

Berit Hummel

Urbane Wanderungen und städtischer Wandel

Der Drifter im New Yorker Underground-Film der 1960er-Jahre am Beispiel von Peter Emanuels Goldmans ECHOES OF SILENCE

Zusammenfassung: Mittels des filmischen Topos des einsamen Wanderers im urbanen Kontext zu Zeiten tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandels wird eine spezifische Form von Stadt produziert. Ausgehend von dieser Annahme untersucht der Artikel anhand von Peter Goldmans ECHOES OF SILENCE (USA 1965) die Umsetzung des Drifter-Motivs im New Yorker Underground-Kino der 1960er-Jahre. Auf der Basis einer detaillierten Analyse der Exposition des Films wird herausgearbeitet, auf welche Weise Stadtraum repräsentiert und auf welche konstitutiven gesellschaftlichen und individuellen Konflikte Bezug genommen wird.

Die Frage nach einem erneuten Interesse des Kinos am urbanen Lebensraum ist gleichzeitig eine nach der kognitiven Funktion von städtischem Raum als visuell und mental wiedererkennbares Muster. Allgemein waren die verschiedenen Gattungen künstlerischer Produktion in der Nachkriegszeit geprägt von einer Hinwendung zum Realismus, nicht zuletzt ein Ausdruck einer als krisenhaft wahrgenommenen Gegenwart. In den 1950er und 1960er-Jahren setzten wirtschaftlich erstarkte Länder weitreichende Modernisierungsvorhaben um

und westliche Metropolen waren tiefgreifenden Umstrukturierungen unterzogen.¹ In den USA werden vor allem die 1960er von Zeitzeugen vielfach als eine Dekade beschrieben, in der – nach den von erstarrten Konventionen dominierten 1950er-Jahren – durch ein erhöhtes Tempo gesellschaftlichen Wandels Desorientierung und Entfremdung das soziale und politische Leben prägten. Gleichzeitig wurden neue Formen politischer Partizipation geprobt. Das daraus resultierende spannungsreiche Verhältnis zur Stadt als alltäglichem Lebensumfeld prägte in besonderem Maße die im Kontext des Underground-Kinos entstandenen Filme. Vor allem unabhängig von der Filmindustrie mit geringem Budget produzierte Filme sind in ihrer Entstehung stark von den jeweils vor Ort vorhandenen Ressourcen abhängig und wurden zudem oftmals in der Umgebung uraufgeführt, in der sie hergestellt wurden. Daher sind diese Filme eng mit der sozialen und ökonomischen Topografie des urbanen Lebensumfeldes verbunden. Besonders die Anfang der 1960er-Jahre entstandenen, der Bewegung des New American Cinema zugerechneten Werke von Filmemachern wie Jonas Mekas, Shirley Clarke oder Ron Rice setzten sich mit Aspekten alltäglichen Lebens in New York auseinander.²

Im Zentrum meiner Untersuchung des New Yorker Avantgarde- und Counter Cinema der 1960er-Jahre steht die Figur des *Drifters*, ein sich ohne erkennbares Motiv durch den städtischen Raum bewogender Protagonist. Die Inszenierung dieser Bewegungen, so die These, erzeugt einen Erfahrungsraum, der über den Aufbau eines sich aus Mikroperspektiven zusammensetzenden urbanen Panoramas hinausgeht und einen imaginären Stadtraum entwirft. Dieser ermöglicht dem Betrachter das Einnehmen einer neuen, nicht-alltäglichen Sichtweise, um eine zunehmend als «unwirtlich» empfundene urbane Landschaft als geschichtlichen Ort wahrnehmbar zu machen.³ Es ist dieses Potenzial eines Wechsels der Perspektive des sich durch die Stadt bewegendes Subjektes, das das Motiv des Drifters für eine Untersuchung der filmischen Repräsentation eines sich in radikaler Veränderung befindlichen urbanen Raumes interessant macht. Davon ausgehend, dass sich in dieser filmischen Figur ein spezifisches mentales Konzept von Stadt mit deren physischem Raum ver-

- 1 Zugleich nahm eine Reihe von stadtplanerischen und soziologischen Studien die Perspektive des Stadtbewohners zum Ausgangspunkt ihrer Kritik an diesen Entwicklungen ein. So etwa Kevin Lynchs *Image of the City*. Cambridge 1960; Jane Jacobs' *Death and Life of Great American Cities*. New York 1961 oder die in Leonard J. Duhls Sammelband *The Urban Condition. People and Policy in the Metropolis*. New York 1963, versammelten Studien.
- 2 Vgl. Jonas Mekas' *GUNS OF THE TREES* (USA 1962), Shirley Clarkes *THE COOL WORLD* (USA 1962) oder Ron Rices *THE QUEEN OF SHEBA MEETS THE ATOM MAN* (USA 1963) sowie John Casavetes' *SHADOWS* (USA 1959), dessen erste Version allgemein als einer der beiden die Bewegung des New American Cinema begründenden Filme diskutiert wurde. Peter Goldman sah sich selbst nicht als Teil der Bewegung, wurde dem Umfeld aber zugeordnet.
- 3 Vgl. Alexander Mitscherlich: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*. Frankfurt a. M. 1965.

schränkt, soll der Drifter als Mittel der Herstellung einer «ästhetische[n] Distanz»⁴ untersucht werden, die dem Betrachter Möglichkeiten zur Neudefinition des urbanen Sensoriums eröffnet.⁵ In dieser Funktion steht der Drifter-Protagonist in der Tradition des *Flâneurs*, einem sich bewegendem Beobachter der Stadt, ausgestattet mit der Fähigkeit, im Wandel befindliche urbane Strukturen zu identifizieren und zu einer Gestalt zu verdichten, zu einem Werk, welches sich auf der Ebene ästhetischer Wahrnehmung rezipieren lässt.⁶ Während es sich aber bei dem Konstrukt des *Flâneurs* um eine Figur handelt, deren zunächst ziellos erscheinende Bewegungen durch den Stadtraum letztlich der Produktion eines ästhetischen Erzeugnisses dienen, stehen die urbanen Streifzüge des Drifters für die Position eines nicht in einem schöpferischen Verhältnis zur Gesellschaft stehenden Außenseiters.⁷ Auf ihre je spezifische Art und Weise verkörpern jedoch beide Figuren durch ihre urbanen Wanderungen einen Vorgang der Adaption an sich ändernde raum-zeitliche Bezüge.⁸

Eine Untersuchung der filmischen Disposition des Drifter-Motivs fragt also danach, wie mittels einer fragmentarischen Narration und einer den umherschweifenden Bewegungen eines Antihelden folgenden Kamera ein sich im Umbruch befindlicher Stadtraum portraitiert wird und welche für den jeweils spezifischen Kontext konstitutiven gesellschaftlichen Konflikte auf diese Weise verarbeitet wer-

4 Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien 2009, S. 99.

5 Nach David Bordwell sind es die Routen der driftenden Protagonisten des «art-cinema», die für einen enzyklopädischen Aufbau der Filme sorgen. Indem der Handlungsraum durchquert wird, werden dem Zuschauer Informationen über die Welt, in welcher der Film spielt, vermittelt. Durch diese scheinbar richtungslosen Bewegungen der Protagonisten wird der Betrachter mit einem Übermaß an Informationen versorgt, die Aufmerksamkeit wird auf das Bild der Stadt und deren Struktur gelenkt. Vor diesem Hintergrund erscheint der Drifter als eine Figur, mit der Film zum städtischen Leben, zur *condition humaine* Position bezieht (vgl. David Bordwell: *The Art Cinema as a Mode of Film Practice*. In: Leo Braudy, Marshall Cohen [Hgg.]: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford 1999, S. 716–724, hier S. 718). Der Begriff «art-cinema» bezeichnet bei Bordwell keine künstlerische Bewegung sondern einen Stil, der sich in verschiedenen Zusammenhängen auffinden lässt. Zur Abgrenzung des konventionellen Erzählkinos vom «art-cinema» vgl. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production*. London, 1985, S. 373 f.

6 Vgl. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5 (= Das Passagenwerk), Frankfurt a. M. 1982.

7 Der *Flâneur* ist als Rezipient und Produzent von Stadtraum in seiner Entstehung untrennbar mit dem urbanen Raum verbunden. Der Drifter hingegen erscheint eher dem *Picaro-Roman* verwandt und verkörpert somit die Position eines Fremden, eines urbanen Landstreichers. In dieser Tradition steht auch ein Teil der *Beat-Literatur*, die in den 1950er-Jahren ihre größte Verbreitung fand, deren Einfluss auf künstlerische Produktion jedoch bis weit in die 1960er-Jahre reicht (vgl. u. a. David E. James: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton 1989; David Sterritt: *Screening the Beats: Media Culture and the Beat Sensibility*. Carbondale 2004).

8 Vgl. Rob Shields Bemerkung zum *Flâneur*, nach dem dieser ein «embodiment – the fitting to the body – of empire and the new spatialization of social and economic relations» (Rob Shields: *Fancy Footwork: Walter Benjamin's Notes on Flânerie*. In: Keith Tester [Hg.]: *The Flâneur*. London 1994, S. 61–80, hier S. 74) darstellt und zum New Yorker Milieu der 1960er-Jahre als einer Zeit der am alltäglichen Leben orientierten Kunstproduktion deren Paradigma der performende Körper war u. a. Sally Banes' Studie *Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*. Durham 1993.

den. Neben der detaillierten Analyse des filmischen Materials mit Schwerpunkt auf der formalen Umsetzung der Beziehung der Protagonisten zu ihrem urbanen Umfeld stütze ich mich auf David James' Ansatz der «geocinematic hermeneutic»⁹. Dieser basiert auf einer Untersuchung der zweifachen Art, in der sich die geografischen Gegebenheiten in die Filme einschreiben. Zum einen, da sie die direkte, räumliche Umgebung, in der die Handlung verortet ist, abbilden und zum anderen indem sie ihre eigenen Produktionsbedingungen widerspiegeln. In der Annahme, dass der Drifter als Figur zu einer Neudefinition des urbanen Sensoriums eingesetzt wird, beziehe ich mich außerdem auf Jacques Rancières Überlegungen zur Politik des Ästhetischen, die das Kino als eine «Form der Handlung, die alle anderen Formen von Handlung miteinander verbindet»¹⁰ definiert.

Peter Emanuel Goldmans *ECHOES OF SILENCE* (USA 1965) greift das Motiv des Drifters mittels der Gegenüberstellung einer Künstler-Bohemian-Figur zur urbanen Masse auf, wobei der Kamera die Funktion eines flanierenden Voyeurs zukommt, der die Stadt wie einen Körper erkundet und die Körper in der Stadt wie Landschaften in Einzelperspektiven zerlegt. Gedreht auf 16mm ohne Ton besteht der Film aus insgesamt sechzehn, durch handgezeichnete Titelformen eingeführte Episoden, die von wechselnden musikalischen Versatzstücken begleitet werden und auf verschiedene Weise die Suche ihrer Protagonisten nach zwischenmenschlicher Nähe oder sexueller Erfüllung behandeln.¹¹ Das erste Bild des Filmes zeigt die Fassade eines dreigeschossigen, städtischen Wohnhauses. Daraufhin wird eine handgeschriebene Notiz eingeblendet, in der dem Betrachter mitgeteilt wird, dass es sich bei dem vorliegenden Werk um eine Dokumentation des alltäglichen Lebens des Filmautors handelt:

This photo is of a house in a quiet section of New York's Greenwich Village. I lived in the apartment on the third floor. The second floor apartment was first occupied by Stasia. When she left, Miguel became the tenant. They never met each other, though they haunted the same cafes and had some of the same friends. Viraj lived where he could. Occasionally he visited Stasia. Sometimes I would accompany them with my camera. That's how this film came into being.¹²

- 9 David E. James: *The Most Typical Avant-Garde. History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, Oakland 2006, S. 18.
- 10 Jacques Rancière: Der Wirklichkeitseffekt und die Politik der Fiktion. In: Dirck Link u. a. (Hgg.): *Realismus in den Künsten der Gegenwart*. Zürich 2010, S. 141–158, hier S. 156; vgl. auch Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin 2008.
- 11 Die Rhythmizität der einzelnen Musikstücke und deren Zusammenwirken mit den filmischen Bildern variieren stark. Teilweise sind die Episoden von einem melodiosen Hard Bop (Charlie Mingus) begleitet, wiederholt werden auch Auszüge aus Igor Stravinskys *Le Sacre du Printemps* verwendet. Die letzten beiden Episoden sind kontrastierend mit dem düsteren siebten Teil von Sergei Prokofievs *Semyon Kotko Suite* unterlegt.
- 12 DVD PETER EMANUEL GOLDMAN: *ECHOES OF SILENCE*. Re:Voir Vidéo 2013, TC 00:00:09–00:00:40.

Durch die topografische Festlegung wird noch vor dem ersten Bewegtbild ein urbanes Ambiente aufgerufen, das sich zum Zeitpunkt der Produktion des Films bereits grundlegend verändert hatte und von einem von Underground-Kultur geprägtem Teil der Stadt zu einer Touristenattraktion geworden war.¹³ Der Verweis, dass es sich bei der Aufnahme um eine Fotografie handelt, unterstützt den Eindruck einer Rekonstruktion von etwas Vergangenen. Es wird auf eine andere Zeitlichkeit verwiesen, die «ein Bewusstsein des *Dagewesenseins*»¹⁴ erzeugt.

Zugleich stellt diese handschriftliche Notiz eine Anknüpfung an einen im US-amerikanischen Avantgarde-Film jener Zeit dominierenden Trend dar, welcher von David James als eine durch Evokation autobiografischen Filmemachens ausgelöste Reflexivität beschrieben wurde.¹⁵

Nach dem, ebenfalls von Hand geschriebenen, Filmtitel werden mit einsetzender Musik, einer langsamen, von Trompetenklängen getragenen Jazzmelodie, nacheinander expressionistische fotografische Portraits von Gesichtern eingeblendet, die durch starke Hell-Dunkel-Kontraste verfremdet wirken. Im Verlauf der Episoden werden diese wiederholt gezeigten Standbilder zu den Erkennungszeichen der Figuren Stasia, Viraj und Miguel. Die Zeichnung auf dem Zwischentitel der ersten Episode «Miguel stood up by a girl wanders through New York»¹⁶, eine schemenhaft zu erkennende menschliche Figur vor einer in der Bildmitte fluchtenden Straßenschlucht, führt schließlich das Motiv des einsamen urbanen Wanderers ein.

Die erste Bewegtbild-Einstellung beginnt mit einer nahezu abstrakten Anordnung heller rechteckiger und runder beziehungsweise ovaler Flächen auf einem dunklen Grund: Fenster, Lampen und unterhalb der leeren, schwarzen Bildmitte eine Uhr, an welcher ein Schild «Timed by BENRUS»¹⁷ angebracht ist. Die Kamera schwenkt vertikal abwärts, im Bild erscheinen von leuchtenden Werbetafeln eines Kiosks flankierte

13 So schrieb bspw. das Greenwich Village Wochenblatt *Village Voice* bereits 1960 von der Macdoughal Street, in der sich die für die Szene zentralen Cafés befanden, sie sei «almost Coney Island» ob der rummelplatzartigen Ansammlung von Orten, in denen Post-Beatniks und Touristen das Bohème-Leben vergangener Zeiten re-inszenierten. Ein von dem Blatt interviewter, ehemals dort ansässiger Künstler prägte in diesem Zusammenhang den Begriff «fruitcake inferno» (J.R. Goddard: Fruitcake Version of Inferno, Says Artist. In: *Village Voice*, 23.06.1960; J.R. Goddard: «Run, Beatniks, Run!» To Mecca, 1960. In: *Village Voice*, 30.06.1960).

14 Roland Barthes: Rhetorik des Bildes. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Bd. 3 (= Kritische Essays 3), Frankfurt a. M. 1990, S. 39. Barthes bezieht sich hier auf ein Bewusstsein, welches die Abbildung von dem Abgebildeten trennt. Auf diese von ihm als «reale Irrealität» (ebd.) bezeichnete Eigenschaft der Fotografie bezieht sich aus einer anderen Perspektive auch Susan Sontag in ihrem Essay *Über Fotografie*, in dem sie den «Surrealismus [...] bereits in der Natur des fotografischen Unterfangens» begründet sieht, da letzteres suggeriert, die Welt realistisch abbilden zu können (Susan Sontag: Objekte der Melancholie. In: Dies.: *Über Fotografie*. Frankfurt a. M. 1996, S. 53–83, hier S. 54).

15 James 2006, S. 394. Es ist diese Reflexivität, die es nach James beim Avantgarde-Film unmöglich macht, zwischen Form und Inhalt zu unterscheiden.

16 DVD *PETER EMANUEL GOLDMAN: ECHOES OF SILENCE*, TC 00:01:10–00:01:16.

17 Ebd., TC 00:01:17–00:01:25.



1 Statische vs. dynamische
Aufteilung des Raums

Wartbänke, auf welchen Menschen verschiedener Hautfarben sitzen. Zu Beginn der nächsten Einstellung versperrt zunächst der Rücken eines Mannes, der im Verlauf als Reinigungskraft erkennbar wird, die Sicht. Ein Linksschwenk der Kamera lenkt den Blick auf eine im ansonsten von Geschäftigkeit geprägten Raum durch ihre statische Pose auffallende Figur eines dunkel gekleideten Mannes (Abb. 1).

Die folgende Nahaufnahme lässt darauf schließen, dass es sich hier um den im Titel der Episode bezeichneten Miguel handeln muss, welcher beim Anzünden einer Pfeife gezeigt wird. Rauchwölkchen steigen auf und er bewegt sich schlenkernd von der Kamera weg, die – ihn in der Bildmitte haltend – seinen Bewegungen folgt. Nach einer halbnahe Aufnahme der ersten Reihe der Wartebänke, einer Spiegelung von Miguels eigenem Zustand des Wartens, erfasst ihn die Kamera nah von schräg hinten, sodass sein Schauen und zugleich das Objekt seines Blickes im Kader zu sehen sind (Abb. 2). Ein junges Paar kommt ins Bild, Miguels Kopf-



2 Wechselspiel von Sehen und
Gesehen werden

bewegung und die der Kamera folgen der Frau. Später in der gleichen Einstellung erfasst die Kamera wieder Miguel, diesmal wie einen zufälligen Passanten.

Diese Beziehung des Protagonisten zur Kamera kennzeichnet die erste und die letzte Episode des Films, die beide die umherschweifenden Stadtgänge Miguels behandeln. Es ist ein Blick, der eng an den Protagonisten geknüpft ist und sich zugleich durch kurze Schwenks immer wieder von ihm löst. Diese Eigendynamik unterstreicht die Position der Kamera als voyeuristischer Akteur. Zugleich verleihen die teilweise ruckelnden Bewegungen der Handkamera dem Körper des Filmmachers Präsenz.¹⁸

Für die Exposition des Films wählte Goldman die große Warthalle der sich zu jener Zeit bereits im Abriss befindlichen Station. Der ehemals zwei Häuserblocks umfassende Beau-Arts-Bau eröffnete 1910 als Tempel einer neuen Mobilität des industriellen Zeitalters, als Symbol für den Fluss an Menschen und Gütern in der Metropole und Verbindung zur Welt außerhalb der Stadt.¹⁹ Die geradezu antimoderne Geste des Pfeife Rauchens an diesem öffentlichen, im Verschwinden begriffenen Durchgangsort wird zusammen mit den metaphorisch an Dampflokomotiven erinnernden Rauchwölkchen zu einem Verweis auf die Surrealität dieses Bahnhofsräume und dessen Geschichte als Ikone der Industrialisierung.²⁰ Insgesamt bevorzugt Goldman für ECHOES OF SILENCE Orte, die nach Siegfried Kracauer an sich bereits filmische Eigenschaften besitzen, etwa Straßen und Plätze mit Menschenmassen, Innenräume von Bars oder von großstädtischer Mobilität gekennzeichnete Durchgangsorte.

Der Film endet in der Gegend des Times Square, welcher zugleich symbolisch für den extremen Wandel stand, dem New York ab den 1950er-Jahren unterworfen

18 Vgl. Parker Tylers Aussage zum Voyeur als zentrales Motiv für die Underground-Filme: «Ours is the sneaking time of the voyeur and also the voyeur's tragic 'poverty': the peephole is his makeshift but necessary field of 'stolen' vision and an absolute limit to his field.» (Parker Tyler: *Underground Film. A Critical History*. Boston 1995, S. 36).

19 Ein Jahr nach dem Bekanntwerden von Plänen zum Abriss des Gebäudes erschien Stanley Kubricks erster Spielfilm *KILLERS KISS* (USA 1955), der die große Warthalle der Pennsylvania Station als den Ort inszeniert, von dem aus die Geschichte in Rückblenden durch den hier auf seinen Zug und seine Geliebte wartenden Protagonisten erzählt wird. In Kubricks Film wird durch die in der Diegese bevorstehende Abreise des Helden der Bahnhof als ein Ort des Übergangs zwischen der Stadt und ihrem Außen stärker betont als bei Goldman, bei dem der Raum besetzt wird mit der Nichterfüllung des Wartens. Während das Warten bei Kubrick, dessen Protagonist den Konventionen des Film Noir entsprechend einen Filmhelden im klassischen Sinne verkörpert, belohnt wird, wartet Goldmans Antiheld vergeblich und verlässt den Bahnhof nicht in einem Zug in Richtung eines Neuanfangs außerhalb der auch hier als düster und bedrohlich portraitierten Metropole, sondern geht zu Fuß in die Stadt zurück.

20 Die Pennsylvania Station blieb nahezu während der gesamten Zeit ihres Abrisses noch teilweise in Betrieb, die Aufnahmen für ECHOES OF SILENCE entstanden kurz vor der endgültigen Demontage des verbleibenden Gebäudeteils. Zum Zeitpunkt der New Yorker Premiere des Films war der Bahnhof bereits verschwunden. Vor diesem Hintergrund kann die Szene gleichzeitig als Verweis auf René Magrittes Bild *La trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*) gelesen werden.

war. Goldmans Kamera portraitiert dieses Milieu so, wie es damals von der breiten Öffentlichkeit wahrgenommen wurde – als das schmutzige Herz der Stadt, in dem Glücksspiel und Prostitution gedeihen und gesellschaftliche Werte verfallen. Das den Film tragende Motiv der Wiederholung tritt in der letzten Episode, deren Anfang und Ende auf der bildlichen Ebene zudem nahezu identisch sind, am deutlichsten in Erscheinung. Alle Begegnungen, Blicke und Kontakte sind nur vorübergehend und scheinen keine Spuren zu hinterlassen. Eine Auflösung des Konfliktes, der die Protagonisten durch die Stadt streifen lässt, wird nicht in Aussicht gestellt, vielmehr deutet auch die formale Ähnlichkeit des letzten Zwischentitels, «Miguel continues to wander ...»²¹ zum Titel der ersten Episode an, dass hier keine Entwicklung der Charaktere stattgefunden hat. Das Nicht-Ankommen erscheint als das eigentliche Ziel der urbanen Wanderungen. Die driftenden Bewegungen der Protagonisten in *ECHOES OF SILENCE* führen mithin gescheiterte Versuche der Wiederaneignung²² ihres urbanen Umfeldes vor und produzieren damit zugleich einen Raum, der sich außerhalb des schnellen gesellschaftlichen und urbanen Wandels befindet.²³

ECHOES OF SILENCE wurde im September 1966 im Rahmen des Lincoln Center Film Festivals erstmals öffentlich in New York vorgeführt, kurz bevor mit dem kommerziellen Erfolg von Andy Warhols *CHELSEA GIRLS* (USA 1966) im Dezember des gleichen Jahres in einem Kino in Midtown Manhattan der Underground-Film endgültig in der Mitte der Konsumgesellschaft angekommen und damit ein erneuter Wertewandel vollzogen schien.

21 DVD *PETER EMANUEL GOLDMAN: ECHOES OF SILENCE*, TC 01:06:46–01:06:55.

22 Vgl. Fredric Jamesons Begriff des «reconquest», der Rückeroberung eines abstrakt gewordenen urbanen Raumes über formgebende Wahrnehmung, den er in Zusammenhang mit Kevin Lynchs Konzept des «cognitive mapping» verwendet: «Disalienation in the traditional city, then, involves the practical reconquest of a sense of place and the construction or reconstruction of an articulated ensemble which can be retained in memory and which the individual subject can map and remap along the moments of mobile, alternative trajectories.» (Fredric Jameson: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham 1991, S. 51).

23 Auch die im Film immer wiederkehrende Gegenüberstellung der Stadt mit intimen, auf nahezu klaustrophobische Weise von der Außenwelt abgeschlossenen Privaträumen, in denen sich die Protagonisten einander annähern oder in ihren Annäherungen scheitern, verweist auf dieses Außerhalb der urbanen Gesellschaft.