



STAATSOPERETTE



SWEENEY TODD

The Demon Barber of Fleet Street

Ein Musical-Thriller

Musik und
Gesangstexte von Buch von
STEPHEN SONDHEIM **HUGH WHEELER**

Nach dem gleichnamigen Stück von CHRISTOPHER BOND
Regie der Originalproduktion am Broadway: **HAROLD PRINCE**

Orchestrierung von JONATHAN TUNICK

Deutsche Fassung von Wilfried Steiner und Roman Hinze

Original-Broadwayproduktion von Richard Barr, Charles Woodward,

Robert Fryer, Mary Lea Johnson, Martin Richards

in Zusammenarbeit mit Dean und Judy Manos

AUFFÜHRUNGSRECHTE

Die Übertragung des Aufführungsrechtes erfolgt in Übereinkunft mit
MUSIC THEATRE INTERNATIONAL (EUROPE) LTD, London
durch die MUSIK UND BÜHNE Verlagsgesellschaft mbH, Wiesbaden.

TEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG **PETER CHRISTIAN FEIGEL**
INSZENIERUNG **MARTIN G. BERGER**
BÜHNE **SARAH-KATHARINA KARL**
KOSTÜME **ALEXANDER DJURKOV HOTTER**
VIDEODESIGN **LUKAS MARIAN**
DRAMATURGIE **JUDITH WIEMERS**
CHORLEITUNG **THOMAS RUNGE**

BESETZUNG

SWEENEY TODD **HINRICH HORN / UWE SCHENKER-PRIMUS**
MRS. LOVETT **SILKE RICHTER / STEFANIE DIETRICH**
ANTHONY HOPE **GERO WENDORFF / JAN-PHILIPP REKESZUS**
JOHANNA BARKER **JULIE SEKINGER / CHARLOTTE WATZLAWIK**
TOBIAS RAGG (TOBY) **RICCARDO ROMEO**
RICHTER TURPIN **ELMAR ANDREE**
BÜTTEL BAMFORD **DIETRICH SEYDLITZ**
BETTLERIN **DIMITRA KALAITZI**
ADOLFO PIRELLI **VÁCLAV VALLON / TIMO SCHABEL**
MR. FOGG **FRIEDEMANN CONDÉ / MICHAEL KUHN**

STATISTERIE

**ANNA KÜHL, BETTINA LIPPE, MICHELLE LIPPE, MARIA IOANNA NTINOU,
ISABELLE POHLE, DEBORAH SPRINGMANN, STEFAN EHRlich,
REINHARD KUNZE, SEBASTIAN MAKOCKI**

CHOR UND ORCHESTER DER STAATSOPERETTE DRESDEN

Doppelbesetzungen erscheinen nicht in alphabetischer Reihenfolge.
Die Abendbesetzung entnehmen Sie bitte den Aushängen im Foyer.

STUDIENLEITUNG **PROF. NATALIA PETROWSKI**
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG
UND KORREPETITION **MINSANG CHO, NIKI LIOGKA**
REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG **CORNELIA POPPE, MICHELLE LIPPE**
REGIE- / AUSSTATTUNGSHOSPITANZ **LENNART WINTER**
INSPIZIENZ **KERSTIN SCHWARZER**
SOUFFLAGE **ANNETT BRÄUER**
TECHNISCHE DIREKTION **STEPHAN ALEITH**
TECHNISCHE EINRICHTUNG **MATHIAS WEIDELHOFER**
LICHT **UWE MÜNNICH**
TON **PAWEL LESKIEWICZ**
BERATUNG SOUNDDDESIGN **MARTIN WINGERATH**
WERKSTATT-PRODUKTIONSLEITUNG **MARCUS GROSSER**
PRODUKTIONSLEITUNG KOSTÜM **ANKE ALEITH**
MASKEN UND FRISUREN **THORSTEN FIETZE**

Die Dekorationen, Kostüme und Requisiten wurden in den Werkstätten der Staatsoperette unter der Leitung von Katrin Falkenberg und Annette Opitz (Schneiderei), Franziska Schobbert (Malsaal), Torsten Ulrich (Tischlerei), Jörg Danke (Schlosserei), Angelika Meinerzhagen (Dekorationswerkstatt) und Avgoust Yankov (Requisite) hergestellt.

Das Fotografieren sowie Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind aus Urheberrechtsgründen nicht gestattet.

Photos, video and sound recordings during the performance are prohibited.

PREMIERE 21. OKTOBER 2023, 19.30 UHR

**DAUER CA. 3 STUNDEN
INKLUSIVE 25 MINUTEN PAUSE**

HANDLUNG

1. Akt

15 Jahre im Exil haben aus dem einstigen Barbier Benjamin Barker einen gebrochenen Mann gemacht. Ein mächtiger Gesetzesvertreter, Richter Turpin, hatte ihn unrechtmäßig verurteilt und verbannt, um sich der Frau des Barbiers zu bemächtigen, Lucy. Nun kehrt Barker unter dem Namen Sweeney Todd in seine Heimat London zurück, um sich am Richter zu rächen und nach seiner Familie zu suchen. Er verabschiedet sich von seinem Reisegefährten Anthony, erwehrt sich einer verstörten Bettlerin und sucht in der Fleet Street nach seinem ehemaligen Geschäft. Hier residiert nun Mrs. Lovett, die eine ruinöse Pastetenbäckerei betreibt und in Sweeney Todd sogleich den Barbier Barker erkennt. Als er sich nach Lucy und seiner Tochter Johanna erkundigt, erzählt Mrs. Lovett bereitwillig, dass Johanna in der Obhut des Richters als dessen Ziehtochter lebe. Lucy sei vom Richter mithilfe des Büttels Bamford missbraucht worden und habe sich mit Arsen vergiftet. Sweeney schwört blutige Rache. Mrs. Lovett händigt ihm sein Rasiermesser aus, das sie seit seiner Verurteilung verwahrt hat. Derweil beobachtet Anthony eine junge Frau am Fenster eines herrschaftlichen Hauses und verliebt sich in sie: Johanna.

Auf dem Marktplatz preist der illustre Barbier Adolfo Pirelli mit seinem Gehilfen Toby ein dubioses Elixier gegen Haarausfall an. Sweeney entlarvt das Produkt als Schwindel. Unter den Schaulustigen ist der Büttel, den Sweeney zu einer Gratisrasur in seinen neueröffneten Salon einlädt. Auch Pirelli macht sich auf den Weg zum Barbershop und konfrontiert dort seinen ehemaligen Arbeitgeber Benjamin Barker. Kurzerhand schneidet Sweeney ihm die Kehle durch. Richter Turpin, der sein erotisches Verlangen nach Johanna mit einer Hochzeit legitimieren möchte, folgt einer Empfehlung des Büttels und taucht ebenfalls auf, um sich von Sweeney rasieren zu lassen. Sweeney kann sein Glück kaum fassen, aber Anthony platzt herein und kündigt an, mit Johanna türmen zu wollen. Der Richter entkommt und Sweeneys Rachefantasien steigern sich zu einer ungezügelten Mordlust, die sich gegen die ganze Menschheit richtet. Mrs. Lovett inspiriert dies zu einer makabren Idee: warum nicht Pirelli und zukünftige Opfer als Pasteten-Füllung verarbeiten? Schließlich sind die Zeiten hart ...

2. Akt

Der Pastetenladen brummt. Mrs. Lovett und Toby kommen der Nachfrage kaum hinterher, während Sweeney nebenan Kunden versorgt, die nie wiederkehren werden. Das Leben scheint fast sorglos, bis Anthony Neuigkeiten überbringt: Der Richter hat Johanna in Fogg's psychiatrische Anstalt bringen lassen. Sweeney fasst einen Plan: Da die Perückenmacher der Stadt ihr Haar aus den Kliniken beziehen, wird Anthony sich als ein solcher bei Fogg ausgeben, Johanna entführen und in den Barbiersalon bringen. Sweeney informiert derweil den Richter per Brief von dem Vorhaben in der Hoffnung, ihn so zurück zu locken. Nun überschlagen sich die Ereignisse: Toby, der beginnt, Sweeney zu verdächtigen, wird von Mrs. Lovett im Backhaus eingesperrt. Büttel Bamford sieht nach dem rechten, nachdem sich Beschwerden über den Gestank aus dem Schornstein der Bäckerei gehäuft haben – ein Dienstbesuch, den er nicht überlebt. Anthony versteckt Johanna nach der gelungenen Flucht im Barbiersalon. Auch die Bettlerin, die schon länger Unheil wittert, taucht auf. Da Sweeney jeden Augenblick den Richter erwartet, bringt er sie gedankenlos um. Johanna, die als Mann verkleidet ist, entkommt ihm knapp. Der lang ersehnten Rache am Richter steht nun nichts mehr im Wege. Erst als Mrs. Lovett die leblosen Körper wegschaffen will und Sweeney die Bettlerin tot im Arm hält, erkennt er, dass er einen schrecklichen Fehler begangen hat ...



Silke Richter (Mrs. Lovett) und Hinrich Horn (Sweeney Todd)

„DIE MENSCHEN FRESSEN SICH GEGENSEITIG AUF“

Regisseur MARTIN G. BERGER im Gespräch mit
Dramaturgin JUDITH WIEMERS

Du bist ein großer Bewunderer Stephen Sondheims und Liebhaber seiner Werke. Was zeichnet ihn aus?

Das besondere an Stephen Sondheim ist, dass er erstens ein großer Komponist und zweitens auch ein großer Songwriter ist. Er schreibt Partituren, die wichtigen Opernwerken in ihrer Komplexität in nichts nachstehen und bleibt darin doch auch immer der Meister der kleinen Form. Das hat etwas damit zu tun, dass er wie kein anderer – ausgenommen Richard Wagner – Text und Musik zu einer Einheit verknüpft. Ich glaube, kaum jemand würde widersprechen, dass Sondheim der beste Liedtexter war, der bis jetzt gelebt hat. Diese Fähigkeit macht seine Musik so theatral. Jede seiner Zeilen ist gedreht, jeder Song ist eigenständig und trotzdem erschafft er breite Motivtafeln innerhalb seiner Partituren. Eine weitere herausragende Qualität ist, dass er die Menschen realistisch und auch liebevoll anschaut, ähnlich wie Mozart. Er ist immer emphatisch, verurteilt niemanden. Er schafft Figuren, die ambivalent und vielleicht sogar – wenn man sie moralisch beurteilt – böse sind, aber weder führt er sie vor noch veredelt er sie.

Er verurteilt auch nicht den mordenden Barbier Sweeney Todd – eine fiktive Figur, die auf einem Grusel-Groschenroman aus dem 19. Jahrhundert basiert und seitdem viele Generationen in zahlreichen Bearbeitungen fasziniert. Was interessiert dich an ihm?

Über die künstlerische Partnerschaft mit *Sweeney Todd*-Regisseur Hal Prince hat Stephen Sondheim gesagt: „Hal dachte, es gehe um Kapitalismus und ich dachte, es gehe darum, Menschen Angst einzujagen.“ Es ist interessant zu beobachten, dass Sondheims theatrales Verständnis oft auf archaischen Theaterformen basiert, auf Volkstheater und Commedia dell'arte. In *Sweeney Todd* kreiert er Figuren, die Repräsentant*innen ihrer Systeme sind und damit eine Allgemeingültigkeit bekommen. Gleichzeitig psychologisiert er sie, bricht sie auf, macht sie menschlich und gibt ihnen Schattierungen. Deswegen ist es aus meiner Sicht ein Fehler, dass viele *Sweeney Todd*-Produktionen nur die Oberflächen der Figuren auf der Bühne zeigen: den mordenden Barbier, den bösen Richter, die schöne Frau im Turm usw. Wenn man genau hinschaut, sind sie sehr viel komplexer als das.

Was mich an Sweeney Todd interessiert ist, dass er ein enttäuschter Idealist ist – jemand, der zu Beginn noch nicht sieht, dass es Systeme gibt, in denen die einzelne Person nichts zählt und nichts verändern kann. Sweeney startet relativ naiv in die Geschichte: Er hat eine Frau und ein Kind, dann geschieht ihm eine Ungerechtigkeit, er wird weggesperrt. Als er zurückkommt, ist sein Grundvertrauen gestört, aber eigentlich glaubt er noch daran, seine Liebe wiederzufinden und Gerechtigkeit herstellen zu können, indem er sich am Richter als Repräsentant des Bösen rächt. Als ihm klar wird, dass das nicht funktioniert, wird er ein Teil des Systems, das er eigentlich sprengen will. Das finde ich sehr aufregend. Wichtig ist in diesem Prozess Mrs. Lovett, die dieses System in Reinkultur ist; deren Denken und Handeln von Aufstiegsmöglichkeiten, Status, Effizienz und Pragmatismus bestimmt ist und die aus den Zwängen der Gesellschaftsordnung das Beste für sich herausholt. Sweeney wird eigentlich die Maschine von Mrs. Lovetts Business-Imperium. Das ist eine wichtige These in unserer Fassung: Immer wieder wird die Ballade von Sweeney Todd gesungen, die ihn wie ein Volksheld, der loszieht und der Welt trotzt, beschreibt. Das Problem ist aber: Je mehr er der Welt trotzen will, desto mehr wird er Teil von ihr.

„Er wird ein Teil des Systems, das er sprengen will.“

Du sprichst von einem System, in das Sweeney hineingeworfen und dessen Symptom er schließlich wird. In was für eine Gesellschaft schauen wir hier im Stück und was hat sie mit uns zu tun?

Das Stück spielt im späten 19. Jahrhundert, in der Zeit, in der die Errungenschaften der Industrialisierung quasi die Moderne einläuten – und in der auch die Schriften von Karl Marx entstehen. Hier werden Prozesse angestoßen, die heute durch Globalisierung und Digitalisierung weiter verstärkt sind. Die Menschen leben ab diesem Zeitpunkt in einer Welt, in der nicht mehr jeder für sich arbeitet und produziert und in der es in den industrialisierten Ländern keine klassische Leibeigenschaft mehr gibt. Eigentlich gilt nun das Versprechen, dass die Arbeit, die du zur Verfügung stellst, mit Geld aufgewogen wird: Je mehr und besser du arbeitest, desto mehr Geld kannst du verdienen, für das sich wiederum alles kaufen lässt. Dass dieses Versprechen sich in dieser Form nicht eingelöst hat, wissen wir alle. Viel mehr Menschen haben heute die Möglichkeit, an relativem Wohlstand teilzuhaben, aber dieser Wohlstand ist gesellschaftlich nicht abgedeckt. Im globalisierten Kapitalismus erleben wir gerade einen Zustand, in dem es natürlich auch bei uns Armut und Obdachlosigkeit gibt, aber in dem die „echte“, katastrophale Armut quasi „outsourced“ wird: Es gibt ganze Länder, die arm sind und ausbluten. Im Vergleich dazu sind die sozialen Netze bei uns in den Industriestaaten sehr viel stärker. Dies ist ein Teil der brutalen Diskussion um Migration: Wenn man nicht will, dass Migrant*innen kommen, heißt das in der Konsequenz, dass diese Ungerechtigkeit beibehalten werden soll. Das Stück treibt das metaphorisch auf die Spitze: Die Menschen fressen sich gegenseitig auf.



Hinrich Horn (Sweeney Todd) und Chor

Und das wortwörtlich: Mrs. Lovett verbackt Sweeney Todds Opfer in ihre Pasteten, die dann gewinnbringend verkauft werden. Wie deutest du das erzählerische Element des Kannibalismus?

Das Tolle daran ist, dass es eine doppelte Funktion erfüllt. Es ist ein Gruselschocker mit großem Unterhaltungswert; jemand bringt Menschen um und im nächsten Moment kommen auf der anderen Seite Pasteten raus. Das hat auch etwas Lustiges und Charmantes, weil es so absurd ist. Und gleichzeitig ist es eine Parabel darauf, dass man sich gegenseitig nichts gönnt und buchstäblich frisst, wo man kann. „Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral“ hat schon Bertolt Brecht in der *Dreigroschenoper* gedichtet. Sweeney Todd als anfänglicher Idealist wird zum Prototyp des kapitalistischen Menschen gemacht – letztlich zum Tier. Sweeney ist trotzdem auch eine Identifikationsfigur, weil er die Ohnmacht erlebt, in einem System zu existieren, das er nicht ändern kann. Auch wir sind im globalisierten Kapitalismus total überfordert und wissen gar nicht, wie wir etwas verändern können, wo wir anfangen sollen.

Wie überträgt ihr im Team die beschriebene gesellschaftliche Ordnung auf die Bühne? Euer Raumkonzept geht von einem ganz konkreten Sprachbild SONDHEIMS aus ...

Sondheim lässt Sweeney vom „great black pit“ singen, wenn er London beschreibt – eine schwarze Grube, die eigentlich die Welt oder zumindest unseren Teil der Welt meint. Oben sitzen wenige Menschen, die reich sind und die vielen anderen darunter werden ausgebeutet. Diese Grube bzw. dieses Loch bringen wir auf die Bühne. Hier wird es oft von Gittern verdeckt, die Assoziationen der Abtrennung, des Eingesperrtseins aber auch des Schlachthofs wecken können. Obwohl es überdeckt wird, kann das Loch hervorleuchten und ist immer da, egal, wie schön wir darüber unsere Welt gestalten, wie es im zweiten Akt zu sehen sein wird.

Wir zeigen eine Unterteilung in mehrere Milieus, die klar voneinander abgegrenzt sind. Es gibt die Ebene der Menschen, die in prekären Verhältnissen leben und Schwierigkeiten haben, über die Runden zu kommen. Darunter haben wir die Unterprivilegiertesten, die nochmal anders verklagt und ausgebeutet werden und in unserer Bühne aus dem Loch hervorkriechen. Dahinter ist die reiche, vergoldete Welt platziert, die mit dem Orchester ausgestattet ist und in der auf einem übergroßen Bildschirm attraktive Produktwerbung läuft. Dies ist die Welt der Privilegierten, zu der auch wir gehören. Natürlich möchten wir dieses System in einer gewissen Abstraktion erzählen und Assoziationsräume öffnen, aber manche Bilder sind darin sehr konkret. Die ausgebeuteten Arbeiter*innen, vom Chor gesungen und gespielt, stehen zu Beginn auf und rennen gegen die Gitter, die sie von der reichen Welt trennen. Dahinter stehen im Prinzip auch wir und sagen: „Zum Glück haben wir dieses Gitter, zum Glück haben wir Frontex.“ Das schwingt in dieser Inszenierung immer mit.

Im Probenprozess hast du immer wieder betont, dass *Sweeney Todd* auch eine *musical comedy* ist, und „mehr wie *Anything Goes* als *La Bohème*“. Wie zeigt sich das in der Stückmechanik – in der Art und Weise, wie Sondheim das Stück zusammenbaut?

Mechanik ist ein gutes Wort, weil das Stück viele mechanische Elemente hat. Die Komposition ist auf eine Art ein *best of* des späten 19. und 20. Jahrhunderts, indem sie eigentlich an vielen Stellen Minimal Music ist, aber auch fast puccinihafte emotionale Ausbrüche bedient. Sondheim hat keine Berührungssängste mit dem breiten Pinsel der Oper, aber er komponiert nichts zu viel und geht immer stark vom Inhalt aus. Es gibt nur wenige Nummern, in denen jemand eine klassische, selbst-reflexive Arie singt. Meistens ist die Musik extrem situativ und lässt damit auch Komik zu, weil Figuren aufeinandertreffen, die sehr unterschiedlich denken. Sondheim schafft es, tragische Momente über Komik zu erzählen: Mrs. Lovett, die unbedingt ein geregeltes bürgerliches Leben mit Sweeney will, singt Lieder, die man als reine Flirtversuche missinterpretieren könnte – auf der anderen Seite ist Sweeney, der vollkommen in seinem Nihilismus verharrt und darüber sinniert, dass alle Menschen den Tod verdienen. Diese beiden Geisteshaltungen begegnen sich in Songs wie „By the Sea“. Sie versucht ihn, in ein vorgebliches Liebesduett zu ziehen, das sie nur aus Berechnung und aus dem Versuch, ein Klischee zu erfüllen, beginnt. Daraus entsteht eine wunderbare Komik.

Sondheim wollte eine Partitur schreiben, die stetig einen nie abreißenden Spannungsbogen aufbaut. Mit welchen Mitteln versucht er dies – und gelingt es ihm aus deiner Sicht?

Das Stück wirkt beinahe durchkomponiert. Es gibt sehr viel Musik und das allermeiste wird in der Musik verhandelt, sodass die Dialoge im Vergleich fast verschwinden. Der Spannungsbogen gelingt ihm auf jeden Fall – auch dadurch, dass er Mittel des Stummfilms borgt: Es gibt die Orgel, die eine große Rolle in der Orchestrierung spielt sowie zahlreiche Effekte des klassischen Horrorfilms: tiefe Bläser, die Schockmomente bereiten, die Fabriksirene, die uns hochreißt, spannungsgeladene Vorhalte und Streichertremoli. Sondheim zeigt eine sehr komplexe, wagnerianische Motivarbeit – musikalische Motive kommen auf überraschendste Weise wieder. Und er schreibt fröhliche Musik zum harten Thema – ein klassischer Verstärker. Ja, wie so ziemlich alles, ist ihm auch das sehr gut gelungen.

„Denn wovon lebt der Mensch?
Indem er stündlich
den Menschen peinigt,
auszieht, anfällt,
abwürgt und frisst.
Nur dadurch lebt
der Mensch, dass er
so gründlich vergessen kann,
dass er ein Mensch doch ist.“

BERTOLT BRECHT, *Die Dreigroschenoper*, 1928



Silke Richter (Mrs. Lovett) und Chor



Václav Vallon (Adolfo Pirelli) und Chor



Riccardo Romeo (Tobias Ragg), Václav Vallon (Adolfo Pirelli) und Chor



Dimitra Kalaitzi (Bettlerin) und Hinrich Horn (Sweeney Todd)

HORRORMUSICAL UND SOZIALTRAGÖDIE

von JUDITH WIEMERS

Wer ist Sweeney Todd? Ein psychopatischer Serienmörder, heldenhafter Rächer der Unterdrückten oder empfindsames Opfer sozialer Missstände? Schon lange vor der Uraufführung von Stephen Sondheims „Musical-Thriller“ im Jahr 1979 begann die Faszination mit dem mordenden Barbier und seiner Komplizin Mrs. Lovett. Ihre Reise quer durch die anglo-amerikanische Populärkultur nahm 1847 als Serie anonym veröffentlichter, fiktiver Zeitungs-Kurzgeschichten ihren Anfang. Kurz darauf erschien die Erzählung als illustrierter Grusel-Groschenroman, 1848 dann in einer ersten Bühnenfassung von George Dibdin Pitt. Anschließend wurde Sweeney Todd – „the Demon Barber of Fleet Street“, wie der Untertitel schon im 19. Jahrhundert lautete, zum Stoff mehrerer früherer Stumm- und Tonfilme, er mordete sich durch einen Varieté-Song, ein Hörspiel, selbst ein Ballett und einen Splatterfilm.

Musikkomponist und -Autor Stephen Sondheim begegnete Sweeney Todd erstmals 1970, als Zuschauer eines neuen Theaterstücks von Christopher Bond, das ihn auf mehreren Ebenen ansprach. Bonds Charaktere und Spielweisen waren verwurzelt im Melodram, einer historischen Theaterform, die auf gefühlsbetonte, manchmal groteske Darstellungen pathetischer Liebesdramen oder Horrorgeschichten setzte und dabei relativ flache Figuren entstehen ließ, die über klare Motive verfügten. Auch dem verwandten Grand Guignol war *Sweeney Todd* verpflichtet – eine französische Theatertradition, die die Nerven ihres Publikums mit naturalistischen, möglichst blutrünstigen Horroreffekten und expliziter Erotik kitzelte. Sondheim hatte eine persönliche Schwäche für Melodramen, beschrieb sie gar als eins seiner Lieblingsbühnengenres. Für seine eigene *Sweeney*-Bearbeitung für die Musiktheaterbühne war aber vielleicht eine weitere Qualität des Bond-Dramas ausschlaggebend: „Es wirkte auf mich wie ein Stück, das singt.“ Bereits auf dem Nachhauseweg dachte Sondheim darüber nach, wie sich der Stoff vertonen ließe. Obwohl er ausdrücklich kein Opernliebhaber war, schwebte ihm eine opernähnliche, durchkomponierte Form vor. Dass Hugh Wheeler als Dialogautor engagiert wurde, war eine rein pragmatische Lösung für ein kompositorisches Problem, mit dem sich Sondheim in den ersten Arbeitswochen konfrontiert sah: Die Geschichte würde sich in gesungener Form nicht an einem Theaterabend erzählen lassen. Eine Nähe zu Opernkonventionen gibt es trotz der knappen

Dialoge, ebenso wie die Stilverwandtschaft mit Opern wie Alban Bergs *Wozzeck*, Kurt Weills *Die sieben Todsünden* oder den Werken Puccinis – einer der wenigen Opernkomponisten, die Sondheim verehrte. Mit der Figur des Adolfo Pirelli parodiert Sondheim gar die effekt-haschenden, gesangsakrobatischen Nummern italienischer Bel-canto-Opern.

Sondheim selbst bezeichnete sein Werk als „schwarze Operette“ und verwies damit auch auf den Stellenwert humoristischer, unterhaltender Elemente. Sondheims enge und leidenschaftliche Verbindung zum klassischen Broadway-Musical wird vielerorts spürbar, vor allem in der spielerischen Leichtigkeit, mit der er das Flair sprachgewandter Vaudeville-Songs entstehen lässt. Wie so oft in seiner unvergleichlichen Karriere bewies er sich auch hier als Meister der Imitation – mit großem Einfühlvermögen für das Milieu der Stoffvorlage, dem viktorianischen London. So lässt er das höfische Menuett auf der verhängnisvollen Feier bei Richter Turpin zu einer derben irischen Jig werden, die Assoziationen mit den verarmten Londoner Einwanderervierteln weckt. Für den Büttel schreibt er vom Harmonium begleitete „Parlor-Songs“, die denselben bukolischen, subtil schlüpfriegen Charme wie authentische englische Madrigale versprühen. Unter diesen stilistischen Eklektizismus legt Sondheim als musikalische Grundierung jedoch eine unheilvoll schwelende Stimmung, die die Handlung durchweg begleitet und sich im zweiten Akt zur Apokalypse steigert. Sein Vorbild für diesen Effekt war Bernhard Herrmann, der durch seine Filmmusiken für Hitchcocks Thriller berühmt wurde und es verstand, gebündeltes musikalisches Material über den gesamten Film für einen steten Spannungsaufbau zu nutzen. Sondheim strebte genau das an. Mit wiederkehrenden Motiven legt er Spuren für sein Publikum aus und lässt Vorahnungen entstehen – besonders evident ist dies in der Musik der Bettlerin, die uns schon lange vor Sweeneys schrecklicher Entdeckung ihrer Identität andeutet, wer sie wirklich ist.

Für seinen Protagonisten Sweeney Todd entwickelt Stephen Sondheim textlich wie musikalisch eine plastische Persönlichkeit, ein feinnuanciertes Psychogramm. In Abgrenzung zu allen Vorgängerversionen ist Sweeney hier nicht mehr das besessene Monster, das aus purer Habgier mordet, sondern ein tragischer Held, für den es triftige Gründe gibt, gewalttätig zu werden – auch wenn die Tat als solche natürlich verwerflich bleibt. Sondheim zeichnet ihn als ein Phänomen der Gesellschaft, in der er verortet ist – eine hierarchisch strukturierte, undurchlässige Ordnung, die kapitalistischen Regeln unterworfen ist und den Wert der Menschen an ihrer Produktivität bemisst. Es ist kein Zufall, dass *Sweeney Todd* in einem urbanen Setting spielt. Die industrialisierte Stadt kommt hier einem mechanisierten Getriebe gleich, dessen Motor die Arbeiterschicht ist – ein Moloch, in dem der und die Einzelne entindividualisiert eine Funktion erfüllt. In einem solchen Organismus gilt es, sich anzupassen und einzufügen. Diejenigen, die sich wie die „Verrückten“ in Fogg's Anstalt als dysfunktional erweisen, werden aus der zivilisierten Welt verbannt, weggesperrt und damit unsichtbar. Die Stadt als seelenlose Maschine ist eine Idee aus der Zeit der Industrialisierung und wurde in den 1920er Jahren

wieder zu einem beliebten Topos in der bildenden Kunst, in Science-Fiction-Romanen und im Kino. In Fritz Langs Filmepos *Metropolis* (1927) erhebt ein identitätsloses Heer unterdrückter Sklaven eine Einzige zur Vorkämpferin – und somit zum Feindbild des Alleinherrschers, der einen Roboter in ihrem Abbild bauen und gewaltsam gegen die Arbeiter vorgehen lässt. Als ähnliche Leitfigur des Proletariats lässt sich Sweeney, der vom Chor als lebende Legende besungen wird, interpretieren. Auch die Idee der Verschneidung von Mensch und Maschine, die seit jeher Ängste vor sich verselbstständigender Technik auslöst, spiegelt sich in Sweeney Todd und Mrs. Lovett, wenn sie seriell töten und Menschen – wie am Fließband – weiterverarbeiten. Für diese unaussprechliche Grausamkeit gibt Sondheim seinen Figuren eine Motivation: Mrs. Lovett handelt – ihrer Sehnsucht nach einer bürgerlichen Existenz folgend – rein pragmatisch, um für ihren finanziellen Aufstieg zu sorgen. Sweeney hingegen krankt an einem Rechtssystem, in dem es für seinesgleichen keine Repräsentanten gibt und das ihn zur Selbstjustiz zu zwingen scheint, nachdem Richter Turpin ungestraft das missbraucht, was er zu schützen beauftragt ist: das Recht. Uns als Zuschauer*innen stellt die Geschichte damit vor ein moralisches Dilemma: Die Morde sind verabscheuungswert, ekelerregend, monströs. Aber fiebern wir dem Tod des Richters nicht auch entgegen, weil dieser „verdient“ wäre? Der Gesetzesvertreter wird als emotional verhärteter Opportunist gezeigt – eine Figur wie Brechts Peachum aus der *Dreigroschenoper*, der als Betreiber einer Bettlerfirma auf das Mitleid naiver Mitmenschen spekuliert, wenn er sich mit seinen als Obdachlose verkleideten Angestellten Geldspenden erschleicht.

Wer in dieser Welt seine urmenschlichen Instinkte wie Empathie oder Mitgefühl nicht abstößt, droht wie Sweeney zu zerbrechen. Wir können gleichsam dabei zuhören, wie seine Psyche zersplittert – Sondheim lässt ihn zwischen lyrischen Melodien und fragmentierten Ausrufen hin und herspringen. Was uns abseits der Morde das Gruseln lehren sollte, ist, dass der Wahn Sweeney letztlich zu einem produktiven Menschen macht. „Mein rechter Arm ist wieder vollständig“, ruft er aus, als er sein Messer ergreift. Als Erwerbstätiger gliedert er sich – einer perversen Logik folgend – als Zahnrad in die kapitalistische Mechanik ein. Sondheim kommentierte, dass er dem wahnsinnigen Sweeney eine klare Vision seiner Sinnhaftigkeit geben wollte: „Alle umzubringen sollte in seiner Überzeugung zu seiner Aufgabe, seiner Arbeit werden.“ Als Barbier säuberte und pflegte Benjamin Barker das Äußere seiner Kunden. Als Sweeney ist es seine „Dienstleistung“, die Welt von ihrem Übel – den Menschen selbst – zu reinigen. Diese Arbeit wird belohnt – als wohlhabender Geschäftsmann gewinnt er gesellschaftliches Ansehen. Der Kannibalismus der menschengefüllten Pasteten ist hier nicht nur das i-Tüpfelchen des Grand-Guignol-Horrors, sondern auch die letzte Konsequenz des gesellschaftlichen Prinzips, das Ausbeutung belohnt: Das Pastetengeschäft wird zu einem perfekten Kreislauf aus Herstellung, Verteilung und Verbrauch. Die Menschen sind gleichzeitig Ware und Konsument – sie kaufen und fressen sich gegenseitig. Auf die Frage „Denn wovon lebt der Mensch?“ ließ Brecht in der *Dreigroschenoper* antworten: „dadurch, dass er vergessen kann, dass er ein Mensch ist.“ Vielleicht kann uns *Sweeney Todd* genau dazu ermahnen – es nicht zu vergessen.



STEPHEN SONDHEIM

Stephen Sondheim wurde am 22. März 1930 als einziges Kind eines wohlhabenden New Yorker Kleiderfabrikanten geboren. In der Nachbarschaft lebte der Musicalautor Oscar Hammerstein II, der Sondheims Talent erkannte und ihn mit Impulsen und Kritik an das Genre heranführte. Frühe Erfolge verhalfen dem jungen Songtexter zu den Aufträgen für *West Side Story* (1957, Musik von Leonard Bernstein) und *Gypsy* (1959, Musik von Jule Styne). 1962 reüssierte er am Broadway erstmals auch als Komponist mit dem Musical *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*. Kommerzieller und künstlerischer Erfolg schienen ihm sicher, aber als sein nächstes Musical *Anyone Can Whistle* (1964) nach nur neun Aufführungen abgesetzt wurde, beschränkte er sich vorübergehend auf Songtexte. Die 1970er Jahre waren dann eine außerordentlich kreative Zeit für Sondheim. Er schrieb in dieser Zeit fünf Musicals, die Maßstäbe setzten. In *Company* überzeugte er die Kritiker mit seiner subtilen und geistreichen Darstellung der (nicht nur) für jene Zeit typischen Beziehungskrisen. Die künstlerische Zusammenarbeit mit Harold Prince setzte sich fort im Musical *Follies* (1971), einem vielschichtigen Stück um alternde Revuestars, die sich ein letztes Mal in ihrem ehemaligen Theater treffen. Auf andere Weise wurde das Thema Beziehungen in *A Little Night Music* (1973), einem Musical ganz im Walzertakt, aufgegriffen. Es folgte das „Wasserspiel“ *The Frogs* für die Yale University (1974), danach kehrte Sondheim mit *Pacific Overtures* (1976), einem Musical über den Gegensatz der Kulturen, und der „schwarzen Operette“ *Sweeney Todd* (1979) erfolgreich an den Broadway zurück. 1981 fand sich das Künstlerteam aus *Company* für *Merrily We Roll Along* wieder zusammen. Als das Stück nach nur 16 Aufführungen abgesetzt wurde, trennten sich die Wege von Sondheim und Prince. Seither sind Sondheims Musicals kürzer und weniger aufwendig gestaltet, angefangen mit dem pointillistisch schillernden *Sunday in the Park with George* (1984), das die meisten Auszeichnungen erhielt, die je einem Musical verliehen wurden. Dieses Stück war der Beginn seiner Zusammenarbeit mit dem Autor und Regisseur James Lapine, die sich in der phantasievollen Interpretation alter Märchen in *Into the Woods* (1987) fortsetzte. Sondheim arbeitete anschließend mit John Weidman an dem stark vom Folk beeinflussten Musical *Assassins* (1990), einer Entdeckungsreise in die amerikanische Geschichte. Mit Lapine tat er sich erneut für *Passion* (1994) zusammen, der Geschichte einer quälenden Liebesaffäre im Italien des 19. Jahrhunderts. Sein letztes Musical *Road Show* erzählt von zwei amerikanischen Abenteurern und Geschäftsmännern im frühen 20. Jahrhundert. Stephen Sondheim starb am 26. November 2021 im Alter von 91 Jahren.

HUGH WHEELER

Hugh Wheeler (1912-1987) war ein britischer Romanautor, Dramatiker und Drehbuchautor. Gemeinsam mit dem Komponisten und Songtexter Stephen Sondheim schrieb er als Buchautor das Musical *Sweeney Todd*. Hugh Wheeler schrieb mehr als dreißig Kriminalromane unter den Pseudonymen Q. Patrick und Patrick Quentin, vier seiner Romane wurden verfilmt. Er verfasste Drehbücher für die Filme *Travels with My Aunt*, *Something for Everyone*, *A Little Night Music* und *Nijinsky*. Zu seinen Theaterstücken gehören *Big Fish*, *Little Fish* (1961), *Look: We've Come Through* (1961) und *We Have Always Lived in the Castle* (1966, nach dem Roman von Shirley Jackson). Wheeler schrieb zusammen mit Joseph Stein das Buch für eine Neuinszenierung des Musicals *Irene* von 1919 (1973) sowie die Bücher zu den Musicals *Das Lächeln einer Sommernacht* (1973), *Candide* (Chelsea Version, 1973), *Sweeney Todd* (1979) und *Meet Me in St. Louis*. Darüber hinaus arbeitete er mit am Sondheim-Musical *Pacific Overtures* (1976) und schrieb eine neue Adaption der Kurt Weill-Oper *Silbersee*, die von Harold Prince an der New Yorker Oper inszeniert wurde. Er erhielt Tony und Drama Desk Awards für *Das Lächeln einer Sommernacht*, *Candide* und *Sweeney Todd*. Vor seinem Tod arbeitete Wheeler an zwei neuen Musicals sowie an einer neuen Fassung der Lehár-Operette *Die lustige Witwe*.



Gero Wendorff (Anthony Hope) und Julie Sekinger (Johanna Barker)



Elmar Andree (Richter Turpin), Dietrich Seydlitz (Büttel Bamford) und Julie Sekinger (Johanna Barker)

SYNOPSIS

Act 1

After 15 years of forced exile, former barber Benjamin Barker returns to London under the name of Sweeney Todd. He is seeking revenge for his unlawful sentence and the loss of his family at the hands of Judge Turpin. Upon arrival, he bids farewell to his companion, the sailor Anthony and shoves a deranged beggar woman out of his way. On Fleet Street, his old stomping ground, a new owner now occupies his parlour – hardy pie shop owner Mrs. Lovett, who recognises him. When Sweeney asks for the whereabouts of his wife Lucy and daughter Johanna, Mrs. Lovett professes that Lucy poisoned herself after suffering abuse by the Judge and his beadle, Bamford. Johanna has since been in the care of the Judge. Sweeney swears to seek justice and Mrs. Lovett persuades him to take up his old trade on the premises. Meanwhile, Anthony has fallen in love with Johanna, who is due to marry her guardian against her will. Anthony promises to liberate her. In the market, flamboyant barber Adolfo Pirelli and his boy assistant Toby launch a business pitch for a hair elixir. Sweeney exposes the product as a sham and invites an onlooker for a free shave: the beadle. When Pirelli shows up to threaten his competitor, Sweeney slits his throat. Judge Turpin also arrives, following Beadle's advice to avail of a spruce. Sweeney cannot believe his luck but Anthony barges in to announce his plans to elope with Johanna. The Judge hurries away, leaving Sweeney crazed with lust for murder. Mrs. Lovett suggests using his vendetta against humanity as a meat source for her pie business.

Act 2

Business is flourishing at Mrs. Lovett's pie shop and Sweeney is busy dealing with customers that shall never return. Anthony arrives with news: the Judge has admitted Johanna to Fogg's asylum. Sweeney instructs Anthony to pose as a wigmaker and rescue her. As the sailor leaves, Sweeney notifies the judge of the plans, hoping to lure him back to the parlour. Toby, who now works for Mrs. Lovett, has become suspicious of Sweeney. She locks him in the bakehouse just as Beadle arrives to investigate the strange smells emanating from the building. When Sweeney returns a little later, it's the end of Beadle. After their escape from the asylum, Johanna hides in the parlour while Anthony rushes off to organise their departure from London. The beggar woman arrives, looking for Beadle. Sweeney returns, frantic with anticipation of welcoming Judge Turpin. Spotting the beggar woman, he kills her. Next is the Judge, who has returned to seize Johanna. Only when clearing the bodies and holding the lifeless beggar woman in his arms, Sweeney realises he has made a fatal mistake ...

TEXT- UND BILDNACHWEISE

Handlung, Interview „Horror musical und Sozialtragödie“ und die Synopsis sind Originalbeiträge von Judith Wiemers. Das Zitat auf Seite 13 stammt aus Bertolt Brechts *Die Dreigroschenoper*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1955 (1928).

Titel: Dimitra Kalaitzi und Christian Vitiello, fotografiert von Esra Rotthoff
Probenfotos vom 12. Oktober 2023, fotografiert von Pawel Sosnowski

Die Staatsoperette dankt ihrem Sponsor für die Unterstützung.



IMPRESSUM

HERAUSGEGEBEN VON DER STAATSOPERETTE DRESDEN | SPIELZEIT 2023/24 | INTENDANTIN KATHRIN KONDAUROW

REDAKTION DR. JUDITH WIEMERS | ARTWORK | KONZEPT & FOTOGRAFIE ESRA ROTHOFF

SATZ STAATSOPERETTE | DRUCK UNION DRUCKEREI DRESDEN GMBH

Musiktheater der
Landeshauptstadt
Dresden



Dresden.



