

2022 ist ein Heinrich-Schütz-Jahr. Am 6. November wird sich der Todestag des großen Komponisten, des »Vaters der deutschen Musik«, der als eine Schlüsselfigur nicht nur der deutschen, sondern auch der europäischen Musikgeschichte anzusehen ist, zum 350. Mal jähren: ein willkommener Anlass, sein Schaffen der Aufmerksamkeit der Germanistik, namentlich der Sprachwissenschaft, die ihn bislang vernachlässigt hat, zu empfehlen. Es sei zuvor jedoch der Versuch unternommen, Schütz, soweit es heute noch möglich ist, als Gestalt greifbar zu machen und die kultur- und geistesgeschichtlichen Zusammenhänge zu umreißen, die für sein Leben und Wirken bestimmend waren.

Den Auftakt zu seiner volle sechs Jahrzehnte währenden Karriere, in der er der deutschen Musik den Übergang von der Renaissance zum Barock ermöglichte und ihr zu Weltrang verhalf, bildet ein anekdotisch anmutendes, aber verbürgtes Ereignis: Landgraf Moritz von Hessen-Kassel reist 1598 nach Weißenfels und steigt in einem angesehenen Gasthaus ab, in dem später etwa auch der schwedische König Gustav II. Adolf und sein großer Gegenspieler Wallenstein Quartier nehmen werden und das einem gewissen Christoph Schütz gehört. Zufällig dringt der Gesang des zwölf- oder dreizehnjährigen Gastwirtssohnes Heinrich an das Ohr des Landgrafen, der sich so sehr von dieser Stimme bestrickt fühlt, dass er prompt das Ansinnen äußert, den Jungen nach Kassel mitzunehmen und dort im *Collegium Mauritianum* zu installieren. Die Eltern, arrivierte Bürger, die nichts weniger sind als Muster von Untertänigkeit, winken zunächst ab, willigen aber ein, nachdem der Regent – ungewöhnlich genug – seinen Wunsch noch einmal schriftlich bekräftigt hat. Im *Mauritianum* wird der junge Schütz eine Ausbildung durchlaufen, die ihn auf eine Führungsposition in der Hofkapelle vorbereitet und darüber hinaus den Grund für jene enzyklopädische Gelehrtheit legt, die ihn später zur Übernahme vielfältiger und anspruchsvoller Aufgaben befähigen wird: Sie gilt bis heute auch als Signum seines Œuvres, das allgemein als höchst subtil und vergeistigt wahrgenommen wird.¹

Es mag sich an dieser Stelle empfehlen, einige Schlaglichter auf das frühneuzeitlich-humanistische Curriculum zu werfen, dem Schützens Bildungsgang folgte und von dem er sein durch und durch wissenschaftliches Musikverständnis bezog: Die *Ars musica* zählte bereits im Mittelalter zum Quadrivium, das neben ihr noch *Arithmetica*, *Geometria* und *Astronomia* umfasste und das durch das Trivium, das Studium von Grammatica, Rhetorica, Dialectica, ergänzt wurde, zu welchem wiederum die *Ars cantus*, die Musikpraxis, in Beziehung stand. Für Schützens geistige Entwicklung waren weiterhin die *Studia humanitatis* prägend, an deren inneren Kreis – Grammatik, Rhetorik, Poetik – sich in größerem oder geringerem Umfang Geschichte und Moralphilosophie ankristallisierten.² Es kam dann noch die Jurisprudenz hinzu, die Schütz seit 1608 mit großer Ernsthaftigkeit an der Universität Marburg trieb und die er lange als sein eigentliches Berufsziel betrachtete, von dem er sich endgültig erst 1617 lossagte, als ihm mit der Leitung der Dresdner Hofkapelle ein einträglicher und prestigeträchtiger Posten winkte, den er schlichtweg nicht ausschlagen konnte. Zu diesem Zeitpunkt lag das wohl bedeutendste seiner Schlüsselerlebnisse – die erste Italienfahrt, welche ihn zu dem großen Giovanni Gabrieli führte, der ihn in die Schule nahm – bereits hinter ihm. Wie wenig Schütz sich zu einer kompositorischen Laufbahn prädestiniert fühlte, verdeutlicht noch ein Passus aus seinem autobiographischen *Memorial*, mit dem er 1651 bei seinem Dresdner Dienstherrn Johann Georg I. um seine Pensionierung nachsuchte und das eine der wichtigsten Quellen der Schütz-Forschung darstellt: »Vndt dieweil meiner Seeligen Eltern Wille niemahls war, das heute oder morgen, Ich gar Profession von der Music machen sollte, habe auff dero gutachten [. . .] Ich mich, nach

¹ Vgl. die sehr anschauliche, die zeitgeschichtlichen Hintergründe berücksichtigende Darstellung von Schützens Jugend bei Heinemann (= Heinrich Schütz dargestellt v. Michael Heinemann. Reinbek bei Hamburg 1994, S. 7–18).

² Vgl. die vorzügliche Zusammenschau bei Eggebrecht (= Hans Heinrich Eggebrecht, Heinrich Schütz. Musicus poeticus. Verb. u. erw. Neuausg. Wilhelmshaven 1984, S. 12ff.).

dem ich meine Discantstimme verlohren, auff die Universitet Marpurck begeben, In willens meine, ausser der Music, anderweit ziemlicher massen angefangene Studia daselbst fortzustellen, Eine gewisse Profession mir zu erwehlen und dermahleins einen Ehrlichen Gradum darinnen zu erlangen«. ³ – Der auf berufliche Solidität erpichte Schütz war, wie man sieht, aus anderem Holz geschnitzt als etwa der Romantiker Robert Schumann, der ebenfalls aus familiären Rücksichten, das heißt seiner verwitweten Mutter zuliebe, jedoch gegen größte innere Widerstände ein rechtswissenschaftliches Brotstudium (in Leipzig und in Heidelberg nämlich) aufnahm und nach zwei Jahren den Bettel angeödet hinwarf. Seine schließliche Bekehrung zur Musik erklärt Schütz im Übrigen damit, dass »meine Eltern undt Anverwandten nebenst mir den unwandelbaren Willen Gottes mit meiner Person augenscheinlich verspüret, und hierdurch meinen umschweifenden gedanken ein Ziel gesteckt [. . .]«. ⁴

Ich habe hier Originalzitate von Schütz eingeflochten, um Gelegenheit zu nehmen, darauf hinzuweisen, dass von ihm mannigfache Textzeugnisse überliefert sind, in denen er trotz der verquasteten, formelhaften Ergebnisadressen an den Dienstherrn, wie sie zu seiner Zeit üblich waren, als selbstbewusster und unverbogener, wahrhaftiger, zugleich mit diplomatischen Gaben gesegneter Charakter fassbar zu werden scheint. Er vermag sich prägnant und pointiert zu artikulieren und künstlerische Prinzipien ebenso wie dienstliche Anliegen – nicht zuletzt auch die der ihm unterstellten Musiker, denen ihr Salär unter dem sächsischen Kurfürsten nicht immer pünktlich ausgezahlt wurde – mit Bestimmtheit, ja Insistenz zur Geltung zu bringen. Es sind dies Merkmale, die seine Diktion mit seiner Musik teilt. Die überaus lebendig geschriebenen ästhetischen Erörterungen und aufführungspraktischen Winke, die er im Druck seinen Partituren vorausschickte, seine Briefe und das erwähnte *Memorial* böten Stoff genug für umfängliche Betrachtungen; es kann an dieser Stelle nur an die Existenz dieser Dokumente erinnert werden, aus denen Schütz auch nach gut vierhundert Jahren mit unverwechselbarer Stimme zu sprechen scheint und die ein lebendiges, facettenreiches Bild von seiner vielschichtigen Persönlichkeit, seinem weitgespannten Wirkungskreis wie von den kulturellen Verhältnissen und politischen Bedrängnissen seiner Zeit zeichnen. Es ist in diesem Zusammenhang noch anzumerken, dass Schütz brieflich ein riesiges Netzwerk unterhielt, dessen Fäden sich von Süd- nach Nordeuropa spannen, die Organisation des Musiklebens an gleich mehreren Höfen (unter anderem auch dem dänischen) verantwortete und einem übernationalen geistigen Austausch in der Ära des Dreißigjährigen Krieges entscheidende Impulse verlieh.

Neben dem Humanismus ist der Luther'sche Protestantismus die zweite geistige Wirkkraft, ⁵ die einen durchgreifenden Einfluss auf sein Schaffen übte und die er auf bahnbrechende, visionär-zukunftsträchtige Weise mit dem humanistischen Erbe in Einklang brachte. Den konzeptionellen Nährboden dieser Verbindung bildet die Vorstellung, dass die schöpferischen Kräfte Gottes sich in harmonischen Sphärenklängen bekundeten, denen sich die irdische Musik gerade durch ihre wissenschaftliche Fundiertheit, durch die stete Beachtung satztechnischer Regeln und der Harmonielehre anzunähern wisse. Die Konjunktur solcher Denkfiguren, in denen antiker Pythagoreismus und mittelalterliche Konzeptionen überdauern, mag Schützens großer älterer Zeitgenosse Johannes Kepler, dessen Geburtstag sich unlängst, am 27. Dezember 2021, zum 450. Mal jährte, mit seinen fünf *Harmonices mundi libri*, seinem Werk über die Weltharmonik, zusätzlichen Auftrieb gegeben haben: Lehrt Kepler doch, dass in den Zahlenverhältnissen, durch die sich die Gesetzmäßigkeiten der planetaren Bewegungen ausdrücken lassen, eine musikalische Harmonie aufgeschlüsselt sei, welche auf den Bauplan leiten soll, den Gott für das Sonnensystem ersonnen hat.

Unmittelbarer und entschiedener noch als die Überzeugung, dass die Musik der kosmischen Ordnung Resonanz gibt und der Verherrlichung Gottes dient – von diesem Glauben war noch

³ Zit. n. Heinrich Schütz. *Gesammelte Briefe u. Schriften*. Hrsg. v. Erich H. Müller. Regensburg 1931, S. 208.

⁴ Ebd., S. 211.

⁵ So auch Eggebrecht, vgl. dort S. 20–27.

Johann Sebastian Bach beseelt –, lässt die Behandlung der deutschen Sprache bei Schütz erkennen, wie sehr der Komponist den Geist des Luther'schen Protestantismus verinnerlicht hat und mit welcher souveränen, sensibler Intellektualität er ihm eine kaum überschaubare Skala von künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten abzugewinnen wusste. Ganz unabweislich macht sich das protestantische Movens dadurch bemerkbar, dass der Großteil des geistlichen Vokalwerks von Schütz – von der weltlichen Musik ist wenig erhalten, insbesondere hat man den Verlust der Oper *Dafne* auf einen Text von Martin Opitz zu beklagen – auf Vertonungen deutscher Prosa entfällt, was Schütz-Forscher wie Hans Heinrich Eggebrecht dazu verleitet hat, Werke wie diejenigen Teile der *Symphoniae sacrae*, die lateinischen Vorlagen folgen, oder das Opus 1, das Buch mit italienischen Madrigalen, das Schütz selbst als sein Gesellenstück verstanden haben mag, in die zweite Linie zu stellen.⁶ Mir erscheint das unbillig, doch ist es wahr, dass Schützens Eigenart, das Plastische, Drängende, Energetische, ja Muskulöse, zugleich Gebändigte seiner Klangsprache in seinem deutschen Œuvre am deutlichsten hervortritt. Der aus Athen gebürtige Musikwissenschaftler Thrasybulos G. Georgiades, dessen Wirken sich nach dem Zweiten Weltkrieg erst auf Heidelberg, dann auf München konzentrierte, hat Schützens Behandlung des Deutschen zu Luthers Wunsch nach einer volkssprachlichen Liturgie ins Verhältnis gesetzt, wie er sich mit polemischer Pointiertheit in der Schrift *Wider die falschen Propheten* formuliert findet: »Ich wolt heute gerne eine deutsche Messe haben, Ich gehe auch damit umbe, Aber ich wolt ja gerne, das sie eyne rechte deutsche art hette, Denn das man den latinischen text verdolmetscht und latinischen don odder noten behellt, las ich geschehen, Aber es laut nicht ertig noch rechtschaffen. Es mus beyde text und notten, accent, weyse und geperde aus rechter mutter sprach und stymme komen, sonst ists alles eyn nachomen, wie die affen thun.«⁷ In seinem Buch *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*, das erstmals 1954 erschien und das mehrere von der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft verantwortete, sehr schön gestaltete Neuauflagen erlebte, hat Georgiades die sprachtheoretischen Hintergründe dieses harschen Diktums ausgeleuchtet: »Luthers Entdeckung der deutschen Sprache, seine Hochachtung des Wortes in einem besonderen Sinn und seine Geringschätzung der Messe als Handlung hängen eng miteinander zusammen. Das Wort als Erklingendes ist für ihn nichts Autonom-Gegenständliches, nichts Formelhaftes (im Sinn etwa von Zauberformeln), nicht als vollzogenes 'Werk' greifbar – was alles im lateinischen Wort als Abglanz der antiken Haltung mit enthalten ist. Das Wort ist für Luther nur gegenwärtiger Bedeutungsgehalt. 'Gegenwärtig' und 'Bedeutungsgehalt' weisen im Grunde auf Gleiches hin: Die Vorstellung des 'Gegenwärtigen' hebt das Anbeten des vergegenständlichten Wortes, des Wortes als hypostasierter Idee, als 'Form', die um ihrer selbst willen, als eigene Wesenheit da ist, auf; die Vorstellung aber des Wortes als ausschließlichen Bedeutungsgehaltes impliziert ebenfalls das Aufheben des Vergegenständlichten und des Formelhaften.«⁸

Der Schütz'schen Musik bescheinigt Georgiades wie nach ihm Hans Heinrich Eggebrecht, der die Erträge seiner Beschäftigung mit unserem Komponisten unter dem Titel *Heinrich Schütz. Musicus poeticus* zu einer schmalen, aber höchst instruktiven Monographie verdichtet hat, dass sie die materielle Beschaffenheit, den morphologischen Bau und die Lautstruktur der Wörter als Konstituenten der Bedeutung, ja als Quellpunkte der Bedeutungsstiftung auszeichnet und ein bedeutungsbewusstes Artikulieren versinnlicht und überformt. Dass Schütz in der

⁶ Vgl. ebd., 125f., wo behauptet wird, dass »Schützens deutsche Kompositionen ihrem Typus nach wertvoller sind als seine lateinischen und auch heute wieder den Vorrang haben [. . .]« – ein Diktum, das *per implicationem*, seiner inhaltlichen Stoßrichtung nach, auch auf die italienischen Stücke zu beziehen sein dürfte.

⁷ *Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament* (1525), in D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. v. J. K. F. Knaake et al., Bd. 18. Weimar 1908, S. 123.

⁸ Thrasybulos G. Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe* (1954). Neuausg. m. einem Vorw. v. Hans-Joachim Hinrichsen. Hrsg. v. Irmgard Bengen. 4., unveränd. Aufl. Darmstadt 2009, S. 61.

Tat großen Wert auf prosodische Natürlichkeit und Wortverständlichkeit legte, erhellt aus aufführungspraktischen Handreichungen, die er seinem Opus 2, den großartigen *Psalmen Davids*, beigab, mit denen er zu voller Eigenständigkeit gelangte und zugleich ein neues Kapitel in der deutschen wie der europäischen Musikgeschichte aufschlug. In seinen Winken lässt Schütz im Übrigen wohl auch mit einem Anflug von Humor durchblicken, welche praktischen Schwierigkeiten sich einer adäquaten Ausführung seiner Kompositionen entgegenstellten und was ihm selbst etwa bei Proben begegnet sein mag: »Weil ich auch gegenwertige meine Psalmen in *stylo recitativo*, (welcher bis Dato in Teutschland fast vnbekandt) gestellet/ wie sich dann zu composition der Psalmen/ meines erachtens fast keine bessere art schicket/ dann daß man wegen menge der Wort ohne vielfältige repetitions jimmer fort recitire, als gelanget an die jenigen/ welche dieses modi keine Wissenschaft haben/ mein freundlich bitten/ sie wollen in Anstellung berührter meiner Psalmen sich im Tact ja nicht vbereylen/ sondern der gestalt das mittel halten/ damit die Wort von den Sängern verständlich recitirt vnd vernommen werden mögen. Im widrigen fall wird eine sehr vnangenehme Harmony vnd anders nicht als eine Battaglia di Mosche, oder Fliegenkrieg darauß entstehen/ der intention des Authoris zu wider.«⁹

Exemplifizieren lässt sich Schützens Handhabung des *stylo recitativo* etwa am ersten der *Psalmen Davids – Der Herr sprach zu meinem Herren –*, die man in der ebenso präzisen und stringenten wie klangschönen Realisierung durch den Dresdner Kammerchor unter Hans-Christoph Rademann hören sollte. Diese Einspielung macht die gestische Bestimmtheit der Sprachbehandlung bei Schütz, die Prononciertheit und Schwingungsweite seiner musikalische Gebärdensprache erlebbar: Die Deklamation eines Redners, eines Predigers vielleicht, wird mitsamt ihren stimmlichen Modulationen, ihrer klanglichen Dramaturgie, kongenial in Musik übersetzt und ausdifferenziert. Der Dresdner Kammerchor hat zwischen 2011 und 2019 in Zusammenarbeit mit dem MDR und dem Stuttgarter Carus-Verlag eine Gesamteinspielung produziert, deren insgesamt zwanzig Teile im Bereich der Schütz-Pflege neue Maßstäbe aufgerichtet haben und die insbesondere von feinem Gespür für die musikalische Sprachgestaltung bei Schütz zeugen, aber auch die sinnliche, wenn man möchte: italienische Seite seiner bei aller Tiefsinnigkeit sehr klaren Musik hervorkehren, der nichts fremder ist als Steifheit und Sprödigkeit. Sie hat ja beileibe nichts Altväterisches! Man kann in ihr, um eine Prägung von Eggebrecht beizubringen, eine Art »deklamatorischer Sinnggebung«¹⁰ vernehmen, die die Wortbetonung klanglich vielfach schattiert und abstuft, um so das sprachliche Ausdrucksvermögen auszuloten, zu schärfen und zu steigern. Indem die musikalische Verwirklichung der Textvorlagen Prosodie und Betonung in den Mittelpunkt rückt, werden Artikulation und Bedeutungsstiftung in eins gesetzt; es entsteht der Eindruck, als empfangen ein Wort von dem Augenblick selbst, in dem es bei Schütz erklingt, seine Bedeutung, als werde eine Klangfigur zum ersten Mal mit Sinn, mit einem ideellen Inhalt belehnt. Georgiades vertritt die These, dass das Deutsche bei Schütz eine vergeistigende, gleichsam analytische Durchdringung seiner Struktur, seiner lautlichen und morphologischen Aufbauelemente erfährt, durch die ihm ein Maß an Reflexivität zuwächst, die es vormals, etwa bei Luther, noch nicht besessen haben soll. Diese Art von intellektueller Sublimierung der Sprache, die ihr neue Möglichkeiten erschließt, rührt laut Georgiades daher, dass Schütz das Artikulieren, das bewusst betonende Sagen musikalisch einfängt und kongenial in klangliche Gebilde überführt. Die Bedeutungsstiftung in der individuellen Rede, die Formung eines Wortes um der Aktualisierung seiner Bedeutung willen charakterisiert Georgiades produktionspsychologisch als einen Vorgang, in dem sich das Artikulieren zu einem Augenblick ballt, in einem Jetzt verankert, um sich zu einem klanglichen Gefüge zu entfalten: »Um das ›im Nu‹ sich einstellende Bedeuten herum, um diesen einen Augenblick gruppiert sich, durch die Prägungskraft des Bedeutens zusammengehalten, eine konkrete, unverwechselfähige, ein- oder mehrsilbige Artikuliertraube. Sie wird gegebenenfalls zugleich – auch mit-

⁹ Zit n. Gesammelte Briefe u. Schriften (wie oben), S. 64.

¹⁰ Eggebrecht, Heinrich Schütz, S. 115.

tels der Flexion oder durch Hinzufügung von Silben – in einem sprachlichen Zusammenhang verankert. Dieser eindeutig abgegrenzte Artikuliertvollzug ist das Wort, ein in ein Diesda konsolidiertes, *zentripetales* – durch das Bedeuten zusammengehaltenes – Gefüge. Die deutsche Sprache macht wie keine andere in ihrem Artikulationsmechanismus dieses ›in einem Augenblick‹ Sich-Ereignen des Bedeuten ausdrücklich: das Bedeuten konzentriert sich auf *einen* Punkt, äußert sich explosiv als die – durch das Bedeuten bedingte – Betonung und wird zum Generationskern des Wortes. Dieses Moment prägt die das Bedeuten tragende Silbe (die Wurzelsilbe) und zugleich zentriert es, auch auf der Wahrnehmungsebene, ausdrücklich den Artikulationsvorgang als die bedeutungsbedingte Einheit. Durch ihn wird das Wort – das einfache Grundwort (Wort) – unauflösbar zusammengehalten«. ¹¹ Schützens Musik soll auf die klangliche Darstellung und Überformung dieser von Georgiades modellierten Prozesse zielen, indem sie das Wort in Wurzel- und Flexionssilben zerlegt und diesen Gliedern klar voneinander abgehobene Klangprofile verleiht, wobei dasjenige, was bei Georgiades unter der Bezeichnung *Artikuliertraube* firmiert, die Stauung, Verfestigung geistiger Bedeutung, ihre silbische Kristallisierung den archimedischen Punkt des Komponierens bildet. Das hat schließlich zur Folge, dass sich, wie Georgiades schreibt, »die zentripetale Struktur der Worte [. . .] der Musik bemächtigt und dass trotz des kontinuierlichen Ablaufs, der der Natur der Musik gemäß ist, [. . .] gesonderte, unauflösbar feste Gebilde« ¹² auftreten, die idiomatisch werden und sich auf Dauer in das musikgeschichtliche Gedächtnis einschreiben. Die Prägungen, Formeln und Kennungen führen zu einer umfassenden Wandlung des Charakters der Musik: Sie verliert das Kontinuierliche, Fließende, das ihr zuvor in solchem Maße eigen war, dass man sie, namentlich im Mittelalter, mit dem Wasser verglich, sie erscheint nunmehr als Konfiguration präformierter, in sich gefestigter, konturenscharfer Momente, die bisweilen insistierende Bestimmtheit annehmen können. Unter diesen Prämissen zieht der Georgiades-Schüler Manfred Hermann Schmid, der in Tübingen wirkte und leider im vergangenen Oktober verstorben ist, den Schluss, dass das Vokalwerk von Schütz, »wenn nicht genetische Voraussetzung, so doch zumindest phänomenologische Vorbedingung für das instrumentale Werk Joseph Haydns« werde, »das im Streichquartett seinen Höhepunkt findet: in einem Sprechen ›als ob««. ¹³ Die latenten, ins Uneigentliche verschobenen Bedeutungsressourcen der Wiener Klassik, die ebenso wie bei Haydn auch bei Mozart mobilisiert werden, zehren von Schütz, der sie als aktuelle von der erklingenden Sprache bezogen und dauerhaft für die Musik gewonnen hat: Sie ist durch ihn beredt geworden.

Kommen wir zum Schluss noch einmal auf die oben zitierte Einlassung von Luther zurück: Mit den *Zwölf geistlichen Gesängen* von 1657 hat Schütz eine deutsche Messe geschaffen, der, wie ich denke, auch Luther seinen Beifall nicht hätte versagt können: Sie subjektiviert den überkommenen Messtext, das Ordinarium, und verhilft dem in ihm aufgespeicherten sakralen Gehalt zu neuer Unmittelbarkeit und Direktheit, indem sie ihn gleichsam in einem beseelten, empfindungsvollen Idiom neu ausformuliert.

¹¹ Thrasybulos G. Georgiades, Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos. Aus dem Nachlaß hrsg. v. Irmgard Bengen. Mit einem Geleitwort v. Hans-Georg Gadamer. Göttingen 1985, S. 141.

¹² Thrasybulos G. Georgiades, Heinrich Schütz zum 300. Todestag. Kleine Schriften. Tutzing 1977 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 26), S. 177–192, hier S. 187.

¹³ Manfred Hermann Schmid, Musik und Geschichte. Thrasybulos G. Georgiades zum 100. Geburtstag: <https://lmuwi.hypotheses.org/musik-und-geschichte-thrasybulos-g-georgiades-zum-100-geburtstag>.