

„Aus den Tiefen schreie ich zu dir“

Franz Philipp und die Erneuerung der katholischen Kirchenmusik
im 20. Jahrhundert¹

Betrachtet man das umfangreiche Werk des badischen Komponisten Franz Philipp (1890–1972), so spiegelt sein musikalisches Œuvre wie kaum ein anderes im 20. Jahrhundert die Tragödie der jüngsten deutschen Geschichte wider. Über 30 Jahre nach dem Tod dieses außerordentlich produktiven Tonkünstlers, der vornehmlich geistliche Werke hinterlassen hat, können Person und Werk Franz Philipps nicht ohne ihre Brüche und Widersprüche dargestellt werden. So erscheint heute Franz Philipp als beinahe tragisch anmutende Persönlichkeit und stellt zugleich ein typisches deutsches Schicksal dar. Deshalb ist es besonders vor dem Hintergrund von Deutschlands dunkelsten Jahren schwer, ein objektives Bild dieses Komponisten zu zeichnen, das allen Facetten seines Schaffens und seiner zwiespältigen Haltung zu Staat und Kirche gerecht wird. Wie so viele Menschen seiner Generation, die Erfahrungen mit drei politisch gänzlich unterschiedlichen Systemen von Kaiserreich, Republik und schließlich Diktatur gemacht hatten, empfand Philipp die beiden bewusst miterlebten Weltkriege als persönliche Zäsur. Obgleich anfängliche Kriegsbegeisterung und übersteigerter Patriotismus seit dem Ersten Weltkrieg schließlich dazu führten, dass sich der spätere Direktor der Karlsruher Musikhochschule problemlos von der Musikpolitik der Nationalsozialisten vereinnahmen ließ, versuchte er nach dem ersten Weltkrieg und dann vor allem nach 1945 besonders in seinem Sakralschaffen seiner Betroffenheit über Not und Elend von Krieg und Diktatur Ausdruck zu verschaffen. Er hatte damit zweifelsohne in den beiden Nachkriegsperioden von Weimarer Republik und Bundesrepublik den Nerv der Zeit getroffen. Der damals

gefeierte Komponist sprach in seiner beeindruckenden Musik das aus, was viele Menschen in der „Stunde Null“ erlebten und erhofften: den Wunsch nach Frieden und Gerechtigkeit. Rückblickend auf sein Werk, hat Franz Philipp selbst einmal gesagt, dass dieser „Schrei um Frieden“ ihn sein „ganzes Leben lang beschäftigt“ habe. Er sei eigentlich das „Hintergrundthema eines jeden größeren Werkes“ gewesen.² Zugleich hatte der zutiefst gläubige Katholik Philipp mit seinem oftmals prunkvoll-mystischen Schaffen innerhalb des Katholizismus eine Umorientierung und Modernisierung der Kirchenmusik vorangetrieben. Die Reformen des Zweiten Vatikanischen Konzils entsprechen Philipps Bemühungen, für Liturgie und für Konzert in gleicher Weise angemessene Werke zu komponieren. Mit seiner keinesfalls revolutionären, aber gemäßigt-modernen Tonsprache auf hohem künstlerischen Niveau kann Philipp als Neuerer und Exponent der sogenannten „Liturgischen Bewegung“ angesehen werden.

FRANZ PHILIPP – EIN BIOGRAFISCHER ABRISS

Obgleich Franz Philipp bereits seit seiner Zeit als junger Gymnasiast kontinuierlich Musikwerke geschaffen hatte, konnte er sich erst ab dem Jahre 1942 hauptberuflich der Komposition widmen. Doch schon vorher machte er von 1924 an eine geradezu kometenhafte Karriere. Es erscheint bemerkenswert, dass bereits in der Ära der Weimarer Republik seine berufliche Laufbahn einen frühen Höhepunkt erreicht hatte.

Der Komponist wurde am 24. 8. 1890 als zweites Kind von Maria (1856–1939, geb. Lipp)

und Leonhard Philipp (1839–1905) in Freiburg geboren. Der aus Stadel bei Schönau stammende Vater des Komponisten hatte seine Waldshuter Buchdruckerei dem Bruder überlassen und war mit seiner Familie nach Freiburg übersiedelt, um als Buchhändler beim renommierten Herder-Verlag zu arbeiten. So kam es, dass der junge Franz Philipp in der Breisgaustadt zunächst die Volksschule (Karlsschule) besuchte, bevor er ab 1901 auf das Freiburger Bertholds-Gymnasium wechselte. Bereits vom 7. Lebensjahr an erhielt Philipp Klavierunterricht. Es zeigte sich sehr bald seine musikalische Begabung, die schon früh erkannt und von allen Seiten gefördert wurde. Als junger Gymnasiast spielte der spätere Komponist bereits regelmäßig bei den Schülergottesdiensten in der Universitätskirche die Orgel, ohne dass er zu diesem Zeitpunkt schon eine Unterweisung an diesem Instrument erhalten hatte.³ Als Sekundaner hatte Franz Philipp bereits an der Herz-Jesu-Kirche in der Freiburger Innenstadt eine Organistenstelle inne. Eines seiner ersten Kompositionsversuche war eine *Missa dona nobis pacem*, die er an seiner neuen Wirkungsstätte uraufgeführt hatte. Der Musiklehrer des Berthold-Gymnasiums Leopold Haupt gehörte zu Philipps ersten musikalischen Förderern, da er ihn neben erstem Orgel- und Violinunterricht auch in Musiktheorie unterrichtete.⁴ Im Jahre 1908, bereits zwei Jahre vor seinem Abitur, besuchte er das Freiburger Konservatorium, dessen Direktor Wille den Theorieunterricht übernahm. Dort studierte er auch erfolgreich Komposition, Violine, Klavier und Instrumentation. Philipp hörte darüberhinaus philosophische und literaturgeschichtliche Vorlesungen bei den Professoren Rickert und Witkop, da er im Jahre 1911 ein vier Semester umfassendes Literatur- und Philosophiestudium begonnen hatte. Sein erfolgreicher Organistendienst und eine zusätzliche Lehrtätigkeit als privater Musiklehrer reichten aus, um seinen Lebensunterhalt aufzubringen. Durch die Orgelstudien am Baseler Konservatorium bei dem Straubeschüler Adolf Hamm, die Philipp von 1912 bis 1913 absolvierte, wurde er als Komponist und Kirchenmusiker nachhaltig geprägt. Am 1. Oktober 1911 meldete sich Philipp als „Einjähri-Freiwilliger“ beim Freiburger „Infanterie-Regiment 113.“ Der Erste Weltkrieg brach

aus. Schon am 6. August 1914 wurde Franz Philipp in die Kampfhandlungen des Frankreichfeldzuges involviert, da er mit seiner Kompanie ins Feld gerückt war. Aufgrund einer Verschüttung nach einem heftigen Artilleriebeschuss verlor der Komponist sein Gehör und wurde am 19. März 1915 dienstunfähig erklärt. Erst im November des darauffolgenden Jahres konnte der hochgradige Hörschaden zumindest teilweise behoben werden. Franz Philipp blieb jedoch Zeit seines Lebens durch diese irreversiblen Folgen des Ersten Weltkriegs körperlich-seelisch gebrochen. Am 30. November wurde er schließlich endgültig aus dem Kriegsdienst nach Freiburg entlassen, nachdem er zuvor noch zur militärischen Postüberwachung abkommandiert worden war. Von Ende 1919 bis Anfang 1924 war Franz Philipp hauptamtlich Kirchenmusiker an der Freiburger Stadtkirchengemeinde St. Martin. Bereits am 24. November 1919 hatte er eine erste Chorprobe gehalten und unterzeichnete als Nachfolger des langjährigen Kantors Johannes Diebold (1842–1929) am 14. Mai 1920 einen Organistenvertrag.⁵ Daneben war er engagierter Chorleiter zahlreicher lokaler Chorvereinigungen. Für diesen Zeitraum ist auch überliefert, dass Philipp 1923 durch das Badische Ministerium des Kultus und des Unterrichts von Minister Baumgartner und Ministerialdirektor Franz Schmidt während seiner Kantorenzeit an St. Martin an das „Lehrerseminar Freiburg“ berufen wurde. Er scheint dort neben seiner Tätigkeit als Kirchenmusiker sehr erfolgreich als staatlicher Musiklehrer für die Fächer Orgel, Gesang, Chor, Theorie und Musikgeschichte gewirkt zu haben.⁶ Nun begann eine steile Karriere. Es zeichnete sich bereits Philipps Neigung als Musikpädagoge und sein Rückzug aus dem Musikerdienst im Freiburger Erzbistum ab. Deshalb erscheint es rückblickend nur als eine logische Folge, dass Philipp mit nur 34 Jahren seine erfolgreiche Laufbahn durch eine Berufung zum Direktor des Badischen Konservatoriums Karlsruhe (der späteren „Staatlichen Hochschule für Musik in Karlsruhe am Rhein“⁷) abrunden konnte: Am 1. September 1924 unterzeichnete er den Dienstvertrag mit dem damaligen Karlsruher Oberbürgermeister der Landeshauptstadt Julius Finter. Im Jahre 1924 heiratete er Sophie Hummel (1904–1989), die er

bereits während seiner Freiburger Chorleiter-tätigkeit an St. Martin als Sängerin kennege-lernt hatte. Es folgten für den Komponisten erfolgreiche Jahre der Umgestaltung und staat-lichen Förderung des Konservatoriums. Neben der Gewährung eines Ehrenhonorars wurde Philipp 1932 zum Professor ernannt. Nach der nationalsozialistischen Machtergreifung trat Philipp am 8. 5. 1936 mit der Mitgliedsnummer 346 3967 in die NSDAP ein. Dieses Datum wurde von der Verwaltung offiziell um rund drei Jahre auf den 1. Mai 1933 vordatiert.⁸ Die Direk-torenzeit von 1933 bis 1941 war für Philipp auf den ersten Blick zweifellos erfolgreich. Am 24. 11. 1941 trat Franz Philipp nach fast 18-jähriger Tätigkeit in Karlsruhe von seiner expo-nierten Stellung unter Beifügung eines ärztli-chen Zeugnisses als Direktor zurück. Als Grund für diesen Schritt gab er gesundheitliche Grün-de an. Es waren aber auch schwere institutsin-terne Auseinandersetzungen für diesen Schritt verantwortlich.⁹ Ein tragischer Verlust für Phi-lipp, den er musikalisch zu verarbeiten suchte,¹⁰ war der Tod seines 1925 geborenen Sohnes, der am 22. Juni 1944 bei Calais in der Normandie-offensive fiel. Um den schweren Bombardierun-gen auf Freiburg vor Zusammenbruch des Drit-ten Reiches zu entgehen, floh Philipp mit seiner Frau nach Hög bei Schönau im Wiesental, den Geburtsort seines Vaters. Nach Ende des Krie-ges kehrte Philipp nach Freiburg zurück, wo er in Abgeschiedenheit vor allem geistliche und liturgische Werke komponierte. Er konnte im Jahre 1962 auf einen Werkbestand von 98 Opus-zahlen zurückblicken. Rund zehn Jahre vor sei-nem Tod hinderten ihn jedoch gesundheitliche Probleme zunehmend daran, kompositorisch weiter tätig zu sein. Franz Philipp starb am 2. Juni 1972, als Ehrenvorsitzender unzähliger Chorvereinigungen und Vereine gefeiert und hoch geachtet sowie mit zahlreichen hohen Auszeichnungen überhäuft, in seiner Heimat-stadt Freiburg nur wenige Wochen vor Vollen-dung seines 82. Lebensjahres.

KATHOLISCHE MYSTIK UND NS-KULT – EIN BRISANTES THEMA

Franz Philipps musikalisches Hauptwir-kungsfeld als Interpret und Komponist für

Liturgie und Kirche scheint fast völlig in Ver-gessenheit geraten zu sein. Dagegen wurde sei-ne politische Rolle in einer Reihe von Darstel-lungen seit 1963 diskutiert. Erst jüngst wurde in zwei beinahe zeitgleich erschienenen Disser-tationen auf die Bekanntheit Philipps als Kom-ponist staatlicher Auftragskompositionen für den Nationalsozialismus zwischen 1935 und 1941 hingewiesen.¹¹ In allen diesen Publikation-en, die auf Philipps Kompositionstätigkeit während seiner Direktorenzeit an der „Staatli-chen Hochschule für Musik“ in Karlsruhe einge-hen, wird direkt oder indirekt eine innere Übereinstimmung und Gesinnungstreue des Komponisten mit der Naziideologie angenom-men. Diese Schlußfolgerung wird Philipps ambivalentem Verhältnis zum Nationalsozialis-mus jedoch nicht gerecht. Um seine bisherige leitende berufliche Stellung an einer für den süddeutschen Raum bedeutenden Musikhoch-schule beibehalten zu können, zog es Franz Phi-lipp vor, sich dem politischen Zeitgeist nicht zu widersetzen und den „anstrengenden und zu-nehmend weiter werdenden Spagat zwischen seinem katholischen Glauben und der national-sozialistischen Weltanschauung“ auszuhalten.¹² Die musikalische Herkunft und konfessionelle Sozialisation Franz Philipps lässt noch heute deutliche weltanschauliche und musikästheti-sche Widersprüche erkennen. Warum war ein damals anerkannter Komponist wie Franz Phi-lipp, der ohne epigonal zu sein starke Wurzeln in der spätromantischen Musiktradition und im badischen Katholizismus besaß, anscheinend so sehr vom Nationalsozialismus geblendet, dass er für die HJ Kantaten komponierte? Bei der „Hitlerjugend“ handelte es sich schließlich um eine Organisation, die ihre wichtigsten Impulse der antiromantisch ausgerichteten Jugendmu-sikbewegung und dem Germanenkult verdank-te. Zunächst wird der ausgeprägte Patriotismus, dem Philipp schon vor 1933 anhing, eine wich-tige Grundvoraussetzung gewesen sein, dass er guten Glaubens dem Nationalsozialismus eine aufrichtige Heimatliebe zutraute. Philipp hatte allzu spät die wahren Eigenschaften der Dikta-tur erkannt, und distanzierte sich zu undeutlich von seiner früheren problematischen Haltung. Darüberhinaus muss gesehen werden, dass Phi-lipps nationalsozialistischen Feierkompositio-nen und seine anfangs christlich-patriotische

Weltanschauung einer gemeinsamen Verbindung von Katholizismus und NS-Kult entspringen. Die nationalsozialistische Selbstdarstellung und Propaganda kann als ein Synkretismus religiöser Chiffren interpretiert werden. Diese „Transformationsarbeit“¹³, das selektive Erhalten und Umdeuten genuin katholischer Riten, ist typisch für den nationalsozialistischen Kult. Philipps religiöse Kompositionen weisen fatale Ähnlichkeiten mit seinen NS-Werken auf. Im Dritten Reich konnte Philipp auf das nationale Pathos und den katholischen Mystizismus zurückgreifen, die bereits in seinen patriotischen Kompositionen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs vorhanden waren. Rückblickend mutet es grotesk an, dass Franz Philipp durch seine Beteiligung an diesem pseudosakralen Kultus im Begriff war, die Wurzeln seines christlichen Glaubens zu zerstören. Ob ihm diese Konsequenz seines Handelns bewusst war, ist eine heute nicht mehr zu beantwortende Frage.

„DER MEISTER SANDTE EINEN WECKENDEN ORGELRUF“¹⁴ – PHILIPPS ORGELIMPROVISATIONEN

Als Franz Philipp 1920 an der für Freiburg bedeutenden Martinskirche sein nur vier Jahre währendes Amt als Organist und Chorleiter antrat,¹⁵ war dies eine Zäsur für die Kirchenmusikgeschichte der Stadt. Die Übernahme der neuen Wirkungsstätte stellte den jungen Komponisten vor keine leichte Aufgabe: Er wollte die von seinem greisen Vorgänger Johannes (Baptist) Diebold 50 Jahre lang geprägte Ära eines strengen Cäcilianismus endgültig beenden und trotz erheblicher Widerstände eine stärkere stilistische Offenheit in der Freiburger Kirchenmusik einleiten. Die musikalische Gestaltung der ersten Gottesdienste, die Philipp umrahmte, muss für die konservativen Kirchenbesucher wie ein Sakrileg, für die anderen jedoch wie eine Offenbarung gewirkt haben. Besonders durch seine Improvisationen, die in der Literatur stets hervorgehoben und mit denen von Bruckner verglichen wurden, hatte sich Franz Philipp einen legendären Ruf errungen. Der sonntägliche Gottesdienst soll eine stetig zunehmende Zuhörergemeinde aufgewiesen haben, die allein wegen der groß angelegten Orgelimprovisatio-

nen des Komponisten gekommen waren. Von Zeitgenossen, die Philipp persönlich in St. Martin gehört haben, sind euphorische Beschreibungen dieser Erlebnisse überliefert. Obwohl bei den Improvisationen Philipps, die oft ein strenges Formgepräge aufweisen, ein schriftlich fixiertes Notat im allgemeinen nicht vorliegt, kann eine Ähnlichkeit mit seinen Kompositionen angenommen werden. Das hatte Wilhelm Schwarz bereits 1924 festgestellt.¹⁶ Ein markantes Charakteristikum seiner Improvisationen und zugleich ein wesentliches Kompositionsprinzip war eine entwickelnde Variation der Motive, die eine freie Themenentfaltung garantierte. Zwei auf Tonband erhaltene Orgelimprovisationen Philipps vermitteln noch heute einen bleibenden Eindruck. Einen realistischen Bericht über die Orgelimprovisationen hat Heinrich Münz in seinem Nachruf auf den Komponisten verfasst:

„Nach einer wild aufrauschenden toccatenhaften Einleitung erklang zunächst in schlichter Harmonisierung das Hauptthema. Bald darauf erfuhr es als Bicinium, Tricinium, in Mollschattierungen und allerlei anderen Verwandlungen überaus farbige und stets neue Überraschungen bietende Veränderungen. Der Abschluß ist mir bis heute unvergesslich geblieben. Alles, auch das letzte, was die Orgel hergab, staute sich in der ungeheuren Größe und Wucht der Apotheose. [...] Wie die Wogen einer sturmgepeitschten See durchzogen die Tonströme den Kirchenraum. Nach den strahlenden Schlußakkorden hielt mich eine ehrfürchtige Scheu davon ab, mich mit dem Meister bekannt zu machen.“¹⁷

ÜBERWINDUNG DER CÄCILIANISTISCHEN ENGE IN FREIBURG

Am Ostersonntag des Jahres 1922 führte Philipp im Hochamt Anton Bruckners Messe f-Moll auf, eine Messe mit Orchesterbegleitung. Dieses Werk hatte damit seine Uraufführung während eines katholischen Gottesdienstes erfahren. An Ostern des Jahres 1923 sang der Chor Mozarts Krönungsmesse, ein Werk, das unter Diebold undenkbar gewesen wäre. Philipps liturgische Musikpraxis wurde von manchen Gemeindemitgliedern, die unter Einfluss

des Nachcäcilianismus standen, als ein radikaler Bruch mit der Aufführungstradition Diebolds angesehen. Philipp wurde vom Pfarrer ermahnt, sich „kirchlicher“ zu verhalten, indem er keine „verweltlichten“ Werke mit dem Kirchenchor mehr aufführen sollte.¹⁸ Da der Komponist aber nicht bereit war, sich auf das Niveau eines kirchenmusikalischen Minimalismus seines Vorgängers herabsetzen zu lassen, kam es zu ernstesten Unstimmigkeiten mit dem Pfarrer, die zu einer Spaltung von Chor und Gemeinde führten. Ein an Philipp gerichteter verletzender Brief des damaligen Stadtpfarrers Dr. Johann Baptist Knebel vom 28. 12. 1923 muss für den Komponisten den Ausschlag geben haben, der Gemeinde den Rücken zu kehren. Der Weggang war trotzdem ein schwerer persönlicher Rückschlag, da er sich mit seinen musikästhetischen Vorstellungen gegenüber dem Freiburger Klerus nicht durchsetzen konnte.

FRIEDENSMESSE OP. 12 – „AUS DEN TIEFEN SCHREIE ICH ZU DIR, O HERR“ (1920)

Eines der ersten Kirchenwerke Philipps mit sinfonischer Formgestaltung ist die *Friedensmesse op. 12* für gemischten Chor, Solosopran, obligater Orgel und Orchester, die bei der 800-Jahr-Feier Freiburgs am 24. Juli 1920 unter der Leitung des Komponisten in der dortigen Festhalle ihre Uraufführung erfahren hatte. An dieser Uraufführung nahmen zwar zusammen mit 800 Sängern und einem großen Orchester nahezu 1000 Mitwirkende teil, darunter auch der St. Martinschor. Was Philipp als Sinfoniker auszeichnet, ist nicht die Monumentalbesetzung, sondern eine konsequente motivisch-thematische Arbeit durch Abspaltung und entwickelnde Variation. Diese vor allem bei Johannes Brahms anzutreffende kompositorische Eigenschaft ist besonders im *Gloria* dieser Messe zu beobachten. Dem bei Philipp autonom behandelten Orchester kommt keineswegs eine marginale Bedeutung als farbe- und atmosphäreschaffendes Klangkolorit zu, denn es nimmt entscheidenden Anteil am motivischen Geschehen des Werkes. Philipp hat seiner ersten veröffentlichten Messe das Wort des 130. Psalms „Aus den Tiefen schreie ich zu dir, o Herr“ vorangestellt. Er wollte die jüngsten

Kriegserlebnisse in seine Komposition einfließen lassen. Mit der *Friedensmesse* ist es Philipp gelungen, eine Brücke zwischen der traditionellen sinfonischen Messe und der erschütternden Gegenwart des 20. Jahrhunderts zu bauen. Mit der Auswahl von lediglich drei Messeteilen des Ordinariums hatte sich Philipp nicht nur von der bisherigen Praxis der Cäcilianer bewusst abgesetzt, sondern von der Gattungstradition der Messe überhaupt. Die in der Liturgie ungewöhnliche Reihenfolge von „Kyrie, Benedictus und Gloria“ in Philipps Komposition ist wahrscheinlich auf das Vorbild der dreisätzigen Sinfonie zurückzuführen. Durch ein lyrisches Intermezzo sollte die Dramatik der beiden Rahmensätze in ein Spannungsverhältnis zueinander gestellt werden. Entsprechend der Textvorlage brachte der Komponist das notvolle Flehen im *Kyrie*, die Ankunft des Gottessohnes im freundlichen *Benedictus* und schließlich den Lobpreis im aufbrausenden *Gloria* zum Ausdruck. Das *Benedictus* als ruhiger Mittelteil wirkt auf den Hörer wie eine geheimnisvolle Offenbarung. Es befreit aus der düsteren Stimmung im *Kyrie*, das sich mit seinen „Erbarme-Dich“-Rufen aus größter Verzweigung zu dringenden Hilferufen durchgerungen hat. Erst nach diesem langsamen Satz kann der Jubel des *Gloria* seine volle Wirkung entfalten, so dass in der *Friedensmesse* nicht Resignation und Zerstörung vorherrschen. Die Hörer der Uraufführung sollten vielmehr mit einer eindringlichen Botschaft der Hoffnung vermittelt werden, die der Finalsatz ausstrahlt.

Das *Kyrie* in h-Moll und im 4/4-Takt ist in Übereinstimmung mit dem knappen lateinischen Text dreiteilig. Der Satz weist aber eine siebenteilige Binnenstruktur auf und ist motivisch-thematisch wesentlich differenzierter. Philipp erreicht eine abwechslungsreiche Gestaltung, indem er die kontrapunktischen Episoden des ersten „Kyrie eleison“ den homophonen, harmonisch ruhigeren Teilen des „Christe eleison“ gegenüberstellt. Diese unterschiedlich gestalteten Texturen treffen jedoch nicht unvermittelt aufeinander. Durch Überlappung der beiden Teile und zahlreiche vermittelnde Zwischenspiele ist eine Kontinuität und ein vorantreibender Duktus dieses Satzes gewährleistet, der nach einer dynamisch-har-

monischen Steigerung im vierfachen Forte auf einem strahlenden H-Dur-Akkord ausklingt. In allen Sätzen dieser Messe ist ein besonderes Charakteristikum zu beobachten: Oft wiederholt eine Vokalstimme, cantusfirmusartig hervorgehoben, zu markanten Worten der lateinischen Textvorlage ein Motiv, während die übrigen Stimmen in freiem Fließen dazu kontrapunktieren.

Das ganz in sich gekehrte und meditative *Benedictus* in G-Dur ist mit seinem ruhig dahinschreitenden 3/2-Takt homophoner gestaltet als das *Kyrie*. Die hier anzutreffenden Themen sind in periodischer Regelmäßigkeit gestaltet. Nach einer harmonisch interessanten viertaktigen Orchestereinleitung setzt zunächst nur der Männerchor ein, bevor auch die Frauenstimmen das im Orchester bereits angedeutete Thema anstimmen. Auch im *Benedictus* ist eine klare Gliederung in drei Teile (A-B-A') problemlos erkennbar.

Das darauffolgende *Gloria* in der Paralleltart des *Kyrie* D-Dur und im 3/4-Takt ist

infolge seines weitaus längeren und vielgestaltigeren Textes ungleich feingliedriger gestaltet als die anderen Sätze. Mit 269 Takten handelt es sich um den ausführlichsten Teil des ganzen Werkes. Gleichwohl ist die motivisch-thematische Arbeit im *Kyrie* und *Benedictus* Philipp ebenso überzeugend gelungen wie in diesem Finale, das am ehesten noch als ein stürmischer und ungestümer Variationsatz interpretiert werden könnte. Dabei ist das thematisch-motivische Material für die zahlreichen Variationen bereits im ersten Takt enthalten. Der Ausgangspunkt ist eine infolge seiner Melodielinie gregorianisch anmutende Intonation des Solosoprans. Besonders in diesem letzten Satz der Messe zeigt sich, dass Franz Philipp die kompositorische Technik der entwickelnden Variation souverän beherrscht. Quasi als Vorbereitung zur ausführlichen Coda ist eine Spannungssteigerung zu beobachten, die sich unter anderem in einer verstärkten Variantenbildung auf engstem Raum und in simultaner Exposition der Themen äussert. Eine Entspannung tritt



Der Komponist bei der Arbeit in seiner Freiburger Wohnung

(Foto aus dem Bestand der ehemaligen Franz-Philipp-Gesellschaft e. V.)

schließlich in der ausladenden Coda ein, die eine ähnliche Gestaltung wie im *Kyrie* aufweist. Durch diese formale Geschlossenheit in den beiden Ecksätzen gelingt Philipp eine deutliche Abrundung dieser dreiteiligen Messe.

SANCTA ELISABETH OP. 24 (1931) – „FLEHENDES BETEN AUS NOT UND VERZWEIFLUNG“¹⁹

Am 23. Juni 1931, mitten in der prägensten Wirkungszeit der „Liturgischen Bewegung“, hatte Franz Philipp die letzte Note unter ein Werk gesetzt, das wegen des großen Publikumerfolges als sein nachhaltigster Beitrag zur liturgischen Erneuerung gewertet werden kann: der bewegt-anstürmende Chorzyklus *Sancta Elisabeth op. 24. – Eine Folge von Gesängen zu Ehren der heiligen deutschen Frau. Sancta Elisabeth* war Philipps musikalischer Beitrag zu einem aufwendig begangenen „Elisabethjahr“ anlässlich ihres 700. Todestages am 19. November 1931. In seiner formalen Gesamtgestaltung und dem Wechsel von traditioneller Tonalität und herber Modalität kann diese Komposition als eines der heterogensten Chorwerke Philipps bezeichnet werden: Uneinheitlich wirkt das Schwierigkeitsgefälle zwischen zwei orgelbegleiteten Gemeindechorälen und den beiden vergleichsweise diffizilen Chorsätzen *Hymnus* und *Litanei*. Auch die stark divergierende Besetzung wirkt sehr unausgewogen, zeigt aber auch die große Bandbreite und Variabilität von Philipps musikalischem Schaffen: Ein kammermusikalisches *Interludium* mit einer virtuosen Violinstimme (Abb. S. 287) folgt unmittelbar auf einen strengen A-cappella-Satz. Den Abschluss des Werkes bildet ein sich steigernder Massenchor in der *Litanei*, der laut Vorwort an den Stellen mit Orgelbegleitung noch durch Trompeten und Posaunen in seiner Wirkung verstärkt werden kann (Abb. S. 289). Besonders in der fulminanten Schlussteigerung dieses Finalsatzes offenbart sich nicht nur Philipps tiefe Religiosität, sondern auch ein ganz unasketischer und prunkvoll überladener Katholizismus.

Philipp hatte sich mit dem Werk *Sancta Elisabeth*, das in seiner Form eine musikalische „Volksandacht“ darstellt, der Kernidee der „Liturgischen Bewegung“ insofern genähert, als



Franz Philipp mit Frau Sophie und Sohn Johannes um 1930
(Archiv Lipp)

dass er an drei Stellen der Komposition eine aktive „participatio“ der Gemeinde vorgesehen hatte. Die Beliebtheit dieses Werkes gründet sich auf die Fähigkeit Franz Philipps, die Ängste, Nöte und Hoffnungen seiner Zeitgenossen zu artikulieren. Das „flehende Beten aus Not und Verzweiflung“, wie Hanns Reich diesen Zyklus genannt hat, gewinnt erst im Hinblick auf die Weltwirtschaftskrise und die steigende Massenarbeitslosigkeit und Verarmung weiter Bevölkerungsteile des Reiches eine weitreichende Tiefendimension. Dabei setzte sich Philipps Werk, das in über 130 deutschen Städten zur Aufführung kam, gegenüber dem ebenfalls im Jubiläumsjahr komponierten „Volksatorium“ *Die Heilige Elisabeth* von Joseph Haas (1879–1960) durch. In diesem aufrüttelnden Chorwerk verbinden sich Tradition und Moderne zu einer neuen Synthese. Dabei geht Philipp unter Einbeziehung alter Tonarten harmonisch

Nº 4. Interludium

Gebet zur Hl. Elisabeth

Dichtung von Clara Siebert

Franz Philipp, Op.24c

Langsam, still versunken (♩ = etwa 60)

Gesang

Violine

mp e molto espressivo

Orgel

weiche Flöten und Gedekte

mp

p

G.

mp ruhig

Du hast geschaut mit Christi Augen,

mf

Du hast gespendet mit Christi

V.

f

p

mp

mp

mp

mp + Ped. koppel I

G.

più f

Händen,

Du hast geliebt mit Christi Her-zen,

f

Hei - li - ge E -

V.

mf

f

mf

mf

14824

durchaus neue Wege und schreckt auch nicht vor einer dissonanten Tonsprache zurück, die dem Werk angemessen erscheint. Was Instrumentation und dynamische Behandlung des Chorparts betrifft, verleugnet er jedoch nicht seine Wurzeln in der Musiktradition des 19. Jahrhunderts.

NACH DIKTATUR UND WELTKRIEG: DE PROFUNDIS OP. 83 (1956)

Bereits in den letzten Jahren des Nationalsozialismus ist bei Philipp eine Haltung zu erkennen, die man als innere Emigration bezeichnen könnte. Er unterschied sich hierin nicht von anderen Künstlern. Eine Reflexion aktueller politischer Geschehnisse und persönlicher Erlebnisse ist in seinen Kompositionen dieser Zeit zunächst nicht zu erkennen. Erst im Jahre 1948 wendet sich Franz Philipp in der Choral-sammlung *Freiburger Psalter* wieder dem Motiv „Aus den Tiefen schreien wir zu Dir“ zu, das seit der *Friedensmesse* sein Œuvre bestimmte und in der Adventskantate *Tauet ihr Himmel op. 81* und besonders eindringlich in der Kantate *De profundis op. 83* wiederkehrt.

De profundis beginnt als eine noterfüllte und hilfeschende Anrufung einer durch Krieg und Diktatur gemarterten und zerissenen Menschheit. Schon wesentlich früher hatte sich der Komponist mit der Thematik dieser Kantate auseinandergesetzt, da derselbe Text bereits in einer Motette für zwei gemischte A-cappella-Chöre vertont worden war. *De profundis*, das sich durch eine doppelchörige Anlage auszeichnet, ist zweigeteilt: Die ersten beiden Sätze beschwören eine hochdramatische apokalyptische Stimmung, die mit dissonanten Klangfarben und phrygischen Kirchentonarten gezeichnet wird. Ganz anders gestaltet sind die übrigen Teile des Werkes, sodass beinahe die Geschlossenheit der Kantate gefährdet erscheint: Der zweite Teil ist ein strahlender und zuversichtlicher Lobgesang an einen gerechten und gütigen Gott. Die hier anzutreffende traditionelle und tonale Gestaltung, die barocke Vorbilder erkennen lässt, unterscheidet sich radikal von den Anfangsteilen der Komposition.

Im ersten Satz breitet das Orchester unter der Vortragsbezeichnung „bewegt, leidenschaft-

lich anstürmend“ zunächst einen rhythmisch akzentuierten Klangteppich aus, der sich wie zu einem nicht mehr endenden „Perpetuum mobile“ steigert und von den Chorstimmen motivisch abgeleitet ist (Abb. S. 291). Diese in sich ewig kreisende Bewegung des Orchesters, die auch im zweiten Satz anzutreffen ist, entspricht der anfänglichen Auswegslosigkeit einer von Krieg und Leiden zerstörten Welt. Tonartlich verharret der Eingangssatz in der herben Modalität von e-phrygisch. Zudem sind gregorianische Wendungen in den Vokalstimmen festzustellen. Die Not der Menschheit kommt in einem regelrechten Anschreien der beiden gemischten Chöre zum Ausdruck. Sie erheben eine verzweifelte Klage über das Schicksal der Völker Europas und hoffen erbittlich um Erbarmen und Frieden. Philipp hat nicht nur versucht, die Nachkriegszeit eines besiegten Landes zu schildern. Er hat in dieser Strophe nach Worten des Alten Testaments sogar die Spaltung der Welt in Ost und West und den Kalten Krieg vorausgeahnt. Zwei dissonante Dominantakkorde mit hinzugefügter None und Sexte, die von einer Generalpause mitten im Wort „zerspalten“ getrennt werden, versinnbildlichen diese Textstelle überdeutlich. Die beiden Akkorde sind bitonal, da sie c-Moll und H-Dur als tonale Zentren aufweisen (Abb. S. 293).

In der Kantate *De profundis* ist das Bemühen um eine Überwindung der Nachkriegsnot erkennbar, einer Situation, die der Sozialhistoriker Martin Broszat als „nivellierte Notgesellschaft“ mit einer „Hinwendung zum Unpolitisch-Privaten“ beschrieben hat.²⁰ Das Werk sollte eine optimistische Aufbruchstimmung für eine verheissungsvolle Zukunft verbreiten und zugleich Mahnung sein. Das ganze Ausmaß der nationalsozialistischen Schreckensherrschaft scheint Philipp nun klar vor Augen zu stehen. Mit deutlichen Worten setzt sich die Komposition für alle ein, die am Rande der Gesellschaft stehen. Da die Thematik von *De profundis* sicherlich auch von Philipps ganz persönlichen Erlebnissen geprägt ist, handelt es sich in gewisser Weise um ein verdecktes Schuldbekenntnis des Komponisten, das eine endgültige Abkehr von einem übersteigerten Nationalismus offenbart. War die *Friedensmesse* noch vom Bewusstsein einer nationalen Kriegsniederlage geprägt, so mahnt dieses Werk zu

Nº 5. Litanej zur Hl. Elisabeth

Aufführungsrecht vorbehalten

Dichtung von Wilhelm Fladt

Franz Philipp, Op. 24^e

Kinder-Chor

Gemischter Chor

Orgel

In ruhiger Bewegung (♩ = etwa 52) *5 poco rit.*

Hei - li - ge E - li - sa - beth, bitt für uns, bitt für

Hei - li - ge E - li - sa - beth, bitt für

Hei - li - ge E - li - sa - beth, bitt für

In ruhiger Bewegung (♩ = etwa 52) *5 poco rit.*

In ernstem, feierlichem Schritt (♩ = etwa 56) *mp*

Hei - li - ge E - li - sa - beth,

ppp *verklingend* *10*

uns!

mf Sie - he, wir hungern und haben kein Brot,

mp

ppp *10*

In ernstem, feierlichem Schritt (♩ = etwa 56)

pp

p

ppp *pp* *p* weiche, volle Bässe

1432^e

einer brüderlichen Gemeinschaft aller Völker. Es handelt sich um ein zutiefst politisches Werk der Kirchenmusik, das zugleich ein seltenes Beispiel engagierter Musik christlicher Prägung darstellt.

ARCHAISCHES STRENGE: MATER DEI OP. 60 (1947)

Nach dem Zweiten Weltkrieg beginnt sich in einigen Kompositionen aus dem Spätwerk Philipps ein besonderes Stilmerkmal durchzusetzen: Während in *De profundis* eine ausladende Monumentalität vorherrscht, so entstehen in der letzten Schaffensperiode Kompositionen, die in ihrer Komprimiertheit und Beschränkung der musikalischen Mittel eine formale Strenge und Askese ausstrahlen. Es ist eine stärkere Hinwendung zum reinen A-cappella-Gesang festzustellen, eine Tendenz, die bereits in den 30er Jahren zum Beispiel in *Sancta Elisabeth* sich allmählich ausprägte. Der gänzlich von Vokalstimmen gestaltete Marienzyklus *Mater Dei – Ein Marienleben in lateinischen Gesängen op. 60* für Baritonsolo und sechsstimmigen gemischten Chor ist ein eindeutiges musikalisches Zeugnis dafür, dass auch Einflüsse des Neoklassizismus und der Neuen Sachlichkeit nicht spurlos an dem Komponisten vorübergegangen sind. Das augenfälligste Merkmal von *Mater Dei* im Vergleich zu anderen Kompositionen Philipps ist der über ganze Sätze ausgeweitete einstimmige psalmodierende Gesang, der schon in Ansätzen beim Beginn des *Gloria* aus der *Friedensmesse* anzutreffen war und mit dem Begriff „Neugregorianik“ umschrieben werden könnte. Noch rigorosier hat der Komponist hier eine modale Tonsprache durch konsequente Verwendung der Kirchen-tonarten verwirklicht. Es finden sich zwar noch typisch romantische Alterationen. Philipp vermeidet aber fast jede Art von Schmelzklängen durch Terzen und Sexten, währenddessen Quinte und Quarte als Intervalle die musikalische Faktur bestimmen. Besonders an den Schlusspunkten innerhalb des Werkes treten diese „leeren Akkorde“ hervor. Auch in diesem Spätwerk vermeidet Franz Philipp den dynamischen Ausdruck und das romantische Pathos keineswegs. Obgleich sich *Mater Dei* einer „modalen Objektivität“ deutlich angenähert

hatte, war der Komponist nicht zum Neoklassizisten geworden.

AUSDRUCK EINER UNRUHIGEN ZEIT UND ZUVERSICHT ZUGLEICH

Franz Philipp war kein spätromantischer Epigone. Seine Musik ist nicht so ausschließlich der romantischen Tradition verhaftet, wie gemeinhin angenommen wurde, da sie ganz im Zeichen der „Liturgischen Bewegung“ steht. Als Erneuerer hat Philipp dennoch die Wurzeln seiner Musik in Traditionen aus vergangenen Epochen gefunden. Sie liegen nicht nur in der Harmonik Max Regers oder der sinfonischen Gestaltung Anton Bruckners, sondern ebenso in der Gregorianik und im deutschen Volkslied. Seine Kompositionen sind zwar stets diatonisch und manchmal modal angelegt, sprengen aber an manchen Stellen die tonartlichen Grenzen.²¹ Bei Philipp ist eine verstärkte Hinwendung zum deutschsprachigen Kirchenlied zu erkennen, da die Verständlichkeit der Liturgie ihm stets Leitbild war. Diese Vermischung unterschiedlichster Traditionen und ästhetischer Strömungen in Philipps Œuvre weisen ihn als einen typischen Komponisten des 20. Jahrhunderts aus, einer Zeit, die durch einen Stilpluralismus gekennzeichnet war. Bereits in seinen ersten Werken, wie der *Friedensmesse*, sind Merkmale anzutreffen, die auch in einer späteren Schaffensperiode nach 1945 wesensbestimmend sind. Trotz der kontrapunktischen und harmonischen Komplexität seiner Kompositionen, sprach sein ausdrucksstarkes Werk die zeitgenössischen Hörer unmittelbar an, riss sie sogar mit. Als man Philipps Musik zum „Bollwerk“ gegen kühne Klangneuerungen oder allzu stürmische Umwandlungen stilisierte, wurde übersehen, dass er im Grunde vielmehr ein „Brückenbauer zwischen der Vergangenheit mit allen ihren Überlieferungen und unsicher neuen Zielen zustrebenden Zukunftsbemühungen“ war.²² Die Gründe, warum Franz Philipps Kirchenmusik heutzutage nur noch sehr selten aufgeführt wird, sind vielfältig. Vielleicht wird seine moralisch umstrittene Haltung zum Nationalsozialismus dafür den Ausschlag gegeben haben, dass sich Musiker nur noch ungern mit dem Komponisten beschäftigen. Der Abfall des Leistungsniveaus vieler Kirchenchöre, der

grundsätzliche Wandel der katholischen Liturgie nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil und der generelle Bedeutungsverlust des Religiösen sind weitere Faktoren, die dazu beitragen, dass der Künstler heute nahezu in Vergessenheit geraten ist. Trotz der Beteiligung Franz Philipps am NS-Kult, die zweifelsohne kritisch zu werten ist, sollte sein musikalisches Schaffen eine objektive Beurteilung erfahren. Es ist bezeichnend, dass die Sekundärliteratur mit ihrer widersprüchlichen Einschätzung sich bisher schwer tat, eine fundiertes und ausgeglichenes Urteil über Franz Philipp zu formulieren. Die verschiedenen Brüche und Gegensätzlichkeiten in Philipps Laufbahn konnten verdeutlicht werden. Sowohl als ausübender Kirchenmusiker wie auch als Hochschuldirektor scheiterte er, was letztendlich sein ganzes Leben überschattete. Die Tatsache, dass seine Musik sowohl zum patriotischen Kampf seines Volkes als auch zum internationalen Frieden aufrufen konnte, bezeichnet exakt die widersprüchliche Persönlichkeit dieses katholischen Komponisten. Diese Ambivalenz beleuchtet scharf die Tragödie eines deutschen Komponisten im 20. Jahrhundert. Philipps Werke, deren Wiederentdeckung durchaus lohnend ist, sind zugleich aber auch gläubige Musik. Durch seine tiefe Bindung an den Katholizismus, die er nie in Frage stellte, war diese Musik immer mehr als nur der Ausdruck einer düsteren Welt voller Krisen und Katastrophen. Philipps gläubige Musik deutete die Geschichte als Heilsgeschichte, ohne jedoch in falsche Harmonie oder in täuschende Glätte zu verfallen. Philipp stellte sich als Komponist den Herausforderungen der Moderne. Seine Musik strahlt so bei aller Zerrissenheit eine große Zukunftsgewissheit aus.

Anmerkungen

- 1 Der Verfasser dieses Beitrages hat im vergangenen Herbst zum selben Thema eine musikwissenschaftliche Magisterarbeit an der Universität Marburg eingereicht.
- 2 So hat sich Franz Philipp vier Jahre vor seinem Tod dem Musikkritiker Franz Josef Wehinger gegenüber in einem Interview geäußert. In: Franz Josef Wehinger: Interview mit Franz Philipp, geführt von Franz Josef Wehinger 1968 in Freiburg (Tonbandaufnahme). Die Aufzeichnung dieses Interviews stammt aus dem musikalischen

Nachlass des Komponisten, der vom Schweizer Musikverleger Manfred Lipp betreut wird. Dieser Nachlass befindet sich auch in der Badischen Landesbibliothek, Karlsruhe. Ich danke Manfred Lipp sehr herzlich dafür, dass er mir die zahlreichen Materialien aus seinem Archiv zugänglich gemacht hat.

- 3 Franz Hirtler: Ein Rückblick auf das Schaffen des siebzigjährigen Komponisten, in: Badische Heimat, Zeitschrift für Heimatkunde und Heimatpflege, herausgegeben vom Landesverein Badische Heimat e. V., 40. Jahrgang 1960, Heft 3/4, Freiburg 1960, S. 385–395, ebenda S. 387.
- 4 Die Lebensdaten bis zum Jahr 1946 sind eigenhändig von Franz Philipp in seiner Entnazifizierungsakte als „Ausführlicher Lebenslauf mit Berufsausgaben“ verzeichnet worden. In: Staatsarchiv Freiburg Bestand D 180/2, 194 641. Die nachfolgenden Ausführungen beziehen sich, falls nicht anders vermerkt ist, auf diese Quelle.
- 5 Vgl. Einstellungsvertrag und Dokumentation seiner Tätigkeit in: Erzbischöfliches Archiv Freiburg, Bestand 3092 Pfarrei St. Martin.
- 6 Über Philipps Unterricht am Lehrerseminar berichtet Johannes Willy: Eine Harmonielehrstunde bei Franz Philipp, in: Der Kirchenmusiker, Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, Offizielles Organ des Verbandes kath. Kirchenmusiker der Erzdiözese Freiburg, 11. Jahrgang, Heft 4, Juli/August 1930, Baden-Baden 1930, S. 107–109.
- 7 Vgl. die geänderten Briefköpfe des Direktors Philipp in: Stadtarchiv Karlsruhe, Bestand I/H-Reg. 3355.
- 8 Vgl. Bundesarchiv Berlin (ehem. Berlin Document Center), Parteiausweis, Bestand NSDAP-Zentralkartei.
- 9 Vgl. Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe: Bestand Personalakten. Franz Philipp, Direktor der Hochschule für Musik, G. L. A. 235 38 675.
- 10 Vgl. die *Sinfonie d-Moll op. 97* „Eine Gedenkfeier für meinen geliebten Sohn Johannes, gefallen im Juni 1944“, autographes Manuskript, (Archiv Lipp).
- 11 Vgl. Michael Gerhard Kaufmann: Orgel und Nationalsozialismus. Die ideologische Vereinnahmung des Instrumentes im „Dritten Reich“, Kleinblittersdorf 1997, (= Schriftenreihe der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht, Bd. V.) und Stefan Zöllner: Orgelmusik im nationalsozialistischen Deutschland, Frankfurt am Main u. a. 1999, (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 1879).
- 12 Christoph Schmidler: „Cantate Domino“ – Franz Philipp zum 100. Geburtstag, in: Kirchenmusikalische Mitteilungen für die Erzdiözese Freiburg, herausgegeben vom Amt für Kirchenmusik und dem Diözesan-Cäcilien-Verband, Heft 28, April 1991, Freiburg 1991, S. 21–31, ebenda S. 23.
- 13 Vgl.: Bernd Sponheuer: Musik, Faschismus, Ideologie. Heuristische Überlegungen, in: Die Musikforschung, 46. Jahrgang 1993, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Kassel und Basel 1993, S. 241–253, ebenda S. 243.

- 14 Hermann Eris Busse: Musik in der Kirche. Erinnerungen an die Tätigkeit Franz Philipps an St. Martin in Freiburg i. Br., in: Der Kirchenmusiker, Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, Offizielles Organ des Verbandes kath. Kirchenmusiker der Erzdiözese Freiburg, 11. Jahrgang, Heft 4, Juli/August 1930, Baden-Baden 1930, S. 104–107, ebenda S. 106 f.
- 15 Vgl. Erzbischöfliches Archiv Freiburg: Bestand 3092 Pfarrei St. Martin, Organistenvertrag vom 14. Mai 1920.
- 16 Wilhelm Schwarz: Franz Philipp, in: Ekkhart Jahrbuch für das Badener Land, herausgegeben im Auftrag des Landesvereins Badische Heimat e. V., 5. Jahrgang 1924, Karlsruhe 1924, S. 55–61, ebenda S. 59: „Philipps Beharrlichkeit in der Durchführung des Themas, logische Entwicklung seines Gedankens, der groß angelegte Aufbau seiner Improvisation sind anerkannt.“
- 17 Heinrich Münz: Erinnerungen an Professor Franz Philipp. Zum Ableben des großen Tondichters, in: Südkurier vom 6. Juni 1972.
- 18 Die nachfolgend zitierten Dokumente und dargestellten Sachverhalte sind im Erzbischöflichen Archiv Freiburg überliefert. Bestand 3092, Pfarrei St. Martin.
- 19 Hanns Reich: Gedächtnissendung – Klavier- und Kammermusik von Franz Philipp, Rundfunkmitschnitt, SWF 16. 8. 1972 (Archiv Lipp).
- 20 Martin Broszat/ Klaus-Dietmar Henke/ Hans Woller (Hrsg.): Von Stalingrad zur Währungsreform. Zur Sozialgeschichte des Umbruchs in Deutschland, München 1988, (= Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, Band 26, herausgegeben vom Institut für Zeitgeschichte), S. XXV f.
- 21 So etwa das stellenweise atonale *Flötentrio op. 23. Serenade für Flöte, Violine und Bratsche*.
- 22 Franz Josef Wehinger: Franz Philipp, in: Musica Sacra, Cäcilien-Verbands-Organ, herausgegeben vom Präsidium des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für die Länder der deutschen Sprache, 92. Jahrgang, Heft 5, September/Oktober 1972, Köln 1972, S. 250–253, ebenda S. 252.

Anschrift des Autors:
Jean Christophe Prümm
Karl-Kloß-Straße 22
70199 Stuttgart