

Heinz-Jürgen Köhler / Hans J. Wulff Filmtelefonate

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Telefonbuch. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Telefons*. Hrsg. v. Stefan Münker u. Alexander Roesler. Frankfurt: Suhrkamp 2000, S. 125-141 (=Edition Suhrkamp. 2174.).
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/9-25>.

“Wenn ich mich je wieder für einen Mann interessieren sollte, sei so nett und erschieß‘ mich.“ Melanie (Michelle Pfeiffer) und Jack (George Clooney) kennen sich erst wenige Minuten und hassen sich schon. Melanie ist eine alleinerziehende Mutter, die es schafft, ihren Beruf als Architektin und die Erziehung ihres fünfjährigen Sohnes unter einen Hut zu bringen – dank eines filigran geplanten Tagesablaufes. An diesem Tag aber wird der Ablauf durcheinander gebracht: von Jack, einem vermeintlichen Schlawiner und Playboy, der auf jeden Fall ein etwas unorganisierter Mensch ist. Er lebt getrennt von seiner Frau und muss heute ausnahmsweise auf ihre gemeinsame Tochter aufpassen, die mit Melanies Sohn in die gleiche Klasse geht. Jack sollte Melanie anrufen wegen des gemeinsamen Schulwegs der Kinder. Er ist aber spät dran und hat dies vergessen. Melanie hat treu auf den Anruf gewartet und ist nun ebenfalls spät. Die Folge der ganzen Konfusion: Die Erwachsenen und die Kinder stehen vor dem verschlossenen Schultor, die Kinder haben den Ausflug verpasst. Das heißt: Jack und Melanie müssen sich an diesem Arbeitstag um ihre Kinder kümmern. Den Satz über ihr weiteres Verhältnis zur Männerwelt (den sie – wir ahnen es – bald zurücknehmen wird), sagt Melanie am Telefon zu ihrer Schwester, während sie in einem Taxi mit Jack und den Kindern sitzt. Tatsächlich richtet er sich jedoch an niemand anderen als Jack. Der kontert die Attacke seinerseits mit einem Telefonat. “Welche Farbe hat Dein Höschen?”, fragt er eine vermeintliche Geliebte – in Wahrheit ist sein Chef dran.

TAGE WIE DIESER... (Days Like This, USA 1996), der Film, aus dem diese Szene stammt, ist eine moderne Fassung der vielfach erzählten Spencer Tracy/Katherine Hepburn-Geschichte von der weiblichen Kratzbürste und dem männlichen Brummbar, die sich erst nicht ausstehen können, aber schließlich doch ihr Herz füreinander entdecken. Und er ist einer der Handy-Filme. Die Kinder vertauschen die Mobiltelefone der Erwachsenen, so dass die beiden Streitähne nicht voneinander loskommen, bis die Geräte zurückgetauscht sind. Außerdem erfährt jeder eini-

ges über den anderen anhand der eingehenden Anrufe. In diesem Film reicht das schiere Vertauschen der Handys. In BETTGEFLÜSTER (Pillow Talk, USA 1959) musste eine technische Störung her, aufgrund derer die Telefonanschlüsse der prüden Doris Day und des Playboy Rock Hudson versehentlich zusammengeschaltet waren. Das Ergebnis indes war sehr ähnlich.

Im Umgang mit dem Telefon spiegelt sich in TAGE WIE DIESER... der Charakter der Personen wider. Das Handy ist für Kontroll-Freak Melanie ein wichtiges Instrument zum Organisieren, Verabreden, Hilfe-rufen. Sie führt private Anrufe mit ihrer Mutter und ihrer Schwester, in denen es aber immer auch um das Organisieren der Kinderbetreuung geht. Jack, der bekannte und umstrittene Kolumnist einer New Yorker Tageszeitung, führt im Film überhaupt keine Privatgespräche. Das Telefon ist für ihn ein reines Arbeitsgerät und ein sehr wichtiges dazu. Für eine am Vortag erschienene Geschichte über Korruption in der Stadtverwaltung braucht er dringend weitere Zeugen – für den Fall, dass diese sich nicht finden, hat sein Chef schon mit Kündigung gewinkt. Diese Zeugen sucht Jack natürlich per Telefon.

Der Journalismus ist einer der Berufsstände, in denen das Telefon ein elementares Arbeitsinstrument darstellt. Telefone spielen in den diversen Journalisten-Filmen eine zentrale Rolle (SEIN MÄDCHEN FÜR BESONDERE FÄLLE, His Girl Friday, USA 1940; DIE UNBESTECHLICHEN, All The Presidents Men, USA 1976; THE INSIDER, The Insider, USA 1999). Eine weitere besonders telefon-orientierte “Branche” ist das Gangstertum. John Gabree rechnet in seinem Buch “Der klassische Gangster-Film” das Telefon neben “Autos” und “Schießeisen” zu einem der Arbeitsmittel des Gangsters – einem überdies, das auch über dessen Modernität und Technikverständnis Auskunft gibt. In SCARFACE (Scarface, Shame Of A Nation, USA 1932), der Quasi-Biografie von Al Capone, “erschießt” Gangster Angelo (Vince Barnett) wütend den Telefonapparat, als er vom Gesprächspartner am anderen Ende der Leitung gemäßregelt

wird. Zwischen dem Telefon und dem Anrufer kann dieser Kriminelle nicht unterscheiden.

Höflichkeit

Der Austausch von Beleidigungen von Melanie und Jack in TAGE WIE DIESER... basiert auf einem Kodex an Verhaltensregeln, die sich rund ums Telefon eingebürgert haben. Wer telefoniert, den spricht man nicht an. Diese Regel der Höflichkeit datiert aus einer Zeit, als das Telefonat teuer war, umständlich und selten. Und als man sich oft genug freute, dass die Verbindung überhaupt zustande kam. Die fernmündliche Unterhaltung hat auch heute noch Vorrang vor der von Angesicht zu Angesicht. Das geht kurioserweise soweit, dass derjenige, der persönlich zu Besuch da ist, warten muss, wenn der Gastgeber ans Telefon geht. Das Telefongespräch steht immer noch unter der Vermutung, wichtiger zu sein als das persönliche, obwohl es inzwischen so alltäglich und vertraut ist wie das Gespräch vis-à-vis.

Das Telefongespräch genießt einen besonderen Intimitätsschutz: Wenn einer telefoniert, geht der andere aus dem Zimmer heraus oder vermeidet es zumindest, allzu offensichtlich zuzuhören. Offen Bezug zu nehmen auf ein mitgehörtes Telefongespräch gilt als grobe Unhöflichkeit. Und deswegen kann Melanie Jack beleidigen, ohne Widerspruch erwarten zu müssen. Die beiden sitzen in einem Taxi, zusammen auf engstem Raum, dem im Moment keiner entfliehen kann, jeder ist gezwungen, des anderen Gespräch mitanzuhören. Die Regeln der Höflichkeit verlangen nun aber, dass Jack so tut, als habe er die indignierte Zeile nicht gehört. Und er reagiert mit der gleichen Doppelbödigkeit, indem er Melanie an einem ebensolchen Gespräch teilhaben lässt, das darüber hinaus auch noch sexuellen Inhalts ist und auf das Bezug zu nehmen, sich für sie dadurch auch noch aus einem zweiten Grund verbietet, zumindest vor den Kindern.

Der Kanon an Verhaltensregeln wird durch das massive Aufkommen von Handys aufgeweicht. Die Höflichkeit denen gegenüber, die den Raum mit dem Telefonierenden teilen, geht zurück. Der Handy-Telefonierer trägt gleichsam ein Bündel an Möglichkeiten kommunikativer Verbindungen mit sich – so als blieben die anderen, die er gerade körperlich verlassen hat, bei ihm. Oder als seien, die die er gleich treffen wird, schon da: Der Bahnsteig steht voller

Handy-Telefonierer, die einander kaum beachten und zu Hause Bescheid geben, dass sie sich auf den Abendtermin freuen oder dass der Zug Verspätung haben wird. Ob sie persönlich miteinander sprächen, wenn keine Handys da wären, muss allerdings dahingestellt bleiben.

Wahrnehmungsraum, Kommunikationsraum

Das Telefon überbrückt den Raum. Man spricht mit jemandem, hört die tatsächliche (wenn auch manchmal verzerrte) Stimme von jemandem, der gegebenenfalls am anderen Ende der Welt ist. Zugleich entückt das Telefon den Sprecher teilweise aus seiner eigenen Umgebung: Durch den genannten Verhaltenskodex kommuniziert er nicht mehr mit ihr. Jemand kann mit mir im Zimmer sitzen und mit Australien telefonieren. Mit mir teilt der Telefonierende einen Wahrnehmungsraum: Beide sehen wir das Zimmer, in dem wir sitzen. Mit dem australischen Pendant teilt er einen Kommunikationsraum, nur mit diesem spricht er, nicht mit mir. Beim Vis-à-vis-Gespräch hingegen fallen die beiden Räume zusammen.

Das Auseinanderfallen von Wahrnehmungs- und Kommunikationsraum ist eine Grundbedingung des Telefonierens mit einem stationären Apparat. Es bedeutet, dass Anrufer und Angerufener sich nicht sehen – und gehört so sehr zum Telefonieren dazu, dass ein ausnahmsweise möglicher Augenkontakt mit dem Telefonpartner unter Umständen sogar bewusst vermieden wird. In ZU SCHÖN FÜR DICH (Trop Belle Pour Toi!, Frankreich 1990) versucht eine Frau einem Mann im Büroraum nebenan ein Liebesgeständnis zu machen. Es trennt sie nur eine Glasscheibe, sie könnten sich sehen – und doch dreht die Frau sich weg und schaut mit dem nichts registrierenden "Telefonblick" in die Ecke. Bewusst hat sie für ihr Geständnis den distanzierteren Weg übers Telefon gewählt und passt sich nun auch dessen Bedingungen an, beziehungsweise schafft diese künstlich.

Die Kommunikation am Telefon selbst handelt allerdings durchaus auch vom Raum, in dem die Telefonierenden sich befinden. Man stellt sich vor, wo der Telefonpartner ist, wo das Telefon in seiner Wohnung steht. Bei Handy-Gesprächen stehen die Räume des einzelnen nicht mehr fest. Nicht von ungefähr lautet die Standard-Eröffnungsfrage solcher Telefonate: "Wo bist Du gerade?" Man fragt oder ver-

sucht aus der Geräuschkulisse im Hintergrund zu schlussfolgern. Man weiß nicht, wo der Gesprächspartner gerade ist. Manchmal ist er sehr nah: Die Anekdote erzählt von einem, der seinem Partner durchs Handy sagt: "Ich hör' jetzt auf, ich seh dich kommen!" Kommunikations- und Wahrnehmungsraum kommen gleich zur Deckung – es ist an der Zeit, das Telefongespräch zu beenden und persönlich weiter zu reden.

Regisseur Sydney Pollack spielt in seinem Melodram *BEGEGNUNGEN DES SCHICKSALS* (Random Hearts, USA 1999) mit dem Konstrukt des Kommunikationsraumes. Die von Harrison Ford und Kristin Scott Thomas gespielten Hauptpersonen haben ihre Ehepartner bei einem Flugzeugabsturz verloren. Die beiden Verunglückten, so stellt sich allmählich heraus, hatten ein Verhältnis miteinander. Sie trafen sich in einer Wohnung, in der auch jetzt nach ihrem Tod noch ein Telefon mit Anrufbeantworter steht. Gleich zu Anfang des Films klingelt dort das Telefon, ohne dass der Zuschauer wüßte, um wessen Wohnung und wessen Telefon es sich handelte. Der Kommunikationsraum ist hier als wirklicher Raum vorhanden – und als nur noch technisches Symbol einer Liebe.

Der erste Film, der menschliche Kommunikation vollständig auf die Ebene von Telefon und Handy verlegte, war wohl *HIER SPRICHT DENISE* (Denise Calls Up, USA 1995). Er erzählt von sieben Freunden. Die meisten sind Yuppies und telefonieren mit schnurlosen Apparaten oder Handys. Denise ist eine Außenseiterin und spricht von der Telefonzelle aus. Barbara und Jerry praktizieren Sex am Telefon, Denise bekommt ein Kind von Martin, dessen Sperma sie aus der Samenbank hat. Linda regelt alle Dinge von Telefon aus. In ihrer Wohnung stapeln sich die telefonisch bestellten Salatplatten. Zu ihrer Party war niemand gekommen, alle hatten abgesagt. Telefonisch. Sieben Menschen, die ständig miteinander reden und sich doch nie sehen. Die den kommunikativen Raum der Begegnung vollständig als Telefon-Raum erobert haben und die Gegenwart des Leibraums – des Wahrnehmungsraums – aufgeben. Natürlich: Die Transformation des handelnden Menschen zu einer Größe, die sich nur noch im imaginären Raum der Telefon- oder neuerdings der Internet-Kommunikation bewegt, kann nie ganz gelingen. Eindeutig aber handelt *HIER SPRICHT DENISE* von einer Virtualisierung der interpersonellen Beziehungen, für die die Unmittelbarkeit der Begegnung keine zentrale Bedeutung mehr hat. Daraus entsteht eine formale, ebenso tech-

nische wie ästhetische Distanz zwischen den Interagierenden, die zutiefst melancholisch wirkt. Der Augenkontakt, die Kommunikation über Gesten – sie gehen verloren.

split screen

Das visuelle Medium Film, das Personen und Räume darstellt, hat für das Auseinanderfallen von Wahrnehmungs- und Kommunikationsraum die Form des *split screen* gefunden. Jemand geht ans Telefon, die Verbindung kommt zustande und der Gesprächspartner erscheint in einem zweiten Bild auf der Leinwand. In *HARRY UND SALLY* (When Harry Met Sally, USA 1989) wird dieser Effekt noch einmal verdoppelt. Harry (Billy Crystal) und Sally (Meg Ryan), die doch eigentlich nur Freunde sind, haben eine Liebesnacht miteinander verbracht. In ihrer Gefühlsverwirrung ruft nun jeder von beiden seinen besten Freund an, Harry ruft Jess an und Sally Marie. Die beiden wiederum sind miteinander verheiratet und liegen zu dieser frühen Stunde noch im Bett. Auf jeder Seite des ehelichen Doppelbetts steht ein Telefon, beide Apparate klingeln, Jess und Marie heben ab – und links und rechts wird jeweils das Bild von Harry bzw. Sally "dazugeschoben": Vier Menschen sind nebeneinander im Bild – drei von ihnen noch im Bett – in drei verschiedenen Bildern. Jess und Marie im gleichen Wahrnehmungsraum teilen jeweils mit einer anderen Person den Kommunikationsraum. Nachdem Harry und Sally nach einer für beide befremdlichen Nacht geradezu fluchtartig verlassen hat, laufen ihre beiden Anrufe doch wieder am gleichen Ort zusammen. Wer mag, kann darin ein Symbol sehen, dass Harry und Sally doch zusammengehören. Aber das ist ja eigentlich von vornherein klar.

Der unbekannte Anrufer

Solange sich die Telefonpartner nicht sehen, genießt der Anrufer den Schutz der Unsichtbarkeit und – wenn er sich gar nicht oder mit falschem Namen meldet – den der Anonymität. Was man von Angesicht zu Angesicht nicht wagt, wagt man womöglich am Telefon. Der vermeintlich unattraktive Allen (Philip Seymour Hoffman) in *HAPPINESS* (Happiness, USA 1998) lebt seine sexuellen Phantasien am Telefon aus. Im Hausflur traut er sich nicht, seine modelhaft schöne Nachbarin Helen (Lara Flynn Boyle) anzusprechen. Anonym am Telefon traut er sich nicht

nur zu reden, er hat virtuell den Sex mit ihr, den er real nie haben wird. Er erniedrigt sie gleichzeitig und versucht so seine Macht zu demonstrieren. Der unbekannt bleibende Anrufer hat einen Informations- und damit auch einen Machtvorsprung: Er bleibt im Dunkeln, kennt aber die Identität seines Gesprächspartners.

Eine besondere Variation erhält diese Konstellation bei *call-in-shows* im Radio. Der Unbekannte ruft den ihm vom Rundfunk bekannten Moderator an. Gleichzeitig wird dieser Anruf an zehntausend Haushalte weitergeleitet. *Call-in-shows* bieten dem Anrufer die Möglichkeit, Hilfe, einen Rat zu bekommen oder sich öffentlich zu äußern. Er wird nicht gesehen, kann einen falschen Namen nennen oder "für einen Freund" fragen. Und das ebenso *in realiter* (DR. ERWIN MARCUS, NDR; DOMINAN, WDR, wird sogar im Fernsehen gesendet) wie im Kino.

Ratschläge in Herzensdingen bieten die von Genevieve Bujold bzw. Katja Riemann gespielten Figuren in *CHOOSE ME - SAG JA* (Choose Me, USA 1994) bzw. *STADTGESPRÄCH* (BRD 1995). In beiden Fällen ist das Versteckspiel indes ein beiderseitiges, auch die Ratgeberinnen verbergen sich hinter einer Maske: der der Expertin in Liebesdingen (Dr. Love heißt Genevieve Bujolds Radio-Ego). Die Praxis jedoch sieht anders aus: Im wirklichen Leben haben die Frauen große Schwierigkeiten, ihr Glück zu finden.

In *SCHNEE IN DER NEUJAHRSNACHT* (BRD 1999) will ein Ex-Knacki über Telefon und Radio in der Silvesternacht zum Jahr 2000 etwas über seine Besserung zum guten Menschen erzählen. Doch sein angekündigter Anruf bleibt aus, auf unverschuldete Weise ist er schon wieder auf die schiefe Bahn geraten. In *TALK RADIO* (Talk Radio, USA 1988) bietet ein Radiomoderator dem Thrill und vor allem der Quote wegen aggressiven, rechten Fanatikern ein Podium, ihre wirren Ideen unters Volk zu bringen. Als er sich *live* im Rundfunk über ihre Ideen lustig macht, geben sie ihr Inkognito auf, lauern ihm auf und schlagen ihn zusammen.

Die Anonymität des Telefons treibt die von Whoopi Goldberg gespielte Hauptfigur auf eine verrückte Spitze. Als arbeitslose Schauspielerin sitzt sie in *TELEFON* (Telephone, USA 1988) den ganzen Film über in einem Apartment und telefoniert, wobei sie mit ihrer Stimme eine wilde Camouflage betreibt:

Sie meldet sich als Inderin, Irin, Chinesin, Vietnamesin usw.

Telefonsex

Der Paradefall des unbekanntes Anrufers ist indes der Telefonsex – eine sexuelle Spielart, anonym, sauber, ohne Körperkontakt und ohne Aids-Risiko. Beim Telefonsex können beide beteiligte Seiten "schummeln": Der Anrufer kann sich als attraktiver beschreiben als er ist, die Service-Dame kann ihr Telefon-Ego ganz nach den vermeintlichen Kundenwünschen formen. Das Ich braucht sich nicht zu stellen, sondern kann sich maskieren, kann mit Pseudonymen und wunschhaften Pseudo-Ichs auftreten. Es ist ihm nicht anzusehen, ob es die Wahrheit sagt. Die vollkommen imaginären Identitäten, die in den Chat-Rooms des Internets gelegentlich auftreten, sind nur eine Extremform eines Identitätsspiels, das auch schon am Telefon gespielt werden kann.

Manchmal ist die Maskerade eine Maßnahme, den Kommunikations- und Geschäftspartner nicht zu irritieren, ein Teil des geschäftlichen Verhältnisses: In Spike Lees *GIRL 6* (Girl 6, 1996) haben die schwarzen Damen des Telefonservicé die strikte Anweisung ihrer Firma, sich als Weiße auszugeben. Manchmal dominiert das imaginäre, am Telefon vorgespiegelte Ich die reale Person: In dem deutschen TV-Film *ICH, DER BOSS* (1995) wird ein Autodieb (Jan Josef Liefers) für ein Wirtschaftsgenie gehalten – bloß weil er dessen Handy hat.

Die Interaktionspartner tragen eine Tarnkappe: Realität und Wunschwelt fallen so deutlich auseinander. Die Arbeitswelt der telefonierenden Frauen zeichnet Lee in *GIRL 6* als helles sauberes Großraumbüro. Die Anrufer hingegen zeigt er in videohaft gerasterten Bildern in düster-schmuddeligen Umgebungen. Das titelgebende "Girl 6" steigt neu ein ins Geschäft, absolviert einen Crash-Kurs im Stöhnen und hat schon bald treue Stammkunden. Doch Realität und Fantasie geraten bei der etwas naiven Frau bald durcheinander: Sie verabredet sich mit einem sympathisch klingenden Kunden – und gerät an einen perversen Psychopathen. Ein ebensolcher ist die Titelfigur in dem deutschen Thriller *DER KALTE FINGER* (1996). Der "kalte Finger" ist Stammkunde in einer Telefonsex-Agentur. Service-Dame Conny erzählt ihm dort pornografisch-sadistische Geschichten, die er anschließend in tödliche Realität umsetzt. Als zwei Frauen-

leichen gefunden werden, ahnt Conny die Wahrheit und alarmiert die Polizei, die sie dann als Lockvogel für den Killer einsetzt. In *INTIMATE STRANGER* (Intimate Stranger, USA 1991) arbeitet die blonde Sängerin Cory ("Blondie"-Sängerin Debbie Harry) nebenberuflich als Telefonsex-Dame und gerät ebenfalls an einen wahnsinnigen Mörder.

Die Anbieterinnen des Telefonsex in all diesen Beispielen sind gute, rechtschaffene Frauen. Robert Altman stellt in seinem großen episodischen Zeitporträt *SHORT CUTS* (Short Cuts, USA 1993) den Telefonsex in eine Reihe mit anderen Arbeiten, die eine Hausfrau und Mutter tut. Die von Jennifer Jason Leigh verkörperte junge Frau bügelt, versorgt ihr Kind – und murmelt nebenher gelassen Schweinereien ins Telefon. So "normal" also die weiblichen Anbieterinnen, so sehr sind demgegenüber die männlichen Telefonsex-Nachfrager dubiose, mindestens moralisch zweifelhafte Gestalten und oftmals psychopathische Mörder. Integere, aber eben einsame Männer kommen als Nutzer von Telefonsex im Grunde nicht vor. Sie böten allerdings wohl auch wenig dramaturgisches Potential, beziehungsweise wären dies dann andere Geschichten: Sie bewegten sich nicht mehr in der Nähe zu Spekulation, Kolportage und Thrill, sondern handelten von Einsamkeit und Verzweiflung. Dem Telefonsex im Film indes haftet immer noch der Ruch des Verderblichen und Zweifelhafte an.

In dem spanischen Film *EINE GANZ HEISSE NUMMER* (Boca a boca, 1995) gibt es den ungewöhnlichen Fall eines männlichen Telefonsex-Anbieters. Der arbeitslose Schauspieler Victor (Javier Bardem) muss einen Job bei einer Telefonsex-Agentur annehmen – und stolpert prompt in intersexuelle Probleme. Er hat einen männlichen und einen weiblichen Stammkunden: Bill und Amanda. Victor "verliebt" sich in die Stimme von Amanda, trifft sich mit ihr und stellt fest, dass sie die Ehefrau von Bill ist.

Schockanrufe

Die wohl perfideste Art des anonymen Anrufers ist der Schockanrufer. Der reale Fall des Thomas S. löste 1986 in der DDR Verstörung aus. Der 20-Jährige aus der Berliner Plattenbausiedlung Marzahn hatte von öffentlichen Telefonzellen aus wahllos Nummern angerufen. Erreichte er Kinder, die allein zu Hause waren, verwickelte er sie in Gespräche und

zwang sie zu lebensgefährlichen Spielchen. Ein Junge sollte einen Elektrorasierer in eine Wasserschüssel werfen und dann selbst ins Wasser greifen, ein anderer seiner Schwester eine Schlinge um den Hals legen. Die Drohung bei Nichtbefolgen: Geldstrafen für die Eltern.

1991 wurde dieser Fall bis in Details exakt für die aus der DDR Krimi-Reihe *POLIZEIRUF 110* verfilmt. *MIT DEM ANRUF KOMMT DER TOD* lautete der Titel der Episode, die durch die inzwischen geschehene politische Umwälzung – den Fall der Mauer – eine weitere Konnotation bekam. Den "definitiv gültigen Wendekrimi", der "die Verstörung und Entwurzelung der Ostbürger von innen aufraut" nannte der Berliner *Tagesspiegel* den Film. Jörg Schüttauf spielt den Täter darin als einen schüchternen Zu-kurz-Gekommenen, der sich ein selbstbewußtes und machtvolleres Telefon-Ego geschaffen hat, das ihm einen Genuss daran vermittelt, andere zu manipulieren, ohne die Konsequenzen zu bedenken.

Ständige Erreichbarkeit

Wer vorgibt, immer erreichbar sein zu müssen, demonstriert damit seine Wichtigkeit. Das kam schon beim Festnetz-Telefon zum Tragen: In Woody Allens *MACH'S NOCH EINMAL, SAM* (Play it again, Sam, USA 1972) stürmt Dick Christie (Tony Roberts) in jeder neuen Situation an das nächsterreichbare Telefon und gibt seinem Büro die Nummer durch, unter der er nun erreichbar ist. Ein *running gag* des Films, denn kein einziger ruft ihn jemals an. Im Handy-Zeitalter muss niemand mehr durchgeben, wo er erreichbar ist – mit dem mobilen Telefon ist er überall zu sprechen. Und trotzdem ruft bei manchen Leuten niemand an. Mit den Handys kamen auch bald Agenturen auf, die einen anrufen, einfach so, ohne Grund, nur damit das Ding mal klingelt.

Hier offenbart sich die ganze Ambivalenz des Telefons. Wer ständig telefonisch erreichbar ist, kann ständig mit Freunden reden und Verabredungen treffen. Wer aber ständig erreichbar ist und doch nie angerufen wird, ist ein einsamer Mensch. Eine bittere Karikatur eines einsamen, ganz aufs Telefon fixierten Menschen findet sich in *ZU SCHÖN FÜR DICH*: Eine Frau ist verlassen worden und nur noch ein Schatten ihrer selbst. Sie wartet auf den Anruf des zurückkehrenden Liebhabers und nimmt ihr Telefon überall

mit hin – und merkt doch nicht, dass die Telefonschnur abgerissen ist. Eine Umkehrung dessen gibt es in der *amour fou*-Geschichte DIE FRAU NEBENAN (La Femme d'acôté, F 1981). Gérard Depardieu und Fanny Ardant als frühere Liebende treffen sich nach Jahren wieder, sie wohnen nun zufällig Tür an Tür und ihre Gefühl scheinen wieder aufzuleben. Einmal will er sie anrufen, doch es ist besetzt – sie versucht nämlich gerade ihrerseits, ihn anzurufen. Ein schönes Bild für die Unmöglichkeit ihrer Liebe, das Regisseur Francois Truffaut hier findet.

Das Handy erlebte eine kurze Phase, in der es als Statussymbol angesehen wurde – im Film so wie im Leben. Diese Phase ist offensichtlich inzwischen vorbei, das Handy wird als scheinbar notwendiges Übel geduldet oder sogar als lästig und angeberisch empfunden. Ein Film aus Hochphase des Handys ist CLUELESS – WAS SONST! (Clueless, USA 1995), die Geschichte zweier 16-jähriger Mädchen auf einer High School in Beverly Hills, die man durchaus auch als Parodie auf die Teenie-Fernsehserie BEVERLY HILLS, 90210 sehen darf. Cher (Alicia Silverstone) und Dionne sind ihr ihrer Schule die "Geschmackspolizei": Sie bestimmen, was *hip* ist und was nicht. Das Handy dient hier als eine Art modischer Code. Eine Funktion, die auch die Mode- und Accessoire-Industrie bedient mit der Produktion bunter Deckschalen und modischer Handy-Täschchen. Die beiden Mädchen jedenfalls haben das Handy zum schicken Accessoire erklärt und telefonieren von Klassenzimmer zu Klassenzimmer – und hören auch nicht auf damit, als sie im Flur der Schule nebeneinander hergehen. Ein Beispiel aus Deutschland: In WORKAHOLIC (1995) gehört das Handy ebenso zum schicken *life style* eines Yuppies (Tobias Moretti) wie die scheinbar geradewegs aus *Schöner Wohnen* herausgefallene Einrichtung seines Apartments.

Horror und Thrill

Das Klingeln des Telefons an sich ist bereits ein Spannungselement. Ein plötzliches Klingeln – wer mag dran sein? (Durch Displays, die die Nummer des Anrufers anzeigen, kann man diese Frage mittlerweile beantworten, ohne den Hörer abzunehmen.) Sergio Leone setzte dieses Spannungsmittel in ES WAR EINMAL IN AMERIKA (Once Upon a Time in America, USA 1984) effektiv ein. Gleichsam als akustischer *flash forward* klingelt das Telefon mehrere Filmsequenzen und mehrere Zeitebenen hindurch.

Mehrmals wird ein Telefonhörer abgenommen, ohne dass es *dieses* Telefon wäre.

Das Telefon als Medium, das Meldungen von draußen nach drinnen und *vice versa* trägt – die Kunde von Gefahr hinein, den Ruf nach Hilfe hinaus. Davon erzählt Anatole Litvaks Thriller DU LEBST NOCH 105 MINUTEN (Sorry, Wrong Number, USA 1948; Remake: Sorry, Wrong Number (Mit dem Tod verbunden); USA 1989, Tony Wharmby). Wie in BETTGEFLÜSTER hört eine Frau aufgrund einer Störung etwas, das sie nicht hören soll, doch das Gehörte ist ungleich brisanter. Leona (Barbara Stanwyck) ist ein hypochondrisch-paranoides Nervenwrack, von einer Krankheit ans Bett gefesselt. Das Telefon ist ihre einzige Verbindung zur Außenwelt. Zufällig gerät sie in ein Telefongespräch, in dem zwei Männer die Ermordung einer Frau erörtern. Und bald merkt sie, dass es sich bei dem beabsichtigten Opfer um niemand anderes als sie selbst handelt. Ihr Mann ist ein Spieler und Weichling, der sie nur ihres Geldes wegen geheiratet hat. Er hat alles verspielt und wird überdies erpresst. Die Lebensversicherung seiner Frau zu kassieren, scheint ihm der einzige Ausweg aus seiner Misere zu sein. Bis zum bevorstehenden Attentat bleiben Leona keine zwei Stunden mehr, in denen sie per Telefon versuchen muss, Hilfe zu holen. Die Polizei hilft ihr nicht weiter, zu oft hat sie den Beamten schon falsche Geschichten erzählt. Sie ruft ihren Gatten an, um ihn von seinem Vorhaben abzubringen. Als der nach einem Sinneswandel schließlich zurückruft, ist es zu spät. Er hört nur noch einen Schrei...

Der Draht nach draußen

Das Telefon ist der Draht nach draußen, die Möglichkeit, in einer Bedrohungssituation Hilfe zu holen. Wird dieser Draht gekappt, steigt die Bedrohung. Das Durchschneiden der Telefonschnur ist ein geradezu ikonografisches Bild der Bedrohung und des Isoliert-Seins. Dieser Situation kann ein Einzelner ausgesetzt sein, wie die von Audrey Hepburn gespielte Blinde in WARTE, BIS ES DUNKEL WIRD (Wait until Dark, USA 1967), oder eine Gruppe von Menschen, wie die Beamten und die zufällig Anwesenden in einem Polizeirevier in John Carpenters DAS ENDE (Assault on Precinct 13, USA 1976).

Je strenger die Isolation, desto größer die Bedrohung – und desto wertvoller ist auch der Draht nach drau-

ßen. Der deutsch-österreichische Thriller *KALIBER DELUXE* (1999) entwirft einen Extremfall der Isolation. Gangster haben sich nach dem missglückten Überfall auf ein Wettbüro in ein einsam in den österreichischen Bergen gelegenes Ferienhaus zurückgezogen. Die Situation des Eingeschlossen-Seins wird noch einmal potenziert in der Figur eines jungen Angestellten des Ferienhausbetreibers: Er war unerlaubt in dem Haus und hat sich vor den Gangstern in einem Schrank versteckt. Der Bursche hat ein Handy in der Tasche, das ihm – wenn er leise spricht – den Kontakt nach draußen ermöglicht. Dessen lautes Klingeln ihn aber auch um ein Haar verrät. Unter den Gangstern ist Misstrauen entstanden. Die Entscheidung, ob einer von ihnen ein Verräter ist, läuft schließlich auf die Frage hinaus, mit wem er heimlich telefoniert hat: mit einem überfälligen Komplizen oder, wie er behauptet, mit seiner Mutter. Und wie stellt man das fest? Mit der Wiederwahltaste. Die aber hat nach einem Festnetzgespräch des Schrankinsassen – das Telefon steht direkt neben seinem “Gefängnis” – eine neue letzte Telefonnummer gespeichert. Auch im virtuellen Kosmos des Telefons kann man sich nicht bewegen, ohne Spuren zu hinterlassen. Das Rettungsgerät Telefon kann unter Umständen auch zum Verhängnis werden.

Horror und Thrill haben durch das Handy einerseits verloren. Da ist keine Telefonschnur mehr, die man durchschneiden kann. Hilfe herbeizurufen, ist mit dem Handy im Prinzip immer möglich, wenn der Akku des Gerätes aufgeladen ist. Wirklich *schnurlos* ist das Handy aber nur einige Tage am Stück. Nicht von ungefähr musste der amerikanische Independent-Hit des Jahres 1999, *BLAIR WITCH PROJECT*, in die noch Handy-freie Zeit des Jahres 1994 zurückdatiert werden. Horror hat andererseits auch gewonnen, wie Horror-Spezialist Wes Craven in der Eingangsequenz von *SCREAM – SCHREI, WENN DU KANNST*

(*Scream*, USA 1998) eindrucksvoll demonstriert. Das portable Telefon erlaubt dem Killer, sich im Garten zu verstecken und das von Drew Barrymore gespielte eingeschüchterte Opfer am Telefon zu beobachten und so seine vermeintliche Allmacht – wiederum die Macht des anonymen Anrufers – zu demonstrieren.

Das Telefon selbst kann schließlich – ganz physisch – zu einer Bedrohung werden. In dem TV-Film *DER HANDYMÖRDER* (BRD 1998) versuchen ausgebildete Killer, einen verurteilten Stasi-Mann durch diffusen Terror freizupressen, u.a. mit Hilfe eines zur Bombe umgebauten Handys, mit dem der Generalbundesanwalt getötet wird. Das Telefon, speziell das Handy, wird hier eingesetzt als ein im Grunde für den normalen Benutzer nicht verstehbares Stück Technik, dem durchaus auch bedrohliche Aspekte innewohnen. In dem kanadischen Thriller *TOD AUS DEM TELEFON* (Bells, 1991) hat ein Bastler eine Apparatur gebaut, mittels derer tödliche Stromstöße durch das Telefon gejagt werden. Wehe dem, der da den Hörer abnimmt!

Literatur

Gabree, John: Der klassische Gangster-Film. München, 1981.

Heim, Ute-Maria: Nicht alles muss zusammenwachsen. In: *Der Tagespiegel*, 24.12.1993.

Mathes, Werner: Telefon-Terror – Bei Anruf Terror. In: *Der Stern*, Nr. 47, 12.11.1998.

Wulff, Hans J.: Telefon im Film / Filmtelefonate: Zur kommunikationssoziologischen Beschreibung eines komplexen Situationstyps. In: *Telefon und Kultur: Das Telefon im Spielfilm*. Berlin, 1991.