

Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik

Herausgegeben von
Jürgen Vogt

In Verbindung mit
Matthias Flämig, Anne Niessen, Christian Rolle

Kontaktadresse:
<http://www.zfkm.org>

Elektronischer Artikel

Vogt, Jürgen: Über die Schwierigkeiten, im Hause des Henkers vom Strick zu reden. Zum Briefwechsel Theodor W. Adorno - Erich Doflein

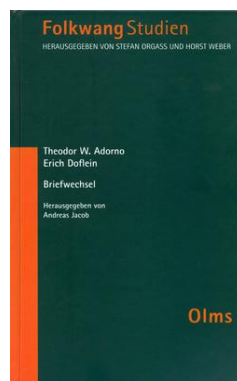
<http://www.zfkm.org/06-adorno-doflein.pdf>

© Jürgen Vogt, 2006 (all rights reserved)

Jürgen Vogt

Über die Schwierigkeiten, im Hause des Henkers vom Strick zu reden. Zum Briefwechsel Theodor W. Adorno - Erich Doflein

Theodor W. Adorno - Erich Doflein: Briefwechsel. Mit einem Rundfunkgespräch und 3 Aufsätzen Erich Dofleins. Herausgegeben und eingeleitet von Andreas Jacob. Vorwort von Marianne Kesting. Geleitwort von Dieter Schnebel, Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 2006, 435 Seiten



Der Weg vom Sacre du Printemps zur Blockflöte ist so weit wie der von Paris nach Detmold, und der Unterschied zwischen beiden Städten ist ja bekanntlich nicht nur quantitativer Art !¹

Das Briefschreiben, so befand Theodor W. Adorno in seinem Essay über Walter Benjamins Briefsammlung *Deutsche Menschen*, erfordert Nähe sowohl zwischen den Menschen, als auch zu den Dingen, über die geschrieben wird. Damit impliziert es aber auch das Vorhandensein eines gewissen Maßes an Naivität, das sich daran zeigt, dass in den Briefen, die diesen Namen verdienen, unmittelbare Erfahrungen zu Texten gerinnen müssen. In Zeiten umfassender Entfremdung kann diese Naivität keine andere als eine falsche, eine in ihrer Tendenz bereits immer schon fingierte sein. Die Fähigkeit, Briefe zu schreiben ist mittlerweile

„veraltet; wer ihrer noch mächtig ist, verfügt über archaische Fähigkeiten; eigentlich lassen sich keine Briefe mehr schreiben. Benjamins Buch setzt ihnen das Denkmal. Die noch entstehen, haben etwas Falsches, weil sie durch den Gestus unmittelbarer Mitteilung Naivität bereits erschleichen“ (Adorno GS 11, S.692).

¹ Brief 43, Th. W. Adorno an Wilhelm Twittenhoff vom 20.8.1954, S.144

Trotz dieser bitteren Einsicht hat Adorno nicht wenige Briefe geschrieben, sich also der Gefahr, erschlichene Naivität zu praktizieren, beständig ausgesetzt – die Namen der Briefpartner sind ebenso zahlreich wie illustert: Alfred Andersch, Walter Benjamin, Alban Berg, Thomas Mann, Heinz-Klaus Metzger, Peter Suhrkamp, Siegfried Unseld usw.; allein der edierte Briefwechsel mit Max Horkheimer umfasst vier Bände.

Weniger ist indes bekannt, dass Adorno zwischen 1949 und 1962 einen umfangreichen Briefwechsel mit dem Freiburger Musikpädagogen Erich Doflein pflegte. Dofleins Name wird erstaunlicherweise nicht einmal im Namensregister der umfangreichen Adorno-Biographie von Müller-Doohm (2003) erwähnt. Dies ist bedauerlich, fällt doch der Briefwechsel zeitlich gleich in zwei Abschnitte der Biographie Adornos, die gekennzeichnet sind durch die zunächst zögerliche Annäherung des Emigranten an Nachkriegsdeutschland und dann durch den Versuch, die Kritische Theorie in eine Vielzahl von gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und künstlerischen Feldern zu implementieren (vgl. Müller-Doohm 2003, S.493 ff.)².

Erich Doflein ist in Adornos Arbeiten u.a. namentlich erwähnt im Kontext seiner Auseinandersetzung mit der Jugendmusikbewegung und der von dieser (mit)geprägten deutschen Musikpädagogik. Dies erklärt sich daraus, dass Doflein Adorno dazu anregte, 1952 auf der Tagung des „Instituts für Neue Musik und Musikerziehung“ in Darmstadt einen Vortrag zur Musikpädagogik zu halten, der den Titel „Musikpädagogik und Kunstwerk“ trug. Doflein hatte schon 1949 eine Rezension von Adornos *Philosophie der Neuen Musik* verfasst, woraufhin Adorno sehr schnell positiv reagierte und den Kontakt mit Doflein suchte – offenbar sah Adorno in dem aufgeschlossenen Doflein eine Kontaktperson für sein künftiges Tätigkeitsfeld im Nachkriegsdeutschland. Für die Tagung 1953 wird Adorno erneut eingeladen, hält sich aber in den USA auf und kann nicht teilnehmen. Stattdessen sendet er eine Reihe von Thesen, die später als *Thesen gegen die musikpädagogische Musik* bekannt werden (abgedruckt in: Adorno GS 14, S.437-440), die aber nicht diskutiert werden. 1954 kommt es dann in Darmstadt zu einer Diskussion zwischen Adorno und Vertretern der Jugendmusikbewegung. Ohne Einwilligung Adornos druckt Wilhelm Twittenhoff die Thesen mit einer polemischen Einleitung (und mit Anführungsstrichen vor und nach „musikpädagogisch“) in der Zeitschrift *Junge Musik* ab, was zur erbosten Reaktion Adornos führt. Doflein, mit dem Adorno in Kontakt bleibt, versucht zu vermitteln und die Diskussion zu entgiften. Adorno expliziert seine „Thesen“ daraufhin im Text *Kritik des Musikanten* (GS 14, S.67-107) von 1956, der in seinem Essayband *Dissonanzen* erscheint. 1957 verfasst Adorno auf Anregung Theodor Warners dann noch den Aufsatz *Zur Musikpädagogik*, der zuerst wiederum in der *Jungen Musik* erscheint und 1958 in die zweite Auflage der *Dissonanzen* übernommen wird. In der dritten Auflage von 1963 erscheint dann noch der Text *Tradition*. Dieser, so Adorno im Vorwort, „entwickelte sich aus Thesen, die der Autor in einem Rundfunkgespräch mit Erich Doflein verfocht“ (GS 14,

² Der Zeitpunkt von Adornos Kritik war nach J. Hodek nicht zufällig. „Sie beginnt im Zuge einer immer stärkeren organisatorischen und institutionellen Festlegung der ‚Bewegung‘, ihrer Kontrolle über nahezu das gesamte nichtprofessionelle und Teile des professionellen Musiklebens. Exponenten und Anhänger hatten wieder oder immer noch zum Teil führende Positionen in Ministerien, im Schul- und Hochschulwesen inne, in zahlreichen musikalischen Interessengruppen und –verbänden machte der Bärenreiter-Verlag seinen Einfluß geltend, und die Jöde-Bewegung erhielt neuen organisatorischen Rückhalt durch ihre Verbindung mit Hohner“ (Hodek 1977, S.352). Ob Adorno all dies gewusst hat, erscheint zweifelhaft. Dass seine Kritik überhaupt Wirkung zeigte, führt Hodek auf innere Zerfallserscheinungen der Jugendbewegung zurück.

S.12) und gehört, obschon nicht musikpädagogisch motiviert, in den Umkreis der *Kritik des Musikanten*.

Bereits gegen Ende der 50er Jahre beginnt der Kontakt zu Doflein einzuschlafen, und Adorno wird sich später nicht mehr zur Musikpädagogik äußern, wohingegen seine Wirkung auf die deutsche Erziehungswissenschaft in den späten 60er Jahren erst einsetzt. Mit einiger zeitlicher Verspätung wird Adorno auch innerhalb der deutschen Musikpädagogik anders als ablehnend rezipiert, wenngleich auch äußerst selektiv. Als Lars Ulrich Abraham 1972 in der Festschrift für Erich Doflein *Erich Dofleins Briefe an Theodor W. Adorno* vorstellte, galten beide als mittlerweile musikpädagogisch überholt und ihr Briefwechsel nur noch als historisches Dokument verpasster Chancen; Dofleins später Aufsatz *Zu Adornos Schriften über Musikpädagogik* von 1973 wurde, so Doflein resigniert in einem Brief an Sigrid Abel-Struth, schon nicht mehr wirklich zur Kenntnis genommen (vgl. Briefwechsel Abel-Struth - Doflein, Brief vom 20.11.1973).

Abraham konnte aus urheberrechtlichen Gründen Adornos Briefe nicht zur Gänze zitieren. Seine Darstellung des Briefwechsels konzentrierte sich in erster Linie darauf, Doflein als Diskussionspartner Adornos zu rehabilitieren, als jemand, der darauf bedacht war, zwischen Adorno und den eigentlichen Vertretern der Jugendmusikbewegung zu vermitteln; wiederholt und zu Recht weist Doflein Adorno darauf hin, dass er, anders als Adorno dies darstelle, nicht der Jugendmusikbewegung angehöre, wohl aber einige Motive und vor allen Dingen bestimmte Auswirkungen der Jugendmusikbewegung auf das Musikleben zu schätzen wisse. Dass Adorno dies in Dofleins Augen nicht klar genug herausstellte, geschah gewiss nicht aus persönlicher Rancune, sondern deutet auf tiefgehende Unterschiede in den Positionen hin: Aus der Perspektive Adornos verwischten die Unterschiede zwischen Doflein und den anderen, obgleich er Doflein persönlich offenbar sehr hoch schätzte und sich der Differenz an sich durchaus bewusst war:

„Sie werden verzeihen, wenn ich mit diesen Dingen gerade zu Ihnen komme, aber wem sollte ich sonst davon sprechen? Und es ist mein Gefühl, daß gerade Menschen wie Sie und Mersmann, welche die Problematik am ersten überblicken, die Möglichkeit haben, an dieser Stelle etwas Fruchtbare und im höheren Sinne Erzieherisches zu tun“ (Brief 30, Adorno an Doflein, vom 23.9.1952, S.116).

Nach der Lektüre von Abrahams Text kam Sigrid Abel-Struth 1972 zu der Überzeugung, dass zumindest die Darstellung des Komplexes „Adorno und die Musikpädagogik“ ohne Einbezug des Briefwechsels unvollständig bleiben müsse, und sie versuchte, Doflein zu einer Publikation auch der gesamten Korrespondenz zu bewegen, die jedoch nie realisiert wurde. Umso erfreulicher ist es daher, wenn nun alle Briefe, herausgegeben von Andreas Jacob, erstmals in Buchform vorliegen; es wird damit, wie der Herausgeber zu Recht, wenn auch etwas vollmundig, vermerkt, erstmalig „ein einzigartiges Dokument zum Musikleben der Bundesrepublik in der Nachkriegszeit“ (Klappentext) vorgelegt. Außer dem Briefwechsel selbst enthält der Band noch folgende, schwer oder gar nicht zugängliche Texte:

- Theodor W. Adorno – Erich Doflein: Radiogespräch „Vereinsamung und Historismus“ (1951)³
- Erich Doflein: Leverkühns Inspirator. Eine Philosophie der Neuen Musik (1949)⁴

³ Nachschrift eines Radiogesprächs vom 23.5.1951 im Auftrag des NWDR beim HR, Sendung: 14.6.1951

⁴ Zuerst in: Die Gegenwart, 4, 1949, Nr.22, S.22f.

- Erich Doflein: Gewinne und Verluste in neuer Musik und Musikerziehung (1955)⁵
- Erich Doflein: Musik, heute. Entwurf einer Diagnose (1959)⁶

Weiterhin sind, was ein großes Verdienst des Herausgebers ist, einige andere Briefe integriert, die zum Verständnis des Briefwechsels unabdingbar sind, wie etwa:

- Brief Adornos an Wilhelm Twittenhoff vom 20.8.1954
- Brief Adornos an Wilhelm Ehmann vom 28.11.1955; Antwort von Ehmann vom 8.12.1955
- Brief Dofleins an Walter Dirks vom 29.12.1955

In der Tat ist der Briefwechsel nicht zuletzt auch eine Quelle für die akademische Alltagsgeschichte der 50er Jahre, incl. Verhandlungen über Rundfunkhonorare (die nicht die schlechtesten gewesen sein müssen) und einem nicht abreißenden, wechselseitigen Klagen über die schier unerträglichen Belastungen eines deutschen Professors, den es nach Erholung in Italien oder der Schweiz drängt – das ist, aus der historischen Schlüssellochperspektive, amüsant zu lesen, wäre aber gewiss nicht Grund genug für die Lektüre.

Der *sachliche* Kern des Briefwechsels ist seit Abrahams Referat allerdings bekannt und wurde sowohl von Adorno, in der *Kritik des Musikanten*, als auch von Doflein, vor allem in *Gewinne und Verluste in neuer Musik und Musikerziehung* und *Zu Adornos Schriften über Musikpädagogik* hinlänglich dargelegt⁷. In nuce ist Dofleins Position bereits in einem Brief vom 14.6.1954 ausgeprägt, also nach der Diskussion in Darmstadt, in dem er Adorno zunächst sogar abrät, seine *Thesen gegen die musikpädagogische Musik* überhaupt zu publizieren:

„Die Entwicklung hat in den letzten Jahren neue Wege gesucht; lassen wir doch denjenigen ihre Freude, die an ihren ‚alten Meistern‘ oder an neubarocker Spielmusik hängen. Damit ist für Viele das erreicht, was sie erreichen können, für andere der Weg zur künstlerischen Differenzierungen nicht versperrt, sondern durch das Erwerben der Fähigkeit zu eigenem musikalischem Tun gerade eben eingeleitet. Das führt zu dem Punkt, an dem wir uns nicht verstehen. Es gibt eine Welt der Kinder, der Jugendlichen, des Laien – und das sind abgesicherte Reviere mit empfindlichen Rechten, wie die Zonen von Völkern, die ihre Grenzen haben und doch über die Grenzen den Austausch pflegen. „In unserer Diskussion wurde deutlich, dass es kaum Brücken gibt zwischen Ihrer Position und einer Pädagogik, der diese Grenzen und Zonen wichtig sind. Deshalb warf ich Ihnen vor, dass sich Ihre Argumentation ganz in der Erwachsenenphäre bewegt – und ich hätte hinzufügen müssen: in einer laienfernen Sphäre – dass sie also eigentlich die Pädagogik kaum berührt, um die es aber doch schließlich hier ging. Ich kann mir also auch nicht denken, dass Sie sich Nutzen in irgend einer der möglichen Richtungen versprechen könnten, wenn Sie diese Thesen veröffentlichen würden. Sie können gar nicht verstanden werden“ (Brief 40, Doflein an Adorno vom 14.6.1954, S.134)

Zu den „abgesicherten Revieren“, von denen Doflein bereits hier spricht, notiert Adorno handschriftlich am Rande des Briefes: „wieso? Und ist das gepachtet?“ (S.134, Anmerkung 93). Bereits

⁵ Zuerst in: Vorträge und Programm der VIII. Arbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Lindau 1955, Hagnau 1955, S.5-33

⁶ Zuerst in: Prisma der gegenwärtigen Musik. Tendenzen und Probleme, hg. v. J. E. Berendt und J. Uhde, Hamburg 1959, S.40-100

⁷ Vgl. die Darstellungen bei Hodek 1977, S.352 ff., Wietusch 1981, S.72 ff.

hier werden die Differenzen zwischen beiden deutlich; dennoch bemüht man sich, die Diskussion an anderer Stelle, und vor allem mit anderem Personal fortzusetzen. In einem Brief an Walter Dirks, der als Diskussionspartner im Gespräch war, fasst Doflein dann seine, von Adorno als „pluralistische Position“ (GS 14, S.91) gekennzeichnete Auffassung noch einmal zusammen:

„Versucht man sie [die Musik, JV] als Ganzes zu sehen, so fächert sich diese, unsere Musik, in eine beängstigende Vielfalt auf. Alles, was nur irgendwie dem Wesen der Musik zugehört, hat sich auf die eine oder andere Art selbständig gemacht, hat sich isoliert, absolutiert, stilisiert. Und das gilt wohl für alle drei Richtungen, die möglich sind, für das Vorwärts, das Rückwärts und das Beharren, also für die Progresse, Regresse und die Konvention. In jedem dieser Prozesse aber wirkt Idealität, bildet sich Ideelles. (...) Der Versuch, die Musik als ein Ganzes zu sehen, das mit seinen Möglichkeiten im Werk großer Meister und glücklicher Zeiten zur Einheit verbunden erscheint, heute aber mit allen seinen Zügen spezialisiert auftritt, ergibt eine Position, von der aus Adornos Lehrmeinung als ein Zug dieser Spezialisierung zu erkennen ist. Auch er idealisiert eine Spezialisierung. Aus der Vielschichtigkeit dessen, was Kunst ist, sind die Faktoren Qualität, Fortschritt (Entwicklung des Materials) und Differenzierung (als Qualität und als Fortschritt) herausgelöst und absolutiert“ (Brief 64, Doflein an Walter Dirks, vom 29.12.1955, S.192).

Um diesen „Pluralismus“ näherhin zu kennzeichnen, entwirft Doflein eine Reihe von Dualen, zwischen denen für ihn das Ganze der Musik aufgefächert ist: Kunstmusik („Werkwelt“) und Gebrauchsmusik („Spielwelt“), Musik des Fachmanns und des Laien, Musik für Kinder und für Erwachsene (vgl. ausführlicher Dofleins Text *Gewinne und Verluste in neuer Musik und Musikerziehung*, S.299-340). Diese Duale sind bei Doflein einerseits soziologisch-historisch aus einer Diagnose des Ist-Zustandes abgeleitet; andererseits werden sie normativ dadurch neutralisiert, indem ihnen allen eine Berechtigung an ihrem jeweiligen Ort eingeräumt wird. Für Adorno kann es sich hier nur um eine Form von Relativismus handeln, der Sein und Sollen bzw. ästhetischer Geltung miteinander verwechselt. Schon in seinem ausführlichen Brief vom 7.1.1956 widerspricht Adorno deutlich:

„Zu Ihrer Pluralismus-These: ich halte sie phänomenologisch für völlig richtig (...). Aber ich glaube (...) nicht, daß man bei dieser Phänomenologie stehen bleiben kann. Soziologisch ableitbar ist schließlich sehr vieles: insbesondere auch, um nur das Brutalste zu nennen, das Auseinandertreten ‚hoher‘ und ‚niedriger‘ kommerzieller Musik seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts (...). Aber wer würde aus dieser geschichtlichen Notwendigkeit etwa ein ästhetisches oder wie immer sonst geartetes Recht der Schlagermusik ableiten? Sicherlich kommt es entscheidend darauf an, die Phänomene, um die wir uns anstrengen, zu begreifen, aber dies Begreifen darf nicht heißen, daß man bei dieser Pluralität des einander Widersprechenden einfach wieder stehen bleibt. Ich fürchte, darin bin ich unverbesserlich theologisch: es gibt nur eine Wahrheit. Und ich meine allerdings, daß die Regressionen und Absplitterungen, die sich gegenüber der Entfaltung der großen Musik vollzogen haben, nicht etwa dieser inter pares gegenüberstehen, sondern sie haben für diese Absplitterung einen ähnlichen Preis zu zahlen wie die Instinkte, die als Opfer des psychologischen Zentralisierungs- und Ichwerdungsprozesses abgesplittert zurückbleiben: was da herauskommt, sind nicht die reinen Ursprünge, sondern etwas Verbogenes und Verstümmeltes. Daß die autonome Musik selber auch ihren Preis zu zahlen hat, weiß niemand besser als ich, und ich glaube, ich habe das auch drastisch genug ausgesprochen; daß aber von dem Rückstand aus, der sich immer mehr ausbreitet, sich etwas bessern, daß sich der Kosmos aus seinen zersprungenen Teilen wieder zusammenfügen ließe, glaube ich gewiß nicht, und was ins Bessere weist, ist doch wohl nur die reine und kompromißlose Gestalt“ (Brief 66, Adorno an Doflein vom 7.1.1956, S.200)

Der „unverbesserlich theologische“ Gehalt seiner Theorie, den Adorno sich selbstironisch bescheinigt, das Beharren auf der „einen Wahrheit“, verweist auf ihre geschichtsphilosophischen Grundlagen, so wie sie in der *Dialektik der Aufklärung* entfaltet wurden. Es erscheint als unwahrscheinlich, dass Doflein diese gelesen hat. In seiner Rezension der *Philosophie der Neuen Musik* erwähnt er sie lediglich als „eine frühere Arbeit, die er [Adorno, JV] gemeinsam mit Max Horkheimer als ‚Dialektik der Aufklärung‘ (Amsterdam 1947) herausgegeben [sic!] hat“ (S.295). Der Briefwechsel erhärtet jedenfalls die Vermutung nicht, dass Doflein, trotz seiner Kenntnis der *Philosophie der Neuen Musik*, sonderlich vertraut mit Adornos philosophischen Prämissen gewesen wäre; anderenfalls hätte er sie verstärkt aufgreifen und, was selbstverständlich möglich wäre, auch angemessen kritisieren können. Später wird er, diese Einschätzung implizit bestätigend, schreiben: „Was Adorno ‚Wahrheit‘ nennt, ist nicht die Realität, sondern eine geforderte Richtigkeit, in der der Stand der Geschichte und der Stand des künstlerischen Fortschritts sich entsprechen. In der Realität aber wirkt die Geschichte vielfältiger als in einem ideologischen Wahrheitsbegriff“ (Doflein 1973, 16).

Diese Vermutung verstärkt sich noch hinsichtlich der musikästhetischen Voraussetzungen, was besonders verwundern muss. Aus unklarem Anlass fühlte sich Doflein 1960 verpflichtet, einen Brief vermutlich an die damalige Leiterin des Schulfunks von Radio Bremen, Gotha von Irmer, zu schreiben, in dem er Adorno gegen Anfeindungen verteidigte. Doflein sandte Adorno einen (nicht erhaltenen) Durchschlag dieses Briefes und kommentierte ihn mit den Worten:

„Es ist nicht zu glauben, welche Missverständnisse aufgrund mangelnder Bildung und Information es immer wieder gibt. Immer wieder muß ich bei Diskussionen zuerst erklären, was Sie eigentlich wollen, bevor ich dann auf meine etwas andere und gelegentlich entgegengesetzte Anschauungen kommen kann“ (Brief 88, Doflein an Adorno vom 18.2.1960, S.240).

Adorno zeigt sich, bei aller Freude über Dofleins Einsatz, entsetzt. Seine Reaktion ist ausführlich, und sie sei ebenso ausführlich zitiert, um die Spannweite von Adornos musikästhetischem Denken um 1960 anzudeuten, die weit über eine dogmatische Schönberg-Nachfolge hinausgeht:

„Lassen Sie mich noch ein paar Worte zu der Angelegenheit von Frau von Irmer hinzufügen. Ich bin Ihnen für Ihre ritterliche Verteidigung unendlich dankbar. Aber ich glaube, es wäre nicht ehrlich von mir, wenn ich Ihnen nicht sagen wollte, daß diese Verteidigung einige Dinge enthält, die meiner tatsächlichen Position nicht entsprechen. Ich könnte es nicht verantworten, wenn irgend jemandem gegenüber meine Gedanken als harmloser erscheinen als sie sind – und sie sind es nun einmal nicht. Es ist nicht so, daß mir bei Schönberg nur die früheren Werke am Herzen lägen, die noch nicht in Zwölftontechnik geschrieben sind. Am nächsten stehen mir die Dinge etwa zwischen op.11 und op. 22, die zwar noch nicht mit der offiziellen Zwölftontechnik operieren, dem Geist nach aber mit dem traditionellen Material völlig gebrochen haben, und es gibt auch aus der Zwölftonepoche eine ganze Reihe von Werken Schönbergs, die ich zum Allerbedeutendsten und Wichtigsten rechne, wie den ersten Satz des Dritten Quartetts, die Orchestervariationen, das gesamte Vierte Quartett, das Violinkonzert, die Klavierstücke op.23 und vieles andere. Außerdem gilt meine Liebe nicht nur Schönberg und Berg, sondern Webern ganz ebenso; wenn Sie meine Arbeit über diesen in den ‚Klangfiguren‘ sich ansehen, so werden Sie das bestätigt finden, und ich halte Weberns Streichtrio – also eine Zwölftonkomposition – in gewisser Weise überhaupt für einen Höhepunkt der modernen Musik.

Dann aber: ich vermag mich weder von Tudor noch von Cage so zu distanzieren, wie Sie es annehmen, Tudor ist einer der hervorragendsten und genialsten Pianisten, die mir je vorgekommen

sind.; Sie brauchen sich nur die Platte mit der Flötensonatine von Boulez anzuhören, in der er den Klavierpart spielt, um sich dessen zu versichern. Daß ein Mensch dieser eminenten Qualität sich für die exponiertesten Dinge zur Verfügung stellt, halte ich nicht nur für gut und richtig, sondern geradezu für eine Pflicht. Was Cage anlangt, so vermag ich das gesamte Oeuvre nicht zu überblicken. Ich kann Ihnen aber nicht verschweigen, daß ich von dem Klavierkonzert, dessen Band ich in Köln abgehört habe, einen außerordentlich starken Eindruck gehabt habe – gegenüber dem von mir im ‚Altern der neuen Musik‘ kritisierten Spannungsverlust finde ich Dinge dieser Art, die nun wirklich an die Stelle rühren, wo es weh tut, von der allergrößten Bedeutung, und es ist nicht zu leugnen, daß eben durch die Konsequenz, mit der hier alle üblichen Sinnzusammenhänge ausgespart werden, ein neuer Typus zwingender Wirkung sich konstituiert. Den Gestus ‚Aber das geht denn doch zu weit‘ kann ich mir keineswegs zu eigen machen, und selbst wenn von den Klavierexperimenten von Cage vieles nur epatant sein sollte, so gehöre ich dazu immer noch tausendmal mehr als zu allen Heilen und Geborgenen. Übrigens habe ich bei Gelegenheit eines Gesprächs in Düsseldorf, das ich mit Cage und seinem Kreis führte, den Eindruck eines höchst originellen und produktiven Menschen gewonnen. Der einzige Vorbehalt, den ich zu machen habe, ist der, daß ich die Dinge nicht so genau kenne, das heißt nicht so genau analysiert habe, wie es bei aller neuen Musik notwendig ist, wenn man wirklich fundiert urteilen soll.

Ich wäre Ihnen herzlich dankbar, wenn Sie, falls Ihnen das nicht zu viel Mühe macht, Frau von Irmer gegenüber das auch zum Ausdruck bringen wollten. Ich lasse mich lieber verdammen für Dinge, die ich denke, als tolerieren um irgendwelcher gemäßigten Meinungen willen, die nicht die meinen sind“ (Brief 89, 26.2.1960, S.243f.)

Was hat Doflein eigentlich tatsächlich von Adorno verstanden? Dass dieser in erster Linie das Frühwerk Schönbergs goutiere, mit Webern weniger als mit Schönberg und Berg anfangen könne, und dass er post-seriellem Komponieren, wie dem von Cage und der Interpretation durch Tudor nichts abgewinnen könne? Adorno muss spätestens in diesem Augenblick erschrocken aufgegangen sein, dass Doflein verblüffend wenig verstanden hat. Aufgrund der bis dahin vorliegenden Texte kam bereits B. Wietusch zu einem ähnlichen Ergebnis; der Briefwechsel bestätigt dies nun: „Die Vermutung liegt nahe, daß Adornos Prämissen für Doflein tabu waren. Er kannte sie - zumindest vage -, ging ihnen aber weder weiter nach noch hinterfragte er sie (...)“ (Wietusch 1981, S.99).

Der Herausgeber des Briefwechsels, A. Jacob, bescheinigt Wietusch indes, er argumentiere „unter unverkennbar einseitiger Parteinahme für Adornos Standpunkt“ (S.15, Anm.2). Demgegenüber ist in Jacobs’ Einleitung die Tendenz unübersehbar, Dofleins Ansatz als gleichwertig gegenüber Adornos Position zu rehabilitieren. Beide Positionen seien „nichts weniger als Ausdruck verschiedener Kunst- und Lebensentwürfe, die im Nachkriegsdeutschland miteinander konfrontiert wurden“ (S.23). Unterschiede in den theoretischen Ansätzen werden von Jacob zu nicht geringem Teil auf „biographisch bedingte Divergenzen“ (ebd.) zurückgeführt. Was bei Adorno nachvollziehbar ist – die Unversöhnlichkeit gegenüber den prä- und postfaschistischen Tendenzen der Jugendmusikbewegung – ist bei Doflein allerdings weniger klar. Doflein, offensichtlich ganz unverdächtig, je Nationalsozialist gewesen zu sein, lebte nach 1933 von Privatunterricht, wurde zum Kriegsdienst eingezogen und geriet in russische Gefangenschaft (vgl. S.24 ff.). 1941 verließ er Freiburg, da er von den Nationalsozialisten als „Kulturbolschewist“ angefeindet wurde (S.25). Offensichtlich war Doflein also durchaus Repressalien ausgesetzt und hatte Krieg und Gefangenschaft am eigenen Leibe erlebt. Von einer ähnlichen Idiosynkrasie wie Ador-

no gegenüber Vertretern der Jugendmusikbewegung kann aber bei ihm nicht die Rede sein, wenn er auch der Auffassung war, dass „kritische Korrektur und Widerspruch dem selbstsicheren Weitermachen entgegengestellt werden sollten“ (Doflein 1973, S.17). Die Biographie Dofleins erklärt hier also nichts. Gewiss kann man aber annehmen, dass Doflein auch von sich selbst sprach, wenn er später in der Jugendmusikbewegung auch die „Möglichkeit für unauffällige, sich bescheidende Tätigkeit abseits vom genehmigten Getriebe“ (ebd.) sah, mithin die Chance zur sog. „inneren Emigration“.

Für diese Einschätzung gibt es eine Reihe von Symptomen, die sich am Dialog Adornos und Dofleins über Personen festmachen lassen. In einer ganzen Reihe von Briefen geht es um Walter Wiora, den Doflein gern für eine Diskussion gewinnen möchte, und der auch als Herausgeber später verschiedentlich im Gespräch ist. Adornos Reaktion ist nach seinen Erfahrungen mit der Diskussion von 1954 heftig und verblüffend ausführlich:

„Ich möchte aber doch noch einmal Ihnen, privat, sagen, daß es mit Wiora wirklich nicht geht. Wenn er heftig und polemisch gegen mich losgegangen wäre, so würde ich ihm das weiß Gott nicht nachtragen. Ich bin viel zu tief davon durchdrungen, daß es zur Freiheit gehört, abweichende Meinungen ertragen zu können, als daß ich eine Ausnahme machte, wenn es sich um das Verhältnis zu meiner eigenen handelt. Aber Herr Wiora hat – als einziger aller Repräsentanten der Singbewegung, mit denen ich diskutierte – sich mir gegenüber demagogisch und unfair verhalten, nämlich so, daß er durch Sophismen die kompakte Majorität, die ohnehin gegen mich war, auf seine Seite brachte. Hinzu kommt, daß ich von jemanden, der Herrn Wiora aus dem Dritten Reich sehr genau kennt und der mir absolut zuverlässig ist, über sein Verhalten damals Dinge weiß, die wirklich die Grenze des Erträglichen überschreiten. Was er schreibt und sagt, auch die ganze Rolle, die der Komplex Volksmusik bei ihm spielt, bestätigt mir das. Mir liegen Rachedgedanken fern, und ich halte auch niemanden seine Nazivergangenheit vor, der nicht wirklich Greuel begangen hat und der im Ernst anderen Sinnes geworden ist. Herr Wiora aber gehört zu denen, bei denen einen Grenze gezogen werden muß. Daß er jetzt den Lehrstuhl des Herrn Blume einnimmt, vermag mich darin nicht umzustimmen: dazu kenne ich die geistige Situation der offiziellen Musikwissenschaft zu gut, und ich glaube, Sie würden mir darin recht geben. Daß es Herrn Wiora jetzt daran gelegen wäre, sich mit mir zu stellen, kann ich mir ganz gut erklären, es vermag mich aber nicht darin zu beeinflussen. Ich weiß, daß er, im Gegensatz zu den meisten seiner Fachkollegen, sich um so etwas wie einen geistig-philosophischen Horizont bemüht. Aber das geschieht bei ihm in jener fatalen und für so viele deutsche Geisteswissenschaftler der Gegenwart bezeichnenden Weise, daß er sich von außen, bei der unterdessen fadenscheinig gewordenen Lehre des Herrn Heidegger, Halt sucht und das Prestige, das dessen Abrakadabra bei den nicht eigentlich Philosophischen immer noch genießt, mit der sachlichen Legitimation Heideggers verwechselt. Mir ist diese Art, sich zu Zwecken des geistigen Aufputzes philosophische Führer zu suchen, genauso unsympathisch wie der sture Historismus und Philologismus. Daß dabei die Wahl des Herrn Wiora auf Heidegger gefallen ist, dürfte übrigens auch kein Zufall sein“ (Brief 87, Adorno an Doflein vom 17.2.1960, S.238f.).

Hier mischen sich eine ganze Reihe von Motivationen, von denen die Erinnerung an Wioras un- guten Auftritt in Darmstadt 1954 gegenüber Adorno vermutlich die stärkste gewesen sein dürfte. Verstärkend wirkt hier Wioras Rolle im Nazi-Deutschland - dieser, alles andere als unwichtige Punkt wird vom Herausgeber leider nicht geklärt - , und die Anleihen Wioras bei Heidegger müssen dem späteren Autor des *Jargons der Eigentlichkeit* natürlich besonders unsympathisch gewesen sein. Nicht zu Unrecht weist der Herausgeber aber darauf hin, dass Adorno demgegenüber offenbar keine Probleme damit hatte, sich mit einem nationalsozialistisch Belasteten wie Felix O-

berborbeck (vgl. etwa Phleps 1995) an einen Tisch zu setzen (S.222). Auch Adornos Brief an Wilhelm Twittenhoff, den ehemaligen Mitarbeiter Oberborbecks, lässt allein persönliche Verärgerung über das ganz indiskutable Verhalten Twittenhoffs spüren, wohingegen Politisches nicht angesprochen wird. Wioras schwer erträgliche Arbeiten über das Volkslied können also nicht der einzige Grund für Adornos heftige Ablehnung gewesen sein. Wie sehr sich politische und persönliche Gründe vermischen, zeigt vermutlich der kurze Briefwechsel Adornos mit Wilhelm Ehmann. Der ehemalige Nationalsozialist Ehmann – dies erwähnt der Herausgeber leider nicht (vgl. S.168, Anm. 131; dazu jüngst Hiemke 2004) - hatte in Darmstadt die Perfidie besessen, Adorno die Kompetenz, über die Jugendmusikbewegung zu urteilen, aufgrund seines Emigrantenstatus' schlicht abzusprechen und ihm „Empfindlichkeit und Einseitigkeit“ zu bescheinigen. Adorno *reagiert* in seinem Brief an Ehmann allein darauf, ohne auf Ehmanns Rolle im Nazi-Deutschland – sofern sie ihm überhaupt bekannt war – einzugehen:

„Ich lasse es offen, ob man den Vertriebenen und Zurückgekehrten, in welcher Form auch immer, einen Vorwurf daraus machen soll, dass sie Vertriebene sind. (...) Weit wichtiger aber scheint mir: eine Bewegung, die sich auf ihr Ethos soviel zugute tut wie die Singbewegung, sollte – wenn Sie mir die Aufrichtigkeit verzeihen – sich nicht Gedanken über die ‚Empfindlichkeit‘ ihrer Kritiker zu machen, wenn diese Emigranten sind. Wenn ich hiergeblieben wäre, wäre ich vermutlich vergast worden. Die Empfindlichkeiten des Emigranten ist keine Sache der privaten Psychologie. Sie gilt dem Unsäglichen, was im Dritten Reich geschah, und das heute geflissentlich verdrängt wird. (...) Es ist wenig tröstlich, daß daran die Opfer erinnern müssen“ (Brief 61, Adorno an W. Ehmann vom 28.11.1955, S.186).

Wollte Adorno jemanden wie Ehmann ernsthaft belehren? Vermutlich muss man ihm dieses Maß an Naivität wohl unterstellen; erst später wurde ihm klarer, mit wem er es hier zu tun hatte (vgl. Hodek 1977, S.366 ff.). Ehmann reagiert beschwichtigend, nicht ohne die rhetorische Finte, Adorno am Ende seines Briefes darauf hinzuweisen, dass es fraglich sei, „wieweit es überhaupt möglich ist, die Arbeit der Singbewegung aus schriftlichen Fixierungen allein, auch wenn es Notenköpfe sind, wirklich kennenzulernen, und ob es nicht zum Wesen dieser Bewegung gehört, in eine ihrer Lebensformen selbst wirkend zu stehen, wenn man ihre Kräfte erfahren will“ (Brief 61, Ehmann an Adorno vom 8.12.1955) – was Adorno hier geantwortet hätte, wenn er denn geantwortet hätte, mag man sich denken.

Alles andere als unbedenklich ist es allerdings, dass dieser Gesamtkomplex für Doflein gar keine oder nur eine untergeordnete Rolle zu spielen scheint. Die Vermutung J. Hodeks bestätigt sich hier, dass sowohl Doflein, als auch die eigentlichen Vertreter der Jugendmusikbewegung bewusst oder unbewusst zur „Ausklammerung alles dessen, was Adorno zu den antiaufklärerischen und antidemokratischen Funktionen und Gehalten der Musikbewegung vortrug“ (Hodek 1977, S.356) tendierten⁸. Adorno hat dies offenbar frühzeitig geahnt; seine Erfahrungen im Nachkriegsdeutschland hatten ihn aber hinreichend gelehrt, wie schwierig bis gefährlich es ist, „im Hause des Henkers vom Strick zu reden“⁹. Gegenüber Doflein, der gewiss nicht zu den ‚Henkern‘

⁸ Hodeks Monographie – eine der wenigen zum Thema – wird vom Herausgeber des Briefwechsels seltsamerweise in seinem ansonsten zuverlässigen Literaturverzeichnis nicht aufgelistet. Zur unrühmlichen Geschichte der „Aufarbeitung“ der Vergangenheit in der Musikpädagogik siehe ansonsten Phleps 1995 und 2000.

⁹ „Aber im Hause des Henkers soll man nicht vom Strick reden; sonst gerät man in den Verdacht, man habe Ressentiment“ (GS 9.2, S.393).

gehörte, deutet er an, dass selbst zwischen ihnen beiden das eigentliche Problem kein musikästhetisches, sondern ein politisches sei, was unabdingbar auch auf die jeweilige Konzeption von Musikpädagogik zurückwirken musste.

„Ich glaube, der eigentlich strittige Punkt zwischen uns ist, so komisch es auch klingt, politischer Art, und deshalb habe ich Ihnen auch meinen Vortrag über die Russen¹⁰ geschickt. Ich sehe die automatische Frage, was eine Sache für ein Kollektiv bedeutet und nicht, was sie an sich sei, für minder harmlos an Sie, und fühle stärker ein bestimmtes repressives Moment dahinter“ (Brief 42, Adorno an Doflein vom 12.7.1954, S.140).

Doflein bedankt sich für den Text; er sei „sehr einverstanden – und angeregt“ (Brief 45, Doflein an Adorno vom 1.12.1954, S.148). Bei dieser höflichen Floskel bleibt es allerdings; in *Gewinne und Verluste in neuer Musik und Musikerziehung* von 1955 wird der politische Gehalt der Musikerziehung nicht angesprochen. Adorno wiederum, der die *Kritik des Musikanten* vorbereitet, insistiert noch ein letztes Mal, ohne allerdings nennenswerte Wirkung auf Doflein ausüben zu können:

„Wichtig erscheint mir das Ganze unter dem politischen Aspekt, so wenig offen er auch zutage tritt. Und ich wünschte mir nichts Besseres, als Sie davon zu überzeugen, wie notwendig es ist, energisch einen Strich gegen das faschistische Erbe im musikalischen Kollektivismus zu ziehen“ (Brief 55, Adorno an Doflein vom 27.10.1955, S.174)

Was bleibt? Historisch gesehen, kann man im Falle Adornos von einer mittelbaren Wirkung auf die Musikpädagogik sprechen, ohne dass z.B. die sog. „Kunstwerkorientierung“ Michael Alts oder das Konzept des „mündigen Hörers“ seinen unvermittelten Beifall gefunden hätten. Und Dofleins Pluralismus, in dem alle Arten von „Gebrauchsmusik“ ihren Platz erhalten, findet vielleicht seine Bestätigung in manchen Spielarten des „Handlungsorientierten Musikunterrichts“ und neuerdings wohl auch im Klassenmusizieren, ohne dass noch Bezug auf Doflein genommen würde – dessen Zustimmung zu solcher Art von Praktizismus sich vermutlich aber auch in Grenzen halten würde.

Aber eine solche Form der Rezeptions- oder Wirkungsgeschichte weicht der Frage nach dem Gehalt der jeweiligen Position nur aus. Der Briefwechsel unterstreicht den Verdacht, dass Doflein Adornos Musikästhetik, ungeachtet aller gegenseitigen persönlichen Wertschätzung der beiden Herren, weit weniger adäquat verstanden hat, als dies bislang deutlich war. Wichtiger erscheint jedoch die politische Dimension der Musikpädagogik, die bei Doflein erstaunlich weitgehend ausgeblendet bleibt. Damit aber wird, ohne dass Doflein dies bemerkt zu haben scheint, der Musikpädagogik Adornos der Stachel gebrochen – wer von der Musikpädagogik spricht, der darf, um einen Satz Horkheimers zu variieren, vom Faschismus nicht schweigen. Unverwandelt, soviel scheint mittlerweile klar zu sein, lässt sich auch Adorno nicht in die Gegenwart versetzen; eine

¹⁰ Gemeint ist: *Die gegängelte Musik*, in: *Dissonanzen* (GS 14, S.51-66). Hier setzt sich Adorno mit den „vergeßlichen Nachfahren Hegels“ (S.54) in der sowjetischen Kulturpolitik auseinander, die, per bürokratischem Dekret, gewaltsam alle Anstrengungen unternahm, das Subjekt abzuschaffen. „Ein einziges richtiges Bewußtsein, ein richtiges Subjekt, das sich nicht dumm machen läßt, ist nicht weniger objektiv als tausend falsche, verblendete (...). Als Erkennendes vermag das Subjekt an einer Objektivität teilhaben, die von Terror und Propaganda Umnebelten versperrt ist, und von solcher Erkenntnis wird auch die Praxis mitbetroffen, die vielleicht das Verhängnis wenden könnte“ (ebd.). Die Einsicht, das richtige Subjektive sei auch zugleich das Objektive, macht auch den harten Kern an Adornos Kritik an der Jugendmusikbewegung aus. „Das Volk“, so Adornos pointiertes Fazit angesichts der Kritik am künstlerischen ‚Subjektivismus‘, „ist Opium fürs Volk“ (ebd., S.66).

Kritische Theorie, die ohne Kritik der Kritik der Kritik auskäme, wäre gar keine (vgl. etwa für die Musikästhetik Klein 2004, für die Musikpädagogik Vogt 2005). Eine solche Metakritik hätte sich aber anderer Instrumente zu bedienen, als sie Erich Doflein zur Verfügung standen.

Die Nähe, die nach Adornos eigener Einsicht das Briefschreiben erfordert, erwies sich im Falle Dofleins als trügerisch, das wechselseitige Maß an konzederter Humanität als letztlich nicht ausreichend, um sich über sachliche Differenzen hinweg täuschen zu können. Die eigene Analyse schlägt, wie sollte es anders sein, auf den Briefschreiber selbst zurück. 1963 bedankt sich Adorno für die brieflichen Glückwünsche Dofleins zu seinem 60. Geburtstag schematisch auf einer vorgedruckten Postkarte. Handschriftlich versucht Adorno, an Humanem noch zu retten, was zu retten ist: „Tausend Dank für den so lieben Brief – hoffentlich können wir uns bald wieder einmal zusammenwerfen! Ihr treu ergebener T.W.A.“ (S.266). Wirklich ernst gemeint war dies wohl nicht mehr.

Literatur

- Abel-Struth, S. (1972): Um Adorno. Musikpädagogische Mißverständnisse, in: *Musica*, 26, S.584-585
- Abel-Struth, S. & Doflein, E. (2004): Briefwechsel 1972-1974, hg. und eingeleitet von J. Vogt, in: *ZfKM*, ><http://home.arcor.de/zf/zfkm/abel-doflein1.pdf>>
- Abraham, L. U. (1972): Erich Dofleins Briefe an Theodor W. Adorno als musikpädagogische Zeitdokumente, in: *Festschrift Erich Doflein zum 70. Geburtstag*, hg. v. L. U. Abraham, Mainz, S.108-117
- Adorno, Th. W. (1997): *Gesammelte Schriften*, hg. v. R. Tiedemann, Frankfurt a. M.
- Doflein, E. (1973): Zu Adornos Schriften über Musikpädagogik, in: *Zeitschrift für Musiktheorie*, 4, Heft 1, S.16-27
- Hiemke, S. (2004): Ehmanns Erbe. Vor hundert Jahren wurde Wilhelm Ehmann geboren, in: *Musik und Kirche*, 74, S.398-401
- Hodek, J. (1977): *Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus. Zur Konkretisierung der Faschismus-Kritik Th. W. Adornos*, Weinheim
- Klein, R. (2004): Überschreitungen, immanente und transzendente Kritik. Die schwierige Gegenwart von Adornos Musikphilosophie, in: *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, hg. v. W. Ette, G. Figal, R. Klein & G. Peters, München & Freiburg, S. 155-183
- Müller-Doohm, St. (2003) *Adorno. Eine Biographie*, Frankfurt a. M.
- Phleps, Th. (1995): „Es geht eine helle Flöte ...“. Einiges zur Aufarbeitung der Vergangenheit in der Musikpädagogik heute, in: *Musik & Bildung*, 27, 6, S.64-74
- Phelps, Th. (2000): Was bedeutet: Aufarbeitung der „Musikerziehung“ in NS-Deutschland, in: *Kultureller Wandel und Musikpädagogik*, hg. v. N. Knolle, Essen, S.235-276
- Vogt, J. (2005): „Adorno revisited“ oder: Gibt es eine „Kritik des Klassenmusikanten“ ohne kritische Theorie der Musikpädagogik, in: *Klassenmusizieren als Musikunterricht!?*, hg. v. U. Schäfer-Lembeck, München, S.13-24
- Wietusch, B. (1981): *Die Zielbestimmung der Musikpädagogik bei Theodor W. Adorno. Darstellung und kritische Reflexion der Kritik an der musikpädagogischen Position Adornos. Ein Beitrag zur Adorno-Rezeption in der Musikpädagogik*, Regensburg

