MARTIN HUBER
(Hagen)

TEXT UND PERFORMANZ. ANMERKUNGEN ZUM «PERFORMATIVE TURN» IN DER LITERATURWISSENSCHAFT[1]

I

„How to do things with words" nannte John Austin seine Vorlesung von 1955, in der er ausführte, dass sprachliche Äußerungen keineswegs nur den Zweck haben, einen Sachverhalt zu beschreiben oder eine Tatsache zu behaupten, sondern dass in ihnen Handlungen vollzogen werden. Am deutlichsten wird dies wohl bei Äußerungen wie „ich nehme die hier anwesende XY zur Frau...". Ausgehend von Austins Überlegungen hat der Begriff des Performativen eine weite Strecke von Modifikationen durchlaufen. Neben den Sprachwissenschaften (Austin und Searle) der Sprachphilosophie bei Apel und Habermas hat etwa Wolfgang Iser den Begriff der Performanz literaturtheoretisch, Roland Barthes hingegen hat ihn semiotisch akzentuiert.[2] Von einer einheitlichen Semantik des Begriffs Performanz kann man deshalb wohl kaum reden. Dennoch ist der Begriff im Schlagwort eines „performative turn" in den letzen Jahren zu einem der Leitbegriffe in den Kulturwissenschaften avanciert.

In einem Verständnis von Kulturwissenschaft, wie sie vor gut 20 Jahren im Rahmen des „linguistic turn" der Diskursanalyse und Dekonstruktion durch die Erklärungsmetapher „Kultur als Text" definiert wurde, wird Kultur insgesamt, wie auch deren einzelnen kulturelle Phänomene durch den strukturierten Zusammenhang von Einzelelementen gebildet, denen

[1] Nachfolgender Text ist weitestgehend im Duktus der Rede belassen und wurde für die Publikation nur durch einige bibliographische Hinweise und Belege ergänzt.

[2] Vgl. die Originalbeiträge von Austin, Searle, Habermas, Iser und Barthes in folgendem Sammelband: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt 2002.

bestimmte Bedeutungen zugeschrieben werden können. Wird hingegen die Performativität von Kultur in den Blick gerückt, verlagert sich das Interesse auf die Tätigkeiten des Produzierens, Herstellens, Machens und auf die Handlungen selbst. Auf Austauschprozesse, Veränderungen und Dynamiken, die Akteure und kulturelle Ereignisse ausmachen. Betont wird die Materialität, Medialität und interaktive Prozesshaftigkeit kultureller Handlungen. Ziel dieser performativen Wende in den Kulturwissenschaften ist es, definitiv vom „Text-Modell zum Performance-Modell"[1] zu gelangen. Dabei wird die Frage, auf was bezieht sich der Text (das Interesse am Referentiellen) durch eine Fokussierung auf das Performative ersetzt. Im Mittelpunkt steht somit die Frage: was wird in dem Text erzeugt und präsentiert?

Die Literaturwissenschaft hat durch die kulturwissenschaftliche Ausrichtung der sie umgebenden Fächer wie im eigenen Fach einen enormen Innovationsschub hinsichtlich ihrer Themen und Kontexte erfahren. Nicht mehr nur die Philosophie und bildende Kunst, auch Medizin, Recht, Politik, Naturwissenschaften und Medien in ihrer historischen Ausformung sind mittlerweile selbstverständliche Kontexte für unsere literarischen Texte. Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft heißt deshalb nicht nur eine komparatistische sondern auch eine transdisziplinäre Ausrichtung der Forschung betreiben.

Zugleich erweist sich die Orientierung der Literaturwissenschaft und der Germanistik an kulturwissenschaftlichen Modellen als ein Faktor, der die Identität der eigenen Disziplin nachhaltig destabilisieren könnte. Der ureigene Gegenstand — der philologisch gesicherte „feste" Text — droht abhanden zu kommen, wenn man die Hierarchien zwischen Text und Kontext auflöst und literarische Texte nur als *ein* kulturelles Phänomen unter anderen untersucht. Im permanenten Theorieimport verblassen die disziplinären, literaturtheoretischen und methodischen Profile und Fähigkeiten — die Texte verlieren ihren Eigensinn und allzu gerne sucht man sein Heil in der Nachbardisziplin. Und schließlich wird auch immer wieder darauf hingewiesen, dass die Fülle der verschiedenen Diskurse und kulturellen Kontexte die Literaturwissenschaftler überfordere und eine hohe Gefahr grassierenden Dilettantismus bestünde. Mit der performativen Wende in den Kulturwissenschaften scheint noch weiteres Potential zur Schwächung einer literaturwissenschaftlichen disziplinären Identität hinzugekommen zu sein: die Befürchtung nämlich, dass über die Fokussierung auf die in den Texten transportierten kulturellen Handlungen die Texte als ästhetische Kunstwerke selbst aus dem Mittelpunkt des Faches geraten könnten.

[1] Erika Fischer-Lichte: Vom ‚Text' zur ‚Performance. Der ‚performative turn' in den Kulturwissenschaften. In: Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften. Hrgs. von G. Stanitzek u. W. Vosskamp. Köln 2001, S.111—115, hier S.111.

Ich selbst schätze den Gewinn, den die Literaturwissenschaft durch eine Öffnung gegenüber einer performativen Perspektive erfährt, höher ein als die möglichen Risiken und versuche deshalb den Begriff des Performativen zunächst wieder zurückzubinden an den Gesamtzusammenhang, aus dem er herausgelöst wurde, nämlich den Zusammenhang des Theaters. Ausgehend vom Theater als der performativen Kunst schlechthin, definiere ich meinen Theaterbegriff als heuristisches Instrument für die Literaturwissenschaft (II.). Die literaturwissenschaftliche Leistungsfähigkeit eines analytischen Blicks auf die Literatur, der in der Balance zwischen den Polen ‚Text' und ‚Performanz' bleibt, möchte ich schließlich an zwei kurzen Textbeispielen andeuten (III und IV).

II

Ausgangspunkt meiner Überlegungen bleibt das programmatische Anknüpfen der Kulturwissenschaften in den 90er Jahren an die alte (und in der Sprachwissenschaft selbst längst nicht mehr so wichtig genommene) Erkenntnis, dass Sprache nicht nur eine referentielle, sondern auch eine performative Funktion erfüllt. Stichwortgebend war in dieser Entwicklung die Theaterwissenschaft, die das Theater als die performative Kunst *par excellence* definierte und den Begriff des Performativen als einen kulturwissenschaftlichen Schlüsselbegriff propagierte. Modellbildend an der Theater-Performance war dabei die „spezifische Art der Raumwahrnehmung, ein besonderes Körperempfinden, eine bestimmte Form von Zeiterlebnis sowie eine neue Wertigkeit von Materialien und Gegenständen"[1] Performances, das sind Vorgänge, in denen man erst durch die Performanz zur Referenz gelangt, oder anders gesagt: Vorgänge, in denen die Generierung von Bedeutung von Veränderungen abhängt, die in wirklichkeitskonstitutierenden Handlungen (Bewegen, Sprechen u.a.) hervorgebracht werden. In dieser Perspektive sind es nicht mehr nur Gegenstände, Monumente und Kunstwerke, die als Repräsentationen einer Kultur und deren Selbstverständnis betrachtet werden, sondern die dynamischen Prozesse, in denen die kulturellen Repräsentationen hergestellt und verwendet werden. Insbesondere der Körper selbst wird dabei zum Material und Medium von Handlungsvollzügen.

Als zentrale Herausforderung stellt sich nun die Frage, wie textwissenschaftliche Methoden und Verfahrensweisen mit diesen ‚performativitätsorientierten' Ansätzen vermittelt werden können. Ohne den Wechsel vom Text-Modell zum Performance-Modell komplett zu vollziehen und damit die Literaturwissenschaft im engeren Sinn überflüssig zu machen, sind Möglichkeiten gesucht, den performativen Blick auch für den

[1] Erika Fischer-Lichte: Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz (Anm.1), S. 277—300, hier S. 289.

Umgang mit Texten aufzunehmen. Ziel muss es dabei sein, die in unserer Wissenschaft etablierten Standards der historischen Referentialisierung nicht durch flüchtige Formen des performativen Kulturereignisses einzutauschen, sondern den Text um die Kategorie der Performanz zu ergänzen.

Dafür will ich im folgenden Vorschläge machen, zunächst scheint es jedoch geboten, meinen Theaterbegriff näher zu skizzieren. Sofern Theater in Form eines Textes sinnsichernd verschriftlicht wird, verstehe ich Theater als eine spezifische kulturelle Äußerung, als ein Darstellungsmedium im Feld der Literatur — und damit auch als einen genuinen Gegenstand der Literaturwissenschaft. Charakterisiert ist die Kunstform Theater dadurch, dass sie Sinn in gemeinsamer Aktion von Sprache, Körper und Bewegung produziert.

Inwiefern entsteht daraus nun eine neue Perspektive auf die Literatur? Das Theater bewährt sich als heuristisches Modell, das insbesondere Fragen nach dem Funktionieren des Symbolsystems Literatur generiert. Modellhafte Strukturen aus dem ‚Theater' — wie körperorientierte Kommunikation, Selbst- und Fremdbeobachtung — werden auch als Grundlage literarischer Wirklichkeitskonstruktionen erkannt. In literarischen Texten lässt sich das unter anderem als Wechsel von Innen- und Außenperspektive, Wahrnehmungsfokussierung, Körpersprache und der räumlichen Erweiterung der sinnlichen Wahrnehmung beobachten[1].

Die dabei gewonnene, neue Perspektive auf die Literatur lässt sich in drei Thesen zusammenfassen:

1. Theater als heuristisches Instrument in der Literaturwissenschaft kann deutlich machen, dass Literatur nicht nur um ein Symbolsystem ist, sondern sozial-kommunikative Handlung.
2. Die Theaterperspektive schärft in der Betonung des Performativen den Blick dafür, dass die Literatur nicht nur ein Transportmittel für Weltanschauungen, philosophische Konzepte und Wissen ist. Diese Wissenskonzepte werden vielmehr oft diskursiv in den literarischen Formen selbst mitentwickelt.
3. Theater vermittelt den Körper in die Literatur: Theater und auch Literatur sprechen den ganzen Körper an. Wir haben als Zuschauer wie als Leser ein Bedürfnis nach sinnlich erfahrbaren Gefühlen, die im Miterleben wieder zu einem sinnhaften Körpererlebnis werden.

Wenn es gilt, dass ‚Kultur' aus einem Ensemble von bedeutungsstiftenden Texten besteht, zugleich aber als praktischer Handlungs- und Sinnzusammenhang gelebt und erlebt wird — wenn es richtig ist, dass Literatur sozial-kommunikative Handlung ist, dann müsste sich jene Funktion von Literatur, nämlich im „performativen Überschuss" Sinn

[1] Vgl. hierzu auch Martin Huber: Der Text als Bühne. Theatrales Erzählen um 1800. Göttingen 2003.

erfahrbar zu machen, konkret am ästhetischen Text zeigen lassen. Dies will ich im folgenden an zwei Beispielen skizzenhaft vorführen und habe dazu zwei Texte ausgewählt, die zugleich zwei wesentliche Felder der kulturellen Selbstbeschreibung repräsentieren: Wissen und Identität. Dabei möchte ich anschaulich machen, welche neuen Perspektiven auf die Texte in einem analytischen Zugriff entstehen, der im Spannungsfeld von Text und Performanz operiert. Das erste Feld heißt Wissen und als Beispieltext dient eines der weitverbreitesten Bücher des 17. und 18. Jahrhunderts, Johann Amos Comenius *Orbis sensualium pictus* von 1658, ein lateinisch-deutsches bebildertes Elementarbuch, mit dem auch noch Goethe seine ersten Bildungseindrücke verbindet.[1]

III

Unter der gewählten Perspektive, also der Frage nach dem performativen Überschuss eines Textes, gilt mein Interesse dem Verhältnis von Welt und Wissen und dessen Organisationsform im *Orbis pictus*, genauer, der Konstruktion von Wirklichkeit, die das bebilderte, zweisprachige Elementarbuch charakterisiert. Johann Amos Comenius (1592—1670), der tschechische Theologe, Pansoph und Pädagoge, war nicht nur Lateinlehrer und Verfasser didaktischer Werke. Als Bischof der Böhmischen Brüderkirche hatten alle seine didaktischen und pädagogischen Schriften immer auch einen funktionalen Zusammenhang im Bemühen, eine bessere, gottgefälligere Welt aufzubauen als die, die er selbst in den konfessionellen Wirren des frühen 17. Jahrhunderts erfahren hat. Angesichts der persönlichen Leiden durch Glaubensspaltung und konfessionelle Vertreibung, die Comenius mit seiner Böhmischen Brüderunität mehrfach selbst erdulden musste, dienen alle seine Schriften der Vermittlung seiner Pansophie genannten Lehre, die Erlösung durch Erkenntnis verspricht.

Als Muster für Comenius' *Orbis Pictus* kann Johann Heinrich Alsteds große siebenbändige *Enzcyclopaedia* von 1630 gelten. Für Alsteds Enzyklopädie gilt die Topik und Systematik barocker Enzyklopädien, die darin besteht, dass die systematische Ordnung einer Enzyklopädie zugleich den Aufbau der Welt sichtbar macht[2].

Der *Orbis pictus* als Werk erfüllt mindestens eine dreifache Funktion, die Comenius auch in seiner Vorrede nennt. Gemäß dem Prinzip der Parallelität von *res* und *verba*, dem gleichzeitigen Sach- und Spracherwerb, ist der *Orbis pictus* ein Elementarwerk, das im Akt des Namengebens —

[1] Ingrid Hruby: Johann Amos Comenius (1592—1670): Orbis sensualium pictus. In: Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1570 bis 1750. Hg. von Theodor Brüggemann in Zusammenarbeit mit Otto Bunken. Stuttgart 1991, S. 434—435.

[2] Wilhelm Schmidt-Biggemann: Topica Universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft. Hamburg 1983.

der Benennung der Dinge — einen Zugang zur Welt eröffnen soll, zugleich aber auch muttersprachliche Lesefibel und Sprachbuch für das Lateinische.

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive interessiert die Erfolgsgeschichte des bebilderten Elementarbuchs dabei hinsichtlich seiner Strategien der Wissensvermittlung. Neben der Text/Bild-Beziehung, der Visualisierung des Wissens, setzt Comenius neuartige Verknüpfungsmöglichkeiten zwischen Wort und Bild ein. Die zweisprachigen Bildzuschriften sind mittels Ordnungszahlen mit den einzelnen Gegenständen auf den Schaubildern verbunden, da sich die Zahlen dort wiederholen (Vgl. Abb. 1).

Das Schaubild zum Ackerbau zeigt eine künstliche Welt und legt deren Konstruktionsdetails offen, auch wenn das erst auf den zweiten Blick bewusst wird. Mit Hilfe der perspektivischen Tiefe bildet das Schaubild nämlich simultan alle Jahreszeiten des Erntejahres ab, um so den gesamten Kreislauf vom Säen bis zum Einfahren der Ernte in den Heuschober in ein einziges Bild fassen zu können.

Die sich daraus ergebenden sehr flexiblen Nutzungsmöglichkeiten von Bild, Text und Wort scheinen mir die Grundlage für die lang anhaltende Erfolgsgeschichte des Buches zu sein, das immerhin in 24 Sprachen übersetzt wurde. Der *Orbis pictus* ist dem Leseanfänger eine Fibel, über die das Kind nicht nur Latein lernt, sondern die ihm zugleich eine geordnete Welt entwickelt. Für ältere Leser mit souveräner Lektüretechnik hingegen kann das Buch als ein enzyklopädisches Nachschlagewerk dienen. Und schließlich ermöglicht die gewählte Präsentationsform des Wissens auch einen Zugang zur Welt, der dem intendierten Weltmodell der göttlichen Ordnung zuwiderläuft: diese Rezeptionsform nenne ich den performativen Überschuss.

Das göttliche Lehrprogramm — im *Orbis pictus* figural vertreten durch den Lehrer, der sich im ersten und letzten Kapitel an einen Schüler wendet (vgl. Abb.2) — wird nur durch die Rahmung und die Kapitelfolge vermittelt. Benützt man das Buch jedoch selektiv als Enzyklopädie, als Nachschlagewerk über sein alphabetisches Kapitelregister, muss man nicht einmal der jeweiligen Geschichte folgen, sondern springt aus dem Bild und dessen digitaler Zahleninformation direkt zur Bedeutung. Dabei kann sich ein ganz anderer Lektüreeffekt ergeben. Gott als Garant für den Zusammenhang des Dargestellten tritt dabei in den Hintergrund, der *Orbis pictus* löst sich aus der Systematik des *Ordo*-Modells heraus und kann geradezu als eine Art ‚Vorläufer' der französischen Enzyklopädie von d'Alembert und Diderot (1751—1772) gelesen werden.

Liest man den Orbis nicht von vorne nach hinten, sondern nutzt ihn qua Titelregister und damit quer zum Lektürerahmen der göttlichen Unterweisung, geht die ursprüngliche enge Bindung des Weltwissens an Gott verloren. Das Buch ist immer noch die Welt, doch nicht mehr zwingend Gottes Welt. Dies zeigt ernüchternd ein Blick ins Register: Gott ist

dort zu einem Lemma unter vielen im Register geworden. Im lateinischen Register steht „Deus“ neben „Deformes et Monstrosi“ („Missgeburten und Ungestalten“), im deutschen Register ist „Gott“ direkter Nachbar von „Gewerk-Zeug“.

Am *Orbis pictus* lässt sich so die für das 17. Jahrhundert symptomatische Gleichzeitigkeit von mittelalterlichen und modernen Strukturen (göttliche Welt und moderne Enzyklopädie), das Nebeneinander sich eigentlich ausschließender Wahrnehmungsformen der Welt beobachten.

Gegen Foucaults These der harten epistemologischen Brüche in der Wissensgeschichte, die er mit dem Auseinandertreten von res und verba begründet, wird im *Orbis pictus* unter einer Perspektive auf die Performativität der Wissensgestaltung vielmehr ein Prozess der dynamischen Verschiebung von Wissensstrukturen deutlich.

IV

Das zweite Textbeispiel, das ich schlaglichtartig anführen kann, repräsentiert das Themenfeld Identität. Ich greife ein Theaterstück auf, dessen Stoff bekannt ist: Heinrich von Kleists *Amphitryon* von 1803. Jupiter hat ein Auge auf Alkmene, die schöne Frau des Feldherrn Amphitryon geworfen und erschleicht sich in dessen Gestalt eine Liebesnacht bei Alkmene, in der der Halbgott Herkules gezeugt wird. Kleist gibt in seiner Bearbeitung von Molières Lustspiel vor allem der Figur der Alkmene dramatische Größe und verhandelt an ihrem Schicksal nicht nur das Problem von Wahrheit und Erkenntnis, sondern erweitert den Lustspielstoff dezidiert um das moderne Thema der Identität und ihrer Krisen.

In einer der Szenen, die Kleist in Abweichung von Molières Vorlage geschrieben hat, wird Alkmenes Erschütterung eindrucksvoll vermittelt. Alkmene nimmt in der vierten Szene des zweiten Aktes das vermeintliche Beweistück ihrer Liebesnacht mit Ampitryon zur Hand und muss feststellen, dass das Diadem nunmehr kein A sondern ein J als Zeichen trägt.

> O Charis! — Eh will ich irren in mir selbst!
> Eh will ich dieses innerste Gefühl,
> Das ich am Mutterbusen eingesogen,
> Und das mir sagt, daß ich Alkmene bin,
> Für einen Parther oder Perser halten.
> Ist diese Hand mein? Diese Brust hier mein?
> Gehört das Bild mir, das der Spiegel strahlt?[1]

Alkmenes Reaktion, die ihre Unsicherheit darüber, mit wem sie nun die Nacht verbracht hat, zugleich zu einer Krise ihrer eigenen Identität

[1] Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Helmut Sembdner. München 1977. Erster Band, S. 282. „Amphitryon“ Zweiter Akt, vierte Szene, Vers 1156—1160.

werden lässt, mag vielleicht überraschen — steht ihr doch nicht wie dem Diener Sosias ein verdoppeltes Ich gegenüber, das sie aus ihrer Identität buchstäblich vertreiben will. Untersucht man jedoch die Koordinaten von Alkmenes Identität, wird deutlich, dass sie sich gänzlich über ihre Liebe zu ihrem Gatten Amphytrion definiert. Dabei ist ihr Herz der höchste Erkenntnis-Sinn:

> Er wäre fremder mir, als ich! Nimm mir
> Das Aug, so hör ich ihn; das Ohr, ich fühl ihn;
> Mir das Gefühl hinweg, ich atm' ihn noch;
> Nimm Aug und Ohr, Gefühl mir und Geruch,
> Mir alle Sinn und gönne mir das Herz:
> So läßt du mir die Glocke, die ich brauche,
> Aus einer Welt noch find ich ihn heraus.[1]

Alkmene konstruiert ihr Selbst gänzlich über Amphitryon, deshalb trifft sie die Verdopplung ihres Gatten ähnlich in den Grundfesten ihrer Identität wie Sosias die Begegnung mit „sich selbst" in der Form des verwandelten Merkur. Alkmene ist eher geneigt, an sich und ihrer Wahrnehmung zu zweifeln, als die Möglichkeit ernsthaft in Erwägung zu ziehen, dass sie eine Nacht mit einem anderen verbracht hat. Alkmene definiert sich über ihren Mann — dieses Faktum kann man historisch an die Geschlechterkonstitution um 1800 anbinden oder allgemein feststellen, dass Kleist an der Figur Alkmene den Zusammenhang von Geschlecht (Gender) und Identität bereits im Sinne einer performativen Kategorie reflektiert. Das Verhältnis von Geschlecht und Identität, das lehrt das Beispiel der Figur Alkmenes eindrücklich, ist grundsätzlich brüchig und muss immer wieder ausgehandelt werden.[2]

Verstärkt wird die tragische Situation in der sich Alkmene befindet nun gerade dadurch, dass die ‚traditionellen' Sicherungsmechanismen unseres Selbst-Bewusstseins über die Sinne (Sehen, Fühlen, Hören) hier nicht mehr greifen. Auch die sinnliche Wahrnehmung hilft Alkmene nicht weiter, Jupiter und Amphytrion sind für sie definitiv nicht mehr zu unterscheiden. Indem die Sinnstiftung über die Wahrnehmungssinne hier verweigert wird, verweist dies zugleich *ex negativo* eindringlich auf die Rolle und die Bedeutung des Körpers und der sinnlichen Wahrnehmung für die Sinnstiftung in der Literatur. Für Alkmene gibt es jedoch keine Wahrheit, deren Evidenz über Sehen und Berühren zu erfassen wäre.

---

[1] Ebd. Vers 1161—1167.

[2] Allerdings folge ich Judith Butler in ihrem performativen Ansatz nicht so weit, dass die Geschlechtsidentität weder biologisch-materiell noch transzendental oder anders vorgegeben ist, sondern immer nur neu erspielt werden muss. Judith Butler: Gender Trouble — Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a M., 1991.

Die Hilflosigkeit und tief anrührende Erschütterung der Figur Alkmenes findet im„Ach“ des Schlusses ihren berühmt gewordenen Ausdruck.

An der Fragilität von Alkmenes Identitätskonstruktion, deren Erschütterung wir als Zuschauer und Leser buchstäblich am eigenen Leib spüren — in dieser Fragilität macht die Literatur die Komponenten moderner Identität sichtbar. Identität ist ein performativer Akt, ein Konstrukt aus sozialen und geschlechtlichen Genderanteilen, deren Bezüge und Hierarchien unterschiedlich ausgehandelt werden können und müssen. Mit dem Beziehungsverhältnis von sozialem Zeichen, Empfindung und Körper sind das Beziehungsfeld und zugleich seine Analysekriterien umrissen, auf dem Identitätskonstruktionen in der Literatur — auf dem Theater wie auch in der erzählenden Literatur — performativ ausgehandelt werden.

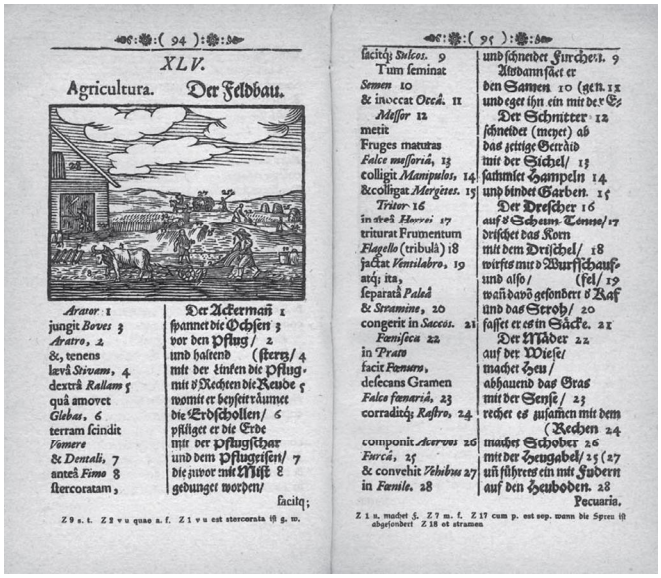
V

Der Blick auf Literatur als ein Feld, in dem kulturelle und soziale Prozesse performativ ausgehandelt werden, hat sich von der Wissensvermittlung bis zur Kategorie der Identität als fruchtbar erwiesen. Andererseits scheint mir aber auch deutlich geworden zu sein, dass das „Performance-Modell“ die Texte nicht aus der Mitte des Fachs vertreiben wird, denn die performativen Aspekte sind unlösbar mit der ästhetischen Struktur der Kunstwerke verbunden. Ich würde mir vielmehr wünschen, dass Untersuchung der performativen Anteile eines literarischen Texts bald ebenso selbstverständlich Teil eines literaturanalytischen Propädeutikums sind wie heute etwa der Blick auf strukturale Elemente. Nicht mehr — aber auch nicht weniger.

Anhang

Alle Abbildungen aus: Johann Amos Comenius: Orbis sensualium pictus. Hg. von Johannes Kühnel. [Faksimile der Ausgabe Nürberg 1658] Leipzig: Julius Klinkhardt 1910.

Abb. 1



(94)

XLV.

Agricultura. Der Feldbau.

Arator 1	Der Ackermañ 1
jungit *Boves* 3	spannet die Ochsen 3
Aratro, 2	vor den Pflug / 2
&, tenens	und haltend (sterts / 4
lævâ *Stivam*, 4	mit der linken die Pflug-
dextrâ *Rallam* 5	mit d̃ Rechten die Reude 5
quâ amovet	womit er beyseit räumet
Glebas, 6	die Erdschollen / 6
terram scindit	pflüget er die Erde
Vomere	mit der Pflugschar
& *Dentali*, 7	und dem Pflugeisen / 7
anteâ *Fimo* 8	die zuvor mit Mist 8
stercoratam,	gedunget worden /
	facitq;

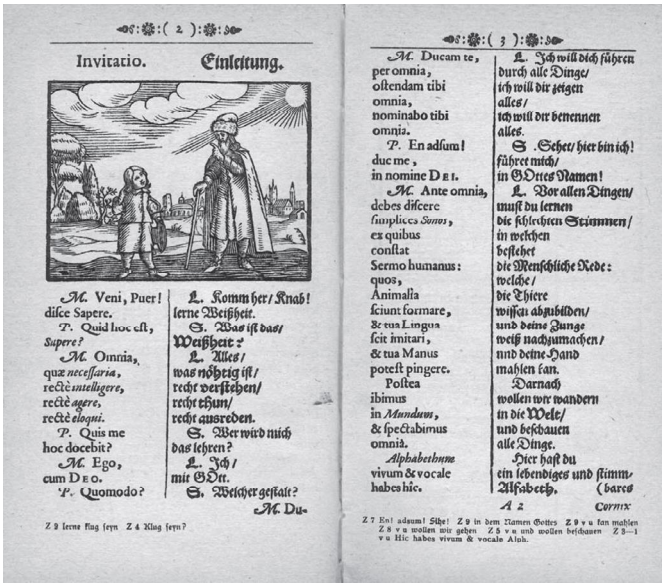
Z 9 s. t. Z 2 v u quae a. f. Z 1 v u est stercorata ist g. w.

(95)

facitq; *Sulcos*. 9	und schneidet Furchen. 9
Tum seminat	Alsdann saet er
Semen 10	den Samen 10 (gen. 11
& inoccat *Occâ*. 11	und eget ihn ein mit der Eg
Messor 12	Der Schnitter 12
metit	schneidet (meyet) ab
Fruges maturas	das zeitige Geträid
Falce messoriâ, 13	mit der Sichel / 13
colligit *Manipulos*, 14	sammlet Hampeln 14
& colligat *Mergites*. 15	und bindet Garben. 15
Tritor 16	Der Drescher 16
in *areâ Horrei* 17	auf d̃ Scheun. *Tonno* / 17
triturat Frumentum	drischet das Korn
Flagello (tribulâ) 18	mit dem Drischel / 18
jactat *Ventilabro*, 19	wirfts mit d̃ Wurfschaufe
atq; ita,	und also / (fel / 19
separatâ *Paleâ*	wañ davõ gesondert d̃ Kaf
& *Stramine*, 20	und das Stroh / 20
congerit in *Saccos*. 21	fasset er es in Säcke. 21
Fœnisæca 22	Der Mäder 22
in *Prato*	auf der Wiese /
facit *Fœnum*,	machet Heu /
desecans Gramen	abhauend das Gras
Falce fœnariâ, 23	mit der Sense / 23
corraditq; *Rastro*, 24	rechet es zusamen mit dem (Rechen 24
componit *Acervos* 26	machet Schober 26
Furcâ, 25	mit der Heugabel / 25 (27
& convehit *Vehibus* 27	uñ führets ein mit Fudern
in *Fœnile*. 28	auf den Heuboden. 28
	Pecuaria.

Z 1 u. machet f. Z 7 m. f. Z 17 cum p. est sep. wann die Spreu ist abgesondert Z 18 et stramen

Abb. 2



(2)

Invitatio. Einleitung.

M. Veni, Puer!	L. Komm her / Knab!
disce Sapere.	lerne Weißheit.
P. Quid hoc est,	S. Was ist das /
Sapere?	Weißheit?
M. Omnia,	L. Alles /
quæ *necessaria*,	was nöhtig ist /
rectè *intelligere*,	recht verstehen /
rectè *agere*,	recht thun /
rectè *eloqui*.	recht ausreden.
P. Quis me	S. Wer wird mich
hoc docebit?	das lehren?
M. Ego,	L. Ich /
cum Deo.	mit GOtt.
P. Quomodo?	S. Welcher gestalt?
	M. Du-

Z 2 lerne klag seyn Z 4 Klag seyn?

(3)

M. Ducam te,	L. Ich will dich führen
per omnia,	durch alle Dinge /
ostendam tibi	ich will dir zeigen
omnia,	alles /
nominabo tibi	ich will dir benennen
omnia.	alles.
P. En adsum!	S. Sehet / hier bin ich!
duc me,	führet mich /
in nomine Dei.	in GOttes Namen!
M. Ante omnia,	L. Vor allen Dingen /
debes discere	must du lernen
simplices *Sonos*,	die schlechten Stimmen /
ex quibus	in welchen
constat	bestehet
Sermo humanus:	die Menschliche Rede:
quos,	welche /
Animalia	die Thiere
sciunt formare,	wissen abzubilden /
& tua Lingua	und deine Zunge
scit imitari,	weiß nachzumachen /
& tua Manus	und deine Hand
potest pingere.	mahlen kan.
Postea	Darnach
ibimus	wollen wir wandern
in *Mundum*,	in die Welt /
& spectabimus	und beschauen
omnia.	alle Dinge.
Alphabetum	Hier hast du
vivum & vocale	ein lebendiges und stimm-
habes hic.	Alfabeth. (bares

A 2 Cormx

Z 7 En! adsum! Sihe! Z 9 in dem Namen Gottes Z 9 v u kan mahlen Z 8 v u wollen wir gehen Z 5 v u und wollen beschauen Z 3—1 v u Hic habes vivum & vocale Alph.