## Vanitas – Von der Vergänglichkeit alles Irdischen

Wie ein roter Faden zieht sich die Vanitas-Thematik durch die Kunst des Barocks, sei es nun die Musik, die Poesie oder die bildende Kunst. Auf Schritt und Tritt wird der Mensch daran gemahnt, dass alles Irdische vergänglich, „eitel“ (lat. vanus) ist, dass sein eigenes Tun und Trachten, daß die sinnliche Erfahrung dieser Welt sich in der Konfrontation mit dem Tod als ein Nichts herausstellt. Je nach Kunstgattung, Entstehungsort und -zeit stehen dabei verschiedene Aspekte im Vordergrund: Mal geht es darum, in eindringlichen Bildern die Grausamkeit des Todes darzustellen und den Menschen durch das Erinnern an seine eigene Sterblichkeit zu einer Umkehr und Hinwendung zu Gott zu bewegen, mal wird in geradezu heiterer Abgeklärtheit die Zeit als solche thematisiert, die ja Ursache der Vergänglichkeit an sich ist, mal wird eine lebhafte Schilderung von irdischen Genüssen dazu benutzt, darauf hinzuweisen, dass derartige Vergnügungen zwar angenehm, aber flüchtig und oberflächlich, ja gar eine eitle Täuschung seien, die gegenüber dem Ewigen nicht bestehen können.

Als flüchtigste, unbeständigste der Kunstgattungen galt im Barock wohl die Musik, da ihre Existenz an das Parameter der Zeit gebunden ist: Im selben Moment entsteht und vergeht sie, und will man ihr nachlauschen, so ist sie entweder für immer entschwunden oder man wird von ihrem Echo getäuscht – bereits in der Renaissance war das Echo ein beliebtes literarisch-musikalisches Motiv. Unzählige bildliche Darstellungen, wo etwa Musikinstrumente mit Uhren und Totenschädeln zu Stillleben gruppiert werden, zeugen ebenso von dem Vanitas-Charakter, den man der Musik zuschrieb, wie beispielsweise der Spruch „Sic transit gloria mundi“ („So vergeht der Ruhm der Welt“), der so manchen Cembalodeckel schmückte und dort nicht nur auf geistreiche Weise einen Kommentar zu der in nächster Nähe erklingenden Musik lieferte, sondern auch eine damals ständig präsente Lebenswahrheit verkündete.

Von **Jan Pieterszoon Sweelinck**, dem wohl bedeutendsten niederländischen Komponisten und Organisten seiner Zeit, ist überliefert, dass er im Jahre 1608 einen Kanon zu den Worten „Vanitas vanitatum et omnia vanitas“ („Eitelkeit der Eitelkeiten, alles ist Eitelkeit“) in das Gästebuch eines reichen Patriziers notierte, der ihn nach einer Orgelprüfung zum Essen geladen hatte – eine elegante Anspielung an die diversen flüchtigen Sinnesfreuden, die dieser Tag mit sich gebracht hatte. Ob das in chromatischen Schritten absteigende Thema der *Fantasia chromatica* ebenfalls für ihn als Bedeutungsträger des Vanitas-Gedankens galt? Immerhin traten derartige Themen in der Vokalmusik jener Zeit oft zusammen mit Texten auf, die von der Verderbtheit der Welt, von Schmerz, Sünde und Tod handelten. Immer wieder zieht in der *Fantasia chromatica* die insistierende chromatische Tonfolge am Zuhörer vorüber, während sie mit immer schnelleren, „flüchtigeren“ Kontrapunkten kombiniert wird.

Tiefste Verzweiflung und bittere Verachtung der wankelmütigen, eitlen Welt spricht aus dem Text von **John Dowlands** *„Flow my tears“*, jenem Lautenlied, das der im *Fitzwilliam Virginal Book* überlieferten *Pavana Lachrymae* („Tränenpavane“) von **William Byrd** zugrunde liegt. Offenbar erfreute es sich im elisabethanischen England und auch in den Niederlanden großer Beliebtheit, wie zahlreiche Instrumentalbearbeitungen dokumentieren. Die Pavane, ein ernster, gravitätischer Tanz in geradem Metrum, besteht normalerweise aus drei Teilen, die jeweils wiederholt werden. Vor allem in den Pavanen William Byrds und seiner Schüler werden diese Wiederholungsteile variiert und kunstvoll ausgeschmückt – „koloriert“, wie man es damals nannte.

Eine zentrale Stellung kommt im Vanitas-Themenkomplex dem Tod zu. **Johann Jakob Froberger** befasste sich damit nicht nur in einer musikalischen Meditation über seinen eigenen zukünftigen Tod, sondern auch in verschiedenen Lamenti (lamento, ital.: Klage) und Tombeaux (tombeau, franz.: Grabstein, Grabrede), mit denen er den Tod bekannter oder befreundeter Personen thematisierte. Die trotz einigen verblüffenden harmonischen Wendungen wunderbar abgeklärt wirkende *Meditation faiste sur ma mort future* folgt der Form einer Allemande, füllt diese aber mit einem ganz eigenen emotionalen Inhalt, der nichts mehr mit einem Tanzsatz zu tun hat, sondern vielmehr wie eine ganz persönliche, nachdenkliche und frei assoziierende Rede wirkt. Sowohl die *Meditation* als auch die später folgende *Lamentation* sollen gemäß der Anweisung des Komponisten „lentement“ und „avec discretion“ vorgetragen werden, also langsam und zurückhaltend, aber metrisch frei und nach dem Ermessen des Interpreten.

Dem Spiel mit einer sinnenfrohen, aber schnelllebigen musikalischen Welt hat sich die *Toccata in F* verschrieben. Sie lebt von expressiven, aber dennoch flüchtigen Launen der Spielfreude. Auch in den kontrapunktisch angelegten Abschnitten ist keine Absicht erkennbar, die thematischen Ideen zu einer formal geschlossenen, gelehrten Fuge zu ordnen. Ein musikalischer Moment reiht sich an den anderen wie eine Kette von bunten, schillernden Seifenblasen, die im Winde davontreiben …

Anlass zur Entstehung der *Lamentation sur la mort très douloureuse de Sa Majesté Impériale de Ferdinand III*, deren sprechender Affektausdruck zwischen verzweifeltem Schmerz, nachdenklicher Erinnerung und getrösteter Gemütsverfassung pendelt, war offenbar der Tod des österreichischen Kaisers Ferdinand III. (1608–1657), in dessen Diensten Froberger mehr als 20 Jahre gestanden hatte. Kaum zu missdeuten ist wohl der langsam aufsteigende, gebrochene F-Dur-Akkord am Schluss des Lamentos – eine Allegorie für die zum Himmel aufsteigende Seele des verstorbenen Kaisers. Dieser Akkord wird mit einem dreimalig wiederholten F beendet, das nicht nur akustisch an eine Totenglocke erinnert, sondern auch die Initialen von Ferdinand III. als Notenschrift-Chiffre darstellt.

Die Choralpartita *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig ist der Menschen Leben* basiert auf einem Kirchenlied (EG 528), das auch heute noch am Ende des Kirchenjahres oder bei Trauerfeiern gesungen wird. Wie viele andere Kompositionen von **Georg Böhm** ist auch die Partita als Manualiter-Werk konzipiert – Böhm stand an St. Johannis in Lüneburg lange Zeit keine Orgel mit unabhängigem Pedal zur Verfügung. Dass J. S. Bachs ebenfalls manualiter angelegte Choralpartiten eine deutliche Verwandtschaft mit den Böhm'schen aufweisen, wird kaum überraschen: In Böhm, einem der führenden Tasteninstrumentspieler im norddeutschen Raum und wie er aus Thüringen stammend, fand der junge Bach während seiner Lüneburger Zeit als Chorknabe einen Mentor, der ihn auch kompositorisch offenbar nachhaltig beeinflusste.

Obwohl sie den gleichen Namen wie Sweelincks Fantasie trägt, verbirgt sich hinter dem Titel von **Johann Sebastian Bachs** *Chromatischer Fantasie* ein ganz anders gearteter Inhalt. Während die *Fantasia chromatica* von Sweelinck kontrapunktischen Einfallsreichtum und einen freien Umgang mit polyphonem Material zeigt, ist die Bach'sche *Chromatische Fantasie* eine so genannte „freie" Fantasie, die den Eindruck erweckt, eine aufgeschriebene Improvisation zu sein bzw. dem Zuhörer suggeriert, während des Spielens aus dem Stegreif zu entstehen.

Doch was verbirgt sich hinter den oberflächlich betrachtet brillanten Läufen und rauschenden Arpeggien der *Chromatischen Fantasie* und dem eindringlich sprechenden rezitativischen Abschnitt? Bei einer genaueren Analyse des von Bach verwendeten Materials fällt auf, dass sein musikalisches Vokabular zumindest für Zeitgenossen unmissverständlich von „Schmerz" und „Schrecken" (Chromatik, Dissonanzen, verminderte Akkorde) und „Trauer" (seufzende Vorhalte, Molltonarten) spricht. Auch deuten die zuweilen abrupten, atemberaubend kühnen Modulationen in entfernte Tonarten und das beredte Rezitativ in der Mitte der *Fantasie* an, dass hier etwas Erschütterndes, Außerordentliches dargestellt wird. Die Tatsache, dass die Entstehungszeit der *Chromatischen Fantasie* neuerdings um 1720 herum angesetzt werden konnte, wirft ein ganz neues Licht auf die mögliche Bedeutung des Werkes. Bach musste nämlich im Juli 1720 bei der Rückkehr von einer längeren Dienstreise erfahren, dass seine Frau Anna Maria während seiner Abwesenheit nach plötzlicher Krankheit gestorben und nun bereits begraben war. Vielleicht veranlasste ihn diese ungewöhnlich jähe Begegnung mit dem Tod, seiner Frau einen musikalischen Grabstein zu setzen, einen „Tombeau" zu schreiben?

Hundertprozentige Beweise für diese durchaus plausible These gibt es nicht. Fest steht jedoch, dass Bach in der *Chromatischen Fantasie* beinahe die Grenzen dessen sprengt, was in der musikalischen Sprache seiner Zeit noch gesagt werden konnte – und dass er sich im Herzstück der Fantasie, dem von ihm selbst als „Rezitativ" bezeichneten Mittelteil, von einer „persönlichen" Seite zeigt, wie sie in seinen übrigen Werken kaum zu finden ist. *Helene Lerch*