

Gleich wie der Regen und Schnee (BWV 18)

Die heutige Kantate stammt aus Bachs Weimarer Zeit und erklang erstmals am Sonntag Sexagesimae 1713 oder 1714. Ihre Instrumentalbesetzung ist – ein typisches Merkmal der frühen Kantaten – außergewöhnlich und höchst reizvoll: vier Violoncelli, Fagott und Basso continuo. Für eine zweite Aufführung im Jahr 1724 wurden zwei Blockflöten hinzugenommen, die den Part der beiden ersten Bratschen in der Oktave verdoppeln (Bach schätzte in seinen mittleren Leipziger Jahren diese 4-Fuß-Klangaufhellung sehr, vgl. etwa Kantate 81). Dass wegen der um einen Ganzton höher transponierten Schreibweise der Flötenstimmen (transponierende Flöten waren zu Bachs Zeit nicht mehr in Gebrauch) dabei auch das in g-Moll stehende Werk einen Ganzton höher, also in a-Moll erklang, haben schon Philipp Spitta und dann auch Werner Neumann anhand vieler Beispiele zu beweisen versucht. Möglicherweise ist die Kantate in Weimar wegen der hohen Orgelstimmung auch schon höher, in a-Moll oder gar b-Moll erkungen. Die Beweise Neumanns, deren Aufzählung hier zu weit führen würde, sind nicht einfach von der Hand zu weisen, doch stellen sich bei der Versetzung der ganzen Kantate nach a-Moll einige Bedenken ein: Die Thematik der Bratschen ist schon rein spieltechnisch (Bach war ja selbst Streicher!) in g-Moll erfunden; es müsste dann schon (wie es nach Neumann bei der Leipziger Wiederaufführung der Fall war) eine Umstimmung der Violoncelli um einen Ganzton vorgenommen werden – ein Unterfangen, das bei dem ohnehin ständig steigenden Kammerston wohl kein Bratscher würde riskieren wollen. Für die Blockflöten ergäben sich in der a-Moll-Fassung Spielschwierigkeiten (a^{'''} und das sehr häufig auftretende fis^{'''}), wie sie bei Bach sonst nirgends auftreten.

Die Kantate beginnt – das ist ebenfalls typisch für die frühen Kantaten Bachs – mit einer langen Instrumentaleinleitung, einer Sinfonia über dem gleichbleibenden Chaconne-Bass. Er wird zunächst unisono von allen Instrumenten vorgetragen und darauf von einer wunderbaren Melodie bald zweier, bald auch aller vier Violoncelli kontrapunktiert; er erscheint dann noch dreimal, gleichsam als Stützpfeiler der Sinfonia, im reinen Unisonospiel. Auch durch freie Zwischentakte oder durch motivische Fortspinnung des Themas lockert Bach den Satz nach italienischer Art auf. Er hält sich also hier nicht streng an das Chaconne-Schema. Man könnte diese Sinfonia mit ihren beharrlichen Ostinato-Bässen als instrumentale Darstellung der später in der Kantate besungenen unwandelbaren Festigkeit des Gotteswortes deuten. So mag es auch kein Zufall sein, wenn das Chaconne-Thema in der heiligen Zahl, nämlich neunmal erscheint.

Der Textdichter Erdmann Neumeister stellt seiner Dichtung Jes 55,10-11 voran. Die eindringliche Deklamation dieses Bass-Rezitativs weist schon ganz deutlich auf den Leipziger Meister; die segensbringende Wirkung des Regens und – mit ihm verglichen – des Wortes Gottes wird von Bach jeweils in einem Arioso-Teil plastisch dargestellt. Nach unmittelbar vorangegangenen Secco-Akkorden des Continuo scheint nun bei den bewegten Bassfiguren wirklich die Erde aufzugehen und „hundertfältig“ Frucht zu bringen; wieder ein Beispiel für Bachs Kunst, den Text nur mit den damals üblichen Mitteln (Rezitativ – Arioso) in einmaliger Weise zu durchdringen und verständlich zu machen.

Im Folgenden legt der Textdichter diese Schriftworte teils sehr bildreich, teils trocken und moralisierend aus. Dazwischen sind viermal einzelne Teile von Luthers Litanei (1528/29) eingeschoben. Die betrachtenden Neumeister-Texte vertont Bach zu Tenor- und Bass-Rezitativen, die – anknüpfend an den Jesaja-Gesang des Anfangs – an textlich bedeutenden Stellen jeweils in ein Arioso münden. Diesmal werden die Solisten jedoch vom ganzen Instrumentarium begleitet. Es ist erstaunlich, welche Fülle musikalischer Mittel dem jungen Komponisten bereits zu Gebote stand, um diese Ariosi durch immer neue Deklamation und

Begleitung voneinander abzuheben. Das gläubig-zuversichtliche „Mein Gott, hier wird meine Herze sein“ symbolisieren die ruhig schreitenden Achtel des Continuo, „Des Teufels Trug“ erhält durch scharfe rhythmische Begleitung und kühne Akkordverbindungen einen bedrohlichen Ausdruck. Erwähnt seien auch noch die hastigen Sechzehntel bei den Worten „zu berauben“ und die beinahe quälend lange Koloratur bei den Worten „wenn sie Verfolgung sollen leiden“, die die Anfechtungen heraufbeschwört, die jeder Christ erleiden muss.

Zu großer Dramatik gelangt das Stück jedoch erst durch die eingefügten Litanei-Verse. Hier bewirkt Bach eine Intensivierung nicht durch die stets wieder überraschende Verschiedenartigkeit der Mittel, sondern durch das Gegenteil: Auf dem immer gleichen, eintönig repetierten d wird über bewegtem, teilweise auch bizarrem Instrumentalbass („Mord und Lästerungen, Wüten und Toben“) die flehentliche Bitte nur umso eindringlicher vorgetragen. Mit dem stereotypen Anruf „Erhör uns, lieber Herr Gott“ fallen alle vier Stimmen ein – ebenso beharrlich gleichartig in Melodie und Harmonik. Für diese knappe, fast möchte man sagen archaische Art des Wechsels zwischen Rezitativ und vierstimmigem Satz findet sich kein Parallelfall in Bachs Kantatenschaffen (Kantate 73 z. B. bietet formal nur Ähnliches).

Mit der Sopran-Arie wird der Hörer nach den dunklen Moll-Abschnitten nun wieder in eine hellere Es-Dur-Stimmung versetzt. Wieder durch die mitlaufenden Flöten aufgehellte, spielen die vier Violinen im Einklang eine sanfte, beseelte Melodie. Diesen Effekt erwähnt erstmals Mattheson in seinem 1713 erschienenen *Neu eröffneten Orchester*: „Es werden vielmal gantze Arien con Violette all Unisono gesetzt, welche denn, wegen der Tieffe des Accompagnements recht frembd und artig klingen“. Freudig bewegte Sechzehntel durchziehen das ganze Stück wie ein unendliches Wogen; das wiegende Legatospiel wird nur für kurze Zeit, nämlich zu den Worten „fort mit allen, fort, nur fort“ aufgegeben, bevor sogleich der eilige Tonleiterlauf der Singstimme imitiert wird. Die achte Strophe des Chorals *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* von Lazarus Spengler (1524) fasst das vorher Besungene noch einmal zusammen.

Von dieser frühen Kantate sagt Spitta sehr treffend, dass in ihr noch die „Frühlingsfrische“ herrsche, die jedem Menschenleben nur einmal beschieden ist und die der Meister in späteren Jahren durch gesteigerte Größe, Tiefe und Reife wohl aufwog, aber nicht ersetzte.

Winfried Radeke (1967/1981)