

Jahr des Januskopfes: Reger 1916 Reda¹

Roman Summereder

In der römischen Mythologie ist Janus der Gott des Anfangs und des Endes, aber auch des Zwiespalts, der Dualität göttlicher Gesetze, der Gott der Türen und Tore, des Eingangs und Ausgangs. So wird Janus immer als doppelgesichtiges Wesen dargestellt: Ein Gesicht ist vorwärts gerichtet, das andere rückwärts. erinnert sei an das Fresko des Anton Raphael Mengs, »Triumph der Geschichte über die Zeit« (1772) in der Biblioteca Vaticana, das eine doppelgesichtige Gestalt zeigt, die Jugend und Alter in sich vereint².

Sommer 1966

Im süddeutschen Heidenheim/Brenz brüht Kirchenmusikdirektor Helmut Bornefeld (1906–1990) in der Sommerhitze über den 100 Thesen seines »Orgelspiegels«, gleichermaßen intendiert als kritisch zusammenfassendes Resumé eines halben Jahrhunderts Orgelbewegung wie als Plädoyer für ein gegenwartsbezogenes und zukunftssträchtiges Musikinstrument. Der »Orgelspiegel« erschien im Bärenreiter-Verlag zu Bornefelds 60. Geburtstag (im Dezember 1966), graphisch gestaltet von Bornefeld selbst und auf Büttenpapier gedruckt³. In These 20 heißt es:

Die Orgel braucht Kritik, aber nicht um desavouiert, sondern um zu ihrem besten Selbst gebracht zu werden. Was gewonnen werden muß, ist eine ganz unbedingt musikalische Verfügung über ihr Wesen bis hin zu den letzten technischen Details.

Ein dieserweise musikalisch inspirierter Orgeltyp wird auch heute noch und wieder schöpferische Kräfte an sich binden und damit auf neuer Ebene eine gültige Gleichung von Geist und Werk dokumentieren.

Währenddessen feiert Siegfried Reda (1916–1968) am 27. Juli seinen 50. Geburtstag, nicht im heimatlichen Mülheim/Ruhr, sondern mitten im Trubel der 12. Internationalen Sommerakademie für Organisten im niederländischen Haarlem. Reda, seit 1946 Leiter der Abteilung Evangelische Kirchenmusik an der Folkwang-Hochschule in Essen sowie Professor für Komposition und Orgel, seit 1952 Kirchenmusikdirektor der Altstadtgemeinde an der Petrikerche in Mülheim, wirkte an der Haarlemer Akademie von 1962 bis 1968 allsommerlich als Dozent für »Moderne Orgelliteratur und Max Reger«⁴.

¹ Bei dem folgenden Text handelt es sich um die erweiterte Fassung eines Vortragstextes für das Heinrich Schütz-Fest 2016 in Den Haag; dessen Kern geht zurück auf eine Erstveröffentlichung gleichen Titels in: Musik und Liturgie, Fachzeitschrift des Schweizerischen Katholischen Kirchenmusikverbandes SKMV, Ausgabe 3/2016.

² Siehe im *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. 5, Zürich/München 1990, S. 618 ff. (Eintrag »Janus« von Erika Simon).

³ Helmut Bornefeld, *Orgelspiegel. 100 Thesen in fünf Artikeln mit 25 Zeichnungen*, Kassel 1966.

⁴ Vgl. Paul Peeters (Hrsg.), *The Haarlem Essays. Celebrating Fifty International Organ Festivals*, Bonn 2014; betr. Siegfried Reda: S. 70 f., S. 321 ff. Siegfried Reda starb völlig unerwartet am 13. Dezember 1968 an einem Schlaganfall, der ihn auf dem Weg zur Petrikerche ereilte.

20 Jahre zuvor: Bornefeld lernt Reda im August 1946 im schwäbischen Bad Boll kennen, wo erstmals nach Kriegsende eine Singwoche des »Arbeitskreises für Hausmusik« stattfand, organisiert vom Bärenreiter-Verlag, dem institutionellen Tutor der Singbewegung⁵. Kaum zwei Wochen zuvor hatte Bornefeld erstmalig die »Heidenheimer Arbeitstage für neue Kirchenmusik« in eigener Regie veranstaltet⁶. In Bad Boll erkannten Reda und Bornefeld einander sofort als Gleichgesinnte. Spontan beschlossen sie, hinfort die Heidenheimer Arbeitstage gemeinsam zu planen und abzuhalten, was von 1948 bis 1960 auch geschah⁷.

50 Jahre zuvor: Mitten im ersten Weltkrieg war Max Reger verstorben. In einem Leipziger Hotelzimmer erlag er in der Nacht auf den 11. Mai 1916 einem Herzversagen⁸. Es ist Bornefeld selbst, der auf den Januskopf 1916 – Regers Todesjahr, Redas Geburtsjahr – verweist. In These 14 seines »Orgelspiegels« schreibt er:

Die Impulse für wesentliche Creationen und Recreationen können nie von historischer Retrospektive, sondern immer nur vom schöpferischen Ingenium her kommen. Die ersten Komponisten, die ihre Schreibweise wieder von den regenerierten Prinzipien der klassischen Schleifladenorgel bestimmen ließen, waren Hugo Distler und Siegfried Reda. (Für die Kontinuität der Entwicklung mutet es geradezu symbolisch an, daß Reda wenige Wochen nach Regers Tod geboren wurde.)

Die Heidenheimer Arbeitstage für neue Kirchenmusik

Auf welche Zusammenhänge, Brüche und Kontinuitäten spielt Bornefeld an? Er und Reda waren als überzeugte Pazifisten aus dem Zweiten Weltkrieg heimgekehrt. Die große Nachkriegshoffnung auf moralischen Wiederaufbau und Erneuerung des Musiklebens, auf Überwindung des geistigen Vakuums, das der völkische Ungeist hinterlassen hatte, widerspiegelt sich im gemeinsamen Projekt der »Heidenheimer Arbeitstage«. Letztmals fanden sie 1960 statt. Der ehemals rege Zulauf – in den Zenitjahren 1953 bis 1957 kamen jeweils mehr als 100 Teilnehmer – versiegte 1959: Es gab nur noch 50 Anmeldungen, 1960 kamen noch weniger, nämlich 45. Für 1961 erging zwar noch eine Ausschreibung; da aber nur 15 Anmeldungen einlangten, sagte Bornefeld die Arbeitstage ab. Den Grund des um sich greifenden Desinteresses erblickte er im »ausbrechenden« Wohlstand der Wirtschaftswunder-Jahre, wodurch materielle Interessen (auch in der Kultur) derart in den Vordergrund geschoben wurden, daß ein dieserweise auf Bescheidenheit beruhendes Unternehmen nicht mehr weiterzuführen war⁹.

Das ursprünglich erklärte Ziel der Arbeitstage war, die Kirchenmusik als eigentlich »evangelische« – also verkündende – aus dem Schatten des Historismus herauszuholen. Unter Historismus subsummierte Bornefeld die Schütz-Renaissance maßgeblicher singbewegter Kreise, etwa um Wilhelm Ehmann oder Gottfried Wolters (beide mit »nationalsozialistischer Vergangenheit«)¹⁰, die dem Gegenwartsschaffen teil-

5 Ernst Schieber, *Werkwoche des AfH in Bad Boll vom 23. bis 29. August 1946*, in: MuK 17 (1947), S. 23. Annemarie Viebig, *Von Leben und Aufgabe der Singbewegung*, in: Musica 1 (1947), S. 50 ff.

6 Nachberichte von Helmut Bornefeld in MuK 17 (1947), S. 25 f. sowie von Richard Baum in Musica 1 (1947), S. 53.

7 Roman Summereder, »Als gingen uns jetzt erst die Ohren auf«. *Helmut Bornefeld, Siegfried Reda und die Heidenheimer Arbeitstage für neue Kirchenmusik 1946–1960. Ein Beitrag zu musikalischen Auseinandersetzungen der Nachkriegszeit*, München 2010 (= Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg 8).

8 Susanne Popp, *Max Reger. Werk statt Leben. Biographie*, Wiesbaden 2015, S. 457–462.

9 Helmut Bornefeld, *Die Orgel als Schicksal*, Heidenheim 1986 (Eigenverlag), S. 10.

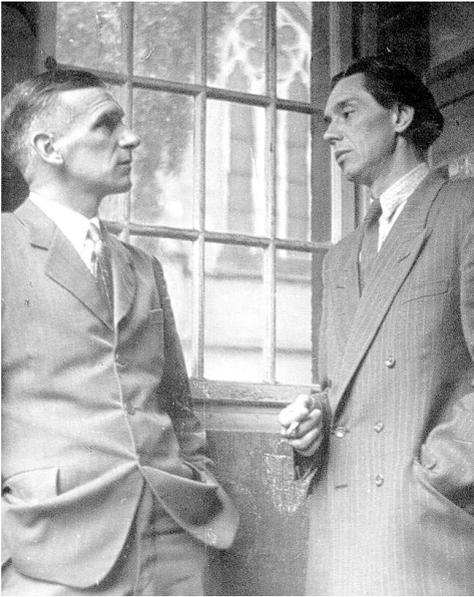


Abbildung 1: Helmut Bornefeld und Siegfried Reda

nahmslos oder ignorant gegenüber standen. Um zu gegenwartsnahem Komponieren in der Kirchenmusik zu gelangen, sollte die in der Zeit des Nationalsozialismus unterdrückte, als entartet gebrandmarkte Neue Musik in den Seminaren, Hörstunden, Aufführungen und Gottesdiensten der Arbeitstage eingebunden und aufgearbeitet werden – eine Aufgabe, der sich Bornefeld und Reda mit Leidenschaft stellten, waren sie doch beide mit Eloquenz und pädagogischem Geschick begabt.

Doch es ging nicht nur um Schaffen und Aufführen einer neuen, auch für engagierte Laienchöre erreichbaren Kirchenmusik, die vom Werk Hugo Dislers ihren Ausgang nahm. Im Zentrum der Bemühungen stand ebenso die Vermittlung stiltechnischer Errungenschaften der Neuen Musik, wie sie für Werk und Tonsprache von Hindemith, Bartók, Strawinsky, Schönberg, Berg und Webern typisch sind. 1957 stellte Bornefeld sogar Stockhausens brandneues elektronisches Poem *Gesang der Jünglinge im Feuerofen* zur Diskussion, das im Jahr zuvor in Köln uraufgeführt worden war.

Zielpublikum der Heidenheimer Arbeitstage waren hauptberufliche Kirchenmusiker und Musikpädagogen, die Weiterbildung erstrebten, aber auch engagierte Laien und Pfarrer sowie Musikstudenten. Die Arbeitstage fanden im August statt, also in den Sommerferien, und erstreckten sich auf die Dauer einer Woche. Dabei hatte Bornefeld die Leitung des Gesamtchors und der Kantoreigruppen inne. Reda hielt die Orgelseminare; er gab jeweils selbst ein Konzert mit zeitgenössischer Orgelmusik. Aber auch seine Schüler, etwa Joachim Widmann (1930–2002) und Gisbert Schneider (geb. 1934), wurden mit Aufführungen betraut.

Man stimmte darin überein, daß die neu entdeckten Grundrisse und Leitlinien des klassischen Orgelbaus – Schleiflade, mechanische Traktur, Werkprinzip, reichhaltiger Obertonaufbau – nur dann regenerierend wirken können, wenn zeiteigenes Komponieren und neue Orgel einander wechselweise befruchten.

10 Vgl. Ernst Klee, *Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt/M. 2007, S. 129 und S. 675.

So ging man auf Distanz sowohl zur orchesterimitierenden, elektropneumatischen Orgel der Wilhelminischen Gründerzeit wie auch zum Historismus der Orgelbewegung. Keinesfalls aber galten die Ausdrucksbereiche des 19. Jahrhunderts als suspekt. Regers Orgelschaffen galt nicht als Finale einer Verfallsperiode – was weitgehend die Ansicht der Orgelbewegung war –, sondern vielmehr erschien es als »Fanal« der Wende und in die Zukunft weisender Impulsgeber geistiger, klanglicher und technischer Art¹¹.

Heidenheimer Impulse

Noch 1939 hatte Bornefeld begonnen, die Link-Orgel der Heidenheimer Pauluskirche (1898 erbaut) nach neuen Gesichtspunkten in Eigenregie umzugestalten, d.h. durch Umbau des vorhandenen Materials und Neuintonation eine neue Klanggestalt zu schaffen. Jedoch: Der Zweite Weltkrieg brach aus, Bornefeld wurde eingezogen, und die Arbeiten ruhten bis zu seiner Heimkehr im Juni 1945.

Von da an wuchs die Orgel als *work in progress*. Endlich, 1954, gewann sie mit drei Manualen und 38 Registern ihre endgültige Gestalt, blieb aber – mit elektrifizierter Kegellade – nur ein »schwererkaufte Kompromiß«¹². Vom Denkmalschutz für wertlos erklärt, wurde diese Orgel 1995 durch einen Neubau ersetzt. Gleichwohl schrieb dieses Instrument die Orgelgeschichte des 20. Jahrhunderts mit, denn hier gelangte ein Gutteil des Orgelwerks von Bornefeld und Reda zur Uraufführung.

Aus Redas Oeuvre seien genannt: die Choralkonzerte *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* (1949) und *O Traurigkeit, o Herzeleid* (1952), die kontrastreichen, farbholtzschnittartigen *Marienbilder* (1953), *Präludium, Fuge und Quadruplum* (1957), schließlich 1960 – in Auseinandersetzung mit Ausdrucks- und Gestaltungsweisen der Dodekaphonie – die *Sonate* als Opus summum.

Zur Einweihung der endgültigen Gestalt bei den Arbeitstagen 1954 spielte Reda ein außergewöhnliches, gleichsam secessionistisches Programm: Schönbergs *Variations on a Recitative* op. 40 (Reda war einer der ersten europäischen Organisten, die sich an dieses 1941 im amerikanischen Exil entstandene Schlüsselwerk der Orgel-Moderne heranwagten), zwei Sätze von Messiaen, *Les Enfants de Dieu* aus der *Nativité* (1935) und *Trio I* aus dem *Livre d'orgue* (1951), sowie – aus brennend aktuellem Anlass – Regers zyklopenhafte *Variationen und Fuge in fis-moll* op. 73 (1903).

Weshalb brennend aktueller Anlaß? Am Höhepunkt des antiromantischen Reflexes der Orgelbewegung hatte Helmut Walcha (1907–1991) Regers gesamtes Orgelwerk zu Beginn des Studienjahres 1951/52 vom Lehrplan der Frankfurter Musikhochschule verbannt. Walcha begründete seine Maßnahme im Aufsatz *Regers Orgelmusik – kritisch betrachtet*, der Anfang 1952 in *Musik und Kirche* erschien¹³; dessen Tenor lautet: Regers Tonsatz sei substanzlos und nur scheinpolyphon, nervöse Übergangsdynamik und »aufbrüllende Akkordmassen« widerstreben der »statischen Eigengesetzlichkeit« der Orgel; angesichts »übermäßiger Anhäufung an Material« fühlte sich Walcha peinlich erinnert an den Heroismus des Völkerschlachtendenkmals bei Leipzig, erbaut 1913: »Statische Eigengesetzlichkeit« galt also weithin als programmatisches Schlagwort der Orgelbewegung – gar als antiromantischer Schlachtruf, wie er bereits 1938 in Walchas vielsagend betiteltem Aufsatz *Das Gesetz der Orgel – ihre Begrenzung* erscholl¹⁴.

11 Bornefeld (wie Anm. 3), Artikel 1 Voraussetzungen, insbesondere Thesen 8 bis 13.

12 Bornefeld (wie Anm. 9), S. 9.

13 Vgl. MuK 22 (1952), S. 2–14.

14 Vgl. MuK 10 (1938), S. 193–203.

Walchas Reger-Verdikt wurde in leidenschaftlichem Pro und Contra kommentiert¹⁵. Auch Bornefeld schrieb eine geharnischte Entgegnung, von der sich Walcha geradezu persönlich attackiert fühlte, denn Bornefeld verurteilte Walchas Maßnahme als inquisitorisch und verglich sie mit der paranoiden Verfolgung sogenannter entarteter Kunst durch die Nazis:

W.s Vorgehen bedeutet die Diktatur einer historischen Pedanterie gegenüber dem Schöpferischen, und wir sind damit im Raum der Kirchenmusik g e n a u da, wo die braunen Kulturpolitiker im liberalen Bereich mit ihrer Determinierung »entarteter« Kunst waren! Das Ganze ist ein Versuch, geistige Dinge durch Scheiterhaufen und Bücherverbrennungen zu entscheiden, und das sollte allerdings für jeden deutschen Musiker (nicht nur Kirchenmusiker!) ein Grund zu sehr ernsthafter »Beunruhigung« sein! Wenn diese Scheiterhaufen mit liturgischen Spruchbändern und illustren Portraits wirkungsvoll drapiert sind, dann macht das diese Art von Verbrennungsprozeß durchaus nicht sympathischer!¹⁶

Mit der bewußten Programmierung von Regers op. 73 setzte man also ein deutliches, anti-ideologisches, rein künstlerisch motiviertes Zeichen. Denn, so Bornefeld im Programmheft 1954, Reger »mit dem Maß eines angeblichen ›Normalorgelsatzes‹ zu messen«, wie Walcha es tat, sei völlig abwegig. Reger sei auch »nicht für den (in mancher Hinsicht fragwürdigen) Orgeltyp seiner Zeit verantwortlich zu machen, und auch in satztechnischer Hinsicht kann man eine Erscheinung vom Format Regers nur mit ihrem eigenen Maß messen [...]. Nur die klingende Erfahrung kann zeigen, ob uns diese Musik etwas zu sagen hat. Es ist uns besonders wichtig, an unserer wahrlich ›unregerisch‹ umgebauten Orgel mit dem gewichtigen Op. 73 diese Probe aufs Exempel machen zu können«.

Mülheimer Ergebnisse

Es versteht sich also von selbst, dass die in Heidenheim erreichte Klanggestalt – mitsamt Redas interpretatorischen Erfahrungen – die Orgel-Planung für die kriegszerstörte Petrikirche in Mülheim wesentlich beeinflusst hat. Ein erster Entwurf ist aus einem Brief Redas ersichtlich, den er am 8. Februar 1952 an seinen Freund, den Berliner Orgelbauer Karl Schuke (1906–1987) schrieb: »Vielleicht wäre das auch das erste Mal in unserem Jahrhundert, wo der schöpferische Musiker und der schöpferische Instrumentenbauer einander entsprächen und die Einheit des Kunstwerks entstehen ließen«.

Der Wiederaufbau der Petrikirche galt 1958 als abgeschlossen; erst jetzt konnte an die Errichtung der seit 1952 in Planung befindlichen Orgel gedacht werden. Zur Inauguration im September 1959 spielte Reda u. a. Regers *Introduktion und Passacaglia* f-moll aus op. 63.

Dies war der Auftakt von Aufführungsserien – zusammen mit Hans Bril (1921–2007) und seinem »Mülheimer Singkreis« im Jahresrhythmus programmiert – die Mülheims Petrikirche als Zentrum der Orgel- und Kirchenmusik weit ausstrahlen ließen¹⁷. Werfen wir einen Blick auf die Disposition der Petri-Orgel!¹⁸

¹⁵ Von Wolfgang Fortner, Erich Thienhaus, Alfred Dürr, Walter Hofmann, Rudolf Quoika, in: MuK 22 (1952), S. 52–55, und MuK 22 (1952), S. 98–111.

¹⁶ Helmut Bornefeld, Walchas Reger-Verdikt kritisch betrachtet, in: MuK 22 (1952), S. 49–52.

¹⁷ Hans Martin Balz, *Hans Bril und der Mülheimer Singkreis*, in: Forum Kirchenmusik 2002/2.

¹⁸ Aus: Programmheft zur Einweihung der Schuke-Orgel in der Petrikirche Mülheim, September 1959. Freilich hat sich ein Fehler eingeschlichen: Das Pedalregister Hintersatz müsste recte mit 5 f., 4' bezeichnet werden. Bei der Sanierung

DIE DISPOSITION

der Orgel der Petrikirche zu Mülheim an der Ruhr

<i>Hauptwerk</i>	<i>Schwellwerk</i>	<i>Pedal</i>
Principal 16'	Principal 8'	Principal 16'
Oktave 8'	Kleine Oktave 4'	Quinte 10 ² / ₃ '
Oktave 4'	Quarte 2 ² / ₃ ' 2'	Oktave 8'
Flauto in Ottava 4'	Mixtur 5 f., 2 ² / ₃ '	Sesquialtera 3 f., 5 ¹ / ₃ ' 3 ¹ / ₃ '
Principal Quinte 2 ² / ₃ ' ab c	Quintzymbel 3 f., 1 ¹ / ₄ ' 1 ¹ / ₈ '	2 ² / ₇ '
Oktave 2'	1 ¹ / ₈ '	Hintersatz 6 f., 5 ¹ / ₃ '
Mixtur I 4—6 f., 2'	Stillgedeckt 8'	Mixtur 3 f., 1'
Mixtur II 3—5 f., 1'	Flaute douce 4'	Untersatz 3 2'
Trompete 16'	Hohlflöte 2'	Subbaß 16'
Trompete 8'	Gemssquinte 1 ¹ / ₃ '	Gedackt 8'
Spanische Trompete 4'	Blockflöte 1'	Baßflöte 4'
	Spitzgamba 16'	Schweizer Pfeif 1'
<i>Brustpositiv</i>	Weidenpfeife 8'	Posaune 16'
Holzgedeckt 8'	Rauschwerk 3 f., 4', 2 ² / ₃ ' 2'	Trompete 8'
Spitzflöte 4'		Trompete 4'
Principal 2'	<i>Solowerk</i>	Cornett 2'
Tertian 2 f.	als Rückpositiv ausgeführt	
Scharff 3—4 f., 1 ¹ / ₂ '	Rohrflöte 8'	
Rankett 16'	Principalflöte 4'	
Krummhorn 8'	Feldpfeife 2'	
	Grobmixtur 4—6 f., 1 ¹ / ₃ '	
	Quintadena 8'	
	Hohlschelle 4'	
	Rohrmasat 2 ² / ₃ '	
	Sesquialtera 2 f.	
	Oberton 4 f.	
	Terzzymbel 3 f., 1 ¹ / ₆ ' 1 ¹ / ₈ ' 1 ¹ / ₁₀ '	
	Fagott 16'	
	Oboe 8'	

Tremulanten zum Solowerk, Brustpositiv, Schwellwerk und Pedal frei einstellbar

Koppeln

Brustpositiv/Hauptwerk
 Schwellwerk/Hauptwerk
 Solowerk/Hauptwerk
 Brustpositiv/Pedal
 Solowerk/Pedal

6 Setzerkombinationen

Schwelltritte zum Brustpositiv und Schwellwerk

Die Orgel hat mechanische Traktur und elektrische Registratur

2001 wurden drei Zusätze angebracht: Schwellwerk: Trompete 8' (auf vorhandener Leerschleife), Solowerk: Mixtur 3 f., 1' (durch Teilung der Großmixtur), Pedal: Oktave 4', Abzug aus Hintersatz 5 f. Schließlich gibt die Übersicht die Disposition des Brustpositivs inkorrekt wieder: Statt Rankett 16' muss es Musette-Regal 16' heißen.

Dass der Werkaufbau der norddeutschen Barockorgel sowie mechanische Traktur und Schleiflade zeitlos gültige Konstruktionselemente der Orgel sind, lag für Reda auf der Hand, war er doch als Distler-Schüler ein Kind der deutschen Orgelbewegung. Jedoch bedeutete ihm die strikte, nur reproduzierende »Normierung nach rückwärts«, worin Orgelbewegung und kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung verhaftet waren, eine unannehmbare »Einengung des Versuchsfeldes«. Im 1947 verfassten »Selbstbildnis«¹⁹ legitimierte er vehement seine »ununterbrochene schöpferische Bedrängnis« und forderte Vorrang für das Schaffen von Neuem.

Daraus erklärt sich Redas Anspruch, vor allem »eigene kompositorische Pläne zu verwirklichen«, wie er an Schuke schreibt. Differenziertheit und Kontrastreichtum der Petri-Orgel mit ihren vier Manualen und 62 Registern, Satttheit und Vielfalt der Grundstimmen, Kraft der Zungenchöre, Schwellbarkeit gleich zweier Werke, Tiefenstaffelung des Gesamtklangs (durch die Werkaufteilung erzielt), das Vermögen, »Farben extrem scharf ins Gehör zu setzen«²⁰, kommen der Aufführbarkeit von Orgelmusik des 20. Jahrhunderts zugute. »Für die Neue Musik ist das 19. Jahrhundert mit seinen instrumentalen und kompositorischen Errungenschaften die geschichtlich legitime Grundlage ihrer Möglichkeiten geblieben. Das bedingt für das Verständnis der Orgelmusik Hindemiths, Kreneks, Schönbergs, aber auch für die Werke Bornefelds, Ahrends, Redas, Erfahrungen und Einsichten, die den Bereichen um die Orgel zum Teil erst erschlossen werden müssen«. Dieser Satz aus Redas Essay im Programmheft zur Einweihung der Petri-Orgel hat häretische Qualität; direkter ließe sich die Abwendung vom historistischen Fundamentalismus der Orgelbewegung nicht ausdrücken: Die zeiteigene Musik selbst, nicht das Schaffen angeblich »kirchen-treuer«, »glaubenssicherer« Jahrhunderte soll zum Maßstab zeiteigener Klanggestaltung werden.

Kontrastierung und Mischen von Farben sind orgeleigene Gestaltungsmittel. Reda hat diese Mittel im Klangmaterial der Petri-Orgel gesteigert, differenziert, aufgeraut. Die Auseinandersetzung mit Stil, Sprache und Instrumentationstechnik eines Strawinsky, Bartók, Schönberg, Webern (was bei den Heidenheimer Arbeitstagen zum pädagogischen Programm gehörte) bewirkte dieses scharfe Gegeneinandersetzen der Registerfarben. Ein Vergleich mit den expressionistischen Malern der »Brücke« und ihrem Gebrauch unvermischter, krass leuchtender Farben liegt nahe. (Gerade dieser Parameter wird heute, in der postneobarock-neosymphonischen Ästhetik, mit verächtlichem Nasenrumpfen quittiert).

Schönberg bediente sich der Klangfarben, »um die Idee deutlich zu machen«. Dies ist auch Redas Ansatz: Kontrastreiche Registrierung, unterstützt von differenzierender Anschlagkultur, verdeutlicht die musikalische Struktur, macht sie sinnfällig. So entsteht »strukturelle Farbigkeit« – ein Terminus, der im Kontext der »Mülheimer Kirchenmusiken« vom ständigen Berichterstatter Klaus Kirchberg geprägt wurde²¹. Klangfarben waren für Reda kein beliebiges Gestaltungsmittel, sondern galten ihm als »Figuration des Ausdrucks«²². Komponieren und Registrieren waren für ihn untrennbar und wechselseitig verbunden; bereits der kompositorische Einfall bedingt die Klangfarbe.

Außerdem: Reflektiert die sperrige Robustheit der Petri-Orgel nicht das Spiegelbild des geistigen Vaters, dessen knorriger Charakter Ecken und Kanten hatte? So berichtet Karl Schuke:

19 In: MuK 17 (1947), S. 81–85.

20 Siegfried Reda, *Über die jüngsten Entwicklungen meiner Orgelmusik*, Referat bei der Arbeitstagung der hauptberuflichen Kirchenmusiker Württembergs, Januar 1965 in Bad Boll, unveröffentlichtes Typoskript.

21 Klaus Kirchberg, *Eine neue Orgel*, in: Musica 13 (1959), S. 718f. Vgl. auch Kirchbergs Nachruf auf Siegfried Reda: »Er stellte sich der Gegenwart«. Zum Tode Siegfried Redas im Dezember 1968, in: Musik und Gottesdienst 23 (1969), S. 89–97.

22 Reda (wie Anm. 20).

Alle meist temperamentvollen, wenn auch nicht immer freundlichen Aussprachen waren geführt im Geist einer inneren Harmonie, eines gleichen Verstehens und Wollens. [...] Immer wieder besuchte er uns an der Orgel und hörte sich hinein in die täglich sich vermehrenden Möglichkeiten des Registrierens. Reda konnte wie nur wenige begnadete Musikanten alle Artikulationen einer Orgelpfeife erlauschen, ja sie physisch und psychisch empfinden, mit ihnen musizieren. Wenn er abends spät an der Orgel erschien, abgespannt nach einem langen Arbeitstag, und wir ihm immer wieder neue Register präsentieren konnten, hatte er sofort ein unmittelbares Verhältnis zu den hinzugekommenen Stimmen, die er ausschließlich in der Improvisation seines Stils darstellte. Oft gab ich ihm ein Thema, das er aufgriff und genial durchführte²³.

Alle Registrierungen von Redas Orgelmusik, die er ab 1959 komponierte, sind auf Disposition und Klangstaffelung der Petri-Orgel bezogen. Auch die Schaltvorgänge der ursprünglichen Setzeranlage – mit sechs Kombinationen plus zwei Extrapositionen fürs Pedal – bezieht Reda kompositorisch ein: Sie gliedern die Form der Stücke; ersichtlich wird dies in den Reger-Metamorphosen *Servite Domino in Laetitia* und in der *Sonate*²⁴.

Schule des Orgelspiels

Als Reda 1946 an die Essener Folkwang-Schule berufen wurde, begann er eine »Schule des Orgelspiels« als Grundlage seines Unterrichtsprogramms auszuarbeiten. Das Werk blieb unveröffentlicht und wird als Typoskript in der Staats- und Universitätsbibliothek Frankfurt/M. aufbewahrt. Es besteht aus zwei Teilen: Textteil plus Notenteil mit einer Fülle an artikulatorisch minuziös bezeichneten Notenbeispielen aus zeiteigener Literatur, mit der er sich komponierend und interpretierend auseinandersetzte (Distler, Pepping, Bornefeld, Hindemith und eigene Beispiele). Ein dritter Teil, den Reda gemeinsam mit Bornefeld verfassen wollte, blieb ungeschrieben.

Vorrangige Intention war es, den Schüler zu einer werkverhafteten Auffassung zu leiten, um den Bauplan des Stücks herauszuarbeiten. Die organalen Gestaltungsmittel Phrasierung, Anschlag, Artikulation, Agogik formulierte Reda als eine Entwicklung des »federnden Anschlags« aus der Struktur der »schwebenden« Melodik. Somit vertrat er eine eigenständige Position, die von den einflussreichen Lehrmeinungen der Leipziger Straube-Ramin-Schule (die auf Riemanns Theorien beruht) wie auch von Albert Schweitzers Phrasierungsmanieren abweicht. Redas Vision einer verfeinerten Tastenspielkunst zielt auf einen »fließenden Wechsel der Anschlagmöglichkeiten«, um die einer Linie inne waltenden großen Spannungs- und Entspannungsmomente in ihren Details nachzuzeichnen; zweckwidrig wäre es, von einer Grundanschlagsart – etwa dem sogenannten Orgellegato – auszugehen. Diese Flexibilität der Anschlagarten vergleicht Reda mit einer von Licht und Schatten bedingten Kontur einer Landschaft.

»Die Schärfe der Linienkontur ist anschlaglich beeinflussbar. Sie verringert sich, je mehr sich der Anschlag dem legato zuneigt, sie intensiviert sich, wenn der Anschlag sich nach der non-legato-Seite hin-

²³ Karl Schukes Reda-Nachruf in: Programmheft »Kirchenmusiken in der Petrikirche 1959–1969« hrsg. von Walter Hufschmidt (= Gedenkheft für Siegfried Reda), ohne Seitenzählung.

²⁴ Im Rahmen der 2000/2001 erfolgten Generalrevision durch die elsässische Firma Mulheisen wurde die Petri-Orgel mit einer modernen elektronischen Setzeranlage ausgestattet.

wendet. Der Anschlag ist federnd und – je nach der rhythmischen Situation – mehr oder weniger scharf profilierend. Die eigentlichen Spannungspunkte werden intensiv herausgearbeitet. Die wenigen strengen Bindungen werden als Ausnahmen besonders bezeichnet und äußerst genau ausgeführt«.

Reda baute auf Distlers Lübecker Erfahrungen an der kleinen Jacobi-Orgel (Stellwagen, 1636) auf; insofern fungierte Distlers *Wachet auf*-Partita op. 8/II (1935) als programmatisches Paradestück bei den Heidenheimer Arbeitstagen. Die Spielweise geht vom deklamatorischen Element aus, versagt sich den Leerläufen einseitiger Virtuosität, wird vielmehr von vokalen und sprachlichen Ansätzen bestimmt, die bei Distler zu orten sind – man vergleiche Distlers Aufsätze, die er 1939/40 in *Musik und Kirche* veröffentlicht hat²⁵. Letzten Endes aber gehen diese Ansätze auf Heinrich Schütz und den *stylo oratorio* seiner Epoche zurück²⁶. Redas eigene Sprachbehandlung – im *Psalmbuch*, in den *Evangelienmusiken*, im *Graduallied* – ging Hand in Hand mit dem deklamatorisch eindringlichen Chorstil des »Mülheimer Singkreises« unter Hans Bril und fand ihren Niederschlag in der innerlichen und äußerlichen Strukturierung seines Orgelwerks²⁷.

Siegfried Reda als Interpret

Ehe Reda an der Berliner Kirchenmusikschule im Johannesstift in Spandau studierte (1938–1941) – zuerst bei Ernst Pepping, dann noch kurz bei Distler –, war er 1934 bis 1938 an der Walcker-Orgel (1909) in Dortmund-Reinoldi durch die romantisch-koloristische Schule von Otto Heineremann (1887–1977) gegangen und erlebte auch den nachromantischen Habitus des niederländischen Reinoldi-Organisten Gerard Bunk (1888–1958) noch mit. Wogegen Distler, dem Asketen, der »krisenhafte Gestaltwandel innerhalb der Moderne zwischen Reger und dem heutigen Orgelschaffen«²⁸ fremd blieb: In seiner wie auch in Peppings Weltsicht der *Stilwende* gehörte die schöpferische Impulsivität Regers und Schönbergs dem für »überwunden« gehaltenen »krisenhaften Gestaltwandel« an²⁹. Allerdings: Wenn Distler das

25 Hugo Distler, *Gedanken zum Problem der Registrierung alter, speziell Bachscher Orgelmusik*, in: MuK 11 (1939), S. 101–106 sowie Ders., *Johann Sebastian Bachs Dorische Toccata und Fuge. Gedanken zu einer Registrieranalyse*, in: MuK 12 (1940), S. 49–57.

26 Vgl. Winfried Lüdemann, *Vokale Gestaltungsprinzipien in Hugo Distlers Instrumentalstil*, in: MuK 61 (1991), S. 1–15.

27 Vgl. die 2005 veröffentlichte Neuauflage (Cantate C 57 630) historischer Aufnahmen von 1960/61 aus der Mülheimer Petrikirche mit Werken von Siegfried Reda, interpretiert vom Komponisten selbst und vom Mülheimer Singkreis unter Hans Bril: *Sonate, Choralkonzert O Traurigkeit, o Herzeleid, Ecce homo, Ostergeschichte, Meditation und Fuge über »Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du für uns gestorben bist«* (letzteres mit Redas Schüler und Folkwang-Nachfolger Wolfgang Hufschmidt, geb. 1934, an der Orgel).

28 Distler (wie Anm. 25), S. 101.

29 Vgl. Distlers Rezension von Schönbergs Klavierwerk, in: Lübeckische Blätter 73 (1931), S. 855f.: »Man ist ebenso verblüfft von der Unterwerfung des architektonischen Elements unter die musikalisch-künstlerische Idee wie wiederum von der glänzenden Entwicklung logisch-gesetzlicher Verarbeitung trotz des ungehemmten Ausbruches eines hinreißenden Temperaments. Freilich: eben das Impulsive, oft Rudimentäre, oft Überspannte, das Plötzliche, das Unvorhergesehene, Unvorhersehbare ist es, was unsere heutige musikalische Auffassungsart nicht mehr verstehen kann, noch darf«. Siehe auch Wolfgang Hufschmidts Rede zum 50. Geburtstag Siegfried Redas bei der Semestereröffnung 1966/67 an der Folkwang-Hochschule Essen (Unveröffentlichtes Typoskript): »Vergessen wir aber auch nicht, daß Pepping, bevor er der »klassische« Komponist der »Stilwende« wurde, ein durchaus avantgardistischer Mann war; derselbe Pepping, der Jahre später dem jungen Reda erklärte, die Zeit der avantgardistischen Musik sei vorbei und eine

»Streben nach Sichtbarmachung des Strukturellen« zur Maxime des »heutigen künstlerischen Gestaltungswillens«³⁰ erhebt, zeigt er sich mit Schönberg und dessen Forderung nach »Verdeutlichung des Verlaufs der Stimmen« sowie »Durchsichtigkeit um durchschauen zu können«³¹ durchaus einig.

Prägende Wirkung auf den jungen Reda wird auch der kauzige Querdenker Herbert Schulze (1895–1985) gehabt haben, Dozent für Orgel und Klavier an der Berliner Kirchenmusikschule. Als echtes Kind der *roaring twenties* hatte sich Schulze in der Weimarer Republik mit neuer Klaviermusik, ihrer Analyse und ihren spieltechnischen Grundlagen auseinandergesetzt. Unter den konkurrierenden Orgelarchitekten³² der orgelbewegten Ära bildete er seinen eigenen progressiven, nicht historistisch orientierten Flügel. Davon zeugte die 1938/39 erbaute, vollmechanische Kemper-Orgel in der Spandauer Stiftskirche mit ihren vier Manualen und zahlreichen, auch ungeradzahligem Aliquoten, deren Konzeptverfasser er war³³. Hier hatte Reda Unterricht; zur Einweihung statuierte Schulze ein Exempel, indem er, sekundiert von zwei Registranten, Regers *Introduktion, Passacaglia und Fuge* in e-moll op. 127 spielte. An Klavier und Orgel ging es Schulze nicht um Kraft- und Klangentfaltung wie in der romantischen Epoche, sondern um klares Herausarbeiten der Strukturen. Aus diesen Ansätzen formte Reda seine »Schule des Orgelspiels«, vertiefte seine Kompetenzen als Interpret bei den Heidenheimer Arbeitstagen und festigte seine Reputation. Ein Passus in Bornefelds Nachruf gibt davon beredtes Zeugnis:

Unvergessen wird auch bleiben, daß Reda als Interpret fremder Werke immer Vorbildliches, ja oft geradezu Hinreißendes leistete (so z. B. mit Regers fis-moll-Variationen, Hindemiths Sonate I, Schönbergs Variationen, Kreneks Sonate und Messiaens *Livre d'orgue*). Wer seine wunderbare Artikulation und Agogik, seine rasante Rhythmik und seinen unerhörten Farbsinn an der Orgel einmal erlebt hat, wird das nie mehr vergessen können³⁴.

So kam Redas Ruf an die Haarlemer Sommerakademie für »Moderne Orgelliteratur und Max Reger« im Jahre 1962 nicht unvermittelt, galt er doch weithin als jemand, der die Entwicklung der Orgelmusik im 20. Jahrhundert hautnah an sich selbst und durch sich selbst erlebt hatte. Gleichwohl wurde das Jahr 1962 zur unumkehrbaren Wende, denn die bei *musica nova* in Bremen uraufgeführte »Neue Orgelmusik« (von Bengt Hambraeus, György Ligeti, Mauricio Kagel, Hans Otte) bewirkte zwangsläufig einen revolutionären Bruch³⁵, der Redas Auffassung von Zeitgenossenschaft erschütterte. Als daraufhin Karl-Erik Welin (1934–1992) Ligetis epochale *Volumina* für den WDR einspielen sollte, stellte Reda

neue Periode der »Klassizität«, der Neubessnung der Kräfte, die die abendländische Musik vor ihrem Sündenfall in Expressivität und Dynamik bewegt hätten, stünde bevor«.

30 Distler (wie Anm. 25), S. 102.

31 Arnold Schönbergs Brief an den Dirigenten Fritz Stiedry vom 31. Juli 1930 in Bezug auf die Instrumentation der Bachschen Choralbearbeitungen *Schmücke dich, o liebe Seele* (BWV 654) und *Komm, Gott Schöpfer, heil'ger Geist* (BWV 667), zitiert nach Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 79.

32 Es war Hans Henny Jahnn (1894–1959) selbst, der den Begriff »Orgelarchitekt« einführte und für sich beanspruchte. Vgl. seinen Text »Architekt und Orgelarchitekt« – *Vortrag, gehalten in Budapest anlässlich des I. Internationalen Orgelkongresses 1930*, Wiederabdruck in: Ulrich Bitz/Uwe Schweikert (Hrsg.) *Hans Henny Jahnn: Schriften zur Literatur, Kunst und Politik 1915–1935*, Hamburg 1991, S. 1017–1030.

33 Herbert Schulze, *Eine neue Aufgabe für den Orgelbau unserer Zeit*, Berlin 1947. Das Instrument wurde jeweils 1967 und 2003 eingreifend umgebaut. Vgl. auch Gottfried Matthaei (Hrsg.), *Ich lasse mir meinen Traum nicht nehmen. Dem Künstler, Musikpädagogen und Orgelarchitekten Herbert Schulze zum 100. Geburtstag*, Berlin 1995.

34 Helmut Bornefeld, Reda-Nachruf im Programmheft Mülheimer Kirchenmusiken 1969/70; vgl. Anm. 23.

35 Bengt Hambraeus, *Aspects of 20th Century Performance Practice. Memories and Reflections*, Uppsala 1997, S. 121–130.

dem jungen Kollegen aus dem Ausland bereitwillig die Petri-Orgel zur Verfügung. Zum Werk aber behielt er Distanz; mit dem geradezu gewaltsamen Materialeinsatz des »Grafen Dracula« (wie Reda Ligeti apostrophierte) und dem daraus folgenden Extremismus der Aufführungspraxis vermochte er sich nicht anzufreunden. Gleichwohl: So wie der junge Welin einen Stockholmer Pastor mit Tutti-Clustern provoziert hatte, so hatte der junge Reda schon 1939 das völkische Geschwätz eines Berliner Presbyters der *Deutschen Christen* in der vollen Breite eines Tutti-Clusters ertränkt³⁶.

Hommagen an Reger

Dass die klangliche Spannweite einer modernen Orgel selbstverständlich das Werk Regers mit zu erfassen habe, forderte Reda im Mülheimer Programmheft 1964 ein – erneut mit kritischem Bezug auf die antiromantischen Intentionen der Orgelbewegung:

Als Max Reger 1896 begann³⁷, seine großen Choralphantasien für die Orgel zu komponieren, hatten sich in der Instrumentalmusik und insonderheit im Bereich des »großen Orchesters« kraftvoll-umwälzende Entwicklungen vollzogen, die für das 20. Jahrhundert grundlegende Bedeutung gewannen, an denen die Kirchenmusik bis dahin jedoch keinen nennenswerten Anteil nahm. Erst durch den genialen Interpreten Karl Straube, der die Werke Max Regers hin und her in den Landen spielte, konnte ein Teil der verlorengegangenen Kontinuität für den Bereich der Orgelmusik wiederhergestellt werden.

Es ist jedoch – bereits von den Ansätzen des 18. Jahrhunderts her – nicht möglich gewesen, der Orgelmusik Regers ein ihr adäquates Instrument zu erstellen. Hier setzt zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Kritik der deutschen Orgel-Bewegung an und gibt mit der Ablehnung der »romantischen« Orgel auch den durch Reger und Straube gewonnen Platz der Orgelmusik im Gesamtraum der Musik verloren. Der Anteil der großen Regerschen Orgelformen an den Orgelprogrammen wird immer spärlicher. Erst als es einerseits dem deutschen Orgelbau in jüngster Zeit gelungen ist, von einem ausschließlich archaisierenden Orgeltyp ausgehend, in einer Reihe von Neubauten eine Orgel eigener klanglicher Ausprägung durchzusetzen und andererseits in der Kirchenmusik eine fruchtbare Auseinandersetzung mit der Musik der sogenannten Romantik spürbar wird, erhielt das Werk Regers erneut brennende Aktualität.

Zum Reger-Zyklus im Gedenkjahr 1966 engagierte Reda seinen österreichischen Kollegen Anton Heiller (1923–1979) an die Petri-Orgel, der als Komponist katholischer Kirchenmusik eine vergleichbare Position einnahm wie Reda im evangelischen Bereich. Heiller leitete in Haarlem die Bach-Seminare von Anfang an (also seit 1955), wies aber auch als Reger-Interpret nach (z. B. an der Marcussen-Orgel in der Utrechter Nicolaikerker, erbaut 1956), dass an der mechanischen Schleifladenorgel ein ungeahnter Grad an dynamisch-agogischer Beweglichkeit und struktureller Transparenz erreicht werden kann, effiziente Registrierung vorausgesetzt³⁸.

36 Der Verfasser bezieht sich auf Gespräche mit Hans Bril im November 1985 in dessen Mülheimer Villa.

37 Hier irrt Reda: Die Werkgruppe der sieben Choralphantasien beginnt erst 1898 mit op.27 *Ein feste Burg ist unser Gott*.

38 Vgl. Anton Heillers Reger-Aufnahmen (1971) an der Marcussen-Orgel (1968) im Linzer Dom, *Encyclopédie d'orgue*, Vol. 44, Erato, EDO 244.

Redas Hommage im Programmheft 1966 bringt nicht nur den kulturgeschichtlichen Stellenwert zum Ausdruck, den er dem zwischen den Zeiten stehenden Reger beimisst. Der Subtext offenbart in der Spiegelung einiges über den Verfasser selbst, nämlich das (heutige) Mühen um das rechte Verständnis von Redas eigenem Werk und Wollen, das weithin verblasst und vergessen ist:

Vor 50 Jahren starb Max Reger. Das Für und Wider des Streites um sein Schaffen ist verstimmt. Zurück bleibt sein Werk und unser Mühen um das rechte Verständnis eines Stückes unserer jüngeren Vergangenheit. Mit seinen Choralphantasien hat Max Reger – als späte Gabe einer klassisch-romantischen Epoche – der Orgel die Großform geschenkt, an der die übrige Instrumentalmusik dieser Zeit so reich ist. Das Evangelische Kirchenlied nimmt erneut einen kraftvollen Einfluß auf die musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten und findet in diesen Werken Regers eine Spiritualität, eine Weltwirklichkeit, die seit Bachs Zeiten verloren gegangen zu sein schien, und die in der Darstellung durch Karl Straube im Dom zu Wesel die Zuhörer zu Beginn unseres Jahrhunderts in ihren Bann schlug. Die Folgezeit war dem Orgelwerk Regers nicht günstig. Die Gründe dafür liegen weniger in dem großen Stilumbruch, der sich in den Kompositionen Schönbergs und Strawinskys bereits zu einer Zeit abzeichnete, in der Max Reger seine letzten Orgel- und Orchesterwerke schrieb. In der Kirchenmusik vollzieht sich ein Wandel, der seine Kräfte zunächst aus einer gewissen Polarität zur »Romantik« zieht. Man begreift in Regers Musik die »geniale Maßlosigkeit« eines »Individualisten«, weniger den »letzten Klassiker« einer zu Ende gehenden großen Epoche deutscher Musik. [...] Vielleicht hat die Mißachtung des »Menschen«, die Verneinung alles »Humanen«, dessen sich unser Jahrhundert schuldig gemacht hat, in uns das Verständnis und die Liebe zu einem Jahrhundert geweckt, das – zwar – den Menschen in den Mittelpunkt seines Denkens stellte, aber Gott nichts vorenthielt.

Motivzellen

In Regers Spätwerk erfahren Melodik und Harmonik mittels meist viertöniger Motivzellen immer mehr Kohärenz. Eine solche, von Leittonspannung und symmetrischem Intervallbau geprägte Motivzelle ist, einschließlich ihrer Transpositionen, in den Opera 127, 129 und 135b allgegenwärtig: d-cis-b-a.

Auf Motivzellen als intervallisches Konstruktionsmittel stößt man auch bei Reda, z. B. im 1951/52 komponierten, fünf-, ursprünglich sechsteiligen Opus *Marienbilder*. Das gesamte horizontale und vertikale Geschehen wird von einem Viertonmotiv gespeist; es ist das von der Oboe intonierte Thema im zweiten Satz von Strawinskys *Psalmensymphonie*. Nicht umsonst untertitelte Reda das Manifest seiner *Marienbilder* mit »in Gedanken an Strawinskys *Psalmensymphonie*«

Handelt es sich dabei um eine programmatische Bezugnahme auf Strawinsky und sein stilbildendes Schlüsselwerk, so stellt das 1961 komponierte, 1962 durch Klaus-Martin Ziegler in Kassel uraufgeführte, erst 1982 aus dem Nachlass edierte Orgelstück *Servite Domino in Laetitia* eine besondere Referenz an Reger dar, die im Untertitel »nach einem Satz des 100. Psalmes von Max Reger« deutlich angesprochen wird³⁹.

³⁹ Der Herausgeber gibt im Notendruck (BA 6217) den Untertitel doppelt falsch wieder: Auf dem Titelblatt steht »nach einem Zitat aus dem 100. Psalm von Max Reger«; im Vorwort hingegen ist zu lesen: »nach einer Partie des 100. Psalmes von Max Reger«. Vgl. das hier abgedruckte Notenbeispiel der ersten Seite aus Redas Reinschrift mit dem autographen Untertitel. Überdies muss in Takt 49 die dritte Note im Alt laut Autograph »eis« lauten.

Zugrunde liegt die verhalten vorgetragene Textstelle »Dienet dem Herrn mit Freuden«, gerahmt von vier Orgel- und drei Posaunenakkorden, aus Regers Chor-Orchesterwerk von 1908 (T. 19–44). Daraus leitet Reda Zwölftonreihen ab, deren Tonabfolgen er als Zwölftonfelder und -melodien handhabt. In den modusartig angelegten Intervallgruppen scheint auch die oben genannte Reger'sche Motivzelle durch.

The image shows a musical score with three staves at the top. The first staff is labeled 'Grundgestalt' and contains a sequence of notes: G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. The second staff is labeled 'Reger-Zelle' and contains a sequence of notes: G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. The third staff is labeled 'Umkehrung' and contains a sequence of notes: G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G. Below these are two piano excerpts. The first excerpt is marked 'rall.' and 'stacc.' and contains a sequence of notes: G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. The second excerpt is marked 'rall.' and 'stacc.' and contains a sequence of notes: G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G.

Im permanenten Gestaltwandel wird die Reger'sche Passage – notengetreu zitiert in der Mitte des Stücks – in Redas Ton- und Klangsprache transformiert: Aus Reger wird Reda, Reda mündet in Reger, Blick in die Vergangenheit und Blick in die Zukunft – Januskopf.

The image shows a handwritten musical score for 'Januskopf' by Reda. The score is written on multiple staves and includes various performance markings such as 'rall.', 'stacc.', and 'f.'. At the bottom of the score, there is a dedication: 'con DEDICAZIONE in Lucibria f. Organo'. Below the dedication, there is a signature and the year '1961'. The score is a complex work with many notes and rests, and it is written in a clear, legible hand.