



University of Zurich
Zurich Open Repository and Archive

Winterthurerstr. 190
CH-8057 Zurich
<http://www.zora.uzh.ch>

Year: 2011

Jump Cut. Zur Chrono-Logik von Film und Psychoanalyse

Binotto, J

Binotto, J (2011). Jump Cut. Zur Chrono-Logik von Film und Psychoanalyse. In: Kiening, C; Prica, A; Wirz, B. Wiederkehr und Verheissung. Dynamiken der Medialität in der Zeitlichkeit. Zürich, 253-268. ISBN 978-3-0340-1016-0.

Postprint available at:
<http://www.zora.uzh.ch>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich.
<http://www.zora.uzh.ch>

Originally published at:

Binotto, J (2011). Jump Cut. Zur Chrono-Logik von Film und Psychoanalyse. In: Kiening, C; Prica, A; Wirz, B. Wiederkehr und Verheissung. Dynamiken der Medialität in der Zeitlichkeit. Zürich, 253-268. ISBN 978-3-0340-1016-0.

Jump Cut

Zur Chrono-Logik von Film und Psychoanalyse

In seinem Essay *Das ästhetische Unbewusste* analysiert Jacques Rancière die hervorragende Stellung, welche Literatur und Kunst in der freudschen Psychoanalyse einnehmen.¹ Damit widerspricht er nicht zuletzt dem bekannten Vorwurf, psychoanalytische Kunst- und Literaturinterpretation reduziere das Werk auf die Psychopathologie seines Schöpfers:

Freuds Annäherung an die Kunst ist keineswegs durch den Willen begründet, die Erhabenheit der Dichtung und der Kunst zu entmystifizieren, indem sie auf die sexuelle Triebökonomie zurückgeführt wird. Sie entspricht nicht dem Wunsch, das kleine – einfältige oder schmutzige – Geheimnis hinter dem großen Mythos der Schöpfung ans Licht zu bringen. Freud verlangt von der Kunst und von der Dichtung vielmehr, positiv von der tiefen Rationalität der ›Phantasie‹ Zeugnis abzulegen und eine Wissenschaft zu stützen, die gewissermaßen beabsichtigt, die Phantasie, die Poesie und die Mythologie inmitten der wissenschaftlichen Rationalität wiederherzustellen.²

Kunstwerke sind mehr als bloße Illustration psychoanalytischer Theoreme, so wie umgekehrt die Psychoanalyse nicht bloß ein Interpretationswerkzeug unter anderen sein kann. Ästhetische Phänomene dienen der Psychoanalyse nicht als Analogien, sie sind selbst Phänomene der Psychoanalyse, welche ihrerseits nicht denkbar ist ohne die Kunst.³ Zentral ist dabei, was Rancière die »Rationalität der Phantasie« nennt. Die Entsprechung von Ästhetik und Psychoanalyse liegt nicht in der Feier eines vagen Irrationalen, sondern vielmehr dort, wo das Phantastische mit rationalen Mitteln untersucht wird, wo das Poetische selbst als Teil der Rationalität erkannt wird. Darum ist, so Rancière, für die Psychoanalyse auch weniger ein Dichter wie Byron bedeutsam, dieser »Berichterstatter von den Wirrnissen der Seele«,⁴ sondern dichtende Ingenieure wie Josef Popper-Lynkeus oder malende Naturwissenschaftler wie Leonardo da Vinci – Künstler also, welche das Phantastische inmitten der positiven Wissenschaften situieren.

Darum – so lässt sich Rancières Argumentation weiterführen – sind gerade die technischen Begriffe der Ästhetik und Poetik als psychoanalytische Termini brauchbar, wie dies wohl am auffälligsten mit den Begriffen der Rhetorik, Metapher und Metonymie geschehen ist.⁵ In diesen Begriffen, mit denen die Verfahren der Poesie analysierbar werden, zeigt sich jene Rationalität der Phantasie, um die es auch der Psychoanalyse geht.

Gilt das oben skizzierte Verhältnis von Psychoanalyse und Ästhetik insgesamt für den Film, so lässt sich auch die Begrifflichkeit des Kinos als heimliches Vokabular der Psychoanalyse entdecken. Auch hier sind es gerade die nüchternen, rationalen Begriffe formaler Gestaltung wie Einstellung, Montage, Überblendung, Zoom, Rückprojektion oder Hors-champ, in denen sich die Verwandtschaft mit der Psychoanalyse zeigt. Das gilt auch und in besonderem Maße für den Begriff des ›Jump Cut‹.

Als Jump Cut bezeichnet man in der Filmsprache jene Art der Montage, also des Filmschnitts, in welcher der Wechsel von einer Kameraeinstellung zur nächsten nicht als kontinuierliche Bewegung, sondern als Bruch oder eben: als Sprung wahrgenommen wird. Statt einen nahtlosen Übergang von einem Bild zum nächsten zu simulieren, macht der Jump Cut gerade die Nahtstellen zwischen den einzelnen Bildern sichtbar. Indem er so die Konstruiertheit filmischer Illusion aufdeckt, gilt der Jump Cut gemeinhin als Verstoß gegen die vorherrschenden Regeln der Filmmontage (des sogenannten ›Continuity Editing‹) und kann nur in besonderen Fällen als stilistisches Mittel eingesetzt werden. Demgegenüber ist zu zeigen, inwiefern der Jump Cut nicht den Ausnahme-, sondern den Normalfall filmischer Technik darstellt. Und was die filmische Simulation von Realität stört, kann dadurch umso besser eine andere, psychische Realität erst sichtbar machen: Die Mechanismen der Psyche und die Mechanik der Filmgerätschaften sind dieselben.

Es mag provokant erscheinen, den ominösen psychischen Apparat der freudschen Psychoanalyse mit der konkreten Apparatur des Films zu identifizieren. Tatsächlich aber findet man ungleich erstaunlichere Parallelisierungen von psychischer und technischer Apparatur bereits bei Freud selber. So vergleicht Freud ausgerechnet in dem als Handreichung konzipierten Aufsatz *Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung* die »gleichschwebende Aufmerksamkeit« des Analytikers gegenüber der Rede des Patienten mit der Art und Weise, wie der Receiver eines Telefons Schallwellen überträgt. Der Vergleich macht alle romantischen Vorstellungen, die man von der Analyse haben mag, sogleich zunichte: Statt um den einfühlsamen Austausch intimer Gedanken, ist es der analytischen Praxis um (Rück-)Koppelungen von Apparaten zu tun.⁶ So werden auch in der *Traumdeutung* psychischer und optischer Apparat miteinander verglichen.⁷ Und in einer späten, erst postum veröffentlichten Notiz wird der psychische Apparat

gar zum Projektor, der wirklicher ist als die Wirklichkeit selbst: »Räumlichkeit mag die Projektion der Ausdehnung des psychischen Apparats sein.«⁸

So liegt das bis heute Stoßende am Begriff des »psychischen Apparats« nicht darin, dass er zu obskur wäre, sondern vielmehr darin, dass er die vermeintliche Intimität in externen Apparaten und Maschinen prozessiert. In welchem hohem Maße dies für die Apparaturen des Kinos gilt und wie viel die Jump Cuts des Film-Apparats mit der Sprunghaftigkeit des psychischen Apparats zu tun haben, bleibt zu zeigen.

I

Die Erfindung des Films gehört zu jenen technischen Revolutionen, welche den Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert markieren. Die bewegten Bilder des Kinos spiegeln dabei vorzüglich jene allgemeine Tendenz zur Beschleunigung und Zeitersparnis, welche die industrialisierte Gesellschaft kennzeichnet. Jenen ›Fortschritt‹, der das Industriezeitalter antreibt, haben die Erfinder des Kinos wörtlich genommen und den Bildern selbst den Fort-Schritt, das Laufen, beigebracht. Passend ist daher, dass die serielle Photographie – die wohl als direkte Vorläuferin des Films gelten darf – ursprünglich zu industriellen Zwecken verwendet wurde. In den photographischen Bewegungsstudien Eadweard Muybridges, welche die verschiedenen Phasen körperlicher Aktion in Einzelbildern festhielten, erkennt man heute nur Ikonen der frühesten Filmgeschichte. Es ist vergessen gegangen, dass die Aufnahmen nicht zuletzt dazu dienten, die Fließbandarbeit in der Stahlindustrie von Philadelphia zu rationalisieren und damit Zeit zu sparen.⁹

Gleichzeitig aber hat das Kino, welches im Bemühen um Beschleunigung und damit um Zeitgewinn so eifrig mittut die Aufgabe, Zeit zu verschwenden. Die heutige Bedeutung des Wortes ›Freizeit‹ und das Bedürfnis, sich die Zeit zu vertreiben, sind selber Produkt einer Moderne, in der durch neue Technologien eine immer rigorosere Ökonomisierung der Zeit betrieben wird.¹⁰ Der Film ist das exemplarische Produkt dieser Entwicklung. Einerseits teilhabend an Industrialisierung und Rationalisierung der Zeit, fungieren die Geschichten des Kinos andererseits als Flucht vor der Arbeitswelt und deren Zeitplan. Als Kind seiner Zeit offeriert der Film zugleich eine Gegenzeit zu dieser.

Diese Ambivalenz des Films hinsichtlich der Zeit steckt bereits in der Apparatur des Kinos selbst. Standardisierung und Rationalisierung von Zeit einerseits, Verschwendung von Freizeit andererseits – beides liegt gleichermaßen in der Natur des neuen Mediums. Bereits die Technik des Films kombiniert Zeitdiktat und Überwindung von Zeit auf eigentümliche Weise: Damit auf der Leinwand kontinuierliche Bewegungen sichtbar werden, muss ein im Kino projizierter Film diskontinuierlich durch den Projektor bewegt werden. Zuständig dafür ist

das Malteserkreuz, welches kontinuierliche Bewegung in eine intermittierende übersetzt. Zudem darf der Transport des Filmstreifens von einem Einzelbild zum nächsten nicht auf der Leinwand sichtbar sein. So muss, damit die Illusion von Bewegung entstehen kann, die reale Bewegung des Bildstreifens im Projektor durch eine Blende verdeckt werden. Somit zeigt uns der Film nicht nur 24 Bilder pro Sekunde, sondern dazwischen auch 24-mal eine schwarze Leinwand. Tatsächlich sitzen wir, wenn wir ins Kino gehen und uns einen zweistündigen Film anschauen, eine volle Stunde im Dunkeln.

Was in dieser Dunkelheit unterhalb unserer Wahrnehmungsschwelle geschieht, ist bereits eine Dialektik aus Wiederkehr und Verheißung, ein ›Fort-Da-Spiel‹. Das eben gesehene Bild wirkt noch nach, und das nächste wird bereits antizipiert. So ist der Film schon in seiner technischen Verfasstheit ein Medium, welches Kontinuität und Diskontinuität verschränkt. Das eine bedingt gar das andere: Kontinuität kann erst als solche auf der Leinwand erscheinen, weil sie diskontinuierlich, von Blende und Malteserkreuz ›zerhackt‹, projiziert wird.¹¹ Film vollführt also zwangsläufig Jump Cuts, 24-mal pro Sekunde.¹²

Zeitverläufe darzustellen, indem man sie skandiert, ist dem Film bereits unsichtbar auf seiner technisch-basalen Ebene eingeschrieben. So ist der Film, wie Friedrich Kittler herausgestrichen hat, »gerade weil er im Unterschied zu [anderen] Künsten in physikalischer Zeit arbeitet, [...] imstande, diese Zeit zu manipulieren«.¹³ Und doch musste diese Fähigkeit zur »Zeitachsenmanipulation«, die der Film gleichsam unbewusst immer schon besaß, erst entdeckt werden. Diese (Wieder-)Entdeckung des technischen Unbewussten des Films ergab sich denn auch prompt durch eine ›Fehlleistung‹. Erlebt hat sie 1896 der Filmpionier Georges Méliès:

Wollen Sie wissen, wie mir die Idee kam, in der Kinematographie Tricks zu verwenden? Wirklich, das war ganz einfach! Eine Panne des Apparats, dessen ich anfangs bediente (ein ganz einfacher Apparat, in dem der Film oft zerriss oder hängenblieb und nicht weiterlaufen wollte), hatte eine unerwartete Wirkung, als ich eines Tages ganz prosaisch die Place de l'Opéra photographierte. Es dauerte eine Minute, um den Film freizubekommen und die Kamera wieder in Gang zu setzen. Während dieser Minute hatten die Passanten, Omnibusse, Wagen sich natürlich weiterbewegt. Als ich mir den Film vorführte, sah ich an der Stelle, wo die Unterbrechung eingetreten war, plötzlich einen Omnibus der Linie Madeleine-Bastille sich in einen Leichenwagen verwandeln und Männer zu Frauen werden. Der Trick durch Ersetzen, Stopptrick genannt, war gefunden, und zwei Tage später begann ich damit, Männer in Frauen zu verwandeln und Menschen und Dinge plötzlich einfach verschwinden zu lassen ...¹⁴

Das »prosaische« Abphotographieren hat sich durch eine Panne der Kamera in poetische Metamorphose verwandelt, in Magie. Das sattsam bekannte Sujet der Place de l'Opéra wird zur Szene für ein neues Sehen, sie wird buchstäblich zu einem ›anderen Schauplatz‹.

II

Im Frühjahr 1896 entdeckt Méliès dank der Fehlleistung seines Apparats dessen Fähigkeit, mit dem Diktat der Zeit zu brechen. Fast gleichzeitig, im Herbst 1895, wird in Wien ein anderer Apparat entdeckt, welcher ganz ähnliche Mechanismen der Zeitmodifikation besitzt: der psychische Apparat.

In seinem Manuskript gebliebenen *Entwurf einer Psychologie* von 1895 beschreibt Freud den Fall seiner Patientin Emma [Eckstein], die unter einem Zwang leidet, der ihr nicht erlaubt, ein Geschäft zu betreten. Die Analyse fördert eine Szene zutage, die Emma im Alter von zwölf Jahren, kurz nach Eintreten der Pubertät, wie Freud betont, widerfahren ist: Die Zwölfjährige geht in ein Geschäft, sieht die beiden Angestellten miteinander lachen und stürzt darauf unter starker Angst wieder aus dem Geschäft hinaus. Diese Szene wird erst im Zusammenhang mit einer weiter zurückliegenden Szene verständlich, die im Verlauf der Analyse erinnert wird. In dieser zweiten, älteren Szene, geht die achtjährige Emma allein in einen Krämerladen, um Süßigkeiten zu kaufen. Dort greift ihr der Besitzer grinsend zwischen die Beine. Trotzdem geht sie wenig später noch ein zweites Mal hin. Anschließend hat sie zwar ein schlechtes Gewissen, jedoch keine Angst. Diese setzt erst zum späteren Zeitpunkt, mit der geschilderten ersten Szene, ein. Freud erklärt diese Reaktion damit, dass das Lachen der beiden Angestellten in der jüngeren Situation in Emma unbewusst die Erinnerung an das Grinsen des Krämers aus der älteren Situation wachgerufen habe. Aber erst zu diesem späteren Zeitpunkt, nach Erlangen der Geschlechtsreife, kommt der mit der erinnerten Berührung ihrer Genitalien assoziierte Affekt zum Tragen und wird in Angst verwandelt:

Es liegt hier der Fall vor, dass eine Erinnerung einen Affekt erweckt, den sie als Erlebnis nicht erweckt hatte, weil unterdes die Veränderung der Pubertät ein anderes Verständnis des Erinnerten ermöglicht hat. Dieser Fall ist nun typisch für die Verdrängung bei der Hysterie. Überall findet sich, dass eine Erinnerung verdrängt wird, die nur *nachträglich* zum Trauma geworden ist.¹⁵

Erst nachträglich – Freud selbst hebt in seinem Manuskript dieses Wort hervor – wird ein Erlebnis zum Trauma. Damit entdeckt Freud, dass im Unbewussten die traditionellen Konzepte von Kausalität ihre Gültigkeit verlieren und mehr noch, dass für die Psyche Chronologie nicht mehr gilt.¹⁶ Der psychische Apparat entpuppt sich demnach als veritable Science-Fiction-Maschine, die Elemente aus der Zukunft in die Vergangenheit transportieren kann und umgekehrt.¹⁷ Der psychische Apparat macht Jump Cuts: Vom Gegenwärtigen schneidet das Unbewusste direkt aufs längst Vergangene um und modifiziert letzteres dadurch.¹⁸ Diese frühe Hypothese von der Nachträglichkeit differenziert denn auch Freuds spätere Bemerkungen, das Unbewusste sei »überhaupt zeitlos«.¹⁹ Doch zeitlos

ist das Unbewusste – wie Jacques Derrida betont hat – »nur in Opposition zu einem geläufigen Zeitbegriff [...], einem traditionellen Begriff, einem Begriff der Metaphysik [...] oder der Zeit des Bewusstseins«. ²⁰ Die Prozesse des Unbewussten haben sehr wohl einen zeitlichen Verlauf, doch halten sie sich in ihrer zirkulären Dynamik nicht an eine lineare Zeitachse. Anstelle der gängigen Chronologie gehorcht der psychische Apparat einer anderen, umwegigen Chrono-Logik.

In *Freud und der Schauplatz der Schrift* hat Jacques Derrida die verschiedenen Modelle des psychischen Apparats verglichen. Doch während für den Philosophen die optischen Instrumente in der *Traumdeutung* oder die Photographie in *Zur Dynamik der Übertragung* sich als unzureichende Vergleiche erweisen, stellt erst die Schreib-Maschine des Wunderblocks (aus der *Notiz über den Wunderblock*) ein zufriedenstellendes Modell für die Prozesse des Unbewussten bereit. ²¹ Zuvor hatte schon Jacques Lacan den psychischen Apparat mit einer Schreib-Maschine identifiziert, genauer: mit den Ur-Computern der Kybernetik. ²²

Dabei übersehen indes Freud wie auch seine beiden Leser, dass schon die Kino-Apparatur, bestehend aus Kamera, Schnittpult und Projektor, erfüllt, was an widersprüchlichen Funktionen vom psychischen Apparat behauptet wird. Als Maschine, die Bilderschriften produziert, verdichtet die Kino-Apparatur gleichsam die verschiedenen Modelle Freuds zu einem einzigen. Sowohl optisches Instrument wie auch Schreibgerät, ist mit dem Film ein Apparate-Komplex erfunden worden, über den Freud zur selben Zeit erst glaubte, spekulieren zu können. Während sich Freud durch die hysterischen Symptome Emmas die retroaktive Anti-Chronologie des Unbewussten eröffnet, entdeckt Georges Méliès in den Mucken seines kinematographischen Apparats die Anti-Chronologie des Films. Film und Psychoanalyse erweisen sich so als Zeitgenossen im mehrfachen Sinn: nicht nur, dass sie dasselbe Alter haben; sie ermöglichen beide einen neuen Blick auf die Zeit per se, eröffnen einen anderen Schauplatz der Zeit.

Der Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser hat zu bedenken gegeben, dass der Film über zu viele Ursprünge verfüge, »die sich nicht zu einer Chronologie addieren lassen und obendrein für zweifelhafte Genealogien sorgen«. ²³ Trotzdem scheint es zutreffend, für Film und Psychoanalyse von einer gemeinsamen Geburt zu sprechen. Indes sollte diese Geburtsstunde neu datiert werden. Das in solchem Zusammenhang immer wieder erwähnte Zusammentreffen der ersten Filmvorführungen der Lumière-Brüder mit der Publikation der *Studien zur Hysterie* dürfte wenig mehr als ein bloßer Zufall gewesen sein. Vielmehr zeigt sich erst in der bislang unbemerkt gebliebenen Gleichzeitigkeit von George Méliès' Kamera-Panne und Freuds *Entwurf*, wie nahe Film und Psychoanalyse einander tatsächlich sind. Gerade indem hier wie dort mit der Chronologie gebrochen wird, stehen Film und Psychoanalyse als »Doppelgänger« am Beginn einer neuen Zeitrechnung. Und statt Darstellung einer physischen Realität, wie sie Siegfried Kracauer in seiner

Theorie des Films als eigentliche »Domäne« des Mediums postuliert, ²⁴ visiert der Film mit seiner Zeit verändernden, sprunghaften Montage vielmehr ein Jenseits der physischen Realität an: eine psychische Realität und mithin das, was Lacan das Reale nennt.

III

Als Beispiel, welches die Möglichkeiten filmischer Zeitachsenmanipulation vorführt und diese zugleich zur Darstellung psychischer Realität verwendet, mag eine Szene aus Sam Peckinpahs *The Getaway* von 1972 dienen, einem Film, der – paradoxerweise gerade wegen seines großen kommerziellen Erfolges – im Gesamtwerk Sam Peckinpahs nicht die verdiente Beachtung gefunden hat und erst recht nicht vor dem Hintergrund psychoanalytischer Theorie.

Der eben nach jahrelanger Haft aus dem Gefängnis entlassene Doc McCoy wird von seiner Frau abgeholt. Der Hauptdarsteller Steve McQueen hatte sich vorgestellt, dass das so lange voneinander getrennte Ehepaar sogleich miteinander ins Bett gehen würde. Peckinpah hingegen wollte eine Szene zeigen, die sowohl den Wunsch nach gemeinsamem Glück als auch dessen Unmöglichkeit illustriert. McCoy und seine Frau fahren an einen Fluss, an dessen Ufer sich Leute sonnen und Kinder sich an einem Seil ins Wasser schwingen. McCoy schaut ihnen nachdenklich zu, wünscht sich, ebenfalls mit seiner Frau ins Wasser zu springen, zögert lange, und ob er den Sprung schließlich doch noch wagt, bleibt lange unklar.

Peckinpah zeigt die komplexe Zeitschleife des Begehrens mittels einer sehr einfachen, aber ebenso eleganten wie effektiven Zeitachsenmanipulation. Es wäre möglich, das Geschehen chronologisch zu zeigen: zunächst den am Fluss stehenden Protagonisten, anschließend dessen Sprung ins Wasser und darauf das Bad mit seiner Frau. Peckinpah hingegen schneidet von der Szene im Wasser immer wieder zurück zu dem am Fluss stehenden Doc McCoy (Abb. 1).

Die Aufnahmen springen so unentwegt vom Gegenwärtigen ins Zukünftige und umgekehrt. Damit aber werden die Aufnahmen des Badens im Fluss durch die Montage als subjektive Vorstellung ausgegeben, als bloße Phantasie, möglicherweise auch als Erinnerung an früheres Glück am selben Ort. Dabei wird die Irrealität dessen, was McCoy sieht, durch die Verwendung von Zeitlupe und Überblendung zusätzlich akzentuiert. Es ist, als würde McCoy sich selber zusehen – doch was er sieht, ist nur ein unerfüllter Wunsch. Gleichwohl endet die Sequenz damit, dass der vormals passive Betrachter des eigenen Begehrens schließlich auf den Fluss zurennt. Unmittelbar vor dem Sprung bricht die Szene ab. Erst in der anschließenden Sequenz sehen wir an den nassen Kleidern McCoys und seiner Frau, dass die beiden offenbar tatsächlich gesprungen sind.

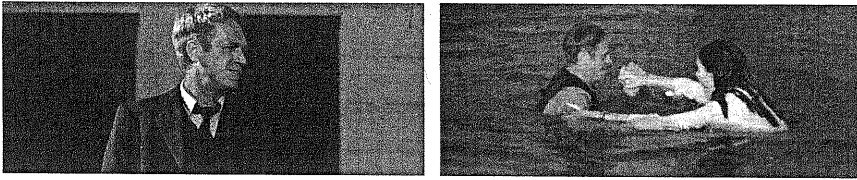


Abb. 1: Screenshots aus »The Getaway«.

Das, worum sich die ganze Szene dreht, den Sprung und das Bad, sehen wir nicht. Und doch haben wir beides genau gesehen. Zeigt die Montage die Erfüllung des Wunsches bloß als subjektive Imagination oder aber als zeitlich vorweggenommene Realität, die erst noch statthaben wird? Das Faszinierende daran, wie Peckinpah und sein Cutter Robert Wolfe die Szene montieren, ist eben dies, dass eine eindeutige Beantwortung dieser Frage unmöglich bleibt. Dem Film gelingt es, durch die Sprünge seiner Montage jenen Sprung ins Wasser als etwas zu zeigen, das zugleich Wunsch und Erfüllung ist. Die Realität und ihr imaginäres Double verdichten sich zu einem Moment, in dem das Virtuelle und das Aktuelle nicht mehr unterschieden werden können. Peckinpahs virtuose Handhabung der Montage steht bis heute im Verdacht, bloßer Schauwert zu sein, der einer möglichst effektvollen Darstellung blutiger Gewalt dient. Diese Szene belegt, worum es auch in den brutalsten von Peckinpahs Szenen – sei es das Massaker in *The Wild Bunch* oder die Vergewaltigung in *Straw Dogs* – eigentlich geht. Statt spekulativer Darstellung physischer Gewalt versuchen Peckinpahs Filme jene psychischen Prozesse aufzuzeigen, die der Gewalt unterliegen.²⁵ Das unbewusste, sich in Zeitschlaufen verheddernde (männliche) Begehren bekommt bei Peckinpah denselben, wenn nicht gar einen höheren Status von Realität als die Wirkungen, die es zeitigt. Auch das zeigt diese Szene anschaulich. Die Montage unterscheidet nicht zwischen sogenannten subjektiven und objektiven Aufnahmen. Allein indem am Schneidetisch die Zeitachse des Filmstreifens aufgebrochen wird und Späteres zum Früheren verschoben wird, lassen sich die banalen Bilder eines Paares am Fluss als Rebus des Unbewussten lesen. Indem man sie neu arrangiert, können Abbildungen physischer Realität etwas zeigen, was jenseits dieser physischen Realität liegt.

Um dieselbe Produktivität des Um-Arrangierens geht es auch der Psychoanalyse, wenn Lacan vom Analytiker sagt, er sende dem Patienten dessen eigene Botschaft in umgekehrter Form zurück. Statt zu versuchen, das Begehren des Subjekts auszusprechen, skandiert, punktiert und arrangiert der Analytiker die Rede des Patienten und bringt so ein Unbewusstes in den Ritzen des bewussten Diskurses selbst zum Vorschein. Was ist das anderes, als eine Montagetechnik?²⁶

Eine Montagetechnik mithin, die nicht nur die Mechanismen der Retroaktivität aufzeigt, sondern zugleich immer auch jene der Antizipation, der Vorwegnahme dessen, was erst noch kommen mag.²⁷

IV

In seinem Aufsatz *Die logische Zeit und die Assertion der antizipierten Gewissheit*²⁸ von 1945 entwickelt Lacan anhand einer komplexen Denksportaufgabe eine Logik, die im Gegensatz zur klassischen keinen Anspruch auf Zeitlosigkeit und Allgemeingültigkeit haben kann, sondern sich gerade erst durch zeitliche und intersubjektive Prozesse konstituiert. Die Denksportaufgabe, von Lacan ein Sophisma genannt, dreht sich um folgende Situation: Drei Häftlingen (nennen wir sie A, B und C) legt man fünf Scheiben, drei weiße und zwei schwarze vor. Man heftet jedem von ihnen eine dieser Scheiben an den Rücken, ohne dass der Einzelne seine eigene Scheibe sehen kann. Stattdessen sieht jeder nur die Scheiben der beiden Mitgefangenen und muss daraus und aus den Reaktionen der anderen schließen, welche Farbe seine eigene Scheibe hat. Wer dies als Erster herausfindet, wird aus dem Kerker entlassen. Es ergeben sich die folgenden Möglichkeiten: Möglichkeit 1: In der simpelsten Konstellation A = Schwarz / B = Schwarz / C = Weiß, könnte C mit nur einem Blick die eigene Farbe erschließen und ginge ohne Zögern zur Tür.

Möglichkeit 2: In der zweiten Konstellation A = Schwarz / B = Weiß / C = Weiß, sähe B (oder C) vor sich einen Weißen und einen Schwarzen, und jeder von ihnen wüsste: »Wäre ich ebenfalls ein Schwarzer, müsste der Dritte sogleich um die eigene Farbe wissen und ginge zur Tür. Da er aber zögert, kann das nur bedeuten, dass er nicht zwei Schwarze sieht. Also bin ich selber ein Weißer«. In dieser Konstellation kommen B und C gemeinsam und gleichzeitig, aber nach einem Zögern zur Lösung.

Möglichkeit 3: In der schwierigsten und tatsächlich vorliegenden Konstellation A = Weiß / B = Weiß / C = Weiß kommt A nur zur Lösung, wenn er zunächst Version 2 annimmt und dann verwirft: »Wäre ich ein Schwarzer, müssten die beiden andern nach einem Zögern herausfinden, dass sie beide Weiße sind (= Ablauf von Version 2). Da die beiden indes auch nach diesem ersten Zögern nicht zur Tür gehen, kann das nur bedeuten, dass auch ich ein Weißer bin«. Nachdem jeder der drei diese Überlegung angestellt hat, werden nach einem zweiten Zögern schließlich alle drei zusammen zur Tür gehen.

Die Pointe an Lacans Gefangenensophisma liegt darin, dass die Zeit (nämlich die Zeit des Zögerns) für den Akt des logischen Schließens absolut wesentlich ist. Es braucht eine bestimmte Zeit, bis man die Lösung gefunden hat, und gerade

wenn man diese verstreichende Zeit des Zögerns wahrnimmt, eröffnet sich einem die Lösung. Der logische Schluss wird erst durch die eigene Temporalisierung ermöglicht.²⁹

Bedenkt man indes die Kerkersituation und wie viel demnach für den Einzelnen daran hängt, möglichst schnell zu einer Lösung zu kommen, tritt zum Moment des Zögerns jenes der Überstürzung hinzu, wie Lacan betont. Wer zu lange zögert, wer die endgültige Gewissheit abwartet, wird zu spät kommen. Stattdessen muss der Einzelne diese Gewissheit antizipieren und aus dieser Antizipation heraus gleichsam verfrüht agieren. Erst in diesem Akt wird sich die nur antizipierte Gewissheit bestätigen.³⁰ So verknoten sich im Gefangenensophisma Nachträglichkeit und Antizipation, jene beiden für die Psychoanalyse so wesentlichen Zeitachsenmanipulationen: Erst der Akt macht aus der *antizipierten* Gewissheit *nachträglich* eine volle Gewissheit. Statt als »Ich weiß« schreibt sich die Formel, auf welche das Subjekt sein Handeln zu stützen hat, im Futur Perfekt: »Ich werde Gewissheit gehabt haben«.

Lacan liefert mit seiner Denksportaufgabe nicht nur eine Darstellung für die umwegigen Zeitschlaufen des Unbewussten, sondern zugleich auch ein Modell für die analytische Praxis. Denn der merkwürdigen Chrono-Logik des Futur Perfekt begegnen Analytiker und Patient nicht nur in den Manifestationen des Unbewussten, sondern auch in der (nur scheinbar banalen) Frage, wann eine Analyse zu Ende sei. Bekanntlich hat Freud in seinem späten Aufsatz *Die endliche und unendliche Analyse*³¹ den analytischen Prozess als potenziell endlosen gekennzeichnet. Die Gewissheit, das Ende der Analyse erreicht zu haben, kann sich niemals vollständig einstellen, sondern nur antizipiert werden. Der Patient, welcher das Ende der Analyse *ahnt*, beendet diese *vorzeitig* und damit ist ihr tatsächliches Ende erreicht.³²

Solche Antizipationen des Endes und deren retroaktives Zurückwirken auf die Vergangenheit hat Peckinpah verschiedentlich in seinen Filmen thematisiert. Besonders radikal zeigt es sich im Film *Pat Garrett and Billy the Kid* von 1973. Bereits die Eröffnungssequenz – die in ihrer ursprünglich intendierten Form erst vor einigen Jahren restauriert wurde – führt diese komplexe Dialektik eindrücklich vor. Die Geschichte um Billy the Kid, der von seinem ehemaligen Freund Pat Garrett ermordet wurde, beginnt mit dem Ende, dem Ende des Mörders Pat Garret selbst. Doch die Bilder, wie Pat Garrett auf offener Prärie im Jahre 1909 erschossen wird, schneiden Peckinpah und seine Cutter gegen die Aufnahmen von Billy the Kid von 1881, der mit seinen Kumpanen auf Hühner schießt (Abb. 2). Die Montage suggeriert, Billy würde Pat Garrett erschießen, es scheint, als hätte das Opfer sich schon längst an seinem eigenen Mörder gerächt. Paradoxerweise sind die Aufnahmen von 1909, die näher an unserer Gegenwart liegen, mit historisierendem Sepia gefärbt, während die Aufnahmen von 1881 in satten Farben



Abb. 2: Screenshots aus »Pat Garrett and Billy the Kid«.

strahlen. Es ist, als wäre das Frühere das eigentlich Jüngere und Lebendigere – und das ist denn auch tatsächlich die These dieses (auch im klinischen Sinne) melancholischen³³ Films.

V

Ganz nebenbei hat Peckinpah mit dieser Sequenz einen Kommentar zur Geschichte des Kinowestern geliefert. Im klassischen Hollywood-Western galt die Regel, dass in einer Schießerei Täter und Opfer des Schusswechsels nie zugleich im Bild gezeigt werden durften. Jeder Schusswechsel hatte gleichsam über die Barriere des Schnitts zwischen den Bildern zu verlaufen. Der vielleicht schlagendste Grund, warum die Italowestern der sechziger Jahre (man denke etwa an Sergio Leones *Per un pugno di dollari* von 1964) in den USA solche Schocks auslösten, war, dass sie sich über diese Regel hinwegsetzten. Peckinpah kommt mit der Anfangssequenz von *Pat Garrett and Billy the Kid* auf das alte Hollywood-System zurück und nutzt es zugleich auf gänzlich neue Weise. Statt mittels Schnitt den Schusswechsel zu dämpfen, macht er ihn wirkungsvoller. Die Lücke zwischen den Bildern ist keine Pufferzone, sondern Fortführung des Gewehrlaufs, der die Kugeln nur noch weiter trägt: Die Jump Cuts der Montage ermöglichen es gleichsam, von der Vergangenheit in die Gegenwart zu schießen und umgekehrt. Gegen Ende der Titelsequenz schießt der Pat Garrett von 1881 zusammen mit Billy auf die Hühner. Im Gegenschnitt sehen wir die letzten Körperzuckungen des alten Pat Garrett von 1909. Damit scheint es gerade so, als hätte er sich selbst über die Zeit hinweg erschossen (Abb. 3).³⁴

Diese Zeitparadoxien, die in Worten kaum nachzuzeichnen sind, dem Film aber ganz leicht fallen, können hier (im Gegensatz zur Szene aus *The Getaway*) endgültig nicht mehr als Widerstreit zwischen subjektiven und objektiven Ansichten erklärt werden. Die von der Filmmontage vorgeführte Gleichzeitigkeit von zwei historisch weit auseinander liegenden Situationen kann nicht Imagination einer der Figuren sein.³⁵ Vielmehr erfolgt diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen



Abb. 3: Screenshots aus »Pat Garrett and Billy the Kid«.

aus keiner anderen Perspektive als jener des Films selbst. Es ist, als habe der Film ein Unbewusstes, dessen retroaktiven Zeitschlaufen er sich überlässt. Oder aber die Perspektive des Films ist identisch mit dem Blick des Schau-Platzes, dieses buchstäblich extremen, da an der Grenze liegenden Bundesstaates New Mexico. Eine Gegend, die nicht umsonst auch Land of Enchantment – Land der Verzauberung – genannt wird.³⁶ Neben einer Verräumlichung der Zeit (wie sie Derrida als Merkmal des psychischen Schreib-Apparats festhält)³⁷ praktiziert die Bilder-Schrift-Maschine des Kinos zusätzlich eine Temporalisierung des Raums. Es ist, als ob der Westen selbst all die Menschen, die auf seinem Boden auf- und abtreten, betrachten und sich ihrer erinnern würde. Das Individuum ist nichts als eine (Zeit-)Spur im Sand der Prärie. In nahezu allen Filmen Peckinpahs erweisen sich die Figuren als Vagabunden, die sich in der Zeit verirrt haben, die ihre eigene Zeit fatalerweise überlebt haben. »It feels ... like times have changed«, sagt Pat Garrett schon bei der ersten Begegnung mit Billy the Kid. Dieser antwortet: »Times maybe, but not me«.

Tatsächlich erweist sich im Laufe des Films die Figur Billy the Kid als eine schon zu Lebzeiten einzig auf ein legendäres Nachleben hin entworfene. Erst in einem antizipierten Jenseits wird Billy dieses Exempel eines radikal-autonomen Individuums *gewesen sein*, als das er bereits im Voraus bewundert wird. Billy the Kid entpuppt sich so als immer schon imaginäres Konstrukt und mit ihm zwangsläufig auch der amerikanische Traum, den er personifiziert. Pat Garrett, obwohl Sieger in der Realität, bleibt ein solches mythisches Nachleben verwehrt. Da Peckinpah den Film mit Garrets Tod eröffnet, ist er von Anfang an der wahre Verlierer, einer, der nicht wie ein Held, sondern wie ein Huhn stirbt.

Wenn die Zeitschlaufe des Begehrens Zukunft und Vergangenheit miteinander (rück-)koppelt, dann treibt der »american dream«, verstanden als Begehren einer ganzen Nation, dieses Wechselverhältnis ins Extrem. An den Polen aber der frühesten Vergangenheit wie der fernsten Zukunft lauert in beiden Fällen nur der Tod. Der Mörder Pat Garrett ist immer schon tot, vor aller Zeit. Und sein Opfer Billy the Kid wird erst im Jenseits zum (Nach-)Leben finden. Die Zeitachse des »american way of life« führt nirgends hin, egal in welche Richtung man sich wendet.

VI

So muss auch die Titelfigur in Peckinpahs *The Ballad of Cable Hogue* (1970) erfahren, wie sie aus der Zeit fällt. Von seinen Kumpanen ohne Wasser in der Wüste ausgesetzt, findet Cable Hogue im unwirtlichen Niemandsland eine Quelle, die ihm das Leben rettet und seine Existenz sichert. Hogue betreibt eine auf der Route der Postkutsche gelegene Wasserstation. Doch mit dem Aufkommen des Automobils wird die Tränke obsolet. Das Auto signalisiert schon in *The Wild Bunch* (1969) das Ende des Wilden Westens. Und wenn in *Bring Me the Head of Alfredo Garcia!* (1974) die mexikanischen Kopfgeldjäger mit Sportwagen aus der Hacienda brausen, weiß man bereits, dass jegliches Cowboy-Pathos sich in einem Zustand der Verwesung befindet, genau wie jener Alfredo Garcia, den man jagen soll.

Cable Hogue wird indes weniger brutal, dafür umso buchstäblicher von der neuen Zeit überrollt. Ein Auto, dessen Handbremse man nicht angezogen hat, überfährt gemächlich den verdutzten Hogue – ein Unfall, der lächerlich harmlos, allenfalls burlesk anmutet. Man legt das schimpfende Opfer der Moderne in ein Bett, das man eigens aus der Hütte geholt hat, und während er seine gequetschten Glieder streckt, verlangt Hogue von einem anwesenden Freund, einem falschen Priester, eine Grabrede zu hören. Doch diese Parodie einer Sterbeszene, in welcher der Tote immer wieder mit Einwüfen den eigenen Epitaph kommentiert, verkehrt sich plötzlich in Realität. Vom gespielten Begräbnis springen Peckinpah und die Cutter Lou Lombardo und Frank Santillo mit nur einem Schnitt zum tatsächlichen (Abb. 4). Die Stimme des falschen Priesters auf der Tonspur redet hingegen weiter, ohne dass ein Bruch zu vernehmen wäre, so als wäre das Spiel immer schon Ernst gewesen und der Tod immer nur ein Spiel. Unbestimmt zwischen Schalk und Trauer schlingernd beschreiben die Worte des Priesters den Sohn der Wüste als Verkörperung mythischer Un-Zeitlichkeit: »Cable Hogue was born – nobody knows when and where«, und später: »Now he has gone into the whole torrent of the years«.

In den Jump Cut dieser Szene fällt ausgerechnet der Moment des Todes, und das gewiss nicht zufällig. Der Schnitt, der für einen Moment den Fluss der Bilder unterbricht, ist ohnehin immer ein kleiner Tod des Films und zugleich – wie die Technik des Films klarmacht – unabdingbare Voraussetzung für die Verlebendigung der totenstarrten Einzelbilder. Die Tonspur, die über diesen großen Sprung unberührt hinweggleitet, bezeugt ebenfalls diese Widersprüchlichkeit: der Schnitt, die Skandierung, der Tod sind nicht das Ende. Auch nicht für die Psychoanalyse. Hier ist der Tod Ausgangspunkt des Triebs par excellence: des Todestribs. Denn anstatt auf den Tod hinzudrängen, wie man fälschlicherweise annimmt, ist der Todestrieb gerade einer, der über den Tod des Subjekts hinaus zielt: in ein Außerhalb, ins Jenseits des Lustprinzips.



Abb. 4: Screenshots aus ›The Ballad of Cable Hogue‹.

In den Jump Cuts Sam Peckinpahs zeigt sich nicht (oder nicht primär) ein subjektives Zeit-Empfinden, sondern die Zeitlichkeit des unbewussten Triebs, der noch insistiert, wenn das Subjekt bereits verschwunden ist. Als *pulsion*, also als Pulsieren, hat die französische Psychoanalyse den Trieb übersetzt.³⁸ Für dieses Pulsieren des Triebes, seine Zeitlichkeit des andauernden Öffnens und Schließens will die Psychoanalyse ein Bewusstsein, eine Rationalität schaffen. Dieses Pulsieren des Triebes zeigt sich auch in den Öffnungen und Schließungen des Filmschnitts. In seinem Seminar über die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse sagt Lacan: »Wenn der Trieb irgendeiner Sache gleichsieht, dann einer Montage«.³⁹ Man mag dabei, wie es Lacan selber vorschlägt, an die Collagen der Surrealisten denken. Vielleicht noch mehr aber an die Montage im Kino – an den Puls des Films, der mit jedem Schnitt endet und wieder neu anfängt.

Anmerkungen

- 1 Jacques Rancière: Das ästhetische Unbewusste. Übers. v. Ronald Vouillé. Zürich 2006.
- 2 Ebd., S. 36.
- 3 Zu letzterem ebd., S. 10: »Meine Hypothese lautet, dass das Freudsche Denken des Unbewussten nur auf der Grundlage dieses Denkreimes der Kunst und der Idee des Denkens, die ihm innewohnt, möglich ist«.
- 4 Ebd., S. 27.
- 5 Roman Jakobson stellt in seinem Aufsatz *Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen* von 1956 die Anwendung linguistischer Begrifflichkeit in der Psychoanalyse in Aussicht. Vgl. Roman Jakobson: Aufsätze zur Linguistik und Poetik, hg. von Wolfgang Raible. Frankfurt/M. 1979, S. 117–141, hier S. 137 f.
- 6 Vgl. Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*. Bd. VIII. London 1943, S. 381–382. Für den Hinweis auf diese Stelle danke ich Mladen Dolar.
- 7 Vgl. Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*. Bd. II/III. London 1942, S. 541–543.
- 8 Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. XVII. London 1941, S. 152.
- 9 Vgl. Thomas Elsaesser: Louis Lumière – the Cinema's First Virtualist?, in: ders., K. Hoffmann (Hg.): *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam 1998, S. 49.

- 10 Vgl. ebd., S. 48 f.
- 11 Vgl. dazu auch: Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin 1986, S. 187.
- 12 Für den digitalen Film und seine digitale Projektion gelten freilich andere Bedingungen. Zwar schreibt sich auch hier die Diskontinuität in die Simulation von Kontinuität ein, aber nicht im analogen Nacheinander, sondern in der digitalen Gleichzeitigkeit. Der Sprung des Jump Cut verortet sich hier nicht zwischen den Aufnahmen, sondern in den einzelnen Aufnahmen selbst, genauer: in der Stapelung von Bildschichten übereinander (ein Effekt übrigens, den auch der analoge Film schon unter dem Namen ›Überblendung‹ kannte). Statt die Diskontinuität aus dem filmischen Medium auszutreiben, macht die digitale Revolution sie allgegenwärtig: Jedes Objekt kann zu jedem möglichen Zeitpunkt in ein anderes umgerechnet werden (›Morphing‹). Jedes Bild ist virtuell immer schon ein anderes. So ist auch einsichtig, warum etwa Jean-Luc Godard seine *Histoire(s) du cinéma* auf Video gedreht hat: Dass die Filmgeschichte als Projekt verstanden werden kann, (historische) Kontinuität und Diskontinuität zu verschweißen, wird im digitalen Medium gerade nicht verwischt, sondern hervorgehoben. Siehe dazu: Jacques Rancière: *La Fable cinématographique*. Paris 2001, S. 217–237, hier v. a. S. 221 und 235.
- 13 Friedrich Kittler: *Optische Medien*. Berliner Vorlesung 1999. Berlin 2002, S. 228 f.
- 14 Georges Méliès: *Die kinematographischen Bilder* (1907), in: Helmut H. Diederichs (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie*. Frankfurt/M. 2004, S. 38 f.
- 15 Sigmund Freud: *Entwurf einer Psychologie*, in: ders.: *Gesammelte Werke*. Nachtragsband (Texte aus den Jahren 1885–1938). Frankfurt/M. 1987, S. 447 f.
- 16 Im Entwurf selbst fällt sogar ein rätselhafter Satz, der die Möglichkeit offen hält, dass die erinnerte Szene II, die sich nachträglich als Trauma entpuppt, in dieser Art gar nie stattgefunden hat. Freud schreibt: »Es ist auch durch nichts erwiesen«. Unklar ist, ob mit diesem ›Es‹ nur die (unbewusste) Erinnerung an die Szene II zum Zeitpunkt der Szene I in Zweifel gezogen ist oder Szene II selbst, vgl. ebd. Denselben merkwürdig irrationalen Status einer Ursache finden wir auch in der *Traumdeutung*: Den tatsächlichen Traum gibt es gar nicht, sondern immer nur den späteren Traumbericht. Der Traum selbst bleibt eine Voraussetzung, deren Status nie geklärt werden kann, die nur als nachträgliche Konstruktion existiert. Siehe dazu: Thomas Khurana: *Die Dispersion des Unbewussten*. Gießen 2002, S. 75–81, hier v. a. S. 80.
- 17 Diese Probleme zeitlicher Zuordnung stellen sich übrigens schon beim Lesen von Freuds Text ein, bezeichnet dieser doch die ältere Szene als »Szene II«, die spätere hingegen als »Szene I«.
- 18 Zum Begriff der Nachträglichkeit halte man sich auch an den ausführlichen Eintrag in: J. Laplanche, J.-B. Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt/M. 1972, S. 313–317.
- 19 Wörtlich so in *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. Vgl. Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*. Bd. IV. London 1941, S. 305.
- 20 Jacques Derrida: *Freud und der Schauplatz der Schrift*, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Übers. von Rodolphe Gasché. Frankfurt/M. 1972, S. 327.
- 21 Ebd., S. 330. Vgl. Sigmund Freud: *Notizen über den Wunderblock*, in: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. XIV. London 1948, S. 1–8.
- 22 Vgl. Jacques Lacan: *Das Seminar*. Buch II: *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Übers. von Hans-Joachim Metzger. Weinheim 1991, hier v. a. S. 39–54 und S. 373–390.
- 23 Vgl. Thomas Elsaesser: *Das Digitale und das Kino. Um-Schreibung der Filmgeschichte?*, in: Daniela Klock (Hg.): *Zukunft Kino. The End of the Reel World*. Marburg 2008, S. 43–59, hier S. 49.
- 24 Vgl. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Schriften Bd. 3. Hg. v. Karsten Witte. Frankfurt/M. 1973, hier v. a. S. 387–402. Zur Kritik dazu siehe: Franz-Josef Albersmeier: *Filmtheorien in historischem Wandel*, in: ders. (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 1979, S. 3–17.
- 25 Zu recht hat der Filmwissenschaftler Stephen Prince vorgeschlagen, die Filme des Modernisten Peckinpah hätten mehr mit der Avantgarde von Alain Resnais' *Hiroshima mon Amour* (1959) zu tun, als mit jenen Actionreißern, die sich explizit auf Peckinpah berufen. Vgl. Stephen Prince: *Savage Cinema. Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*. Austin 1998, S. 94 und S. 229–253.

- 26 Tatsächlich gibt es auch von filmtheoretischer Seite Vorschläge, den Begriff der Montage über den Bereich des Films hinaus auszuweiten. So etwa Pudowkin: »Die Montage definiere ich für meine Zwecke als ein allseitiges, mit allen möglichen Kunstmitteln zu verwirklichendes Aufdecken und Aufklären von Zusammenhängen zwischen Erscheinungen des realen Lebens«. Vgl. Wsewolod I. Pudowkin: Über die Montage (Anfang der 40er Jahre), in: Albersmeier, Texte zur Theorie des Films (Anm. 24), S. 80.
- 27 Die Antizipation ist für das Subjekt Zeit seiner Existenz bestimmend. So spricht Lacan in seinem Aufsatz über das Spiegelstadium in Anlehnung an die Erkenntnisse der Biologie von einer »spezifischen Vorzeitigkeit der menschlichen Geburt«. Die mangelnde »Reifung« wird dann im Spiegelbild »vorweggenommen« als bloße »Gestalt«. Vgl. Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, in: ders.: Schriften I. Weinheim 1991, S. 61–70, hier S. 66 und 64.
- 28 Vgl. Jacques Lacan: Die logische Zeit und die Assertion der antizipierten Gewissheit. Übers. von Hans-Joachim Metzger, in: ders.: Schriften III. Weinheim 1986, S. 101–121. Zum Folgenden siehe auch: Bruce Fink: Logical Time and the Precipitation of Subjectivity, in: ders., Richard Feldstein, Maire Jaanus (Hg.): Reading Seminars I and II. Lacan's Return to Freud. Albany 1996, S. 356–386.
- 29 Lacan, Die logische Zeit (Anm. 28), S. 110–114.
- 30 Ebd., S. 115 f.
- 31 Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Bd. XVI. London 1950, S. 57–99.
- 32 Lacans Praxis der variablen Sitzungsdauer versucht dieser Vorzeitigkeit nicht nur am Ende der Analyse, sondern in jeder einzelnen Sitzung Rechnung zu tragen: Statt dass die einzelnen Sitzungen nach einer festgelegten Zeit zu Ende gehen, beendet sie der Analytiker scheinbar willkürlich (was von Lacans Patienten auch schon mit einem Coitus interruptus verglichen wurde). Tatsächlich skandiert der Analytiker die Rede des Patienten an besonders signifikanten Stellen, unterstreicht diese, schiebt zugleich aber die Interpretation auf. Wo eine Deutung erfolgen müsste, wird die Sitzung frühzeitig abgebrochen – der Abbruch selbst wird zur Deutung. Zu Lacans Praxis der variablen Sitzungsdauer und deren Zusammenhang mit der Zeitgeschichte und Zeit-Theorie der Psychoanalyse halte man sich an die hervorragende Studie von Nicolas Langlitz: Die Zeit der Psychoanalyse. Lacan und das Problem der Sitzungsdauer. Frankfurt/M. 2005.
- 33 Dies insofern die Melancholie (im Gegensatz zur Trauer) eine Zeitschleife darstellt, in welcher der Verlust eines geliebten Objekts nicht überwunden wird, sondern das verlorene Objekt immer wiederkehrt; nicht zuletzt in Gestalt des Melancholikers selbst, der sich mit dem Objekt identifiziert. Vgl. Sigmund Freud: Trauer und Melancholie, in: ders.: Gesammelte Werke. Bd. X. London 1946, S. 427–446.
- 34 Vgl. Prince, Savage Cinema (Anm. 25), S. 94–95.
- 35 So versucht etwa Paul Seydor, die Zeitsprünge der Eröffnungssequenz als Erinnerung Pat Garrets zu lesen. Vgl. Paul Seydor: Peckinpah: The Western Films. A Reconsideration. Urbana und Chicago 1980, S. 275.
- 36 So stand es auf den einheimischen Nummernschildern von 1941. Im April 1991 wurde die Bezeichnung von der Regierung zum offiziellen Spitznamen des Bundesstaates erklärt. Vgl. Benjamin F. Shearer und Barbara S. Shearer: State Names, Seals, Flags, and Symbols: A Historical Guide. Third Edition. Westport 2002, S. 203–204.
- 37 Derrida, Freud und der Schauplatz der Schrift (Anm. 20), S. 330 f.
- 38 Nicht umsonst kritisierte Lacan vehement, dass in der englischen Standard Edition von Freuds Werken der Übersetzer James Strachey Freuds Unterscheidung von »Trieb« und »Instinkt« eingegeben hat und stattdessen beides mit »instinct« wiedergibt. Vgl. Jacques Lacan: Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewussten. Übers. von Chantal Creusot und Norbert Haas, in: ders.: Schriften II. Berlin, Weinheim 1991, S. 165–204, hier S. 177.
- 39 Jacques Lacan: Das Seminar. Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Übers. von Norbert Haas. Olten 1978, S. 177.