



Positionierungen zwischen Trauma und Trieb: “Terry Jo Wanted” (2016)

Insa Härtel (Berlin, Hamburg)

Zusammenfassung: Ausgehend von dem Film “Terry Jo Wanted” (Katharina Jabs, 2016) untersucht dieser Beitrag das Verhältnis von Trieb/Trauma. Der Film umkreist vorstellbare Positionierungen angesichts eines verstörenden Geschehens. Er nimmt Bezug auf ein Hörspiel von Max Bense (1968), das sich mit dem dokumentierten Fall eines aus dem Meer geborgenen Mädchens befasst: Dieses spricht bewusstlos, woraus sich der Hergang eines Mordfalls ergibt. “Terry Jo Wanted” inszeniert Schilderungen nach ZeugInnen-Art, suggestive (Fantasie-)Reisen, rätselhaft Spielszenen oder ein vermeintliches Eintauchen in intim-perverse, fragmentierte Szenen. Dabei thematisiert der Film die eigene Bildhaftigkeit ebenso wie verschiedene Rezeptionspositionen. Durch die dargebotenen, teils distanzierenden, teils desintegrierenden Bilderfolgen tauchen, psychoanalytisch besehen, immer wieder auch Fragen nach der (keineswegs harmlosen) Verschränkung von Trieb und Trauma auf. Diesbezüglich lohnt die Betrachtung von “Terry Jo Wanted” gerade angesichts kursierender Traumakonzepte, die z. T. nahezu ausschließlich den zerstörerischen Einbruch äusserer Realität betonen und eine sichere Zuordnung von Innen und Aussen bzw. eindeutige Positionierungen als möglich erachten. Hier arrangiert “Terry Jo Wanted” einen differenzierteren Blick.

Schlüsselwörter: Filmanalyse, Psychoanalyse, Trieb, Trauma

Die Eingangsszene des ca. 32-minütigen Films “Terry Jo Wanted” (2016) von Katharina Jabs zeigt in Aufsicht einen schweren, ornamentalen Teppich. Das Geschehen beginnt wie auf einer Bühne von oben: Zu technizistisch hämmernden Rhythmen und Klängen schieben sich aus drei Richtungen weisse Hände mit rosabunt lackierten Nägeln nacheinander ins Bild.

Sie beginnen Zug um Zug auf ebenfalls rosafarbenen Post-Its obszöne «Schweinereien» (wie “Pig,” “bitch”) zu schreiben, bzw. einen Penis oder die teuflische Zahl «666» zu zeichnen. Anschliessend wird der Klebezettel jeweils vom Block gelöst und samt Stift weitergegeben, -geworfen, empfangen; wobei die Zeichenzettel dann in wechselnden Positionen quadratisch-künstlich-grell auf dem floral

gemusterten dunklen Teppich kleben. Im Rahmen eines «unpassend» wirkenden, verstörenden Geschehens erzeugt und umkreist “Terry Jo Wanted,” das lässt sich schon nach dem Intro sagen, Positionierungsfragen.

Gewebe der Rezeption

Der eingblendete Filmtitel “Terry Jo Wanted” kann auf eine unabgeschlossene Suchbewegung verweisen, auf das Gewünschte, Umkreiste: die offenbar unauffindbare *Terry Jo*. Damit nimmt Jabs Bezug auf das Hörspiel «Der Monolog der Terry Jo» (Bense & Harig, 1968), dem wiederum sowohl der Text «Vielleicht zunächst wirklich nur. Monolog der Terry Jo im Mercey Hospital» (Bense, 1963), als auch der Versuch einer Verfilmung «Der Monolog der Terry Jo» vorausgegangen ist.¹ Hier deutet sich schon das Gewebe von Rezeptionen an (das natürlich eine Fülle weiterer kultureller Erzeugnisse, wie z. B. verschiedenste Druckerzeugnisse umfasst)² – wie eben ein Teppichgewebe, in und auf dem Jabs’ Film weiterwirkt. Gewoben wird dabei immer wieder an dem dokumentierten «Fall» des 11-jährigen Mädchens *Terry Jo*, das 1961 zwischen den Bahamas und Florida nach tagelangem Treiben aus dem Meer geborgen wird, dann zunächst *bewusstlos* spricht, woraus sich der Hergang eines Mordfalls ergibt. Rekonstruiert wird eine Geschichte, in der *Terry Jo* miterlebt, dass ihre Familie auf einem Segelboot durch den Kapitän ermordet wird (vermutlich um sie als mögliche Zeugen des Mords an seiner Frau auszuschalten), in der sie entkommt und die Irrfahrt auf einer Art Floss beginnt. Der Stoff dieser Geschichte wandert davon ausgehend «durch die Hände», wird verschoben, besetzt, verhandelt, und ist umgekehrt – das wird von Jabs mit in Szene gesetzt – ohne diese verbalisierenden, bebildernenden Weitergaben gar nicht denkbar.

Die Überbringungen beginnen spätestens mit der aus dem Körper des Mädchens austretenden Rede. Genau diese ist es, für die sich auch genanntes Hörspiel (Bense & Harig, 1968) interessiert. Im Anschluss an *Terry Jos* «besinnungsloses» Sprechen geht dieses von «gewisse[n] Analogien» zwischen dem, wie es heisst, «zu Anfang unbewussten Zustand des Mädchens und der Unbewusstheit eines Computers» aus (ebd., S. 177).³ Insgesamt changieren die dem Mädchen zugeordneten Klänge hier zwischen einem schnarrenden, eben computergenerierten, nichts-sagenden Geräusch- und Buchstabenmaterial («fyuiömge – sevrhvkfds» ...), Sprachelementen («das was weiss ist die sich/niemals mit/vater sagte er weg gehen» ...) und Sinn («und da war das Floss/das kleine weisse Floss») (ebd., S. 179, 181, 208). In dieser Hörspiel-Umsetzung wird *Terry Jo* zu einer Figur sprachlicher Verfasstheit, in der das Sprechen kaum als «Ausdruck» eines Ichs gelten kann. Dieses scheint eher zu verfliegen oder aber aus Sprache aufzutauchen: «Worte

sofern es Buchstaben, Sätze sofern es Worte, Sprache sofern es Sätze, Gedanken sofern es Sprache, Ich sofern es Gedanken, Geist sofern es Ich gibt», wie Bense anderenorts formuliert (Bense, 1962, S. 119; vgl. auch Beals, 2013).

Die in der Sprache und ihren Gesetzmässigkeiten paradoxerweise ebenso erscheinende wie verschwindende Singularität des «Falls» wird im Hörspiel zugleich zu einer *bezeugten*: Zwischen die Sequenzen des «Monologs» (eben das «Selbstgespräch» des Mädchens)⁴ werden sogenannte «Aussagen» verschiedener Stimmen montiert, die als «quasi-authentisch[e]», «dokumentarische Texte» (Bense & Harig, 1968, S. 178) gelten. Beginnt das «monologische» Sprechen des Mädchens, wie gesehen, «in der Bewusstlosigkeit» und endet «im vollen Bewusstsein» (ebd., S. 177; vgl. Anm. 4), so handelt es bei den «Aussagen» um «Zeugnisse von Menschen, die in voller Klarheit des betreffenden Falls beginnen und in der Unklarheit von Widersprüchen enden» (ebd.). – Am Ende bleibt «eine sichere Rekonstruktion des traumatischen Geschehens» unmöglich: «Alles, was darüber gesagt werden kann», scheint «eine Schichtung von <Zeichen, Zeichen von Zeichen, Zeichen von Zeichen von Zeichen» (von Herrmann, 2009, mit Bezug auf Bense, 1982, S. 102). Womit das Hörspiel in seinem Umgang mit dem Sprachstoff auch die Materialität der eigenen Mittel thematisiert.

Struktur des Films

Auch in Jabs' Arbeit lässt sich über Sprache stolpern. Immer wieder sieht man sich mit Fragen der Sinnhaftigkeit konfrontiert. «Wir brauchen ne Hornissenschlange. Ne scharfe Hornissenschlange» (Jabs, 2016). «Terry Jo Wanted» wird zudem von drei SchauspielerInnen in vier «Kapiteln» nach Art unterschiedlicher Genres aufgeführt. Schilderungen nach ZeugInnen-Art treffen im Verlauf auf suggestive (Fantasie-)Reisen, rätselhafte Spielszenen auf ein vermeintliches Eintauchen in intim-perverse, fragmentierte Szenen (ich komme darauf zurück). Insofern die SchauspielerInnen durchgehend die gleichen bleiben, stellen sich in ihnen mit *Terry Jo* auch alle Stimmen dar, quasi in einer sich durch den gesamten Film ziehenden, in sich mehrstimmigen Dreigestalt. Durch diesen Kunstgriff werden die im Geschehen wechselnden Positionen und Perspektiven einerseits stärker miteinander verwoben. Andererseits wäre *Terry Jo* dadurch nicht nur *wanted*, sondern auch zwischen verschiedenen Positionen und Gestalten ent-individuiert bzw. selbst «im Umlauf», wie eingangs die Objekte zwischen den Händen; «fliessende[r] Wechsel des Ich», «Weitergabe des Ich», «Wanderung des Ich durch Weitergabe» (Serres, 2014, S. 349 f.).⁵ Bezogen auf *Terry Jo* löst sich die filmische Erzählung in all

ihrer Eigentümlichkeit damit auch von der einer einzelnen oder gar einheitlichen Figur zuzuordnenden Schicksalshaftigkeit. – Die Kapitel im Einzelnen:

1.«Aussagen»: Dieser Abschnitt bietet verschiedene, quasi-dokumentarische «ZeugInnen»-Berichte. Zwischen den – immer wieder voneinander unterbrochenen – Aussagen der DarstellerInnen in unterschiedlichen Haltungen generieren sich punktuell Verbindungs- und Wiederholungspunkte. Insgesamt kommen die Berichte jedoch uneinheitlich daher. Man begreift, etwas zu Bekundendes ist geschehen, ohne dass sich eine kohärente Geschichte, *ein* Sinn oder Überblick ergibt. *Melone, dunkel, Wiese, Kragen, Hände, geknebelt, füttern, Boden, noch jemand Drittes, Ledermaske ...* Die Aussagen bleiben fragmentarisch; in dem, was sie zu fassen bestrebt sind, schillern sie zwischen heraufbeschworener realer Bedrohung und einem (z. B. in Sadomaso-Motiven) mehr oder minder amüsant-lustvollen Spiel. Akzentuiert wird ein Als-ob-Charakter auch durch eine sich selbst thematisierende Inszenierung. Es werden etwa Teile der improvisiert wirkenden Bühnenausstattung bzw. -technik sichtbar oder Szenen des Schminkens und Herriichtens der SchauspielerInnen vorgezeigt.

2.«Fleck»: In diesem Filmkapitel sieht man den drei ProtagonistInnen dabei zu, wie sie in einem Auto, in das man auf der Leinwand durch die Frontscheibe hindurch Einblick erhält, zuerst zu lautem Rauschen in die Gegend schauen, rauchen, nach einem Kleidungswechsel in eine Art Traumreise versinken oder mit Halsketten spielen, sich die Lippen lecken u. ä. Zwar bleibt man als ZuschauerIn den Bildern gegenüber distanziert, auch durch die Autoscheibe getrennt, wird jedoch als ZuhörerIn nach einer Weile durch eine suggestive Stimme aus dem Off in direkter Ansprache teils ins Geschehen hineingezogen («Schliesse deine Augen. Atme tief ein» ...; J. Engel in: Jabs, 2016, s. Film-Still 1). Ein «Anderswo» wird evoziert. Stärker als die kulissenhaft stillgestellt wirkende Autofahrt simuliert die Traumreise Bewegung. Imaginativ idyllisch beginnend («Es ist Abend und zwischen Wildblumen grasen Schafe»), mündet sie schlagartig in einen freien Fall («Auch du schwebst zwischen der Musik. Federleicht. Dann fällst du plötzlich aus deinem Körper heraus», ebd.). Ein Fallen in Raum und Zeit, an Erinnerungsbildern entlang, das zu einer Art Sich-Verlieren wird; Innen und Aussen verwischen, ein fleischwurstfarbiges Spiegelbild taucht auf, absurd anmutend verschwimmt alles «zu einer grossen nebligen Wurstscheibe». Schliesslich das unscharfe Sehen eines Flecks, «der du selbst sein musst»; am Ende der Reise versickert die *eigene* Körpersuppe «an alten Haaren und Nagelresten entlang» in die Tiefe eines Abflusses (ebd.). Das «Du selbst» als «Fleck» lässt an die «fundamentalen Dimensionen der Inskription des Subjekts im Tableau» (eben als *Fleck*) denken (Lacan, 1987,



Film-Still 1, Terry Jo Wanted, Katharina Jabs.

S. 105), wobei der Fleck – mit Lacan als das gedacht, was das Subjekt dem Blick darbietet bzw. zu sehen *gibt* – dem «Du» auf dieser filmischen Traumreise offenbar selbst noch (sich-auflösend-versickernd-verschwindend) *genommen* wird. Dies geschieht aber weiter imaginativ. Der Film bietet hier kein «Diesseits»; die immer auch abschirmenden Bilder laufen vielmehr weiter und münden in den dritten Teil, den «Monolog»: Als wäre man gerade durch das vorgestellte Selbst-Abfließen in *Terry Jos* Sprechposition angekommen (deren Fallgeschichte die Traumreise motivisch längst – etwa mit Wasser, Erinnerungen, jähem Umsturz der Idylle – in sich aufgenommen hat).

3.«Monolog»: Im Rahmen dieser Überschrift, die bei Bense und Harig (wie gesehen) auf die z. T. bewusstseinsfernen Artikulationen Terry Jos verweist, werden in Jabs' Film vor allem – teils bemalte, beschriftete, teils bekleidete oder befleckte – Körperfragmente oder Substanzen sichtbar und annähernd Obszönes hörbar (s. Film-Stills 2–4): Sinnfreies und -haftes,⁶ Objektgeräusche, Stöhn-, Schrei-, Lach- oder Hustlaute ebenso wie Ausrufe («komm, komm», «verpiss dich» ...) oder Sätze («Hey, ich schwör's dir, du Stück Scheisse, du frisst jetzt aus dem Napf mit der Spucke, die ich da drin hinterlassen habe, du Stück Arsch» ...) (2016). Der Fleck, das Versickern im Nichts, übersetzt sich in eine aufdringliche, «pervers» aufgeladene Fülle im Spiel. Schwanz- und Schweinvorstellungen des Intros tauchen wieder auf, so wie Sadomaso-Motive wie «Fütterungen» sichtbar werden; Nichtwollen, Erniedrigung oder lustvolle Inszenierung changieren ebenso wie Täter- und Opferaufladungen: "Some of them want to abuse you, some of them want to be abused,"



Film-Stills 2-4, Terry Jo Wanted, Katharina Jabs.

war schon im Kapitel «Fleck» in einer Art Neuauflage des *Eurythmic*-Songs “Sweet Dreams” zu hören.

In der Rezeption der einheitszersetzenden Töne und Bilder dieses «Monolog» können (sich ebenfalls im zweiten Kapitel z. T. bereits andeutende) Ekelgefühle wirksam werden. Dann gehen die Bilder einen an, stossen durch; körperliche Reaktionen sind keineswegs ausgeschlossen. Nahezu quälend Abstossendes geht über in Annäherungsbewegungen; durch Handkameraführung, Beleuchtung und Körper-Fragmentierung suggeriert der Film eine grössere, auf den Leib rückende Geschehens- oder «Geniessensnähe». Dass sich die filmische Inszenierung dabei auch weiter zu erkennen gibt, mindert die Intensität der Wirkung gerade nicht. Die Kamera scheint zwischen den ProtagonistInnen zu zirkulieren, reihum gerät eine/r ins Off, bleibt aber weiter hörbar und damit partiell «präsent». Als sei ein «Aussen» mitaufgenommen und auch für die BetrachterInnen keine weitere Position ausserhalb der Szene vorgesehen; die vornehmlich die Beteiligten adressierenden Bewegungen, Geräusche, Fetzen, Sequenzen wirken fast schon selbstbezogen: «Du, wenn ich mich selber ficken könnte, dann hätte ich ‘n paar Probleme weniger», heisst es gleich am Anfang dieses «Kapitels» (was die Charakterisierung von Terry Jos «Monolog» als «Selbstgespräch» bei Bense deutlich befeuert).

4. «Spiel»: In dieser letzten Filmsequenz werden Krümelreste – der gerade überstandenen «Orgie»? – eingesammelt. Der Blick erfolgt von oben auf den Teppich, den wir schon kennen, womit sich eine deutliche Verbindung zum Anfang des Films ergibt. Als ob “Terry Jo Wanted” kreisend in sich greift: Wieder tätige Hände, (differente) rhythmisch-technizistische Töne. Erneut werden Objekte herumgereicht, geraten in den Bereich der Sichtbarkeit, ein Geben und Nehmen. Eine ausgestopfte Katze lässt sich – besänftigend? – streicheln. Die Hände berühren sich auch, Brausepulver wird hinein gestreut, Schnaps aus der Flasche dazu, es vermischt sich. Im Umlauf auch eine Schachtel mit Pralinen, einige werden z. B. zerbrochen und «sortiert» ... – Werden nach Serres Worte gewechselt, «wie man die Schüsseln weiterreicht» (Serres, 2014, S. 357), dann gilt das hier auch umgekehrt. Der Film würde dadurch wieder die Materialität, die Objekthaftigkeit zerteilter Sprache betonen. – «Essen wir jemals etwas anderes, wenn wir zusammen sind, als das Fleisch des Wortes?» (ebd.). Im Film noch ein Becher roter Grütze, bevor das Spiel zu Ende ist.

Versuche der Übersetzung

Insofern in diesem «Spiel» ebenso neuartige wie bereits zuvor vorkommende Objekte hin- und herwandern, ist eine Machart des Films beschrieben, der

mit der Einführung seiner Elemente immer wieder auch formale Verknüpfungen zu Vorangegangenen stiftet (sei es die Teppich-Rahmung, seien es bestimmte Bewegungen, Blickrichtungen, Hände, Figuren), das er damit neu kontextualisiert. Mit diesen Kreuzungspunkten entwickeln die divergenten Szenarien einen losen Zusammenhang. Als bleibe dann durch die verschiedenen Konstellationen und Perspektiven hindurch etwas da oder hängen. Beim Betrachten der dargebotenen Durchdringung von «Realität» und «Fiktion», «Fantasiereise» und «Dokumentation» blitzen weiterhin Fragen nach der (Un-)Möglichkeit eigener Abstandnahmen auf. «Welche Aussagen lassen sich über eine erlebte Szene aus einer dritten Position, der Position ausserhalb der Szene treffen. Ist es überhaupt möglich diese Position einzunehmen (...)?», fragt Jabs in einem Kommentar zu ihrer Arbeit (Jabs, 2017) – und fragt mehr noch der Film selbst. Die RezipientInnenposition im Film wechselt, vervielfältigt sich selbst. Zunächst wirkt es, als vollziehe sich eine zunehmende Annäherung: Ausgehend von einer, wie gesehen, eher distanzierten Position als adressiertes «Gegenüber» von ZeugInnen, begibt man sich imaginär auf die Reise Richtung Abgrund, um sich dann kehrseitig in einem unheimlichen Szenario wiederzufinden, das «Perversion» aufführt. Mehr und mehr ins eigene «Innere» eingelassen, tritt man aus dem Eindruck des «Mitspielens» am Ende insofern wieder heraus, als sich der Blick nun wieder als Überblick geriert. Gleichwohl ist die Beziehung zu den Bildern nicht die gleiche wie am Anfang. In der Bezugnahme wirkt das Geschehen bewegter, sinnlicher, durchlebter.

Meine nun folgenden Deutungsanstrengungen wollen weniger “Terry Jo Wanted” durch die Psychoanalyse verstehen; sie richten sich vielmehr darauf, den verstörenden Film «für das Begreifen komplexer und abstrakter Konzepte der psychoanalytischen Theoriebildung» (in anderem Zusammenhang Ruhs, 2010, S. 171 mit Bezug auf Žižek, 1992) heranzuziehen. Wie die Überschrift meines Textes schon ankündigt, soll es dabei um das Verhältnis von *Trieb* und *Trauma* gehen. Mehr und mehr wird der Begriff des Traumas inflationär verwendet und dessen kursierende, auch psychoanalytisch orientierte Konzeptualisierungen können teils wunderliche Blüten treiben;⁷ nicht selten werden auch sichere Zuordnungen von Innen und Aussen bzw. eindeutige Positionierungen als möglich und als keiner weiteren Erklärung bedürftig erachtet.

Nun tauchen Fragen von Verstehen, Erklären, Begreifen im Kontext Trauma nicht zufällig auf und sind auch Gegenstand des Films, der hier einen differenzierteren Blick arrangiert. Bei allen filmisch bereitgestellten Erzählungen und Bezügen bleibt auch nach wiederholtem Betrachten vieles rätselhaft. “Terry Jo Wanted” lässt sich, das wird mehr als deutlich, nicht einfach entschlüsseln oder imaginär in Sinn

übersetzen. Der Film thematisiert damit einen Prozess, der bereits Gegenstand von Benses Hörspiel ist: Allein das Hantieren mit bedeutungslosem Sprachmaterial kann in diesem Zusammenhang insofern die Frage des «Traumatischen» implizieren, als dieses eben etwas involviert, was nicht in Bedeutungsuniversen integrierbar ist – und von daher immer neue Erzählungen, «Filme» und «Übersetzungen» anstößt und generiert. Angesichts des Nicht-Symbolisierbaren dessen, was einbricht, wäre man also mit der Aufgabe des Übersetzens konfrontiert, um das Ein- oder Aufbrechende zu binden. Doch kann ein solches Unterfangen niemals gänzlich gelingen – wie “Terry Jo Wanted” deutlich vorführt. Und gerade wo es missglückt, entsteht ein verdrängter Rest als Quelle des *Trieb*s (vgl. Laplanche, 1988, S. 142 f.).

Eine 11-Jährige wird in desaströser Lage bewusstlos gefunden, produziert Laute, diese werden interpretiert, es werden Texte, Hörspiele, Filme gefertigt, ausprobiert und selbst wiederum (z. B. hier von mir) gedeutet, wobei die Produktion differentieller Bedeutung gerade nicht in linearer Reihenfolge, sondern v. a. rückwirkend passiert. “Trauma, that is, does not simply serve as record of the past but precisely registers the force of an experience that is not yet fully owned” (Caruth, 1995b, S. 151). “Terry Jo Wanted” zeigt: Das Ereignis «an sich» ist nicht zu haben, ist hier mindestens dreigeteilt. Etwas insistiert, Elemente kehren in neuen Kontexten wieder wie florale Muster, ein gefesseltes Motiv, eine hochprozentige Flasche, oder auch präpariert wie die ausgestopfte Katze. Letztere verweist nicht nur (als Katze)⁸ auf Rätselhaftes, sondern auch (als ausgestopft) auf etwas Abgetötetes mit auf den ersten Blick «wiedergutmachtem» Anschein, und damit auch auf den mortifizierenden Charakter der Produktion der Bilder, die, gerade im Film, zugleich noch wie lebendig erscheinen.

Etwas wird konserviert oder kehrt wieder *und* es bleibt etwas “wanted”: Man dringt nicht zum *Eigentlichen* vor, hat wie beim Blick auf den vor den Augen ablaufenden Film den Eindruck, etwas nicht zu Fassendes zu verpassen. Die Zirkulation beginnt erneut und das Kreisen deutet nicht nur darauf hin, dass man etwas (vielleicht *zu* Abstossendes) nicht denken will,⁹ sondern auch auf eine «wesentliche» Unbegreiflichkeit (vgl. in anderem Kontext etwa Caruth, 1995b, S. 153). Wodurch der (erwünschte, aber nicht zu habende) «aufgehende» Sinnzusammenhang auch als ein – beruhigend wirkendes – Verfehlen, ein Nicht-Wahr-Haben-Wollen gelten kann. Wohingegen das trauma-konstitutive Un-Wissen einen Zugang zu einem «Wissen», “that has not yet attained the form of ‘narrative memory’” (ebd., S. 155) bzw. eine andere Art des Hörens und Bezeugens eröffnet und erforderlich macht: gerade das der Unmöglichkeit (vgl. Caruth, 1995a, S. 10).

“Terry Jo Wanted” – als Film voller Brüche – nimmt die Frage, wie Darbietung und deren Aufnahme zusammenhängen, in sich auf. In einem der Kapitel wird, wie erwähnt, die Reise eines endlosen Fallens entlang einer Bilderfolge imaginiert, die sich weniger inhaltlich als über die Form bestimmt («Du stürzt jetzt an deinen Erinnerungen entlang, wie an einem Film, der auf einer endlosen Leinwand neben dir projiziert wird»; J. Engel in: Jabs, 2016). Ein Verfallensein an die Bilder, das diese erst laufen lässt («Die Bilder bewegen sich nur durch dein Vorbeifallen. Wenn du aufhörst zu fallen, bleiben auch die Bilder stehen») (ebd.). Was sich wiederum nicht einfach nur als Hinweis auf filmartige Erinnerungsformen oder endlose Übersetzungsversuche im Kontext Trauma verstehen lässt. Sondern auch die Form der laufenden Bilder des Films selbst wird damit erneut aufgenommen. Dies betrifft hier ebenso den zeitlichen Ablauf, die Bewegung, wie die Abhängigkeit des Bilderstroms vom beziehenden, (hier auch in direkter Ansprache) adressierten «Du».¹⁰ Dieser Sequenz ist eine Reflexion der Funktion der parallel «bezeugenden» RezipientInnen, der Notwendigkeit ihrer Mit-Bewegung inhärent: damit etwas in Gang bleiben kann. So vermag “Terry Jo Wanted” deutlich zu machen, dass das, was am «Stürzen» traumatisch sein kann, unausweichlich mit seiner Aufnahme zusammenwirkt.

Differenz des Zugangs

Die hier filmische Aufnahme erscheint in “Terry Jo Wanted” zudem zunehmend sexuell aufgeladen. Es liesse sich sagen: Der Film gibt das Triebhafte in der Traumadynamik nicht auf – und zeigt zugleich, wie wenig harmlos dies ist. Das Sexuelle der Filmszenen wirkt vielschichtig (insbesondere im selbstbezüglichen «Monolog»-Kapitel, das alles in seine kreisend-pulsierend angeordnete Welt zu ziehen scheint). Zunächst könnte man angesichts des Falls *Terry Jo*, auf den sich Jabs’ Arbeit ja ausdrücklich bezieht, kritisieren, dass hier eine Sexualisierung an die Stelle eines erlittenen Gewaltverbrechens tritt, die der Dramatik der Situation nicht gerecht werden kann, sie stimulierend täuscht und schlimmstenfalls zu einer Art *victim blaming* führt. Damit ist nicht nur die Frage der Verantwortung(-sübernahme) auch der textuellen, filmischen Erzählung aufgeworfen, die selbst zur Tat werden kann. Sondern erneut ist auch die angstabwehrende und konstitutiv verfehlende «Übersetzungs»-funktion der Narration bzw. sind Distanzierungsmechanismen im Einsatz. Jabs’ Bilderfolgen präsentieren notwendigerweise wieder einen Schirm, der am «Nullpunkt», im Übergang zwischen «Fleck» und «Monolog», phantasmatisch entzogen zu sein schien, und an dem die BetrachterInnen entlang gleiten. Auch sexuelle Aufladung kann ein phantasmentauglicher Schirm sein.

Und zugleich kommt hier mit der Sexualität noch etwas Differentes ins Spiel: Will man (wie m. E. dieser Film) einen anderen Zugang als den des schnellen Verstehens wagen, gerade auch um der überwältigenden Wucht der Geschehnisse irgendwie Rechnung zu tragen, dann ist eine schwierige Grenzüberschreitung kaum zu vermeiden:

While the insistence on the reality of violence is a necessary and important task [...] nonetheless the debate concerning the location of the origins of traumatic experience as inside or outside the psyche may also miss the central Freudian insight into trauma, that the impact of the traumatic event lies precisely [...] in its insistent appearance outside the boundaries of any single place or time.
(Caruth, 1995a, S. 8 f.)

Der Traumabegriff verwebt die Zeiten und siedelt sich zwischen den immer schon aufeinander bezogenen «äusseren Ereignissen» und «psychischen Realitäten» an. Das, «was aktuell von *aussen* kommt», wirkt dabei mit einer Libidofixierung zusammen, die sich nicht zuletzt wiederum aus früherem traumatischem Erleben ergeben kann (vgl. mit Bezug auf Freud: Grubrich-Simitis 1987, S. 1010; vgl. auch dies., 2007). Denn das Triebhafte entspringt, wie skizziert, gerade der Grenzüberschreitung, dem Einbruch, dem immer wiederholten Scheitern einer – etwa narrativen, verstehenden – Einbindung.

Eine solche Betrachtung steht durchaus gängigen Traumakonzeptionen entgegen, wenn diese nahezu ausschliesslich den zerstörerischen Einbruch äusserer Realität betonen. Und “Terry Jo Wanted” verschränkt *Innen* und *Aussen* recht konsequent. Nicht nur wird das «Innen» der Protagonistin von vornherein in drei Figuren hinaus- und hineingetragen. Darüber hinaus wird man als RezipientIn im Filmverlauf aus einer Perspektive, in der *Aussen/Innen* noch recht getrennt erscheinen,¹¹ eben dazu geleitet, mehr und mehr ins Geschehen zu «fliessen» – um nach jenem fantasierten Versickern im «Nichts» des Abflusses schliesslich im «pervers» daherkommenden, körperfragmentierten «Monolog» wiederaufzutau- chen – *pervers* auch im Sinne einer Verdrehung, einer Kehrseite. So würde “Terry Jo Wanted” Innen- und Aussenperspektiven geradezu ineinander stülpen. Der Film würde darin eine libidinöse Verarbeitung¹² auch von zerrüttender Erschütterung aufzeigen. Sodass im Zuge der weiteren Geschehnisse eine z. B. sadomasochistische Befriedigung, wie der Film sie (als Szene) in Szene setzt, nicht ausgeschlossen erscheint. Es würde denkbar deutlich, wie auch das wiederholte Misslingen jeder

Einbindung selbst besetzt sein (und diese in Gang halten) kann. Das Zirkulieren und Kreisen markiert auch ein Geniessen an der Grenze zum Schmerz. So heikel dies manchmal zu denken sein mag, liesse sich so zusammengefasst sagen: Die sexuelle Besetzung des unerträglich Erscheinenden (und gerade darin ekelhaft «Anziehenden») konfrontiert mit Verantwortung, schiebt potentiell einen schützenden «Film» wieder ein *und* vermag die Desintegration zu intensivieren, das Publikum körperlich «anzugehen», aufzustören und zu bewegen.

An dieser Stelle ist “Terry Jo Wanted” nicht zu Ende. Die um sich greifende «Innenwelt», das Einbegreifen schliesst sich nicht. Vielmehr wird, wie gesehen, noch das letzte Kapitel des «Spiels» eröffnet. Mit dem ihm eigenen Hin und Her der Hände wird einmal mehr das Weiterreichen von mehr oder eher minder Geniessbarem, das Zerlegen, Vermischen, werden Reste auf die (Teppich-)Bühne gebracht.¹³ Als habe man erneut einen «Überblick», sei aber doch weiter «angefasst». Auf diese Weise wieder «aufgetaucht» hat man das Gezeigte und dessen «Sinn» kaum bemeistert; auch das zum Abspann erklingende, nicht verortbare¹⁴ Schnurren ohne Katze in seiner untilgbaren Materialität zeugt davon. Und doch ist man nach dem «Durchgang» des Films auch nicht mehr da, wo man in diesem Fall (etwa im Denken und Gespür von Implikationen, in den Bezugnahmen ...) am Anfang war.

Terry Jo Wanted, Jabs 2016

HD Film ca. 32 Min.

Buch/Regie/Schnitt: Katharina Jabs

Text Autofahrt: Judith Engel

Cast: Liliana Orsini, Anselm Roser, David Krzysteczko

1. Kamera: Matthias Schömer

2. Kamera: Katharina Jabs

Kamera Assistenz: Phillipp Lubienetzki

Licht: Phillipp Lubienetzki

Ton: Katharina Jabs

Kostüm: Anne Denise Gilberg

Musik: Frank Wildermuth

Sounddesign: Andreas Mühlischlegel

Farbkorrektur: Kevin Glor-Ockert

Dramaturgische Beratung: Prof. Dr. Felix Ensslin

Technische Unterstützung: Filmakademie Ludwigsburg, Medienwerkstatt Stuttgart.

Literatur

- Beals, K. (2013). *From Dada to digital: experimental poetry in the media*. http://digitalassets.lib.berkeley.edu/etd/ucb/text/Beals_berkeley_0028E_13229.pdf [11.12.2017].
- Bense, G., Mayer, H. & Wössner, R. (Hrsg.). (2014). *Muster möglicher Filmwelten/ Patterns possible Filmworlds*, mit einem Text von S. Ripplinger. Köln: Walther König.
- Bense, M. Aesthetica. (1982 [1965]). *Einführung in die neue Aesthetik*. 2. erw. Aufl. Baden-Baden.
- Bense, M. (1963). Vielleicht zunächst wirklich nur. Monolog der Terry Jo im Mercey Hospital. In M. Bense, *Ausgewählte Schriften*. Bd. 4. (S. 143–180). Stuttgart, Weimar 1998: Metzler.
- Bense, M. (1962). Entwurf einer Rheinlandschaft. In M. Bense, *Ausgewählte Schriften*. Bd. 4. (S. 71–142). Stuttgart, Weimar 1998: Metzler.
- Bense, M. & Harig, L. (1968). Der Monolog der Terry Jo (Hörspiel). In M. Bense (Hrsg.) (2000), *Radiotexte. Essays, Vorträge, Hörspiele* (S. 175–209). Heidelberg: Winter. (Erstsendung, 11.09.1968, Saarländischer Rundfunk).
- Caruth, C. (1995a). Trauma and experience – Introduction. In C. Caruth (Hrsg.), *Trauma. Explorations in memory* (S. 3–12). Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- Caruth, C. (1995b). Recapturing the past – Introduction. In C. Caruth (Hrsg.), *Trauma. Explorations in memory* (S. 151–157). Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- Feuling, M. (1991). Fort/Da – Psycho-Logik und Computer-Logik. *FRAGMENTE. Schriftenreihe zur Psychoanalyse* 35/36, 153–184.
- Freud, S. (1920g). Jenseits des Lustprinzips. In *G.W. Bd. XIII* (S. 1–69). Frankfurt a. M.: Fischer.
- Grubrich-Simitis, I. (2007). Trauma oder Trieb – Trieb und Trauma: Wiederbetrachtet. *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 61 (7), 637–656.
- Grubrich-Simitis, I. (1987). Trauma oder Trieb – Trieb und Trauma. Lektionen aus Sigmund Freuds phylogenetischer Phantasie von 1915. *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 41 (11), 992–1023.
- von Herrmann, H.-C. (2009): Schreibmaschinenströme. Max Benses Informationsästhetik. In W. Velmiski (Hrsg.), *Sendungen. Mediale Konturen zwischen Botschaft und Fernsicht* (S. 51–61). Bielefeld: transcript. http://www2.uni-jena.de/philosophie/medien/pdf/vHerrmann_sendungen.pdf [11.12.2017].
- Jabs, K. (2017). Kommentar zu “Terry Jo Wanted” (unveröffentlicht).

- Lacan, J. (1991). *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Das Seminar, Buch II (1954–1955), (zuerst 1978). Übers. v.H.-J. Metzger. Weinheim, Berlin: Quadriga.
- Lacan, J. (1987). *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse: Das Seminar, Buch XI*. (1964), (zuerst 1973). Übers. v.N. Haas. Weinheim, Berlin: Quadriga.
- Laplanche, J. (1988). *Die allgemeine Verführungstheorie und andere Aufsätze*. Übers. v.G. Gorhan. Tübingen: edition diskord.
- Nancy, J.-L (2014): Zum Sinn der Kunst. Gespräch mit Hans-Joachim Lenger und Christoph Tholen. In *Lerchenfeld 22*, Newsletter der Hochschule für bildende Künste Hamburg, S. 12–13.
- Ruhs, A. (2010). *Lacan. Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse*. Wien: Löcker.
- Serres, M. (2014) [1980]. *Der Parasit*. Übers. v.M. Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Sykora, K. (1993). Ver-Körperungen. Weiblichkeit – Natur – Artefakt. In *Raum und Verfahren. Interventionen 2*, hrsg. v.J. Huber und A.M. Müller (S. 89–103). Basel, Frankfurt. a. M.: Stroemfeld/Roter Stern.
- Žižek, S. (1992). *Ein Triumph des Blicks über das Auge*. Wien: Turia & Kant.

Anmerkungen

- 1 Bei letzterer hat Georg Bense, Max Benses Sohn, u. a. Regie geführt (Filmarbeitsteam [FAT]: Georg Bense, Hansjörg Mayer, Rainer Wössner; Regie und Produktion: Georg Bense); der Film konnte 1963 nicht mehr fertiggestellt werden, das FAT löste sich auf. Endgültig fertiggestellt wurde der Film erst 2011/2012. Material zur Verfilmung: Bense, Mayer et al., 2014.
- 2 Vgl. z. B. LIFE, 1. Dezember 1961 – oder: “Alone: Orphaned on the Ocean” (Richard Logan, Tere Duperrault Fassbender [“Terry Jo”], 2010).
- 3 Zur «Psycho-Logik und Computer-Logik» vgl. etwa Feuling, 1991; s. a.: «Die Maschine, das ist die Struktur als abgelöst von der Aktivität des Subjekts. Die symbolische Welt, das ist die Welt der Maschine» (Lacan, 1991, S. 64). – Aufgerufen werden bei Bense & Harig m. E. auch Vorstellungen vom «weiblichen Maschinenkörper» (vgl. zu «weiblichen Automaten» z. B. Sykora, 1993).
- 4 «Der Monolog ist das Selbstgespräch eines Mädchens, das in der Bewusstlosigkeit beginnt und im vollen Bewusstsein endet» (Bense & Harig, 1968, S. 177).
- 5 Michel Serres’ «Der Parasit» war für “Terry Jo Wanted” im Hinblick auf die Kameraführung im Kapitel «Monolog» (s. u.) bedeutsam. Dank für den Hinweis an Katharina Jabs.
- 6 Hier lässt sich aber nicht sagen, dass die Laute sinnlos anfangen und dann fortschreitend sinnhafter werden.
- 7 Nicht selten gerade dann, wenn sie versucht «Anschluss» an empirisch-neurowissenschaftliche Forschung zu gewinnen.
- 8 «Sie ist ja kein Mensch, sondern ein Tier, das in der Geschichte der Künste, aber auch der Götter immer als ein Geheimnis galt» (Nancy, 2014, S. 12).

9 Vgl. dazu: «[E]s ist mir nicht bekannt, dass die an traumatischer Neurose Krankenden sich im Wachleben viel mit der Erinnerung an ihren Unfall beschäftigen. Vielleicht bemühen sie sich eher, nicht an ihn zu denken» (Freud, 1920g, S. 9).

10 Vgl.: «[D]ie wirkliche Bewegung im Kino ist *meine* Bewegung, die mir die Leinwand nicht nur *präsentiert*, sondern die sie mir *erlaubt*: eine Bewegung, in der ich mich mir selbst annähere» (Nancy, 2014, S. 12).

11 Wenn auch die ausgestellte Zeugenschaft bereits Verwirrung stiftet.

12 Immer weiter gewoben in der Rezeption ...

13 Nicht zuletzt lässt sich das Weiterreichen natürlich auch als eines von Schuld begreifen.

14 Auch nicht so recht in imaginärer Überbrückung: Die einzige im Film sichtbar gewordene Katze ist schliesslich ausgestopft. – Ein Folgeprojekt von Katharina Jabs trägt den Titel: «Ein Grinsen ohne Katze» (2017).

Angaben zur Autorin

Insa Härtel, Prof. Dr., Kulturwissenschaft mit Schwerpunkt Kulturtheorie und Psychoanalyse, International Psychoanalytic University Berlin (IPU). Schwerpunkte in Bereichen kultureller Produktionen, Transformationen, Konflikte; Raum/ Phantasmen; psychoanalytische Kunst- und Kulturtheorie; Geschlechter- und Sexualitätsforschung. <https://www.ipu-berlin.de/hochschule/wissenschaftler/profil/haertel-insa.html>