich zeigen kann, wie die eine Situation beschaffen ist, aus der heraus jene andere, hochgestapelte Situationsillusion entwickelt wird.

Es sind aber auch andere narrative Motive, die mit der Differenz von Wahrnehmungs- und Kommunikationsraum verbunden werden können. Es kann z.B. jemandem eine Falle gestellt werden. Ein etwas deftiger Fall ist eine Szene aus dem Showdown von RUTHLESS PEOPLE (1986): Die entführte Ehefrau hat sich inzwischen mit den Entführern solidarisiert. Der Ehemann soll als der wahre Bösewicht entlarvt werden. Die Frau darf auf keinen Fall von den Entführern umgebracht werden, weil dann der Ehemann als Mitschuldiger ins Gefängnis käme - insofern ist er äußerst interessiert daran, sie freizukaufen. Bei diesem Stand der Verwicklungen ruft die Ehefrau nun 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. Die Alternation macht deutlich, daß dem Entsetzen des Ehemanns in grotesker Gegenüberstellung das Schauspiel der drei Anrufenden gegengesetzt ist.

Es sind aber nicht nur Grotesken, die hier zustandekommen. Wenn sich in Truffauts JULES ET JIM (1961) die Liebenden

geschworen <hatten>, nie miteinander zu telefonieren - weil sie Angst hatten, ihre Stimmen zu hören, ohne sich berühren zu können (Truffaut 1980, Einst. 547) -

dann ist die Telefonsituation als eine Kommunikationsform genommen, die mit der besonderen Beziehung, die zwei hier haben, nicht vereinbar ist. Einige Motive aus Liebesgeschichten, die in dieses Feld gehören:

- \* Große Lieben und das endliche Telefonat;
- \* Der eine reist, der andere bleibt daheim;
- \* Der Beaufsichtigung entschlüpft.

Miteinander reden, ohne sich berühren zu können: in wievielen dieser Fälle die Selbstberührung ein Substi-

tut der Berührung des anderen ist, habe ich nicht gezählt. Es geht hier nur darum, den Situationstyp zu kennzeichnen - und das besondere Dilemma, das aus der Doppelung der Situationen und der jeweils besonderen Beschränkung der Sinneswelten entsteht.

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. Ähnliche paradoxe und widersprüchliche Raum-Kommunikations-Beziehungen inszeniert Forsyth in LOCAL HERO (1983): obwohl die Kommunikationspartner sich sehen können, sind sie doch durch Glaswände so rigoros getrennt, als seien es Mauern aus Stein. Ähnliche unüberwindlich scheinende gläserne Wände hatte auch Tati in PLAY-TIME (1965) inszeniert. Verwiesen sei schließlich auf die Besuchsräume in amerikanischen Gefängnissen, die den Kontakt zwischen Inhaftierten und Besuchern auf das Visuelle (Glasscheibe) und das Akustische (Telefon) reduziert haben. Ein Beispiel ist COOKIE (1990, Susan Seidelman): der einsitzende Vater hat die widerstrebende Tochter ins Gefängnis holen lassen; als sie das Gespräch verweigert, den Hörer aufhängt, genügt ein kurzer Blickwechsel mit dem Leibwächter, der die Tochter bewacht, daß dieser der Tochter eine kurze, drohende Standpauke hält - sie greift sich den Hörer wieder.

## 2. Vernetzung

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 ganz 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 unerreichtbar 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.

### 2.1 Zerstörung der technischen Medien

Im Telefon manifestiert sich der Anschluß an die *Welt der Kommunizierenden*. Dieses Bild ist nicht nur in einem technischen Sinne gemeint, es geht nicht nur um die Möglichkeit, an einem Informationsmedium teilzuhaben, das eine Unzahl virtueller Kommunikationen möglich macht - das Bild umfaßt auch die Orientierung in einer Welt, die voller Gefahren ist. Die Welt der Kommunizierenden ist in diesem Sinne die Welt der Menschen, der gegenseitigen Hilfe, die sichere Welt. Das Telefon ist in dieser Welt etwas, das die Mächte der Dunkelheit auszuschließen hilft - und birgt natürlich die Gefahr in sich, zum Gegenstand akuten Vandalismus' zu werden: weil der Angriff auf das Telefon interpretiert werden kann als eine Attacke auf die kommunikative Sicherheit des oder der anderen.

In Schillings WILLI-BUSCH-REPORT (1979) sorgt der Kleinstadt-Reporter Willi Busch selbst für die Schlagzeilen der "Werra-Post": Man sieht ihn aus der

Kneipe schwanken; im Hintergrund, im Kegel einer Straßenlaterne, steht eine Telefonzelle, die sofort die Aufmerksamkeit Buschs auf sich zieht ("Dieses ist die erste Zelle...", murmelt er vor sich hin) - er geht langsam-schleichend auf sie zu, mit geöffnetem Taschenmesser und starrem Blick; plötzlich ändert sich der Tonus seines Handelns, in hektischer Aktivität schneidet er den Hörer vom Apparat ab, verbirgt ihn unter der Jacke ("...und die zweite, die folgt schnelle", vollendet er dabei den Reim). Als er in seinen Kabinenroller steigt, formuliert er Schlagzeilen - Wer ist der Telefon-Vandale? Wieder Telefon-Terror in Friedheim! Wo ist das nächste Ziel? -- Später entdeckt seine Freundin, die Lehrerin, unter seinem Bett einen ganzen Kasten mit abgeschnittenen Hörern. Busch gibt in einem simulierten Telefonat, einen der abgeschnittenen Hörer am Ohr, zu verstehen, daß er dies getan habe, um seine Zeitung zu retten, als eine Art "aktiver Zonenrandförderung".

Nun ist die Verstrickung des Telefons mit den Strukturen der Erzählung aber nicht auf puren Aktionismus beschränkt, sondern tiefer und komplizierter. Die 'Welt der Kommunizierenden' ist nämlich ein Vorstellungsbild, das zahlreiche Geschichten durchdringt 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" verklammert, beraubt man den einzelnen seiner Adressierbarkeit genauso wie seiner eigenen Kommunikationspotenz: die informationellen Verbindungen zur Außenwelt sind einer der Garanten der Handlungsfähigkeit des Subjekts. Werden sie zerstört, muß das alleingelassene Subjekt sich autonome Handlungsfähigkeit zurückerobert - ein narratives Motiv, das Katastrophenfilme mit manchen Horrorfilmen vereint. Gelingt es dem Individuum nicht, wieder handlungsfähig zu werden, versinkt es in Hilflosigkeit, ist es Mißhandlung und Vergewaltigung, Demütigung und Tod ausgeliefert.

Eines der Telefonate in Welles' TOUCH OF EVIL (1958) zeigt eine solche Isolation an: die Frau im einsamen Motel, sie ahnt die Gefahr, versucht noch, die Polizei zu rufen - da haben die Verbrecher schon die

Zentrale besetzt, melden ihr lakonisch, die Leitung sei "im Moment gestört"; das Verhängnis nimmt seinen Lauf. Nichts kann so markant zum Ausdruck bringen, daß diese Frau keine Chance zur Gegenwehr hat wie dieses nicht an seinen Adressaten gelangende Hilfsruf-Telefonat.

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 Telegraphenleitungen oder Telefondrähte gehört wie selbstverständlich zu einer solchen Aktion dazu. Die Belagerung des Polizeireviers in Carpenters ASSAULT ON PRECINCT 13 ist nur dadurch möglich, weil die Belagerten keinen Kontakt zur Außenwelt haben. Und das Geschehen in McTiernans DIE HARD ist nur möglich, weil die Zerstörung aller Informationsversorgungsleitungen des Hochhauses die erste Aktion der Terroristen ist. Das Motiv ist sehr alt, dafür spricht Griffiths A WOMAN SCORNED aus dem Jahre 1911: zwei Diebe dringen in ein einsam gelegenes Haus ein, in dem nur noch eine Frau und ein Kind sind; vor dem Einbruch werden die Telefonleitungen gekappt - und filmisch wird diese Aktion durch eine damals noch sehr seltene Fast-Großaufnahme hervorgehoben.

*Zivilisation* erscheint so als ein Phänomen der kommunikativen Offenheit und Entgrenzung. Im Westen gehört das Ziehen der Telegraphendrähte - als einer Vorform des Telefons - zu den Grundtechniken der Landnahme: der Telegraph signalisiert die Verschiebung der "frontier". Der Einzug der bürgerlichen Lebenssphäre erweist sich so von vornherein als assoziiert mit den technischen Mitteln der Kommunikation. Auch hier schon, im Westen, gilt: werden Telegraphendrähte durchschnitten, dann droht Gefahr (wie in Buster Keatons THE GENERAL (1926) oder in THE WILD BUNCH); werden sie repariert (wie schon in dem 1939er STAGECOACH), ist dem Verderben etwas entgegenzusetzen, ist Rettung nahe.

Was sich hier wie eine Konvention aus einem Genre ausnimmt, läßt sich aber viel weitreichender interpretieren - als die *zivilisationsgeschichtliche Ablösung*

der beiden Konzepte "Kommunikation" und "Transportation", die im Englischen bis zur Einführung des Telegraphen synonym gebraucht wurden. Mit der Einführung der telegraphischen und später telefonischen Techniken der Informationsübermittlung macht der Informationsverkehr, der bis dahin in den Kategorien des Warenverkehrs gefaßt werden konnte, eine eigene Konzeptualisierung nötig:

the telegraph freed communication from the constraints of geography. The telegraph, then, not only altered the relation between communication and transportation; it also changed the fundamental ways in which communication was thought about. It provided a model for thinking about communication - a model I have called a transmission model - and displaced older religious views of communication even as the new technology was mediated through religious language (Carey 1989, S. 204) [3].

Vielleicht gewinnen Geschichten wie die vom KURIER DES ZAREN erst dadurch ihre Prägnanz, daß sie gegen ein Zuschauer-/Leserwissen anerkennen, in dem die Konzepte von Information und Transport längst getrennt sind! So daß diese Formen des Informationsverkehrs von vornherein als Anachronismen verarbeitet werden, als Geschichten aus einer Zeit vor der unseren. Und damit auch genommen werden können als Kennzeichnungen des historischen Verhältnisses von Genres zur Jetztzeit. Am Ende des ungarischen Films AZ EN XX. SZAZADOM sieht man Edison, der zum ersten Mal mit dem Telegraphen eine Nachricht rund um den Erdball schicken will, in einem nachdenklichen Blickwechsel mit einer Taube, die von Terroristen für den - geheimen - Nachrichtenverkehr benutzt worden war; dieser Blick macht noch einmal kenntlich, welche Bedeutung der Telegraph hat - den man darauf dann auch sieht, in Gang und ins Bild gesetzt als eine Serie von Menschen, die die Nachricht weitermorsen, Weiße, Gelbe, Schwarze.

Das Telefon zeigt sich aber nicht nur als ein Indikator von "Neuzeit", "Zivilisation" und kapitalistischer Konsumkultur, sondern auch als als das verbindende soziale und mediale Element, das eine *urbane Kultur* lebensfähig macht. Städtisches Leben ist angewiesen auf das Funktionieren der technischen Medien - insofern trägt das Telefon natürlich eine ambivalente Interpretation: ist es auf der einen Seite das Mittel, das urbanes Leben überhaupt erst möglich macht, ist es auf der anderen Seite auch ein Instrumentarium, das dem

Erlebnis von Einsamkeit, Verletzbarkeit, Isolation Vorschub leisten kann. In ungefähr diesem Sinne heißt es am Beginn von SORRY, WRONG NUMBER:

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* (zit. in: Telotte 1989, S. 74).

In Mitchell Leisens Sozialsatire MIDNIGHT (1939) gibt sich die Protagonistin als "telephone worshiper" zu erkennen:

Jeden Morgen, wenn ich nicht weiß, ob ich eingeladen bin, bete ich mein Telefon an, daß es klingelt und es mir sagt, wo es abends Kaviar und Champagner gibt -

in dieser Formulierung eine ähnliche Externalisierung von sozialen Beziehungen bzw. von flüchtiger sozialer Bindung zum Ausdruck bringend wie in SORRY, WRONG NUMBER. Den Erlebensweisen von Einsamkeit und Isolation steht ein sozialer Typ des "Bon vivant" gegenüber, der als ein ganz und gar urbaner Lebens- und Verhaltenstyp auf das Funktionieren des Telefons als eines "unseen link" angewiesen ist.

Das Medium, das einerseits die Anbindung (oder, besser und schärfer: die Anbindbarkeit) des Individuums an die Realität symbolisiert, ist auf der anderen Seite auch Quell großer Gefährdung: weil derjenige, der darauf setzt, mit dem Telefon an die Welt der Lebenden angeschlossen zu sein, natürlich auch damit rechnen muß, daß just jener Apparat Verbindungen zur Welt der Anormalen, der Verbrecher, der Psychopathen schafft. Telotte reduziert diese globale Ambivalenz, wenn er das Telefon in SORRY WRONG NUMBER einzig in der Funktion der "Kontrolle" sieht: denn nicht die Tatsache, daß der Apparat, mit dem wir Kontrolle über andere ausüben, auch ein Medium ist, mit dem Kontrolle auf uns ausgeübt wird (Telotte 1989, S. 77), ist das Doppelbödige des Telefons - nein, diesen Aspekt von gegenseitiger Kontrolle könnte man ja auch noch unter die Strategien versammeln, mit denen wir uns der Geltung und der Normalität unserer Welt versichern; tatsächlich ist dies ja einer der verborgenen Funktionskreise, in denen in SORRY WRONG NUMBER die Telefonate der bewegungsunfähigen, ans Bett gefesselten Protagonistin stehen. Die Gefahr, die vom Telefon ausgeht, liegt aber tiefer und

ist von allgemeinerer Geltung: daß der Realitätskontakt ganz abbricht, ist die Angst, mit der es assoziiert ist; daß es Verbindungen herstellt, die das Individuum nicht aushalten kann.

## 2.2 Sicherheit

Es geht um ein subjektives 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 (logischen) sozialen Nähe, aus der auch individuelle Sicherheit gewonnen werden kann.

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

Wird dieser Raum manipuliert, wird die gesamte soziale Befindlichkeit des einzelnen auch manipuliert. Wie essentiell der Eingriff in die soziale Identität und Sicherheit ist, wenn man an der kommunikativen Potenz manipuliert, ist auch dem Zuschauer bekannt - und kann im Film darum oft auf wenige Gesten reduziert werden. In Solanas' *SUR* hört ein alter Mann, der schon lange im Untergrund arbeitet und der darum 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 beschaffen, man hat ihn in eine Falle gelockt. Die Ausweglosigkeit und die daraus resultierende Bereitschaft zum letzten Kampf - der alte Mann stirbt (nach einer anrührenden Loyalisierungsgeste seiner Frau) in der folgenden Schießerei mit den Geheimpolizisten - sind erschließbar aus der 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.

### Exkurs zur Autonomie des Helden:

Eine ähnliche Szene wie die berichtete findet sich in dem Spätwestern *THE LAST HARD MEN* (1976, Andrew V. McLaglen): Ein ausgebrochener Verbrecher zerschießt ein Telefon, das bei einem Überfall plötzlich zu läuten beginnt - der Täter hat noch nie einen solchen Apparat gesehen, und er kann die Bedeutung, die er für die Verfolgung von Straftätern haben wird, eigentlich nicht abschätzen. Auch hier geht es um die Auflösung der rigorosen Autonomie, die im klassischen Western sowohl der Protagonist wie sein Gegenspieler hatten: mit der durch das Telefon symbolisierten "Zivilisierung" verändern sich auch die Typen von "Helden", die ein solcher Handlungsraum haben kann.

Wenn diese Annahme zutrifft, ist das "sichernde Netz der 'anderen'", das oben so verstanden worden war, daß es als lebensweltlicher Rahmen das Risiko eigenen Handelns heruntersetzt, ein Produkt des zivilisatorischen Prozesses - und für gewisse Helden nicht in Kraft, die einerseits mit den Wertvorstellungen von "Unabhängigkeit" und "Autonomie", "Souveränität" und "Selbstbewußtsein" assoziiert sind, andererseits sich aber auch an archaisch und vorgesellschaftlich anmutenden Konzeptionen von "Männlichkeit" orientieren (vgl. zu diesen Wertvorstellungen Wulff 1985, bes. 96ff). Für diesen Heldentypus spielt die soziale Absicherung ihres Handelns und ihrer Identität keine Rolle.

Natürlich ist dieser Heldentypus, wie schon gesagt, aufs beste zu koordinieren mit dem zivilisatorischen Prozeß, kann als Vertreter eines Typus stehen, der (systematisch, nicht historisch) *vor der Zivilisierung* steht. *THE LAST HARD MEN* kann hier als prototypischer Fall stehen: Der alternde, eigentlich schon



pensionierte Ex-Sheriff wirft seinem Nachfolger vor, jener wolle das Halbblut, das seine Tochter entführt hatte, mit "ein paar Telefonanrufen" einfangen, "ohne den Hintern aus dem Stuhl zu bewegen", und führt dagegen ein, daß der Täter mit der Gegend bestens vertraut sei. In dieser Auseinandersetzung geht es wohl vor allem darum, das Aktionsprinzip des autonomen Helden gegen die mit der Zivilisierung einhergehende Arbeits- und Aufgaben-Verteilung zu stellen. Folgerichtig zieht der alte Mann als Inkarnation des im Titel des Films genannten Protagonisten-Typs in den Kampf Mann gegen Mann.

Ist also derjenige, der sich des Telefons bedient, um sich auf maximalen Informationsstand zu setzen und auf diese Art Teil zu haben an einer Geschichte, ein Typus von Protagonist, der sich einer zivilisatorischen Form *effektiv und zielgerichtet* bedient (bis hin zur körperlichen Bewegungslosigkeit eines Nero Wolfe), verkörpert jener andere Held ein ganz gegenteiliges Prinzip der Teilhabe an Handeln und Wirklichkeit, das sich vor allem in einer rigoros verstandenen Autonomie ausdrückt, aber auch in *leiblicher* Anteilnahme am Handeln (so daß Wolfe als ein unmittelbares Gegenbild jenes machistischen Heldentypus' aufgefaßt werden darf).

### 3. Alltäglicher Gebrauch

Selbstverständlich 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 eine Taxe oder den Klempner. Das sollte nicht aus den Augen verloren werden: daß der krude Alltagsverstand erkennbar auch den meisten filmischen Telefonaten zugrundeliegt.

Ein geradezu aberwitziges Beispiel stammt aus der 1963 entstandenen Hollywood-Komödie THE WHEELER DEALERS von Arthur Hiller: nicht nur, daß der Film ein Autotelefon mit zwei gleichzeitigen Gesprächen zeigt (also eine Art von Telefonanlage ist, wie sie in Büros verwendet wird); nein, die fast fünfminütige Szene zeigt in aller Kürze ein ganzes Arsenal verschied-

ener, alltäglicher Kommunikationsroutinen am Telefon:

#1/ Der Mann und die Frau, im Auto, von vorne gesehen. Er hat einen Telefonhörer in der Hand.  
*Er:* Hallo, Vermittlung? Ja - bitte geben Sie mir Midlum, Texas, Excelsior 36225. Ääh - meine Nummer ist W1HKK  
Kurzer Blickwechsel mit der Frau. Dann kommt das Gespräch.  
Hallo, Patricia, wie geht's denn? Ääh, hören Sie, Pat, sehen Sie zu, daß Sie Beau Blueodog erwischen und sagen Sie ihm, er möchte mich sofort anrufen unter Funknummer W1HKK <...>

Als antwortete er auf eine Frage:

Connecticut wahrscheinlich, südliche Richtung. <...> Na gut,

Zugleich beginnt das Telefon zu läuten.

Danke, Pat.

Die Frau greift zu einem zweiten Hörer auf dem Armaturenbrett des Wagens.

*Sie:* Büro Henry Tyroon <...> jaja <...> einen Moment bitte.

An ihren Nachbarn gewendet:

Ein Billy Joe will Dich sprechen.

Er nimmt ihr den Hörer ab. Zunächst zu ihr:

*Er:* Danke.

Dann spricht er in den Hörer, den Anrufer begrüßend.

Hallo, Billy Joe, wie geht's Ihnen? Jajaja.

#2/ Der Mann, etwas näher als in #1.

Billy Joe, ich habe Ihnen gesagt, das Geld kommt fahrplanmäßig. Mit etwas Geld können wir inzwischen aus einem Restaurant rechnen.

#3/ Die Frau. Sie blickt skeptisch-spöttisch zu ihm hinüber.

Ja, und etwas mehr verspreche ich mir aus einem Geschäft mit ein paar Malern.

#4/ Wie #2. Er. Mit zärtlich-ironischem Blick auf seine Partnerin.

<...> Ja, Sie haben mich richtig verstanden: Malern. <...>  
Nein, ich habe die ganzen 1,2 Millionen noch nicht beieinander. Nicht die Ruhe verlieren, ich bin am Ball. Beau soll mich anrufen, wenn er mit der Kaffeepause fertig ist.

#5/ Wie #1. Er und sie.

Danke, Billy.

Er hängt den Hörer wieder ein.

<<<Es folgt ein Dialog zwischen den beiden im Auto, der hier nicht interessiert.>>>

#9/ Wie #1. Er und sie. Das Telefon läutet.

*Sie:* Büro Henry Tyroon: <...> Einen Moment, ich werde sehen, ob er frei ist.

An ihn gewendet:

Bist du frei oder besetzt?

*Er:* Hallo?! <...> Tag, Jack, wie geht's uns denn?

*Sie:* Jack!?! nicht Beau?

Er bedeckt die Muschel mit der Hand:

Er: Das ist Jack Rumm, er hat meine Nummer erfahren, rein freundschaftlicher Anruf.

Wieder ins Telefon:

Was sagst du, Jack?

Mit Blick nach oben, als prüfe er den Himmel:

oh, ein bißchen bewölkt, nicht viel, ein schöner Tag. Gestern war es auch schön. Wie ist es bei euch - heiß und trocken?

Zu ihr:

Es ist heiß und trocken in Texas!

Sie: Das nimmt mir eine Last von der Seele!

Das Telefon klingelt. Die Frau greift den zweiten Hörer:

Büro Henry Tyroon: <...> Ja, er ist da, aber er spricht gerade auf der anderen Leitung. Wollen Sie warten? oder soll er Sie später anrufen?

Er: ...oh, das finde ich wirklich nett, Jack!-

Zu ihr:

Jack fliegt ein paar Freunde nach San Valley; ob wir auch Lust haben, Ski zu laufen?

Sie: Für Dich!

Sie gibt ihm den zweiten Hörer. Er nimmt ihn und beendet das Gespräch auf der ersten Leitung.

Er: Oh, Jack, ich werde hier dringend verlangt; diesmal müssen wir leider verzichten. <...> Ja, danke, auf Wiedersehen.

Er hängt den ersten Hörer wieder ein, legt den zweiten ans Ohr:

Hallo!?-

#10/ Er. Wie #4.

Tag, Beau, wie geht's? <...> oh, ein bißchen bewölkt, aber nicht viel. Ein schöner Tag. Bei euch ist es heiß und trocken, wie ich höre...

#11/ Sie, protestierend.

Sie: Phantastischer Wetterbericht. Kostet nur 300 Dollar die Stunde.

#12/ Er, wie #10.

<<<Er erteilt dem Anrufer einen Auftrag, der hier nicht interessiert. Es folgt wiederum ein kurzes Gespräch zwischen den beiden im Auto.>>>

#16/ Wie #1. Das Telefon klingelt. Er greift den Hörer:

Er: Hallo!? <...> Nein, hier ist W1HKK!

wobei er die letzten beiden Buchstaben besonders betont.

Diese kleine Szene ist voller alltäglicher Routinen, die das Telefonieren begleiten. Man vergegenwärtigt sich zunächst die Situation, die hier aufgebaut ist: zwei Personen, die durch die Fahrt mit dem Auto in einer ganz isolierten Dyade stehen (die partiell ähnlich entrealisiert bzw. der umgebenden Realität entzogen ist wie die Situation des Telefonierens); durch das Telefon die Außenverbindung - zum Büro des Finanzmaklers, aber eben auch zu seinen Freunden oder sogar

Falschwählern. Die ganze Geschichte, die Verschuldung des Maklers, seine Geschäfte, soweit sie vom Film vorgestellt worden sind (und die wiederum alle auch die spröde erotische Beziehung des Paares im Wagen betreffen), werden durch ein beiläufiges Telefonat in Erinnerung gerufen. Von diesen - textuellen - Funktionen, die die Szene auch hat, sei hier aber abgesehen.

Interessiert man sich für die alltäglichen Konventionalisierungen des Telefonierens, können verschiedene Momente am Beispiel in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit treten:

\* *Ritualisierte Eröffnungen* von Gesprächen, die das ganze auch auf eine besondere formale Modalität hin trimmen können - wenn sich das "Büro Henry Tyroon" meldet, ist Privatheit ein zunächst ausgeschlossener Modus;

\* *ritualisierte Sprecherwechsel*, die vor allem als eine Zugangsmodalität zu wichtigen Personen bedeutsam sind - als sei die Vorschaltung eines Sekretariats eine Maßnahme, die zur Statuskommunikation diene;

\* *ritualisierte Beendigungen* von Gesprächen, insbesondere dann, wenn es eine "Rangfolge" unter verschiedenen, miteinander konkurrierenden Gesprächen gibt;

\* *Übergänge von 'small talk' zu relevantem Sprechen*, als müsse zunächst ein Modus interpersonaler Privatheit etabliert werden, bevor das eigentliche Anliegen vorgetragen wird;

\* *Situationsberichte* wie die Kommentare zum Wetter hier; sicherlich ist das eine Variante von 'small talk', aber es ist auch eine kommunikativ-thematische Möglichkeit, ein Gespräch in einer Gegenwart zu fundieren.

Interessieren können

\* *elliptisierte Gegenreden* - weil offenbar aus den Antworten abgelesen werden kann, was gefragt wurde; da wird mit Wahrscheinlichem kalkuliert, mit Dingen, für die es Regeln gibt; und es können interessieren

\* *Interaktionssignale* auf allen Ebenen einer so komplizierten Situation wie der hier vorgestellten: man kann sich beschäftigen mit den verschiedenen Interjektionen und Partikeln in den Telefonaten, den "jas" und "äähs"; man kann aber auch Blicke und nichtverbal ausgedrückte Kommentierungen untersuchen, in denen die aktuelle Interaktion stabilisiert, als "noch in

Gang" bestätigt und unter Umständen reflektiert wird (der kurze Blickwechsel zu den Stichworten "Restaurant" und "Maler" nimmt Bezug auf eine ganze Beziehungsgeschichte) [4].

Interessieren können

\* die *Zu- und Abwendungen*, die ein Telefonierender mit den Personen vornimmt, mit denen er seine leibliche Situation teilt; vielleicht ist es eine Überinterpretation: aber es fällt auf, daß *er* in den Telefonaten den Hörer in der linken Hand hält, das Telefon so "zwischen" sich und die Partnerin schiebend; vielleicht gehören solche nichtverbalen "Ausschließungen" zu den Techniken, die man anwendet, um die Einheit der Teilsituation "Telefonat" in der immer gegebenen Doppelsituation von Telefonat und leiblicher Situation abzuschern und zu markieren.

Wenn es denn um die normalen, alltäglichen Bedingungen geht, unter denen telefoniert wird, dann müssen schließlich vor allem *Kommentierungen* von Telefonaten in der leiblichen Situation des Telefonierenden interessieren, seien Sie von ihm selbst, seien sie von anderen, am Telefonat Unbeteiligten vorgenommen; denn in den Kommentaren kommt etwas zum Ausdruck von den unterstellten "Normalbedingungen", über "Markierungen" von Gesprächen, über Vernünftigkeiten usw. Das Beispiel nennt z.B. einen "rein freundschaftlichen Anruf", ein Gespräch, das außerhalb der ökonomischen Zwänge und Regularien anzusiedeln ist, offenbar also anderen Status hat als ein Anruf, der einem klaren, geschäftlichem Zweck folgt; und wenn *sie* die Kosten des "phantastischen Wetterberichts" schimpfend benennt - dann klagt sie auch das Wissen ein, daß technische Kommunikation "kostet", alltäglich also unter anderen Relevanz- und Effektivitätsgesichtspunkten bewertet werden muß als Vis-à-vis-Kommunikationen.

### 3.1 Professionelles Telefonieren

Man könnte die Beispielszene aber auch als ein Beispiel *professionellen Telefonierens* nehmen - immerhin wird ein größeres Projekt hier in Gang gebracht (so daß die Rede vom "Büro Henry Tyroon" durchaus in Ordnung geht). Es schließt sich die Frage an, ob das Telefon nicht so sehr Element, Indikator und Bedingung für das *moderne Geschäftsleben* ist, daß ein Bör-

senspekulant wie Tyroon notwendigerweise in allen Lebenslagen (also auch: im Auto) mit Telefonen ausgestattet sein muß. In *THE WHEELER DEALERS* wird ständig telefoniert, mit der Kundschaft vor allem, aber auch mit der Presse; und natürlich: privat. Das private Telefonat tritt gegen die professionellen Telefonatsanlässe aber relativ zurück. Erinnert sei auch an andere Filme aus dem Geschäfts-, Bank- oder insbesondere Börsenmilieu (an *WALL STREET*, *PRETTY WOMAN* und dergleichen Stoffe und Geschichten mehr).

Ein ähnlicher Fall professionellen Telefongebrauchs ist der *Reporterberuf* - dem Daniela Sannwald unten ja eine eigene Studie gewidmet hat; es wird sich dort zeigen, wie die intensive Affinität des Reporters zum Telefon beschrieben werden kann: unter Rückgriff auf die Zirkulation von Informationen als Waren - und daraus läßt sich schlußfolgern, daß der *Informationsverkehr* als eine gesellschaftliche Grundfunktion auf das Telefon angewiesen ist, mit dem nicht nur schnelle Informationsübermittlung in die Redaktionen möglich ist, sondern auch schnell eine unter Umständen sehr verstreute Anzahl von Informanten recherchiert und befragt werden kann - ohne daß der Reporter sich bewegen müßte! [5]

Die Professionalität ist schließlich auch der Hintergrund der Tatsache, daß Telefone im *Gangsterfilm* so häufig auftauchen [6]. Es ist immer wieder beobachtet und festgehalten worden, daß der Gangster sehr früh neue Technologien einsetzt, seien es Waffen oder seien es Computer. Für Gabree ist das Telefon immerhin so wichtig, daß er es neben "Die Stadt", "Schießen" oder "Autos" unter die elementaren Charakteristiken des Gangsterfilms einreicht (1975, S. 21). Es sind wiederum verschiedene Funktionen, die mit dem Telefon assoziiert sind: eine der bedeutendsten ist die von Telefon- oder Funkverkehr abhängige Möglichkeit, schnelle Aktionen zentralistisch auszulösen und zu kontrollieren; das Feedback von Handlungen (vor allem, wenn sie schiefgegangen sind) erfolgt über das Telefon; usw. Das Telefon macht es möglich, daß die Großstadt-Gang als eine Art informationellen Spinnennetzes aufgebaut ist. In *FORCE OF EVIL* (1949) wird die Anonymität und Gesichtlosigkeit des Telefonats zum Zentrum der Handlung: geheime Telefonnummern verbinden verschiedenartige soziale und

ökonomische Systeme miteinander, Ober- und Unterwelt, Verbrecherkreise der verschiedensten Art. Auch hier die Reduktion des Verkehrs untereinander auf das Informationelle, die Vermeidung körperlichen Kontaktes, die Abschirmbarkeit des Gesprächs: ein Bedingungsgefüge, in das sich das Telefon optimal einpaßt. Und *vice versa*: das sich so nur hat herausbilden können, weil das Telefon die strukturelle Bedingung für eine derartige Informationsstruktur bildete. Die Anonymität und Fremdheit der Gang-Mitglieder ist in THE THOMAS CROWN AFFAIR zugleich der Garant der höchsten Sicherheit für jeden einzelnen: Die fünf Männer, die eine Bank ausrauben, kennen einander nicht (so daß auch keiner die anderen verraten könnte, selbst wenn er es wollte). Die Aktion ist vorbereitet und erdacht worden von einem gewissen "Charly", der seine Männer telefonisch (in einer komplizierten und umfangreichen *split screen*-Sequenz) instruiert und in Gang setzt. So sehr die Vorzüge des anonymen Beziehungs-Verhältnisses dieser Gang auch einleuchten, so ist doch auch deutlich, welchen Vertrauensvorschuß die Männer nicht nur der Umsichtigkeit "Charlys", sondern auch der gegenseitigen Professionalität geben müssen.

Eine Fußnote wert ist Lamprechts Kästner-Verfilmung EMIL UND DIE DETEKTIVE (1931): Die Kinder richten eine Art von Telefon-Zentrale ein, ein logistisch-informationelles Zentrum der "Belagerung" des Gauners, der Emil die hundertvierzig Mark abgenommen hat. Man meldet sich mit "Parole Emil". Ein Zeichen dafür, daß den Kindern die Rolle, die das Telefon für die Veränderung der Infrastruktur der Städte hat, durchaus bewußt ist? Daß sie mit dem Telefon rechnen, wenn sie eigene Aktionen planen? Das würde die Kinderbande durchaus in die Nähe der Gangster-Gang stellen.

Der Bedeutung entsprechend, die das Telefon für das (filmische) Gangsterleben hat, wird gern in Telefonzellen erschossen. Entsprechendes gilt auch für den *Agenten- und Spionagefilm*.

\* In de Brocas LE MAGNIFIQUE wird ein Agent in Mexiko noch während des Telefonats mit der Zentrale in London mitsamt Telefonzelle in einem von Haien bewachten Gewässer versenkt.

\* In Siegels TELEFON (1977) nutzt ein KGB-Agent die Anonymität des Telefonnetzes: Zwanzig Jahre vor-

her hatten die Russen einige Amerikanern mit einer Gehirnwäsche psychisch so verändert, daß sie mit einem Telefonanruf unter Hypnose gestellt werden können - sie vernichten dann amerikanische Militäranlagen. Das Codewort, das genannt werden muß, ist eine - hier fast wie ein Programm lesbare - Passage von Robert Frost: "The woods are lovely dark and deep/But I have promises to keep/And miles to go before I sleep".

\* Tod in der Telefonzelle: oft koordiniert mit Spannungsaufbau und Schürzung des dramatischen Konflikts, Ort der Opferung von Nebenpersonen, letzte Stationen vor dem Show-down. In Norman Fosters THINK FAST, MR. MOTO (1937) dringt der Meisterdetektiv in die Hinterzimmer des Klubs, in dem die Entführte vermutet wird; seine Gehilfin soll die Polizei verständigen - doch die einzige Zelle des Klubs ist besetzt, ein französischer Seemann säuselt Verliebtes; als er die Zelle schließlich verläßt - die Zeit läuft! -, kann das Mädchen zwar noch die Polizei erreichen, wird aber aus dem Hinterhalt erschossen, ohne die Adresse nennen zu können, wo die Polizei denn hinkommen solle; der Knoten ist geschürzt, Mr. Moto wird ganz allein den Verbrechern gegenüberstehen.

### 3.2 Beziehungskommunikationen

Kehren wir aber zum Ausgangspunkt zurück: Das Telefonieren ist ein Mittel der Alltagskommunikation wie viele andere auch. Was nimmt es also Wunder, daß es nicht nur bei der Erledigung alltagspraktischer Probleme hilft (das ist sozusagen seine naheliegendste instrumentelle Funktion), sondern daß es auch zu indirekten kommunikativen Aktivitäten dient. Dabei ist die Beziehungskommunikation der wichtigste Anwendungsbereich.

Das kommunikative Feld, in dem man sich orientiert, ist auch unter der möglichen Ausweitung durch das Telefon ein "Nahfeld" geblieben. Wir wissen aus zahlreichen Untersuchungen, daß der größte Teil der Telefonate in einem engen sozialen Rahmen steht und nicht weite Strecken überbrückt, wie man (naiverweise) annehmen könnte - man telefoniert also bevorzugt mit Leuten, mit denen man auch vis-à-vis verkehrt. Das Telefonieren ist so eine Technik, die die Vielfalt der kommunikativen Mittel und Gelegenheiten von

"Gemeinden" erhöht, und mit Fielding und Hartley ist davon auszugehen, "daß das Telefonieren einen echten Bestandteil und eine Erweiterung der sozialen Tätigkeiten des Benutzers und nicht etwa einen Ausgleich oder Ersatz dafür darstellt" (1989, 128). Vielen filmischen Telefonaten kann abgelesen werden, wie sie auf die sozialen Prozesse im *kommunikativen Nahfeld* der Personen Bezug haben. Wenn in Hitchcocks PSYCHO Marions unscheinbare Kollegin gefragt wird, ob jemand angerufen habe, und sie antwortet:

Ja. Teddy <Ihr Mann> rief mich an. Dann rief meine Mutter an, ob Teddy angerufen hätte. Ach richtig: Deine Schwester läßt bestellen, sie wäre nach Texas, einkaufen, und bliebe über's Weekend da, -- ääh -

dann kann die Überkreuzung von Telefonaten und der daraus entstehende Geruch nach "Kontrolle", "Enge", "Klatsch" als Indikator einer ganzen Lebensweise, einer Lebensform genommen werden, die in striktem Kontrast zu Marions Leben steht (und so nicht nur die Kollegin, sondern auch Marion charakterisiert).

Doch es sind nicht nur solche *familiären und nachbarschaftlichen Beziehungsfelder*, auf die man seine Aufmerksamkeit richten sollte, wenn man sich für das Telefon als ein Mittel der Beziehungskommunikation interessiert. Man muß auch die *beziehungsstrategischen Nutzungen* des Telefons untersuchen - zumal in diesen Gebrauchsweisen oft verborgene *Alltagsregeln* zutage treten, die dem Telefonieren unterliegen. Das Telefonat hebt z.B. eine dyadische Vis-à-vis-Situation sofort auf. Das ist darauf zurückzuführen, daß das Telefonat eine neue Situation etabliert. 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 der Einsamkeit und Kommunikationslosigkeit.

Manche beziehungskommunikative Formen des Telefonierens setzen die Distanz der Partner voraus. Das Telefon ist so kein Substitut der Vis-à-vis-Kommuni-

kation, 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 keine Situation für sich, sondern instrumentell als Teil einer Situationskette genutzt und in dieser Rolle vorbereitend und peripher.

Hannes Haas schreibt aber in seiner Rezension zu Genth's und Hoppes Buch "Telephon!":

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 (1988, S. 479).

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 [7].

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 (1988, S. 479).

In Truffauts LA PEAU DOUCE (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 die zufällig im gleichen Hotel wohnen, sind gemeinsam den Fahrstuhl hochgefahren, hatten sich im 8. Stock voneinander verabschiedet, Lachenay war 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 viertel 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 zu 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. Abblende.

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 formalisierten *small talks*, 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 ein Handlungsgefüge, das die Existenz der aufgebauten Beziehung strukturell bezeugt: als müßten sich die Beteiligten gegenseitig versichern, daß sie die Anonymität des Telefonats überwinden wollen [8].

Die dem Telefonat folgende Szene ist bereits die Verabredung in der Hotelbar.

In TROP BELLE POUR TOI! (1990, Bernard Blier) findet sich ein unterbrochenes Telefonat, das auf einem ähnlichen Interaktions-Muster beruht wie das oben dargestellte Gespräch aus LA PEAU DOUCE: Eine Frau kann von ihrem Büro aus durch eine Glasscheibe ihren Chef im Nebenraum sehen, in den sie sich zu verlieben beginnt. Sie versucht, ihm telefonisch ein Liebesgeständnis zu machen, kommt aber nicht über ein gestottert-verzögertes "Was ich Ihnen sagen wollte" hinaus; der Mann beendet das Gespräch mit "Wollen wir arbeiten?" - und die Frau akzeptiert, wie befreit, die Peinlichkeit der Situation ist wie weggeblasen. Wenige Sekunden später klingelt das Telefon der Frau, der Mann ist am Apparat, "Was wollten Sie mir sagen?": und nun kann die Liebeserklärung ausgesprochen werden, als sei mit dem Wechsel der Aktivität, mit dem erneuten Anruf soviel Intimität für die Beteiligten hergestellt worden, daß nun das entsprechend vertraute Register des Sprechens genutzt werden kann.

Für die Kennzeichnung der beiden beteiligten sozialen Realitäten in Bill Forsyths ebenfalls schon erwähnter Ballade LOCAL HERO (1983) ist die Telefonkommunikation ausgesprochen differenziert eingesetzt - entsprechend aufschlußreich ist ihre Untersuchung. Der Anfang des Films spielt in der Zentrale eines Ölkonzerns in Houston, Texas: zwar kann man sich durch gewaltige Glasflächen sehen, doch ist das Telefon das fast einzig genutzte Kommunikationsmittel. McIntire, der zwar kein Schotte ist, aber für einen Schotten gehalten wird, soll in Schottland eine Bucht aufkaufen, in der ein Terminal errichtet werden soll. Vor seiner Abreise nach Europa versucht er mehrfach, Kontakt zu jemandem aufzunehmen, mit dem er seinen Abschied feiern will - vergeblich. Unter diesen Szenen ist eine, in der McIntire eine Kollegin im Nachbarbüro anruft, die zwar durch ein Fenster von ihm getrennt ist, aber in einer Entfernung von nur fünf Metern steht. Sie registriert den Anrufer, wendet sich kurz ihm zu, dann aber wieder ab. Proxemisch wird die Distanz zwischen den beiden Personen durch die Abwendung drastisch erhöht. Das Mädchen lehnt McIntires Einladung ab.

In dem schottischen Dorf dann: die Telefonzelle als fast einzige telefonische Verbindung zur Außenwelt. Die Zelle ist öffentliches Terrain, wer hier telefoniert, muß gewärtig sein, daß er mitgehört wird, und es kann durchaus sein, daß ein in der Zelle schlafender Säufer den Anruf des großen Öl-Bosses entgegennimmt. Was geredet wird, ist - zumindest tendenziell - allen im Dorf bekannt. Schließlich geht es um Dinge von öffentlichem Belang.

Auf der einen Seite also das Telefon als das beherrschende Mittel der interpersonalen Kommunikation verbunden mit äußerster Distanz zwischen den Beteiligten. Auf der anderen dagegen das Telefon als ein "öffentliches" Medium, als selten genutztes Instrument der Fernverbindung. Am Ende, als McIntire wieder in Texas ist, läßt er die Klingel der einzigen Zelle des schottischen Dörfchens klingeln. Das letzte Bild des Films: Man sieht das Dörfchen, weiße Häuser vor den grünen Hügeln; die rote Telefonzelle auf der Mole; und man hört ein unbeantwortetes, fragendes Klingeln, das die Stille der Nacht durchschneidet.

### 3.3 Stimmqualitäten

In der Anonymität des telefonischen Kontaktes ist auf jeden Fall eine Ebene der Intimität gegeben: mit den ganzen affektiven Charakteristika von Stimme und Intonation ist immer auch ein affektives Band zwischen den Telefonierenden gegeben, gleichgültig in welchem Beziehungskontext sie handeln. Auch die telefonischen Beziehungen zu Personen in reinen Funktionsrollen haben intime Qualitäten, heißt das.

Und manchmal ist das auch Stoff für Filme.

\* In Truffauts L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES ist Aurora Angestellte eines Weck-Services; der Protagonist verabredet sich mit ihr, weil ihre Stimme ihn auf die Person neugierig machte.

\* In Powells und Pressburgers A MATTER OF LIFE AND DEATH (1946) verliebt sich das Mädchen am Funkapparat allein auf Grund der Stimme des sterbenden Mannes in ihn.

\* In JUST THE WAY YOU ARE (1984, Edouard Molinaro) versucht ein Angestellter eines telefonischen Nachrichtendienstes, sich mit seiner Auftraggeberin zu verabreden - weil er zumindest ihre Stimme gern hätte [9].

Ein weiterer Aspekt der Stimme rückt in den Mittelpunkt, wenn es darum geht, jemanden zu identifizieren. Die Stimme ist dann der individuelle Abdruck der Person. Eine derartige *akustische Gegenüberstellung* findet sich in Claude Lelouchs Gaunerkomödie LE VOYOU (1970): das Mädchen, das den entscheidenden Lock-Anruf gesprochen hat, bekommt einen Text, den es per Telefon den im Nebenzimmer lauschenden Eltern des entführten Kindes vorlesen muß. Jene erkennen die Täterin zwar nicht, aber es ist deutlich, daß das Telefon einen ganz eigenen "Stimmabdruck" der Person produziert.

### 3.4 Störungen und Regeln

Es sei aber zur kommunikationssoziologischen Beschreibung der Strukturen des filmischen Telefonats zurückgekehrt - und im folgenden möchte ich einige Überlegungen zur Regelmäßigkeit und zum strategischen Umgang mit solchen Regeln, Konventionen und

Regularien anstellen, über die Bernhard Debatin oben schon verhandelt hat.

In einer sozialen Handlungssituation 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 unmittelbare 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!

(6) *Das Höflichkeitsgebot*: Wenn man jemandem am Telefon etwas ausrichten soll, übersetzt man die Botschaft in einen angemessenen höflichen Tonfall!

(7) *Die Anliegen-Regel*: Wer anruft, ist derjenige, der ein Anliegen hat!

Übertretungen dieser Regeln, Verletzungen der Gebote sind auf jeden Fall informativ. Und wenn es nur ein Gag ist, der dabei produziert wird. Aufrichtigkeitsgebot, kindlich-brachial übertreten: Wenn in RUTHLESS PEOPLE (1986) bei einer Falschwahl nach einer Person gefragt wird und mit falscher 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 wirft einen Blitz auf den Charakter des Übeltäters, dem damit zumindest etwas von der grausamen Scherzhaftigkeit der Kinder zugeordnet wird.

Man kann sich eine ganze Reihe von Störexperimenten ausmalen, 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). Verletzung 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.

Dazu drei Beispiele:

\* In Wolfgang Beckers Fernseh-Kriminalkomödie ES BEGANN BEI TIFFANYS (1979) wird ein Gauner in einer Telefonzelle entführt.

\* 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 die Szene zeigt eine ganz bemerkenswerte Re-Realisierung einer von uns normalerweise geachteten Entrealisierung.

Die Störung des normalen Telefonats macht seine Regularien erst deutlich. Privatisierungsgebot, humoristisch übertreten: In UNHOLY PARTNERS (1941) verlangt einer vom anderen Geld, ganz schnell, er bekäme es bald zurück; der andere täuscht vor, ihn nicht zu hören, die Leitung sei gestört; der eine wiederholt seine dringende Bitte, der andere gibt nochmals vor, ihn nicht verstehen zu können; das "Fräulein vom Amt" schaltet sich ein, fragt den anderen, warum er nichts höre, sie höre den einen doch sehr gut; der andere antwortet ihr, dann solle sie dem einen auch das Geld geben.

Werden Regeln verletzt, entsteht auf jeden Fall Irritation:

Beim Radio läutet das Telefon: - Hallo, hier Radio X.  
Anrufer (Hörer) - Was gibts? <sic!>  
Radiosprecher - Was heißt 'Was gibts?' Sag Du, was gibts?, Du hast angerufen.  
Anrufer (Hörer) - Genau! Was gibts? [10]

Wenn in CHOOSE ME manchmal die Rollen sich zu wechseln scheinen, Anrufer in der Radioshow Fragen an die Moderatorin zu richten beginnen: das richtet auf jeden Fall die Aufmerksamkeit auf sie, deren Hintergründe und Motive ja so dunkel sind. Aus Irritationen und Brüchen entsteht eben auch Information.

Zuhörverpflichtung, sentimentalisch gebrochen: 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 hinaus, 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 das Mädchen auffällt, daß es kein Gegenüber mehr am Hörer hat. Die dramatische Zuspitzung und die melodramatische Lösung operieren wiederum auf mehreren Momenten des filmischen Telefonats, die aus der Verletzung von Regeln dramaturgischen Nutzen ziehen. 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 Be-

gegnung, in der größeren Nähe wäre der Abschied viel schwerer; der Wunsch, die Beziehung zu beenden, entstammt zudem 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. Das übertreten der oben so genannten "Verpflichtung zum Zuhören" geschieht ganz im Sinne des Melodramas, jedes Moment dieser kleinen Szene trägt Information: weil der Gebrauch des Telefons bewußt, gezielt und dramatisch geschieht.

Dieser Übergang vom Telefongespräch zum Vis-à-vis-Kontakt ist als eine rührend-sentimentalische Erzählfigur schon sehr alt. In Buster Keatons THE CAMERA-MAN (1928) z.B. ruft die Angebotete an, sie ist gegen alle Erwartung bereit, den Sonntagnachmittag mit dem ungeschickten Photographen zu verbringen. Kaum beginnt er zu entziffern, daß sie "Ja!" gesagt hat, als er das Telefon verläßt, läuft, als liefe er um sein Leben, quer durch die Stadt, das Mädchen just in dem Augenblick erreichend, als diesem auffällt, daß es keinen Gesprächspartner mehr hat.

Höflichkeitsgebot, im Streit nicht beachtet (aus dem Film THE WOMAN OF THE YEAR, 1942), von der Szene war oben schon einmal die Rede: Samstagabend; der Mann erwartet, am Wochenende mit seiner Frau allein zu sein; sie steht aber mit ihrem Sekretär noch an der Tür, Aufgaben und Termine besprechend. Das Telefon hat geklingelt, der Mann hat das Gespräch angenommen, mit mürrischem Gesicht. Er zu ihr: da ist xy, ob er kommen kann? Sie: nein, er soll morgen kommen, er ist langweilig. Er, ins Telefon: Sie sollen morgen kommen, sie sind langweilig. Und hängt ein. Die Frau hat gehört, was er gesagt hat, scheint etwas fassungslos zu sein - immerhin beschädigt er ja ihr Image -, versteht dann aber, daß das Telefonat nur Ausdruck einer Unstimmigkeit war: *indem* der Mann das Höflichkeitsgebot brach, thematisierte er die geltende Definition der Situation. Das hätte er direkt nicht tun können, insofern ist diese Technik, handelnd in die Situation einzugreifen, effektiv. Er bedient sich der sozialen Verletzlichkeit der Frau, um auf sein Anliegen hinzuweisen. Die Beziehungskommunikation, die hier mittels des Telefonats mit einem Dritten geschieht, ist vollständig implizit, muß vollständig er-

geschlossen werden (eine Technik der Repräsentation, die in der *screwball comedy* ja sehr verbreitet gewesen ist). -- Die Frau verabschiedet den Sekretär, einem veröhnlichen Samstagabend scheint nichts mehr im Weg zu stehen.

Manchmal wird mit den Regeln, denen man folgt, wenn man telefoniert, dramaturgisches Kapital gewonnen. Die Pflicht, an den Apparat zu gehen, wenn er klingelt: in dem holländischen Kriminalfilm DE SCHORPIOEN (1984, Ben Verbong) wird der Protagonist mit einem fingierten Telefonat in das Schußfeld eines Mordschützen gelockt.

#### 4. Erreichbarkeit und technisches Netz

In den Abweichungen und Störungen, in den Übertreibungen und Persiflagen werden strukturelle Momente des Telefonierens erkennbar, die im alltäglichen Gebrauch oft nicht identifiziert werden könnten. Besonders folgenreich scheint die Überlegung zu sein, die ich oben zum Stichwort *kommunikative Reichweite* geäußert hatte - ist doch das kommunikative Handlungsfeld von einem zentralen Punkt aus organisiert und perspektiviert: es geht mir um die *Entwürfe* von kommunikativer Reichweite, wie sie vom einzelnen aus vorgenommen werden. Banal, daß die Entwürfe angepaßt sind, adaptiert auf die jeweils besonderen Bedingungen einer Geschichte, einer Situation, eines Problems. Hier wird es gehen um besondere Typen und Auffälligkeiten, technische Voraussetzungen und wissenssoziologische Konsequenzen: um die Kennzeichnung dessen, was für die kommunikationssoziologische Fragestellung ertragreich sein kann.

##### 4.1 Das sich erreichbar machende Individuum

Erste Voraussetzung, wenn man ein kommunikatives Handlungsfeld eröffnen oder über mehrere Situationen hinweg stabilisieren will: man muß "erreichbar" sein.

In Woody Allens PLAY IT AGAIN, SAM gibt eine der handelnden Figuren am Beginn einer jeden neuen Situation seinem Büro durch, unter welcher Nummer er in den nächsten zehn oder fünfunddreißig Minuten erreichbar ist. Dies Verhalten hat fast den Status von

Travestie, als pathologisches Verhalten einer Person, die im Zentrum ihres symbolischen Gefüges von Kommunikationen immer erkennbar sein will. Das gemahnt an pubertäre Persönlichkeitsmerkmale - des eigenen sozialen Ortes noch unsicher; immer wachsam; wer relevante Informationen verpaßt, ist "draußen". -- Bei Woody Allen ist das alles ein Gag, aber es funktioniert natürlich nur deshalb als Gag, weil der sich so angestrengt erreichbar Machende 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 und Unsicherheit.

Der Protagonist aus Michael Roemers THE PLOT AGAINST HARRY (USA 1969) ist darauf fixiert, an jedem Ort per Telefon erreichbar zu sein. Er nutzt fast jedes Telefon, dessen er habhaft werden, für seine Wettgeschäfte, unverständliche Zahlenreihen an einen nie genannten Adressaten durchgehend. Als er nach einem Herzanfall ins Krankenhaus eingeliefert wird, ist sofort ein Monteur da, der ein Telefon anschließt; und sein Auto hat sogar einen Doppelanschluß (der Chauffeur, der bullige Max, fungiert als eine Art "Vorzimmerdame"). Es gehört zur Geschichte, von der der Film erzählt, daß es keine Geschäftsanrufe sind, die die Apparate zum Klingeln bringen, sondern daß es vor allem Harrys Schwester ist, die ihn anruft; die subjektive Bedeutung des Telefons tritt im Verlauf des Films immer weiter zurück, je mehr Harry sich aus dem Wettgeschäft zurückzieht und zum bürgerlich-jüdischen Milieu konvertiert - das Telefonieren erweist sich als assoziiert mit dem Milieu von Gangstern und Buchmachern; in der familiären Sphäre hat es dagegen eine viel geringere Bedeutung.

Eine Karikatur des einsamen, auf das Telefon und den erwarteten Anruf fixierten Menschen findet man in Bertrand Bliers Dreiecksgeschichte TROP BELLE

POUR TOI!: Die Nachbarin ist verlassen worden, nur noch ein Schatten ihrer selbst; sie glaubt aber fest daran, daß ihr Geliebter sie anrufen wird, nimmt das Telefon überall mit hin, auch zum Besuch zu den Nachbarn - man bemerkt, daß die Schnur des Telefons abgerissen oder abgeschnitten ist. Beim Besuch bei den Nachbarn klingelt das Telefon, die Frau greift erregt nach dem Hörer ihres Telefons - aber es ist natürlich der Apparat der Nachbarn, der klingelt. Das Telefon hier also als letzte mögliche Brücke zu einem, der verlassen hat; alle andere Realität kann abgeblendet und vernachlässigt werden: die Apparatur hält die Möglichkeit von Kommunikation aufrecht. Das ist ebenso absurd wie rigoros, vielleicht entsteht daraus der Eindruck von "Karikatur".

Nicht immer ist aber ein derartiges Pathos im Spiel: Die Verbundenheit des Individuums mit einer Realität bzw. einer sozialen Sphäre außerhalb des aktuellen Handlungsraumes führt zu einer Art von sozialer und leiblicher Dezentrierung des Individuums, einer partiellen Störung des Gleichgewichts bzw. der "Normalität" und Berechenbarkeit des Handelnden - und dies ist im Film immer wieder Anlaß zu spöttischen und witzigen Episoden. Man spürt diese Tendenz insbesondere in Szenen, in denen einer in einer Situation unangemessenerweise nach dem Telefon verlangt. In *Hills THE WORLD ACCORDING TO GARP* (1982) stürzt ein Flugzeug in ein Haus, das von den Protagonisten gerade besichtigt wird; der Flieger befreit sich aus dem Wrack, ruft der Hausbesitzerin zu: "Darf ich mal Ihr Telefon benutzen?" - offensichtlich "in der Welt", wenn auch in einer dezentrierten.

#### 4.2 Individuelle Erreichbarkeit

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*. In der soziologischen Analyse des Telefons ist dies einer der ältesten Topoi - in Donald W. Balls Entwurf einer Soziologie des Telefons werden "Allgegenwart" (*ubiquity*), "Beharrlichkeit" (*insistency*) und "Zugänglichkeit" (*accessibility*) als allgemeine Merkmale der Telefonkommunikation angenommen. Gemeint ist damit vor allem die Beharrlichkeit des Telefonklingelns, das den

Teilnehmer psychisch und sozial zu einer Reaktion zwingt, in der Regel der Annahme des Gesprächs. Mit dem Klingeln macht sich der Anrufende den Angerufenen in gewisser Weise verfügbar, weil jener zunächst die angebotene Kommunikation aufnehmen muß, bevor er sie bewerten und möglicherweise wieder abbrechen kann (vgl. Ball 1968).

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. Diese Konzeption bildet einen der Ansatzpunkte, an dem sich ein spezifischer Typus von filmischen Telefon-Nutzungen herausbildet. Davon wird unten noch ausführlicher zu handeln sein.

Neuerdings bildet sich ein anderes Verständnis und eine andere Bewertung von "Erreichbarkeit" als eines kommunikativen Effekts des Telefons heraus: Es wird dadurch nämlich auch möglich, daß sich die Grenzen von Arbeits- und Freizeit verwischen, Lebensbereiche können gleichzeitig erfüllt werden, mit dem Telefon kann man weiterhin am Geschäfts- oder Berufsleben teilhaben, auch wenn man körperlich nicht anwesend ist, sich "einen freien Tag gönnt" (wie z.B. der Firmenaufkäufer in *PRETTY WOMAN*). In die private Situation wird ab und an jene parallele Realität des Berufslebens eingeblendet (in *PRETTY WOMAN* telefoniert der Mann z.B. während eines Picknicks!), so daß eine ganz homogene Situationsdefinition nie gelten kann; es gilt vielmehr eine doppelte Handlungsrealität, und Situationen sind immer "Mischsituationen". Dies ist eine konsequente Weiterentwicklung der kommunikativen Konstellation, die mit dem Telefonat gegeben ist, und sie steht zudem in Zusammenhang mit einer sich verschiebenden Beziehung zur Arbeit als eines Lebenssinn fundierbaren Prinzips. Es erscheint darum nur konsequent, daß Paul Mazurskys *SCENES FROM A MALL* dann gleich in einem Warenhaus spielt - als sollte zum Ausdruck gebracht werden, daß "Konsumismus" die Lebenswelt der Akteure hervorbringt, nicht mehr Selbsterfüllung in Arbeit. (Das Motiv ist in diesem Film übrigens konsequent umgesetzt: Im Stau im Parkhaus telefonieren alle Autofahrer; die Akteure haben jeweils individuelle Telefone und ein gemeinsames "Familientelefon"; beide sind mit "Piepsern" jederzeit abrufbar; etc.)

Doch die hier deutlich werdende Umbewertung der mit dem Telefon möglichen individuellen Erreichbarkeit ist eine relativ neue Entwicklung. Bis heute war die Erreichbarkeit meist verbunden mit der Vorstellung der Verletzlichkeit der Privatsphäre und der persönlichen Sicherheit. Organisierende Momente des kommunikativen Handlungsfeldes sind Momente der *Kontrolle* gewesen, insbesondere natürlich bezogen auf das problematische Verhältnis von "Intimität" und "Anonymität". Und es darf darum nicht wundern, daß das Zufallsmoment hohe Bedeutung haben mußte, eröffnete sich doch mit dem zufälligen Kontakt die Möglichkeit, einen Durchschnittsmensch-Protagonisten in eine Geschichte sich hineinverirren zu lassen (nach dem Muster, dessen sich Hitchcock ja immer wieder bedient hat - vgl. dazu Klaus-Peter Kochs Ausführungen zum "Thriller" unten).

*Telefonterror* ist die Inversion der Vergrößerung der kommunikativen Reichweite. Beispiele sind zahlreich. Dazu gehört der Thriller MIDNIGHT LACE (1960), in dem eine junge Frau mehrfach telefonisch mit ihrer Ermordung bedroht wird, ohne daß ihr jemand Glauben schenkte (was wiederum aus der kommunikativen Unerreichbarkeit des Telefonierenden ableitbar ist).

Zum Motivkreis des Telefonerrors zählen auch die *anonymen Anrufe*: In ihnen wird potentielle Gefahr, in der das durch Telefon an die Umwelt angeschlossene Individuum steht, greifbar und zum eigenen Gegenstand der Erzählung. Per Telefon werden Drohungen ausgestoßen, Obszönitäten abgelassen - oder eine Verlockung ausgeübt, die am Ende doch wieder größte Gefahr bedeutet (wie in DON'T TALK TO STRANGE MEN). Das Telefon ist ein Ort, an dem ein psychopathisches Moment jederzeit in die umschützte Sphäre der Wohnung eindringen kann, wobei es gleichgültig ist, ob dieser Impuls völlig von außen kommt oder ob er zusammenhängt mit den Opfern, verdrängten Erlebnissen oder geheimer Schuld. Einige Beispiele:

\* In Carpenters SOMEONE'S WATCHING ME (1978) erhält eine junge Frau Anrufe von einem Mann, der sich nicht zu erkennen gibt, der ihr offenbar gegenüber wohnt und jeden ihrer Schritte überwachen kann - und in der Folge wird die Wohnung zu einer alptraumatischen Umgebung, verliert jede Art von Sicherheit.

\* Mit obszönen Anrufen wird eine junge Frau in CALL ME (1988, Wallace Mitchell) behelligt.

\* Zwei Frauen, deren Söhne wegen Mordes verurteilt sind, werden über Jahre hinweg mit anonymen Drohungen behelligt, bis - zufällig - der Anrufer zum Mordopfer wird (WHAT'S THE MATTER WITH HELEN, 1971).

\* In FREQUENCE MEURTRE (1988) beschwören anonyme Anrufe in der Protagonistin (die als Star in einer Telefonsendung beim Pariser Lokalfunk arbeitet) die Erinnerung an ein traumatisches Kindheitserlebnis - Mord an den Eltern - herauf.

\* In der Episode "Das Telefon" in Mario Bavas I TRE VOLTI DI PAURA (1963) wird ein Callgirl durch wiederholte Telefonanrufe beunruhigt: sie werde bald sterben, teilt eine unbekannte Stimme mit.

Zwar ist der Telefonierende dem Wahrnehmungsraum der anderen partiell entzogen, doch steht er dennoch in hohem Maße *unter Kontrolle*. Das Entzogensein ist auch Teil des Wissens der anderen. Und wenn man vermutet, daß einer etwas Heimliches tun könnte: dann ist Telefonieren eine Tätigkeit, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen muß, pflegt der Verdächtige doch hier möglicherweise ein geheimes Informationsnetz.

In Fellinis GIULIETTA DEGLI SPIRITI (1965) ertönt in der ersten Hälfte des Films immer wieder das Telefon; wenn jemand abnimmt, legt das Gegenüber wort- und kommentarlos auf. Es ist die Geliebte des Hausherrn, und eines Nachts entdeckt Giulietta zufällig, mit wem ihr Mann da telefoniert (er stellt alles in Abrede, er habe den Weckdienst beauftragt, das sei alles).

Die Erreichbarkeit des Individuums ist wiederum die Bedingung für das Zustandekommen von *Zufallsbekanntschaften* bzw. für die *zufällige Verstrickung* in eine Geschichte: Mit der Tatsache, daß die Adressierung des gewünschten Kommunikationspartners technisch vermittelt ist, also keine unmittelbare visuelle Kontrolle über das Gelingen einer Adressierung gegeben ist, besteht immer die Möglichkeit, "falsch verbunden" zu werden.

\* Ein extremes Beispiel ist George Marshalls BOY, DID I GET A WRONG NUMBER aus dem Jahre 1965: Ein Makler macht infolge falscher Telefonverbindung die Bekanntschaft mit einem dem Filmbetrieb

entflohenen Sexstar - und gerät in den Verdacht, den Star ermordet zu haben.

\* In I SAW WHAT YOU DID (1987) rufen zwei Teenager in einem Telefonspiel zufällig bei einem Mann an, der gerade seine Freundin umgebracht hat - dieser glaubt sich natürlich ertappt und versucht, die Zeuginnen aus dem Weg zu räumen.

\* Von SORRY, WRONG NUMBER (1948) - eine Frau belauscht zufällig ein Gespräch, bei dem es um einen Mordplan geht - war schon die Rede.

\* Ein anderes extremes Beispiel für die Rolle des Zufalls im filmischen Telefonat ist MIRACLE MILE (1987), in dem in Irrläufer-Anruf an einer öffentlichen Telefonzelle uns vom fünfzig Minuten bevorstehenden Ausbruch des totalen Atomkriegs unterrichtet [11]. Die Doppelcharakteristik von Anonymität und Intimität, die das Telefonat hat, kann auch strategisch eingesetzt werden, als Beziehungsspiel, als Spiel mit dem Zufall und dergleichen mehr. Ein derartiges melancholisch-existentielles Spiel beschreibt der französische Film CAUSE TOUJOURS... TU M'INTERESSES (1979, Edouard Molinaro): Ein einsamer Journalist wählt nach dem Zufallsprinzip Telefonnummern und lernt auf diese Weise seine spätere Frau kennen. Wie aus zufälligem Kontakt eine intime und vertraulich-vertraute Beziehung wird, wie Anonymität in Intimität hinüberwirkt: darum geht es bei diesen Stoffen [12].

Eine andere Art von Inversion des erreichbaren Individuums ist das Individuum, das nur über *Filter* erreichbar ist. So bildet die Sekretärin des Geldmoguls in Oliver Stones WALL STREET (1986) eine Instanz, die die eingehenden Anrufe kontrolliert und größeren Teils nicht zum eigentlich Adressierten durchstellt. Der Fahrer des kleinen Gangsters Harry Plotnick in THE PLOT AGAINST HARRY (1969, Michael Roemer) nimmt eine ähnliche Rolle ein.

Die Unerreichbarkeit des einzelnen ist natürlich ein Stück Standesideologie, Selbstdarstellung, kommunikative Eitelkeit. In PRETTY WOMAN ruft der Mann das Mädchen in seinem Zimmer an, um ihr mitzuteilen, daß sie sich (a) abends mit ihm in der Hotelhalle treffen solle, daß sie (b) auf keinen Fall das Telefon abhebe, wenn es klingele. Er stellt das Mädchen auf die Probe, ruft sofort noch einmal an, wiederholt die Regel: Auf keinen Fall abheben! Das Mädchen, lakonisch: dann solle er doch einfach nicht mehr anrufen.

### 4.3 Nebenanschlüsse

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 gleichberechtigt 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, er 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 TAKES A VACATION 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 PILLOW TALK (1959) teilen sich Doris Day und Rock Hudson eine Telefonnummer, was der Anlaß zu Streit ist wie aber auch zum Happy End.

(b) Ein anderer interessanter Fall ist dann gegeben, wenn ein Nebenanschlußbesitzer *unabsichtlich* von einem *bösen Plan* erfährt oder von etwas anderem, das er nicht wissen sollte. SORRY, WRONG NUMBER 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 [13]. Ein komödiantisches Beispiel ist THE GLASS BOTTOM von Frank Tashlin (1965): Die Angestellte einer Weltraumfirma - 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. Die Brüchigkeit der familiären Beziehungen kann so gezeigt werden; wie mit einem Katalysator können Veränderungen im Beziehungsgefüge beschleunigt oder überhaupt erst in Bewegung gebracht werden; durch das heimlich belauschte Telefonat kann das interpersonale Gift von Verdacht und Eifersucht ins Spiel gebracht werden. Ein Beispiel enthält Parkers SHOOT THE MOON. In Fellinis GIULIETTA DEGLI SPIRITI belauscht die Ehefrau ein einziges Mal ein Gespräch ihres Mannes mit "Gabiella", der nie gesehenen Nebenbuhlerin.

#### 4.4 Die Telefonzentrale

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 Angelegenheit: 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 nun in lokalen Zentralen, wo Leitungen und Adressierungen zusammenkommen und weitergegeben werden. Ein derartiger Knotenpunkt der lokalen Kommunikation ist natürlich ein Ort, an dem heterogenste Informationen zusammenkommen. Gerade in frühen Hotel-Filmen wird der institutionell-organismische Charakter des Hotels in der Telefonzentrale als einem der zentralen Orte des Hotels (neben der Rezeption, der Küche etc.) dargestellt - etwa in Gouldings GRAND-HOTEL (1932) oder in Lubitschs TROUBLE IN PARADISE (1932).

Anlaß für dramatische Verwicklungen kann die Telefonzentrale solange geben, wie 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 SERVICE DE NUIT tritt eine Telefonistin den Nachtdienst an; der Film endet am nächsten Morgen. Die Geschehnisse 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 Vincents Minellis Musical BELLS ARE RINGING (1959) verläßt eine Telefonistin ihre Anonymität: sie bringt einen mutlos gewordenen Schriftsteller wieder in Schwung. ALLO BERLIN... ICI PARIS (1931) ist die - in weiten Teilen zweisprachig inszenierte - Geschichte von Pariser und Berliner Telefonistinnen, die sich zunächst nur per Stimme, später auch persönlich kennenlernen. Die italienische Komödie LE SIGNORINE DELLO 04 schließlich (1954) handelt in mehreren relativ unabhängigen Episoden vom Alltag einiger Telefonistinnen in Rom.

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 (Truffaut 1975, 210).

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

Hitchcock selbst hat in EASY VIRTUE (1927) selbst 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 (Truffaut 1975, 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 unbeteiligt Beteiligten, der - nicht als Funktionsrolle in der Apparatur "Telefon", sondern als Mensch - ein Stückchen reale Melodramatik belauscht.

Der 1916 entstandene Film THE FINAL CURTAIN [14] ist ein wirkliches Telefon-Melodram - die Geschichte einer Schauspielerin, die von ihrem Mann in einer kompromittierenden Situation überrascht wurde, die Bühne für immer verließ, Telefonistin wurde [15]. Und die als Telefonistin eine Intrige belauschte, die die Firma ihres Mannes ruinieren sollte. Sie schrieb eine anonyme Karte, aber natürlich entdeckte ihr Mann, wer der Absender war - und am Ende ist das Paar wieder vereint.

#### 4.5 Das mediale Netz

Die Ambivalenz von technischer Funktion und persönlichem Beteiligtsein, die Gratwanderung zwischen Öffentlichkeit und Intimität spielt auch noch in anderen Kontexten eine Rolle, in denen das Telefon Element und Instrument massenmedialer Kommunikation ist. Nicht nur, daß die kommunikative Technik des *phone-ins* - des Anrufens in laufende Fernseh- oder Rundfunksendungen -wie in dem Beitrag von Claus-Dieter Rath weiter unten eine eigene Untersuchung verdiente [16]; es ist auch mehrfach selbst wieder Gegenstand von Filmen gewesen. Natürlich geht es dabei um solche Verstrickungen, die eine Geschichte ausmachen können: um den Übergang einer formalen Beziehung zu einer familiären, um Faszinationen und Obsessionen, um Hilferufe und Drohungen.

Die Beispiele sind, wie schon gesagt, zahlreich; hier nur einige, zur Rekapitulation des Themen- und Motivkomplexes.

A CRY FOR HELP (1975, Daryl Duke) erzählt von dem Radio-Moderator Harry Freeman, der bekannt ist für den ruppigen Umgangston, mit dem er Hörer abzufertigen pflegt, die ihn anrufen; eines Tages kündigt ein Mädchen an, sich das Leben nehmen zu wollen, wird aber von Freeman veralbert und attackiert; als andere Hörer sich melden, das Mädchen ernst nehmen, kommen auch Freeman Bedenken - und am Ende versucht er alles, um mit Hilfe der Hörer der Show das Mädchen zu finden.

Der klassische Film über das "öffentliche Telefonat" ist Eastwoods PLAY MISTY FOR ME (1971): Der Sprung von der vorgeführten, gespielten und inszenierten Intimität der Nachtradio-Sendung zur Gefährlichkeit realer sozialer Beziehungen ist eines der eigentlichen Themen. Das Telefon ist in dieser Geschichte ein Distanzmedium, und das Sprechen am Telefon ist ein entsprechend *distanzierter interpersonaler Verkehr*. Reale soziale Beziehungen sind dagegen kontakktiv. Etablieren sich auf der einen Seite distanzierte und *kühle* Formen der sozialen Beziehung, stehen ihnen auf der anderen die *heißen* Formen von Beziehung gegenüber. Die Distanz ermöglicht eine besondere Art von Intimität, die nicht übertragbar ist auf direkte personale Beziehungen: die These dieses Films.

Genau um dieses Spannungsverhältnis und diese Diskrepanz bauen sich auch die Strukturen des Telefonierens auf, um die es in CHOOSE ME (1984, Alan Rudolph) geht: Nancy ist "Dr. Love", sie hat eine Art von Beziehungs- und Sexualberatungsshow im Radio. Niemand kennt ihre wahre Identität. So intim, kenntnisreich und erfahren sich ihre Radiobeiträge auch anhören, erweist sie sich als eine in hohem Maße labile und übersensible Person. Sie ist selbst in - telefonischer - Therapie, phantasiert sich reale Beziehungen, gerät im Grunde nur zufällig in ein Beziehungsgefüge, das sie verändert: am Ende scheint sie eine aktive und initiative Frau zu sein, die von sich aus Beziehungen eröffnet, sich nicht mehr in die Mittelbarkeit des Telefonkontakts zurückzieht. -- In ihrer Radioshow (um nicht zu sagen: "Radiotherapie") melden sich nach und nach

alle anderen Frauen-Protagonisten des Films, ihre Mitbewohnerin gleich mehrfach, unter immer neuen Namen. Der Anruf bei der Instanz "Dr. Love" gestattet es, eigene Beziehungsprobleme zu thematisieren und zu problematisieren; von Tonfall und Thematik her ein intimes Gespräch, von der Tatsache, daß es sich um eine Radiosendung handelt, öffentliche Kommunikation: die sexuelle Erfahrung ist zumindest tendenziell öffentlicher Gegenstand, und die Ver-Öffentlichung subjektiver Erfahrung gestattet einen distanzierten Blick auf eigene soziale Praxis und auf eigene Identität - zumindest für die Nicht-Beteiligten stellt sich dieser Eindruck her. -- CHOOSE ME nimmt die kommunikative Mischform des intimen *phone-ins* im Radio als Mittel, ein gebrochenes und problematisches Verhältnis zu Identität und Bindung vorzustellen, ohne sich in plakative und einfache Deutungen zu retten. Die Funktionen und Bedeutungen der Telefon-Radioshow bleiben vieldeutig und widersprüchlich - es wird keine wirkliche Beratung gegeben, sondern die anonyme Stimme der Dr. Love artikuliert ein hymnisch-ekstatisches Verhältnis zur Sexualität, das sich als Erfahrungstatsache so nicht oder nur selten einstellt; vereinfacht gesagt: es geht nicht um Beratung, sondern um Propaganda. Gebunden ist auch diese Leistung aber wiederum an die Anonymität und Distanz, die das Telefonat als Kommunikationsform auszeichnet [17].

Eine andere Variante des medial anonymisierten interpersonellen Verkehrs ist in APOLOGY (1986, Robert Bierman) vorgeführt: eine New Yorker Künstlerin sammelt für eine ihrer Arbeiten Schuldbekennnisse - ihr Anrufbeantworter lädt zur anonymen Beichte ein [18]. Die Inversion dieses Verhältnisses findet sich in Lelouchs LE VOYOU (1970): Am Samstagabend läutet in einer Familie das Telefon, es meldet sich eine Frauenstimme, die nach der Nummer, nach dem Familienstand, nach den Kindern fragt; ja, alles sei in Ordnung, die Familie habe gewonnen, in einem nationalen Preisausschreiben; man solle in einer halben Stunde am "Olympia" sein, pünktlich zur zweiten Hälfte der Sacha-Distel-Show, zu deren Ende man auf die Bühne gebeten werde und "Vielen Dank, Simca!" ausrufen müsse. Diese Szene - an deren Ende der kleine Sohn entführt wird - ist in mehrererlei Hinsicht bemerkenswert: Zum einen ist es offensichtlich nicht überraschend, wenn ein (anonym bleibendes, nur in "Simca" Markenname werdendes) Preisausschreiben eine Pri-

vatperson anruft und in einer seltsam ritualisiert-mediatisierten, mit Musikeinsätzen gegliederten Art und Weise verkündet, daß man "Sieger" geworden sei; man hat den Eindruck, als sei es ganz selbstverständlich, daß man Teilnehmer am allgemeinen gesellschaftlichen "Konsumspiel" sei. Zum anderen läßt sich die Familie in dieser Situation zu ganz blödsinnigen Verhaltensweisen - "Vielen Dank, Simca!" rufend - hinreißen, als sei mit dem institutionellen Anrufer zugleich die Öffentlichkeit von Fernsehshows in das Wohnzimmer eingekehrt. LE VOYOU illustriert die These: Das Individuum steckt in einem Ensemble mediatisierter und dementsprechend anonymisierter, öffentlicher Beziehungen; jeder ist darum tendenziell eine Figur öffentlichen Interesses; der Gauner, der diese Beziehungen zu nutzen versteht, kann aus "öffentlicher Meinung" verbrecherisches Kapital schlagen. Das Telefon ist in dieser Konzeption ein ganz selbstverständlicher Bestandteil der Alltagswelt.

Besondere Ausprägungen hat das mediale Netz, das die einzelnen miteinander verbindet, in allen hochtechnischen Anwendungen, insbesondere im militärischen Bereich [19]. Gerade hier wird oft deutlich, daß Entscheidungsprozesse nicht mehr demokratisch abgestimmt werden, sondern daß der einzelne als im Grunde machtloses Instrument in einen Apparat eingebunden ist, dessen informationeller Verkehr wesentlich auch das Telefon umfaßt. In der pretitle-Sequenz von John Badhams Hacker-Film WARGAMES (1982) findet sich ein Beispiel: Im Leitstand eines Raketenbunkers wird Alarm gegeben. Die Raketen sollen offenbar tatsächlich abgefeuert werden. Einer der Männer versucht - gegen die Vorschrift! - noch zu telefonieren, er will, wie er sagt, "mit jemandem sprechen, bevor ich 20 Millionen Menschen umbringe". Doch niemand meldet sich, "da ist vielleicht schon keiner mehr am Leben", kommentiert der Kollege lakonisch. Informationell zwar noch an die Welt der anderen angeschlossen, sozial und moralisch aber isoliert und allein gelassen: eine mögliche Lesart der Verkehrsformen, zu denen auch das Telefon gehört.

Wenn dann einer - in dem französischen Polizistenfilm SPECIAL POLICE - in höchster Gefahr, gefangen und eingeschlossen, sich eine Schreibmaschine nimmt, sie zu einer Tastatur umbaut und über das Telefonnetz zum Rechner eines Freundes signalisiert, daß er Hilfe



brauche: dann gehört auch dies zu den neueren Entwicklungen, die populäres Wissen übers Telefon durchgemacht haben. Das Telefon - genauer: die Telefonleitung bzw. das Netz von Telefonleitungen - ist hier als ein Instrument genommen, das allen Arten des Datenverkehrs offensteht; die Endgeräte sind nicht allein Telefonapparate und deren Varianten, sondern auch andere Arten von Datenempfangsgeräten.

Dies ist der Stand. Es bleibt abzuwarten, ob sich ein so großer Korpus an Formen der filmischen Darstellung des Datenverkehrs herausbilden wird wie an Formen des fernmündlichen Verkehrs. Skepsis ist aber angebracht.

### Anmerkungen

[1] Einen ersten Entwurf zur kommunikationssoziologischen Untersuchung des filmischen Telefonierens habe ich 1989 im ersten Band der Reihe "Telefon und Gesellschaft" vorgestellt. Vorliegender Artikel ist eine überarbeitete und in allen Punkten erweiterte Fassung meiner damaligen Überlegungen.

[2] Hermann Wiegmann geht in seinem Artikel zu den Telefonaten in REAR WINDOW auf diesen fundamentalen Aspekt des Telefonierens nicht weiter ein.

[3] Vgl. zum gleichen Fragenkomplex ebd., pp. 213ff.

[4] Die linguistische Struktur des Filmtelefonats verdiente eine eigene Untersuchung, hat man es doch mit einer außerordentlich verdichteten Form des Dialogs (oder: Halbdialogs) zu tun. Vgl. dazu die kleine Sammlung außergewöhnlicher Telefonszenen in Haun (1986, 330-332).

[5] Der, gleichgültig ob aus medizinischen, ob aus Überzeugungsgründen, *unbewegliche Protagonist* kann so auftreten, daß er mit dem Telefon ein Mittel, auf die Handlung einzuwirken, an die Hand bekommt, das seine aktionale, dramatische und narrative Potenz erheblich steigert; man denke an Nero Wolfe, der nicht nur seinen Assistenten hat, sondern auch das Telefon nutzt (in dem gleichnamigen Fernseh-Serial), um an der Bearbeitung der Fälle, die er übernommen hat, teilzuhaben.

[6] Insofern überraschen die Ergebnisse der kleinen Korpusstudie zum frühen Gangsterfilm, die Robert Müller unten vorstellt - seinen Ergebnissen zufolge ist das Telefon bei weitem nicht so häufig abgebildet worden und hat auch nicht die Zentralität, wie die meiste Sekundärliteratur be-

hauptet. Es fällt aber auf, daß man unwidersprochen behaupten kann, Gangster seien sehr intim mit den Möglichkeiten des Telefonierens verflochten - ein Indiz dafür, daß das kulturelle Stereotyp des Gangsters die behauptete enge Assoziation mit den Stereotypen des Telefons tatsächlich eingegangen ist.

[7] Während hier von der formalen Eigenständigkeit des Telefonats ausgegangen wird, leitet Wiegmann seine Überlegungen zur Rhetorik des Telefonats aus natürlicher Alltagskommunikation ab, nimmt das Telefonat als einen Sonderfall von alltäglicher Kommunikation; vgl. Wiegmann 1990, bes. 314-315.

[8] Diese Beobachtung verdanke ich Bernhard Debatin.

[9] Die vokalischen Eigenschaften von Sprache bzw. von spezifischen Sprechern können auch unabhängig von formalen Rollenbeziehungen zwischen den Sprechern zum Ausgangspunkt oder zum Teil narrativer Verwicklungen werden. Zwei ganz unterschiedliche Beispiele: In DONT TALK TO STRANGE MEN (1962) verfällt ein junges Mädchen der Stimme eines unbekanntes Anrufers - ein Sittlichkeitsverbrecher, wie sich später herausstellt. Ein Mörder gibt sich aus Geldgier am Telefon für den Toten aus (in THE THIRD VOICE, 1959). Ich werde dem hier nicht weiter nachgehen.

[10] Die Geschichte findet sich auf dem Titelblatt der *Weiterbildung und Medien*, 3, 1991.

[11] Den Hinweis auf diesen kryptischen Film verdanke ich Wolfgang Ueding.

[12] Der Werbetext zu JULIA HAS TWO LOVERS (1990) - der Film handelt von einer telefonischen Zufallsbekanntschaft - artikuliert präzise, mit welchem tagtraumatischen Potential hier gearbeitet wird: "Stell dir vor, eines Tages klingelt dein Telefon, und aus einem 'falsch verbunden' wird überraschend eine Liebesgeschichte. Plötzlich ist da jemand, der dich versteht, den du verstehst. Ihr erzählt euch die intimsten Dinge. Nie war jemand so vertraut und so aufregend. Auf einmal ist alles möglich. Morgen werden ihr euch treffen..." Ein weiteres Beispiel für telefonische Zufallsbekanntschaften ist THE ANIMAL (1968)

[13] Vgl. dazu Telottes ausführliche Analyse insbesondere auch der Funktionen des Telefons, a.a.O., insbes. S. 78-80. Telotte bringt die besondere Beziehung der Protagonistin in Zusammenhang mit ihrer neurotischen Bindung an den Vater - was wiederum als ein biographischer Hintergrund für die verborgene Lust an sozialer Kontrolle gesehen werden

kann, die die Telephon-Praktiken der Protagonistin durchzieht; vgl. dazu ebd., S. 83.

[14] Den Hinweis verdanke ich Karl-Dietmar Möller-Naß.

[15] Als sei der Telefonistinnen-Beruf eine Art von Exil oder von Kloster; und als sei die Arbeit am Steckschrank eine Mischung aus Rückzug, Buße und Resignation. Bemerkenswert ist der Übergang hier allemal, auch wenn den "Bedeutungen" des Telefonistinnen-Berufs hier natürlich nicht nachgegangen werden kann. Als erste Vorüberlegungen dazu vgl. Holtgrewe 1989.

[16] Vgl. dazu auch Leitner 1983, Verwey 1990 sowie Simonelli & Taggi 1985.

[17] Stones TALK RADIO ist eine andere Variante über die *phone-in*-Show: hier wird telefonisch ein kollektives Unbewußtes greifbar und sinnfällig, wird politischer Haß artikulierbar, kann Rassismus der primitivsten Art zum Ausdruck gebracht werden - weil sich der Radiosprecher ähnlich wie in CHOOSE ME als eine Psychiater-ähnliche Figur anbietet, auf die Übertragungen vorgenommen werden können.

[18] Natürlich lockt sie einen schizophrenen Massenmörder an, der sie zunächst als Vertrauensperson ansieht, der aber ihr Leben am Ende bedrohen wird - eine fast notwendig erscheinende narrative Verwicklung, die aus der Anonymisierung eines eigentlich intimen Kommunikationsmittels resultiert.

[19] Die eigenartige Komödie THE PRESIDENT'S ANALYST geht sogar so weit, anzunehmen, daß die Kontrolle des Telefonnetzes die Macht in einem modernen Staat sichert - eine Telefongesellschaft will den amerikanischen Präsidenten stürzen.

## Literatur

Ball, Donald W. (1968) Toward a sociology of telephone and telephoners. In: *Sociology and everyday life*. Ed. by M. Truzzi. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, S. 59-75.

Belton, Johnn (1988) The space of REAR WINDOW. In: *Modern Language Notes* 103,5, 1988, S. 1121-1138.

Carey, James W. (1989) Technology and ideology: The case of the telegraph. In seinem *Communication as culture. Essays on media and society*. Boston <...>: Unwin Hyman, S. 201-230.

Fielding, Guy / Hartley, Peter (1989) Das Telefon: ein vernachlässigtes Medium. In: *Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung*, NF 24, 1989, S. 125-138.

Gabree, John (1975) *Der klassische Gangsterfilm*. München: Heyne (Heyne-Filmbibliothek. 22.).

Gold, Helmut (1989) "Gestörte Verbindung - guter Draht". Vom Einzug des Telefons in die Literatur. In: *Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung*, NF 24, 1989, S. 105-112.

Haas, Hannes (1988) Rez. von Renate Genth & Joseph Hoppe: *Telephon!* Berlin: Transit 1986. In: *Medienwissenschaft: Rezensionen* 4,4, 1988, S. 478-479.

Haun, Harry (1986) *The movie quote book*. New York: Bonanza Books.

Holtgrewe, Ursula (1989) Die Arbeit der Vermittlung - Frauen am Klappenschrank. In: *Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung*, NF 24, 1989, S. 113-124.

Leitner, Gerhard (1983) *Gesprächsanalyse und Rundfunkkommunikation. Die Struktur englischer phone-ins*. Hildesheim <...>: Olms.

Simonelli, Giorgio / Taggi, Paolo (1985) *I fantasmi del diaologo. Il telefono nella radio e nella televisione*. - Roma: Bulzoni (Biblioteca Cinematografica e dei Mass Media. 19.).

Telotte, J.P. (1989) *Voices in the dark: The narrative patterns of 'film noir'*. Urbana/Champaign: University of Illinois Press.

Truffaut, François (1980) *Jules und Jim. Film von François Truffaut*. Protokoll der deutschen Fassung des Films v. Elmar Elling <u.a.>. München: FilmLand-Press (Schriftenreihe François Truffaut. 1.).

Verwey, Norma Ellen (1990) *Radio call-ins and covert politics: A verbal unit and role analysis approach*. Aldershot: Avebury.

Wiegmann, Hermann (1990) Zur Rhetorik telefonischer Kommunikation. In: *Telefon und Gesellschaft. 2. Internationaler Vergleich - Sprache und Telefon - Telefonseelsorge und Beratungsdienste - Telefoninterviews*. Hrsg. v.d. Forschungsgruppe Telefonkommunikation. Berlin: Spiess, S. 313-318.

Wulff, Hans J. (1985) *Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion*. Münster: MAKS Publikationen (Studien zur Populärkultur. 1.).

--- (1989) Film-Telefonate. Kommunikationssoziologische Bemerkungen. In: *Telefon und Gesellschaft. Beiträge zu einer Soziologie der Telefonkommunikation*. Hrsg. v. Forschungsgruppe Telefonkommunikation <Ulrich Lange, Klaus Beck u. Axel Zerdick>. Berlin: Spiess 1989, S. 348-364.