

Fritz Oeser

**Johann Nepomuk David**

aus:

**Jahrbuch der deutschen Musik 1943**

Im Auftrage der Abteilung Musik  
des Reichsministeriums für Volksaufklärung  
und Propaganda  
herausgegeben von Hellmuth von Hase

Seite 134-145

Gemeinsamer Verlag von  
Breitkopf & Härtel in Leipzig und  
Max Hesses Verlag in Berlin



*Johann Nepomuk David*

*Herzlichen Dank für die Überlassung des Textes  
an das Musikantiquariat Dr. Bernhard A. Kohl GmbH  
70180 Stuttgart, Mozartstraße 17  
Fon 0049-(0)711-600246  
Fax 0049-(0)711-6207746  
[www.musikantiquariat-kohl.de](http://www.musikantiquariat-kohl.de)*

*Barbara Schaper-Oeser 2010*

Bei der Vielfalt der geistigen Strömungen innerhalb der Musik dieser Tage tut es gut, von Zeit zu Zeit Umschau zu halten, inwieweit der Gärungsprozeß vergangener Jahrzehnte bereits festen Formen und Werten Platz gemacht hat. So schwierig es ist, das Wesen eines schaffenden Musikers zu kennzeichnen, wenn sein Leben noch unabgeschlossen und sein Werk dem Widerstreit der Meinungen überantwortet ist, so werden doch auch die Kräfte der Gegenwart am ehesten in ihrer lebendigen Äußerung begriffen, wenn sie am Beispiel der schöpferischen Persönlichkeit zu Tage treten. Leben und Schaffen Johann Nepomuk Davids, der heute die Staatliche Hochschule für Musik in Leipzig leitet, verdienen vor allem, in diesem Zusammenhang dargestellt zu werden. Denn der 47Jährige, der in wenigen Jahren eine der eindringlichsten Gestalten des zeitgenössischen Musikschaffens geworden ist, steht jetzt auf der Höhe seines Lebens und seiner Schaffenskraft, und sein Lebensweg bildet mit seinem Schaffen ein so sinnvolles Ganzes, wie es in unserer Zeit nicht sehr häufig ist.

Einfach sind die Lebensdaten: geboren am 30. November 1895 als viertes unter dreizehn Kindern eines Schullehrers in Eferding a. d. Donau, musikalisch erzogen in St. Florian und im Stiftsgymnasium zu Kremsmünster, studiert David von 1920 bis 1923 an der Akademie und Universität in Wien und nimmt dann nach einer Zwischentätigkeit in Linz eine Stelle als Organist und Chorleiter im nahen Wels an. Sein dortiger Bach-Chor macht ihn im engeren Umkreis der Heimat, sein Orgelschaffen im weiteren des Reiches bekannt. 1934 erfolgte die Berufung nach Leipzig als Lehrer für Komposition und Leiter der Kantorei. Dort wirkt er heute, seit 1942 als Leiter der Hochschule, von dort breitet sich sein Werk aus und findet immer stärkere Anerkennung.

Die geistige Entwicklung, die sich in diesem Lebensgang verbirgt, hat Davids Schaffen ein so markantes Profil und eine so unverwechselbare Eigenart verliehen, daß vom Erscheinen des ersten Orchester-Stückes an - der „Partita für Orchester“ 1936, die Davids Namen zuerst dem Kreis der Konzertbesucher bekannt machte und eines der meistaufgeführten zeitgenössischen Orchesterwerke wurde - sich eine entsprechende formelhafte Kennzeichnung Davids einbürgerte: einen „Kontrapunktiker“ aus Prinzip und unerhörter Begabung nennt man ihn und glaubt damit, seine Stärke und seine Begrenzung erkannt zu haben. Es schwingt in dieser Benennung die Verwunderung darüber mit, wie dieser Sohn eines Gaus, dessen Menschen an der Musik zuerst den sinnlichen Wohlklang lieben, dazu gelangt, Musik in strenger Auffassung als eine geistige Kraft und Aufgabe zu begreifen. Daß David, der menschlich in jeder Faser seines Herzens ein Sohn seiner Heimat geblieben ist, zu dieser Anschauung vom Wesen der Musik gelangte, hat seine Ursache in dem grundlegenden Erlebnis seines beginnenden Mannesalters: in der Begegnung mit dem Genius Johann Sebastian Bachs, die sich vollzog, als der Ort

des ersten Wirkens, Wels, ihm zugleich die Klangmittel bot, die Bachschen Geist am reinsten ausdrücken: Orgel und Chor.

Dies war in den Jahren 1924-1934. Daß bis dahin das Chaos der Nachkriegszeit auch diesen Werdenden in seinen Bann gezogen hatte, bezeugt die „Kammersymphonie“ des 28jährigen, die nach einer Symphonie „*Media vita in morte sumus*“ als das Hauptereignis der ungedruckten und verworfenen Jugendwerke angesehen werden muß: eine nervös zerfaserte Musik, mit fruchtbaren Ansätzen, die sich dann in der Partita reif entfalten konnten, im ganzen aber nicht mehr als ein Zeichen der Gärung. Was David danach in Bach begegnete, war das Wunder der Melodie, der reinen, aus sich selbst schwingenden Linie, aus deren Verschlingung mit gleichgearteten sich die besondere Art polyphoner Formgestaltung ergibt, - alles am eindringlichsten verkörpert in den Orgelwerken Bachs und im Altersstil der „Kunst der Fuge“. Sie vor allem hat, wenige Jahre später in Leipzig zur klingenden Auferstehung erweckt, Davids Erkenntnisdrang nach einem bohrenden Studium sondergleichen die Richtung gewiesen. In Orgelwerken zeigt sich dann zuerst, daß solches Bemühen nicht ungesegnet blieb; ohne in einer Nachahmung barocken Stiles befangen zu bleiben, ist Davids Schaffen von Bachschem Geiste, vom Gesetz reiner Melodik und ihrer Bindung im polyphonen Gewebe der Stimmen befruchtet worden. Bis heute ist David der Orgel treu geblieben, und das großartige „Choralwerk“, eine Schule der Satz- und Ausdrucksmöglichkeiten des Instrumentes, ist bereits jetzt als das begriffen worden, was es ist: die stärkste schöpferische Leistung für diese Gattung seit Reger.

Noch eindringlicher mag sich David der Geist der Polyphonie im Gleichklang der Menschenstimmen enthüllt haben. Die Innigkeit seines Verhältnisses zum unbegleiteten Chorgesang wird noch heute ersichtlich, wenn er mit der Kantorei seiner Hochschule die Schätze der a cappella-Literatur zur Aufführung bringt. Es spricht für die Weite seiner nachschaffenden Künstlerpersönlichkeit, daß er nicht nur die großen Werke der klassischen Chorpolyphonie und Madrigalkunst mit ungewöhnlicher Spannkraft zu verlebendigen weiß, sondern auch einem Grenzwerk des Chorsatzes, der „Deutschen Motette“ von Richard Strauß, zu einer staunenerregend echten Wiedergabe verhilft, obgleich darin das schöpferische Gegenprinzip zu allem wirksam ist, was David als das Wesen der Musik an Bach offenbar geworden war. Denn wenn auch hier wie dort das Wort eine Bindung mit dem Melos eingeht und ihm damit geistigseelische Bedeutsamkeit verleiht, so besteht doch für David die Würde echter Melodik darin, daß sie ein eigenständiges selbstgenügsames Sein verkörpert, das vielleicht eine bestimmte Bedeutung, nicht aber seinen Sinn, seinen Wert, seine Fülle erst durch den Gehalt des Wortes erhält. Aus der Vermählung solcher selbsteigener Melodie mit dem sinnträchtigen Wort kann sich ein geistiges Licht besonderer Art ergeben, und in Davids eigenem späteren Motettenschaffen gibt es

Stellen, die dieses „Licht“ ungeheuer intensiv erleben lassen: etwa das unvergeßliche „Klar wie ein Kristall“ oder der Schluß der zweiten Offenbarungsmotette. Aber niemals erschiene David als echtes Melos, als reine Musik, was nicht an sich „ist“, sondern nur „bedeutet“. Deshalb ist ihm schöpferisch die Welt der Oper fremd und sein Werk innerhalb der Kräfte der Gegenwart der äußerste Gegenpol zu dem des theaterbesessenen Werner Egek. Deshalb fehlt im Schaffen seiner Reifezeit gänzlich das Lied, und deshalb schließlich treten in seiner Musik bloße Gefühlsregungen, also alles eigentlich Ichhafte und die musikalische Ausdruckswelt, die dieses sich zu Beginn der musikgeschichtlichen Neuzeit erschuf, völlig hinter den Kräften der „reinen“ Musik und der Verkündigung überpersönlicher Gehalte zurück.

David hat in einem vielbeachteten Vortrag zum Bremer Bachfest 1939 über den „Kontrapunkt in der musikalischen Kunst“ die Probleme, die sich aus dem Kontrapunkt als der Formenwelt des reinen Melos ergeben, in den großen Rahmen der Schwesterkünste Dichtung und Musik gestellt. Deutlich ist in diesen Worten zu verspüren, wie stark das zentrale Erlebnis „Bach“ die schöpferische Kraft des Nachgeborenen aufgerufen und wie die Welt des Musikers sich geweitet und genährt hat an Kräften, die wie Bach an einem geistigen Kosmos noch diesseits „reinmenschlicher“ Gefühle und Erlebnisse gebaut haben, - am Goethe des „Faust“, an Dante, an den Kathedralen der Gotik. Vor solchem Hintergrund verraten die Einwände, die gegen Davids Stilprinzip vorgebracht werden: der Kontrapunkt solle nur dienen, nicht herrschen, weil er sonst die Phantasie ersticke, ihre Bedingtheit. Sie stammen aus dem Blickwinkel einer abgeschlossenen Zeitepoche, die wie Klassik und Romantik den Kontrapunkt nur als Steigerungsprinzip im „Kampf“ der Themen oder als technisches Mittel zur Wiedergabe seelischer Wallungen kannte. Die unendlich reichen und starken Jahrhunderte, die, lange schweigend und nun wieder vernehmlich zu uns sprechend, hinter dem großen Zeitalter der schrankenlosen Ich-Verherrlichung stehen, lehren uns, daß Kontrapunkt nicht zuerst Technik ist und seine Formenwelt nicht nur „Kunststücke“ umfaßt, sondern gerade die elementaren Baukräfte der Musik, die ihm zugrundeliegen: die Spannung des Intervalls, das freischwebende Gleichgewicht der Linien sind auch am tiefsten im seelischen Ursprung der Musik verwurzelt. Unserer Zeit ist die schwere Aufgabe gestellt, unter der Last eines übergroßen Erbes neu beginnen zu müssen, und gar zu gern weicht sie ihr noch durch die Flucht in Motorik und unverpflichtende Spielmusik aus. Sie sollte deshalb nicht geringschätzig als „Konstruktion“ werten, was wirkliche Baukraft, Fähigkeit neuen architektonischen Gestaltens ist. Denn Umkehrungen und Nachahmungen und all ihre Abarten sind Formen, die das Melos selber will, sie erfüllen und bestätigen zugleich seine Gestalt und ihren Wachstumsdrang. Wie David das schon unbewußt erfühlt, zeigt das schöne, schlanke Hauptthema des Flötenkonzertes, das so im eigenen Gleichgewichte, „selig in ihm selbst“, schwingt,

daß es, vom Anfang oder vom Schluß begonnen, sich „krebsgängig“ in gleicher Kurve wölbt:



Das ist als „Kunststück“ sinnlos, weil praktisch ohne jede Nutzungsmöglichkeit, als Anzeichen dafür, wie hier das Schaffen zuerst hingebungsvolles Lauschen auf das Eigenleben der Melodie ist, sehr aufschlußreich. Oder man greife ein anderes Thema aus dem Finale dieses Werkes heraus, das in seiner sonnigen Wärme, seiner schwingenden Heiterkeit ein besonderer Glücksfall in Davids Schaffen ist und viel stärkere Verbreitung erfahren würde, wenn ihm nicht als Instrumentalkonzert die Hindernisse des heutigen Konzertbetriebes - Vernachlässigung bei den Proben usw. - entgegenstehen würden: wie verwandlungsträchtig in Gestalt und Ausdruck das Melos ist, wenn es sich nach eigenen Gesetzen ausformen kann, wie wenig eine strenge Bindung die Phantasie an ihrer Entfaltung hindert, geht aus der kontrapunktischen Umwandlung des versonnenen Einleitungsthemas in das tänzerische Klarinettenhema hervor:

Wer würde darauf kommen, daß das zweite eine Spiegelkrebsumkehrung des ersten ist, wenn er nicht in den Fehler verfiel, den er vielleicht dem Komponisten vorwirft: mit den Augen zu sehen, statt mit den Ohren zu hören? -Freilich hat David aus dieser Art von Wachstumswillen der Melodie die äußersten Folgerungen gezogen, wie niemand vor ihm, und dem freischwingenden Gegeneinander der Stimmen auch da Raum gewährt, wo es zu härtesten Klangreibungen führt. Auch da jedoch bleibt es in einer atemraubenden Weise beglückend, weil auch in den stärksten „senkrecht“ hörbaren Dissonanzen die Spannkraft der melodischen Strebungen als wesenhafter erlebt wird, als der bloße Wohlklang, - in Wahrheit klingt hier etwas vom Geist der Kathedralen wieder, wie ihn David beschreibt:

„Keine Wände - keine Mauern - keine Akkorde, sondern Pfeiler, die den Raum tragen ...“ Und bezeichnenderweise liegt nicht in den stärksten Ballungen, nicht einmal in den großen Augenblicken, da sich die Flut der melodischen Bewegung in Dreiklängen von prachtvoller Leuchtkraft sammelt, der innere Kern dieses Schaffens bloß, sondern in den Offenbarungen der Stille: im Ineinanderkreisen des As-dur-Kanons aus dem „Lehrstück“ für Orgel, oder wie im Mittelsatz der 8-stimmigen Motette „ExDeo nascimur“ drei Kanonstimmen die Melodie des „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ singen, in flüsternden Vierteln, in schwebenden Halben, in ruhenden Ganzen, alles von dem feierlichen Grundsymbol des „In Christo morimur“ gehalten, - nichts Herzbewegenderes gibt es als diese lösende Reinheit und Innigkeit. Sie verrät, daß nicht nur die gestaltenden Grundkräfte, sondern auch die tiefsten seelischen Wurzeln von Davids Schaffen die gleichen sind wie bei den großen Meistern früherer Jahrhunderte, deren Werke, mit dem sichtbaren oder hörbaren „Soli Deo Gloria“ geschmückt, ihn den Weg zu sich selbst geführt haben.

In der Rede zum Bachfest findet sich das schöne und tiefe Wort, „daß eine Musik, die unsere Freuden und Leiden ausspricht, uns holder ist als die süßeste Musik, die unsere Gegenwart nicht zur Kenntnis nimmt, sondern einfach da ist als ein Lobgesang Gottes“. Solche Einsicht in die Grundfrage alles heutigen Musikschaffens hätte David wohl kaum in der Zeit kommen können, da in Wels die ersten Orgelwerke und Motetten entstanden, die als Kunst im Raum der Kirche solchen Widerstand nicht zu spüren brauchten. Sie kommt ihm in dem Augenblick, als mit dem Weggang von der Heimat in die große Stadt ihm neue Anregungen zufließen, die seinen Schaffenskreis mächtig erweitern. Wie das Orgelwerk erst von Leipzig aus in die Breite wirkt, da in der Schule der Organisten, von Karl Straube lebhaft gefördert, nun David als Lehrer von starker Anziehungskraft tätig ist, wie auch die Motettenkomposition erst in Leipzig ihre reifsten Früchte bringt, so bewirkt die lebendige Berührung mit der Welt der Konzerte, daß David sich wieder dem Orchester zuwendet und damit in den eigentlichen Streit der Ansichten gerät. Die zwölfjährige Pause im Orchesterschaffen trägt nun Frucht: nach der Partita 1936 entsteht in rascher Folge Werk um Werk, dabei allein drei Symphonien.

Die Hinwendung zum großen Orchesterwerk und besonders zur Symphonie kennzeichnet einen entscheidenden Wandel in Davids Entwicklung. Wenn das Orgel- und Chorschaffen sich in einer Haltung vollzieht, die diesen Gattungen von jeher am gemäßesten war, so bedeutet die Erneuerung der Symphonie aus dem Geist der Polyphonie eine grundsätzliche Abkehr vom überlieferten symphonischen Erbe. Mit einer Ausnahme: das ist Bruckner, und nichts ist so symbolisch im Lebensweg und Entwicklungsgang Davids, als daß er, aufgeweckt durch den Geist Bachs und durch ihn gleichsam in seine Stadt gezogen, hier in der Reife seines Lebens und Wirkens

den Weg zurückfindet zum Genius der Heimat und damit zu den eigenen Ursprüngen. So steht in der Mitte seines Schaffens, zeitlich und der Gattung nach, eine Huldigung an Bruckner: der „Introitus, Choral und Fuge über ein Thema von Bruckner“, Orgelwerk und gleichzeitig Wegweiser zum orchestralen Schaffen, ist zwar schon am Ende der Welser Jahre geschrieben, erlangt aber bezeichnenderweise seine endgültige Gestalt erst 1939 in Leipzig, als David zu den Quellen seines Lebens zurückgekehrt ist. Was er stilistisch mit Bruckner gemeinsam hat, ist wenig; die tänzerische Vitalität und der eigentümlich schwingende Rhythmus der Scherzosätze, das elementare Leuchten an Höhepunkten des reinen Klanges (Blechbläser!) sind eher als Erbe des gemeinsamen Volksstammes und der gemeinsamen Landschaft anzusehen. Deren Tanzlust klingt in dem oberbayrischen „Zwiefachen“ (dem taktwechselnden Volkstanz) des Scherzos der 2. Symphonie oder in den Ländlerweisen des Finales der 2. Partita auf - noch einmal hat sich so diese gesegnete Landschaft in dem Weg eines Sängerknaben von St. Florian in die weite Welt der großen Musik erfüllt. Darüber hinaus hat David mit Bruckner die geistige Haltung und die Aufgabe gemein. Bruckners geschichtliche Leistung war, abgesehen von seiner unvergleichlichen Schöpferkraft, die Überwindung der klassischen Dialektik der Themenverarbeitung durch eine neue Bewertung der melodischen Substanz, die in seiner weiträumigen Themengestaltung mit all ihren Folgen für die Formanlage und Klanggebung spürbar ist. Seine Lösung ist einmalig und mußte ohne Nachfolge bleiben. Ihren entscheidenden Grundansatz aufgegriffen zu haben, kann heute schon als die Leistung Davids für unsere Zeit angesprochen werden. Ein Thema wie das seiner 3. Symphonie,



voller Spannkraft und doch gelöst und in sich ruhend, beschwört durch sein bloßes So-sein die kontrapunktische Gestaltenwelt herauf, die der aus einer entgegengesetzten Geisteshaltung stammenden Symphonieform bis dahin fremd war. Aus ihr heraus das symphonische Gesetz neu zu erfüllen, war ein kühnes Wagnis, sein Gelingen stellt nun etwas wahrhaft Großes dar. Das Thema, bloßer Antrieb eines

erregenden dramatischen Geschehens in der Blütezeit der Symphonik, wird so in letzter Folgerichtigkeit von Bruckners entscheidender Tat zum tragenden Melodiesymbol, zum Cantus firmus einer polyphonen Architektur, die auch das klassische Zweithemen-Prinzip überbrückt und an seiner Stelle von Satz zu Satz Bögen schlägt, am Ende so alle melodischen Symbole ineinander wölbend.

Innerhalb dieses Bauplans entfaltet David eine unerschöpfliche Fülle von formalen Lösungen. Für die einheitliche Gestaltung der ersten Partita hat das barocke Vorbild die Richtung gewiesen; ihr Zentrum ist die Spiegelkrebsfuge, - erstaunlich deswegen, weil die unerhörte Kunst, 73 ausgedehnte Takte in Spiegelung rückwärts ablaufen zu lassen, noch übertreffen wird von der Kraft der Phantasie, die daraus eine Musik von verzehrender Inbrunst schafft. Danach erfolgt in der 1. Symphonie die Verwirklichung des gleichen Baugedankens im Rahmen der viersätzigen Symphonieform: an der Durchführung des 1. Satzes, die an Stelle des „Kampfes“ der Motive gerade die Heimfindung des Themas in sein stilles, weitaussingendes Urbild bringt, läßt sich ablesen, wie einschneidend der Cantus firmus-Gedanke das klassische Symphoniegefüge gewandelt hat. War die leittonbestimmte Melodik der Partita noch am ehesten einer Polyphonie Bachschen Gepräges zuzurechnen, so entfaltet sich die der Symphonie innerhalb des äolischen a-moll mit ihrer für Davids Melodik und Akkordik typischen Doppelquartfolge zum erstenmal in freier Linearität. In der 2. Symphonie tritt dazu noch eine äußerst kühne Harmonik und eine Gewalt des Ausdrucks, die im Verein mit den glühenden Klangfarben das Werk zum Höhepunkt der monumentalen Seite des Davidschen Schaffens macht. Gipfel ist die Finale-Chaconne, die hinsichtlich des unerschöpflich strömenden Erfindungsreichtums und der formalen Auftümmung in dieser Form und in dieser Zeit kein Gegenstück hat. In der Folge kündigt sich eine Wandlung an: sie ist spürbar im Motettenschaffen, das nach dem großartigen Doppel-Cantus-firmus-Bau „Ex Deo nascimur“ über die innigen Choralvariationen „Ich wollt, daß ich daheim war“ zu der vereinfachten und ganz verinnerlichten Inbrunst der beiden Motetten über Worte der Offenbarung Johannis (1939) führt. Auch das Hervortreten des kammermusikalischen Schaffens, das erstmalig nach Welser Anfängen wiederauflebt, mag als Anzeichen dafür gelten. Es ist durch konzertante Momente mitbestimmt, für die zum Teil Davids Liebe zu kostbaren alten Instrumenten und ihren unentdeckten Möglichkeiten die Ursache sein dürfte. Nutzt das Duo von 1938 die polyphonen Möglichkeiten von Geige und Cello vielleicht zu sehr auf Kosten der klanglichen Wirkung aus, so weist dafür die weitgespannene Melodik der Sonate für Flöte, Bratsche und Gitarre (1941) auch dem symphonischen Schaffen neue Wege. Sie hat David teilweise in der 2. Partita (deren letzter Satz eine besonders gelungene Vereinigung von Scherzo- und Finaleform ist) und vor allem in seiner 3. Symphonie beschritten; hier ist es das innige Adagio, das die wachsende Reifung und Vertiefung an einer zentralen Stelle der Symphonieform

beleuchtet. - Ein völliges Novum ist das Divertimento „Kume, kum Geselle min“ insofern, als es David erstmalig ganz von der Seite einer kecken Musizierfreude zeigt, die bis dahin nur episodisch aufgeklungen war. Die zugespitzte Rhythmik, besonders des witzigen Schlußsatzes, und die delikaten Klangfarben sind ein Beleg dafür, wie David bei aller gleichbleibenden Eigenart seiner Klangsprache (die Orgelmixturklänge!) auch das Orchester immer besser zu nutzen weiß.

Daß sich das musikalische Divertimento harmonisch in Davids Schaffen einfügt, ist wiederum als eine Gabe der Heimat zu werten, die ihren Kindern den Frohsinn und die Tiefe zugleich geschenkt hat. Eine ähnliche Mischung der Elemente findet sich z. B. im dichterischen Schaffen von Davids Landsmann Josef Weinheber, der mit ihm auch gemeinsam hat, daß sein Werk den ersten starken Widerhall im Altreiche fand (noch heute sind es die Städte Mittel- und Norddeutschlands — Leipzig, Berlin, Bremen u. a. - die Davids Musik am meisten aufgeschlossen sind, während die große Hauptstadt der heimatlichen Gaue immer noch abseits bleibt!). Wie David aus dem Erlebnis des Melos heraus den machtvollen Bau seiner Symphonien errichtet, so gewinnt Weinheber aus der neu erlebten Gewalt des Wortes das Cantus-firmus-Gebäude seiner großen Sonettenzyklen. Angesichts solcher Wesensverwandtschaft wäre zu wünschen, daß ein Zusammenwirken beider das hervorbrächte, was David uns noch schuldig geblieben ist und wofür das großartige (unveröffentlichte) „Ezzolied“ von 1928 ein starkes Versprechen darstellt: die Vereinigung des vokalen und instrumentalen Schaffens im großen Chorwerk. Es könnte eine Erfüllung unserer Zeit werden, wie es die Symphonien bereits heute sind. Denn ob es gleich mißlich ist, den Propheten für den Lebenden zu spielen, sei doch, ohne an Wertvergleich zu denken, dies bekannt: wenn ein Mensch unserer Zeit die beiden großen Schöpfernaturen, die als Wegweiser seines Schaffens genannt wurden, als wahrhafter Erbe durch Geburt und Erlebnis so in sich aufnehmen kann, daß fruchtbar Neues entsteht, und wenn der Hörer nicht allein als Musiker von diesem Können begeistert, sondern mehr noch als hörender Mensch von der gelassenen Kraft, der Fülle und der unsagbaren Reinheit dieser Musik immer aufs Neue im Innersten ergriffen wird, so kann ihm der Glaube nicht zuschanden werden, daß hier ein Werk ist, das dauern wird und von dem zu zehren unser Nutzen und unsere Ehre wäre.

### **Orchesterwerke:**

*Symphonie (Nr. 1) in a-moll für Orchester, Werk 18 (1937).*

*Symphonie Nr. 2 für Orchester, Werk 20 (1938).*

*Symphonie Nr. 3 für Orchester, Werk 28 (1941).*

*Partita (Nr. 1) für Orchester (1935).*

*Partita Nr. 2 für Orchester, Werk 27 (1940).*

*„Kume, kum, geselle min“. Divertimento nach alten Volksliedern für Orchester, Werk 24 (1939).*

*Hierzu: Ausgabe für Blasquintett und Klavier.*

*Variationen über ein Thema von Johann Sebastian Bach für Kammerorchester, Werk 29a (1942).*

*Symphonische Variationen über ein Thema von Heinrich Schütz für Orchester, Werk 29b (1942).*

### **Soloinstrumente mit Orchester:**

*Konzert für Flöte und Orchester (1936).*

*Hierzu: Ausgabe für Flöte und Klavier.*

*Intrositus, Choral und Fuge über ein Thema von Anton Bruckner für Orgel und 9 Blasinstrumente, Werk 23- (1939).*

### **Kammermusik ohne Klavier:**

*Trio in G-dur für Violine, Viola und Violoncell (1930).*

*Duo concertante für Violine und Violoncell, Werk 19 (1937).*

*Sonate für Flöte, Viola und Gitarre, Werk 26 (1940).*

*Trio für Flöte, Violine und Viola, Werk 30 (1942).*

*Duo/Sonate für Viola d'amore und Viola da gamba, Werk 313 (1942).*

*Sonatine für Flöte allein, Werk 31b (1942).*

### **Orgelwerke:**

*Choralwerk. - Choralvorspiele, Partiten, Toccaten, Fantasien, Passacaglien u. a. für Orgel, Heft I-VIII (1932-1941).*

*Erstes Heft Nr. 1-6.*

*Zweites Heft Nr. 7-13.*

*Drittes Heft Nr. 16-21.*

*Viertes Heft Nr. 22-27.*

*Fünftes Heft Nr. 28-32.*

*Sechstes Heft Nr. 33: Christus, der ist mein Leben. Ein Lehrstück für Orgel.*

*Siebentes Heft Nr. 34-36: Für Orgel-Positiv.*

*Achtes Heft Nr. 37: Es sungen drei Engel ein' süßen Gesang. Geistliches Konzert für Orgel.*

*Chaconne in a-moll für Orgel (1927).*

*Zwei Hymnen (Fange lingua-Veni creator) für Orgel (1928).*

*Passamezzo und Fuge in g-moll für Orgel (1928).*

*Ricercare in c-moll für Orgel (1928).*

*Toccatà und Fuge in f-moll für Orgel (1928).*

*Fantasia super „L'homme arme“ für Orgel (1929).*

*Praeambel und Fuga in d-moll für Orgel (1930).*

*Zwei kleine Präludien und Fugen in a-moll und G-dur für Orgel (1931).*

*Zwei Fantasien und Fugen in e-moll und C-dur für Orgel (1935).*

**Geistliche gemischte Chöre a cappella:**

*Stabat mater für sechsstimmigen gemischten Chor (1927). CA. Böhm & Sohn, Augsburg).*  
„Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“. *Motette zu vier Stimmen (1935).*  
„Herr, nun selbst den Wagen halt“. *Choralmotette zu vier bis fünf Stimmen (1935).*  
„Nun bitten wir den heiligen Geist“. *Choralmotette zu vier ungleichen Stimmen (1935).*  
„Ex Deo nascimur - in Christo morimur - Ex spiritu sancto reviviscimus“. *Motette für achtsstimmigen gemischten Chor (1936).*  
„Ich wollt, daß ich daheime war“. *Choralmotette für vierstimmigen gemischten Chor (1936).*  
„Kyrie“ (Herre Gott, erbarme dich). *Liturgischer Satz für drei Stimmen (1937).*  
„Der gerechten Seelen sind in Gottes Hand“ für vierstimmigen gemischten Chor (1937).  
„Wer Ohren hat zu hören, der höre“. *Motette für vier- und fünfstimmigen gemischten Chor, Werk 23a (1939).*  
„Und ich sah einen neuen Himmel“. *Motette für vier- und fünfstimmigen gemischten Chor, Werk 23b (1939).*

**Geistliche gemischte Chöre mit Instrumenten:**

„Fröhlich wir nun all' fangen an“. *Kantate für drei Stimmen (Sopran, Alt, Baß), Oboe und Orgel (1941).*

**Weltlicher Männerchor a cappella:**

„Mensch werde wesentlich“. *Spruch von Angelus Silesius für dreistimmigen Männerchor (1937).*

**Weltlicher gemischter Chor mit Instrumenten:**

„Heldenehrung“. *Motette nach einem Führerwort für vierstimmigen gemischten Chor und 3 Posaunen (1942).*

**Lieder mit Orgelbegleitung:**

„Ich stürbe gern aus Minne...“. *Gottesminnelieder nach Worten der Mechthild von Magdeburg für Frauenstimme und Orgel, Werk 32 (1942).*