

RUDOLF PEČMAN

**DIE MUSIK IN DER AUFFASSUNG
HEINRICH CHRISTOPH KOCHS**

(Ein Kapitel aus der Geschichte der Musiktheorie und -lexikographie.)

Heinrich Christoph Koch gehört zu den bemerkenswertesten Erscheinungen der deutschen Musiktheorie an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. Sein Wirken wurde bereits von mehreren Gesichtspunkten beleuchtet und die Fachleute sind darüber einig, daß Koch einer jener bedeutenden Musikschriftsteller der Vergangenheit war, die ihr Interesse der Kompositionstheorie zuwandten; man vergißt jedoch daran, daß Kochs berühmtes Musiklexikon aus dem Jahr 1802 nicht nur wegen seiner theoretischen Ansichten über die Komposition interessant ist — für die Kodifikationen der „klassischen“ Kompositionslehre sind übrigens Kochs Arbeiten *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Leipzig-Rudolstadt 1782—1793, 3 Teile), *Handbuch bey dem Studium der Harmonie* (Leipzig 1811) u. a. wichtiger — sondern daß dieses Lexikon auch einen abgeschlossenen und systematischen Blick auf die Musik als Kunst bietet. Es spiegelt die Ansichten der klassizistischen Epoche, wobei allerdings auch ältere, spätbarocke Anschauungen deutlich nachklingen. Bevor wir Kochs theoretische Welt betrachten, sollten wir ihn erst als Menschen kennenlernen, obwohl ein solches Streben wohl kaum mehr mit vollem Erfolg gekrönt sein wird, weil nur spärliche biographische Quellen zur Verfügung stehen. Übrigens sind auch die enzyklopädischen Stichwörter über Koch recht arm und überschreiten meist nicht den Rahmen einer flüchtigen Information.¹

Heinrich Christoph Koch kam am 10. Oktober 1749 in Rudolstadt zur Welt, wo er auch am 19. März 1816 gestorben ist. Er stammte aus einer Musikerfamilie. Schon sein Großvater stand 63 Jahre in den Diensten der Schwarzburg-Rudolstädter Fürstenfamilie, wahrscheinlich auch als Instrumentalist der fürstlichen Kapelle. Kochs Vater Johann Nicol war Lakai und später Kammerdiener des Fürsten J. Friedrich (1744—1767). Seinem Sohn Heinrich Christoph brachte er die Anfangsgründe der Musik bei. Doch war der junge Mann nicht ausschließlich musikalisch veranlagt. Bis zum Jahr 1763 besuchte er das Rudolstädter Gymnasium und vertiefte seine Bildung dann privat bei dem Magister Weismann. Das Studium der Sprachen und der Logik fesselte ihn, aber das Interesse für die Musik

¹ Eine Ausnahme ist das Stichwort Hans Heinrich Eggebrechts: *Koch, Heinrich Christoph*, in: MGG VII, Sp. 1296—1299, in dem die Bedeutung Kochs und seiner Musiktheorie eingehend gewürdigt wird.

gewann schließlich doch die Oberhand. Wahrscheinlich tritt er im Jahr 1764 als zweiter Violinist in fürstliche Dienste und beginnt sich bei dem Rudolstädter Kapellmeister Christian Gotthelf Scheinpflug (1722–1793) ernsthaft mit dem Studium der Komposition zu beschäftigen, obwohl dieses Studium wegen der geschwächten Gesundheit seines Lehrers nicht systematisch sein konnte. Koch erweitert seine Kenntnisse zielbewußt als Autodidakt und man konnte ihn oft im Studiensaal der fürstlichen Musikbibliothek finden, in die Partituren der großen Meister des Barocks vertieft. Trotzdem konzentrierte sich sein Interesse nicht ausschließlich auf die Komposition, wohl weil er nicht jenen echten Funken in sich fühlte, der die Imagination des schöpferischen Künstlers entzündet.

Koch schwankt zwischen der Kompositionslehre und der ausübenden Kunst eines Geigers. Ein halbes Jahr lang nimmt er praktischen Unterricht bei dem hervorragenden Konzertmeister Karl Gottlieb Göpfert (1733–1798) in Weimar. Studienreisen führten ihn nach Berlin, Dresden (1773) und Hamburg. Am 17. Juni 1772 wird Koch zum Hofmusikus ernannt, bald darauf an das erste Violinpult versetzt und schließlich — am 1. Juli 1778 — zum Kammermusikus befördert. Nach dem Ableben des Konzertmeisters J. August Bodimus, der nach Scheinpflugs Tod Vizekapellmeister war, wird Koch vorübergehend künstlerischer Leiter des Ensembles. Doch liegt ihm diese anspruchsvolle Tätigkeit wohl nicht ganz und er kehrt lieber als „1. Vorspieler auf der Violine“ in das Orchester zurück, um sich umso intensiver seinen musiktheoretischen Studien und Interessen widmen zu können.

Bald war er tief in die Welt der Musiktheorie eingedrungen und wurde so berühmt, daß er noch zwei Jahre nach seinem Ableben (gest. am 19. März 1816) zum Mitglied der Königlich schwedischen Musikakademie in memoriam ernannt wurde.

Kochs kompositorische Schulung führte ihn zweifellos vor musiktheoretische Fragen. In seinem *Versuch einer Anleitung zur Composition* verbindet er verschiedene Blickpunkte des 18. Jahrhunderts, obwohl es sich um kein ausgesprochen systematisches Werk handelt. Diese Arbeit Kochs könnte man als Gegenstück zu Walthers *Praecepta der musicalischen Composition* ansehen.² Während jedoch Walther an die Theorie des 17. Jahrhunderts anknüpft und seine Kompositionslehre systematisch aufbaut, strebt Koch kein geschlossenes System an, sondern betont eher formal-tektonische Aspekte und wendet sich bezeichnenderweise von den üblichen terminologischen Gesichtspunkten ab. Das Neue von Kochs Lehrbuch darf man vor allem in der Tatsache sehen,³ daß es nicht einseitig eingestellt ist und es vermeidet, die Ausschließlichkeit bestimmter Anschauungen herauszustellen. Koch sieht, oder ahnt wenigstens, die innere Einheit der traditionellen Kompositionsfächer, er beleuchtet ihre einzelnen Seiten mehr oder weniger eingehend und prägt eine sozusagen ganzheitliche Anschauung: Kontrapunkt, „Satztechnik“, Lehre von den Akkorden und von der

² Johann Gottfried Walther: *Praecepta der musicalischen Composition* (1708), Erstaussgabe Peter Benary, Leipzig 1955.

³ Vergl. Peter Benary: *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1961, 140 f. (Reihe: Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 3, herausgegeben von Heinrich Bessler).

Harmonie stehen bei ihm auf derselben Ebene, ohne daß er die Unterordnung dieser Komponenten unter eine Art höheres einigendes Prinzip postuliert, wie dies noch im Barock der Fall war. Er ahnt den Geist der neuen Zeit und behandelt die einzelnen Zweige der Kompositionslehre und ihre gegenseitigen Beziehungen gleichwertig. Interessanterweise widmet Koch dem Generalbaß nicht mehr jene Aufmerksamkeit wie die älteren Lehrbücher: er beschreibt zwar die Grundprinzipien seiner Funktion und erklärt seine Abkürzungen, stellt ihn jedoch im Vergleich zu den übrigen Fächern der Kompositionslehre merklich in den Hintergrund. Unser Autor ist kein eingeschworener Verfechter einer alleinseeligmachenden Musiktheorie, denn er ist davon überzeugt, daß auch die beste theoretische Anleitung das Schöpferische nicht zu ersetzen vermag — jene *conditio sine qua non* des schaffenden Künstlers. Wir merken deutlich, wie in Koch das Bewußtsein der Einmaligkeit der schöpferischen Tat, also eigentlich bereits ein romantischer Zug, erwacht. Die Theorie vermag die Art der Komposition nicht eindeutig zu bestimmen, sondern bietet ihr bloß den Rahmen und die Anregung. Es ist deshalb überflüssig, theoretische Gesichtspunkte zur systematischen Einheit zu führen: der schaffende Geist zieht seine Schlüsse und formt das Theoretische zum eigenen Bild. Die Einzelfächer der Kompositionslehre sind nicht in sich selbst geschlossen, und wirken auch nicht an und für sich. Man hat sie im Gesamtkontext und in den Wechselbeziehungen zu sehen, als lebendige Komponenten des Gefildes der Musik. Für Koch ist also die Musik eher Kunst als Theorie, was später selbstverständlich klang, während die Musik zur Zeit des extremen Rationalismus im 18. Jahrhundert fast allzusehr den strengen Postulaten der Theorie unterworfen war. In Kochs Auffassung verliert diese Kunst das Odium eines bloßen vollendeten Handwerks. Das, was noch im 18. Jahrhundert symptomatisch war, erkennt unser Autor nicht mehr an. Die Musik ist für ihn keine bloße Fertigkeit, die man nach eingebürgerten Formeln und Vorschriften erlernen kann, sondern darüber hinaus etwas Höheres. Leer sind jene Fragen nach dem Primat der Melodie oder Harmonie im Gefüge des Satzes, die die alte Theorie beschäftigten. Der Skeptiker Koch erkennt weder der einen noch der anderen Komponente die Herrschaft zu, sondern hält sie für gleichwertige Grundlagen des Werkes. Die eigentliche Komposition ist das Ergebnis der psychologischen Tätigkeit. Deshalb interessiert ihn vor allem, wie die Komposition im Geiste des Schöpfers entsteht, wie er sie erfindet und erarbeitet. Dieser zum Psychologischen tendierende Standpunkt überschreitet bereits die Ansichten, die wir bei einem Sulzer, Batteux oder Ramler finden. Bei der Entstehung des musikalischen Werks unterscheidet Koch — allerdings noch im Sinne der alten *ars rhetorica* — die „Anlage“, die „Ausführung“ und die „Ausarbeitung“. Damit knüpft er eigentlich an Matthesons Begriffe „dispositio“, „elaboratio“ und „decoratio“ an; trotzdem steht ihm diese traditionelle Terminologie nicht im Wege, die Konzeption und Komposition des Werkes sehr modern aufzufassen: „*In der Anlage wird der Plan des Werks, mit den Haupttheilen desselben bestimmt, die Ausführung giebt jedem Haupttheil seine Gestalt, und die Ausarbeitung bearbeitet die kleinern Verbindungen, und füget die kleinsten Theile völlig, jeden in seinem rechten Verhältniß und bester Form zusammen.*“ (Versuch einer Anleitung zur Composition, II, S. 52 f.) Es ist

klar, daß er dabei auch die Kraft der Musik und ihre Fähigkeit im Auge hat, menschliche Leidenschaften in dynamischer Weise auszudrücken. Warum sollte er sonst an einer anderen Stelle (II, 81) von der „*Vollkommenheit des erfindenden Geistes des Tonsetzers in ihrem höchsten Grade*“ sprechen?

Einer der bemerkenswertesten, leider nicht zu Ende geführten Gedanken Kochs gilt dem Vergleich von Melodie und Harmonie. Hier blickt bereits das Streben nach einem vereinheitlichenden Standpunkt durch, wenn der Autor zwischen Melodie und Harmonie keinen so scharfen Trennstrich mehr zieht, wie dies einst die barocke Theorie tat. Die Melodik eines Tonstücks mag frei „*erfunden*“ sein, es wäre jedoch schlimm, wenn sie nicht zugleich – wenigstens latent, wie wir hinzufügen – auch harmonisch konzipiert wäre. Der Komponist muß über eine hinreichende Vorstellungskraft verfügen, die ihn jede Melodie in die harmonische Struktur des Werkes projizieren läßt. „*Die melodischen Theile eines Tonstückes können auf verschiedene Arten erfunden werden. Man kann sie erfinden, ohne dabei auf etwas anders, als bloß auf die melodische Folge Rücksicht zu nehmen. Man kann aber auch aus einer Folge verschiedener mit einander verbundener Accorde, und aus den Tönen, die sie enthalten, eine Melodie bilden. Oder man kann die Fertigkeit erlangt haben, die melodischen Theile so zu erfinden, daß man zugleich im Stande ist, auf die zur Begleitung nöthige Mannigfaltigkeit der Harmonie Absicht zu nehmen. Und diese erlangte Fertigkeit ist es, was ich das Vermögen nenne, die Melodie harmonisch zu denken.*“ (II, 76). Man sieht also, daß Koch in *theoria* einen Gedanken kodifiziert, der erst in der Romantik zur vollen Wirksamkeit gelangen sollte.

Schon aus diesen Ausführungen geht hervor, daß sich Kochs Auffassung der Musik von den traditionalistischen Ansichten der älteren Autoren musikalischer Traktate und Kompositionslehren des 17. und 18. Jahrhunderts wesentlich unterscheidet. Der Tonsetzer Koch durchdachte den musikalischen Schaffensprozeß und beeinflusste die Schlüsse des Theoretikers Koch. Ähnliche ungewöhnliche Ansichten dringen auch in Kochs Musiklexikon ein, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Frankfurt am Main unter dem zeitüblich langwierigen Titel *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyklopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumenten beschrieben, enthält, von Heinrich Christoph Koch, Fürstl. Schwarzburg-Rudolstädt. Kammer-Musikus*,⁴ erschienen ist. Dieses bedeutende enzyklopädische Werk, das bald weitere Auflagen erlebte und auch in verkürzter Ausgabe erschien,⁵ bringt einen für die damalige Zeit erstaunlich geschlossenen Blick auf die Musik und die Musiktheorie. Es geht um ein Sachwörterbuch mit zahlreichen Notenbeispielen und Aufrissen, das auch noch heute nicht nur als treues Bild der zeitgegebenen Anschauungen über die Musik an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts Aufmerksamkeit

⁴ Ich hatte eine ungeänderte Ausgabe aus dem Jahr 1817 zur Verfügung (aus den Sammlungen der Universitätsbibliothek in Brünn, Sign. Hud-4513).

⁵ *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*, Leipzig 1807,

verdient. Die Erkenntnisse, denen wir in Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition* begegnen, erscheinen in Stichwortform auch im Lexikon. Am durchdringendsten sind die Stichwörter über die Melodik. Koch, dessen Konzeption vor allem an Riepels Ansichten (1752) anknüpfte,⁶ arbeitete eine selbständige Lehre der Melodik im Tonsatz aus. Die Komposition hält Koch für eine Gegebenheit, die man in melodische, durch die „Interpunktion“, d. i. harmonisch und rhythmisch zu unterscheidende Abschnitte teilen kann. Der Theoretiker kann sie in „Absätze“ oder „Schlußsätze“ gliedern, wobei er „einfache“, „enge“, „erweiterte“ oder „zusammengeschobene“ Sätze unterscheidet. Alle diese Abschnitte der Komposition lassen sich nach „unvollständigen“ Teilen gliedern, deren geringste mögliche Einheit der Takt ist, den Koch als „Einschnitt“ bezeichnet. Selbständig existieren können mindestens zwei Takte, aber die „gewöhnlichsten, brauchbarsten, angenehmsten engen Sätze sind diejenigen, die in dem vierten Takte der einfachen Taktarten ihre Vollständigkeit erreichen“ (Anleitung II, 366). Es scheint, „als liege bei ungerader Taktzahl immer eine Wiederholung eines Taktes oder eine Ausdehnung zweyer Takttheile zu zwey vollen Takten, zum Grunde“ (Lex., 24). Die Periode baut sich meist auf Viertaktgebilde auf (ebendort, 30). Derartige und ähnliche Bestrebungen, in die grundlegende Struktur des melodischen Baus einzudringen, finden wir zum erstenmal bei Koch. Auch die unregelmäßige Periode wird theoretisch in Betracht gezogen. Begreiflicher Weise legt der Autor das Hauptgewicht auf die Tektonik der „klassischen“ Gebilde, die aus Zwei- oder Viertakten bestehen und eine symmetrische Taktordnung in die Satzteile bringen.

Seine theoretischen Ansichten verbindet Koch in der Regel mit ästhetischen Exkursen, die natürlich zeitgebunden sind. Begriffe wie „Kunstgefühl“, „Geschmack“, „Genie“ bringt der Autor mit seinen theoretischen Folgerungen in Einklang und bemüht sich – für seine Zeit höchst erfolgreich – eine möglichst geschlossene Kompositionslehre zu schaffen, ein Ziel, das auch das Streben nach terminologischer Genauigkeit und einer Art begrifflich logischem System involviert. Man kann wohl sagen, daß Kochs Musiklexikon in dieser Hinsicht weit über die ältere Arbeit Walthers aus dem Jahr 1732⁷ hinausging und diese auch in hohem Grad zu ersetzen vermochte. Vom Begrifflichen aus gesehen, gehört Kochs Musiklexikon zu den bemerkenswertesten Büchern seiner Zeit. Obwohl der Autor auch noch ältere Termini der Musikgrammatik, Rhetorik und Poetik verwendet, arbeitet er mit ihnen in spezifisch musikalischer Weise und leitet sie nicht mehr aus der Figurenlehre ab, die von der Vokalmusik ausgeht und sich ausschließlich auf die Textvorlage bezieht. Kochs Auffassung der Harmonie und Melodie ist vollends neu. Während er die Harmonie als „grammatisches“ Element der Tonsatzkunst auffaßt, hält er die Melodie für ihre „poetische“ Komponente. Die Melodie ist nach Koch „Tonrede“, die grammatisch oder interpunktierend aufgebaut ist. Wenn der Autor von der „Logik des Satzes“ spricht (Lex. 14 f.), nimmt er eigentlich bereits Hugo

⁶ Joseph Riepel. *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst (...)* *De rhythmo-poëia oder von der Tactordnung*, Augsburg 1752.

⁷ Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732.

Riemanns Auffassung vorweg. Interessanterweise hielt auch Riemann Koch für seinen Vorgänger.⁸

Wir könnten jedoch kaum zum Kern von Kochs Auffassung der Musik vordringen, wenn wir nicht beachteten, wie er diese Kunst von einem breiteren Standpunkt aus betrachtet. Unser Autor leitet nämlich seine Problematik nicht bloß aus den eng begrenzten Positionen eines theoretisierenden Komponisten ab, der seine Erfahrungen der antretenden Generation vermitteln will. Er stellt vielmehr seine Erwägungen auch als eigenartiger, zwar bis zu einem bestimmten Grade eklektischer Denker an und grenzt in dem zusammenfassenden Stichwort seines Lexikons („Musik“, Lex. 992–1012) die grundsätzliche Stellung der Musik im Rahmen der Wissenschaften ab, wobei er ihre verschiedenen theoretischen und praktischen Fächer charakterisiert. Um den Beitrag dieses Stichwortes zur Entwicklung der Musiktheorie voll zu erfassen, haben wir vorerst die geistige Atmosphäre zu beachten, aus der Kochs Ansichten gewachsen sind. Wie aus der Konzeption des Stichworts und den Literaturhinweisen hervorgeht, schwebte ihm als Vorbild besonders Johann Nikolaus Forkel (1749 bis 1818) vor, dessen Schrift *Allgemeine Geschichte der Musik* (2 Bände, Leipzig 1788 und 1801),⁹ vor allem aber die systematisch charakterisierende Bibliographie mit dreitausend Buchtiteln, *Allgemeine Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntniß musikalischer Bücher* (Leipzig 1792), zweifellos tiefe Spuren in Kochs Ansichten hinterließen.

Johann Nikolaus Forkel, dessen musikhistorische Konzeption von Herders Denken beeinflusst wurde (vor allem in der Auffassung der Musik als Mittel der Humanisierung des Menschengeschlechtes),¹⁰ gehörte zu jenen Gelehrten des Göttinger Kreises, die von der Voraussetzung ausgingen, daß alle Wissenschaften und Künste in der Ordnung der menschlichen Kultur dieselbe Berechtigung besitzen und qualitativ denselben Rang einnehmen, weil sie eben aus dem einzigen Strom der menschlichen Geistesaktivität hervorgehen. Forkel selbst, wie beispielsweise auch J. G. Eichhorn, war ein Verfechter dieses Gedankens. Sehr interessant ist allerdings die Tatsache, daß die Göttinger Schule selbst die Geschichte der Musik in ihren wissenschaftlichen Plan der Historiographie als humanistischer Wissenschaft nicht aufnahm.¹¹ Forkel, ein einsamer Gelehrter, entwickelt seine musikgeschichtlichen Ideen sozusagen unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Er stand zwar unter dem Einfluß des rationalistischen, normativen

⁸ Hugo Riemann: *Präludien und Studien*, Leipzig 1901, Bd. III, 58.

⁹ Forkels großartiges Werk *Allgemeine Geschichte der Musik* reicht bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Das Material zur Vollendung des Buches ging später in das Eigentum des Leipziger Verlegers Schickert über (vergl. *Riemann Musik Lexikon*, XII, Ausg., Bd. I, Mainz 1959, 532).

¹⁰ Vergl. Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. II, Leipzig 1801, 11.

¹¹ J. G. Eichhorn befaßte sich abermals mit der Musik in seinem Werk *Allgemeine Geschichte der Kultur und Literatur des neueren Europa*, I, II (Göttingen 1796–1799); in seiner späteren gründlichen Arbeit enzyklopädischen Charakters *Geschichte der drey letzten Jahrhunderte* (6 Bände, ebendort 1803–1804, 7. Bd., *Neunzehntes Jahrhundert*, Hannover 1817) behandelt der Autor die Kunst nur mehr in flüchtigen Zügen und übergeht die Musik mit Schweigen. Vergl. Werner Friedrich Kümmerel: *Geschichte und Musikgeschichte*, Marburg 1967, 341–342 (in der Edition Marburger Beiträge zur Musikforschung, Bd. 1, herausgegeben von Heinrich Hünschen).

und analytischen Denkens der Aufklärung, brachte es jedoch im Vergleich zu Burney oder Hawkins, die im Banne dieses Denkens verharrten, zu neuen Wahrnehmungen und Standorten. Er faßt die Musik als historisches Phänomen auf, ohne sich an den rationalistischen Kanon seiner Vorgänger zu binden. Näher steht Forkel Herder mit seinem Gedanken von der wechselseitigen historischen Kontinuität des Geschehens und der Dinge, oder Winckelmann mit seinem auf erhabener Ruhe gegründeten griechischen Schönheitsideal, und abermals Winckelmanns entwicklungsgeschichtliche Periodisierung der Kunststile. Forkel gelang es allerdings nicht restlos, die Anregungen Herders und Winckelmanns umzuprägen, ja es scheint, als habe er eher versucht, die neuen Ideen den Gedankengängen des ausklingenden Rationalismus anzupassen, so sehr er auch in Einzelheiten eigenbürtig war und den Weg einzuschlagen begann, den die künftige Entwicklung nehmen sollte. Forkel lehnt Burneys Auffassung ab, die Musik sei eine Art Luxus, eine angenehme Unterhaltung, und stellt sie im System der Künste neben die Wortkunst, bestimmt aber zugleich eindeutig die grundsätzlichen Unterschiede zwischen Tonsprache und Rede. Musik und Rede bedeuten für Forkel den Ausdruck „*tonleidenschaftlichen Gefühls*“, entspringen also gemeinsamen seelischen Grundlagen. Während jedoch die Rede als Ausdruck von Ideen aufzufassen sei, ist die Musik „*die Sprache des Herzens*“; aus dem Herzen kommt sie und die Herzen spricht sie rückwirkend an.¹² Sie besitzt deshalb spezifische Züge und volle Individualität als Kunstgenre. Die Auffassung der Musik als Sprache des Herzens und Ausdruck der Gefühle entzieht sich bereits dem strengen Rationalismus und es war auch für die Geschichte der Ästhetik von hoher Bedeutung, daß Forkel die Musik in der vollen Bedeutung des Begriffs erfassen wollte. Diese Gedanken des Autors waren ihrerzeit so weit verbreitet, daß es nicht wunder nimmt, wenn sie zum Gemeingut wenigstens jener Kreise wurden, die über diese Kunst tiefere und systematischere Erwägungen anstellten. Zu ihnen gehörte zweifellos auch Heinrich Christoph Koch.

Koch übernahm und vertrat die Ansicht, daß die Historiographie die Entwicklung der Musik im vollen Umfang schildern müsse. Er selbst war nicht als Musikhistoriker geschult und arbeitete auch keine geschlossene Forschungsmethode aus. Trotzdem war er gebildet genug, um die Musik vom damaligen Stand des musikhistorischen Wissens betrachten zu können. Koch schwankt — ähnlich wie schon vor ihm beispielsweise Forkel — zwischen Aspekten der Aufklärung und der neuen Gedankenwelle Rousseaus und Herders. Die Musik charakterisiert er allgemein als „*die Kunst durch Töne Empfindungen auszudrücken*“ (Lex. 992) und ist von der Musik der alten Griechen so begeistert, daß er nicht umhin kann, sie im Sinne Quintilians auf dieselbe Ebene zu stellen, wie die antike Poesie, Rhetorik, Philosophie und Grammatik.¹³ Es war gewiß übertrieben, wenn Koch — wie übrigens auch Forkel¹⁴ — sich danach sehnte, daß die Musik als „*commune vinculum omnium scientiarum*“ in den Kreis der menschlichen Bildung eingehe. Der Gedanke von einem zentralen Blickpunkt auf

¹² Forkel, ebendort, Bd. I, 2 und 71.

¹³ Vergl. Quintilianus: *Institut. orator.*, Buch I, Kap. 10. Zitiert Koch

¹⁴ Forkel, zit. Werk, Bd. I, 275.

alles menschliche Tun durchflucht auch Kochs Stichwort von der Musik. Es war die Zeit, als man annahm, daß die Wissenschaften und Künste derselben Wurzel entspringen, wie alles Kreatürliche.¹⁵ Diese „Metaphysik der Musik“ sollte den Begriff in seiner eigentlichen Bedeutung ersetzen.

Aber auch die Entstehung der Musik begreift Koch im Sinne seiner Zeit. Wenn die Musik Ausdruck der menschlichen Leidenschaften ist, besitzen auch ihre Töne mehr als ein bloß natürliches Wesen. Der Gedanke, die Musik sei im Versuch des Menschen entstanden, den Gesang der Vögel nachzuahmen, hallte noch im ganzen 19. Jahrhundert nach und bekanntlich vertrat ihn auch Charles Darwin. Koch konnte zwar diese These noch nicht widerlegen, weil die Analyse der Entstehung und Herkunft der Musik damals zu tief in den Kinderschuhen steckte. Er schloß deshalb, die Natur selbst habe dem Menschen die Fähigkeit verliehen, Musik zu betreiben. In dieser Hinsicht stellt sich Koch auf Sulzers Standpunkt vom natürlichen Ursprung der Musik. Johann Georg Sulzer (1720–1779), der Autor einer theoretischen Arbeit über die schönen Künste¹⁶, einer der bedeutenden Musikphilosophen seiner Zeit, sagt beispielsweise: *„Die Natur hat eine ganz unmittelbare Verbindung zwischen dem Gehör und dem Herzen gestiftet; jede Leidenschaft kündigt sich durch eigene Tönen an, und eben diese Töne erwecken in dem Herzen dessen, der sie vernimmt, die leidenschaftliche Empfindung, aus welcher sie entstanden sind. Ein Angstgeschrey setzet uns in Schrecken, und frohlockende Töne wirken Fröhlichkeit.“*¹⁷ Wenn sich Koch dieser Auffassung Sulzers zuneigte, verleugnete er nicht, daß er — im Grunde genommen — noch immer ein Vertreter der „*Nachahmungsästhetik*“ des 18. Jahrh. war. Übrigens wäre in diesem Zusammenhang hinzuzufügen, daß Sulzer, der von der Theorie verkündete, sie bringe *„etwas wahres, aber noch mehr falsches“*,¹⁸ schon kein nüchterner Verfechter der Affekttheorie mehr war. Er hatte sich von ihrer barocken Prägung bereits entfernt und war auf subjektivere Positionen gelangt, die das früh-, ja sogar das spätrömantische Denken signalisierten. Wie stark bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts jener unterbewußte Widerwillen gegen alles geworden war, das den schöpferischen Hochflug unterband, belegt gerade Sulzers Werk sehr bezeichnend. Denn auch dieser sonst konservative Eklektiker protestierte dagegen, das Schaffen des Tonsetzers durch Vorschriften und Anweisungen der Ästhetiker zu fesseln. Damit sprach er auch Koch aus dem Herzen, der ja niemals den Komponisten in sich verleugnete. Bedenken wir auch, daß beide

¹⁵ *„Künste und Wissenschaften wachsen wie alle Geschöpfe der Natur, nur nach und nach zur Vollkommenheit hinauf. Der Raum zwischen dem ersten Aufstieg und der höchsten Vollkommenheit ist mit so mannigfaltigen Mittelschöpfen ausgefüllt, daß man überall nicht nur stufenweise Fortschreitung vom Einfachen zum Zusammengesetzten, vom Kleinem zum Großen gewahr wird, sondern auch jedes ein Ganzes betrachten kann. Die Wissenschaften und Künste gleichen hierin den Polypen, deren hundert zerschnittene Glieder alle für sich leben, und alle vollkommene, nur kleinere Polypen zu seyn scheinen.“* (Forkel, ebendort, Bd. I, 1.)

¹⁶ Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 1–4, 2. Aufl., Leipzig 1792–1794.

¹⁷ Zitiert Koch, Lex. 994.

¹⁸ Sulzer, zit. Werk, Teil 2.

Autoren schon den Siegeszug von Glucks Werken erlebten, die sich so ausdrücklich und bewußt von den Regeln der Barokoper abwandten und dem Gedanken von einer neuen musikdramatischen Kunst Leben verliehen.

Kehren wir aber wieder zu Kochs Stichwort über die Musik zurück. Schritt für Schritt folgt der Autor der altgriechischen Musik und ihrer eng an die griechische Mythologie gebundenen Entwicklung. Vielleicht betont er diesen Zusammenhang allzu stark, was auch der Umstand belegt, daß er zum Beispiel den mythologischen und überhaupt den antiken Musikwettkämpfen ein selbständiges Stichwort (*„Musikalische Wettstreite“*, Lex. 1012–1016) widmet, das mit dem vorhergehenden Stichwort *„Musen“* (Lex. 985–992) zusammenhängt. Koch vergißt nicht einmal an die Musik der Ägypter und Juden (die er richtigerweise für älter hält als die griechische Musikkultur). Andererseits scheint er die Musik der Römer zu unterschätzen, wenn er lakonisch behauptet *„von der Musik der Römer ist im Allgemeinen wenig zu bemerken“* (Lex. 1000), weil es sich um eine Musik handele, die eigentlich bloß die griechische Musik nachahmt. *„Es war bloß griechische Musik auf Latiums Boden verpflanzt, wo sie mit weniger Sorgfalt gepflegt, und bloß der niedrigsten Volksklasse (den Leibeigenen) überlassen, sich nicht veredeln konnte.“* (Lex. 1000). Diese Ansicht entsprach dem Stand der Forschung über die antike Musikkultur Roms in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Etwas stiefmütterlich behandelt Koch die Musik der Mittelalters. Er verfolgt sie nur in den allgemeinsten Zügen, dafür steht ihm die Musik der Barockzeit (mit einem kurzen aber treffenden Blick auf die Entwicklung der Oper) offenbar weitaus näher, weil er imstande ist, auf relativ knappem Raum Wesentliches über die Problematik der Musik des 17. Jahrhunderts zu sagen. Daß den Autor vom Barock schon ein beträchtlicher Abstand trennt, erkennt man unter anderem an seiner kritischen Einstellung gegen die selbstzweckliche Kompositionstechnik dieser Stilepoche. Er glaubt an die Fähigkeit der Musik die menschlichen Leidenschaften in Tönen auszudrücken, ist sich jedoch der Grenzen dieser Fähigkeit bewußt, die nur *„zu einem gewissen Grade der Ausgießung des Herzens“* reicht (Lex. 1006). Die Musik übe aber eine starke Wirkung auf des Menschen gesundes Gehör und gesundes Herz aus, deshalb sollten beispielsweise jene kompositorischen Spielereien ferne bleiben, die sich im Technischen erschöpfen und nichts auszudrücken haben. *„Der Fehler, daß sie (d. i. die Musik, R. P.) auf den höhern Stufen ihrer Ausbildung so oft zweckwidrig gebraucht, zum Spielzeuge bloß mechanischer Künste des Contrapunktes oder der Kehler, Finger und Zunge herab gewürdigt, und zu einem unabsichtlichen Tongeräusche gemacht worden ist, und noch oft gemacht wird, trifft nicht die Kunst, sondern den Künstler¹⁹ — und der Nachtheil, daß ihre Wirkung heut zu Tage nicht so kraftvoll wie im Alterthume ist, trifft nicht den Künstler, sondern die jetzige Einrichtung der Staatsverfassungen.“* (Lex. 1006–1007).

¹⁹ *„Leider aber auch oft die lokale Verfassung desselben, die ihn nöthigt, mit den Wölfen zu heulen, wenn er seine Bedürfnisse befriedigen will.“* Anmerkung H. Ch. Kochs, Lex. 1007.

Mit Forkel²⁰ glaubt Koch (Lex. 1009) an die Macht der Musik auch in der neuen Zeit. Die Musik besitzt für den modernen Menschen moralische, ja sogar medizinische Bedeutung (bildlich gesprochen: sie heilt des Menschen Inneres). Gerade der moderne Mensch sollte sich ein Beispiel an der griechischen Auffassung und Funktion der Musik nehmen, verkünden Forkel und Koch. Wir sehen also, daß in dieser Auffassung jenes Leitwort der klassischen Philosophie und Wissenschaft von der Kunst überlebt — oder eigentlich erst eine souveräne Gestalt erreicht — demzufolge man Wert und Bedeutung der zeitgenössischen Kunst nach den Normen der antiken, besonders der griechischen Kunst zu messen habe. Das Vorbild des gipfelnden Klassizismus ist jene Kunst, deren Ausdruck zu ausgeglichen ruhiger und formvollendeter Harmonie strebt. Koch steht hier Winckelmann nahe, der allerdings weitblickend schrieb, Schmerz und Angst gleiche dem Meer, dessen Grund ruhig bleibe, auch wenn an der Oberfläche ein Sturm wüthet.²¹ In Kochs Innerem wuchs der Zwist zwischen der traditionellen und der modernen Kunstauffassung. Die Luft der Romantik wehte allerdings noch aus weiter Ferne und war noch nicht in alle Poren des Menschen der Jahrhundertwende gedrungen.

Im zweiten Teil des Stichwortes über die Musik befaßt sich Koch mit der Musiktheorie, und versucht sie zu systematisieren und zu klassifizieren. Die Musiktheorie sieht er als Komplex selbständiger Wissenschaften, der Akustik, Kanonik („*Canonik*“),²² Grammatik und Rhetorik. Auf die Grammatik und Rhetorik legt er hohen Wert, weil beide Disziplinen ein Ensemble von Regeln bieten, wie die Töne melodisch und harmonisch zu verbinden seien. Die Philosophie des Schönen in der Musik, oder die Musikästhetik, stellt Koch unmittelbar an die Seite der Grammatik und Rhetorik. Aus der Konzeption des Stichwortes geht hervor, daß er die Musikästhetik für einen Zweig der Musiktheorie hält; mit anderen Worten — auch Koch steht die Musikästhetik der Musiktheorie näher als der allgemeinen Philosophie, während die Ästhetik im Laufe der späteren Entwicklung, beispielsweise bei Hegel, zu einer philosophischen Disziplin wird.

Die praktischen Fächer der Musik umfassen in Kochs Stichwort nur wenig Raum, weil andere selbständige Stichwörter über das ganze Lexikon verstreut sind, die den Leser mit der Technik der Komposition („*Setzkunst*“) bekannt machen. Zu den praktischen Fächern stellt der Autor die Komposition und Interpretation („*Ausführung*“). Er unterscheidet eine vokale und eine instrumentale Interpretation, wobei er beispielsweise die Tanzmusik als „*pantomimisch*“, die Musik für Blasinstrumente als „*Harmoniemusik*“ bezeichnet. In der Aufzählung folgen dann die Chormusik („*Choralmusik*“), die figurale, Kirchen-, Theater-, Kammer- und konzertante Musik („*Concertmusik*“). Nach der alten Anschauung unterscheidet er die Kammermusik noch nicht von der konzertanten Musik und identifiziert diese Gattungen. Als Hauptausdrucksmittel der Musik gelten, wie er ja

²⁰ Forkel, zit. Werk, 442.

²¹ Johann Winckelmanns *Sämtliche Werke*, 5. Ausgabe Donaueschingen 1825 bis 1829, Bd. I, 220.

²² „*Canonik*“ ist nach Koch „*die Eintheilungslehre der Klänge nach ihrem äußeren Maaße und Verhältnisse, oder die mathematische Klanglehre*“ (Lex. 1010).

bereits in seinen früheren Arbeiten betonte (siehe oben), die Melodie und die Harmonie.

Kochs Auffassung der Musik wurzelt in den Traditionen der deutschen Wissenschaft und Historie, antizipiert jedoch mit manchen Zügen den romantischen Gedankenkreis. Aus unseren Randbemerkungen zu Kochs Musiklexikon geht hervor, daß er von führenden deutschen Denkern des 18. Jahrhunderts, vor allem von Forkel, ausgeht. Den Boden der Affekttheorie verlassend, bezieht er bereits eine andere Position als die älteren deutschen Musiktheoretiker, die Anregungen des französischen Denkens entwickelten. Auch in der Analyse des kompositorischen Prozesses unterstreicht Koch Elemente, die auf das Individuelle der schöpferischen Persönlichkeit hinweisen. Der Autor neigte sich dem von Herders Gedanken beeinflussten humanistischen Flügel der deutschen Philosophie und Ästhetik zu und wurde damit zum Mehrer jener Ideen, die im Schoße des klassizistischen Kanons als Künster der romantischen Bewegung keimten. Zum theoretischen Vermächtnis Heinrich Christoph Kochs werden wir wohl immer in historische Sicht anerkennend und kritisch zugleich zurückkehren, obwohl er nicht zu den großen Synthetikern vom Typ eines Winckelmann oder Forkel gehörte. Zu verbindlichen Verallgemeinerungen fehlten ihm die philosophischen Grundlagen. Allzu sehr Musiker, vermochte er die rechten Beziehungen der Dinge kaum voll zu begreifen und blieb auf halbem Wege stehen, wenn er den Ursprung der Musik, ihr Wachsen und ihre Wandlungen erklären wollte; es gelang Koch auch nicht, eine Lehre von den Musikstilen auszuarbeiten (in dieser Hinsicht war sogar der ältere Johann Nikolaus Forkel weitergekommen), und die gesellschaftliche Funktion der Musik interessierte ihn überhaupt nicht. Allerdings postulierte er wenigstens in manchen Teilfragen die Freiheit des schöpferischen Individuums und wuchs damit über seine Zeit hinaus in den Kreis der vorromantischen Musiktheoretiker. Zu umfassenden Erkenntnissen reichten seine Horizonte nicht aus. „*Der weite Blick ist das Abbild der Freiheit*“, machen wir mit Addisons Worten unserem Herzen Luft,²³ wenn wir Kochs Zeilen über die Musik und die Rolle lesen, die sie im Leben des Menschen spielt.

Übersetzt von Jan Gruna

HUDBA V POJETÍ HEINRICH CHRISTOPHA KOCHA

(Kapitola z dějin hudební teorie a lexikografie)

Heinrich Christoph Koch (1749–1816) patří k pozoruhodným německým hudebním teoretikům na přelomu 18. a 19. století. Soustředil svůj zájem k teorii hudební kompozice. Jeho hudební slovník z r. 1802 („*Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyklopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält, von Heinrich Christoph Koch, Fürstl. Schwarzburg-Rudolstädt. Kammer-Musikus*“) je zajímavým dokladem nejen pro rozvoj teoretických názorů na hudební skladbu, ale podává i ucelený a systematicky prohloubený pohled na hudbu jako umění. V Kochově

²³ John Addison (1672–1719), englischer Ästhetiker und Philosoph. Das Zitat bringt Katharine Everett Gilbert – Helmut Kuhn: *Dějiny estetiky* (Geschichte der Ästhetik), Praha 1965, tschechische Ausgabe, 245.

slovníku se zrcadlí názory epochy hudebního klasicismu, přičemž však doznívání starších hledisek pozdně-barokních je tu rovněž evidentní.

Kochovo pojetí hudby se liší od tradicionalistických názorů starších teoretiků 17. a 18. století. Jeho slovník přináší na svou dobu ucelený pohled na hudbu a hudební teorii. Jde tu o typ věcného slovníku s četnými notovými ukázkami a kresbami. Koch navazuje na své teoretické poznatky („*Versuch einer Einleitung zur Composition*“, Lipsko—Rudolstadt 1782—1793, tři díly) a rozvádí je ve slovníku v heslové formě. Hudební skladbu považuje Koch za danost, kterou je možno rozdělit do melodických dílů určitelných „interpunkčně“, tj. harmonicky, a rytmicky. Hlavní důraz klade Koch na stavebné zásady „klasických“ útvarů sestávajících z dvoj- nebo čtyřtaktů a vytvářejících symetrický taktový pořádek v částech vět.

Své teoretické konkluze spojuje Koch zpravidla s estetickými hledisky, jakkoli ovšem dobově podmíněnými. Pojmy jako „Kunstgefühl“, „Geschmack“, „Genie“ klade Koch do souladu s naukou o hudební skladbě. Usiluje o terminologickou přesnost a o vytvoření jistého systému pojmově-logického. Kochův slovník pokročil za starší obdobnou práci Waltherovu („*Musicalisches Lexicon*“, Lipsko 1732). I když Koch zdůrazňuje i starší pojmy hudební gramatiky, retoriky a poetiky, pracuje s nimi již výlučně hudebně a neodvozuje je z nauky o figurách vycházející z vokální hudby a vztahující se výlučně k textové předloze. Nové je Kochovo pojetí harmonie a melodie. Zatímco harmonii chápe jako „gramatickou“ součást kompozičního umění, pojímá nauku o melodii jako „poetickou“ část umění hudební skladby. Melodie je podle Kocha hudební mluvou („Tonrede“) vytvářenou gramaticky nebo interpunkčně. Hovoří-li Koch o logice hudební věty, předjímá tím vlastně již pojetí Hugo Riemanna.

Koch pojímá hudbu v širších kontextech, řekli bychom „systematicky“. Neřeší její problematiku z úzce vymezené pozice skladatele-teoretika, přemýšlí o ní jako svérázný, byť do jisté míry eklektický myslitel a vytváří souborné heslo o hudbě („*Musik*“, sloupec 992—1012). Vytýčuje v něm postavení hudby mezi vědními disciplínami a charakterizuje jednotlivé obory hudební činnosti, teoretické i praktické. Při vytvoření hesla mu byl vzorem především Johann Nikolaus Forkel, jehož prostřednictvím navázal na Herdera (zejména v pojetí hudby jako prostředku humanizace lidského pokolení), přičemž Koch zastával názor, že hudba má specifické rysy a je plně umělecky individualizována. Koch se vzdaluje výlučnému racionalismu v tom, že pojímá hudbu jako mluvu srdce a výraz citů. Dějepis hudby má se zabývat — podle Kocha — hudebním uměním v plném rozsahu. Při hodnocení hudebního vývoje vychází Koch ze současného stavu hudebněhistorických poznatků a kolísá mezi hledisky osvícenskými a novou myšlenkovou vlnou rousseauovsko-herderovskou. Hudba má patřit do okruhu vzdělanosti („*commune vinculum omnium scientiarum*“, Forkel: *Allg. Gesch. d. Musik* I, 275) a vyrůstá z jednoho základu, tak jako všechno živé tvorstvo přírody. Vznik hudby spojuje Koch se snahou člověka napodobit zpěv ptactva. Soudí, že sama příroda obdarovala člověka schopností provozovat hudbu. Navázav na pojetí Sulzerovo, zůstává Koch vyznavačem „napodobovací estetiky“ 18. století, avšak vzdaluje se jejímu stroze baroknímu pojetí a dostává se na pozice subjektivní. Po stručném pohledu na dějinný vývoj hudby vrací se Koch k některým obecným otázkám. Hudba má pro člověka Kochovy doby význam morální, ba dokonce i lékařský (obrazně řečeno, hojí lidské nitro). V Kochově pojetí naplňuje se heslo klasické filosofie a vědy o umění, podle kterého je třeba hodnotu a význam soudobého umění měřit podle umění starověkého, speciálně řeckého. Vzorem vrcholného klasicismu je takové umění, v němž vše je vyjadřováno klidným, formálně dokonalým způsobem. Avšak i vyznavač klasického kánonu uvažuje a cítí dvojdomě. Koch je blízký Winckelmannovi, jenž kdysi prozřavě napsal, že bolesti a úzkosti se podobají moři, jehož dno je klidné, i když na povrchu zuří bouře (Winckelmann, *Sämtliche Werke*, Donaueschingen 1825—1829, sv. I, 220). V Kochově nitru narůstal svár mezi tradičním a moderním pojetím umění. Budeme jej zajisté posuzovat i kriticky, protože nepatřil k velkým syntetikům typu Forkelova nebo Winckelmannova. Vyrůstá z tradičních kořenů německé vědy a historie, avšak v dlíčích rysech předjímá již myšlenkový okruh romantický. Ke zobecnění mu však chyběl čistý základ filosofický — byl příliš hudebníkem, aby plně pochopil vztahy mezi věcmi. Zůstal na půli cesty, aniž se hlouběji zajímal o společenskou funkci hudby. Avšak tím, že alespoň v dílčích otázkách uplatňoval svobodu individua, přiřadil se ke křídlu preromantických hudebních teoretiků, k jejichž názorům se budeme vždy vracet.