Werk

Titel: Robert Kahn

Autor: Altmann, Wilhelm

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1910

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_009_04_36|LOG_0075

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

ROBERT KAHN

von Wilhelm Altmann-Berlin

LINDLOFF

Wie oft schon hat man versucht, sich über die von den klassischen Meistern geschaffenen Formen hinwegzusetzen, und ist dabei kläglich gescheitert; wie oft schon sind diese Formen verspottet und totgesagt worden, und doch büßen sie dank ihrer Mannigfaltigkeit und ihrer wundervollen Dehnbarkeit auch heute noch nichts von ihrer Lebensfähigkeit ein, wenn man sie nur geschickt zu gebrauchen und dem Zeitgeschmack anzupassen versteht. In dieser Kunst ist Robert Kahn sicherlich ein Meister. Man tut ihm bitter unrecht, wenn man in ihm nur einen strengkonservativen Musiker sieht; er ist nichts weniger als einseitig und auf eine bestimmte Richtung eingeschworen. Wenn ihm auch Brahms weit mehr ans Herz gewachsen ist als z. B. der „Salome"- und „Elektra"-Komponist, so nimmt er doch an der modernen musikalischen Produktion, soweit sie nicht geradezu revolutionär ist, lebhaftes Interesse; insbesondere verfolgt er das Schaffen von Max Schillings und Max Reger mit gespannter Aufmerksamkeit. Er verschließt sich in seinem vornehmen Eklektizismus nur allem Unschönen: edle Melodik in gewählter Fassung ist das Ziel, dem er unentwegt, und zwar mit entschiedenem Erfolge, nachstrebt. Vor Jahren habe ich ihn wohl bisweilen ungerecht und falsch beurteilt, besonders wenn ich seiner Melodiebildung Weichlichkeit vorwarf und ihn mehr oder minder für einen Mendelssohn redivivus hielt. Wohl ist er seinem ganzen Fühlen und Denken nach mit diesem Tondichter verwandt, aber er ist doch noch mehr von Robert Schumann beeinflußt und vor allem zu sehr von der Brahmsschen Herbheit infiziert, um schlankweg im Fahrwasser Mendelssohns zu segeln. Den Romantikern möchte ich ihn freilich doch noch zuzählen, aber immer nur mit dem Zusatz, daß er sich als modernen Menschen fühlt und in seiner Tonsprache inhaltlich und formell an die Zeitgenossen sich wendet. Düstere, weltfremde und verschwommene Gedanken liegen ihm fern; wenn auch Leidenschaft und trotzige Energie nicht fehlen, so herrschen doch meist heiterer Sonnenglanz, Frohsinn, Anmut und Lieblichkeit in seinen Kompositionen, die offenbar ein Abglanz seines durchaus vom Glück begünstigten Lebens sind.

Von äußeren Sorgen ist Robert Kahn jedenfalls bisher verschont geblieben. Er ist als Sproß einer angesehenen und wohlhabenden Kaufmannsfamilie in Mannheim am 21. Juli 1865 geboren worden. Seine außerordentliche musikalische Begabung, die sich bei ihm schon sehr früh zeigte, fand im Elternhause sorgfältigste Pflege; hier setzte man auch seinem Wunsche, sich ganz der Musik zu widmen, keinerlei Widerstand entgegen. Im Klavierspiel unterrichtete ihn längere Zeit Ernst Frank, ein Freund von Brahms, der Vollender von Hermann Goetz's „Francesca von Rimini" und Komponist der Oper „Hero und Leander", ein hervorragender Künstler, der später leider in geistige Umnachtung verfiel. An seine Stelle trat nach seinem Weggang von Mannheim dann noch für kürzere Zeit Emil Paur. Für den schon früh einsetzenden theoretischen Unterricht gewannen die Eltern Vincenz Lachner, der allwöchentlich einmal aus Karlsruhe herüberkam. Ihm verdankt Robert Kahn seinen hochentwickelten Formensinn, vor allem den logischen, klaren und übersichtlichen Aufbau seiner Sätze, seine besonders in den Durchführungsteilen wahrnehmbare große Kunst der Themenverarbeitung. Auch durch seine rein menschlichen Vorzüge übte der heute schon allzusehr der Vergessenheit anheimgefallene Komponist der „Variationen über die C-dur Tonleiter" auf seinen Schüler einen großen und bleibenden Einfluß aus. An dem reichen musikalischen Leben seiner Vaterstadt nahm dieser vielen Anteil; auch trat er in Beziehungen zu Jean Becker, dem Begründer des berühmten Florentiner Quartetts, und zu dessen reichbegabten Kindern.

Trotz der andauernden und ausgiebigen Beschäftigung mit der Musik hatte Robert Kahn seine Gymnasialstudien keineswegs vernachlässigt. Nach einjährigem Besuch der Prima verließ er aber seine Vaterstadt, um seine musikalischen Studien an der Berliner Hochschule für Musik zum Abschluß zu bringen. Hier traf er es insofern sehr ungünstig, als Friedrich Kiel, der ausgezeichnete Lehrer für Komposition, dessen ungemein wertvollen Werke leider noch immer viel zu wenig Beachtung finden, schon recht leidend war und überdies an seinen Arbeiten selten etwas auszusetzen fand. Doch war der mehr als zweijährige Berliner Aufenthalt sonst von großem Nutzen für Kahn. Vor allem trat er in Beziehungen zu Joseph Joachim; an dessen Vortrag der klassischen Werke bildete er seinen eigenen Vortrag; erst von da ab gewann er jene geistige Vertiefung und Innerlichkeit, die sein auch in technischer Hinsicht vollendetes Klavierspiel in so hohem und allgemein anerkanntem Maße auszeichnet.

Die Persönlichkeit Hermann Levis zog ihn aber 1885 nach München. Hier fesselte ihn Joseph Rheinberger bald in so hohem Grade, daß er sich entschloß, noch ein Jahr dessen Schüler in der Königlichen Musikschule zu werden. Unter den Augen dieses vortrefflichen Lehrers entstand

seine erste Sonate für Klavier und Violine, auf deren Bedeutung ich noch später zu sprechen komme. Von München wandte sich Kahn im Winter 1887 nach Wien, um in Brahms' Nähe zu kommen; diesen hatte er gelegentlich der ersten Aufführung seiner Vierten Symphonie in Mannheim persönlich kennen gelernt und für sich so sehr gewonnen, daß er ihm sogar — eine seltene, große Auszeichnung — Unterricht geben und ihn als Reisebegleiter mit nach Italien nehmen wollte. In übergroßer Bescheidenheit schlug Robert Kahn beides aus, was er natürlich später sehr bereut hat.

Um sein Militärjahr abzudienen, ging er dann nach seiner Vaterstadt, vertauschte diese aber dann wieder mit Berlin, wo er frei und ungehindert sich nur seinem eigenen Schaffen hingab; er hatte bald die Freude, daß Joachim mit seinen Quartettgenossen sein erstes und bisher einzig gedrucktes Streichquartett öffentlich aufführte, und daß sogar Hans von Bülow seine bisher unveröffentlicht gebliebene Orchesterserenade der Ehre wert hielt, das Programm eines Philharmonischen Konzerts zu zieren.

Um auch einmal Fühlung mit der Oper zu bekommen, wandte sich Kahn nach Leipzig, wo sein früherer Lehrer Emil Paur als erster Kapellmeister am Stadttheater wirkte; hier tat er eine Zeitlang Dienste als Korrepetitor, doch seiner vornehmen und feinfühligen Natur wurden die Theaterverhältnisse bald ein Greuel, sodaß er den Plan, Theaterkapellmeister zu werden, bald fallen ließ. Sicherlich hängt es mit seiner Abneigung gegen die Bühne, die für ihn gar keinen Reiz hat, zusammen, daß er sich gar keine Begabung für dramatische Musik zutraut. Auch ist er zu sehr von der Größe Wagners, dessen Prinzipien er als richtig anerkennt, durchdrungen, um in dessen Stil eine Oper zu komponieren. Doch wer weiß, ob wir nicht doch noch einmal von ihm ein feines musikalisches Lustspiel erhalten? Freilich müßte ihn dazu erst ein wirkliches Kunstwerk von Dichtung begeistern.

Um sich in Leipzig praktisch als Dirigent zu betätigen, gründete er dort einen Frauenchor, der sich in der Hauptsache aus Schülerinnen von Thekla Friedländer zusammensetzte und wiederholt erfolgreich an die Öffentlichkeit trat. Auf Betreiben Philipp Spittas folgte er aber 1894 einem Ruf an die Hochschule für Musik in Berlin, zunächst freilich nur als stellvertretender Lehrer für Klavierspiel; später übernahm er dann Ensemble- und Theorie-Unterricht mit so großem Erfolge, daß er 1903 den Professortitel erhielt.

Eine volle Lehrerstelle bekleidet er aber auch heute nicht, um in seinem eigenen Schaffen nicht zu sehr gehemmt zu sein. Dieses füllt sein Leben, dem ein Herzens-Ehebündnis mit einer Enkelin des Komponisten Peter Hertel noch seine besondere Weihe gegeben hat, in der Hauptsache aus. Doch ist er jedem zu raschen Publizieren abhold und läßt

lieber manches Werk ungedruckt, wenn es nicht vor seiner strengen Selbstkritik standhält. Auch als Klavierspieler entfaltet er eine ziemlich rege Tätigkeit, insbesondere liebt er es, ausgezeichnete Gesangskünstler, wie z. B. Messchaert, zu begleiten und bei der Ausführung von Kammermusikwerken mit tätig zu sein; seit zwei Jahren hat er den Klavierpart der von Adalbert Gülzow begründeten, in hohem Ansehen stehenden „Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle" übernommen, neuerdings auch einen aus nur vorzüglichen Kräften bestehenden kleinen gemischten Chor gegründet, der aber nicht in die Öffentlichkeit treten soll und vornehmlich sich mit dem Studium der Bachschen Kantaten beschäftigt. Für das Musikleben der Reichshauptstadt ist Robert Kahn schon seit mindestens zwölf Jahren jedenfalls ein Mann von Bedeutung, den man ungern missen würde, zumal er auch als Mensch sich allgemeinster Sympathieen erfreut. —

Wenn wir überblicken, was er bisher geschaffen[1]) und veröffentlicht hat, so fällt uns auf, daß darunter keine Symphonie sich befindet; er hat vor dieser Tongattung, die große Formen und vor allem großen geistigen Inhalt verlangt, eine heilige Scheu. Sie lockt ihn auch vorläufig nicht; für das Größte, was er bisher sagen zu können glaubte, hat ihm bisher die Kammermusik genügt. Diese hat er in erster Linie gepflegt, wenngleich er sich auch in kleineren Orchesterstücken, Ouvertüren und der schon erwähnten Serenade versucht hat, ohne sich freilich entschließen zu können, diese Orchesterwerke durch den Druck in weitere Kreise zu bringen.

Gehen wir nunmehr seine Kammermusikwerke durch, so fällt unser Blick zunächst auf die schon kurz erwähnte (erste) Sonate für Violine und Klavier, op. 5, in g-moll, die Joseph Joachim gewidmet ist (1886). Man kann gar nicht glauben, daß dieses Werk noch in einer Zeit entstanden ist, in der der Komponist noch die Münchener Musikschule besuchte, einen so reifen, fast meisterhaften Eindruck hinterläßt es. Der erste, groß angelegte Satz (Allegro moderato e energico, $^4/_4$), insbesondere das energisch-kraftvolle, etwas herbe Hauptthema, könnte wohl selbst in einer Symphonie mit Ehren bestehen; auch das warm empfundene Gesangsthema ist großzügig. Der breite Gesang des Adagio ($^4/_4$, D-dur) klingt wie ein inniges Gebet, während der eingestreute Zwischensatz durch seine Leidenschaftlichkeit fesselt. Die kunstvolle Verarbeitung des Hauptthemas darf als besonders gelungen bezeichnet werden. Ein Scherzo fehlt. Das rondoartige Finale (Allegro vivace, $^2/_4$) ist durch rhythmische Belebtheit ausgezeichnet. Gegenüber den beiden energischen ersten Themen wirkt die weiche Gesangsmelodie der Geige, die das dritte Thema bildet, ganz besonders ein-

[1]) Kahns erste zwanzig Werke behandelt Ernst Radecke in seinem Schriftchen „Robert Kahn", Leipzig (bei Leuckart) 1894.

schmeichelnd. Für die Verbreitung dieser höchst empfehlenswerten Sonate in Dilettantenkreisen ist leider der Umstand hinderlich, daß der Klavierpart, so interessant er an sich auch ist, doch zu schwierig gehalten ist.

Auch die zweite Sonate für Klavier und Violine, op. 26, in a-moll (1897), die dem nun auch schon dahingerafften vortrefflichen Geiger Karl Halir gewidmet ist, verlangt einen tüchtigen Klavierspieler, lohnt aber gleichfalls näherer Beschäftigung. Sie besteht aus drei sich unmittelbar aneinander schließenden Sätzen. Das leidenschaftliche und energische Hauptthema setzt gleich zu Beginn des Allegro ein; sehr hübsch macht sich das von Arpeggien des Klaviers umspielte Gesangsthema in der Geige. Nach einer längeren Durchführung schließt sich an den Wiederholungsteil eine machtvolle Coda (Allegro con fuoco) an, die aus dem Hauptthema gebildet ist; ein kurzes Rezitativ der Violine (Moderato, $^3/_4$) leitet zu dem einfach-innigen Adagio ma non troppo über, dessen Zwischensatz an die Energie des ersten Allegro erinnert. Eine Art Bolero, der in Rondoform gehalten ist ($^3/_4$, Allegro non troppo, ma con fuoco e poco a capriccio), bildet einen wirkungsvollen Abschluß des Werks. Kurz vor dem Schluß wird das Hauptthema in etwas abgeänderter Form in einem kurzen Prestosatz ($^2/_4$) noch einmal in Erinnerung gebracht.

Für die wertvollste der nach Brahms komponierten Violinsonaten und für eines der besten Werke Robert Kahns halte ich seine dritte Sonate für Violine und Klavier, op. 50, in E-dur (1907). Sie enthält feine, intime, klangschöne und vornehme, vor allem aber auch durchaus gesunde Musik in geistvoller Verarbeitung; dazu ist der Klaviersatz geradezu wundervoll, die Violinstimme dankbar gehalten. Am bedeutendsten ist der kurze erste Satz, in dem ein Andante sostenuto ($^4/_4$, gelegentlich auch $^3/_4$) von einem Prestosatz ($^3/_4$) zweimal abgelöst wird und jenes Andante auch als Schluß Verwendung findet. Der zweite Satz (Allegro molto vivace, $^3/_4$) ist ein kraftstrotzendes, dabei auch von sonnigem Humor erfülltes, ziemlich ausgedehntes Scherzo. Der Schlußsatz geht nach einer langsamen, melodischen Einleitung (Adagio $^3/_4$) in ein durch die Energie des Hauptthemas fesselndes, rhythmisch belebtes Allegro energico ($^4/_4$) über und schließt sehr stimmungsvoll mit der Wiederaufnahme des Hauptgedankens des ersten Satzes.

Im Anschluß an diese drei Violinsonaten erwähne ich auch zwei Werke Robert Kahns für Violine und Klavier, die freilich, streng genommen, nicht als Kammermusik betrachtet werden können, nämlich die „Zwei Violinstücke“ op. 4 mit Klavierbegleitung und die „Tonbilder“ für Violine und Klavier op. 36 (1902). Von den beiden Stücken op. 4 kann man nicht gerade sagen, daß sie eine wesentliche Bereicherung der Literatur bilden; das erste (Allegretto) ist nicht ohne klanglichen Reiz, das zweite (Adagio mesto) wäre ohne den unruhigen und auch etwas gesuchten

Zwischensatz wirkungsvoller. Auch die „Tonbilder“ (Nr. 1. Kanzone, 2. Romanze, 3. Intermezzo, 4. Elegie, 5. Capriccio) gehören zu den schwächeren Erzeugnissen der Kahnschen Muse, sie zeigen zu wenig Eigenart; immerhin können die beiden letzten Nummern für den Vortrag empfohlen werden.

Ansprechend und dankbar sind auch die „Drei Stücke“ für Violoncello und Pianoforte (Romanze, Serenata, Capriccio), op. 25 (1897), die der verstorbene Violoncellist Robert Hausmann gern zu spielen pflegte. Weit wertvoller ist die Sonate für Violoncello und Klavier, op. 37 (1903), in der das Streichinstrument sehr geschickt, hauptsächlich zur Führung der Melodie, benutzt wird und nur selten Passagen zugeteilt erhalten hat, so daß es sich gut neben dem — übrigens auch gar nicht überladenen Klavier — behaupten kann. Diese Sonate, die flüssig geschrieben ist, besteht nur aus drei Sätzen; während der mittlere (Andante sostenuto $^3/_4$, d-moll) in süßer Melodik beinahe schwelgt und auch als dankbares Einzelstück brauchbar ist, zeichnen sich die beiden Ecksätze (Allegro energico, $^4/_4$ und Allegro risoluto, $^2/_4$) durch jugendfrische Kraft und Lebendigkeit aus. Sicherlich gehört diese Sonate, an deren Schluß das Hauptthema des ersten Satzes noch einmal aufgenommen wird, zu den erfreulichsten Erscheinungen der Literatur, zumal sie auch von besseren Dilettanten zu bewältigen ist.

Auch vier Klaviertrios verdanken wir Kahn, die alle beachtenswert sind. Am meisten Anklang dürfte von ihnen das fast durchweg poetische, in süßen Wohllaut getauchte erste, op. 19 in E-dur (1893), finden, trotzdem oder vielleicht weil es in Mendelssohnschem Geiste gehalten ist. Es zeugt ganz besonders davon, wie sehr bei seiner Konzeption sein Autor sich noch zur Romantik bekannte. Insbesondere gilt dies von dem ersten Satz (Allegro, $^9/_8$), der gleich mit dem Hauptthema einsetzt. Dieses ist eine sehr glücklich erfundene Melodie, wie sie schöner und schwungvoller nicht leicht gedacht werden kann. Leider steht das zweite Thema nicht im scharfen Gegensatz dazu, da es auch zu gesangreich-melodisch ist. Der Durchführungsteil dieses Satzes ist übrigens reichlich kompliziert. Das Andante (As-dur, $^2/_4$) ist ein duftiges, zartes Albumblatt, das auch als Liebeszwiegesang aufgefaßt werden kann; freilich gilt dies nicht von dem nichts weniger als einfachen Mittelsatz (poco più animato), der sogar Kampf atmet. Das Finale deckt sich durchaus mit der Bezeichnung Allegro con fuoco ($^4/_4$); es interessiert durch seine Rhythmik, ist kraftvoll und feurig und weist viel Schwung auf; eine Episode (Allegro moderato), die kurz vor der Coda steht, ist in melodischer Hinsicht besonders schön geraten. Zum Vortrag in Konzerten dürfte sich dieses Trio, dessen Klavierpart hohe Anforderungen stellt, besonders eignen.

Das zweite Klaviertrio, op. 33 in Es-dur (1900), wird sehr glücklich

eröffnet durch ein Allegro ($^3/_4$), dessen ungemein frisches, gleich ins Ohr fallendes Hauptthema durch einen zarten, fein empfundenen Gesang abgelöst wird; eine charakteristische Triolenbewegung ist längere Zeit sehr hübsch zur Begleitung verwendet. Der zweite Satz (Andante sostenuto, $^4/_4$, c-moll), der auch durch seine Rhythmik interessiert, wirkt ergreifend; er ist eine Art Trauermarsch mit einem versöhnenden, lieblich-melodischen Zwischenteil. Das in Rondoform gehaltene Finale (Allegretto vivace, $^9/_8$, Coda: Vivace, $^6/_8$) ist nicht gerade inhaltsreich, da es in der Hauptsache nur ein flottes Spiel mit Tönen zeigt, das an einem vorüberrauscht, ohne tiefere Saiten zu berühren.

Das dritte Klaviertrio, op. 35 in c-moll (1902), darf als Muster einer knappen, gedrängten Form angesehen werden. Der erste Satz besteht aus einer feierlich-elegischen Einleitung (Moderato, $^6/_8$) und einem Allegro energico, $^4/_4$ mit einem, durch scharfen Rhythmus ausgezeichneten Hauptgedanken und einem aus der Einleitung abgeleiteten Gesangsthema. Der zweite Satz ist als ein ziemlich ausgedehntes Scherzo (Allegro moderato $^3/_4$, f-moll) anzusehen, das gespensterhaft dahinhuscht und geistreiche Gedanken enthält; es bildet eine Art Seitenstück zu dem entsprechenden Satze in Beethovens Es-dur Trio op. 70 No. 2. Um so gewaltiger braust das an Steigerungen reiche, auch durch seine Rhythmik interessante Finale dahin, das außer einer längeren melodisch fesselnden Einleitung (Andante sostenuto, C-dur) ein Allegro appassionato in c-moll ($^6/_4$) aufweist.

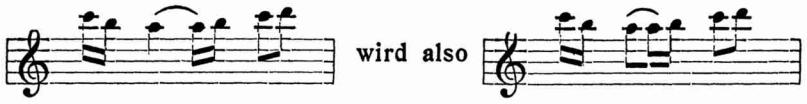
Während die bisher besprochenen drei Trios die übliche Besetzung Klavier, Violine und Violoncello haben, hat Kahn in seinem vierten Trio, op. 45 in g-moll (1906), an Stelle der Violine eine Klarinette genommen, die aber auch durch eine Violine ersetzt werden kann, eine Besetzungsart, die schon Beethoven in seinem Trio op. 11 angewandt hat. Die äußere Veranlassung dafür gab die Gründung des sogenannten Meininger Trios, das durch den Tod des ausgezeichneten Klarinettisten Mühlfeld leider sehr bald aufgelöst wurde. Der erste Satz dieses Trios (Allegro, $^4/_4$) ist ganz offenbar von dem entsprechenden des erwähnten Beethovenschen Werkes beeinflußt; er kann als Muster eines durchsichtigen, klar aufgebauten Sonatensatzes gelten, wenngleich er inhaltlich nicht gerade bedeutend ist. Lieblichkeit und Anmut ist dem ersten Thema nachzurühmen, während das zweite kraftvolle Männlichkeit verrät. Ein reizendes Intermezzo, das immer gefallen wird, ist der zweite Satz, Allegretto quasi Andantino, $^3/_4$; es ist eine fein hingeworfene anmutige Spielerei bis auf den auch als Coda dienenden Zwischensatz in Moll, der ernstere Töne anschlägt und auch großzügiger gehalten ist. Im Finale (Presto, $^3/_4$) wendet der Tonsetzer wieder die Rondoform an, für die er offenbar eine gewisse Vorliebe hat, und die er in diesem Falle, wie übrigens meist auch sonst,

äußerst geschickt ausnutzt. In bezug auf Erfindung ist er in diesem Schlußsatz nicht gerade gut aufgelegt gewesen, insbesondere leidet das erste Thema an Kurzatmigkeit. Ungemein zu loben ist die geschickte und klangschöne Verwendung der Instrumente; überhaupt spielt sich dieses Trio sehr gut.

Weit bedeutendere und großzügigere Gedanken als in den Klaviertrios hat Robert Kahn in seinen drei Quartetten für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncello niedergelegt. Von dem ersten, op. 14 in e-moll (1891), in dem das Kolorit weit dunkler als sonst in Kahnschen Werken ist, sagt Ernst Radecke: „Hier herrscht eine bewunderungswürdige Geschlossenheit der Form, eine Einheitlichkeit der Stimmung, daß man das Gefühl hat, kein Takt könne und dürfe anders sein.“ Nicht ganz leicht teilt sich der Inhalt dieses Werkes dem Zuhörer mit, da die Themen wenigstens der beiden Ecksätze (Allegro ma non troppo, $^4/_4$ und Allegro molto, $^3/_4$) nicht unmittelbar ins Ohr fallen; auch sind die sogenannten Gesangsthemen dieser beiden Sätze gar zu wenig ausgesponnen, so daß sie zu leicht vorüberhuschen. Zu der leidenschaftlichen Unruhe, die in diesen beiden Sätzen herrscht und am unmittelbarsten in dem sehr flotten Finale zum Ausdruck kommt, kontrastiert ganz ausgezeichnet der ruhige Gesang des Andante (As-dur, $^3/_8$), das zwar zur Weichlichkeit neigt, aber im entscheidenden Moment doch davon abgeht. Wer sich näher mit diesem Werk beschäftigt, wird der thematischen Arbeit und der Stimmführung in vollstem Maße Anerkennung zollen, auch die Steigerung im Ausdruck bewundern.

Mir persönlich sagt das zweite Klavierquartett, op. 30 in a-moll (1899), weit mehr zu; ich bin sogar geneigt, es für Kahns bestes Werk zu halten, weil die Erfindung von einer ungemein natürlichen Frische und Lebendigkeit ist, weil jede melodische Phrase fesselt und der reiche Gedankeninhalt geradezu vollendet verarbeitet ist, und zwar stets in einer Weise, daß man nie den Eindruck hat, als wäre diese feine Technik nur zum Prunken da. Wer Kahn wirklich kennen lernen will, der soll zu diesem Klavierquartett greifen, das sich auch frei von jeder Sentimentalität hält. Der erste Satz, der gleich mit dem prächtigen, sofort ins Ohr fallenden Hauptthema einsetzt, trägt die Bezeichnung Allegro energico ($^4/_4$) mit Recht; sehr beachtenswert ist die fein gearbeitete Coda, in der das zweite Thema zuerst fugiert erscheint. In dem zweiten Satz ist das Larghetto (D-dur, $^3/_8$), dessen Hauptmelodie zunächst von den Streichinstrumenten allein vorgetragen wird, sehr geschickt mit einem Scherzo ($^6/_{16}$) verbunden; dieses erscheint zweimal, während das Larghetto im ganzen dreimal ertönt. Der dritte Satz (A-dur, Allegretto grazioso, $^2/_4$) ist in der Hauptsache ein duftiges Intermezzo mit einem energisch-kräftigen zweiten Thema. Famos ist das Finale, Vivace ma non troppo, a-moll, $^6/_8$; besonders wirkt es durch seine frische Rhythmik; das Gesangsthema ist zudem sehr einschmeichelnd.

Das Hauptthema erscheint später durch Wegfall des dritten Achtels im Fünfachteltakt:



In einer prächtigen Coda ($^2/_4$) findet das Werk seinen Abschluß.

Sehr viele Vorzüge weist auch das dritte Klavierquartett, c-moll op. 41 (1904), auf. Besonders imponiert der groß angelegte erste Satz (Allegro molto moderato, $^4/_4$), dessen Inhalt sicherlich auch für einen Symphoniesatz ausgereicht hätte. Dem ungemein wuchtigen Hauptthema ist ein mild versöhnender Gesang entgegengestellt. Auch in rhythmischer Hinsicht ist dieser Satz nicht alltäglich. Der zweite Satz, der ohne den Zusatz Scherzo nur Vivace con brio ($^6/_8$, Es-dur) überschrieben ist, läßt in seinem Hauptteil das Bild einer fröhlichen Jagd aufkommen, während der etwas ungarisch angehauchte Mittelsatz ($^2/_4$, G-dur) auf Tanzfreuden schließen läßt. Feierliche Abgeklärtheit herrscht in dem Andante sostenuto (c-moll, $^3/_4$), das einen wunderbar lieblichen Zwischensatz (G-dur) aufweist und gleich in das Finale (Allegro molto, $^2/_4$) überleitet. Dieses ist ungemein flott und im Tanzstil gehalten; besonders das zweite Thema ist reizend, ein drittes ($^6/_8$, a-moll) fällt durch seine Rhythmik auf. Während der erste Satz dieses Quartetts durch seine Breite in dem architektonischen Bau charakterisiert ist, zeichnen sich die anderen Sätze durch Knappheit aus; kein Takt erscheint darin zuviel; jeder hat seine Bedeutung.

Veranlaßt durch seine Zugehörigkeit zu der aus Bläsern und Streichern bestehenden Kammermusik-Vereinigung der Königlichen Kapelle, hat Kahn im Jahre 1909 ein Quintett für Klavier, Violine, Klarinette, Horn und Violoncell geschrieben, über das ich mich gelegentlich seiner Aufführung aus dem Manuskript folgendermaßen geäußert habe: „Auch dieses neue Werk zeigt wieder das warme und vornehme Empfinden, das den Kompositionen Kahns von jeher nachzurühmen gewesen ist; dazu kommen noch die großen formalen Vorzüge. Die Freude an seinem technischen Können scheint aber diesmal Kahn verleitet zu haben, den Durchführungsteil des ersten, sonst vortrefflich aufgebauten und besonders fein konzipierten Satzes zu sehr auszuspinnen und zu kompliziert zu gestalten. Die Hauptsache aber bleibt doch, daß er uns in jedem Satz wirklich etwas zu sagen weiß; in dieser Hinsicht ist das Finale wohl etwas weniger gut fortgekommen als die beiden ersten Sätze. Die sehr naheliegende Befürchtung, daß die eine Violine sich nicht völlig gegen die Klarinette und das Horn behaupten würde, war teilweise durchaus gerechtfertigt, merkwürdigerweise wurde aber im Adagio die sogar mit einem Dämpfer versehene Geige fast gar nicht unterdrückt.“ Für die beabsichtigte Drucklegung, bei der auch als Ersatz

für die Bläserstimmen eine zweite Violin- und Bratschenstimme geboten werden sollen, hat Kahn neuerdings noch ein Scherzo hinzugefügt, das sicherlich in den Rahmen des Gesamtwerkes gut passen wird.

Endlich ist noch eines Kammermusikwerkes Kahns zu gedenken, seines im Druck (1890) als op. 8 erschienenen Streichquartetts in A-dur, dem ein zweites zwar schon gefolgt, aber der Veröffentlichung vom Komponisten nicht gewürdigt worden ist. Dieses dem ehemaligen Joachim-Quartett gewidmete Werk, das für das Zusammenspiel nicht leicht ist, gediegenen und ernsten Spielern aber warm empfohlen werden kann, ist in allen seinen Sätzen durch ein einheitliches Band, ein durchgehendes Thema, eng zusammengehalten. Im ersten Satz (Allegro vivace, $^3/_4$) sind die Themen sehr glücklich, und zwar in scharfem Kontrast gewählt. Das kraftvolle, feurig-brillante Hauptthema wirkt gleich sehr bestechend; in dem Durchführungsteil läßt aber der Komponist gar zu lange seine kontrapunktische Fertigkeit sich breitmachen; bei aller Bewunderung seiner Polyphonie vermißt man doch Abgeklärtheit und Durchsichtigkeit. Um so mehr Freude hat man an dem tiefinnerlichen und auch nicht durch allerlei technische Kunststücke beschwerten Adagio molto espressivo (Fis-dur, $^4/_4$), das zweimal von einem scherzoartigen, sonnigen Frohsinn atmenden Allegretto ($^9/_8$) unterbrochen wird. Manches Eigenartige auch in formaler Hinsicht enthält das Finale. Eröffnet wird es durch ein flottes, rhythmisch belebtes Presto ($^2/_4$, a-moll), das im weiteren Verlauf ein melodisch sehr ansprechendes Gesangsthema (A-dur) bringt und nach einer kurzen Reminiszenz an die Coda des ersten Satzes und das Hauptthema des Adagio in ein gemütliches, an Schubert erinnerndes Allegro moderato ($^4/_4$) übergeht, das in verschiedenen Veränderungen vorgeführt wird. Eine breite Gesangsmelodie, deren Zeitmaß sich allmählich steigert, führt dann zu einer Veränderung der ersten Melodie dieses Allegro moderato in ein Allegro molto; durch ein beruhigendes Andantino wird dann der Satz zum Abschluß gebracht.

Kurz sei auch der wenigen Werke gedacht, die Kahn für Klavier (zwei- und vierhändig) geschrieben hat. Sein erstes, als solches aber nicht bezeichnetes Werk sind Variationen für Klavier, die noch aus seiner Kinderzeit stammen. Aus den „Sechs Klavierstücken“ op. 11 (1891) seien die „Elegie“, die „Idylle“ und das „Capriccio“ hervorgehoben. Noch reifer und durch besonders schönen, brillant klingenden Satz ausgezeichnet sind die „Sieben Klavierstücke“ op. 18 (1893), recht gelungen die „Sieben Klavierstücke“ op. 29 (1898). Kahns einziges für Klavier zu vier Händen veröffentlichtes Werk sind die unter dem Titel „Am See“ op. 13 zusammengefaßten sechs kleinen stimmungsvollen, sich der Programmusik nähernden Stücke, die einem Aufenthalte am Lago maggiore ihre Entstehung verdanken.

Beim großen Publikum ist Kahn aber weniger durch seine Instrumental-

werke als durch seine Vokalkompositionen bekannt; insbesondere sind zahlreiche seiner Lieder, deren Klavierbegleitung fast immer sehr reizvoll gehalten ist, schon vor Jahren sehr beliebt geworden, wie z. B. „Ein Obdach gegen Sturm", op. 6 No. 5, „Jägerlied", op. 12 No. 1, „Ständchen", op. 12 No. 2, „Der Gärtner", op. 16 No. 1, „Der träumende See", op. 20. In allen seinen Liedern legt Kahn, wenngleich er die in den Texten niedergelegten Empfindungen und Stimmungen durch die Klavierbegleitung möglichst zu ergänzen sucht, das Hauptgewicht auf die Singstimme, die stets sangbar gehalten ist, und auf richtige Deklamation. Teils sind seine Lieder durchkomponiert, teils strophisch. Sehr viele unter ihnen muten wie Volkslieder an; wie in diesen, so ist auch in Kahns Liedern fast jede natürliche Stimmung vertreten; am besten liegen ihm anmutiger Frohsinn und zarte Empfindung, am wenigsten wohl Pathos. Ein Eingehen auf einzelne Lieder verbietet sich wegen ihrer großen Zahl, doch möchte ich noch auf folgende besonders aufmerksam machen: op. 39 No. 1 „Im Frühling" („Eia popeia, das ist ein altes Lied") und No. 3 „Im Herbst" („Sonne hat sich müd gelaufen"), zwei reizende Wiegenlieder; ferner auf op. 40 No. 2 „Glimmerfunken im Aschenrauch", in dem das Geheimnisvolle sehr gut getroffen ist, No. 3 „Sidselills Lied", eine Art Träumerei oder freie Improvisation, wobei die Klavierbegleitung sehr gut die Harfe nachahmt, und No. 5 „Der Aufgang", ein gesund-kräftiges, volkstümliches Lied; auf op. 42 No. 1 „Morgenfrühe", No. 4 „Sehnsucht", No. 7 „Nocturno", No. 10 „Liebestrost"; endlich auf op. 47 No. 8 „Wie trag' ich doch im Sinne" und No. 9 „Gebet".[1])

Erwünscht dürfte folgende Zusammenstellung von Kahns Liedern für eine Singstimme mit Klavier sein:

op. 2: Neun Lieder.
op. 3: Vier Lieder.
op. 6: Sieben Lieder.
op. 9: Zwei Lieder.
op. 12: Fünf Gesänge.
op. 16: (Acht) Gesänge und Lieder (1892).
op. 20: (Sechs) Lieder und Gesänge (1894).
op. 22: Acht Lieder (1895).
op. 23: Fünf Gesänge (1896).
op. 27: Sieben Gesänge (1897).
op. 31: Neun Gesänge (1899).
op. 34: „Liebesfrühling" von Rückert.
op. 38: Fünf Gesänge.
op. 39: Vier Wiegenlieder (1903).
op. 40: Fünf Gedichte von Gerhart Hauptmann (1903).
op. 42: Zehn Lieder.
op. 44: Zwei Gedichte von Schiller.
op. 47: (Neun) Lieder im Volkston (1906).
op. 51: Drei Lieder aus Schillers „Wilhelm Tell".
op. 52: Sechs Lieder.

Dazu kommen noch op. 48: Drei Lieder für eine Singstimme mit Normalharmonium und op. 46: Sieben Lieder aus dem „Jungbrunnen" von Paul Heyse für eine Singstimme mit Begleitung von Klavier, Violine und Violoncell, für welche Besetzung Haydn und Beethoven bekanntlich eine große Anzahl englischer, wallisischer u. a. Volkslieder bearbeitet haben.

[1]) Ein ungedrucktes Lied enthalten die Musikbeilagen dieses Heftes. Red.

Duette für zwei Singstimmen mit Klavierbegleitung hat uns Kahn in seinem op. 21 („Lieder und Gesänge"; 1895) und op. 43 (Neun Gesänge für eine weibliche und männliche Singstimme; 1905) geschenkt. Aus letzterem, sowohl für die Hausmusik wie für den Konzertvortrag sehr empfehlenswerten Werke haben mir besonders das schwungvolle „Aus Erwin und Elmire" von Goethe (No. 3) und die No. 4 „Trost", No. 6 „Gelöbnis" und No. 7 „Bekenntnis" sehr gefallen.

Für drei Frauenstimmen mit Klavierbegleitung hat Kahn fünf Gesänge als op. 17 erscheinen lassen (1892), ein recht gelungenes Werk; für vierstimmigen Frauenchor ohne Begleitung „Sechs Gesänge" op. 15 (1892), von denen ich No. 2 „Trutzliedchen" und No. 3 „Er ist's" als besonders glückliche Vertonungen bezeichnen möchte. Nachdrücklicher Beachtung sind auch die „Zwei Gesänge" für Solostimmen, vierstimmigen Frauenchor und Orchester oder Pianoforte op. 10 wert. In dem ersten dieser Gesänge (Text: „Weihgeschenk" von Conrad Ferdinand Meyer) klagt eine Mädchenschar um eine verstorbene Gespielin, während in dem zweiten (Text: „Aus der Ferne wehet, liebe Morgenwinde" von Eduard Mörike) ein Liebesgespräch eines getrennten Paares (Sopran- und Tenorsolo) fingiert ist.

Für gemischten Chor ohne Begleitung sind die sehr gewandt und klangreich geschriebenen „Fünf Gedichte" op. 7, sowie die weit reiferen „Sieben Gesänge" op. 49. Große Schönheiten enthält op. 28: „Sommerabend", ein Liederkreis für gemischten Chor, Soli und Klavier (1897). Für vier gemischte Solostimmen mit Klavier sind die sehr dankbaren „Fünf Gesänge" op. 32 (1900).

Für gemischten Chor mit Orchester hat Kahn bisher nur „Mahomets Gesang" (von Goethe) op. 24 erscheinen lassen (1896), ein Werk, das Professor Siegfried Ochs für wert gehalten hat, in das Programm eines Konzerts des Berliner Philharmonischen Chors aufgenommen zu werden. Nach dem großen Erfolg, den Kahn vor einigen Monaten mit der Uraufführung von Anna Ritters „Sturmlied", das er für gemischten Chor, großes Orchester und Orgel vertont hat, in Köln erzielte, dürfte die Drucklegung dieses großzügigen und kernigen Chorwerks wohl nicht mehr lange auf sich warten lassen.[1])

Noch manche schöne Gabe, z. B. Stücke für Bratsche und Klavier, birgt das Schreibpult unseres Tonsetzers. Sicherlich werden wir von ihm, der jetzt in der vollsten Manneskraft steht, noch vieles und auch Großes erwarten dürfen, da er ein Rasten nicht kennt und sich auch nicht einseitig auf einen bestimmten Standpunkt festgelegt hat.

---

[1]) Das Faksimile einer Partiturseite dieses demnächst bei Bote & Bock erscheinenden Werkes befindet sich unter den Beilagen. Red.