

Title: Das Madrigal erzählen : Alfred Einsteins Gattungsgeschichte in narratologischer Perspektive

Author(s): Anna Magdalena Bredenbach

Source: *Das italienische Madrigal : Alfred Einsteins »Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik im 16. Jahrhundert« und die Folgen*, ed. by Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Katelijne Schiltz; Dresden, musiconn.publish 2025, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 20), p. 73–99.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20223935>

Creative Commons license: CC BY-SA



---

Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Das italienische Madrigal.

Alfred Einsteins »Versuch einer Geschichte  
der italienischen Profanmusik im 16. Jahrhundert«  
und die Folgen

Herausgegeben von

Sebastian Bolz, Moritz Kelber und Katelijne Schiltz

Die Tagung im Jahr 2022, auf die dieser Band zurückgeht, und diese Publikation erfuhren großzügige Unterstützung. Wir danken herzlich unseren Förderern:



orff  
zentrum  
münchen



Eine Veröffentlichung von musiconn.publish –  
dem Open-Access-Repository für Musikwissenschaft

Sächsische Landesbibliothek –  
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden  
Zellescher Weg 18  
01069 Dresden



© 2025 Autor\*innen

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Creative-Commons-Lizenz  
CC BY-SA 4.0 DE zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bild-  
material, das ggf. abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmun-  
gen unterliegt.



Layout: Sebastian Bolz und Moritz Kelber  
Cover: Moritz Kelber

ISSN: 2513-1028

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v2022>

# Inhalt

|                                                                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Katelijne Schiltz<br>Vorwort                                                                 | 9   |
| Abkürzungen                                                                                                                 | 18  |
| Sebastian Bolz<br>Alfred Einsteins <i>Das italienische Madrigal</i> .<br>Zur Entstehung eines musikwissenschaftlichen Buchs | 19  |
| Anna Magdalena Bredenbach<br>Das Madrigal erzählen.<br>Alfred Einsteins Gattungsgeschichte in narratologischer Perspektive  | 73  |
| Katelijne Schiltz<br>Alfred Einstein, <i>The Italian Madrigal</i> and Analogies of the Ages                                 | 101 |
| Benjamin Ory<br>Alfred Einstein's Scholarship, the Italian Madrigal, and <i>The Italian Madrigal</i>                        | 123 |
| Moritz Kelber<br>Concepts of Nationality and Migration<br>in Alfred Einstein's <i>The Italian Madrigal</i>                  | 139 |
| Laurie Stras<br>Singing Madrigals:<br>On the Aesthetics of Singing in Einstein's <i>The Italian Madrigal</i>                | 159 |
| Christian Thomas Leitmeir<br>Ein Riese auf Schultern von Zwergen?<br>Einstein im Rekurs auf Forschungstradition             | 181 |
| Iain Fenlon<br>Alfred Einstein: The Early Italian Madrigal Revisited                                                        | 211 |

|                                                                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Philippe Canguilhem<br>Einstein's Musical Sources:<br>Building a History of the Italian Madrigal from the Prints  | 255 |
| Giovanni Zanovello<br>Einsteins Frottola und ihr Erbe                                                             | 267 |
| Kate van Orden<br>Verdelot and Arcadelt: Chanson, Madrigal, and National Style                                    | 279 |
| Bernhold Schmid<br>»Eine[r] der grössten Meister aller Zeiten«.<br>Orlando di Lassos Madrigale in Einsteins Sicht | 293 |
| Paul Schleuse<br>»Dolcemente facendola finire«: Orazio Vecchi and Einstein's Endings                              | 311 |
| Florian Mehlretter<br>Das Madrigal als literarische Gattung.<br>Der Beitrag der Romanistik nach Einstein          | 323 |
| Cristina Urchueguía<br>Trotzige Noblesse: Einstein und seine Musikverleger. Ein Melodram                          | 343 |
| Cristina Urchueguía<br>Alfred Einstein als Herausgeber: Eine Bibliographie                                        | 383 |
| Henrike C. Lange<br>Berkeley als geistige Lebensform: Alfred Einstein's Arrival in the Bay Area                   | 393 |

Der vorliegende Band ergänzt und kommentiert  
die deutschsprachige Erstausgabe des titelgebenden Werks:

Alfred Einstein, *Das italienische Madrigal.*  
*Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik*  
*im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Sebastian Bolz, München 2025  
(Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 83)

Die Edition von Einsteins Text ist digital verfügbar:

DOI: 10.5282/ubm/epub.128701 (PDF)

DOI: 10.5282/ubm/data.691 (TEI, MEI)

Anna Magdalena Bredenbach

## Das Madrigal erzählen. Alfred Einsteins Gattungsgeschichte in narratologischer Perspektive

»Wer die Geschichte des Madrigals und seiner Nebenformen, der Villanella und der Canzonetta schreibt, darf gewiss sein, im Rahmen des Spiegels kein fragmentarisches Geschehen aufzufangen, sondern vollkommen und rund Geformtes: begrenzten Anfang, dramatische und herrliche Entwicklung zum Höhepunkt, Absinken und Ende.«<sup>1</sup>

Mit diesem Satz skizziert Alfred Einstein gleich zu Beginn seiner Einleitung das Erzählschema, nach dem er seine Gattungsgeschichte strukturieren wird: ein Schema, das wohl den meisten Erzählungen zu Grunde liegt, ganz gleich, ob fiktional, faktual oder, wie in diesem Fall, historiographisch. Die Idee eines »vollkommen und rund Geformten«, wie Einstein es nennt, eines in sich geschlossenen Ganzen also, das durch Anfang, Mitte und Ende strukturiert wird, steht bereits in der aristotelischen *Poetik* für die gelungene Darstellung menschlicher Handlungen.<sup>2</sup> Dass ein solch basales Erzählschema auch die Geschichtsschreibung prägt – und die Historiographie der schönen Künste vielleicht in besonderem Maße –, verdeutlicht einmal mehr, dass Geschichtserzählungen das Ergebnis von Selektions- und Deutungsprozessen sind. Sie entstehen durch Auswahl, Anordnung und Perspektivierung historischer Daten und Fakten, sie strukturieren zeitliche Abläufe, implizieren kausale Verknüpfungen und erzeugen Erklärungswirkungen.<sup>3</sup> Kurz: Was Einstein über das italienische Madrigal erzählt, ist kein Abbild einer vergangenen

1 *DIM*, S. 2.

2 Vgl. Matias Martínez/Michael Scheffél, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999, S. 135.

3 Zur zeitlichen Strukturierung von Geschichtserzählungen vgl. Paul Ricoeur, *Temps et Récit, Tome 1: L'Intrigue et le Récit Historique*, Paris 1983; zu kausalen Implikationen vgl. Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge 1965; zur »Erklärungswirkung« (»explanatory effect«) vgl. Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in 19th Century Europe*, Baltimore 1973 und ders., »The Historical Text as Literary Artifact«, in: ders.: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore 1978, S. 81–100. Für einen Überblick über den Forschungsdiskurs siehe auch Anna Magdalena Bredenbach, *Geschichten vom Umbruch. Musikgeschichtliche Darstel-*

Realität, sondern eine narrative Rekonstruktion. Im Jahr 2023 sind Ideen dieser Art so weit verbreitet, dass die Rede von »Narrativen« auch im öffentlichen Diskurs regelrecht zur Modeerscheinung geworden scheint.<sup>4</sup> Zuweilen gewinnt man gar den Eindruck, dass der Anspruch historiographischer Narrative auf Faktizität und ihre Referenz auf Ereignisse der Vergangenheit, auf historische Quellen und so weiter dabei fast in Vergessenheit zu geraten droht.<sup>5</sup> Die Aura des Skandalösen, die der Idee einer sprachlich, das heißt narrativ geprägten Verfasstheit von Geschichtsschreibung anhaftete, als sie im Kontext des linguistic, narrative und weiterer wissenschaftstheoretischer »turns« formuliert wurde,<sup>6</sup> scheint jedenfalls vollkommen verschwunden. Umso auffälliger wirkt aus heutiger Perspektive die Unverblümtheit, mit der Einstein sich in seinem *Italienischen Madrigal* des Geschichtsmodells von »rise and decline«, wie es David Perkins nennt,<sup>7</sup> bedient; zumal Einstein offensichtlich davon ausgeht, diese Formung seiner Gattungsgeschichte sei kein Konstrukt auf Basis von Quellenarbeit, sondern etwas, das er als Historiker lediglich »im Rahmen des Spiegels« aufzufangen habe. Für Einstein ist die Geschichte des Madrigals augenscheinlich etwas, was er bereits in dieser »vollkommenen« und »runden« Gestalt vorfindet. Skepsis gegenüber der »großen Erzählung« kennt er nicht – im Gegenteil: Er strebt gerade diese an.

Die »Fähigkeit, große historische Bögen zu spannen«, bescheinigt ihm auch Martin Geck im Personenteil der *MGG* und bezieht sich dabei explizit auf das »Madrigal-Buch«.<sup>8</sup> In diesem Zusammenhang betont er unter anderem auch Einsteins sprachlich-stilistische Fähigkeiten:

»Auf eindrucksvolle Weise vereinte Einstein zwei wesentliche Traditionen der deutschen Mw. in sich: historische Quellenforschung und Musikkritik. Daß seine Bücher wie die keines anderen deutschsprachigen Musikfor-

*lungen der Jahrzehnte um 1900 in narratologischer Perspektive*, Mainz 2018 (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften, 5), S. 19–39.

4 Vgl. z. B. Tobias Kniebe, »Erzähl! Modewort »Narrativ««, in: *Süddeutsche Zeitung*, 25.08.2017, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/modewort-narrativ-erzaehl-1.3640669>; Wolfgang Müller-Funk, »Ein Begriff in aller Munde: Was ist dein Narrativ?«, in: *Der Standard*, 06.04.2019, <https://www.derstandard.at/story/2000100872677/ein-begriff-in-aller-munde-was-ist-dein-narrativ>.

5 Zum Anspruch historiographischer Narrative, auf eine vergangene, außertextuelle Wirklichkeit zu referieren, vgl. z. B. Gérard Genette: »Fictional Narrative, Factual Narrative«, in: *Poetics Today* 11 (1990), S. 755–774; Stephan Jaeger: »Erzählen im historiographischen Diskurs«, in: *Wirklichkeitserzählungen. Felder Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, hrsg. von Christian Klein und Matias Martínez, Stuttgart 2009, S. 110–135; Julia Lippert, »In Fact No Fiction: Historiographic Paratext«, in: *SPIEL* 30 (2011), Nr. 1, S. 89–111.

6 Erstmals und besonders einflussreich bei Roland Barthes, »Le Discours de l'Histoire«, in: *Social Science Information* 6 (1967), S. 63–75 und Hayden White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore 1978.

7 David Perkins, *Is Literary History Possible?*, Baltimore 1992, S. 39.

8 Martin Geck, Art. »Einstein, Alfred«, in: *MGG Online* (2001/2016).

schers um die Welt gingen, spricht für sich: Verlage und Publikum wußten die Mischung von gründlichem Wissen, ästhetischem Sinn und schönem Stil zu schätzen.«<sup>9</sup>

Auf seine Tätigkeitsfelder als Musikhistoriker und Musikkritiker verweist auch Einstein selbst im Vorwort zu seinem 1941 erschienenen Buch *Greatness in Music*:

»The author of these reflections on the conditions for greatness in music is, by avocation, what has in recent years come to be called [...] a musicologist. But the exigencies of life have also led him, over a long stretch of years, to exercise the function of a music critic. This dual activity has had the consequence that his musicological colleagues regard him, for the most part, as a passable critic, and his critical colleagues have, for the most part, pronounced him a passable scholar.«<sup>10</sup>

Die selbstironische Bemerkung, dass die Fachkollegen ihn aus diesem Grunde jeweils nur für »passabel« hielten, schimmert auch bei Martin Geck durch, wenn er Einstein »eine gewisse Unbekümmertheit bei der Vermischung von Quellenphilologie und Geschmacksurteil« bescheinigt, die er wiederum als »Kehrseite« von dessen erzählerischen Qualitäten begreift.<sup>11</sup>

Im Vorwort zu *Greatness in Music* geht Einstein zudem auf seine eben abgeschlossene Madrigal-Geschichte ein und ordnet diese ausdrücklich einer wissenschaftlichen Sphäre zu:

»It [this book] was written after the completion of an extensive and purely scientific work – a history of the Italian madrigal and its subsidiary forms which, thanks to its extraordinary proportions, has not yet achieved publication. The writing of the present volume, requiring no long preliminary research, no copious scientific equipment, and no learned annotations was, so to speak, a recreation«.<sup>12</sup>

Wenn er hier augenzwinkernd bemerkt, wie erholsam es gewesen sei, für den vorliegenden Band weniger Gebrauch vom klassischen Handwerkszeug des wissenschaftlichen Arbeitens machen zu müssen, als es beim *Italienischen Madrigal* der Fall war, zeigt dies ein deutliches Bewusstsein dafür, dass mit den unterschied-

9 Ebd.

10 Alfred Einstein, *Greatness in Music*, New York 1941, S. v. Bemerkenswerterweise fehlt dieses Vorwort in der zehn Jahre später erschienenen deutschsprachigen Ausgabe (Alfred Einstein, *Größe in der Musik*, Zürich 1951).

11 Geck, Art. »Einstein«.

12 Einstein, *Greatness*, S. vi.

lichen Sphären auch unterschiedliche Schreibkonventionen verbunden sind. Anders als es Martin Gecks kritische Formulierung suggeriert, macht es für Einstein offenbar einen Unterschied, ob er als Kritiker oder als Musikwissenschaftler schreibt. Aus heutiger Perspektive mag auch das erstaunen, denn es fallen im *Italienischen Madrigal* diverse Passagen ins Auge, deren Sprachstil eher journalistisch-essayistisch denn – im heutigen Sinne – wissenschaftlich anmutet.

Der vorliegende Beitrag nimmt eben solche sprachlichen und sprachlich bedingten Besonderheiten des *Italienischen Madrigals* in den Blick, indem er nach den narrativen Strukturen des Textes fragt. Nimmt man die Erkenntnis ernst, dass historiographische Texte sich bestimmten Mechanismen des Erzählens nicht entziehen können und dass ihre Inhalte wie ihre Struktur zumindest zu Teilen immer auch einer sprachlichen und erzähltechnischen Logik folgen, so verspricht eine Analyse, die sich – jenseits aller modischer Begriffe – auf Theorien und Methoden der Erzähltextanalyse stützt, Aufschluss darüber, welche Auffassung von Musikgeschichte, welche Selektionskriterien und welche Werturteile sich hinter jenen Strukturen verbergen. Zu diesem Zweck beleuchtet der Beitrag, der narratologischen Unterscheidung von *story* und *discourse* entsprechend, *was* und *wie* Einstein in seiner Gattungsgeschichte erzählt. Er greift dabei zurück auf ein an anderer Stelle entwickeltes »tool kit« aus Analysekatgorien, die auf spezifische Fragestellungen der Musikhistoriographie ausgerichtet sind.<sup>13</sup> Neben diesen deduktiv entwickelten Analyseinstrumenten wurden ergänzend weitere Kategorien induktiv aus dem Text selbst und seinen Kontexten heraus abgeleitet. Um der schier Textmenge Herr zu werden, wurden zudem digitale Textanalysetools eingesetzt: Mit dem Programm MAXQDA wurden qualitative Mikroanalysen von Stichproben und ausgewählten Textpassagen durchgeführt; zur Visualisierung von quantitativen Zusammenhängen wurde mit Voyant-Tools gearbeitet.<sup>14</sup>

13 Bredenbach, *Geschichten vom Umbruch*.

14 Zur Textanalyse mit Voyant Tools (<https://voyant-tools.org/>) vgl. Stéfán Sinclair und Geoffrey Rockwell, »Text Analysis and Visualization: Making Meaning Count«, in: *A New Companion to Digital Humanities*, hrsg. von Susan Schreibman, Ray Siemens und John Unsworth, Oxford u. a. 2016, S. 274–290; als Beispiel für eine Textanalyse mit MAXQDA vgl. Julia Heimerdinger, *Sprechen über Neue Musik. Eine Analyse der Sekundärliteratur und Komponistenkommentare zu Pierre Boulez' Le Marteau sans maître (1954), Karlheinz Stockhausens Gesang der Jünglinge (1956) und György Ligetis Atmosphères (1961)*, Berlin 2014.

## Gliederung und großer historischer Bogen

An der Existenz eines »großen historischen Bogens«, wie Geck es formuliert, eines Erzählschemas von »Anfang, dramatische[r] und herrliche[r] Entwicklung zum Höhepunkt, Absinken und Ende«<sup>15</sup> lässt Einstein von Beginn seiner Erzählung an keinen Zweifel. Dies spiegelt sich bereits im Inhaltsverzeichnis wider:

- I. Die Vorgeschichte
- II. Die Entstehung des Madrigals
- III. Das frühe Madrigal
- IV. Die heiteren Musikformen Italiens in der ersten Hälfte des Cinquecento
- V. Die nachklassische Zeit des Madrigals
- VI. Die drei grossen Oltremontanen: Lasso – Monte – Wert
- VII. Die Wendung zum Pastoralen, Virtuosen, Dramatischen
- VIII. Die neue Canzonetta
- IX. Die grossen Virtuosen: Marenzio – Gesualdo – Monteverdi. – Marco da Gagliano
- X. Musik als Gesellschaftsspiel und das Spiel mit dem Volkstümlichen: Striggio, Vecchi, Banchieri
- XI. Coniento – Concerto
- XII. Pseudo-Monodie und Monodie
- XIII. Monteverdi und das »Madrigale concertato«. Das Ende

Die Kapitel zu »Vorgeschichte«, »Entstehung« und »frühes Madrigal« markieren Anfang und Aufstieg. Indem Einstein im Rahmen der »Vorgeschichte« ausführlich die »grosse Geltungslosigkeit« der italienischen Musik im 15. Jahrhundert als Ausgangspunkt seiner Erzählung schildert, ebnet er den Weg für die folgende Aufstiegsgeschichte, den »Siegeszug« der italienischen Musik »nach Frankreich, Deutschland, England«, die in nichts Geringerem als der »Weltherrschaft« am Ende des Jahrhunderts gipfeln wird.<sup>16</sup> Die eigentliche »Entstehung des Madrigals« macht Einstein schließlich am Eindringen polyphoner Elemente in die Frottola fest:

»Der Madrigal-Stil ist aus einer Zersetzung der Frottola entstanden, und zwar aus einer Zersetzung im Dienst des Ausdrucks. In die Frottola dringen eine Reihe polyphoner oder polyphonierender Stellen ein, die sich ausbreiten wie ein heilsamer oder auch gefährlicher Gärungsstoff, und

<sup>15</sup> DIM, S. 2.

<sup>16</sup> Ebd., S. 26.

endlich das ganze Gewebe, die ganze Struktur des Ganzen durchdringen und verändern.«<sup>17</sup>

Auch das »Absinken« des Erzählbogens ist für Einstein mit einem »Zersetzungsprozess«<sup>18</sup> verbunden. Hier sind es nun monodische und konzertierende Elemente, die in das Madrigal einfließen, wie er in den Kapiteln »Concento – Concerto« sowie »Pseudomonodie und Monodie« schildert. Und es ist schließlich Monteverdi, der mit seinem Madrigale concertato als »Vollender« und »Zerstörer« zugleich<sup>19</sup> »den Schritt zur Cantate« vollzieht<sup>20</sup> und damit das – explizit so benannte – »Ende«<sup>21</sup> des italienischen Madrigals besiegelt.

Lassen sich Aufstieg und Absinken des Erzählbogens in Einsteins Gliederung somit klar identifizieren, wird es mit Blick auf die Kapitel, die dazwischenstehen, schon unübersichtlicher. Hier stehen nun Kapitel, die sich Gruppen von jeweils drei »grossen« Komponisten widmen (»Die drei grossen Oltremontanen: Lasso – Monte – Wert«, »Die grossen Virtuosen: Marenzio – Gesualdo – Monteverdi«<sup>22</sup>) neben anderen, deren Titel stilistische Entwicklungen (»Die Wendung zum Pastoralen, Virtuosen, Dramatischen«) oder eine kulturgeschichtliche Verortung des Madrigals fokussieren (»Musik als Gesellschaftsspiel und das Spiel mit dem Volk«). Mit den Kapiteln IV, VIII und X kommen zudem Passagen zur Geschichte der »Nebenformen« dazu, wie Einstein sie nennt, die einerseits neue Erzählstränge eröffnen, andererseits aber auch vielfach mit den anderen Kapiteln verwoben sind (s. Tab. 1). So z. B. durch Adrian Willaert, dessen Musik sowohl im Kontext des »frühen Madrigals« als auch der »heiteren Musikformen in der ersten Hälfte des Cinquecento« behandelt wird und dessen *Canzone villanesche alla napolitana* Einstein zum Anlass nimmt, um vom einen zum anderen Kapitel überzuleiten. Seine Erzählung über die »heiteren Musikformen« knüpft dann explizit an den im Rahmen der »Vorgeschichte« bereits begonnenen Erzählstrang zur Entwicklung der Frottola an<sup>23</sup> und erzählt von »Villotta und Quodlibet«, der

17 Ebd., S. 116, Hervorhebungen durch Einstein selbst.

18 »Aber wenn auch die Zersetzung bereits grosse Fortschritte gemacht hat, so sind diese ersten sieben Stücke doch noch immer A cappella-Madrigale« (bezogen auf Monteverdis fünftes Madrigalbuch, ebd., S. 874).

19 »Er [Monteverdi] ist nicht nur einer der Vollender oder Spätlinge des Madrigals, sondern auch dessen Zerstörer«, ebd., S. 629.

20 Ebd., S. 883.

21 »Monteverdi und das »Madrigale concertato«. Das Ende«, ebd., S. 873.

22 Zwar wird in der Kapitelüberschrift mit Marco da Gagliano noch ein vierter Name genannt, doch ist dieser durch einen Punkt von den anderen abgetrennt und wird im Text separat behandelt. Zu Beginn des Kapitels ist dann auch explizit von »drei Namen« die Rede, ebd., S. 629.

23 »Dieser Entwicklung [der »heiteren Kunst Italiens«] müssen wir nachgehen, und dabei wieder an die Frottola anknüpfen.«, ebd., S. 346.

»napolitanische[n] Canzon villanesca«, der »Parodie in der Villanella« sowie der »Umwandlung der Napolitana im Norden«. Das Kapitel endet mit einem Ausblick auf die weitere Entwicklung jener Gattungen und zugleich auf die Fortsetzung der hier begonnenen Erzählungen:

»Zwischen Nola und Willaert teilt sich der Strom der Entwicklung der Villanella [...]. Die dreistimmige »Canzon villanesca« erhält sich fast das ganze Jahrhundert lang [...]. Daneben aber wächst langsam eine Hineignung zum Madrigal [...]. Die »Canzon alla villanesca« [...] wird zur Canzonetta [...]. Aber die Schilderung dieser Entwicklung bleibt einem späteren Capitel vorbehalten.«<sup>24</sup>

Tatsächlich wird Einstein die Fäden aus diesem Kapitel erst knapp 400 Seiten später, im Kontext der »neuen Canzonetta«, wieder aufgreifen und, wie angekündigt, von der Annäherung der Canzon villanesca an das Madrigal sowie der »Umwandlung« der Villanella in die Canzonetta erzählen.<sup>25</sup> Eine weitere Fortsetzung findet die Geschichte der »Nebenformen« schließlich in Kapitel X, wo das Madrigal als »Gesellschafts-Spiel« thematisiert wird und Einstein das Motiv der »Heiterkeit des Musizierens« am Beispiel diverser Villotte, Canzonen und Canzonetten weiterführt. Auf diese Weise sind im *Italienischen Madrigal* zwei groß angelegte Erzählbögen, zum Madrigal selbst und zu dessen »Nebenformen«, miteinander verwoben. Tab. 1 zeigt eine Zuordnung der einzelnen Kapitel zu diesen beiden Erzählsträngen, kombiniert mit einer Einordnung in den großen Erzählbogen.

Dass diese beiden Erzählbögen sich immer wieder abwechseln, unterbrechen, aber auch aufeinander Bezug nehmen, zeigt, wieviel weniger simpel Einsteins Erzählstruktur konstruiert ist, als es seine Ankündigung in der Einleitung vermuten lässt. Seine Madrigalgeschichte setzt sich zusammen aus einer komplexen Verflechtung diverser Rahmen- und Binnenerzählungen, deren Funktion innerhalb des übergeordneten Schemas von »Anfang – Höhepunkt – Ende« sich nicht immer sofort erschließt.

Auf den ersten Blick irritierend ist insbesondere die Fortschreitung vom »frühen« zum »nachklassischen« Madrigal (unterbrochen durch die Erzählung zu den »heiteren Musikformen«, s. o.), die die Frage aufwirft, ob dazwischen nicht ein »klassisches« Madrigal hätte stehen müssen. Tatsächlich kommt der Begriff »nachklassisch« nur in der Überschrift des Kapitels (V) vor; im Text selbst wird das Wort nicht verwendet, geschweige denn definiert. Häufiger findet sich jedoch der Terminus »klassisch«, den Einstein zwar ebenfalls nicht definiert, aber regel-

24 Ebd., S. 392.

25 Ebd., S. 613.

| Erzählschema                                          | Gliederung                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|-------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| »Anfang«                                              | I. Die Vorgeschichte<br>II. Die Entstehung des Madrigals<br>III. Das frühe Madrigal                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| »dramatische und herrliche Entwicklung zum Höhepunkt« | IV. Die heiteren Musikformen Italiens in der ersten Hälfte des Cinquecento<br>V. Die nachklassische Zeit des Madrigals<br>VI. Die drei grossen Oltremontanen: Lasso – Monte – Wert<br>VII. Die Wendung zum Pastoralen, Virtuosen, Dramatischen<br>VIII. Die neue Canzonetta<br>IX. Die grossen Virtuosen: Marenzio – Gesualdo – Monteverdi. – Marco da Gagliano<br>X. Musik als Gesellschaftsspiel und das Spiel mit dem Volkstümlichen: Striggio, Vecchi, Banchieri |
| »Absinken und Ende«                                   | XI. Coniento – Concerto<br>XII. Pseudo-Monodie und Monodie<br>XIII. Monteverdi und das »Madrigale concertato«. Das Ende                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |

Tab. 1: Zuordnung der Kapitel zur Geschichte der »Nebenformen« (grau) und des Madrigals (schwarz) sowie Einordnung in den großen Erzählbogen (linke Spalte)

mäßig einsetzt, um eine Norm zu beschreiben, die durch kompositorische Innovation durchbrochen wird. Besonders evident wird diese Begriffsverwendung am Beispiel der Entwicklung der Stimmenanzahl des Madrigals. So ist es zunächst Josquin, der Vierstimmigkeit als – mehrfach so benannte – »klassische Norm«<sup>26</sup> etabliert, bevor Cipriano de Rore diese zur Fünfstimmigkeit erweitert:

»Mit Rore wird im Madrigal die Fünfstimmigkeit sofort als Norm gesetzt, nachdem die vorangehende Generation, trotz gelegentlicher Überschreitung der Stimmenzahl, der Vierstimmigkeit als klassischer Norm gehuldigt hatte.«<sup>27</sup>

Im weiteren Verlauf der Erzählung wird nun diese neue Norm der Fünfstimmigkeit mit dem Attribut »klassisch« versehen (»im fünfstimmigen Madrigal, der klassischen Norm der Gattung seit Rore«<sup>28</sup>). Auch die Kompositionen Luca Marenzios, die weit nach dem Kapitel zur »nachklassischen Zeit des Madrigals« thematisiert werden, charakterisiert Einstein als »noch klassisch« im Vergleich zu

26 »Und die dreistimmigen Motetten schreibt Festa in einer Zeit, da Josquin längst die Vierstimmigkeit als klassische Norm der Stimmen-Zahl festgesetzt hatte.«, ebd., S. 259.

27 Ebd., S. 398.

28 Ebd., S. 844.

denen Monteverdis: »Es [Marenzios ›Oimè il bel viso‹] ist freilich noch klassisch im Vergleich zu der Composition des Textes, die Monteverdi 30 Jahre später geliefert hat.«<sup>29</sup>

Wenn Jahrzehnte nach der »nachklassischen« Zeit des Madrigals wieder Kompositionen entstehen können, die zwar auf der Höhe ihrer Zeit, aber »noch klassisch« sind, kann die Abfolge der Begriffe nicht in temporalem Sinne zu verstehen sein. Es liegt daher nahe, Einsteins Begriff des »Nachklassischen« als Marker von Innovation oder Weiterentwicklung zu verstehen. Damit lässt sich das betreffende Kapitel als eine weitere Etappe der Aufstiegserzählung lesen und nicht, wie der Begriff suggerieren könnte, schon als den ersten Schritt »abwärts«.

So zeigt sich bereits auf Ebene der Kapiteleinteilung deutlich, was sich innerhalb der einzelnen Kapitel bestätigen wird: Es geht Einstein um eine Fortschrittsge- schichte des musikalischen Materials. Kompositorische Innovationen setzen neue Standards, die wiederum von späteren Komponisten durchbrochen werden und so weiter. Damit kann Einstein von mehreren Höhepunkten oder Blütezeiten des Madrigals erzählen, die aufeinanderfolgen und sich jeweils übertreffen, bis der letzte Höhepunkt mit den »grossen Virtuosen« Marenzio, Gesualdo und Monteverdi erreicht ist, die »Erfüllung und Ende der Blüte des Madrigals in sich schliessen«.<sup>30</sup>

### Die Genese des Narrativs – eine Spurensuche in Einsteins Veröffentlichungen

Mit Blick auf den großen Bogen der Erzählung ist es aufschlussreich, die Genese des Narrativs bei Einstein zu betrachten. Schließlich war *Das italienische Madrigal* nicht der erste Text, in dem er eine Geschichte dieser Gattung zu Papier brachte. Bereits 1921 veröffentlichte Einstein einen zwölfseitigen Aufsatz über »Das Madrigal« im Jahrbuch der *Marées-Gesellschaft*, der drei Jahre später in einer leicht überarbeiteten Fassung, übersetzt von Theodore Baker, in *The Musical Quarterly* erschien.<sup>31</sup> Auch das entsprechende Kapitel in Guido Adlers *Handbuch der Musikgeschichte* aus demselben Jahr stammt aus Einsteins Feder und basiert maßgeblich auf diesem Text.<sup>32</sup> Hier teilt Einstein die Entwicklung des Madrigals in drei »Perioden« ein, wobei er die Komponisten etwas anders gruppiert als in *Das italienische Madrigal* (s. Tab. 2). Die zweite Periode, der er Willaert

29 Ebd., S. 649.

30 Ebd., S. 629.

31 Alfred Einstein, »Das Madrigal«, in: *Ganymed* 3 (1921), S. 101–112; Alfred Einstein, »The Madrigal«, in: *The Musical Quarterly* 10 (1924) Nr. 4, S. 475–484, übersetzt von Theodore Baker.

32 Alfred Einstein, »Die mehrstimmige weltliche Musik von 1450–1600«, in: *Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von Guido Adler, Frankfurt am Main 1924, S. 315–339.

und de Rore, aber auch Lasso, Monte, Palestrina und Andrea Gabrieli zuordnet, bezeichnet Einstein hier als »klassische Blütezeit« – im Gegensatz zur späteren Zuordnung zur »nachklassischen Zeit« des Madrigals (de Rore) bzw. zu einem eigenen Kapitel über »die drei großen Oltremontanen« (Lasso, Monte und Wert) in *Das italienische Madrigal*. 1929 schließlich überarbeitete Einstein den Artikel zum »Madrigal« in der von ihm herausgegebenen 11. Auflage des *Riemann-Musiklexikons* zum ersten Mal maßgeblich.<sup>33</sup> Von der 9. zur 10. Auflage, die beide ebenfalls bereits unter Einsteins redaktioneller Betreuung erschienen waren, hatte er lediglich Kleinigkeiten angepasst, z. B. den Namen Andrea Gabrieli ergänzt und den von Riemann angenommenen Zusammenhang zwischen dem Madrigal des Trecento und des Cinquecento als »nur mittelbar« relativiert; ansonsten hatte er Riemanns Text jedoch weitestgehend unangetastet gelassen.<sup>34</sup> In der 11. Auflage von 1929 betont er nun deutlich, dass das Madrigal des 16. nichts mit dem des 14. Jahrhunderts zu tun habe, sondern dass es aus der Frottola erwachsen sei. Ungeachtet der Tatsache, dass jene These ihrerseits längst revidiert ist,<sup>35</sup> ist sie doch ein zentrales Moment auch in seinem Madrigal-Buch. Im *Riemann-Lexikon* hält Einstein weiter an einer Einteilung in drei Phasen fest, die jedoch leicht von der im Adler-Handbuch abweicht und schon eher der Gruppierung entspricht, die er später im *Italienischen Madrigal* vornehmen wird.

| Adler-Handbuch                                                            | Riemann-Musiklexikon                                   |
|---------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| 1. Arcadelt, Verdelot, Willaert, Gero, Festa, della Viola                 | 1. Festa, Arcadelt, Verdelot                           |
| 2. Willaert, <sup>36</sup> de Rore, Lasso, Monte, Palestrina, A. Gabrieli | 2. Willaert, Rore                                      |
| 3. Marenzio, Gesualdo, Monteverdi                                         | 3. Marenzio, Gesualdo, Monteverdi »u.a.« <sup>37</sup> |

33 Art. »Madrigal«, in: *Hugo Riemanns Musiklexikon*, Elfte Auflage, bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin 1929, S. 1094 f.

34 Art. »Madrigal«, in: *Hugo Riemanns Musiklexikon*, Neunte vom Verfasser noch vollständig umgearbeitete Auflage, nach seinem Tode (10. Juli 1919) fertiggestellt von Alfred Einstein, Berlin 1919, S. 707 und Art. »Madrigal«, in: *Hugo Riemanns Musiklexikon*, Zehnte Auflage, bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin 1922, S. 770.

35 Vgl. z. B. Nicole Schwindt, »In Italien und andernorts: Der madrigalische Gattungskomplex als neue Herausforderung im 16. Jahrhundert«, in: *Musikalische Lyrik, Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 8.1), S. 200–214, hier S. 203. Vgl. auch den Beitrag von Giovanni Zanollo in diesem Band.

36 Tatsächlich wird Adrian Willaert in beiden Perioden genannt, vgl. Einstein, »Die mehrstimmige weltliche Musik«, S. 321 (erste Periode) und S. 322 (zweite Periode).

37 Art. »Madrigal«, S. 1094. Wenige Zeilen später wird dieses »u. a.« wie folgt konkretisiert: »Lasso und Monte sind ebenso Großmeister des M. wie die Gruppe der englischen Musiker«.

Der Vergleich dieser verschiedenen Entwicklungsstadien seiner Erzählung verdeutlicht einmal mehr, dass Einstein die Geschichte des Madrigals eben nicht »vorfindet«, sondern sie durchaus in unterschiedlicher Weise deutet und erzählt.

### Eine Geschichte großer Männer

Der Blick in die früheren und komprimierten Fassungen seiner Madrigalgeschichte zeigt zudem, dass Einstein sich primär an Komponisten und Komponistengruppen als leitendem Prinzip orientiert. Dies spiegelt sich auch in der Gliederung des *Italienischen Madrigals* wider. Allein auf Ebene der kleineren Unterkapitel im Inhaltsverzeichnis zählt man knapp 150 Namen.<sup>38</sup> Diese Beobachtung deckt sich mit der in der Einleitung formulierten Aussage Einsteins, sein Buch sei »beschränkt auf die Charakterisierung der wichtigsten Meister, die auf der geraden Linie der Entwicklung zu finden waren«.<sup>39</sup> Neben der Idee einer »geraden Entwicklungslinie« fällt hier vor allem der Begriff »Meister« ins Auge, der tatsächlich im Verlauf des Textes eine zentrale Rolle spielt: Knapp 500 Mal bemüht Einstein diesen Terminus in den verschiedensten Spielarten und Kontexten. Kaum einer der Komponisten, von denen er erzählt, wird nicht mindestens einmal als »Meister« bezeichnet, bezogen etwa auf eine Generation, eine Zeit, eine Region, auf Gattungen wie Messe, Motette, Madrigal oder auch ganz ohne Bezugsgröße. Verdelot, Willaert und Arcadelt sind »Hauptmeister«,<sup>40</sup> die Komponisten des 14. Jahrhunderts dagegen »höchst liebenswerte Kleinmeister«,<sup>41</sup> Lasso wiederum ist »einer der grössten Meister aller Zeiten«<sup>42</sup> und so weiter. Verwandt und ähnlich prominent vertreten ist das Attribut der »Größe« (in verschiedenen Formen über 450 Mal). Auch auf Ebene der Kapitelüberschriften finden sich die Begriffe »Meister« und »Größe«, wobei die bereits erwähnte Tendenz auffällt, die Komponisten zu Dreiergruppen zusammenzufassen. Im Text spricht Einstein einmal gar vom »Triumvirat«<sup>43</sup> der Virtuosen, womit er nicht nur eine Spielart der Herrschaftsmetapher aufgreift (s. u.), sondern auch an heroengeschichtliche Strukturen der Musikhistoriographie späterer Jahrhunderte anknüpft. Wie fest die Idee einer repräsentativen Dreiergruppe »großer Komponisten« im kulturellen Gedächtnis verankert ist, zeigen Konstrukte wie die Trias »Haydn, Mozart Beethoven«, die bis heute etwa in Schulbüchern für die sogenannte »Wiener Klas-

38 DIM, S. XV–XXII.

39 Ebd., S. VI.

40 Ebd., S. 263.

41 Ebd., S. 3.

42 Ebd., S. 489.

43 Ebd., S. 629.

sik« steht,<sup>44</sup> oder das Bild der drei »großen B« (Bach, Beethoven und Brahms), das auf Hans von Bülow zurückgeht und in seiner ursprünglichen Formulierung auch die religiöse Konnotation einer solchen »Trinität« widerspiegelt.<sup>45</sup>

Es besteht somit wenig Zweifel daran, dass es für Einstein »große Männer« sind, die die Geschichte des Madrigals vorantreiben. In diesem Zusammenhang bietet sich nochmals ein Blick in *Greatness in Music* an, ein Buch, das er unmittelbar im Anschluss an seine Arbeit am *Italienischen Madrigal* schrieb. Einstein orientiert sich darin maßgeblich an dem Konzept »historischer Größe« von Jacob Burckhardt<sup>46</sup> und unterscheidet diese von »künstlerischer Größe«. Dabei ist letztere an die Präsenz im Konzertrepertoire der Gegenwart gekoppelt, weshalb »die Musiker der Jahrhunderte vor dem Erscheinen Bachs und Händels« zunächst explizit ausklammert werden,<sup>47</sup> denn das Werk Palestrinas, Lassos, Monteverdis u. a. sei »für die Allgemeinheit unmittelbar nicht mehr lebendig zu machen«.<sup>48</sup> Unter der Überschrift »Die historischen Bedingungen der Größe« jedoch referiert Einstein auch auf die Entstehungszeit des Madrigals als die erste von mehreren »Revolutionen«, welche die Musikgeschichte geprägt hätten:

»Sie [unglückliche Zeiten] entstehen nur nach »Revolutionen«, wie es ja deren in der Musikgeschichte mehrere gegeben hat; wenn ein Höhepunkt erreicht, ein Umsturz erfolgt ist, und ein mühsamer Aufstieg von neuem begonnen werden muß. Die erste dieser »Revolutionen« ist etwa um 1520 zu datieren«.<sup>49</sup>

Damit findet sich hier nicht nur eine seiner bevorzugten Geschichtsmetaphern, sondern auch eine explizite Beschreibung jenes Geschichtsbildes, das die Erzählstruktur des *Italienischen Madrigals* prägt und seinerseits bereits einer narrativen Logik folgt: Einstein begreift Musikgeschichte als Abfolge von Aufstiegen, Höhepunkten, Umbrüchen, Abstiegen, neuen Aufstiegen usw.

44 Vgl. z. B. *Musik um uns*. Sekundarbereich II, hrsg. von Markus Sauter und Klaus Weber, Braunschweig 2017.

45 »Ich glaube an Bach den Vater / Beethoven den Sohn und / den heiligen Geist [eine geschwungene Linie weist auf »Dr. Johannes Brahms«] / Amen! / Aachen, Pfingsten 1882 Hans v Bülow«, Notation mit brauner Tinte auf Briefpapier von Johannes Brahms: [https://www.brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl\\_digital/musikmanuskripte\\_units/1996\\_0064.html](https://www.brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/musikmanuskripte_units/1996_0064.html).

46 Vgl. Jacob Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, Der Text der »Weltgeschichtlichen Betrachtungen« auf Grund der Vorarbeiten von Ernst Ziegler nach Handschriften hrsg. von Peter Ganz, München 1982.

47 Einstein, *Größe in der Musik*, München u. a. 1980, S. 36.

48 Ebd., S. 20.

49 Ebd., S. 121.

Gesa Finke und Anna Langenbruch haben die These aufgestellt, dass das Konzept der »Größe« für Einstein eine Alternative zum Geniebegriff darstelle, den er als nationalsozialistisch belastet wahrgenommen habe.<sup>50</sup> Rein quantitativ bestätigt sich dies im *Italienischen Madrigal*: Der Begriff des »Genies« taucht nur dreimal auf, der Begriff des Genius 17 Mal – ein verschwindend kleiner Anteil im Gegensatz zur Häufigkeit von »Größe« und »Meister«. Abb. 1 zeigt die relativen Häufigkeiten der Begriffe, gegliedert nach Kapiteln.

Möglicherweise lassen sich auch die häufigen Vergleiche mit Komponisten späterer Epochen, wie Mozart oder Wagner, zu Teilen mit Einsteins Idee von »Größe« erklären: Wenn die »künstlerische Größe« der Komponisten des Cinquecento nicht mehr lebendig zu machen ist,<sup>51</sup> so erfüllt die Analogie zu weithin anerkannten »künstlerischen Größen« den Zweck, zumindest deren »historische Größe« zu veranschaulichen.

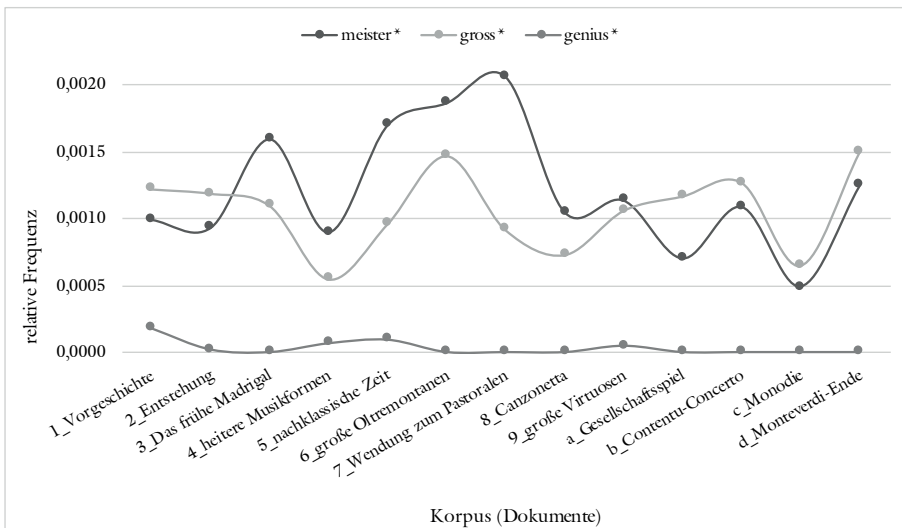


Abb. 1: Relative Häufigkeiten der Begriffe »Meister«, »groß« und »Genius«, visualisiert mit Voyant Tools<sup>52</sup>

50 Gesa Finke und Anna Langenbruch, »Biographik zwischen Humanismus und Geschichtstheorie. Paul Bekker und Alfred Einstein im Dialog«, in: *Musikwissenschaft und Biographik. Narrative, Akteure, Medien*, hrsg. von Fabian Kolb, Melanie Unsel und Gesa zur Nieden, Mainz 2018, S. 129–144, hier S. 140 f.

51 »They [Dufay, Josquin, Gombert, Clemens non Papa, Palestrina, Lasso, Monteverdi] can no longer be made to ›live‹, to make a direct appeal to the popular mind«, Einstein, *Greatness*, S. 9.

52 Stéfán Sinclair und Geoffrey Rockwell, Voyant Tools 2022, <http://www.voyant-tools.org/?view=Trends&corpus=23c82cb336c2e2dcc44343094287a0d3>.

Die Arbeit mit solchen Analogien spielt auch auf struktureller Ebene eine wichtige Rolle in Einsteins Text. Wie Sebastian Bolz gezeigt hat, nutzt Einstein vermeintliche Anachronismen wie die Charakterisierung der Musik des 16. Jahrhunderts als »romantisch« oder »expressionistisch« dazu, strukturelle Parallelen zwischen unterschiedlichen Phasen der Musikgeschichte zu versinnbildlichen:

»We should understand his [Einsteins] narrative methods not simply as anachronisms, but rather as the deliberate creation of historical parallels in order to bring out structural and intellectual coherence between different styles and centuries, and frame a cyclical model of history based on function-oriented terms.«<sup>53</sup>

Diese Beobachtung deckt sich mit dem oben skizzierten Bild von Musikgeschichte als Abfolge von wiederkehrenden Revolutionen. Wenn die Geschichte des Madrigals auf derselben Erzählstruktur von Aufstieg, Höhepunkt und Fall basiert wie die Geschichten späterer Epochen oder Gattungen, bieten Vergleiche mit und Referenzen auf jene anderen Erzählungen der Musikgeschichte das Potential, »Erklärungswirkungen«<sup>54</sup> im Sinne Hayden Whites zu erzeugen, denn diese entstehen durch das Wiedererkennen der Handlungsstruktur einer Erzählung. Was dem Lesenden als folgerichtig erscheint, basiert laut White primär auf dem Erkennen einer narrativen Struktur der Erzählung und nur sekundär auf den dargestellten Fakten. Geschichtswerke seien »fortgesetzte Metaphern«, in denen die Ereignisse mit einer literarischen Form, die uns vertraut ist, »verglichen« werden.<sup>55</sup> Es ist genau dieser Vorgang des »Vergleichens«, den wir bei Einstein vorfinden: Ganz explizit, wenn er Vergleiche mit Mozart, Wagner oder Beethoven formuliert;<sup>56</sup> indirekt, wenn er z. B. anachronistisch wirkende Epochenbegriffe verwendet; und strukturell, wenn er von »Revolutionen« erzählt, von »Aufstieg und Fall«, oder mit Gruppierungen von jeweils drei »großen« Komponisten Analogien zu anderen berühmten Dreigestirnen der Musikgeschichtsschreibung herstellt.

53 Sebastian Bolz, »Cipriano de Rore, Alfred Einstein and the Philosophy of Music History«, in: *Cipriano de Rore. New Perspectives on His Life and Music*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Katelijne Schiltz, Turnhout 2016, S. 451–477, hier S. 476.

54 Hayden White, *Auch Klio dichtet oder Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses* (Sprache und Geschichte, 10), Stuttgart 1991, S. 103.

55 Ebd., S. 112.

56 Vgl. den Beitrag von Katelijne Schiltz in diesem Band.

## Geschichtsmetaphern

Einsteins Geschichtsbild spiegelt sich auf der Oberfläche des Textes auch im Gebrauch diverser Geschichtsmetaphern wider. Die Auffassung von Musikgeschichte als Abfolge von »Revolutionen« prägt seine Madrigalgeschichte, indem deren Anfang und Ende jeweils als durch solche »Revolutionen« bedingt dargestellt werden. So beschreibt er den Ausgangspunkt seiner Erzählung, die »Geburtsstunde des Madrigals« um 1520 durch die Wandlung vom »Liedstil« zum »poetisch gezeugten, ›motettischen‹ Stil des 16. Jahrhunderts« als »grosse und stille Revolution«<sup>57</sup> bzw. als »Revolution des Compositions-Stils«.<sup>58</sup> Am Ende der Erzählung stehen die Monodie als »neue Revolutionierung auf dem Gebiete der Musik«<sup>59</sup> und die Einführung des Basso Continuos als »die eigentliche Revolution in der Geschichte des Madrigals«.<sup>60</sup> Auch innerhalb des Narrativs bemüht Einstein immer wieder dieses Bild, besonders häufig bezogen auf Cipriano de Rore, dessen erstes Madrigalbuch 1542<sup>61</sup> und die innovativen Momente seiner Musik:

»Er hatte so viel des Neuen gebracht: die Revolution im Rhythmischen; die Verwendung extremer Harmonik zum Zwecke extremen Ausdrucks, die Sublimierung und höhere Leidenschaftlichkeit des Tons durch die Wahl und Behandlung der Texte, dass sich dennoch die Geister an ihm scheiden mussten.«<sup>62</sup>

Neben dem Bild der »Revolution« stehen diverse Metaphern, die im weiteren Sinne dem Wortfeld um Krieg und Kampf entstammen. Das Bild des Kampfes prägt bereits Einsteins Einleitung, wo er es zu einer Art Leitbild der folgenden Erzählung erhebt:

»Das ganze 16. Jahrhundert wird ein Jahrhundert des Kampfes sein, und der Schauplatz dieses Kampfes ist vor allem Italien. [...] Es ist ein Jahrhundert des Kampfes auch auf dem Gebiete der Musik, und vielleicht mehr auf diesem Gebiet als auf irgend einem anderen.«<sup>63</sup>

Im weiteren Verlauf wird Einstein von einem »Kampf« zwischen dem Anspruch von Musik und Text erzählen<sup>64</sup> oder von einem »Kampf zwischen Melodik und

57 DIM, S. 2.

58 Ebd., S. 140.

59 Ebd., S. 570.

60 Ebd., S. 873.

61 Ebd., S. 403.

62 Ebd., S. 433.

63 Ebd., S. 26.

64 Ebd., S. 167.

Harmonik«. <sup>65</sup> In einer Passage über verschiedene »Kämpfe« der Operngeschichte zeigt sich, dass auch dieses Bild für ihn, ähnlich wie das der »Revolution«, nicht ausschließlich auf die Geschichte des Madrigals bezogen, sondern als Metapher für den Verlauf von Musikgeschichte allgemein zu verstehen ist:

»Man hat sich gewöhnt, als besonders dramatische, besonders erregende musikgeschichtliche Ereignisse die Conflicte auf dem Gebiet der Oper zu betrachten: den »Kampf« der sogenannten Florentiner Camerata gegen den Contrapunkt, also gegen eine bleibende Errungenschaft, ein ewiges Prinzip der abendländischen Musik, wobei die Florentiner denn auch auf die Dauer keineswegs Sieger geblieben sind: – den Kampf Gluck's um ein neues, weniger formalistisches Ideal der Oper, der in Wahrheit ein Kampf war gegen die Convention der Opernform Metastasio's: – den Kampf Richard Wagner's um das neue romantische Musikdrama«. <sup>66</sup>

Mit dem Bild des Kampfes verbunden sind diverse Metaphern von Sieg und Herrschaft, insbesondere bezogen auf nationale Stile: Vom »vollen Sieg des nationalen italienischen Stils« ist die Rede, <sup>67</sup> von ihrem »Siegeszu[g] nach Frankreich, Deutschland, England«, bis deren oben schon zitierte »Weltherrschaft« feststeht. <sup>68</sup> Zuvor noch hatte eine »Überwältigung der italienischen Musik durch englische, französische, burgundische Musiker« stattgefunden. <sup>69</sup> Doch nicht nur nationale Stile ringen in Einsteins Erzählung um den Sieg, sondern auch auf innermusikalischer Ebene geht es immer wieder um Aspekte von Herrschaft oder Macht. So ist z. B. von der »Herrschaft des Soprans« die Rede, von der »Alleinherrschaft der Kirchen-Tonarten«, die durchbrochen wird, oder vom »Herrschafts-Gebäude der Polyphonie«, das ins Wanken gebracht wird. Auch auf Ebene der unterschiedlichen musikalischen Gattungen werden in Einsteins Erzählung Kämpfe ausgetragen. So ist es z. B. die Frottola, die sich verwandelt, »am Ende des Jahrhunderts das Madrigal erst zersetzt, dann überwältigt« und schließlich als »siegreiche Arie« im 17. Jahrhundert »über alle andern Formen königlich triumphiert«. <sup>70</sup> Zuweilen kämpfen auch verschiedene Akteure des Musiklebens um ihren Einfluss auf die Kompositionsgeschichte. So wird etwa der »Solist« am Ende des Jahrhunderts zum »Beherrscher des Componisten«:

<sup>65</sup> Ebd., S. 550.

<sup>66</sup> Ebd., S. 2.

<sup>67</sup> Ebd.

<sup>68</sup> Ebd., S. 26.

<sup>69</sup> Ebd., S. 14.

<sup>70</sup> Ebd., S. 569.

»Wir stehen an der Schwelle des 17. Jahrhunderts. Die Forderung, für den Solisten zu schreiben, wird übermächtig – für den Solisten unmittelbar, für den Solisten, der jetzt zum Beherrscher des Componisten wird. Bisher war der Componist selbstherrlich, er schrieb seinen ›Satz‹, den der Virtuose sich für seine Zwecke arrangieren mochte. Jetzt steht der Sänger im Licht, und der Componist liefert ihm fertige Ware, sitzt am Clavier oder der Orgel, hat seinen Basso continuo vor sich, und besorgt improvisierend die Begleitung.«<sup>71</sup>

Nahezu inflationär bedient sich Einstein zudem sprachlicher Bilder, die auf ein organizistisches Modell von »Blüte« und »Verfall« hinweisen, und die er in unterschiedlichsten Spielarten verwendet: Von der »Knospe« einer »einfach syllabischen Canzonen-Melodie« bei Pisano ist die Rede, die »zur polyphonen Blüte aufgebrochen« ist,<sup>72</sup> Ballate werden als »Früchtchen« vom großen Baum der höfischen Lyrik bezeichnet,<sup>73</sup> Rore und seine Generation pflücken »Früchte von dem Baume [...], den wiederum Willaert gepflanzt hatte«,<sup>74</sup> die Entstehung von Concerto und Monodie trifft die Kunst des 16. Jahrhunderts in der »Wurzel« und bringt sie so zum »Abwelken«.<sup>75</sup> Auch von »Blütezeiten«, »Hochblüte« und »Nachblüte« ist die Rede. Dabei bezieht sich der Begriff der »Blüte« bei Einstein auf die verschiedensten Ebenen: auf die Blüte einer Gattung, der Musik oder der Lyrik allgemein, die Blüte der Musik an einem speziellen Ort oder aber die Blütezeit eines Komponisten. Abb. 2 zeigt die verschiedenen Verwendungsweisen des Begriffs in Einsteins Text, gegliedert nach Kapiteln.<sup>76</sup>

Ein organizistisches Geschichtsmodell spiegelt sich auch im Bild der »Geburt« wider, das sich ebenfalls in diversen Ausformungen findet: Zur »Geburtsstunde« des Madrigals fungieren etwa die Oltremontani als »Geburtshelfer« (wohlge- merkt: nicht als Väter!) des italienischen Kinds namens »Madrigal«:<sup>77</sup>

»Es ist auch die Geburtsstunde des Madrigals. Geburtshelfer dabei sind die Erben der polyphonen Liedkunst des Quattrocento: Franzosen, Burgunder, Niederländer; kurz: ›Oltremontani‹ im italienischen Sinn. Aber sie sind

71 Ebd., S. 870.

72 Ebd., S. 133.

73 Ebd., S. 57.

74 Ebd., S. 419.

75 Ebd., S. 1.

76 Stéfan Sinclair und Geoffrey Rockwell, Voyant Tools 2022, [http://www.voyant-tools.org/?view=Contexts&query=. \\*bluete\\*&corpus=23c82cb336c2e2dcc44343094287a0d3](http://www.voyant-tools.org/?view=Contexts&query=. *bluete*&corpus=23c82cb336c2e2dcc44343094287a0d3). Die Abbildung bezieht sich auf den Zeichenstand in Einsteins Typoskript; dort stehen deutsche Umlaute und deren Ausschreibung nebeneinander. In der Edition des Textes erscheinen sie normiert.

77 Vgl. den Beitrag von Moritz Kelber in diesem Band.

nur die Geburtshelfer, nicht die Väter. Die Geburt findet auf italienischem Boden statt, und das Kind, das auf die Welt kommt, ist italienisch.«<sup>78</sup>

Im Verlauf des Textes werden noch weitere Geburtshelfer auftreten, etwa die Höfe Ferrara und Urbino als »Geburtshelferinnen« der Frottola,<sup>79</sup> Giulio Bonagionta als »der Geburtshelfer so vieler Musikdrucke«<sup>80</sup> oder Striggio als »einer der Geburtshelfer der Monodie«.<sup>81</sup> Auch der Tod als Antithese der Geburt ist Teil dieses Bildes, wenn »um 1530 die Frottola tot und das Madrigal bereits lebendig ist«.<sup>82</sup>

Ebenfalls dem organizistischen Geschichtsmodell verpflichtet ist der häufig zitierte Vergleich der Entwicklung des Madrigals aus der Frottola mit dem »Aus-schlüpfen eines Schmetterlings aus der Puppenhülle«:

»Das Madrigal hat sich auf ganz anderm Weg gebildet. Und man kann diesen Weg, diese Verwandlung der Frottola aus einem begleiteten Lied, mit einem stützenden Bass und zwei füllenden Mittelstimmen, in ein gleich der Motette polyphonierendes Gebilde mit vier gleichwertigen Stimmen, so genau verfolgen, wie man das Ausschlüpfen eines Schmetterlings aus der Puppenhülle verfolgen kann.«<sup>83</sup>

All diese sprachlichen Bilder stehen sinnbildlich für die grundlegende Erzählstruktur des *Italienischen Madrigals*. Es handelt sich somit um »Master Narratives« der Musikgeschichtsschreibung.<sup>84</sup> Veranschaulicht die Wurzel Vorgeschichte und Voraussetzungen, steht die Geburt für Anfang und Entstehung, sind Blüte und Sieg Allegorien für Aufstieg und Höhepunkt, so entspricht das Welken dem Absinken des Erzählbogens, ebenso wie der verlorene Kampf, der jedoch zugleich wieder mit einem neuen Sieger, neuem Aufstieg und Höhepunkt verbunden ist.

## Werkzentrierung

Spiegeln Kapiteleinteilung und Gliederung des *Italienischen Madrigals* eine Orientierung an »großen Männern« und damit an Personen als treibender Kraft der Gattungsgeschichte, fällt mit Blick in die einzelnen Kapitel eine starke Werkzentrierung ins Auge. Ein beträchtlicher Teil des Textes widmet sich detaillierten

78 DIM, S. 2.

79 Ebd., S. 32.

80 Ebd., S. 613.

81 Ebd., S. 787.

82 Ebd., S. 111.

83 Ebd., S. 118 f.

84 Vgl. Bredenbach, *Geschichten vom Umbruch*, S. 70–84.

Beschreibungen der Musik selbst. Protagonisten der Erzählung mögen Komponisten (und Dichter) sein, Gegenstand jedoch ist eindeutig die Musik. Es ist die Gattung des Madrigals, die die Entwicklung bis zur »Blüte« durchläuft, es ist die italienische Musik, die die Weltherrschaft erringt; es ist die Canzon vilanesca, die sich dem Madrigal annähert und es ist das Madrigal selbst, das ihr »entgegenkommt«.<sup>85</sup> Damit sind auch die eigentlichen Ereignisse der Erzählung, im narratologischen Sinne verstanden als Zustandsveränderung, auf einer musikimmanenten Ebene anzusiedeln. Ähnliches gilt für die Handlungsträger, insbesondere in den Passagen, die Musik beschreiben: Wenn Einstein zum Beispiel erzählt, wie Stimmen »verschmelzen«<sup>86</sup> oder »in unregelmässigen Abständen einsetzen«,<sup>87</sup> dienen die personifizierten »Stimmen« als grammatisches Subjekt und damit als »Quasi-Figuren« im Sinne Paul Ricoeurs, das heißt als nicht anthropomorphe Handlungsträger der Erzählung.<sup>88</sup> An der Oberfläche des Textes sind es also die musikalischen Phänomene selbst, die hier »handeln«. Die Aussage solcher Floskeln wiederum ist nicht auf eine Handlung im 16. Jahrhundert ausgerichtet, sondern auf eine Zustandsbeschreibung der Musik, wie sie auch in unserer Gegenwart noch existiert. Mit Tobias Janz könnte man in diesem Zusammenhang von »objektbezogenen« Formulierungen sprechen, das heißt von musikbezogenen Aussagen im »generellen Präsens«, dem »Existenzmodus« musikalischer Werke.<sup>89</sup> Für Aussagen dieser Art greift Einstein zuweilen auch auf Passivkonstruktionen und Substantivierungen zurück. Wenn etwa Stimmen »fast canonisch geführt« werden<sup>90</sup> oder er von »der Zersetzung«, »dem Eindringen« u. ä. spricht, umgeht er rein sprachlich die Frage, wer dies tut.

Häufig formuliert Einstein Beschreibungen musikalischer Werke auch als Resultat der Handlung ihres Komponisten: Wenn also Rore einen Text »in Musik setzt«, <sup>91</sup> Wert ein Motiv »in Gegen-Bewegungen führt«<sup>92</sup> oder Monteverdi seinen

85 *DLM*, S. 595.

86 Ebd., S. 404.

87 Ebd., S. 407.

88 Ricoeur, *Temps et Récit*, S. 275.

89 Tobias Janz, »Zur Konstruktion musikhistorischen Wissens in der musikalischen Analyse«, in: *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung. Zur Formation musikbezogenen Wissens*, hrsg. von Sandra Danielczyk, Christoph Dennerlein, Sylvia Freydank, Ina Knoth, Mathias Maschat, Lilli Mittner, Karina Seefeldt und Lisbeth Suhrcke, Hildesheim 2012, S. 71–93, hier S. 73, vgl. auch Anna Magdalena Bredenbach, »Musikalische Analyse und ihre Figuren im historiographischen Kontext«, in: *Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 – Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog*, hrsg. von Wolfgang Auhagen und Wolfgang Hirschmann, Mainz 2016, urn:nbn:de:101:1-201609131270.

90 *DLM*, S. 418.

91 Ebd., S. 409.

92 Ebd., S. 533.

| Dokument                 | links                                           |
|--------------------------|-------------------------------------------------|
| 1_Vorgeschichte          | sich gegenseitig beeinflussen. Blätter und      |
| 1_Vorgeschichte          | Shakespeare's sich sie gestatteten – eine       |
| 1_Vorgeschichte          | Francesco d'Assisi einen Garten reiner          |
| 1_Vorgeschichte          | Mantua geliefert. Mailand bringt solche         |
| 1_Vorgeschichte          | unerklärlich, wenn man sich der                 |
| 1_Vorgeschichte          | nicht auf dem Capitol; – eine                   |
| 1_Vorgeschichte          | Theorie bedienen, nach der die                  |
| 1_Vorgeschichte          | Canti, aber sie sind die                        |
| 1_Vorgeschichte          | Februar 1539 – hat sie die                      |
| 1_Vorgeschichte          | Florenz, als Mann in der                        |
| 1_Vorgeschichte          | Madrigal, das nach etwa 35-jähriger             |
| 2_Entstehung             | Tromboncino her kennen, zur polyphonen          |
| 2_Entstehung             | Bedeutung der Accademien für die                |
| 2_Entstehung             | hat fünf Gründe für diese                       |
| 2_Entstehung             | dynamische Übermaß, die Verpflanzung solch      |
| 3_Das frühe Madrigal     | des fruchtbarsten Meisters der ersten           |
| 4_heitere Musikformen    | Orangen-Haine mit Früchten und                  |
| 5_nachklassische Zeit    | Parma's im 16. Jahrhundert, deren               |
| 5_nachklassische Zeit    | Farnese verleiht. So reich diese                |
| 5_nachklassische Zeit    | politischen Verhältnisse waren einer neuen      |
| 5_nachklassische Zeit    | sich um ihre kulturelle                         |
| 5_nachklassische Zeit    | kulturellen Lebens. Von der einstigen           |
| 7_Wendung zum Pastoralen | Alfonso della Viola, in Cassola's               |
| 7_Wendung zum Pastoralen | componierte Madrigal-Text der sogenannten       |
| 8_Canonetta              | Jahrzehnts plötzlich wieder besonders reizvolle |
| 8_Canonetta              | allerdings rein artistischen Höhepunkt dieser   |
| 8_Canonetta              | sie schwer einzuordnen. Sie sind                |
| 8_Canonetta              | Das ist eine der reizvollsten                   |
| 9_große Virtuosen        | die Erfüllung und Ende der                      |
| 9_große Virtuosen        | Mario Bevilacqua's damals eine neue             |
| 9_große Virtuosen        | zwischen, der einfachen, süßen lyrischen        |
| a_Gesellschaftsspiel     | Vecchi am Beginn einer neuen                    |
| c_Monodie                | nicht bloss in Venedig in                       |
| d_Monteverdi-Ende        | Es folgt noch eine lange                        |

| Begriff      | rechts                                        |
|--------------|-----------------------------------------------|
| blüten       | können nur aus Keimen wachsen                 |
| kunstblüte   | hervor, wie England auf dem                   |
| liederblüten | hatte emporschiessen sehen – der Lauda        |
| blüten       | nicht hervor. Und mit ihrem                   |
| blüte        | erinnert, die die italienische Profanmusik    |
| blüte        | , die in der Rahmen-Erzählung                 |
| blüte        | einer Kunst für die intermittierende          |
| blüte        | der italienischen Lyrik des 15                |
| blüten       | der von ihr gesäten Kunst                     |
| blüte        | seiner Jahre nach Ferrara (1498               |
| blüte        | der Frottola heraufkommt, ist Gegenteil       |
| blüte        | aufgebrochen wäre: jede Stimme hat            |
| blüte        | der Musik in Italien hat                      |
| blüte        | ; der vierte lautet: »... por las             |
| blütenhafter | Kammerkunst in mörderische Konzert            |
| blütezeit    | des Madrigals, und vielleicht sein            |
| blüten       | : – eine erste Ankündigung der Üppigkeit      |
| blüte        | ja erst um 1545 beginnt                       |
| blüte        | sich entwickelt: Parma ist in                 |
| blüte        | nichts weniger als günstig. Mailand           |
| blüte        | wenig kümmern konnten. Man spricht            |
| blüte        | der Musik unter dem Moro                      |
| blütezeit    | , singt ein ungenannter Poet (1539            |
| hochblüte    | der Gattung. Wenn ich eine                    |
| blüten       | und findet in Marenzio einen                  |
| nachblüte    | . Es sind zwei echte Napolitaner              |
| blüten       | einer Schöpferkraft, der es Vergnügen         |
| blüten       | des Musikalisch-Pastoralen, voll Naturlaut    |
| blüte        | des Madrigals in sich schliessen              |
| blüte        | ihres Vereins erlebten; andre Dedikationen    |
| blüte        | Marenzio's und der demonstrativen Gewaltsa... |
| blüte        | der Musik am Modeneser Hofe                   |
| blüte        | stand, möge ein Madrigal Torquato             |
| nachblüte    | , ein langer »Altweiber-Sommer«; ein          |

Abb. 2: Verwendungsweisen des Begriffsfeldes »Blüte«, visualisiert mit Voyant-Tools. Die Kleinschreibung von »blüte« ist den Darstellungsmöglichkeiten des Tools geschuldet.

Satz durch einen Bass »stützt«,<sup>93</sup> handelt es sich an der Oberfläche des Textes zwar um Erzählungen von handelnden Personen, doch steht außer Frage, dass diese Formulierungen den Zweck erfüllen, musikbezogene Aussagen narrativ zu transportieren. Dass Einstein auch hier auf die Zeitform des Präsens zurückgreift und nicht, wie es für »handlungsbezogene« Aussagen nach Janz nötig wäre, die Vergangenheitsform wählt,<sup>94</sup> bestätigt diesen Eindruck. Einstein erzählt hier die Geschichte von Veränderungen und Entwicklungen musikalischer Strukturen. Dass er damit einem stilgeschichtlichen Denken nahesteht, verwundert nicht weiter angesichts seines Beitrags zum Adler-Handbuch (s. o.). Und tatsächlich hebt Georg Schünemann Einsteins Handbuch-Kapitel in einer Rezension als eines derjenigen hervor, die ihren Gegenstand am besten »im Sinne des Herausgebers« behandelt hätten.<sup>95</sup>

Im Kontext solcher vordergründig »handlungsbezogen« wirkender Aussagen zu einzelnen Werken bedient sich Einstein regelmäßig des Mittels der Innenwelt- und Bewusstseinsdarstellung und damit einer Erzähltechnik, die Ansgar Nünning als »Fiktionalitätsindikator« bezeichnet.<sup>96</sup> Wenn Einstein formuliert, was Rore »liebt« oder »verschmählt«,<sup>97</sup> was er »ernst nimmt«,<sup>98</sup> »beabsichtigt«<sup>99</sup> oder was ihm »völlig gleichgültig« ist,<sup>100</sup> suggeriert die Formulierung einen direkten Einblick in dessen Gedankenwelt, der dem Autor in dieser Form faktisch nicht zur Verfügung steht. Auch in diesen Fällen ist es nicht Einsteins Ziel, Aussagen über die tatsächlichen Gedanken eines Komponisten zu machen; es handelt sich vielmehr um eine weitere Strategie, Aussagen zur Beschaffenheit der Musik eine narrative Gestalt zu geben. Nichtsdestotrotz stößt Einstein damit an die Grenze wissenschaftlicher Schreibkonventionen.

93 Ebd., S. 704.

94 Janz, »Zur Konstruktion musikhistorischen Wissens«, S. 73.

95 Georg Schünemann, »Adlers Handbuch der Musikgeschichte«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (1925), S. 112–115, hier S. 114: »Am besten erscheinen mir die ältere und neueste Zeit, dann Teile des 18. Jahrhunderts und die weltliche Musik von 1450–1600 im Sinne des Herausgebers behandelt.«

96 Ansgar Nünning, »Verbal Fictions? Kritische Überlegungen und narratologische Alternativen zu Hayden Whites Einebnung des Gegensatzes zwischen Historiographie und Literatur«, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 40 (1999), S. 351–380.

97 *DIM*, S. 405: »reine Homophonie liebt er nicht [...]. Leise Tonmalereien verschmählt er nicht.«

98 Ebd., S. 399: »Er ist der erste Meister, der es mit der literarisierenden Neigung des Madrigals ganz ernst genommen hat.«

99 Ebd., S. 411: »Chromatik, einen Vorstoss in unbekanntes harmonisches Land hat Rore nicht beabsichtigt.«

100 Ebd., S. 403: »Aber man kann das Revolutionäre seines Erscheinens um 1542 dahin genau bestimmen, dass ihm die Form der Dichtung, der Bau des Verses, der Gleichklang der Strophen völlig gleichgültig ist.«

## Fiktionale und argumentative Erzähltechniken

Endgültig überschritten wird diese Grenze an den Stellen, an denen Einsteins Erzählung in die Gegenwart des Lesenden springt und die Zeitebenen verschwimmen: Wenn er etwa schildert, wie die Grabplatte Landinis »jetzt« aussieht, hat die Erzählung offenbar die Vergangenheit verlassen und schildert einen Zustand der Gegenwart:

»Der Hauptvertreter dieser Kunst ist Francesco Landini, dessen Grabplatte jetzt am Pfeiler einer Capelle von San Lorenzo in Florenz aufrecht steht: die Tritte vieler Menschen haben sein sanftes Gesicht, in dem die Höhlungen der blinden Augen unverkennbar sind, nicht ganz zerstören können. Seine rechte Hand berührt noch die Tasten der Orgel, die er mit der Linken trägt oder mit Wind versorgt;«<sup>101</sup>

Ähnlich verhält es sich mit einer Passage, in der Einstein erzählt, was »der Reisende« sieht und fühlt, wenn er bei Terracina am Meer steht:

»Zum ersten Male liefert Neapel einen entscheidenden Beitrag zur italienischen Musik-Geschichte, und zwar sogleich mit aller penetranten Kraft und südlichen Farbigkeit, die der Reisende von jeher gespürt hat, wenn er, die pontinischen Sümpfe hinter sich lassend, bei Terracina ans Meer gelangt: zur Rechten die flimmernde blaue Fläche, mit Gaeta in der Ferne, zur Linken ansteigende kahle Höhen, an ihrem Fuss aber Orangen-Haine mit Früchten und Blüten: – eine erste Ankündigung der Üppigkeit und Wildheit Neapels und Sorrents, der Ahnung Griechenlands auf den südlichen Felsen Capris oder der Küste von Amalfi bis Paestum.«<sup>102</sup>

Offen bleibt in beiden Fällen, wer diese Dinge erlebt: Wer ist der »Reisende«? Wer betrachtet die Grabplatte? Sicherlich basieren diese Schilderungen auf Einsteins eigenen Erlebnissen; doch sie fungieren zudem als Identifikationsangebot für den Lesenden. Durch die interne Fokalisierung auf den Reisenden, dessen Blickrichtung wir teilen, sowie die Schilderung scheinbar marginaler Details erzeugt Einstein den Eindruck von Unmittelbarkeit. Fast wirken diese Passagen wie eine Einladung zur Immersion, zum Eintauchen in die Welt, die der Text konstruiert.

Andere Erzähltechniken Einsteins wiederum erzeugen bewusst Distanz: Floskeln wie »es ist auffällig«<sup>103</sup> oder »es fällt in die Augen«<sup>104</sup> dienen dazu, die Deu-

101 Ebd., S. 12.

102 Ebd., S. 359 f.

103 Ebd., S. 723.

104 Ebd., S. 405.

tungsprozesse sichtbar zu machen, auf denen die Aussagen basieren. Hier scheint bereits die Erzählerstimme des Historikers durch (als derjenige, dem etwas »auf-fällt« oder »ins Auge fällt«). Dabei gehe ich mit Gérard Genette davon aus, dass Autor und Erzähler in historiographischen Texten identisch sind.<sup>105</sup> Je stärker sich die musikbezogenen Aussagen von reiner Analyse hin zu Interpretationen und Vermutungen bewegen, desto deutlicher tritt Einsteins Erzählerstimme hervor, die zum Beispiel etwas »meinen möchte«, »den Grund begreift« oder auch »keinen Grund« hat, etwas »einzusehen«:

»Rore hat das Stück in einer so eigentümlichen Verbindung von Künstlichkeit und epigrammatischer Kürze componiert, dass man meinen möchte, er habe für den Beginn oder das Ende einer Hof-Feierlichkeit gedient.«<sup>106</sup>

»Rore verschmäht auch die Gliederung und Auflichtung des Zyklus durch wechselnde Stimmenzahl, und man begreift den Grund.«<sup>107</sup>

»[E]s ist kein Grund einzusehen, warum diese Meister nicht ganz von selber auf die Reduktion der Notenwerte gekommen sein sollten.«<sup>108</sup>

Eine geradezu rhetorisch-argumentative Haltung ist zu beobachten, wenn Einstein den Leser explizit anspricht (z. B. »Ich kann dem Leser die Schwierigkeit nicht ersparen«,<sup>109</sup> »Man möge zunächst ruhig bezweifeln«<sup>110</sup>) oder wenn die Funktion der musikalischen Beschreibung für den Argumentationsgang explizit gemacht wird (z. B. »Der Beweis ist leicht zu führen an einem besonderen Stück«,<sup>111</sup> »Der Anfang der fünften Stanze mag, zum Abschluss, einen Begriff [...] geben«<sup>112</sup>). Hier greift Einstein zu einer moderierenden Erzählerstimme, die die Funktion einzelner Binnenpassagen erklärt und so Übergänge zwischen historiographisch-biographischen und musikanalytischen Abschnitten gestaltet. Auch als Erzähler, der einer Quelle gegenübersteht und diese zu deuten hat, tritt Einstein im *Italienischen Madrigal* in Erscheinung, wenn er etwa berichtet, was »handschriftliche Quellen beweisen«,<sup>113</sup> oder hinterfragt, auf welche Quellen sich die Sekundärliteratur bezogen habe.<sup>114</sup>

105 Vgl. Genette, »Fictional Narrative, Factual Narrative«, S. 766.

106 *DIM*, S. 400.

107 Ebd., S. 410.

108 Ebd., S. 407.

109 Ebd., S. 424.

110 Ebd., S. 527.

111 Ebd., S. 636.

112 Ebd., S. 417.

113 Ebd., S. 87.

114 Ebd., S. 613: »Carlo Schmidl sagt, ich weiss nicht nach welcher Quelle«.

Mit Axel Rüth könnte man hier einen »overt narrator« identifizieren, einen Historiker-Erzähler, der die Prozesse seiner Recherche offenlegt und so seine Narration »verdoppelt«:<sup>115</sup> Zur Geschichte des Madrigals gesellt sich die Geschichte des Forschenden, der sein eigenes Arbeiten als zusätzliche, selbstreflexive Geschichte in die historiographische Erzählung einbringt. Allerdings greift Einstein nur in extremen Fällen zum erzählenden »ich«, im Regelfall wählt er eher das didaktische »wir« oder ein entpersonalisiertes »man«.

Eine gewisse rhetorische Qualität verleiht Einstein seinem Text auch durch die häufige Verwendung von Ausrufezeichen und Unterstreichungen. Man kann die Euphorie des Autors förmlich spüren, wenn er Ausrufe formuliert wie: »o unvermeidliche Stereotypik des Jahrhunderts!«<sup>116</sup> oder »Chromatik, im Sopran und Bass, zum Ausdruck der thränenfeuchten Wangen! Besonders im zweiten Fall der deutliche Schritt vom Dur zum Moll!«,<sup>117</sup> um nur zwei der knapp 400 mit Ausrufezeichen versehenen Beispiele zu nennen. Ebenso meint man geradezu die engagierte Rede des Autors zu hören, wenn er einzelne Wörter zu rhetorischen Zwecken durch Unterstreichungen hervorhebt: »Der italienische Musiker des Quattrocento ist geltungslos in seiner eigenen Heimat«<sup>118</sup> oder »Musik und Dichtung, [...] Dichtung und Musik«,<sup>119</sup> um auch hier nur zwei von vielen möglichen Beispielen herauszugreifen. Tatsächlich sind solche Hervorhebungen in der englischsprachigen Ausgabe deutlich seltener und nicht analog zu den Unterstreichungen der deutschen Fassung zu finden. Die oben bereits zitierte Passage zur Entstehung des Madrigals (»Der Madrigal-Stil ist aus einer Zersetzung der Frottola entstanden, und zwar aus einer Zersetzung im Dienst des Ausdrucks«<sup>120</sup>) kommt im Englischen komplett ohne Hervorhebungen aus.<sup>121</sup>

Vermutlich sind es Elemente wie diese, die Martin Geck meint, wenn er von Einsteins »schönem Stil« berichtet.<sup>122</sup> Auch die von Geck monierten »Geschmacksurteile« finden sich zahlreich im *Italienischen Madrigal*, teils plakativ formuliert: Von »grossartiger Symbolik«,<sup>123</sup> »grandiose[r] Chor-Deklamation«<sup>124</sup>

115 Vgl. Axel Rüth, *Erzählte Geschichte. Narrative Strukturen in der französischen Annales-Geschichtsschreibung*, Berlin 2005, S. 45–52.

116 DIM, S. 427.

117 Ebd., S. 401.

118 Ebd., S. 5.

119 Ebd., S. VI.

120 Ebd., S. 116.

121 TIM, S. 119.

122 Geck, Art. »Einstein«.

123 DIM, S. 407.

124 Ebd., S. 426.

oder »unglaubliche[r] Energie«<sup>125</sup> ist da die Rede, während andere Werke als »dürftig und arm« und ihr Komponist als »mässige[r] Musik-Handwerker«<sup>126</sup> bezeichnet werden.

### Schlussbemerkung

Einer heutigen Auseinandersetzung mit den Erzählstrukturen in Einsteins Geschichte des Madrigals springt auf allen Ebenen der unverblümte Mut zum Erzählen ins Auge. Das betrifft die Konstruktion der großen Erzählbögen, das damit verbundene Modell der Fortschrittsgeschichte und die klare Werk- und Personenzentrierung ebenso wie den metaphorischen Sprachgebrauch, den Einsatz von rhetorischen Stilmitteln und Erzähltechniken, die im Grenzbereich zum Fiktionalen liegen. All dies würde man in heutigen musikwissenschaftlichen Publikationen nicht mehr in dieser Form finden. Werden heute überhaupt noch Gesamtdarstellungen gewagt, sind diese in der Regel viel stärker geprägt von argumentativen, reflektierenden oder relativierenden Textschichten sowie einer Vielzahl unterschiedlicher Perspektiven, aus denen auf verschiedenen Erzähl- und Argumentationsebenen erzählt wird. Im Vergleich mit musikhistoriographischen Texten der letzten 50 Jahre wirkt Einsteins Erzählhaltung daher tatsächlich antiquiert – und es wäre ein Leichtes, ihm jeden einzelnen der oben ausgeführten Punkte zum Vorwurf zu machen. Wie unangemessen ein solcher Vergleich wäre, liegt jedoch auf der Hand: Selbstverständlich müssen Einsteins Texte vor dem Horizont seiner Zeit gelesen werden. Angemessener wären demnach Vergleiche mit Texten wie Heinrich Besslers Band zur Musik des Mittelalters und der Renaissance im »Bücker-Handbuch«,<sup>127</sup> mit Jacques Handschins *Musikgeschichte im Überblick*<sup>128</sup> und ähnlichem. In solchen Texten findet man tatsächlich eine Erzählhaltung vor, die der Einsteins deutlich näher ist. Um einen solchen Vergleich jedoch angemessen führen zu können, wären zu den genannten Texten ähnliche Studien wie die vorliegende vonnöten. Eine solche vergleichende Analyse von Erzähltraditionen und Schreibkonventionen hätte das Potential, Geschichtsbilder, Selektionskriterien und Werturteile als Teil des fachgeschichtlichen Horizonts der Zeit zu rekonstruieren. Texte wie Einsteins *Italienisches Madrigal* sind damit im doppelten Sinne als wertvolles Dokument musikwissenschaftlicher Fachgeschichte zu begreifen: Nicht nur bezüglich des Forschungsstands zum Madrigal, sondern auch im Hinblick auf Techniken historiographischen Erzählens.

125 Ebd., S. 427.

126 Ebd., S. 414.

127 *Handbuch der Musikwissenschaft*, 10 Bände, hrsg. von Ernst Bücker, Wiesbaden 1928–1931.

128 Jaques Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948.

Sicherlich kann man aus heutiger Sicht kritisieren, dass Einsteins Geschichte des Madrigals zu deutlich nach narrativen Mustern geformt ist, seine Erzählperspektive zu vereinheitlichend, seine Auswahlkriterien zu wenig transparent und so weiter. Doch kommt man nicht umhin, auch die Leistung anzuerkennen, die es bedeutet, die schiere Masse an Daten und Fakten in eine kohärente Form zu bringen – eine Form zwar, die durch retrospektive und sprachlich geprägte Strukturierung bestimmt ist, die aber bis heute modellhaften Charakter für die Geschichte der Gattung hat. Es ist dieses konstruktive Potential des Erzählens, das heute, angesichts der omnipräsenten Kritik an »Narrativen«, oft übersehen wird. Begreift man das Erzählen als zentrales Erkenntnisinstrument und Handwerkszeug der Musikhistoriographie, ist es möglich, den ursprünglich dekonstruktivistischen Impuls des »narrative turns« ins Konstruktive zu wenden: Wenn es ohnehin unmöglich ist, sich den Strukturen des Erzählens zu entziehen (aller elaborierter Technik des selbstreflexiven, argumentativen, dekonstruierenden Schreibens zum Trotz), ist die Alternative, historiographische Erzähltechniken zielgerichtet und bewusst einzusetzen. Diesbezüglich kann Einsteins Gattungsgeschichte auch heute noch – oder vielmehr wieder – als Vorbild dienen: als Beispiel für mutiges und offensives Erzählen von Musikgeschichte.

## Abkürzungen

|                           |                                                                                                                                                                                                                                                              |
|---------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>DIM</i>                | Alfred Einstein, <i>Das italienische Madrigal. Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik des 16. Jahrhunderts</i> , hrsg. von Sebastian Bolz, München 2025 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 83), DOI: 10.5282/ubm/epub.128701 |
| <i>DDT</i>                | <i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i> , hrsg. von Rochus von Liliencron u. a., Leipzig 1892–1931                                                                                                                                                               |
| <i>DTB</i>                | <i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i> , hrsg. von Adolf Sandberger, Leipzig 1900–1920, Augsburg 1924–1938 (Denkmäler deutscher Tonkunst, Zweite Folge); Neue Folge (N. F.), Wiesbaden 1962 ff.                                                             |
| <i>DTÖ</i>                | <i>Denkmäler der Tonkunst in Österreich</i> , hrsg. von Guido Adler u. a., Wien 1894 ff.                                                                                                                                                                     |
| <i>Grove Music Online</i> | <i>Grove Music Online</i> , hrsg. von Laura Macy, fortgesetzt von Deane L. Root, Oxford 2001 ff.                                                                                                                                                             |
| <i>LexM</i>               | <i>Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit</i> , hrsg. von Claudia Maurer Zenck u. a., Hamburg 2005 ff., <a href="https://www.lexm.uni-hamburg.de/">https://www.lexm.uni-hamburg.de/</a>                                                     |
| <i>MGG Online</i>         | <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online</i> , hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff.                                                                                                                                                      |
| <i>PäM</i>                | <i>Publikationen älterer Musik</i> , hrsg. von Theodor Kroyer, Leipzig 1926–1940                                                                                                                                                                             |
| <i>TIM</i>                | Alfred Einstein, <i>The Italian Madrigal</i> , übers. von Alexander H. Krappe, Roger Sessions und Oliver Strunk, Princeton 1949                                                                                                                              |

Zitate aus *Das italienische Madrigal* / *The Italian Madrigal* erfolgen in der Regel in der Sprache und Ausgabe des jeweiligen Aufsatzes. Im Sinne dieses Bandes, dem es um eine Re-Lektüre unter den Bedingungen von Original und Übersetzung geht, werden entsprechende Stellen bei Bedarf in den Fußnoten in der jeweils anderen Sprache wiedergegeben.

Sämtliche im Band enthaltenen Links wurden zuletzt überprüft am 14.03.2025.