

# August Halm – Leben und Werk

VON RUDOLF CHMELAR

Im Jahre 1978 veröffentlichte der Musikwissenschaftler Siegfried Schmalzriedt ein Buch mit dem Titel »Von Form und Sinn der Musik«, in welchem die wichtigsten Aufsätze August Halms über Musik gesammelt sind. In seinem einleitenden Essay schreibt Schmalzriedt: »Sowohl der Komponist als auch der Musikschriftsteller August Halm ist heute vergessen. Sein kompositorisches Werk, das vollständig im Druck vorliegt, hat wenig Resonanz erfahren, seine schriftstellerische Tätigkeit wird selten erwähnt. Dabei hatte er über die Musik Wesentliches und in der Prägnanz seiner Denk- und Aussageweise Außerordentliches zu sagen<sup>1</sup>.«

Diese Aussage Schmalzriedts trifft heute auf den Musikschriftsteller und Ästhetiker Halm nicht mehr ganz zu: Sein Name erscheint selbst in kleineren Lexika, und im »Neuen Handbuch der Musikwissenschaft« wird häufig auf ihn verwiesen. Sie gilt aber uneingeschränkt für Halms Kompositionen, die heute so gut wie vergessen sind und schon zu Zeiten des Komponisten äußerst selten aufgeführt worden waren. Dabei hat Halm ein recht umfangreiches Werk hinterlassen, das nahezu alle Gattungen instrumentaler Musik umfaßt: Klaviermusik, Kammermusik, Schauspielmusik, Konzert und Sinfonie.

Diese Tagung bietet nun die Möglichkeit, in einem kurzen Referat auf das Leben und die Persönlichkeit August Halms hinzuweisen und an einigen Beispielen exemplarisch Kompositionsweise und -stil dieses Komponisten aufzuzeigen. Halms literarisches Werk, das im Vergleich zu seinem kompositorischen ungleich bedeutender ist, kann dabei nur gestreift, muß aber da herangezogen werden, wo es Aufschluß für seine Kompositionen geben kann.

August Halm wurde am 26. Oktober 1869 als dritter Sohn des Pfarrers Hermann Friedrich Halm und der Charlotte Auguste, geb. Kulmbach in Großaltdorf/Vellberg geboren. Für den Vater August Halms war dies nach einem bewegten, abwechslungsreichen Leben die letzte Stelle: er versah das Pfarramt in Großaltdorf bis zu seinem Tod im Jahr 1887. Die Mutter Charlotte, Tochter des Amtsrichters in Leonberg, wird als eine sehr lebhaft, geistig regsame und musikbegabte Frau geschildert, die ihren Kindern schon sehr früh Klavierunterricht gab. Halm besuchte, wie seine beiden älteren Brüder, die Volksschule in Großaltdorf, später, bis zum Abitur, das humanistische Gymnasium in Schwäbisch Hall. In der privaten Musikschule Kaulbersch erhielt er Klavier- und Violinunterricht. Die Violine wurde sein Lieblingsinstrument, und er muß sie nach Aussagen seiner

1 A. Halm: »Von Form und Sinn der Musik«, Hg. Siegfried Schmalzriedt. Wiesbaden 1978, Seite 3.

Freunde recht gut gespielt haben. Wie sein Großvater und Vater studierte er nach bestandenem Abitur ab 1888 in Tübingen Theologie. Aber schon während seiner ersten Studienjahre fühlte er sich gleichermaßen zur Musik hingezogen: er nahm neben seinem Theologiestudium Unterricht in Kompositionslehre bei Prof. Emil Kaufmann. Dort lernte er den neun Jahre älteren Hugo Wolf kennen, der bereits seine ersten Erfolge als Liederkomponist feiern konnte. Diese Begegnung und die Verehrung, die er Wolf entgegenbrachte, schienen in ihm den Entschluß reifen zu lassen, sich endgültig und ausschließlich der Musik zuzuwenden.

Unter dem Einfluß, den Wolf auf ihn ausübte, komponierte er sein erstes größeres Werk, »Drei Hymnen für Solo, Chor und Orchester«, über das er in einem viel später geschriebenen Aufsatz »Über mein musikalisches Schaffen« (1928) sagt: »Mein erstes Werk entstand gegen Ende meiner Tübinger Studentenzei, und dieses gilt mir heute noch außerordentlich viel. Es sind drei Hymnen mit Texten aus dem Stabat mater, die ich in alten Kompositionen gefunden hatte. Ohne daß ich mich um diese ihre Herkunft weiter gekümmert hätte . . . , zog mich doch ihr Gehalt an, und zwar wollte ich die hier herrschende asketische Stimmung, die sowohl Strenge als auch süße Ekstase zu Ton bringen; also, wie ein guter Kenner Hugo Wolfs nun schon vermutet haben wird: ich ging an diese Texte unter dem Einfluß von dessen spanischen geistlichen Liedern<sup>2</sup>.« Ich werde Ihnen einen kurzen Abschnitt aus der zweiten Hymne vorspielen. Der Text ist, wie gesagt, ein Ausschnitt aus dem Stabat mater des Fra Jacopone da Todi. »Fac me tecum pie flere / Crucifixo condolere / Donec ego vixero. – Laß mit dir mich herzlich weinen / Ganz mit Jesu Leid vereinen / Solang hier mein Leben währt.«

Der Abschnitt, den Sie hören werden, ist deutlich gegliedert: Vor- und Zwischenspiele des Orchesters, das mit Streichern, zwei Oboen und Orgel besetzt ist, rahmen die jeweiligen Textzeilen ein. Die Musik lebt eindeutig vom ruhig fließenden Melos, die Harmonie ist trotz einiger überraschender Wendungen eher einfach und kennt nicht die dissonanzreiche, spannungsgeladene Vielfalt Wolfscher Kompositionen. Der dreistimmige Chorsatz ist weitgehend homophon gehalten, wengleich der Komponist auch von der Technik der Imitation Gebrauch macht; die Behandlung des Textes läßt das Studium der großen Motettenmeister des 17. Jahrhunderts erkennen. Die einzelnen Abschnitte verknüpft Halm geschickt mit dem Intervall der steigenden Quinte und dem Umkehrintervall, der Quarte. Die Grundstimmung ist verhalten, weich, durch viele Vorhalte empfindsam. Echowirkungen, hauptsächlich von der Orgel gespielt, verleihen dem Abschnitt eine gewisse Transparenz.

(Musikbeispiel)<sup>3</sup> Ich zitiere zu dem eben Gehörten noch einmal August Halm: »... dieses mein Erstlingswerk kam ganz ohne sichtbare und nachweisliche Vorbereitung zur Erscheinung, es entsprang ... aus einer musikalisch seelischen Gespanntheit, aus einer Geladenheit mit Musik...: ich halte dieses Erstlingswerk

2 A. a. O. Seite 287.

3 Die Musikbeispiele sind mir für das heutige Referat freundlicherweise vom Süddeutschen Rundfunk zur Verfügung gestellt worden. Schallplattenaufnahmen gibt es meines Wissens nicht.

für eines der verheißungsvollsten, die mir überhaupt in der Musik bekannt sind<sup>4</sup>.« Dieses Zitat läßt den Hörer zunächst an eine gewisse Selbstüberschätzung des Komponisten denken; Halm meint damit aber weniger seine kompositorische Qualität, als vielmehr die Tatsache, daß es ihm mit diesem Werk gelungen war, etwas aus sich selber heraus zu erschaffen, die Schwelle zum Schöpferischen bei seiner »Bescheidenheit, Scheu und Verehrung angesichts der Höhe der Kunst«<sup>5</sup> endgültig überschritten zu haben.

Halm schloß zwar das Theologiestudium ab und war anschließend ein knappes Jahr Vikar in Bempflingen, aber 1892 zog es ihn endgültig nach München, wo er bis 1894 an der »Königlichen Musikschule« u. a. bei Rheinberger und Weingartner Komposition und Dirigieren studierte. Dieses Musikstudium war für ihn aber eine Enttäuschung, er empfand es als »geistfeindlich« und sah sich gezwungen, wertvolle Anregungen auf autodidaktischem Wege zu erwerben. Schmalzriedt stellt in diesem Zusammenhang fest: »Eine gewisse autodidaktische Struktur ist, was die Eigenwilligkeit und das Zusammengesetzte seines Denkens betrifft, für ihn kennzeichnend geblieben<sup>6</sup>.« Dies trifft in gewisser Weise auch auf seine Kompositionen zu.

Für Halm begann nach dem Studium in München das unstete Leben des freischaffenden Musikers. 1895 übernahm er in Heilbronn die Leitung des Vereins für Klassische Kirchenmusik; nebenher gab er Privatunterricht und sichtete das Städtische Musikarchiv. Ein Höhepunkt der Heilbronner Jahre muß die Aufführung der Bachschen Matthäuspassion 1897 gewesen sein, über die im Schwäbischen Merkur lobend berichtet und seine zielbewußte Art des Dirigierens hervorgehoben wurde. Hier begann auch seine schriftstellerische Tätigkeit: Vom Göschen-Verlag hatte er den Auftrag erhalten, eine Harmonielehre zu verfassen (erschien 1905); einen Auftrag, den er allerdings nur ungern und des Honorars wegen annahm. In dieser Zeit lernte er den Pädagogen Gustav Wyneken kennen, mit dem ihn zeitlebens eine tiefe Freundschaft verband; 1913 heiratete Halm Wynekens Schwester Hilda. Wyneken, um eine Neuorientierung der Pädagogik an höheren Schulen bemüht, war Lehrer am Lietzschen Landerziehungsheim in Haubinda in Thüringen. Seine Vorstellungen einer »Jugendkultur«, in welcher sich junge Menschen nach ihren eigenen Wertvorstellungen nicht nur im geistig-wissenschaftlichen, sondern auch im künstlerisch-musischen Bereich entfalten können sollten, entsprachen genau den Ansichten Halms, und so kam es, daß er 1903 die Stelle des Musiklehrers an dieser Schule annahm. Als Wyneken 1906 in Wickersdorf/Thüringen eine eigene Schule, die »Freie Schulgemeinde« gründete, folgte ihm Halm dorthin. Die Zusammenarbeit dauerte aber nur knapp vier Jahre: Unstimmigkeiten mit der Schulbehörde veranlaßten Wyneken und Halm zurückzutreten.

Die Jahre in Haubinda und Wickersdorf waren für Halm in pädagogischer und kompositorischer Hinsicht sehr fruchtbar. Bei den Schülern war er sehr beliebt, er

4 A. a. O. Seite 287f.

5 A. a. O. Seite 288.

6 A. a. O. Seite 4.

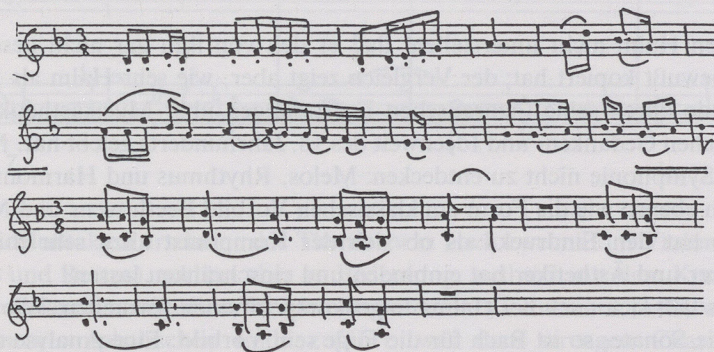
konnte sie offenbar für die Musik begeistern und ihre musikalische Begabung fördern; er gründete und leitete ein Schulorchester, für das er leicht spielbare Stücke schrieb, für Klavier- und Violinspieler verfaßte er eigene Klavier- und Violinübungen, weil er zurecht der Meinung war, daß die Didaktik um die Jahrhundertwende gerade auf diesem Gebiet im argen lag. Es entstanden in dieser Zeit aber auch die frühen größeren Kompositionen: zwei einsätzigige Streichquartette, die Sinfonie in d-Moll für Streicher, die Halm keinem geringeren als Albert Schweitzer zur Begutachtung schickte, der sie auch recht wohlwollend beurteilte, und zum größten Teil die Symphonie in F-Dur für großes Orchester.

Nach seinem Jugendwerk, den drei Hymnen, komponierte Halm fast nur noch Instrumentalmusik. Dies entsprach seiner Musikästhetik und -auffassung schlechthin: denn Musik ist, seiner Meinung nach, eine völlig autonome Kunst; die Suche nach einem Sinn, der hinter der Musik stecken könnte, ist für ihn völlig zwecklos; Musik ist »sich selbst genug, in sich selig, wie Mörike von dem Schönen sagt<sup>7</sup>.« Halm gibt der Instrumentalmusik den absoluten Vorrang vor der Vokalmusik, denn diese braucht sich nicht um die »Konstitution ihres Zusammenhangs« zu kümmern, der im Text schon vorhanden ist; jene »echte«, »eigengesetzliche Musik« dagegen läuft nach ihren immanenten Gesetzen ab, »ihre Existenz und Aussage gründet in der Autonomie des musikalischen Formvermögens.« Damit sind wir beim zentralen Begriff der Halmschen Musikästhetik, bei der Form. Sie ist für ihn ein der Musik »innewohnendes Prinzip«, durch welches sich eine Synthese zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen herstellen läßt. Halm, der über Wyneken mit der Philosophie Hegels vertraut war, äußert sich weiter: »Wie im Leben, so wirken in der Kunst zweierlei Willen zusammen, nämlich ein Wille, der auf Einmaligkeit ausgeht, und der andere, nach der Allgemeinheit gerichtete.« Der »Musikgeist«, dieser Begriff ist eine Halmsche Nachprägung des Hegelschen »Weltgeistes«, der Musikgeist also offenbarte sich dabei vor allem in zwei herausragenden Formen: der Fuge und der Sonate. Diese sind für ihn »die Repräsentanten zweier gleichwertiger Existenzen von Musik«, die in Bach und Beethoven ihren jeweiligen Höhepunkt haben.

Die Fuge ist für ihn dabei »die Formel einer Individualität. Die Sonate dagegen gleicht dem Staat, sie ist ein Organismus im Großen.« Diese Gedanken entwickelte Halm in seinem ersten größeren schriftstellerischen Werk, das 1912 erschienen, größtenteils also während dieses ersten Aufenthaltes in Wickersdorf geschrieben worden war, »Von zwei Kulturen der Musik« (gemeint sind dabei eben Fuge und Sonate). Ich möchte diesen Abschnitt »Form« mit einem recht eigenwilligen, aber Halms hartnäckige, auch enge Sicht kennzeichnenden Zitat abschließen: »Wenn ich einen Sonatenhauptsatz in der Hauptform schreibe, so habe ich unter allen Umständen Form; ich habe Gegensätze von Themen und damit Spannung, habe ein Zentrum in der Durchführung, ich errege die Erwartung auf die Wiederkehr und löse eine Spannung, wenn ich diese bringe. Und gesetzt, ich mache das alles so

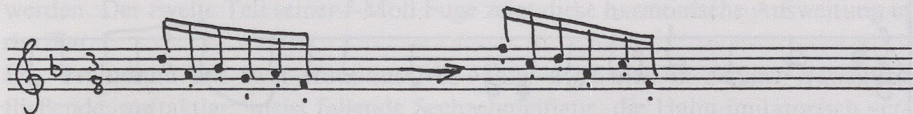
ungeschickt und schlecht als möglich: gut, so habe ich eben dann schlechte Form, meinerwegen einen Krüppel von Form, im schlimmsten Fall einen totgeborenen Organismus oder einen faustischen Homunkulus von Form; aber dennoch: Form«<sup>8</sup> Von dem einst so verehrten Hugo Wolf und von dessen Kompositionen hatte sich Halms Ästhetik inzwischen meilenweit entfernt; in seinen Schriften wird Wolf kaum mehr erwähnt, und wenn er doch einmal über ihn schreibt, wie in seinem Essay »Erinnerungen an Hugo Wolf« (1928), dann berichtet er nur Anekdotisches. An zwei Werken Halms läßt sich leicht zeigen, wie der Theoretiker den Komponisten beeinflußt hat.

Die eben erwähnte Symphonie in d-Moll für Streichorchester ist ganz im klassischen Stil angelegt und verleugnet keineswegs das große Vorbild Beethovens. Sie hat drei Sätze Allegro, Andante und Finale, verzichtet also auf den Menuett- oder Scherzosatz. Dafür hat der 1. Satz, der in der Sonatenhauptsatzform steht, Scherzocharakter. Die zwei Themen stehen in d-Moll und F-Dur und sind in ihrem Ausdruck gegensätzlich.



Beispiel 1 und 2

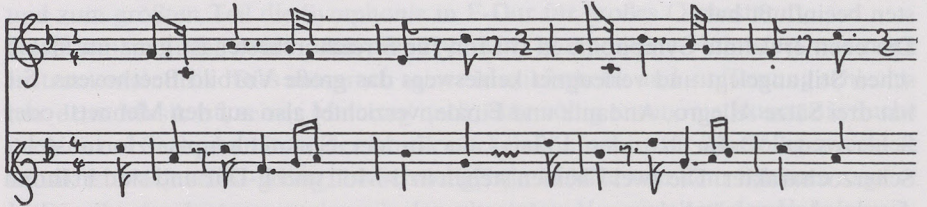
Vermag das 1. Thema, das in seiner Struktur durchaus an klassischen Vorbildern orientiert ist, durch rhythmische Prägnanz und eine gewisse Motorik noch einigermaßen zu überzeugen, so ist das zweite in seiner mehrmaligen Wiederholung, seinen betonten Vorhalten, seiner Sextzweistimmigkeit und seiner Ostinatobegleitung doch banal einfach. Die sich entwickelnde Form und das Bemühen um Einheitlichkeit lassen sich dagegen recht gut an einem Nebenmotiv erkennen, das Halm in der kurzen Überleitung einführt.



Beispiel 3

<sup>8</sup> Zitiert nach *Rudolf Schilling*: Die Musikanschauung August Halms. Maschinenschriftl. Dissertation, Straßburg 1944.

Dieses Motiv erscheint wieder als Begleitung und jeweils als Forteeinwurf in die Zäsuren des 2. Themas. Dies alles wirkt – bei allem Bestreben Halms – gekünstelt, artifiziert. In der Durchführung verarbeitet er das Kernmotiv des 1. Themas und eben dieses Überleitungsmotiv, indem er sie in verschiedene Tonarten setzt, auch miteinander kombiniert, eben in der bekannten klassischen Technik. Das Hauptthema des 2. Satzes ist seinem formalen, rhythmischen und harmonischen Verlauf nach deutlich dem Thema des langsamen Satzes von Mozarts sogenannter Jupiter-sinfonie nachgebildet.

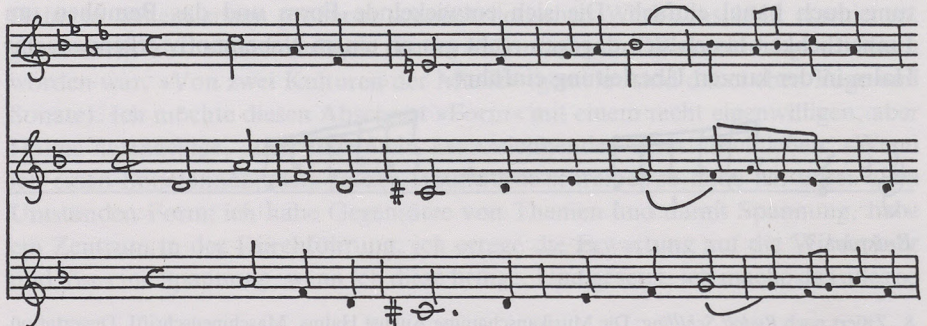


#### Beispiel 4

Wir wollen Halm nicht unterstellen, daß er den von ihm gar nicht geschätzten Mozart bewußt kopiert hat; der Vergleich zeigt aber, wie sehr Halm als Komponist, gerade durch seine theoretischen Erörterungen über Musikästhetik, in der musikalischen Gedanken- und Ideenwelt des 18. Jahrhunderts gelebt hat. Neues ist in dieser Symphonie nicht zu entdecken: Melos, Rhythmus und Harmonie orientieren sich ebenso wie die Form am klassischen Vorbild Beethovens und Mozarts, und man hat den Eindruck, als ob sich der Komponist allzu sehr durch den Theoretiker und Ästhetiker hat einbinden und einschränken lassen.

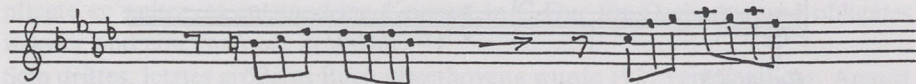
Ähnliches läßt sich auch bei Halms Fugenkompositionen feststellen: Wie Beethoven für die Sonate, so ist Bach für die Fuge sein Vorbild. Eine Analyse des 1916 entstandenen Werks »Präludium und Fuge in f-Moll für Streichorchester« zeigt dies sehr deutlich.

Das Thema der Fuge ist in seiner ruhigen Bewegung, dem fallenden Molldreiklang mit der folgenden charakteristischen Betonung des Leittons und der synkopierten Vorbereitung der Schlußwendung nahezu eine Kopie des Bachschen Themas aus der Kunst der Fuge.



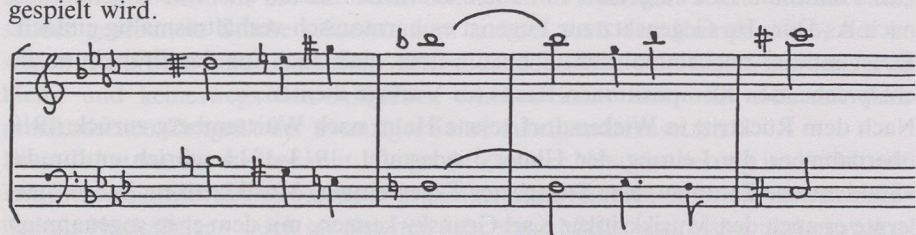
#### Beispiel 5

Einer strengen, vierstimmigen ersten Fugendurchführung mit tonaler Beantwortung des Themas und freien Kontrapunkten folgt ein Durchführungszwischenstück, das ein Achtelmotiv des Kontrapunkts aufgreift;



Beispiel 6

die Tonart verharrt bis hierher in f-Moll. Eine zweite Durchführung beginnt traditionsgemäß mit einem Themeneinsatz in der 1. Violine, bringt dann aber eine gewisse Modifikation des Bachschen Typus, indem das Thema aufgespalten, das Anfangsmotiv in überraschender Akkordfolge gleichzeitig im Rectus und Inversus gespielt wird.

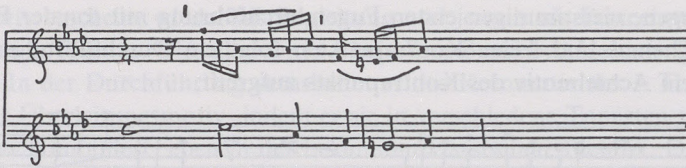


Beispiel 7

In den Schlußtaktten erscheint das Thema zwar noch zweimal im Violoncello (als Inversus und Rectus), verliert aber an Bedeutung, weil sich aus dem Kontrapunkt eine bedeutsame, ausdrucksvolle Melodie in der 1. Violine entwickelt, welche die Fuge einem emphatischen Ende zuführt, was dem strengen Charakter der 1. Durchführung ein bißchen entgegenläuft.

Auch zu seiner Fugenkomposition gibt Halm aufschlußreiche Hinweise: »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<sup>9</sup>.« Was heißt das? Halm glaubt, daß Bach die Gattung Fuge in kontrapunktischer Hinsicht zu ihrem absoluten Höhepunkt geführt hat; in einem neuen Fugentypus auf, entwicklungsgeschichtlich gesehen, höherer Ebene müßte nun die »kontrapunktische Steigerung« durch die harmonische Steigerung abgelöst werden. Der zweite Teil seiner f-Moll Fuge zeigt diese harmonische Ausweitung in der Tat.

Das Präludium hat zwei Hauptmotive; Motiv a ist eine in ruhiger Bewegung fließende, auftaktige, meist fallende Sechzehntelfigur, die Halm imitatorisch verwendet und die zudem eine umspielte Vorwegnahme des Fugenthemas ist;



Beispiel 8

Motiv b ein rhythmisch punktiertes, oft aufwärtsstrebendes Gegenmotiv.



Beispiel 9

Das Präludium ist zweigeteilt, mit einer deutlichen Zäsur und einer Modulation nach As-Dur. Im Gegensatz zur Fuge ist es harmonisch verhältnismäßig einfach. Es ist müßig, nocheinmal darauf hinzuweisen, daß auch für das Präludium die entsprechenden Kompositionen Bachs als Vorlage dienten.

Nach dem Rücktritt in Wickersdorf kehrte Halm nach Württemberg zurück: 1910 übernahm er die Leitung der Ulmer Liedertafel, 1913–1914 schrieb er für die »Süddeutsche Zeitung«, eine Stuttgarter Tageszeitung, Musikkritiken; in Stuttgart lernte er auch den Musikkritiker Karl Grunsky kennen, mit dem er in sogenannten Morgenfeiern Anton Bruckners Sinfonien an zwei Klavieren vortrug und erläuternde Einführungen dazu gab. 1914 wurde auch sein zweites großes schriftstellerisches Werk »Die Symphonie A. Bruckners« veröffentlicht. Neben Bach und Beethoven sah Halm in Bruckner den dritten Höhepunkt des sich entfaltenden Musikgeistes, und nach dem dialektischen Dreischritt, den Halms schematisiertes Denken kennzeichnet, ist Bachs Fuge die These, Beethovens Sonate die Antithese und Bruckners Symphonie die Synthese. Halm: »Eine dritte Kultur, die Synthese der beiden, . . . 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<sup>10</sup>.« Halm sieht in Bruckner den Vollender der Musik und macht aus seiner Begeisterung kein Hehl: »Bruckners Werk schuf das erste Universum von Musik, das wir kennen: eine neue Zeit und Kultur hebt mit ihm an<sup>10</sup>.«

Während des ersten Weltkriegs war Halm Musiklehrer an der Evangelischen Lehrerbildungsanstalt in Eßlingen und zeitweise auch am Seminar in Künzelsau. Es erschienen seine Aufsatzsammlung »Von Grenzen und Ländern der Musik« (1916) und einige kleinere Kompositionen für Streichorchester und -quartett: Präludium und Fuge in c-Moll, in f-Moll und in Es-Dur und »Klavierübung I. Teil«.

Da die Schulbehörde Halm eine ihm angemessene Planstelle in Eßlingen verweigerte, kehrte er 1920 nach Wickersdorf zurück, wo er immer mehr zum Mittelpunkt der Freien Schulgemeinde wurde. Er komponierte nun in erster Linie



Kammermusik (Drei Suiten für Klaviertrio, drei Serenaden für Streichtrio, sechs Streichquartette, einige Schauspielmusiken für Theateraufführungen u. a. zu »Was ihr wollt«, »Viel Lärm um nichts«) und Klavierwerke. Aber auch die Großform pflegte er weiter; es entstand ein Konzert in C-Dur für Orchester und obligates Klavier und eine Sinfonie in A-Dur.

Sein drittes, letztes größeres Buch »Beethoven« wurde 1927 veröffentlicht. August Halm starb am 1. Februar 1929 in Saalfeld (Thüringen) an den Folgen einer verschleppten Blinddarmentzündung.

Aus zwei Werken seines letzten Lebensabschnitts möchte ich Ihnen noch einige Stellen vorspielen. In der 1922 erschienenen Suite in D-Dur für Violine, Cello und Klavier und in der Sinfonie in A-Dur von 1925 zeigt sich Halm zwar als recht liebenswerter, aber äußerst anspruchsloser Komponist; wir lernen einmal den Komponisten kennen, der für seine Schüler in Wickersdorf leicht ausführbare, sauber gearbeitete Stücke schreibt, zum andern auch den Komponisten, der in seinen Ausdrucks- und Gestaltungsmitteln der Ideenwelt des 18. Jahrhunderts treu bleibt und keineswegs den Anspruch erheben kann und will, sich mit dem musikalischen Zeitgeist der zwanziger Jahre auseinanderzusetzen.

Diese Jahre waren, wie bekannt, die große Zeit der Neuorientierung in der Musik: Der Expressionismus war bereits abgeklungen, nur Hindemith hatte – gewissermaßen als Nachzügler – noch im gleichen Jahr seine höchst expressive und provokative »Suite 1922« für Klavier geschrieben; Schönberg veröffentlichte zur gleichen Zeit seine, zum erstenmal in konsequenter Zwölftontechnik komponierte »Klaviersuite op. 25«. Auch Strawinskys Stil hatte sich bereits vom Expressionismus des »Le Sacre du Printemps« zur kühl-distanzierten, herben Klangwelt des »Ödipus Rex« gewandelt.

An August Halm als Komponist war diese ganze erregende Vielfalt von Entwicklungstendenzen völlig vorübergegangen. Seine Suite und seine Symphonie zeigen, daß er sich und seine Schüler rigoros gegen alles Neue abgeschirmt hatte. Tonalität ist für ihn ein Naturgesetz der Musik; er akzeptiert nur tonale Musik, die thematisch-motivisch gearbeitet ist. Es verwundert deshalb nicht, daß er auch in seinen Schriften gegen die »Neutöner« polemisiert, welche »die Gesetze der Natur zu verbiegen versuchten aus einer Originalitätssucht heraus, die einem falschen Fortschrittsglauben entstammt<sup>11</sup>.«

Sie hören Präludium, Gavotte und Menuett aus der Suite und den Anfang der Symphonie.

August Halm war als Musikerzieher und ausübender Künstler anerkannt und gefeiert, als Musikschriftsteller erfolgreich und – dies vor allem – für die Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts richtungweisend; als Komponist dagegen hatte er keinen Erfolg. Er war tief betrübt darüber und spricht in seinem schon oben erwähnten Aufsatz »Über mein musikalisches Schaffen« von Mißverständnissen, denen seine Musik ausgesetzt gewesen sei. Er glaubt, *daß man mein Schriftstellern*

11 A. a. O. Seite 47.

als das erste und eigentliche, mir natürliche, meine Musik als das nachträgliche, abgeleitete, uneigentliche und gewollte nimmt und kommt zu dem Schluß: ... meine Bücher waren das größte Unglück für meine Musik<sup>12</sup>.

Vielleicht hat sich August Halm als Komponist wirklich überschätzt; seine Zeitgenossen zumindest haben von seinen Kompositionen, obwohl sie schon damals größtenteils gedruckt vorlagen, kaum Notiz genommen. Es bleibt abzuwarten, ob dem Komponisten Halm nachträglich eine ähnliche Anerkennung zuteil wird, wie sie der Theoretiker Halm erfahren hat.