

Lektüre und Geltung
Herausgegeben von Dieter Grimm und Christoph König

Philologien

Theorie — Praxis — Geschichte

Herausgegeben von
Christoph König und Nikolaus Wegmann

Lektüre und Geltung

*Zur Verstehenspraxis
in der Rechtswissenschaft und
in der Literaturwissenschaft*

Herausgegeben von
Dieter Grimm und Christoph König



WALLSTEIN VERLAG

Redaktion: Elisabeth Flucher

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2020
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf,
unter Verwendung eines Faksimiles aus der Reinschrift der
›Klage der Ariadne‹ von Friedrich Nietzsche aus: Wolfram Groddeck,
Friedrich Nietzsche: ›Dionysos-Dithyramben‹, 1991, Bd. 1, Tafel 128,
sowie Ausschnitten aus dem Grundgesetz
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen

ISBN 978-3-8353-3828-9

Richtig rühmen –
Wer interpretiert mit welchem Recht?

*You can fool all the people some of the time and
some of the people all the time, but you cannot
fool all the people all the time.*

(Topos über die Möglichkeiten und Grenzen
des Täuschens)

Am 13.10.2016 hat das Nobelpreiskomitee Bob Dylan den Preis für Literatur verliehen. Doch der Preisträger hat sich nicht gemeldet. Kein Rückruf, selbst zwei Wochen nach der Verkünd(ig)ung. Dabei ist Dylan keineswegs abgetaucht. Der Preisträger tritt weiter vor Publikum auf, so wie seit Juni 1988, dem Beginn seiner *Never Ending Tour*.¹ Und doch ist er nicht erreichbar. Das alles irritiert umso mehr, als beide Seiten sich in Sachen Preisverleihung auskennen. So vergibt die Schwedische Akademie ihren Preis bekanntlich Jahr für Jahr, und für Bob Dylan ist dies nicht der erste Preis. Zudem gibt es für den Nobelpreis ein Protokoll. Hat das Komitee sein Urteil gefällt, wird zuerst der Preisträger informiert, auf dass der sich dann umgehend in den Medien zeigt, überwältigt von der Ehre, die man ihm und seiner Literatur erweist. Was geht da schief? Nach zwei Wochen kann das nicht mehr nur technische Panne oder simples Missverständnis sein.

I.

»The Meaning of Bob Dylan's Silence« – so der Titel eines Kommentars in der *New York Times*² – ist bereits Thema der Feuilletons. Man weiß jetzt, dass manche aus dem Preisgericht Dylan für »impolite and

1 Bob Dylan (geb. 1941) ist schon seit 1961 auf Tournee. Für vollständige Konzertlisten bis zum 7.2.2020 siehe: <http://www.bjorner.com/DSN00020%201961.htm>.

2 Autor des Artikels ist Adam Kirsch. Online vom 26.10.2016: <http://www.nytimes.com/2016/10/26/opinion/the-meaning-of-bob-dylans-silence.html>.

arrogant«³ halten, ja dass die gesamte Akademie »empört«⁴ sei. Vielleicht dreht sich auch alles um »poetic justice«, sei doch die amerikanische Literatur lange übergangen worden: »the Nobel committee acted as if American literature did not exist – and now an American is acting as if the Nobel committee doesn't exist.«⁵ Also nur ein Revanchefoul? Bloße Stimmungsmache? Das aber hieße sich endgültig im Klein-Klein zu verlieren.

Worum geht es dann? Zunächst ist festzuhalten, dass der Nobelpreis für Literatur auch nur eine weitere, wenngleich sehr prominente Form der Auszeichnung ist. Es handelt sich um einen Akt des Rühmens. ›Rühmen‹ scheint so anachronistisch wie ›Ruhm und Ehre‹. Doch der Abwehrreflex verdrängt, dass ohne Bewunderung Literatur als eine Sache von Rang zu verschwinden droht. Genau deswegen ist das Rühmen, prinzipiell mehr als Prominenz oder Reklame, die Leit-Operation der literarischen Kommunikation: Wer rühmt, hantiert nicht mit Verkaufszahlen oder Zielgruppen, sondern widmet sich ganz seinem Gegenstand, aufmerksam und urteilssicher. Das gilt auch für die interpretierende Lektüre als den eigentlichen Ort der ästhetischen Urteilskraft – so jedenfalls der Anspruch der akademischen Kunst- und Literaturkritik. Allerdings ist das Verhältnis zwischen Rühmen und Interpretieren keines der simplen Addition oder gar Gleichsetzung. Vielleicht kann man über das grundsätzliche Verhältnis zwischen beiden Operationen nur sagen, dass es gerade keine prästabilisierte Harmonie gibt. Interpretationen können den Ruhm der Literatur mehren, aber nicht minder wahrscheinlich ist die wechselseitige Nichtbeachtung oder eine Konkurrenz der jeweiligen Geltungsansprüche. Schließlich hat die kritisch-gelehrte Interpretation ihren primären Ort in Universität und Schule, während der Ruhm als Affirmation außerordentlicher Größe in Kultur und Kunst gesellschaftsweite Realität beansprucht.

II.

Kann man auch ›falsch‹ rühmen? Man kann einmal den Falschen rühmen. Dylan gilt allgemein schon sehr lange als ein *Großer*.⁶ Irrtum ist

3 Ebd.

4 Spiegel online vom 22. 10. 2016; <http://www.spiegel.de/panorama/leute/bobdylan-nobelakademiewirftmusikerrroganzvora1117832.html>.

5 Ebd.

6 Reuters, in der Überschrift zur breaking news vom 13. 10. 2016 in der Rubrik World News: »›Greatest living poet‹ Bob Dylan wins Nobel literature prize«. Online: <http://www.reuters.com/article/us-nobel-prize-literature-idUSKCN12D1A1>.

also nicht wirklich möglich. Per Wästberg, Mitglied der Nobelpreisjury, studierter Literaturkritiker (Diplom von der Universität Uppsala), vergibt die Maximalnote: »He is probably the greatest living poet.«⁷ Und Dylan selbst? Zwar hat er seinen Nobelpreis allenfalls nur indirekt kommentiert, aber er hat sich sehr wohl der Frage gestellt, wie und wie nicht zu rühmen sei. Anlass ist eine frühere Preisverleihung in Los Angeles. Statt einer launig-routinierten Ad-hoc-Danksagung für seinen *Grammy*-Preis 2015 spielt er die Rolle des Kritikers und hält eine vorbereitete Rede zur Sache und für das Publikum. Der *Rolling Stone* spricht von einer »epic acceptance speech«.⁸

Vor dem Hintergrund der Nobelpreisverleihung liest sich diese Rede wie der gesuchte Kommentar. Dylan spricht über eine Kritik, die (ihn) runtermacht, und wie sie darauf besteht, dass allein ihr monierendes Urteil richtig ist. Für ihn jedoch sind Kritiker samt und sonders Ignoranten, weil sie nicht wissen, worauf es beim Rühmen ankommt: »Critics have been giving me a hard time since Day One. Critics say I can't sing. I croak. Sound like a frog. [...] Critics say my voice is shot. That I have no voice.« Dylan weiter: »Mangling lyrics? Mangling a melody? Mangling a treasured song? [...] But I don't really think I do that. I just think critics say I do.«⁹ Kritiker können viel sagen, entscheidend ist, ob ihre Kategorien stimmen. Als ob das richtige Rühmen, so Dylan, von wohlartikulierten Versen, dem Gesetz der Werktreue oder von einer schönen Stimme abhinge. Dylan leiht sich für seinen Einspruch die Worte – und die Autorität eines *Großen* – von Sam Cooke, dem *King of Soul* der 50er und frühen 60er Jahre: »Sam Cooke said this when told he had a beautiful voice: He said, ›Well that's very kind of you, but voices ought not to be measured by how pretty they are. Instead they matter only if they convince you that they are telling the truth.‹ Think about that the next time you [inaudible].«¹⁰

Über die Qualität einer Stimme entscheidet nicht, ob sie schön ist, sondern ob sie wichtig ist, ob sie den Zuhörer überzeugen kann als eine Stimme, die die Wahrheit spricht. Das ist ein Maßstab, der für den gelehrt-akademischen Kritiker außerhalb seines Regelwerks liegt. Unter den Gedichten Dylans, so einer der Kritiker, die auf einer ästhetischen Kunstlehre als Maßstab für das richtige Rühmen beharren, »ist kaum

7 Ebd.

8 »Read Bob Dylan's Complete, Riveting MusiCares Speech. Dylan thanks his supporters, denounces his detractors in epic acceptance speech«. Online: <http://www.rollingstone.com/music/news/read-bob-dylans-complete-riveting-musicares-speech-20150209>.

9 Ebd.

10 Ebd.

eines, das als Gedicht höchsten künstlerischen Ansprüchen genügen würde. Kaum eines ist ästhetisch makellos«. ¹¹ Was der Kritiker zu sagen weiß, verkennt das Publikum als eigene Autorität. Für ihn ist es immer schon diskreditiert, weil es gar nicht fähig oder nicht willens ist, Dylan überhaupt noch zu kritisieren:

Das Publikum hat sich [...] fast rückhaltlos für alles geöffnet, was von ihm kam und kommt [...]. Dieser Haltung haben sich auch viele seiner Rezensenten angeschlossen, die weniger Kritiker sind und mehr Publikum sind, als sie ahnen. Sie zollen Dylan, was immer er vorlegt, ihr Lob wie einen fälligen Tribut. ¹²

Ein Publikum, das nur lobt, das durch seinen *unkritischen Beifall* akklamatorisch zustimmt, ist dieser Kritik verdächtig. Für sie ist ein angemessenes Urteil über die Qualität der Literatur allein das Resultat einer expliziten und darin aufwändigen Entscheidungsfindung. Kurz, das Publikum muss nach dieser Logik entweder selber zum Kritiker werden oder das begründende Urteil der Kritiker anerkennen und sich ihm anschließen. Für Bob Dylan aber ist genau das die Frage aller Fragen: Wer hat beim Rühmen das Sagen? Die Jurys aus akademisch ausgebildeten Kritikern oder das Publikum und sein Sinn für die wirklichen Qualitäten einer Stimme?

III.

Wer oder was ist aber nun das Publikum? Greifbar wird es in seiner schieren Größe. Im Kontrast zur prinzipiell kleinen Zahl der Kritiker steht das Publikum für die vielen Leser (oder Zuhörer), potentiell sogar die gesamte, nicht-professionelle Leserschaft. Die empirische Soziologie spezifiziert dieses Publikum nach sozialen Schichten, Alterskohorten oder Geschlechterverteilung und misst seine Aktivität in Quoten, Klicks oder Verkaufszahlen. In der Literaturwissenschaft dagegen, zumindest seit Friedrich Schlegel, ist das Publikum keineswegs ein schon immer gegebenes Objekt, sondern ein *disziplinäres Problem*, also nichts für Statistiker oder Marketingexperten. Das Publikum muss entgegen seiner konkreten Gegenständlichkeit erst noch begrifflich gefasst werden:

¹¹ Dieter Lamping, Bob Dylan. Mutmaßungen über eine Maske, in: Literaturkritik.de. Nr. 6, Juni 2016 http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=22101&ausgabe=201606).

¹² Ebd.

»Mancher redet so vom Publikum, als ob es jemand wäre, mit dem er auf der Leipziger Messe im Hotel de Saxe zu Mittag gespeist hätte. Wer ist dieses Publikum? – Publikum ist gar keine Sache, sondern ein Gedanke, ein Postulat, wie Kirche.«¹³

Schlegels Plädoyer für ein *abstraktes* Verständnis des Publikums ist für die Zeit um 1800, vielleicht auch jetzt noch, eine Randposition. Ungleich erfolgreicher ist dagegen, was in Sulzers monumentaler ›Allgemeiner Theorie der Schönen Künste‹ steht. Selbstredend sind von den mehr als 900 Artikeln die meisten nur noch von historischem Interesse.¹⁴ Auch gibt es, trotz des Großformats, keinen eigenen Artikel »Publikum«. Man findet jedoch etwas zum Thema im Eintrag »Kunstwörter«.

Sulzers Artikel beginnt mit einer Beobachtung. Wenn die Kritiker über Kunst reden, dann gebrauchen sie dabei »viele Wörter, die im gemeinen Leben [...] sonst nicht [...] vorkommen, und deswegen Kunstwörter genannt werden.«¹⁵ Davon ausgehend, unterscheidet Sulzer zwischen »Kunstrichter« und »gemeine[m] Leser«: Der Kunstrichter, heißt es in der Sulzer'schen Spezial-Enzyklopädie unmissverständlich, ist der eigentliche Richter über alles, was zur Vollkommenheit eines Kunstwerks gehört.¹⁶ Er fällt die Urteile. Der gemeine Leser ist vor allem dadurch definiert, dass er *gerade kein Kunstrichter* ist: Er kennt die Fachwörter und Fachbegriffe nicht, und also kann er im Unterschied zum Kunstrichter bloß lesen, nicht aber die Qualität des Gelesenen auch beurteilen. Der gemeine Leser steht als ein Singular, der stets den Plural meint, für ein Lesepublikum, das noch nicht gelernt hat, einen Text als grundsätzlich *schwierige Kunstform* zu erkennen.¹⁷ Das hat ihm der

13 Friedrich Schlegel, Kritische Fragmente [Lyceums-Fragmente], in: ders., Charakteristiken und Kritiken I, Bd. 2 der Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. v. Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1967, S. 147–163, hier S. 150, Nr. 35.

14 Johann Georg Sulzer, Art. »Kunstwörter«, in: ders., Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Neue verm. 2. Aufl. Bd. 3. Leipzig 1793, S. 107–108. Bis Anfang des 19. Jhs. war Sulzers mehrbändige Enzyklopädie kanonisches Wissen in den Bereichen Literatur, Rhetorik, bildende Künste, Architektur, Tanz, Musik und Schauspielkunst.

15 Ebd., S. 107.

16 Ebd.

17 Formulierung angeregt durch Arno Schmidts Bemerkungen über die Leserschaft von Johann Gottfried Schnabels bzw. Ludwig Tiecks ›Insel Felsenburg‹. Arno Schmidt, »Der Zufluchtsort des bedrängten Untertans. Die Neuausgabe der ›Wunderlichen Fata einiger Seefahrer‹«. In: Die Zeit, 5. 2. 1960 (<http://www.zeit.de/1960/06/der-zufluchtsort-des-bedraengten-untertans/komplett-ansicht>).

Kunstrichter in seinem akademischen Wissen über Ästhetik, Hermeneutik oder Kunstgeschichte grundsätzlich voraus.

Ist folglich auch die Kunst nur etwas für Kenner? Das darf nicht sein, sind doch, wie es nicht nur bei Sulzer heißt, die »Künste [...] für alle Menschen«. Soll das mehr als nur eine wohlfeile Rede sein, müssen die Kritiker in dieser Situation, wie Sulzer nachträgt, didaktisch werden, um »als Lehrer« allen Menschen die »Werke der Kunst [...] bekannt zu machen.« Leicht gesagt. Denn das Wissen von den Werken der Kunst ist ein Wissen von den »Vollkommenheiten und Mängeln« der Kunstwerke. Ein qualifizierter Leser muss demnach zwischen richtig und falsch unterscheiden können – und dafür braucht es die Fachsprache des Kritikers. Doch die greift hier nicht, so Sulzer im Klartext, »weil der gemeine Leser sie nicht versteht.«¹⁸

Wie misslich ist das überhaupt? Muss denn der gemeine Leser die Sprache des Kritikers unbedingt verstehen? Sulzers Antwort ist ein Gedankenexperiment. Er versetzt sich in den simplen Leser, um herauszufinden, wie es ist, wenn man keine Begriffe hat:

»Der gemeine Mann, der ein Gebäude betrachtet, sieht an demselben gerade die Theile, die dem Kenner der Baukunst in die Augen fallen. Aber alles, was er sieht, fließt in dem Kopfe des Unwissenden in einen unförmlichen Klumpen zusammen: Er kann nichts davon beschreiben und also auch nichts beurteilen.«¹⁹ Der Unterschied könnte nicht größer sein. Wo der Kritiker »Baukunst« sieht, steht der Laie nur vor einem »unförmlichen Klumpen« – und ist so vollkommen unfähig, Großes von Belanglosem zu unterscheiden.

Das klare Ergebnis bringt Sulzer in argumentative Not, aus der ihn ein arg simples Manöver retten soll. Zwar versteht der gemeine Leser die Sprache der Kritiker nicht, und ohne Begriffe ist alles nichts. Aber das ist nur der aktuelle Stand der Dinge. Die Begriffe werden doch noch zum gemeinen Leser finden, nur eben nicht sofort, sondern nach und nach, also erst in der Zukunft: »Es wäre demnach zur Ausbreitung der Kenntniß der Kunst allerdings sehr gut, daß die Kunstwörter allmählig [...] in die gemeine Sprache übergetragen würden.«²⁰ Sulzer weiß auch schon, wie das gelingen wird – nämlich mit Hilfe seines eigenen Nachschlagewerks: »Und der würde gewiß ein nützliches Werk thun, der ein Wörterbuch aller zu den schönen Künsten gehörigen Wörter, mit richtiger Bestimmung ihrer Bedeutung herausgäbe.«²¹

18 Sulzer, Art. »Kunstwörter« (Anm. 14), S. 108.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Ebd.

Friedrich Schlegel hat im Abstand von gut 20 Jahren Sulzers didaktisches Langzeitprogramm für ein *literaturkritisch* lesendes Publikum vernichtend kommentiert. Das wohlmeinende Projekt ist nicht nur naiv und hypertroph. Es verstärkt, was es beheben sollte. Die Differenz zwischen Kritiker und Publikum wird vollends zur Kluft, getrieben von Ressentiments und Frustration:

»Leute die Bücher schreiben, und sich dann einbilden, ihre Leser wären das Publikum, und sie müßten das Publikum bilden: diese kommen sehr bald dahin, ihr sogenanntes Publikum nicht bloß zu verachten, sondern zu hassen; welches zu gar nichts führen kann.«²²

Dass dieses nicht-gebildete Publikum vielleicht einen anderen, einen *eigenen Zugang* zur Welt der Kunst und der Literatur haben könnte, ist Sulzer, und sehr vielen nach ihm, keinen Gedanken wert. Der gemeine Leser, den der Kritiker sich nach dem eigenen Bild modelliert und so immer schon zu kennen glaubt, ist der blinde Fleck einer advokatorischen Lese-poetik.

IV.

Eine Alternative zu Sulzers Modell ist mindestens einmal formuliert worden, und das fast zeitgleich in England von Samuel Johnson. Auch für ihn ist der gemeine Leser bzw. der »common reader« die Schlüsselfigur (zur Bestimmung) des Publikums. Nachzulesen ist das in Johnsons Essay über Thomas Gray, den gefeierten Autor der ›Elegy Written in a Country Churchyard‹ von 1751. Der Text über das Leben Thomas Grays ist als Teil von Johnsons Serien-Schrift: ›Lives of the Most Eminent English Poets‹ (1779–81) erschienen, einer Darstellung englischer Autoren anhand ihrer Biografien und ihres jeweiligen Ranges.²³ Johnson ist also bereits mit dem Genre seiner Schrift an der Frage interessiert, welcher Autor aufgrund welcher Verdienste zu schätzen ist. Johnson, einer der glänzendsten Literaten Englands, deshalb auch Dr. Johnson genannt, sieht in Thomas Gray einen der ganz Großen, weithin berühmt insbesondere wegen seiner ›Elegy‹. Doch nicht wer, sondern *wie* hier gerühmt wird, ist wichtig. Es ist gerade nicht der Literaturkritiker, der als Fachmann den Autor lobt. Vielmehr schließt sich Johnson ausdrücklich einem bereits vor seiner Evalua-

22 Schlegel, Lyceums-Fragmente (Anm. 13), S. 155 f., Nr. 70.

23 Samuel Johnson, The Life of Gray, zitiert nach der Ausgabe von Jack Lynch, From ›The Lives of the Poets‹, hg. von G.B. Hill, 3 Bd., Oxford 1905. Online: <https://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Texts/gray.html>.

tion geltenden Urteil an. Dieses Urteil ist nicht das eines anderen Kollegen oder mäzenatischen Förderers, sondern das Urteil des Publikums, hier als *common reader* adressiert: »I rejoice to concur with the common reader; for by the common sense of readers, uncorrupted by literary prejudices, after all the refinements of subtilty and the dogmatism of learning, must be finally decided all claim to poetical honours.«²⁴ Nicht genug, dass Johnson in diesem Fall sich dem Publikum anschließt. Sein zustimmendes Lob endet mit der überraschenden Pointe, dass in Fragen der literarischen Auszeichnung der *common reader* bestimmen soll. Allein der gemeine Leser ist nicht korrumpiert durch literarische Vorurteile, übertriebene Subtilitäten oder den Dünkel einer höheren Bildung. Im Kontrast zur akademischen Gelehrsamkeit der Kritiker ist der gemeine Leser ein *Simplexius*, und als solcher hat sein Urteil die größte Autorität. Das überrascht, schließlich ist Johnson selber Literaturkritiker durch und durch. Vielleicht folgt er hier der zeitgenössischen gelehrten Kritik an der Gelehrsamkeit. Möglicherweise ist seine Reverenz an den Common Sense des Publikums auch das Eingeständnis, dass er ein einmal existierendes allgemeines Werturteil kaum noch revidieren kann.

Ganz am Ende dieses ohnehin letzten Absatzes in Johnsons Text zu Gray scheint noch ein weiteres Argument auf. Es ist die Pointe in der Pointe. Johnson formuliert hier – wie nebenbei – eine Maxime für ein Rühmen, das gar nicht fehlgehen kann. Zunächst spricht er explizit über Grays besten Text: »The *Church-yard* abounds with images which find a mirrour in every mind, and with sentiments to which every bosom returns an echo.«²⁵ Es handelt sich demnach um einen Text, der als Mitteilung funktioniert, der jedem Leser etwas sagt, und dem jeder antwortet. Niemand ist ausgeschlossen, alle fühlen sich angesprochen – und genau das macht Grays Text groß. Johnson schließt die Passage ab mit einem letzten Satz, der zugleich das Kapitel zu Gray beendet und so als letztes Wort auch das Fazit zieht. »Had Gray written often thus it had been vain to blame, and useless to praise him.«²⁶ Jetzt folgt Johnson nicht mehr nur dem Publikum. Er lobt nun seinerseits, als Kritiker, mit einem Wertungstopos, der nicht mehr zu überbieten ist: Gray ist in seiner ›Elegy‹ so gut, dass man gar nicht mehr loben muss, ja sinnvoller Weise gar nicht mehr loben kann, weil es angesichts einer derart absoluten Ausnahmequalität »eitel« und »nutzlos« sei, überhaupt noch nach Lob und Tadel urteilen zu wollen. In diesem Ausnahmefall braucht es weder Kunstwörter noch Kunstkritiker, Kunstrichter oder

24 Ebd.

25 Ebd.

26 Ebd.

Kritikerpäpste, keine fein bemessenen Ranglisten und keine tiefschürfenden Erklärungen. Dem Publikum, hier explizit als die gesamte, jetzt auch Johnson als Kritiker mit-einschließende Leserschaft gefasst, ist wirkliche Größe unmittelbar und sofort evident. Wahre Größe braucht keinen akademischen Rechtfertigungs- oder Begründungsapparat. Er würde doch nur *falsch rühmen*.

V.

Es ist leicht, für das Publikum Partei zu ergreifen. Schließlich ist ohne Leser alles nichts. Ohne den gemeinen Leser bleibt die Literatur im geschlossenen Kreislauf: Germanisten schreiben Literatur für Germanisten. Und Germanisten lesen gerne so, als wären die Themen und Probleme ihrer Disziplin auch die Themen und Probleme ihres ersten Gegenstands. Als Polemik ist das überzeugend, jedenfalls bis die Frage auftaucht, *wie* dieses Publikum aus Nicht-Experten überhaupt liest. Jede Antwort steht vor dem Problem der fehlenden Quellen und Zeugnisse. Was kann man über diese Lektüre wissen, wenn das Publikum des gemeinen Lesers keinen Schleiermacher oder Derrida studiert, kein Interesse hat, sich über die eigene Lesepraxis auszulassen? Selbst Feldforschung, so Roland Barthes auf einer Linie mit Friedrich Schlegel, ist nicht die Lösung: »Wie dringt man in das Publikum ein? Genau weiß man es nicht [...] es sind immer Einzelne [...] und so wird es sehr schwierig, selber zu dem unbestimmt soziologischen Phänomen Zugang zu bekommen.«²⁷

Carl Schmitt, der einmal Philologe werden wollte, aber Jurist wurde,²⁸ hat in einem kurzen Aufsatz versucht, die tatsächliche Popularität der Literatur zu analysieren. Der Text ist von 1912, sein Titel »Don Quijote und das Publikum« ist bereits ein Hinweis, wie Schmitt hier vorgeht: Nur Don Quijote ist als »mythologische Figur«²⁹ wichtig, nicht sein Autor Cervantes. Auch ist nicht das spezielle Publikum des Don Quijote gemeint. Das Publikum ist für Schmitt vielmehr eine von den gelehrten Kennern und ihren Interpretationen *geschiedene* Instanz. Dieses allgemeine Publikum interpretiert nicht.

27 Roland Barthes, Schreiben als Verausgabung für nichts. Ein Gespräch mit Jacques Chancel, in: Freibeuter 6 (1980), S. 214, hier S. 3 f.

28 »Ich habe vor, Philologie zu studieren.« Carl Schmitt, Schlusssatz des undatierten Gesuchs um Zulassung zur Reifeprüfung, 1907, zitiert nach Piet Tommissen, Bausteine zu einer wissenschaftlichen Biographie, in: Helmut Quaritsch (Hg.), Complexio Oppositorum. Über Carl Schmitt, Berlin 1988, S. 71-100, hier S. 73.

29 Carl Schmitt, Don Quijote, in: Die Rheinlande, 22 (1912), S. 348-350

Was es stattdessen gibt, so Schmitts Setzung, ist die »landläufige Auffassung des Don Quijote« – und sie ist eine eigene Form der Rezeption, die »in ihrer geschichtlichen Entstehung und Entwicklung nichts mit den zahllosen Interpretationen von Cervantes' Roman zu tun [hat]«. ³⁰ Entscheidend für Schmitt ist die *Geltungsstärke* dieser »landläufigen Auffassung« im Unterschied zur bloßen Interpretation. Diese Gültigkeit heißt nicht, dass das Publikum hier zum Volk oder zur Nation wird. Es ist vielmehr ein spezieller Zugang zur Figur des Don Quijote, der hier den Unterschied macht: Die »Auffassung des Publikums [...] knüpft [...] nur an wirkungsvolle Situationen an, um dann nach eigenen Gesetzen weiter zu wachsen.« ³¹ Das Publikum liest demnach gerade nicht ein ganzes (Kunst-)Werk, sondern einzelne Episoden. Die Geschichte von einem Ritter, der als sonderbarer Narr gegen Windmühlen losreitet, ist schon sehr lange ein Topos im kollektiven Gedächtnis. ³² Bleibt noch zu fragen, was eine »wirkungsvolle« Situation ausmacht. Man denkt sofort an den besonderen Unterhaltungswert von drastischer Komik oder Liebesgeschichten. Das allein ist es nicht. Vielmehr gibt das Publikum, so Schmitt, dem ›Don Quijote‹ auch eine »Deutung«, ³³ und zwar ganz ohne elaborierte Reflexion. Diese Deutung ist vielmehr ein »intuitives Bestimmen des Spezifischen«. ³⁴ Schmitt, ohne methodische Skrupel, weiß auch, was das ist. Es handelt sich nicht um eine Idee oder Philosophie, sondern um eine *körperliche Reaktion* des kollektiven Lesers, ein Affekt, der sich wieder und wieder einstellt und damit bis heute andauert: Das Publikum bleibt seinem Helden gegenüber mit größter Selbstverständlichkeit »auf dem Boden des normalen Menschenverstandes«, um »davon aus den armen Hidalgo und verrückten Phantasien laut zu verlachen.« ³⁵ Ob man – der gemeine Leser? Schmitt? – auch genau weiß, worüber man lacht, bleibt hier offen. Unstreitig für Schmitt ist jedoch, dass das Lachen die richtige Rezeption ist. Der »gelehrte Mensch«, und das ist für ihn der Umkehrbeweis, »kann nicht mehr so darüber lachen, wie das Publikum.« ³⁶

³⁰ Schmitt (Anm. 29), S. 348.

³¹ Ebd.

³² Das bestätigt schon die Druckgeschichte des Don-Quijote Romans. Bereits 1621, nur 6 Jahre nach Erscheinen, wurde ›Don Quijote‹ ins Deutsche übersetzt (gedruckt erst 1648). Es dauerte aber bis zu Tiecks Übersetzung von 1799–1801, ehe es eine vollständige Übersetzung des Romans gab. Bis dahin zirkulierte ›Don Quijote‹ als Historia, als illustrierte Erzählungen einzelner Situationen.

³³ Schmitt (Anm. 29), S. 349.

³⁴ Ebd.

³⁵ Schmitt (Anm. 29), S. 348.

³⁶ Schmitt (Anm. 29), S. 349.

Das Publikum, so Schmitts Fazit, »hat die richtige Deutung [...] ein für allemal gefunden.«³⁷ Der langlebige Ruhm des ›Don Quijote‹ wird in Schmitts Lob auf Cervantes' Roman zum Beleg für die *Überlegenheit* des Publikums. Das Publikum entscheidet, nicht der Kritiker.³⁸

VI.

Zurück zur Fallgeschichte. Dylans Ruhm ist *offensichtlich*, aber wie er zu ihm gekommen ist, bleibt – jenseits einer auf Preisen und Verkaufszahlen gegründeten Reputation – eine schwierige Frage. Und doch muss die Antwort, wenn es sich um wirkliche Größe handelt, auch eine *einfache* Antwort sein. Nur dann kann sie auch den ›gemeinen‹ Leser oder Zuhörer überzeugen. Dass Großes in der Kunst sich wie eine Offenbarung zeigt, scheinbar vom Himmel fällt und schon allein deswegen eine überirdische Präsenz ausstrahlt, der das Publikum erliegen muss, widerspricht diesem Einfachheitspostulat. Daran gemessen ist theologisches Denken zu voraussetzungsreich. Das Folgende will keine letzte Antwort geben, und erst recht keine angeblich stringente Ableitung bieten, die literarische Größe auf Zahlen und Statistiken, auf soziologisch bestimmte Wertzuschreibungen, künstlerische Vollkommenheit, moralische Lehren oder politische Positionen reduziert. Es soll nur eine Geschichte weitererzählt werden, eine Geschichte, die als Quelle bestätigt ist und die dem Genre nach eine *Dylan-Anekdote* ist. Sie – und nicht eine methodische Orthodoxie – verbürgt Dylans Ruhm.

Die Hauptpersonen in dieser kleinen Erzählung sind Bob Dylan und Leonard Cohen, Schauplatz ist ein Pariser Café zu Beginn der 80er Jahre. Cohen war am Abend zuvor in Dylans Konzert; er war eigens dafür nach Paris gekommen. Jetzt, im Café, reden die beiden über ihre aktuellen Arbeiten. Dylan interessiert sich voller Bewunderung besonders für Cohens ›Hallelujah‹ (1984): »He asked Cohen how long it took him to write. ›Two years‹ Cohen lied. Actually, *Hallelujah* had taken him five years. He drafted dozens of verses and then it was years more before he settled on a final version.« Cohen stellt die Gegenfrage, ihm gefällt besonders ›I and I‹ (1983). »›How long did it take you to write that?‹ ›About fifteen minutes‹, Dylan said.«³⁹ Fünf Jahre versus 15 Mi-

37 Ebd.

38 Das Osloer Nobelinstitut hat im Mai 2002 eine Abstimmung organisiert, nach der ›Don Quijote‹ von 100 bekannten Autoren als das »beste Buch der Welt« ausgezeichnet wurde.

39 Alle Zitate aus David Remnick, Leonard Cohen Makes It Darker, in: The New Yorker, 16.10.2016. Online: <http://www.newyorker.com/magazine/>

nuten, das ist ein Unterschied, der in seiner schieren Gegensätzlichkeit fasziniert. Wofür Cohen, doch selbst ein Großer, Jahre braucht, das kann Dylan in Minutenschnelle. Unfassbar, eigentlich, aber in dieser extremen Unwahrscheinlichkeit wird klar, wer von den beiden Großen der noch *Größere* ist. Zahlen sind immer konkret, sachlich und genau, eben weil es Zahlen sind. Gerade weil der Zahlenunterschied simplifiziert und reduziert, ist er, als rhetorisches Mittel gelesen, evident. Er braucht weder kreativitätstheoretische Exkurse noch eine komplizierte Autorpoetik. Man versteht auch so; eine Geschichte zum Weitererzählen. Als *Zwiesgespräch* unter Großen wie als Dylan-Anekdote ist sie eine besonders erfolgreiche Form des Rühmens. Nichts ist erfunden, alles ist nah am wirklichen Leben der Heroen. Das kommt beim Publikum an.

VII.

Dylans Schweigen ist irritierend. Er hat den Preis weder angenommen noch abgelehnt. Abgelehnt hat damals, 1964, Jean Paul Sartre – und er tat das mit einer ausführlichen, an die Akademie gerichteten Erklärung. Zwar hat er den Preis abgelehnt, aber die Autorität der Preisrichter letztlich bestätigt, weil er sich bei ihnen gerechtfertigt hat. Dylan hat erst einmal gar nichts gesagt. Einen Eintrag auf seiner Webseite, der immerhin bestätigt hatte, dass der Preis an ihn gegangen ist, hat man wieder gelöscht. Was ist das Kalkül dieses absichtsvollen Nicht-Verhaltens? Vielleicht ist es die Frage nach den *Autoritätsverhältnissen*, die alles motiviert. Für die Jury ist die Wahl Dylans zum weltbesten Poeten eine Entscheidung der Literaturkritik. Sie weiß dank ihrer spezialisierten Ausbildung am besten, wie eine Entscheidung prozessiert werden muss, damit sie am Ende als ein gerechtes Urteil anerkannt wird – und es so vermeidet, dass sie sich in ihrer Entscheidung von den gerade kursierenden Wertpräferenzen der Gesellschaft abhängig macht. Doch wo bleibt das Publikum? Selbstredend weiß die Kritik, dass es den gemeinen Leser gibt. Doch das heißt nicht viel. Der gemeine Leser wird heute auch gern als der »liebe Leser« adressiert, und das ist dann mehr ein *betreuter* Leser als ein Leser, der für sich selbst sprechen kann. Wo also hat der gemeine Leser seinen Platz im kunstrichterlichen Verfahren der Akademie?

2016/10/17/leonard-cohen-makes-it-darker. Cohen und Dylan waren befreundet; Remnick war sowohl mit Dylan als auch Cohen so gut bekannt, dass er für die Recherche zu diesem sehr ausführlichen Artikel beiden Fragen stellte – und sich so von beiden aus erster Hand informieren ließ.

Vielleicht hilft hier ein Vergleich mit den Autoritätsverhältnissen vor Gericht und den formal-juristischen Entscheidungs- und Urteilsverfahren. Die Justiz ist gerecht, weil sie alle Fälle nach einem genau festgelegten Regelwerk behandelt. Es gibt ein von der Justiz gesetztes Verfahren, das unbedingt regelkonform vollzogen werden muss, andernfalls wird das Urteil angefochten und, wenn nötig, revidiert. Allerdings gibt es in der Justiz auch den Fall, dass das Verfahren korrekt war, das daraus resultierende Urteil aber nicht richtig ist, weil es nicht *gerecht* ist. Das richtige Urteil als bloß korrektes Urteil ist dem eigentlichen Wert einer zu verhandelnden Sache nicht angemessen. Und weil das so ist, entsteht neben dem formaljuristischen Verfahren ein zweiter, wenn auch *unbestimmter* Rechtsanspruch der Billigkeit.⁴⁰ Seinen Sinn hat das Rechtsprinzip der Billigkeit als Ausgleich zu den unvermeidlichen Schwächen einer allein nach formalen Verfahrensregeln operierenden Gerichtsbarkeit.

Könnte man diese Konstruktion nicht auf das Verhältnis von Literaturkritik und gemeinem Leser übertragen? Lässt man sich auf dieses Gedankenexperiment einmal ein, wäre der gemeine Leser das *Ausgleichsprinzip* im Reich der wertenden literarischen Kommunikation. Literaturkritiker können als Kritiker gar nicht anders, als Dylans Stimme, seine Lyrik, seine Artikulation zu bemängeln und als fehlerhaft zu beurteilen. Aber es wird dem Wert der Sache, der hier verhandelt wird, nicht gerecht. Das weiß der gemeine Leser, in Dylans Fall, der gemeine Zuhörer. Er nimmt das Urteil der Kritik nicht an, er fügt sich nicht ihrem Autoritätsanspruch, weil für ihn die eigene Anteilnahme an Dylans Songs den Ausschlag gibt. Der gemeine Leser, so ließe sich zusammenfassen, beugt sich nicht nur nicht der Autorität der Kritik. Er folgt auch einer anderen Autorität. Sie ist für ihn ungleich überzeugender, weil sie als *Liebe zur Sache* mehr über die Wahrheit der Literatur weiß, als die Literaturkritik jemals wissen wird.

Aus der Sicht der Literaturwissenschaft ist das kein Plädoyer für den ›underdog‹, den sympathischen Fan der Literatur (etc.) und so Teil einer wohlfeilen Kritikerschelte. Kritik und Publikum sind vielmehr zwei Instanzen der Autorität. Wie ihr jeweiliges Verhältnis aussieht, ob Übereinstimmung, Differenzen oder wechselseitige Nichtbeachtung dominieren, entscheidet sich in der literarischen Kommunikation immer wieder neu und anders.

40 Erhellend dazu Harun Maye, Die Paradoxie der Billigkeit in Recht und Hermeneutik, in: Cornelia Vismann und Thomas Weitin (Hg.), Urteilen/Entscheiden, München 2006, S. 56–71.

Abspann

Am 28. Oktober 2016 hat Bob Dylan endlich den Nobelpreis angenommen. »Bob Dylan plans to pick up his Nobel prize for literature in Stockholm in December, according to an interview [...] in which he finally breaks his silence on the award, calling it »amazing, incredible.«⁴¹ War das auch das Ende der Irritationen? Das hieße den Preisträger unterschätzen: »Dylan, true to form, has played the whole Nobel thing mysteriously, maybe maddeningly, cool.«⁴² »Cool« wie in (not) »to lose (one's) cool«, übersetzt und ausbuchstabiert: Selbst noch den größten Turbulenzen soll man mit Nichtbeachtung begegnen und sich so gegenüber allen Zumutungen als überlegen zeigen. Genau dieser Verhaltenslehre folgt auch die Strategie, mit der sich Dylan der Nobelpreisakademie als Bastion der literarischen Hochkultur erwehrt.⁴³

So wird laut Protokoll der Akademie jeder neue Preisträger öffentlich gefragt, ob er zur Preisverleihung nach Stockholm kommen wird. Das ist ein Ritual, denn Anwesenheit ist eigentlich Pflicht. Doch Dylan formuliert seine Zusage in der für sein Verhältnis zum Nobelpreis typischen Doppelrede, weil sie zugleich eine Absage ist: »Asked if he would attend the Nobel prize winners' banquet in Stockholm on December 10, Dylan said: »Absolutely. If it's at all possible.«⁴⁴ Ja, unbedingt, wenn es überhaupt geht.

Dylan kommt dann doch nicht; schon länger zugesagte Verpflichtungen (»pre-existing commitments«)⁴⁵ machten es ihm unmöglich. Doch was sind das für Pflichten, die ihn zwingen, das Ehrenbankett für Nobelpreisträger auszuschlagen? Eine Geburtstagsfeier? Polemik gegen das Decorum der Nobelpreisstiftung? Das verkennt jedoch die

41 Online: <https://www.ndtv.com/world-news/bob-dylan-plans-to-accept-amazing-nobel-in-stockholm-report-1586364>.

42 Alexandra Schwartz, The Rambling Glory of Bob Dylan's Nobel Speech, in: The New Yorker, 6. Juni 2017, online: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-rambling-glory-of-bob-dylans-nobel-speech>.

43 Zum Nobelpreis als nur scheinbar freundliche Übernahme des Pop durch die Hochkultur: »In Wirklichkeit hat am Donnerstag eine [...] Institution einer kanonisierten und selbstgewissen Kunstform sich dazu herabgelassen, einer viel jüngeren Kunstform eine Auszeichnung aufzuzwingen, die das überhaupt nicht nötig hat.« Tobias Rütther, Falscher Preis für den Richtigen, in: FAZ vom 17. 10. 2016. Online: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/literaturnobelpreis-2016-fuer-bob-dylan-ist-falsche-entscheidung-14482992.html>.

44 AFP, London, 29. 10. 2016. Online: <http://english.alarabiya.net/en/variety/2016/10/29/Dylan-plans-to-accept-amazing-Nobel-in-Stockholm.html>.

45 Ben Sisario, Bob Dylan Will Not Attend Nobel Ceremony, in: New York Times, 16. 11. 2016. Online: http://www.nytimes.com/2016/11/17/books/bob-dylan-not-attending-nobel-prize-ceremony-stockholm.html?_r=0.

Situation: Dylan kommt nicht, kann nicht kommen, weil seine Tournee vorgeht. Die *niemals endende*, weil schon seit dem 7. Juni 1988 und damit bereits 28 Jahre andauernde Tournee hat Vorrang – und so ist Dylan auch erst dann nach Stockholm gekommen, als er mit seiner Band ohnehin in Stockholm gastierte.

Die Übergabe der Nobelpreismedaille und Urkunde fand zwischen zwei Konzerten statt, »during a small gathering at a hotel next to the conference center where Dylan was performing a concert later that night«. Anwesend waren nur einige »academy members and a member of Dylan's staff«, so der Bericht von Klas Ostergren, einem Mitglied des Preiskomitees.⁴⁶ »The [...] intimate event was in line with the singer's wishes.«⁴⁷ Dass seine Tournee – und nicht der Nobelpreis der Akademie – das primäre Ereignis ist, sagt Dylan an keiner Stelle. Er *demonstriert* es vielmehr als simple Selbstverständlichkeit. Vorrang hat das, was einfach wichtig ist. Wichtig nicht für Dylan als Person, als globaler Star oder als ein Nobelpreisträger für Literatur, sondern für den Musiker, Sänger, Poeten und Bandleader, der beim Publikum in der Pflicht steht.

Für eine Tournee gibt es aber keinen Nobelpreis. Auch wenn die Literaturkritik den Werkbegriff nicht mehr dogmatisch eng verstehen will. Aber eine Tournee als Werk? Wo bleibt da der Autor? Richtig ist, dass Dylan über dieses *ongoing* Werk nicht verfügt. Autorschaft, so in der Umkehrung eines zum Topos gewordenen Buchs (von Heinrich Bosse), ist in diesem Fall gerade nicht Werkherrschaft. Dieses Werk ist vielmehr eine musikalisch-literarische Ereigniskette aus immer wieder neu und anders stattfindenden Aufführungen, die es ohne Publikum nicht geben kann. Nach mehr als 3000 Konzerten weiß man auch mehr über das Publikum: Es findet sich von überall her zusammen, in fast 1000 Städten und in vielen Ländern. Auch ist es nicht auf eine Generation oder eine bestimmte Einkommens- oder Bildungsschicht beschränkt. Manche sind zum ersten Mal da, andere sind schon in zehn oder zwanzig der Konzerte gewesen. Auch verhält sich das Publikum anders als erwartet. Man kommt nicht, um Dylans Musik als *evergreen content* zu hören, als eine Liste von altvertrauten Oldies oder Hits. Dylan liefert gerade kein Wunschkonzert: »At a Bob Dylan concert

⁴⁶ Angeblich kam er auch nur über den Dienstboteneingang ins Hotel, nicht im Frack, sondern in der Kluft des Sängers, der sich schon für seinen späteren Bühnenauftritt vorbereitet hat. Bob Dylan receives Nobel Literature prize in Stockholm. Online: <https://www.dw.com/en/bob-dylan-receives-nobel-literature-prize-in-stockholm/a-38253621>.

⁴⁷ Ebd.

you don't get what you want.«⁴⁸ Dylan entscheidet, und das bei jedem Konzert neu. Was genau wie gespielt wird, ergibt sich oft erst auf der Bühne, mit der Band und im Kontakt mit dem Publikum, spontan und aus der je konkreten Gelegenheit heraus. Dass es keinen vorab festgelegten Spielplan gibt, weiß das Publikum. Es ist damit einverstanden. Die Unberechenbarkeit gehört zum Konzert – und wird mit dem Ehrentitel »Bob Dylan, Master of Change«⁴⁹ gefeiert. Dylans Auftritt ist keine immer weiter perfektionierte Show, sondern jedes Mal wieder ein Ereignis, das für sich stehen kann, auch wenn es nur eines unter tausenden von Dylan-Konzerten ist. Nur konsequent, dass fast jede dieser Aufführungen aufgezeichnet wurde, nicht von Dylan und seiner Plattenfirma, sondern aus dem Publikum, also unautorisiert, ja illegal. Auch das ist eine Auszeichnung, ein Akt des Rühmens. »Dylan is generally considered to be the most bootlegged artist in rock history«.⁵⁰

Niemand kennt das ganze Repertoire von Dylan. Um die 600 Songs sollen es bislang sein. Hinzu kommt eine nirgends vollständig erfasste, wiederum beträchtliche Zahl an Coverversionen von Folksongs, bei denen das Copyright Dylan nur als Arrangeur ausweist.⁵¹

Alles zusammen ergibt ein riesenhaftes Repertoire, aus dem sich Dylan jeweils das herausnimmt, was zur konkreten Aufführung passt. Allerdings ist dieses Suchen und Finden eine komplexe Operation, werden doch gerade nicht vorab fixierte Songs wie genormte Bausteine eingesetzt. Dylan repetiert weder Stücke aus der Tradition des amerikanischen Folksongs noch die eigenen Lieder, da 1:1-Kopien seine Konzerte in ein bloßes Museum, in eine leblose Reproduktion des bereits Vorhanden verwandeln und sie so in Sentimentalität und Kommerz ersticken

48 »Bob Dylan [...] never will – and infamously never has – pandered to expectations of audience or to nostalgia«. Perth Arena, Bob Dylan live review – the master of reinvention shakes it up again, in: The Guardian, 8.8.2018. Online: <https://www.theguardian.com/music/2018/aug/09/bob-dylan-review>.

49 Von Greil Marcus zitiert als Überschrift seines Artikels in der New York Times vom 13. Oktober 2016. Online: <https://www.nytimes.com/2016/10/14/opinion/bob-dylan-master-of-change.html>.

50 Bob Dylan bootleg recordings, Artikel in Wikipedia, online: https://en.wikipedia.org/wiki/Bob_Dylan_bootleg_recordings. Entsprechend schwer ist auch nur ein ungefährender Überblick über diese unter Fans, aber auch »offiziell« als Platte oder CD kursierenden Mitschnitte. Siehe: <http://bootlegpedia.com/artist/Bob-Dylan>. Nicht minder bezeichnend für das Konzert als eigentliches Werk Bob Dylans sind die vielen Listen auf seiner Webseite auf denen genau verzeichnet ist, was in welchem Konzert jeweils gespielt wurde.

51 Liste von Bob Dylans »songs based on earlier tunes«: Artikel in der engl. Wikipedia. Online: <https://en.wikipedia.org/wiki/List-of-Bob-Dylan-songs-based-on-earlier-tunes>.

würden. *Lebendig* bleibt dieses große Repertoire als Bob Dylans Kanon nur, wenn die jeweils zitierten Songs mit jeder Wieder-Aufführung zugleich auch verändert werden. In all diesen Konzerten werden sie daher ständig um- und fortgeschrieben, an neue Kontexte angepasst, musikalisch variiert und in ihrer Wirkung auf das Publikum neu abgestimmt. Wie bei jeder *Kanonlektüre* gilt auch hier, dass die Veränderung nicht so weit gehen darf, dass die Tradition nicht mehr erkennbar wird; andererseits aber so weit verändert werden muss, dass das Alte mehr ist als nur das, was man schon kennt. Greil Marcus, gestützt auf vierzigjährige Konzerterfahrung, sieht in diesem *unablässigen Fortsetzen* die eigentliche Qualität von Dylans Tournee-Konzerten. Seine Songs »move through time, seeking their final form. What happens on that path is only partly up to the writer, the singer, the musicians. It may be partly up to the audience hearing the determined, reshaping the song.«⁵²

Dylan wird als »Master of Change«, als der große Meister der Neu- und Wiederaufnahme von eigenen Stücken und Liedern aus dem Traditionsbestand zum *Medium eines teilnehmenden Verhältnisses zur amerikanischen Songtradition*. Der gemeine Konzertbesucher geht mit, ist live und unmittelbar dabei – und bestätigt so als aktives Konzertpublikum das zu Rühmende. Was hier von Dylan und dem Publikum praktiziert wird, ist von Literaturkritik weit entfernt. Das wirklich Große wird hier nicht wegen vermeintlicher Defizite kritisiert oder verhalten im Modus gelehrter Sekundärliteratur gelobt. Das Publikum votiert anders, und das seit Anbeginn der *Never Ending Tour*: mit Vergnügen und Faszination, mit unbedingter Zustimmung und Enthusiasmus. Und ohne es müde zu werden.

Auch das Nobelpreiskomitee hat in der Begründung für sein Urteil dieses besondere Verhältnis von Dylan und der Tradition des amerikanischen *singer-songwriters* angesprochen: »Der Nobelpreis in Literatur des Jahres 2016«, so die offizielle Pressemitteilung, »wird Bob Dylan verliehen für seine poetischen Neuschöpfungen in der großen amerikanischen Songtradition.«⁵³ Das ist nicht falsch. Doch befangen in der Überschätzung der eigenen Literaturkritik ist das nur ein schwacher Versuch, mittels der gelehrten Interpretation zu Dylans Ruhm und zum Urteil des Publikums aufzuschließen.

⁵² Marcus (Anm. 49).

⁵³ Der Nobelpreis in Literatur des Jahres 2016 – Pressemitteilung, NobelPrize.org. Nobel Media AB 2020. Wed. 18 Mar 2020. Online: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/8246-bob-dylan-2016-3/>.