

Title: Ein Riese auf Schultern von Zwergen? : Einstein im Rekurs auf Forschungstradition

Author(s): Christian Thomas Leitmeir

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. 181–210.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20223940>

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:



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

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

Christian Thomas Leitmeir

Ein Riese auf Schultern von Zwergen? Einstein im Rekurs auf Forschungstradition

Die Einsicht, dass die eigene Leistung vor den Pioniertaten der Vergangenheit verblasst, ist einer kritischen Wissenschaftsgeschichte von vornherein einbeschrieben. Man muss dabei nicht so weit gehen wie das alttestamentliche Weisheitsbuch Kohelet (von Martin Luther als Prediger Salomo bezeichnet), das alles menschliche Streben nach etwas Ureigenem oder Neuem zur Wahnvorstellung erklärt: »Nihil novi sub sole«, »es geschieht nichts Neues unter der Sonne« (Kohelet 1:9). Im 12. Jahrhundert wendete Bernhard von Chartres diese Vorstellung ins Positive, als er sich und seine Zeitgenossen mit Zwergen verglich, die auf Schultern von Riesen stünden. Bernhards Metapher erscheint zuerst im von *Metalogicon* des Johannes von Salisbury: »Bernhard von Chartres sagte, wir seien gleichsam Zwerge, die auf den Schultern von Riesen sitzen, um mehr und Entfernteres als diese sehen zu können – freilich nicht dank eigener scharfer Sehkraft oder Körpergröße, sondern weil die Größe der Riesen uns emporhebt.«¹ Statt Angst zu machen oder eine Schockstarre auszulösen, dienen die Pioniertaten der Altvorderen vielmehr als Sprungbrett, durch das sich der menschliche Geist zu neuen und besseren Erkenntnissen erhebt. Entsprechend wird Geistesgeschichte als Fortschritts-geschichte imaginiert, mögen die Arbeiter am Bau auch mit jeder Generation ein bisschen kleiner werden.

Die Denkfigur von Zwergen auf Schultern von Riesen lädt zu einer neuen Sicht auf Alfred Einsteins monumentale Gesamtdarstellung zur Geschichte des Madrigals ein, die 1949 in englischer Übersetzung in drei Bänden erschien.² Auch

1 Johannes von Salisbury, *Metalogicon*, Leiden 1159, 3.4.47–50: »Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos gigantum umeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantea.« Zit. nach Ioannes Saresberiensis, *Metalogicon*, hrsg. von CETEDOC (Katholieke Universiteit Leuven), Turnhout 1991 (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, 98), S. 116.

2 *TTM*. Das von Sebastian Bolz in Berkeley/Princeton entdeckte deutsche Manuskript Einsteins wurde publiziert als *DIM*. Zitate und Quellenangaben beziehen sich auf diesen Text, da sich die Gedankenwelt des Autors darin unmittelbarer widerspiegelt.

ein Dreivierteljahrhundert später erhebt sich Einsteins Großtat wie ein mächtiges Bergmassiv, das alle vorausgegangenen und nachfolgenden Madrigalforschungen in den Schatten stellt. Da es bislang niemand gewagt hat, seiner Monographie eine Gesamtdarstellung vergleichbaren Kalibers entgegenzusetzen, bleiben auch Diskussionen von Einzelaspekten des Madrigals (wie nicht zuletzt einige der Beiträge des vorliegenden Bandes zeigen) auf Einstein zurückgeworfen. Dies gilt selbst *ex negativo*, wenn etwa James Haar und Iain Fenlon alle Kräfte aufboten, um Einsteins These zum Ursprung des Madrigals zu widerlegen.³ Einzig die italienischsprachige Musikwissenschaft konnte sich weitgehend dem allbeherrschenden Einfluss Einsteins entziehen.⁴ Bezieht man das Diktum Bernhards von Chartres auf Einstein, dann erscheint er uns zwangsläufig als Titan, der unsere Diskurse auf seinen mächtigen Schultern trägt. Doch auf welchen Schultern ruht ein Riese? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir die Vogelperspektive einer Heroengeschichte verlassen, die einseitig auf Höchstleistungen fixiert ist. Da Einstein natürlich nicht der erste Madrigalforscher war, wurde auch er von Vorarbeiten emporgehoben. Der vorliegende Beitrag unternimmt es, sein Werk aus der Sicht jener »Zwerge« zu untersuchen, die Einsteins Weitblick ermöglicht haben – und sei es auch nur dadurch, dass sie ihn ein paar Zentimeter über Normalnull heraushoben oder dass sie anschließend unter dem Gewicht des Kolosses zusammenbrachen.

Auf sich allein gestellt? Die Verzweigung der wissenschaftlichen Vorläufer

Bei einer Lektüre von Einsteins Madrigalbuch drängt sich der Eindruck auf, der Autor hätte selbst aktiv die Verzweigung seiner Vorgänger betrieben. Wie in derartigen Publikationen dieser Zeit nicht unüblich, verzichtete Einstein weitestgehend auf Fußnoten.⁵ Dass er aber nicht einmal eine allgemeine Bibliographie lieferte, blieb schon damals hinter der wissenschaftlichen Praxis zurück, einschließlich seiner eigenen Publikationen zum Madrigal aus den 1920er Jahren (die er ohnehin gerne als Steinbruch für seine Monographie verwendete).⁶ Die in

3 Iain Fenlon und James Haar, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Sources and Interpretation*, Cambridge 1988.

4 Vgl. dazu den Vortrag von Antonio Chemotti zu »Einstein's Monteverdi« auf der diesem Band vorangegangenen Tagung.

5 Vgl. etwa *Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von Guido Adler, Frankfurt am Main 1924 und Folgeauflagen oder *Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von Ernst Bücken, Potsdam 1927–1931.

6 Alfred Einstein, Art. »Madrigal«, in: *Hugo Riemanns Musiklexikon*, bearb. von dems., Bd. 2, Berlin ¹¹1929, S. 1094 f. Bückens Handbuch weist ein allgemeines Literaturverzeichnis am Ende der einzelnen Bände auf, in Adlers Handbuch trugen die Autor:innen jeweils eine separate Bibliographie für die von ihnen bearbeiteten Kapitel bei.

den Haupttext integrierten Literaturverweise sind vornehmlich Quellenangaben, mit denen Einstein Textausgaben oder historische Standardwerke dokumentiert, darunter Bertold Wiesel und Erasmo Pèrcopo italienische Literaturgeschichte und Jacob Burckhardts maßgebliche Geschichte der *Cultur der Renaissance in Italien*.⁷ Indem Einstein wohlgefällig auf Burckhardt Bezug nimmt (»das mit Recht gefeiertste Werk über diese Zeit«),⁸ suchte er den Schulterschluß mit einem geistesverwandten »Riesen« aus einer Nachbardisziplin. Wie Burckhardt spielte er mit ostentativer Bescheidenheit seinen epochalen Wurf zum bloßen »Versuch« herunter.⁹ Innerhalb seines eigenen Fachs würdigt Einstein vor allem die Pioniere der Musikgeschichte aus dem 19. Jahrhundert (etwa August Wilhelm Ambros),¹⁰ deren historische Überblicksdarstellungen aber zu allgemein gehalten waren, um Einstein ernsthaft Konkurrenz zu machen. Nur selten würdigt Einstein Vorarbeiten, und selbst dann ist sein Lob entweder Biographien oder Editionen gezollt. Die kritische Würdigung des Madrigalschaffens einzelner Meister, also die eigentliche geistige Leistung eines Musikwissenschaftlers, behält Einstein für sich selbst vor. Insofern bricht er sich keinen Zacken aus der Krone, wenn er etwa Johannes Cornelis Hol (1874–1953) gönnerhaft als »vortreffliche[n] Biograph[en] Vecchi's« apostrophiert¹¹ und seine Vecchi-Edition heranzieht.¹²

Die Verdienste der jüngeren Madrigalforschung feigt Einstein in der Einleitung seines Buchs mit großer Geste vom Tisch. Seine Kritik ist eher pauschaler

7 Bertold Wiesel und Erasmo Pèrcopo, *Storia della letteratura italiana dalle origini ai giorni nostri*, Turin 1904. Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel 1860 sowie Folgeauflagen.

8 *DLM*, S. VI. Weitere Verweise auf Burckhardt ebd., S. 17.

9 Die von Burckhardt inspirierte kulturgeschichtliche Ausrichtung von Einsteins Madrigal-Monographie wurde bereits erhellet in der grundlegenden wissenschaftshistorischen Einordnung von 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. 466–474.

10 August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik. Mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbeilagen*, Leipzig 1862–1878. Ein fünfter Band mit Musikbeispielen wurde postum von Otto Kade herausgegeben (Leipzig 1882). Ambros bringt es auf immerhin 11 Literaturbelege: *DLM*, S. VI, S. 193 (zu Doni), S. 236 (zwei Beispiele für Augenmusik), S. 349 (Josquin), ebd. (Frottola), S. 383 (Villanella), S. 715, S. 730 und S. 739 (Bewertung Gesualdos).

11 *DLM*, S. 797 sowie, bezogen auf Hols Artikel von 1939, S. 813. Einstein bezieht sich auf die folgenden Publikationen: *Horatio Vecchi's weltliche Werke, mit einem musikalischen Anhang*, hrsg. von Johannes Cornelis Hol, Straßburg 1934 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 13). Ders., »Notizie biografiche e caratteri stilistico musicali sue Canzonette a quattro voci, 1580«, in: *Rivista musicale italiana* 37 (1930), S. 59–73. Ders., »Horatio Vecchi et l'évolution créatrice«, in: *Gedenkboek aangeboden aan Dr. D.F. Scheurleer op zijn 70sten verjaardag*, 'sGravenhage 1925, S. 159–167. Ders., »Le Veglie di Siena de Horatio Vecchi«, in: *Rivista musicale italiana* 43 (1939), S. 17–34.

12 *DLM*, S. 785, 793, 803, dort bezogen auf Hol (Hrsg.), *Horatio Vecchi's weltliche Werke*.

Natur. Spezialpublikationen ermangele es an Breite, allgemeinen Darstellungen an Tiefe:¹³

»Aber auch das sogenannte Fachwissenschaftliche führt nicht sonderlich weit. Es gibt eine grosse Reihe von zum Teil vortrefflichen Einzel-Studien über bestimmte Probleme, über einige Haupt- und Neben-Meister der weltlichen Musik dieser Zeit; und archivalische Notizen über Musik und Musiker aus fast allen Regionen Italiens sind in leidlicher Fülle vorhanden – leider am wenigsten über eine der wichtigsten Stätten, Ferrara in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Aber sie sind noch nie geordnet, gesichtet und in Zusammenhang gebracht: das heisst in den Dienst einer wirklich geschichtlichen Anschauung gestellt worden; und ohne diese Überschau bleibt auch der Blick aufs einzelne myopisch und unverbindlich.

Die entsprechenden Abschnitte in den grossen Standwerken [sic] der Musik-Geschichte sind teils nicht ausführlich genug – der ausführlichste, lebendigste bleibt immer noch der des August Wilhelm Ambros –, teils betrachten sie die Profanmusik zu sehr unter dem Schwinkel der allgemeinen Entwicklung und des Vorrangs der Kirchenmusik.«

Obwohl auch Theodor Kroyer 1932 formulierte, »dass die eigentliche »Musikgeschichte des Madrigals« bisher noch ihres Meisters harrete«,¹⁴ ist Einsteins hartes Urteil etwas überzogen, nicht zuletzt, da er bedeutende Vorarbeiten zur Frottola (von Knud Jeppesen und Rudolf Schwartz) oder der Entstehung des Madrigals (von seinem Münchner Kommilitonen Gaetano Cesari) an dieser Stelle komplett unterschlägt, die zweifelsohne über bloße Einzelstudien hinausgehen.¹⁵ Objektiv

13 *DLM*, S. VI.

14 Theodor Kroyer, Gutachten zur Habilitationsschrift von Helmut Schultz, »Das Madrigal als Formideal«, D-LEua, PA 260, fol. 9–11, hier fol. 9r. Interessanterweise nimmt Kroyer im Fortgang seiner Analyse zur Forschungsgeschichte des Madrigals auch Einstein nicht von dieser Kritik aus (fol. 9r–v): »Seit Vogels »Bibliothek der gedruckten weltlichen Musik Italiens« hat man sich wohl einen Begriff von dem ungeheuren Umfang dieser reichsten und geistigsten, aber auch kompliziertesten Liedform bilden können – in der stilkritischen Synthese aber ist man über Kleinarbeit, die zudem meistens im Rahmen musikalischer Lebensbeschreibungen dargeboten wurde, nicht hinausgekommen. Selbst Alfred Einstein, einer der besten Kenner des 16. Jahrhunderts, muß seinen einschlägigen Beitrag in Adlers »Handbuch«, den wir seinerzeit mit großen Hoffnungen erwartet haben, mit dem Verzicht einer bloßen Überschau schließen. Und er hat seine längst verheißene Gesamtdarstellung wohl nur zurückgehalten, weil er inzwischen Schwierigkeiten seiner Aufgabe immer deutlicher vor sich hatte.«

15 Rudolf Schwartz, »Die Frottole im 15. Jahrhundert«, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 2 (1886), S. 427–466. Ders., »Nochmals »Die Frottole im 15. Jahrhundert«, in: *Jahrbuch Bibliothek Peters* 31 (1924), S. 47–60. Ders., »Zum Formenproblem der Frottole Petruccis«, in: *Festschrift Theodor Kroyer*, hrsg. von Hermann Zenck, Helmut Schultz und Walter Gerstenberg, Regensburg 1933, S. 77–85. *Frottole, Buch I und IV. Ottaviano Petruccis nach den Erstlingdrucken von 1504 und*

zu rechtfertigen ist hingegen der Seitenhieb auf die einseitige Betonung von Messe und Motette in der Historiographie älterer Musik.¹⁶ Dieser berührt obendrein einen wunden Punkt in Einsteins Biographie. Wie in der Einstein-Forschung weit hin bekannt, entzog ihm Hermann Freiherr von Waltershausen 1929 den Auftrag, einen Beitrag über protestantische Kirchenmusik für *Die Musikhochschule* zu schreiben.¹⁷ Der Herausgeber Waltershausen (damals Direktor der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München) hielt es für nicht angemessen, dass ein Jude ein kirchenmusikalisches Thema bearbeitete – so wie er es sich selbst auch nicht anmaßen würde, sich als Protestant über »Kernfragen der katholischen Kirchenmusik« zu äußern.¹⁸ Wenn sich in Waltershausens Argumentation die Aspekte Rasse und Religion zu einer unheiligen Allianz verbinden,¹⁹ so zeigte auch Einstein eine frappierende Affinität zu wissenschaftlichen »identity politics«. Seit seiner Dissertation *Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert* (1905) hielt er sich nach Kräften von allen kirchenmusikalischen Themen fern.²⁰ Diese werden allenfalls in Überblicksdarstellungen wie der *Geschichte der Musik*

1505(?), hrsg. von Rudolf Schwartz, Leipzig 1935 (PäM, 8). Knud Jeppesen, *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500*, Leipzig 1935. Jeppesen wird immerhin später mehrfach zitiert: DIM, S. 53, 56, 84, 129, 133. Gaetano Cesari, *Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert*, Cremona 1908. Zur Rolle Jeppesens für die Publikation von *The Italian Madrigal* siehe den Beitrag von Sebastian Bolz in diesem Band.

16 Einsteins Beitrag zu Adlers Handbuch ist das erste Kapitel im historischen Kursus, das ausschließlich weltliche Musik thematisiert. Alfred Einstein, »Die mehrstimmige weltliche Musik von 1450–1600«, in: *Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von Guido Adler, Bd. 1, Berlin 1930, S. 358–382. Bückens Handbuch widmete der katholischen (Otto Ursprung) und protestantischen (Friedrich Blume) Kirchenmusik jeweils separate Bände, während das Madrigal von Heinrich Besseler unter der Doppelbezeichnung »Musik des Mittelalters und der Renaissance« allenfalls am Rande firmiert.

17 Hermann Freiherr von Waltershausen an Alfred Einstein, 23.04. und 02.05.1929, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 8, Folder 997 und 995. Die Korrespondenz ist zitiert und besprochen bei Pamela M. Potter, »From Jewish Exile in Germany to German Scholar in America. Alfred Einstein's Emigration«, in: *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, hrsg. von Reinhold Brinkman und Christoph Wolff, Berkeley 1999, S. 298–321, hier S. 304 f. Melina Gehring, *Alfred Einstein. Ein Musikwissenschaftler im Exil*, Hamburg 2007 (Musik im Dritten Reich und im Exil, 13), S. 68–71.

18 Hermann von Waltershausen an Alfred Einstein, 02.05.1929, in Gänze abgedruckt bei Gehring, *Alfred Einstein*, S. 69 f.

19 Trotz seiner durchaus völkischen Gesinnung hatte Waltershausen nichts für den Nationalsozialismus Hitlers übrig, nicht zuletzt, weil er als Kriegsversehrter mit Bein- und Armamputation selbst Gefahr lief, als untauglich für die Volksgemeinschaft eingestuft zu werden. Nach der Machtergreifung verlegte er seine Unterrichtstätigkeit dann auch in ein privates »Seminar für Privatmusiklehrer«. Karl-Robert Danler und Richard Mader, *Hermann Wolfgang Sartorius Freiherr von Waltershausen*, Tutzing 1984 (Komponisten in Bayern, 4).

20 Alfred Einstein, *Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert*, Leipzig 1905 (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte, 2). Eine Zusammenstellung von Einsteins Schriften findet sich bei Gehring, *Alfred Einstein*, S. 166–175, sowie in ihrem Eintrag zu Einstein im *LexM* (2006, letzte Aktualisierung 25. April 2017).

(1917) und dem *Riemann-Musiklexikon* (11. Auflage, 1929) mit berücksichtigt;²¹ seine für ein breites Publikum konzipierten Notenausgaben schließen ferner Palestrinas *Missa Papae Marcelli* (1920), Pergolesis *Stabat mater* (1927) und Mozarts *Exultate, jubilate* (1931) ein.²² Einsteins langjährige Priorisierung von Madrigal und Oper wurzelt möglicherweise bereits auf einer frühen Entscheidung, sich als assimilierter Jude ganz auf das Terrain »weltlicher« Gattungen zu verlegen.

Wie bereits aus dem Vorwort zu *Das italienische Madrigal* hervorgeht, ging Einstein mit der nationalistischen Ausrichtung der einzelnen Landes-Musikwissenschaften hart ins Gericht.²³ In einem politisch gewürzten Beitrag für die Schweizer Exil-Zeitschrift *Mass und Wert* griff er 1939 konkret die italienische Forschung an:²⁴

»Und so bemüht sich eine nationale Monumentalpublikation, einen Meister wie Adrian Willaert in Venedig, dem eine ganze Generation von italienischen Musikern dankbar gehuldigt hat, zu bagatellisieren. Und einer der allergrößten Musiker der Zeit, Ciprian de Rore, vielleicht der größte, der eigentliche Ahn Monteverdis, muß erst entdeckt werden; den, obwohl er fast sein ganzes Leben in Italien – Ferrara, Venedig, Parma – verbracht hat, kümmert sich um ihn kein Italiener, und Holland und Belgien, die sonst schon viel dergleichen Unrecht des Nationalismus gutgemacht haben (versteht sich, auch aus nationalen Gründen), haben sich noch nicht um ihn gekümmert. Willaert und Rore und andere große italienische Niederländer müssen es heute büßen, daß ihre Zeitgenossen vorurteilsfreier waren als die späten erleuchteten Nachfahren.«

Die Vernachlässigung aller nicht-italienischen Meister durch seine italienischen Kollegen ist nicht nur aus ideologischen Gründen zu bemängeln, sondern

21 Alfred Einstein, *Geschichte der Musik*, Leipzig 1917 (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen, 438) und Folgeauflagen. *Riemanns Musiklexikon*.

22 Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, München 1920. Giovanni Battista Pergolesi, *Stabat mater*, London 1927. Wolfgang Amadeus Mozart, *Motette »Exultate, jubilate«*, KV165, London 1931.

23 Einen übernationalen Ansatz vertritt Einstein, wenigstens zwischen den Zeilen, sogar im »Geleitwort« zur ersten Nummer der von ihm betreuten *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1 (1918–19), S. 1 f., dem Publikationsorgan der Deutschen Musikgesellschaft. Darin bekundet er sein Bedauern über die Auflösung der (freilich deutsch dominierten) Internationalen Musikgesellschaft, zu der das deutsche Nationalorgan seine »gute und freundliche Nachbarschaft« pflegen will. Seine Definition des »Deutschen« ist überdies nicht an den Forschungsthemen orientiert, sondern bestimmt sich vielmehr durch den ethischen Grundsatz, »so gut und so ehrlich und so hingebungsvoll zu arbeiten, als es möglich ist«

24 Alfred Einstein, »Musikalisches«, Teil 2: »Die Enterbten«, in: *Mass und Wert* 3 (1939), S. 377–388, hier S. 387. Siehe dazu auch den Beitrag von Moritz Kelber in diesem Band.

schlichtweg unverzeihlich, weil dadurch der bedeutende Beitrag der franko-flämischen Madrigalisten marginalisiert wird. Einsteins schroffe Ablehnung solcher national-identitärer Anwandlungen ist auch dadurch verständlich, dass er sich selbst mehrfach aus nationalen oder rassischen Gründen ausgeschlossen sah: als Jude in Deutschland²⁵ und als Deutscher (und obendrein Jude) in Italien (im Exil im friaulischen Mezzomonte).²⁶ Dass die institutionalisierte italienische Musikwissenschaft Ausländern keine beruflichen Perspektiven bot, gab Einstein seinem Kollegen Ernst Fritz Schmid zu bedenken, als dieser 1937, aus seiner Stelle an der Universität Tübingen gedrängt, eine Emigration nach Italien erwog.²⁷

Allerdings war Einstein nicht Transnationalist genug, um den Blick seines Buchs *Das italienische Madrigal* jenseits des italienischen Sprachraums zu weiten. Das englische Madrigal bleibt aus seinem Band komplett ausgespart – vielleicht auch deshalb, weil Einstein dann die englischen Standardwerke von Fellowes et al.²⁸ sowie den einschlägigen deutschen Publikationen²⁹ wenigstens tragende Nebenrollen in seiner »One-Man-Show« hätte zuerkennen müssen.

Einsteins weitgehende Marginalisierung seiner Vorläufer und Konkurrenten auf dem Gebiet der Madrigalforschung gibt uns wertvollen Aufschluss über sein Selbstverständnis und seine Selbst-Positionierung innerhalb der Musikwissenschaft. Als er mit der Niederschrift seiner monumentalen angelegten Gattungsgeschichte begann, durfte er sich durch eine Anzahl bedeutender Einzelstudien und

25 Potter, »From Jewish Exile«.

26 Einsteins italienisches Exil ist dokumentiert, zum Teil auf der Grundlage eines Interviews mit Einsteins Tochter Eva, bei Gehring, *Alfred Einstein*, S. 90–96.

27 Manfred Hermann Schmid, »Vivat Musika et urbs Monacensis scilicet Bavariae!« Ernst Fritz Schmid in Bayern«, in: *Musik in Bayern* 68 (2004), S. 139–146, hier S. 140. Schmid stützt sich auf einen Brief von Alfred Einstein an Ernst Fritz Schmid, 11.07.1937, ohne Ort [Italien], 1 Bl., masch., Privatbesitz.

28 Edmund H. Fellowes, *The English Madrigal Composers*, Oxford: Clarendon, 1921, Oxford: Oxford University Press 1948. Ders., *The English Madrigal*, Oxford: Oxford University Press, 1925. Seit 1913 gab Fellowes in der von ihm gegründeten Reihe *The English Madrigal School* 36 Bände von Madrigalen englischer Komponisten heraus (London: Stainer & Bell, 1913–1949). Die Reihe wurde nach seinem Tod von Thurston Dart u. a. fortgesetzt. Edmund H. Fellowes, *English Madrigal Verse, 1588–1632*, Oxford: Clarendon, 1920 und die Folgeauflage Oxford 1929. Die von Frederick W. Sternfeld and David Greer erweiterte Ausgabe (Oxford: Clarendon, 1967) erschien erst nach Fertigstellung von Einsteins Madrigalbuch. Siehe zu diesen Publikationen und den Plänen, *The Italian Madrigal* in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft bei Oxford University Press zu veröffentlichen, auch den Beitrag von Sebastian Bolz in diesem Band.

29 Oscar Becker, *Die englischen Madrigalisten William Byrd, Thomas Morley und John Dowland. Ein Beitrag zur Geschichte des weltlichen Chorliedes und dessen Pflege in England*, Leipzig 1901. Hugo Heurich, *John Wilbye in seinen Madrigalen. Studien zu einem Bilde seiner Persönlichkeit*, Augsburg 1931 (Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der deutschen Universität in Prag, 2). Dass Einstein von dieser Arbeit wusste, geht aus der Danksagung an Einstein im Vorwort Heurichs zweifelsfrei hervor (nicht paginiert).

Überblickswerke zu Recht als führender Experte auf seinem Gebiet betrachten.³⁰ Ein Großteil der bedeutenden Vorarbeiten entstammten tatsächlich der eigenen Feder und wurden sogar, wie Bolz gezeigt hat, bisweilen in sein Manuskript physisch eingeklebt.³¹ Wenn Einstein sie meist nicht ausdrücklich zitiert, vermeidet er einerseits den Eindruck der Selbstbeweihräucherung und des Selbstplagiats; zum anderen ist ein Verweis auch gar nicht nötig, weil das *opus summum* natürlich seine Vorstufen obsolet macht. Deren Lektüre wäre allerdings erhellend, um die lange Vor- und Entstehungsgeschichte von Einsteins »großem Wurf« zu verstehen. Da dies die Zielsetzung des vorliegenden Beitrags überschreiten würde, sei hier nur an zwei Beispielen aufgezeigt, inwiefern Einsteins Perspektive vor der »Machtergreifung« von zeittypischen Denkmustern geprägt war. Sein kurzer Aufsatz über Philippe de Monte für den IMS-Kongress in Liège 1930 umreißt die Aufgabe der Madrigalgeschichte mit einem eigenartigen kartographischen Vergleich:³²

»Es ist für einen Kreis von Kennern nichts Neues, dass auf der musikgeschichtlichen Länderkarte die Geschichte des italienischen Madrigals eins der unbezeichnetsten, jungfräulichsten Gebiete ist, das aussieht wie eine Karte von Innerafrika vor dem Beginn der grossen Entdeckungsfahrten des 19. Jahrhunderts. Wir wissen ungefähr Bescheid über die Anfänge des Madrigals, über den Verlauf seiner Geschichte im Grossen und Ganzen, über wenige einzelne seiner Meister, und nicht einmal immer über seine geschichtlich entscheidenden Meister.«

Solange dieser Passus nicht durch ähnlich lautende Äußerungen Einsteins bekräftigt wird (die gegebenenfalls noch in seiner Privatkorrespondenz aufzuspüren wären), mag man seinen Verweis auf »Entdeckung« Afrikas im 19. Jahrhunderts als einen missglückten Griff in die rhetorische Mottenkiste verbuchen. Selbst in diesem Falle hätte die Metapher allerdings eurozentristische und kolonialistische Vorstellungen bedient, damit sich der Redner mit seinem Publikum verbrüdern konnte.

Wichtiger für das Verständnis von Einsteins Madrigalprojekt ist seine bislang wenig beachtete Kurzgeschichte der Gattungen für die Kulturzeitschrift *Ganymed* (1921). Geradezu bekenntnishaft benennt Einstein darin eine zutiefst persönliche

30 Gehring, *Alfred Einstein*, S. 166–175. Auf bibliographischem Gebiet nicht zu unterschätzen sind Einsteins Ergänzungen (13 Lieferungen in *Notes*, 1945–1948) zu Emil Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens. Aus den Jahren 1500–1700. Enthaltend die Litteratur der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern etc.*, Berlin 1892.

31 Siehe dazu den Beitrag von Sebastian Bolz in diesem Band.

32 Alfred Einstein, »Filippo di Monte als Madrigalkomponist«, in: *Société internationale de musicologie. Premier congrès, Liège, 1er au 6 septembre 1930. Compte rendu*, Burnham 1931, S. 102–108, hier S. 102.

Wertschätzung und ästhetische Faszination als Triebfeder für seine Beschäftigung mit dem Madrigal:³³

»Sie liegt, zunächst, in Liebe. In einer vielleicht ganz subjektiven und schrulligen Liebe zu dieser Kunst des A-cappella-Gesangs, die Persönliches mit »unpersönlichen« Mitteln, dem Organ der Mehrstimmigkeit, auszusprechen hat; die durch die Gebundenheit an dies Organ verhindert ist, auch nur die Grenzen jenes Pathetischen zu berühren, mit dem uns spätere und plebejischere Zeiten bedacht haben. Sie liegt zum andern in der erregenden Aktualität des geschichtlichen Problems, das in dem Begriff und Wesen des Madrigals, im Verlauf seines Werdens und Vergehens beschlossen ist. Das Problem des Madrigals steckt, bei einer außerordentlichen Vitalität, bei einer Vollkommenheit als Kunstgebilde, in der Willkür seiner Schöpfung, in seiner Bestimmung für einen engbegrenzten Gesellschaftskreis, in seiner Künstlichkeit, Unursprünglichkeit, Konventionalität.«

Wenn er im Folgenden sowie im abschließenden Abschnitt die Geschichte des Madrigals immer wieder mit völkischen, ethnischen und nationalen Begriffen beschreibt (wie der »Rassenhexenkessel Neapels«), so dient dies Einstein letztlich vor allem dazu, eben diesen einschränkenden, einem »Kulturchauvinismus« verpflichteten Vorstellungen eine Absage zu erteilen:

»Das Madrigal wurzelt gar nicht im Volksgeist, und ist doch »gesund«, wenn auch von einer aristokratischen, nicht durchaus robusten Gesundheit. Es konnte nicht im italienischen Volksgeist wurzeln: das Madrigal, eine höchste Blüte gerade italienischer Musik, ist von »Oltramontani«, von Musikern, die aus den Niederlanden, aus Frankreich stammten, geschaffen, worden, und im Verlauf des ganzen Jahrhunderts haben solche Oltramontani, Lasso, Monte, Luython, Giaches de Wert, unbestritten, ja gefeiert, die Wandlungen seines Charakters bestimmt oder wenigstens mitbestimmt. Glückliche Zeiten des Mangels an Kunstchauvinismus! Das Madrigal wird die universale Form für allen Fortschritt in der Musik überhaupt, und es gilt gleich, ob Italiener, Niederländer und Franzosen, ob Deutsche oder Engländer es als Tummelfeld für jedes künstlerische Wagnis benützen, wenn auch schließlich der italienische Kunstwille all diese Schritte heimlich leitet und die entscheidenden Worte spricht.³⁴

33 Siehe unter anderem Einsteins frühen gattungsgeschichtlichen Versuch »Das Madrigal«, in: *Gagnymed* 3 (1921), S. 101–112, hier S. 101.

34 Einstein, »Das Madrigal«, S. 101.

Wir haben, trotzdem wir am Ende angelangt sind, keine Geschichte geschrieben und auch keine schreiben wollen; sie müßte die Epochen der Entwicklung des Madrigals abgrenzen, sie müßte die einzelnen Schulen und einzelnen Meister charakterisieren – eine freilich höchst fesselnde und notwendige Schilderung der Geburtsstunde der modernen Musik. Dies wäre Geschichte; das Denkwürdige dieser Geschichte aber bleibt doch der Vorgang der Assimilierung, Überwindung fremder Elemente in der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts, das Durchdringen zu einer wenn auch primitiven Freiheit, zu einer Kunstform, die, frei wieder wie das unbegleitete Lied, doch eben Kunstform war. Denkwürdig bleibt die Mitarbeit der Nichtitaliener an dieser Assimilierung, die Internationalität des Problems und des Prozesses. Erst in der Monodie, im Laufe des 17. Jahrhunderts, und bezeichnenderweise in dem Rassenhexenkessel Neapels tritt die penetrante nationale Melodie auf; das Madrigal kennt sie nicht, so wenig sie das Quartett Haydns, die Oper Mozarts, die Sinfonie Beethovens kennt.«³⁵

Das Madrigal erlangt demzufolge eben dadurch eine den Gattungen der »Wiener Klassiker« vergleichbare Stellung, dass es durch Assimilierung und Internationalität entstand und eben nicht ausschließlich dem »gesunden« Volksgeist entspringt. Damit legte Einstein bereits 1921 ein Bekenntnis zu einem betont antirassischen Internationalismus ab, der zwar für die Wissenschaft der Zwischenkriegszeit prägend war, aber eine Konstante seiner eigenen Madrigalforschungen bis zum Erscheinen seiner monumentalen Monographie bildete.³⁶

Ein Stockholm-Syndrom? Einstein und Sandberger

Insofern Einstein seinen Lesern weitgehend die umfangreichen Vorarbeiten anderer Forscher vorenthielt, auf denen er aufbaute, verstärkte er den Eindruck, *Das italienische Madrigal* sei wesentlich die Summe seiner eigenen, jahrzehntelangen Studien. Das Verwischen der Quellen erschwert einerseits die wissenschaftsgeschichtliche Einordnung dieses Werks. Andererseits kann man den Rekurs auf

35 Ebd., S. 111 f.

36 Siehe dazu etwa auch *DIM*, S. 503: »Der Gegensatz zwischen Palestrina und Lasso ist kein Gegensatz der Rasse oder des Stiles, sondern des persönlichen Temperaments; so wie Johann Sebastian Bach – man sehe nur die homophonen, flachen Motetten anderer Thüringer Mitglieder der Bach'schen Familie! – nicht deshalb der höchste Meister der Polyphonie ist, weil er ein »deutscher« oder »thüringischer« oder gar »gotischer« Meister, sondern weil er Bach gewesen ist.«

Fachkollegen³⁷ wie dessen Absenz dazu verwenden, um einen tieferen Einblick in Einsteins Selbst-Positionierung innerhalb der Musikwissenschaft zu gewinnen.

Zu den wenigen Autoren, die Einstein in seinem Text ausdrücklich erwähnt, gehört sein Doktorvater Adolf Sandberger. Dieser Fall ist frappierend, weil Einstein sich selbst angesichts der unüberbietbaren Leistungen des älteren Lasso-Forschers in den Staub wirft und sich selbst allenfalls herausnimmt, den fertig vorliegenden Block zu Lassos Madrigalen und Villanellen in den Bau seiner allgemeinen Geschichte des Madrigals einzufügen:

»Für Lasso den Madrigal- und Villanellen-Componisten liegt fast das ganze Material vor im Rahmen der Gesamt-Ausgabe der Werke Lasso's, mit grösster Sorgfalt bereitgestellt und commentiert durch Adolf Sandberger. Wir wüssten über diesen Commentar hinaus kaum mehr Neues beizubringen, wäre unsre Aufgabe nicht eine andre: nämlich Lasso's italienisches Profanwerk in die Geschichte des Madrigals einzustellen.«³⁸

Dass Einstein hier ausnahmsweise nicht mit Lob geizt, sondern uneingeschränkt preist, ist eine Anomalie. Sie verwundert insbesondere deshalb, weil Einstein sonst nicht müde wurde zu betonen, dass Sandberger seine wissenschaftliche Karriere vereitelt hätte. Wie Einstein in seiner nicht publizierten Autobiographie verzeichnete, begannen die Schikanen bereits bei seiner Doktorarbeit. Eine erste Fassung der Dissertation wies sein Doktorvater Sandberger im Sommer 1903 umgehend als zu kurz zurück. Auf die erneute Einreichung einer erweiterten Fassung, die Sandberger am 28. November und 1. Dezember selbigen Jahres erhielt, reagierte er zunächst nicht. Einstein musste erst brieflich nachhaken (12. Dezember) und persönlich bei Sandberger vorsprechen (14. Dezember), bevor dieser sie in Wochenfrist mit der glanzlosen Zensur »magna cum laude« annahm (22. Dezember).³⁹ Bei der nächsten Qualifikationsstufe ließ Sandberger nicht mehr mit sich reden. Das Ansinnen einer Habilitation lehnte er kategorisch ab,⁴⁰ wie Einstein vermu-

37 Das maskuline Genus ist hier nicht generalisierend verwendet, sondern der Tatsache geschuldet, dass Einstein keine einzige Musikwissenschaftlerin erwähnt.

38 *DLM*, S. 490. Siehe zur Rolle Lassos in *DLM* auch die Beiträge von Bernhold Schmid und Moritz Kelber in diesem Band.

39 Diese Darstellung folgt Michael Fink und Bess Hieronymus, »The Autobiography and Early Diary of Alfred Einstein (1880–1952)«, in: *The Musical Quarterly* 26 (1980), S. 361–377, hier: S. 376 f.

40 Siehe etwa den Brief von Otto Ursprung an Pfarrer Decker, 02.06.1930, D-Mbs Ana 343, Box 2: »weil Prof. Sandberger seine beabsichtigte Habilitation abgelehnt hat, jedenfalls mit Rücksicht auf sein Judentum«. Potter zitiert diesen Brief, vertauscht aber bei der Quellenangabe Autor und Adressat. Pamela M. Potter, »Die Lage der jüdischen Musikwissenschaftler an den Universitäten der Weimarer Zeit«, in: *Musik in der Emigration 1933–1945. Verfolgung – Vertreibung – Rückwirkung*, hrsg. von Horst Weber, Stuttgart 1994, S. 56–68, hier S. 61.

tete, aus antisemitischen Gründen.⁴¹ Wenngleich etliche Kollegen diese Ansicht (wenigstens in puncto Einstein) teilten,⁴² so war Sandbergers Judenfeindlichkeit nicht der ausschließliche Grund, Einstein den Weg zur Professur zu verbauen. Sein Kommilitone Otto Ursprung erlitt ein ähnliches Schicksal. Erst nach der Emeritierung Sandbergers konnte er die Habilitation einreichen, und selbst dann setzte Sandberger alle Hebel in Bewegung, um die *Venia legendi* auf Kirchenmusik zu beschränken.⁴³ Was Ursprung und Einstein in den Augen Sandbergers diskreditierte, war deren enges Verhältnis zu Theodor Kroyer, selbst Schüler Sandbergers und zur Studienzeit beider Privatdozent an der Ludwig-Maximilians-Universität (1902–1907). Obwohl Sandberger als Lasso-Spezialist ausgewiesen war, hatte er seine Lehre an seinen anderen Steckenpferden ausgerichtet: der Geschichte der Oper, Wiener Klassik und des 19. Jahrhunderts.⁴⁴ Die verwaiste Frühe Neuzeit übernahm Theodor Kroyer, der durch seine Dissertation zum chromatischen Madrigal (1897) und die Habilitation über die Motetten Senfls (1902) die weltlichen und geistlichen Traditionen der Renaissance-Musik abdecken konnte.⁴⁵ Als charismatischer und menschlich verlässlicher Lehrer inspirierte er die begabteren Studierenden. Dies brachte ihm den Neid des Ordinarius ein, der seinen Zorn auch auf die Schülergeneration ausweitete.

Das Verhältnis zwischen Einstein und Sandberger war aber nicht vollkommen zerrüttet. Obwohl auch Curt Sachs registrierte, Einstein sei »von dem unseligen Sandberger wie ein Hund behandelt worden«, scheint er dennoch Sandbergers Wertschätzung genossen zu haben.⁴⁶ Um seinem Eleven ein Auskommen zu si-

41 Potter, »From Jewish Exile«, S. 314.

42 Dies bekundete etwa der Priester Decker gegenüber Otto Ursprung (02.06.1930, D-Mbs, Ana 343, Schachtel 6) und Curt Sachs gegenüber Hans Joachim Moser (09.04.1949, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 568). Siehe dazu Pamela M. Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven 1988, S. 297, Anm. 56.

43 Christian Thomas Leitmeir, *Jacobus de Kerle (1531/32–1591). Komponieren im Brennpunkt von Kirche und Kunst*, Turnhout 2009, S. 25 f. Der Sachverhalt ist im Briefwechsel zwischen Otto Ursprung, Theodor Kroyer und Rudolf von Ficker, Sandbergers Nachfolger auf dem Münchner Lehrstuhl, dokumentiert (Juli 1932): D-Mbs, Ana 343, Schachtel 3 (Briefe und Karten von Otto Ursprung an Theodor Kroyer).

44 Die Vorlesungsverzeichnisse dieser Jahre sind online dokumentiert unter <https://epub.ub.uni-muenchen.de/view/lmu/vlverz=5F04.html>. Siehe auch Bolz, »Cipriano de Rore«, S. 463, Anm. 38.

45 Theodor Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals*, Leipzig 1902 (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte, 4). Ders., *Ludwig Senfl und sein Motettenstil. Zur Geschichte des geistlichen Vokalsatzes im 16. Jahrhundert*, München 1902.

46 Curt Sachs an Hans Joachim Moser, 09.04.1948, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 812, zit. nach Potter, »Die Lage der jüdischen Musikwissenschaftler an den Universitäten der Weimarer Zeit«, S. 67.

chern, verschaffte er ihm 1921 eine Teilzeit-Stelle als Lektor im Münchner Dreimasken-Verlag, dessen musikalisches Programm Einstein auch die Möglichkeit zur Herausgabe von Faksimile-Ausgaben bot (einschließlich der dafür benötigten Dienstreisen in Bibliotheken und Archive). Einstein fühlte sich (nicht ohne Grund) aufs wissenschaftliche Abstellgleis gestellt und beklagte sich in Briefen an Dritte wiederholt über diese prekär besoldete »Sklaverei«.⁴⁷ Dass Einstein 1918 zum Schriftleiter der neu gegründeten *Zeitschrift für Musikwissenschaft* verpflichtet wurde, schrieb er aber der Fürsprache Sandbergers zu.⁴⁸ Dieser mag nicht ganz uneigennützig gehandelt haben, denn als Strippenzieher der bedeutendsten deutschen Fachzeitschrift verfügte er über Ansehen und Einfluss. Immerhin hielt Sandberger Einstein noch nach der »Machtergreifung« die Stange, als ihn das Leitungsgremium der Deutschen Musikgesellschaft 1933 in vorausseilender Selbstgleichschaltung aus dem Amt drängte. Sein Protestschreiben an Arnold Schering, den Präsidenten der Deutschen Musikgesellschaft, blieb allerdings wirkungslos, denn Sandberger wurde zur betreffenden Vorstandssitzung einfach nicht eingeladen.⁴⁹ Wie dieser Vorfall belegt, stellte Sandberger also durchwegs in Einzelfällen wissenschaftliche Eignung über »Rasse«, selbst als dies politisch nicht mehr opportun war.⁵⁰ Dass Sandberger Einstein als »Ausnahme« ansah, geht auch aus seinem Brief an seinen mittlerweile im italienischen Exil lebenden Schüler hervor. Darin beklagt er in einem jovialen, aber eben deshalb taktlosen Ton, es sei »wirklich zu blödsinnig, dass wir Euch tüchtige Kerle in Deutschland entbehren müssen.«⁵¹

Trotz vereinzelten Loyalitätsbekundungen Sandbergers überwog bei Einstein das Gefühl der Verletzung und Zurücksetzung. Als Kroyer 1915 eine Festschrift zum 50. Geburtstag Sandbergers initiierte,⁵² zog Einstein zunächst seinen Bei-

47 Diese Bezeichnung fällt in der Postkarte Alfred Einsteins an Theodor Kroyer, 13.02.1925, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 568, in Gänze zitiert bei Gehring, *Alfred Einstein*, S. 62. Ähnliche Klagen erhebt Einstein auch im Brief an Guido Adler, 16.10.1927, US-ATS, Guido Adler Papers, MS. 769; siehe Potter, »From Jewish Exile in Germany to German Scholar in America. Alfred Einstein's Emigration«, S. 302, Anm. 20.

48 Gehring, *Alfred Einstein*, S. 53. Einsteins Eindruck wurde angesichts einer Auswertung der Akten des DMG-Vorstandes in Frage gestellt durch Stefan Keym, »Brüche und Kontinuitäten. Die drei Vorgängerinnen der Gesellschaft für Musikforschung«, in: *Musikforschung* 76 (2023), S. 224–243. Keym beruft sich auf Breitkopf & Härtel an Abert, 31.01.1918, D-LEsta, Sign. 1862, S. 127.

49 Potter, *Most German of the Arts*, S. 66. Johannes Wolf, der die Entscheidung nicht mittragen wollte, schied im Protest aus dem Kuratorium der Deutschen Musikgesellschaft aus.

50 Aus gleichen Gründen wehrte er sich auch verbissen gegen die nationale Gleichschaltung der von ihm geleiteten *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*. Potter, *Most German of the Arts*, S. 74.

51 Adolf Sandberger an Alfred Einstein, 29.03.1937, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 817. Zit. nach Gehring, *Alfred Einstein*, S. 47.

52 *Festschrift zum 50. Geburtstag Adolf Sandberger überreicht von seinen Schülern*, hrsg. von Alfred Einstein, Theodor Kroyer, Carl August Rau, Gustav Friedrich Schmidt, Gottfried Schulz, Otto

trag mit Verweis auf »das lächerliche Verhältnis zu Sandb.« zurück,⁵³ der ihm »in antisemitischer Absicht zu weitgehende finanzielle Ansprüche öffentlich unter die Nase gerieben« hätte.⁵⁴ Sandbergers »Diffamation« hätte, so Einstein ebenfalls an Kroyer, »ihre sehr realen und furchtbaren Folgen für mich gehabt; es ist nicht S.s Schuld, daß sie mich nicht meine Existenz gekostet hat.«⁵⁵ Die Exilerfahrung verstärkte Einsteins Verbitterung obendrein. In einem 1936 an die »Notgem. d. Wiss.« adressierten, aber wohl nicht abgesandten Briefkonzept skizzierte Einstein seine wissenschaftliche Laufbahn als jäh durch Sandbergers (judenfeindlichen) Boykott unterbrochen:⁵⁶

»Ich habe keine akademische Laufbahn hinter mir. Die gleichen Gründe, sie seit 1933 zur Ent. u. Austreibung jüdischer Wissensch. geführt haben, haben schon nach 1903, nach meiner Doctorierung, mich verhindert, mich zu habilitieren. Ich war damals durch familiäre und wirtsch. Rücksichten an München gebunden, wo der maßgeb. Mann meine Hab. niemals zugelassen hätte. Ich muß jedoch zur Ehre dieses Mannes sagen, daß i.J. 1918, als die »Deutsche Musikgesellschaft« mir die Redaktion der von ihr hrsg. ZfMw anvertraute – ein Posten der ausdr. als Entschädigung für die versäumte oder verhinderte ak. Tätigkeit erklärt wurde –, er die treibende Kraft war.«

Interessanterweise formuliert Einstein die Verhinderung der Habilitation sowohl passiv (als »Zulassung«) und im Irrealis (»hätte«), so dass man sich fragt, ob Einsteins Habilitationspläne überhaupt konkrete Gestalt angenommen hatten. Die existenzielle Bedeutung seines Schreibens wird deutlicher, wenn man bedenkt, dass Einstein es gerade nicht, wie Potter und Gehring irrig vermuteten,⁵⁷ an die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft gerichtet haben kann. Diese war 1936 bereits gleichgeschaltet und sicher keine Anlaufstelle für exilierte jüdische Wissen-

Ursprung und Bertha Antonia Wallner, München 1918. Für die Festschrift selbst lieferte Einstein nicht nur einen Beitrag (»Ein Bericht über den Turiner Mordanfall auf Alessandro Stradella«, S. 135–137), sondern firmierte sogar – als Erster im Bunde – als Mitherausgeber.

53 Alfred Einstein an Theodor Kroyer, 02.03.1915, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 567. Zit. nach Gehring, *Alfred Einstein*, S. 48.

54 Alfred Einstein an Theodor Kroyer, 04.03.1915, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 567. Zit. nach Gehring, *Alfred Einstein*, S. 49.

55 Alfred Einstein an Theodor Kroyer, 09.03.1915, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 567. Der gesamte Brief ist abgedruckt bei Gehring, *Alfred Einstein*, S. 49–51.

56 Alfred Einstein, Briefkonzept an die »Notgem. d. Wiss.«, o. O., 08.09.1936. Zit. nach Gehring, *Alfred Einstein*, S. 51–53, dort teilweise faksimiliert.

57 Ebd. sowie Potter, »Die Lage der jüdischen Musikwissenschaftler an den Universitäten der Weimarer Zeit«, S. 63.

schaftler.⁵⁸ Viel eher verbirgt sich hinter der Abkürzung »Notgem. d. Wiss.« die 1933 von dem Pathologen Philipp Schwartz gegründete »Notgemeinschaft deutscher Wissenschaftler im Ausland«, die von den Nationalsozialisten vertriebenen und um ihren Beruf gebrachten Akademikern eine neue Zukunft ermöglichte.⁵⁹

Die postume und uneingeschränkte Hommage an Sandberger in *Das italienische Madrigal* lässt sich weder durch die Beherzigung der Maxime »de mortuis nil nisi bene« noch durch eine altersmilde Vergebung erklären, denn die Wunden der durch Sandberger erlittenen Verletzungen waren alles andere als geheilt. Vielmehr wirkt es, als hätte das langjährige Abhängigkeitsverhältnis von Sandbergers Launen zu einer Art Stockholm-Syndrom geführt. Trotz aller Peinigungen und Zurücksetzungen identifizierte sich Einstein soweit mit seinem alten Mentor, dass er dessen Ausführungen zu Lasso bis ins Detail folgte. Die Wahl der von Einstein als Beispiele herangezogenen Madrigale, Villanellen und Moreschen Lasso deckt sich fast ausschließlich mit jenen Kompositionen, die Sandberger in den Einleitungen zu seinen Ausgaben von Lasso's weltlichen Werken besprochen hatte.⁶⁰

Insgesamt übernimmt Einstein nicht nur die Auswahlliste Sandbergers, sondern setzt auch ähnliche Schwerpunkte. Da viele der Einzelbeobachtungen Sandbergers verstreut auftreten, schließt Einstein von deren Umfang auf den künstlerischen Wert. So wird etwa die Vertonung der Canzone »Standomi un giorno« (*Canzoniere*, Nr. 323), die bei Sandberger quantitativ durch eine Fülle von Details herausgehoben ist,⁶¹ bei Einstein zu einem qualitativen Höhepunkt apostrophiert, der die Möglichkeiten des Madrigals als reine Vokalmusik auf das Vollste ausschöpft und Lasso als Geistesverwandten Monteverdis auszeichnet.⁶²

58 Zur Geschichte der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft (einer Vorläuferinstitution der DFG) siehe Patrick Wagner, *Notgemeinschaften der Wissenschaft. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) in drei politischen Systemen, 1920 bis 1973*, Stuttgart 2021 (Studien zur Geschichte der Deutschen Forschungsgemeinschaft, 12).

59 Regine Erichsen, »Emigrantenhilfe für Emigranten. Die Notgemeinschaft deutscher Wissenschaftler im Ausland«, in: *Exil* 14 (1994), S. 51–69. Gerald Kreft, »Dedicated to Represent the True Spirit of the German Nation in the World«. Philipp Schwartz (1894–1977), Founder of the Notgemeinschaft«, in: *In Defence of Learning. The Plight, Persecution, and Placement of Academic Refugees, 1933–1980s*, hrsg. von Shula Marks, Paul Weindling und Laura Wintour, Oxford 2011 (Proceedings of the British Academy, 169), S. 127–142.

60 Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Leipzig 1894–1921. Sandberger besorgte sämtliche Bände von Lasso's Vertonungen volkssprachiger Texte, während Franz Xaver Haberl für die lateinischen Motetten (nach dem *Magnum opus musicum*) verantwortlich zeichnete. Die Madrigale, Villanellen und Moreschen sind enthalten in den Bänden 2, 4, 6, 8 und 10. Siehe zu Einsteins Lasso-Darstellung auch den Beitrag von Bernhold Schmid in diesem Band.

61 Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. XXIV–XXVI.

62 *DLM*, S. 507 f. Die herausragende Stellung von »Standomi un giorno« bekräftigte auch Mary Lewis, »Lasso's »Standomi un giorno« and the Canzone in the Mid-Sixteenth Century«, in: *Orlando di Lasso Studies*, hrsg. von Peter Bergquist, Cambridge 1999, S. 91–115.

»Diese Canzon ist die künstlerische [...] Rechtfertigung der so künstlichen Kunstform des Madrigals überhaupt. Man denke sich die Dichtung Petrarca's musikalisch eingekleidet etwa als Cantate für eine Solostimme mit instrumentaler Begleitung, die alle Vorgänge naturalistisch schildern würde! Und man wird die Form des Madrigals als die einzig innerlich mögliche, adäquate musikalische Versinnlichung der Dichtung erkennen. [...] Dies Hindrängen auf eine Explosion, mit der folgenden Generalpause, und dem Einsetzen in einem neuen Tempo, quasi largo: – das ist ein Contrast, von dem die erste Generation der Madrigalisten noch keine Ahnung hatte, und ist ein Dokument der dramatischen Gewalt, die in Lasso lebte. Er wäre, 40 oder 50 Jahre später geboren, einer der Mitstreiter Monteverdi's geworden.«⁶³

Einsteins Abhängigkeit von Sandberger erklärt umgekehrt auch, weshalb er die *Lagrime di San Pietro* nur cursorisch als frommes Alterswerk Lassos erwähnt, ohne diesen Zyklus musikalisch zu charakterisieren.⁶⁴ Obwohl die *Lagrime* mittlerweile als herausragender Vertreter der Gattung des *madrigale spirituale* gegen Ende des 16. Jahrhunderts gelten⁶⁵ und den mit Abstand am häufigsten eingespielten Zyklus Lassos darstellen, übergang sie Sandberger in seinen Vorworten – schlicht und einfach deshalb, weil sie im Editionsplan der von Haberl initiierten Gesamtausgabe nicht vorgesehen waren.⁶⁶ Die Ausgabe der *Lagrime*, die der Sandberger-Schüler Hans Joachim Thierstappen 1935 in drei Bänden für die Reihe *Das Chorwerk* besorgte,⁶⁷ musste Einstein bekannt gewesen sein, aber er sah keine Veranlassung, sich ein eigenes Urteil anhand des Notentexts zu bilden, sondern beließ es bei einer auf dem Status des »Alterswerks« beruhenden allgemeinen Charakterisierung als »halb Erzählung, halb lyrische Expansion, das spirituale Gegenstück zu den Zyklen aus Ariost's und Tasso's grossen Epen, und ein Alterswerk, das an Kunst,

63 Die Parallelsetzung mit dem nachgeborenen Monteverdi könnte Einstein auch von Sandberger entnommen haben. Adolf Sandberger, *Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit. Festrede gehalten in der öffentlichen Sitzung der B. Akademie der Wissenschaften zur Feier des 165. Stiftungstages am 13. Juni 1924*, München 1926, S. 9: »Fünfundzwanzig Jahre später geboren wäre Lasso jedenfalls ein eminenten Operncomponist geworden.«

64 *DLM*, S. 489 und 493.

65 Siehe u. a. Alexander J. Fisher, »Per mia particolare devotione«. Orlando di Lasso's *Lagrime di San Pietro* and Catholic Spirituality in Counter-Reformation Munich«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 132 (2007), S. 167–220.

66 Sie erschienen erst 1989 in der Anschluss-Gesamtausgabe Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke. Neue Reihe*, hrsg. von Fritz Jensch, Bd. 20, Wiesbaden 1989.

67 Orlando di Lasso, *Busstränen des Heiligen Petrus. Zu 7 Stimmen*, hrsg. von Hans Joachim Thierstappen, 3 Bde., Wolfenbüttel 1935/36 (*Das Chorwerk*, 34, 37, 41).

Ausdehnung, Welt-Abgewandtheit etwa nur dem »Musikalischen Opfer« und der »Kunst der Fuge« zu vergleichen wäre.«⁶⁸

Ähnliches gilt für eine weitere prominente Fehlstelle: Lassos Vertonung von Petrarcas berühmtem Sonett »Solo et pensoso« (*Canzoniere*, 35) exerziert die ganze Bandbreite musikalischer Textdarstellung und -ausdeutung derart vor, dass sie ein Musterbeispiel für die aufs Höchste verfeinerte und kennerhafte Madrigalkunst der Jahrhundertmitte abgäbe.⁶⁹ Sandberger hatte den Stellenwert von *Solo et pensoso* wohl durchaus erkannt, denn dieses Madrigal dominiert seine Liste von punktuellen Einzelbeobachtungen unter der Rubrik von Tonmalerei als »wahrhafter, sinnvoller Ausdruck«.⁷⁰ Da er sich aber nicht ausführlicher zu *Solo et pensoso* äußerte, schien Einstein diese Dimension entgangen zu sein. Wenn Sandberger hingegen das Hauptcharakteristikum einer Komposition explizit benennt, wie im Falle der extremen Chromatik von *Alma cortese* aus derselben Sammlung *Primo libro di madrigali a 5 voci* (Venedig: Gardano 1555), dann kann der Schüler an das Urteil des Meisters anknüpfen.⁷¹ Im Falle von *O invidia nemica di virtute* (*Canzoniere*, 172) fasst Einstein die von Sandberger erwähnten Besonderheiten von Lassos Komposition im allgemeinen Urteil über dessen poetisches Verfahren zusammen: Lasso sei bei der Vertonung »aktiv« vorgegangen, während (der bei Sandberger nicht firmierende) Fogliano »kontemplativ« auf seine Texte reagierte.⁷²

Natürlich ist es keineswegs so, dass Einstein ausschließlich die Beobachtungen Sandbergers repliziert. Vielmehr versucht er die von letzterem besprochenen Madrigale unter neuen Gesichtspunkten zusammenzufassen. Wenn er den späteren Lasso etwa als »Meister der labilen Rhythmik« kennzeichnet, stützt er sich auf die Petrarca-Vertonungen *Occhi piangete* (*Canzoniere*, Nr. 84), *Il tempo passa* (*Canzoniere*, Nr. 37) und auf *Mia benigna fortuna* (*Canzoniere*, Nr. 332), die Sandberger aus anderen Gründen hervorhebt.⁷³ Dafür versagt er sich bei *Mia benigna fortuna*

68 DIM, S. 510.

69 Als solche wurde sie auch gewürdigt durch Manfred Hermann Schmid, »Scholarship and Mannerism in Orlando di Lasso's Early Madrigal *Solo e pensoso*«, in: *Il Saggiatore Musicale* 18 (2011), S. 5–25.

70 Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. XXVI.

71 Ebd. (»Die Chromatik sodann muss dienen Worte zu illustrieren wie »nove« [Buch I, Nr. 6, Abschnitt 25; vergl. hierzu die Motette *Audi dulcis amica*, an deren Schluß die Textworte novum melos gleichfalls chromatisch gegeben sind, um nur ein Beispiel zu nennen]«) sowie S. XXV f. (mit Verweis auf harmonischen Extrempunkt H-Dur). Im Vergleich dazu DIM, S. 499.

72 Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. XXIV (solmisationsgerechte Vertonung) und S. XXVI (Tonmalerei »von besonderer Schönheit«, mit Einzelbeispielen). DIM, S. 500 f.

73 DIM, S. 498. Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. XI f. (*Il tempo passa*), S. XXII (*Occhi piangete*), S. XXVI (*Mia benigna fortuna*).

erstaunlicherweise den Vergleich mit Rores Parallelvertonung, die bezüglich ihrer rasch changierenden Rhythmik und Metrik als Vorbild gedient haben mag.⁷⁴

Obwohl Einstein mit Sandbergers wissenschaftlichen Publikationen zu Lasso vertraut war (und einige sogar für den Dreimasken-Verlag lektoriert hatte),⁷⁵ finden sie nur am Rande Eingang in *Das italienische Madrigal*. Wie es Einsteins genereller Praxis entspricht, zitiert er die Quellen seiner Gedanken vor allem dann, wenn es sich um bloße historische Fakten handelt, wie er sie etwa aus den *Beiträge[n] zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso* schöpfen konnte.⁷⁶ Ausgerechnet wenn Einstein am Beginn des Lasso-Kapitels seine Eigenleistung damit beschreibt, »Lasso's italienisches Profanwerk in die Geschichte des Madrigals einzustellen«, gibt er im Wesentlichen Sandbergers Einschätzung wieder. Einsteins Fazit lautet, »dass Lasso's geschichtliche Bedeutung verhältnismässig gering ist und in seiner zweiten Lebens-Hälfte immer geringer wird«.⁷⁷ Auch für Sandberger sind Lassos Leistungen als Madrigalkomponist auf seine Frühzeit beschränkt, während er seine historische Geltung auf dem Gebiet der Motette erlangte:

»Das Madrigal ist nun für Lassos Schaffen von tiefgreifendem Einfluß geworden. Die ersten zehn Jahre nach seinem öffentlichen Hervortreten als Komponist hat diese Gattung den Vorzug unter des Meisters Arbeiten. Dennoch ist merkwürdigerweise in Orlando nicht der überragende Madrigalkomponist des Jahrhunderts erstanden. Die eminenteste Bedeutung des Madrigals für ihn wurzelt vielmehr darin, daß er die Prinzipien desselben in andere Formen, hauptsächlich die Motette, hineintrug«.⁷⁸

Überhaupt ist Einsteins Ansinnen, das Madrigal zum einen in einer spezifisch italienischen Kultur zu verorten, aber gleichzeitig durch emphatischen Transnationalismus zu transzendieren, bereits im Ringen Sandbergers um die Identität Lassos grundgelegt. So betonte Sandberger einerseits den Einfluss italienischer

74 Vgl. Cipriano de Rore, *Opera omnia*, hrsg. von Bernhard Meier, Rom 1969 (Corpus mensurabilis musicae, 14.4), S. 79–81. Rores Vertonung stammt aus den 1540er Jahren, wurde aber erst in der Anthologie RISM 1557²⁴, Nr. 9 erstmalig publiziert.

75 Adolf Sandberger, »Zur Biographie Orlando di Lassos«, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, hrsg. von dems., München 1921, S. 1–33.

76 Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Bd. 1 und 3/1, Leipzig 1894/95. Die weiteren Bände und Bandteile wurden nicht publiziert. Diese Publikation zitiert Einstein in *DIM*, S. 3 und 498.

77 *DIM*, S. 490.

78 Sandberger, »Zur Biographie Orlando di Lassos«, S. 28.

Landschaft, Literatur und Kunst,⁷⁹ der andererseits dessen »nordischen« Charakter nicht komplett zu überformen vermag. Im Vergleich mit dem autochthonen Italiener Palestrina offenbare sich die »germanische Unterströmung in Lassos Wesen«, die nach kühnerer Melodiebildung und größerer harmonischer Tiefe verlangt: »Diese beide Eigentümlichkeiten aber sind germanischer Natur, die südlichen Blütenzweige haben den knorrigen germanischen Stamm nicht völlig überwuchert, der germanische Zug auf Verinnerlichung und Geistigkeit spricht sich unverkennbar aus«.⁸⁰ Zu einem ähnlichen Befund kommt Sandberger in seiner Untersuchung »Orlando di Lassos Beziehungen zur italienischen Literatur«, wo er Lasso eine Synthese von germanisch-niederländischen und italienisch-französischen Charakteristika attestiert:⁸¹

»Als spezifischer Musiker aber, wie gesagt, hat sich Orlando nie völlig in italienischen Fesseln gefangen gegeben. Die Verbindung germanischer Art und Tiefe und niederländischer Kunsttradition mit der weltlichen, realen Gefühlswelt des italienischen Renaissancemenschen hatte seinen Stil hervorgerufen; nebenher kommt gallischer Witz da und dort noch in Pointen und Schlaglichtern zum Durchbruch. Als dann in späteren Jahren Lasso auch bei seinen italienischen Vorlagen solche Dichtungen wählt, in denen mit Überwindung der Renaissance der Geist der Gegenreformation zum Ausdruck gelangte, hatte der Meister bereits in zahlreichen geistlichen Kompositionen seine Kraft eben diesem Geiste dienstbar gemacht; das Madrigale spirituale bekommt nun hiervon seinen Teil ab.«

Wohl nicht zuletzt aufgrund seiner eigenen biographischen Erfahrungen weist Einstein in *Das italienische Madrigal* die Nord-Süd-Dichotomie von Klang und Linie dezidiert als »rassisch« zurück.⁸² Sandbergers Ansatz, Lassos Schaffen in einer kulturgeographischen Matrix zu fassen, dient ihm dennoch als Leitbild für die Einordnung Lassos. Nach intensiver Sozialisierung in Neapel und Rom, derzufolge Lasso »im künstlerischen Sinn wohl als Italiener betrachtet werden« kann,⁸³ schwindet ab 1555 der italienische Einfluss: »mit fortschreitendem Alter verliert

79 Sandberger, *Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit*, S. 11–22 (mit Bezugnahme auf die Maler Caravaggio und Giulio Romano). Adolf Sandberger, »Orlando di Lassos Beziehungen zur italienischen Literatur«, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, S. 41–86.

80 Sandberger, *Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit*, S. 8 f.

81 Sandberger, »Orlando di Lassos Beziehungen zur italienischen Literatur«, in ders. *Ausgewählte Beiträge zur Musikgeschichte*, München 1921, S. 41–86, hier S. 43. Der Aufsatz wurde zuvor veröffentlicht in *Altbayerische Monatsschrift* 1 (1899), S. 65–97, und *Sammelbänder der Internationalen Musikgesellschaft* 5 (1903–1904), S. 402–441.

82 *DIM*, S. 502.

83 Ebd., S. 492.

er den unmittelbaren Kontakt mit dem italienischen Geistesleben, mit dem Mutterland der Produktion, trotz häufiger Reisen über den Brenner«. ⁸⁴ Seine historische Bedeutung liegt aber darin, dass Lasso – wie später Mozart – den Italienern letztlich wesensfremd bleibt: ⁸⁵

»Aber die Grösse und Macht seiner Persönlichkeit können gar nicht überschätzt werden. Wenn Lasso, trotz aller Ehrungen und Lob-Gedichte, als Madrigal-Componist von der Mitwelt nicht mehr ganz gewürdigt worden ist: um so »aktueller« ist er, gerade als Madrigalist, für die Nachwelt. Den italienischen Zeitgenossen ist es mit Lasso ähnlich gegangen wie später mit Mozart: sie hatten keinen vollen Zugang zu diesen grossen oltremontanen Italienern oder italianisierten Oltremontanen. Sie besitzen ganz: Palestrina oder Boccherini – womit über die Bedeutung Palestrina's oder Boccherini's nicht das mindeste ausgesagt sein soll – nur über ihre spezifische Italiänität; aber sie besitzen nicht ganz Mozart oder Lasso.«

Aus dieser (von Sandberger inspirierten) Aussage lässt sich ohne Weiteres das transnationale Grundnarrativ ablesen, das Einsteins Geschichte des Madrigals insgesamt kennzeichnet: einer Gattung, die sprachlich und kulturell »italienisch« erscheint, bei deren Schöpfung und Entwicklung jedoch »Oltremontani« wie Arcadelt, Verdelot, Willaert, Rore und Wert eine so entscheidende Rolle spielen, dass das Genre nicht mehr in nationalen Kriterien fassbar bleibt.

Zu Unrecht verdrängt? Einsteins Förderer, Freunde, Kollegen und Konkurrenten

Das Abhängigkeitsgefühl von Sandberger saß so tief, dass Einstein auch nach dessen Tod nicht über den Schatten seines Doktorvaters springen konnte und ihn sogar – als singuläres Beispiel einer positiven Quellenangabe – als Titanen der Lasso-Forschung verklärte. Wenn Einstein schon jenen Wissenschaftler hofierte, dem er seine prekäre akademische Existenz zuschrieb, würde man vermuten, dass er seinen genuine Förderern und Freunden erst recht ein Denkmal setzen wollte. Überraschenderweise aber gehen diese fast völlig leer aus.

Der Bannstrahl des Vergessens traf Theodor Kroyer besonders unbarmherzig. Ihm verdankte Einstein prägende Vorlesungen und Lehrveranstaltungen zur Musik der Renaissancezeit, während er sich Sandbergers Einsichten zu Lasso und der

⁸⁴ Ebd., S. 490.

⁸⁵ Ebd.

Münchener Hofkapelle aus Büchern anlesen musste.⁸⁶ Auch nach seinem Weggang aus München blieb Kroyer Einstein als Mentor und Vertrauter verbunden. Ihm vertraute Einstein seine Sorgen an, als Jude vom regulären Wissenschaftsbetrieb (und verstärkt durch Sandbergers Schikanen) ausgeschlossen zu sein.⁸⁷ Dies hielt Kroyer nicht davon ab, sich bei vakanten Stellen für Einstein einzusetzen (unter anderem seine eigene Nachfolge in Heidelberg 1927),⁸⁸ noch als dieser bereits jede Hoffnung auf eine Professur aufgegeben hatte.⁸⁹ Hinter den Kulissen trat er mehrfach bei Sandberger für Einstein ein, wenn es in deren Verhältnis wieder einmal kriselte.⁹⁰ Kroyer verpflichtete Einstein außerdem für eine Gesamtausgabe der Madrigale Marenzios innerhalb der von ihm betreuten Reihe *Publikationen älterer Musik*.⁹¹ Von diesen erschienen immerhin zwei Bände, bevor der Nationalsozialismus dem Juden Einstein die Möglichkeit zu weiteren Veröffentlichungen versagte (die dritte Auflage des Köchel-Verzeichnisses konnte 1937 nur mit Sondergenehmigung erscheinen)⁹² und die Fördermittel für die von Kroyer bewusst international angelegte Denkmälerreihe kürzte.⁹³ Die persönliche Affinität

⁸⁶ Siehe oben, S. 191.

⁸⁷ Alfred Einstein an Theodor Kroyer, 17.02.1925, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 586: »Sandberger wird doch immer das letzte Wort zu reden haben. Wir stehen äußerlich recht gut, aber Sie wissen, er vergißt nichts. Und ich bin Jude!« Zit. nach Gehring, *Alfred Einstein*, S. 56. Potter, »Die Lage der jüdischen Musikwissenschaftler an den Universitäten der Weimarer Zeit«, S. 61 zitiert ferner einen Brief von Alfred Einstein an Theodor Kroyer, 12.05.1927, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 586, in dem Einstein sich Aussichten auf eine Professur in Bayern abspricht: »kein Angehöriger der Bayerischen Volkspartei, ein innerlich unabhängiger Mensch, vor dem sich jeder durchschaut fühlt, und ein Jude!«

⁸⁸ Gehring, *Alfred Einstein*, S. 63 f.

⁸⁹ Alfred Einstein an Theodor Kroyer, 16.10.1932, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 568: »Seien Sie nicht böse, wenn ich den auf Ihrer Karte geäußerten Wunsch nicht erfülle. Sie wollen sich doch nicht wieder in Leipzig (oder sonst wo) über mich gutachtlich äussern? Ich bitte Sie dringend es nicht zu tun. Die Vergeblichkeit dieser Bemühung macht mich nur lächerlich und ist nur Wasser auf die Mühle der Schadenfreude gewisser Leute.« Zit. nach Gehring, *Alfred Einstein*, S. 65 f.

⁹⁰ Alfred Einstein an Theodor Kroyer, 21.02.1918, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 567: »Daß hinter der Gesinnungsänderung S.s gegen mich Sie stehen, hätte ich mir eigentlich denken können; ich werde Ihnen Ihre Bemühungen nicht vergessen.« Gehring, *Alfred Einstein*, S. 54.

⁹¹ Sie wird angekündigt in der Bibliographie zu Einstein, »Madrigal«, *Riemanns Musiklexikon*, Bd. 2, S. 1094 f.

⁹² Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts; nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen*, neu bearb. von Alfred Einstein, Leipzig 1937. Zur Sondergenehmigung durch die Reichsmusikkammer siehe Potter, »From Jewish Exile«, S. 308.

⁹³ Luca Marenzio, *Sämtliche Werke, Bd. 1: Madrigale für 5 Stimmen. Buch I–III*, hrsg. von Alfred Einstein, Leipzig 1929 (PäM, 4.1), dort auf S. VII auf die explizite Danksagung an Kroyer: »Ein Bedürfnis ist es mir, auch an dieser Stelle für die vielfache Hilfe[,] die mir bei dieser Neuausgabe geworden ist, meinen Dank abzustatten: in erster Linie dem Leiter der Publikationen, Herrn

zwischen Kroyer und Einstein wurzelte obendrein in der geteilten Erfahrung, ihren Lebensunterhalt als Musikkritiker verdient zu haben: So schrieb Theodor Kroyer zwischen 1897 und 1910 für die Münchner *Allgemeine Zeitung* (wo er sich unter anderem als früher Entdecker Max Regers Meriten erwarb).⁹⁴ Einstein folgte diesem Beispiel durch Anstellung als Referent für die *Münchener Neuesten Nachrichten* (1910–1917), die sozialdemokratische *Münchener Post* (1917–1927) und später das überregional verbreitete, eher bürgerlich orientierte *Berliner Tageblatt* (1927–1933).⁹⁵

Nicht zuletzt Kroyers Dissertation *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts* (1897, gedruckt Leipzig 1902) war eine Pionierleistung der frühen Madrigalforschung, die Einsteins eigenen historiographischen Zugang zur weltlichen Musik des 16. Jahrhunderts (insbesondere Cipriano de Rores) und zur Musikgeschichte allgemein maßgeblich beeinflusste.⁹⁶ Nichtsdestoweniger verzeichnet *Das italienische Madrigal* Kroyer nur an drei Stellen. Zwei der Quellenbelege sind faktischer Natur. Einstein zitiert den Notentext von Willaerts Motette (!) *Quidnam ebrietas*⁹⁷ und paraphrasiert Kroyers Zusammenfassung von Vicentinos Traktat *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom: Barré 1555).⁹⁸ Einsteins Kurzdarstellung des Mailänder Kleinmeisters Giuseppe Caimo bezieht sich auf die inhaltliche Bewertung Kroyers, aber nur, um den dort vermuteten Einfluss Marenzios abzustreiten.⁹⁹ Die von Kroyer breit ausgearbeitete Thematik des »chromatischen Madrigals« wird bei Einstein fast völlig übergangen. *Das italienische Madrigal* streift diesen Aspekt im Hinblick

Prof. Dr. Theodor Kroyer, der sich um meine ursprünglich nur für privaten Gebrauch angefertigten Spartierungen viel Mühe gemacht hat.« *Luca Marenzio, Sämtliche Werke. Bd. 2: Madrigale für 5 Stimmen. Buch IV–VI*, hrsg. von dems., Leipzig 1931 (PäM, 6.2). Noch im Exil würdigte Einstein den unbeugsamen Internationalismus Kroyers in seiner (ansonsten negativen) Rezension zu *Frottole, Buch I und IV. Ottaviano Petrucci nach den Erstlingdrucken von 1504 und 1505(?)*, *Books I and IV*, hrsg. von Rudolf Schwartz, Leipzig 1935 (PäM, 8) in *Music & Letters* 18 (1937), S. 315–317: »A song of praise must first of all be sung in honour of the series of publications directed by Theodor Kroyer [...] at a time when music of some kind of national significance alone has a chance of being considered and published, be it old or new, the »Publikationen älterer Musik« prove that music of historical value above and beyond national restrictions and narrowness still exists«.

94 Walter Gerstenberg, »Kroyer, Theodor«, in: *Rheinische Musiker*, Bd. 2, Köln 1962 (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, 53), S. 49–52, hier S. 49.

95 Robert Schmitt Scheubel, »Alfred Einstein als Musikkritiker«, in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Reinhard Kopiez und Helga de La Motte-Haber, Würzburg 1998, S. 515–526.

96 Dies wurde überzeugend herausgestellt von Bolz, »Cipriano de Rore«, S. 462 f. und 484.

97 *DLM*, S. 419. Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik*, S. 30.

98 *DLM*, S. 422. Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik*, S. 111 f.

99 *DLM*, S. 580–582. Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik*, S. 128.

auf schwarze Notenköpfe als Beispiel für Augenmusik und in Rores »note nere«-Madrigalen in der Mensur *alla semibreve*.¹⁰⁰

Einsteins Münchner Kommilitonen schneiden noch schlechter ab. Gaetano Cesari schloss wenige Jahre nach Einstein seine Dissertation bei Sandberger über *Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert* ab – eine Fragestellung, die für Einsteins Madrigalbuch kaum einschlägiger sein könnte.¹⁰¹ Allerdings erhält der Leser davon keine Kenntnis. Obwohl sich Cesari ebenfalls detailliert mit dem Verhältnis von Versformen und den ihnen adäquaten musikalischen Realisierungen beschäftigt, scheut Einstein die Auseinandersetzung mit seinem Vorgänger komplett. Cesaris Ergebnisse und Hypothesen werden weder bewertet noch referiert, noch konzidiert Einstein, dass sich bereits ein anderer Musikhistoriker mit diesem für ihn einschlägigen Gebiet beschäftigt hat. Nach dem bereits bekannten Muster berühren die spärlichen Literaturverweise eher periphere Punkte, die eben nicht an die Substanz von Cesaris Monographie rühren.¹⁰²

Man mag es Einstein weniger verdenken, dass er Jacobus de Kerle und Ivo de Vento überging, deren Leben und Werke seine Münchner Kommilitonen Otto Ursprung (1911) und Kurt Huber (1918) in ihren Dissertationen behandelten.¹⁰³ Denn beide Komponisten traten nur in bescheidenem Maße mit Madrigalen hervor. Von Jacobus de Kerle ist nur ein einziges Madrigal überhaupt erhalten (das Madrigale arioso *Come nel mar*), während sein gedruckter Petrarca-Zyklus verschollen ist.¹⁰⁴ Bedenkt man aber, wie vertraut Einstein mit Ursprung korrespondierte (nicht zuletzt, wenn sie über Sandberger und seinen Protégé Karl Gustav Fellerer lästerten), wäre es aber eine Freundschaftsgeste gewesen, de Kerle wenigstens zu nennen.¹⁰⁵ Das gute halbe Dutzend von Madrigalen Ivo de Ventos

100 DIM, S. 239 (Augenmusik) und S. 407–409 (Rore).

101 Gaetano Cesari, *Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert*, München 1908; Cremona: Pietro Fezzi, 1908), italienisch gedruckt als »Le origini del madrigale musicale cinquecentesco«, in: *Rivista italiana di musicologia* 19 (1912), S. 1–34, 380–428, sowie als Monographie *Le origini del madrigale cinquecentesco*, Torino 1912.

102 DIM, S. 10 (Œuvre Gafforis); S. 108 (von Cara vertonte Texte), S. 144 (Ähnlichkeit des Incipits einer Frottola Caras und einer Motette Spataros), S. 249 (fehlerhafte Zuschreibung des Textes von Verdelots *Madonna qual certezza* an Ariost).

103 Otto Ursprung, *Jakobus de Kerle (1531/32–1591). Sein Leben und seine Werke*, München 1913, rezensiert von Einstein für die *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (1919/20), S. 311. Kurt Huber, *Ivo de Vento (ca. 1540–1575)*, München 1918.

104 Leitmeir, *Jakobus de Kerle*, S. 108–119.

105 D-Mbs, Ana 343, Schachtel 2, dort z. B. Alfred Einstein an Otto Ursprung, 26.10.1932: »Vielleicht interessiert es Sie, dass ich mit Sandberger'schen Briefen und noch mehr Postkarten (seine Spezialität sind Postkarten) so ziemlich bombardiert werde! Es handelt sich allerdings meist um Wünsche nach Übersendung von Rezensionsexemplaren – wie einst hat er [Einfügung mit Bleistift: noch immer] die Neigung, besonders kostspielige Werke sich auf diese Weise zu sichern, und sie dann im besten Fall mit drei Zeilen abzutun. Aber das unter uns! Ihr Ver-

verblasst ebenfalls vor seinen deutschsprachigen und lateinischen Kompositionen.¹⁰⁶ Immerhin würdigt Einstein Kurt Huber, von dessen (erst posthum veröffentlichten) musikästhetischen Arbeiten er ohnehin zehrte, zweier Erwähnungen: einmal bezüglich der Klassifikation von Musiker nach dem *Compendium musices* (1552) des Adrianus Petit Coclico, sodann bezüglich Hubers Deutung des Terminus »musica reservata« bzw. seinem nur bei Coclio auftretenden Synonym »musica osservata«.¹⁰⁷ Letzteren Begriff erwähnt Einstein nur, um ihn als Phantom zu diskreditieren:¹⁰⁸

»Häufiger als der Ausdruck »osservato« aber ist in der Musik der Ausdruck »reservato«. Seit etwa 25 Jahren, nämlich seit dem Erscheinen von Kurt Huber's Dissertation über Ivo de Vento (Lindenberg im Allgäu 1918), spukt er in der Musik-Geschichte des 16. Jahrhunderts, ohne, wie ein echtes Gespenst, ganz fassbar geworden zu sein.«

Neben seinem langjährigen Mentor Theodor Kroyer genoss Einstein die Förderung durch Musikwissenschaftler der von Guido Adler begründeten »Wiener Schule« der Musikwissenschaft. Adler trat zwar selbst nicht als Madrigalforscher hervor, aber er eröffnete seinem jüngeren Kollegen ein prominentes Forum, als er ihm bereits 1924 das Kapitel über »Die mehrstimmige weltliche Musik von 1450–1600« in seinem grundlegenden *Handbuch der Musikgeschichte* zuteilte.¹⁰⁹ Um Einsteins wissenschaftliches wie wirtschaftliches Auskommen besorgt, verschaffte ihm Adler (wenigstens bis zum »Anschluss« Österreichs) weitere bezahlte Editionsaufträge innerhalb der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. 1934 erschien seine Ausgabe von Huldigungsmadrigalen auf Habsburger Kaiser zwischen 1567 und 1625.¹¹⁰ Ferner war eine Teilausgabe der Madrigale Philippe de Montes

sprechen, mir manches zu erzählen, müssen wir einmal wahr machen: wann werden Sie einmal nach der »Kloake der deutschen Kultur« (Ausspruch des erotischen Herrn von Waltershausen) wahr machen [sic]?«

106 Zudem wurden diese Werke erst im 21. Jahrhundert herausgegeben. Ivo de Vento, *Sämtliche Werke, Bd. 5: Abteilung C, Viersprachendruck, Messen, liturgische Einzelwerke und Madrigale. Quinque motetae, duo madrigalia, gallicae cantiones duae, et quatuor germanicae* (München 1576). *Vier Messen, liturgische Einzelwerke und Madrigale*, hrsg. von August De Groote, Wiesbaden 2019 (DTB, N. F., 16).

107 DIM, S. 226.

108 Ebd. Siehe dazu auch Bernhard Meier, »Reservata-Probleme. Ein Bericht«, in: *Acta musicologica* 30 (1958), S. 77–89.

109 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 Berlin ²1930, S. 358–382.

110 *Italianische Musiker und das Kaiserhaus, 1567–1625. Dedikationsstücke und Werke von Musikern im Dienste des Kaiserhauses*, hrsg. von Alfred Einstein, Wien 1934 (DTÖ, 77). Begleitend zu dieser Ausgabe erschien Einsteins Studie »Italianische Musik und italienische Musiker am Kai-

anvisiert, die aus unbekannten Gründen allerdings nicht realisiert wurde.¹¹¹ Dafür verpflichtete ihn Adler 1936 zur Ausgabe von Glucks Reformoper *L'innocenza giustificata*, was Einstein eine willkommene Einkommensquelle und Publikationsmöglichkeit außerhalb Deutschlands eröffnete.¹¹² Die wissenschaftliche Begleitkorrespondenz zu diesem Editionsprojekt verdeutlicht, wie dankbar Einstein seinem Mentor war, der von ihm konsequent als »Vater Adler« titulierte wird.¹¹³

Der Eindruck devoter Ergebenheit gegenüber dem wohlwollenden Patriarchen Adler wird allerdings in Einsteins Briefen an Rudolf von Ficker konterkariert.¹¹⁴ Einsteins despektierliche Aussagen über Adler wiegen doppelt schwer, weil sie hinter dem Rücken Adlers an einen seiner treuesten Schüler und Vertrauten gerichtet sind.¹¹⁵ Schnell reißt bei Einstein der Geduldsfaden, wenn ihm das Verhalten Adlers unangenehm wird, sei es, wenn er ihn bezüglich des ausstehenden Beitrag zum *Handbuch der Musikgeschichte* behelligt,¹¹⁶ oder wenn Adlers überraschender Innsbruck-Besuch ein Zusammentreffen zwischen Ficker und Einstein verhindert (was Einstein als »drastisch gesprochen, saudumm« ansieht).¹¹⁷ An anderen Stellen mokiert er sich über Adlers Eitelkeit,¹¹⁸ belegt ihn mit dem süffisanten Spitznahmen »König der Vögel«, der Ficker gegenüber einen Fauxpas

serhof und an den erzherzoglichen Höfen in Innsbruck und Graz«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 21 (1934), S. 3–52.

- 111 Einstein, »Madrigal«, *Riemanns Musiklexikon*, S. 1095. Alfred Einstein, »Filippo di Monte als Madrigalkomponist«, S. 102: »die österreichischen Denkmäler planen eine umfassende Auswahl aus seinem Profanwerk, die meiner Wenigkeit anvertraut ist«.
- 112 Christoph Willibald Gluck, *L'innocenza giustificata*, hrsg. von Alfred Einstein, Wien 1937 (DTÖ, 44.82).
- 113 Elisabeth Th. Hilscher, »Alfred Einsteins Edition der *Innocenza Giustificata* von Christoph Willibald Gluck. Der Briefwechsel Einstein-Adler im Archiv der DTÖ«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 42 (1993), S. 379–400. Siehe unter anderem den Brief Alfred Einsteins an Guido Adler, 17.04.1937: »Ich danke Ihnen nochmals, dass Sie mir, dem im Dritten Reich mundtot gemachten, die Möglichkeit verschafft habe, das Werk herauszugeben.« Zit. nach Hilscher, »Alfred Einsteins Edition der *Innocenza Giustificata*«, S. 399.
- 114 Sämtliche der im folgenden erwähnten Briefe entstammen der Sammlung A-Ifba, Nachlass Rudolf von Ficker, Nachlassteil 1, Kassette 1, Mappe 14.
- 115 Fickers ungebrochene Loyalität zu Guido Adler und seiner Tochter Melanie währte durch die Zeit des Nationalsozialismus bis in die Nachkriegsjahre. Tom Adler und Annika Scott, *Lost to the World*, [o. O.] 2002, hier vor allem Kapitel 10: »Ficker's Mission«, S. 122–132.
- 116 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 05.10.1922: »Von Adler habe ich Bericht, mehr als genug. Er hat sein »Handbuch« bei einem Verleger untergebracht (an sich wieder ein Triumph seiner Energie) u. bombardiert mich mit allen möglichen Fragen.«
- 117 Alfred Einstein an Rudolf und Paula von Ficker, 31.03.1923: »es ist, drastisch gesprochen, saudumm, daß Adler nach Innsbruck fahren mußte; dabei stand es auf Spitze u. Knopf, daß er nicht, wegen drohenden Zipperleins, nach Wien zurückfuhr; er hätte Sie dann lieber telegraphiert u. wir hätten Sie doch zu sehen gekriegt!«
- 118 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 03.12.1924: »Wir kennen beide unsern guten Adler – er ist eitel, u., das Handbuch ist jetzt sein Steckenpferd, in jedem Brief spricht er davon.«

begangen hätte,¹¹⁹ oder hält ihm vor, er sei ob seines fortgeschrittenen Alters nicht mehr der Organisation der Wiener Beethoven-Zentenarfeier von 1927 gewachsen.¹²⁰ Anzeichen von Einsteins Dankbarkeit für Adlers anhaltende Förderung – die ihm nicht zuletzt im *Handbuch der Musikgeschichte* eine Gelegenheit bot, sich als führender Madrigalforscher des Fachs zu etablieren –¹²¹ sucht man im Briefwechsel mit Ficker vergeblich. Die verschiedenen Gesichter, die Einstein in seinen Briefwechseln zeigt, sind verstörend, aber zugleich eine Warnung an Historiker:innen, nicht vorschnell von einer einzelnen Aussage auf die Haltung des Autors zu schließen.

Auch vor dem Hintergrund dieses Vorbehalts fällt auf, dass Einsteins Korrespondenz mit Ficker von einer für ihn sonst untypischen Offenheit gekennzeichnet ist. Die Freundschaft schlug sich in häufigen gegenseitigen Besuchen beider Familien nieder. Während Ficker des Öfteren bei Einsteins unterkam, wenn er ihn München forschte, genossen Alfred und Hertha Einstein regelmäßig die Gastfreundschaft der Fickers in der herrschaftlichen Hohenburg in Igls bei Innsbruck. Diese Besuche reichten mindestens bis zum Sommer 1922 zurück. Als Einstein sein baldiges Eintreffen brieflich ankündigte, gab er mit schwarzem Humor zu bedenken, das Gelingen der Reise sei davon abhängig, das »wir heut abend nicht einem Pogrom zum Opfer fallen«.¹²² Im bitteren Halbernst kokettiert Einstein wiederholt mit seiner jüdischen Identität (wenn er über Fickers Besuch erfreut oder über dessen Verhinderung enttäuscht ist, »herrscht« sein Gefühl in »ganz Israel«)¹²³ oder die Tatsache preist, dass Ficker auch Juden als Pensionsgäste zur

119 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 31.03.1926: »Bei dem König der Vögel war ich am Sonntag Nachmittag und hab' ihm gesagt, dass Sie Donnerstag von München weg seien: ich habe ihm über seinen Faux pas Ihnen gegenüber reinen Wein eingeschenkt und hoffe, es hat gefruchtet. Im übrigen war er sehr trätabel.«

120 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 13.08.1926: »In Salzburg sprach ich Orel, der sich über den wissenschaftlichen Verlauf der Beethovenfeier in sehr pessimistischen Prophezeiungen erging, die Sache wachse Adler über den Kopf, und helfen lasse er sich nicht. Nun, nach dem Fiasco von Lübeck macht auch das nichts mehr.«

121 Mit einer selbstironisch abfälligen Bemerkung beschreibt Einstein dieses Kapitel sogar als »zweifello das Miserabelste, was ich noch verbrauchen habe«. Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 17.08.1923.

122 Brief Alfred Einstein an Rudolf und Paula von Ficker, 28.06.1922: »Liebe Frau Dr., lieber Herr Dr., aber jetzt wird's ernst! Wir vermuten, daß Sie, l. Frau Dr., schon München verlassen haben, und gerade unsere Betten aufschütteln; wenn wir heut abend nicht einem Pogrom zum Opfer fallen, rücken wir am Freitag abend in Lebensgröße und ganzer Schönheit bei Ihnen an! So geht's – Übermut bringt Strafe, Vorsicht wäre die Mutter der Weisheit gewesen, wer Pech angreift, besudelt sich, gebranntes Kind scheut das Feuer, u.s.w., u.s.w. Aber das hilft alles nichts: wir kommen. Nochmals dringende Bitte, uns in Igls oben zu erwarten – bis spätestens 7 Uhr haben Sie die Freude.«

123 Alfred Einstein an Rudolf und Paula von Ficker, 05.03.1923: »Freude herrscht in ganz Israel ob Ihres lieben Briefs, der uns Ihr baldiges Kommen in Aussicht stellt!« Alfred Einstein an Rudolf

Sommerfrische bei sich aufnahm: »Gebenedit sei die verdammte Rasse, die sonst – dabei bleibts – an dem ganzen Unglück der Welt schuld ist!«¹²⁴ Weil er sich Ficker gegenüber sicher fühlt, benennt er unverblümt die herrschenden Ressentiments gegen Juden, seien sie allgemein¹²⁵ oder persönlich durch Robert Lach oder Wilhelm Fischer.¹²⁶

Die freundschaftliche Verflechtung der Familien Ficker und Einstein ging soweit, dass man sich gegenseitig unterstützte. Einsteins tätigten in Zeiten der grassierenden Inflation gezielte Hamsterkäufe für Ficker in München,¹²⁷ wofür sich letzterer wiederholt mit einem halben Zentner Butter revanchierte.¹²⁸ 1923 half Ficker seinem Freund aus der Klemme. Wegen der Inflation und der wegfallenden Unterstützung durch seine Schwiegereltern konnten Einsteins 1922 ihr Münchner Haus nicht mehr halten und zogen notgedrungen in eine Wohnung im 4. Stock der Widenmayerstraße 39 um.¹²⁹ Doch auch dort vermochte Einstein den Unterhalt aus eigenen Kräften nicht mehr ganz zu bestreiten. Herta Einstein wandte sich erfolgreich an Ficker mit der Bitte, bei ihm ein Zimmer zur Untermiete zu nehmen.¹³⁰ Im August 1923 musste sich Ficker deswegen allerlei bürokratischer Unannehmlichkeiten beim Fremdenamt unterziehen.¹³¹ Kurz darauf profitierten die Einsteins davon, dass Ficker seinen Flügel bei ihnen »unterstellte«.¹³²

Das freundschaftliche Verhältnis manifestierte sich auch auf wissenschaftlicher Ebene. Ficker beriet Einstein bei der Auswahl von passendem Repertoire für seine *Beispielsammlung zur Musikgeschichte* (1930) und stellte ihm seine eigenen

und Paula von Ficker, 24.03.1923: »Trauer herrscht in Israel, daß Sie nicht kommen!«

124 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 04.08.1923.

125 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 05.10.1922: »Hier hat der »Betrieb« begonnen, und ich kann ihn nicht mehr so kavaliersmäßig ignorieren, wie die »Festspiele«: Abschied von Bruno Walter, Beginn des neuen Operngewaltigen Knappertsbuch! Die Hetze ist unerträglich.«

126 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 01.01.1928: »Bei Lach bin ich übrigens auch unten durch, offenbar seitdem er im März meine ja allerdings nicht römisch-katholische Nase gesehen hat. Aber er konnte doch auch vorher nicht vermuten, daß meine Vorfahren im Teutoburger Wald Eicheln gefressen haben!« Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 01.01.1928: »Hinter Fischers Verhalten steckt wieder der glatte u. platte Antisemitismus, ich begreife jetzt auch, warum ich nicht aufgefordert wurde. Armes Wien! Ich bin froh, daß ich in Berlin bin; ganz so blöd u. korrupt ist man hier nicht.« Pikanterweise wurde der katholisch aufgewachsene Fischer 1938 von den Nationalsozialisten wegen seiner jüdischen Abstammung aus dem Amt gedrängt.

127 Hertha Einstein an Rudolf von Ficker, 07.11.1922. Dabei handelt es sich um den Kauf eines Services und eines Anzugs.

128 Hertha Einstein an Rudolf und Paula von Ficker, 25.01.1923; 24.03.1923.

129 Schmitt Scheubel, »Alfred Einstein als Kritiker«, S. 516.

130 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 04.06.1923.

131 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 04.08.1923.

132 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 13.06.1923.

Transkriptionen mittelalterlicher Werke zur Verfügung.¹³³ Im Gegenzug nutzte Einstein seine Position als Schriftleiter der *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, um Ficker bei problematischen Publikationen zu beraten. Als Theodor Kroyer zu einer vernichtenden Kritik des von Ficker und Orel herausgegebenen 4. Bandes der Trienter Kodizes in den *Denkmälern der Tonkunst in Österreich* (Jahrgang 27/1, Band 53 [1920]) ausholte, schlug sich der Schriftleiter heimlich auf Fickers Seite und gab ihm die Möglichkeit zur Gegendarstellung.¹³⁴ Ferner unterrichtete er Ficker vertraulich von positiven wie negativen Reaktionen, die seine Publikationen hervorriefen. So erfuhr Ficker unter anderem, dass durch seine Studie über »Formprobleme mittelalterlicher Musik« der Zwist mit Kroyer beseitigt sei.¹³⁵ Bei seiner Entscheidung für die Publikation dieses Aufsatzes war es Einstein »ganz wurscht«, dass er zuvor von den *Studien zur Musikwissenschaft* abgelehnt worden war und wahrscheinlich negative Reaktionen Peter Wagners, Friedrich Ludwigs und Wilibald Gurlitts provozieren würde.¹³⁶

Das enge Verhältnis Einsteins zu Ficker, wie es sich in deren Korrespondenz darstellt, ist bislang nicht bekannt gewesen. Man hätte es auch kaum vermutet, denn *Das italienische Madrigal* erwähnt nicht einmal mit einem Wort, dass Ficker in seiner Doktorarbeit (wie zuvor Kroyer) bedeutende Vorarbeiten auf dem Gebiet des »chromatischen Madrigals« geleistet hatte.¹³⁷ Das aktive Verschweigen seiner Freunde und Förderer – bis hin zur Unterdrückung ganzer Forschungsgebiete, in denen diese sich hervorgetan hatten – liegt wohl darin motiviert, dass Einstein sich beruflich-akademisch als »gescheiterte Existenz« wahrnahm. Weil ihm die Professur versagt blieb, mochte er umso mehr betonen, dass er wissenschaftlich komplett auf eigenen Füßen stand. Aus demselben Grund übergang er Peter Wagners maßgebliche Studie »Das Madrigal und Palestrina« (1892) in seinem Kapitel zu diesem Komponisten.¹³⁸ Das Kapitel zu Philippe de Monte kommt ebenfalls ohne einen einzigen Literaturbeleg zur Monte-Forschung aus, obwohl

133 *Beispielsammlung zur Musikgeschichte*, hrsg. von Alfred Einstein, Leipzig 1930, mit Danksagung an Ficker im Vorwort, S. IV. Briefe von Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 08.10.1925; 26.10.1925; 06.11.1925; 30.11.1925; 11.11.1925: »Ich werde Ihren Namen auf den Titel des Beispielbändchens setzen müssen ...«.

134 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 18.12.1923; 25.01.1923. Die Kontroverse findet sich der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5 (1922/23), S. 102–114 und S. 387–390 (Kroyer), S. 115–120 (Ficker), S. 120–122 (Orel).

135 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 23.01.1925: »Durch Ihren Beitrag haben Sie – Kroyer zum Anhänger gewonnen – er hat mir reizend geschrieben; Sie können sich also über Gurlitt trösten.«

136 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 03.12.1924.

137 Rudolf von Ficker, »Beiträge zur Chromatik des 14. bis 16. Jahrhunderts«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 2 (1914), S. 5–33.

138 Peter Wagner, »Das Madrigal und Palestrina«, in: *Vierteljahresschrift für Musikgeschichte* 8 (1892), S. 423–498. *DIM*, S. 316–322 (Kapitel »Palestrina«). Wenn er auf Weinmann Bezug

Georg van Doorslaers Komponisten-Monographie sich zu Montes Madrigalen geäußert hatte und eine Auswahl seines umfangreichen Madrigalschaffens bereits in der Gesamtausgabe vorlag.¹³⁹ Die Vorstellung einer »Stilkrise« übernahm er aus der älteren Literatur, freilich ohne dies im Text einzugestehen.¹⁴⁰ Möglicherweise war Einstein in diesem Falle besonders traumatisiert, weil die ihm von Adler zugesagte Auswahl-edition von Monte-Madrigalen für die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* nach dem »Anschluss« 1938 der Arisierung dieser Reihe zum Opfer gefallen war.¹⁴¹

Wenn sich Vorläufer oder Konkurrenten gar nicht ignorieren ließen, gewährleistete Einstein ihre Marginalisierung, indem er sie aktiv diskreditierte. Der Spitta-Schüler Rudolf Schwartz hatte neben etlichen Spezialstudien zur Frottola, die bis in die 1880er Jahre zurückreichten,¹⁴² endlich 1935 auch eine Ausgabe von Petruccis Frottola-Sammlungen 1 und 4 für die *Publikationen älterer Musik* vorgelegt.¹⁴³ In seiner Rezension für *Music & Letters* rühmte Einstein das Verdienst Kroyers, die transnationale Ausrichtung der Editionsreihe aufrechterhalten zu haben, geht ansonsten aber hart mit Schwartz ins Gericht, dem er vorwirft, wichtige Quellen übersehen zu haben.¹⁴⁴ Diese und weitere Anschuldigungen erhebt Einstein an den vier Stellen, in denen *Das italienische Madrigal* Schwartz überhaupt einer Erwähnung würdigt.¹⁴⁵

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Einstein bewusst die Spuren seiner Quellen verschleiern wollte, damit die Leistung seiner Madrigalmonographie umso riesenhafter wirkte. Insgesamt waren die Gründe der »Verzweigung« und

nimmt, dann in anderem Kontext und nur zu Wagners Editionen von Madrigalen von Verdelot und Palestrina. *DIM*, S. 208, 254, 264 f., 417, 666.

139 *DIM*, S. 512–527. Georges van Doorslaer, *La vie et les œuvres de Philippe de Monte*, Brüssel 1921, das Madrigalkapitel dort S. 92–160 (mit ausführlichen Quellenangaben). Philippe de Monte, *Opera*, hrsg. von Charles van den Borren, Georges van Doorslaer und Julius van Nuffel, Brüssel 1927–1935, Bd. 6: *Madrigalium spiritualium cum sex vocibus: liber primus* (1928), Bd. 19: *Liber quartus madrigalium quatuor vocum* (1931).

140 Roger Bragard, *Lambert de Sayve (1549–1614). Étude biographique et bibliographique*, Liège 1934; rezensiert bei Otto Ursprung, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7 (1935), S. 188 f.

141 Angekündigt in Alfred Einstein, »Filippo di Monte als Madrigalkomponist«, S. 102: »die österreichischen Denkmäler planen eine umfassende Auswahl aus seinem Profanwerk, die meiner Wenigkeit anvertraut ist«.

142 Schwartz, »Die Frottole im 15. Jahrhundert«. Ders., »Nochmals »Die Frottole im 15. Jahrhundert«. Ders., »Zum Formenproblem der Frottole Petruccis«.

143 Schwartz (Hrsg.), *Frottole, Buch I und IV*.

144 Alfred Einstein, Rezension zu Rudolf Schwartz (Hrsg.), *Frottole, Buch I und VI*. Die besagten Quellen wurden allerdings erst nach dem Erscheinen von Schwartz' Ausgabe in wissenschaftlichen Veröffentlichungen vorgestellt: Ernst Ferand, »Ein neuer Frottole-Fund«, in: *Acta Musicologica* 10 (1938), S. 132–135. Knud Jeppesen, »Ueber einige unbekannte Frottolehandschriften«, in: *Acta Musicologica* 9 (1939), S. 81–114.

145 *DIM*, S. 56, 118, 348, 803.

Verdrängung vielfältig. Dass Einstein sich als Außenseiter seines Fachs fühlte, mag einen Gutteil dazu beigetragen haben. Als Musikkritiker war er es ohnehin gewohnt, das *eigene* und pointiert formulierte Urteil in den Mittelpunkt zu stellen, ohne es akribisch mit Fussnoten und dem Verweis auf die Forschungstradition unterfüttern zu müssen. Entsprechend mochte er seine Gattungsgeschichte vorrangig als Frucht des Studiums von Notentexten und weniger von wissenschaftlicher Sekundärliteratur präsentieren.¹⁴⁶ Darüber hinaus gibt uns die Präsenz wie die Absenz von Literaturbelegen einen – wenn auch oft gebrochenen und überraschenden – Aufschluss über Einsteins persönliches Verhältnis zu einzelnen Fachkollegen. Musikwissenschaft wird von Menschen *gemacht*. Und diese Menschen sind in ein Umfeld von *zwischenmenschlichen Beziehungen* eingebunden. Das gilt natürlich auch für Alfred Einsteins Gesamtdarstellung zum italienischen Madrigal, selbst wenn er es uns nicht glauben machen wollte.

146 Siehe zu Einsteins Methode auch den Beitrag von Philippe Canguilhem in diesem Band.

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., https://www.lexm.uni-hamburg.de/
<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.