

Wissensmigration

Musikwissenschaft im Pariser Exil – und was sie uns über

Wissenschaftsgeschichte verrät

Anna Langenbruch

Der exilierte Soziologe Alfred Schütz beschreibt den Fremden als jemanden, bei dem das »Denken-wie-üblich«¹ versagt: »[D]ie Kultur- und Zivilisationsmuster der Gruppe, welcher sich der Fremde nähert, sind für ihn kein Schutz, sondern ein Feld des Abenteuers, keine Selbstverständlichkeit, sondern ein fragwürdiges Untersuchungsthema, kein Mittel um problematische Situationen zu analysieren, sondern eine problematische Situation selbst«.² Schütz rückt den »fremden Blick« hier sprachlich in eigentümliche Nähe zum »wissenschaftlichen Blick«. Beschäftigt man sich mit der Wissenschaftsgeschichte des eigenen Fachs, lässt sich diese Parallele sogar noch ein wenig vertiefen, denn schließlich untersuchen wir die soziokulturellen Muster einer Gruppe, zu der wir selbst gehören wollen, und unterliegen damit einer ähnlichen Spannung zwischen Distanz und dem Wunsch nach Nähe, wie sie Schütz als charakteristisch für den Fremden beschreibt.³

Wenn es im Folgenden um Musikwissenschaft im Pariser Exil geht, dann spielen »fremde Blicke« auf mehreren Ebenen eine Rolle: Blicke von Migrantinnen und Migranten auf ihren neuen musikwissenschaftlichen Wirkungskreis, forschende Blicke auf Migration als wissenschaftsgeschichtliches Thema, epistemologische Blicke schließlich, die durch die Brille der Migration auf musikwissenschaftliche Wissenschaftsforschung insgesamt schauen. Denn musikwissenschaftliches Handeln im Exil ist nicht nur ein wichtiger Ausschnitt einer bisher weitgehend ungeschriebenen transnationalen Ge-

1 | Alfred Schütz, »Der Fremde. Ein sozialpsychologischer Versuch«, in: *Der Fremde als sozialer Typus*, hrsg. von Peter-Ulrich Merz-Benz und Gerhard Wagner, Konstanz 2002, S. 73–92, hier S. 79 [Orig. »The Stranger. An essay in social psychology«, in: *American Journal of Sociology* 49 (1944), S. 499–507].

2 | Ebd., S. 89.

3 | Vgl. ebd., S. 81.

schichte der Musikwissenschaft. Das Thema erschließt auch neue Denkansätze für die Wissenschaftsforschung: Wissenschaft als soziales Gefüge verliert im Exil ihre Selbstverständlichkeit. Damit werden soziale und gedankliche Strukturen sichtbar, die (Musik-)Wissenschaft grundsätzlich prägen, im wissenschaftlichen Alltag aber oft in Routinen verschwimmen und damit unhinterfragt bleiben.

Nach einigen einleitenden Bemerkungen zu Möglichkeiten und Grenzen einer Musikwissenschaftstopographie im Exil werde ich überblicksartig die Pariser Situation der Jahre 1933–1939 beleuchten. Ziel ist dabei weniger eine Gesamtdarstellung der Musikwissenschaft im Pariser Exil – dies würde den Rahmen eines Aufsatzes bei weitem sprengen –, als ein Problemaufriss: Bereits hier deuten sich übergreifende Fragen an, die sich eine Geschichte der Musikwissenschaft im Exil zu stellen hat. Vor dieser Folie entwickle ich zwei Zugänge zu musikwissenschaftlichem Handeln im Exil: einen eher medienanalytischen anhand der Beiträge exilierter Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler in französischsprachigen Musikzeitschriften und einen eher projektorientierten am Beispiel von Alfred Szendreis Versuch, in Paris ein Forschungsinstitut des Mikrofons zu gründen. Im Versuch eines Brückenschlags zwischen »fremdem Blick« und »Denken-wie-üblich« schließen sich daran Überlegungen zu einigen analytischen Kategorien der Musikwissenschaftsforschung an.

...VIELE WEISSE FLECKEN: MUSIKWISSENSCHAFTSTOPOGRAPHIE IM EXIL

Obwohl exilierte Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler quasi von Beginn der musikwissenschaftlichen Exilforschung an als Thema entdeckt und als Forschungsdesiderat benannt wurden,⁴ stehen umfassende Untersuchungen zur Geschichte der vormals deutschsprachigen Musikwissenschaft

4 | Vgl. z. B. Albrecht Schneider, »Musikwissenschaft in der Emigration. Zur Vertreibung von Gelehrten und zu den Auswirkungen auf das Fach«, in: *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Frankfurt am Main 1993, S. 187–211; 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; Bruno Netti, »Displaced Musics and Immigrant Musicologists. Ethnomusicological and Biographical Perspectives«, in: *Driven into Paradise. The musical migration from Nazi Germany to the United States*, hrsg. von Reinhold Brinkmann und Christoph Wolff, Berkeley u. a. 1999, S. 54–65.

im Exil, wie sie etwa Karen Michels für die Kunstwissenschaft vorgelegt hat,⁵ weiter aus.⁶ Studien konzentrieren sich zumeist auf Einzelpersonen, wie Alfred Einstein,⁷ Leo Kestenbergs,⁸ Anneliese Landau,⁹ Kathi Meyer-Baer¹⁰ oder Curt Sachs.¹¹ Um Verknüpfungen dieser vielen individuellen musikwissenschaftlichen Wege vor, während und nach den Jahren 1933–1945 auf die Spur zu kommen, ist ein breiterer analytischer Zugriff vonnöten, der »das Uminterpretieren, für neue Zwecke Adaptieren, Abbrechen, Verschieben, Verlieren oder Verschwinden bestimmter Denkrichtungen und Forschungsansätze«¹² in den Blick nimmt, und zwar sowohl hinsichtlich exilierter, als auch NS-konformer Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sowie hinsichtlich der mit ihnen konfrontierten Kolleginnen und Kollegen in den jeweiligen Aufnahmelandern. Erst dadurch erschließt sich Musikwissenschaft im Exil als Thema, das für transnationale Geschichten der Musikwissenschaft erhebliches Erkenntnispotential bietet.

5 | Karen Michels, *Transplantierte Kunstwissenschaft. Deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil*, Berlin 1999.

6 | Vgl. Christa Brüstle, »Musikwissenschaft im Exil. Effekte von ›brain drain‹ / ›brain gain‹ vor und nach 1933«, in: *Kulturelle Räume und ästhetische Universalität. Musik und Musiker im Exil*, hrsg. von Claus-Dieter Krohn und Dörte Schmidt, München 2008, S. 167–194, hier S. 167. Brüstles Befund, dass im Vergleich zum Exil von Musikerinnen und Musikern »die Forschungen zum Exil von Musikwissenschaftlern und Musikwissenschaftlerinnen [...] noch am Anfang [stehen]« (ebd.), gilt weiterhin. Im Sinne transnationaler Geschichten der Musikwissenschaft wäre hier dringend Abhilfe zu schaffen. Dies setzt allerdings einen umfassenderen analytischen Ansatz voraus, als er im Rahmen von Aufsätzen in der Regel umgesetzt werden kann.

7 | Vgl. z. B. Melina Gehring, *Alfred Einstein: ein Musikwissenschaftler im Exil*, Hamburg 2007.

8 | Vgl. Wilfried Gruhn, »Wir müssen lernen, in Fesseln zu tanzen«: *Leo Kestenbergs Leben zwischen Kunst und Kulturpolitik*, Hofheim 2015.

9 | Vgl. Till H. Lorenz, *Von der »jüdischen Renaissance« ins Exil: der Lebensweg Anneliese Landaus bis 1939 und ihr Begriff einer »jüdischen Musik«*, Neumünster 2009.

10 | Vgl. David Josephson, *Torn Between Cultures. A Life of Kathi Meyer-Baer*, Hillsdale, NY 2012.

11 | Vgl. z. B. Florence Gétreau, »Curt Sachs as a Theorist for Music Museology«, in: *Music's Intellectual History*, hrsg. von Zdravko Blažeković und Barbara Dobbs Mackenzie, New York 2009, S. 303–313. Gétreau konzentriert sich hier v. a. auf Sachs' Zusammenarbeit mit französischen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern vor und während seiner Pariser Exilzeit.

12 | Brüstle, »Musikwissenschaft im Exil« (2008), S. 167.

Als Möglichkeit für einen derartigen breiteren analytischen Zugriff schlage ich das Konzept einer Musikwissenschaftstopographie im Exil vor.¹³ Diese Idee richtet sich einerseits auf Bewegungen von Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern im geographischen Raum, andererseits – und dieser Aspekt wird im Folgenden im Zentrum stehen – darauf, Exilorte als musikwissenschaftliche Handlungsräume zu untersuchen. Ich werde anknüpfend an Martina Löws Raumsoziologie Raum als »relationale (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen (Lebewesen) an Orten« betrachten.¹⁴ Das heißt, dass Räume soziokulturelle (u. a. materielle, personelle, institutionelle, mediale, diskursive oder künstlerische) (An)Ordnungen vorgeben, diese (An)Ordnungen aber gleichzeitig von Menschen handelnd hergestellt und verändert werden. Dieses labile Wechselverhältnis zwischen Struktur und Handeln innerhalb unterschiedlicher, sich z. T. überschneidender musikwissenschaftlicher Räume dient als analytisches Werkzeug, um die oben beschriebenen Transferprozesse, Verflechtungen und das Verschwinden von Denk- und Forschungsrichtungen zu beschreiben und zu deuten. Besonderes Augenmerk richtet sich dabei auf die Interaktionen exilierter, NS-deutscher und anderer musikwissenschaftlicher Akteure an den jeweiligen Exilorten und darüber hinaus.

IN PARIS: ÜBERBLICK UND PROBLEMAUFRISS

(In-)Stabilität, Institutionen und Netzwerke

Das Pariser Exil wirkt im historischen Rückblick leicht instabiler, als es von den Betroffenen, insbesondere von denen, die bereits um 1933 in die französische Hauptstadt flohen, zunächst empfunden wurde.¹⁵ Die hier vorgenommene Beschränkung auf eine »Kernzeit«, auf die Jahre 1933–1939, in denen Exilantinnen und Exilanten in ein freies Pariser Kulturleben eingebunden waren, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass sowohl vor 1933 als auch nach 1939 und unter wieder anderen Bedingungen nach Ende der deutschen Besetzung 1944 neben den obligatorischen Brüchen auch zahlreiche Kontinuitäten und Wiederanknüpfungspunkte existierten. So publizierte beispielsweise Paul Arma, der zwischen 1933 und 1939 in Paris vor allem als politischer Aktivist, Kom-

13 | Zu »Topographie« als (musik-)wissenschaftlichem Konzept vgl. auch: Anna Langenbruch, *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil. Eine Histoire croisée des Exils deutschsprachiger Musikerinnen und Musiker in Paris 1933–1939*, Hildesheim 2014, insb. S. 40–44.

14 | Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001, S. 224.

15 | Zum Pariser Musik-Exil der Jahre 1933–1939 vgl. Langenbruch, *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil* (2014).

ponist, Pianist und Chorleiter gearbeitet hatte, über die gesamte Besatzungszeit hinweg erfolgreiche Volksliedsammlungen, die auch nach 1944/45 weit verbreitet blieben. Gleichzeitig sammelte er Tausende Lieder der Résistance. An diese Editions- und Sammeltätigkeiten knüpfte er nach 1945 mit musikethnologischen Forschungen und Vortragsreisen an.¹⁶ Alphons Silbermann andererseits beschreibt sich im Rückblick als jemand, der während seiner Pariser Exilzeit 1937/38 zwar u. a. als Küchenjunge, Kellner und Spielmaschinenbetreiber, aber nicht musikwissenschaftlich tätig war.¹⁷ In den frühen 1950er Jahren etablierte er sich jedoch nach Jahren in Australien zunächst in Paris als Musiksoziologe und Rundfunkspezialist, bevor er sich wieder in Richtung Deutschland orientierte.¹⁸

Wo könnte nun ein Überblick über Musikwissenschaft im Pariser Exil ansetzen? An den Pariser Forschungseinrichtungen sind in den Jahren 1933–1939 immer wieder exilierte Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler in ganz unterschiedlichen Rollen nachweisbar, etwa Curt Sachs am Musée d’Ethnographie du Trocadéro oder Kathi Meyer-Baer an der Bibliothèque nationale. Zudem bildeten sich Exiluniversitäten wie die Freie Deutsche Hochschule oder die Deutsche Volkshochschule, an denen auch musikwissenschaftliche Kurse angeboten wurden.¹⁹ So sind in der Exilpresse etwa Vorlesungen und Vorträge von Ernst Eckstein (»Geschichte der Oper«) oder Leo Kestenberg (»Musikgenuss und Musikverständnis«) an der Freien Deutschen Hochschule angekündigt.²⁰ Ein Polizeibericht über die Aktivitäten der Deutschen Volkshochschule erwähnt u. a. einen Vortrag von Hermann Berlinski über die »Concepts fondamentaux de la musique«.²¹ Dennoch stieß eine Geschichte der Musikwissenschaft im Pariser Exil als Institutionengeschichte schnell an ihre Grenzen, da die Exiluniversitäten sich letztlich nicht dauerhaft verfesti-

16 | Vgl. ebd., »Porträt VII: Paul Arma«, S. 313 f.

17 | Vgl. Alphons Silbermann, *Verwandlungen: eine Autobiographie*, Bergisch Gladbach 1990, S. 127–151.

18 | Vgl. Matthias Pasdzierny, *Wiederaufnahme? Rückkehr aus dem Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945*, München 2014, S. 237–254. Hier liegt der Akzent auf Silbermanns Rückkehr nach Deutschland. Die Umstände seiner »temporären Remigration« nach Paris wären noch genauer zu untersuchen.

19 | Vgl. Hélène Roussel, »L’Université allemande libre (fin 1935–1939)«, in: *Les bannis de Hitler: Accueil et luttes des exilés allemands en France (1933–1939)*, hrsg. von Gilbert Badia u. a., Paris 1984, S. 327–356.

20 | Vgl. *Pariser Tageszeitung*, 11.02.1938 und *Freie Kunst und Literatur* 6 (1939), S. 9.

21 | O. A., »A.S. de l’Université Populaire Allemande«, 25.10.1940, 2 S., hier S. 1, Archiv der Préfecture de Police, Paris, BA 2123.

gen konnten²² und da auch die Tätigkeiten exilierter Musikwissenschaftler an französischen Forschungseinrichtungen spätestens mit der deutschen Besetzung zumindest unterbrochen wurden.²³ Musikwissenschaftliche Netzwerke entstanden im Pariser Exil zwar durchaus, auch solche, die über die Jahre 1933–1939 hinaus bestanden, aber sie gerannen kaum zu dauerhaften Institutionen vor Ort.

Professionalität und (Un-)Sichtbarkeit: Beruf Musikwissenschaftler?

Fragen wir darum zunächst einmal grundsätzlich nach den Akteurinnen und Akteuren musikwissenschaftlicher Handlungsräume: Musikwissenschaftler, -kritiker und -publizisten machen unter den von mir in meiner Dissertation untersuchten 169 Musikerinnen und Musikern im Pariser Exil etwa 16% aus.²⁴ Nun scheint diese Gruppe der Über-Musik-Schreibenden für eine Studie über Musikwissenschaft im Pariser Exil gleichzeitig zu groß und zu klein gewählt: Nach dem heutigen Verständnis wären musikwissenschaftliche von musikjournalistischen Berufen und Tätigkeiten zu unterscheiden. Eine 1936 von der Notgemeinschaft Deutscher Wissenschaftler im Ausland zusammengestellte *List of Displaced German Scholars* gibt jedoch Hinweise darauf, dass im damaligen Verständnis noch bedeutend mehr musikalisch Handelnde zur Gruppe der Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler gezählt werden konnten. Unter dem Stichwort »Musicology« verzeichnet die Liste 32 Personen, darunter den Cellisten Emanuel Feuermann, den Pianisten Heinz Jolles und den Komponisten Arnold Schönberg.²⁵ Die Liste orientiert sich maßgeblich an den

22 | Beide Hochschulen existierten ab Kriegsbeginn nur noch nominell und wurden, wie die meisten Exilantenorganisationen, im März 1940 von den französischen Behörden aufgelöst, vgl. Le Sous-Chef du 7e Bureau P. J. Roger Billé an den Préfet de Police, »Associations étrangères. Dissolution«, 11.03.1940 [Stempel], 1 S., Archives nationales, Fontainebleau, Fonds Moscou, Versement 19940500, Art. 176, Dossier 3072; o. A., »A.S. de l'Université Populaire Allemande«, 25.10.1940, 2 S., hier S. 1, Archiv der Préfecture de Police, Paris, BA 2123. Dies führt u. a. dazu, dass die Quellenlage hinsichtlich dieser Institutionen schwierig ist.

23 | Zur Situation der Musikwissenschaft im besetzten Frankreich vgl. Sara Iglesias, *Musicologie et occupation: science, musique et politique dans la France des »années noires«*, Paris 2014.

24 | Vgl. Langenbruch, *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil* (2014), Kap. »Menschen: Musikerinnen und Musiker im Pariser Exil. Berufe und Arbeitsgebiete«, S. 60.

25 | Notgemeinschaft Deutscher Wissenschaftler im Ausland, *List of Displaced German Scholars*, London 1936, Reprint Stockholm 1975, S. 85–86. Ziel dieser Liste war,

ehemaligen Stellen der Aufgeführten im deutschen Hochschulsystem: »Our principle has been to include only University teachers and research workers, i. e. Professors (>ordentliche< and >ausserordentliche<), Privatdozenten (Lecturers), Assistants and Researchers.«²⁶ Offensichtlich fließen hier im Falle der Musikwissenschaft künstlerische und wissenschaftliche Positionen zusammen. Aber sagt dies nicht auch etwas über die Fachwirklichkeit der sich immer noch etablierenden Disziplin Musikwissenschaft der 1930er Jahre aus? Und ist der »Beruf Musikwissenschaftler« in der Exilsituation – und, wie Pamela Potters Forschungen zu jüdischen Musikwissenschaftlern während der Weimarer Republik gezeigt haben, auch vorher schon²⁷ – überhaupt so eindeutig an das »universitäre Fach Musikwissenschaft« zu koppeln?

Dass schon professionelle Forschungstätigkeit im engeren Sinne unter Exilbedingungen das wissenschaftsgeschichtliche »Denken-wie-üblich« in Frage stellt, lässt sich am Beispiel der Arbeit von Curt Sachs am Musée du Trocadéro und Kathi Meyer-Baer an der Bibliothèque nationale näher erläutern. Sachs und Meyer-Baer verkörpern sehr unterschiedliche Grade von »Sichtbarkeit« musikwissenschaftlicher Arbeit im Pariser Exil.

In der *List of Displaced German Scholars* wird Sachs als »a. o. Prof. Berlin University and Musikhochschule; Director Staatliches Museum für Musik-Instrumente, Berlin; since 1934: Musée d’Ethnographie du Trocadéro, Paris« geführt.²⁸ Sachs war als Jude im Herbst 1933 von den NS-Behörden aus dem Staatsdienst entlassen worden. 1934–1937 war er als wissenschaftlicher Mitarbeiter (chargé de mission) am Pariser Musée d’Ethnographie du Trocadéro angestellt, unterstützt durch ein Rockefeller-Stipendium und die Alliance Israélite Universelle.²⁹ Ein französischer Polizeibericht nennt ihn 1934 weiterhin als Empfänger eines Stipendiums des Comité des Savants in Höhe von 15.000 Francs und Beschäftigten am Institut d’Ethnologie der Sorbonne.³⁰ Sachs war

Arbeitsmöglichkeiten für deutsche Forscher zu finden, die seit 1933 ihre Positionen in Deutschland verloren hatten (ebd. S. 6).

26 | Ebd., S. 6.

27 | Vgl. Potter, »Die Lage der jüdischen Musikwissenschaftler an den Universitäten der Weimarer Zeit« (1994).

28 | Notgemeinschaft, *List of Displaced German Scholars* (1936), S. 86.

29 | Vgl. Martin Elste, »Curt Sachs«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen und Sophie Fethauer, Hamburg 2007 (akt. 2015), www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002025 (abgerufen am 17.02.2016).

30 | Vgl. o. A., [Bericht über die Aktivitäten des Comité des Savants], 19.05.1934, 2 S., Archiv der Préfecture de Police Paris, BA 1814, hier S. 2. Das Comité des Savants war eine 1933 gegründete französische Organisation zur Unterstützung aus NS-Deutschland geflohener Wissenschaftler. Es hatte bis zu diesem Zeitpunkt 54 Stipendien verge-

also in den Pariser Wissenschaftsbetrieb integriert und verdiente im Pariser Exil als Forscher seinen Lebensunterhalt, auch für seine zunächst in Berlin verbliebene Familie.³¹ Er arbeitete eng mit französischen Kollegen wie André Schaeffner und Claudie Marcel-Dubois zusammen³² und veröffentlichte Ergebnisse seiner Arbeit in französischen Zeitschriften und institutionell gebundenen Schriftenreihen.³³ Dies garantierte ihm gleichzeitig die öffentliche Wahrnehmung und eine gewisse Kontinuität seiner Ideen im französischen Wissenschaftsdiskurs auch über seine Pariser Exilzeit hinaus. Sachs' Pariser Arbeit ist damit auch für Wissenschaftshistoriker leicht sichtbar, zumal er ohnehin als eine der wichtigsten musikwissenschaftlichen Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts gilt.

Kathi Meyer-Baer hingegen hätte mangels Position im deutschen Hochschulsystem kaum Aussicht gehabt, in die *List of Displaced German Scholars* aufgenommen zu werden. Als Angestellte einer Privatbibliothek im Besitz eines jüdischen Bürgers war sie von beruflicher Diskriminierung durch die NS-Behörden zunächst nicht direkt betroffen.³⁴ Sie ging 1938 nach Paris, da ihr Mann von seiner Firma dorthin versetzt worden war.³⁵ Obwohl auch sie bereits vor ihrem Pariser Exil in französischen Medien publiziert hatte³⁶ und korrespondierendes Mitglied der Société de musicologie war,³⁷ scheinen ihre eigenen beruflichen Kontakte eher in England verortet gewesen zu sein, wie etwa Paul Hirsch, dessen Musikbibliothek sie auch im Pariser Exil noch katalogisierte. Entsprechend sorgte sie sich zunächst um ihr berufliches Fortkommen im Pariser Exil.³⁸ Relativ schnell nahm sie jedoch ihre bereits in Frankfurt und Lon-

ben. Sachs ist einer von sieben in dem Polizeibericht namentlich aufgeführten Wissenschaftlern und der einzige dort genannte Musikwissenschaftler.

31 | Vgl. Elste, »Curt Sachs« (2007).

32 | Vgl. Gétreau, »Curt Sachs as a Theorist for Music Museology« (2009).

33 | Vgl. z. B. Curt Sachs, *Les instruments de musique de Madagascar* (= *Université de Paris. Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie* 28), Paris 1938.

34 | Vgl. Kathrin Massar, »Kathi Meyer-Baer«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen und Sophie Fethauer, Hamburg 2009 (akt. 2014), www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmpererson_00003613 (abgerufen am 05.03.2016).

35 | Vgl. Josephson, *Torn Between Cultures* (2012), S. 95.

36 | Kathi Meyer-Baer, »Un ballet à Cassel au XVII^e siècle«, in: *La Revue musicale* 16 (1935), S. 195–198.

37 | In der *Revue de musicologie* ist 1933 unter der Überschrift »Dernières publications des membres de la Société française de musicologie« u. a. Kathi Meyer-Baers Buch *Bedeutung und Wesen der Musik* (Strasbourg 1932) aufgeführt, vgl. *Revue de musicologie* 14 (1933), H. 45, o. S.

38 | Vgl. Josephson, *Torn Between Cultures* (2012), S. 96.

don begonnenen Forschungen zu musikalischen Inkunabeln wieder auf und konzentrierte sich nun auf die Pariser Bibliotheken.³⁹ Trotz ihrer in Frankreich aufgrund der politischen Umstände immer prekärer werdenden Situation betrieb sie das Projekt, dessen Veröffentlichung ihr der Leiter der Bibliothèque nationale, Julien Cain, zusagte, bis 1940 hartnäckig weiter.⁴⁰ Gleichzeitig organisierte sie die Flucht ihrer Familie in die USA, die ihnen im März 1940 auch gelang. Mit der deutschen Besetzung wurde die Bibliothèque nationale von den Kollaborationsbehörden NS-konform umgestaltet, Julien Cain wurde als Jude seines Postens enthoben und inhaftiert.⁴¹ Das geplante Publikationsprojekt ließ sich unter diesen Umständen nicht realisieren. Erst 1962 erschien die Arbeit in erweiterter Form unter dem Titel *Liturgical Music Incunabula: A Descriptive Catalogue* in einem Londoner Verlag.⁴² Als Forschungsarbeit, die unter anderem auf Meyer-Baers Pariser Exilzeit zurückgeht, ist sie damit zunächst gar nicht zu erkennen.

Wie für Curt Sachs ist Paris auch für Kathi Meyer-Baer ein Ort musikwissenschaftlichen Handelns. Dies wird aber historiographisch erst im Detail sichtbar, wenn man, wie David Josephson in seiner Biographie, andere Quellen hinzuzieht als wissenschaftliche Schriften, etwa den umfangreichen Briefwechsel Meyer-Baers mit Paul Hirsch. Die sozialen Bedingungen musikwissenschaftlicher Forschung im Exil, ihre Abhängigkeit von Bekanntheitsgrad, wissenschaftlicher Position, Gender oder Fluchtzeitpunkt, zeigen sich in der Gegenüberstellung von Sachs und Meyer-Baer fast holzschnittartig und stellen an eine Wissenschaftsgeschichte der Musikwissenschaft hohe Anforderungen.

Stattdessen: Musikwissenschaftliches Handeln im Pariser Exil

Zielführender als nur beim »Beruf Musikwissenschaftler«, der für die Exilsituation ohnehin oft nur ex post oder ex ante bestimmt werden kann, scheint es mir, bei einem offeneren Konzept von »musikwissenschaftlichem Handeln« im Pariser Exil anzusetzen. Gemeint ist damit gleichzeitig das Handeln von Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern und ein Handeln, das nach einem gewissen Regelkanon Wissen über Musik produziert und vermittelt. Dieser Regelkanon – also letztlich die Frage, was im Pariser Exil der 1930er Jahre eigentlich als musikwissenschaftliche Arbeit gilt – wird damit Teil des Untersuchungsgegenstandes. Über Institutionengeschichten oder Studien zu

39 | Ebd., S. 97 f.

40 | Ebd., S. 118.

41 | Vgl. Iglesias, *Musicologie et occupation* (2014), S. 255–292, hier S. 256.

42 | Kathi Meyer-Baer, *Liturgical Music Incunabula. A Descriptive Catalogue*, London 1962.

Einzelpersönlichkeiten hinaus kann so der vielfältige musikwissenschaftliche Alltag im Pariser Exil untersucht werden:

Entwürfe von Forschungsprojekten, wie im Folgenden das des Dirigenten, Rundfunkspezialisten und Musikwissenschaftlers Alfred Szendrei, geraten genauso in den wissenschaftsgeschichtlichen Blick wie die oben beschriebenen Kurse an Exiluniversitäten und die Arbeit exilierter Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler an französischen Forschungseinrichtungen. Musikbezogene Veröffentlichungen in französischen Medien und Verlagen sind zu untersuchen, wie die von Paul Arma, Paul Bekker, Kurt Blaukopf, Alfred Einstein, Richard Engländer, Kathi Meyer-Baer, Curt Sachs oder Paul Stefan. Auch deren Fehlen birgt, wie sich anhand der Analyse französischsprachiger Musikzeitschriften im Folgenden zeigen wird, hinsichtlich der Situation exilierter Musikwissenschaftler in Frankreich interessante Erkenntnisse. Publikationen in der Exilpresse, zum Beispiel Paul Bekkers musikalische Chroniken im *Pariser Tageblatt*, in denen er auch im engeren Sinne musikwissenschaftliche Themen aufgriff,⁴³ sind ebenso nachweisbar wie Buchpublikationen in Exilverlagen, etwa die »Gesellschaftsbiographie« über Jacques Offenbach des Soziologen Siegfried Kracauer.⁴⁴

Auch Rundfunkarbeit spielte eine Rolle. So entlockte etwa Edvard Fendler, »un chef remarquable doublé d'un musicologue«,⁴⁵ dem Herausgeber der *Revue musicale*, Henry Prunières, mit seinen Radiokonzerten mit Erstaufführungen von Musik des 17. und 18. Jahrhunderts eine begeisterte Rezension. Paul Stefan arbeitete als Redakteur eines österreichischen Senders der französischen Gegenpropaganda, Alfred Szendrei als künstlerisch-technischer Berater des französischen Rundfunks.⁴⁶

Zudem boten die im Pariser Kulturleben der 1930er Jahre so beliebten Vorträge und moderierten Konzerte auch exilierten Musikwissenschaftlern ein

43 | Etwa im Bericht über eine Ausstellung in der Bibliothèque nationale, vgl. Paul Bekker, »Musik. Dreizehn Jahrhunderte französischer Musik«, in: *Pariser Tageblatt*, 08.01.1934, S. 4. Gesammelt finden sich Bekkers Artikel für das *Pariser Tageblatt* in: »Geist unter dem Pferdeschwanz«: *Paul Bekkers Feuilletons aus dem Pariser Tageblatt 1934–1936*, hrsg. von Andreas Eichhorn, Saarbrücken 2001.

44 | Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (= Werke 8), hrsg. von Ingrid Belke unter Mitarbeit von Mirjam Wenzel, Frankfurt am Main 2005 [Amsterdam 1937], S. 11. Kracauers Buch erschien nahezu gleichzeitig auch in französischer und englischer Sprache, vgl. ebd., S. 538–539.

45 | Henry Prunières, »La musique des ondes«, in: *La Revue musicale* 16 (1935), H. 160, S. 320: »ein bemerkenswerter Dirigent und gleichzeitig Musikwissenschaftler« (Übersetzungen stammen, sofern nicht anders vermerkt, von der Autorin).

46 | Vgl. Langenbruch, *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil* (2014), Kap. »Das Radio: Ein Mikrokosmos des Musiklebens im Pariser Exil«, S. 125–159.

attraktives Betätigungsfeld. So war etwa der Komponist, Pianist und Musikwissenschaftler Jean Berger – als Pianist – gemeinsam mit den Sängerinnen Lotte Leonard und Lucie Dewinsky an einer von Henry Prunières moderierten Konzertreihe beteiligt, die eine Art Verflechtungsgeschichte des deutschen Kunstlieds und der französischen Mélodie erzählte.⁴⁷ Curt Sachs seinerseits gehörte laut den Ankündigungen im *Guide du Concert* Mitte der 1930er Jahre zu den am häufigsten »auftretenden« exilierten Musikern in den Pariser Konzertsälen.⁴⁸ Sachs' meist mit Musik- oder gar Tanzbeispielen versehene musikwissenschaftliche Vorträge fanden größtenteils in Museen statt: Allein 1935/36 befasste sich Sachs neben einem Gesprächskonzert mit dem Cembalisten und Musikwissenschaftler Erwin Bodky mit Themen wie »Comment se forme un style musical«, »Sonorités indonésiennes« (mit der französischen Musikwissenschaftlerin Claudie Marcel-Dubois), »Significations primitives de la danse populaire« oder »Trois siècles de musique française (1450–1750)«.⁴⁹

Musikwissenschaftliches Handeln fächert sich im Pariser Exil also in einen breiten Tätigkeitsraum aus Forschen und Vermitteln auf. Die Vermittlungsstrategien sind dabei medial (Buch, Presse, Rundfunk, Konzert, Vortrag) durchaus vielfältig.

MUSIKWISSENSCHAFTLICH HANDELN I: EXILANTEN, FRANZÖSISCHSPRACHIGE MUSIKZEITSCHRIFTEN UND KONZEPTE VON INTERNATIONALITÄT

Eine dieser musikwissenschaftlichen Vermittlungsstrategien ist traditionellerweise das Schreiben und Publizieren. Gegenüber anderen Kriterien, wie einer Position als Musikwissenschaftler an einer Universität oder sonstigen Forschungseinrichtung, ist die Publikationstätigkeit ein relativ weiches Kriterium, um musikwissenschaftliches Handeln nachzuweisen. Im Exil wird diese Praxis allerdings potentiell fragwürdig, da deutschsprachige Publikationsorgane zum Teil wegbrechen und andere Medien einen Sprachwechsel (oder gegebenenfalls

47 | Vgl. ebd., Kap. »Die Wenigen und die Vielen«: Aus Oper und Konzertsaal«, S. 164–240, hier S. 219–222.

48 | Vgl. ebd., S. 171. Der Veranstaltungskalender *Le Guide du concert* mit seiner monatlichen Ergänzung *Le Guide musical* bildet zwar nicht das gesamte Pariser Musikleben ab, kann aber als auflagenstärkster musikalischer Veranstaltungskalender der Zeit für das Konzertleben als repräsentative Quelle gelten. Ausgewertet wurden die Saisons 1934/35, 1935/36 sowie Herbst/Winter 1936 und 1937.

49 | Vgl. ebd., S. 170: »Wie ein musikalischer Stil entsteht«, »Indonesische Klänge«, »Primitive Bedeutungen des populären Tanzes«, »Drei Jahrhunderte französischer Musik (1450–1750)«.

eine Übersetzung) voraussetzen. Wie zugänglich waren französischsprachige Medien der Zwischenkriegszeit für exilierte, oder allgemeiner für internationale Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler? Im Folgenden werde ich die Rolle von Exilantinnen und Exilanten in zwei französischsprachigen Musikzeitschriften – der *Revue de musicologie* und der *Revue internationale de musique* – in den Jahren 1933–1939 betrachten. Exemplarisch nähere ich mich damit dem französischsprachigen Musik(wissenschafts)diskurs der 1930er Jahre⁵⁰ und frage unter anderem nach dessen internationaler Durchlässigkeit.

Die 1917 gegründete *Revue de musicologie* ist das Verbandsorgan der Société française de musicologie.⁵¹ Sie steht hier stellvertretend für einen im engeren Sinne musikwissenschaftlichen Fachdiskurs. Ihr Themenspektrum war in den 1930er Jahren regional recht breit angelegt, ein Schwerpunkt lag auf Frankreich und französischer Musik, aber auch Italien, Deutschland und Österreich, Russland, Polen, die Türkei oder Persien spielten eine Rolle. Die zeitliche Spanne reichte von der Ur- und Frühgeschichte der Musik bis in die

50 | Wegen des relativ geringen Institutionalisierungsgrades des Fachs Musikwissenschaft im Frankreich der Zwischenkriegszeit ist dabei nicht klar zwischen Musikdiskurs und musikwissenschaftlichem Diskurs zu trennen, vgl. Iglesias, *Musicologie et Occupation* (2014), S. 39–43. Vgl. auch: Rémy Campos, »Philologie et sociologie de la musique au début du XXe siècle. Pierre Aubry et Jules Combarieu«, in: *Revue d'histoire des sciences humaines* 14 (2006), H. 1, S. 19–47. Während die *Revue de musicologie* sich eindeutig als wissenschaftliche Zeitschrift definiert, enthalten Zeitschriften wie die *Revue internationale de musique* oder auch die auflagenstarke *Revue musicale* musikwissenschaftliche Texte genauso wie Musikkritiken, auch die Autorinnen und Autoren rekrutieren sich aus einem weiten Kreis über Musik schreibender Wissenschaftler, Komponisten, Interpreten, Kritiker etc.

51 | Die Zeitschrift wurde 1917 zunächst unter dem Titel *Bulletin de la Société Française de Musicologie* vertrieben, ab 1922 dann als *Revue de musicologie*. Sie erschien in den Jahren 1933–1936 viermal jährlich, 1937–1939 bedingt durch finanzielle Schwierigkeiten nur noch dreimal pro Jahr mit deutlich reduzierter Seitenzahl. In den Jahren 1940–1941 erschien sie nicht, sondern erst wieder ab Januar 1942, nun bis 1944 unter dem Titel *Rapports et Communications*. Vgl. Iglesias, *Musicologie et Occupation*, S. 87. Ich beziehe mich in meiner Analyse v. a. auf die zusammenfassenden Inhaltsverzeichnisse (Sommaries) auf der Internetseite der Société française de musicologie unter www.sfmusicologie.fr/index.php?id=64 (abgerufen am 11.02.2016). Dort erfasst sind in der Regel die Hauptartikel und kleineren Beiträge. Eine detaillierte Inhaltsanalyse ist mir im Rahmen dieses Aufsatzes nicht möglich. Für eine umfassendere Studie zu internationalen Verflechtungen der französischen Musikwissenschaft der 1930er Jahre wären zusätzlich die Rubrik »Nouvelles Musicologiques« sowie der umfangreiche Rezensionsteil hinzuzuziehen, der dem französischsprachigen Publikum vielfach auch internationale musikwissenschaftliche Literatur zugänglich machte.

damalige Gegenwart, wobei historische Themen überwogen. Auch die Erschließung von Musikarchiven und einzelnen Quellenbeständen, etwa der Bibliothèque du Conservatoire, sowie musikwissenschaftliche Methodenreflexion waren Anliegen der Zeitschrift. Die aktuelle politische Situation der 1930er Jahre spiegelt sich nicht in der Themenwahl. Allerdings lassen sich einzelne Artikel durchaus programmatisch deuten, wie der 1934 erschienene Beitrag von Yvonne Rokseth zu den Mendelssohn-Manuskripten in der Bibliothek des Conservatoire⁵² und der 1942 in der ersten im besetzten Frankreich erschienenen Nummer veröffentlichte Aufsatz Jacques-Gabriel Prod'Hommes über französische Quellen zu Wagners *Ring des Nibelungen*.⁵³

Der Autorenkreis der *Revue de musicologie* war zwischen 1933 und 1939 zwar französisch dominiert, weist aber dennoch eine ganze Reihe internationaler Beiträgerinnen und Beiträger auf.⁵⁴ Dabei sind Tendenzen nationaler »Zuständigkeiten« erkennbar, wenn etwa der türkische Musikwissenschaftler Mahmoud Raghib über Orgel-Darstellungen historischer türkischer und persischer Autoren schreibt,⁵⁵ der polnische Komponist, Dirigent und Musikwissenschaftler Henryk Opieski über die polnische Symphonie im 18. Jahrhundert,⁵⁶ der ungarische Musikwissenschaftler Émile Haraszi über Jean-Benjamin de Laborde und die ungarische Musik⁵⁷ oder der ursprünglich aus Russland stammende Musikwissenschaftler und Musikbibliothekar Vladimir Fédorov über Mussorgski.⁵⁸ Dies ist vor allem bei osteuropäischer, russischer oder türkischer Musik zu beobachten, während französische, italienische und deutsche Themen weniger an die Herkunft der Autorinnen und Autoren gekoppelt sind. Zwischen 1933 und 1939 publizierten in der Zeitschrift ein in NS-Deutschland

52 | Yvonne Rokseth, »Manuscrits de Mendelssohn à la Bibliothèque du Conservatoire«, in: *Revue de musicologie* 15 (1934), H. 50, S. 103–106.

53 | J.-G. Prod'homme, »Une source française de l'*Anneau du Nibelung* de Wagner«, in: *Rapports et Communications* (= *Revue de musicologie*) 21 (1942), H. 1, S. 2–7.

54 | Henri Vanhulst's Befund, dass französische Musikwissenschaftler fast die einzigen gewesen seien, die in den 1930er Jahren in der *Revue de musicologie* publizierten, wäre insofern zu präzisieren. Vgl. Henri Vanhulst, »La musicologie«, in: *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, hrsg. von Danièle Pistone, Paris 2000, S. 411–420, hier S. 413.

55 | Mahmoud Raghib, »Descriptions d'orgues données par des anciens auteurs turcs et persans (III)«, übers. von E. Borrel, in: *Revue de musicologie* 14 (1933), H. 45, S. 16–23.

56 | Henryk Opieski, »La symphonie polonaise au XVIIIe siècle«, in: *Revue de musicologie* 15 (1934), H. 52, S. 193–196.

57 | Émile Haraszi, »Jean-Benjamin de Laborde et la musique hongroise«, in: *Revue de musicologie* 16 (1935), H. 54, S. 100–107.

58 | Vladimir Fédorov, »A propos de Moussorgski«, in: *Revue de musicologie* 20 (1939), H. 70, S. 51.

lebender Musikwissenschaftler (Marius Schneider)⁵⁹ sowie drei Exilanten (Curt Sachs, Alfred Einstein und Richard Engländer). Der in Paris lebende Curt Sachs befasst sich dabei mit der musikalischen Frühgeschichte Europas,⁶⁰ Alfred Einstein, zu dieser Zeit vorwiegend im italienischen Exil, schreibt über Mozart und die opera buffa in Salzburg⁶¹ und der 1939 nach Schweden geflohene Richard Engländer über Violinsonaten und Duette von Mozart beziehungsweise Joseph Schuster.⁶² Als Indikator der musikwissenschaftlichen Integration in Paris ist die *Revue de musicologie* also nur in Grenzen deutbar. Ein Medium bietet eine andere, weniger geographisch als diskursiv gebundene Art von Handlungsraum als der Exilort. Die sprachliche Integration exilierter Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler in diesen Handlungsraum muss nicht unbedingt ihrer geographischen Verortung entsprechen, zeigt aber, wer von ihnen im französischen musikwissenschaftlichen Diskurs eine Rolle spielte.

Die 1938 gegründete, in Brüssel erscheinende und international vertriebene *Revue internationale de musique* richtete sich an ein breiteres, nicht nur musikwissenschaftliches Publikum. Die Autorinnen und Autoren rekrutierten sich aus einem weiten Kreis internationaler Komponisten, Kritiker, Interpreten und Wissenschaftler, darunter neben den belgischen Herausgebern auch viele bekannte französische Musikwissenschaftler und Komponisten.⁶³ Besonders interessant scheint mir hier zu untersuchen, wie eine Zeitschrift, die die Internationalität bereits im Titel führt, mit exilierten Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern umging. Zumal der Herausgeber Sta-

59 | Marius Schneider, »La Canzona instrumentale«, in: *Revue de musicologie* 18 (1937), H. 63/64, S. 97-100.

60 | Curt Sachs, »Prolégomènes à une préhistoire musicale de l'Europe«, in: *Revue de musicologie* 17 (1936), H. 57, S. 22-26.

61 | Alfred Einstein, »Mozart et l'opéra bouffe à Salzbourg«, in: *Revue de musicologie* 18 (1937), H. 61, S. 1-4.

62 | Richard Engländer, »Les sonates de violon de Mozart et les duetti de Joseph Schuster«, übers. von G. de Saint-Foix, in: *Revue de musicologie* 20 (1939), H. 69, S. 6-19.

63 | Die *Revue internationale de musique* erschien zwischen 1938 und 1940 in sieben Ausgaben sowie nach zehnjähriger Pause erneut zwischen 1950 und 1952. Gegründet wurde sie von dem belgischen Schriftsteller und Publizisten Stanislas Dotremont, der als promovierter Rechtswissenschaftler spezialisiert war auf internationales Recht. Leiter des redaktionellen Beirats waren der belgische Komponist und Musiktheoretiker Jean Absil und der belgische Photograph und Musikpublizist Charles Leirens. Vgl. überblicksartig zu der Zeitschrift: Doris Pyee, »Revue internationale de musique«, in: *Retrospective Index to Music Periodicals* (Online only, 2015), www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=RIN (abgerufen am 16.02.2016). Grundlage meiner Analyse sind u. a. die auf der Internetseite der Société française de musicologie aufgeführten Inhaltsverzeichnisse, vgl. www.sfmusicologie.fr/index.php?id=77 (abgerufen am 16.02.2016).

nislas Dotremont im Editorial der ersten Nummer eine »Internationale der Musik«⁶⁴ proklamierte:

»L'objet spirituel de cette revue est la défense de la haute musique. En s'y consacrant, ses fondateurs ne pensent point à se dégager des anxiétés qui alourdissent l'heure présente. Les hommes d'aujourd'hui cultivent avec tant de soin tout ce qui les sépare. Pourquoi ne point convoquer les plus sensibles d'entre eux à cultiver, avec une égale passion, le langage ineffable qui les rapproche dans leur plus essentielle identité?«⁶⁵

Dotremont beschreibt die Beschäftigung mit Musik in der höchst angespannten politischen Lage des Frühjahrs 1938 gerade nicht als Mittel der Weltflucht, sondern als sprachunabhängiges Mittel der Völkerverständigung.⁶⁶ Dazu bedient er sich des Stereotyps der Musik als »internationaler Kunst«.⁶⁷ Internationalität war denn auch hinsichtlich des Autoren- und Themenkreises ein zentrales Konzept der Zeitschrift. Der Akzent lag dabei, vor allem in den ersten beiden Nummern, auf dem aktuellen Musikleben in Italien, Belgien, Holland, England, Frankreich, der Sowjetunion, Ungarn, Österreich, Deutschland, den USA, dem Balkan, Griechenland, Polen und der Tschechoslowakei.⁶⁸ Die *Revue*

64 | Stanislas Dotremont, »Editorial«, in: *Revue internationale de musique* 1 (1938), H. 1, S. 5–6, hier S. 5.

65 | Ebd.: »Das geistige Anliegen dieser Zeitschrift ist die Verteidigung der Kunstmusik. Damit gedenken sich die Gründer in keiner Weise von den Ängsten loszusagen, die die gegenwärtige Stunde belasten. Die Menschen von heute kultivieren so sorgfältig alles, was sie trennt. Warum nicht die sensibelsten unter ihnen zusammenrufen, um mit ebensolcher Leidenschaft die unaussprechliche Sprache zu kultivieren, die sie in ihrer wesentlichsten Identität einander näher bringt?«

66 | Dieses explizit politische Ziel, das die Zeitschrift zumindest in den Jahren 1938/39 offensichtlich verfolgte, fehlt in der Übersicht des *Retrospective Index to Music Periodicals*. Dort wird die Zeitschrift lediglich als »interested in illuminating the cause of music and composers; in solving technical and esthetical problems as well as in offering professionals and educated amateurs a critical apparatus as thorough as possible« beschrieben, vgl. Pyee, »Revue internationale de musique« (2015). Wie sich die *Revue internationale de musique* in den späten 1930er Jahren politisch insbesondere gegenüber NS-Deutschland positionierte, wäre noch genauer zu untersuchen.

67 | Vgl. dazu auch: Anna Langenbruch, »Musik – eine internationale Kunst? Deutschsprachige Musiker im französischen musikjournalistischen Diskurs der Locarno-Ära«, in: *tr@jectoires. Travaux des jeunes chercheurs du CIERA* 2 (2008), S. 41–50, trajec-toires.revues.org/199 (abgerufen am 16.02.2016).

68 | Vgl. die Abschnitte »Vues panoramiques sur la situation actuelle de la musique dans les principaux pays du monde«, in: *Revue internationale de musique* 1 (1938), H. 1, S. 19–124 sowie *Revue internationale de musique* 1 (1938), H. 2, S. 241–329.

internationale de musique setzte in diesem Zusammenhang unter anderem auf Mehrsprachigkeit: Artikel nicht französischsprachiger Autoren sind zum Teil in Originalsprache mit parallel gesetzter französischer Übersetzung gedruckt.

Allerdings wird hier auch deutlich, dass »Nationalität« mitunter eine notwendige Bedingung für die Idee der »Internationalität« ist, dass es sich also bei »Internationalität« nicht notwendigerweise um ein anti-nationalistisches Konzept handelt. Dies zeigt sich nicht nur in den ähnlich wie in der *Revue de musicologie* zu beobachtenden Zuständigkeiten für das Musikleben des eigenen (Herkunfts-)Landes, sondern vor allem im Umgang mit Exilantinnen und Exilanten. Während reichsdeutsche Autoren wie Fritz Stege, Wilhelm Furtwängler und andere in den Jahren 1938/39 häufig, zum Teil sogar mehrfach in der Zeitschrift publizierten, finden sich unter den Autoren nur wenige spätere Exilanten, von denen keiner zur Zeit der Veröffentlichung bereits im Exil lebte.⁶⁹ Paul Stefan schreibt 1938, und damit vor seiner Flucht ins Pariser Exil, über das Wiener Musikleben⁷⁰ und Béla Bartók äußert sich zu »Volksliedforschung und Nationalismus«, allerdings ebenfalls vor seiner Flucht in die USA.⁷¹ Zum Thema »La politique musicale allemande – la liberté de l'art« kommen in der Zeitschrift Ende 1938 zahlreiche NS-deutsche Autoren, jedoch kein einziger Exilant zu Wort.⁷² Diese Abwesenheit exilierter Autoren ist nicht einer möglichen Scheu vor politischen Stellungnahmen geschuldet, wie etwa der dezidiert völkisch-nationalistische Artikel Fritz Steges über das deutsche Musikleben zeigt.⁷³ Entscheidend scheint mir vielmehr, neben einer mögli-

69 | Dies ist ein auffälliger Unterschied zum Autorenprofil der Zeitschrift in den Jahren 1950–1952. In den 1950er Jahren finden sich unter den Autorinnen und Autoren einige Exilanten, wie Max Deutsch, Arnold Schoenberg oder Alphonse Silbermann.

70 | Paul Stefan, »Musikschaffen in Oesterreich = La question musicale en Autriche«, in: *Revue internationale de musique*, 1 (1938), H. 1, S. 67–72. Es ist anzunehmen, dass diese erste Nummer der Zeitschrift nicht noch vor, sondern kurz nach dem Anschluss Österreichs Mitte März 1938 erschien, da es neben demjenigen Stefans noch einen weiteren Beitrag zum österreichischen Musikleben gibt. Dieser trägt den sprechenden Titel »Was bleibt also?«, vgl. H. E. Heller, »Was bleibt also = Que rest-t-il donc?«, in: ebd., S. 73–75.

71 | Béla Bartók, »Du lied populaire au nationalisme = Volksliedforschung und Nationalismus«, in: *Revue internationale de musique* 1 (1938), H. 4, S. 609–615.

72 | Vgl. »La politique musicale allemande, la liberté de l'art. Opinions de Wilhelm Furtwängler, Wilhelm Rode, Fritz Stein, Emil Nikolaus von Reznicek, Georg Schumann, Johann Nepomuk David, Françoise Dony, Richard Capell, Charles Leirens, André Himonet, journal ›La Cité chrétienne‹, Ernest Newman, journal ›Nouvelles littéraires‹«, in: ebd., S. 652–672.

73 | Fritz Stege, »Die gegenwärtige Lage der deutschen Musik (+ traduction française)«, in: *Revue internationale de musique*, 1 (1938), H. 1, S. 76–84.

chen musikalischen Appeasementpolitik gegenüber NS-Deutschland, dass die Zeitschrift »Inter-Nationalität« im Wortsinne als »Beziehung zwischen Nationen« verstand.⁷⁴ Deutschsprachige Exilanten konnten, egal ob bereits ausgebürgert oder noch nicht, nach ihrer Flucht nicht mehr mit dem staatlichen Rückhalt ihres Herkunftslandes rechnen. Im wechselseitigen Beziehungsspiel der Nationen, wie es die *Revue internationale de musique* betrieb, verloren sie damit wesentlichen Handlungsraum, da sie kaum mehr national definierbar und somit in einem bestimmten Verständnis auch nicht mehr inter-national spielfähig waren.

MUSIKWISSENSCHAFTLICH HANDELN II: ALFRED SZENDREI UND DIE GRÜNDUNG EINES »INSTITUT SCIENTIFIQUE DU MICROPHONE«

Ein weiteres Erkundungsfeld musikwissenschaftlichen Handelns im Pariser Exil tut sich mit einem Wechsel in einen anderen medialen Raum auf: Als sich ab den 1920er Jahren der Rundfunk als Medium immer mehr durchzusetzen begann, veränderte sich das Musikleben erheblich. Dies stellte auch etabliertes musikwissenschaftliches Handeln in Frage: Wie war das neue Medium wissenschaftlich zu nutzen? Welche neuen Anforderungen stellte es umgekehrt an die Forschung? Im November 1933 reichte Alfred Szendrei beim Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ein Exposé ein, in dem er die Gründung eines Instituts zur Erforschung und Vermittlung musikalischer Mikrofontechniken vorschlug.⁷⁵ Szendrei befand sich zu diesem Zeitpunkt erst seit einigen Monaten im Pariser Exil und arbeitete im Abhördienst des französischen Rundfunks.⁷⁶ Als Komponist, Dirigent, Rundfunkspezialist und promovierter Musikwissenschaftler brachte Szendrei für das vorgeschlagene Projekt Kompetenzen mit, die die französischen Behörden gerade in dieser Frühphase der Entwicklung des französischen Rundfunks sehr interessierten.⁷⁷ An die-

74 | Dieses Verständnis von »Internationalität« mit einem starken Akzent auf der Wechselseitigkeit des Austauschs war im französischen Musikleben der 1930er Jahre verbreitet, vgl. Langenbruch, *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil* (2014), S. 222–225 sowie 238 f.

75 | Alfred Szendrei, »Exposé relatif à la création d'un institut d'enseignement de la technique du microphone. Par Alfred Szendrei Docteur en Philosophie«, [vor dem 22.11.1933], 3 S., in: Archives nationales Paris, F/21/5390/7B.

76 | Zum Pariser Exil Alfred Szendreis vgl. Langenbruch, *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil* (2014), insbesondere die Kapitel »Das Radio: Ein Mikrokosmos des Musiklebens im Pariser Exil«, S. 125–159, und »Porträt I: Alfred Szendrei«, S. 160 f.

77 | Im Gegensatz zum deutschen begann sich der französische Rundfunk erst in den 1930er Jahren zu institutionalisieren. Deutschsprachige Exilanten waren in diesem

sem letztlich nicht realisierten Projekt lassen sich diverse Facetten musikwissenschaftlichen Handelns im Pariser Exil nachvollziehen: Szendrei Selbstbeschreibungen und Argumentationsmuster zeigen ein Handeln mit (Musik-) Wissenschaft in einem noch kaum existierenden Forschungsfeld, der Gutachtenprozess gibt Hinweise auf Möglichkeiten und Grenzen von Exilantinnen und Exilanten innerhalb des französischen Wissenschaftsbetriebs.

Szendrei argumentiert in seinem Exposé durchgängig als Musiker und als Wissenschaftler: Die Autorenangabe weist ihn gleich einleitend als »Alfred Szendrei Docteur en Philosophie«⁷⁸ aus. Die Notwendigkeit, das Mikrofon als Studien- und Forschungsobjekt der Musikvermittlung weiter zu installieren, leitet er zunächst aus dem aktuellen Bedarf der Musikpraxis ab, in der Rundfunkübertragungen, Film- und Schallplattenaufnahmen eine zunehmend wichtige Rolle spielten. Als ein Beispiel für die theoretische und praktische Ausbildung von Musikerinnen und Musikern im Umgang mit dem Mikrofon nennt er das »Institut scientifique du Microphone« (pour la recherche expérimentale acoustique de T.S.F., film sonore et disque)⁷⁹ am Berliner Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, als dessen Gründer und Professor er sich bezeichnet.⁸⁰ In der Folge beschreibt er seine Qualifikationen als Rundfunkspezialist und Wissenschaftler:

»Je crois utile de mentionner que je suis un des fondateurs de la Société de T.S.F. à Leipzig, dont j'ai été le directeur musical et chargé de toute son organisation musicale depuis sa fondation en 1924 jusqu'à l'été 1932. J'ai travaillé à l'aplanissement de toutes les difficultés acoustiques de la radiodiffusion depuis son début, j'ai collaboré efficacement à tous ces problèmes, tels que la formation des studios, le degré de sourdine,

Kontext als Experten begehrt, vgl. ebd., insbesondere den Abschnitt »Medien und Kulturtransfer«, S. 128–140. Zur Geschichte des französischen Rundfunks vgl. z. B. Cécile Méadel, *Histoire de la radio des années trente: Du sans-filiste à l'auditeur*, Paris 1994. **78** | Szendrei, »Exposé«, S. 1.

79 | Ebd. (Herv. orig.): »Institut für Mikrofonwissenschaft« (für die experimentelle akustische Erforschung von Rundfunk, Tonfilm und Schallplatte)«.

80 | Szendrei Memoiren lassen dagegen im Unklaren, ob das Institut über das Planungsstadium schon hinaus war, als Szendrei seine Anstellung am Klindworth-Scharwenka Konservatorium verlor. Vgl. Alfred Szendrei, *Im türkisenblauen Garten. Der Weg des Kapellmeisters A. S. von Leipzig in die Emigration, erzählt von ihm selbst*, hrsg. von Max Pommer, Leipzig 2014, S. 152. Kurt London berichtet 1936 ebenfalls über ein »Institute for Microphone Research«, das er gemeinsam mit Robert Robitschek, dem Direktor des Konservatoriums, und Carl Friedrich von Siemens am Klindworth-Scharwenka Konservatorium aufgebaut habe. Ähnlich wie Szendrei entwickelt er ausgehend von diesem Pilotversuch Ideen für ein Institut für Mikrofonwissenschaft, in diesem Fall im englischen Exil, vgl. Kurt London, *Film Music*, London 1936, Reprint New York 1970, S. 249–261.

le placement des artistes, les différentes questions de dynamique musicale etc. Je suis connu comme un des premiers spécialistes dans cette branche. Mes expériences ont été rassemblés dans plusieurs publications dont je me permets de mentionner toutefois mon dernier livre intitulé RADIO ET LA CULTURE MUSICALE. Cet ouvrage, étant une monographie scientifique du travail musicale en T.S.F. et le premier dans ce genre, a eu la faveur d'un accueil remarquable, l'Université de Leipzig, en récompense, a bien voulu m'honorer du titre de Docteur en Philosophie.«⁸¹

Szendrei stellt sich also als jemand dar, der mit der musikalischen Rundfunkpraxis in all ihren Details hervorragend vertraut ist, der diese Erfahrungen in Form einer wissenschaftlichen Monographie – seiner 1931 erschienenen Dissertation *Rundfunk und Musikpflege*⁸² – aufgearbeitet hat und der auf diesem Gebiet an einer anerkannten Berliner Musikinstitution bereits Unterrichtserfahrung gesammelt hat. Der Titel »Dr. phil.« der Universität Leipzig dient dabei als Gütesiegel, das den praktischen Experten als Wissenschaftler ausweist. Das genaue Fach war in diesem Zusammenhang anscheinend weniger entscheidend: Szendrei ist promovierter Musikwissenschaftler, das Stichwort »musicologie« fällt allerdings im gesamten Exposé nicht. Dies lässt sich als impliziter Hinweis auf Szendreis Selbstverständnis lesen,⁸³ aber auch als Indiz dafür, dass Szendreis Ideen mit dem damals sowohl in Deutschland als auch in Frankreich vorherrschenden Verständnis universitärer Musikwissenschaft als vorwiegend historisch-philologisch, gelegentlich auch ethnologisch

81 | Szendrei, »Exposé«, S. 2 (Herv. orig.): »Ich halte es für nützlich zu erwähnen, dass ich einer der Gründer der Leipziger Rundfunkgesellschaft bin. Seit ihrer Gründung 1924 bis zum Sommer 1932 war ich deren musikalischer Leiter und verantwortlich für die gesamte musikalische Organisation. Seit seinen Anfängen habe ich daran gearbeitet, alle akustischen Schwierigkeiten des Rundfunks einzuebrennen, ich habe an all diesen Problemen effektiv mitgearbeitet, wie zum Beispiel an der Gestaltung von Studios, am Grad der Dämpfung, an der Platzierung der Künstler, an den verschiedenen Fragen musikalischer Dynamik etc. Ich bin als einer der ersten Spezialisten dieser Branche bekannt. Meine Erfahrungen sind in mehreren Publikationen gesammelt, von denen ich mir erlaube, mein letztes Buch mit dem Titel RUNDFUNK UND MUSIKPFLEGE zu erwähnen. Diese Arbeit ist eine wissenschaftliche Monographie über die musikalische Arbeit im Rundfunk, und zwar die erste in diesem Feld, ihr war bemerkenswerte Resonanz beschieden. Die Universität Leipzig verlieh mir dafür den Titel Doktor der Philosophie.«

82 | Alfred Szendrei, *Rundfunk und Musikpflege*, Leipzig 1931.

83 | Szendrei beschreibt den Verlauf seiner Promotion bei Theodor Kroyer in Leipzig und sein Verhältnis zur universitären Musikwissenschaft in seinen Memoiren mit einer gewissen ironischen Distanz, vgl. Szendrei, *Im türkisenblauen Garten* (2014), S. 107–114. Als er sich 1928 zur Promotion entschloss, war er 45 Jahre alt und im Leipziger Musikleben als Dirigent und Rundfunkspezialist bereits fest etabliert.

arbeitende Disziplin⁸⁴ nur schwer in Einklang zu bringen waren. Was Szendrei für sein »Institut Scientifique du Microphone« vorschlug, war auf der Grenze zwischen Wissenschaft und Musikpraxis angesiedelt: Er bezeichnet es im Verlauf des Exposés als Teil der »pédagogie musicale« (Musikausbildung/ Musikvermittlung), als »science d'acoustique« (Wissenschaft von der Akustik) und »recherche expérimentale acoustique de T.S.F., film sonore et disque«, was man als »experimentelle akustische Medienforschung« übersetzen könnte. Eine Rundfunk- und Mikrofonwissenschaft sowie Mikrofonausbildung für Musiker, wie sie Szendrei vorschwebt, existierte im damaligen universitären Fächerkanon einfach nicht.

Hinzu kommt, dass das französische Wissenschaftssystem mit seiner Kombination aus Universitäten, Elitehochschulen und Forschungsverbünden anders organisiert war (und ist) als das deutsche.⁸⁵ Szendreis Vorschläge, wo sein geplantes Institut anzusiedeln sei, machen deutlich, dass er mit der französischen Hochschullandschaft zwar in ihren Grundzügen, aber möglicherweise noch nicht hinreichend vertraut war: Er schlägt zunächst die Sorbonne, als renommierte Pariser Universität, sowie das Collège de France und damit eine der prestigeträchtigsten Einrichtungen im französischen Wissenschaftssystem vor.⁸⁶ Alternativ und mit etwas anderem Zuschnitt könne er sich sein Institut auch an einer der staatlichen Musikhochschulen vorstellen.⁸⁷ Diese ambitionierten Pläne verwirft zumindest der erste Gutachter des Projekts, der Inspecteur de l'Enseignement Musical André Bloch: »la prétention de leur auteur de créer à Paris un Institut Scientifique du Microphone sous l'égide de l'Etat est inadmissible du fait de la concurrence qu'un tel établissement ferait aux savants de nos laboratoires«.⁸⁸ Die hier deutlich werdende Tendenz, fähige Exilanten als Konkurrenz für französische Kollegen zu betrachten, findet sich im Paris der 1930er Jahre nicht nur im Wissenschaftsbereich, sondern auch im Musikleben

84 | Vgl. Iglesias, *Musicologie et Occupation* (2014), S. 46–49.

85 | Vgl. hierzu z. B. Michael Werner und Bénédicte Zimmermann, »Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), H. 4, S. 607–636, hier S. 611.

86 | Szendrei, »Exposé«, S. 2. Handschriftlich findet sich quer über diesen Zeilen das Stichwort »Conservatoire«. Hierbei dürfte es sich um eine Anmerkung der französischen Behörden handeln, wie aus dem weiteren Begutachtungsprozess hervorgeht.

87 | Ebd., S. 3.

88 | Stellungnahme André Blochs, Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, zum Projekt Alfred Szendrei und zu Arbeiten Eric Sarnettes, o. T., 10.12.1933, 1 S., Archives nationales Paris, F/21/5390/7B: »das Ansinnen des Autors, in Paris ein Institut für Mikrofonwissenschaft unter staatlicher Schirmherrschaft zu gründen, ist wegen der Konkurrenz, die ein solches Institut für die Wissenschaftler unserer Forschungseinrichtungen bedeuten würde, indiskutabel«.

immer wieder.⁸⁹ Allerdings beurteilt Bloch gleichzeitig Szendreis Arbeiten – im Gegensatz zu denen eines französischen Kollegen – als wissenschaftlich seriös⁹⁰ und empfiehlt eine weitere Begutachtung durch den Direktor des Conservatoire national des arts et métiers. Damit lenkt er das Projekt in eine etwas andere Richtung, als der eher musikpraktisch argumentierende Szendrei es sich möglicherweise vorgestellt hatte, bringt aber gleichzeitig eine französische Institution ins Spiel, die genau jene Schnittstelle zwischen Wissenschaft, Technik und Kunst bedient, die Szendreis Exposé argumentativ durchzieht. Das Conservatoire national des arts et métiers ist eine ingenieurwissenschaftliche Pariser Hochschule und Forschungseinrichtung, zu der es im deutschen Wissenschaftssystem keine direkte Entsprechung gibt. Sein Direktor kann Szendreis ehrgeizigem Entwurf offenbar durchaus etwas abgewinnen. Er empfiehlt einen noch größeren Organismus, der neben Szendreis Mikrofonforschung und -vermittlung und der Entwicklung spezieller Radioinstrumente, wie sie Eric Sarnette vorgeschlagen hatte, auch die Technik von Wort- und Gesangsendungen einschließen sollte: »On pourrait ainsi créer un véritable corps de doctrine musicale qui n'existe pas à ce jour. En tous cas, c'est, semble-t-il, une question qui mérite une étude très complète qui devrait être soumise à une

89 | Etwa im Zusammenhang mit erfolgreichen Komponisten wie Kurt Weill oder Werner Richard Heymann. Gleichzeitig ist, wie bei Szendrei, in der Regel auch das positive Gegen-Narrativ einer möglichen Bereicherung des Pariser Kulturlebens durch Exilantinnen und Exilanten nachweisbar, vgl. Langenbruch, *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil* (2014), S. 232–240 (Weill) bzw. 420–423 (Heymann). Allgemein zu Weltwirtschaftskrise und musikalischem Arbeitsmarkt im Paris der 1930er Jahre vgl. ebd., S. 77–84.

90 | Szendreis Exposé wurde zusammen mit Unterlagen Eric Sarnettes zu radiospezifisch veränderten Instrumenten begutachtet. Ob beide Projekte im Verbund eingereicht worden waren, ist aus den Unterlagen nicht ganz klar nachzuvollziehen. Eine Nachricht des Directeur Générale des Beaux-Arts an Eric Sarnette von Februar 1934 über den weiteren Verlauf des Gutachtenprozesses könnte darauf hindeuten, dass Sarnette, dessen Pariser Adresse im Unterschied zu der Alfred Szendreis im Dossier angegeben ist, als Kontaktperson Szendreis zu den französischen Behörden fungierte. (Vgl. Emile Bollaert an Eric Sarnette, Minute de Lettre, 08.02.1934, Archives nationales Paris, F/21/5390/7B). Allerdings werden beide Vorschläge vom ersten Gutachter, André Bloch, sehr unterschiedlich bewertet: Während er Szendreis Arbeiten als »très sérieux« bezeichnet, bezweifelt er nicht nur die Wissenschaftlichkeit, sondern auch die schiere Existenz derer Sarnettes: »Quels travaux? Je ne suis pas éloigné de croire qu'il s'agit là d'un empirisme qui a pu – rarement, sans doute – être servi par quelque heureux hasard.« (Bloch, o. T., 10.12.1933: »Welche Arbeiten? Ich bin geneigt zu glauben, dass es sich da um einen Empirismus handelt, der – zweifelsohne selten – von glücklichen Zufällen begünstigt worden sein kann.«).

Commission de techniciens qualifiés.«⁹¹ Der von Schütz beschriebene »fremde Blick« wird hier polydirektional: Da schaut nicht nur ein Exilant auf den Wissenschaftsraum Paris, sondern auch auf sich selbst als potentiellen Akteur in diesem Umfeld; dessen Protagonisten blicken – nun ihrerseits als »Fremde« – auf das neue Forschungsfeld, das Szendrei ihnen mitbringt, und denken über eigene Handlungsmöglichkeiten in diesem Feld nach.

MIGRATION ALS FRAGENGENERATOR: ÜBERLEGUNGEN ZU KATEGORIEN DER MUSIKWISSENSCHAFTSFORSCHUNG

Wenden wir abschließend Schütz' Bild vom Versagen des »Denkens-wie-üblich« noch einmal erkenntnistheoretisch: Was für Fragen stellen das Pariser Exil – oder auch Migration allgemein – an eine Geschichte der Musikwissenschaft? Zunächst einmal nimmt Migration dem Gegenstand seine scheinbare Selbstverständlichkeit. »Musikwissenschaft« ist eben kein ahistorisches oder globales Konzept, sondern hochgradig abhängig von Zeit, Ort und Akteuren. Die weite Definition von »musikwissenschaftlichem Handeln«, die ich hier für das Pariser Exil genutzt habe, muss also unter anderem dazu dienen, das Verständnis von »Musikwissenschaft« immer wieder zu problematisieren und zu historisieren: Wen betrachten wir eigentlich als Musikwissenschaftler – Paul Bekker, Siegfried Kracauer, Kathi Meyer-Baer, Alfred Szendrei? Wie schreiben wir Wissenschaftsgeschichte, wenn der Institutionalisierungsgrad so prekär ist? Ist eine Geschichte der Musikwissenschaft im Pariser Exil nicht bis zu einem gewissen Grad eine Fachgeschichte ohne Fach? Und was bedeutet dies für die Wissenschaftsgeschichte? Denn einerseits behalten die institutionalisierten Disziplinen, zum Beispiel deutsche beziehungsweise NS-deutsche Musikwissenschaft und französische Musicologie, auch für exilierte Musik-

91 | Conservatoire National des Arts et Métiers. Cabinet du Directeur [Unterschrift unleserlich, vermutlich Nicole] an Emile Bollaert, Directeur général des Beaux-Arts, 16.01.1934, 1 S., Archives nationales Paris, F/21/5390/7B: »So könnte man einen echten Verbund musikalischer Doktrin schaffen, wie er bis heute nicht existiert. Jedenfalls scheint diese Frage eine sehr gründliche Untersuchung wert und sollte einer Kommission qualifizierter Techniker unterbreitet werden.« Über den vorgeschlagenen weiteren Gutachtenprozess und die Entwicklung des Projekts ist aus der in den Archives nationales aufbewahrten Akte nichts Eindeutiges auszusagen. Aus zwei der Akte beiliegenden Zeitungsartikeln über die Anfang 1934 erfolgte Gründung einer »École de Microphonie« durch einen anderen Exilanten, den Dirigenten Selmar Meyrowitz, könnte man allerdings schließen, dass Szendreis Projekt letztlich im Sande verlief. Vgl. zu beiden Projekten: Langenbruch, *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil* (2014), S. 132–140.

wissenschaftlerinnen und -wissenschaftler ihren Referenzwert als ein strukturierendes Element ihres musikwissenschaftlichen Handlungsraums. Andererseits zeigt das Pariser Exil, dass die Geschichte des universitären Fachs Musikwissenschaft eben nur ein Teilbereich der Geschichte der Musikwissenschaft ist. Mit anderen Worten: Fachgeschichte ist nicht deckungsgleich mit Wissenschaftsgeschichte.

Die Idee einer bei musikwissenschaftlichen Handlungsräumen ansetzenden Musikwissenschaftstopographie im Exil schärft den Blick für niedrigschwelligere musikwissenschaftliche Kommunikationsräume, wie sie zum Beispiel Zeitschriften bieten. Paradoxerweise wird dadurch das Interesse am geographischen Ort des Exils gleichzeitig gestärkt und aufgeweicht. Denn natürlich sagen Publikationen etwas darüber aus, wer im französischsprachigen Musikwissenschaftsdiskurs der 1930er Jahre wie und womit wahrgenommen wurde. Aber der Publikationsradius von Exilanten wie Alfred Einstein oder Richard Engländer war durchaus transnational und nicht auf den eigenen geographischen Ort beschränkt. Eine Geschichte der Musikwissenschaft wäre insofern auch als transnationale Verflechtungsgeschichte in medialen Räumen zu schreiben. Dies impliziert zweierlei: Einerseits eine gewisse Aufmerksamkeit für veränderliche Bedeutungen von Kategorien wie »Musikwissenschaft« oder »Inter-Nationalität« die sich nicht nur sprachlich in, sondern auch strukturbildend auf die entsprechenden Handlungsräume auswirken. Andererseits ein Plädoyer für eine Mediengeschichte der Musikwissenschaft. Denn mediale Formate bestimmen mit, was wissenschaftlich sagbar ist, und mediale Entwicklungen, wie die des Rundfunks, interagieren mit musikwissenschaftlichen Forschungsideen, wie Szendreis Mikrofoninstitut. Eine entsprechende Geschichte der Musikwissenschaft wäre also nicht auf die Analyse musikwissenschaftlicher Medien zu beschränken, sondern hätte allgemeiner nach den Wechselwirkungen zwischen medialer und musikwissenschaftlicher Wirklichkeit zu fragen.

Zudem sensibilisiert das Exil für die sozialen Bedingungen musikwissenschaftlicher Forschung. Was ich hier am Beispiel von Curt Sachs und Kathi Meyer-Baer angedeutet habe – dass und wie Forschung auch außeruniversitär und in prekären oder nicht vorhandenen Arbeitsverhältnissen betrieben wird, inwiefern Sichtbarkeit von Forschung abhängig ist von Herkunft, Religion, Gender oder Bekanntheitsgrad –, lässt sich als Frage an die Geschichte und Soziologie der Musikwissenschaft insgesamt formulieren. In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage nach dem Erkenntnisgewinn »unsichtbarer Wissenschaft« für die Wissenschaftsforschung: Dass Menschen in bestimmten Zusammenhängen nicht publizieren (wie Exilanten in der *Revue internationale de musique*) oder Projekte nicht realisiert werden (wie Szendreis Mikrofoninstitut), kann wissenschaftsgeschichtlich mitunter genauso interessant sein wie eine Untersuchung des greifbaren wissenschaftlichen Outputs.

Was würde etwa eine Wissenschaftsgeschichte als Geschichte abgebrochener Projekte, also eine Gegengeschichte zur Wissenschaftsgeschichte des Verwirklichten, über musikwissenschaftliches Forschen aussagen? Der scheinbare Umweg – über die Ausnahmesituation, das Exil – schärft insofern auch den Blick für die Vielschichtigkeit wissenschaftlicher Normalität: Migrations- und Wissenschaftsgeschichte wirken als wechselseitige Brenngläser, die Kategorien, Denkansätze und Fragen musikwissenschaftlicher Wissenschaftsforschung deutlich hervortreten lassen.