

Thrasybulos G. Georgiades (1907–1977)

von Theodor Göllner, München

Thrasybulos G. Georgiades, em. o. Professor für Musikwissenschaft an der Universität München, ist am 15. März nach längerer Krankheit, jedoch plötzlich an Herzversagen gestorben. – Erst im Januar konnte er im Kreise von Schülern, Freunden und Kollegen seinen 70. Geburtstag in einer Veranstaltung des Instituts für Musikwissenschaft, dessen langjähriger Vorstand er gewesen war, feiern. Das Geschenk, das er dabei freudestrahlend in Empfang nahm, war eigentlich ein Geschenk, das wir ihm verdanken: die Sammlung seiner Aufsätze, für die er den bescheidenen Titel *Kleine Schriften* gewählt hatte und mit der er sich in die von ihm begründeten und betreuten *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* einreichte¹. – Die letzten Tage hatte er mit dem Studium des *Gloria* aus Beethovens *Missa solemnis* verbracht. Als er starb, lag auf seinem Schreibtisch die Erstausgabe von 1827, aufgeschlagen war die Stelle „*Domine fili unigenite Jesu Christe*“. Die Beerdigung in Holzhausen am Ammersee war schlicht, aber auch bezeichnend für Georgiades. Liturgische Texte erklangen in Griechisch, Lateinisch und Deutsch. Gesungen wurde das gregorianische Requiem und Musik von Heinrich Schütz.

Musik und Sprache, oft als sakrale Sprache, markieren die Bezugspole, auf die das Denken und die musikhistorische Arbeit von Georgiades ausgerichtet waren. Ihnen galt auch sein letztes Fragment gebliebenes Werk, das dem Thema *Nennen und Erklingen* gewidmet war. Das Verbindende zwischen beidem erblickte er vor allem im Rhythmus, dessen abendländischen Wurzeln er in seiner bahnbrechenden Arbeit *Der griechische Rhythmus* (1949, ²1976) nachgegangen war. Neu war die Methode, sich einer geschichtlichen Erscheinung wie der griechischen „*musiké*“ von zwei Seiten zu nähern: von der schriftlichen Überlieferung und von der noch heute lebenden musikalischen Tradition der griechischen Volksmusik her. Die Methode verband das philologische Handwerk des Musikhistorikers mit der Praxis des Musikethnologen. Der Grieche Georgiades konnte griechische Verse der Antike mit solcher Beschwörung rezitieren, daß man erschauerte und alle Gelehrsamkeit armselig erschien. In die Welt der deutschen Universität, in die er in seinen Münchner Studienjahren bei Rudolf von Ficker hineinwuchs, brachte er die mediterrane Frische und Unmittelbarkeit seiner griechischen Herkunft ein. Und doch war der gebürtige Athener Georgiades ganz in der deutschen geistigen Tradition, in Deutschland, zu Hause. So war es nicht verwunderlich, daß er schon als junger Mann aufhorchen ließ, daß er den Weg zu Carl Orff fand, mit dem er zeitlebens verbunden blieb, und daß er auch eine Münchnerin zur Frau nahm, die Cembalistin Anna Barbara Speckner. Er war am Ende seiner Studienzeit so sehr Deutscher geworden,

¹ Bd. 26, Tutzing 1977. Dem Band ist auch Näheres zur Bibliographie zu entnehmen. Angaben zur Biographie finden sich in den einschlägigen Werken, vor allem in *MGG* (von Georgiades selbst verfaßt) und im Riemann Musiklexikon, 12. Aufl., einschließlich des Ergänzungsbandes.

daß er es sich leisten konnte, Quellenstudien in England zu betreiben und eine Dissertation über *Englische Diskanttraktate* (1935) zu schreiben.

Mit seinem Lehrer Rudolf von Ficker verband ihn die Überzeugung, Musik als einen erklingenden Gegenstand ernst nehmen zu müssen. Die Musik als gegenwärtiges Tun zu erfahren, das hatte Georgiades zur griechischen Volksmusik geführt. Dabei drängte sich ihm die Frage nach ihrer schriftlichen Notierbarkeit auf. Konnte man eine Musik, die ohne Notenschrift entstanden und überliefert worden war, mit der uns geläufigen Notation aufzeichnen? Eine Frage, die das Verhältnis von Notenschrift und Musik schlechthin berührt und die von umgekehrten Voraussetzungen aus auch für die ältere schriftlich vorliegende Musik gilt. Wie läßt sich die in einer früheren Notenschrift aufgezeichnete Musik, etwa die des Mittelalters, in eine heutige Aufführung verwandeln? Diese Frage hatte Georgiades von seinem Lehrer übernommen, und er hat wiederholt Stellung zu ihr bezogen².

Es ist nicht möglich, Georgiades mit einem Spezialgebiet der Musikgeschichte zu identifizieren. Vom einzelnen Gegenstand aus schlägt er stets die Brücke zu anderem, zu einem anderen Gegenstand ebenso wie zu grundsätzlichen methodischen Problemen. Schon in seiner Dissertation werden die englischen Traktate des 15. Jahrhunderts in den Rahmen der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit seit ihren Anfängen in karolingischer Zeit einbezogen. Im *Griechischen Rhythmus* wird über die griechische Volksmusik hinaus der Bogen bis zur Musik der Wiener Klassiker gespannt. Andererseits versucht er das Besondere der Musik Haydns, Mozarts, Beethovens und Schuberts von Heinrich Schütz her, vom Ganzen der Musikgeschichte, auch aus der Distanz des griechischen Altertums, zu erfassen. Die Musik der Wiener Klassiker war für Georgiades nicht nur ein zentraler Gegenstand denkerischer Reflexion, für die er entscheidende Anregungen aus der Philosophie Kants erhielt, sondern er war in ihr auch als Musiker zu Hause. Von dieser Musik war er selbst geprägt. Das Aristokratische seines Wesens, die Güte und Strenge, die Ausstrahlungskraft, die Sinnenfreude und der Ernst, die ihn auszeichneten, sind Eigenschaften, die auch die Musik der Wiener Klassiker kennzeichnen. In ihr sah er den Menschen als handelndes Wesen verwirklicht, so daß nur sie echtes Musik-Theater hervorbringen konnte, in dem, wie in den Opern Mozarts, auf der Bühne agierende Personen den kompositorischen Satz bestimmen. Die Wiener Klassiker bedeuteten für Georgiades nicht nur den abendländischen Gegenpol zur Musik der Antike, sondern zugleich den Endpunkt einer Entwicklung, als dessen letztes Glied er Schuberts Lieder ansah. Noch einmal traf bei Schubert Musik mit Sprache, und zwar mit deutscher Lyrik, zusammen und konnte Verbindliches aussagen³. Was nach Schubert, nach 1828, komponiert wurde, entbehrte des „Sinträgers“, war gekennzeichnet durch den Verlust des historischen Gedächtnisses, so daß von nun

² Hierher gehören die jetzt in den *Kleinen Schriften* leicht zugänglichen Arbeiten: *Die musikalische Interpretation*, S. 45; *Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung*, S. 73; *Musik und Schrift*, S. 107; *Rudolf von Ficker (1886–1954)*, S. 237. Das Problem wird von einer anderen Seite beleuchtet in dem von Georgiades herausgegebenen Band *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins*, Kassel etc. 1971.

³ *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967. Über grundlegende Untersuchungen zur Musik der Wiener Klassik wird man auf den Nachlaß hoffen dürfen.

an die Interpretation der überlieferten Musik wichtiger wurde als die Komposition. Eine Überzeugung, mit der er die Öffentlichkeit herausforderte und sich mutig liebgewordenen Vorstellungen entgensetzte. Als Historiker wollte er die Musikgeschichte als Einheit begreifen. Er berief sich dabei auf Ranke, den er hochverehrte und gerne las. Die Frage nach dem Zusammenhang war für Georgiades untrennbar mit dem Erfassen des Einmaligen, Besonderen verbunden. Disparates in seiner Individualität zu bejahen, es nicht leichtfertig zu vermengen, sondern in seinem gegenseitigen Verhältnis zu beleuchten, war eine Kunst, die Georgiades beherrschte und die er in seinem wohl bekanntesten Buch *Musik und Sprache* (1954, 21974) an Hand der Geschichte der Messe methodisch veranschaulichte.

Das Ungewohnte, ja Eigenwillige, seines Vorgehens blieb einer breiteren Öffentlichkeit ebenso verschlossen wie weiten Bereichen seines eigenen Faches. Umso mehr aber wirkte er als akademischer Lehrer im unmittelbaren Kontakt mit den Studenten. Mit Gelehrten von Rang aus einer Vielzahl von Fächern stand er in Verbindung. Aber in diesem Kreis sucht man vergeblich nach den engeren Fachkollegen. Was dem Fach Musikwissenschaft oft wichtig erschien, berührte Georgiades nur wenig. Den jeweiligen Zeitströmungen stand er zurückhaltend gegenüber und machte die sich überstürzenden, von Unsicherheit zeugenden Wendungen nicht mit. Dafür wurde die Begegnung mit ihm stets zu einer Begegnung mit Wesentlichem, mit Einsichten, die in die Tiefe dringen und vom Zwang zur Modernität befreien. Man mußte ihn persönlich erlebt haben, um für ihn und seine Sache gewonnen zu werden. Durch ihn wurde selbst eine spröde anmutende Materie, wie die detaillierte Beschreibung satztechnischer Probleme, zu der er seine Schüler mit aller Strenge anhielt, mit glutvollem Leben erfüllt. Seine Seminare und Vorlesungen waren keine Lehrveranstaltungen im üblichen Sinn, sondern schwungvolle, glänzende Auftritte, die seine Hörer faszinierten und den Hörsaal überfüllten. Man stand im Banne eines ungewöhnlichen Menschen, der selbst von der Musik und ihrer Geschichte gebannt war.

Je weniger er um die Öffentlichkeit bekümmert schien, umso mehr suchte sie ihn. So verwundert es nicht, daß sein Wirken auch offizielle Anerkennung fand, um die er zwar nicht geworben hatte, für die er aber doch empfänglich war und als deren Krönung man seine Ernennung zum Mitglied des Ordens Pour le mérite für Wissenschaften und Künste verstehen darf. Eine Ehrung, die in der Geschichte unseres Faches noch niemandem zuteil geworden ist⁴.

Ehrung von höchster Stelle, Anerkennung durch wissenschaftliche Institutionen und Gremien, Hochschätzung bei namhaften Gelehrten, Liebe von seinen Schülern, jedoch wenig Resonanz im eigenen Fach, so muß man wohl die Position von Georgiades beurteilen. Ich möchte deshalb den Wunsch wiederholen, den Georgiades selbst bei dem Nachruf auf seinen Lehrer geäußert hat, und nunmehr auf ihn beziehen⁵: „*Möge die Musikwissenschaft sein Ethos, seine geistige Haltung, sein*

⁴ Georgiades war Mitglied der Heidelberger Akademie der Wissenschaften seit 1951, der Bayerischen Akademie der Schönen Künste seit 1956, der Bayerischen Akademie der Wissenschaften seit 1957, der Athener Akademie und des Ordens Pour le mérite für Wissenschaften und Künste seit 1974.

⁵ Rudolf von Ficker (1886–1954), in: *Mf* 8 (1955), S. 205. Vgl. hierzu auch Anm. 2.

aristokratisches Wesen, seine echt schöpferische Liebe zur Musik, seinen methodischen Ansatz stets als ihr Eigenes betrachten und auf diese Weise sein Andenken in Ehren halten. Möge sie auch ihre Mündigkeit nicht zuletzt dadurch erweisen, daß sie mit seinen Einsichten sich ernstlich auseinanderzusetzen beginnt.“

Über die Gesamtausgabe der musikalischen Werke Paul Hindemiths

von Giselher Schubert, Frankfurt am Main

Das Projekt der Hindemith-Gesamtausgabe¹ kann sich mindestens indirekt auf Paul Hindemith selbst berufen: Er selbst verfaßte eine – bei weitem nicht vollständige – Liste von unveröffentlichten Werken „für eine etwaige Gesamtausgabe“², identifizierte offenbar zu verschiedenen Zeitpunkten mit Kopftiteln einen großen Teil seines umfangreichen Skizzenmaterials und spürte spätestens seit 1959 seinen weit verstreuten Manuskripten nach, deren Verbleib er in vier Werkverzeichnissen penäntlich genau verzeichnete. Vermutlich erkannte Hindemith selbst – wie wohl ähnlich der von ihm zeitlebens verehrte Max Reger – im ganzen Bereich seines einem eher unpersönlichen Musikbegriff³ verpflichteten Schaffens seine essentielle kompositorische Leistung, die er adäquat veröffentlicht sehen wollte, und weniger im einzelnen, in seiner historischen Wirksamkeit ausgewiesenen Werk, das zwar stets dem traditionellen Werkbegriff folgt, ihn aber dennoch nicht ganz erfüllt: Die isolierte, um ihrer selbst willen geschaffene Komposition ist bei Hindemith eher die Ausnahme.

Diesen deutlich vom Problembewußtsein neuerer wissenschaftlicher Editionen (Vollständigkeit der Werke, Rekurrerung auf primäre Quellen) geprägten vorbereitenden, von seiner Frau Gertrud nach seinem Tod (1963) womöglich noch nachdrücklicher vorangetriebenen Arbeiten, auf die sich dann das 1969 von der Hinde-

1 Zu den institutionellen, rechtlichen und finanziellen Voraussetzungen vgl.: *Die Gründung der Hindemith-Stiftung*, in: Hindemith-Jb. I, 1971, S. 9ff.; *Hindemith-Gesamtausgabe*, in: *Musikalisches Erbe und Gegenwart. Musiker-Gesamtausgaben in der Bundesrepublik Deutschland*, hrsg. von H. Bennwitz u. a., Kassel 1975, S. 50.

2 Vgl. A. Briner, *Paul Hindemith*, Zürich und Freiburg i. Br. 1971, S. 372.

3 So R. Stephan über Max Reger: *Max Reger und die Anfänge der Neuen Musik*, NZfM 134 (1973), S. 341.