

„Gott hat uns die Musik gegeben, damit wir *erstens*, durch sie nach Oben geleitet werden.“

– Friedrich Nietzsche (im Alter von 14 Jahren)

Die Musik auf diesem Album wurde in weiten Teilen von der Philosophie Nietzsches inspiriert, insbesondere vom Gleichnis des **Seiltänzers** in der Einleitung zu *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*.

Nietzsche ist der bei weitem musikalischste aller Philosophen. Schon in jungen Jahren beschäftigte er sich intensiv mit Musik: Er komponierte, lernte Musiktheorie und befasste sich mit antiker Metrik. Darüber hinaus pflegte er Freundschaften mit Komponisten und Musikkritikern wie Carl Fuchs, Heinrich Köselitz und natürlich mit seinem Idol Richard Wagner – dessen *Tristan und Isolde* er noch vor der Uraufführung als 16-Jähriger am Klavier spielte.

Wagner war es, der Nietzsche kennen lernen wollte, nachdem ein Bekannter ihm von dessen umfangreichen musikalischen Kenntnissen erzählt hatte. Nietzsche wurde alsbald zu einem Stammgast im Hause Wagner. Zusammen mit Wagners Frau Cosima sprachen sie über Schopenhauer, griechische Mythologie und Musik und feierten sogar gemeinsam Weihnachten. Wagner, der sich gerne als „Meister“ titulieren ließ, machte sich Nietzsches Vergötterung bisweilen zunutze und zögerte nicht, ihn um jede Art von Hilfe zu bitten – von der Unterstützung bei seiner Autobiographie bis hin zum Kauf maßgeschneiderter Seidenunterwäsche.

Nietzsche wollte zunächst Komponist werden. Als ihm klar wurde, dass er mehr Talent fürs Wort als für die Musik hatte – Hans von Bülow verglich seine *Manfred-Meditationen* mit einer Notzucht an Euterpe, der Muse der Musik –, war er verzweifelt. Doch er erkannte auch: „Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum“; bis an sein Lebensende spielte die Musik für ihn eine unverzichtbare Rolle. Nietzsches Hinweis, seine Philosophie als sein musikalisches Vermächtnis zu betrachten, überrascht daher nicht. In einem Brief empfahl er, seinen *Zarathustra* in die Kategorie

der Symphonien einzuordnen, und in einer Kritik an einem früheren Werk bemerkte er einmal, er hätte singen, nicht reden sollen. Auch wenn Nietzsches Kompositionen nicht weltbewegend sind, sollen seine Klavierimprovisationen hervorragend gewesen sein. Immer wenn Wagner mit den Hunden spazieren ging, spielte Nietzsche auf dem Klavier des Meisters. Sein Publikum bestand ausschließlich aus Cosima, die einen halluzinogenen Rausch erlebt haben soll, als sie Nietzsches wilde Improvisationen hörte. Während dieser privaten Momente am Klavier des Meisters befanden sich die beiden in einem tranceähnlichen Zustand, bei dem sich eine spirituelle Verbindung zwischen ihnen einstellte.

Ich glaube, es besteht eine wechselseitige Beziehung zwischen Nietzsches stupenden improvisatorischen Fähigkeiten und seinem experimentellen Stil des Philosophierens – den er ironischerweise nach seinem Bruch mit Wagner im Jahr 1876 zeigt. In der Loslösung von Wagner beginnt Nietzsche, sein Konzept des „freien Geistes“ auszuarbeiten.

Freie Geister befreien sich von allen konventionellen Zwängen und Vorurteilen, von Idolen, Idealen und Glaubenssystemen. Statt nach endgültigen Antworten zu suchen, sind sie, wie ein Wissenschaftler, unermüdlich auf der Suche. Ein freier Geist ist wie ein „denkender Schneeball“, der durch beständigen Wechsel verhindern kann, dass seine Meinungen zu Überzeugungen erstarren. Freie Geister weigern sich, irgendwelchen moralisch korrekten Auffassungen zu entsprechen, die ihnen aufgenötigt werden. Sie bevorzugen kritisches Denken, misstrauen allem, was unveränderlich ist und prüfen unablässig Annahmen und Voraussetzungen – sowohl bei anderen als auch bei sich selbst. Freie Geister erkennen, dass die Wahrheit unergründlich ist, wie ein **Abgrund**, und dennoch scheuen sie sich nicht, in ihn hinabzublicken. Und wie ein Abgrund kann die Wahrheit auch **in sie hineinblicken** und sie beunruhigen. Aber freie Geister kümmern sich nicht so sehr um Sicherheit und Gewissheit; sie ziehen es vor, „selbst an Abgründen noch

zu tanzen“ und können sich auf dünnsten Seilen halten – wie ein Seiltänzer.

Der Seiltänzer steht mithin für Freiheit; er ist an nichts gebunden. Der Preis für diese Freiheit ist, dass er buchstäblich nichts hat, woran er sich halten kann; es ist daher unvermeidlich, dass der Seiltänzer *aus dem Gleichgewicht* gerät. Ein Seiltänzer ist in der Tat in ständiger Gefahr: Stillstehen aus Mangel an Mut oder Vorwärtsdrängen aus Hybris – beides kann zum Sturz in den Abgrund führen.

In Nietzsches Gleichnis folgt dem Seiltänzer bald ein Possenreißer, der ihn ablenkt und schließlich über ihn hinwegspringt, wodurch er zu Fall kommt und stirbt. Der Possenreißer will so schnell wie möglich auf die andere Seite des Seils gelangen und hält den Seiltänzer für ein lästiges Hindernis auf dem Weg dorthin. „Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und *Übermensch* – ein Seil über einem Abgrunde.“ Doch der Possenreißer will sofort zum Übermenschen werden, ohne erst das Beste aus seinem eigenen Leben machen zu müssen.

Um ein Übermensch zu werden, muss der Seiltänzer bereit sein, seine Standpunkte in Frage zu stellen. Er muss mit jedem Schritt, den er macht, seine Balance justieren; es wäre sogar gefährlich für ihn, an ein und demselben Standpunkt festzuhalten. Es gibt keine alleinige und endgültige Weise, das Gleichgewicht zu halten; jede Situation erfordert neue Anpassungen. Aber der Seiltänzer muss *sich vor dem Possenreißer hüten*. Er kann allzu leicht von demjenigen übersprungen und besiegt werden, der am lautesten schreit, nicht bereit ist, zuzuhören oder seine eigenen Überzeugungen zu überprüfen. Vielleicht könnte man es so formulieren: Ein Seiltänzer ist ständig in Gefahr, selber zum Possenreißer zu werden.

Nietzsche, der unentwegt mit seiner Gesundheit zu kämpfen hatte, war ein fortwährender Rekonvaleszent, der die Musik zunehmend als physiologisches Linderungsmittel benötigte; Wagners Musik konnte ihm das nicht bieten. Bei Wagner, so Nietzsche, verliere man „den sicheren Schritt auf dem Grunde“; statt zu gehen und zu tanzen, betritt man ein ungestümes Meer aus Tonmalerei und unendlichen

Melodien – und ertrinkt schließlich. Der *Meister konnte* also, wie Nietzsche hervorhebt, einfach *nicht tanzen*, weil *seine Füße nicht leicht genug waren*.

Eine von Nietzsches eigenen Kompositionen trägt den vielleicht selbstironischen Titel *Das Fragment an sich* (1871), der seine Schwierigkeiten im Umgang mit der kompositorischen Form und Struktur widerspiegeln könnte. Ungewöhnlicherweise besteht das Stück aus einer mit dem Wiederholungsvermerk *da capo* versehenen Melodie, hat aber keinen abschließenden Doppelstrich. Die einzige Möglichkeit, das Stück korrekt zu spielen, wäre daher, es in alle Ewigkeit zu wiederholen. Vielleicht hatte Nietzsche dies im Sinn, als er die Idee der *ewigen Wiederkunft* entwickelte und das Bild eines Übermenschen beschwor, „des übermütigsten, lebendigsten und weltbejahendsten Menschen“, der das, „was war und ist, wieder haben will, in alle Ewigkeit hinaus, unersättlich *da capo* rufend“. So machte Nietzsche seine kompositorische Schwäche auf raffinierte Weise zu einer Stärke.

Den Übermenschen als ein Ideal des Menschen veranschaulicht das berühmte Gleichnis, das in *Also sprach Zarathustra* auf das Gleichnis vom Seiltänzer folgt: die *drei Verwandlungen des Geistes*. Die Verwandlungen betreffen drei Stufen der Selbstschöpfung: vom Geist zum Kamel, vom Kamel zum Löwen und vom Löwen zum Kind. Das Kamel liebt es, seine Last zu tragen: Es gehorcht seinen Lehrern und Idolen, übernimmt die bestehenden Werte, ohne sie in Frage zu stellen. Der Löwe steht, wie der freie Geist, für Unabhängigkeit: Er begegnet jeder Autorität mit einem „Nein“: Gott, der Moral und allen bestehenden Werten. Die Pfoten des Raubtieres sind zum Kämpfen gemacht, nicht zum Umarmen. Doch der Löwe kann in seinem Kampf nicht innehalten und ist deshalb unfähig, neue Werte zu schaffen. Dafür erfordert es die letzte Verwandlungsstufe: das Kind. Das Kind ist ein Neuanfang, eine glückselige Unschuld, die die Fähigkeit besitzt, bestehende Werte zu umarmen und mit ihnen zu spielen. Das Kind schaut neugierig und staunend auf

die Welt; es sieht alles zum ersten Mal. Das Kind will das Leben erforschen, mit ihm spielen und tanzen. So erweist sich das letztliche Ziel unseres Seiltanzes, der Übermensch, als ein fröhliches Wesen, dessen Füße die leichtesten überhaupt sind – *ein lachendes Kind*.

© Joris Roelofs 2020

Der Bassklarinetttist und Komponist **Joris Roelofs** begann im Alter von sechs Jahren mit dem Klarinettenunterricht, mit zwölf lernte er Altsaxophon. 2007 schloss er sein Studium am Conservatorium van Amsterdam als Master ab. Joris war Mitglied des Jazz Orchestra of the Concertgebouw und des Vienna Art Orchestra; außerdem ist er u.a. mit Brad Mehldau, Lionel Loueke und dem Vanguard Jazz Orchestra aufgetreten.

Im Jahr 2008 siedelte Joris nach New York City über. An seinem Debütalbum *Introducing Joris Roelofs* wirkten Ari Hoenig, Matt Penman und Aaron Goldberg mit, an den folgenden Veröffentlichungen – *Chamber Tones* und *The Ninth Planet* – Jesse van Ruller und Clemens van der Feen. Darüber hat er in seinem Trio mit Matt Penman und Ted Poor zwei Alben vorgelegt: *Aliens Deliberating* und *Amateur Dentist*. 2018 erschien *Icarus*, ein Duo-Album mit dem legendären niederländischen Schlagzeuger Han Bennink.

Als Komponist schreibt Joris Roelofs für Besetzungen vom Soloklavier bis hin zum Synchronorchester samt Big Band. Im Jahr 2019 erhielt er ein Stipendium des Fonds Podiumkunsten der Niederlande, um in Auseinandersetzung mit Nietzsches Philosophie zwei Werke zu komponieren: Die *Nietzsche Serenade* für Tenor, Fagott, Violoncello und Waldhorn und *Truth and Lies* für Bassklarinetten und Fagott.

Joris lebt zur Zeit in Amsterdam, wo er die Klarinettenabteilung (Jazz) am Conservatorium van Amsterdam leitet und einen Meisterkurs über Musik und Philo-