

THROUGH ROSES

Musiktheater von Marc Neikrug



THROUGH ROSES

Musiktheater von Marc Neikrug

Mit Bruno Lehan

Sara Alicia López Ibarra **Violine**

Wolfram Klepsch **Viola**

Frederik Jäckel **Violoncello**

Karsten Huschke **Klavier**

Eleonore Ciupka **Flöte**

Laura Bormann **Oboe**

Christoph Herche **Klarinette**

Sakiko Idei **Percussion**

Musikalische Leitung

Felix Pätzold

Inszenierung

Leon Kohlstadt

Bühne und Kostüm

Kati Stubbe

Dramaturgie

Andreas Wahlberg

Licht

Thomas Knopp

Regieassistenz und Abendspielleitung

David Barbulescu

Theaterpädagogik

Julia Schutt, Anna Zimmer

Premiere 15. Juni 2025, Kulturfabrik

Dauer der Vorstellung: ca. 50 Minuten, keine Pause

Chester Music Ltd/Edition Wilhelm Hansen AS vertreten durch

Bosworth Music GmbH/Wise Music Group

Technischer Direktor Johannes Kessler · Werkstattleitung und Konstruktion Sebastian Auer · Leiter des Bühnenbetriebs Thomas Kurz · Produktionsleitung Teresa Müller Bühneninspektor Thomas Wagner · Bühnenmeister:in Markus Bollinger, N.N. · Leitung der Requisite Meike Wilkens · Leiter der Tontechnik Arne von Schilling · Leiter des Malsaals Bastian Helbach · Veranstaltungstechnik Simon Groß, Jörg Muders · Leiterin der Kostümabteilung Carolin Quirnbach · Kostümassistent Claus Doubeck, Antje Schnier · Gewandmeister Damen Maik Stüven · Gewandmeisterin Herren Anke Bumiller · Chefmaskenbildnerin Manuela Adebahr · Maske Manuela Adebahr Ankleiderin Oxana Blau

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind. Zuwiderhandlungen sind nach dem Urheberrechtsgesetz strafbar. Bitte stellen Sie Ihr Mobiltelefon vollständig aus.

MARC NEIKRUG UND THROUGH ROSES

Die Tonspur der Kindheit Marc Neikrugs (*1946) war die Musik der Avantgarde, was verwunderlich klingen mag, sich aber mit einem Blick auf seine Familiensituation erklärt: Sein Vater war Cellist und Musikpädagoge, seine Mutter spielte ebenfalls Cello – laut Neikrug sogar als kleines Kind für den russischen Zaren. Zudem komponierte sie für den Eigengebrauch Musik: „She was very, very strictly serial“, erinnerte sich später ihr Sohn in einem Interview. Bei den Neikrugs zu Hause, zunächst in New York City und später in Los Angeles, begegneten dem werdenden Komponisten bereits in den ersten Lebensjahren Vertreterinnen und Vertreter der zeitgenössischen Musikszene. Als der renommierte Bärenreiter-Verlag sein erstes Werk veröffentlichte, war Neikrug gerade erst 18 Jahre alt.

Tatsächlich machte sich Neikrug aber nach dem Musikstudium u.a. an der Hochschule für Musik in Detmold und an der Stony Brook University, New York zunächst als Konzertpianist einen Namen. Als Interpret des modernen sowie des klassischen und romantischen Repertoires trat Neikrug häufig an der Seite des Violinisten Pinchas Zukerman auf, mit dem er auch einige Werke aufnahm. Das Duo brachte zudem Auftragswerke zur Uraufführung, beispielsweise eine Partita für Violine und Klavier des polnischen Komponisten Witold Lutosławski. Mit dem Musiktheaterstück „Through Roses“ (1980) gelang ihm schließlich der endgültige Durchbruch als Komponist. Das musikdramatische Schaffen sowie das bereits in jenem Werk stark präsente gesellschaftliche Engagement sollte Neikrug in der Oper „Los Alamos“ (1988) weiterentwickeln. Hier kombiniert er eine klare Anti-Atomwaffen-Botschaft mit Ritualen der Pueblo-Kultur in New Mexico, um auf die Auswirkungen des Manhattan-Projekts auf die dort ansässige indigene Bevölkerung hinzuweisen. Die Vorarbeiten für dieses Projekt führten zu der Entscheidung, das Leben in den Großstädten zugunsten eines Lebens in einem Native American Pueblo in New Mexico aufzugeben. Dort wirkt er seit 1998 zudem als künstlerischer Leiter des Santa Fe Chamber Music Festival.

Neikrugs Œuvre umfasst ein breites Spektrum von Kammermusik bis hin zu großen Orchesterwerken. Nicht selten beruft er sich dabei auf traditionelle Gattungen wie die Sinfonie, das Streichquartett, die Sonate oder das Concerto (für Violine, Flöte, Fagott oder Klavier, aber auch für Orchester oder wortlose Mezzosopran-Stimme). Seine Anlehnung an das klassische Repertoire zeigt sich auch in einer Reihe neu komponierter Solokadenzen für kanonische Werke von Mozart und Haydn. Sein Werk zeichnet sich durch eine ihm eigene philosophisch-ethische Grundhaltung aus. So bringt sein Liederzyklus „Healing Ceremony“ (2010) für Mezzosopran, Bariton und Orchester einen wichtigen Aspekt seiner Musikauffassung auf den Punkt: Musik als heilende Kraft und „therapeutische Erfahrung“ für ihre Zuhörerinnen und Zuhörer.

Mit seinen 500 Aufführungen in 15 Ländern ist „Through Roses“ Neikrugs mit Abstand bekanntestes Werk. Dem Grundsatz einer heilenden Wirkung der Musik steht die Kernproblematik dieses Werks, dass auch Massenmörder feinbesaitete Musikliebhaber sein können und dass die schönen Künste uns somit nicht zu besseren Menschen machen, diame-
tral gegenüber.

Der erste Anstoß zu diesem Werk war allerdings ein formaler: der Wille, die Kraft einer Opernmusik mit der Textverständlichkeit, Direktheit und Geschwindigkeit eines gesprochenen Dramas zu vereinen. Den richtigen Stoff für dieses Werk – komponiert für einen Sprecher und acht Soloinstrumente – fand er erst später, als er Anita Lasker-Wallfisch, einer Cellistin und Überlebenden des sogenannten Mädchenorchesters von Auschwitz, begegnete. Anhand von Interviews aus einem New Yorker Archiv verwob Neikrug dann KZ-Erlebnisse mehrerer Musikerinnen und Musiker in dem Schicksal eines namenlosen Geigers. So konnte er eine Art „Jedermann“-Figur schaffen, deren Geltung weit über dieses Individuum hinausgeht. Der vom Komponisten selbst verfasste Text verdankt seine innere Logik Neikrugs Gesprächen mit Holocaust-Überlebenden und mit Fachleuten für PTBS. Ein wiederkehrendes Thema war in diesen Gesprächen über Traumabewältigung eine (oft nächtlich) getriggerte Sequenz bestimmter Bilder und Erinnerungen, welche die oder der Überlebende immer und immer wieder durchleben musste. So hat Neikrug „Through Roses“ als ein assoziatives Gewebe strukturiert, in dem ein Wort oder ein Bild das nächste auslöst. Als Drehpunkte der Geschichte fungiert die Mehrdeutigkeit bestimmter Schlüsselwörter, die den Protagonisten aus der alltäglichen Realität in ein halluzinatorisches Eintauchen und Wiedererleben der Traumata führt. Allerdings sind die Stationen dieses Wegs bloß fragmentarisch und ansatzweise markiert: der Alltag des Musikers, die Zugfahrt und die Ankunft im Konzentrationslager, das Leben im Lager und zuletzt das titelgebende Ereignis, als der Protagonist (musikalisch gezeichnet von der Solovioline) beim Musizieren im Garten des Lagerkommandanten durch die Rosen wahrnimmt, wie seine Geliebte (gezeichnet von der Oboe) zum Krematorium gebracht wird.

Diese assoziative, fragmentarische Form des Textes spiegelt sich auch in der Musik wider. Als Librettist lässt Neikrug am Anfang und Ende des Stücks den Protagonisten drei Verse aus der „Göttlichen Komödie“ (über Dantes Geliebte Beatrice) zitieren und auf ähnliche Weise hat er auch als Komponist seine im Grunde atonale Tonsprache mit einer Vielzahl musikalischer Zitate versehen. So kann ein aufmerksames Publikum beispielsweise Anklänge von Walzern und Märschen wahrnehmen, ebenso wie Anspielungen auf Haydns Kaiser-Quartett, Beethovens 9. Sinfonie, Bachs erste Violinsonate oder Wagners „Tristan und Isolde“ – ausschließlich Werke aus dem deutschen Musikkanon. Mit diesem

Verfahren will Neikrug der Kernfrage in „Through Roses“ nachgehen: Wie kann ein Mensch, der solche Meisterwerke zu schätzen und genießen weiß, zum sadistischen Massenmörder werden? Und wie kann es sein, dass eine Kultur in der Lage ist, sowohl diesen allerhöchsten Ausdruck der schönen Künste aufzubringen, als auch sich die in ihrer Grausamkeit unvorstellbarsten aller Verbrechen auszudenken und diese durchzuführen?

Andreas Wahlberg



DIE ATEMPAUSE

Am 19. Oktober, nach fünfunddreißig Tagen Reise, traf ich in Turin ein: das Haus stand noch, alle Familienangehörigen waren am Leben, niemand hatte mich erwartet. Ich war aufgedunsen, bärtig und zerlumpt, und sie erkannten mich nur mit Mühe. Ich fand die Freunde voller Leben, die Wärme der sicheren Mahlzeiten, die konkrete alltägliche Arbeit, die befreiende Freude des Berichtens; ich fand ein breites, sauberes Bett, das abends (Augenblick des Schreckens) weich unter meinem Gewicht nachgab. Aber es dauerte noch viele Monate, bis ich die Gewohnheit verlor, den Blick beim Gehen stets auf den Boden zu heften, als sei ich immer auf der Suche nach Eßbarem oder nach Dingen, die sich schnell einstecken und gegen Brot eintauschen ließen: und immer noch sucht mich, bald häufiger, dann wieder selten, ein entsetzlicher Traum heim.

Es ist ein Traum im Traum, unterschiedlich in den Details, gleichbleibend in der Substanz. Ich sitze bei Tisch mit der Familie, bin unter Freunden, bei der Arbeit oder in einer grünen Landschaft – kurz, die Umgebung ist friedlich, und es gibt scheinbar weder Spannung noch Schmerz; dennoch erfüllt mich eine leise und tiefe Beklemmung, die deutliche



Bruno Lehan, Sara Alicia López Ibarra

Empfindung einer drohenden Gefahr. Und tatsächlich, nach und nach oder auch mit brutaler Plötzlichkeit, jedesmal auf andere Weise, wird im Verlauf des Traumes alles um mich herum zunichte und löst sich auf, die Umgebung, die Wände, die Personen, und die Beklemmung nimmt zu, wird drängender, deutlicher. Dann ist alles ringsum Chaos, ich bin allein im Zentrum eines grauen wirbelnden Nichts; und plötzlich weiß ich, was es zu bedeuten hat, und weiß auch, daß ich es immer gewußt habe: Ich bin wieder im *Lager*, nichts ist wirklich außer dem *Lager*; alles andere waren kurze Ferien oder Sinnestäuschung, Traum: die Familie, die blühende Natur, das Zuhause. Der innere Traum, der Traum vom Frieden, ist nun zu Ende, der äußere dagegen geht eisig weiter: Ich höre eine Stimme, wohlbekannt, ein einziges Wort, nicht befehlend, sondern kurz und gedämpft. Es ist das Morgenkommando von Auschwitz, ein fremdes Wort, gefürchtet und erwartet: Aufstehen, »*Wstawać*«.

Turin, Dezember 1961–November 1962

Primo Levi



MUSIK IN DEN KONZENTRATIONSLAGERN

Dank Interviews, Texten von Überlebenden und einer mittlerweile umfangreichen Aufarbeitung der Musikforschung wissen wir heute viel über die zentrale Rolle, die Musik in den nazideutschen Konzentrationslagern und auch bereits bei der Überführung ins KZ gespielt hat. Schon in der von der SS befohlenen Musikauswahl spiegeln sich deutlich die Verhöhnung und die Demütigung wider: Häftlinge wurden mittels massiver Prügel genötigt, Neuankommende mit Liedern wie „Alle Vögel sind schon da“ oder dem zutiefst antisemitischen Schmähesang „Das Judenlied“ zu begrüßen. Von diesem Sadismus zeugt auch der Einsatz von dem Lied „O Haupt voll Blut und Wunden“, das ein Insasse im KZ Mauthausen singen musste, während ihn SS-Männer bis zur Bewusstlosigkeit misshandelten. Genauso zeigt sich dieser Sadismus in dem Bericht über die Wiener Juden, die im KZ Buchenwald bis zum Zusammenbruch zu Strauss-Walzern tanzen mussten, während ihre Mithäftlinge von SS-Leuten im Takt der Musik ausgepeitscht wurden. Das erzwungene Singen vom „Horst-Wessel-Lied“ beim Fußmarsch ins Lager Sonnenburg erfüllte wiederum eine ähnliche Funktion wie das hoch angesetzte und bis zur Erschöpfung aufrechtzuerhaltende Tempo während der mörderischen Arbeit, wovon zahlreiche Zeugenaussagen berichten: Musik als Folterinstrument und als Tempomat eines industrialisierten Tötens.

Viele Berichte zeigen zudem, wie Musik durch den Einsatz von sogenannten Lagerkapellen oder Lautsprecherwagen dazu diente, bei Schauhinrichtungen und Massenerschießungen die Gewehrschüsse und das Geschrei der Opfer zu übertönen. Diese Lagerkapellen fungierten auf Befehl der SS ebenfalls als „Zierde“ bei Lagerbesichtigungen, um auswärtigen Besucherinnen und Besuchern die Illusion eines vorgeblich harmlosen und friedlichen Lagerlebens vorzuspielen. Viele dieser Kapellen und Orchester in den KZ wurden auch zum Zweck der jeder-



zeit verfügbaren Unterhaltung der SS und ihres Gefolges gegründet: So stand den Nationalsozialisten zu jeder Tages- und Nachtzeit ein Orchester zur Verfügung, das auf Befehl Konzerte mit Schlagern, Operettenhits, Repertoirewerken usw. spielen musste.

Die Forschungsergebnisse zeigen, dass es im überwiegenden Teil der KZ-Stammlager Orchester gegeben hat. Die extremen Arbeitsbedingungen mit bis zu 20 Stunden täglicher Arbeit (Proben, Orchestrierung, Notenschreiben, Konzerte) führten bei den Orchestermittgliedern immer wieder zu Entkräftung bis hin zum Tode, denn auch sie waren, wie alle Häftlinge, den katastrophalen Bedingungen im Lager ausgesetzt: ständige Gewalt, Willkür, Entwürdigung und Angst, sowie Hunger und mangelnde hygienische und medizinische Versorgung. Gleichwohl wiesen die Musikerinnen und Musiker in den KZ höhere Überlebenschancen auf: Sie wurden von der allerhärtesten Sklavenarbeit verschont und wenn ihre Musik der SS gefiel, erhielten sie gelegentlich kleine Privilegien wie Lebensmittel. Durch diesen Status innerhalb der sogenannten Häftlingshierarchie wurden sie gelegentlich als „Prominente“ bezeichnet, wobei vielen von ihnen nach Kriegsende eine verstärkt empfundene Überlebensschuld widerfuhr wegen des (Selbst-)Vorwurfs, den Verbrechen – auf SS-Befehl und durch Zwang – zugeesehen und diese musikalisch begleitet zu haben.

Es gibt jedoch noch eine andere Seite der Musik in den KZ, die in der Musikforschung hervorgehoben wird: die Bedeutung der Musik für das „Über-Leben“. Insbesondere in Bezug auf das Komponieren im KZ identifiziert der Musikwissenschaftler Eckhard John drei Funktionen der musikalischen Über-Lebens-Technik der Häftlinge abseits der versuchten Ablenkung oder Verdrängung von der Lagerrealität: die Produktion von Gegenwelten, musikalische Auseinandersetzungen mit dem Lager und seinen Bedingungen sowie musikalischer Widerstand. So beschreibt auch der Auschwitz-Insasse Jerzy Hronowski die regelmäßigen Sonntagskonzerte als „Flucht aus dem Lager“.



Doch jedes Lager war anders und in der mit euphemistischer NS-Terminologie gekennzeichneten „Freizeitgestaltung“ barg sich in manchen Lagern wie dem KZ Theresienstadt die Möglichkeit, sich sonntags vermehrt musikalischen Eigeninitiativen abseits der verordneten Konzerte zu widmen – so Eckhard:

Aus eigenem Antrieb hervorgegangen, war dieses Musizieren für die Ausführenden stets auch eine Vergewisserung des eigenen noch-Mensch-Seins, des Wiederaufrichtens eines Stückchens der verlorenen, von der SS zerstörten Normalität, eine Demonstration, sich nicht unterkriegen zu lassen.

Nirgendwo hatte das Musizieren einen so großen Stellenwert wie im KZ Theresienstadt, das zeitweise – auch aus diesem Grunde – als „Präsentierlager“ fungierte. Mit seinen vier Orchestern, etlichen Chören und kompletten Opernaufführungen war dieses Lager der Ort, an dem nahezu alle der uns heute verbliebenen Kompositionen von KZ-Häftlingen entstanden sind. Wenn jeder Ungehorsam und jede explizite Kritik schnell niedergeschlagen wurden, konnte in diesen Kompositionen durch musikalische Anspielungen und Zitate ein von anderen Insassen dechiffrierbarer Widerstand in verschleierter Form geleistet werden, wie Arnošt Weiss über den letzten Satz in Carlo Taubes „Theresienstädter Symphonie“ berichtet:

Dem folgte ein turbulentes Finale, in dem die ersten vier Takte von „Deutschland, Deutschland über alles“ immer und immer wiederholt wurden und immer wütender aufbrandeten, bis ein letzter Aufschrei „Deutschland, Deutschland“ sich nicht mehr bis zu „über alles“ fortsetzte, sondern in einer grauenvollen Dissonanz erstarb. Alle hatten verstanden.

Die mitten in diesem Grauen komponierten, beziehungsweise aufgeführten Werke, wie Viktor Ullmanns Kammeroper „Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung“ oder Hans Krásas Kinderoper „Brundibár“, stehen mittlerweile immer häufiger auf den Spielplänen. Zusammen mit den Schriften überlebender Musikerinnen und Musiker wie Esther Bejarano, Simon Laks und Anita Lasker-Wallfisch sind diese Werke eine Mahnung zur Erinnerung an dieses finstere Kapitel der Geschichte, an die Opfer dieser grausamen Verbrechen und an die unabdingbare Rolle der Musik.

Andreas Wahlberg

Textnachweise:

Primo Levi: Ist das ein Mensch? – Die Atempause
Aus dem Italienischen übersetzt von Heinz Riedt/Barbara und Robert Picht
© Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München
2011, München, S. 462–463
Mit freundlicher Genehmigung von dem Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG

Die Texte „Marc Neikrug und Through Roses“ und „Musik in den Konzentrationslagern“ sind Originalbeiträge für das Programmheft.

Quellennachweise:

Eckhard John: Musik und Konzentrationslager. Eine Annäherung
Archiv für Musikwissenschaft, 1991, 48. Jahrg., H. 1. (1991)

Severine Neff: Neikrug, Marc (Edward) · Grove Music Online

Marc Neikrug: An Outlet for Emotional Experience · Interview mit Frank J. Oteri (2014)
<https://newmusicusa.org/nmbx/marc-neikrug-an-outlet-for-emotional-experience>

SFCMF Unfiltered with Marc Neikrug, Season 2,
Episode 1: Through Roses: The Story · Episode 2: Through Roses: The Music (2025)
<https://santafechambermusic.org/watch-and-listen>



THEATER KOBLENZ

Spielzeit 2024/2025

Intendant: Markus Dietze (V.i.S.d.P.)
Redaktion: Andreas Wahlberg
Fotos: Arek Gębocki (von der Hauptprobe am 10. Juni 2025)

361

 THEATER KOBLENZ

