

Berno Odo Polzer

## Aktuelles aus der Vergangenheit

### Zur vergessenen Musikkonzeption des Jani Christou

Wäre Jani Christou nicht 1970 bei einem Autounfall ums Leben gekommen, er wäre heute [2003] 77 Jahre alt: ein Komponist der Generation Cages, Stockhausens oder Xenakis', die nach dem Zweiten Weltkrieg als junge Avantgarde auszog, um den Begriff dessen, was Musik ist, neu zu definieren und bis an seine Grenzen auszuweiten. Diese Gründergeneration der musikalischen Avantgarde steht bis heute monolithisch für das Zeitgenössische in der Musik: für ein neues künstlerisches Selbstverständnis, für die Neudefinition musikalischer Parameter, für die Erfindung neuer kompositorischer Techniken, für die Entwicklung neuer elektroakustischer Medien – sie steht, kurz gesagt, für so viel Neues, daß der von ihr begonnene Weg seither als groß geschriebene Neue Musik bezeichnet wird. In historischer Perspektive mag eine der markantesten Besonderheiten dieser Musik sein, daß sie die vormals überschaubare Welt der westlichen Kunstmusik zu einem ganzen Sonnensystem singulärer musikalischer Planeten ausgeweitet hat, indem ihre Protagonisten sich von allgemein verbindlichen Regeln befreit, Theorie und Praxis ihres Komponierens selbst definiert haben. Auch Jani Christou gehört zu diesen eigengesetzlichen Neuerern; von den erfolgreichen Kollegen seiner Generation unterscheidet ihn indes eines: Kaum jemand kennt ihn. Sein früherer Tod hinterließ einen kompositorischen Torso, einen künstlerischen Anfang, dessen fehlende Fortführung direkt ins Vergessen führte. Jani Christou ist zum Gegenstand der Archäologie geworden, während andere Teil einer lebendigen Aufführungspraxis geblieben sind. Archäologische Anstrengungen um Jani Christou fördern jedoch ein bemerkenswertes musikalisches Ideengebilde zutage, ein Leben im Spannungsfeld gegensätzlicher Kulturen und eine Musik von großer Intensität und Kraft.

Da die Biographie Jani Christous kaum bekannt ist, mag ein näherer Blick auf seinen Lebensweg von Interesse sein, dessen Hauptstationen die ägyptische Stadt Alexandria, die griechische Insel Chios, Athen, Cambridge und Rom sind. Heliopolis, wo er am 8. Januar 1926 geboren wird, und Alexandria sind die Orte, an denen Christou seine Jugendjahre verbringt. Intellektuelles Zentrum Ägyptens, ist das Alexandria der 20er und 30er Jahre eine Metropole zwischen Ost und West, geprägt von antiker (ägyptischer, griechischer, römischer) und arabischer Kultur ebenso wie von der britischen Kolonialmacht, die bis Mitte der 50er Jahre in Ägypten präsent ist. Als Sohn einer griechischen Industriellenfamilie stehen Christou alle Türen offen, die vielschichtige Atmosphäre dieser Stadt voll auszukosten und die zur Verfügung stehenden Ausbildungsmöglichkeiten zu nutzen: privater Klavier- und Musiktheorie-Unterricht unterstützen früh seine musikalischen Interessen; englische Volksschule und Gymnasium führen zu muttersprachlichen Kenntnissen des Englischen und ermöglichen später ein Studium in Cambridge (Texte, Skizzen, Tagebücher Christous sind in englischer Sprache verfaßt).

Mit dem Studium der Philosophie und der Wirtschaftswissenschaften am King's College der Universität Cambridge (1945 bis 1948) wechselt Christou sein kulturelles und geistiges Umfeld. Namhafte Professoren wie Bertrand Russell und Ludwig Wittgenstein machen die englische Eliteuniversität in diesen Jahren zum Zentrum philosophischer Logik. Diese kennenzulernen ist Christous eigenen Angaben zufolge für die spätere Entwicklung seiner musikalischen Systematik von großer Bedeutung. Christous theoretische Texte – etwa die Überlegungen zu «Praxis» und «Metapraxis» im zeitlichen Umfeld seines Ensemblestücks *Praxis for 12* (1966) – tragen die Spuren eines logisch-deduktiven Denkens, das der intellektuellen Prägung dieser Jahre zugeschrieben werden kann. Unbeantwortet allerdings ist die Frage, ob der junge Student tatsächlich – wie latent kolportiert – bei Ludwig Wittgenstein studiert hat, was der vordergründigen Attraktivität der Vita Christous abträglich, für das Verständnis seiner Arbeit jedoch zweitrangig zu sein scheint.

Im Zentrum der Interessen Christous aber steht schon während der Jahre in Cambridge die Musik. Der Nachruf im *Annual Report 1970* des King's College vermerkt lakonisch, die Fächer Philosophie und, vor allem, Wirtschaft hätten eher notdürftig ein anfangs intendiertes Musikstudium ersetzt, das Christou angesichts der wenig avancierten musikalischen Ausbildung in Cambridge rasch aufgab, während er tatsächlich dem Komponieren seine volle Aufmerksamkeit schenkte. An der «Music Society» im nahe Cambridge gelegenen Städtchen Letchworth nimmt Christou privaten Kompositionsunterricht bei Hans Ferdinand Redlich (1903–1968), einem in Wien geborenen, 1939 emigrierten Musikologen, Komponisten und Alban-Berg-Forscher. Dieser Unterricht ist wohl Christous erste intensive Auseinandersetzung mit den kompositorischen Techniken des 20. Jahrhunderts, und über diesen Lehrer mag er auch mit der Musik der Wiener Schule – Schönberg, Berg, Webern – in Berührung gekommen sein (die *Six Songs on Poems by T. S. Eliot* aus dem Jahr 1955 lassen denn auch an Alban Bergs *Altenberg-Lieder* denken). Bereits während des Studiums in Cambridge und bis 1953 setzt Christou seine kompositorische Ausbildung in Italien fort, nimmt in Rom privaten Instrumentationsunterricht bei dem bekannten Filmkomponisten Francesco Lavagnino und besucht die Sommerkurse an der Accademia Musicale Chigiana in Siena bei Vito Frazzi, zu dessen Schülern unter anderen Luigi Dallapiccola zählt. Trotz dieser verstreuten kompositorischen Studien, über deren Art und Intensität so gut wie nichts bekannt ist, hat sich Jani Christou Zeit seines Lebens als eine Art Autodidakt verstanden. Aus Gründen

der Abgrenzung gegenüber der akademischen Musik seiner Zeit vielleicht, vielleicht auch im Bewußtsein einer künstlerischen Synthese, die ihn in Grenzbereiche menschlicher Erfahrung und künstlerischer Ausdrucksformen führte, ist dieses Selbstverständnis als Metapher der Widerständigkeit und des selbstbestimmten Suchens nach neuen Wegen begreifbar. In den 50er Jahren jedenfalls tritt der junge Komponist – vom Nimbus des frühen Erfolgs, zumal in seiner Doppel-Heimat Ägypten und Griechenland, umgeben – mit meist großformatigen Werken in Erscheinung, deren handwerkliche Qualität außer Zweifel steht.

Die finanzielle Situation seiner Familie erlaubt es Jani Christou, sich nach dem Studium – er lebt inzwischen abwechselnd in Alexandria und auf der Insel Chios – ganz dem Komponieren sowie der Beschäftigung mit diversen Wissensgebieten zu widmen. Breit ist das Spektrum dieser geistigen Auseinandersetzung; intellektuell halb und halb die Mittel der Selbsterfahrung nützend, umfaßt sie die Mythenforschung und die Welt des Mystischen, Ritualen und Magischen ebenso wie die Philosophie, Wissenschaftsgeschichte und Anthropologie. Eine besonders zentrale Rolle aber nimmt dabei die Analytische Psychologie Carl Gustav Jungs (1875–1961) ein, sind es doch im wesentlichen dieselben Wissensgebiete, die den Schweizer Psychoanalytiker bei der Begründung seiner eigenen tiefenpsychologischen Richtung leiteten. Jung gelangte über das vergleichende Studium von psychoanalytischen «Befunden», von Traum- und Mythenmotiven, alchemistischen Texten, religionsgeschichtlichen und okkulten Phänomenen zu einer Neudeutung der menschlichen Psyche, deren Grundpfeiler das kollektive Unbewußte, die Archetypenlehre und der Individuationsprozeß sind. In seinem Kern die Rückbindung der individuellen Psyche an über- bzw. vor-individuelle Strukturen postulierend, enthielt dieser Ansatz genug Substanz und innerdisziplinären Sprengstoff, um den aufstrebenden jungen Tiefenpsychologen Jung aus dem engen Zirkel um Sigmund Freud hinauszukatapultieren. Aus der Perspektive seines vormaligen Mentors Freud war C. G. Jung – um 1910 noch in den Rang eines «Nachfolgers und Kronprinzen» erhoben – damit auf Abwege geraten. Er hatte, wie Freud es despektisch formuliert, die Psychoanalyse der «schwarzen Schlammlut des Okkultismus» geöffnet. Der Fall Freud–Jung reflektiert eine Konfliktkonstante innerhalb der neuzeitlichen abendländischen Kultur, bei der es um Machtbereiche geht, um Skepsis und Gegenskepsis zweier «Lager», deren komplex zusammengesetzte Haltungen mit «rational-aufklärerisch-wissenschaftlich» bzw. «irrational-mystisch-spekulativ» mehr schlecht als recht beschrieben sind. Doch auch im Mikrokosmos der zeitgenössischen Musik tritt dieser Konflikt zutage: am Beispiel der Rezeptionsgeschichten eines Giacinto Scelsi, mutatis mutandis eines John Cage oder eben eines Jani Christou. Christous geistiger Haltung schlug bzw. schlägt eine ähnliche Skepsis entgegen wie dereinst Jung, und von der Arbeit des Komponisten ließe sich, wenn auch in positiveren Worten, ähnliches sagen. Was für Freud eine «schwarze Schlammlut», das war für Christou eine unerschöpflich reiche Quelle von verborgenen, vergessenen oder verbannten Kenntnissen, wie sie in den Mythologien und Symbolen, in Parawissenschaften und spekulativen Texten gespeichert sind. Ein «Wissen» – von der Erkenntnistheorie wohlweislich und naturgemäß übergangen –, das der Komponist, ähnlich wie Jung im Wissenschaftsbereich, ins Licht einer modernen künstlerischen Auseinandersetzung stellen und für seine Musik fruchtbar machen wollte. Christous Biographie aber ist nicht allein über die Bücher mit C. G. Jung verbunden. Die handschriftlichen Signaturen Jungs, die sich in der englischsprachigen Jung-Gesamtausgabe im Nachlaß des Komponisten finden, zeugen von einer auch persönlichen Verbindung, die über Christous älteren Bruder Evangelos bestand, der, bevor auch er bei einem Autounfall im Jahr 1956 ums Leben kam, bei Jung an dessen Zürcher Institut studiert hatte.

Um 1960 bringen die radikalen Verstaatlichungsmaßnahmen Gamal Abdel Nassers zahlreiche Industrielle um ihren Besitz und zwingen auch die Familie Christou, Ägypten endgültig zu verlassen. Der Komponist übersiedelt nach Griechenland und lebt fortan zwischen Chios und Athen pendelnd, wobei die griechische Hauptstadt immer mehr zu seinem Lebensmittelpunkt wird. Als einer der wenigen, die ihre Arbeit im kulturell rauhen Klima Griechenlands zwischen Bürgerkrieg und Militärjunta fortsetzen (zahlreiche Kollegen wie etwa Iannis Xenakis, Anestis Logothetis oder Georges Aperghis hatten das Land bereits verlassen), entwickelt sich Christou zur wichtigen Integrationsfigur einer jungen griechischen Komponistengeneration, die den Anschluß an die westliche Avantgarde sucht und mit außergewöhnlichen musikalischen Arbeiten sowie veranstalterischen Aktivitäten international auf sich aufmerksam macht. Christou gehört zu den aktivsten, vielversprechendsten und erfolgreichsten Protagonisten dieser jungen griechischen Musik: Bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1964 kommt sein Orchesterwerk *Patterns and Permutations* zur Aufführung; 1966 dirigiert Bruno Maderna in Rom das Pfingsttoratorium *Tongues of Fire*; gleich zweimal in Folge (1968 und 1969) stehen bei den Tagen Neuer Musik in München Christou-Premieren auf dem Programm; und das Orchesterstück *Enantiodynamia* ist bei seiner Uraufführung 1969 in Oakland/ Kalifornien der vielbeachtete, wenn auch – wie ein zeitgenössischer Kritiker schreibt – «seltsame Nachbar» von Franz Liszts *Erstem Klavierkonzert*, interpretiert von Claudio Arrau.

Als zweites musikalisches Standbein beginnt Christou im Jahr 1963, Theatermusik für antike Tragödien zu komponieren, die in den 60er Jahren mit großen und aufwendigen Produktionen eine Renaissance erleben. Diese Arbeit ermöglicht es dem Komponisten, sich im Rahmen eines mehrere Kunstsparten umfassenden Genres eingehend mit der griechischen Mythologie und ihren Themenfeldern auseinanderzusetzen und dabei wichtige Erfahrungen für seine eigentliche kompositorische Arbeit zu sammeln (sie beschert ihm aber auch seine populärsten Erfolge, etwa durch die Zusammenarbeit mit dem griechischen Starregisseur Karolos Koun oder durch die *Oedipus Rex*-

Verfilmung von Philippe Saville, in deren Hauptrollen unter anderen Orson Welles, Donald Sutherland und Lilli Palmer zu sehen sind).

Syntheseformen von Theater, Performance, Bühnenbild, visuellen Medien und Musik stehen ab Mitte der 60er Jahre im Zentrum des künstlerischen Interesses von Jani Christou. Gestützt durch die Erfahrung mit großen Theaterproduktionen begeben sich die «späten» Werke *Mysterion* (1964), *Enantiodromia* (1965–68), *Praxis for 12* (1966), *The Strychnine Lady* (1967), *Anaparastasis I* (1968) und *Anaparastasis III* (1969) – eigentlich doch Arbeiten eines erst Vierzigjährigen – auf eine Grenzwanderung zwischen Performance und Musik, die ihren kunsttheoretischen Ausdruck in Christous *Praxis-Metapraxis*-Konzeption findet (siehe Seite 167). Mit *Epicycle* (1969) realisiert Christou ein Konzeptstück, das den Geist des offenen Kunstwerks und des Happenings mit zyklischen Geschichtsmodellen der Antike verknüpft. Und auch das 1968 begonnene «Fana Beach Project» ist ein gutes Beispiel für Christous Teilhabe an den künstlerischen Tendenzen der 60er Jahre, verrät darüber hinaus aber auch einiges über die Ernsthaftigkeit und Vehemenz, mit der der Komponist seine künstlerischen Ziele verfolgte: wohl eher ein Bauvorhaben als ein Kunstprojekt zu nennen, ist das «Fana Beach Project» zumindest eine Hybridform aus künstlerischen und veranstalterischen, wenn nicht touristischen Ambitionen. Auf der Insel Chios, so verraten die Pläne zu diesem Projekt, sollte ein Kunstareal entstehen, in dem Freilichttheater, Konzertsäle, Hotels und Restaurants den mediterranen Rahmen für ein Kunst und Leben verbindendes Festival bilden sollten. Zu diesem Zweck hatte der Komponist bereits einen entlegenen Strand samt Umland angekauft, Baupläne lagen vor; Finanzierungskanäle waren geöffnet. –

Als Jani Christou am 9. Januar 1970, in der Nacht seines 44. Geburtstags, ums Leben kommt, findet nicht nur dieses Großprojekt ein abruptes Ende. Auch der *Orestie*-Zyklus nach Aischylos, ein Auftragswerk des English Bach Festival für Vokal- und Instrumentalsolisten, Schauspieler, Chor, Orchester, Tonband und visuelle Medien, kann nach Christous Tod mangels eindeutiger Aufführungsmaterialien nicht realisiert werden; die für April geplante Uraufführung der Oper, in der Christou seine bisherigen künstlerischen Erfahrungen in eine neue Form bringen wollte, muß abgesagt werden.

Zur Phänomenologie des Vergessens bei Jani Christou gehören auch die Mythen, die bald nach seinem Tod in den Lücken einer fragmentarischen Überlieferung zu wachsen begannen. Die eine, griechische Variante reduzierte Christous Leben und Arbeit auf den Topos des zu früh verstorbenen genialischen Künstlers, dessen Bedeutung für die Entwicklung der Musik des 20. Jahrhunderts nicht zu überschätzen sei. «Immer lebendiger, ergreifender und von mehr Ehrfurcht erfüllt» (J. G. Papaioannou) wurde diese Legende, um schließlich eine spekulative Färbung anzunehmen, in der sich Christous spirituelle Praktiken und seine Beschäftigung mit okkulten Phänomenen verzerrt widerspiegeln. Bis heute ist der Komponist in Griechenland eine von kulthaftem Nimbus begleitete Figur. Seine kosmopolitische Lebensweise, seine internationalen Kontakte und Erfolge machen ihn zum Idol der griechischen – das heißt: in Griechenland beheimateten – Avantgarde.

In Mittel- und Westeuropa hingegen fand – wenn überhaupt – ein anderes Bild Verbreitung: Aus der Perspektive des spiritualitätsfreien Kontinents wurde Christou zum Mystiker, dessen Zugang zum mythischen Mutterboden des alten Hellas noch nicht verstellt schien. So begegnet uns Christou laut dieser Variante «wie ein mittelalterlicher Alchemist» (Günther Becker), der ohne Kontakt zu den westlichen Zentren der Avantgarde in seinem schöpferischen Laboratorium verborgen am Werk ist. Eine dritte Variante schließlich stellte Christou mit Verweis auf seine (teilweise vermeintlichen) Studien bei Wittgenstein, Russell und Jung allzu direkt in eine Linie mit der abendländischen Musik- und Geistesgeschichte.

Alle drei mythischen Varianten sind – und dies liegt in der Natur der Sache – nicht richtig, aber auch nicht ganz falsch. Christous Leben und sein geistiges Arbeiten waren ein Pendeln zwischen den Gegensätzen. Aus den Differenzen dieser Gegensätze bezog der Komponist seine kreative Energie: Schamanisches, Liturgisches und Rituelles verbindet sich in seiner Musik mit den strukturklaren Formen des Serialismus; Mystisches und Okkultes begegnet der hohen Schule moderner philosophischer Logik; rastlose organisatorische und gesellschaftliche Aktivitäten wechseln mit der Abgeschiedenheit des elterlichen Anwesens auf der Insel Chios, der «organisierten Isolation» (Christou), in der ein Gutteil seiner Arbeiten entstand.

Jani Christou hat in den Jahren zwischen 1960 und 1970 eine Musikkonzeption entwickelt, deren allgemeine Besonderheit darin liegt, sich nicht auf Musik zu beschränken, sondern diese in einen größeren Zusammenhang zu stellen. Es ist der Versuch, Musik jenseits ästhetischer und kompositionstheoretischer Fragestellungen als ein Phänomen allgemeinmenschlicher Relevanz zu begreifen, der Christous künstlerischen Weg auszeichnet; ein Weg, der ihn in bisweilen entlegene Gebiete menschlicher Kultur, Geistesgeschichte und Selbsterfahrung führte. Im Bedeutungszusammenhang von Mythologie, Religion, Philosophie und Psychologie einerseits und der als bedroht empfundenen Lebensrealität des modernen Menschen andererseits wies Christou der Musik eine bedeutende Rolle zu: als einem vitalen Medium, das spirituelle, psychische, ja körperliche Kraft bündelt und entfaltet. Eine Grenzerkundung ist Christous Arbeit zu nennen. Und eine *Grenzerfahrung* sollte (seine) Musik sein, ein Erlebnis, das den alltäglichen Erfahrungsraum bersten läßt und den Hörer hinausragt in für ihn unbekanntes Terrain.

Christou hat diese Erkundung mit allen erdenklichen Mitteln vorangetrieben. Bereits 1954 begann er mit der Aufzeichnung seiner Träume, die er in Hunderte Seiten umfassenden «Dream Files» bis zu seinem Tod sammelte. Diesen Traumtagebüchern kommt in der Analytischen Praxis C. G. Jungs eine wichtige Funktion als Dokumentation innerer Entwicklungsprozesse zu, und Christou nutzte sie zur Selbstanalyse genauso wie als Material für seine künstlerische Arbeit. Die Intensität und Bildhaftigkeit des Traumerlebens sollte Christous Musik als eine Grundlage dienen: «Falls es irgendeine Logik in dieser Musik gibt, dann ist sie vielleicht mit jener Logik vergleichbar, die Träumen oder Alpträumen innewohnt, mit ihren paradoxen, kontrapunktierenden Ereignissen und irrationalen Fragmentierungen; mit ihren obsessiven Repetitionen, dunklen Anspielungen und obskuren Enthüllungen ...» (Christou). Doch nicht nur die Drastik der Traumwelt, auch ihre Struktur diente Christou als künstlerischer Anhaltspunkt. Jung hatte in langjähriger Traumforschung ein Strukturmodell des Traums erarbeitet, das dem Ablauf klassischer griechischer Dramen nicht unähnlich ist: *Exposition – Verwicklung – Kulmination – Lösung*, dieses vierstufige Muster, das laut Jung den meisten vollständig erinnerten Träumen zugrunde liegt, liefert häufig auch die prozessuale Vorlage für Christous Kompositionen. Eine Musik, die sich des Traums bedient, indem sie sich seine Strukturen zu eigen macht, tritt auf eine Kommunikationsebene mit der Quelle des Traumlebens: dem Unbewußten.

Sah der Komponist in der Rückkopplung seiner künstlerischen Arbeit an das Unbewußte eine Möglichkeit zur Realisierung einer «existentiellen Musik», die an den vitalen Lebensfunktionen des Menschen teilhat, so dienten ihm die Wirkungsweisen des Rituals als Vorbild für eine energetisch aufgeladene Musik, die jenseits artifizieller Oberflächlichkeit ihre Kraft entfaltet. Das grundlegende Potential des Ritus – psychische Energien freizusetzen, indem er symbolische Handlungen der Erneuerung setzt –, Christous Überzeugung nach war es auf die Musik übertragbar, und zwar durch die Übersetzung ritueller Strukturen in moderne künstlerische Ausdrucksformen. Die Suche nach einer eigenen musikalischen Sprache, wie sie uns beispielsweise in Christous eigenwilliger Synthetischer Notation oder in der Integration theatraler Handlungen begegnet, ist gleichzeitig auch eine Suche nach den energetischen Quellen des Mediums Musik. Um zu diesen Quellen vorzudringen, mußte sich der Komponist zusehends von einer jahrhundertealten Musikauffassung entfernen, die im Abendland ästhetische und kompositionstechnische Fragen in den Mittelpunkt gerückt hatte.

In der Analogiebildung zwischen Mythologie (griechischem Drama), Traum, Ritual und Musik ist die Methode der Übertragung deutlich zu erkennen, die für Christous künstlerische Arbeit kennzeichnend ist. Bereits in seinem ersten, das heißt dem ersten von ihm anerkannten Werk, dem Orchesterstück *Phoenix Music* (1949/50), ist diese Methode zu beobachten, und zwar in bezug auf ein mythologisches Motiv, dessen struktureller Gehalt dem erwähnten vierstufigen Traummodell gleicht. Es handelt sich dabei um den Mythos des Vogels Phönix, der sich periodisch selbst zerstört, um aus seiner Asche wiedergeboren zu werden. Geburt – Wachstum – Zerstörung – Wiedergeburt, diesen Kreislauf beschreibt der Phönix-Mythos, weswegen er seit altägyptischer Zeit die Unsterblichkeit der Seele versinnbildlicht und als Metapher für zyklische Phänomene im allgemeinen steht. Der Neuanfang, die Wiedergeburt ist hierbei das entscheidende Moment. Denn Zyklizität impliziert eine zeitliche Dimension und ermöglicht damit ihr kompositorisches Weiterdenken. In *Phoenix Music* wird nun die zentrale thematische Zelle – ein Dreitonmotiv – zum «strukturellen Phönix» umgedeutet, der sich trotz mannigfaltiger Transformation und Varianten nicht verändert, um am Ende aus der «textuellen Asche» der seriellen Komposition neu hervorzugehen. Auf der großformalen Ebene beschreibt das Stück einen zyklischen Prozeß, der nach einem dramatischen dynamischen Höhepunkt wieder zu seinem Anfang zurückkehrt. Was wir gewissermaßen erleben, während wir dieses Orchesterstück hören, sind die im Mythos von Phönix codierte Vorstellungswelt und ihre kompositionstechnischen Derivate; die Kraft des Mythos, so die Implikation, soll übertragen werden auf das aus ihm abgeleitete klangliche Resultat. Durch diese Übertragung erfahren musikalische Grundprinzipien eine Deutung, bekommen abstrakt-musikalische Techniken eine Bedeutung.

Das «Phoenix Principle», das Christou mit seinem frühen Orchesterstück postuliert, bleibt für sein Komponieren bis ca. 1964 bestimmend, um dann von einer anderen kompositorischen Matrix abgelöst zu werden: dem «Lunar Pattern». Dieses aus dem periodischen Zu- und Abnehmen des Mondes abgeleitete Modell weist gegenüber dem rein zyklischen Verlauf des «Phoenix Principle» eine Besonderheit auf, die Christou für sein Komponieren fruchtbar zu machen mußte. Im Moment der Ekliptik, der Mondfinsternis, kommt der ewige Zyklus der Mondphasen scheinbar zum Stillstand. Ein Ereignis, das Christou aus der Perspektive urzeitlicher Kulturen als katastrophisches Hereinbrechen des Unvorhersehbaren deutet, als eine Unterbrechung des Lebenszyklus, die mit Panik und Verunsicherung einhergeht. Auf die kompositorische Ebene übertragen, werden aus diesem Szenario jene Momente, in denen – wie etwa am dramatischen Höhepunkt des Orchesterstücks *Enantiodromia* – das musikalische Gefüge aus den Rudern läuft und das Reglement der Partitur aleatorischem «Chaos» weicht.

«Meine Musik ist verbunden mit dem «Lunar Pattern». Sie ist besessen vom Prinzip der Wiederholung – von Patterns und von den Bedeutungen, die in ihnen stecken.» Diese späte Notiz des Komponisten faßt zusammen, auf welche Weise musikalische Konstruktion und außermusikalische Bedeutung im Schaffen Christous ineinandergreifen. Der Begriff «Pattern» war dabei in idealer Weise geeignet, alle möglichen Formen von Periodizität und Musterhaftigkeit in sich aufzunehmen. In deutscher Übersetzung «Muster», «modellhaftes Vorbild», «Schema»,

«Regelmäßigkeit», «Struktur» ist dieser Begriff abstrakt und übergreifend genug, um in Christous Musikkonzeption eine zentrale Stellung einzunehmen.

In seiner musikalischen Bedeutung bezeichnet das Wort «Pattern» das für Christous Komponieren der 60er Jahre zentrale Grundelement (das musikalische Ausgangsmaterial, vergleichbar mit der Grundreihe bei seriellen Techniken), eine musikalische Zelle, die das Ergebnis eines kompositorischen Prozesses ist und die bestimmte rhythmische, dynamische, tonale und expressive Eigenschaften aufweist. Das Pattern ist musikalisches Material in Bewegung, denn die Tonfolge, die rhythmische Struktur oder der dynamische Verlauf, aus denen das Pattern besteht, werden ständig neu gruppiert. Im Orchesterstück *Patterns and Permutations* (1960) hat Christou dieses Kompositionsverfahren erstmals exemplarisch ausgeführt. Der Titel ist Programm – kompositionstechnisches Programm für fast alle von Christous Stücken nach 1960: Es geht um die permutierende Neuorganisation vordefinierter musikalischer Komponenten, um die Permutation von Patterns. Indem Christous Kompositionen auf jeweils neu definierten Arsenalen solcher Patterns aufbauen, werden sie zu komplexen Architekturen periodischer, zyklischer, musterhafter Abläufe.

Der Begriff «Pattern» erlaubt es dem Komponisten indes, seine Musik bzw. ihre Konstruktionsweise mit unterschiedlichen Wissensgebieten zu vernetzen: In der Biologie etwa sind «patterns of behaviour» jene sich wiederholenden Formen des Handelns und Reagierens, die für das Verhalten einer Gattung charakteristisch sind. (In Analogie zu diesen «patterns of behaviour» hatte C. G. Jung seine Lehre von den Archetypen entwickelt, der zufolge auch die menschliche Psyche von kollektiven Strukturdominanten geprägt ist.) Zyklisch – und damit patternhaft – sind zahlreiche Geschichtsmodelle antiker Kulturen, jener Kulturen, die Christous besonderes Interesse weckten. Seinem Wesen nach patternhaft ist auch das Ritual, dessen erneuernde Kraft in einigen von Christous späten Stücken beschworen wird. Und im Sinne «musterhafter Vorbilder» können mythologische Motive verstanden werden. Alle diese Beispiele sind hier nochmals kurz erwähnt, um das gedankliche Koordinatensystem zu skizzieren, in dem Christous künstlerischer Ansatz verortet ist.

Aus einer Perspektive der Patternhaftigkeit, so könnte man sagen, organisiert sich alles, was der Fall ist, in Periodizitäten unterschiedlicher Ausdehnung und Dimension. Mit seinen «späten» Werken, die kompositionstechnisch auf der Organisation und Permutation von Patterns beruhen und dabei übergeordneten programmatischen Zusammenhängen folgen, macht Jani Christou Musik zum Modell der Modellhaftigkeit schlechthin, zu einem Medium, in dem sich die Differenzen und Wiederholungen der Welt manifestieren, spiegeln, abbilden, ausdrücken.

Berno Odo Polzer: *Aktuelles aus der Vergangenheit. Zur vergessenen Musikkonzeption des Jani Christou*, in: *Katalog Wien Modern 2003*, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2003, S. 19-25.