



Denkweisen des Spiels: Medienphilosophische Annäherungen, hg. v. Astrid Deuber-Mankowsky und Reinhold Göring, Cultural Inquiry, 10 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 69–86

MONIQUE DAVID-MÉNARD

Was haben wir außer dem Spiel, um aus dem Trauma aufzutauchen?

ZITIERVORGABE:

Monique David-Ménard, »Was haben wir außer dem Spiel, um aus dem Trauma aufzutauchen?«, in *Denkweisen des Spiels: Medienphilosophische Annäherungen*, hg. v. Astrid Deuber-Mankowsky und Reinhold Göring, Cultural Inquiry, 10 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 69–86 <https://doi.org/10.37050/ci-10_04>

ANGABE ZU DEN RECHTEN:

© by the author(s)
This version is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

WAS HABEN WIR AUSSER DEM SPIEL, UM AUS DEM TRAUMA AUFZUTAUCHEN?

Monique David-Ménard

Gemeinhin würde man sagen, das Spiel in der Psychoanalyse stelle ein Hilfsmittel dar, mit dem eine Änderung der verdrängten Triebregungen erreicht werden kann: der Witz als Spiel mit Worten im Zwischenraum von schriftlicher und mündlicher Sprache würde dann als Medium ausgelegt, welches die Verdrängung lockert. In dieser Sicht hätte das Spiel nur mit der Technik der Sprache zu tun. Ebenso leicht ließen sich auch die durch einen Traum hervorgerufenen Änderungen der verdrängten Triebregungen als Effekte von Spielen mit Worten beschreiben. In der *Traumdeutung* definierte Freud unterschiedliche Formen solcher Änderungsprozesse: Verdichtung, Verschiebung, Umkehrung, Umwertung aller psychischen Werte, Überdeterminierung usw. Sie bilden die Regeln der Traumentstehung. Allerdings nennt Freud diese Modifikationen nicht *Spiel*, sondern *Arbeit*. Er spricht von Verdichtungsarbeit, Verschiebungsarbeit oder Verdrängungsarbeit usw. Man kann vermuten, dass Freud, wenn er den Begriff der Arbeit für die Prozeduren des Traums wählt und nicht jenen des Spiels, zum Ausdruck bringen möchte, dass der Traum, wenn auch ohne Bewusstsein, denkt. Dennoch handelt es sich wie beim Spiel um die Erfindung von zwei unterschiedlichen Szenen und den Einsatz komplexer Beziehungen zwischen diesen Szenen.

Ich werde im Folgenden unter dem Titel »Was haben wir außer dem Spiel, um aus dem Trauma aufzutauchen?« drei Thesen über die Wirkungsmöglichkeiten des Spiels in der Psychoanalyse vorstellen:

1. Meine erste These lautet, dass das Wort »Spiel« bei Freud eine spezifische Bedeutung hat: Spiel gibt es, wenn die Szenen, die miteinander in Beziehung gesetzt werden, eine *paradoxe Verbindung* eingehen. Etwa, wenn Entstellungen dazu dienen, die Zensur zu umgehen. Aus diesem Grund werden auch die Tagesreste in der Psychoanalyse so wichtig: Eben weil sie keinen Sinn zu haben scheinen, sind sie in der Lage, durch unscheinbar scheinende Details unbewusstes Begehren neu zu erwecken. Genau deswegen wird das Spiel nicht nur im Kinderspiel beschrieben, sondern auch in den

Relationen zwischen Lustprinzip und Todestrieb und innerhalb der doppelten und fast widersprüchlichen Funktion der Übertragung in der Kur.

2. In einem zweiten Schritt möchte ich die Verbindung von Spiel und Kur an einem Fallbeispiel darstellen. Dabei werde ich das Moment der Transposition betonen und zeigen, dass Sprachspiele erst im Prozess der Übertragung wichtig werden, das heißt, wenn sie eine Transposition, also eine Änderung zwischen widersprüchlichen Triebdispositiven einleiten.
3. Zuletzt werde ich diese Verbindung von Spiel und Übertragung mit Foucaults Analyse der »Aussagen« in der *Archäologie des Wissens* (1970) konzeptuell begründen.

Dabei beziehe ich mich ganz direkt auf die Ausgangsfrage des vorliegenden Bandes nach möglichen *Denkweisen des Spiels*: Eine psychoanalytische Kur beruht auf einer Übertragung, das heißt auf einer Umstellung des Sexuallebens und der Beziehungen des Sexuallebens zu Tod und Leben unter bestimmten Bedingungen. Wenn sie diesen Zwischenraum nicht schaffen würde, dann könnte eine Kur nichts verändern. Viel mehr als bloß um eine subjektive Wiederholung der kindlichen Liebe und inzestuösen Erfahrungen, die den Eltern galten und nun dank der Person der Analytikerin reproduzierbar werden, geht es in einer Kur um die Erfindung eines Zwischenraums. Zur Beschreibung der Transposition möchte ich von einem Zitat ausgehen, das sich im einleitenden Konzept des vorliegenden Bandes findet: »Gibt es Spiel, gibt es auch Zwischenraum. Spiel bringt die Dinge in Relation und verändert sie dadurch. Kein Gelenk funktioniert ohne Spiel. Spiel bedeutet Bewegung: räumlich, zeitlich, modal.«¹

I. SPIEL UND PARADOX BEI FREUD

Wenn Freud explizit vom Spiel spricht, beschreibt er die Aktivität des Kindes, insofern es eine leidvolle Erfahrung in etwas anderes verwandelt. Freuds Interesse gilt aber nicht dem Kinderspiel als solchem: Ihm geht es vielmehr um den Vergleich zwischen Alptraum, Kinderspiel, Genuss der Erwachsenen an schmerzhaften Ereignissen im Theater und dem Wiederholungszwang in der Übertragung. Freuds Frage lautet: Gibt

¹ Siehe auch die Einleitung zu diesem Band.

es Erscheinungen in der Kur oder Erfahrungen im alltäglichen Leben (Schicksalsneurosen), die von einem reinen Unlustprinzip stammen? Die jenseits des Prinzips des Lustgewinns entstehen? Es handelt sich immer dann um ein Spiel, wenn man eine Mischung aus Lust und Unlust feststellen kann. Die Modalitäten dieser Spiele können verschiedene Beziehungsnetze produzieren. Eben deswegen sind die Kinderspiele so wichtig. Doch erlauben sie zu behaupten, dass die Lust aus dem Schmerz selbst stammt oder sind sie nur über die Bemächtigung mit dem Schmerz verbunden? Oder mit der Möglichkeit, eine ähnlich leidvolle Erfahrung im anderen, dem Spielpartner, der Spielpartnerin oder dem Spielzeug zu schaffen? Freud sagt, dass dies am Kinderspiel alleine nicht zu entscheiden sei und geht zum nächsten Beispiel über: dem Genuss der Erwachsenen im Theater. Sie genießen es, an einer Folge von Ereignissen teilzunehmen, die im Alltag, auf dem gewöhnlichen Schauplatz des Lebens nur leidvoll wären. Es ist, so schreibt Freud, die Übertragung auf eine andere Szene, welche die Umwandlung von Leid in Lust ermöglicht.² Freud beruft sich ein weiteres Mal auf die Differenz zwischen Kinderspiel und den Spielen der Erwachsenen, wenn er bemerkt, dass nur Kinder die exakte Wiederholung des traumatischen Moments der Erfahrung genießen. Tatsächlich wollen Kinder immer dieselbe Geschichte in den gleichen Worten und Bildern hören und sehen und wollen immer wieder denselben Schrecken und die gleiche mit Unlust verbundene Lust erfahren. Die Erwachsenen dagegen möchten immer etwas Neues. Ein Witz, den wir kennen, bringt uns nicht mehr zum Lachen. »Immer«, so fasst Freud zusammen, »wird die Neuheit die Bedingung des Genusses sein.«³ Der Punkt, um den es hier geht, betrifft die Beobachtung, dass es bei der Verknüpfung zwischen Lust und Unlust in der Wiederholung um eine ähnliche Differenz geht wie zwischen Traum und Alptraum. Selbst wenn Freud in seine »biologische Spekulation« übergeht, spricht er vom *Spiel* des Todes und des Lebens in den archaischen Organismen, von denen die Evolutionstheorie uns berichtet: »Unter günstige Bedingungen gebracht, beginnen sie sich zu entwickeln, das heißt, das Spiel, dem sie ihre Entstehung verdanken, zu wiederholen [...]«.⁴ Die elementaren Organismen waren in dem von Freud zitierten Ursprungsszenarium dem

² Sigmund Freud, »Jenseits des Lustprinzips«, in *Gesammelte Werke Bd. XIII* (Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999), S. 15.

³ Ebd., S. 37.

⁴ Ebd., S. 42.

direkten Tod gewidmet. Nur aufgrund zufälliger Ereignisse, das meint zufälliger Begegnungen mit anderen Zellen, wurde der Tod aufgeschoben. Die Sexualtriebe, die Freud auf eine Stufe mit dem Verhalten der elementaren Organismen stellt, können in analoger Weise als konservativ, aber auch als einzige Möglichkeit der Entstehung von etwas Neuem ausgelegt werden, wenn die Richtung zum Tod hin durch äußere Umstände in Unordnung gebracht wird. Je mehr diese Verknüpfung einen fast widersinnigen Mechanismus darstellt, desto bestimmter benutzt Freud das Wort Spiel. Das heißt, dass Freud immer dann auf das Spiel zurückgreift, wenn es um ein Paradox geht, das sich im Prozess einer Wiederholung ereignet. Ereignet sich – und dies wäre meine nächste Frage – nicht immer eine Veränderung der Szenen, zwischen denen das Spiel sich verwirklicht? Diese Frage knüpft an meine These an, nach der sich das Phänomen der Übertragung als ein Spiel bestimmen lässt.

II. EIN BEISPIEL DER DOPPELDEUTIGKEIT DER ÜBERTRAGUNG UND DER SCHAFFUNG EINES ZWISCHENRAUMES

Laurence Desproges war eine schöne, elegante und erfolgreiche Frau. In der Analyse merkte sie jedoch, dass sie sich in den kompetitiven Arbeitsnormen eingeengt fühlte und dass sie deshalb die Stellen oft wechselte und nirgends lange blieb. Bedingung war einzig, dass sie in der Karriereleiter jedes Mal eine Stufe höher stieg. Dieses Verhalten hatte zur Folge, dass sie in ihrer wichtigen beruflichen Position keine Freunde hatte. Sie sagte von sich selbst: »Je suis une tueuse«, »Ich bin eine Mörderin«. Sie war einerseits stolz auf ihre Erfolge, fühlte aber zugleich, dass dabei etwas nicht stimmte. Ein weiterer Grund für meine Analysandin, eine Analyse zu beginnen, waren ihre Liebesbeziehungen, die sie immer zu »Loosern« hingen. Dies war nicht vereinbar mit ihrem Ideal des vollkommenen Erfolgs. Die Jahre vergingen, sie war immer noch unverheiratet, hatte kein Kind, usw.

Die erste Periode der Kur war der Analyse der schwierigen Beziehung zur Mutter gewidmet, welche die Analysandin als eine enge, narzisstische und provinzielle Frau beschrieb, die zugleich hoch neurotisch war und mehrere Aufenthalte in Krankenhäusern verbringen musste. Also kein Vorbild und keine Idealfigur. In der ersten Periode der Kur entdeckte sie nach einem Traum, in dem sie beinahe ertrunken wäre,

dass ihre Mutter ein Jahr vor ihrer Geburt eine Fehlgeburt mit einem Jungen hatte.

In ihrem ersten Traum während der Kur träumte sie, dass sie ihre Mutter in die Toilette stopfte, die Spülung zog und mit einem Besen auf den Körper der Mutter einschlug. Ohne zu wissen, warum, fiel mir dazu ein: »Du balai, du balai«. Das ist die Hexenformel in französischen Kindermärchen.

Nach einigen Jahren sagte sie, dass nun alles besser sei. Sie hatte sich endlich in einen Mann verliebt, der den perfekten Ehemann darstellte: stärker als sie selbst, gutaussehend und erfolgreich in allen Bereichen, im Beruf, in der Politik und im Sexualleben. Sie teilten beide das Ideal des Erfolgs, sie waren beide schön, diszipliniert und erfolgreich.

Sie wollte ihre Analyse abbrechen, dachte, dass sie sie nicht mehr brauche. Mir fiel dazu ein, dass sie sich ihrer Analytikerin wie eines Putzlapens bedient und hörte zugleich heraus, dass diese Wiederholung im Moment nicht analysierbar war. Seltsamerweise – und das ist wichtig, damit ein Spiel innerhalb und trotz der massiven Angst entstehen kann – erregte die Gewalttätigkeit dieser Frau auch in der Übertragung nie eine gravierende Besorgnis in mir. Ich hatte von Anfang an gemerkt, dass sie ein großes Interesse an dem Prozess der Kur hatte. Ihre Einsicht war nicht versperrt, sondern offen.

Fünf Jahre später kam sie in großer Angst zurück. Sie hatte in der Zwischenzeit alles erreicht, was in ihrer Situation wünschbar war. Sie hatten zwei Kinder, einen Sohn und eine Tochter. Sie sagte: »J'ai coché toutes les cases«, »Ich habe alle Kästchen ausgefüllt«, bin aber dennoch ganz unbefriedigt. Mit der ihr eigenen Heftigkeit fügte sie hinzu: »Ich bin keine Mutter, ich bin überhaupt nicht interessiert daran, eine Mutter zu sein, für mich war das Mutterwerden nur die Erfüllung einer gesellschaftlichen Erwartung«. Sie hatte den Haushalt ihrem Mann überlassen, der diesen, wie alles andere perfekt organisierte. In dieser Zeit hatte Laurence wieder die Stelle gewechselt, sie arbeitete nun für einen großen Chemiebetrieb und fand diese Arbeit sehr viel reizvoller als die Hausarbeit. Ihr Leben langweilte sie, sie fühlte sich in ein Gefängnis eingesperrt, war in einer leidenschaftlichen und sexuellen Anziehung für einen Kollegen befangen und glaubte auf einmal, verrückt zu werden – nicht nur, weil die Situation gefährlich war und hätte aufgedeckt werden können, sondern auch, weil der Mann einen zweideutigen Ruf hatte. Man hatte ihn nie mit einer Frau gesehen, vielleicht war er homosexuell? Es ängstigte sie sehr, dass sie sich von einem so unheimlichen Mann so stark

angezogen fühlte. Sie war nicht nur nicht daran interessiert, sich um ihre Kinder zu kümmern, sie war auch unfähig dazu. Sie war immer auf Dienstreisen und hatte das Gefühl, dass sie ihr Leben zerstöre. Ihre Tochter hatte ihr eine Zeichnung gegeben, auf der eine Prinzessin tot in ihrem Bett lag. Neben dem Bett war auf dieser Zeichnung ein Mülleimer gemalt mit vielen Handtaschen darin. Laurence erkannte die Szene sofort: Die Handtaschen waren die Geschenke, die sie ihrer Tochter von ihren Reisen mitbrachte. Es überraschte sie und versetzte sie in große Angst, dass ihre Tochter sie mit diesen berechtigten Vorwürfen konfrontierte und damit ihre ganze Weltsicht zusammenbrechen ließ.

Der Mann, der eine so starke Anziehung auf sie ausübte, war wieder ein »Looser«. Laurence sah ihn als »Künstler« im Chemiebetrieb. Er war für die Beziehungen des Unternehmens mit Museen und kulturellen Institutionen verantwortlich. Hochbegabt für hohe Kultur, aber ohne Macht und ohne Geld: »Je quitte un homme à 500 000 euro pour un homme à 35 000 euro«, »Ich verlasse einen Mann von 500 000 Euro für einen Mann von 35 000 Euro.«

Was mich für meine Frage nach dem Spiel in der Analyse interessiert, sind die Träume dieser Periode und die Rolle, welche die Objekte des Begehrens in diesen Träumen spielen. Kurz nachdem sie die Zeichnung von der Tochter erhielt, hatte sie folgenden Traum: Sie tauchte als Venus aus einem Fluss auf. Links sah sie ein Ehepaar in zärtlichem Verkehr und rechts zwei Männer in einer Umarmung. Im Traum fühlte sie, dass sich ihr Gesicht zersetzte, ihre Nase löste sich von ihrem Gesicht. »Mama« schreiend erwachte sie. Sie wollte sich aus dem Fenster stürzen und dachte beim Erwachen: »Ich bin verrückt«. Sie weckte auch ihren Mann, der ruhig im Bett lag. In der nächsten Nacht träumte sie, dass eine schreckliche Hexe sie töten wollte. In großer Angst erzählte sie mir den Kommentar ihres Mannes: »Diese Analyse wird schlecht geführt.« Ich selbst erinnerte mich an den ersten Traum, in dem die Mutter im Klosett mit einem Besen geschlagen wird und an meine Assoziation »Du balai, du balai«. In der nächsten Sitzung bat ich sie, sich einmal auf den Lehnstuhl zu setzen. Ich sagte zu ihr, dass ihre Analytikerin sich in eine bedrohliche Hexe wie in einem Märchen, vielleicht Schneewittchen verwandelt habe. Sie antwortete, dass sie zum ersten Mal verstehe, wie verrückt ihr ihre Mutter immer erscheine.

Sie träumte weiter: »Ich habe ein blaues Kind in meinen Armen. An einem anderen Ort wirft jemand eine Flasche Parfum über den Balkon. Die Szene spielt in der ersten Wohnung, in der ich mit meinem Mann

gewohnt habe. Gegenüber sehe ich mehrere Metzgereien, mit viel ausgehängtem Fleisch.« Sie fügte hinzu: »Die blaue Farbe ist genau das Blau, das ich auf dem Bild in ihrem Wartezimmer sehe, wenn ich auf die Sitzung warte. Dieses Kind stellt meine neue Liebe dar.« Auf Französisch bedeutet »Un enfant bleu« ein Kind, das an einer Unterversorgung des Blutes mit Sauerstoff leidet und oft kurz nach der Geburt stirbt. »Sie sind wie alle meine Freunde. Sie wollen nicht, dass ich weiterlebe. Sie haben auch das Parfum aus dem Fenster geworfen. Mit meinem Freund entdeckte ich so viel Neues: Gerüche, Farben, das Schreiben, Empfindungen, die in mir so lange abgetötet waren.«

Nach diesem Traum ging es ihr viel besser. Dank ihres Übertragungswahns: »Sie wollen mir, wie alle anderen das Leben nehmen«, gelang es ihr, sich von ihrer Todesangst zu befreien. Sie konnte ihre Psychoanalytikerin anklagen. Sie hatte im Traum ein Objekt, das blaue Kind, erfunden, das einerseits ihrer Analerotik (Farbe, Gerüche, Materie) entstammte, andererseits aber über die Entlehnung oder den Raub der blauen Farbe aus dem Raum der Kur dazu diente, ihre eigene Angst ertragen, oder vielleicht sogar diese Angst erkennen zu können. Die neuen Empfindungen stammten aus ihrer Kindheit. Sie erkannte, dass ihre »verrückte« Mutter ihr den feinsten Geschmack vererbt hatte, der sich jetzt mit dem geliebten Mann neu gestaltete.

Hier spielen die »a«-Objekte nicht nur die Funktion des Schleiers, der das »Nichts« des Objekts verdeckt, sie sind zugleich das verdichtete Mittel, durch welches das vielfältige Triebleben der Patientin aus einer starken Verdrängung heraustreten kann. Die Bedingung dafür ist, dass die Patientin oder der Patient es wagt, sich im Rahmen der Übertragung etwas anzueignen oder etwas zu entwenden, wodurch das Trauma und die Wiederholung in der Begehrensstruktur unterbrochen und eine Erneuerung des Sexuallebens möglich wird. Das zweite kontingente Moment, das diese Veränderung möglich machte, war, dass die Analytikerin nicht an die sadistische Orientierung der Analysandin geglaubt hatte. Mir erschien die Gewaltsamkeit von Beginn an als etwas Provisorisches, nicht Dauerhaftes. Ich drückte es für mich selbst in der Formulierung »en attendant mieux« aus. Wahrscheinlich hatte ich auch mit ihr darüber gelächelt, obwohl ich jetzt nicht mehr weiß, welche Gelegenheit dieses Lächeln erlaubte. Ihre Gewalt erschien mir immer als ein Artefakt, als etwas Künstliches.

Das Objekt, »l'enfant bleu«, das natürlich mit dem Potential der Sprache und dem Dispositiv der Übertragung zu tun hat, ist weder ein

natürliches Objekt, noch ist es das radikal Udenkbare, das für Lacan die undenkbbare sexuelle Differenz jenseits der phallischen Funktion darstellte.

Das besondere Moment in diesem Beispiel besteht außerdem darin, dass die Analysandin ihr Begehren nach dem »Weiblichen« mit einem präphallischen Material konstruiert. In der Tat sagte Freud immer, dass es keine essentielle Bestimmung des Weiblichen und des Männlichen gibt. Das spielerische Paradox besteht gerade darin, dass die sexuelle Differenz ihre Inhalte sucht, indem sie sogenanntes »prägenitales Material« nutzt. Wie um dies zu bestätigen, sagte Laurence nach dieser Krise, dass sie durch die Talente ihres Geliebten und trotz dessen gelegentlicher Impotenz ihre Weiblichkeit entdeckt habe.

III. SPIEL, TECHNIK, SPRACHE BEI FOUCAULT

In dem, was Foucault eine Aussage (*énoncé*) nennt und als eine Gruppe von Aussagen bezeichnet, die eine diskursive Praxis bilden, findet auch Foucault einen Raum für Spiel oder für Spiele. Eine Aussage (*énoncé*) ist eine Sprachsequenz, die sich nicht über den Sinn bestimmt (oder durch die unendlichen Kommentare, die von diesem Sinn provoziert werden); sie bestimmt sich nicht durch ihre logische Organisation (welche die Frage der Referenz beinhalten würde), und sie bestimmt sich schließlich auch nicht durch ihre bedeutende Struktur (welche die Leerstelle privilegieren würde, die auf aktive Weise die signifikante Struktur mit dem System der bedeuteten Elemente in Verbindung setzt). Eine Aussage ist allein durch ihre Äußerlichkeits-Verhältnisse (*relations d'extériorité*) definiert, das heißt durch die Regeln, nach denen sie sich für eine bestimmte Zeit mit anderen Aussagen, Institutionen, Anwendungen, Vorschriften und Handlungsanweisungen in einer stabilen Korrelation befindet. Sogar ein Buch soll als eine relativ stabile Gruppierung von Aussagen bestimmt werden:

Die Grenzen eines Buches sind nie sauber und streng geschnitten: über den Titel, die ersten Zeilen, und den Schlußpunkt hinaus, über seine innere Konfiguration und die es autonomisierende Form hinaus ist es in einem System der Verweise auf andere Bücher, andere Texte, andere Sätze verfangen: ein Knoten in einem Netz. Und dieses Spiel der Verweise ist nicht gleichförmig, wenn man es mit einem mathematischen Traktat, einem Textkommentar, einer historischen Erzählung, einer Epi-

sode in einem Romanzyklus zu tun hat; hier und da kann die Einheit des Buches, selbst wenn sie als Bündel von Beziehungen verstanden wird, nicht als identisch betrachtet werden.⁵

Die Analyse von Aussagen beschreibt nach Foucault entsprechend »eine Fülle von Ereignissen im Raum des Diskurses im Allgemeinen...«.⁶

So stellt der Satz »Die Arten entwickeln sich«, der sich sowohl bei Lamarck als auch bei Darwin findet, bei beiden eine unterschiedliche Aussage dar. Der Satz nimmt erst bei Darwin die Funktion eines Prinzips an, das in Verbindung mit der natürlichen Auslese den Gesetzen des Lebendigen auf bisher ungesagte Weise Rechnung trägt. Darwin verwandelte bekanntlich die Technik der natürlichen Auslese in ein Gesetz, wodurch die Aussage »Die Arten entwickeln sich« den Charakter eines Prinzips annahm. Damit jedoch griff diese Aussage die Theologie an, welche die Schöpfung moralisch auslegte. Die Auswirkungen kann man auch heute noch an den politischen und religiösen Bewegungen beobachten, die in den USA die Evolutionstheorie aus dem Schulunterricht verbannen wollen. Eine Aussage ist, wie daraus deutlich wird, nie nur ein Wissensinhalt. Sie definiert vielmehr eine »Existenzfunktion«, die nach festen Regeln in das Netz von Institutionen, Anwendungen, Wissensseinheiten und Praktiken eingelassen ist. Eine Aussage hat keine Referenz, insofern führt die Vorstellung eines Diskurses, den man den Dingen gegenüberstellen könnte, in die Irre. Dafür hat sie einen ihr »assoziierten Bereich«, der durch das äußere Netz der Institutionen und Praktiken gebildet wird, mit denen sie sich verbindet.

Ein weiteres Beispiel für eine Aussage ist der Satz »Träume haben einen Sinn«. Dieser Satz ist nicht dieselbe Aussage bei Freud und bei Artemidoros im 2. Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Bei Freud ist sie mit der Klinik der psychoanalytischen Kur verbunden, das heißt mit den Regeln der Sitzungen, mit der Hypothese eines sexuellen Unbewussten, mit der Infragestellung der Unterscheidung zwischen dem »latenten Inhalt« und der Erzählung des Traums. Die Umstände, unter denen die diskursive Praxis der Psychoanalyse in die Gesellschaft eingedrungen ist, die Gegnerschaft und Kritik an Freuds Definition der Funktion, welche der Traum einnimmt, alle diese Komponenten gehören zum System der Aussagen, die ihre Rolle nicht in Ewigkeit spielen.

⁵ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1981), S. 36.

⁶ Ebd., S. 41.

Meines Wissens hat niemand in der Weise über die Sprache nachgedacht, wie Foucault es ausgehend von der *Archäologie des Wissens* tat: nicht über die Beschreibung des Verhältnisses von Dingen und Wörtern, oder die Annahme einer Faltung oder eines Knotens zwischen Sprache und Sein, sondern allein über den Zugriff auf die technische Funktion der Aussagen.

Und dies nicht nur im Sinne einer Technik des Schreibens oder der Rhetorik – das hat Foucault nachdrücklich in seinem Buch über Raymond Roussel getan. Neu ist, dass die Aussage als Produktion eines unpersönlichen Aktes begriffen wird, welcher die Beziehungen, die sich mit der bedeutenden Funktion überkreuzen, als eigene Funktion bestimmt, ohne dass jene Beziehungen von der bedeutenden Funktion abzuleiten wären.

Foucault hat in seiner Analyse der Sprache nicht gänzlich auf die Begriffe von Signifikant und Signifikat verzichtet. Aber er hat sich das Recht genommen, einen anderen Aspekt der Sprachbildung aufzuzeigen, der sich manchmal mit der Semantik, den Regeln der Grammatik und des Sinns überschneidet, ohne jedoch darauf reduziert werden zu können.

Es ist sehr faszinierend, den Beispielen der Aussagen nachzugehen, die sich im Zwischenbereich von Technik und Mathematik bewegen. So bildet etwa die Tastatur einer Schreibmaschine keine Aussage, wohl aber die Buchstabenfolge »A,Z,E,R,T, in einem Lehrbuch zum Schreibmaschineschreiben aufgezählt«.⁷ Weder die Buchstaben in ihrer Materialität, noch die Elemente der Schrifterzeugung bilden für sich alleine eine Aussage. Die Buchstabenfolge A,Z,E,R,T bildet eine Sequenz, welche das Schreiben in einer Einzelsprache auf der Maschine erleichtert und erst das macht sie zu einer Aussage. Dabei handelt es sich bei dieser Aussage weder allein um ein Wissen, noch allein um ein technisches Objekt, also etwa die Schreibmaschine, weder um eine logische Folge, noch um eine grammatikalische Sequenz, sondern um ein Verhältnis, das zwischen der Struktur der Sprache, einem technischen Objekt und einer Strategie hergestellt wird, die darauf gerichtet ist, die Schreibmaschine an das Französisch-Schreiben anzupassen. A,Z,E,R,T ist das Produkt einer Operation, welche die Schreibmaschine ihrer Funktion, dem Maschineschreiben und der Kommunikation, zuführt. Diese Anordnung von Daten und Fakten, die in ein Äußerungsfeld eingetragen werden,

⁷ Ebd., S. 125.

bestimmen eine Aussage als *Aussage* im Sinne Foucaults. Dass die Aussagen keine Wissensinhalte darstellen, obwohl sie sich zugleich auf ein Wissen beziehen, wird von jedem zweiten Beispiel belegt. In diesem Wissen gehören die Aussagen nach Foucault jedoch derselben Ordnung *der* Operativität an, wie dies bei A,Z,E,R,T der Fall ist.

Ein anderes Beispiel ist die zufällig gewählte Zahlentafel, welche die Statistiker verwenden und die eine Abfolge von numerischen Zahlen bildet. Diese Abfolge bildet eine Aussage, denn es handelt sich dabei um eine Gruppe von Zahlen, die über ein bestimmtes Verfahren ausgewählt wurden: Diese Verfahren eliminieren alles, was dazu dienen könnte, die Wahrscheinlichkeit in der Sukzession der Ergebnisse zu erhöhen.⁸

Die Zahlenfolge verdankt sich also keinem bloßen Zufall, sondern einem bestimmten Verfahren, welches sicherstellen soll, dass keine Zahlenvariation privilegiert wird. Es handelt sich um eine Strategie, die nicht in der Wahrscheinlichkeitstheorie als mathematischer Wissenschaft angelegt ist. Sie besteht in einer Operation, deren Zweck es ist, die Äquivalenz des Auftretens der Zahlen zu gewährleisten. Foucault geht es in der Wahl seiner Beispiele vor allem um den Nachweis, dass es sich bei der Aussage nicht notwendig um einen Satz handelt. Er zeigt jedoch zugleich, dass es nicht der Wissensinhalt in einer Aussage ist, welche sie zu einer Aussage macht. Es sind vielmehr die diskursiven Bedingungen – materielle, institutionelle, operative –, welche dies leisten. Nur vor diesem Hintergrund können die Buchstabenfolge A,Z,E,R,T und die Zahlentafel der Statistiker gleichermaßen eine Aussage bilden. Diese Bedingungen konstituieren die Seltenheit der Aussage. Als solche ist die Aussage zugleich »Existenzfunktion«, das heißt, sie macht das Verhältnis real, welches – wie im Beispiel von A,Z,E,R,T – eine Regel mit einer Technik, einer Praxis oder einer institutionalisierten Sprache (dem Französischen) verbindet. Genauso macht die Aussage im Fall der Zahlentafel die Operativität einer mathematischen Theorie real.

Wenn Foucault sagt, dass die Aussage »ihren assoziierten Bereich« hat und keine Referenz, dann benutzt er einen Begriff, der einzig in der

⁸ Ebd.: »Ebenso ist die Tabelle der zufälligen Zahlen, die die Statistiker benutzen, eine Folge von numerischen Symbolen, die durch keine syntaktische Struktur miteinander verbunden sind; dennoch ist sie eine Aussage: die einer Menge von Ziffern, die man durch ein Vorgehen gewonnen hat, das alles eliminiert, was die Wahrscheinlichkeiten der aufeinanderfolgenden Ausgänge wachsen lassen könnte«.

formalen Logik einen Wert hat. Die Aussage bestimmt die Wirklichkeitsordnung, deren theoretische Notwendigkeit von der archäologischen Methode bestimmt wird: »Nicht ein stoffliches Fragment sichert die Identität der Aussage, sondern deren Identität variiert mit einem komplexen System von materiellen Institutionen.«⁹

Die operative Materialität dieser Aussagen ist umso bemerkenswerter und zugleich schwieriger zu umreißen, als es sich hierbei um eine Wirklichkeit der Sprache handelt, der man sich gewöhnlich auf ganz andere Weise annähert. Was wird im Reich der Zeichen eingerichtet, ohne dass diese Einrichtung auf eine Konvention zu reduzieren wäre? A,Z,E,R,T oder Magrittes Kompositionen oder das Verfahren, das dazu dient, eine Zahlenfolge in der Statistik zu erzeugen, sind Beispiele für solche Aussagen. Sie sind von gleicher Art wie das Dispositiv des Gefängnisses, der Sexualität oder der Gouvernamentalität.

IV. DIE SPIELE BEI ROUSSEL UND MAGRITTE: »LES LETTRES DU BLANC SUR LES BANDES DU VIEUX PILLARD/BILLARD« UND »CECI N'EST PAS UNE PIPE«

Kommen wir nun auf die überaus originelle Weise zu sprechen, mit der Foucault jenseits jeder Ontologie behauptet, dass die Aussagen die Tatsache betreffen, dass »es Sprache gibt«. Man darf diese Behauptung nicht als etwas Absolutes verstehen: die Aussage als eine Existenzfunktion zu bestimmen, die auf einen assoziierten Bereich verweist, der mit Materialität ausgestattet ist, ohne aus stofflichen Stücken zu bestehen, indem man vielmehr die materiellen Bedingungen verwendet, um Verhältnisse zu schaffen – all das bedeutet, auf jedwede absolute Verwendung des »es gibt« oder des »es gibt Sprache« zu verzichten. Es geht vielmehr darum, »die Tatsache erscheinen zu lassen, dass hier wie dort im Verhältnis mit möglichen Objekt- und Subjektbereichen, im Verhältnis mit anderen Formulierungen eventuellen Wiederverwendungen *Sprache* vorliegt.«¹⁰ Dieses »es liegt vor« und die »Existenzfunktion« beziehen sich allein auf die Tatsache, dass sich die Komponenten einer Aussage gemäß einer Regel verbinden. Das Einkreisen setzt die Realität nicht voraus, die Sprache hat nicht eine vorhergehende Stummheit zum Zerreißen gebracht.

⁹ Ebd., S. 150.

¹⁰ Ebd., S. 162.

Deshalb handelt es sich vielmehr um eine Operation. In dieser Hinsicht überschneidet sich die *Archäologie des Wissens* mit Foucaults Buch über *Raymond Roussel* von 1963. In dieser frühen Arbeit untersuchte Foucault, welche Rolle das Technische in Roussels Sprache spielte: um die »Verfahren« (procédés) von Roussel zu erfassen,¹¹ sprach Foucault von der »Architektur der Szenen«;¹² von der »Konstruktion der Sprache«;¹³ von der »Technik der geheimen Vertikalität«;¹⁴ und von der »Maschinerie der Sprache«.¹⁵ Insofern die Literatur allerdings ein autonomer Bereich blieb, ohne dass ihre Homogenität mit nicht-sprachlichen Operationen zum Gegenstand geworden wäre, handelte es sich bei diesen Formulierungen um reine Metaphern. Tatsächlich stand das Verfahren Roussels für Foucault in einem ontologischen Bezug, selbst wenn es sich, wie aus dem folgenden Satz hervorgeht, um eine phantastische Ontologie handelte: »Jetzt erfährt die Sprache die Distanz der Wiederholung, nur um in dieser den stummen Apparat einer phantastischen

¹¹ Michel Foucault, *Raymond Roussel* (Paris: Gallimard, 1963), S. 16: »Le texte ›révélateur‹ de Roussel demeure si réservé pour décrire le jeu du procédé dans l'œuvre et l'œuvre à son tour si prolixe en modèles de déchiffrement, en rites de seuil et en serrures qu'il est difficile de situer *Comment j'ai écrit certains de mes livres* par rapport à ces livres eux-mêmes et aux autres.« (Michel Foucault, *Raymond Roussel*, übers. v. Renate Hörisch-Hellgrath (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1989), S. 15: »Der ›Offenbarungstext‹ Roussels ist so zurückhaltend bei der Beschreibung der Rolle, die das Verfahren im Werk spielt, und das Werk seinerseits ist so überreich an Dechiffrierungsmodellen, an Riten der Schwelle und an Schlössern, daß es schwer ist, das Verhältnis von *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* zu diesen Büchern selbst und zu den anderen Büchern zu bestimmen.«)

¹² Ebd., S. 44; ebd. dt., S. 40.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 47: »Cette technique de la verticalité secrète ne conduirait à aucun discours si elle n'était balance par une autre, capable de l'ouvrir à une propagation horizontale.« (Ebd. dt, S. 42–43: »Diese Technik der verborgenen Vertikale würde zu keinem Diskurs führen, wenn sie nicht durch eine andere ausbalanciert würde, die in der Lage wäre, eine horizontale Ausdehnung zu erschließen.«)

¹⁵ Ebd., S. 50: »En son labeur, la machinerie du langage parvient, avec deux mots séparés par le vide, à faire naître une profonde unité substantielle, plus ancrée, plus solide, que toutes les similitudes de forme.« (Ebd., dt., S. 45: »Es gelingt der Sprachmaschinerie in ihrer Arbeit, mit zwei durch eine Lücke getrennten Worten eine tiefe substantielle Einheit hervorzubringen, die stärker verankert und solider ist als alle Formähnlichkeiten.«)

Ontologie zu platzieren.«¹⁶ Ob phantastisch oder nicht: Diese Ontologie setzt letztlich die Schreibkunst mit all ihren Besonderheiten in Verbindung zu einer Erfahrung der Vernichtung und des Todes. So fasst Foucault zusammen: »Die Zufälligkeit ist kein Spiel mit positiven Elementen, sondern sie ist die unendliche und in jedem Augenblick erneuerte Eröffnung der Vernichtung.«¹⁷ Unter dem Verfahren (*procédé*) Roussels verstand er die Weise, mit der der Schriftsteller, nachdem er Erzählungen auf der Basis von zufälligen Assonanzen und Ambiguitäten konstruiert hatte, wieder an seinen Ausgangspunkt zurückkehrte und damit die Fragilität des Sinns entblößte. 1963 legte Foucault diese Fragilität als eine literarische Erfahrung der Vernichtung und der Annäherung des Todes im Leben aus. Die Zerstörung des Scheins von Sinn, welche Roussel auf höchste Weise betrieb, war für Foucault eine Erfahrung des Todes im Leben. Die technische Erfindung Roussels, »tous les labours plus ou moins concertés du *jeu*«,¹⁸ transportierte dementsprechend eine grundlegende Erfahrung der Sprache:

Das gesamte Werk Roussels bis hin zu den *Nouvelles Impressions d'Afrique* dreht sich um eine einzigartige Erfahrung (ich meine eine Erfahrung, die man in den Singular setzen müsste): die Verbindung der Sprache mit diesem inexistenten Raum, der unter der Oberfläche der Dinge das Innere ihrer sichtbaren Erscheinung und die Peripherie ihres unsichtbaren Kerns trennt. Dort, zwischen dem Versteckten in dem Manifestierten und dem Klaren in dem Unzugänglichen stellt sich die Aufgabe für seine Sprache.¹⁹

Von diesem Begriff der Sprache hat sich Foucault in der *Archäologie des Wissens* explizit entfernt. Wenn er die Praktiken der Sprache dort als Operationen denkt, handelt es sich nicht mehr um eine Metapher, in dem das Leben mit der Vernichtung dank der Zufälligkeit des Sinns und des Unsinnigen spielen würde. Die Aussagenanalyse ist nur dann möglich,

¹⁶ Ebd., S. 50: »le langage, maintenant, n'éprouve la distance de la répétition que pour y loger le sourd appareil d'une ontologie fantastique.« (Ebd., dt., S. 45: »die Sprache nimmt die Distanz der Wiederholung nur wahr, um in ihr den tauben Apparat einer phantastischen Ontologie anzusiedeln.«)

¹⁷ Ebd., S. 55. (Ebd., S. 61: »L'aléa n'est pas le jeu d'éléments positifs, il est l'ouverture infinie, et à chaque instant renouvelée, de l'anéantissement.«)

¹⁸ Ebd., S. 23. (Ebd., dt., S. 21: »alle mehr oder weniger verabredeten Züge des Spiels«).

¹⁹ Foucault, *Roussel*, übers. v. Hörisch-Hellgrath, S. 141–42. (Ebd., S. 155).

wenn man die ontologische Aufgabe der Literatur genauso suspendiert wie die grammatische Analyse und die Analyse der Sprache als eine Struktur von Signifikanten. Um zu analysieren, was in der Praxis der Zeichen nicht nur metaphorisch operativ ist, muss man Abstand nehmen vom Bezug auf die Ontologie, sei diese nun philosophisch gedacht (Heidegger, Badiou) oder literarisch (Roussel, Blanchot).

Vor diesem Hintergrund kann nun auch ein Gemälde eine Aussage sein, genauso wie eine Buchstabenserie (A,Z,E,R,T) oder eine Zahlenfolge. Und genau darum geht es in dem kleinen Text *Ceci n'est pas une pipe* von 1973. Zunächst geht Foucault hier von der Spracherfahrung aus, die er bereits bei Roussel herausgearbeitet hatte, und die ihm erlaubte, zwischen den Worten und den sichtbaren Szenen, die mit diesen Worten konstruiert werden, »einen kleinen weißen und farblosen Streifen« erkennbar zu machen,²⁰ der anzeigt, dass die Worte niemals mit den Dingen, die von ihnen evoziert werden, koinzidieren. Aber es geht nun zugleich um etwas ganz anderes. Die Gemälde von Magritte machen nicht nur den Raum erkennbar, der das auf einer Staffelei, die ihrerseits auf instabile Weise auf einem Bretterboden steht, ausgestellte Bild einer Pfeife von dem verneinenden Satz trennt, welcher eben lautet: »Dies ist keine Pfeife.« Es geht nicht nur darum, die Nicht-Koinzidenz zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren zu unterstreichen. Es geht vielmehr darum, das Gemälde als das Ergebnis einer *Operation* zu begreifen, deren Spur sich auf der Leinwand niederlegt. Foucault geht von der Hypothese aus, dass in der letzten Version des Gemäldes, auf dem zwei Pfeifen zu sehen sind, die Inschrift aus der Entfaltung eines Kalligramms resultiert, das heißt aus einer Operation. Damit diese Operation erkennbar wird, genügt es, verschiedene Werke unter dem Titel »Ceci n'est pas une pipe« zu vereinigen und zu vergleichen, und die Tatsache zu vergegenwärtigen, dass, wenn auf der letzten Leinwand, die

²⁰ Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe* (Scholies: Fata morgana, 1973), S. 34: »La petite bande mince, incolore et neutre qui, dans le dessin de Magritte sépare le texte de la figure, il faut y voir un creux, une région incertaine et brumeuse [...] c'est plutôt une absence d'espace, un effacement du 'lieu commun' entre les signes de l'écriture et les lignes de l'image.« (»In dem kleinen schmalen, farblosen und neutralen Streifen, der in Magrittes Bild den Text und die Figur trennt, muss ein Hohlraum gesehen werden, eine ungewisse und neblige Region [...] es ist eher das Fehlen eines Raumes, ein Verschwinden des gemeinsamen Ortes zwischen den Zeichen der Schrift und den Linien des Bildes« (Michel Foucault, *Dies ist keine Pfeife* (München: Carl Hanser Verlag, 1974), S. 19–20).

diesen Namen trägt, eine große Pfeife über der Staffelei schwebt, auf welcher zugleich eine kleine Pfeife und der Satz »Ceci n'est pas une pipe« abgebildet sind, diese unausgesetzten Verweise aus den Transpositionen resultieren, die der Maler zwischen der einen und der anderen Version des Gemäldes vollzogen hat. Die Operationen zwischen den Worten und den Dingen transformieren das Prinzip, auf welchem die Malerei beruht: Die Ähnlichkeit kommt nicht mehr der Behauptung einer repräsentativen Verbindung gleich. Die visuelle Ähnlichkeit kommt nicht mehr einer Ähnlichkeit gleich, die in der Sprache ausgedrückt werden kann.

Klee und Kandinsky vollziehen ähnliche Operationen, wenn auch auf eine andere Weise: Klee setzt die Schrift und das Bild auf die gleiche Wirklichkeitsebene²¹ und beendet damit die Unterordnung des einen unter das Register des anderen, gewöhnlich die Unterordnung des Bildes unter das geschriebene Zeichen. Kandinsky verwirklicht andererseits, »die gleichzeitige doppelte Ausstreichung der Ähnlichkeit und der repräsentativen Verbindung«. ²² Die Linien, die in seinen Bildern immer mehr hervortreten, werden die Dinge selbst. Es gibt kein Modell mehr.

Die Tatsache, dass diese drei Maler Operationen ausführen, die auf drei unterschiedlichen »Verfahren« beruhen, belegen, dass es keine grundlegende Operation mehr gibt, welche die Sprache zu einem Sein hin entfaltet. Es wird im Gegensatz dazu die wesentliche Bezugslosigkeit

²¹ Vgl. ebd., S. 40–41: »Un ordre, toujours, les hiérarchise, allant de la forme au discours ou du discours à la forme. C'est ce principe dont Klee a aboli la souveraineté, en faisant valoir dans un espace incertain, réversible, flottant (à la fois feuillet et toile, nappe et volume, quadrillage du cahier et cadastre de la terre, histoire et carte) la juxtaposition des figures et la syntaxe des signes.« (»Immer werden sie durch eine Ordnung hierarchisiert, die entweder von der Form zum Diskurs oder vom Diskurs zur Form geht. Dies ist das Prinzip, dessen Souveränität Klee gebrachen hat, indem er einen ungewissen, umkehrbaren, schwebenden Raum (zugleich Blatt und Leinwand, Fläche und Masse, kariertes Heft und parzellierte Erde, Geschichte und Karte) die Komposition der Figuren und die Syntax der Zeichen möglich machte.« (Ebd., dt., S. 25–26).

²² Vgl. ebd., S. 42–43: »Le second principe qui a longtemps régi la peinture pose l'équivalence entre le fait de la ressemblance et l'affirmation d'un lien représentatif [...]. La rupture de ce principe, on peut la placer sous le signe de Kandinski«. (»Das zweite Prinzip, das die Malerei lange beherrscht hat, behauptet die Äquivalenz zwischen der Tatsache der Ähnlichkeit und der Affirmation eines Repräsentationsbandes. [...] Das Durchbrechen dieses Prinzips kann man unter das Zeichen Kandinskys stellen.« (Ebd., dt., S. 27).

zwischen Sprache und Sein offengelegt. Wenn es Effekte des Realen zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren gibt, dann nur deshalb, weil man *sich immer schon in Operationen befindet, ob diese nun wie die Aussagen buchstabierbar sind oder nicht*. Es ist zwar allgemein bekannt, dass die Malerei eine Technik voraussetzt. Was Foucault hier jedoch deutlich macht, geht weit über die Einsicht hinaus, dass Malerei eine Technik darstellt. Er zeigt, dass die Malerei eine Operation darstellt, die mit jener seiner Aussage vergleichbar ist. Aus diesem Grund ist sein »es gibt« weder ontologisch noch ontisch, und deshalb entspricht »ceci n'est pas« auch nicht dem »es gibt nicht« des Lacan'schen Satzes »es gibt kein sexuelles Verhältnis/il n'y a pas de rapport sexuel«. Das Reale der Logik ist nicht, wie Lacan formuliert, »extim«, das heißt ganz nah aber doch fremd. Die Materialität der Bedingungen, die dazu beitragen, eine Aussage zu bilden, wie auch der operative Charakter der Beziehungen zwischen den heterogenen Komponenten der Aussage, unterscheidet sich sehr stark von der zwar negativen, aber zugleich direkten Artikulation zwischen dem sexuellen Nicht-Verhältnis und der Schreibung der logischen Funktion bei Lacan.

V. SCHLUSS: ÜBERTRAGUNG UND DISKURSIVE PRAXIS ALS SPIELE

1. In den frühen Schriften thematisierte Foucault, wie ich gezeigt habe, das Verhältnis von Spiel und Sprache als ein phantastisches und zugleich phantasmatisches Spiel von Sein und Nichtsein, bzw. von Leben und Tod. In der *Archäologie des Wissens* ersetzte er diese »Ontologie phantastique«²³ durch das Konzept der diskursiven Praxis, in der die Frage nach dem Verhältnis von Sein und Nichtsein und damit die Ontologie keine Rolle mehr spielt. Deshalb hat die Übertragung innerhalb der Analyse mit diesem Begriff der diskursiven Praxis zu tun. Die diskursive Praxis beschreibt ein Spiel aus Operationen, die einen Zwischenraum schaffen. Damit bietet Foucault ein theoretisches Konzept, das erlaubt, die Kur ihrerseits als eine Operation nach Art eines Spiels zu denken: als eine Operation der Wiederholung, als eine Operation der Deutung und der Intervention der Analytikerin. Diese Operationen stellen ein Spiel

²³ Foucault, *Roussel*, S. 50.

dar, weil sie die widersprüchlichen Komponenten der Triebe in ein neues paradoxes Dispositiv verwandeln.

2. Der Raum der Übertragung wird durch Regeln organisiert, die wie in Foucaults Konzept der diskursiven Praxis zugleich notwendig und kontingent sind. Eben deswegen ist es ein Spiel.

Monique David-Ménard, »Was haben wir außer dem Spiel, um aus dem Trauma aufzutauchen?«, in *Denkweisen des Spiels: Medienphilosophische Annäherungen*, hg. v. Astrid Deuber-Mankowsky und Reinhold Göring, *Cultural Inquiry*, 10 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 69–86 <https://doi.org/10.37050/ci-10_04>

QUELLENANGABEN

- Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1981)
— *Ceci n'est pas une pipe* (Scholies: Fata morgana, 1973)
— *Dies ist keine Pfeife* (München: Carl Hanser Verlag, 1974)
— *Raymond Roussel* (Paris: Gallimard, 1963)
— *Raymond Roussel*, übers. v. Renate Hörisch-Hellgrath (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1989)
Freud, Sigmund, »Jenseits des Lustprinzips«, in *Gesammelte Werke Bd. XIII* (Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999), S. 15