

Greek

Mark-Anthony Turnage



DEUTSCHE OPER BERLIN

Greek

Mark-Anthony Turnage [*1960]

Oper in zwei Akten

Libretto von Mark-Anthony Turnage und Jonathan Moore
nach Steven Berkoffs gleichnamiger Verstragödie aus dem Jahr 1980,
basierend auf der Tragödie KÖNIG ÖDIPUS des Sophokles

Uraufführung am 17. Juni 1988 in München
(im Rahmen der 1. Münchener Biennale für Neues Musiktheater)

Premiere auf dem Parkdeck an der Deutschen Oper Berlin
am 27. August 2021

**Fate
makes us
play the roles
we're cast.**

Handlung

1. Akt

„Also: Ich wurde in Tufnell Park gezeugt, einen Steinwurf von Angel entfernt, 'nen Affenfurz weg von Tottenham. Oder 'ne Spuckweite von Stamford Hill. Das ist die Gosse, ein Scheißloch voll von dem Abschaum, der die Eckkneipen am Leben hält, wo sich die alten Arschlöcher treffen.“

Eddy wächst im proletarischen Londoner East End auf, alles ist ihm hier zuwider: Die Nazi-Sprüche seines rassistischen, versoffenen Vaters, die devote Mutter, die grölenden Abgehängten in den Kneipen. Eddy möchte weg, raus aus dem Sumpf. Als seine Eltern nun auch noch von dieser alten Geschichte anfangen – ein Wahrsager auf einem Jahrmarkt habe vorhergesagt, Eddy werde seinen Vater töten und mit seiner Mutter schlafen – da reicht es Eddy endgültig: Er beschließt, fortzugehen, wohin auch immer.

Die Eltern machen sich Sorgen um Eddy. Und das nicht zu Unrecht, denn das Land ist in einem katastrophalen Zustand. Die Stadt versinkt im Müll, Ratten vermehren sich, die Gesellschaft verrotet. Und tatsächlich ergeht es Eddy schlecht: In einer Straßenschlacht wird er brutal von einem Polizeitrupp zusammengeschlagen – „SMASH, CRASH, SPLATTER, KERACK!“

In einem Café sucht Eddy Erholung, doch die Stimmung kippt auch dort schnell. Eddy gerät in Streit mit einer Kellnerin. Ihr Ehemann, der Cafébesitzer, mischt sich ein und die Situation eskaliert: Eddy tötet den Besitzer. Die Kellnerin trauert um ihren Gatten, doch nicht allzu lange: Eddy weiß sie zu trösten, und zwischen den beiden entstehen Vertrauen und Nähe. Weil Eddy die Frau an ihren eigenen Sohn erinnert, erzählt sie dessen Geschichte: Bei einem Ausflug auf der Themse verlor sie den zweijährigen Tony durch eine Bombenexplosion. Nur ein ölverschmierter Teddybär ist ihr von ihrem Kind geblieben. Eddy und die Frau fühlen sich einander verbunden. Sie schlafen miteinander.

2. Akt

10 Jahre später, Eddy und die Kellnerin sind ein erfolgreiches Paar, das Café läuft gut. Eddys Eltern kommen zu Besuch. Man unterhält sich über dies und das, auch über die Plage, die immer noch das Land lähmt. Eine Sphinx sei Schuld, jemand müsse ihr Rätsel lösen, um das Land zu befreien. Eddy will das Monster besiegen und macht sich auf den Weg. Die Sphinx wütet und rast bei seinem Anblick, sie schäumt vor Hass auf die Männerwelt. Es nützt alles nichts: Eddy kann das Rätsel lösen und tötet die Sphinx.

Die Eltern und Eddys Frau feiern Eddy als ihren Helden. Bei der Gelegenheit gestehen die Eltern, dass Eddy nicht ihr leiblicher Sohn ist und erzählen ihm seine Geschichte: Bei einer Bombenexplosion an der Themse fanden sie einen kleinen zweijährigen Jungen, in der Hand einen ölverschmierten Teddybären. Den warfen sie zurück ins Wasser, den Jungen aber wollten sie wie einen eigenen Sohn aufziehen.

Eddy begreift ...



Das Spiel spielen?

Pinar Karabulut und Yi-Chen Lin im Gespräch

Dorothea Hartmann

In GREEK ist mit Ödipus eine der berühmtesten antiken Figuren in der Gegenwart angekommen. Die Grundidee bleibt die gleiche: Ein Schicksal erfüllt sich, auch wenn man alles tut, dass es anders kommt. Doch was bedeutet „Schicksal“ hier? Es geht ja nicht mehr um die allmächtigen mythologischen Götter, die das Los des ohnmächtigen Menschen bestimmen.

Pinar Karabulut

Das Heiligste – die Götter und ihr Sprachrohr, das Orakel von Delphi – wird ersetzt durch einen Wahrsager auf einer Kirmes. Also vom hohen Olymp herunter, *down to earth*. Die Vorhersage hat dadurch etwas Banales und auch Komisches. Man könnte sich darüber lustig machen. Denn wir aufgeklärten Menschen glauben doch daran, dass jeder selbst seines Glückes Schmied ist: Uns lenkt keine göttliche, transzendente Vorhersehung, wir haben das Heft in der Hand. In GREEK entsteht nun aber durch diese Begegnung mit dem Wahrsager eine *self-fulfilling prophecy*, eine Art Teufelskreis. Es kommt genauso, wie es auf dem Jahrmarkt prophezeit wurde. Was ist das dann? Gibt es nicht doch so etwas wie ein Schicksal? Ich selbst glaube absolut daran. Ich glaube, dass es Wege gibt, die man gehen muss.

Dorothea Hartmann

Sprichst du aus eigener Erfahrung?

Pinar Karabulut

Klar, man liest doch schon mal ein Horoskop oder legt bei Vollmond Kristalle ins Wasser und schaut, was passiert. Das war so eine Mode vor einigen Jahren: Alle legten sich Kristalle ins Wasser. Ich glaube, der Mensch braucht übernatürliche Erklärungen, danach gibt es eine große Sehnsucht.

Dorothea Hartmann

Also ich lege keine Kristalle ins Wasser.

Pinar Karabulut

Das hat sicher mit dem Kulturkreis zu tun, in dem ich aufgewachsen bin. In der

türkischen Kultur gibt es sehr viel Aberglaube und für alles eine Regel. Zum Beispiel der „Böse Blick“: Jemand ist neidisch auf etwas, das ein anderer hat, und kommentiert das mit heuchlerischen Worten. Etwa eine schöne Tasche. Und eine Stunde später reißt der Riemen der Tasche oder sie wird gestohlen. Dann hat dich der „Böse Blick“ getroffen. Dagegen musst du ein „Blaues Auge“, ein Nazar-Amulett, tragen. Das beschützt dich. Und wenn das Amulett zerbricht, heißt das, dass der „Böse Blick“ in dem Moment abgewehrt wurde. Meine Mutter kann Kräuter mischen, dann trifft dich der „Böse Blick“ nicht. Ich glaube an diese Dinge.

Yi-Chen Lin

Ich kenne das auch aus meiner Familie: Bei uns gibt es viele abergläubische Zeremonien, vor allem im Zusammenhang mit dem Tod. Man muss die Seelen der Verstorbenen nach dem Tod zu einer friedlichen Ruhe bringen. Die Toten müssen der Todeszeremonie zustimmen.

Dorothea Hartmann

Was bedeutet denn dann die Erfüllung einer Prophezeiung für die menschliche Freiheit? Die Freiheit des Menschen, das war schon für die Antike die zentrale Frage. Wie frei ist Eddy?

Pinar Karabulut

Zunächst einmal gestaltet Eddy sein Leben eigenständig: Er möchte weg von zu Hause. Dieses Gerede der Eltern von der Prophezeiung ist da ein guter Anlass. Eddy erreicht dann auch sehr viel: Er heiratet, wird Manager, hat ein Auto. Er ist stolz darauf, dass ihn die anderen beneiden. Er zählt sich zur besseren Schicht. Kurz: Er ist glücklich. Und er hat das Gefühl von Freiheit.

Yi-Chen Lin

Aber letztlich bleibt er da, wo er herkam. Er kommt nicht aus London raus. Er bleibt im Milieu, aus dem er ausbrechen wollte. Das hört man auch in der Partitur: Die Oper beginnt mit einem rhythmischen Motiv, das ist so ein Fußball-Rhythmus, den jeder sofort erkennt. Ich nenne es „Schicksalsmotiv“. Es packt Eddy von Anfang bis zum Ende und hat die Geschichte im Griff. Das Schicksal ist also in der Musik permanent präsent. Erst ganz am Schluss, wenn Eddy den Weg der griechischen Mythologie nicht geht und sich nicht blendet, sondern gegen Moral und Geschichte bei der Mutter bleibt, bei diesem „Entrance to heaven“, wie es in der Partitur heißt, erst da stoppt das „Schicksalsmotiv“. Dann bleiben nur noch Liebe und Harfe und Celesta, die göttlichen Instrumente ...

Dorothea Hartmann

GREEK ist mit vielen harten Schnitten wie ein Comicstrip gebaut. In einer Art Roadmovie wird Eddy in unterschiedlichste Situationen geworfen, er arbeitet sich an der Gesellschaft ab. Die Autoren haben deutlich die 80er Jahre gezeichnet. Wie aktuell ist das Stück heute noch?

Pinar Karabulut

Das sind alles politische und gesellschaftskritische Themen, die heute noch genauso drängen: Armut, soziale Ungerechtigkeit, die schwierige Frage der

sozialen Mobilität, komme ich raus aus meinem Milieu? Themen wie häusliche Gewalt, Sauorgien, Rassismus, Sexismus, Brutalität auf der Straße ... wir distanzieren uns vielleicht davon oder schauen weg, aber diese „Plage“, wie sie im Stück ja genannt wird, brodelt heute genauso wie im englischen Thatcherismus vor 40 Jahren.

Dorothea Hartmann

Die Härte des Londoner East End in den 80er Jahren – die ist auch musikalisch sehr präsent.

Yi-Chen Lin

Ja, Turnage macht enorm Krach und hat viel Werkzeug, Brutalität herzustellen. Das liegt an dem ungewöhnlichen Einsatz von Schlaginstrumenten: Es gibt ein großes Percussion-Instrumentarium, und zusätzlich bearbeiten alle Musiker*innen Mülltonnen oder Metallstangen oder andere Gegenstände. Turnage wählt die Instrumente sehr bewusst, er reizt die Farbpalette komplett aus, von dumpf bis schrill. Zudem hat er überhaupt keine Berührungängste in Bezug auf andere Musikkulturen und Stilrichtungen: Jazz, Big Band, Rock, Fußballgesänge oder der Rap für die Polizisten. Das ist irgendwo der Wirklichkeit abgelascht und gleichzeitig nie nur reines Zitat, sondern virtuosos Spiel.

Dorothea Hartmann

Der Spielgedanke ist zentral für die Oper: „Fate makes us play the roles we're cast“ – singen die Eltern am Ende des ersten Teils. „Wie eine Karikatur“ oder „in komischen“ Posen liest man häufig als Regieanweisung. Das heißt, das Spiel findet vor allem statt als Collage von Rollen-Versatzstücken. Was bedeutet das für die Regie?

Pinar Karabulut

Die unterschiedlichen Rollen der drei Sänger*innen um Eddy herum sind ganz archaische Typen von Männern und Frauen, wie der Vater, die Mutter, die Ehefrau oder der Polizeichef. Einen psychologischen Bogen für diese Figuren gibt es nicht. Für uns war es spannend, über das Kostüm und die Szene alles noch einmal zu überhöhen und zuzuspitzen. Und da macht es Spaß, ähnlich wie Turnage in der Musik mit Zitaten spielt, auch szenisch popkulturelle Zitate einfließen zu lassen. Es gibt zum Beispiel eine kleine Vogueing-Reminiszenz in einer kabarettartigen Nummer der Eltern am Ende des 1. Aktes: Das Bewegungsmaterial kommt von Madonna, aus ihrer Blond Ambition Tour. Das ist natürlich kein echtes Vogueing, eher „white people's vogueing“, aber ich finde es gut, mit solchen Elementen zu spielen, die auch aus der Queer-Culture kommen. Oder ein Britney Spears-Zitat aus einem Live-Auftritt bei MTV. Das ist wahrscheinlich nur für Hardcore-Fans zu erkennen. Aber es macht Spaß und interessiert mich, Material zu benutzen, das von Bildern der MTV-Generation stammt.

Yi-Chen Lin

Die Sänger*innen spielen zwar viele Rollen, aber gleichzeitig trifft Eddy dabei immer nur auf dieselben drei Stimmen: Sopran, Mezzosopran, Bassbariton. Eddy steckt in einem Korsett, wird umkreist von diesen Stimmen, egal, wohin er flüchtet, ein Albtraum.

Pinar Karabulut

Das ist ein interessantes psychologisches Motiv: Die Eltern prägen die Kinder, wir übernehmen das und leben es. Das heißt, man begibt sich wieder in ähnliche Abhängigkeitsverhältnisse. Konstellationen werden über Generationen weitergegeben. Für Eddy heißt das: Die Mutter wird die Geliebte, die Ehefrau ist die Mutter. Das Gleiche gilt für Eddys Begegnungen mit Männern: Er versucht immer, das andere Männlichkeitsbild umzubringen, natürlich das des Vaters: im Polizeichef, im Café-Manager – das ist die immer gleiche Konstellation vom Vater und dem Sohn.

Dorothea Hartmann

Das Libretto lebt von einer Mischung unterschiedlichster Sprachebenen, das Cockney-Englisch prägt den rauen, herben Ton. Diesen Soziolekt muss man richtig lernen, seinen Code und seine Sprachbilder kennen, sonst versteht man nichts. Auch die Aussprache ist eine Herausforderung. Was bedeutet das für die Sänger*innen?

Yi-Chen Lin

Wir hatten das Glück, dass die Mutter unseres Studienleiters Cockney-Englisch spricht. Daher gab es ein sehr authentisches Coaching für die vier Sänger*innen, deren Muttersprache US-Amerikanisches Englisch ist. Es ist eine tolle Herausforderung, sich so genau mit Sprache auseinanderzusetzen. Oft wird über ein Libretto nur oberflächlich hinweggegangen. Aber hier muss man sich um jede Silbe bemühen – sie verstehen und sie richtig aussprechen. Berkoff und Turnage charakterisieren über die Sprache die Figuren und Situationen sehr genau. Wenn Eddy seine spätere Frau kennenlernt, wird er viel feiner in der Wortwahl. Er performt auch mit Sprache.

Dorothea Hartmann

Die Inszenierung findet auf dem Parkdeck der Deutschen Oper Berlin statt, eine Art heruntergekommener, unbekannter Unort hinter der Fassade des Opernhauses. Hier scheint die Geschichte aus dem Londoner East End perfekt zu passen. Gleichzeitig spielt das Bühnenbild aber mit ganz anderen Elementen.

Pinar Karabulut

Gegen den Realismus des Ortes setzen wir die Mythologie, die aber in einem zweidimensionalen, comicartigen Kosmos bleibt. Die Wolken sind ein Print, der Vorhang der Mythologie ist auf Stoff gedruckt, alles bleibt Abbild. Es muss gefüllt werden durch Eddy, der zunächst eine Entscheidung trifft: Er will weg. Er will die weite Welt sehen. Dann steigt er aber doch nicht in den Zug und fährt nicht aus London raus. Ähnlich auch das Bühnenbild: Es will den Olymp zeigen und ist doch nur eine zweidimensionale bunte Pappwelt, an der Eddy sich abarbeiten muss. „Fate makes us play the roles we're cast“: Der Bühnenraum hat auch etwas mit diesem Satz zu tun. Wenn wir einen realistischen Film über Eddys Geschichte gedreht hätten, dann würden wir vielleicht mit Eddys Jugend beginnen, ein Milieu der Armut zeigen und wie Eddy dort Poster aufhängt: Im Zimmer des Teenagers ist alles bunt. Er hat die Hoffnung, rauszukommen. Ähnlich bringen auch Kostüme und Bühne in unserer Inszenierung Farbe aufs Parkdeck. Eddy versucht, sich eine Mythologie aufzubauen, an der er dann selbst scheitert. Aber im Scheitern erkennt er, dass er doch Entscheidungsmöglichkeiten hat. Um jedoch an diesen Punkt zu kommen, muss er erst zehn Jahre auf eine Reise gehen.



Ringkampf mit der Oper

Mark-Anthony Turnage

London, Frühjahr 1985: Aus heiterem Himmel ein Telefonanruf aus Rom. Es war Hans Werner Henze. Er fragte, wie es mir gehe und woran ich gerade arbeite. Ich faselte wirres Zeug.

Schließlich ließ er die Katze aus dem Sack. Ob ich für die Münchener Biennale, deren Programm er gerade zusammenstelle, eine Oper schreiben wolle? (*Stotternd*) Ob ich was? ... Ja, gern würde ich eine Oper schreiben.

Damit war ich mittendrin, im wichtigsten Ereignis meiner Laufbahn. Henze, eine Art Taufpate, hatte mich ins Wasser geworfen.

Ich hatte Hans Werner Henze in Tanglewood, Massachusetts, kennen gelernt, auf der (nach dem 2. Weltkrieg von Koussevitzky gegründeten) jährlichen Sommerakademie des Boston Symphony Orchestra, wo junge Komponisten und Instrumentalisten Ideen und Sprechweisen austauschen können. In Tanglewood überschritt ich eine Grenze. Zum ersten Mal war ich für längere Zeit von zu Hause weg. Ich war richtig im Ausland, mit allem Drum und Dran.

Meine Familie wohnt in Grays, einem Londoner Vorort östlich vom East End. Wenn ich sage Vorort, meine ich damit nicht schöne breite Straßen mit Bäumen und großen Häusern, gepflegtes Leben. Man muss sich eine Müllhalde vorstellen, leere Fabriken, niedrige, eintönige Häuserreihen und die rostigen Eisenbahngleise aus London. Ich war ein schlimmer Balg aus Grays, überdreht und ausgeflippt. So war das. Aus der engen Wohnung auf die Freeways der USA. Von Grays nach New England. Ich lehnte mich zurück, genoss den Flug.

Nach Henzes Anfrage brauchte ich alles in allem noch ein Jahr, bis ich mich hinsetzte, um die Oper zu schreiben. Im Jahr dazwischen hatte ich ziemliche Panik, versuchte herauszufinden, wo's langging. Und suchte nach einem Text. Ich hatte Stücke von Edward Bond gesehen. Der strenge, nüchterne Stil seines Theaters schien damals genau das richtige für ein Libretto. Ich schrieb Bond. Er antwortete nicht. Der nächste war Berkoff. Ich hatte sein Stück WEST im Fernsehen gesehen und war fix und fertig. Berkoffs Stücke sind das genaue

Gegenteil von denen Bonds. Wo Bond sprachlich feilt, bringt Berkoff großflächige Pinselstriche in den Grundfarben. Bond entwickelt ein Thema, Berkoff greift an, überfällt einen. Die überschwängliche Theatralik von Berkoffs Stücken und Inszenierungen begeistert mich. Die Gefühlsausbrüche der Stücke werden auf der Bühne stilisiert und ritualisiert. Das finde ich gut. Dass Berkoff der richtige Librettist für mich war, lag nicht nur am Stil, sondern auch am Thema von GREEK. Erstens schrieb er über das Leben in meiner eigenen Quadratmeile im Londoner East End, und zweitens schrieb er in meiner Sprache, dem Slang der Londoner Arbeiterklasse.

Die Sprache von WEST und GREEK – dem Stück, für das ich mich dann entschlossen hatte – ist durchsetzt von Cockneyrhythmen. Cockney ist etwas Eigenes, weil es mit Reimen ein System von Bedeutungen schafft. „Apples and pears“ heißt „stairs“. Cockney ist schlagfertig und voll von Kraftausdrücken. Viele davon kommen noch aus dem Alt-Englischen, der Sprache Chaucers und Shakespeares. Berkoffs Stücke sind so originell, weil er das Englisch Shakespeares mit dem des Cockney verband.

Ich rief Henze an wegen Berkoff, er fand die Idee gut. Ich schrieb Berkoff und bekam sofort Antwort.

Ich telefonierte mit Berkoff, war unglaublich nervös. Sicher würde er denken, was will die Rotznase, was labert sie mir die Ohren voll.

Dann stellte sich heraus, dass er am Telefon eigentlich ganz nett war. Wir verabredeten uns.

Ich nahm einen Bus, der mich ins East End brachte. Der Bus fuhr die Route, auf der ich früher immer von Grays nach London gefahren war, mitten in die Docklands. Das ist – war – das Herz des East End. Jetzt residiert dort das Big Business: die Bauträger und die Geldsäcke. Es gibt eine Welle von Verbrechen – die alte Arbeiterkultur stößt mit dem neuen Geld zusammen.

Berkoff selber hat eine Wohnung in einer supervornehm umgebauten Lagerhalle. Ich weiß nicht, was ich davon halten soll. Ich drücke auf die Klingel, wieder in einem Zustand akuter Paranoia.

Ich bin die ganze Zeit vor Angst wie von Sinnen. Berkoff beruhigt mich nicht, ist aber auch nicht unfreundlich. Er kocht mir Kaffee. Ich versuche hektisch, ihn für die Oper zu interessieren. Er schlägt vor, dass ich den Text von GREEK nehme, weil er das Gefühl hat, dass dieser Text von Grund auf opernhafte ist.

Ich gebe mich einem genüsslichen, ausgedehnten Vorspiel hin, als ich mit der Oper anfangen. In aller Ruhe und Gemütlichkeit denke ich verschiedene Ideen durch. Ich mache mir keine Sorgen wegen der Plackerei, die vor mir liegt. Ich denke nicht an die dunkle Bestie, mit der ich ringen muss. Ich trinke viel und führe ein flottes Leben in der Szene. Ich bin Eddy auf der ausgelassenen Jagd nach dem Mythos. Ich wähle die Instrumente für die Oper aus. Ich brauche einen Sound mit Power – alles andere würde in Berkoffs Text untergehen. Ich entscheide mich für Flöte, zwei Oboen, Saxophon, zwei Bassklarinetten, Trompete, zwei Hörner, Posaune, Schlagzeug, Harfe, Klavier, eine Bratsche, drei Celli und Kontrabass.



Ich will keine mathematische Musik schreiben. Ich will auch keine süffige, schwelgerische Schnulzenmusik. Ich suche nach etwas Sinnlichem, nach Gefühlen, die unter die Haut gehen wie in GREEK, aber auch nach harten polemischen Kanten. Ich erlebe kurze Phasen der Zuversicht.

Dann höre ich Britten, Puccini, Strawinsky, Tippett. Ich wache mit einem mörderischen Kater im Dunkeln auf, total durcheinander und in Panik.

Zum Glück gab mir der Anfang der Oper, Eddys Auftritt in der Londoner Kneipenszene, eine Art Entschuldigung für meine eigenen Sauftouren. Nur hatte ich für meine Kampagne destruktiver Aktivitäten den falschen Moment gewählt, also wirklich den allerfalschesten. Henze hatte ein Treffen mit Berkoff arrangiert. Berkoff sollte sich die Uraufführung meines Stücks LAMENT FOR A HANGING MAN (für Mezzosopran und kleines Ensemble) im Almeida-Theater anhören, und danach wollten wir über die Oper reden. Vor dem Konzert ging ich in eine Kneipe. Ein anderer Komponist leistete mir Gesellschaft, er war etwas älter als ich und hatte viel weniger Glück gehabt. Wir heulten uns gegenseitig etwas vor, schimpften über die ‚Szene‘ und leerten dazu ein Bier nach dem anderen. Schwankend trudelte ich zum Konzert ein. Ich führte mich auf wie eine zickige Primadonna, ich gebe es zu.

An das Treffen mit Berkoff kann ich mich nur noch ungenau erinnern. Ich weiß noch, wie Henze geduldig versuchte, die noch immer vage Arbeitsbeziehung zwischen Berkoff und mir zu klären. Er sagte zu Berkoff: „Sie haben einen Text geschrieben, Mark schreibt jetzt eine Oper. Es wird etwas ganz anderes aus Ihrem Stück werden.“ Berkoff zog sich dann taktvoll zurück und überließ es mir, die Oper ohne seine Einmischung zu schreiben.

Nach dem Treffen stürzte ich mich voll auf die Oper. Ich schnappte mir die Partitur mit dem Anfang von GREEK, fuhr nach Neapel und hoffte, die Befreiung von London würde mich freier atmen lassen und mir neue Ideen eingeben. In der Anfangsszene konkurriert ein alkoholisierte Instrumentalnebel mit einem derben Sprechchor von Fußballfans. In Neapel liege ich dösend in meinem Zimmer, als ich plötzlich draußen Fußballfans mit denselben Rhythmen höre, die ich in der Partitur verwendet habe. Ich hatte gedacht, sowas sei auf England beschränkt. Das freut mich, es ist wie ein Zeichen, dass ich auf der richtigen Spur bin.

Der Aufenthalt in Neapel verlief allerdings nicht besonders glücklich. Meine Freundin wurde sauer, weil ich nur noch mit der Oper beschäftigt war, und als wir wieder in London waren, ging unsere Beziehung zu Bruch. Ich trauerte eine Weile, aber ich wusste, dass sich einiges ändern musste, bis ich der war, der ich sein musste, um GREEK zu schreiben.

Die letzten zwei Jahre hatte ich mich voll ausgetobt, und jetzt begann ich, mich zu langweilen, vor allem mit mir selbst. Ich machte mit Freunden Schluss, die mich anödeten, zog aus der schäbigen Wohnung aus, in der ich bisher gehaust hatte, in eine ruhige Wohnung im obersten Stock in einer besonders friedlichen Gegend Londons.

Ich war allein. Ich brauchte Einsamkeit. Nicht die Einsamkeit des Alleinseins im buchstäblichen Sinn, ich musste mit der Oper allein sein und alles ausmisten, was mich hinderte, klar zu denken. Ich überarbeitete in dieser wirklich ruhigen Phase den Anfang der Oper noch einmal gründlich. Ich musste mir in Gedanken eine Ruhezone schaffen, ehe ich neue Verbindungen, neue Beziehungen eingehen konnte. Neue Beziehungen haben sich dann von selbst ergeben. Ich lernte ein Mädchen kennen und schrieb die große Arie für die Ödipusfrau/Mutter in GREEK in einem wahren Schaffensrausch. Ich schrieb ziemlich schnell, jetzt denke ich, ein bisschen zu schnell. Aber es tat gut, eine Abwechslung von der harten Arbeit zu haben.

Ich arbeite beim Komponieren immer abschnittsweise, nicht der Reihe nach. Dadurch kann ich durch die verschiedenen Teile des Ganzen ein einheitliches Muster fädeln — und am Schluss die losen Enden verbinden. Es tat gut, von der Anfangsszene der Oper zu einem ganz anderen Teil überzugehen — wie ja auch Mitte und Ende eines Mythos in seinem Anfang enthalten sind. Ein Mythos ist kein fortlaufender Enthüllungsprozess. Der Ausgang ist immer bekannt. Ich arbeitete mich einige Monate auf ebenem Gelände voran, versuchte, meine Ängste in Schach zu halten und redete mir ein, dass ich gute Fortschritte machte. Weihnachten '86 hatte ich die Liebesarie fertig und war von der Anfangsszene bis Szene 4 vorgerückt. Neujahr, als die anderen gute Vorsätze fassten, das Rauchen aufzugeben oder Diät zu halten, konnte ich nur an die Oper denken.

Henze traf im Januar in England ein. „Wen möchtest du als Bühnenbildner für dein Stück?“

Schon wieder die große Panik. Daran hatte ich noch gar nicht gedacht. „Gut, dann sag mir, wer ist dein Lieblingsmaler?“

Ohne Zögern: „Francis Bacon.“

Ich machte einen Witz. Dachte ich. Ich glaubte nicht einen Moment, dass auch nur die geringste Möglichkeit bestand, Francis Bacon für GREEK zu interessieren. „Okay, ich arrangiere ein Treffen.“

Ich glaubte nicht, dass es dazu kommen würde. Aber Henze ist ein Zauberkünstler — ein paar Stunden später gab er mir Uhrzeit und Treffpunkt am Telefon durch. Ich konnte es immer noch nicht glauben.

Ich weiß nicht, wie ich den Eindruck richtig beschreiben kann, den die Bilder von Francis Bacon auf mich machen. Ich bin von Haus aus kein Liebhaber der Malerei. Aber in Francis Bacon steckt etwas höchst Wertvolles. Er hat keine Angst, zu weit zu gehen. Er hat keine Angst, schlimme Wunden aufzureißen. Er hat keine Angst vor Gewalt. Er weiß, dass die zufällige Gewalt der Wirklichkeit etwas anderes ist als die Gewalt von Musik, Malerei und Literatur.

Henze nahm mich mit in Bacons Galerie, Piccadilly. Wir schauten seine neuesten Arbeiten an, bis der Künstler selbst erschien. Nach dem Mittagessen gehen wir mit ihm nach Soho, in den legendären Colony Club, den man auch von einem Bild von Michael Andrews her kennt, 1962 gemalt (auf dem F. B. deutlich sichtbar im Vordergrund zu erkennen ist).



Bacon ist nett zu mir, und ich bin am Boden zerstört. Wir trinken in einer Tour. Mein Mundwerk kommt in Fahrt, aber das schreiende Bewusstsein meiner Unzulänglichkeit bleibt. Schon sehe ich Mark-Anthony Turnage, eine unbedeutende Nummer, im Colony Club tönen, wie er einmal, vor langer Zeit, „Francis“ kennen gelernt hat.

Bacon stopft in jede offene Hand bündelweise Geldscheine. Er lädt andauernd die Gäste des schon um 15 Uhr vollbesetzten Clubs zu Champagner ein.

Ich denke an meine Eltern, die an allen Ecken und Enden knausern müssen und doch nur knapp mit ihrem Geld auskommen. Ich fühle mich vollkommen fehl am Platz. (Im Restaurant vorher reichte mir der Kellner mit spitzen Fingern ein Jackett, damit ich zu den anderen Gästen passte. Das Jackett passte nicht.)

Sternhagelvoll im Colony Club. Bacon merkt, dass ich schwimme. Er ist freundlich. Er setzt mich in ein Taxi, und ich sinke erleichtert in eine Art trunkenen Dämmer Schlaf. Richard, der mit mir zusammenwohnt, fand mich am Fuß unserer Treppe, wo ich zusammengebrochen war und wirres Zeug lallte, die Partitur von GREEK neben mir auf dem Boden verstreut. Ich kann mich an nichts erinnern. Das Treffen mit Bacon warf mich aus dem Gleichgewicht. Ich kam nicht damit zurecht. Ich kam auch nicht mehr mit der Musik zurecht, die ich schrieb. GREEK vergewaltigte mich — ich schwankte zwischen den Extremen Narzissmus und Selbstverachtung. Zu anderen Leuten war ich unerträglich.

Ich ging mit der Partitur zu Henze und hoffte irgendwie, er würde mich gehörig zusammenstauchen und mir sagen, ich solle noch mal von vorn anfangen. Aber es kam anders. Er war zwar kritisch, aber er half. Es ging darum, die Fäden zu entwirren — den menschlichen Stimmen mehr Freiheit zu geben. Einige Teile der Oper waren in ihrem damaligen Zustand lächerlich überkomponiert. Henze wies mich sofort darauf hin. Die Musik war ohne Zurückhaltung und Schweigen. Alles war immerzu Bewegung, Leidenschaft. Die überladene Instrumentation erstickte die vokalen Linien. Die Komposition vertraute zu wenig der Einfachheit. Als ich Henze verließ, war ich leicht benebelt. Es war gut zu wissen, wo ich in die falsche Richtung gegangen war und warum ich keine Luft mehr bekam. Aber das hieß zugleich, dass ich wieder zurückmusste, um die blinden Stellen wegzukratzen. Und um Schwärze, Abwesenheit von Farbe in die Partitur zu bringen.

In mancher Hinsicht baue ich meine Musik auf wie ein Gemälde: aus einer Reihe von Schichten. Ich habe das Gefühl, dass ich die ganze Zeit am „Hintergrund“ arbeite. Auch Musik kann einen dünnen, wässrigen Farbauftrag oder dicke, giftige Farben verwenden. Man denke nur an das quälende Rosa, Schwarz, Rot, das hinter Bacons Gestalten vordrängt. Also: Das alles ist keine Frage einer sauberen Komposition. Auch wenn das Werk eine klare, festumrissene Gestalt hat, braucht es Abwechslung, Unschärfe, Verzerrung. Etwas, das die glatte, graphische Perfektion aufbricht. Hans Werner Henze und Francis Bacon haben mir beide geholfen zu verstehen, dass ein einziger Ton, eine einzige Farbe mehr bewirken kann als eine ganze Skala. Ich ging also von Henze weg mit der Partitur von GREEK und dem Gefühl, wie ein Automat gemalt zu haben. Die nächsten

Wochen war ich vollkommen einsam und allein. Kämpfte mich durch die Trümmer der Oper. Zum Glück stand ein Treffen mit Jonathan Moore bevor, der anstelle von Berkoff GREEK inszenieren wird. Gewalt ist Energie, und davon hat John eine Menge. Es war wunderbar, nach der langen Plackerei allein wieder mit jemandem zusammenzuarbeiten. Wir bissen uns an der Krawallszene von GREEK fest. Ich hatte schon einen Versuch gemacht, war aber mit dem Ergebnis nicht glücklich. John und ich in meiner Wohnung, nur Unsinn im Kopf, im Sprechchor: „FUCK FUCK FUCK AND SHIT... SMASH CRASH SPLATTER KERACK ...“

Ich schrieb die ganze Szene noch einmal ohne Musik. Nur Schlagzeug und Sprechchor. Knüppel gegen Schutzschilde. Schwarzes Klatschen und Schweigen. Dort, wo ich versucht gewesen wäre, auf dem Höhepunkt der Szene in den totalen Schlagzeugrausch auszubrechen, schlug John vor, einfach nur die dumpfen Schläge der Fäuste der Bereitschaftspolizei hören zu lassen. John konnte mir viel helfen, aber am Ende musste doch ich selbst höchstpersönlich im Ring gegen GREEK antreten. Federgewicht drischt auf Mike Tyson ein. Ich werde übel zugerichtet. Meine Augen schwellen zu. Manchmal denke ich daran, alles hinzuschmeißen.

Meine Freundin muss ins Krankenhaus und hat eine Totgeburt. Das verbessert meine Stimmung nicht. Als sie entlassen wird, ist es schwer, irgendwas zu sagen. Ich liege mit meiner Familie im Clinch. Meine Eltern sagen, ich bin vom Teufel besessen. Sie sind fanatische Baptisten, Staub und Asche in meinem Mund. Wahrheit ist meine einzige Verteidigung. Die Familie exkommuniziert mich.

Die Parlamentswahlen dieses Jahr haben mich mehr beschäftigt als je zuvor. Ich kann gar nicht sagen, wie sehr ich den Konservatismus der Thatcher hasse. „Unsere Maggie“ hat die Moral aus der Politik verbannt. Das ist nicht einmal mehr „wohlütiger Kapitalismus“, das ist reiner Monetarismus. Da schwingt man schöne Reden über „gesunden Menschenverstand“, „sparsame Haushaltung“ und immer wieder „Realismus“. Aber der ganze Kreuzzug für eine gesunde Wirtschaft zeigt doch nur denselben blinden Fanatismus wie ein Krüppel, der nach Lourdes humpelt und sich von dort eine Heilung erhofft, die nicht kommen wird.

In der City stößt man mit den Gläsern an, und der Index der *Financial Times* steigt. Aber auch die Arbeitslosigkeit steigt. Die Sozialleistungen des Staats schrumpfen, Drogen und Aids sind auf dem Vormarsch durch die sozialen Wohnsiedlungen. Aber der Wirtschaft geht es gut.

Und die Thatcher gewinnt die Wahlen. Ich verfolge die Ergebnisse im Fernsehen. Rot für Labour und Blau für die Konservativen. Die Nacht fängt fröhlich an, jede Menge zum Saufen und Freunde. Um zwei Uhr morgens glotzen wir auf das massive Blau, das sich über ganz Südengland ausbreitet. Schottland, Wales und Nordengland sind rot, weil sie von einer dritten Amtszeit der Thatcher nichts zu erwarten haben. Aber der dicke Arsch des Südens sitzt wie immer auf dem Norden. Die Thatcher hat vom „inneren Feind“ gesprochen – den Pennern auf der Straße, den Gewerkschaften, den militanten Kindergärtnerinnen, Lehrern

und Sozialarbeitern. Und natürlich hat sie recht, sie hat sich erbitterte Feinde geschaffen. Bald wird es in England neue Unruhen geben.

Meine Gedanken klären sich. „Die Armen werden ärmer, und die Reichen werden reicher – immer der erste Schritt zum Faschismus. Verbrechen und Laster blühen, und die Antwort darauf hat schon Hitler gehabt – Todesstrafe, mehr staatliche Gewalt. Wir verbrennen keine Bücher. Aber die Universitäten verfallen, und die Ausbildung soll auf jene politischen Doktrinen reduziert werden, die die Tories gesunden Menschenverstand nennen ... und dann muss ein Sündenbock her. Hitler hatte die Juden. Die Tories bieten dem Verbraucher eine Auswahl an: Einwanderer, Schwule, Friedensbewegte, Rote ...“ (Edward Bond in: *The Guardian*, 8.6.1987)

Die Gemeinde der Neuen Musik in England gleicht einem privaten Club mit einer Intellektuellenmafia an der Tür, die das Gesindel draußen hält. Drinnen predigen die großen Champions mit den dicken Zigarren über die tiefen Wahrheiten der Minimal Music und des Serialismus und beklagen sich, wenn im Konzertsaal eine Tür knarrt. Natürlich pinkle ich mir selbst ans Bein, wenn ich mich über diese Leute beschwere. Ich gehöre ja auch dazu. Aber ich denke, dass die Türen sperrangelweit aufgemacht werden müssen – die Neue Musik kann es sich nicht leisten, ihr angehendes Publikum durch Arroganz und Selbstgefälligkeit zu vergraulen. Und wenn wir schon von zeitgenössischer Musik reden, muss nicht auch die Einstellung zum Musikleben zeitgenössisch sein? Wie kommt es, dass so viele Leute, die mit zeitgenössischer Musik zu tun haben, noch nicht bemerkt haben, dass sich das Musikleben seit der Zeit Strawinskys verändert hat? Wie kommt es, dass so viele Jünger der „Zeitgenössischen Musik“ einen Großteil zeitgenössischer Musik gar nicht schätzen – Soul, Jazz, Gospel, Pop?

Die Sektiererei in der Neuen Musik muss aufhören. Das Publikum ist nicht zur Vorstellung eingeladen worden. Wo ist das PUBLIKUM?

Aber wie gesagt, das ist ein positiver Zynismus. Die Neue Musik kann von einem gesunden Misstrauen gegen sich selbst nur profitieren.

Ich hoffe, dass ich in GREEK die Bedürfnisse der anderen Hälfte verstanden habe – des Publikums. Das Publikum war für mich immer „gegenwärtig“ – seit ich schreibe, strömt es langsam durch das Parkett nach vorn, auf GREEK zu. Die Aussicht auf ein Theaterpublikum (im Unterschied zum Konzertpublikum) hat GREEK zum schrecklichsten und aufregendsten Projekt gemacht, das ich je unternommen habe. „How will our Eddy fare?“ Das Publikum: eine Sphinx, und ich wie Eddy, der Reisende durch GREEK, der den Ausgang nicht kennt. Haltet mir die Daumen.



Es gibt keine unanständige Sprache; alles hängt davon ab, wie man sie einsetzt. In GREEK wird eine Frau Zeugin, wie eine Explosion ihren Mann in Stücke reißt. Sie schreit „Scheiße, Scheiße, Scheiße, mein Scheißmann liegt auf der Straße / Seine Beine auf der einen Seite und sein Oberkörper auf der anderen / Oh Gott, steh mir bei!“ Aber was soll sie sonst sagen? „Oh je, mein Gatte ist tot?“ Nein. Sie schreit „Scheiße, Scheiße, Scheiße!“ als Abwehr gegen das Ungeheuerliche. Ich versuchte damit, eine totale, urtümliche Wut auszudrücken. Das ist nicht anstößig. Es ist vielmehr Ausdruck der Hilflosigkeit angesichts solch brutaler Hässlichkeit. Davon handelt das Stück. In GREEK ist jeder Satz Ausdruck eines extremen Gefühls, sei es von Zärtlichkeit, Leidenschaft oder Hass.

Dies ist ein Stück, das sehr gut in unsere Zeit passt; nicht, dass ich sonst auf Aktualität besonderen Wert legen würde, aber hier ergibt sie sich, und die in GREEK beschriebenen Ereignisse spiegeln sich in der Gewalttätigkeit unserer Gesellschaft, in der Massenhysterie, in den Dramen der Fußballstadien, in den Seuchen. Es zeichnet sich eine allmähliche Zerstörung aller Elemente ab, welche die Gesellschaft zusammenhalten. Soziale und körperliche Regeln und Gesetze werden mit Füßen getreten. Meere und Umwelt werden verschmutzt. Diese Alarmzeichen ignoriert man aber, weil es zu viel kosten würde, sich damit auseinanderzusetzen. Es ist eine Art Seelenpest. Seuchen können sehr wohl in der Seele existieren – in der Realität natürlich auch, wie Aids oder wie die Kindesmisshandlungen, welche geradezu epidemische Proportionen annehmen.

GREEK ist ein Gegengift gegen Gewalt. GREEK steht für die Liebe. Die grundlegende Aussage des Stückes ist, dass der Mangel an Liebe ein ideales Klima für Gewalt erzeugt; dass lieblose, von der Verdrängung beherrschte Gesellschaftsformen ideale Voraussetzungen für destruktive, gewalttätige Akte liefern.

**Flowing and flowing ...
you're sweet and
your body's like a river,
flowing into me.
It flows like a flowing
river, your streaming
muscles carry me
along your river,
along your soft and
hard and flowing river.**

[Wife, Love Aria]







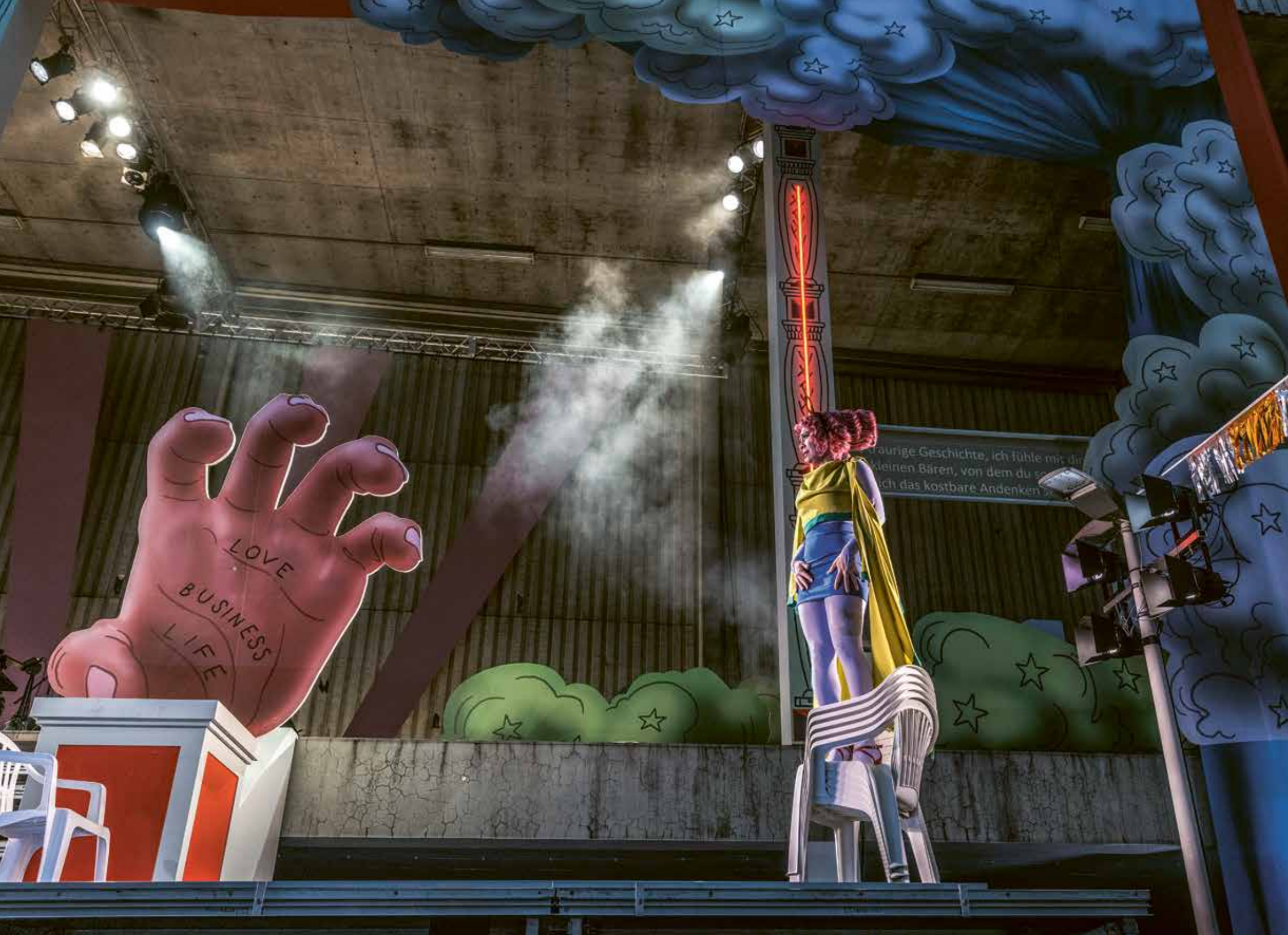




— deine zweifach vertrauten Schenkel,
liebender Quell deines Seins.

— deine zweifach vertrauten Schenkel,
liebender Quell deines Seins.







Dann schneide ich dir den Kopf ab,
Frauen reden zu viel.
- Einverstanden. Los geht's.

Dann schneide ich dir den Kopf ab,
Frauen reden zu viel.
- Einverstanden. Los geht's.



**Don't wait up,
I may be late,
but if I'm not
back by dawn,
I'll meet you
in heaven ...
if not we'll meet
in hell!**

[Eddy]



Synopsis

1. Act

"So, I was spawned in Tufnell Park that's no more than a stone's throw from the Angel / a monkey's fart from Tottenham or a bolt of phlegm from Stamford Hill / it's a cesspit, right ... a scum-hole dense with the drabs who prop up corner pubs, the kind of pub where ye old arse-holes assemble..."

Eddy grows up in London's proletarian East End, where everything disgusts him: the Nazi rants of his racist, drunkard father, his submissive mother, the brawling, disaffected crowds in the pubs. Eddy wants to get out of there, leave the swamp behind. When his parents start rehashing that old story – a fortune-teller at a fair predicted that Eddy would kill his father and sleep with his mother – Eddy finally has enough. He decides to leave, no matter where.

His parents are worried about Eddy. And not without cause, for the country is in a desolate state. The city is drowning in rubbish, rats proliferate and society is increasingly, brutally unhinged. Indeed, Eddy does not fare well: during a street fight, the police beat him up – "SMASH, CRASH, SPLATTER, KERACK!"

Eddy seeks respite in a café, but even there the atmosphere soon turns sour. Eddy gets into a fight with the waitress. Her husband, the café's owner, interferes, and the situation escalates: Eddy kills the owner. The waitress mourns her husband, but not for long: Eddy consoles her, and the two start feeling trust and intimacy. Because Eddy reminds the woman of her own son, she tells his story: during a boat tour on the Thames, she lost two-year-old Tony when a bomb exploded. The only thing she has left of her child is an oil-stained teddy bear. Eddy and the woman feel a connection. They sleep with each other.

2. Act

10 years later, Eddy and the waitress are a successful couple; the café is doing well. Eddy's parents come to visit. They talk of this and that, including the plague that still paralyses the country. Supposedly the fault lies with a sphinx, and someone must solve her riddle in order to liberate the country. Eddy wants to vanquish the monster and sets out. The sphinx rants and rages at the sight of him, foaming with hatred of all men. In vain, however: Eddy is able to solve the riddle and kills the sphinx.

Eddy's parents and wife celebrate him as their hero. On this occasion, his parents confess that Eddy is not their biological son, and tell him his story: after a bomb exploded on the Thames, they found a little two-year-old boy holding an oil-stained teddy bear. They threw the bear back into the water, but decided to raise the boy as their own.

Eddy understands ...

Impressum

Copyright Stiftung Oper in Berlin
Deutsche Oper Berlin, Bismarkstraße 35, 10627 Berlin
www.deutscheoperberlin.de

Intendant: Dietmar Schwarz; Geschäftsführender Direktor: Thomas Fehrle; Spielzeit 2021/2022
Redaktion: Dorothea Hartmann; Gestaltung: Uwe Langner; Druck: trigger.medien.gmbh, Berlin

Textnachweise:

Das Interview mit Pinar Karabulut und Yi-Chen Lin ist ein Originalbeitrag für dieses Heft.
Der Text von Mark-Anthony Turnage, der von Susan Shaw aus einer Reihe von Tonband-Gesprächen zusammengestellt und von Wolfram Ströle aus dem Englischen übersetzt wurde, ist entnommen aus dem Programmheft der Münchner Uraufführung 1988. Mit freundlicher Genehmigung der Münchener Biennale für Neues Musiktheater
Steven Berkoff im Gespräch mit Mark Shenton, in: plays international, Juli 1988
Englische Übersetzung der Handlung: Alexa Nieschlag

Bildnachweise

Die schwarz-weiß Bilder und die Bilder der Klavierhauptprobe am 19. August 2021 wurden von Eike Walkenhorst aufgenommen.

Mark-Anthony Turnage GREEK

Oper in zwei Akten
Libretto von Mark-Anthony Turnage und Jonathan Moore nach Steven Berkoffs gleichnamiger Verstragödie aus dem Jahr 1980, basierend auf der Tragödie KÖNIG ÖDIPUS des Sophokles

Uraufführung am 17. Juni 1988 in München (im Rahmen der 1. Münchener Biennale für Neues Musiktheater)
Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 27. August 2021 (auf dem Parkdeck)

Musikalische Leitung: Yi-Chen Lin; Inszenierung: Pinar Karabulut; Bühne: Michela Flück; Kostüme: Teresa Vergho;
Licht: Ulrich Niepel; Dramaturgie: Dorothea Hartmann

Mum, Waitress 2, Sphinx 1: Heidi Stober; Wife, Doreen, Waitress 1, Sphinx 2: Irene Roberts; Eddy: Dean Murphy;
Dad, Café Manager, Chief of Police: Seth Carico
Musiker des Orchesters der Deutschen Oper Berlin, Statisterie der Deutschen Oper Berlin

