



Erzabtei
St. Ottilien



Karfreitag
10.04.
2020
10.00 Uhr

DER KREUZWEG OP. 29
VON MARCEL DUPRÉ
MIT TEXTEN VON PAUL CLAUDEL

In der Klosterkirche St. Ottilien

Prof. Norbert Düchtel (Orgel)

Alex Dorow (Sprecher)

Eintritt frei – Spenden erbeten

ist eine der bedeutendsten Orgelkompositionen unseres letzten Jahrhunderts. Wenngleich stilistisch noch der sog. Orgelsymphonischen Schule Frankreichs zugehörig, wächst sie aus dieser heraus und schafft einen Musiktyp, der als musikalische Gattung keine festen Züge aufweist: die Orgelmeditation.

Hier begründen die „Symphonie-Passion“ op.23 (1921 in improvisierter und 1924 in notierter Fassung) und der „Chemin de la Croix“ (1931 in improvisierter und 1932 in notierter Fassung) eine für Frankreich neue geistliche - d.h. auf biblisches oder liturgisches Wort bezogene Orgelmusik, die mit dem im 2. Weltkrieg so jung gefallenen Jehan Alain und Olivier Messiaen ihre großartige Fortführung erfährt.

War ein Spezifikum der deutschen Orgelmusik vom Barock bis zu Reger die Orientierung am deutschen Choral der Reformation, so entnahm man erst im späten 19. Jhd. in Frankreich wieder Motive aus dem gregorianischen Choral und schloss an die Tradition des 16. und frühen 17. Jhdts. an. Die liturgisch verwendete Orgelmusik der Klassik, des 17. und 18. Jhdts., also die Couperins, Le Mages, Marchands und Clerambaults war eher von den weltlich-höfischen Kompositionsstilen beeinflusst. Ihr Anliegen war das technisch brillante Ausschöpfen der stark Zungen- und Cornett-besetzten Orgeln.

Nach der französischen Revolution hat die gallische Kirche trotz großer positiver Auseinandersetzungen einzelner mit dem Christentum - man denke an Chateaubriands „Génie du Christianisme“, erst im 20. Jh. die Kraft zu einer großen Laienbewegung zurückgewonnen, dem sog. „Renouveau Catholique“, der den propagierten Laizismus, wenn auch nicht ganz überwand, so doch herausforderte. An seiner Spitze standen die Autoren Charles Péguy und Paul Claudel, an dessen Konversion in der Kathedrale Notre Dame von Paris noch heute eine Steinplatte erinnert.

All dies muss man wissen, will man die Plastizität der musikalischen Malerei, das persönliche Betroffen-Sein vom Geschehen, ja den geradezu missionarischen Eifer in dieser Musik begreifen.

Und so entstand der „Kreuzweg“: Am 13. Februar 1931 spielte Dupré im Brüsseler Konservatorium (nicht in der Kirche!) ein Konzert; dann las die Schauspielerin Madelaine Renaud das in hymnischer Prosa verfasste Gedicht über die 14 Leidensstationen Christi, über die Dupré improvisierte. Die geistliche Atmosphäre muss, wie Zeitgenossen berichten, von einer unbeschreiblichen Dichte gewesen sein. Unmittelbar danach ging Dupré daran, das Werk aufzuzeichnen. Am 18. März 1932 wurde die Komposition in der definitiven Form im Trocadero-Palast in Paris (wiederum nicht in der Kirche!) uraufgeführt.

Um den Text Claudels in seinem historischen Stellenwert zu verstehen, müsste man wohl Franzose sein und um 1930 leben. Für uns hier und heute ist er zu fremd, seine deutsche Übersetzung nicht immer gelungen. Wir wollen versuchen, heute einen Hauch von jener legendären Betroffenheit vom 13. Februar 1931 zu vermitteln.

Der große französische Dichter ist erst nach dem Krieg in Deutschland vor allem durch seine Theaterwerke „Johanna auf dem Scheiterhaufen“, „Verkündigung“, „Mittagswende“ und „Der seidene Schuh“ bekannt geworden. 1915 bereits hat er einen Band „Kranz des Jahres der Güte Gottes“ mit geistlichen Gedichten und Hymnen veröffentlicht. In diesem Band ist auch der Kreuzweg enthalten, der Marcel Dupré für sein hier aufgeführtes Orgelwerk inspiriert hat.

Die Texte von Paul Claudel zeichnen sich durch eine innere Musikalität aus, die nicht nur Marcel Dupré zu seinem Werk angeregt hat, sondern auch zur Zusammenarbeit Claudels mit so berühmten Komponisten wie Arthur Honegger und Darius Milhaud führte.

Am 3. Mai 1886 wurde M. Dupré als Sproß eines musikalisch ungemein regen Elternhauses in Rouen (Normandie) geboren. Im frühesten Kindesalter schon macht sich seine ungewöhnliche musikalische Begabung bemerkbar, die von nun an eine planvolle Pflege erfährt: der Vater, Albert Dupré, unterrichtet den Siebenjährigen im Klavierspiel, später auch in Harmonielehre und Kontrapunkt, und der inzwischen Zwölfjährige wird Privatschüler des bedeutenden französischen Organisten und Komponisten Alexandre Guilmant (1837-1911).

Als bald übernimmt der junge angehende Organist seine erste Stelle 1898 an Saint-Vivien in Rouen. Am Conservatoire National in Paris erhält der Sechzehnjährige die denkbar beste Ausbildung, mit den jeweils höchsten Auszeichnungen verbunden. 1914 bekommt er den großen Rompreis zuerkannt. Schon 1906 wurde er Stellvertreter von Ch. M. Widor an der Orgel in St. Sulpice und vertritt in den Jahren 1916 - 1921 L. Vierne an der Orgel von Notre Dame in Paris.

Das Jahr 1920 markiert ein besonderes Ereignis: M. Dupré spielt, wohl als erster Organist überhaupt, an zehn Abenden das gesamte Orgelwerk Johann Sebastian Bachs auswendig. Nach seinem Debut in England (1920) und in anderen europäischen Ländern beginnt M. Dupré 1921 eine Reihe von insgesamt zehn jeweils ausgedehnten Amerika-Tourneen.

Sein Ruf als Organist und Improvisator, mehr und mehr auch als Komponist, verbreitet sich weltweit. Im Jahr 1926 übernimmt er die Orgelklasse am Conservatoire National in Paris und bildet in 28 Jahren Generationen von Schülern heran, von denen die meisten zur sprichwörtlichen Elite auf dem Gebiet der Orgel zählen. 1954, also 68jährig, wird er noch für zwei Jahre zum Direktor des Conservatoire bestellt.

Schon 1906, wenn auch vorerst als Stellvertreter von Widor, wird M. Dupré Titularorganist an St. Sulpice. An dieser Orgel spielt Marcel Dupré auch ein letztes Mal am 30. Mai 1971 - am Pfingstsonntag - bevor noch am gleichen Tag sein Leben zu Ende geht.

„... Außer in Frankreich gab ich auch zahlreiche Konzerte in anderen europäischen Ländern. In Brüssel wurde die Idee zu einem meiner Hauptwerke geboren, zum ‚Chemin de la Croix‘.

Ein Konzert besonderer Art war im dortigen Konservatorium veranstaltet worden.

Sein zweiter Teil umfasste nach einem kurzen Bach-Vortrag auf der schönen Cavailé-Coll-Orgel den „Chemin de la Croix“ von Paul Claudel. Er wurde von Madame Renaud-Thévenet, Dozentin am Konservatorium, gelesen, während ich nach jeder Station improvisierte. Das war in der Fastenzeit, am 13. Februar 1931. Die Reaktion der Zuhörer war derart, daß, meine Frau am anderen Tag im Zug, der uns nach Paris zurückbrachte, zu mir sagte: ‚Ich habe eine Idee‘. - ‚Ich auch‘, antwortete ich. ‚Sprich!‘ - ‚Nein, du zuerst.‘ Kurz und gut, ich weiß nicht, wer von uns beiden zuerst sprach, aber wir hatten denselben Gedanken: ich sollte einen Kreuzweg komponieren. Ich machte mich an die Arbeit, und im folgenden Jahr spielte ich den „Chemin de la Croix“ zum ersten Mal öffentlich auf der Orgel des Trocadéro in Paris.“

Der Komposition „Le Chemin de la Croix“ kann man nicht gerecht werden, wenn man sie als festgefrorene Stehgreif-Intuition versteht. Dazu ist das ganz Werk viel zu durchdacht, zu musikalisch konstruiert, zu theologisch fundiert, dazu ist das umstrittene Problem der Programm-Musik hier viel zu meisterhaft gelöst.

Der Begriff Programm-Musik bezeichnet den Versuch, mit musikalischen Mitteln außermusikalische Handlung darzustellen. Die 14 Kreuzwegstationen enthalten Themen, die zu diesem Versuch ermutigen. Die Verurteilung Jesu zum Tode beispielsweise ist mit einem Volksauflauf verbunden, dessen Anschwellen und Auflösung dem Auf- und Abbau rein musikalischer Dramatik adäquat ist. Die Hammerschläge bei der Kreuzigung sind unschwer in entsprechende Rhythmen zu übertragen, realistisch dumpf verklingen die letzten Herzschläge des Sterbenden.

Ist die Handlung jedoch weniger akustisch vordergründig, müssen zwangsläufig alle Versuche, mit der Musik unmittelbar die Handlung darzustellen, auf Kosten der musikalischen Qualität oder der Deutlichkeit des Geschehens gehen. Hier setzt auch die Kritik an der Programm-Musik ein - nicht ganz zu Unrecht verallgemeinernd -, haben doch zu oft weniger bedeutende Komponisten ein schlechtes Beispiel gegeben, wie man zum Schaden der Musik krampfhaft ungeeigneten Themen irgendwelche akustische Äquivalente abringt.

So etwa müsste man den Versuch werten, in der 10. Kreuzwegstation das Herunterreißen der Kleider musikalisch darzustellen. Marcel Dupré umgeht diese künstlerische Sackgasse: Nicht die Entkleidung, sondern den Spott über den Entkleideten stellt er mit seinem makabren Scherzo dar, nicht die Kreuzabnahme selbst, sondern die Angst der Jünger - wer möchte wohl beobachtet werden, wenn er den Leichnam eines hingerichteten Gotteslästerers vom Galgen nimmt - drückt seine Musik aus, nicht die Grablegung, sondern der Weg dorthin wird im Trauermarsch zu Musik. Erstaunt stellt man fest, dass diese Umdeutungen nicht nur musikalisch, sondern auch inhaltlich Wichtigeres aussagen, als es die Themen der Stationen selbst können.

Doch auch durch solche Umdeutungen können noch nicht alle Themen erkannt werden. Immer aber findet Dupré einen musikalisch legitimen Weg: Die Idee, Jesus und Simon unter der Last des Kreuzes hintereinander gehend durch einen zwei-stimmigen Canon - auch die beiden Stimmen gehen ja hintereinander - zu symbolisieren, kann freilich nicht unmittelbar erlebt werden. Der Canon muss erst erkannt werden, unser Verstand erst das Symbol übersetzen. Die Frauen Israels treten mehrstimmig, Jesus einstimmig einander gegenüber, die Stimme des Sterbenden, der sich von Gott verlassen fühlt, wird auch in der Musik „von den Begleitstimmen verlassen“.

Fehlen selbst solche Möglichkeiten der Deutung, bedient sich der Komponist bestimmter Motive, die zwar durch sich selbst keine Handlung ausdrücken vermögen, deren Verwendung in verschiedenen Stationen jedoch stellvertretend für die Aussage stehen, die diesen Stationen gemeinsam ist. Wird zum Beispiel der Canon Simon und Jesus aus dem Motiv komponiert, das wir in der 2. Station kennenlernten, und hören wir es dann ein drittes Mal im Moment der Begegnung zwischen Jesus und Veronica, so gewinnt dieses Motiv die Eigenschaft einer Information: Jesus auf dem Weg nach Golgatha. Es ist wie bei einer Gleichung mit mehreren Unbekannten: sie ist allein nicht lösbar, erst die Verwendung der gleichen Unbekannten in weiteren Gleichungen ermöglicht die Definition.

Diese Kompositionsweise erlaubt uns auch den Dur-Dreiklängen Bedeutung beizumessen, mit denen nur vier der Stationen schließen. Es sind die wenigen Lichtblicke im Dunkel des Passionsgeschehens:

Die Freude über die Geste der Menschlichkeit (6), die Tröstung (8), göttliche Gelassenheit (10), die Auferstehungsvision (14).

Aus dem hier Gesagten folgt, dass eine auszugswise Auf-führung die Aussage nur verstümmelt wiedergeben kann. Auch dürfte die Möglichkeit des wiederholten Anhörens dem Eindringen in das Werk unentbehrlich sein.

Das wichtigste Element musikalischen Erlebnisses ist das Wiedererkennen, das Begreifen des Sinns einer Wiederholung eines musikalischen Vorgangs.

Hierbei dürfte der folgende Leitfaden hilfreich sein.



1. Station:

Jesus wird zum Tod verurteilt (f-moll)

Maestoso: Eine Gerichtsfanfare

Agitatio: Sobald Pilatus den schicksalschweren Satz „Wachen, ergreift diesen Mann!“ gesprochen hat, lebt die Erregung der Menge auf und artet in Tumult aus, aus dem man die Schreie „Barabbas“ und „kreuzigt ihn“ vernimmt, am Ende übertönt durch das „Tötet ihn“. Dann, während sich der Gerichtssaal nach und nach leert und die Menge wieder auseinander läuft, entfernen sich die Rufe und ersterben in der Ferne.



2. Station:

Jesus nimmt das Kreuz auf seine Schultern (b-moll)

Largo, pesante: Über einen langsamen, durchgehenden, aber stolpernden und schleppenden Untergrund erscheint das Kreuzthema, das schwer lastet auf dem schmerzvollen Rhythmus des Ganges nach Golgatha und das in zwei Wiederholungen auf das Zusammenbrechen vorausweist.



3. Station:

Jesus fällt zum ersten Mal unter dem Kreuz (g-moll)

Moderato assai: Der Gang wird zunehmend unsicherer und scheint, gleichsam in Erwartung der Schritte, anzuhalten. Aus der Ermattung Jesu klingt das Leidensthema auf - wiederkehrend in der 11. und 14. Station-, bis er selbst niederfällt (der Sturz Jesu wird durch eine Generalpause dargestellt).

Aber in das Herz der Jünger, die ihm nachfolgen, dringt der Schimmer der Erlösung, deren beruhigendes Thema ganz zum Schluss die schmerzvolle Szene aufhellt.



4. Station:

Jesus begegnet seiner Mutter (As-Dur)

Andante cantabile: Eine immer wieder in sich zusammenfallende Melodie läßt Verzweiflung und Resignation der Mutter Maria spüren; sie verharrt in einer Haltung der Bestürzung. Über ihr von Entsetzen erstarrtes Gesicht strömen Tränen. Keine Bewegung, kein Gefühlsausbruch offenbart die Qual, die die „Mater Dolorosa“ zerreißt. Es ist wie eine innerliche Klage, die der Musik entströmt.



5. Station:

Simon von Cyrene hilft Jesus das Kreuz tragen (d-moll)

Andante con moto: Ein Mann kehrte heim vom Feld. Die Soldaten zwangen ihn, Jesus beim Tragen des Kreuzes zu helfen. Kaum hat der Mann aus Cyrene dem Befehl Folge geleistet, da verwendet er auch schon seine ganze Kraft darauf, dem todgeweihten Gottessohn seine Bürde zu erleichtern. Die Musik unterstreicht sein Bemühen; allmählich gelingt es ihm, seinen Schritt demjenigen des Opfers anzugleichen.

Jesus kann das schwere Kreuz nicht mehr allein tragen:

Zweistimmiger Kanon = Jesus und Simon gehen hintereinander mit dem Kreuz. Am Schluss beide Stimmen unisono = in Simon vollzieht sich die Wandlung vom unwillig Mithelfenden zum Jünger.



6. Station:

Veronika reicht Jesus das Schweiß Tuch (Fis-Dur)

Cantabile: In einer harmonischen Atmosphäre klingt das „Terzenmotiv“ als Ausdruck gefühlsbetonten Mitleidens und Mitgefühls der Jünger.



7. Station:

Jesus fällt zum zweiten Mal unter dem Kreuz (fis-moll)

Moderato assai: Der bittere Aufstieg nach Golgatha geht weiter, während die wogende Menge sich dicht an den qualvollen Zug herandrängt. Variante zur 3. Station.



8. Station:

Jesus tröstet die Frauen Israels, die ihm folgen (F-Dur)

Adagio cantabile: Die Frauen folgen dem Zug, von der Vision der Todesqualen geplagt. Das Thema ihres Schmerzes verströmt wie ein Klagegesang (Flöten), auf die die tröstende Stimme Jesu antwortet: „Wahrlich ich sage euch“. Anschließend verschmelzen die beiden Themen miteinander.



9. Station:

Jesus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz (a-moll)

Molto animato: Die Menge ist aufgebracht und in atemloser Hetze. Von allen Seiten erschallen Rufe, Geschrei und Beschimpfungen. Der dritte Fall Jesu kommt dann so plötzlich, so heftig, daß alle glauben, er werde sich nicht wieder erheben. Der Schluß dieser Station - gespielt mit einem leisen Register der Orgel - drückt die Gebrochenheit des Opfers aus.



10. Station:

Jesus wird seiner Kleider beraubt (c-moll)

Allegro agitato: Die Henkersknechte und die römischen Soldaten stürzen sich auf Jesus. Sie reißen ihm die Kleider vom Leib und verspotten ihn. Das Thema der Geißelung setzt sich im raschen Sechachteltakt fort.

Moderato: Die Gewalttat nimmt dann plötzlich ein Ende angesichts des ergreifenden Bildes des Körpers Jesu, des Retters, des geschwächten und erschöpften Opfers. Die Reaktion Jesu ist nicht, wie die Spottenden hoffen, ohnmächtige Wut, sondern stummes Erdulden. Das Thema der Menschwerdung erklingt in einer Flötenregistrierung.



11. Station:

Jesus wird an das Kreuz genagelt (f-moll)

Largo, pesante: Die volle Orgel, hier nicht strahlende „Königin der Instrumente“, sondern nur noch Kün-derin des Schmerzes. Der eindringliche Rhythmus der Hammerschläge, mit denen die Nägel durch Jesu Hände und Füße getrieben werden, beherrscht diese Station und bringt die unerbittliche Grausamkeit zum Ausdruck, während vereinzelt die Schmerzensklage des Leidensmotivs anklingt.



12. Station:

Jesus stirbt am Kreuz (a-moll)

Adagio: Auf die Hammerschläge ist eine lastende Stille gefolgt.

Die 7 Worte Jesu am Kreuz = siebenmaliger Einsatz einer Solostimme.

Das letzte Wort erklingt als Ausdruck der Verlassenheit unbegleitet.

Impetuoso: Der Todesschrei Jesu und das Beben der Erde.

Calmanto: „Jesus stirbt am Kreuz“. Alles ist vollbracht.



13. Station:

Jesus wird vom Kreuz abgenommen und in den Schoß seiner Mutter gelegt (F-/As-Dur)

Allegro ma non troppo: Unter den Augen der Jünger wird der gequälte Leichnam vom Kreuz genommen. Die düstere Verrichtung wird mit einem ergreifenden Realismus durch das chromatische Gleiten des Themas ausgedrückt.

Andante cantabile: Der Eindruck von Heimlichkeit und Eile bei der Kreuzesabnahme erblasst vor dem Schmerz der Mutter (Zitat aus der 4. Station).



14. Station:**Jesus wird in das Grab gelegt (e-moll)**

Quasi lento: Der Trauerzug geleitet den Leichnam zum Grab. Zitate von Motiven aus dem vorangegangenen Stationen vor allem des Klagemotivs aus der 8. Station erklingen.

Adagio: Der Schluss hält zwar am Rhythmus des Trauermarsches fest, doch die Stimmen der Engel, im Wissen um die Auferstehung, beenden ihre Klage mit einem E-Dur Sextakkord.

Ein Abschluss von immaterieller Transparenz, die wahrhaft ein Tor zum Jenseits öffnet und die religiöse Ergriffenheit dieses unbeschreiblichen Schlusses in einen ewigen Frieden fortzusetzen scheint. Tröstlich und doch unabgeschlossen endet so das gesamte Werk: Die Auferstehung wird damit nicht in den Zusammenhang der Leidensstationen einbezogen, sondern nur angedeutet.

**15. Station****Gott hat Jesus auferweckt**

Die 15. Station ist kein Bestandteil des Kreuzwegs von Marcel Dupré und den Texten von Paul Claudel!

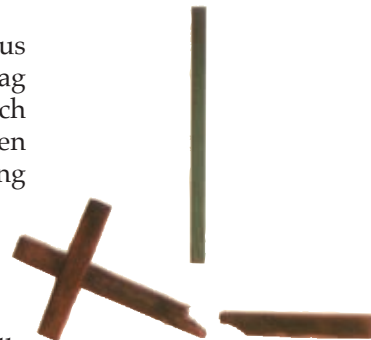
Das Leiden und Sterben unseres Herr Jesus Christus hat ein Ziel. Mit seiner Auferstehung am dritten Tag hat Gott das Werk der Erlösung vollendet. Zugleich schenkt er uns im Glauben und in der Hoffnung den Trost und die Zuversicht auf unsere eigene Erlösung und die der ganzen Welt.

Entweder:

Jesus ist tot und alles bleibt beim alten

Oder:

Du Gott, hast ihn auferweckt und er lebt – wir alle sterben in dein Leben hinein.



Texte: Robert Delestre, Norbert Düchtel, Hans Steinhaus, Wolfram Gehring



Norbert Düchtel, studierte Kath. Kirchenmusik (B-Examen mit Auszeichnung), Komposition (Prof. B. Hummel) und Orgel in Würzburg (Staatskonservatorium für Musik) und München (Hochschule für Musik/A-Examen). 1978 Künstlerische Staatsprüfung im Konzertfach „Virtuoses Orgelspiel“ bei Prof. Gerhard Weinberger an der Hochschule für Musik, München. Er ergänzte seine Orgelstudien bei Jiri Reinberger (Prag), Michael Schneider (Köln/Freiburg), Ewald Kooiman (Amsterdam/Detmold), Michael Radulescu (Wien/Hamburg) und Daniel Roth (Paris). Von 1979 – 2015 war er Dozent für künstlerisches Orgelspiel und Improvisation an der Hochschule für Kath. Kirchenmusik und Musikpädagogik in Regensburg und von 1988 - 2011 war er Leiter einer internationalen Orgelklasse für „Künstlerisches Orgelspiel“ an der Staatlichen Hochschule für Musik in Detmold.

Von 1984 – 2008 war er Organist an der päpstlichen Basilika „Unserer Lieben Frau zur Alten Kapelle“ in Regensburg. Er gab den Anstoß zur Rekonstruktion der Andreas-Weiß-Orgel in der Alten Kapelle und entwarf das Konzept der neuen „Papst-Benedikt-Orgel“. Am 13. September 2006 spielte er anlässlich der Orgelweihe im Beisein von Papst Benedikt XVI. die neue Mathis-Orgel ein. Auch überregional wird seine Kompetenz als Orgelsachverständiger bei Neubauten und Restaurierungen geschätzt. 1985 wurde ihm der „Bayerische Staatsförderpreis“ für junge Künstler verliehen. Eine umfangreiche, internationale Konzerttätigkeit als Organist führte Norbert Düchtel in verschiedene Musikzentren (Rom, Wien, Budapest, Paris, Madrid, Jerusalem, Ljubljana, Bogotá, Toulouse, Neapel, Zagreb, Pula, Breslau, Montevideo, Buenos Aires, Cordoba, Santiago de Chile, Fukuoka, Kure, Hiroshima u. a.).

Im Jahr 2004 erfolgte die Ernennung zum Professor für „Künstlerisches Orgelspiel“ an der Staatlichen Hochschule für Musik Detmold durch das Land Nordrhein-Westfalen und 2007 Verleihung des Großen Ehrenzeichens für Verdienste um die Republik Österreich. Seit 2010 ist Norbert Düchtel Kustos der drei Orgeln in der Minoritenkirche St. Salvator im Historischen Museum der Stadt Regensburg und Initiator und künstlerischer Leiter der dort stattfindenden „Sonntäglichen Matineen“.



Alex Dorow wurde in München geboren, er ist verheiratet und hat fünf Kinder.

Das Abitur legte er 1983 nach seiner Schulzeit im Landheim Schondorf am Ammersee ab. In den Jahren von 1983 bis 1985 war er Zeitsoldat. Das Studium der Politikwissenschaft und Geschichte absolvierte er in der Zeit von 1985 bis 1991 an der LMU München.

Seine berufliche Laufbahn begann in den Jahren von 1988 bis 1991 als Reporter und redaktioneller Mitarbeiter im BR-Fernsehen.

Von 1991 bis 2012 war er Sprecher bei B5 aktuell (BR Hörfunk). Zudem moderierte er in den Jahren von 1993 bis 2012 das

Rundschau-Magazin und die Rundschau im Bayerischen Fernsehen.

Seit April 2012 ist Alex Dorow für die CSU Mitglied des Bayerischen Landtags (eingetreten für Georg Fahrenschon). Zudem ist er Mitglied im CSU-Bezirksvorstand Oberbayern und im Landesvorstand der CDL. Er ist Mitglied der Mittelstandsunion (MU) und der Gesellschaft Katholischer Publizisten (GKP).

Sein bürgerliches Engagement beinhaltet die Patenschaft für das Landsberger Mehrgenerationenhaus. Weiterhin gehören dazu diverse Ehrenämter, darunter im Bayerischen Roten Kreuz, der Görres-Gesellschaft, der Young America's Foundation und im Theater Schondorf e.V.

Zahlreiche Literaturlesungen, u.a. bei Veranstaltungen in München, Regensburg, Nürnberg, Augsburg, Lindau, Leipzig, Düsseldorf, Salzburg und Wien. Auftritte als Sprecher, u.a. mit dem Klassischen Gitarrenduo „Gruber und Maklar“, mit der Pfortner Stubnmusi und bei zahlreichen Advents- und Passionssingen.

Zweifacher Träger des Haworth-Bothmer-Preises für besondere Leistungen im sprachlichen Ausdruck.