

tragende Worte, ja schon alliterierende Figuren in der Versmitte („öden Ost“) oder in den Reimen („Herz brannt“ – „Heerverband“), aber noch fehlt die Kalkulation – und die Philosophie hat das Agitorische der revolutionär determinierten Kunst Wagners noch nicht aufgesogen – noch verdeckt das Produkt nicht vollkommen das Produktionsverfahren.

## VI

### Poetische Sendung?

Sobald man über Wagners Gesamtkunstwerke zu reflektieren beginnt, gerät man in Konflikte, die ihre Ursachen in den Stoffen, Formen oder weltanschaulichen Ansprüchen gründen. Da sind satte Widersprüche, da zeigt sich, wie verwundbar auch Wagners Kunst ist durch Analyse, wie sehr sie die Brüche und Schäden eines Jahrhunderts konserviert wie seine Größe. Nichts, wogegen man, wie Oskar Walzel formulierte, keine „Verstandeseinwände erheben könnte“. Daß man überall Fakten und Formen findet, die getadelt, gescholten werden können, beweist zugleich die Durchschaubarkeit einer gigantischen Kunst. Diese

Durchschaubarkeit war es auch, die so viele Epigonen provozierte.

Von Thomas Mann stammt die Tristan-Charakterisierung: es sei „parfümierter Qualm, in dem es blitzt“. Der Blitz aber erleuchtet grell, zerreißt Qualm und Nebel und vordergründige Dämpfe, sein sekundenkurzes Licht gibt ein Kunstwerk zur Besichtigung frei, das eben deshalb an Verstandeseinwänden nicht gescheitert ist, weil es mit noch perfekterem Verstand, mit noch klügerer Berechnung, mit der *Rationalität des Romanikers* konstruiert wurde.

Das Gebäude des musikdramatischen Gesamtkunstwerkes steht, riesenhaft von Architektur, kühn und artistisch das Interieur, überladen die Stukkaturen, unwohnlich die Räume. Die Poetik Wagners, seine Lehre des Machens, die freilich nur er zu praktizieren vermochte, hat gehalten, weil sie von der Autonomie der Künste ausging, nicht von Mischungen, wo eins das andere unterjochte, nicht von Collagen und Pasticcen, von Potpourris und happenings. Die poetische Sendung? Man nenne sie den ungestutzten Reichtum der Mittel, die Souveränität des Eklektizismus der Künste, die Dissoziation in der vorgetäuschten Harmonie.

## August Halm - 1969

Von Ulrich Siegele

Die August-Halm-Gesellschaft und das Archiv der Stadt Stuttgart haben des schwäbischen Komponisten und Musikschriftstellers August Halm (26. 10. 1869–1. 2. 1929) dieses Jahr mit einer Ausstellung im Wilhelmspalais gedacht. Bei der Eröffnung am 31. Januar begrüßte Stadtarchivdirektor Dr. Leipner die zahlreichen Gäste und dankte Frau Emma Rahn, Stuttgart, für die kollegiale Zusammenarbeit beim Aufbau der Ausstellung. Richard Kommerell, Ravensburg (vertreten von Frau Mathilde Halm, Korntal), und Botschafter a. D. Dr. Rudolf Rahn, Düsseldorf, sandten Grußworte, Dozenten der Pädagogischen Hochschule Esslingen spielten Halms Suite D-Dur für Violine, Cello und Klavier. Die folgende Rede stützt sich auf Halms Schriften und auf Heft 1 des X. Jahrgangs der Zeitschrift „Die Freie Schulgemeinde“, das ihm im Oktober 1919 zum fünfzigsten Geburtstag gewidmet ist.

Sie, lieber Herr Doktor Müller, haben diese Rede gehört und in der Südwest Presse vom 22. Februar 1969 darüber geschrieben. Wenn ich Ihnen nun gedruckt auf den Geburtstagstisch lege, was Sie schon kennen, so deshalb, weil der Name des Mannes, von dem die Rede geht, beziehungsreich auf das anspielt, was uns verbindet.

In Esslingen haben Sie die Unterweisung August Halms genossen, in einer anderen schwäbischen Reichsstadt, in Ulm, ist mein Vater, den Sie gut gekannt haben, ihm

nahegekommen. Was Sie in Esslingen gelernt haben, hat in der Tübinger Umlandstraße weitergewirkt: hörbar in Ihrem Geigenspiel, sichtbar in Ihrer Zeitung, die allem Musikalischen verschwenderisch fast offenstand, die auch die erste Serie meiner journalistischen Arbeiten aufgenommen und, zumal mit Helmut Weidhases Essays, meine Aufführungen und Vorträge regelmäßig und kritisch fördernd begleitet hat. So wollen diese Zeilen Ihnen Dank und Glückwunsch sagen.

### 1

Das Gedächtnis eines Menschen, das Gedächtnis an einen Menschen unterliegt einer Zäsur, die in das Bild seiner geistigen Erscheinung stärker vielleicht eingreift als selbst der physische Tod. Vor dieser Zäsur, die wie zeitlich so auch räumlich zu begreifen ist, stehen Menschen, die von diesem Leben berührt worden, die diesem Leben nahegekommen sind, Menschen, die als Zeitgenossen unzulänglich nur, als Lebensgenossen zutreffender bezeichnet würden. Neutral ist ihre Stellung kaum gewesen; fasziniert oder abgestoßen sind sie in Parteien auseinanderge-

treten. Die Aura der Person hat ihnen Bewunderung oder Abneigung, Liebe oder Haß evoziert, hat dieses Leben sie dem Inhalt nach als vorbildliches oder abschreckendes Beispiel erfahren lassen. Wärme oder Kälte der Beziehung wiegen Einseitigkeit und Eingeschränktheit des Urteils auf.

Wärme oder Kälte: hinter dieser Zäsur verfehlen sie die Beziehung. Die Aura der Person ist unwiederbringlich und unwiderruflich zerschnitten. Wer hinter dieser Zäsur steht, kann davon nicht mehr affiziert werden, kann sich nur an das halten, was von diesem Menschen darüber hinweg gerettet ist. Das aber hat sich substantiell verändert. Der Aura entkleidet, gilt es fortan als Zeugnis der Geschichte, als historische Quelle, dem abwägenden Blick unterworfen, wie es aufgenommen und weitergereicht, rezipiert und tradiert werden soll. Diese Veränderung trifft nicht nur, was von dieser Person selbst erhalten ist, sondern ebenso, was ihre Lebensgenossen von ihr berichten.

Im Jahr der hundertsten Wiederkehr des Geburtstags, am Vorabend der vierzigsten Wiederkehr des Todestags sind wir zusammengekommen, um August Halms zu gedenken. Weniger das zweite denn das erste Datum begründen, daß die Zäsur die Beziehung derer, die versammelt sind, zu dem, der sie versammelt hat, scheidet. Diese doppelte Beziehung zu entfalten, sprechen hier Menschen, die vor und die hinter dieser Zäsur stehen.

Die besondere Situation im Jahr der hundertsten Wiederkehr des Geburtstags stellt freilich auch der August-Halm-Gesellschaft eine Mahnung ins Haus: wie sie, die zuvor sich als Freundeskreis konstituierte, denn hinter der Zäsur sich legitimieren möchte.

Es ist mir verwehrt, über das Charisma der Person August Halms, das außerordentlich gewesen sein muß, zu sprechen. Die Ausstellung als ein Versuch, etwas davon weiterzureichen, muß dafür einstehen. Sie mag das vielgestaltige Leben des Komponisten, Musiktheoretikers in umfassendem Sinn, Kritikers, Dirigenten, Pädagogen, Malers und Theologen, sie mag den umgetriebenen Lebensweg mit den Stationen Großaltdorf, Schwäbisch Hall, Tübingen, Bempflingen, München, Heilbronn, Haubinda, Wickersdorf, Ulm, Stuttgart, Esslingen und wieder Wickersdorf den einen erinnern, den andern bezeugen. Verwehrt auch ist mir, dieses Leben als exemplarisch vorzustellen: es könnte nur der Form nach geschehen.

So wähle ich, was tatsächlich auf mich gekommen ist, was zugleich August Halm zentral repräsentiert, spreche von den Formen, in denen er über Musik gedacht hat.

August Halm war 36 Jahre alt, als 1905 sein erstes Buch, die „Harmonielehre“, erschien. Ihre Einleitung zeigt aphoristische Diktion und Grundzüge des Systems. Halm denkt in Begriffspaaren, refüsiert die Historie, betont die Ursachen, die Urformen, die Gesetze, zieht rasch den Vergleich zu Natur und Leben, insistiert auf der inneren Bewegung, der immanenten Prozeßhaftigkeit aller Musik.

„Was war zuerst? Die Melodie oder die Harmonie? Praktisch, historisch unbedingt die erstere; theoretisch gesehen aber gewißlich die letztere. Lange Zeit hat man musiziert, hat Melodien gesungen, ehe man die Harmonie gefunden hat – trotzdem war aber diese die treibende, verborgene Ursache. Man hat auch lange schon und gut genug zu leben verstanden, ehe die Gesetze des menschlichen Organismus aufgedeckt waren – dennoch sind diese für all unser Leben bedingend. Die Melodie, die Musik überhaupt ist Blüte und Frucht von dem Urkeim, ist bewegte Harmonie; diese aber ist das Gesetz dieses sprossenden Lebens. – Alles Geschehen hat seine Gesetze: trotzdem weiß man nie mit Sicherheit vorher, ‚was kommt‘: so auch beim musikalischen Geschehen. Ein Variationenwerk bedeutenderen Stils (wie wir solche bei Beethoven finden) überrascht immer durch neue Fälle, welche alle das Thema darstellen und aus dessen Grundharmonien herausgeboren werden. Die ganze Musik aber ist auch nichts anderes als eine ungeheuer erweiterte Variation der musikalischen Urform, d. i. der Kadenz; deren Urkeim aber ist die Dominante mit ihrer inneren Bewegung zur Tonika. Eine Urform, in der nicht schon Bewegung wäre, gibt es überall nicht: πάντα ῥεῖ („alles ist im Fluß“).“

Melodie und Harmonie: dieses Begriffspaar gehörte, als Halm das schrieb, der traditionellen Musiktheorie an, wie manches andere, das er verwendet: Dur und Moll, Diatonik und Chromatik, Konsonanz und Dissonanz. Das Schlußwort der Harmonielehre aber zeigt, wie originell er mit solchen traditionellen Paaren operiert: „Die Natur gibt uns nicht eine Tonika, sondern die Dominant in doppelter Form; nicht Ziel und Ruhe, sondern die Bewegung zum Ziel: d. h. nicht die Konsonanz, sondern die Dissonanz. Erstere wird auf künstliche (oder künstlerische) Weise gewonnen, durch die Kadenz (und ihre Verwertung), welche die abschließende Tonika als solche erst schafft, indem sie deren natürliche Bewegung unwirksam macht. Die Tonika hat ihre Ruhe nur als Einheit ihrer beiden Dominantgegensätze. Die Konsonanz lebt nicht, denn als Forderung – sie geschieht

nicht! Die Geschichte der Musik ist die Geschichte der Dissonanz.“

Ungewöhnlicher schon sind Paare wie Modulation und Verharren in der Tonart oder Kadenz als Formel des Abschlusses und Sequenz als Formel des Nicht-zu-Ende-kommen-wollens, Eigengewächs vollends Paare wie melodische und harmonische Chromatik, Steigerung auf der Dominant und Steigerung auf der Tonika, Steigerung auf Distanz und Nahsteigerung, architektonische, die formalen Stationen gewährende, und dramatisierende, diese Stationen ereignishaft herbeiführende Harmonie. Um diese dramatisierende Harmonie zu beschreiben, führt Halm die methodisch und analytisch fruchtbaren Begriffe „Strukturelle Harmonie“ und „Harmonische Ökonomie“ in die Musiktheorie ein, leitet nebenbei von dieser dramatisierenden Harmonie das Paar dramatische Musik und Musikdrama her.

Die Bildung der Paare greift in den Bereich der Philosophie aus, stellt Leben und Wissen, Können und Kennen, Musik-Natur und Musik-Geist nebeneinander, bezieht sich jedoch, indem sie Musik-Natur mit Harmonie, Musik-Geist mit Melodie gleichsetzt, aufs Musikalisch-Technische zurück.

Das hohe Paar aber, das Halms Namen unlöslich verbunden bleibt und ihn bekannt gemacht hat, siedelt im Land der Ästhetik: Fuge und Sonate stehen da, reich angetan mit entsprechenden Attributen. Von allen musikalischen Formen haben sie sich am besten bewährt und vervollkommen. „Die musikalischen Formen“ aber „sind Lebensgesetze der Tonkunst, produktive Kräfte, um welche diese von den andern Künsten wohl beneidet werden darf . . . Hierin, in dem Vorhandensein eigentlich musikalischer Formen, liegt der Vorrang der Musik. Aus diesem Grund, und durchaus nicht ihrer tieferen Wirkung auf die Gemüter der Menschen wegen, ist sie die erste unter den Künsten, ist sie die eigentliche Kunst.“

Die Fuge ist die Form der Einheitlichkeit, ist äußerlich beschränkt; die Sonate ist die Form der Gegensätzlichkeit und expansiv. Die Fuge hat Stil und thematische Gesinnung, sie sieht auf die Tugend eines Themas; die Sonate hat Form und höhere Organisation, sie sieht auf die Tauglichkeit eines Themas. Die Fuge arbeitet ohne Zäsuren, kontrapunktische Denkweise ist ihr notwendig; die Sonate arbeitet mit leeren Stellen, kontrapunktische Denkweise ist ihr möglich. Die Fuge hat das harmonisch reichere Schema, die Sonate läßt praktisch den größeren Reichtum an harmonischem Geschehen zu. Die Fuge überzeugt, die Sonate überredet. Der Autor der Fuge

gleichet einem Gärtner, der Autor der Sonate einem Strategen. „So ist in der Sonate eine Fülle von Verschiedengeartetem einem Ganzen dienstbar gemacht; Über- und Untergeordnetes sowie Ebenbürtiges ist schließlich, alles zusammen, der Form selbst, der Idee der Sonate (ich meine natürlich nicht etwa der poetischen ‚Idee‘ in einer Sonate!) untertan; umgekehrt ist die Fugenform der Idee eines Themas, ihrer Verkörperung geweiht. Die Fuge hat mehr Struktur als Aufbau, sie gleicht eher einer gesonderten Existenz, einem Lebewesen, etwa einem Baum, wenn man konkrete Vorstellungen wagen will; sie ist die Formel einer Individualität. Die Sonate dagegen ist die Formel des Zusammenwirkens vieler Individuen, ist ein Organismus im großen: sie gleicht dem Staat.“

„Die Fuge, die Sonate existiert“, zeitlos und ewig, ohne Geschichte, Erscheinungen der Musik als eines geistigen Wesens, dessen Wille zur „immer tüchtigeren Verkörperung der (als Gebot, als Bedürfnis) präexistenten Form“ drängt. Fuge und Sonate sind zwei Kulturen der Musik, bislang am tüchtigsten verkörpert von Bach und von Beethoven, ohne prinzipielle Feindschaft. Deshalb ist eine universale Musik möglich. „Eine dritte Kultur, die Synthese der beiden, von denen wir . . . ein Bild zu geben versucht haben, ist zu erwarten, die erst die volle Kultur der Musik, nicht mehr nur eine Kultur sein wird, und ich glaube, sie ist schon begründet, vielleicht schon erreicht. Ich sehe sie in Anton Bruckners Symphonien keimen und leben, . . . in manchen seiner Werke, und vor allen in seinem letzten Werk, das Ideal der Form mit dem des Individuellen so herrlich vereinigt wie nirgends sonst: der erste Satz seiner Neunten Symphonie ist mir die beste Musik, die je geschaffen worden ist. Möge die Zeit nahe sein, welche in ihr den letzten Anfang, nicht aber das letzte Ende der Tonkunst zu verehren den Mut hat und auch das Recht beweist.“ An diesen Schluß des Buches „Von zwei Kulturen der Musik“ des Jahres 1913 knüpft „Die Symphonie Anton Bruckners“, 1914 unmittelbar folgend, an.

Halm selbst arbeitet mit am Werk der Synthese. Seine „Selbstkritik“ des Jahres 1919 formuliert das: „Ich behaupte, einen neuen Typus der Fuge, überhaupt der Entwicklung, gefunden und aufgestellt zu haben, und ich halte ihn für den höheren gegenüber von dem Bachs. Die Exemplare dieses Typus sind mir jedoch weniger geglückt als Bach diejenigen seines Typus . . . Das beste Bild meines Fugentypus gibt wohl (obgleich sie keine eigentliche Fuge) meine ‚Invention‘ im 4. Klavierheft. In meinen großen Orchesterkompositionen finde ich aber . . . kein Mißver-

hältnis zwischen Wollen und Können, sondern sogar beides in hohem Maß vorhanden und offenkundig.“ Wie die zwei Kulturen der Musik von der dritten aufgehoben und überhöht sind, so sind alle musikalischen Begriffspaare von der Musik selbst aufgehoben und überhöht. „Zwingen wir uns, der verantwortlichen Frage ins Gesicht zu sehen, ob wir die Herren über die Musik oder ob diese Herr über uns sein soll. Im ersteren Fall steht uns das Recht freilich zu, vorhandene Arten sich kreuzen oder auch aussterben zu lassen, neue zu züchten, wie man Haustiere züchtet; die uns weniger zusagenden Arten zu vernichten oder sozusagen in die Tierparks zu verbannen. Im andern Fall aber sind wir die Diener geistiger Mächte, und es sollte nicht schwerhalten, so unsere Stellung und Pflicht zu erkennen.“

### 3

Das ist groß, unhistorisch und undialektisch gedacht. So sehr ich das Ethos bewundern mag; ich kann über das andere schwer hinwegsehen. Die Inthronisation der Musik als übergeordneter Macht befriedet die Gegensätze der Begriffspaare, beschränkt ihre Wirksamkeit. Es ist ausgeschlossen, eine Musik zu erkennen, die weder Melodie noch Harmonie, weder Dur noch Moll, weder Diatonik noch Chromatik, weder Konsonanz noch Dissonanz, weder Modulation noch Verharren in der Tonart, weder Kadenz noch Sequenz, weder Fuge noch Sonate ist. Diese definitorische Intransigenz weist auf die Zeit der Entstehung des Systems; noch trifft sie die Situation der Jahrhundertwende. Daß sie die folgende Musik verfehlt, tritt dahinter zurück, daß sie das utopische Potential der gleichzeitigen und vorhergehenden Musik verschließt.

Es müßte möglich sein, auch in der Musik ein Konzept zu entwickeln, das die Geschichte anders begreift, als Halm sie im Zerrbild des Historismus erblickte, nicht als nacktes Vorher und Nachher, sondern als Antwort auf offene Fragen der Musik zu bestimmter Zeit, so nämlich, daß jede authentische Komposition das Material der Töne, das als akustisches ohne Bedeutung und seit der Einführung temperierter Stimmungen nicht einmal mehr natürlich ist, weiterschreitend deutet und interpretiert. Diese Interpretation ist an die Geschichte gebunden, die Bedeutung dieser Interpretation ändert sich in der Geschichte. Die Geschichte der Fuge, die Geschichte der Sonate ist ihr Begriff. Und es müßte möglich sein, auch in der Musik Konzepte zu entwickeln, die dialektisch über sich hinausweisen, so etwa, daß die erste

Alteration, der erste chromatische Ton im diatonischen System Entfaltung wie Auflösung der harmonischen Tonalität in sich schließt, daß also jedes Faktum als Aufbau und Zerstörung zugleich einsichtig gemacht wird.

Solche Versuche unterstehen der objektiven Begrenzung unserer Zeit, die wir selbst nicht zu erkennen vermögen. Ich meine aber, daß August Halm die Grenzen seiner Zeit nicht voll ausgeschritten hat. Sein System gleicht einer schön und zweckmäßig gebauten Burg. Dort wohnt ein Orden, dem Dienst der Musik geweiht. Er glaubt an diese lebendige geistige Macht und waltet ihrer Gebote. Für ihn ist die Musik kein Genußmittel, sondern ein Gegenstand seines Kultus; keine Dienerin, sondern eine Königin; eine geistige Wesenheit, deren Verwirklichung in seine Hände gegeben ist. Verantwortlichkeit bezeichnet seine Grundeinstellung zu ihr am besten. Musik ist hier Gemeinschaftssache, Fest und Feier. Die geistige Schöpfung dieser Burg, vielleicht steht sie in Thüringer Land.

Eine besondere Zier und Wehr noch ist ihr eigen, das Ideal der Größe. Harmonische Tonalität allein garantiert sie in der Musik. Ihr Medium sind die Instrumente. Dafür tritt Halm ein, 1926 in seiner „Einführung in die Musik“, 1927 in seinem „Beethoven“. Er ficht gegen Atonalität und rücksichtslosen Kontrapunkt der neuen Musik, er ficht gegen das vokale Prinzip und die damit bevorzugte modale Tonalität der Jugendmusikbewegung (die doch einst ihn für sich reklamiert hatte). Was er freilich verteidigt, ist zuvor die Größe, und zwar die natürliche Größe, die Großheit als Natur. „Es gibt keine große Musik ohne große Form; große Musik ist notwendig auch räumlich und zeitlich groß gewachsen.“ Konkurrenz diesem Ideal kann nicht geduldet werden; das müßte die Ordnung der Werte und damit die Sicherheit des Urteils stören.

Dieses Denkgebäude entstand nach der Jahrhundertwende. Die zweite Generation des Kaiserreichs war ihrer selbst bewußt geworden. Sie hatte die schwierige Gründung des Reichs nicht erfahren; ihr Blick sah starre Geistlosigkeit der Lebensformen. Ein neues Lebensgefühl erwachte, rief zum Aufbruch. Die Bewegungen, die davon ausgingen, hatten eins gemeinsam: sie zielten auf eine erneuerte Kultur, ein besseres, ein geistiges Leben, dem frevlen Müßiggang, der Ziellosigkeit und Dummheit der materiellen Welt, der Politik entgegen und enthoben. Weil Kultur nicht mehr besteht, muß sie herbeigeführt werden. Die Möglichkeit wird erhofft, daß die Musik selbst eine Kultur herbeiführe, und Geschichte ist Kulturge-

schichte. Diese Bewegungen aber formulierten ihren Protest in den Formen des Bestehenden: im Reich des Geistes reproduzierten sie die Struktur der Monarchie, jener Rechtschreibereform ähnlich, die auf allerhöchsten Wunsch das Wort „Thron“ unverändert ließ. Der Gegenstand des Protestes, die Monarchie, verschwand; zurück blieb eine Leerstelle. Die Bewegungen realisierten das kaum. Eine politische Bewegung besetzte diese Leerstelle. Die kulturellen Bewegungen, die sich selbst als unpolitisch verstanden, waren ihr preisgegeben. Politisch reagierten nicht sie, sondern die einzelnen Mitglieder. Die kulturellen Bewegungen deshalb mit dem Titel „präfaschistisch“ zu versehen, scheint mir verfehlt, wegen ihres unpolitischen Selbstverständnisses. Indem sie aber für ihre Ideen den ganzen Menschen, oft auch das ganze Volk beanspruchten, waren sie totalitär, indem sie diese Ideen der Kritik entzogen, waren sie autoritär. So konnte Gustav Wyneken Halm vor fünfzig Jahren einen Führer nennen, durch Schicksals Gnade angeboten. Und Wyneken selbst verstand sich so. Auf seine Legitimation befragt, antwortete er: „Folget mir nach.“

4

„Frägt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: Musikalische Ideen. Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbständi-

ges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken, wenn sie gleich in hohem Grad jene symbolische, die großen Weltgesetze widerspiegelnde Bedeutsamkeit besitzen kann, welche wir in jedem Kunstschönen vorfinden. Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.“

Wüßten wir nicht, daß diese Sätze Eduard Hanslick geschrieben hat, wir könnten sie, mit geringen Bedenken nur, als Zitat August Halms akzeptieren. Halm selbst hat, soviel ich weiß, diese Deszendenz nicht betont. Schuld mag die Musik Anton Bruckners haben, von der Hanslick sich überwiegend distanzierte, mit der Halm sich nahezu identifizierte. Einig waren sich beide in der Ablehnung der Gefühls- oder Ausdrucksästhetik, der Hermeneutik (die Halm mit der Historie in eins setzt).

„Die Formen, welche sich aus Tönen bilden, sind . . . sich von innen heraus gestaltender Geist.“ Dieses ästhetische Postulat Hanslicks hat Halm ins Werk gesetzt. Musikalische Form ist ihm nicht Schema, nicht Faktum, musikalische Form ist ihm ein sich stets aus sich selbst rechtfertigender Prozeß. Seine Analysen, deren Standard schwer zu erreichen ist, verfolgen zum erstenmal und unausgesetzt eine zentrale Frage modernen Musikdenkens, die Frage der immanenten Rechtfertigung, der Integration der musikalischen Form.

## Kirche und staatliche Autorität in Württemberg

Von Hermann Diem

Eine von der staatlichen Autorität freie Kirche hat es nach der Reformation in Deutschland in den evangelisch gewordenen Territorien nirgends gegeben. Württemberg machte darin nur insofern eine Ausnahme, als hier die Herrschaft des Staates auch über die Kirche von Anfang an gar kein Problem war, sondern vom Landesfürsten ganz selbstverständlich mit ausgeübt wurde.

Luther hatte dagegen schwere Bedenken, die Hilfe des Kurfürsten bei der Neuordnung der Kirche in Anspruch zu nehmen. Die Möglichkeit einer freien Sammlung derer, „die mit Ernst Christen sein wollen“, hat ihm lange vorgeschwebt. Wenn er sie dann doch nicht durchführte, dann unterließ er es nicht deshalb, weil er mit dem volks- und staatskirchlichen

Erbe nicht brechen wollte, sondern weil er das unter den gegebenen Umständen gar nicht konnte. Seit Kaiser Theodosius im Jahr 380 die Annahme des christlichen Glaubens für alle Reichsbewohner zur Voraussetzung der staatsbürgerlichen Rechtsfähigkeit gemacht hat, konnte es auch im „Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation“ keine Trennung von Staat und Kirche mehr geben.

Luther hat die Heranziehung des Kurfürsten bei der Neuordnung der Kirche schließlich damit gerechtfertigt, daß dieser sein Amt als „Notbischof“ nur als „hervorragendes Glied“ der Kirche, aber nicht kraft seiner landesherrlichen Gewalt ausübe, was freilich weithin ein bloß theoretischer Vorbehalt geblieben ist. Daß aber diese ganze staatsbürgerliche Welt, der