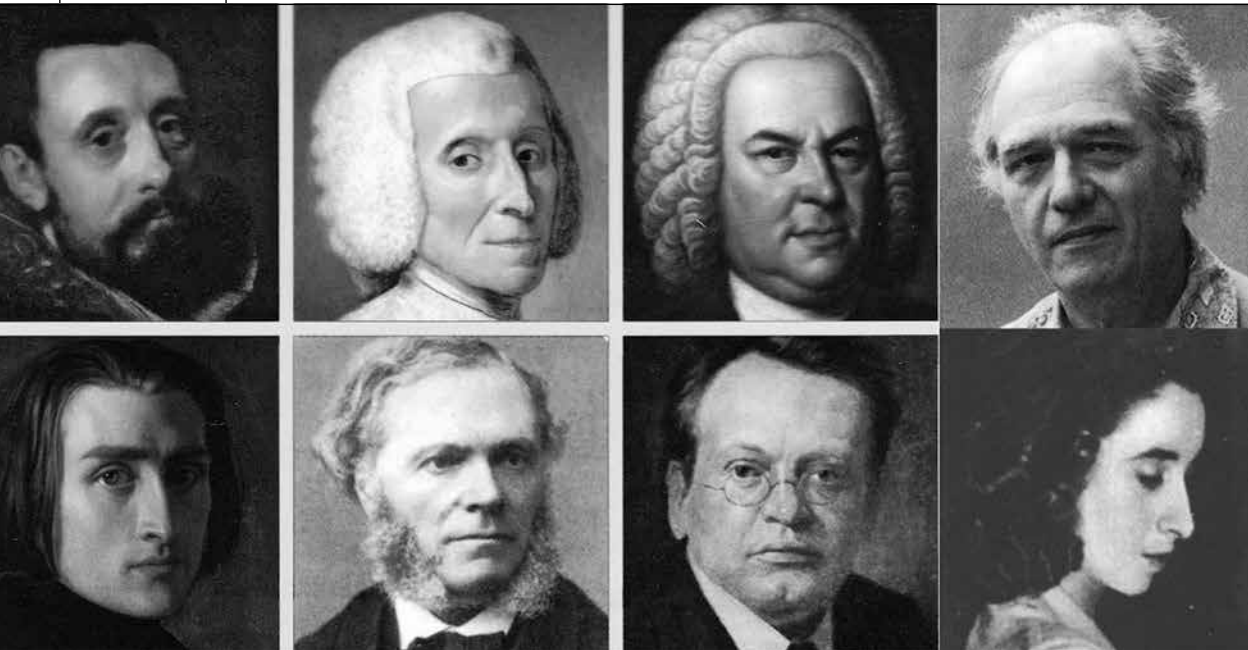




Bernhard Billeter

Adolf Brunner – Werke für Orgel

«Die Kunst ist lange bildend, eh' sie schön ist.»
Goethe

Mit diesem auf Brunners Kompositionen passenden Zitat soll seines 25. Todestages am 15. Februar 2017 gedacht werden. Ein zweiter Teil mit seinen Überlegungen zur «Musik im Gottesdienst», seinen Verdiensten betreffend Liturgiereform und über seine geistliche Vokalmusik wird in einem der nächsten Hefte erscheinen.

Aus traditions-
reicher stadt-
zürcherischer
Familie.

Am 25. Juni 1901 wurde er in eine stadtzürcherische traditionsreiche Familie von Bauherren und Architekten geboren, wuchs in seiner Vaterstadt auf und besuchte dort das Freie Gymnasium in derselben Klasse wie Conrad Beck. Die Musik, vor allem von seiner Mutter, einer Schwester des Komponisten Hans Lavater, eifrig gepflegt, bildete zunächst das Zentrum seiner Interessen und Begabungen. Er nahm Klavierunterricht beim fast gleichaltrigen Walter Frey, der später seine Klavierkompositionen aus der Taufe heben sollte, und fing an, stundenlang zu improvisieren und zu komponieren. Hans Lavater brachte eine «gute Kinderstube» in dieses Tun. Alle Erstlingswerke hat Brunner später vernichtet. 1921 war er vorbereitet, für vier Jahre nach Berlin zu ziehen. Dort nahm er Privatunterricht in Kontrapunkt und Komposition bei

Philipp Jarnach, darauf studierte er in der Meisterklasse bei dessen Antipoden, dem spätestromantischen Expressionisten Franz Schreker. Eine typisch zürcherische Ernüchterung kam durch die tiefe Freundschaft mit Ernst Pepping zustande: Er wandte sich, wie die meisten deutschsprachigen Komponisten in den 20er-Jahren, ab vom grossen Orchester, vom schwülstigen Klang und von der symphonischen Grossform zugunsten klarer Durchhörbarkeit. Während Pepping später andere Wege ging, blieb sich Brunner zeitlebens treu. Anders als bei Willy Burkhard und Conrad Beck änderte sein Pariser Studienaufenthalt bis 1928 daran nichts.

Freundschaft mit Pepping.



Adolf Brunner.

Die grosszügigen Eltern gewährten ihm Lehr- und Wanderjahre, so 1930 nochmals eine halbjährige Bildungsreise zu historischen Bauten und bildender Kunst durch ganz Italien. In Florenz war er vom Auftreten des Demagogen Mussolini so angewidert, dass er von faschistischer «Ruhe und Ordnung» geheilt war. Mit dieser Erfahrung ausgerüstet, erlebte er 1933 in Berlin den Aufstieg Hitlers und seiner absolutistisch durchorganisierten Gefolgschaft zur Macht. Dessen antisemitische Hetze und das vollkommene Versagen politisch abstinenter Gebildeter liessen Brunner für die Zukunft einen Krieg grössten Ausmasses befürchten. Er begann sich geistig und geistlich darauf vorzubereiten und zur reformierten Kirche zurückzukehren, wobei Emil Brunner sein Mentor war.

Lehr- und Wanderjahre.

Die beiden Pole seiner Kompositionen bilden Instrumental- und Vokalwerke. Erstere sind spielfreudig, musikantisch, die schnellen Sätze motorisch mitreissend. Sie sind am treffendsten nicht als «neobarock», sondern als «konzertant» in einem der ursprünglichen Wortsinne zu bezeichnen: also nicht miteinander kämpfend, sondern miteinander disputierend, in der Musik: miteinander spielend. Die geistlichen Werke geben sich eher asketisch. Mit Pepping kam er zur Einsicht, der Mensch könne in polyfoner Musik nicht mehr als drei voneinander unabhängige Stimmen gleichzeitig erfassen. Anders als bei Willy Burkhard war sein Stil von Anfang an nicht «rücksichtslos polyfon» – wie sich Ernst Mohr in seiner Burkhard-Monografie ausdrückt –, sondern nahm die Aueinanderfolge von Zusammenklängen, also die Harmonik, zur Leitschnur. Es handelt sich dabei nicht um romantische Harmonik: Er vermeidet sogar konventionelle Kadenzen, arbeitet also freitonal mit wechselnden «modi». Seine Harmonik achtet also, bewusst oder unbewusst, auf Quintverwandtschaften als Grundlage dieser Tonalität.

Bis zuletzt sich
selber treu.

Da sich Brunner bis zu seiner letzten Komposition 1970/71 treu geblieben ist, genügt hier für seinen weiteren Lebensweg eine Aufzählung seiner übrigen Tätigkeiten. Er wollte sich neben weiteren Kompositionen durch theologische, philosophische und politische Lektüre «rechter» und «linker» Autoren auf den Krieg vorbereiten. Er las ökonomische Werke von Adam Smith, Friedrich List, Marx, Lenin, Stalin, Sorel und vergass auch nicht die Tagesliteratur einschliesslich Gewerkschafts- und Genossenschaftsfragen. In Zürich wurde das wilde Treiben der auf das Dritte Reich hörenden «Fröntler» zu einer Zerreisssprobe, die aber auch ein Bekenntnis der Sozialdemokratie zur Landesverteidigung und ein «Friedensabkommen» mit den Gewerkschaften zunächst im Schwerindustriebereich ermöglichte, was vorher undenkbar gewesen wäre. Im mehrjährigen Aktivdienst führte Brunner eine Kompanie der Gebirgsinfanterie. Während des Krieges entstanden deshalb kaum neue Kompositionen. Hingegen setzte Brunner seine ganze militärdienstfreie Zeit ein im überparteilichen, sogenannten Gotthard-Bund. Dieser kämpfte an gegen den um sich greifenden Defaitismus und die Anpassung ans «neue Europa», wurde aber auch innenpolitisch aktiv, indem er den Weg ebnete zur bereits seit 1925 diskutierten, aber erst 1947 verwirklichten Eidgenössischen Alters- und Hinterlassenen-Versicherung (AHV). In die Bundesleitung gewählt, redigierte er die Programmschrift «Eidgenössische Ordnung», zu welcher er grosse Beiträge selber verfasste. So wurde er schliesslich zum Geschäftsführenden Präsidenten gewählt.

Politisches
Engagement.

Bald nach dem Krieg trat Radio Zürich an den parteilosen Politiker heran, ob er bereit wäre, die politischen und aktuellen Sendungen auszubauen. Brunner nahm von 1948 bis 1960 sein erstes und einziges Anstellungsverhältnis an. Alte Radiohörer erinnern sich noch an seine «Gespräche am runden Tisch». Er führte das «Echo der Zeit» ein und baute ein Netz von Auslandkorrespondenten auf.

Vor und nach dem Krieg spielten Brunners Kompositionen im lokalen Musikleben eine wachsende Rolle. In der Folge eines Festivals der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) in Zürich 1926 wurde durch Walter Frey mit Gleichgesinnten eine Ortsgruppe der IGNM gegründet, hier «Pro Musica» genannt. Frey organisierte deren Konzerte, in welchen Brunners Kompositionen uraufgeführt und auch immer häufiger wieder aufgeführt wurden. Über die Schweiz hinaus, aber auch über die Konfessionsgrenzen hinweg wirkten seine geistlichen, besonders die für den reformierten Gottesdienst geschaffenen Werke. Dies führte in den 50er-Jahren zur Übernahme verschiedener Ämter: Er gründete und präsidierte den Schweizerischen Arbeitskreis für Kirchenmusik und sorgte für die Gründung des Institutes für Kirchenmusik in Zürich, des Vorläufers der heutigen Kirchenmusikabteilung an der Hochschule der Künste. 1960 formulierte die Liturgiekommission der Zürcher Landeskirche die wichtigsten Beschlüsse zur Liturgiereform. Dabei setzte sich Brunners praktische Unterteilung des Gottesdienstes in fünf Funktionen durch: Sammlung, Anbetung, Verkündigung, Fürbitte und Sendung, Grundlage der zürcherischen Liturgie auch noch heute.

Verschiedene
Ämter.

Nach dem Kulminationspunkt 1971 mit der abendfüllenden Markus-Passion gelobte Brunner sich selbst, keine Komposition mehr zu schaffen, bis er seinen philosophischen Rechenschaftsbericht vollendet habe. Erst siebzehn Jahre später konnte er dieses vierbändige, bis jetzt unveröffentlichte Werk «Natur und Mensch» fertigstel-

Kulminationspunkt
Markus-Passion.

len. Man mag bedauern, dass er deshalb als Komponist verstummte, könnte ihm aber auch für sein Bekenntnis dankbar sein, denn er bleibt nicht bei der Analyse stehen, sondern zeigt auch Wege für die Bewältigung der Zukunft angesichts der sich auftürmenden Zukunftsprobleme, von denen die exponentiell wachsende Weltbevölkerung und Weltwirtschaft die Ursache für Klimasorgen, Hungerproblematik bis zu Kriegen und Vertreibungen bildet. Er sah auch prophetisch lange vor der Bankenkrise von 2008 die geistigen Werte, das Humanum in Gefahr. Er tritt – gewiss ein asketischer Rat – dafür ein, freiwillig den Gürtel enger zu schnallen, aber er bleibt nicht beim Negativen stehen, sondern sieht in schöpferischem Tun für alle, so bescheiden es auch sein könne, und in freiwilligem sozialem Einsatz einen Gewinn an Glück und Wohlergehen.¹

Werke für Orgel solo in chronologischer Folge

Das früheste Orgelwerk, das **Pfingstbuch über den Choral** «Nun bitten wir den Heiligen Geist», entstand in Zürich 1936–37.² Die mittelalterliche, pentatonische Melodie zum Text bei Berthold von Regensburg, 13. Jahrhundert (erste Strophe), vervollständigt von Martin Luther, Wittenberg 1524, hatte es Brunner angetan und ihn zu einer mehrsätzigen meditativen Musik inspiriert: *Praeambulum*, *Choral*, *Partita*, *Passacaglia* und Wiederholung des *Choral*(s). Eine Gesamtauführung des Pfingstbuchs in einem Gottesdienst wäre zu lang; einzelne Sätze daraus sind jedoch denkbar: Der *Choral* dauert dreiviertel Minuten. Und warum sollte das *Praeambulum* als Eingangsspiel nicht möglich sein, nur weil es *pianissimo* beginnt und endet? Die Gemeinde wird aufhorchen! Es stellen sich jedoch einer Aufführung einige praktische Schwierigkeiten entgegen: Die vielen dynamischen Wechsel erfordern entweder einen geschickten Registranten oder einen versierten Interpreten, der mit einer Setzeranlage umzugehen weiss. Die gelegentlichen *crescendi* und *diminuendi* wird man wie bei Reger, wenn sie Spannungsbögen bedeuten, grosszügig interpretieren. Die in sich mehrteilige *Partita* ist ein spielfreudiges Stück, das mit demselben *Maestoso* beginnt und endet. *Allegro leggiero* heisst zu Recht der virtuose, vorwiegend leise und gelegentlich rhapsodisch freie Mittelteil, vielfältig mit Ausschnitten der Choralmelodie spielend. Die sich leicht steigernde und wieder verebbende *Passacaglia* ruht auf einem Bass mit 17 Tönen, die das chromatische Total von zwölf Stufen erreichen, ohne dass er dodekafon genannt werden könnte, und lebt von streng polyfonen drei Stimmen, gelegentlich durch parallele Quarten und Sexten ergänzt. Reizvoll nach einem gelinden Kulminationspunkt ist der Wechsel vom geraden $\frac{4}{2}$ - zum $\frac{24}{8}$ -Takt mit Siciliana-Rhythmus. Dieser ist ein vom Komponist in manchen Werken immer wieder

Praktische
Schwierigkeiten.

1 Ein Exemplar des maschinengeschriebenen Manuskripts befindet sich wie sein ganzer Nachlass in der Zentralbibliothek Zürich, ein zweites hat er mir geschenkt. Darüber habe ich eingehend geschrieben: «Natur und Mensch/Zur Philosophie von Adolf Brunner». In: *Schweizer musikpädagogische Blätter* 84, 1996, Heft 4 (Oktober), S. 193–199.

2 Es dauert 20 Minuten und ist erst 1949 bei Bärenreiter erschienen. Eine Uraufführung ist unbekannt. Leider ist es vergriffen und nie nachgedruckt worden. Beim Verlag ist eine kostspielige sogenannte Verlagskopie erhältlich.

Kein unmittelbares
Verhältnis zur
Orgel.

Wert der cantus-
firmus-gebun-
denen Musik.

verwendetes Muster. Musikalisch vereinigt dieses Werk beide Pole von Brunners Schaffen, ist jedoch in der spätest-romantischen Orgelverwendung ein nie mehr aufgegriffenes Einzelwerk geblieben, dem bis 1960 kein weiteres gefolgt ist. – Als ich 1958 bei Heinrich Funk mit Orgelspielen angefangen habe, mussten zur Gemeindebegleitung alle Choralsätze streng legato mit stummen Fingerwechseln à la Dupré gespielt werden. Dies hat sich seither, Gott sei Dank, grundlegend gewandelt zu einem engen Aneinanderfügen der Akkorde, das mit dem Negativ-Ausdruck *Non-legato* schlecht umschrieben ist. Bei allen Orgelwerken Brunners ist hingegen von grundsätzlichem Legatospiel der Chormelodien auszugehen, allerdings mit gelegentlichen Ausnahmen. Es ist heute notwendig, dies zu betonen.

Die **3 Eingangsspiele für Orgel**, komponiert 1960–61 in Thalwil,³ stehen in einem inneren Zusammenhang mit den *16 Spruchmotetten zu den Festtagen des Kirchenjahres* (1956–60) für vierstimmigen Chor a cappella. Zur Orgel hatte Brunner ja wie gesagt kein unmittelbares Verhältnis: Er schätzte die Expressivität des Streicherklangs und die dynamische Differenzierbarkeit auf Klaviertasten. Der Orgelklang kam ihm zunächst starr vor. Man spürt das bereits beim *Pfingstbuch* von 1936/37. Er begegnet diesem Umstand dort durch *crescendo*- und *diminuendo*-Pfeile, durch einen dünnstimmigen Satz, der den Umfang der Manualtasten zum Diskant hin nicht voll ausnützt, und obertönige Registrierung, weil ihm Klarheit wichtig, Säuseln und Brausen zuwider ist. Und so folgte sehr lang kein weiteres Orgelwerk, bis ihm die Vorteile der Orgel für den reformierten Gottesdienst einleuchteten: die Begleitung des Gemeindegesangs und von Gesang- und Instrumentalensembles sowie die Ein- und Ausleitung des Gottesdienstes und die meditative Besinnung nach dem Predigtwort. Nun trat ein weiteres, typisch humanistisch-reformiertes Hemmnis hinzu, über welches er im Buch über die *Musik im Gottesdienst* Rechenschaft ablegte. Dort lesen wir auf Seite 98 (2. Auflage) über die Instrumentalmusik, die Brunner als «absolute Musik» definierte: «Die absolute Musik führt an die Grenze der Offenbarung, kann aber in ihrer Wortlosigkeit nicht Medium dieser Offenbarung sein. Einen Grenzfall stellt die cantus-firmus-gebundene Instrumentalmusik dar, die auf bekannte Kirchenlieder und deren Inhalte Bezug nimmt.» Diesen Grenzfall nützt er in allen folgenden, für den Gottesdienst bestimmten Orgelwerken aus. Der **Weihnacht** liegt das Luther-Lied *Vom Himmel hoch, da komm ich her* zugrunde, der **Passion** *Herzliebster Jesu* (Text: Johannes Heermann 1630 im Versmass der Sapphischen Strophe, Melodie: Johann Crüger 1640) und **Ostern** *Christ ist erstanden/von der Marter alle*, die Übersetzung der Ostersequenz *Victimæ paschali laudes*. – **1. Weihnacht:** Luther hat ein damals bekanntes fröhliches Volkslied, «Aus fremden Landen komm ich her», zur Weihnachtserzählung gemacht (mit etlichen Melodieänderungen). Der Choralsatz mit cantus firmus im Pedal und zwei Manualstimmen, die sich gelegentlich zur Drei- bis Vierstimmigkeit mit Choralzitaten verdichten, verbreitet eine fröhliche Stimmung trotz schrägen Klängen einer milden Bitonalität von D-dur-Tonleiter und Pentatonik auf cis.

³ Erschienen im Hänssler-Verlag, Stuttgart-Hohenheim, HE 16.024, heute Carus-Verlag, Stuttgart, 18.023. Uraufführung am 18. März 1963 im Grossmünster Zürich mit dem Schreibenden an der Orgel.

Im Anfangsdrittel herrschen durchgehende Triolen, in der Variation am Schluss dieselbe Figuration mit nachschlagenden drei Sechzehntelnoten nach Sechzehntelpause. Reizvoll ist es, den Choral zuerst in der eingebürgerten rhythmischen Verflachung zum Vier-Viertel-Takt zu hören, von dem sich leider das Gesangbuch von 1998 nicht zu trennen vermochte, in der Variation jedoch im lebendigeren Originalrhythmus mit Taktwechseln. Einen Ruhepunkt dazwischen setzt das veritable Pastorale mit dem punktierten Rhythmus des «Kindelwiegens» im Zwölf-Achtel-Takt. An das «wiegende» Metrum passen sich die wohl nur wenig auf dem Hauptmanual hervorzuhebenden Choralzeilen im Tenor an. Es ist übrigens zu empfehlen, nur diese vier Zeilen auf dem Hauptmanual zu spielen, alles andere auf dem Nebenmanual; Brunner hat dieser Interpretation zugestimmt. Ausnahmsweise beginnt Brunner hier auf dem hohen d³, also auf einer der höchsten Tasten moderner Klaviaturen. Der Grund dafür ist einfach zu erraten: *Vom Himmel hoch*, mit diesen Worten beginnt der Liedtext. Das bedeutet für die *Forte*-Registrierung, dass wohl besser keine Mixtur zu verwenden ist, bei scharfen Orgeln oder eher kleinen Kirchen nicht einmal ein 2' Principal. – **2. Passion:** Brunner sucht dem schneidenden Schmerz Ausdruck zu verleihen, der sich am Kreuz bis zum von Markus überlieferten Schrei steigert: *Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?* Welch andere Bedeutung bekommt hier die dem Pastorale verwandte Taktart Zwölf-Viertel und der Rhythmus punktierte Viertel-Achtel-Viertel! Zwar hat Brunner deren Achtel und Viertel mit *Staccato*-Punkten versehen. Diese sollten jedoch wie die längeren Notenwerte, den Dissonanzen gemäss, schwer lastend gespielt werden. Den Klang stelle ich mir eher in Richtung *Grand Jeu* vor, ausser in kleinen Kirchen mit Manual-16 und vorherrschendem, wenn auch nicht brutalem Zungenklang. Einzig die Choralzeilen *Herzliebster Jesu* ... bilden Oasen der Besinnung. Brunner stellte sich die Hauptstimme der *Forte*-Teile sehr frei-deklamierend vor. Es versteht sich von selbst, dass die drei choralfreien Pianopartien obertöner zu registrieren sind, also beispielsweise mit Quintatön oder Streicherklang. – **3. Ostern:** Monumental und triumphal erklingt nach östlich-orthodoxer Auffassung die erste Choralzeile in langen Notenwerten auf dem Orgelpunkt E. Die Fortsetzung ist als Toccata gestaltet in der Bedeutung, die dieser Begriff im 19. Jahrhundert angenommen hatte, ausgehend von den beiden Sonderfällen Bachs, den spielfreudigen Orgeltoccaten in d-Moll und F-Dur BWV 538 und 540. Doch der hochmittelalterliche Schöpfer der Ostersequenz, Wipo von Burgund, gedenkt bereits in der zweiten Zeile der vorangegangenen Marter, der Kreuzigung Jesu. Dementsprechend bereitet Brunner diese mit kurzem Auslaufen der Toccata im Piano vor und entfaltet sie mittelstark in kunstvoll-polyphonem Satz, dessen ruhige Viertel im gleichen Tempo zu spielen sind wie der Anfang. Die dritte und vierte Choralzeile und das Kyrie eleis, deren cantus firmus von der Alt- in die Sopranstimme aufsteigt, erklingen wieder *piano*, bevor Brunner eine ähnliche Toccata zum glänzenden Schluss steigert, ein wahrhaft mitreisender Eingang zum Ostergottesdienst. Dennoch darf ich, ohne ein Werturteil abzugeben, anfügen, dass mich das zweite Eingangsspiel noch mehr bewegt.

Die beiden Choralvariationenreihen sind weniger bekannt geworden, was nichts über deren Bedeutung und Wert aussagt. Einzelne Strophen eignen sich in beliebiger Auswahl für den Gottesdienst und ebenfalls für den Orgelunterricht. Die **Choralva-**

riationen «Vater unser im Himmelreich» entstanden 1962 in Thalwil.⁴ Die «dunkle» Tonart c-Moll, Ausdruck flehentlichen Bittens, wird in der für jeden Anfänger bereits spielbaren zweistimmigen Strophe 1 noch eindringlicher durch die um eine Oktave tiefer verlegte Chormelodie in der rechten Hand. Tiefer bewegt sich die zwar dissonanzenreiche, jedoch durch polyfone Führung mit Viertel- und Halbe-Synkopen in meisterhafter Stimmführung gemilderte Begleitstimme. Viertel-Synkopen greifen auf die Chormelodie über nach deren melodischem Höhepunkt. Dieselben Synkopen tauchen auch in den Strophen 2 und 6 wieder auf. Die Strophe 6 mit ausgeschriebenen Auszierungen der Chormelodie bildet einen willkommenen Ruhepol. In der Strophe 4, eigentlich einer Doppelstrophe mit dem Choral in der linken Hand und dann im Pedal, bilden punktierte Rhythmen der Chormelodie einen Kontrast, von unbetonten und unregelmässigen Akkordschlägen begleitet. Die dahinhuschende Strophe 5 steht in der Tradition des drei- bis vierstimmigen Choralsatzes mit Vorimitationen. Die Strophe 7 im mässig bewegten Neun-Achtel-Takt mit Staccato-Achteln sichert dem Werk einen wirkungsvollen Abschluss. Es ist meines Erachtens nicht möglich und auch nicht notwendig, bei jeder Strophe einen Bezug zum Luther-Text in neun Strophen zu suchen. Solche Bezüge bleiben ja auch bei Johann Sebastian Bach hypothetisch und sind umstritten. So genial Albert Clement⁵ den Schlüssel zum berühmtesten Choralpartitenwerk Bachs, *Sei gegrüsst, Jesu gütig* oder eben richtiger *O Jesu, du edle Gabe* BWV 768, gefunden hat, so eklatant trifft er daneben in Bachs Spätwerk, den *Canonischen Veränderungen über «Vom Himmel hoch»* BWV 769, gedruckt 1747.⁶

Das zweite Choralvariationen-Werk trägt zu Recht einen andern Titel: **Kleine Partita «Nun freut euch, lieben Christen gmein»**. Es entstand im Anschluss an das andere 1962–63 in Thalwil.⁷ Es ist viel zusammenhängender komponiert, was das Herauslösen einzelner Strophen für Gottesdienste und Orgelunterricht erschwert, aber nicht verunmöglicht. Der Luther-Text ist eine überaus eindrückliche Schilderung seiner geistlichen Entwicklung vom Mönch zum Reformator. Dass die paulinische Theologie mit dem Sühnopfer Jesu am Kreuz, also mit dem Mythos, die Sünde sei durch Adam in die Welt gekommen und durch Jesu Sühnopfer hinweggenommen, uns gewisse Schwierigkeiten des Nachvollzugs bereiten kann, soll hier beiseite bleiben. Hingegen regt die dogmatisch-papierene Sprache gewiss nicht zum Singen, zu einer emotionalen musikalischen Darstellung an. Hinzu kommt noch, dass Brunner die beiden aufeinanderfolgenden steigenden Quartsprünge von Anfang bis Schluss zur beherrschenden Formel erhoben hat. Auch mit dieser Bemerkung ist kein Werturteil

4 Ebenfalls Hänssler HE 16.022/heute Carus 18.002

5 A. Clement, *O Jesu, du edle Gabe. Studien zum Verhältnis von Text und Musik in den Choralpartiten und den canonischen Veränderungen von J. S. Bach*, Diss. Utrecht 1989.

6 Genauer befasse ich mich mit diesen Fragen in meinem Buch *Bachs Klavier- und Orgelmusik*, Verlag Amadeus, Winterthur 2011, 22013 (unveränderte zweite Auflage), S. 201, 203–6, 209–13 und 783–9, sowie in «Wann sind Johann Sebastian Bachs Choralfughetten (BWV 696–699 und 701–704) und die sogenannten «Arnstädter Gemeinde-Choräle» (BWV 726, 715, 722, 722, 729 und 738) entstanden?», in: *Bach-Jahrbuch* 2007, S. 213–21, und «Text und Musik, ihr wenig geklärtes Verhältnis in Johann Sebastian Bachs frühen Orgelchorälen», in: Antonio Baldassarre (Hrsg.), *Musik • Raum • Akkord • Bild. Festschrift zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann*. Verlag Peter Lang, Bern usw. 2012, ISBN 978-3-0343-1044-4, S. 215–226.

7 Hänssler HE 16.024/Carus 18.024.

verbunden. Im Gegenteil, die satztechnische Kunst Brunners tritt eindrücklich zutage. Der erste Satz – von Strophe kann nicht geschrieben werden – wechselt ab zwischen Orgelpunkten auf dem Grundton und Cantus-firmus-Zitaten einzelner Zeilen in verschiedenen Stimmen. Was Brunner mit dem unvollständigen Zitat der zweiten Zeile anstellt, erheischt Bewunderung: Sie wird auf andere Tonhöhen transponiert und motivisch weiterentwickelt. Der Schlussston hingegen wird nie erreicht bis zur Generalpause vor der Darstellung des zweiten Stollens der Barform. – Am einfachsten herauszulösen sind der dritte Satz auf einem Orgelpunkt und der letzte, ein vierstimmiger homofoner Satz.

Die konzentrierteste Aussage in reiner Orgelmusik hat Adolf Brunner freilich dann in seiner letzten Komposition gefunden, nämlich in der *Passionsgeschichte nach dem Evangelisten Markus* für gemischten Chor, Soli und Orchester, mit einem **Präambulum und fünf Intonationen für Orgel** solo, entstanden in Thalwil 1970–71. Das Präambulum leitet das abendfüllende Werk ein wie ein Rhapsode, der einstimmig mit gelegentlicher sich wiederholender akkordischer Begleitung frei seine Erzählung beginnt, leise unterbrochen vom beinahe homofonen vierstimmigen Choralatz *Jesu, deine Passion* – die Chormelodie wird wohl allen Zuhörern von Bachs Passionen her vertraut sein. – Die erste Intonation *Wie soll ich dich empfangen*, hier gezählt als Nummer II, entspricht im zweistimmigen Satz dem Thema von *Vater unser im Himmelreich*, wenn auch mit der Dur-Melodie in anderer Stimmung. – Nummer III, *Vater unser im Himmelreich*, ein dreistimmiger Satz mit Cantus firmus in der Oberstimme, ist auf zwei Manualen und Pedal zu spielen. Die Chormelodie weist am melodischen Höhepunkt dieselben Synkopen auf wie in drei Strophen der Choralvariationen. Das ist aber auch der einzige Berührungspunkt. – Nummer IV, *Aus tiefer Not*, natürlich in der Brunner wohl angemessenen erscheinenden phrygischen Melodie, beginnt ähnlich rhapsodisch wie das Präambulum, mit schnellen phrygischen und Ganztonleitern, geht bereits im dritten Takt über in den dreistimmigen Cantus-firmus-Satz. – Nummer V, *O Haupt voll Blut und Wunden*: Als Zuhörer meint man zuerst, der Cantus firmus liege im Pedal. Die Viertelbewegung geht aber frei weiter, mit Wiederholungen auch der Begleitstimme in der rechten Hand. Dieser streng polyfone Satz hält sich – man erinnert sich an die Freundschaft zwischen Brunner und Pepping – an die Dreistimmigkeit. – Nummer VI, *O Mensch, beweine deine Sünde gross*: Zunächst einmal müssen wir uns dem grossartigen Choraltext zuwenden. In 23 Strophen beschreibt Sebald Heyden um 1525 bis 1530 das Heilsgeschehen Jesu von der Geburt, der Darstellung im Tempel, hauptsächlich von der Passion bis zum Ostermorgen. Das Ende entspricht ja insofern dem Markus-Evangelium, welches mit dem leeren Grab am Ostermorgen und der Erscheinung eines Jünglings aufhört, der den vier Frauen die Auferstehung verkündet (der Schluss, Mk 16, 9–20, stammt von einem anderen Schreiber). Warum diese theologische Abschweifung? Nur so erklärt sich die ganz andere musikalische Stimmung der letzten Intonation, die mit dem verzierten Choral Bachs gleichnamigem Orgelbüchlein-Choral verwandt ist und auch die harten Dissonanzen von vorher mildert zu einer Harmonik mit schon fast spätromantischen Zügen. Das ist nicht als kompositorischer Rückfall zu werten, sondern als eine Fortentwicklung zu einer der postseriellen Möglichkeiten des damals beginnenden kompositorischen Pluralismus. Die Zartheit, das Aufblühen vermag zu berücken und

beglücken. Das gilt nicht nur innerhalb der Markus-Passion, die sich nach der letzten Intonation dem Ostergeschehen zuwendet, sondern wirkt auch losgelöst daraus in einem Ostergottesdienst, der nicht eine triumphierende Kirche besingen mag.

Ein Werk für mittlere Stimme und Orgel

Die Orgel spielt in diesem Werk eine entscheidende Rolle. Deshalb wird es bereits hier besprochen. Knapp vor der Kriegsmobilmachung komponiert, aber erst 1946 veröffentlicht, entstand das zweite von vorläufig drei geistlichen Konzerten, **Jesus und die Ehebrecherin** für eine mittlere Singstimme und Orgel. Die hochdramatische Geschichte erzählt der Evangelist Johannes (8,2–11), Brunner hat die Übersetzung Luthers vertont. Ein anderer Komponist hätte daraus wohl eine Zwiesprache zwischen dem Chor der Schriftgelehrten und Pharisäer, den Soliloquenten Jesus und der Ehebrecherin mit der Erzählung eines Evangelisten geformt. Brunner überträgt alle Rollen einer einzigen Stimme und gestaltet dennoch spannend. Die melodische Folge der Orgeleinleitung verwandelt er rhythmisch in den verbindenden Zwischenspielen, um die Situationen psychologisch vorzubereiten. Zum Beispiel bleibt die Orgel bildlich gesprochen stehen vor der Schilderung, dass Jesus, statt zu antworten, schweigt, sich bückt und mit dem Finger in den Sand zeichnet. Dann aber richtet er sich auf und spricht, nun als einzige Stelle im ganzen Werk ohne Orgelbegleitung, die entscheidenden Worte: *Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie.* Das ist das einem Accompagnato-Rezitativ entgegengesetzte Mittel zur mindestens so wirksamen Hervorhebung des Jesus-Wortes, auf welches dann die Orgel mit denselben markanten Rhythmen im Zwölf-Viertel-Takt antwortet wie vor dem Auftreten der Pharisäer. Dies wiederholt sich noch einmal nach Jesu Wort: *Hat dich niemand verdammt?* Brunners zweites Hervorhebungsmerkmal am Schluss besteht in doppelter Wiederholung des Jesus-Wortes *und sündige hinfort nicht mehr.* Diese theologische Quintessenz der Geschichte war Brunner wohl entscheidend wichtig. Sie dient zugleich, wieder im geraden Takt, zu einer Beruhigung des Werkendes.

Bernhard Billeter unterrichtete nach seinem Orgel-, Klavier- und Musikwissenschaftsstudium in Wien und Zürich von 1969 bis 1981 am Konservatorium Luzern. Von 1984 bis 1997 war er Redakteur der «Schweizerischen musikpädagogischen Blätter». Zudem war er Organist an verschiedenen Kirchen (zuletzt an der Predigerkirche) und Lehrbeauftragter der Universität Zürich. Von 1975 bis zu seiner Pensionierung 2001 lehrte er am Konservatorium Zürich (heute ZHdK). Neben seiner Tätigkeit als Organist und Pianist, als Dozent und Redaktor publizierte Bernhard Billeter zahlreiche Aufsätze, Glossen und Rezensionen, die einen wichtigen Beitrag zur Musiktheorie und musikalischen Praxis leisten. Zu Standardwerken sind insbesondere seine Publikationen «Anweisungen zu Stimmen von Tasteninstrumenten in verschiedenen Temperaturen» (Merseburger, Kassel 1979) und «Bachs Klavier- und Orgelmusik» (Amadeus, Winterthur 2010) geworden. Im selben Verlag gab er vor rund 20 Jahren das Gesamtwerk für Orgel von Rheinberger heraus.