

## Karl-Dietmar Möller-Naß / Patrick Bennat

### Telefon-Plots

Eine Druckfassung dieses Artikels erschien in: *Telefon und Kultur: Das Telefon im Spielfilm*. Hrsg. v. Bernhard Debatin u. Hans J. Wulff. Berlin: Spiess 1991, S. 235-246 (Telefon und Gesellschaft. 4.).

Die URL dieser Online-Fassung ist: <http://www.derwulff.de/100-16>.

Filme wie CALL ME (USA 1988, Sollace Mitchell), DIAL M FOR MURDER (USA 1954, Alfred Hitchcock), DIAL: HELP (aka: Minaccia d'amore, USA/Italien 1988, Ruggero Deodato), DON'T ANSWER THE PHONE (USA 1980, Robert Hammer), PHONE CALL FROM A STRANGER (USA 1952, Jean Negulesco), SORRY, WRONG NUMBER (USA 1948, Anatole Litvak), THE TELEPHONE (USA 1988, Rip Torn) und WHEN A STRANGER CALLS (USA 1979, Fred Walton) signalisieren schon durch den Titel, daß das Telefon in der Geschichte eine wesentliche Rolle spielt. Darüber hinaus lassen sie weitere, wenn auch spekulative Interpretationen zu, die sich auf die Handlung und das Genre des Films beziehen. Wenn das Telefon derart in den Vordergrund gehoben wird, kann man sich fragen, welche Rolle es in der Struktur der filmischen Erzählung spielen kann und ob es so etwas wie *Telefon-Plots* gibt.

Die Methoden der Analyse von Plots, die im folgenden verwendet werden, sind recht einfach:

- (1) zu Plots, in denen das Telefon eine wesentliche Komponente ist, werden Varianten gesucht, in denen es keine Rolle spielt.
- (2) zu Plots, in denen es keine wichtige Rolle spielt, werden Varianten gesucht oder konstruiert, in denen es eine wesentliche Komponente des Plots ist.

Nehmen wir als erstes Beispiel die bekannte amerikanische Telefon-Komödie PILLOW TALK (USA 1959, Michael Gordon):

New York, Ende der fünfziger Jahre: Der Schlagerkomponist Brad Allen und die Innenarchitektin Jan Morrow besitzen einen gemeinsamen Telefonanschluß, ohne sich persönlich zu kennen. Da Brad immerzu mit seinen Freundinnen telefoniert und ihnen seine neuen Kompositionen vorsingt, ist die Leitung für Jan meistens blockiert. Was sie bei ihren Versuchen zu telefonieren am Nebenanschluß mithören kann, stimmt sie wenig freundlich gegen ihren Telefonpartner. Als die beiden sich eines Tages begegnen, gibt Brad, der

sie erkannt hat, vor, ein Texaner namens Rex Stetson zu sein; denn er fürchtet zu recht, daß ihre Bekanntschaft nur von kurzer Dauer sein würde, wenn sie wüßte, wen sie vor sich hat. Selbstverständlich verlieben sie sich, und Brad weiß sein Wissen zu seinem Vorteil zu nutzen, indem er ihr als Telefonpartner Ratschläge gibt, wie sie mit Rex umgehen soll...

Der Plot von PILLOW TALK hat gewisse Ähnlichkeiten mit einem Ufa-Lustspiel aus dem Jahre 1932 mit dem Titel ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT (Deutschland 1932, Ludwig Berger):

Zur Zeit der Weltwirtschaftskrise in Berlin: Der Nachtkellner Hans und die Maniküre Grete bewohnen gemeinsam ein Zimmer, um die Mietkosten zu halbieren: er bei Tag und sie bei Nacht. Obgleich sie sich nicht persönlich kennen, mögen sie sich nicht; denn jeder hat mit den Spuren der Anwesenheit des anderen seine Probleme. Eines Tages treffen sie zusammen und verlieben sich, ohne von ihrer Identität zu wissen. Auf Grund eines Mißverständnisses hält jeder den anderen für reich. Nach allerlei Verwicklungen klärt sich alles auf...

Offensichtlich beruhen beide Plots auf derselben *Kernidee*: Ein Mann und eine Frau kennen sich nur indirekt und mögen einander nicht (sie gehen sich auf die Nerven, hassen sich oder sind Gegner). Irgendwann lernen sie sich persönlich kennen, ohne zu wissen, daß sie sich schon "kennen" (oder: mindestens einer von beiden ist ahnungslos). Selbstverständlich verlieben sie sich. Einige Zeit lang geht das Spiel mit der doppelten Identität weiter, bis sich, kurz vor dem Happy End, alles aufklärt.

Der Vergleich beider Filme zeigt, daß das Telefon im ersten Fall zwar ein wichtiger, aber kein obligatorischer Bestandteil des Plots ist: das Telefon ist wie das Zimmer das "Gemeinsame", das sie, ohne daß sie in persönlichen Kontakt kommen, in eine antagonistische Beziehung bringt.

Der Plot läßt sich aber auch so variieren, daß ein Mann und eine Frau sich persönlich kennen und nicht mögen, sich aber durch einen indirekten Kontakt ineinander verlieben. Das ist die *Kernidee* von Lubitschs THE SHOP AROUND THE CORNER (USA 1940):

Budapest in den dreißiger Jahren. Alfred Kralik, der schüchterne Geschäftsführer eines kleinen Ladens, hat ständig Auseinandersetzungen mit einer jungen Verkäuferin. Er weiß nicht, daß ausgerechnet sie die unbekannte Briefpartnerin ist, in die er sich verliebt hat. Als er das herausfindet, beschließt er, sein Verhalten ihr gegenüber zu ändern...

Alle drei Filme erweisen sich als Variationen eines Grundmodells:

*Ausgangssituation (Variante I):*

A kennt B indirekt

B kennt A indirekt

A mag B nicht

B mag A nicht

*Komplikation:* A und B lernen sich kennen und verlieben sich ineinander

*Ausgangssituation (Variante II):*

A kennt B

B kennt A

A mag B nicht

B mag A nicht

*Komplikation:* A und B kommen in indirekten Kontakt und verlieben sich

Für beide Ausgangssituationen gelten zwei Optionen:

*Option I:* Beide wissen bis zum Ende nichts von der zweifachen Identität

*Option II:* Einer von beiden erfährt frühzeitig davon und weiß seinen Vorteil zu nutzen

Wie anders kann man den Plot der Variante 1 variieren? Für die Konkretisierung der Ausgangssituation und der Komplikation muß man etwas finden, das dem Zimmer, dem Telefon usw. entspricht: ein "Gemeinsames", das sie indirekt verbindet und zu einander unbekanntem Gegnern macht. Sie könnten zum Beispiel geschäftliche Konkurrenten sein:

Werbemanagerin Carol Tampleton ist erbost über die unseriösen Praktiken ihres Konkurrenten Jerry Webster, mit denen er ihr regelmäßig Aufträge vor der Nase wegschnappt. Sie beschließt, zu denselben Mitteln zu greifen. Als sie einen Mann kennenlernt, in den sie sich prompt verliebt, ahnt sie nicht, wer das wirklich ist...

Das ist LOVER COME BACK (USA 1961, Delbert Mann), ein geringfügig variiertes Remake von PILLLOW TALK, das zwei Jahre nach dem Erfolg des Originals mit denselben Stars in die Kinos gebracht wurde.

Die Variation von vorgegebenen Plots ist eine der wichtigsten Techniken des Drehbuchautors. Sie kann erstens in der Transformation der Handlungsstruktur bestehen. Ein Beispiel dafür ist die Umkehrung in Lubitschs Film. Zweitens können Subplots ausgetauscht, getilgt oder hinzugefügt werden. Drittens, und praktisch unumgänglich, ist die Transponierung ein Mittel der Umstrukturierung: die Geschichte wird in eine andere Zeit und/oder an einen anderen Ort versetzt, die Charaktere werden mit anderen Attributen versehen, die Handlung spielt in anderen sozialen Milieus usw.

Die Variationen dieses Plots demonstrieren, daß das Telefon in diesen Fällen zwar ein wesentlicher Bestandteil des Plots sein kann, aber kein notwendiger ist. Damit stellt sich die Frage, ob das für alle Arten von Plots gilt. Nehmen wir als Beispiele Thriller-Plots. Was ist ein Thriller?

Die Definition von Genres ist deshalb nicht einfach, weil es sich dabei um "fuzzy sets", um eine Klassifikation mit unscharfen Grenzen handelt. Es gibt genügend Items, die sich gleichzeitig verschiedenen Genres zuordnen lassen, weil sie Merkmale verschiedener Genres besitzen. So ist es nicht schwer, sich einen Western-Thriller oder einen Science-Fiction-Thriller vorzustellen, in dem Elemente beider Genres miteinander verknüpft sind. Entscheidend für die Zuordnung eines Films zu einem Genre oder auch zu anderen Klassifikationseinheiten, wie z.B. Stilgruppen (etwa: Film Noir) sind Menge und Art der Merkmale, die zur Klassifikation verwendet werden.

Als definitorische Merkmale des Thrillers können gelten:

- (1) Der Thriller ist eine *Verbrechensgeschichte* (also eine Teilklasse der Kriminalfilme);
- (2) Der Thriller erzählt die Geschichte eines *potentiellen Opfers*, das sich wehren muß;
- (3) Die Geschichte wird vornehmlich aus der *Perspektive des potentiellen Opfers* erzählt. Damit wird die Geschichte zwangsläufig subjektiviert, unvollständig, elliptisch, möglicherweise undurchsichtig erzählt;
- (4) Die Handlungsrolle des potentiellen Opfers wie die Erzählperspektive ermöglichen dem Zuschauer eine *empathische Beziehung zum Protagonisten*;
- (5) Die Kombination von subjektiver Erzählperspektive und Empathie ermöglichen eine *Synchronisation von Wahrnehmung, Denken und Emotion von Protagonist und Zuschauer*, die gemeinhin mit "Identifikation" bezeichnet wird. Die wichtigsten Formen der Anteilnahme des Zuschauers sind: Antizipation, Spannung, Überraschung.

Thriller-Plots lassen sich klassifizieren nach verschiedenen Handlungsmotiven, die einzeln oder in Kombination miteinander die narrative Makrostruktur des Textes ausmachen. Einige Thriller-Plots, die fast immer aus der Sicht des potentiellen Opfers erzählt werden, sollen hier kurz skizziert werden:

#### *Unschuldig beschuldigt:*

Ein Prototyp dieses Erzählmotivs ist etwa so zusammenzufassen: Ein Verbrechen ist geschehen; ein Unschuldiger wird (von Zeugen; von der Polizei; vom wirklichen Täter usw.) beschuldigt, der Täter zu sein; die Umstände sprechen gegen ihn und es gelingt ihm nicht, sich zu rechtfertigen und seine Unschuld zu beweisen; um der drohenden Verhaftung, Verurteilung und Strafe zu entgehen, flieht er (oft vor der Polizei und den wirklichen Tätern); nach einer Reihe von Fluchtepisoden gelingt es ihm (mit oder ohne die Hilfe einer anderen Person; mit dem Helfer entwickelt sich oft eine Liebesgeschichte), den wirklichen Täter zu entlarven und dessen Schuld zu beweisen. Das ist die "Innocent-on-the-run"-Version der Geschichte, die im amerikanischen Kino überaus häufig vorkommt (Möller-Nass 1986, 359).

#### *Der Verdacht:*

Aus vagen Informationen (Hinweisen, Beobachtungen, Indizien etc.) entwickelt der Protagonist Hypothesen über ein geplantes oder bereits ausgeführtes Verbrechen. Seine Hypothesen sind zumeist so schwach fundiert, daß niemand ihm glaubt oder glauben würde. Sein Bemühen geht dahin, seine Hy-

pothesen zu verifizieren oder zu falsifizieren. In dieser Form ist es noch eine Variante des Zeugen-Plots, ein Beispiel ist REAR WINDOW (USA 1954, Alfred Hitchcock).

Die stärkere Form enthält weitere Komplikationen. In dieser sieht sich der Protagonist selbst als das potentielle Opfer des geplanten Verbrechens. Eventuell ist er auch durch eine Art Doppelbindung gehindert, durch sich widersprechende Empfindungen gegenüber dem Verdächtigten. In SUSPICION (USA 1941, Alfred Hitchcock) beispielsweise besteht für die Heldin eine Konfliktsituation derart, daß sie den Mann, den sie liebt, verdächtigt, er wolle sie umbringen. Sie kann ihm den Verdacht nicht zeigen, denn ist die Hypothese wahr, bringt er sie um, ist sie falsch, verliert sie ihn wahrscheinlich.

Erzählmotive des Thrillers, in denen das Telefon eine wesentliche Funktion im Plot haben kann, sind: "Psycho-Terror" (als Telefonterror), "Kidnapping", "Erpressung" und "Der bedrohte Zeuge". Letzteres soll nun genauer untersucht werden.

#### **Erzählmotiv: Der bedrohte Zeuge**

Das Erzählmotiv des bedrohten Zeugen ist nur schwerlich auf ein einheitliches Grundschema des Handlungsverlaufs und der Logik der Handlung zu reduzieren. Die Variationsmöglichkeiten sind beträchtlich. In diesem Zusammenhang ist es darüber hinaus auch unmöglich, alle Aspekte des Erzählmotivs zu berücksichtigen. Wir beschränken uns auf einige Grundformen, zu denen es auch Varianten gibt, in denen das Telefon eine wesentliche Rolle spielt (oder spielen könnte).

Um die wichtigsten Komponenten der Handlungsstruktur des Erzählmotivs aufzuzeigen, wird als erstes ein mehrfach verfilmter Stoff von Cornell Woolrich analysiert: *The Boy Cried Murder* (zuerst im *Mystery Book Magazine*, März 1947). Die erste Verfilmung ist Ted Tetzlaffs THE WINDOW (USA 1949):

Tommy Woodry, der zwölfjährige Sohn einer Arbeiterfamilie in New York, neigt dazu, allerlei Lügengeschichten zu erfinden, die zu Anfang des Films die Familie in Schwierigkeiten bringen. Als er in einer heißen Sommernacht auf einer Plattform der Feuerterrasse schlafen will, beobachtet er

durch das Fenster einer Nachbarswohnung, wie das Ehepaar Kellerton einen Mann beraubt und ermordet. Tommy weckt seine Mutter, um ihr davon zu berichten, die aber glaubt ihm die Geschichte nicht. Also geht er zur Polizei, die auch bei den Nachbarn Nachforschungen anstellt, ohne Erfolg allerdings. Als Tommys Mutter davon erfährt, zwingt sie ihn, sich bei den Kellertons zu entschuldigen. Tommy fühlt sich nun zu recht von den Mördern bedroht. Als seine Eltern ihn allein zu Hause lassen, schreibt er einen Brief, in dem er am Ende bekräftigt, daß er tatsächlich einen Mord beobachtet habe, und will davonlaufen. Doch sein Vater, der, bevor er zur Arbeit geht, noch einmal nach Haus kommt, erwischt ihn und sperrt ihn in sein Zimmer. Ohne Tommys Brief gesehen zu haben, geht er zur Arbeit. Einige Zeit später kommt Joe Kellerton in die Wohnung, findet den Brief und entfernt den letzten Abschnitt. Er sorgt dafür, daß Tommy das Zimmer verlassen kann. Tommy kann dem Mann, der ihn umbringen will, entkommen. Er flüchtet sich in eine Ruine nebenan, wo er den Mörder in eine tödliche Falle locken und sich so retten kann.

Die Analyse der *Struktur der Handlung* dieses Films kann so aussehen, daß die Handlung auf eine Serie von *Handlungsphasen* oder *Basissituationen*, die die handlungslogischen Möglichkeiten der Opponenten (Zeuge und Täter) beschreibt:

1. Der Zeuge beobachtet ein Verbrechen.  
Optionen:
  - er erkennt das, was geschieht, als Verbrechen;
  - er erkennt das, was geschieht, nicht als Verbrechen;
  - er erkennt den Täter;
  - er erkennt den Täter nicht;
2. Der Zeuge berichtet (anderen, der Polizei usw.) von seiner Beobachtung; er scheitert, weil:
  - man ihm nicht glaubt;
  - man keine Spuren, Indizien usw. findet;
  - der Zeuge keine Beweise für seine Beobachtung hat usw.
3. Der Täter erhält Kenntnis von der Existenz eines Zeugen. Da der Zeuge für ihn gefährlich ist, folgt
4. die Defensive des Täters in der Form einer Offensive gegen den Zeugen. Er muß den Zeugen zum Schweigen bringen.  
Optionen:

- Bedrohung, Einschüchterung;
- Erpressung, Kidnapping;
- Bestechung;
- Mord usw.

5. Die Defensive des bedrohten Zeugen:
  - Flucht vor dem Täter (= Antwort auf 4.);
  - Aufklärung des Verbrechens (= Antwort auf 2.);
  - er stellt dem Täter eine Falle (Antwort auf 4.) usw.;
6. Schluß: Der Zeuge gewinnt oder verliert.

Dieses Modell der Struktur der Handlung ist stark reduziert. Die Variationsmöglichkeiten sind beträchtlich; viele können als Transformationen dieses Modells der Handlung beschrieben werden. Die Varianten, in denen das Telefon eine wesentliche Rolle spielt, sind folgende:

- (1) Jemand wird am Telefon Zeuge eines Verbrechens.
- (2) Jemand hört am Telefon zufällig oder gezielt ein Gespräch mit, in dem ein Verbrechen geplant wird;
- (3) Jemand wird durch telefonische Ankündigungen von Verbrechen oder Bekenntnisse von Tätern zum Mitwisser gemacht.

#### *Zeuge eines Verbrechens am Telefon*

Sicherlich kommt so etwas häufiger in Filmen als in der Realität vor. Ein realer Fall ereignete sich am 13. August 1991 in den USA. Ein junger Mann namens Brian Eaker erlebte am Telefon mit, wie seine Verlobte Lisa Flormoe 130 Kilometer entfernt in einer anderen Stadt ermordet wurde. Während des Telefonats klingelte es an der Tür. Die Frau unterbrach das Gespräch, um zu öffnen. Der Täter drang in die Wohnung ein und versuchte, die Frau zu vergewaltigen. Der Verlobte wählte sofort den Notruf, um Hilfe zu holen. Doch die kam zu spät. Der Täter hatte der Frau bereits die Kehle durchgeschnitten. Einige Tage später wurde als mutmaßlicher Täter ein sechzehnjähriger Schüler aus der Nachbarschaft festgenommen (AP-Meldung vom 28.8.91).

Diese Geschichte, die hier nur aus wenigen Szenen besteht, würde als Kernidee für einen Thriller allerdings beträchtlich erweitert werden müssen. Eine Variante des Plots wurde 1983 unter dem Titel PEG-

GY HAT ANGST (BRD 1983, Wolfgang Becker) als Beitrag zur Fernsehreihe TATORT gesendet:

Das Photomodell Peggy wird am Telefon Zeugin des Mordes an ihrer Freundin Natascha. Sie meldet den Mord der Polizei, kann aber weder Adresse noch Telefonnummer der Freundin mitteilen. Etwas später erhält sie anonyme Briefe und bedrohliche Telefonanrufe. Als sie einen jungen Mann kennenlernt, kann sie nicht wissen, daß er der Mörder ist.

Eine Szene dieser Art, die allerdings nicht als Plot-Komponente fungiert, findet sich auch in HALLOWEEN (USA 1978, John Carpenter).

### *Zeuge eines Verbrechensplans*

Eine weitere Variante des Motivs "Der bedrohte Zeuge" ist die, in welcher der Protagonist Zeuge eines Plans für ein Verbrechen wird. Sein Ziel wird darin bestehen, die Ausführung des Verbrechens zu verhindern. Übliche Komplikationen sind: die Informationen, die der Zeuge hat, sind unvollständig und/oder mehrdeutig. Er muß herausfinden, was wann wo geschehen soll, wer die Täter sind, wer die Opfer usw. Zumeist werden die Täter auf den Zeugen aufmerksam und versuchen, ihn zu beseitigen oder sonstwie an der Ausführung seiner Pläne zu hindern. In THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (Großbritannien 1934 / USA 1956, beide: Alfred Hitchcock) beispielsweise wird das Kind der Zeugen entführt.

Ein Beispiel, das den Telefon-Varianten nahe kommt, ist 23 PACES TO BAKER STREET (USA 1956, Henry Hathaway):

Der blinde Dramatiker Philip Hannon wird in einer Kneipe zufällig Zeuge eines Gesprächs, dessen Inhalt auf eine geplante Kindesentführung hindeutet. Er informiert Scotland Yard, doch man glaubt ihm nicht. Also stellt er, unterstützt von seiner früheren Verlobten und seinem Sekretär, eigene Nachforschungen an. Die bringen ihn auf die Spur der Verbrecher, machen diese aber auch auf ihn aufmerksam und bringen ihn in Lebensgefahr, als ihr Plan in die Tat umgesetzt wird. Während die Polizei dank seiner Hinweise das entführte Kind befreien kann, wird er in eine

Mordfalle gelockt, der er aber, wie es sich gehört, entkommt.

Da Verbrechenspläne zumeist verbal erörtert werden, eignet sich diese Variante besonders für Telefon-Plots. Da der Protagonist zumeist aufgrund *zufälliger* Wahrnehmungen zum Zeugen wird, handelt es sich dabei in der Regel um nichtintentional mitgehörte Gespräche wie im Beispiel THE FINAL CURTAIN (P: Thomas Edison, V: George Kleine) aus dem Jahre 1916:

Eine junge Schauspielerin wird von einem Broadway-Schauspieler entdeckt, der sie nach New York bringt, wo sie zum Star wird. Sie verliebt sich in einen reichen Fabrikanten, der sie trotz des Widerstandes seiner Familie heiratet. Als sie sich als Ehefrau allein zu Haus vernachlässigt fühlt, kehrt sie zur Bühne zurück. Ihr Ehemann findet sie eines Nachts in einer, wie es scheint, kompromittierenden Situation und verstößt sie. Sie kehrt der Bühne den Rücken und wird Telephonistin. Eines Tages hört sie zufällig ein Gespräch mit, in dem Konkurrenten ihres ehemaligen Mannes seinen Ruin planen. Sie verhindert das, indem sie ihn mit einem anonymen Brief warnt. Als er entdeckt, wer der Absender des Briefes war, finden sie wieder zusammen.

Der vielleicht berühmteste Telefon-Plot gehört ebenfalls hierhin: SORRY, WRONG NUMBER (1948):

Leona Stevenson, eine reiche Erbin, ist krank ans Bett gefesselt. Eines Abends, als sie, allein in ihrem Appartement, ihren Mann im Büro anrufen will, bekommt sie keine Verbindung und hört dabei zufällig Fragmente eines Telefongesprächs mit, die auf einen in dieser Nacht geplanten Mord an einer Frau hinweisen. Die Polizei interessiert sich nicht sonderlich für den Hinweis der Zeugin, die nun selbst herauszubekommen versucht, woher das Gespräch kam. Da ihr Mann auch später nicht zu erreichen ist, spricht sie mit einer Reihe von Bekannten und Freunden und muß dabei schließlich entdecken, daß sie selbst das Opfer des Mordes sein soll. Ihr Ehemann ist von einem Kriminellen dazu erpreßt worden, sie umbringen zu lassen, um ihr Erbe antreten zu können. Am Ende versucht der Mann, reumütig, sie zu warnen. Aber zu spät: der Mörder ist schon da und antwortet, als er die Frau umgebracht hat, am Telefon: "Sorry, wrong number".

Dieser Thriller ist die Adaption eines sehr erfolgreichen Hörspiels von Lucille Fletcher. Das Telefon spielt hier nicht allein die Rolle des Apparates, der das Mithören des Mordplanes erlaubt, sondern, da die Frau das Bett nicht verlassen kann, ist es das einzige Mittel, Kontakt mit der Außenwelt aufzunehmen. Die im Hörspiel verbalen Erzählungen anderer Personen, die nach und nach die Hintergrundgeschichte enthüllen, werden in der filmischen Adaption durch Flashbacks visualisiert.

### *Bekanntnisse und Ankündigungen des Täters per Telefon*

Psychopathische Mörder neigen (wenn man den vielen Filmen glauben will, in denen sie sich derart präsentieren) ganz besonders dazu, einen anonymen Kontakt zur Polizei oder zur Öffentlichkeit aufzunehmen, um sich ihrer Überlegenheit über die Polizei zu rühmen, verschlüsselte oder falsche Hinweise auf ihre Identität zu geben und ihre nächsten Mordtaten groß anzukündigen. Das klassische Mittel der Mitteilung ist dabei neben dem anonymen Brief, der allerdings, wie zum Beispiel in *M- EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (Deutschland 1932, Fritz Lang), ein verräterisches Indiz sein kann, das Telefon. Es garantiert bis zu einem gewissen Maß Anonymität, ist schneller als ein Brief und erlaubt dialogische Kommunikation. Der Adressat ist entweder die Polizei, wie in *NO WAY TO TREAT A LADY* (USA 1968, Jack Smight), oder - häufiger - ein Vertreter der schreibenden Zunft. Manchmal handelt es sich dabei um Romanautoren, wie in *BESTSELLER*:

Ein ehemaliger Polizist und Kriminalautor, dem so recht nichts mehr einfällt, erhält von einem Killer das verlockende Angebot, dessen Lebensgeschichte zu schreiben. Was er nicht ahnt, ist, daß der Killer dadurch nicht nur berühmt werden, sondern sich auch an seinem früheren Arbeitgeber, einem scheinbar ehrenwerten Unternehmer, rächen will. Durch diesen Auftrag gerät der Schriftsteller bald in größte Schwierigkeiten, denn der Angeriffene weiß sich zu wehren: er läßt die Tochter des Ex- Polizisten entführen...

Oft sind die Adressaten Journalisten, die schneller und wirksamer für Publizität garantieren können. Sie werden somit zum Sprachrohr der Täter, wie zum

Beispiel in *THE MEAN SEASON* (USA 1985, Philip Borsos):

Malcolm Anderson, Kriminalreporter in Miami, will sich eigentlich für einige Zeit von seinem Job zurückziehen, als er von einem psychopathischen Killer angerufen wird, der ihm exklusive Berichte über seine nächsten Morde anbietet. Der Reporter sieht darin die Chance seines Lebens und läßt sich, gegen die Einwände seiner Freundin, auf das Spiel ein. Durch seine Berichte wird er im ganzen Land bekannt. Doch das paßt dem Mörder gar nicht, denn der kopiert eine viele Jahre zurückliegende Mordserie, um selbst berühmt zu werden. Aus dem Sprachrohr des Killers droht das nächste Opfer zu werden...

Ein anderes Beispiel ist *APOLOGY* (USA 1986, Robert Bierman):

Eine New Yorker Künstlerin sammelt auf ihrem Anrufbeantworter Schuldbekanntnisse für eine Kunstaktion. Statt, wie erwartet, kuriose Banalitäten und alltägliche Kleinigkeiten hört sie Geschichten über Vergewaltigung, Inzucht und Mord: ein Massenmörder macht sie zu seiner Vertrauten. Doch das bleibt sie nicht lange...

### *Der falsche Zeuge*

Bekanntlich sagen nicht alle Zeugen die Wahrheit. Manchmal sind die Zeugen auch gar keine, was allerdings nicht immer heißt, daß sie die Unwahrheit sagen. Die Geschichte vom vorgeblichen Zeugen gibt es in verschiedenen Varianten. In *EYE WITNESS* beispielsweise gibt ein junger Mann, der einen asiatischen Geschäftsmann ermordet fand, gegenüber einer Fernsehreporterin vor, mehr zu wissen, als er bei der Polizei ausgesagt hat, weil er sich in die Frau verliebt hat. Beide geraten so ins Visier der Täter.

Eine andere Variante ist die des "Ersatz-Zeugen", wie z.B. in *THE BEDROOM WINDOW* (USA 1987, Curtis Hanson):

Terry Lambert hat ein Verhältnis mit der Frau seines Chefs. Eines Nachts sind sie in seiner Wohnung zusammen. Während er gerade im Bad ist, hört die Frau von der Straße her Hilfeschreie eines Mädchens, das von einem jungen Mann über-

fallen wird. Durch das Fenster sieht sie den Täter, der flieht, als er die Zeugin bemerkt. Als wenig später eine Frau, vermutlich von demselben Täter, getötet wird, drängt Terry seine Geliebte, der Polizei eine Beschreibung des Mannes zu geben. Die weigert sich aber, weil sie die Konsequenzen fürchtet. Terry entschließt sich spontan, statt ihrer den Zeugen zu spielen. Zu Anfang gelingt ihm das noch, doch vor Gericht wird der falsche Zeuge demontiert. Bald wird er sogar selbst des Mordes verdächtigt, weil er sich bei der Beobachtung des vermutlichen Täters in der Nähe eines weiteren Opfers aufgehalten hat. Aus dieser üblen Lage kann er sich nur mit Hilfe des Mädchens, das vor seinem Haus überfallen wurde, retten. Sie spielt den Köder für den psychopathischen Mörder...

Die Telefon-Variante wäre zum Beispiel: Jemand gibt sich fälschlich am Telefon als Zeuge aus. Auch diese Kernidee läßt verschiedene Variationen zu: Jemand gibt sich gegenüber der Polizei anonym als Mitwisser aus, um sich aufzuspielen; jemand gibt sich gegenüber dem vermutlichen Täter als Zeuge aus, um ihn aus der Deckung zu locken; jemand gibt sich gegenüber dem Täter fälschlich als Zeuge aus, um ihn zu erpressen usw. Eine in der Grundidee interessante Variante ist der Plot von *I SAW WHAT YOU DID* (USA 1965, William Castle):

Als die Schwestern Kim und Juliet für zwei Tage allein zu Hause bleiben müssen, verbringen sie den ersten Abend zusammen mit Lisa, einer Freundin von Kim. Zum Zeitvertreib spielen sie ein Telefonspiel: sie rufen verschiedene zufällig ausgewählte Teilnehmer an und verwickeln sie in ein Gespräch. Dabei geraten sie auch an den erfolglosen Filmemacher und Musiker Adrian Lancer, der gerade mit seiner Freundin eine Auseinandersetzung hat. Er will sich mit ihr verloben, doch sie weist ihn ab. Während die Mädchen auf der anderen Seite nur laut die Tonbandaufnahme einer Komposition von Adrian hören, bringt er seine Freundin um. Da seine Freundin das Gespräch angenommen hatte, bemerkt er erst, als er den Hörer neben dem Telefon liegen sieht, daß es möglicherweise für den Mord einen Zeugen gibt. Als er fragt, wer am anderen Ende sei, legen die Mädchen auf.

Etwas später bekommt das Telefonspiel eine neue Wendung: Sie rufen wieder verschiedene Telefonnummern an und sagen: "Ich habe alles gese-

hen und weiß, wer Sie sind." Die Reaktionen sind amüsant.

Da Kim noch keinen Freund hat, drängt Lisa sie, den Mann, dessen Musik sie so interessant fand, noch einmal anzurufen. Als Adrian, der mittlerweile die Leiche seiner Freundin am Stadtrand vergraben hat, an den Apparat geht, fällt Kim nicht besseres ein, als zu sagen: "Ich habe alles gesehen und weiß, wer Sie sind." Adrian, geschockt, will wissen, wer anruft. Das Mädchen will sich später noch mal melden...

Es lohnt nicht, die Geschichte weiter zu erzählen, weil sie von jetzt ab völlig aus den Fugen gerät. Die Kernidee des Plots ist zwar interessant, die Ausführung in diesem Film aber miserabel: Schon die Exposition ist langweilig und umständlich; Dialoge, Charakterzeichnung und Handlungsmotivation sind dilettantisch; unmotiviert, leerlaufende Schock-Effekte sowie eine nervige "Thriller"-Musik versuchen da Suspense zu erzeugen, wo er mit der Geschichte selbst nicht mehr herzustellen ist.

Mit dem Telefonspiel wird ein im Thriller wie in der Komödie häufiges Telefon-Motiv verwendet, das der anonymen Kontaktaufnahme. Im Thriller hat es, wie zu erwarten, meist mörderische Konsequenzen. In *PARTY LINE* (USA 1988, William Webb) beispielsweise ködert ein Mörderpaar seine Opfer über die "Party Line" einer Telefongesellschaft, die eingerichtet wurde, damit die Fernsprechteilnehmer sich kennenlernen und verabreden können. In *DON'T TALK TO STRANGE MEN* (USA 1962, Pat Jackson) gerät, wie es der Titel ahnen läßt, ein junges Mädchen an einen Frauenmörder. Ebenso in *THE FANTASIST* (USA 1986, Robin Hardy).

Die Anonymität des Telefonats mit Unbekannten garantiert nicht nur psychopathischen Mördern Schutz. In der Komödie *JULIA HAS TWO LOVERS* (USA 1991, Bashar Shbib) ist es die angerufene Frau, die diese Situation genießt. Julia wurde, nach zwei Jahren des Zusammenlebens, von ihrem Freund mit einem Heiratsantrag beehrt. Sie wolle sich das überlegen, antwortet sie dem frustrierten Freund. Kurz darauf erhält sie den Anruf eines Unbekannten, der sie in ein langes Gespräch verwickelt, in dem sie sich zu intimen Geständnissen provozieren läßt. Doch das Telefonat war nicht so zufällig, wie sie glaubte, und am nächsten Abend steht der Unbekannte, wie verabredet, vor ihrer Tür...

Unbekannte, möglicherweise falsche, vorgetäuschte oder vertauschte Identität bietet narrative *Grundsituationen*, die in Komödien- wie in Thriller-Plots brauchbar sind. Was in einem Plot wesentlich ist, sind die logischen Möglichkeiten von Handlungsmotiven, die realen Handlungsverläufe und die dominanten Erzähltechniken. Telefon-Situationen, dramatische wie komische, können als Kernideen fungieren, als Ausgangspunkte für die Entwicklung eines

Plots, der sich allerdings durch anderes und mehr als nur durch die narrativen Möglichkeiten des Telefonats definiert.

### **Literatur**

Möller-Nass, Karl-Dietmar (1986) *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAkS Publikationen.