

Vorwort und Dank

Die vorliegende Studie geht aus meiner fortgesetzten Beschäftigung mit der Intertextualität hervor. An die Frage, wie sich die literaturwissenschaftliche Theoriebildung für die Beschreibung von Bezügen der bildenden Kunst verwenden lässt, schlossen sich sukzessive mehrere weitergehende Überlegungen an: Anfangs stand dabei das Interesse an der Begriffspräzisierung und der systematischen Beschreibung von Bild-Bild-Relationen im Vordergrund. Dies führte mich zur Reflexion über den Theorietransfer selbst und seine Konsequenzen, namentlich die Beschreibung bestimmter Abhängigkeiten der kunsthistorischen von der literaturwissenschaftlichen Theoriebildung. In diesem Zusammenhang begann ich auch, die Möglichkeiten einer genuin bildkünstlerischen Intertextualität auszuloten. Zur gleichen Zeit wandte ich mich der Beschreibung des wissenschaftlichen Intertextualitätsdiskurses im Allgemeinen zu sowie der künstlerisch-kunsttheoretischen Rezeption des Konzepts. Dem Methodendiskurs über die Intertextualität von Bildern ist auch die vorliegende Studie gewidmet. Sie stellt eine überarbeitete und aktualisierte Fassung meiner Dissertationsschrift dar, die ich 2014 an der Universität Bern verteidigt habe.

Begleitet wurde die Arbeit an diesem Buch durch viele Personen, denen ich für ihre Unterstützung sehr verbunden bin.

Mein besonderer Dank gilt Peter J. Schneemann für seine engagierte Betreuung der Forschungsarbeit, für viele wertvolle Impulse und konstruktive Gespräche. Ebenso danke ich Felix Thürlemann für die Übernahme des Zweitgutachtens sowie für anregende Diskussionen und wichtige Hinweise.

Zahlreiche Kolleginnen und Kollegen sowie Freundinnen und Freunde haben das Entstehen des Buches in Gesprächen, mit Denkanstößen, Informationen, Materialien und ihrer Unterstützung begleitet. Ihnen möchte ich an dieser Stelle einen persönlichen Dank aussprechen: Mieke Bal, Oskar Bätschmann, Sara Brück, Norman Bryson, Eva Buchberger, Stanisław Czekalski, Eva Ehninger, Sonja Feßel, Guido Isekenmeier, Paweł Leszkowicz, Jens Lutz, Benjamin Mayer, Patrik Nyberg, Glenn Patten, Ulrich Pfisterer, Valeska von Rosen, Fabienne Ruppen, Oliver Schütze, Alexander Streitberger, Marianne Wagner, Tristan Weddigen, Jolanta Wiendlocha, Christoph Zuschlag.

Daniela Hoesli und Teresa Ende gilt mein verbindlicher Dank für Covergrafik, Bildbearbeitung und Lektorat. Herzlich danken möchte ich an dieser Stelle insbesondere auch meiner Familie und meinem Partner, die mich während meines Doktorats und der Vorbereitung der Drucklegung in vielfältiger Weise besonders unterstützt und gefördert haben.

Ein Promotionsstipendium der Bischöflichen Studienförderung Cusanuswerk sowie ein Stipendium des Theodor-Schenk-Fonds ermöglichten mir die intensive Arbeit an der Dissertation. Der Druck dieses Buches wurde großzügig unterstützt durch die Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften.

Annäherung: Ist Kunst intertextuell?

Das Karlsruher ZKM/Museum für Neue Kunst zeigte vom 16. November 2013 bis 12. Januar 2014 eine Ausstellung mit dem Titel „Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung“.¹ War man die Treppe hinaufgegangen und hatte den Ausstellungsraum betreten, so erblickte man auf der rechten Seite eine netzartig mit Wörtern übersäte Wand, ein Panorama unterschiedlicher Begriffe aus Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte, Filmwissenschaft und Populärkultur.

Die themenübergreifende Netzwerkstruktur war vom Gegenstand der Ausstellung abgeleitet, welcher als Wort „Schriftfilm“ das Zentrum der Begriffsansammlung bildete. Zugleich wurde mit der Wolke aus unterschiedlichen Begriffen allerdings auch ein Diskurs über bildliche oder bild-textliche Bezugssysteme angeschnitten, welcher auf der literaturwissenschaftlichen Intertextualitätstheorie basiert oder zumindest in engem Zusammenhang mit ihr steht: „Hypertext“, „Schrift als Bild“, „Intertextualität“, „Visuelle Poesie“, „Grenzüberschreitung“, „Intermedialität“, „Materialität“, „Intermedia“, „Medialität“ und „Lesbarkeit der Welt“.

Die verschiedenen Modelle und Terminologien wiederum, die unter dem Oberbegriff ‚Intertextualität‘ firmieren, werden in der Forschung verstärkt seit etwa Mitte der 1990er-Jahre als eine konzeptuelle und methodische Lösung für bestimmte Probleme thematisiert, die sich in der Analyse von bildender Kunst stellen. Victoria von Flemming etwa präsentierte das Intertextualitätskonzept auf einer Tagung der Académie de France in Rom 1994 als methodologische Chance für die Kunstgeschichte. Im dazugehörigen Sammelband formuliert sie: „C’est précisément la transposition de l’intertextualité dans la lecture des tableaux qui constitue la chance de la démarche interprétative.“² Eine ähnliche Sicht der Dinge bringt Vernon Hyde Minor in seinem Aufsatz von 1998 – „Intertextuality and Art History“ – auf den Punkt: „With intertextuality we can make more interesting observations than we could accomplish simply by referring to ‚influence,‘ ‚borrowing,‘ ‚tradition,‘ and ‚convention.“³ Dieses Potential des Modells, bestehende Konzepte und Begriffe der Kunstgeschichte zu präzisieren, formuliert Valeska von Rosen 2003 schließlich in einem Lexikonartikel zur „Interpikturalität“. Darin schildert sie die

1 Vgl. Scheffer u. a. 2014. Anschließend wurde die Ausstellung in der National Gallery of Art, Vilnius, 10.10.–9.11.2014, in der FACT Liverpool, 13.11.2014–8.2.2015 und im National Taiwan Museum of Fine Arts, 21.3.–31.5.2015, gezeigt.

2 Flemming 1996, S. 311.

3 Minor 1998, S. 132b.

Intertextualität als Möglichkeit, sich der Frage nach Beziehungen zwischen Kunstwerken mit einem dezidiert methodischen Fokus zu nähern und damit der Problematik entgegenzuwirken, die sich durch eine Vielzahl an wenig präzisen Termini stellt:

Die Forschung benutzt für die Relationen von Kunstwerken zueinander eine breite Begriffspalette, wie: Nachahmung, Plagiat, Kopie, Variation, „Inversion“ (A. Warburg), Paraphrase, Zitat, Allusion, Hommage, Parodie, Ironie, doch ist die Semantik dieser teilweise aus der Poetik übertragenen Begriffe für visuelle Erscheinungsformen sowie überhaupt ihr Geltungsbereich – für die Semantik oder die Ebene der Verfahrensweise, für figurative oder motivische Elemente – alles andere als scharf. Dies ist jedoch nicht der einzige Grund für die Einführung des neutralen Oberbegriffs der I[nterpikturalität]. Er soll ebenfalls ein im Ansatz bekanntes und in der Sache evidenten Phänomen pointierter – und das heißt auch methodisch reflektierter beschreiben.⁴

Von Flemming, Minor und von Rosen stellen die in der Kunstgeschichte etablierten Formen der theoretisch-methodologischen und terminologischen Annäherung an das vertraute Phänomen des strukturellen oder formalen Bezugs von Kunst auf Kunst zur Disposition. Der innovatorische Impuls ist bei alledem unverkennbar: Die bisherigen Beschreibungsmodelle oder Begriffe, so die Kernthese, müssen durch einen anderen Ansatz, mithin eine übergeordnete Systematik, ersetzt oder jedenfalls überdacht werden.

Eine Möglichkeit der Annäherung an die Diskussion über diese Bezugssysteme stellt Michel Foucault mit seiner Diskursanalyse beziehungsweise „Archäologie“ bereit, einer Form der Untersuchung neu entstehender Formen von Wissen und Wissenschaft.⁵ Ausführlich behandelt er diese in *L'Archéologie du savoir* (1969).⁶ Zu Beginn der 1990er-Jahre fand der Ansatz Eingang in die deutschsprachige geistes- und sozialwissenschaftliche Forschung, wo er sich bis heute großer Popularität erfreut.⁷ Gerade in den letzten Jahren wurde jedoch auch immer wieder thematisiert, ob sich diese Form der Diskursanalyse nicht endgültig überlebt habe und durch andere oder aktuellere Modelle ersetzt werden müsse.⁸ Hier jedenfalls soll es nicht darum gehen, eine Lanze für Foucault zu brechen oder seine Aktualität nachzuweisen. Es ist vielmehr so, dass die vorliegende Arbeit mit dessen Ansatz und Einsichten gerade auf die Fragen, die hier von Interesse sind, aufschlussreiche Antworten zu liefern vermag. Die Gründe dafür wird die folgende Skizze verdeutlichen.

4 Rosen 2003a, S. 162a. Ergänzung in eckigen Klammern von E. Gamer.

5 Vgl. Foucault 2007, S. 271–274, 278, zur „Archäologie“: S. 190.

6 Foucault 1969.

7 Vgl. etwa die „Bestandsaufnahme“ von Allolio-Näcke 2010, Absätze 4–11. Für die Bedeutung der Diskursanalyse für die kunsthistorische Wissenschaftsgeschichte siehe Sachs 2011; für die Bilddiskursanalyse als Instrument der Bildwissenschaft siehe Maasen/Mayerhauser/Renggli 2015.

8 Etwa anlässlich der 2. Internationalen Tagung zur Historischen Diskursanalyse, Zürich, 2010. Vgl. die Berichte Germann 2010 und Wellmann 2010.

Ziel der Studie ist die diskursanalytische Untersuchung von Wissenschaftsgeschichte: als Beitrag zur Geschichte der Theorien und Methoden der Kunstgeschichte wie auch bestimmter überdisziplinärer Dynamiken und ihrer Implikationen. Als Ausgangspunkt dient dabei eine Materialbasis von Texten, die einen theoretischen Gegenstand, einen kunsthistorischen oder eine Kombination von beidem haben. Zentral ist in diesem Zusammenhang folgendes: Die Semantik von Begriffen wie ‚Bild‘, ‚Text‘ oder ‚Medium‘ unterliegen der Analyse des Diskurses, in dem sie aufscheinen. Dies gilt letztlich auch für den Begriff ‚Theorie‘.⁹ In allen Fällen handelt es sich um Konzepte, die insofern, als sie selbst jeweils Teil einer eigenen Diskursgeschichte sind, gemeinhin als diskussionsbedürftig gelten. Sie vorab zu definieren wäre folglich kontraproduktiv. Die Beschreibung des Intertextualitätsdiskurses ist daher zugleich eine Annäherung an seine problematischen Begriffe.

Das zugrundeliegende Verständnis von Wissenschaftsgeschichte entspricht einigen der Zielsetzungen, die Hubert Locher im Zusammenhang mit der Gründung des Forums „Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte“ während des 30. Deutschen Kunsthistorikertags 2009 in Marburg und eines noch im selben Jahr ebenfalls in Marburg veranstalteten DFG-Rundgesprächs zum nämlichen Thema skizzierte. Im Fokus der kunsthistorischen Wissenschaftsgeschichte stehen demnach unter anderem „Theorieimport – Theorieexport. Erforschung der Denkmodelle der Kunstgeschichte in ihrer Verbindung mit anderen Wissensfeldern“ sowie die „[e]pistemische Praxis. Erforschung der unterschiedlichen Formen im Verhältnis und im Vergleich zu Nachbarwissenschaften und verwandten Feldern, besonders Kunstkritik und künstlerischer Produktion“.¹⁰ Ob sich im vorliegenden Zusammenhang die Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte tatsächlich sinnvoll von der Wissenschaftsgeschichte etwa der Literaturwissenschaft trennen lässt, muss sich erweisen. Gegenstand der Untersuchung ist die wissenschaftliche Praxis seit den späten 1960er-Jahren.

Über die literaturwissenschaftliche Intertextualität und die zum Teil recht unterschiedlichen theoretischen Modelle, die sie beschreiben, wurde in den letzten 5 Dekaden, seit Julia Kristeva den Begriff entwickelte, viel geschrieben und noch mehr gesagt. Es liegt in der Natur der Sache, dass diese Theoriebildung oder zumindest Teile von ihr für die vorliegende Untersuchung von zentraler Bedeutung sind. Allerdings liefern die meisten literaturwissenschaftlichen und andere Studien, in denen es um Intertextualität geht, recht stereotype Überblicksdarstellungen. Teil dieses diskursiven Musters ist zum Beispiel, dass fast jede Skizze der Intertextualität, auch wenn es darin überwiegend um ganz andere Inhalte geht, doch mit einer Einleitung beginnt, in der an erster Stelle

9 Relevant für die vorliegende Untersuchung ist der historische und systematische Horizont, den Zima 2004 zeichnet: z. B. S. IX–XIII, 10, 20, 26, 56, 60–62, 84, 233–237.

10 Forum: „Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte“, 30. Deutscher Kunsthistorikertag, Philipps-Universität Marburg 25.–29.3.2009; DFG-Rundgespräch: „Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte“, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte, Bildarchiv Foto Marburg, 1.–3.10.2009. Locher 2010, bes. S. 13; siehe außerdem die Diskussionsvorlagen für das Forum: Locher/Bader 2009; Rößler 2009.

Kristeva genannt wird, gefolgt von zwei bis drei typischen Zitaten aus ihren zentralen theoretischen Texten: Zunächst ist dies meist der Aufsatz, in dem sie zum ersten Mal von „intertextualité“ spricht, „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“, – 1966 verfasst und 1967 erstmals veröffentlicht.¹¹ Alternativ wird eine leicht abgewandelte Fassung dieses Aufsatzes herangezogen, den Kristeva 1969 in ihrer Sammlung von Texten, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse* herausgab, „Le mot, le dialogue et le roman“.¹² Ebenso wird häufig aus „Narration et transformation“ von 1969 zitiert und „Le texte clos“ nach seiner zweiten Veröffentlichung in *Σημειωτική*.¹³ Geschrieben wurde letzterer 1966/67, veröffentlicht 1968.¹⁴ Vielen Intertextualitätsforscherinnen und -forschern ist es gleichwohl bewusst, dass es sich bei der Auswahl und Präsentation von Kristevas Definitionen um einen Schematismus handelt. Angesichts der Sachlage erkennt die folgende Analyse zwar die Notwendigkeit an, bestimmte Aspekte der literaturwissenschaftlichen Intertextualitätstheorie zu beleuchten – sei es, um inhaltliche Fragen zu klären, oder um bestimmte historische und diskursive Zusammenhänge und Bedingungen herauszuarbeiten. Gleichwohl folgt sie bewusst nicht dem Muster, das in der Rezeption dieser Literaturtheorien vorgeprägt ist. Für den inhaltlichen Überblick über diese Ansätze sei daher auf einschlägige Darstellungen verwiesen.¹⁵

Nachdem sich die Intertextualitätstheorie, ausgehend von der Romanistik, in den verschiedenen Literaturwissenschaften als Beschreibungsmodell für Textbezüge etabliert hatte, wurde sie auch von anderen Geisteswissenschaften aufgegriffen, die mit Texten arbeiten, so zum Beispiel von der Linguistik oder der Theologie. Auch Vertreterinnen und Vertreter von Disziplinen, deren hauptsächliche Untersuchungsgegenstände gerade nicht schriftlich verfasst sind – darunter maßgeblich Kunstgeschichte, Musik- und Filmwissenschaft –, befassten sich mit dem Ansatz. Die Beziehung, die Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte hier verbindet, scheint dabei besonders eng, ein Umstand, der als Ausgangspunkt dienen kann, die sich entfaltenden Dynamiken umso genauer zu beleuchten.

Es liegt nahe, den Diskurs zunächst als fächerübergreifenden Theorie- oder Methodentransfer wahrzunehmen. Immerhin wird das Verhältnis des Ansatzes zur literaturwissenschaftlichen Intertextualitätstheorie konzeptuell als „Anlehnung“, Analogiebildung, beziehungsweise Übertragung bezeichnet, mit kritischem Impetus überdies als abhängig, ja schon fast epigonal.¹⁶ In diesem Zusammenhang war durch-

11 Kristeva 1967, bes. S. 440–441.

12 Kristeva 1969d.

13 Kristeva 1969a, bes. S. 443; Kristeva 1969d, bes. S. 113.

14 Kristeva 1968a.

15 Aus der großen Zahl umfangreicher Überblicksdarstellungen seien hier besonders folgende herausgegriffen: Allen 2000; Berndt/Tonger-Erk 2013; Juvan 2008; Limat-Letellier 1998b; Pfister 1985a. Nur Allen 2000, S. 174–179, greift die Diskussion um die visuelle Intertextualität in Kinofilm, Malerei und Fotografie auf.

16 Zitat: Rosen 2003a, S. 161b. Zu den Bestimmungen der Beziehung vgl. ebenfalls: Zuschlag 2006, S. 90; Flemming 1996, S. 311; Hahn 1999, S. 109; Gelshorn 2007, S. 55a, 53a. Für den Theorietransfer vgl. z. B. Hüchtker/Kliems 2011b.

aus auch schon von einer „prekären interdisziplinären Analogie (Intertextualität in Bildern)“ die Rede.¹⁷

Geht man aber mit dem Konzept des Theorietransfers nicht allzu sehr von der Prämisse disziplinärer Abgrenzungen aus? Die Frage nach der Intertextualität von Kunst, der Intertextualität von Bildern oder der visuellen Intertextualität ist, ebenso wie die Antworten, die bislang darauf gefunden wurden, zumindest nicht *per se* bestimmten Fächern zuzuordnen – sie wird vielmehr über Disziplinengrenzen hinweg verhandelt. Mehr noch: Gerade diese fächerübergreifende Anlage ist für Foucault das eigentliche Merkmal diskursiver Formationen.¹⁸ Besonders augenfällig wird dies, wenn man Tagungen oder Symposien betrachtet, die in den letzten Jahren Forscherinnen und Forscher unterschiedlicher Fächer zur gemeinsamen Diskussion der bildlichen Intertextualität versammelten.¹⁹ Hier findet sich ein Bereich der zeitgenössischen geisteswissenschaftlichen Forschung, in dem sich die Interessen unterschiedlicher Disziplinen zumindest teilweise überschneiden: der Kunstgeschichte, der Bildwissenschaft, der Literaturwissenschaften und der Komparatistik, insofern sie sich mit Bild-Text-Beziehungen oder Fragen der Intermedialität auseinandersetzt.

Bei alledem darf man auf der institutionellen Ebene den Umfang und Status des Diskurses nicht aus den Augen verlieren: Während die Intertextualitätstheorie der Text-Text-Beziehungen in den Literaturwissenschaften und teilweise auch in den angrenzenden Fächern heute zum festen theoretischen und methodischen Inventar gehört, befindet sich die fächerübergreifende Diskussion, in der es um die Intertextualität von Bildern geht, grundsätzlich noch in der Entwicklungsphase.²⁰ Welches ‚Schicksal‘ sie erwartet, bleibt abzuwarten.²¹

Foucault selbst lässt keinen Zweifel daran, dass er mit den Einsichten und Vorschlägen, die er in seiner *Archäologie des Wissens* formuliert, keine Methode im engeren Sinne vorlegt, die sich fortan einfach befolgen ließe.²² Es bietet sich also an, seiner Aufforderung

17 Tripp 2013, S. 342–343.

18 Vgl. Foucault 2007, S. 254.

19 Z. B. „Citation, Intertextuality, Memory in the Middle Ages: Text, Music, Image“, Centre for Medieval Studies der University of Exeter, 29.–30.1.2009, organisiert von der Historikerin Yolanda Plumley und dem Musikwissenschaftler Giuliano Di Bacco, vgl. Plumley/Bacco/Jossa 2011 und Bacco/Plumley 2013; „Intervisuality in Medieval and Early Modern Art“, 33. Sektion der Jahrestagung 2010 der Association of Art Historians (AAH), 15.–17.4.2010, University of Glasgow, organisiert von der Kunsthistorikerin Debra Higgs Strickland; „La méta- et l’inter-image artistiques/Meta- and Inter-Images in Art“, 11. Sektion der 9th International Conference on Word & Image, „The Imaginary/L’imaginaire“, Montréal, 22.–26.8.2011, organisiert von der Romanistin Carla Taban, vgl. Taban 2013; „Interpiktorialität – der Dialog der Bilder“, Ruhr-Universität Bochum, 4.–5.11.2011, organisiert von dem Anglisten und Amerikanisten Guido Isekenmeier, vgl. Gamer 2012a und Isekenmeier 2013a.

20 Vgl. für die Situation in der Germanistik etwa Schneider 2009b, S. 5–9, bes. S. 5, der darauf hinweist, dass die Intertextualitätstheorie ihre Durchsetzungsphase mit dem Ende der 1990er-Jahre hinter sich gelassen hat und nunmehr in eine Phase der „Perseverenz“ eingetreten ist. Der Intertextualitätsdiskurs ist insgesamt allerdings nur international zu denken.

21 Siehe Stöhr 2010.

22 Vgl. Foucault 2007, S. 166–167. Für eine Kurzzusammenfassung der Diskursanalyse in seinen eigenen Worten auch Foucault 2001b, S. 869–871.

nachzukommen, und, wie er an anderer Stelle äußert, seine Arbeiten als „Werkzeugkiste“ zu verwenden, ihnen also bestimmte Elemente oder Gedanken zu entnehmen, die für die Analyse sinnvoll erscheinen.²³ Für das konkrete diskursanalytische Vorgehen kann man dabei die detaillierten methodischen Handreichungen Achim Landwehrs und Siegfried Jägers heranziehen, die sie im Rahmen ihrer „historischen“ beziehungsweise „kritischen“ Diskursanalyse entwickeln.²⁴ In mancher Hinsicht ist jedoch ein Abrücken von Foucaults Überlegungen notwendig oder angezeigt.

Foucault definiert den Diskurs als „eine Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem zugehören.“²⁵ Um die Diskussion um die Intertextualität von Bildern nun in ihrer Eigenschaft als diskursive Formation in den Blick zu bekommen, werden im Folgenden die einzelnen diskursiven Äußerungen, aus denen sie sich zusammensetzt, und die verschiedenen Aussagen, die hinter diesen Mitteilungen stehen, als historische Phänomene analysiert. Außerdem werden sie auf die Formationsregeln hin befragt, denen die Debatte unterworfen ist, beziehungsweise aufgrund derer sie sich konstituiert. Es geht also um den Nachweis geregelter Strukturen und Dynamiken.²⁶

Folgt man Landwehr, so sind in der diskursanalytischen Kontextanalyse mithin vier Bereiche zu bearbeiten, die einen Text bestimmen: die situative, die mediale, die institutionelle und die historische Ebene.²⁷ Wie er erläutert, ist, „um nicht in Fallen der Textimmanenz zu tappen“, zu untersuchen: Wer agiert wann, wo und wie; welches Medium wird dafür jeweils genutzt und welche Implikationen gehen damit einher?²⁸ Ebenso ist der institutionelle Rahmen zu berücksichtigen, in dem eine Äußerung zustande kommt, sowie die politische, gesellschaftliche, ökonomische und kulturelle Situation, in der sie stattfindet.²⁹ Darüber hinaus ist es laut Foucault besonders aufschlussreich, Ausschließungen zu betrachten: Wer oder was wird nicht zitiert, worauf wird nicht verwiesen?³⁰ Kapitel IV.6 der *Archäologie des Wissens* belegt den Zusammenhang der Foucaultschen Diskursanalyse mit der Wissenssoziologie beziehungsweise der Wissenschaftssoziologie.³¹

23 Vgl. Foucault 1976a, S. 53.

24 Landwehr 2008, bes. S. 112–126; Jäger 2009, bes. S. 171–187.

25 Foucault 2007, S. 156.

26 Für Foucaults Definition der Begriffe „diskursive Formation“ und „Formationsregeln“ vgl. ebd., S. 58; zu den „Aussageregelmäßigkeiten“ ebd., S. 205–206; für eine Bestimmung von „Äußerung“ und „Aussage“ ebd., S. 148, 153 und Jäger/Zimmermann 2010: Lemma „Aussage/Äußerung“ (Regina Wamper), S. 29–31; Landwehr 2008, S. 68–69. Für Foucault ist die Aussage etwas sehr Allgemeines und muss auch keine grammatikalischen Strukturen aufweisen. Vgl. Foucault 2007, S. 126–27, 154, 161 und 143. Da es sich um spezifisches Aussagematerial handelt, kann man im vorliegenden Fall jedoch durchaus mit einer konkreten Definition arbeiten und die Aussage als mehr oder weniger offensichtliche Sinneinheit von Textteilen innerhalb ihres jeweiligen Kontextes bestimmen.

27 Vgl. Landwehr 2001, S. 107.

28 Vgl. Landwehr 2008, S. 108.

29 Vgl. ebd., S. 107–108.

30 Vgl. Foucault 2007, S. 43.

31 Vgl. ebd., S. 253–279. Für den Zusammenhang von Diskurs und Machtdynamiken vgl. Foucault 1992, S. 32–34.