

Nietzsche als improvisator

Joris Roelofs

‘Maar wat is dat toch, improviseren?’, schrijft de negentienjarige Nietzsche in 1863 aan zijn moeder en zus vanuit zijn school Schulpforta. ‘Ons leven is doorgaans gedeeltelijk een poëtische improvisatie, en men moet alleen fantasie hebben, om het als zodanig te ervaren.’

Wie genoeg heeft van de Wil-tot-Macht-Nietzsche of de Herenmoraal-Nietzsche, doet er goed aan een paar van de brieven uit deze periode te lezen: ze geven een inkijk in de huis-tuin-en-keuken-Nietzsche, die zijn moeder en zus vraagt naar praktische, levensnoodzakelijke zaken zoals appels, worst, sjaals en zakdoeken. De brieven laten een Nietzsche als moederskind zien, die zijn moeder schuld-bewust opbiecht dat hij op een zondagmiddag dronken is geweest, een Nietzsche die het niet eerlijk vindt dat zijn vriendjes wel kersstollen hebben en hij niet, en een Nietzsche die vraagt waar de mand met schone was blijft. (Zijn was liet hij door zijn moeder doen; het woord *Wäsche* staat maar liefst 128 keer in de Nietzsche-database.)

Helemaal vrij van filosofische diepzinnigheid zijn de brieven niet, zoals het openings-citaat al liet zien. In een eerdere brief had Nietzsche zijn kerstwensen kenbaar gemaakt: Schuberts *Grand Duo* voor vier handen en Goethes *Lyrische Gedichte*; en in een latere brief vertelt hij trots dat hij met een bevriende violist een eigen compositie heeft uitgetroefd.

Het leven en denken van Nietzsche is altijd doordeesemd geweest van muziek: hij componeerde muziek en poëzie, studeerde muziektheorie, onderzocht oud-Griekse muziek, raakte bevriend met componisten en muziek-critici, en zong in een koor.

Als kind raakte hij gefascineerd door de vrije piano-improvisaties van zijn vroeg overleden vader, een lutherse pastoor, die hem mede inspireerde om een ijverig pianist te worden. Op vroege leeftijd hoorde Nietzsche

meermalen Händels *Messiah* en het *Requiem* van Mozart en wilde hij meteen aan de slag om dat soort muziek zelf te componeren. Op zijn tiende had Nietzsche al een paar stukken gecomponeerd, waaronder twee sonates voor zijn moeder, die hem pianoles gaf. Al snel kon Nietzsche Beethoven-sonates spelen, en op zijn zestiende bestelde hij met zijn klasgenoten een piano-uitreksel van Wagners opera *Tristan und Isolde*, nog voordat de opera in première was gegaan.

Als jonge professor in Basel was Nietzsche een graag geziene gast in het huis van Richard Wagner en diens partner Cosima von Bülow in Tribschen. Wanneer Wagner de honden uitliet, improviseerde Nietzsche doorgaans op diens piano. Tijdens die momenten had hij één toehoorder voor zijn wilde improvisaties: Cosima, de vrouw op wie Nietzsche tot over zijn oren verliefd was én de dochter van de pianist en grote improvisatie-virtuoos Franz Liszt. Het waren intieme momenten, waarin Cosima en hij samen in een trance-achtige toestand geraakten en een spirituele band tussen hen ontstond.

Speciaal voor Cosima schreef Nietzsche een vierhandige pianocompositie, met smart hopen dat zijn grote liefde naast hem aan de piano zou komen zitten en enthousiast zijn compositie mee zou spelen. Maar helaas reageerde Cosima afstandelijk op Nietzsches compositie. Uit de correspondentie blijkt zelfs dat zij samen met Richard en hun bediende de muzikale pretenties van Nietzsche ridiculiseerde.

Toch schijnt Nietzsche op hoog niveau en vol overgave aan de piano te hebben geïmproviseerd. Toen hij in plaats van een restaurant per ongeluk een bordeel binnenstapte, ging hij meteen achter de salonpiano zitten, improviseerde enkele akkoorden en vluchtte snel weg. Ook tijdens etentjes bij mensen die over een piano beschikten, improviseerde hij vlij-

tig. Hij speelde zelfs met het puntje van zijn neus en wanneer hij aan tafel moest, schijnt hij zijn spel te hebben beëindigd met zijn achterwerk op de toetsen.

‘Maar wat is dat toch, improviseren?’ Laten we de vraag van de negentienjarige nog eens proberen te beantwoorden. Het woord ‘improvisatie’ komt van het Latijnse *improvisus*, ‘onvoorzien’. Het woord *improvisus* wordt het eerst gebruikt door Cicero (106-43 v. Chr.), in de context van het omgaan met emoties: ‘Wat kan er onvoorzien zijn voor iemand die van tevoren elk van de dingen heeft gerepeteerd die een persoon kunnen overkomen?’

De retoricus Quintilianus (ca. 35-ca. 100 na Chr.) was een pleitbezorger van improvisatie in publieke redevoeringen. Het ging hem in het bijzonder om redevoeringen in de rechtszaal, een domein waarin het vermogen om te gaan met onvoorziene reacties en tegenargumenten onontbeerlijk is.

Vanuit de retorica verschoof de term *improvisus* naar de podiumkunsten, met name muziek en poëzie in de Renaissance-periode. De Italiaanse *commedia dell'arte* heette oorspronkelijk *commedia all'improvviso* en aangezien geïmproviseerde poëzie doorgaans door muziek werd begeleid, begon improviseren ook ‘componeren tijdens het optreden’ te betekenen (denk aan de Instant Composers Pool!).

Via de podiumkunsten kwam de term improviseren terecht in het alledaagse taalgebruik, waarin het vooral wordt geassocieerd met het spontaan handelen in onvoorziene omstandigheden. In deze brede, alledaagse opvatting van het improviseren zijn wij niet voorzien (*provisus*) van een plan of protocol. Iedereen moet spontaan kunnen handelen in onverwachte omstandigheden. ‘Je improviseert al als je de straat oversteekt’, zei Misha Mengelberg. Uiteraard zijn er gradaties: het oversteken van de straat vergt een andere manier van improviseren dan de reactie op een onverwachte woede-uitbarsting van een vriend, of het voeren van een dialoog over de betekenis van rechtvaardigheid.

Ook in de improviserende kunsten moeten musici, dansers en acteurs spontaan kunnen reageren op onverwachte wendingen. Maar

daarnaast moeten zij samen iets onverwachts, iets ‘nieuws’ kunnen creëren – althans, dat is de moderne, door de romantiek beïnvloede verwachting van kunst en kunstenaars.

Dat nieuwe en onvoorziene kan niet uit het niets ontstaan, en ook niet door één enkele persoon, maar in interactie met anderen, vanuit gedeelde kaders: een script, een melodie of een akkoordenschema, maar ook vanuit een gedeelde culturele traditie of stijl zoals jazz, hiphop, pop et cetera. Of je nu *All the Things You Are* speelt of een compleet vrije improvisatie, je vertrekt altijd vanuit een gedeelde taal en traditie, die je om überhaupt te kunnen improviseren, moet kennen en beheersen. Bassist/componist Charles Mingus vatte het bondig samen: ‘*You can’t improvise on nothing; you’ve gotta improvise on something.*’

Het paradoxale is dat het improviseren zowel een basisvaardigheid is die ieder mens nodig heeft om te kunnen leven en overleven (improviseren als je de straat oversteekt), alsook een artistieke, gespecialiseerde vaardigheid waarvoor je hard moet studeren (het kunnen improviseren op een bestaande traditie).

Evenals de filosoof John Stuart Mill, bekend van *On Liberty* (1859), was Nietzsche een amateur piano-improvisator in de tweede helft van de negentiende eeuw, een periode waarin het artistieke improviseren, vooral het improviseren op piano, uit de mode was geraakt. Franz Liszt, door wie Nietzsche zich in zijn composities liet inspireren, improviseerde niet langer voor publiek en zette improvisatie vooral in als voorbereiding op een vaststaande compositie. Een ander groot voorbeeld voor Nietzsche, de piano-improvisator en componist Robert Schumann, stelde dat improvisaties, vanwege hun openheid en vrijheid, de ‘kracht van een heldere structuur’ ontbeerden.

‘Ons leven is doorgaans gedeeltelijk een poëtische improvisatie.’ Wat bedoelde Nietzsche hier eigenlijk mee? Zoals de literatuurhistoricus Angela Estherhammer laat zien, waren de Italiaanse poëzie-improvisators, de *improvisatori* (mannelijk) en *improvisatrici* (vrouwelijk), bepalend voor de populariteit van



improvisatie in de jaren 1820 en 1830. Deze improvisators componeerden ter plaatse gedichten, gebaseerd op onderwerpen die door het publiek werden aangedragen.

Voorals de manier waarop romantische denkers en schrijvers als Goethe en Lord Byron over de *improvvisatori* schreven, maakte improvisatie als fenomeen populair. De historische roman *Corinne ou l'Italie* van Germaine de Staël (1807), over een *improvvisatrice* die geliefd is onder het Italiaanse volk, veroorzaakte een ware cult: musici, schrijvers en componisten waren allemaal bekend met het improvisatie-personage. Juist in de periode dat het muzikale improviseren aan populariteit en status had verloren – want ‘geen heldere structuur’ – kreeg het door de rondtoerende *improvvisatori* en werken als *Corinne* opnieuw artistieke betekenis.

De *improvvisatori* werden door velen gezien als genieën, toegerust met romantische waarden als spontaniteit, natuurlijkheid, vrijheid en zelfexpressie. Anderen zagen hen echter als gevaar: hun vrije improviseren, in combinatie met de publieksinteractie en het onvoorspelbare, onbeheersbare karakter van

hun uitingen, zou kunnen worden gebruikt om revolutionaire doeleinden te promoten. Voor hen was de improvisator een potentiële demagoog, die een stabiele samenleving in de weg stond. Het romantische beeld van de improvisator was van begin af aan iemand die bestaande hiërarchische structuren (klassen en manvrouwverhoudingen) zou kunnen verstoren.

Hoewel sommigen meenden dat alleen Italianen ‘echt’ konden improviseren, kwamen elders in Europa poëzie-improvisators op die in de voetsporen traden van de *improvvisatori*, onder wie in Nederland de dichter en zakenman Willem de Clercq. De Clercq, een tijdgenoot en volger van de invloedrijkste *improvvisatore* Tommaso Sgricci, werd door de Duitse en Franse pers geadoreerd. Ook in Duitsland kwam er een golf van improvisators, onder wie Oskar Wolff en Maximilian Langenschwarz.

Later verscheen Karoline Leonhardt-Lyser, die ‘Duitslands Corinne’ werd genoemd en wier optreden Schumann hoogstwaarschijnlijk heeft bijgewoond. Leonhardt-Lyser noemde haar optredens de ‘Muzikaal-Improvisa-

torische Academie', aangezien ze afwisselden tussen poëtische en muzikale improvisatie. Het publiek stelde een onderwerp voor, zij schreef er een tekst op en gaf die aan de lokale kapelmeester, die de liedtekst ter plaatse op muziek zette en door zijn musici liet uitvoeren.

'Maar wat is dat toch, improviseren?' Tegen de tijd dat Nietzsche zijn moeder en zus die vraag voorlegt, in 1863, was de populariteit van het improviseren behoorlijk geslonken. Maar in dezelfde brief schrijft Nietzsche:

'Gisteren heeft ons een improvisator, Professor Bärmann [sic], een uur lang op voortreffelijke wijze vermaakt, een zeer aangename persoonlijkheid met een fijne en zeer behendige geest. Wij stelden hem onderwerpen voor, waaronder in het bijzonder één thema beviel: "Over het moeilijke leren van de wiskunde", dat hij prachtig doorvoerde.'

Nietzsche doelt op de Duitse improvisator Eduard Beermann, die in Nederland een sensatie veroorzaakte. Het *Nieuw Amsterdamsch Handels- en Effectenblad* kondigt in 1860 een optreden aan van Beermann, 'waarin door den beroemden improvisator o.a. ook een blijspel in één bedrijf, waarvan de naam door het publiek zal worden opgegeven, zal worden gedeclameerd'.

Het publiek had dus rechtstreeks invloed op het creatieve proces, door de improvisator kaders aan te reiken waarmee hij kon improviseren, zoals eindrijmen, beginletters en thema's. Uit krantenberichten tussen 1860 en 1873 blijkt dat het Nederlandse publiek Beermann 'met geestdrift en bij herhaling' toejuichte en zijn humor, tegenwoordigheid van geest en jovialiteit zeer waardeerde. In een van de kranten stond een ingezonden lofdicht:

'Daarom o Beerman zwicht mijn veder

In U te prijzen wondre man!

Ze voelt haar zwakte en zinkt neder,

Geen pen die U beschrijven kan.'

De lofzang is een verering van de improvisator als soeverein subject, dat, een God gelijk, in volledige vrijheid scheidt. Beermann was zo populair, dat zelfs koningin Sophia een optreden van hem bijwoonde en hem 'haar bijzondere tevredenheid betuigde'.

Dit roept vragen op. Hoe kritisch mocht

de improvisator anno 1860 zijn over politiek gevoelige onderwerpen of over de gevestigde macht? Zou de koningin haar bijzondere dankbaarheid hebben betuigd wanneer het publiek Beermann de opdracht had gegeven om à la Hans Teeuwen te improviseren op het thema 'Hare Majesteit'?

Beermann was dit soort pijnlijke situaties voor: een affiche uit 1857 leert dat hij 'alle religieus, politiek en persoonlijk gerelateerde opdrachten' niet zou aannemen. Vermoedelijk kende Beermann de risico's van het vak; vanwege de spontaniteit van hun uitingen liepen improvisators altijd het gevaar om iets ongepaste te zeggen. De improvisator deed er dus verstandig aan om zijn improvisatievrijheid van tevoren in te kaderen. Want hoe je spontaan geïmproviseerde uiting wordt geïnterpreteerd, daarop heb je als spreker geen invloed.

Hoe verhoudt zich het poëtische improviseren tot improvisatie in bijvoorbeeld bebop? Het optreden van de poëzie-improvisator en dat van de jazz-improvisator lijkt meerdere dingen gemeen te hebben, waaronder de band met de traditie en het risico van mislukking. Of, misschien nog meer dan dat: de *verwachting* dat er risico's worden genomen. Esterhammer laat zien dat het publiek in de jaren 1820 wordt aangetrokken door het risico van een catastrofaal falen: de angst van de improvisator is een deel van de aantrekkingskracht.

Vooraf in de jazzimprovisatie is 'op safe spelen' niet lovenswaardig. Er dienen risico's te worden genomen en zichtbaar te worden gemaakt, want het publiek wil betrokken worden bij een creatief proces met een zekere onvoorspelbaarheid.

Ook voor zichzelf willen jazzmusici niet te voorspelbaar worden. De saxofonist Joe Henderson zag het als zijn plicht te waken voor eigen neigingen en gewoonten, door '*consciously getting my brain to start phrases on different notes of the bar, with a different combination of notes, and a different rhythm*'. Het omgekeerde doet zich voor wanneer de jazzimprovisator slechts put uit de makkelijkste registers van het instrument, wat Lee Konitz en Bob Brookmeyer de *vanilla fudge* noemen – dat wat instant bevrediging oplevert. Idio-

matische frasen, licks en voorkennis van wat je gaat spelen geven de improvisator controle en stabiliteit, maar te veel risicomangement blokkeert de ruimte voor het experiment, voor het onvoorziene.

Hier raakt het improviseren aan Nietzsches vrijgeest, die de gewoonten en aannamen van anderen én van zichzelf bevraagt. Een vrije, kritische geest moet volgens Nietzsche wantrouwig zijn jegens alles wat zich in hem wil vastzetten, als een soort denkende sneeuwbal, die constant van inzichten verandert. De vrijgeest probeert iedere dag een geruststellende gedachte te verliezen, vaart de open zee op, heeft een voorliefde voor het gevaar, voert veldtochten tegen zichzelf en weet zelfs op dunne koorden nog te dansen, boven diepe afgronden.

Nietzsche, voor wie het leven zonder muziek een vergissing was, stelde dat improvisatie aan de piano hem bevrijdde van de conventies in het proza schrijven. Geheel in lijn met de vrije improviserende geest, haatte Nietzsche voortdurende gewoonten, zoals een permanente baan, relatie of woonoord. Hij heeft het met name gemunt op overtuigingen, want overtuigingen zijn in zijn ogen een gevaarlijk vijand van de waarheid dan leugens.

Ondanks deze stoere taal had Nietzsche, die vaak in zwakke gezondheid verkeerde, ook behoefte aan een zekere voorspelbaarheid. ‘Ik houd van de korte gewoonten’, want ‘het meest ondraaglijke, het eigenlijk verschrikkelijke, zou voor mij zijn een leven geheel zonder gewoonten, leven dat voortdurend de improvisatie verlangt: – dit zou mijn verbanning zijn en mijn Siberië’.

Bovenaan Nietzsches lijst van *Dinge nach dem Grade der Lust* stond de muzikale improvisatie, gevolgd door het beluisteren van Wagner en Beethoven. Maar terwijl Nietzsche als improvisator werd geloofd, werd hij als componist keer op keer op de korrel genomen. Nadat hij Wagner had geëerd in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, herpakte hij een eerdere, Schumann-achtige compositie en verwerkte er Wagneriaanse ideeën in, alsook zijn eigen improvisaties.

Nietzsche nam een groot risico door deze mix van Wagner en vrije improvisatie naar de dirigent Hans von Bülow te sturen. Een vernietigende reactie volgde, waarbij menige heddendaagse *comedy roast* zou verbleken en waar geen *sensitivity reader* aan te pas is gekomen.

Von Bülow, de ex-man van Cosima Wagner en de dirigent van Wagners *Tristan und Isolde*, vroeg zich af of Nietzsche soms opzettelijk alle regels van de toonkunst aan zijn laars had gelapt. Had hij het misschien als grap bedoeld? Zijn compositie was namelijk een ‘koortsachtig product’, het ‘amuzikaalste en pijnlijkste’ dat hij in lange tijd had gezien. Von Bülow associeerde het met ‘pianokrampen’, een ‘misdrijf in de morele wereld’ en niets minder dan een ‘verkrachting’ van de muzikale muze Euterpe.

Nietzsche is stil.

De volgende dag waarschuwt hij de bevriende violist met wie hij jaren eerder zijn compositie had beproefd en waarover hij vol trots naar zijn moeder en zus had geschreven, dat deze zijn gevoel voor muziek niet moet laten bederven door Nietzsches slechte muzieksmaak. Nietzsche zou stoppen met componeren. De filosoof die zichzelf als ‘dynamiet’ zag, schaamde zich voor zijn dionysisch-muzikale uitbarsting. Net zoals hij zich tegenover zijn moeder had geschaamd voor zijn dronkenschap.

‘Wanneer ik minutenlang mag denken wat ik wil’, schreef Nietzsche aan zijn moeder en zus, ‘dan zoek ik woorden voor een melodie die ik heb en een melodie voor woorden die ik heb’, maar de combinatie van beide ‘klopt niet, hoewel het tegelijkertijd uit één ziel kwam. Maar dat is mijn noodlot!’

Nietzsche schrijft weer eens een brief aan Wagner, die hij omschrijft als een ‘anker, dat mij vasthoudt en dat voorkomt dat ik in de vreselijke stroming van de tijd beland’. Maar juist Wagner, dat vaste anker waaraan Nietzsche was gebonden, vormde zo’n permanente gewoonte waarvan hij zich zou moeten losmaken. Toch had Nietzsche dat vaste anker nodig om te kunnen improviseren en te worden wie hij was. Want: ‘*You can’t improvise on nothing; you’ve gotta improvise on something.*’