



Stephanie Siewert

DER GEFANGENE ALS PHANTOM

Anordnungen des Verschwindenmachens
in Literatur und Medien

[transcript] Metabasis

Aus:

Stephanie Siewert

Der Gefangene als Phantom

Anordnungen des Verschwindenmachens
in Literatur und Medien

Oktober 2017, 302 Seiten, kart., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-4023-6

Der »hooded man« aus dem Abu-Ghraib-Folterskandal war 2004 medial omnipräsent und erhitze seitdem Diskussionen über die Repräsentation von Gefangenschaft als Form der Selbst- und Fremdbeschreibung. Stephanie Siewert zeigt, dass die Inszenierungen von Gemeinschaft in Darstellungen der Gefangenschaft nicht neu sind. Ihre transnational angelegte Studie zeichnet nach, wie Literatur und Medien seit Mitte des 19. Jahrhunderts an der Herstellung und Dekonstruktion einer Phantom-Position beteiligt sind, die sich in der Moderne über verschiedene Strukturen der Bannung manifestiert. Dabei wird das Wechselspiel ethnischer, sozialer und geschlechterspezifischer Zuschreibungen in den ästhetischen Anordnungen und Verfahren des Verschwindenmachens betont.

Stephanie Siewert lehrt Anglistik und Amerikanistik an der Universität Stuttgart mit dem Schwerpunkt Postkoloniale Studien. Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin promovierte an der Universität Potsdam am Institut für Künste und Medien. Sie forscht u.a. zu transnationalen Poetiken und kulturellen Formen des Widerstands in Westeuropa und den USA.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4023-6

Inhalt

| | |
|--|------------|
| Danksagung | 7 |
| Siglenverzeichnis | 9 |
| 1. Phantom Zone | 13 |
| 2. Forschungsstand | 35 |
| 3. Käfige der Moderne: Brontë, Melville, Mirbeau, Conrad, Kafka | 51 |
| 3.1 Gefangenschaft als Narration des Anderen | 52 |
| 3.1.1 »A wild beast's den«: Bürgerliche Gefangene | 53 |
| 3.1.2 Räder im Getriebe: Der Gefangene als Lohnsklave | 61 |
| 3.1.3 Die Kolonie: Spiegelraum westlicher Dekadenz | 65 |
| 3.2 Das moderne Welt-System als Strafkolonie | 72 |
| 3.2.1 Die Strafkolonie: Markierungen des Globalen | 82 |
| 3.2.2 Der Verurteilte als Platzhalter des Subalternen | 91 |
| 3.2.3 Eine neue Wärterfigur: der Forschungsreisende | 96 |
| 3.2.4 Der arretierte Sprung in die Freiheit | 98 |
| 4. Archipel Europa: Sartre, Camus, Semprún | 103 |
| 4.1 Die Gefangenen der <i>littérature engagée</i> | 106 |
| 4.1.1 »Le Renégat ou un esprit confus«: (Post-)koloniale Ordnungswut | 110 |
| 4.1.2 <i>Les Prisonniers</i> : Allegorie der leblosen Gesellschaft | 122 |
| 4.1.3 Gefangenschaft als Freiheit: eine absurde Idee | 127 |
| 4.2 Stellvertreter des Phantoms | 135 |
| 4.2.1 <i>Le grand voyage</i> : Topologien des Lagers | 137 |
| 4.2.2 <i>Quel beau dimanche!</i> – Phantome des Anderen | 146 |

| | |
|---|------------|
| 5. Unsichtbare Männer: <i>Invisible Man</i> und <i>The Wire</i> | 155 |
| 5.1 Gefangenschaft als <i>mise en abyme</i> | 158 |
| 5.1.1 Institutionen der Gefangenschaft: Fabrik, Bruderschaft, Ghetto | 167 |
| 5.1.2 <i>Prison heureuse</i> : Freiheit des Bewusstseins | 171 |
| 5.2 Gefangenschaft als Spiel | 175 |
| 5.2.1 Das Spiel als bannende Struktur | 179 |
| 5.2.2 <i>Carceral Mash</i> : Ghetto, Überwachung, Gefängnis, Reform | 184 |
| 5.2.3 Medien-Phantome | 194 |
| 5.2.4 Epiphanien der Freiheit | 200 |
| 6. Phantome des Terrors: Abu Ghraib, <i>Homeland</i> und <i>Zero Dark Thirty</i> | 203 |
| 6.1 Private Lynch: Opfer oder Wärterin der <i>homeland</i>-Fiktion? | 210 |
| 6.2 <i>Torture Chicks</i> und <i>Hooded Man</i> | 214 |
| 6.3 Amerikanische Gefangene – Muslimische Phantome | 225 |
| 6.4 Gefangenschaft als symbolische Re-Territorialisierung | 233 |
| 6.4.1 Der Killer aus Washington | 234 |
| 6.4.2 Der Gefangene als mythobiotische Chiffre | 239 |
| 7. Schlussbetrachtungen | 251 |
| 7.1 Markierungen | 251 |
| 7.2 Perspektiven | 259 |
| 8. Literatur | 265 |

1. Phantom Zone

In *Atom Man vs. Superman*, einer 1950 im U.S.-amerikanischen Fernsehen ausgestrahlten 15-teiligen Miniserie, liefert sich Superman, einer der bekanntesten Superhelden des 20. Jahrhunderts, einen Zweikampf mit seinem erklärten Erzfeind, dem Fernsehmogul und genialischen Bösewicht Lex Luthor. Im Showdown der Serie wird die bereits 1933 von Joe Shuster und Jerry Siegel geschaffene Kunstfigur Superman von Luthor über ein Teleportationsgerät in den *empty doom* verbannt, eine Geisterzone, die den Helden seiner Fähigkeiten und Handlungsmöglichkeiten beraubt. Jener Ort der »leeren Verdammung« wurde ab der *Adventure Comics* Ausgabe 283 (April 1961) unter dem Namen *phantom zone* bekannt.¹

Auch wenn sich die Darstellungen der *phantom zone* über die Jahre verändert haben,² so sind viele Komponenten des Ursprungsmythos erhalten geblieben: Die Zone ist eine Gefängnis-Dimension, die vom Urgeist Aethyr geschaffen und von Supermans Vater Jor-El als Alternative zur Todesstrafe genutzt wurde, um die Feinde und Unruhestifter von Supermans Heimatplanet Krypton an einem sicheren Ort zu verwahren. Eingeschlossen in einer unfruchtbaren, kargen Gegend, können die Gefangenen die Welt außerhalb sehen, jedoch nicht auf sie einwirken. Sie sind zur sozialen Stasis und einer schattenhaften Daseinsform verdammt.³

Die Entwicklung der *phantom zone* im Superman-Comic korrespondiert mit dem Siegeszug von Fernsehen und Kino als Massenkultur, dem Aufstieg des amerikanischen Imperialismus nach dem Zweiten Weltkrieg und der Atmosphäre des Kalten Krieges. In den 60er Jahre tritt Superman als ein starker Held auf, der einer allgemeinen außenpolitischen Verunsicherung

-
- 1 Die erste Comic-Variante der *phantom zone* entwarfen Robert Bernstein (Text) und George Papp (Bild) für die Geschichte »Phantom Superboy!« (April 1961, #283).
 - 2 Die Zone taucht in der Fan-Periodisierung des Silbernen Zeitalters der U.S.-Comics (1956 bis ca. 1970) eher sporadisch auf und wird ab 1985/86 (der *Post-Crisis Era*) im Zuge der Erneuerung der Superman-Reihe zum festen Bestandteil des Superman-Universums. Kurz vor dem Umbau, der vor allem die Handlung und die Gestaltung ehemaliger Figuren des Comics betraf, erschien 1982 eine vierteilige Reihe unter dem Titel *Phantom Zone*. Im Jahr 2009 veröffentlichte DC Comics eine Kompilation der besten *Phantom*-Geschichten.
 - 3 Für weitere Informationen, siehe den Eintrag »Phantom Zone« sowie die Beschreibung der Schurken im Verzeichnis *Who's Who: The Definitive Directory of the DC Universe* (1986). Dazu auch den Abschnitt »History« in *Superman: Tales From the Phantom Zone* (2009, 142f.).

cherung eine quasi omnipotente und regulative Macht entgegengesetzt⁴ und zum Verteidiger konservativer Werte wird. Als Samsons und Moses' Erbe (Howard 2005, 5) war Superman zugleich ein durch und durch moderner Held. Er war »faster than a speeding bullet, more powerful than a locomotive, able to leap tall buildings in a single bound.«⁵ Im Takt der Fortschrittsideologie kämpfte er für »truth, justice, and the American way«. Die von Superman verkörperte Konformität der weißen Mittelklasse wurde in den 1960er Jahren durch die Bürgerrechtsbewegungen und den Kalten Krieg erschüttert.

So scheint es nicht verwunderlich, dass die Geschichten der *phantom zone* von rebellischen Subjekten bevölkert sind, die in ihrer Charakterisierung an die außenpolitische Bedrohung durch die UdSSR und die zivilen Proteste erinnern: der aufständische Superschurke General Zod, der die Regierung Kryptons gewaltsam stürzen will, Jax-Ur, ein Ingenieur und Raketenphysiker, der einen nuklearen Sprengkopf im All zündet und damit einen bewohnten Mond zerstört (*Adventure Comics* 1961, #289) und die männerhassende Schurkin Faora, die 1977, zu Hochzeiten der zweiten Welle der Frauenbewegung, die Bühne betritt (*Actions Comics*, #471). Auf soziokultureller Ebene verhandelt die Darstellung der *phantom zone* nationale und globale Krisen und bietet seit ihrer Erfindung eine Antwort auf den Umgang mit dem bedrohlichen Anderen. Die Zone basiert sowohl in Design und Ausstattung als auch in der Figurencharakterisierung auf vorgängigen Modellen und wird jedem neuen realhistorischen Spielfeld angepasst. Die Phantome sind in der von Raum und Zeit losgelösten, mythischen Dimension gefangen, sie altern nicht und sind so für die Suche des Helden konserviert. Sie erscheinen, um immer wieder aufs Neue zu verschwinden. Als Konstituens der Narration der Gemeinschaft beschützt Superman (die Wärterfigur), an dessen (fast) unzerstörbarem Körper die Geschichte keine Narben hinterlässt, die Nation und die Welt vor ihnen. Die Überführung der Gefangenen durch diverse Projektionsapparate ist zugleich ein selbstreferentieller Verweis auf die diskursbildende Kraft der Medien. Die *phantom zone* ist damit nicht nur Ausdruck gesellschaftlicher Raumbilder, sondern zugleich eine autopoetische Metapher für die kinematographischen und televisuellen Medien und ihre Bedeutung für das soziale Imaginäre in der Spätmoderne.

4 Jener ur-amerikanische Held weist in vielerlei Hinsicht über seine Zeit hinaus: Sein Röntgenblick durchdringt die Winkel der Welt, eine Fähigkeit, die den Nomos des neuen amerikanischen Imperialismus und die Macht heutiger Geheimdienste vorwegnimmt. Supermans größte Angst ist neben dem Verlust seiner Kräfte die Aufdeckung seiner geheimen Identität.

5 Dieser Ausspruch geht zurück auf Jay Mortons Einspieler in der von Februar 1940 bis März 1951 gesendeten U.S.-amerikanischen Radioreihe *Superman on Radio* (McLellan 2003).

Als ästhetische Konzeption, die zugleich den epistemologischen Leitbegriff der vorliegenden Arbeit darstellt, inszeniert die Phantom Zone⁶ ein Gesellschaftsbild der Zeit. Sie bezeichnet ein sprachlich und audiovisuell gefasstes Gebilde, dessen symbolische Funktion über eine bestimmte Figurenkonstellation und -handlung sowie spezielle Architekturen und deren Mobilisierung erzählt wird und dabei auf eine übergeordnete bannende Struktur verweist. Unter Annahme des reziproken Verhältnisses von Kunst und sozialer Realität verhandelt sie soziale als auch kulturell-geographische Codierungen der Ein- bzw. Ausgrenzung und legt gleichwohl transnationale und transhistorische Permanenzen in der Produktion prekärer Subjetpositionen frei. Der erzählte Raum der Gefangenschaft entsteht im Wechselspiel von semiotischen und performativen Elementen. Markierung und Inszenierung bilden eine dialektische Fassung.⁷

Gefangenschaft, eine über soziale Hierarchien und kulturelle Hegemonien hergestellte Ordnung, wird in den Anordnungen der Literatur und den visuellen Medien sichtbar gemacht, (re-)produziert und/oder unterlaufen. Denn, so betont Martina Löw, »Räume sind [...] institutionalisierte Figurationen auf symbolischer und – das ist das Besondere – auf materieller Basis, die das soziale Leben formen und die im kulturellen Prozess hervorgebracht werden« (2004, 46). Literatur, Fotografie, Film und Fernsehen sind Teil der »machtpolitisch besetzten (An)Ordnungsstrukturen« (2004, 47), die immer gerichtet und durch Strukturprinzipien wie Geschlecht, Klasse oder Ethnizität bestimmt sind. Die hier verhandelten kulturellen Äußerungen der Gefangenschaft lassen sich als Ausdruck sozialer Raumbilder verstehen, die sich über die jeweiligen (Un-)Möglichkeiten der sozialen Teilhabe manifestieren.⁸ Dergestalt gibt der erzählte Raum Auskunft über Aushandlungsprozesse moderner westlicher Gesellschaften.

6 Im Folgenden wird der Begriff *phantom zone* nicht mehr kursiviert, um die Abgrenzung zu den Superman-Comics deutlich zu machen.

7 Die Modellierungen in Literatur, Film und Fernsehen stellen kein Abbild von Realität dar. Der erzählte Raum der Gefangenschaft entsteht über komplexe Rückkopplungsprozesse zwischen historischer Realität und Imagination. Hier lassen sich Ralf Klausnitzers Beobachtungen über das Wissen der Literatur auch auf andere Medien übertragen: »Auch literarische Texte sind keine ›Container‹ vorgängig gewonnener Einsichten oder Kenntnisse; sie erscheinen und wirken vielmehr als besondere Realisierungen von Sprache [...]. In symbolischer Weise sprechen sie Abwesendes aus, machen Unsichtbares sichtbar und erlauben so Beobachtungen, die anderen Perspektiven verschlossen bleiben.« (2008, VII)

8 Die Arbeit greift auf ein dynamisches Raumverständnis zurück, wie es u.a. von Henry Lefebvre formuliert wurde. In *La reproduction de l'espace* (1974) hat Lefebvre den sozialen Raum jenseits essentialistischer Modelle als ein von Menschen produziertes und durch die jeweiligen Produktionsverhältnisse bestimmtes Konstrukt betrachtet. Er wird durch die Raumpraxis, Strategien der Raumanneignung und Interaktion, seine Raumreprä-

Der Gefangene als Phantom

Die Gestalt der Phantom Zone ist nicht a priori durch Architekturen festgelegt, sondern durch verschiedenartige Kräfte und den Gegenstand der Bannung bestimmt. Sie ist in ihrer Form wandelbar. Der Ort tritt dabei zum übergeordneten Raum in ein Abhängigkeitsverhältnis, wird jedoch nicht mit ihm gleichgesetzt. Die Phantom Zone verweist nicht ausschließlich und direkt auf eine historische Institution, wie den Kerker, das Gefängnis, das Lager oder die Strafkolonie. Vielmehr ist der Ort Teil einer Matrix, die über spezifische »Lokalisierungstechniken« (Pfister 2001, 350-358)⁹ mal mehr, mal weniger im realen historischen Raum verortet wird. Innerhalb der literarischen Modellierung von Wirklichkeit werden bestimmte Subjektpositionen akzentuiert und andere negiert, um bestimmte hegemoniale Ansprüche und Interessen durchzusetzen oder erst zu implementieren.

Die Unterscheidung zwischen Ort und Raum folgt den Annahmen Michel de Certeaus, wonach der Ort »eine Ordnung« ist, »[...] nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden, [...] eine momentane Konstellation von festen Punkten« (1988, 217). Er entspricht demnach den Architekturen und physischen Begrenzungen der Gefangenschaft. Der Raum hingegen wird bestimmt durch »Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und [der] Variabilität der Zeit« (de Certeau 1988, 218). Er ist »ein Geflecht von beweglichen Elementen« (ibid.), den Raumhandlungen und -bewegungen, die bestimmte Subjektpositionen wie Wärter und Gefangener definieren. Demnach ist der Raum ein Ort, »mit dem man etwas macht« (ibid.). Diese Dynamik ist als reziprok zu verstehen, da die Architekturen des Ortes an der Perpetuierung bannender Strukturen und der identitären Verortung der Akteure beteiligt sind. Die Hinwendung zu einem produktiven und dynamischen Raumverständnis prägt nicht nur die

16

sentationen und Repräsentationsräume definiert. Besonders in den letzten Bereich fallen Kunst und Literatur, die nach Lefebvre den Raum durch Bilder und Symbole vermitteln. Im dialektische Verhältnis von Wahrgenommenem, Konzipiertem und Gelebtem entsteht die Wirklichkeit des Raumes. Von Lefebvre unglücklich als zweitrangige Struktur begriffen, die sich die physisch-materielle Welt lediglich aneignet, sind die kulturellen Äußerungen vielmehr Teil der sozialen Raumpraxis, denn sie formen, im Fall der Gefangenschaft, das Historisch-Imaginäre und somit die Wahrnehmung und kontinuierliche gesellschaftliche (Re-)Produktion von Phantom-Identitäten und ihren Verwahrungsorten.

- 9 Pfisters Beobachtungen zu den Beschreibungstechniken des Raumes im Drama sind richtungsweisend für die Literatur im Allgemeinen und lassen sich „zu weiten Teilen auf die Beschreibung anderer Textarten übertragen“ (Anz 2013, 121). So erscheint der Raum durch die Figurenrede (Wortkulisse, die den evozierten Raum und Seelenzustand der Figur wiedergibt) und die konkrete Benennung des Raumes durch den Autor bzw. den Erzähler (Nebentext). Sowohl die Literatur als auch der Film greifen darüber hinaus auf Aspekte der Theatralität und Inszenierung zurück.

Methodologie dieser Arbeit, sondern bietet zugleich ein kritisches Denkmodell. So unternimmt die Arbeit im Kontext literatur- und kulturwissenschaftlicher Forschung eine Dekonstruktion des Ortes, d.h. eine prinzipielle Kritik an essentialistischen Verortungsmodellen, die den sozialen Raum unveränderlich als Milieu oder aus literaturwissenschaftlicher Perspektive als reinen Schauplatz oder Kulisse begreifen.

Im Folgenden geht es um die Einrichtungen des erzählten Raumes der Gefangenschaft und – ganz speziell – die Produktion eines bestimmten Inferioritätsaxioms,¹⁰ das sich oft mit dem Gefangenen verbindet.¹¹ Diese Position wird nachfolgend als Phantom gefasst und beschreibt das Resultat einer »De-Realisierung« (Butler 2006, 33), in der der Andere stimm- und namenlos zurückbleibt. Der Andere wird aus dem Zustand des Unfassbaren und Nicht-Kontrollierbaren in dienstbare Abhängigkeit zum Selbst installiert. Diese Beziehung ist über den Moment der Alterität hinaus durch Formen der physischen und epistemischen Gewalt geprägt. Das Phantom beschreibt die Position des außerhalb der westlich rationalistisch-fortschrittlichen Norm Stehenden, welches sich historisch und kulturell unterschiedlich konfiguriert und über Gestalten und Grade der (Un-)Sichtbarkeit beschreiben lässt. In seiner Erscheinung perpetuiert sich ein Begehren der Gemeinschaft und des Individuums nach Zugehörigkeit und Distinktion.

In Abgrenzung zu psychoanalytischen Deutungen und konkret zu Nicolas Abrahams und Maria Toroks Begriffsprägung, ist hier kein psychologischer Mechanismus beschrieben (1994).¹² Das Phantom ist zudem von an-

10 Der Literaturwissenschaftler Herbert Uerlings hat den Begriff des »ethnisierenden Inferioritätsaxioms« zur Beschreibung des kolonialen Diskurses geprägt. Er erklärt den Begriff wie folgt: »Zwei als ethnisch different definierte Einheiten werden zueinander in eine für unzweifelbar gehaltene Ungleichheitsbeziehung gebracht. Daraus ergibt sich die charakteristische binäre Opposition zwischen ›Kolonialisierten‹ und ›Kolonialisatoren‹.« (2006, 5f.) Uerlings betont, dass jenes Axiom verschiedene Gruppen betrifft und in ihrer Darstellung und Wahrnehmung verbindet (z.B. Migranten und Juden). Der Begriff des »Inferioritätsaxioms« soll hier fruchtbar gemacht werden, allerdings nicht als ein auf den als ethnisch markierten Anderen beschränktes Phänomen, sondern in Hinblick auf die Intersektionalität von Ethnie, Klasse und Geschlecht in den literarischen und visuellen Darstellungen des Phantoms, in denen sich Zentrum und Peripherie, nationale und internationale, außen- und innenpolitische Diskurse verbinden.

11 Identitäten sind nicht essentiell zu fassen, da sie sich in der Interaktion, in der Raumhandlung und in vielfältigen biographischen und sozialen Kontexten (immer wieder neu) formieren und vollziehen (können). Sie sind folglich sozial konstruiert und – dies ist zentral – innerhalb der materiellen Bedingungen und deren Möglichkeiten festgelegt als auch veränderbar.

12 In Abrahams und Toroks psychoanalytischer Fassung des Begriffs »Phantom« geht es vor allem um intergenerationelle Verdrängung. Nach Torok

deren ästhetischen Konzepten, wie dem Geist oder dem Gespenst zu unterscheiden.¹³ Es ist an einen realen Körper gebunden, an eine diskursiv-ontologische Position innerhalb der Erzählung der Gemeinschaft, die in literarischen und visuellen Anordnungen, durch erzählerische und ästhetische Mittel figuriert wird. Hier greift die Arbeit den zunächst von Karl Marx und später von Jacques Derrida beschriebenen »Phantom-Effekt«¹⁴ auf und macht ihn für die Darstellung prekärer Identitäten fruchtbar. Nach

ist das Phantom weniger das Produkt einer subjektiven Trauer über den Verlust eines geliebten Objekts bzw. die Wiederkehr einer verdrängten Schuld, sondern die Bürde einer unabgeschlossenen traumatischen Situation, die an die nächste Generation bzw. den Anderen weitergegeben wird: »The phantom is [...] also a metapsychological fact: what haunts are not the dead, but the gaps left within us by the secrets of others.« (1994, 171) Präziser gefasst: »The presence of the phantom indicates the effects on the descendants, of something that had inflicted narcissistic injury or even catastrophe on the parents.« (1994, 174) Zur Anwendung der psychoanalytischen Formel von Abraham und Torok auf literarische Texte siehe auch *Phantom Images. The Figure of the Ghost in the Work of Christa Wolf and Irina Liebmann* (2013) von Catherine Smale.

- 13 Gespenster treten in der freudianischen Deutung vor allem als Erscheinungen des Unbewussten auf. Als ästhetische Strukturen, z.B. in der romantischen Literatur und der Schauerliteratur, verweisen sie auf eine Form der Alterität und einen Moment bzw. eine Situation in der Vergangenheit. Theoretische Abhandlung zu Geistern und Gespenstern liefern Immanuel Kant in *Träume eines Geistersehers* (1766), Karl Marx' epochales Gespenst des Kommunismus im *Kommunistischen Manifest* (1848) sowie seine Wiederkehr in Jacques Derridas *Marx' Gespenster* (1994). Im Sammelband *Gespenster: Erscheinungen, Medien, Theorien* (2005) von Baßler, Gruber und Wagner-Engelhaff ist das Gespenst ein »diskursives Phänomen« das »in den Bereich von Beobachtungen zweiter Ordnung« fällt (2005, 10). Die Autoren definieren das Gespenst als eine »Diskursfigur« (2005, 9) und damit vor allem als ein sprachlich-textuelles Produkt, das der Repräsentation bedarf. In diesem Sinne tritt es auch als »Metapher« (2005, 11) auf, die sich im Spannungsfeld von Fiktion und Realität bewegt. Zu guter Letzt ist das Gespenst ein Vermittler und kann zu einer »Figur medialer Selbstreferenz und Selbstreflexion« (ibid.) werden. Siehe dazu auch das florierende Feld der *Hauntology*, das in der psychoanalytischen Literatur- und Kulturwissenschaft angesiedelt ist (vgl. u.a. Davis 2005).

- 14 In seinem Werk *Marx' Gespenster* weist Derrida darauf hin, dass das Verschwindenmachen einen leiblichen Körper voraussetzt: »[D]ie Konstituierung des Phantom-Effekts, das ist nicht einfach eine Vergeistigung, ja noch nicht einmal eine Verselbstständigung des Geistes, der Idee oder des Gedankens, so wie sie par excellence im Hegelschen Idealismus stattfindet. Nein, erst wenn diese Verselbstständigung mit der entsprechenden Enteignung und Entfremdung einmal verwirklicht ist, und nur dann, stellt sich das gespenstische Moment plötzlich ein, es stößt ihr zu, es fügt ihr eine zusätzliche Dimension hinzu, ein Simulakrum, eine Entfremdung, oder eine Enteignung mehr. Das heißt einen Körper! Einen Leib! Denn es gibt keinen Spuk, kein Gespenst-Werden des Geistes, ohne zumindest den Anschein eines Leibs, in einem Raum unsichtbarer Sichtbarkeit, als Verschwinden (*dis-paraitre*) einer Erscheinung (*apparation*).« (2004, 174)

Derrida ist die Produktion des Phantoms an die Präsenz eines Leibes gebunden, der zum Verschwinden gebracht wird. Im Verweis auf Marx, liegt die Technik darin »verschwinden zu machen, indem man ›Erscheinungen‹ produziert, was *justament* nur dem Anschein nach einen Widerspruch darstellt, da man verschwinden macht, indem man Halluzinationen provoziert, oder Visionen gibt« (2004, 175f.). In Erweiterung der derridaschen Erläuterung sind die Produkte der *escamotage* (Taschenspielertrickserei) nicht als Illusionen zu verstehen, die wiederum nie als realer Körper existierten, sondern als trügerische Herstellung von Identität, als gezielte Inszenierung des ›anderen Körpers‹, der nicht an eine ›reale‹ Existenz gebunden zu sein scheint.¹⁵

Das Verschwindenmachen (Phantomisieren) bezeichnet demnach die, über objektivierende und stereotypisierende Darstellungen herbeigeführte Negation des Anderen in seiner körperlichen sowie seelischen Verletzlichkeit und *eo ipso* seiner sozialen und politischen Relevanz.¹⁶ Im Kontext der Gefangenschaft bedeutet dies die diskursive Produktion eines Feindes der Ordnung, dessen spektakelhafte Aufführung das Narrativ der Gemeinschaft nach innen sowie nach außen stabilisiert. Der überflüssige Körper wird in der *escamotage* aus dem Blickfeld geschoben. Das Verschwindenmachen ist somit Teil eines politisch und sozial induzierten Verschwindenlassens.¹⁷

15 Auch deswegen greift hier der platonische Verweis auf das Phantom als Schatten nicht. Im Höhlengleichnis der *Politeia* sind die Schatten Abbildungen zweiter Ordnung, Abbilder von Abbildern, wie Platon die Erzeugnisse der Bildenden Kunst und der Dichtkunst bezeichnet, die die Gefangenen der Höhle als Realität begreifen und sich damit selbst täuschen. Platons Vorstellung wird hier insofern Rechnung getragen, als dass es sich um Vorstellungen über ein Seiendes handelt, diese Vorstellungen jedoch das Seiende existentiell bestimmen. Das bedeutet, die Schatten selbst werden zu realen Körpern. Ihnen wird quasi das »Schattenhafte« als Daseinsform eingeschrieben.

16 Hier werden Strategien des *Otherings* eingesetzt, der Repräsentation von Differenz durch Stereotypisierungen. Gleichzeitig wird im Verschwindenmachen (Phantomisieren) auf Figurationen des zivilen Todes zurückgegriffen. Zur Aufführung des Anderen als Inszenierung von ethnischer Differenz vorrangig in visuellen Medien vgl. Hall 1997.

17 Das »Verschwindenmachen« ist hier noch einmal vom völkerrechtlich markierten Terminus des »Verschwindenlassens« abzugrenzen. Nach der Resolution 61/177 des Internationalen Übereinkommen zum Schutz aller Personen vor dem Verschwindenlassen, Artikel 2, bedeutet Verschwindenlassen »die Festnahme, den Entzug der Freiheit, die Entführung oder jede andere Form der Freiheitsberaubung durch Bedienstete des Staates oder durch Personen oder Personengruppen, die mit Ermächtigung, Unterstützung oder Duldung des Staates handeln, gefolgt von der Weigerung, diese Freiheitsberaubung anzuerkennen oder der Verschleierung des Schicksals oder des Verbleibs der verschwundenen Person, wodurch

Die Literatur und visuellen Medien markieren das Phantom über die ästhetischen Strukturen, die Blickökonomien, die Figurenhandlung, sowie die Metaphorik und den damit impliziten Wertigkeiten. Zum einen werden Verfahren des Ausschlusses narratologisch und performativ gespiegelt. Auf der Ebene von Selektion und Kombination (Figuration, Perspektive, Ausstattung), verhandeln Literatur, Fotografie und Film die Inszenierung einer sozialen (Un-)Sichtbarkeit und damit auch die Konstruktion des ›realen‹ Raums der Gefangenschaft. Dies geschieht über bestimmte Elemente des Raums, Requisiten, als auch über eine bestimmte Lokalisierung und Perspektivierung, die die Raumwahrnehmungen mit dem Begehren verknüpfen und den darin innewohnenden Machtansprüchen und Interessen. Gleichzeitig bleibt das Phantom im Medium der Literatur gebannt, und so auch dort vom Leben ausgeschlossen. Es existiert nun als textuelles oder audiovisuelles Zeichen, das erst durch den Leser und den Betrachter wieder in den Bereich lebendiger Interaktion zurückgeführt werden kann.

In der fiktionalen Aufführung der epistemischen Position des ›Feindes der Ordnung‹ und seiner Orte der Bannung werden Permanenzen sichtbar, die zugleich transhistorische Muster freilegen. Die vorliegende Arbeit zeigt auf, dass die gesellschaftliche Produktion von Figuren des Ausschlusses auf einem bereits erprobten Identifikationsapparat subalternen Positionen¹⁸ und den ihnen zugeschriebenen Orten beruht, der in der Kunst und den medialen Narrativen sowohl miterzeugt als auch konterkariert wird. Das Selbstverständnis der Moderne hat sich nicht zuletzt über eine Ideologie binärer Raumordnungen etabliert und äußert sich in der Selbstbeschreibung des Westens als zivilisierter Kultur *vis-à-vis* der ›barbarischen‹ Kulturen. Die binäre Ordnung manifestiert sich im gesellschaftlichen *common sense* der Gefangenschaft durch Dichotomien von drinnen – draußen, frei – gefangen, gut – schlecht, unschuldig – schuldig. Diese Gegenüberstellungen orientieren sich zumeist an der Vorstellung eines auto-

sie dem Schutz des Gesetzes entzogen wird.« (BGBl. III - Ausgegeben am 4. Juli 2012 - Nr. 104)

18 Der Begriff des »Subalternen« geht hier zurück auf Antonio Gramsci Beschreibung der römischen Gesellschaft: »Oft sind die subalternen Gruppen ursprünglich anderer Rasse (anderer Kultur und anderer Religion) als die herrschenden, und oft sind sie eine Mischung verschiedener Rassen, wie im Falle der Sklaven.« (1999, Bd. 9, H 25, §4, 2193) Darüber hinaus macht Gramsci deutlich, dass die subalternen Gruppen eben nicht auf eine fixe soziale Identität zu reduzieren sind: »Die subalternen Klassen sind per definitionem keine vereinheitlichten und können sich nicht vereinheitlichen, so lange sie nicht »Staat« werden können: ihre Geschichte ist deshalb verwoben in die Zivilgesellschaft, ist eine zersetzte, und diskontinuierliche Funktion der Geschichte der Zivilgesellschaft und, auf diese Weise, der Geschichte der Staaten und Staatengruppen.« (1999, Bd. 9, H 25, §5, 2195)

nomen, freien und ungebundenen Subjekts und idealisieren ein Gemeinschaftsmodell, das im »leeren und homogenen Kontinuum« der Zeit agiert (Anderson 1991, 38).¹⁹

In diesem Sinne betrachtet die vorliegende Arbeit den Gefangenen und den Wärter nicht als zwei diametrale Punkte innerhalb eines Spektakels der Gefangenschaft, sondern als Figurationen von Dichotomien, die in der Literatur und den visuellen Medien mobilisiert werden. Als eine diskursiv-strukturell hervorgebrachte Matrix verstanden, sind der Ort und das Subjekt als Handlungsträger konstitutive Bestandteile des Raumes der Gefangenschaft. Text und Gesellschaft treten dabei nicht in ein Abbildverhältnis zueinander. Vielmehr wird die Geschichte als eine Totalität von Widersprüchen aufgezeigt, die in der kulturellen Praxis mitgestaltet und hervorgerufen wird.

Gefangenschaft tritt so nicht erst als politische Entscheidung in Kraft oder entfaltet sich als juristische Struktur, sondern bildet eine gesellschaftlich generierte Topographie.²⁰ Historische Orte und Praktiken finden demnach ihr Korrelativ und Korrektiv in einem »carceral imaginary«:

[...] a collection of culturally relevant images and associations that define our society's *idées reçues* about imprisonment. Constituents of this imaginary are historically diverse; they form a pool of associations that can be accessed in indiscriminate fashion. (Fludernik 2005, 16f.)

Die Bilder einer Epoche speisen sich auch aus den Symbolen vorgängiger Zeiten (Fludernik 2005, 18). Das »carceral imaginary« ist als Historisch-Imaginäres zu verstehen, in dem sich gewisse tradierte Vorstellungen und Bilder fortschreiben, während das dominante Archiv zugleich beständig erweitert wird. Es lässt sich im Bewegungsraum der Kunst nicht nur national, sondern darüber hinaus auch transnational verorten.²¹

19 Der Verweis auf die Nationalkultur macht (nach außen) hin den Anschein, als wäre sie homogen und als wären alle Mitglieder unter einer kulturellen Identität zu vereinigen.

20 Raumordnungen manifestieren sich strukturell bzw. werden erst in der Wirklichkeit erzeugt. Sie bedürfen zunächst einmal der Äußerung, der Wiederholung und Adaption, um Gültigkeit zu erlangen. Dabei sind diese Äußerungen nicht *per se* an das Interesse des Staatsapparates oder der Ökonomie gebunden. Sie stellen zugleich »kulturelle Hegemonien« dar, in denen bestimmte Diskurse und Vorstellungen als gültig und wahr angesehen bzw. angenommen, andere wiederum ausgeschlossen werden. (Gramsci 1996, Bd. 7, H 12-13). Gramsci vermerkt zur Distribution und Wirkmacht von Kultur: »Eine neue Kultur zu schaffen bedeutet nicht nur, individuell »originelle« Entdeckungen zu machen, es bedeutet auch und besonders, bereits entdeckte Wahrheiten kritisch zu verbreiten, sie sozusagen zu »vergesellschaften« und sie dadurch Basis vitaler Handlungen, Element der Koordination und der intellektuellen und moralischen Ordnung werden zu lassen.« (Gramsci 1994, Bd. 6, H 11, § 12, 1377).

21 Das Konzept rekurriert auf dem in den Kulturwissenschaften mittlerweile gängigen Begriff des »cultural imaginary«. Das Imaginäre bezeichnet nach

Transnationale Ansätze können dabei Aufschluss über Parallelen, Kontinuitäten und Unterschiede in der Hervorbringung der Phantom Zone geben. Eine von den Cultural Studies geprägte Perspektive bietet neue Zugänge zu etablierten Epochenbildern, indem sie »Kategorisierung nach zeitlichen und räumlichen Parametern« in Frage stellt (Neumeyer 2004, 178). In der Einbindung raumtheoretischer Konzepte, postkolonialer Perspektiven und der Geschlechterforschung nahe stehender Ansätze, die die konstitutive Rolle kultureller Äußerungen in Machterwerb und Machterhaltung betonen, werden Parallelen, Unterschiede und Permanenzen in literarischen und filmischen Anordnungen herausgearbeitet. Eingedenk der spezifischen historischen und soziokulturellen Kontexte, gilt es transhistorische und transkulturelle Muster aufzuzeigen. Dies geschieht nicht im Sinne einer transzendentalen Idee oder einer universalisierenden Geste, die den einen Gesamtzusammenhang der Epoche und die ihr zugrundeliegenden, dominanten Strukturprinzipien zu erfassen sucht. Vielmehr sind die folgenden Kapitel als *Passagen* gekennzeichnet.

Die Passage öffnet und schließt einen Raum, sie markiert einen Weg und eine Grenze gleichermaßen, sowohl einen Übergang als auch eine Übertretung. Zudem macht die Passage deutlich, dass epochale Zuordnungen zunächst heuristische Modelle darstellen, die es erlauben, bestimmte Kristallisationspunkte und Korrelationsgeschichten der Modernen²² sichtbar zu machen. Die Passage markiert die Übergänge zu vorgängigen und folgenden Modellen als dynamisch, sie verweist auf das Transformations-

Benedict Anderson einen Zustand des »common sense«, in dem die Gemeinschaft – auch ohne den realen sozialen Kontakt – über Bilder, Vorstellungen und Mythen ein Gefühl der Zugehörigkeit entwickelt und – dies ist zentral – nach außen hin abgrenzt und verteidigt. In kulturellen Äußerungen schreibt sich so kontinuierlich die »vorgestellte Gemeinschaft« (Anderson 1991), über ein Verlangen nach der »Form« (Brennan 1990, 44) und die Suche nach »Klarheit« (Balibar 1992, 23-25) ein.

22 Das Konzept der »multiplen Modernen« (Eisenstadt 2000) beruht auf einer durch die postmarxistische und postkoloniale Kritik angestoßenen Betonung der verschiedenen Perspektiven der modernen Agenda und der disparaten Entwicklungen innerhalb der globalen Kapitalwirtschaft. Im Zuge der Aufarbeitung des Kolonialismus und Imperialismus wurde die Forderung nach einem pluralen Geschichtsmodell laut, das sowohl die nationalen als auch die von den nationalen Eliten unterdrückten indigenen Geschichtsschreibungen der ehemaligen Kolonien wahrnimmt (vgl. *Subaltern Studies Group*, u.a. Guha 1983). Eine Revision des singulären Moderne-Begriffs wendet sich nicht nur der Moderne außerhalb Europas zu, sondern schaut zugleich auf die marginalisierten Alternativen zum hegemonialen Diskurs der Moderne (Kapitalismus, Demokratie, Staatsbürgerschaft, Nation, Subjekt, Öffentliche Raum, bürgerliche Gesellschaft, Menschenrechte, Säkularisierung) in den westlichen Gesellschaften. Zu nennen wären da z.B. die Rationalismuskritik in Frankreich, der Mystizismus, der Anarchismus oder die Arbeiterkämpfe, wie die Maschinenstürmer in England im 19. Jahrhundert.

potential der einzelnen Texte und bezeugt die grundsätzliche Unabgeschlossenheit der Geschichten der Gefangenschaft.

Die Gruppierung der Texte erfolgt zunächst historisch über ihre zeitliche Einordnung, trotzdem werden stets auch die Verbindungslinien zwischen den einzelnen Texten hervorgehoben. Dies geschieht mitunter automatisch, da sich die ausgewählten Beispiele oft über ihre intertextuellen Bezüge sowie transkulturelle und transhistorische Figuren ins Verhältnis setzen lassen. Fokussierend auf ein oder zwei literarische oder filmische Werke, die in den einzelnen Kapiteln als gravitatische Zentren agieren, ziehe ich weitere Beispiele der jeweiligen Zeit komplementär und kontrastierend hinzu. Auf ein allgemeines Theoriekapitel zu den Analysen wurde bewusst verzichtet. Stattdessen liefern elaborierte Kontextualisierungen in den einzelnen Kapiteln die nötige Einordnung der Texte in einen theoretischen und historischen Zusammenhang. Basierend auf der Ausgangsfrage der Arbeit, »Wer ist das Phantom und wie wird es hergestellt?«, ergibt sich ein Katalog von weiteren Fragen, die die Analysen strukturieren: Wie wird die Konstellation Gefangener und Wärter konzipiert? Durch welche Charaktere werden sie besetzt und durch welche Topographien und Architekturen zur Aufführung gebracht? Welche Gemeinschaften erzählen sich hier? Welche Diskurse der Gefangenschaft (und Freiheit) werden verhandelt?

Nicht zuletzt als Ergänzung zur Dominanz kulturhistorischer Analysen des westlichen Disziplinar- und Strafdiskurses der Moderne, die sich vor allem an Michel Foucault orientieren, bildet der europäische Imperialismus seit der Mitte des 19. Jahrhunderts den historischen Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit. *Surveiller et punir. La naissance de la prison* (1975), Foucaults Abhandlung zum modernen »Kerker-Archipel« (1994, 385), bleibt vorrangig an die territorialen und nationalen Räume Frankreichs und Englands gebunden.²³ Der Kolonialismus und die Sklaverei, die Strafkolonien in Übersee und die Lager des Dritten Reichs sind in Foucaults Abhandlung die Ausnahme einer Genealogie des Überwachens und Stra-

23 Der moderne Gefangenschafts-Diskurs wird vor allem durch Michel Foucaults *Surveiller et punir. La naissance de la prison* (1975), Zygmunt Baumanns *Modernity and the Holocaust* (1989), Tzvetan Todorovs *Face à l'extrême* (1991) und Giorgio Agambens *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* (1995) dominiert. In ihren Schriften wird eine gewisse Blindheit der modernen westlichen Philosophie gegenüber dem Kolonialismus fortgeführt, die sich bereits in der Aufklärung bei Voltaire, Kant und später Hegel andeutet. So betrachtete der französische Philosoph Voltaire die Sklaverei als notwendiges Übel, die Leibeigenschaft in Frankreich dagegen als Unmenschlichkeit (Miller 2008, 429). Für Kant war der aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit befreite Mensch vor allem weiß und männlich, Hegel blendete in seiner Dialektik von Herr-Knecht die Sklavenaufstände in Haiti aus (Buck-Morris 2000).

fens. Westliche Diskurse der Gefangenschaft lassen sich jedoch nicht ohne den kolonialen Kontext denken.²⁴ Die Modellierungen der Literatur weisen hingegen auf die Parallelstrukturen, Überschneidungen und Wechselwirkungen zwischen den kolonialen Subjekten und dem Umgang mit dem inneren ›Wilden‹ hin.²⁵

In Kapitel drei entfalten sich die Lektüren von Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847), Hermann Melvilles »Bartleby, the Scrivener« (1853), Octave Mirbeaus *Le jardin des supplices* (1899), Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) und vor allem Franz Kafkas Kurzgeschichte »In der Strafkolonie« (1919) vor dem Hintergrund einer sich immer stärker ausdifferenzierenden sozialen Ordnung ab der Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Anordnungen der Gefangenschaft in den ausgewählten Beispielen machen Momente nationaler und sozialer Krisen sichtbar, die sich in der Position des Gefangenen manifestieren. Die moderne europäische Literatur verhandelt nicht zuletzt die Präsenz des *empire* zu Hause und in Übersee, welche zugleich Fragen nach der Verortung und Bestimmung sozialer Gruppen innerhalb der nationalen Gemeinschaft sowie den Anspruch auf Herrschaft nach sich ziehen.

Die Wahrnehmung der Gefangenschaft war durch die in Ketten Liegenden zu Hause und in Übersee geprägt. So prophezeite der französische Historiker Jules Michelet in seinem Werk *Histoire de la Révolution française* (1847-1853), dass die Bastille, seinerzeit die Zwingburg des Despotismus, den prominentesten Beweis für einen »Geist der Gefangenschaft« (Miche-

24 Globalgeschichtlich betrachtet sind seit dem transatlantischen Sklavenhandel und den Plantagengesellschaften des 17. Jahrhunderts bestimmte Strafpraktiken, Methoden und Formationen, wie das »Jamaikanische Panoptikon« oder die Überwachungsmechanismen auf kubanischen Kaffeeplantagen, erprobt und in Europa weiterentwickelt worden – dies galt auch umgekehrt (Singleton 2001; Epperton 1999). Spätestens mit dem Ende des 18. Jahrhunderts begann man Strafkolonien in Übersee und entlegenen Gebieten (Australien, Französisch-Guyana, Neukaledonien, Sibirien) zu installieren.

25 Die parallelen Entwicklungen lassen sich schon früher aufzeigen: Die Phase der »großen Gefangenschaft«, die nach Foucaults Beobachtungen in *Wahnsinn und Gesellschaft* (1961) bereits Mitte des 17. Jahrhunderts einsetzte, beschränkte sich nicht auf die europäischen Hospitäler. Die Zeit, in der sich das aufstrebende Bürgertum zunehmend unvernünftiger, ungewollter und störender Subjekte entledigte, markierte auch den weitreichenden Ausbau des Plantagensystems in Übersee. Diese ökonomische Raumgreifung koppelte sich zudem an einen Siedlerkolonialismus, der das Verhältnis von Zentrum und Peripherie verfestigte. Die Verschiffung von britischen Kriminellen und politischen Oppositionellen zur Besiedlung nach Van Diemens Island (Tasmanien) ab 1788 leitete nicht nur die Prägung Australiens als europäischem Gefängnis-Kontinent ein, sondern verfestigte auch den Ausschluss des Phantoms.

let 1868, 73) darstellte.²⁶ Ein Geist, »der in den Unterarten schweigt, der in der barbarischen Welt Afrikas und Asiens schläft, er denkt, er schwelt in unserem Europa« (ibid., meine Übers.).²⁷ Das Gefängnis wurde zum Symbol eines »Jahrhunderts der Revolutionen« (Osterhammel 2009, 734-736), das Michelet aus dem Herzen Frankreichs und im direkten Verweis auf die »Unterarten« und die »barbarische Welt Afrikas und Asiens« zur Universalmetapher für die Welt erhob: »Die Welt ist eingedeckt mit Gefängnissen, von Spielberg bis Sibirien, von Spandau bis Mont-Saint-Michel. Die Welt ist ein Gefängnis.« (Michelet 1868, 73, meine Übers.)²⁸

Die Darstellung der inneren Anderen und der Kolonisierten verschränkten sich diskursiv und räumlich. Der europäische Imperialismus und die sozialen Ausdifferenzierungen in den europäischen Staaten schufen neue Probleme hinsichtlich der Regierbarkeit der Massen. Die sichtbare Verelendung bestimmter sozialer Gruppen im städtischen Raum, der Arbeiterkampf und die Emanzipation der Frauen in Europa sowie die anhaltenden Befreiungsbewegungen in den Kolonien, verlangten nach sozialpolitischen Lösungen. Die Frage der Bürgerrechte spielte eine zentrale Rolle in der Ideologisierung von Raumgrenzen, ihren Abgrenzungs- und Distinktionsmechanismen auf individueller und kollektiver Ebene.

Neben der Angst vor dem sozialen Chaos herrschte jedoch zugleich eine gewisse Faszination für das Andere. Das in der Moderne einsetzende Interesse an den ein- und ausschließenden Strukturen hatte nicht zuletzt mit der Sichtbarkeit der »anderen« Räume zu tun, die durch die Wissenschaften vom Anderen, die Ethnologie, Anthropologie und Kriminologie, verstärkt wurden.²⁹ Die (Straf-)Kolonien und Gefängnisse garieten gleichermaßen zu

26 Im Folgenden werden die Zitate der französischen Texte in den Fußnoten wiedergegeben. Die englischsprachigen Texte erscheinen gleich im Haupttext. Diese Entscheidung erklärt sich mit der Verbreitung der englischen Sprache im deutschen Wissenschaftsbetrieb.

27 »L'esprit captif [...] qui se tait dans les espèces inférieures, qui rêve dans le monde barbare de l'Afrique et de l'Asie, il pense if souffre en notre Europe. [...] Le monde est couvert de prisons, du Spielberg à la Sibérie, de Spandau au Mont-Saint-Michel. Le Monde est une prison.« (Michelet 1868, 73)

28 Die Bastille stellte zugleich ein polysemiotisches Zeichen der nationalen Krise dar: Sie verkörperte die Angst der Monarchie vor der Ablösung durch den Volkssouverän und wurde im Bild der aufgehenden Flammen ein Symbol der Befreiung vom Feudalabsolutismus. In der historischen Verlängerung und eingedenk der jakobinischen Schreckensherrschaft bildet der Ort bis heute den Beleg für die Beständigkeit des Terrors.

29 Höhepunkte literarischer Erschließung der Gefängniswelten in Übersee bildeten Alexis de Tocquevilles, Gustave de Beaumonts und Charles Dickens Berichte über die Eastern State Penitentiary in Philadelphia (1831, 1842), Robert Heindls Abhandlung über die Strafkolonien in Neukaledonien, Australien, Afrika, Ostasien und den Andamanen (1913) und Anton Tschschowks Aufzeichnungen zu seinen Erfahrungen auf der Gefängnisin-

Laboratorien einer *conditio (in)humana*. Um 1900 verband sich mit der Präsenz der Disziplinaranlagen ein gewisser Krisensinn, der, befeuert durch Theorien des Sozialdarwinismus, eine Angst vor der Degeneration der zivilisierten Gesellschaften zugrunde lag.³⁰ Die literarischen Konfigurationen der Gefangenschaft sind zum einen Narrationen des Anderen und seiner Geltungsansprüche, zum anderen liefern sie komplexe Szenarien globalgeschichtlicher Verkettungen. In Franz Kafkas »In der Strafkolonie« geriert das moderne Welt-System zur bannenden Struktur, die trotz ihrer historischen Veränderungen und widerstreitenden Kräfte durch die funktionalen Abhängigkeiten der Akteure in sich geschlossen und deterministisch bleibt (vgl. Kapitel 3.2).

In der Moderne verdichtet sich die Obsession mit den geschlossenen Räumen, es lässt sich überhaupt eine verstärkte Hinwendung zum Räumlichen erkennen (vgl. Matoré 1961, Frese-Witt 1985, Brombert 1978). So bemerkte Victor Brombert allgemein für die moderne Literatur: »Modern literature, from Dostoevsky's underground man to Beckett's pariahs, is filled with aggressively lonely, hedged-in figures. It is also filled, since the *House of the Dead*, with penal colonies.« (1978, 188) Die Sorge um das Selbst und die Erkenntnis, nicht mehr Herr im eigenen Haus zu sein, wurden zum Antrieb einer Suche nach Orientierungspunkten, deren *grandes histoires* sich gleichsam als neue Käfige entpuppten. Spätestens seit Mitte des 20. Jahrhunderts mag man vom Einbruch der Geschichte sprechen.

sel Sachalin (1893). Letzterer bemerkte in einem Brief vom 9. März 1890 an seinen Verleger, den Journalisten Alexej Sergejewitsch Suworin: »Nach Australien und früher Chayenne ist Sachalin der einzige Ort, wo man Kolonialisierung durch Verbrechen studieren kann; ganz Europa interessiert sich dafür und für uns sollte das nicht nötig sein?« (Tschechow 1971, 166f.)

30 Dies spiegelte sich besonders deutlich bei den Symbolisten und den Dichtern der *Décadence* wieder. In einem Tagebucheintrag von 1905 notierte etwa Hugo von Hofmannsthal: »Weltzustand. – Während ich hier in Lueg am Rande des Waldes über dem leuchtenden See sitze und schreibe, ereignet sich in der Welt dieses: In Venezuela läßt der Diktator Castro in den überfüllten Gefängnissen erwürgen und zu Tode martern: die Leiche eines Verbrechers bleibt an den lebenden jungen Oberst X. so lange angekettert, bis der Oberst wahnsinnig wird. In Baku schießen seit acht Tagen die Armenier und Tartaren aufeinander, werfen Frauen und Kinder in die Flammen der Häuser, das Ganze erleuchtet auf Meilen die roten Riesenflammen der brennenden Petroleumlager. In irgendeinem skandinavischen Gefängnis sitzt zugleich der ungeheure zwanzigfache Mörder Nordlund und zermalmt die Riesenkräfte seines Willens an der stumpfen leeren Kerkermauer, die er anstiert. Und die Gefängnisse! Die unschuldig Verurteilten! Und die sogenannten Schuldigen! Und die Armenviertel von London und New York... .« (Hofmannsthal 1959, 142, zit. nach Müller-Seidel 1986, 33f.)

Die metaphysische Heimatlosigkeit³¹ paarte sich mit einer systematischen Ausgrenzung, Abschottung und Vernichtung des Anderen. Die pervertierte Illusion einer völkischen Gemeinschaft hat mit dem Nationalsozialismus in Europa ihre Schreckgestalt gefunden. Neben Auschwitz-Birkenau, das als Chiffre für die Singularität des Holocaust steht, sind es die Lager von Buchenwald bis Kolyma, die bis heute das Bild der Gefangenschaft im 20. Jahrhundert dominieren.³²

Kapitel vier untersucht zunächst Albert Camus' Roman *La peste* (1947) und die Kurzgeschichte »Le Renégat ou un esprit confus« (1957) als Schnittstellen zwischen der kolonialen Erfahrung und dem totalitären Terror des 20. Jahrhunderts. Camus' narrative Strategien werden gegen die ästhetischen Konzeptualisierungen Jean-Paul Sartres gelesen, die ebenso, wenn auch auf andere Weise, Fragen der Universalität der Gefangenschaft im Zeitalter der großen Ideologien aufwerfen. Jorge Semprúns Romane *Le grand voyage* (1963) und *Quel beau dimanche!* (1980) erweitern den Erfahrungsraum des europäischen Terrors und nehmen die transnationale Dimension des Raumes der Gefangenschaft in den Blick. Das Phantom wird in Semprúns Romanen zu einer hierarchisch markierten, stellvertretenden Spur des ausgelöschten Lebens, das erzählt werden muss und dennoch unerklärbar bleibt.

Die Literatur bildet die Schnittstelle zwischen verschiedenen Formen der Gefangenschaft und macht das Verschwindenmachen als transhistorisches Prinzip sichtbar. Das Werk des Schriftstellers George Orwell markiert in vielerlei Hinsicht eine Passage zwischen dem imperialen und nationalsozialistischen Terror³³. In der Dystopie *Nineteen Eighty-Four* belichtet er sowohl die totalitären Diktaturen Europas, und nimmt, in Elementen,

31 Nach dem von Friedrich Nietzsche proklamatisch verdichteten Tod Gottes, sah sich der Mensch mit der Etablierung der modernen westlichen Wissenschaftsdisziplinen und den Neuerungen in Technik und Medien in neuen Wissensordnungen gefangen. Er wurde zum Gefangenen seiner triebhaften Begierden und versteinerte im Gefängnis der Geschichte.

32 Auch hier sind die historischen Kontinuitäten der Strafpraxis und ihr koloniales Erbe nicht zu unterschätzen. Die Lager der *reconcentración* in Kuba am Ende des 19. Jahrhunderts lieferten u.a. das Vorbild für den Burenkrieg in Südafrika, deren Beispiel dann im Nachbarstaat Deutsch-Südwestafrika weitere Anwendung fand. 14.000 Herero waren in den Konzentrationslagern unter dem Kommissar Dr. Heinrich Göring, dem Vater Hermann Görings, inhaftiert (Applebaum 2001). Auch wenn man vielleicht nicht von direkten Entwicklungslinien sprechen kann, so doch von einem wirksamen transkontinentalen Wissenstransfer.

33 Orwells Ablehnung repressiver Systeme war auch durch seinen Dienst in der *Indian Imperial Police* in Burma (1922 bis 1927) geprägt. Das Essay »A Hanging« (1931), der Roman *Burmese Days* (1934) und seine Kurzgeschichte »Shooting an Elephant« (1936) befassen sich explizit mit dem britischen Imperialismus.

Der Gefangene als Phantom

die moderne Überwachungsgesellschaft vorweg. Die Beschreibungen der Sanktionen, die jene erwarten die eine »Straftat der Gedanken« begangen haben, erinnern an den »Nacht und Nebel«-Erlass in Nazi-Deutschland:

It was always at night – the arrests invariably happen at night. The sudden jerk out of sleep, the rough hand shaking your shoulder, the lights glaring in your eyes, the ring of hard faces round the bed. In the vast majority of cases there was no trial, no report of the arrest. People simply disappeared, always during the night. Your name was removed from the registers, every record of everything you had ever done was wiped out, your one-time existence was denied and then forgotten. You were abolished, annihilated: *vaporized* was the usual word. (1987, 21, Herv. i.O.)³⁴

Orwell beschreibt Maßnahmen der Kontrolle, die sich in der Postmoderne zur Realität entwickeln und noch weiter ausdifferenzieren sollten. So zog der amerikanische Soziologe C. Wright Mills bereits 1958 das Resümee: »[D]em Zeitalter der Moderne scheint eine postmoderne Periode zu folgen, in welcher ein Anwachsen der Rationalität nicht unbedingt zu mehr Freiheit führt.« (166f.)

Im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts scheint die Frage der gesellschaftlichen Disziplinierung zunehmend durch einen postmodernen Theoriediskurs beeinflusst. Giles Deleuze prägte den Begriff der »society of control« (1992, 3), die die zunehmende Ablösung der geschlossenen Disziplinarstrukturen (Gefängnis, Hospital, Schule, Familie) hin zu einer Dezentralisierung von Kontrollorganen und Techniken als Ausdruck der unstrukturierten Bewegung des Kapitals meinte.³⁵ William Bogard hat in Anlehnung an Deleuze resümiert: »Less and less do we see social control technologies bound to specific territories, or governed by conventional territorial logics.« (2006, 59) Historisch betrachtet ist die Überwachung jedoch kein Novum, sondern vielmehr ein konstitutiver Bestandteil moderner Gesellschaften, dem der Soziologe Anthony Giddens noch vor Erfindung des

34 Die Darstellung des Arrests lässt ebenso an die ersten Szenen des Romans *Darkness at Noon* (1940) denken, in dem ein hochrangiger Kommunist wegen konterrevolutionärer Aktivitäten von der sowjetischen Geheimpolizei während der sogenannten Moskauer Prozesse in ein unbekanntes Gefängnis abtransportiert, gefoltert und zu einem falschen Geständnis bewegt wird. Rubashov, der Protagonist des von Arthur Koestler verfassten Romans, träumt in der Nacht, in der er von der Polizei abgeholt wird, von seiner Verhaftung durch die Gestapo.

35 Der Unterschied zwischen der alten Disziplin und der neuen Kontrolle liegt nach Deleuze in den unterschiedlichen Bewegungsmodi des Kapitals: »[...] since the discipline always referred back to minted money that locks gold in as numerical standard, while control relates to floating rates of exchange, modulated according to a rate established by a set of standard currencies.« (Deleuze 1992, 5)

Internets totalitäre Züge bescheinigte (1985, 303).³⁶ Die »flüchtige Moderne«, so Zygmunt Bauman und David Lyon, hat im Kern eine »flüchtige Überwachung«³⁷ produziert. Innerhalb der neuen Weltordnung, die durch »globale Ströme« gekennzeichnet ist (Castells 2000, Hardt/Negri 2002), richtet sich die Überwachung nach der Bewegung von Waren, Informationen, Kapital und Menschen (Bigo 2006). Die abschreckende Präsenz der Televisoren aus *Nineteen Eighty-Four* ist einer klandestinen Struktur gewichen, in der die Grenzen marktwirtschaftlicher Interessen, individuellen Begehrens und staatlicher Steuerung zunehmend verschwimmen. Die Überwachung überwindet räumliche und zeitliche Grenzen. Michael Hardt spricht daher von einer »global society of control« (1998). Die Basisaktivität jener neuen Weltordnung (dem *Empire*) bildet die Biopolitik,³⁸ die

36 Überwachung ist ein Charakteristikum der Moderne. Die Ausweitung administrativer Überwachung war ein zentraler Faktor in der Entwicklung des Nationalstaates (Giddens 1987). Auch David Lyon betont in *The Electronic Eye*: »Systematic surveillance, on a broad scale as we shall understand it here, came with the growth of military organization, industrial towns and cities, government administration and the capitalistic business enterprise within European nation-states.« (1994, 24) Er argumentiert weiter: »Paradoxically [...] surveillance expanded with democracy. Indeed, it is associated with the post-Enlightenment political demand for equality, and with populations previously denied access to full political involvement. At the same time, older local, familial, and religious kinds of surveillance declined or were diluted. Historically, then, the development of surveillance is complex. The question of who watches whom and with what effect cannot be answered without reference to specific social situations at specific times.« (Ibid.)

37 Bauman und Lyon beschreiben die »flüssige Überwachung« wie folgt: »Surveillance is a growing feature of daily news, reflecting its rapid rise to prominence in many life spheres. [...] Today, modern societies seem so fluid that it makes sense to think of them being in a ›liquid‹ phase. Always on the move, but often lacking certainty and lasting bonds, today's citizens, workers, consumers and travellers also find that their movements are monitored, tracked and traced. Surveillance slips into a liquid state.« (2013, 32)

38 In seiner Vorlesung vom 17. März 1976 beleuchtet Foucault Mechanismen des Bevölkerungsmanagements. Nach seiner Definition ist die Biomacht, das biopolitische Herrschaftsmodell der »governance«, ein dezentral organisiertes Kontrollorgan. Die Biomacht meint dabei »eine Gesamtheit von Prozessen, wie das Verhältnis von Geburt- und Sterberaten, den Geburtenzuwachs, die Fruchtbarkeit einer Bevölkerung usw. Diese Prozesse der Geburten- und Sterberate, der Lebensdauer haben gerade in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Verbindung mit einer ganzen Menge ökonomischer und politischer Probleme [...] die ersten Wissensobjekte und die ersten Zielscheiben biopolitischer Kontrolle abgegeben.« (1999, 281) Tatsächlich hat Foucault mit der Geschichte der Disziplinierung und der Biomacht versucht, zwei Modi der Gefangenschaft zu fassen, die ab einem bestimmten Zeitpunkt der Moderne zusammenwirken und auch nur noch begrenzt über eine (politische) Souveränitätsmacht begriffen werden können.

Der Gefangene als Phantom

Steuerung des Lebens innerhalb einer durch den Globalkapitalismus und die elektronischen und digitalen Informationstechnologien dezentralisierten gesellschaftlichen Machtstruktur.

Die in Kapitel fünf und sechs diskutierten Beispiele aus dem 21. Jahrhundert widersprechen den Fluiditäts-Theoretikern. Sie zeigen, dass der glatte Raum der Biomacht keineswegs moderne Oppositionen von ›drinnen‹ und ›draußen‹ außer Kraft setzt. In den letzten beiden Kapiteln der Arbeit treten moderne Überwachungstechnologien und die physischen Orte der strafenden Gesellschaft (das innerstädtische Ghetto und das Kriegsgefängnis) in einen intrikaten Zusammenhang. Die beiden Kapitel markieren zudem den Übergang zu anderen medialen Formaten, die mit der Omnipräsenz visueller und digitaler Kulturen zu diskursbildenden Instanzen aufgestiegen sind. Während die sozialen Konsolidierungs- und Abgrenzungsprozesse im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert vorrangig über die Printmedien verhandelt wurden, scheinen sie ab der Mitte des 20. Jahrhunderts von Film, Fernsehen und Internet überholt.³⁹ Sie bilden inzwischen ein kulturelles Dominantes, in dem sich die Selbstbeschreibungen der Gesellschaften manifestieren. Zudem lassen sich Literatur und Film über den Begriff der Anordnung durchaus vergleichen:⁴⁰

In der statischen Anordnung der Elemente im Bild werden also soziale Verhältnisse anschaulich gemacht. Nicht erst die Bewegung bringt die sozialen Beziehungen deutlich in einen Zustand ihrer Sichtbarkeit, sondern bereits das Gefüge der Figuren und Gegenstände zueinander. Die Präsentation fordert uns heraus, in der Anordnung des Präsentierten Bedeutung zu sehen: Hierarchien zwischen den Figuren und ihre im Blick geübte Überwindung, soziale Distanz und Nähe, Konfliktkonstellationen, aber auch soziale Einordnung und historische Zuordnung durch Kleidung, Dekor, durch Physiognomie, Haltung des Körpers und Gestus. (Hickethier 2012, 52)

Die fotografischen, televisuellen und kinematographischen Bilder werden in den beiden letzten Kapiteln auf ihre »registrierende« und »enthüllende« Funktion hin untersucht (Kracauer 2008).

Kapitel fünf beschäftigt sich mit Phantomidentitäten im Spannungsfeld neoliberaler Wissensgesellschaften und der epistemischen Notwendigkeit des Anderen, dessen Erscheinung sich aus altbekannten Identifikationsmustern speist. Die anhaltende Diskriminierung von Afroamerikanern in den USA leitet sich aus einer historisch gewachsenen Segregation ab, die sich nicht zuletzt in der Verschränkung institutioneller Gefangenschaft

39 Zum »pictorial turn« und »visual turn« vgl. Mitchell 1992, Boehm 1994 und Mirzoeff 1999. Für einen konzisen Überblick siehe Bachmann-Medick 2007, 329-380.

40 Die Hinwendung zum filmischen Medium folgt durchaus auch einer disziplinären Tradition. Die Medienwissenschaft, die sich u.a. mit der Film- und Fernsehanalyse beschäftigt, hat sich in den 70er und 80er Jahren aus den Literaturwissenschaften heraus entwickelt (Hickethier 2012).

und der diskursiven Herstellung von Alterität zeigt. Traditionelle Institutionen der Disziplinierung sind weiterhin und in ungeahntem Ausmaß wirksam, wie sich am gefängnisindustriellen Komplex der USA zeigt. Gleichzeitig gewinnen sie durch die informationstechnologischen Neuerungen eine neue Dimension. Ausgehend von einem Schwellentext afro-amerikanischer Literatur aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, Ralph Ellisons *Invisible Man* (1952), führt die Diskussion zu der Fernsehserie *The Wire* (2002-2008), die über die Figurationen der Gefangenschaft das Bewusstsein schwarzer Identitätsentwürfe im postindustriellen amerikanischen Ghetto verhandelt. Roman und TV-Serie problematisieren, wenn auch auf unterschiedliche Weise, die Emanzipation des schwarzen Subjekts im urbanen Raum.

Die Permanenz traditioneller Disziplinierungsanstalten zeigt sich nicht nur auf nationaler Ebene, sondern auch in Bezug auf die imperiale Politik der westlichen Mächte, die weltweit (oft im Geheimen) Orte der Gefangenschaft produzieren. Das letzte Kapitel versteht sich inhaltlich und in Bezug auf die behandelten Medien als Verlängerung der vorhergehenden Passage. Während Kapitel fünf Auskunft über das innere Schattenland der USA gibt, treten in Kapitel sechs vermeintlich außenpolitische Krisenherde ins Zentrum. Im Zentrum der Analysen stehen die Berichterstattungen zu Gefangenschaften von U.S.-Soldaten im Irak, die Fotografien aus Abu Ghraib (2004), Kathryn Bigelows Film *Zero Dark Thirty* (2012) und die ersten drei Staffeln der TV-Serie *Homeland* (seit 2011). Die Anordnungen der Gefangenschaft werden als Erzählungen nationaler Exzeptionalismus-Vorstellungen gelesen, die durch ein gezieltes Gender-Spektakel und die Verwebung mythischer und biopolitischer Strukturen, das Phantom als Chiffre des Antiterrorkampfes produzieren.

Die medialen Beispiele repräsentieren ein epistemisches Unbehagen in der (Post-)Moderne, das, befeuert durch die technologischen Entwicklungen und fragmentierten medialen Öffentlichkeiten, die Produktion des Anderen befördert und gleichzeitig eine Figuration des Begehrens impliziert, die sich über unterschiedliche Herrschaftsformen hinweg erhalten hat. Die Langlebigkeit moderner Raumordnungen und ihrer Ideologien zeigt sich im amerikanischen und europäischen »Krieg gegen den Terror«, der in der Herstellung des Feindes der Nation auf Legitimationsstrategien imperialer Eroberung und das Muster von Zivilisiertheit und Barbarei zurückgreift. Schlussendlich beweisen die filmischen Narrative, dass der »glatte Raum globaler Kontrolle« (Hardt 1998) nicht gänzlich frei »von den binären Aufteilungen oder Kerben moderner Grenzen« ist. Er ist vielmehr, so müssen auch Hardt und Negri einräumen, »kreuz und quer von so vielen Verwerfungen durchzogen, dass er lediglich als kontinuierlicher, einheitlicher Raum *erscheint*« (Hardt/Negri 2002, 202, Herv. i.O.).

Besonders in Hinblick auf die westliche Theoriebildung zu den Dynamiken der modernen Gefangenschaft bildet der Kolonialismus noch immer eine *causa absentia*. Von einer kohärenten, linearen gar teleologischen Geschichte der Gefangenschaft auszugehen, einem *grand design* zu sprechen, das sich im Westen von archaischen Folterformen zur mittelalterlichen Marter, bis hin zu den humanistischen Gefängnisreformen des 18. und 19. Jahrhunderts entwickelt hat, wäre verfehlt. In den Geschichten der Gefangenschaft lässt sich kein »Fortschreiten zum gesellschaftlich und moralisch Besseren« lesen (Miller/Soeffner 1996, 12).⁴¹ Von der Sklaverei und Zwangsarbeit in den Kolonien, den Strafkolonien in Übersee und den ländlichen Arbeits- und Erziehungslagern des europäischen Festlandes, den Arbeits- und Konzentrationslagern der totalitären Regime bis hin zur Entstehung spezifischer Disziplinarinstitutionen, gesellschafts- und raumübergreifender Überwachungsmechanismen bezeugen die Vielfalt der Erfahrungen, Technologien und physischen Ausformungen, an der jeder Versuch vereinheitlichender Zusammenführung scheitern muss. Eine oder die Geschichte der Gefangenschaft wäre daher nicht ohne Gewaltanwendung lesbar. Die heterogenen Erfahrungen lassen sich eher über die Vorstellung von multiplen Modernen darstellen und vermitteln, welche zugleich disparate und parallele Erscheinungsformen anerkennen und bestimmte funktionale Homologien und strukturelle Ähnlichkeiten erkennen lassen.

Textuelle sowie (audio-)visuelle Fiktionen können auf besondere Weise die transnationalen und transhistorischen Zusammenhänge sichtbar machen. Sie tun dies nicht zuletzt über intertextuelle Verweise, motivische Adaptionen und die Wiederkehr des Phantoms. Die Anordnungen deuten einerseits auf die historische und soziokulturelle Spezifik der Kontexte in denen sie entstehen und andererseits auf Kontinuitäten und Permanenzen in der Darstellung der Gefangenschaft hin. Dementsprechend ließe sich der fiktionale Raum der Gefangenschaft als »glokal« verstehen. Das Portmanteau »glocalization« geht zurück auf ein Konzept des britischen Soziologen Roland Robertson, der das Verhältnis des Spezifischen und Allgemeinen in globalen Prozessen untersucht. Diese Dialektik soll fruchtbar gemacht werden, denn sie bietet die Möglichkeit die verbindenden und trennenden Strukturen gleichermaßen zu würdigen, als »Simultanität [...] –

41 Entgegen einer linearen, progressiven und teleologisch ausgerichteten Geschichte der Gefangenschaft, muss eher von Geschichten der Gefangenschaft gesprochen werden. Der von François Lyotard angestoßene Alternativenwurf zu den Masterarrativen der Moderne (1979) bietet besonders im Kontext der Wissenschaft die Möglichkeit den eigenen Gegenstand in seiner grundsätzlichen Unabgeschlossenheit als subversive Struktur wahrzunehmen.

die Kopräsenz – von universalisierenden und partikularisierenden Tendenzen« (Robertson 1997). Darüber hinaus können die Literatur (und die neuen Medien) die Aufgabe lösen, die »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« zu verhandeln (Bloch 1973). Der Übergang der einen zur anderen epochalen Markierung, die Präsenz neuer kultureller Hegemonien, wird dabei von anderen Zeitlichkeiten spannungsvoll überlagert.

Der fiktionale Raum der Gefangenschaft ist ein Entwurf der »vorgestellten Gemeinschaft«, des *empire*, der Nation, der sozialen und/oder kulturellen Gruppe, die spezifisch nach Raum und Zeit, Text und Kontext variiert. Anordnungen der Gefangenschaft sind somit Figurationen von hegemonialen Strukturen, und können in gleichem Maße zu deren Korrektiv werden. Die realgeschichtlichen Raumzeichen und Handlungen werden zum Referenzapparat vor dem die Gefangenschaft in der Literatur, Fotografie und Film mobilisiert, d.h. spezifisch choreographiert, wird. Im besten Fall werden strukturalistische Dualismen von Gefangenschaft und Freiheit in subversiven Konstellationen zu Platzhaltern und Markierungen. Sinnketten wie gefangen-geschlossen-passiv-immobil und frei-offen-aktiv-mobil werden problematisiert. In den fiktionalen Modellierungen wird das Phantom, die strategische Herstellung eines Inferioritätsaxioms als Ausdruck und Lösung (post)moderner Sinnkrisen und instabiler Gemeinschaftsentwürfe ausgestellt. Die folgenden Analysen werfen Schlaglichter auf ein westlich geprägtes Historisch-Imaginäres der Gefangenschaft. Sie sind dabei nicht als Abbild einer Entwicklungslinie, sondern als Kristallisationspunkte einer krisenhaften Beschwörung des Phantoms zu verstehen.