

Erwin Ratz †

von Rudolf Stephan, Berlin

In Wien ist am 12. Dezember 1973 Erwin Ratz, Professor an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst daselbst, nicht ganz zwei Wochen vor der Vollendung seines 75. Lebensjahres gestorben. Mit ihm ist einer der letzten jener Männer von uns gegangen, die ihre musikalische Ausbildung Arnold Schönberg verdanken, dem Musiker also, in welchem sich noch einmal die ganze Tradition der neuzeitlichen Tonkunst erneuerte. Ratz, am 22. Dezember 1898 in Graz geboren, in Wien aufgewachsen, studierte nach der Absolvierung eines Realgymnasiums an der Universität bei Guido Adler und, nachdem er 1916 im Anschluß an eine Aufführung der *Verklärten Nacht* 1916 Schönberg persönlich kennen gelernt hatte, Komposition bei dem Meister, von dessen säkularer Bedeutung er seitdem unerschütterlich überzeugt war. Ratz war es auch, der den jungen Hanns Eisler, den er beim Militärdienst kennen gelernt hatte, seinem Meister als Schüler zuführte. 1918 regte Ratz, veranlaßt durch die Verständnislosigkeit, mit der das musikliebende Wiener Publikum Schönbergs Musik gegenüberstand, die berühmten zehn öffentlichen Proben von dessen Kammer-symphonie op. 9, denen keine Aufführung folgen sollte und auch keine folgte, an. Der Erfolg war erheblich: Musiker und Musikfreunde gewannen tiefen Einblick in die kompositorische Gestalt dieses Werkes, das Schönbergs eigentliches Meisterstück ist; außerdem ergab sich, was die instrumentale Disposition betrifft, eine tiefgreifende Revision der Partitur. In dieser revidierten Gestalt ist dann die Kammer-symphonie durch den Partiturdruk des Wiener Philharmonischen Verlags von 1923 (No. 225 = U. E. Nr. 7147) bekannt geworden. (Auch um die letzte Fassung dieses Werkes für großes Orchester, die dann viel später, in den Vereinigten Staaten als op. 9B erschienen ist, hat sich Ratz große Verdienste erworben.) Mit Paul Amadeus Pisk und Alban Berg gehörte Ratz zu den Gründern des „Vereins für musikalische Privataufführungen“, dessen Aufgabe es war, das moderne Musikschaffen in musikalisch verantwortlichen Aufführungen, also fernab vom offiziellen Konzertbetrieb, zu pflegen. 1921 ging Ratz für ein Jahr als Sekretär ans Bauhaus in Weimar, 1922 gehörte er mit Rudolf Réti zu den Mitbegründern der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik. Indessen studierte er weiter bei Schönberg und arbeitete, nach dessen Übersiedlung nach Berlin, mit Anton Webern weiter. Herzliche Freundschaft verband ihn mit Hanns Eisler, über den er den ersten Artikel geschrieben hat (Musikblätter des Anbruch 1924); zu dessen Werken *Tempo der Zeit* op. 16 und *Die Maßnahme* op. 20 fertigte er die Klavierauszüge an und bei der Einstudierung dieser Werke stand er ihm bei. Nie hat Ratz die Überzeugung von der Bedeutung einiger Werke Eislers aus dieser Zeit verlassen. *Die Maßnahme* galt ihm, wie er zu sagen pflegte, als „das bedeutendste Oratorium unseres Jahrhunderts“. Ratz, der damals aktiv in der Arbeiterbewegung gestanden hat, war es auch, der zahlreiche Werke Eislers unter größter persönlicher Gefahr über die Jahre des Großdeutschen Reiches hinweg gerettet hat. 1945 wurde Ratz als Professor für Formenlehre an die

Musikakademie berufen; 1952 wurde er Leiter der Österreichischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, 1955 Sekretär der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft in Wien und damit zugleich Herausgeber der kritischen Gesamtausgabe sämtlicher Werke Gustav Mahlers. Er hat so gut wie allein ein erstaunliches Archiv aufgebaut und die Arbeit an der Mahler-Ausgabe durchgeführt; in unermeßlichem Fleiß hat er seitdem die Revision fast aller Symphonien und die des *Liedes von der Erde* durchgeführt.

Das Lebenswerk, das Erwin Ratz, sich stets bescheiden um der Sachen willen zurückstellend, geschaffen hat, ist imposant. Seit 1960 sind neun Bände der Mahler-Gesamtausgabe erschienen, ein Band, enthaltend die Dritte Symphonie, ist in Herstellung. Die zunehmende Anerkennung der Bedeutung des Komponisten Mahler, an der seine Arbeit entscheidenden Anteil hatte, hat ihn mit tiefer Genugtuung und mit Freude erfüllt und war ihm Lohn genug für seine in jeder Hinsicht entsagungsvolle Tätigkeit. Wie er dem Werke Mahlers und dem Schönbergs diente, so auch dem Werk der älteren großen Meister, vor allem, neben Franz Schubert, dessen Klaviersonaten er in einer vortrefflichen Ausgabe publiziert hat, Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven. Von diesem bot er eine kritische Ausgabe von Variationswerken für Klavier, darunter die beste Edition der Diabellvariationen, von jenem eine reich kommentierte kritische Ausgabe der Inventionen und Sinfonien (mit seinem Schüler K. H. Füssl), beide im Rahmen der Wiener Urtext Edition. Die Erkenntnis der Formstrukturen in Werken Bachs und Beethovens, wie sie in seinem Hauptwerk, der *Einführung in die musikalische Formenlehre* (1951, 3. erweiterte Ausgabe 1973), niedergelegt ist, gehört zu den entscheidendsten musikalischen Einsichten unserer Zeit. Ratz hat in diesem Werk eine, wie er es selbst nannte, „funktionelle Formenlehre“ begründet. „Die musikalische Formenlehre soll jene Gesetzmäßigkeiten aufzeigen, die einer jeweils einmaligen Anordnung von Tönen Sinn und Zusammenhang verleihen. Sie soll weiters zeigen, worauf es zurückzuführen ist, daß wir ein musikalisches Kunstwerk als einen in sich geschlossenen Organismus empfinden“. Ratz geht es dabei nicht nur um Erkenntnis, sondern auch um die Aktivierung und Vertiefung der Erlebnisfähigkeit des Musikers, um die Ermöglichung „der Aktivität, die der Empfangende entwickeln muß, wenn er des im Kunstwerk Gestalt Gewordenen teilhaftig werden will“. Ratz hat durch sein bedeutendes Werk die Grundlage für alle gegenwärtigen Bemühungen um eine sinnerhellende musikalische Analyse geschaffen. Und doch ging es ihm letztlich nicht um die musikalische Form, sondern nur um die Form als Träger oder Vermittler eines Inhalts. Der Inhalt war ihm nicht nur, wie Heinrich Schenker, dessen Werk er manche Anregung verdankt, etwas Musikalisches, sondern etwas Geistiges. Dieses aber galt ihm, wie auch seinem Meister Schönberg, der sich nicht zufällig auf Kandinskys Schrift *Das Geistige in der Kunst* bezog, als etwas Reales. Diese geistige Welt war es, der sich Ratz, in den letzten Jahrzehnten seines Lebens, wie der Mahler-Schüler Bruno Walter, Anthroposoph, verpflichtet fühlte.

Ratz' erfolgreiches Wirken als Musiktheoretiker und Musikpädagoge war durch vollkommene Hingabe an das als wahr und wichtig Erkannte und ohne jede Rücksicht auf persönliche Vorteile oder Gefährdungen vorbildlich. Einem selbstlosen Idealisten wie Ratz begegnen zu dürfen, war ein großes, seltenes Glück in einer Zeit,

in welcher Hingabe, Bescheidenheit, Treue, Selbstlosigkeit keine Tugenden mehr sein sollen, sondern nur mehr Zeichen von Unmündigkeit. Ratz, der von Natur ein Choleriker war, hat allen, die seinen Unterricht genießen konnten, ein unvergeßliches Beispiel gegeben. Seine *Einführung in die musikalische Formenlehre*, die seit mehr als zwanzig Jahren ihren Rang als Standardwerk behauptet, gehört bereits heute zu den klassischen Werken der musiktheoretischen Literatur.

Zur Situation der Opernforschung*

von Heinz Becker, Bochum

Zu Beginn des Jahres 1839 wurde vor dem Pariser Court Royal ein Rechtsstreit verhandelt, den der Operndirektor Crosnier gegen den Leiter des Vaudeville-Theaters Antenor Joly angestrengt hatte, um den formalen Unterschied zwischen einer „Opéra comique“ und einem „Vaudeville à airs nouveaux“ juristisch definieren zu lassen¹. Ganz Paris lachte damals, als die Richter in vollem Habit in die Opernhäuser zogen, um sich über musikformale Spitzfindigkeiten ein Urteil bilden zu können. Natürlich ging es bei diesem Rechtsstreit um Geld: Crosnier wollte verhindern, daß man im Théâtre de la Renaissance unter Umgehung der zugestandenen Privilegien komische Opern aufführte, indem man sie auf den Affichen bescheidener als Vaudeville ankündigte.

Daß man eine öffentliche und sogar juristische Klärung der Termini „Opéra comique“ und „Vaudeville“ anstrebte, beweist im Grunde die allgemeine Unsicherheit bei der Handhabung der musikalischen Begriffe. Diese kurios zu nennende Episode aus der Geschichte der Oper zeigt darüber hinaus, wie vielschichtig der Begriff Oper ist, aber auch in welch hohem Maße hier außermusikalische und zu einem bedeutenden Teile auch wirtschaftliche Interessen in die Konzeption eines solchen Werkes hineinwirkten. Bei dem Vergleich mit dem „Vaudeville“ werden auch die fließenden Übergänge zwischen Sprechtheater, Schauspiel, und Musiktheater, Oper, angesprochen. Wenden wir den Blick in die Geschichte, so zeigt sich in der Skala vom reinen Schauspiel bis zum voll durchkomponierten Werk ein weites Feld unterschiedlicher Möglichkeiten, Wort und Ton Bühnenwirksam zu verknüpfen.

Die Sonderstellung der Oper wurde von Anbeginn an dadurch unterstrichen, daß man zu ihrer Realisierung eigene Häuser errichtete, daß das Opernhaus seit dem 17. Jahrhundert in den Städten einen architektonischen Schwerpunkt in der Reihe der öffentlichen Gebäude bildete. Daraus erhellt aber auch, daß das Opernunternehmen zugleich ein Wirtschaftsunternehmen war und der Opernkomponist somit ganz anderen Voraussetzungen unterlag als vergleichsweise der Schöpfer von Kirchenmusik.

* Überarbeitete Fassung eines Vortrages, der anlässlich der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung im September 1973 in Bochum gehalten wurde.

¹ *Revue et Gazette musicale* 1839, Nr. 5, S. 43.