

Lorraine Byrne Bodley, *Schubert: A Musical Wayfarer*, Yale University Press, New Haven, CT/London 2023, xxxvi + 693 S.

In Lorraine Byrne Bodleys *Schubert: A Musical Wayfarer* liegt eine Biographie des Komponisten von großem, umfassendem Anspruch vor; an ein solches Unternehmen hat sich im 21. Jahrhundert noch niemand gewagt. Mit Blick auf Schubert an einen zentralen Platz rückt der Titel des Buches die romantische Gestalt des Wanderers. Diese geschaffen haben deutsche Dichter der frühen Romantik, etwa Ludwig Tieck mit seinem unvollendeten Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798). Der romantische Wanderer ist eine spezifisch moderne Figur. Schon Odysseus war ein Wanderer, doch er wusste, wohin er wollte, nämlich nach Hause, und langte dort auch an; Homers Epos endet am Ziel in seinem Triumph. Der Wanderer der *Winterreise* hingegen kennt kein Ziel; nirgends langt er an: „Fremd bin ich eingezogen, / Fremd zieh' ich wieder aus.“ Byrne Bodley begreift Schubert als Wanderer im modernen, nicht im archaischen Sinne; doch, wie der Titel sagt, versteht sie ihn genauer als musikalischen Wanderer (S. 199). Deshalb sind es direkt musikbezogene unter den (wie die Zahl der Lieder der *Winterreise*) 24 Kapiteln dieses Buches, speziell die Kapitel 18 und 22 (hier besonders S. 488–497), welche dessen Titel einlösen.

Im Falle Schuberts könnte die Versuchung groß sein, eine Biographie in dem Tenor zu verfassen, der Komponist sei seit jeher von Legenden umspinnen gewesen; nun, in der neuen Biographie, werde endlich der wahre Franz Schubert gezeigt. Reflektiert, wie Byrne Bodley ist, widersteht sie dieser Versuchung von vornherein. Denn auch Legenden werden Teil der historischen Wirklichkeit. Sie werden teils bereits von jenen, denen sie gelten, billigend in Kauf genommen, wenn nicht gar mit erzeugt. „Like all good myths“, heißt es schon zu Anfang, „they tell us something about being human“ (S. 3). Diese für das Buch programmatische Bemerkung klingt wie ein Echo aus Yeats, dem das Motto des vorletzten Kapitels entlehnt ist (S. 511).

Der ausgeprägte Sinn fürs Verwobensein von Legende und Wirklichkeit steht in dem Buch jedoch nicht einer inständigen Suche nach historischer Gerechtigkeit im Wege. So ist Lorraine Byrne Bodley in rund 170 Jahren der Schubert-Biographik die erste, der es gelingt, Antonio Salieris Bedeutung für Schubert herauszuarbeiten. Es durfte bisher – und dieser Topos beginnt bei Joseph von Spaun (S. 82) – nicht sein, dass ein Tondichter, der das Lied deutscher Sprache zu einsamer Höhe formte, einem welschen Lehrer Entscheidendes verdankte. Allein seines dritten Kapitels halber, ‚Salieri, Partimento and the Beginnings of Creation‘ (S. 57–86), wird Byrne Bodleys Werk künftig Pflichtlektüre in Sachen Schubert bleiben. Es strahlt über das ganze Buch aus, denn die jener Tradition eigentümliche Einübung in Modelle der Stimmführung, Harmonik, Form und Motivik (S. 62) bildet den Grund gerade auch des Neuen in Schuberts reifem Werk, etwa der h-Moll-Symphonie (S. 386–387). Gewiss hat Schubert Salieri in mehr als einer Hinsicht auch hinter sich gelassen. Ein guter Lehrer macht sich eben überflüssig – gerade weil der Student von ihm lernt. In Byrne Bodleys Biographie steckt, unter anderem, die definitive Studie über Franz Schuberts so erlernte *Italianità*.

Eine persönliche Beziehung, in Gang gesetzt durch Salieris scharfen Blick für eine außerordentliche musikalische Begabung, sodann *Partimento*, das heißt: eine Schule der (hier prononciert behandelten) Improvisation, Komposition und Revision, schließlich Werke, die aus dem Verhältnis von Lehrer und Student erwachsen – dies zusammengenommen und ins Verhältnis zu einander gesetzt exemplifiziert die Einlösung eines prinzipiellen Anspruchs, der biographisches Vorgehen im Grunde einzig rechtfertigt: „art throws light on Schubert's life and vice versa“ (S. 16). Dieser Anspruch markiert zugleich die Schwierigkeit des Genres; dass er in so vielen Kapiteln erfüllt wird, bezeichnet die Qualität des Buches.

Nicht immer gelingt dies. Ein Beispiel: Keine Biographie Schuberts hat bisher mit solchem Nachdruck darauf hingewiesen, dass die elterlichen Vorfahren des Komponisten, die Familien Veitz und Schubert, aus dem deutschsprachigen Kulturraum innerhalb Schlesiens, Böhmens und Mährens stammten. Das ist ein historiographisches Verdienst Byrne Bodleys. Doch in begreiflichem Entdeckerstolz überstrapaziert die Autorin ihren Fund. „The improvisatory gestures of ‚Der Leiermann‘ (D 911/24) – its plaintive melodic line, minor tonality and natural vocal qualities – are all melodic, rhythmic, harmonic and formal gestures of Silesian-Moravian folk music“ (S. 297). Die in der Parenthese dieses Satzes genannten Züge sind so allgemein, dass es kaum einleuchtet, die

Drehleiermusik dieses Liedes – das Instrument war seit dem Mittelalter in großen Teilen Europas, von Portugal bis zur Ukraine, bekannt – sei etwas distinkt Schlesisches und Mährisches. Die Rückbindung von Kunst an Leben wirkt hier forciert und unglaublich.

Wie im genannten Beispiel aus etwas an sich Verdienstvollem eine Schwäche wird, so auch im Fall des Entschlusses der Biographin, sich endlich einmal den sonst übersehenen oder beiseite geschobenen Werken, nicht zuletzt aus den frühen Jahren, zuzuwenden. Daraus ergibt sich viel Aufschlussreiches. Und doch: Am Ende müssten die Gewichte stimmen. Davon kann schwerlich die Rede sein, wenn Heinrich Heine im Register überhaupt nicht erscheint, August von Kotzebue hingegen auf fünf Seiten (S. 114–116, 193, 203). Heines *Die Heimkehr* (1823/24) war für Schubert wohl die große literarische Entdeckung des Jahres 1828. Seine Gedichte sind im Ton etwas durchaus Neues gegenüber den vorwiegend klassischen und romantischen Gedichten, die er bisher vertont hatte, selbst im Vergleich zu Wilhelm Müller. Schubert gestaltete an ihnen im Lied auch musikalisch atemberaubend Neues. Tatsächlich kommt, was bei der Indexierung leicht übersehen werden konnte, Heine im Text ein einziges Mal vor, auf S. 463, mit dem marginalen Hinweis, der Komponist habe die Lieder auf seine Gedichte dem Verleger Probst angeboten.

Doch solche Einwände wiegen leicht gegenüber der aus größter Sachkunde heraus glänzend geschriebenen „intellectual biography“ (S. 9) Byrne Bodleys. „Intellectual biography“: das bedeutet zum einen Aufmerksamkeit an die „strukturelle Intelligenz“ („structural intelligence“) (148) dieses Komponisten zu wenden – teils bis weit ins 20. Jahrhundert hinein ein blinder Fleck in der Beschäftigung mit Schubert. „Intellectual biography“: das sichert zum anderen der Ideengeschichte des späten 18. und frühen 19. Jahrhundert einen Vorrang gegenüber psychologischem, insbesondere auch psychosexuellem Spekulieren. Die Verfasserin besitzt überdies eine eminente Fähigkeit, die Atmosphäre eines historischen Ortes, eines historischen Zeitpunkts heraufzurufen, ohne ins Genre des historischen Romans abzugleiten und aus- oder abzuschweifen in Bezirke, die nicht mehr von den Quellen gedeckt sind – ein Beispiel *par excellence* ist ihre Schilderung des Stadtkonvikts der Piaristen (S. 37–46, s.a. S. 56). Die irische Autorin kennt sich in Wien besser aus als die meisten Wiener. Geradezu physiognomisch vergegenwärtigend gerät die Darstellung von Personen; das Portrait Johann Mayrhofer (S. 257–271) ist ein profundes Meisterstück. Am strengen Zensor, der in Wien von der „Sonnenstadt“ und ihren „Hoffnungspflanzen, Tatenfluten“ („Heliopolis I“, Schubert D 753) träumte, erscheint zugleich symptomatisch, was die Verfasserin schneidend als „the draconian reality of Metternich’s Vienna“ (S. 457) bezeichnet. Wer an diesem Ort zu dieser Zeit dachte, las und schrieb, war von Spitzeln umstellt und oft auch in seinem Denken, Lesen, Schreiben gelähmt; Wissen um diesen Umstand grundiert Byrne Bodleys keineswegs unpolitische Lebensgeschichte Schuberts. Endlich: Keine ernstzunehmende Biographie des Komponisten lässt sich denken, die nicht ein Buch über Schmerz und Tod wäre; das vorliegende Werk ist ein solches, unsentimental, doch einfühlsam.

Lorraine Byrne Bodley hat eine gedankenreiche Biographie Schuberts geschrieben. Sie ist zugleich mutig; denn mutig ist es, zum Beispiel, heute ohne eine ironische oder postmoderne Verrenkung zu bekennen: „The string quartets are evidence of how art that takes beauty seriously is art that takes tragedy seriously“ (S. 372). Es stehen viele ästhetische – auch ethische – Bekenntnisse dieser Art in *Schubert: A Musical Wayfarer*. Sie sind es, die Byrne Bodleys Werk aus dem Gros einer musikwissenschaftlichen Literatur herausheben, die sich in den Sekuritäten ihrer Terminologie verschanzt. Wer Sätze wie jenen über den Zusammenhang von Tragik und Schönheit formuliert, exponiert sich und steht ungeschützt vor jenem Zynismus, der, offenbar in der Moderne selbst latent und gar nicht so latent enthalten, die Metternichzeit, bei allen gravierenden Unterschieden, untergründig mit den 2020er Jahren in Europa verbinden mag.