



Chapitre de livre

2015

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Der Text in Bewegung

Jeanneret, Michel

How to cite

JEANNERET, Michel. Der Text in Bewegung. In: Mouvement: Bewegung: über die dynamischen Potenziale der Kunst. Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2015. p. 247–260. (Passages / Passagen)

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:55876>

Der Text in Bewegung

Michel Jeanneret

Der Autor schließt seinen Text ab und schickt ihn dem Verlag, der ihn durch den Akt der Veröffentlichung auf seine endgültige Form festlegt. Oder: Der Autor stirbt und hinterlässt ein unveröffentlichtes oder unvollendetes Werk, das andere, so wie es ist, der Nachwelt vermitteln werden. Nach der Entstehungsphase, während der er formbar und in Bewegung war, ist der Text nun wie in Stein gemeißelt, *ne varietur*.¹

Dieses scheinbar so eindeutige Szenario entspricht gleichwohl nicht ganz der Wahrheit. Natürlich muss der Originaltext respektiert und die Absicht des Autors so weit wie möglich nachvollzogen werden. Natürlich muss das, was ein für alle Mal geschrieben worden ist, in seiner Einzigartigkeit und Besonderheit übermittelt werden: Das ist die Bedingung dafür, dass das Werk, das von woanders kommt, den Horizont des Lesers erweitert. Aber auch wenn es einen einzigen Autor gibt, gibt es viele Leser; auch wenn es einen einzigen Text gibt, gibt es viele Ausgaben. Vom einheitlichen Ursprung bis zu seinem Auseinandersprennen in zahlreiche Transformationen sind Vermittlungen im Spiel und mit ihnen eine Menge Variationen: Transformationen, Bedeutungsverschiebungen, die dafür sorgen, dass der ursprüngliche Gegenstand, einmal der Kontrolle seines Produzenten entzogen, weiterhin lebendig und durch verschiedene Zeiten und Kulturen hindurch aktuell bleibt. Die Verbreitung und die Lektüre sind erneuernde Tätigkeiten, und die Geschichte von Texten, ganz unabhängig von den Versuchen, sie festzuschreiben, zeigt sich als eine Reihe von Metamorphosen, die das Werk mit neuen Bedeutungen versehen. Unaufhörlich greifen Leser ein und werden auf verschiedenartigste Weise tätig, indem sie herausgeben, kommentieren, interpretieren, illustrieren, übersetzen, anmerken, manipulieren... Es sind Eingriffe, die den Ursprungsgegenstand verändern, ihn aber in Bewegung versetzen und ihn am Leben halten.

Der Anteil des Lesers

Der Gedanke, dass der Leser eine entscheidende Rolle im Werden des Werks einnimmt, ist keineswegs neu. Er leitet sich direkt von einer der wichtigsten Erkenntnisse der Literaturtheorie in den letzten Jahrzehnten her. Es lassen sich drei Etappen im 20. Jahrhundert unterscheiden, die das Zentrum des literarischen Prozesses von einem Pol zum anderen hin verschoben haben. Bis etwa 1960 war der Autor König. Einen Text verstehen hieß in seine Entstehungsgeschichte hinabsteigen, die Bedingungen seiner Produktion rekonstruieren: Es ging vorrangig darum, das

Leben des Autors und sein Umfeld zu verstehen, seine Absichten herauszuarbeiten, seine Entscheidungen zu erklären, seine Mittel und Ziele zu identifizieren... Die richtige Lektüre vollzog sich, rückwärts gerichtet, über die Geschichte, sie galt als eine notwendige und angemessene Bedingung, um das rechte Verständnis des Werkes zu erlangen. Auch wenn diese Forderungen, wie ich finde, nichts von ihrer Überzeugungskraft verloren haben, sind sie doch in Frage gestellt, manchmal abgelehnt, in jedem Falle relativiert worden. Die erste radikale Kritik kam vonseiten des Strukturalismus, der in einer radikalen Umkehrung die historischen und biografischen Umstände, jegliche äußerliche Fakten zugunsten einer Textanalyse und des Textes allein beiseite schieben wollte. Der Sinn ist nicht mehr im Vorfeld zu suchen, er findet sich im Gegenstand selbst, in seinem inneren System. Logische Folge: Der Strukturalismus eliminiert den Autor (man hat in den 1960er-Jahren mit Michel Foucault und Roland Barthes viel über den Tod des Autors gesprochen) und reduziert den Leser auf einen unpersönlichen Agenten; Geschichte und Seelenzustände spielen keine Rolle mehr.

Aber dieser von jedem Kontext isolierte Text und dieser ideale und abstrakte Leser sollten ihrerseits einer neuerlichen Kehrtwende zum Opfer fallen – und diese war, nach der Vorrangstellung des Autors und nach der Exklusivität des Textes, die Aufwertung des Lesers, der zu einem wesentlichen Partner bei der Vergegenwärtigung des Werkes befördert wurde. Aus dem bloßen Empfänger, anonym und folgsam, sollte ein vollwertiger Akteur werden, ein Adressat, der mit dem Absender kooperiert, um die verborgenen Möglichkeiten der Botschaft zu entfalten. Schon in den 1970er-Jahren sollten mehrere gleichzeitige Bewegungen in diesem Sinn zusammenlaufen: die Rezeptionsästhetik, die von der Konstanzer Schule mit Hans Robert Jauss und Wolfgang Iser ins Leben gerufen worden ist; einige Linguisten und Semiotiker, unter denen Umberto Eco und sein Werk mit dem bezeichnenden Titel *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten* herausragt; die Bewegung des *Reader Response* in den USA sowie die ebenfalls aus dem angelsächsischen Raum kommende materielle Bibliografie, die besonderes Augenmerk auf die von den Lesern im Buch hinterlassenen Spuren legt.

Gegen die Verfechter einer festlegenden Theorie – der Autor bestimmt ein für alle Mal den Sinn des Werkes, oder der Text als autonomes System entzieht sich den Variationen der Umstände – hatten diese verschiedenen Schulen das Verdienst, daran zu erinnern, dass die Lektüre ihren Gegenstand verändert. Von dem Moment an, da sich ein Text in der Umlaufbahn des Lesers bewegt, wird er gefiltert von Parametern wahrgenommen, die stark von den bei seiner Entstehung maßgeblichen Codes abweichen. Die absolute Treue zum ursprünglichen Werk, zu seiner ersten Absicht und Bedeutung ist reine Illusion. Welche Anstrengung man auch immer macht, um das Projekt des Autors und den Wortlaut des Textes zu respektieren, ein gewisses Maß an Aneignung und Aktualisierung, also Veränderung, sind doch unvermeidlich. Diese Evidenz beruht auf einem schwer bestreitbaren Gesetz: »Die

Kompetenz des Empfängers ist nicht notwendigerweise die des Senders.«² Die Bedingungen, unter denen der eine schreibt, sind nicht die, unter denen der andere liest: Sie sind nicht auf der gleichen Wellenlänge.

Man akzeptiert, dass eine Übersetzung naturgemäß untreu ist, da die Ausgangssprache und die Zielsprache niemals eine exakte Entsprechung haben. Das Gleiche gilt zwischen dem Ursprungswerk und der Wahrnehmung, die der Leser in einem neuen Umfeld von diesem haben kann. Die Veränderungen sind hier nicht nur auf die Sprache zurückzuführen, sondern auf eine Reihe von Faktoren, die beim Übergang vom Produzenten zum Rezipienten dem Text neue Bedeutungen verleihen.³ Ich möchte hier die vielen möglichen Faktoren dieser Rekonfiguration anhand von vier Hauptursachen darstellen:

Die Zeit – Ein Jahr, hundert oder tausend Jahre später hat sich die Welt geändert; die Erwartung des Publikums, seine Interessen, sein geistiges Rüstzeug sind nicht mehr dieselben, und diese Historizität der Lektüre hat zwangsläufig Einfluss auf das Gelesene, wie schon Valéry beobachtet hat: »Die Veränderung der Zeiten, die eine Veränderung des Lesers ist, ist vergleichbar einer Veränderung im Text selbst, und diese Veränderung ist immer unvorhergesehen und unkalkulierbar.«⁴ Kümmert sich der gewöhnliche Leser darum, unter welchen Bedingungen das Werk einst entwickelt und aufgenommen worden ist? Er versucht vielmehr, es in die Gegenwart, in seine Gegenwart einzupassen.

Der Raum – Natürlich gibt es auch eine Geografie der Lektüre. Man liest *Madame Bovary* in Japan anders als in Frankreich. Die Veränderung der Sprache wirkt sich auf den Text aus, aber ebenso die vorherrschende Kultur und die lokalen Traditionen. Die Erklärung der Menschenrechte kann sich noch so universell nennen, sie hat nicht denselben Sinn in einem totalitären Regime wie in einer Demokratie.

Der soziale Faktor – Andere Veränderungen in der Wahrnehmung des Textes stehen in direktem Zusammenhang mit dem Bildungsgrad des Lesers, aber auch mit Parametern wie Alter, Geschlecht, Beruf, soziales Umfeld.⁵ Märchen können ein ganz unterschiedliches Lesepublikum berühren – Kinder, Erwachsene, literarisch gut oder weniger gut Gebildete –, aber jeder Leser findet etwas anderes.

Der psychologische Faktor – Zu berücksichtigen sind alle Nuancen subjektiver Zustände und emotionaler Variationen, die auf den Text die Farben der eigenen Psyche werfen. Zwar ist ein Buch mehr als ein Spiegel und mehr als eine Gelegenheit zur Herzenergießung oder Introspektion, doch stellt die Aneignung eines Textes im innerpersönlichen Raum nur eine Dimension der Lektüre dar, eine unter anderen.

Kein Werk kann sich von seinen Bedingungen freimachen, und das ist gut so, da ein Text nicht überleben würde, wenn er sich nicht anpasste. In der Literaturgeschichte ist eine natürliche Auslese nach dem Darwin'schen Muster am Werk, und sie unterscheidet zwischen jenen Texten, die sich durch Generationen hindurch erneuern und in jedem neuen Milieu Sinn produzieren können, und jenen, die – erstarrt – zum Aussterben verurteilt sind. Je mehr ein Werk zu diversen

Lektüren inspiriert, desto größer sind seine Chancen zu überdauern: Davon zeugt das Pantheon der Klassiker, worin sich Autoren befinden, die man nicht aufhören wird zu interpretieren.⁶ Homer und Dante, Rimbaud und Mallarmé, Joyce, Kafka und Borges verdanken ihre Aktualität den Diskussionen der gelehrten Kreise – früher in den Salons, heute in Seminaren, Klassen, Zeitschriften –, die sie unaufhörlich befragen. Was wären die Institution Schule, die geisteswissenschaftlichen Fakultäten, der Literaturunterricht ohne die unerschöpfliche Ergiebigkeit der großen Autoren? Und was wären, umgekehrt, die großen Autoren ohne das nicht versiegende Gemurmel der Kommentatoren?

»Die unabschließbare Interpretation«⁷

Die Bibel selbst, die einen vermeintlich unveränderlichen Text birgt, erfährt unaufhörliche Transformationen. Bereits der Wortlaut der Heiligen Schrift ist instabil, nicht nur weil die Überlieferung die ursprüngliche Fassung hat korrumpieren können, sondern weil die Übersetzungen sie unvermeidlich ändern. Über diese textliche Instabilität hinaus verändern sich die Bedeutungen des göttlichen Wortes selbst im Laufe der Lektüren. Von einer Epoche zur anderen, von einer Kultur zur nächsten ändern sich, wie wir gesehen haben, die Erwartungen, die die Botschaft der Offenbarung in ein jedes Mal anderes Licht stellen, und bringen den Leser dazu, neue Antworten zu suchen. Hier wie anderswo herrscht das Prinzip der Anpassung. »Scriptura cum legentibus crescit«⁸ (»Die Schrift wächst mit denen, die sie lesen«), schreibt Gregor der Große im 6. Jahrhundert. Mit ihrem unendlichen Reichtum passt sie sich den Bedürfnissen der Gläubigen an, auf dieselbe Weise, wie das in die Wüste gefallene Manna einem jeden der Hebräer gut schien, ganz gleich, wie dessen Geschmack war.⁹

Es sind also die Leser, durch welche die Bibel »wächst«, sogar in zweifacher Hinsicht: weil sie sich, als Gemeinschaft betrachtet, im Laufe der Geschichte verändern, aber auch, weil, individuell betrachtet, ein jeder Leser seine Lektüre vertiefen und in der Schrift nach und nach neue Bedeutungen entdecken kann. Je mehr ein Gläubiger im Verständnis der Schrift voranschreitet, desto mehr schreitet die Schrift mit ihm voran. Dieses Wachstum existiert nur im Bewusstsein des Lesers: Es ist subjektiv. Doch Gregor verleiht dem Gegenstand selbst – dem biblischen Text – die Fähigkeit zu wachsen. Die göttliche Botschaft verändert sich und passt sich an, weil in ihr ein Potenzial ruht – *virtus, dynamis* –, das von unterschiedlichen Bedürfnissen immer neu aktualisiert wird. Neue Bedeutungen kommen ans Licht, die insofern objektiv sind, als sie von Anfang an im Kern des Textes angelegt sind.

Die Interpretation des Alten Testaments als Prophezeiung des Neuen, wie sie in der christlichen Tradition geführt wird, verdeutlicht diese Theorie und dient ihr zweifellos als Impulsgeber. Wenn die Exegeten in den hebräischen Büchern die Zeichen der Aktion Christi haben entdecken können, dann deshalb, weil Gott sie

von Anfang an dort niedergelegt hatte. Und wenn sie in den einheitlichen Korpus der Offenbarung – den Kanon – Eingang gefunden haben, dann deshalb, weil sie in der Kirche einer neuen Erwartung haben entsprechen können. Genau so hat die griechische Mythologie den Tod der heidnischen Götter überlebt, weil sie sich – allegorisch betrachtet – an die Botschaft des Evangeliums hat anpassen können. Wäre sie in den ursprünglichen Werten erstarrt geblieben, wäre es ihr nicht möglich gewesen, durch das Mittelalter und die Renaissance hindurch lebendig zu bleiben.

Ob es den Historikern missfällt oder nicht, unsere intellektuelle Geschichte wird durch anachronistische Lektüren, Aneignungen und Bedeutungsverschiebungen geprägt. Es ist heute ein Gemeinplatz zu sagen, dass sich ein Autor nicht immer der Bedeutungen bewusst ist, die sein Werk enthalten kann, oder dass seine Interpreten es vielleicht besser verstehen als er selbst. Der »gebildete Leser«, der Montaigne zufolge »in den Texten oft andere Vollkommenheiten entdeckt als solche, die der Autor selbst in sie gelegt oder an ihnen bemerkt hat« und so einem Text »reichere Bedeutungen und Gesichter verleiht«,¹⁰ dieser Leser verrät das Werk nicht, er ist vielmehr sein Verbündeter.

Die Kooperation mit dem Leser

Der in die ganze Vielfalt der Welt eingetauchte und unter endlos viele Blicke gestellte Text hat kein alleiniges und beständiges Wesen, sondern eine Reihe von Existenzen, die sich im Laufe der Aktualisierungen erneuern. Er existiert, indem er wahrgenommen und übernommen wird, er existiert durch und für seinen Leser. Als latente Energie, als potenzielles Versprechen wartet er auf das Gegenüber, das ihn beleben, das seine Rädchen in Gang bringen und damit den Sinn, die Erkenntnis, die Schönheit freisetzen wird. Wie eine musikalische Partitur oder ein Theaterstück braucht er einen Vermittler, der ihm Leben einhaucht. Natürlich muss dieser Mittler die Vorgaben akzeptieren, die der zu interpretierende Gegenstand vorgibt, ein Gegenstand, der seine eigene Identität besitzt und sich nicht für jede beliebige Manipulation eignet. Wenn er sich auch missbräuchlichen, unreflektierten Lektüren verweigert und die Spielregeln diktiert, so hängt der Text doch nicht weniger von demjenigen ab, der ihm, indem er ihn anders beleuchtet, ein neues Antlitz verleiht.

Über dieses Werk im Erwartungszustand kann man sagen: Es ist wie ein Brief, der sich erst vollendet, wenn er gelesen ist, und der, wenn nicht eine Antwort, doch wenigstens eine Aufmerksamkeit, eine Aktion verlangt. Es ist wahr, dass es seine Empfänger nicht kennt, aber es stellt sie sich vor, erfindet sie, es wendet sich an Unbekannte, die, wie unsicher sie auch sein mögen, dennoch notwendig sind. Montaigne vergleicht seine *Essais* mit Briefen, in denen er, ohne einen großen Unterschied zu machen, seine Gedanken mitteilen könne.¹¹ So wichtig ist für ihn die Bedeutung des Empfängers, des Austauschs und der Kooperation, dass er für sein Buch das Modell des Dialogs geltend

macht. Im Zuge seiner Gedanken kommt es übrigens vor, dass er den Leser anspricht, ihn in seine Reflexion mit einbezieht und ermutigt, Stellung zu beziehen. »Die Rede gehört zur Hälfte dem, der spricht, und zur Hälfte dem, der zuhört«,¹² schreibt er. Dies hätte er auch über sein Buch sagen können, ja über alle Bücher. Er weiß, dass der Autor nicht als Einziger im Besitz des Sinns ist und dass die Wörter erst dann ihr Ziel erreichen, wenn sie von einem Empfänger übernommen werden.

Der Autor, der diese Kooperation sucht, verfügt über verschiedene Mittel, um dem Leser einen Raum zu eröffnen, in dem dieser sich seinerseits ans Werk machen kann. Ich möchte einige der Strategien erwähnen, die verfolgt werden, um diese Kooperation hervorzurufen. Zwei extreme Lösungen stehen sich gegenüber: Man lässt dem Rezipienten den größtmöglichen Spielraum, man setzt das Werk also einer nicht beeinflussbaren Zukunft aus. Oder man beschränkt die Möglichkeiten der Lektüre aufs Äußerste, um Verirrungen vorzubeugen. Zwischen diesen Polen, die den Anteil der Freiheit und jenen der Vorgaben bestimmen, spielen sich viele Transaktionen ab.

Eine radikale Art und Weise der Aufgabenteilung besteht darin, in einem Buch leere Seiten zu lassen, auf dass der Leser sie fülle. So macht es die *Nürnberger Chronik* (1493): Als diese Weltgeschichte die zeitgenössische Epoche erreicht, hält sie inne und schiebt sechs leere Blätter ein; es ist nun an Dir, Leser, die Chronik weiterzuführen, erklärt der Drucker. André Gide macht nichts anderes am Ende seiner *Paludes* (1895) – eine exzentrische Erzählung, die bis zum Schluss die Mitarbeit des Lesenden fordert. Ob es sich um vollständig leere Seiten, breite Ränder oder große Zwischenräume handelt: Auch wissenschaftliche Literatur oder Schulbücher können im Raum des Buches ebenfalls freien Platz für Übungen, persönliche Notizen oder sonstige Zusätze lassen.

Auch wenn er nicht konkret den Platz des Lesers in die Materialität des Buches versetzt, appelliert Erasmus an dessen Unterstützung, um sein Werk zu ergänzen und zu vollenden. Einer unabschließbaren Recherche verpflichtet, um die antiken Sprichwörter und Redensarten (*Adagia*, 1500–1536) zusammenzutragen und zu kommentieren, wünscht er sich, so gewaltig der Stoff auch ist, dass andere die Nachfolge antreten und, indem sie das Werk fortsetzen, die Sammlung weiterführen:

»Schließlich, da das Werk nicht abgeschlossen, aber für den allgemeinen Nutzen bestimmt ist, was hindert uns, die Arbeit mit anderen zu teilen und es in gemeinschaftlicher Bemühung zu vollenden? Ich habe mein Pensum erledigt und gebe (amts-)müde die Fackeln weiter. Nun kann einer kommen, der die Aufgabe weiterführt.«¹³

Das Werk an seinen Ursprung, an seine individuelle Genese anzuketten, ist ein steriles und regressives Ansinnen; der Tropismus des Buches ist auf ein Späterhin orientiert, liegt aufseiten des Rezipienten, der die Aufgabe fortführen und seinerseits den Staffelstab weiterreichen wird.

Zu den kühnsten Aufrufen zur Kooperation gehören auch jene Bücher, die den Lesern vorschlagen, ihren eigenen Weg zu wählen. So zum Beispiel der Roman *Tristram Shandy* (1760) von Laurence Sterne, der in mehreren Richtungen gelesen werden kann, oder *Marelle* (1978) von Julio Cortázar, eine labyrinthische Erzählung deren Kapitel in verschiedener Reihenfolge angeordnet werden können, oder auch einige Geschichten von Michel Butor (beispielsweise *Boomerang*, 1978), die den Leser in eine textuelle Topografie hineinziehen, wo sich, geschickt kombiniert, mehrere Lektürewege auftun.

Auf weniger herausfordernde Art überlassen viele modulatorische Bücher, die aus diskontinuierlichen Stücken zusammengesetzt sind, dem Benutzer ein Material das er nach seinem Gusto anordnet. Wörterbücher und Enzyklopädien, Gedichtsammlungen oder Novellen, Zusammenstellungen und Anthologien können wie ein Ganzes gelesen werden, aber lassen sich auch in unabhängige Einheiten zerlegen oder nach einer frei gewählten Abfolge wieder zusammensetzen. Die lineare am wenigsten wahrscheinliche Lektüre, tritt zurück zugunsten frei gewählter Abschöpfungen, wobei der Leser das Spiel bestimmt.

Wenn man seine persönliche Ordnung erstellen kann, so kann man auch, vor einem Text ausgehend, mehr Text produzieren. Raymond Queneau bietet eine Matrize an, die es dem geschickten Leser ermöglicht, durch Kombination einhunderttausend Milliarden Gedichte zu erzeugen (*Cent mille milliards de poèmes*, 1961). Hinter diesen Spielanwendungen kann die Idee einer potenziellen Literatur, nach der ein Text als Träger oder Auslöser vielfacher virtueller Schöpfungen funktioniert, zu einem viel umfassenderen Feld erweitert werden. Man braucht nur an die klassische Praxis der Imitation zu denken, die den Leser auffordert, in einem Werk das Vorbild zu suchen, ein Werk als Vorbild zu betrachten oder als Anstoß für neue Werke – so wie Vergil in der *Odysee* und der *Ilias* das Modell für seine *Aeneis* findet.

Bücher, die zu füllen, Bücher, die zu konstruieren sind: Diese Anwendungen verleihen einem eher allgemeinen Phänomen – der Dynamik, die im Zentrum der literarischen Lektüre angelegt ist – eine konkrete, mehr oder weniger spektakuläre Form. Die Rezeptionsästhetik hat in den 1970er-Jahren den Begriff der »Leerstellen« eingeführt, um die »leeren Stellen« im Text zu bezeichnen, die vom Leser ausgefüllt werden müssen, um ein komplettes Verständnis der Botschaft zu erlangen. Man käme zu keinem Ende, wollte man die verschiedenen Kategorien des »nicht Gesagten« oder Unvollendeten, die zu füllenden Leerstellen aufzählen, die die Aktivität des Empfängers in Gang setzen. Die zu besetzenden Räume können zur Syntax des Textes gehören: Ellipsen im narrativen oder logischen Gewebe, eine fragmentarische oder abschweifende Komposition, fehlende Verbindungen und unerwartete Gabelungen, all diese gewollten Schwächen in der Struktur der Erzählung, die den Leser verpflichten, die fehlenden Verbindungsstücke wieder herzustellen.

Die »schwierige« Literatur setzt ihr Publikum einer vergleichbaren Herausforderung aus. Ob es sich um Anspielungen handelt, die zu beleuchten sind, um den

durch Hermetismus gewährleisteten Schutz eines reservierten Wissens oder um eine Sprache, um einen an der Grenze zur Unverständlichkeit stehenden komplexen Stil – der Widerstand des Textes funktioniert als Katalysator. Ein Werk im Wartezustand, verschanzt in seine Verteidigung; der Leser, der die Rätsel durchbricht, setzt sich als unverzichtbarer Akteur bei der Sinnproduktion durch.

Der Leser in Freiheit auf Bewährung

Die Rehabilitierung des Lesers beim Prozess der Sinnentfaltung besitzt eine soziopolitische Dimension, die nach 1968 zum Tragen kam. Ein Modell brach zusammen – der Produzent als alleiniger Besitzer der Wahrheit des Werkes –, um einer ›demokratischeren‹ Verteilung der Rollen Platz zu machen. Anstatt auf eine unterwürfige Zuhörerrolle reduziert zu werden, wurde der Rezipient zum Akteur, der Initiative ergreifen und seine Freiheit nutzen durfte. Die Lektüre entsprach einem Akt der Emanzipation, sie konnte sich sogar als Ausdruck des Widerstands gegenüber den institutionellen Autoritäten, den Garanten der interpretatorischen Orthodoxie, darstellen.

Es ist Michel de Certeau, der in *Invention du quotidien* (1980) die Debatte in diese ideologische Perspektive stellt. Die Lektüre ist für ihn nur ein besonderer Aspekt des allgemeineren Konsumproblems. Ganz gleich, ob es sich um politische Propaganda, um Werbung und Marketing oder um die Verbreitung kultureller Produkte handelt, die Empfänger werden für gewöhnlich als passive Konsumenten wahrgenommen: als folgsames, schutzloses Opfer, das leicht zu manipulieren ist. Doch ist die Macht so ungleich verteilt? Certeau antwortet, dass die Rezipienten weit weniger ausgeliefert sind, als man glaubt, weniger naiv und viel schlauer. Selbst wenn sie nicht offen gegen die Ideen oder Produkte aufbegehren, die man ihnen angeblich aufdrängt, bewahren sie eine gewisse Unabhängigkeit und bewahren in ihrem tiefsten Inneren eine kritische Distanz. Mehr als nur dem Druck widerstehend, können sie sich den Gegenstand aneignen, der sie unterwerfen sollte, können ihn bearbeiten oder auf ihre Weise modifizieren. »Es ist immer gut, sich daran zu erinnern, dass man die Leute nicht für Idioten halten darf«,¹⁴ lautet Certeaus abschließende Bemerkung dazu.

Diese Bekundung der Unabhängigkeit ist umso bezeichnender, als sie sich in einem engen Bereich vollzieht und sich mit zahlreichen Zwängen auseinandersetzen muss. Die Botschaft selbst setzt dem Interpretierenden natürlich Grenzen: Nicht nur sagt sie, was sie sagt, und man kann ihr nicht irgendetwas Beliebiges in den Mund legen, sondern sie bestimmt die Rezeption, sie arbeitet mit den Instrumenten der Überzeugung und der Verführung. Die Lektüre, welche die Einzigartigkeit und Besonderheit des Textes nicht respektiert, droht ins Beliebiges abzurutschen, und der Leser, der nur auf sich selbst hört, verfällt leicht einem sterilen Narzissmus. Es führt zu nichts, die Eigenheiten des Werkes zu verschleiern oder zu entstellen: Das Wertvollste, das es uns

gibt, ist vielleicht seine Differenz und die Fremdheit, die es hervorruft. »Ein Text ist interessanter durch das, was er mir mitgibt, als durch das, was ich in ihn hineintrage.«¹⁵

Zu den Forderungen, die das Werk stellt, zum Widerstand, den es bietet und den man pflegen muss, kommen noch alle möglichen externen Beeinflussungen, welche die Freiheit des Rezipienten einschränken. Die Lektüre vollzieht sich nicht in einer abgeschlossenen Kapsel. Sie wird, wie bereits erwähnt, vom kulturellen und sozialen Erwartungshorizont mitbestimmt, sie unterliegt der Herrschaft der Moden, sie ist das Opfer wirtschaftlicher und politischer Interessen... Zwischen den Kräften, die daran arbeiten, die Lektüre einzuzwängen und zu lenken, und den zentrifugalen Energien, die sie davon zu entreißen versuchen, stellt sich ein Gleichgewicht her, und in dieser instabilen Zone, irgendwo zwischen Unterwerfung und Innovation, ist die wirkliche Praxis des Lesers zu verorten.

Michel de Certeau sieht in der Institution Schule und dem Literaturunterricht den exemplarischen Schauplatz dieses Kräftemessens. Auf der einen Seite die Lektürespezialisten, die, stolz auf ihr Wissen und ihre Methode, die Bedeutung des Textes identifizieren oder zumindest die Interpretation kanalisieren zu können glauben. Diesen Eingeweihten gegenüber stehen die Liebhaber, die, ohne die Kompetenz der Meister unbedingt zurückzuweisen, deren Schlussfolgerungen nicht blindlings folgen. Der Autorität der Spezialisten steht eine tastende Kreativität auf der Suche nach intimeren Spiegelungen gegenüber. Wie die Jungschriststeller, die früher ihre Innovationen den durch Tradition vererbten Vorbildern überstülpten, bringen die Jungleser ihre leicht dissonante Stimme in das dominierende Konzert ein. Diese Lektüre ist nicht redundant und sklavisch, sie ist dynamisch und kreativ.

Meine sechs Jahre alte Enkelin konsumiert eine verwirrende Menge von Produkten, mit denen das Walt-Disney-Imperium den Markt überschwemmt: stereotype, rudimentäre Versionen von Märchen und alten Sagen. Sie ist in einem gewissen Sinne gefangen von kommerziellen Manipulationen, die sich die Schätze des Kulturerbes zunutze machen, um wirtschaftlichen Interessen zu dienen. Doch ist ihre Nutzung dieser Marketingprodukte keineswegs affenähnlich, devot oder steril. Sie bemächtigt sich dieser Mythologie und erneuert sie kraft ihrer Fantasie. Indem sie die banalisierten Materialien, mit denen Moden und Medien sie bombardieren, wiederverwertet, erfindet sie eine Menge Geschichten, eine Rhapsodie von fantastischen Variationen, die ihr Seelenleben bereichern. Ein schönes Beispiel für kreative Lektüre: Sobald das standardisierte Produkt wieder in Besitz genommen wird, nährt es die Träume und trägt dazu bei, die Persönlichkeit zu strukturieren.

Ein Text transportiert nicht nur Informationen und Ideen, er setzt auch Gefühle frei, er wirkt auf verschiedene Weisen auf Körper und Seele ein. In Dantes *Inferno* erzählt Francesca da Rimini, wie sie, als sie mit ihrem Schwager Paolo Malatesta die Geschichte von Lancelot und seiner Leidenschaft für Ginevra liest, der Verführung erliegt und sich ihrem Liebhaber hingibt.¹⁶ Andere folgen nach dem Vorbild Rousseaus dem verführerischen Diskurs jener Bücher, »die man nur mit einer

Hand lesen kann.«¹⁷ Selbstverständlich übt die Literatur nicht immer eine solch herrische Tyrannei aus. Sie setzt für gewöhnlich intimere, langsamere Regungen in Gang, um sich auszudrücken. Hier tut sich ein verborgener, mehr oder weniger geheimer Kontinent auf: das weite Feld der Affekte, das von der Lektüre erschüttert wird. Wir sind alle, mehr oder weniger, Madame Bovary, Leser am Werk, aber in eine unterirdische Tätigkeit hineingezogen, die sich nicht wie in den Vitrinen einer Ausstellung beobachten lässt. Während man in gewissem Maße die Bedingungen rekonstruieren kann, in denen ein Werk produziert worden ist, ist es viel schwieriger, dessen Rezeption zu kontrollieren oder gar zu erfassen.

Ein privilegierter Augenblick: Die Schwelle zur Moderne

Der Eintritt ins digitale Zeitalter hat die Aufmerksamkeit geschärft, die wir der Lektüre und ihren Veränderungen entgegenbringen. Aber bereits vor langer Zeit hat eine andere technologische Revolution, die Entwicklung der Drucktechnik, die Lesepraktiken geändert und das Thema in den Vordergrund gerückt. Im Laufe des 16. Jahrhunderts hat sich die Rolle des Lesers, in verschiedenen Etappen der Produktion und der Rezeption eines Buches, diversifiziert und präzisiert. Es ist bezeichnend, dass viele der interessantesten, innovativsten und extremsten Beispiele für den Eingriff des Lesers in das Buch auf diese Zeit zurückgehen. Ich möchte in einem schnellen Überblick einige Positionen des Lesers an der Schwelle zur Moderne aufzeigen¹⁸ – es ist eine Geschichte, die, wie man sehen wird, nichts von ihrer Aktualität eingebüßt hat.

Ein potenzieller Autor macht seine ersten Schritte, indem er mit der Feder in der Hand liest. In der Renaissance geschieht der Akt des Schreibens, wie der Wissenserwerb, unvermeidlich durch die Bezugnahme auf das antike Kulturerbe. Man schafft nicht *ex nihilo*, man imitiert, man transformiert, man adaptiert die Vorbilder. Ob man sich für die größtmögliche Treue entscheidet oder ob man die Notwendigkeit der Distanz erkennt, ob man auf Kontinuität oder auf Wandel Wert legt, auf die (Un-)Möglichkeit, den Meistern gleichzukommen: Man erkennt an, dass das neue Werk nur als eine Variation auf ein klassisches Paradigma entworfen sein und verstanden werden kann. Aber so unmöglich es ist, der Tradition zu entkommen, so absurd ist es, sich mit der Wiederholung abzufinden. Alles spielt sich also in der Bewegung der Differenz ab und, auf dem Weg vom Alten zum Neuen, im Grad der Transformation.

Denn 1500 Jahre später haben sich die Bedingungen geändert. Neue Situation – neue Lektüre. Die Meisterwerke der Vergangenheit zu aktualisieren, ihre Gültigkeit für die heutige Zeit zu entdecken, heißt nicht, sie zu verraten, sondern anzuerkennen, dass sie die Macht haben, uns etwas zu sagen, und fähig sind, Neues zu stiften. Diese Lektüre ist engagiert, schöpferisch, der Gegenwart und der Zukunft zugewandt. Da der Meister gealtert ist, kann der Schüler die Nachfolge antreten und über die

257
Stimme der Autoritäten seine eigene legen. Die Arbeit der Aktualisierung bringt ihn dazu, besser zu verstehen, was seine Kultur und wer er selbst ist. Er wird sich bei der Suche nach der Differenz seiner selbst bewusst, indem er den Alten aufmerksam, aber subjektiv und kritisch zuhört. Er beschränkt übrigens seine Initiative nicht auf die erneuernde Lektüre, auf die fruchtbare Umarbeitung. Wenn er das Recht hat, die Vorbilder zu transformieren, warum sollte er nicht versuchen, ihnen gleichzukommen oder gar sie zu übertreffen, indem er ein Werk schafft, das – abhängig von ihnen und dennoch unähnlich – dem Vergleich standhält? Die Vollkommenheit der Klassiker kann einen lähmenden Effekt haben, aber sie kann auch den Wetteifer entfachen und durch die Kraft der Herausforderung zur Emanzipation des Schriftstellers beitragen. Du Bellay empfiehlt, sich die großen Autoren anzueignen, »sich in sie zu verwandeln, sie zu verschlucken und sie, nachdem man sie gut verdaut hat, in Blut und Nährstoff zu konvertieren.«¹⁹ Die richtige Lektüre assimiliert den fremden Körper, sie macht ihn zum Teil des eigenen Körpers. Sich den anderen einzuverleiben heißt zu einer Art höherem Sein zu gelangen.

Das Werk erfüllt sich, indem es sich verwandelt. Diese Poetik der Neubelebung betrifft nicht nur die Texte der Vergangenheit und jene von anderen, sondern auch die Texte, die man selbst schreibt. Ein Autor der Renaissance behandelt sein Werk gerne als offene Baustelle: Indem er seinen eigenen Text nachliest, setzt er ihn wieder in Gang und bearbeitet ihn. Von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen, sind keine vorbereitenden Manuskripte, Skizzen und andere Entwürfe erhalten. Aber auch wenn die ersten Etappen der Entstehung verschwunden sind, kann sich diese im Laufe der Ausgaben fortsetzen. Eine vereinfachende Gegenüberstellung weist dem Mittelalter die Mobilität und dem Zeitalter der Drucktechnik die Unveränderlichkeit von Texten zu. Das mittelalterliche Werk, übermittelt durch Kopisten oder Vortragende, ist ständigen Wandlungen unterworfen, während das gedruckte Buch, indem es den Produktionsprozess unterbricht, die Wandlungen zugunsten von Werken *ne varietur* unterbindet. Im 16. Jahrhundert neigt man jedoch dazu, mit den stabilisierenden Wirkungen der Drucktechnik strategisch umzugehen und in gewissem Maße die Mobilität des Manuskript-Zeitalters zu bewahren.

Aufseiten der Autoren ist an Ronsard zu denken, der sein Leben hindurch seine Gedichte mehrmals veröffentlicht und bei jeder neuen Ausgabe die Varianten vervielfacht, die ersten Fassungen verbessert, die Sammlungen neu strukturiert, seinen Stil vervollkommnet, als wolle er das Starre, das die Veröffentlichung zu fordern scheint, aushebeln.

Ein anderes, bekanntes, Beispiel ist Montaigne. Von einer Ausgabe der *Essais* zur nächsten verbessert er sich und verändert seinen Text, um eine revidierte und erweiterte Fassung zu liefern. Sein Buch ist ein Organismus in ständigem Wachstum, ein anpassungsfähiges System, das in jedem Stadium mit Hinzu-fügungen gefüttert wird, um einen neuen Gedanken, eine neue Erfahrung, die Frucht einer neuen Lektüre einzubauen, und zeigt so, im Gedeihen des Werkes, dass

alles im Fluss ist. So wie Montaigne in seinem Werk den grundlegend veränderten Text der Alten recycelt, so nimmt er sich seinen eigenen Text wieder vor, zieht ein als fertig betrachtetes Produkt aus der Sphäre der leblosen Gegenstände heraus, um es anschließend wieder in den aktiven Produktionskreislauf zu überführen.

Die Praxis der Drucker der damaligen Zeit ist weniger starr, weniger weit von den Variationen der handschriftlichen Tradition entfernt, als man vermutet; das ganze 16. Jahrhundert hindurch zielt das Druckhandwerk keineswegs auf die massenhafte Fabrikation uniformisierter Bücher, sondern zeigt eine überraschende Flexibilität. Die Neigung, in kleinen Auflagen zu veröffentlichen und, wenn es der Markt gestattet, die Zahl der Ausgaben zu erhöhen, fördert nicht nur die Varianten des Autors, sondern auch die Eingriffe von Korrektoren, Typografen, die sich die Freiheit herausnehmen, hier ein Wort, dort ein Satzzeichen oder das Seitenlayout zu ändern ... Die Instabilität des Buches geht aber noch weiter. Ein und derselbe Autor kann den Text bearbeiten und bis in dieselbe Ausgabe hinein ändern: Die Titelseite, das Datum sind gleich, aber es sind nicht notwendigerweise alle Exemplare identisch. Diese Unbeständigkeit in der Buchherstellung zwingt die Bibliografen zu unterscheiden zwischen einer *émission* – einer Untereinheit, in der alle Bände identisch sind, ja manchmal handelt es sich nur um ein einziges Exemplar – und einer *édition* – einem anscheinend uniformen Ganzen, in das sich aber Varianten haben einschleichen können. In der Produktionskette sind so viele Leser am Werk, dass sich der Text in jedem Moment ändern kann. Das 16. Jahrhundert billigt der Plastizität offenbar eine Gnadenfrist zu und der Widerstand gegen die mechanische Reproduktion eines starren Textes bleibt lebendig.

Heute, da die Allmacht des Gedruckten nachlässt, finden wir mit der Digitaltechnik die Varianz des Geschriebenen wieder. Die Textverarbeitung, die Veröffentlichung im Internet, die Plattformen kollektiver Kreativität verleihen dem Geschriebenen eine Anpassungsfähigkeit, von der die Gelehrten zu Beginn der Moderne nur träumen konnten. Die im Netz produzierten und gespeicherten Texte sind insofern virtuelle Gegenstände, als die Nutzer sie nach ihrem Gusto aktualisieren und manipulieren. Der Begriff des Werkes als etwas Wandelbares, das sich in seinem Werden erfüllt, führt das vormoderne und postmoderne Zeitalter in einem gemeinsamen Ideal von Plastizität zusammen, das der Aktion des Lesers einen großen Entfaltungsspielraum eröffnet.

Es sei noch auf eine weitere Nutzung von Büchern im 16. Jahrhundert hingewiesen, die zeigt, dass die Praktiken der digitalen Lektüre keineswegs so neu sind, wie man glaubt. Bekanntermaßen sah sich die Renaissance angesichts einer nie dagewesenen Überfülle von Wissen mit einem regelrechten *information overload* konfrontiert, mit dem man wohl oder übel umgehen musste.²⁰ Eine Lösung bestand darin, die Masse an Informationen in Auszügen, in gesammelten Fragmenten zu präsentieren – wenn man schon nicht die Gesamtheit eines *corpus* zur Verfügung stellen konnte, so sollte der Leser doch zumindest Zugang zu ausgewählten Stücken haben. Zahlreiche

Bücher des 16. Jahrhunderts sind Sammlungen von isolierten Stücken, Zusammenstellungen kurzer und beweglicher Einheiten, aus denen der Nutzer sich nach seinem Gusto bedienen kann. Nach Art der bereits erwähnten *Adagia* des Erasmus handelt es sich um Sammlungen von Zitaten und Redensarten, von gelehrten Fragmenten und Anekdoten, die dazu bestimmt sind, zu zirkulieren, um in neuen Kontexten wiederverwendet zu werden.

Diese Kompilationen wollen nicht von Anfang bis Ende gelesen werden. Der Leser bewegt sich frei in ihnen, er öffnet den Band, wo er will, er liest sich voran, blättert zurück, überspringt, er geht seinen Weg und wählt aus, was ihn interessiert, um seine eigene Montage zu schaffen. Im Unterschied zu einem linearen System, das einer (chrono-)logischen Aufeinanderfolge unterworfen ist, stellt sich diese Buchgattung als ein synoptischer Raum dar, dessen Teile alle gleichzeitig verfügbar sind. Dieser Typus eines Repertoires ist in der Renaissance nicht völlig neu, aber er tritt vermehrt auf, die Möglichkeiten der gedruckten Produktion und der Verbreitung nutzend, um den Gebildeten einen Schatz von Kenntnissen, eine Masse dokumentarischer Informationen zur Verfügung zu stellen, die zugleich handhabbar und ausbaufähig ist.

500 Jahre später nimmt der Internetnutzer die Herausforderung an und erprobt vergleichbare Lösungen. Auch er sieht sich einem Überfluss – oder einem Überschuss – an Informationen gegenüber, die um seine Aufmerksamkeit buhlen und Filter fordern. Und wie im 16. Jahrhundert nutzt er eine neue Technologie, um leicht zu einem Schatz von Kenntnissen zu kommen und diesen Reichtum zugleich in menschlich praktikable Proportionen zu bringen. Das Internet bietet eine phänomenale und völlig unverdauliche Menge an Informationen, es bietet aber auch Auswege an, um diesen Überfluss für sich zu verwerten und zu nutzen – Instrumente zur Auswahl, zur Orientierung, zur Filterung (wie früher die Indexe) und alle Arten von Verkürzungen und Kurzfassungen. Je maßloser die Informationsmasse, desto stärker die Neigung zur Mehrung kurzer Module: Auszüge, Zusammenfassungen, Kurzfassungen jeder Art. Wissensfragmente erscheinen auf dem Bildschirm, die der Internetnutzer freilegen, zusammenfügen und nach seinem Geschmack kombinieren kann. Wie die Humanisten einst in ihren zusammengestellten Sammlungen vermag er sich seinen eigenen Weg zu schaffen und durchläuft, von einem Hypertext zum anderen gehend, in aller Freiheit die verästelten Strukturen eines fragmentierten Wissens. Durch die vom Internet zusammengefügt und zerstückelten Architekturen knüpfen wir an eine lange Geschichte und an aktive, erfinderische Lesepraktiken an, die durch die Vorherrschaft der linearen Lektüre – das Paradigma der kontinuierlichen Erzählung – vorübergehend ins Abseits gestellt worden ist. Die Unbeständigkeit der im Netz verbreiteten Dokumente schärft unsere Sensibilität für die Beweglichkeit der Werke und macht uns auf ihre Verwandlungen aufmerksam, auf eine Flexibilität, die so lange gedauert hat und dauern wird, wie es Texte zu lesen gibt.

- 1 Der Autor dieser Zeilen ist Literaturwissenschaftler. Die Bücher und die Lektüre, die in diesem Beitrag Erwähnung finden, gehören im Wesentlichen zur Literatur, beschränken sich aber nicht darauf.
- 2 Umberto Eco, *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München 1987, S. 64.
- 3 Die Untersuchungen zur Geschichte der Lektüre haben sich in den letzten Jahrzehnten vervielfacht. Siehe vor allem die Arbeiten von Roger Chartier, z. B. ders., *Pratiques de la lecture*, Paris 1993.
- 4 Paul Valéry, »Au sujet d'Adonis«, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von Jean Hytier, 2 Bde., Bd. 1, Paris 1957 (Bibliothèque de la Pléiade, 127), S. 494.
- 5 Siehe Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, MA 1980.
- 6 Siehe Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser: pourquoi les études littéraires?*, Paris 2007; ders., *L'avenir des humanités. Economie de la connaissance ou cultures de l'interprétation?*, Paris 2010.
- 7 Ich nehme den Titel einer Untersuchung von Pier Cesare Bori auf, von dem ich im Wesentlichen den Stoff dieses Abschnitts entlehne: Pier Cesare Bori, *L'interprétation infinie. L'herméneutique chrétienne ancienne et ses transformations*, übers. von François Vial, Paris 1991.
- 8 Zit. ebd., S. 5.
- 9 *Buch der Weisheit*, 16,21. Ein Kommentar von Origenes hat diese Version des Exodus ausgeführt, siehe Kap. 16.
- 10 Michel de Montaigne, *Les Essais*, hg. von Pierre Villey, Paris 1965, S. 127, I.24: »Un suffisant lecteur découvre souvent ès écrits d'autrui des perfections autres que celles que l'auteur y a mises et aperçues, et y prête des sens et des visages plus riches«.

11 Ebd., S. 252, I.40: »Et eusse pris plus volontiers cette forme à publier mes verbes, si j'eusse eu à qui parler« (*Und ich hätte diese Form vorgezogen, um meine Gedanken zu veröffentlichen, wenn ich jemanden gehabt hätte, an den ich sie hätte adressieren können*).

12 Ebd., S. 1088, III.13: »La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui l'écoute«.

13 Erasmus von Rotterdam, »Herkulische Mühen«, in: ders., *Adagia*, Lateinisch/Deutsch, Ausw., hg. und übers. von Anton J. Gail, Stuttgart 1994, S. 157.

14 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, 2 Bde., Bd. 1: Arts du faire, Paris 1990 (Folio Essais, 146), S. 255.

15 Vincent Jouve, »Du miroir au mirage«, in: Catherine Mazauric, Marie-José Fourtanier und Gérard Langlade (Hg.), *Le texte du lecteur*, Brüssel 2011, S. 62.

16 Dante Alighieri, *Divina Commedia* [1307–1321], »Inferno«, 5. Gesang, Verse 115–138.

17 Jean-Jacques Rousseau, »Confessions«, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von Bernard Gagnebin u. a., 5 Bde., Bd. 1: Les Confessions. Autres textes autobiographiques, Paris 1962 (Bibliothèque de la Pléiade, 11).

18 Diese Fragen werden behandelt in: Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris 1997.

19 Joachim Du Bellay, *La Défense et illustration de la langue française*, Bd. 1, Paris 1549, Kap. 7; siehe auch die Webseite der Universität Tours: URL: http://xtf.bvh.univ-tours.fr/xtf/view?docId=tei/B751131015_X1888/B751131015_X1888_tei.xml;query=:brand=default [letzter Zugriff: 09.12.2014].

20 Siehe Ann Blair, *Too Much to Know: Managing Scholarly Information Before the Modern Age*, New Haven, CT 2010.

Spectateur, observateur, percepteur

Quelques mutations cinétiques du regard au xx^e siècle

Matthieu Poirier

À partir de 1976, Brian O'Doherty, dans son ouvrage *Inside the White Cube*, puis dans les pages de la revue *Artforum*, se penche sur les bouleversements les plus récents de la présentation des œuvres contemporaines¹. Il y examine ce standard de présentation, idéalement neutre et virginal – ledit *white cube* –, et sa propagation au sein des galeries et des musées, nourrissant une suspicion particulière à l'encontre d'un certain type d'œuvre qui, justement, se trouverait trop à son aise au sein de cet espace. Il pointe tout particulièrement les tableaux de la *colour field painting*, qui connaissent alors une forme de consécration. Mais un point spécifique de son analyse, consacré à la mutation du regard et au statut du spectateur à l'ère du cinétisme, a moins retenu l'attention. Brian O'Doherty intitule ainsi une section de son ouvrage «L'œil et le spectateur»; il y définit le second, le Spectateur, comme le pôle opposé et complémentaire de l'espace, cet espace qu'il décrit comme le «contexte de [l']activité» du premier. En cela, il s'inscrit dans la lignée directe de Leo Steinberg postulant que toutes les œuvres d'art et tous les cycles stylistiques se définissent par leur construction spécifique de l'idée de spectateur. Il entame ensuite un tour d'horizon des synonymes de ce personnage, fruit d'une longue observation autant que d'une projection fantasmagique: «Qui est ce Spectateur, aussi appelé le Regardeur, parfois appelé l'Observateur, occasionnellement le Percepteur (*Perceiver*)? [...] Il n'a pas de visage, il n'est qu'un dos la plupart du temps². » Son anonymat est utile: il permet plus facilement à quiconque de s'y projeter à sa guise. Son comportement tâtonnant et silencieux évoque le drôlatique Monsieur Hulot de Jacques Tati: «Il se penche et regarde attentivement, il est légèrement maladroit. Son attitude est interrogatrice, sa perplexité discrète³. » Ce personnage devrait son existence à l'apparition de l'art abstrait et à la fin de la représentation – comme si la disparition de la figuration humaine, dans l'œuvre, appelait une nouvelle présence *humaniste*. Avec la même ironie, Brian O'Doherty accorde même à ce «Spectateur» une dimension biblique: il appartiendrait à une nouvelle ère, certes, mais parce qu'il éprouve de la nostalgie envers sa précédente existence, il ne cesserait de revenir vers ce jardin édénique qu'est le tableau, dont le modernisme l'a banni: «Il – je suis certain que c'est plus un homme qu'une femme – est arrivé avec le modernisme, avec la disparition de la perspective. Il semble né du tableau et, tel un Adam perceptuel, est sans cesse ramené à le contempler⁴.» Brian O'Doherty suspecte son aliénation foncière: positionné au cœur physique du dispositif de l'art, ce spectateur est au fond privé de toute initiative et de toute intelligence réelle: