

Adieu János

Zum Tod von János Négyesi

von Georg Hajdu

Am 20. Dezember 2013 ist der ungarische Geiger János Négyesi unerwartet in seiner Wahlheimat San Diego gestorben. Er war fünfundsiebzig Jahre alt. Négyesi wurde am 13. September 1938 in Budapest geboren. Sein Vater wurde von den Nazis in ein Konzentrationslager verschleppt, aus dem er nie zurückkehrte. Schon als Vierjähriger erhielt er Geigenunterricht und gab wenige Monate später bereits sein erstes Konzert. Das war der Moment, in dem er entschied, Geiger zu werden. Seine musikalische Laufbahn führte ihn zunächst als Student an die Franz-Liszt-Musikakademie und später nach Detmold, wo er bei dem bekannten ungarischen Geiger Tibor Varga studierte. Von 1970 bis 1974 war er Konzertmeister am Deutschen Symphonie-Orchester Berlin – zu der Zeit unter der Leitung von Lorin Maazel. 1979 erhielt er einen Ruf als Professor an die University of California in San Diego (UCSD). Seine spätere Frau, die finnische Geigerin Päivikki Nykter, lernt er 1986 als seine Studentin kennen und heiratet sie schließlich 1993. Während der Jahre in den USA entfaltete Négyesi eine fast einzigartige Tätigkeit als Pädagoge, Interpret klassischer und zeitgenössischer Musik (auch häufig im Duo mit seiner Frau), Förderer von Komponisten jeglicher Couleur und neugieriger Apologet von Musiktechnologie. Von größter Bedeutung war seine Begegnung mit John Cage, dessen zweiunddreißig unsagbar schwere „Freeman Etudes“ er regelmäßig in aller Welt spielte. Die Komposition „One“⁶ ist Négyesi gewidmet.]

Meine erste Begegnung mit János Négyesi erfolgte in Köln, am Vormittag des 15. Februar 1987, während des Festivals „NachtCageTag“, einer beeindruckenden Huldigung an das Werk von Cage anlässlich seines fünfundsiebzigsten Geburtstags. Ich fuhr gerade mit dem Auto zur Musikhochschule und hörte im Radio die Live-Übertragung von Négyesis Aufführung der „Freeman Etudes“, die mich durch ihre unerhörte Komplexität sofort sowohl faszinierten als auch erschreckten.

Persönlich lernte ich János und Päivikki im März 2003 auf dem Sonoma Square in Nordkalifornien kennen, auf Empfehlung meines damaligen Kollegen Volker Banfield, der der Meinung war, zwei Musiker mit ungarischen Wurzeln und langjähriger Amerika-Erfahrung sollten einander unbedingt kennenlernen.

Unmittelbar nach unserem Treffen setzte János mein Stück „Exit“ für Violine und Live-Elektronik auf sein nächstes Konzertprogramm und spielte es auch weiter regelmäßig, etwa bei der Einweihung des neuen Gebäudes des UCSD Music Departments.

Ich hatte das große Glück, ihn noch mehrere Male an ganz unterschiedlichen Ecken der Welt zu treffen und mit ihm zusammenzuarbeiten: in Hamburg, Lappeenranta, Budapest, Belfast und San Diego. Er war ein witziger, großzügiger und warmer Mensch, der sich für sein Alter auffallend jugendlich kleidete und es genoss, Anekdoten über seine Zusammenarbeit mit bekannten Künstlern wie etwa Cornelius Cardew, Roger Reynolds oder George Brecht zu erzählen, dabei jedoch nicht abgeneigt war, mit jungen Menschen und Außenseitern zu arbeiten, die es (noch) nicht ins Rampenlicht geschafft hatten. Seine Begeisterung für Elektronik (und Elektroniker) zog die Entstehung zahlreicher Kompositionen für eine oder (für das Duo mit seiner Frau) zwei Violinen und Elektronik nach sich, wobei zum Beispiel die 1978 von Thomas Kessler in Négyesis Auftrag komponierte Komposition „Violin Control“ für Geige und Synthesizer zu den ersten Stücken dieses Genres gehört. János trat auch als visueller Künstler in Erscheinung, der seine Computermalereien regelmäßig in Galerien zeigte und die Plakate zu seinen Konzerten mit viel Sinn für Typographie selbst entwarf.

Im Juni 2006 führte ich mit János und Päivikki ein erstes Interview, in dem er auf die „Freeman Etudes“ von Cage zu sprechen kam. Ich war so beeindruckt von der Beschreibung der Ereignisse bei der Uraufführung der ersten beiden Teile (Etudes 1–16), dass ich beschloss, ein Stück darüber zu machen. Zu diesem Zweck fuhr ich im April 2007 nach Lappeenranta in Finnland, Päivikki Nykters Heimatstadt, um ein weiteres Interview mit den beiden zu führen aus dem ich dann einen Teil in meiner Komposition verwendete.

Ich hatte keine Ahnung, was 1984 in Ivrea passieren sollte, wo ich die ersten beiden Teile der „Freeman Etudes“ [am 11. Mai] zur Uraufführung brachte. Da gab es ein Cage-Festival, und die eine Hälfte des Programms fand in Turin statt und die andere in Ivrea, in diesem Barocktheater ... Ich gehe also auf die Bühne, nehme den Bogen, spiele zwei Töne, und schon schreien ein Dutzend Leute:

„Bravo, Maestro.“ Ich dachte nur: „Na ja, ihr werdet schon müde, das dauert hier vierundachtzig, achtzig Minuten lang.“ Aber nach einer halben Stunde stellte ich fest, dass sie überhaupt nicht müde wurden. Etwa zwanzig Kinder liefen im ganzen Theater herum. Sie fingen an, Flugzeuge aus den Programmzetteln zu machen und sie in meine Richtung zu werfen, danach fanden sie Klopapierrollen, die sie entrollten und ebenfalls auf mich warfen. Nach einer Stunde wurde mir klar, dass ich keine Wahl hatte: „Entweder, ich bringe das Stück zu Ende, oder ich werde umgebracht.“ Und ich beschloss: „János, du machst deinen Job, auf Teufel komm raus.“ Dabei konnte ich nicht wissen, dass, kurz nachdem ich mir sicher war, dass ich weitermachen musste, ein Schuh neben mir landen würde, und außerdem war es unsagbar laut, weil die Pförtner den Kindern hinterherliefen. Die Kinder rannten von ihnen weg, und das übrige Publikum machte ‚pscht‘. Ich kam mir vor, als ob ich zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in Paris sei und den Tumult beim „Sacre du printemps“ hörte. Als ich auf der letzten Seite war, landete ein großes Glas Wasser nur einen Meter weg von mir auf der Bühne, zersprang natürlich und spritzte überall herum; und ich erinnere mich daran, dass mein Herzschlag aussetzte, nicht wirklich, weil ich mich ja daran erinnere. Also spielte ich zu Ende, und die Geräuschkulisse war absolut phänomenal, weil alle schrienen, buhten, pfliffen und applaudierten. Ich verließ die Bühne und blickte in eine Reihe blasser Gesichter der Bühnenarbeiter. Sie sagten nichts, und ich nahm nur einem tiefen Atemzug. John Cage kommt, ergreift mich am Arm und sagt: „János komm, lass uns vorbeugen.“ „John, sie haben mich beinahe umgebracht.“ Er sagt, während er mich auf die Bühne zerrt: „Ich bewundere deine Stärke, János, aber war es nicht wunderbar?“ Als ich am nächsten Abend eine weitere Aufführung der „Freeman Etudes“ in einem Konservatorium gab, die in Italien live übertragen wurde, wurde der ganze Häuserblock von berittener Polizei abgeriegelt, und in der ersten Reihe saßen Polizisten in Zivil, um sicherzustellen, dass wirklich nichts passierte – aber nichts geschah.

In dieser witzigen Beschreibung der Szene ist bemerkenswert, dass Négyesi seine Erlebnisse mit dem Tumult bei der Uraufführung von Strawinskys „Sacre du printemps“ vergleicht und gleichzeitig feststellt, dass sich dieser Tumult nicht wiederholen ließ. Man möchte fast sagen, dass sich die Phase der (ersten) Moderne in der Musik durch die beiden Tumulte auf die Jahre 1913 bis 1984 eingrenzt lässt; die Nichtwiederholbarkeit eines Skandals ist der Beleg für das Ende.

Die „Freeman Etudes“ handeln von den wahren Problemen in der Gesellschaft. Also steuern wir uns selbst in eine Sackgasse, es gibt keinen Ausweg. Wir schaffen die Unmöglichkeit des Lebens, weil wir uns selbst in die Enge treiben, über Politik reden, uns in keinen Ausweg manövrieren, kein Entrinnen. Wenn man die „Freeman Etudes“ nebeneinanderhält, ist es die – wie nennt Cage es? – Manifestation des Unmöglichen.

Dass er sich in einer Sackgasse befand, war Cage (schmerzlich) bewusst geworden, und so begann er bald nach dem Abschluss der „Freeman Etudes“ sein Spätwerk der „Number Pieces“, die sich durch eine radikale Abkehr von solcher Hyperkomplexität auszeichnen. Ich fragte Négysesy, warum Cage so sehr mit Sternkarten beschäftigt war:

Wahrscheinlich ist das die einfachste Art, zur Unbestimmtheit zu gelangen, weil wir so viele auf Transparentfolien haben. Man braucht nichts weiter tun als das Papier oder die Folien zu verschieben, um verschiedene Konstellationen zu erhalten, meine ich. Aber er hat immer behauptet, dass dies wirklich harte Arbeit sei und dass am Ende die Freiheit winkt, am Ende der harten Arbeit.

Der Name der Auftraggeberin Betty Freeman war eine „Steilvorlage“ für Cage, der sich so ausgiebig mit dem Begriff der Freiheit (ob kompositorisch oder gesellschaftlich) beschäftigt hatte:

Das ist immer noch strittig. Die eine Version lautet, weil Betty bezahlt oder den Auftrag erteilt hat, aber Cages Vorstellung von „free men“, freien Menschen, war auch Teil der Etüden. Und ich sehe es auch als Spieler so, dass es letztlich eine absolute Freiheit beim Spiel dieser Stücke gibt. Weil es über jede menschliche Fähigkeit hinausgeht, zu sagen, genau so muss man das spielen. Die Freiheit liegt jenseits von allem, was man tun kann. Dieser Seinszustand, dass man nicht mehr ausführt, das ist jenseits. Vielleicht sind es die „Freeman Etudes“, die mich spielen.

Damit macht Négysesy darauf aufmerksam, dass es ihm nie gelang, einzelne komplexe Passagen der Etüden annähernd im Tempo zu spielen, obgleich das im Konzert nie ein Problem für ihn darstellte. Er beschrieb, wie er beim Spielen regelmäßig in eine Art Trance fiel, in der er das Gefühl für Ort und Zeit verlor.

Ich kann dir versichern, dass ich Ausschnitte aus den Etüden normalerweise überhaupt nicht im Tempo spielen kann. Aber aus irgendeinem Grund kann ich das, wenn ein Rotlicht an ist, wenn aufgenommen wird oder wenn ich auf der Bühne bin. Ich weiß nicht, woran das liegt. Ich habe auch dieses Farbsystem erfunden, weil die Wechsel so schnell sind, dass man eigentlich nicht mitleiden kann. Es gibt keine Zeit zum Lesen. So

habe ich insgesamt vierzig Farbzeichen: Blau für piano, gelb für pianissimo, grün für sul ponticello; für col legno habe ich eine Art bräunlicher Farbe, weil es absolut unmöglich ist, erst zu lesen und dann zu spielen, wie man es normalerweise tut ... Und jedes Mal geht es mir so, dass ich gar nicht weiß, wo ich bin. Plötzlich schaue ich auf die Nummer, und es ist entweder die 31 oder 32, und vorher erinnere ich mich an die ersten fünf oder sechs. Ich kann bis zur Nummer 32 spielen, aber ich weiß nicht mehr, was zwischen der fünften und der dreißigsten geschehen ist, ich habe keine Erinnerung an irgendwelche Nummern oder Musik dazwischen.

Der Entstehungsprozess der „Freeman Etudes“ war kein einfacher und verlief in zwei Etappen, bei denen es zu einem fast permanenten Zerwürfnis zwischen Cage und dem Geiger Paul Zukofsky kam, der, obgleich dieser zunächst siebzehn Etüden für Cage eingerichtet hatte, diese als unspielbar bezeichnete.

Die Etüden werfen so viele Fragen auf, weil sie nicht eindeutig sind – in der Notation. Jedes Mal, wenn ich Cage zum Beispiel fragte, ob er zum Beispiel einen Doppelgriff haben will, wenn er zwei Linien nach den gezupften Tönen notiert. Manchmal fangen sie an, und der eine endet hier und der andere geht weiter, und es ist nicht klar. Und jedes Mal, wenn ich ihn fragte: „John, was meinst du damit? Ist es dies oder das?“ „János, ich weiß es nicht mehr.“ Ich musste schließlich selbst entscheiden, weil ich schließlich alle zweiunddreißig Etüden auf CD aufgenommen habe. Die Gesamtdauer liegt bei etwa 146 Minuten. Und ich spiele alle Stücke ohne Unterbrechung.

Ich habe John zuerst 1970 in Paris getroffen, wo er gerade „Atlas“ mit dem Ensemble Musique Vivante aufnahm. Ich erinnere mich, dass er mich nach dem Konzert fragte: „János, hast du irgendwelche Aufnahmen?“ Ich sagte: „Ja, ich gehe morgen nach Berlin zurück und werde sie dir nach New York schicken.“ Ich habe dann nichts mehr von ihm gehört, bis ich 1979 nach Kalifornien ging. Ein Jahr später fragte er mich in La Jolla, ob ich die Uraufführung der ersten acht Etüden an der Westküste spielen wolle. Natürlich sagte ich ja, weil ich die „Freeman Etudes“ noch nicht kannte. Ich weiß nicht, ob ich ja gesagt hätte, wenn ich sie gekannt hätte. Paul Zukofsky, der Cages Sternkarten in Tonhöhen, Rhythmen und Farben übertragen hatte, kam auf meine Einladung nach San Diego. Er ging in den Seminarraum und sagte: „Hi, ich bin Paul Zukofsky. Diese Etüden sind unspielbar.“ Daraufhin hob ich meine Doppel-CD hoch und sagte: „Ich weiß.“

Es gab einen großen Streit, als John mit dem dritten und vierten Heft begann, weil Zukofsky sagte: „Ich kann das nicht mehr machen. Weil ich ein Geiger bin, und du

schreibst einen Akkord, und ich brauche dann zehn Sekunden, um meine Finger zu sortieren, aber im Grunde fehlt mir die Zeit, eine ganze Reihe so komplizierter Akkorde zu spielen.“ Jahrelang haben die beiden nicht miteinander gesprochen, weil sie wütend aufeinander waren, aber schließlich konnte ich sie überreden, damit aufzuhören. Schau, jede Etüde hat immer zwei Seiten und in einer der späteren Etüden [der achtzehnten] schrieb er so viele Noten, dass sie nicht mehr auf zwei Seiten passten. Also setzte er Verweise auf Hilfssysteme. Es gibt nur vertikale Linien, keine Noten, und dann gibt es ein als B oder C bezeichnetes Hilfssystem, das sehr klein gedruckt, aber entsprechend lang ist.

In meiner „Ivresse '84“ betitelten Umarbeitung der ersten „Freeman Etude“ habe ich den ersten Teil des Interviews mit einem computergestützten Echtzeitkompositionsprozess verbunden, bei dem Fragmente der Etüde nach bestimmten Regeln rekombiniert und den Spielern als Notation auf einen Computerbildschirm gebracht werden. Dabei ist für mich der Ausweg aus der von Négysesy beschriebenen Sackgasse durch die Einführung eines narrativen Elements das bestimmende gedankliche Moment. Die Idee war, der Jackson-Pollock-artigen statistischen Verteilung musikalischen Materials der Etüde so zu begegnen, dass ähnliche Elemente (wie etwa die Pizzikati, lange ordinario Töne oder Flageolets) nun zueinander in Beziehung treten würden, wodurch zwangsläufig eine Form der Narrativität entstünde. Zu diesem durch Zufall gesteuerten und durch Négysesy auszuführenden Rekombinationsprozess improvisieren vier vernetzte Laptopspieler mit den von Négysesy auf CD aufgenommenen und in einzelne Samples geschnittenen Klängen der Etüde, so dass eine dichte, zum Teil orchestrale Textur entsteht, bei der sich das Live-Spiel der verstärkten Geige mit den aus den Lautsprechern kommenden Klängen zu einer Einheit verbinden, in die schließlich das in Abschnitte gegliederte Interview gesetzt wird. Dem ein Touchinterface bedienenden Dirigenten obliegt es, sich an der zeitlichen Struktur entlangzuarbeiten und Teile nach Belieben zu wiederholen.

Während des Kompositionsprozesses beschlichen mich gelegentlich Zweifel, ob es rechtens war, mit dem appropriierten Material von Cage so „respektlos“ umzugehen. Doch bestärkte mich János zu jedem Zeitpunkt, dass es Cage so gefallen hätte. Adieu, János. Du fehlst mir.

Die vollständigen Interviews sind auf der Website des Autors (georghajdu.de) verfügbar.