



Stephen Sondheim

SWENEY TODD

INHALT

HANDLUNG	6
DAS WICHTIGSTE IN KÜRZE	8
RULES OF TRAGEDY Ein Gespräch mit Regisseur Barrie Kosky über albtraumhafte Metropolen, mordende Soziopathen und enorm teure Broadway-Inszenierungen	12
EKELHAFT, GRUSELIG, LUSTIG! Ein Gespräch mit Dirigent James Gaffigan über Wagnersche Leitmotive, britischen Nonsens und Flitterwochen mit dem Orchester der Komischen Oper Berlin	20
MORD IST SEIN HOBBY Über jahrhundertealte Schauergeschichten, furchteinflößende Choräle und den durchaus verständlichen Wunsch, Rache an allen Menschen zu nehmen	26
The Plot	34
In a nutshell	36
L'intrigue	38
L'essentiel	41
Konu	42
Özet bilgi	44
Biografien	46
IMPRESSUM	48



SWENEY TODD

**The Demon Barber of Fleet Street
Ein Musical-Thriller**

Musik und Gesangstexte von STEPHEN SONDHEIM

Buch von HUGH WHEELER

Nach dem gleichnamigen Stück von CHRISTOPHER BOND

Regie der Originalproduktion am Broadway: HAROLD PRINCE

Orchestrierung von JONATHAN TUNICK

Original-Broadwayproduktion von Richard Barr, Charles Woodward,
Robert Fryer, Mary Lea Johnson, Martin Richards

in Zusammenarbeit mit Dean und Judy Manos

Uraufführung am 1. März 1979 im George Gershwin Theatre,
New York City

Koproduktion mit Opéra national du Rhin

BESETZUNG

CHARAKTERE

Sweeney Todd
Mrs. Lovett
Anthony Hope
Johanna Barker
Tobias Ragg
Richter Turpin
Beadle Bamford
Bettlerin
Adolfo Pirelli
Mr. Fogg
The Company

ORCHESTER

Flöte 1, Piccolo
Flöte 2, Piccolo
Oboe
Englischhorn
Klarinette
B-Klarinette, Es-Klarinette
Klarinette, Bassklarinette
Fagott
Horn
2 Trompeten
3 Posaunen
Harfe
Orgel
Keyboard
Pauke
Schlagzeug
Drum-Set
Streicher



HANDLUNG

VORGESCHICHTE

Benjamin Barker war einst ein glücklicher Barbier in London – verheiratet mit der schönen Lucy und stolzer Vater der kleinen Johanna. Doch auch Richter Turpin hatte ein Auge auf Lucy geworfen. Er ließ Barker unschuldig verurteilen und verbannen. Während Barkers Exil vergewaltigte Turpin Lucy, die sich anschließend vergiftete. Johanna wuchs fortan unter Turpins Gewalt auf.

1. AKT

15 Jahre sind vergangen: In Begleitung des jungen Seefahrers Anthony Hope kehrt Benjamin Barker unter dem falschen Namen Sweeney Todd nach London zurück. Schon am Hafen werden sie von einer aufdringlichen Bettlerin angegangen, die sie nur schwer abschütteln können. Kurz darauf nehmen Sweeney und Anthony vorerst Abschied voneinander. Getrieben von dem brennenden Wunsch nach Rache, begibt Sweeney sich auf die Suche nach seinem ehemaligen Laden in der Fleet Street. Dort trifft er auf die Bäckerin Mrs. Lovett, deren Geschäft vor dem Bankrott steht – in ganz London finden sich nirgends so miserabel schmeckende Pasteten wie bei ihr! Mrs. Lovett erzählt Sweeney von der tragischen Geschichte Benjamin Barkers und erkennt an seiner Reaktion seine wahre Identität. Zur gleichen Zeit verliebt sich Anthony in Johanna, die noch immer in der Gewalt des sexuell übergriffigen Richters ist. Anthony schmiedet einen Plan, um sie zu befreien.

Auf dem belebten Marktplatz von London treffen Sweeney und Mrs. Lovett auf den Jungen Tobias und dessen exzentrischen Herren Adolfo Pirelli, der bei einem Barbier-Wettbewerb seine Künste mit denen von Sweeney messen will. Sweeney gewinnt. Doch nur kurze Zeit später steht Pirelli vor der Tür seines wiedereröffneten Barbiergeschäfts und versucht seinen Rivalen zu erpressen – ein verhängnisvoller Fehler, denn Sweeney tötet Pirelli kurzerhand. Auch Richter Turpin stattet Sweeney einen unerwarteten Besuch ab, doch als ganz plötzlich Anthony hereinplatzt, ist die Chance auf Vergeltung vertan. Völlig außer sich, wendet Sweeney seine Wut gegen die gesamte Menschheit und schwört fortan, all seinen Kunden die Kehle aufzuschlitzen. Mrs. Lovett reagiert pragmatisch und präsentiert einen makabren Plan: Warum nicht aus der Tugend ein Geschäft machen und die Leichen zu schmackhaften Fleischpasteten verarbeiten?

2. AKT

Das Geschäft mit den Fleischpasteten boomt, dank Sweeneys kontinuierlichem Nachschub an Frischfleisch. Mrs. Lovett träumt von einer gemeinsamen Zukunft mit Sweeney und Tobias, den sie mittlerweile bei sich aufgenommen hat. Währenddessen verschlimmert sich Johannas Situation dramatisch: Da sie sich geweigert hat, Richter Turpin zu heiraten, sperrt dieser sie kurzerhand in ein Irrenhaus. Doch Anthony kann Johanna aufspüren. Gemeinsam mit Todd und Mrs. Lovett plant er ihre Rettung. Für Sweeney bietet sich darin eine einmalige Gelegenheit – mit Johanna als Lockvogel ließe sich der Richter noch einmal dazu bewegen, in Sweeneys Salon zurückzukehren. Während Anthony es schafft, Johanna zu befreien, kommt Tobias den Machenschaften von Sweeney allmählich auf die Schliche. Und auch die lästige Bettlerin droht, das dunkle Geheimnis von Todd und Mrs. Lovett zu lüften. Trotz aller Widerstände gelingt es Sweeney endlich, den Richter zur Strecke zu bringen. Zu spät bemerkt er die fatalen Folgen seiner Mordlust: Denn unter den Bergen an Leichen, befindet sich ein vertrautes Gesicht ...



DAS WICHTIGSTE IN KÜRZE

- Die Musik und Texte zu *Sweeney Todd* stammen von Stephen Sondheim, einem der gefeiertsten Komponisten der Broadway-Geschichte. Er setzte auf düstere Themen, schwarzen Humor und scharfsinnige Gesellschaftskritik. Damit hatte er alle Zutaten einer »Schwarzen Operette« beisammen.
- Die Figur des mordenden Barbiers Sweeney Todd tauchte bereits erstmalig 1846 in dem Groschenroman *The String of Pearls* auf. Ursprünglich waren er und Mrs. Lovett nur Diebe, getrieben von Gier. In Sondheims Musical ist es die Rache, die den Barbier antreibt. Beruhigend zu wissen: Sweeney Todd ist rein fiktiv!
- Nach zahlreichen Überarbeitungen des Stoffes brachte Christopher Bond die Geschichte 1970 als Theaterstück auf die Bühne. Drei Jahre später wurde Stephen Sondheim auf Bonds Version aufmerksam. Gemeinsam mit dem Autoren Hugh Wheeler entschied er sich, daraus ein Musical zu machen, das 1979 seine Uraufführung am Broadway feierte.
- *Sweeney Todd* ist ein nahezu durchkomponiertes Musical, in dem etwa 80 Prozent der Texte gesungen werden. Es zeichnet sich durch eine opernahe Struktur aus, die den dramatischen Inhalt unterstreicht. Die Grenzen zwischen Musical und Oper verschwimmen kontinuierlich.
- In seinem Musical setzt Sondheim zahlreiche musikalische Leitmotive ein. Dabei integriert er unter anderem den alten lateinischen Choral *Dies irae*, der ursprünglich aus dem 13. Jahrhundert stammt und traditionell in Totenmessen verwendet wurde. Diese eindringliche Melodie, die den Tag des Jüngsten Gerichts thematisiert, trägt zur düsteren und tragischen Stimmung des Musicals bei.
- Das Musical spielt im viktorianischen London. Regisseur Barrie Kosky nimmt den Gedanken, dass es sich hierbei in erster Linie um eine Metropole handelt, als Ausgangspunkt seiner Inszenierung. So könnte die Handlung von *Sweeney Todd* in jeder Großstadt angesiedelt sein – unabhängig von einer konkreten Zeit. Die in der Inszenierung gezeigte fiktive und alpträumhafte Welt ist unter anderem von zwei Epochen inspiriert: Einerseits das Berlin der 1920er und 1930er Jahre, andererseits das England der Margaret-Thatcher-Ära in den 1980er Jahren.







RULES OF TRAGEDY

Ein Gespräch mit Regisseur
Barrie Kosky über
albtraumhafte Metropolen,
mordende Soziopathen
und enorm teure
Broadway-Inszenierungen

Seit seiner Uraufführung 1979 wurde Stephen Sondheims *Sweeney Todd* als »Musical Thriller« betitelt. Nicht wenige haben jedoch festgestellt, dass das Stück durchaus opernähnliche Anklänge hat. Welchem Genre würdest Du das Werk zuordnen?

Barrie Kosky Im englischsprachigen Raum haben die Leute das Stück weitestgehend als Musical akzeptiert, obwohl es zu 80 Prozent durchkomponiert ist. Sondheim selbst hat das Werk einmal »A Black Operetta« – eine schwarze Operette – genannt, was ich absolut richtig finde. Mit Operette spielt er hierbei nicht auf Franz Léhar oder Johann Strauss an. Er wollte eher betonen, dass *Sweeney Todd* nicht als große Oper angesehen werden sollte. Für mich fällt das Stück in die gleiche Kategorie wie *Porgy and Bess*. Denn auch dort hört man auf der einen Seite eine Oper – es ist für den Operngesang geschrieben –, auf der anderen Seite aber auch viele Spirituals und Gospels. Diese Werke haben sehr viele Facetten. Überhaupt zählen *Porgy and Bess* und *Sweeney Todd* gemeinsam mit *West Side Story* und *Satyagraha* für mich zu den vier wichtigsten Meisterwerken im amerikanischen Musiktheater des 20. Jahrhunderts.

Das Werk ist mittlerweile in der Tat ein internationaler Welterfolg. In Deutschland hat es sich allerdings erst allmählich seinen Platz erkämpft ...

Die Schwierigkeit im deutsch- und französischsprachigen Raum liegt darin, dass *Sweeney Todd* stark vom angelsächsischen Humor geprägt ist. Das bedeutet, dass Horror und Komödie auf harmonische Weise nebeneinander existieren. Das funktionierte schon bei Shakespeare. Der schwarze Humor in *Sweeney Todd* ist eindeutig inspiriert von *Titus Andronicus*, aber vielleicht

mehr noch von *Macbeth*. Es ist ein genialer Moment, wenn nach der dramaturgisch unglaublich guten Vorbereitung des Mordes an König Duncan plötzlich der Pförtner auftritt und über Urin spricht. Das ist genau der Humor von *Sweeney Todd*: In den schlimmstmöglichen Momenten kann man immer auch lachen.

Du sprichst es gerade an: Die Charaktere in *Sweeney Todd* tun Dinge auf der Bühne, die das Publikum eigentlich abstoßen sollten. Wieso bleiben einem die Figuren trotzdem sympathisch?

Das ist das Wunderbare am Stück: Eigentlich sieht man auf der Bühne zwei Hauptpersonen, die mordende Soziopathen sind. Mit großer Lust töten sie Menschen, verarbeiten ihr Fleisch zu Pasteten und verdienen viel Geld, weil die Pasteten so gut schmecken. Das ist grauenhaft. Doch auch wenn der Horror stets präsent ist, hat Sondheim ein Stück geschrieben, bei dem man in vielen Momenten über und mit den Charakteren lachen kann. Gleichzeitig sind die beiden Hauptpersonen auch tragische Figuren. Ob es Richard III., *Macbeth* oder eben *Sweeney Todd* und Mrs. Lovett sind: Obwohl sie alle miteinander furchtbare Taten vollbringen, haben wir am Ende Mitleid mit ihnen, weil wir verstehen, dass sie Menschen sind und weil wir den Grund für ihr Verhalten sehen. Richard III. leidet unter der Scham seines Körpers und darunter, dass alle Menschen auf ihn spucken. Deshalb entscheidet er sich für das Böse. Es ist ein Kampf gegen die Welt. Genauso ist es bei *Sweeney Todd*. Obwohl wir am Ende nicht denken, dass *Sweeney* ein toller Typ ist, sind wir froh, wenn er zum Schluss seine Rache an Richter Turpin endlich ausüben kann. Das sind die *Rules of Tragedy*: Auf dem Papier hat man vielleicht unsympathische Figuren, aber die Zuschauenden fühlen trotzdem immer mit diesen Figuren. So etwas auf der Bühne darzustellen, ist wirklich schwer. Man braucht jemanden wie Sondheim und man braucht einen super Cast.

Das Stück ist durchaus blutrünstig und natürlich kommt es auch nicht so häufig vor, dass man einen Serienmörder als Hauptperson hat ...

Ich finde, es kommt eigentlich nicht mehr Gewalt vor als in *Richard III*. Es stimmt natürlich, dass die Rolle von *Sweeney Todd* einzigartig ist. Er ist wahrhaftig ein Psychopath. Er schlitzt eine Kehle nach der anderen auf und hat dabei keinerlei Schuldgefühle. Er tötet wie eine Maschine. Ich denke, das ist es, was das Publikum liebt.

Ist *Sweeney Todd* somit auch eine Art Horrorfilm?

Das Stück spielt auf jeden Fall mit allen Regeln von Horrorfilmen bzw. Horrorgeschichten. Dadurch findet man auch viele Bezüge zu Edgar Allan Poe – dem »Godfather of Horror« –, der im Grunde die ersten Drehbücher

für die Horrorfilme des 20. Jahrhunderts geschrieben hat. In *Sweeney Todd* finden sich die Horror- und Schockmomente besonders im zweiten Akt, wenn sich die Ereignisse überschlagen und eine rasante Szene nach der anderen folgt. Und doch bleibt das Stück am Ende immer menschlich. Die Emotionen gehen nie verloren, man verliert nie das Interesse an den Charakteren. Alles entsteht immer konsequent aus der Psychologie der Figuren und dem Narrativ der Geschichte.

Du hast bereits über den Titelhelden gesprochen. Was hältst Du von der Frau an seiner Seite, Mrs. Lovett?

Mrs. Lovett ist interessant, weil sie in sehr viele verschiedene Richtungen interpretiert werden kann. In der Originalproduktion hat sie die berühmte englische Schauspielerin Angela Lansbury fast wie eine Vaudeville-Figur dargestellt. Das hat seine Virtuosität, es ist lustig, es ist verrückt – aber die Tiefe ist nicht da. Wenn Mrs. Lovett allerdings zu ernst interpretiert wird, funktioniert das auch nicht. Mrs. Lovett ist schließlich sehr ironisch. Im Grunde ist sie eine einsame Frau: Ihr Mann ist früh gestorben, ihr Geschäft steht vor dem Bankrott, sie hat kein Geld, niemand möchte ihre Pasteten haben. In der Vergangenheit war sie sehr verliebt in Benjamin Barker, der nach vielen Jahren als Sweeney Todd zurückkehrt. Sie sieht nun die Möglichkeit auf ein neues Leben. Sie träumt vom häuslichen Glück mit Sweeney Todd. Sie träumt davon, dass sie heiraten und zusammen ein Geschäft haben werden. Eigentlich ist sie keine böse Frau; die Idee, aus Menschen Fleischpasteten zu machen, kommt ihr ganz plötzlich in den Sinn. Der Gedanke entsteht aus einer Schocksituation, in der es darum geht, wie man den toten Körper von Pirelli loswerden kann. Mrs. Lovett ist eigentlich sehr pragmatisch, witzig, ironisch, aber auch zerbrechlich, fragil, einsam und sehnsüchtig nach Dingen, die sie nie haben wird. Somit ist sie immer auch eine tragische Figur.

Harold Prince, Regisseur der Originalproduktion, konnte mit *Sweeney Todd* zunächst nicht allzu viel anfangen. Erst als er verstanden hat, dass es nicht allein um eine Rache Geschichte geht, sondern vor allem auch um Gesellschaftskritik, hatte er einen Inszenierungsansatz. Sind die sozialkritischen Aspekte auch für Deine Inszenierung von Bedeutung?

Es stimmt, dass Prince den gesellschaftskritischen Aspekt sehr stark gemacht hat und dementsprechend ein riesengroßes Bühnenbild bei der Uraufführung am Broadway zu sehen war. Das war eine enorm teure Inszenierung, mit ganz London auf der Bühne – eine Stadt als Fabrik. Es ist fast wie in den Geschichten von Charles Dickens, wo die Welt im Zuge von Industrialisierung und Kapitalismus untergeht. Natürlich sind die gesellschaftskritischen Faktoren sehr präsent im Stück und Sweeney Todd singt auch ständig über diese Themen. Für mich ist es aber nicht notwendig, diese Aspekte in meiner

Inszenierung so deutlich wie Prince visuell hervorzuheben. Für mich ist die Uraufführungsproduktion ein bisschen monströs, wobei Tiefe und Intimität verloren gehen. Es ist virtuos gemacht, aber es fehlt ein bisschen die Balance. Ich möchte nie, dass das Publikum denkt, dass wir belehrenden Unterricht machen wollen. So funktioniert Theater nicht. Man kommt nicht aus einer *Sweeney-Todd*-Vorstellung und denkt: »Ah! Was für ein interessantes Stück über Kapitalismus!« Das Stück berührt einen vielmehr auf einer emotionalen Ebene.

Sweeney Todd spielt im viktorianischen London. Werden dieser Ort und diese Zeit auch in Deiner Inszenierung eine Rolle spielen?

Für mich ist nur wichtig, dass London eine Metropole ist. Man muss deswegen aber nicht das viktorianische London eins zu eins auf die Bühne bringen. *Tristan und Isolde* spielt in Cornwall, *Die Meistersinger* in Nürnberg, trotzdem braucht man weder Cornwall noch Nürnberg auf der Bühne. Diese Orte sind vielmehr wichtig, weil sie etwas repräsentieren. Das London in *Sweeney Todd* könnte auch Shanghai, New York, São Paulo oder Sydney sein. London ist eine Stadt, wo die Industrie die Kontrolle übernommen hat. Das Geschehen findet meistens am Abend oder in der Nacht statt. Die Stadt ist wie ein Labyrinth aus Hoffnungslosigkeit, ein unsicherer Raum. Man kann sich verlieren in diesem Labyrinth. Man kann sich verstecken in diesem Labyrinth. Katrin und ich haben lange darüber gesprochen, wie wir das Bühnenbild gestalten wollen. In Amerika ist es schon lange Tradition, *Sweeney Todd* immer wieder so wie in der Premiere zu inszenieren: eine Charles-Dickens-Welt auf der Bühne. Wir haben das so oft gesehen und ich glaube, es hilft dem Stück nicht, es nochmal so zu machen. Man muss das Ganze ein bisschen reduzieren. Mir war klar, dass man es in einem alpträumhaften Fantasieraum belassen sollte. Wir haben uns hierbei von zwei Einflüssen inspirieren lassen: Zum einen vom Berlin der 1920er und 1930er Jahre, wie es in den Büchern von Hans Fallada grandios beschrieben wird. Zum anderen von Margaret Thatchers England der 1980er Jahre, wo es zu einem richtigen Kampf zwischen Privilegierten und Arbeitslosen kam. Das Ganze wird im wahrsten Sinne des Wortes von einem Portal gerahmt, das aus der Zeit des viktorianischen Theaters ist. Man könnte aufgrund dieses Rahmens also denken, dass man im viktorianischen London ist, die Charaktere der Inszenierung agieren allerdings innerhalb einer alpträumhaften Metropole des 20. Jahrhunderts.

Sondheim hat in seinem Werk auch einen Chor eingearbeitet, der durchaus eine interessante Funktion hat. Wie siehst Du die Rolle des Chores?

Sondheim benutzt ihn einerseits als griechischen Chor. Das heißt, der Chor kommentiert, was eine der ältesten Theater-Traditionen ist. Andererseits kann der Chor auch konkrete Charaktere spielen. Er hat also eine

Doppelfunktion, ganz genau wie in einer griechischen Tragödie. Er kann konkret die Menschen vor dem Haus des Atreus darstellen, aber ebenso abstrakt mit dem Publikum und auch miteinander diskutieren. In der Machart der Chor-Teile sieht man eine sehr schöne Verbindung zur *Dreigroschenoper*.

Stichwort *Dreigroschenoper*: Du hast dieses Stück vor nicht allzu langer Zeit hier in Berlin inszeniert. Beide Stücke werden gerne miteinander verglichen. Wo siehst Du die Parallelen?

Es sind natürlich zwei ganz unterschiedliche Handlungen. Aber die Hauptperson Mackie Messer ist auch ein Mörder, aber ein »Charming Murderer«. Sweeney Todd ist zwar kein Charming Murderer, aber er kommt aus der gleichen Stadt wie Mackie Messer. Bei Bertolt Brecht und Kurt Weill findet man sich in derselben Welt wie bei Sondheim wieder: in der Stadt am Abend, der einsamen Stadt, der Stadt der verlorenen Sehnsucht, voll Rache und Liebe. In beiden Stücken strahlt London eine gewisse Hoffnungslosigkeit aus. Das ist eine sehr schöne Parallele. Ich glaube, dass *Sweeney Todd* ähnlich wie *Die Dreigroschenoper* sehr gut in Berlin funktioniert, da die Themen, die Stephen Sondheim behandelt, sehr berlinerisch sind.







PIES



EKELHAFT, GRUSELIG, LUSTIG!

Ein Gespräch mit Dirigent
James Gaffigan über
Wagnersche Leitmotive,
britischen Nonsens und
Flitterwochen mit dem
Orchester der Komischen
Oper Berlin

Als gebürtiger New Yorker ist Stephen Sondheim für Dich natürlich seit jeher ein großer Name gewesen. In Deutschland haben Sondheim und sein Stück *Sweeney Todd* wiederum ihre Zeit gebraucht, um an Popularität zu gewinnen. Was zeichnet das Stück und den Komponisten Deiner Meinung nach aus?

James Gaffigan Ein wesentliches Alleinstellungsmerkmal von Stephen Sondheim ist das perfekte Ineinandergreifen von Text und Musik. Kaum jemand anderes hat das so brillant umsetzen können wie er. *Sweeney Todd* ist das Paradebeispiel dafür: Von allen Musicals, die ich kenne, ist es in seiner orchestralen Pracht eindeutig das wirkungsvollste. Andere Musicals konzentrieren sich mehr auf den Tanz, die Musik rückt in den Hintergrund oder beschränkt sich in der formalen Gesamtanlage auf einzelne Songs. Und es gibt eine weitere Besonderheit: *Sweeney Todd* wird zwar als Musical bezeichnet, man findet aber sehr viele Bezüge zur klassischen Oper – es vereint gleichermaßen lustige und düstere Musik – es ist, wie Sondheim sagte, eine »Schwarze Operette«.

Ist in *Sweeney Todd* somit für alle Publikumsgruppen etwas dabei?

Auf jeden Fall. Ich denke *Sweeney Todd* ist für alle Fans der sogenannten »Ernstern Musik«, also alle, die bevorzugt in »seriöse« klassische Konzerte gehen, der perfekte Start in die Welt des Musicals. Umgekehrt werden Leute,

die Musicals wie beispielsweise *Jesus Christ Superstar* oder *Les Misérables* lieben, dazu verführt, sich mit den Orchesterwerken von Gustav Mahler, Maurice Ravel oder Claude Debussy auseinanderzusetzen. Stephen Sondheim vereint das Beste aus der ihm bekannten Musik virtuos in diesem Stück.

Denkst Du da an konkrete Personen, von denen Sondheim beeinflusst wurde?

Einer, der mir sofort in den Sinn kommt, ist Ravel. Wann immer Stellen über das Wasser oder die Schiffe auf dem Wasser vorkommen, höre ich in Sondheims fließender Musik eindeutig *Shéhérazade* heraus. Es sind die gleichen Rhythmen, zu denen die Boote schaukeln. Ich liebe außerdem, wie Sondheim Jazz und Bossa Nova in Mrs. Lovetts Musiknummern »By The Sea« und »Wait« einsetzt. Darüber hinaus sind auch Einflüsse von Mozart und Mahler in dem Stück zu hören.

Wenn man über die Musik von *Sweeney Todd* spricht, spielen natürlich auch die Leitmotive eine wichtige Rolle. Wie werden diese im Stück eingesetzt?

Sondheim benutzt sie in einer Art und Weise, wie es Richard Wagner tun würde. Sie durchziehen das gesamte Werk und werden konsequent weiterentwickelt. Wenn zum Beispiel Mrs. Lovett singt: »Seems a downright shame (Wäre doch schade drum)« und das Ganze zu einem Walzer wird, hat man das gesamte Material bereits gehört, aber man merkt es nicht. Das ist typisch für einen Komponisten wie Sondheim: Er sendet uns unbewusst Botschaften, die wir im Moment selbst nicht unbedingt verstehen. Und trotzdem werden wir sofort beeinflusst durch die Musik, weil sie es schafft, dass wir uns mit den Figuren identifizieren können.

Wo Du bereits die Figuren ansprichst: Was sind das eigentlich für Charaktere, die uns im Stück begegnen?

Todd und Mrs. Lovett sind auf jeden Fall zwei üble und perverse Individuen. Sie sind makabre, obsessive Menschen. Mrs. Lovett ist zweifellos verliebt in Sweeney Todd. Sie ist überzeugt von den schrecklichen Taten, die sie gemeinsam vollbringen. Beide sind sehr egoistische Menschen. Aber sie glauben an das, was sie tun. Im Gegensatz dazu sind Johanna und Anthony eindeutig die unschuldigen Figuren im Stück, die am Ende auch überleben. Der grausame Richter Turpin und sein Handlanger Beadle Bamford sind wiederum die typischen Bösewichte, vor allem Richter Turpin scheint hier noch sehr stark vom alten Genre des Melodrams inspiriert. Alles in allem gibt es im Stück bei den Nebenfiguren grundsätzlich ein Gleichgewicht zwischen Gut und Böse. Natürlich ist es aber etwas Besonderes, dass die beiden Hauptfiguren vollkommen wahnsinnig sind. Man findet kaum Menschen, die ihnen gleichen. Einzig vielleicht in Shakespeares *Macbeth*. Das ist ein ähnliches Stück, indem die Charaktere schreckliche Sachen tun.

Bühnencharaktere, die furchtbare Dinge tun, haben logischerweise eine unmittelbare Auswirkung auf die Handlung. Eigentlich ist diese in *Sweeney Todd* ja recht bizarr und ekelregend ...

Die Geschichte ist in der Tat ekelhaft und das Publikum weiß zunächst nicht, wie es damit umgehen soll. Ich bin daher auch sehr neugierig, wie die Menschen hier in Berlin auf diesen Stoff reagieren. Im britischen Raum wird aus *Sweeney Todd* leider häufig nur reiner Slapstick – ein Witz jagt den nächsten und übrig bleibt alberner Nonsens. In Amerika wiederum wird dem Horroranteil viel Beachtung geschenkt, dafür kommt dann aber der Humor zu kurz. Tim Burtons Verfilmung von 2007 ist der beste Beleg dafür. Auch wenn ich die Arbeit des Regisseurs und der Darstellenden grundsätzlich schätze und liebe, wurde hier meiner Meinung nach der Sinn von *Sweeney Todd* verfehlt. Das zeigt aber auch, dass *Sweeney Todd* einfach ein Bühnenwerk ist – ein meisterhaftes Musical, das als reiner Filmsoundtrack nicht funktioniert.

Die Gegebenheiten hier an der Komischen Oper Berlin unterscheiden sich von denen anderer Musical-Häuser bzw. dem Broadway. Welche Möglichkeiten eröffnen sich, wenn man *Sweeney Todd* in einem Opernbetrieb wie der Komischen Oper Berlin zur Aufführung bringt?

Grundsätzlich hat man nur selten die Chance, das Stück mit einem so großen Orchester und mit einem vollbesetzten Chor zu hören. An anderen Spielstätten ist es häufig schon eine große Sache, wenn man 20 Leute im Chor und 20 Personen im Orchestergraben zusammenbekommt. Die Möglichkeiten bei uns versprechen somit ein einzigartiges Happening. Mit dem Orchester der Komischen Oper Berlin bin ich ohnehin gerade in den Flitterwochen: Wir sind verliebt, wir arbeiten hart zusammen, wir haben unseren Spaß. Es ist außerdem fantastisch die Chorsolisten der Komischen Oper Berlin in dieser Produktion zu erleben. Hier muss ich ein großes Kompliment an unseren Chordirektor David Cavelius aussprechen. Dieser Chor geht jedes Stück – von Wagner bis Sondheim – immer mit hundertprozentigem Ehrgeiz an. Der Chor ist herrlich spielfreudig, großartig in den Bewegungen und im Schauspiel. So ein Zusammenspiel von Gesang und darstellerischer Kraft sieht man weltweit nur ganz selten.

Und neben der musikalischen Qualität verantwortet in dieser Produktion ja auch ein absoluter Meister seines Faches die Inszenierung ...

Barrie Kosky ist wirklich ein Phänomen. Ich weiß, dass alle immer von ihm schwärmen, aber er versteht eben auch diese Musik so gut. Und das ist eine Seltenheit, denn häufig versuchen regieführende Personen zwanghaft Dinge zu verändern. Barrie hingegen schaut ganz genau auf den Text und die Musik und geht hier eigentlich genauso vor wie ich. Für mich ist er

wie eine verwandte Seele. Er vertraut dem Material, das der Komponist hinterlassen hat und setzt das großartig um. Und trotzdem sind auch in dieser Inszenierung wieder viele einzigartige Barrie-Momente zu finden, in denen man sowohl das Urkomische als auch das zutiefst Erschreckende dieses Stückes erfahren kann.

Was sind Deine ganz persönlichen musikalischen Lieblingsmomente im Stück?

Der erste Moment, der mir einfällt, ist das Quartett im zweiten Akt, wenn Sweeney Todd nacheinander verschiedene Kunden bei der Rasur tötet, während er gleichzeitig über Johanna singt und die Hoffnung äußert, sie eines Tages wiederzusehen. Parallel dazu streift Anthony durch die Straßen und singt: »I feel you, Johanna (Ich spüre dich, Johanna)«. Johanna selbst ist in der Irrenanstalt und träumt von der Hochzeit mit Anthony. Als viertes steigt dann ebenso die Bettlerin in dieses außergewöhnliche Ensemble mit ein. Ich bekomme bei dieser Stelle jedes Mal Gänsehaut. Das liegt vor allem an Sweeney Todd: Er singt zum einen diese wunderschöne Musik und zum anderen schlitzt er mit einer solchen Gleichgültigkeit eine Kehle nach der anderen auf – das ist absolut furchteinflößend. Mein zweites Lieblingsmoment im Stück ist am Ende des ersten Aktes, wenn Mrs. Lovett folgende Worte an Sweeney Todd richtet: »Seems a downright shame, seems an awful waste (Wäre doch schade drum, wäre doch Verschwendung).« Mit »waste« spielt sie hierbei auf die Leiche von Pirelli an. Es wäre also eine »Verschwendung«, den toten Körper nicht weiter zu nutzen, da er ja durchaus noch für etwas ganz Bestimmtes verwendet werden könnte. Der Moment, wenn Sweeney Todd sie ansieht und ihre Idee versteht, ist unbezahlbar. Anschließend singen beide gemeinsam das berühmte Duett »A Little Priest«, wo sie sich vorstellen, welche verschiedenen Menschen zu Fleischpasteten verarbeitet werden könnten. Für mich wird hier sehr exemplarisch gezeigt, was dieses Stück so besonders macht. Kein anderes Musical und keine andere Oper, die ich kenne, sind gleichermaßen so ekelhaft, so gruselig – und so lustig.







MORD IST SEIN HOBBY

Über jahrhundertealte Schauer-
geschichten, furchteinflößende
Choräle und den durchaus
verständlichen Wunsch, Rache
an allen Menschen zu nehmen

von Daniel Andrés Eberhard

Makabrer Kannibalismus, grausame Vergewaltigungen und jede Menge Blut – all das assoziieren wohl die allerwenigsten mit einem kommerziellen Broadway-Musical. Und doch sind es genau diese Aspekte, welche Stephen Sondheims Musical-Thriller *Sweeney Todd* so faszinierend machen. Ganz ohne Irritationen ging das Erfolgsstück anfangs freilich nicht über die Bühne. Denn trotz acht Tony Awards und einem Broadwaylauf von 557 Aufführungen in seiner Premierensaison, stellte die Neuartigkeit des Werkes das Publikum vor Rätsel: Ist das jetzt ein Musical? Eine Oper? Ein Melodram? Eine Tragödie? Eine Komödie? Nicht nur mit zahllosen Morden konfrontiert uns das Werk, die Berge an Leichen werden auch noch zu Fleischpasteten verarbeitet und einer nichts ahnenden Kundschaft zum Essen serviert. Serienmorde und Kannibalismus – darf man über so etwas denn überhaupt lachen?

Der Zwiespalt zwischen gezeigten Grausamkeiten auf der Bühne bei gleichzeitig nie nachlassendem Humor war sicherlich einer der wesentlichen Gründe dafür, dass sich Stephen Sondheim sofort für den Stoff begeistern konnte. Aufmerksam wurde er auf das Sujet beim Besuch einer Aufführung des gleichnamigen Theaterstücks *Sweeney Todd – The Demon Barber of Fleet Street* von Christopher Bond im Jahr 1973. Sondheim entschied sich rasch dazu, hieraus ein Musical zu machen, das in Zusammenarbeit mit dem Autoren Hugh Wheeler sechs Jahre später fertiggestellt wurde und am 1. März 1979 seine Uraufführung feierte.

VOM GROSCHENROMAN ZUM SPLATTERFILM

Die literarische Figur des mordenden Barbiers Sweeney Todd hat ihren Ursprung bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Insbesondere in England erfreute sich der Charakter seit seinem Erstauftritt 1846 im Groschenroman *The String of Pearls* großer Beliebtheit. Im 20. Jahrhundert wurde Sweeney Todd dann zum Stoff von frühen Stumm- und Tonfilmen, einem Ballett und sogar einem grotesken Splatterfilm unter dem Titel *Bloodthirsty Butchers*. All diese Vorgängerversionen haben dabei eines gemeinsam: Todd ist stets ein grausamer Bösewicht, der einzig und allein aus Habgier seine Morde begeht, so unter anderem um besagte String of Pearls, eine Perlenkette, zu stehlen. Todds Kundschaft wurde dabei schon seit Anbeginn der Erzählungen von der zwielichtigen Mrs. Lovett zu geschmackvollen Fleischpasteten verarbeitet.

Christopher Bonds Bühnenfassung brachte in den 1970er Jahren nun zahlreiche Neuansätze auf die Bühne. Denn anders als die sehr flach gezeichneten Charaktere in den vorangegangenen Schauergeschichten, verlieh Bond seinen Figuren deutlich mehr Tiefe. So ist Todd bei ihm nicht länger nur ein gruseliger Barbier, der seinen Kunden die Kehle aufschlitzt, sondern ein komplexer Charakter, gezeichnet von grausamer Ungerechtigkeit, die ihm und seinen Liebsten widerfahren ist. Aus dem kaltblütigen Mörder wurde somit ein tragischer Held, der durch das ausbeuterische und ungerechte System im viktorianischen London zum rächenden Serienmörder mutiert. Es verwundert wenig, dass Sondheim mit seiner Vorliebe für komplexe Charakterdarstellungen wie auch seinem generellen Interesse am Horrorgenre von Bonds Theaterstück angetan war. Die Kompaktheit des Werkes verband zweifelsfrei Merkmale aus Shakespeare-Tragödien wie *Hamlet* mit sozialkritischen Komponenten, die bekannt waren aus den Erzählungen von Charles Dickens.

Dass das Stück einen großen Raum für gesellschaftskritische Deutungen eröffnet, hängt insbesondere mit der Epoche und dem Schauplatz der Handlung zusammen: Das viktorianische Zeitalter war geprägt von einer explosionsartigen Überbevölkerung, die zu schlechten hygienischen Bedingungen, Arbeitslosigkeit und Obdachlosigkeit führte. Während eine kleine Oberschicht von der rasant fortschreitenden Industrialisierung profitieren konnte, musste sich der Großteil der Menschen in die Kriminalität oder Prostitution flüchten. Sondheim und Wheeler haben diese Aspekte in ihrer Musical-Adaption an vielen Stellen deutlich weiter ausgebaut.

MUSICAL ODER OPER?

Welches Genre Sondheims *Sweeney Todd* bedient, ist keine leicht zu beantwortende Frage. Bereits Clive Barnes, Kritiker der Broadway-Uraufführung, bezeichnete das Werk als »Folk Opera«, der Schriftsteller Robert Viagas

ordnete das Stück wiederum »irgendwo zwischen Oper und Musical« ein. Fraglos lässt sich *Sweeney Todd* nicht dem konventionellen Musical-Unterhaltungstheater zuordnen, sondern weist immer wieder Opernmerkmale auf: Davon zeugen nicht nur die große Orchestrierung und der opulente Chorsatz, sondern auch die fast durchkomponierte Form des Werkes, die nur selten gesprochene Dialoge aufweist. Die wenigen Sprechtexte werden darüber hinaus fast immer mit Hintergrundmusik unterlegt, sodass der Musikfluss so gut wie nie unterbrochen ist. Das macht gesprochene Aussagen ohne Musik wie »At last, my arm is complete again! (Endlich ist mein Arm wieder ganz!)«, wenn Sweeney Todd seine Rasierklingen nach seiner Verbannung erstmals wieder in der Hand hält, umso wirkungsvoller.

Auch bei den eingesetzten kompositorischen Techniken hat sich Sondheim deutlich von der Oper inspirieren lassen. Hörbar wird dies bei der Figur des Quacksalters Adolfo Pirelli, in dessen Musiknummern Sondheim die italienische Belcanto-Oper gehörig aufs Korn nimmt. Die Motivation dafür eröffnete Sondheim 1987 in einem Interview:

»Ich habe die Oper nie gemocht und nie verstanden. Die meisten Opern ergeben für mich keinen theatralischen Sinn. Die Dinge ziehen sich ewig hin. Ich bin außerdem kein großer Fan der menschlichen Stimme.«

Der Wettstreit zwischen Todd und Pirelli ist geradezu sinnbildlich für Sondheims Aussage. Pirellis Gesangeskapaden werden einzig und allein als Showeffekt eingesetzt, um alle Schaulustigen zu täuschen. Für die eigentliche Aufgabe, die darin besteht, so schnell wie möglich die Rasur zu beenden, sind sie hinderlich und sorgen dafür, dass er den Wettbewerb verliert.

Bei aller Kritik am klassischen Musiktheater ging es Sondheim jedoch nicht darum, das Operngenre per se zu verteufeln – über Komponisten wie Britten oder Puccini äußerte er sich beispielsweise durchaus positiv. Im Falle von Opern, die weniger die stimmliche Zurschaustellung, sondern vielmehr eine dramendienliche Funktion der Musik anstrebten, konnte sich Sondheim somit sehr wohl für die Gattung begeistern. In *Sweeney Todd* lässt sich dies insbesondere an seinem Gebrauch von Leitmotiven erkennen, die im Gegensatz zu Pirelli keineswegs nur eine opernparodistische Funktion erfüllen. Im Gegenteil: Sondheims Porträtmotive der einzelnen Figuren stehen denen eines Richard Wagner in nichts nach – sie beschreiben nicht nur die Personen lautmalerisch, sondern stellen tiefere Sinnzusammenhänge her. Die Wiederkehr von Melodien aus »No Place Like London« sowie »The Worst Pies In London« in den Schlussnummern des ersten Aktes – »Epiphany« und »A Little Priest« – verdeutlichen, dass sich bereits im Erstauftritt von Todd und Mrs. Lovett ihre seelischen Abgründe herauslesen lassen. Ihr Wandel zu kannibalistischen Serienmördern folgt in diesem Sinne einer logischen Musikdramaturgie. Wer genau zuhört, kann sogar erkennen, dass die perfide Menuett-Melodie, die bei der Vergewaltigung von Todds Frau Lucy durch Richter Turpin erklingt, auch an anderen Stellen eingesetzt

wird – ein Hinweis, der einem die überraschenden Wendungen im Finale des Stückes bereits prophezeit. Diese musikalischen Details sind allerdings so subtil, dass man sie beim ersten Hören zumeist nicht wahrnimmt. Wie auch den Bühnencharakteren selbst geht den Zuschauenden zu spät ein Licht auf. Man kennt dieses Phänomen aus Filmen wie *Fight Club* oder *The Sixth Sense*.

Überhaupt war der Film für Sondheim, namentlich das Genre des Thrillers, eine wichtige Inspirationsquelle. Die häufigen Überschneidungen und gleichzeitigen Abläufe mehrerer Handlungsstränge nebeneinander erinnern nicht selten mehr an einen Kinofilm als an ein Theaterstück. Ein Thriller lebt zudem von Atmosphäre und Suspense. Diese Funktion erfüllt in Sondheims Musik insbesondere der gregorianische *Dies Irae*-Choral, der das Stück leitmotivisch durchzieht. Der markante Choral, der bereits im Mittelalter in Totenmessen eingesetzt wurde und später in der Romantik von Komponisten wie Franz Liszt und Hector Berlioz zur musikalischen Untermauerung von furchteinflößenden Schauermomenten wiederentdeckt wurde, hat nicht zuletzt auch großen Einfluss auf die Filmgeschichte ausgeübt. Bernard Herrmann, der legendäre Filmmusikkomponist von Hitchcock-Klassikern wie *Psycho*, machte ebenfalls vom *Dies Irae* Gebrauch und war damit ein wesentlicher Impulsgeber für Sondheim. Auch Regisseur Stanley Kubrick griff im späteren Horrorfilm *Shining* von 1980 bereits in der Eröffnungssequenz auf das *Dies Irae* zurück. Es verwundert kaum, dass für die Erstproduktion am Broadway von *Sweeney Todd* unter anderem auch eine Filmschauspielerin die Partie der Mrs. Lovett übernahm: Angela Lansbury – hierzulande vor allem berühmt geworden durch die Serie *Mord ist ihr Hobby*.

MORDENDER SYMPATHIETRÄGER

Indem Sondheim Genregrenzen zwischen Musical, Oper und Filmmusik permanent auf überraschende Weise verschwimmen lässt, verfolgt er ein klares Ziel: Das Publikum soll das Interesse an den Charakteren trotz der schockierenden Handlungsverläufe nicht verlieren. Sie dabei sympathisch werden zu lassen, stellte für Stephen Sondheim eine der größten Schwierigkeiten dar. Christopher Bonds Neuinterpretation von Sweeney Todds Charakter war hier eine wichtige Grundlage: Es fällt schließlich nicht schwer, mit Todd anfangs mitzufühlen – er wurde schließlich zu Unrecht verbannt, seine Frau vergiftete sich, nachdem sie von Richter Turpin vergewaltigt wurde, seine Tochter droht, das nächste Opfer von Turpins sexuellen Übergriffen zu werden. Ob man es sich eingestehen möchte oder nicht: Die Wahrheit ist, dass man dem Tod des Richters durch die rächende Hand Todds geradezu entgegenfiebert.

Sweeney Todd ist einer von vielen, der sich in einem ungerechten System wiederfindet, indem wenige Personen eine große Vielzahl an Menschen unterdrücken und ausbeuten. »Fressen oder gefressen werden«, lautet das

Motto in dieser Welt. Nicht zuletzt deshalb wurde das Stück immer wieder mit Kurt Weill und Bertolt Brechts *Dreigroschenoper* in Verbindung gebracht, wo die Hauptperson Mackie Messer den berühmten Ausruf »Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral« spricht. Harold Prince, Regisseur der Originalproduktion von *Sweeney Todd* am Broadway, konnte in diesem Sinne auch erst eine Beziehung zu dem Stoff herstellen, nachdem er *Sweeney Todd* weniger als Rachegeschichte eines einzelnen Mannes, sondern mehr als universelle Kapitalismus- und Systemkritik auslegte. Todds mörderisches Verhalten und Mrs. Lovetts profitorientierte Vorgehensweise sind in dieser Interpretation keine unerwartete Bedrohung für die Gesellschaft, sondern die logische Konsequenz des Systems.

VOM EINMALKILLER ZUM SERIENKILLER

Und dennoch: *Sweeney Todd* ist und bleibt ein skrupelloser Serienkiller, der spätestens Ende des ersten Aktes, wenn er sich dazu entschließt, fortan all seinen Kunden die Kehle aufzuschlitzen, die Sympathien des Publikums eigentlich verspielen sollte. Die Wandlung des Titelhelden zum Serienmörder war für Sondheim verständlicherweise eine der größten Herausforderungen:

»Ich musste eine Motivation finden für Todds Wunsch, einen Mann zu töten, hin zum Wunsch, alle Menschen zu töten – der Moment, in dem Bonds Stück unserer Meinung nach am schwächsten war. Um musikalisch zu demonstrieren, dass sein Verstand bricht, wechselte ich zwischen gewalttätigen und lyrischen Passagen und hatte abrupte rhythmische Wechsel, von schnell bis langsam. Seine mörderische Rache, die von einem tuckern-den, motorähnlichen Thema (dem ›Dies Irae‹ im neuen Gewand) angekündigt wird, wechselt sich ab mit einer flehenden Hymne für seine Frau und seine Tochter.«

Sondheims einmonatige Arbeit an dieser Szene hat sich ausgezahlt. Die »Epiphany« versinnbildlicht gleichermaßen Todds Systemkritik und seinen Hang zur Radikalität als Folge des vorherigen musikalischen Geschehens. Die Aggressionsmomente brechen hierbei, wie bereits die »Ballade von *Sweeney Todd*« zu Beginn des Stückes, die vierte Wand auf: Todd wendet sich direkt ans Publikum und fordert dieses dazu auf, auf seinem Barbierstuhl Platz zu nehmen. Gerade dadurch, dass wir mit diesem Charakter mittlerweile eine Beziehung aufgebaut haben, weist dieser direkte Kontakt zum Publikum einen deutlich beängstigenderen Zug auf als noch in den vorangegangenen Chorsequenzen. Doch Sondheim wäre nicht Sondheim, wenn er nach so einer erschütternden und geradezu angsteinflößenden Nummer nicht noch etwas draufzusetzen hätte: einen befreienden Lacher für das Publikum, durch Mrs. Lovetts staubtrockene Reaktion auf Todds Ekstase. Was folgt ist das makabre Duett »A Little Priest« – im Grunde die einzige Nummer, wo Todd und Mrs. Lovett wirklich aus tiefstem Herzen harmonieren. Zu derben Walzerklängen machen sie sich einen Spaß daraus, welche

Berufsgruppen wohl am besten schmecken könnten, wenn sie zu Fleischpasteten verarbeitet würden. Sondheim selbst hat diese Szene als Schlüsselstelle für die Gesamtwirkung des Musicals ausgemacht:

»Ich war immer nur in Sorge, wie das Publikum die Morde aufnehmen würde, ob es sie albern finden würde oder nicht. Und wie würde das Publikum reagieren, wenn Mrs. Lovett die Idee für die Fleischpasteten hat? In Amerika hatte niemand jemals etwas von ›Sweeney Todd‹ gehört ... Sie sahen also diese wilde Handlung zum ersten Mal, und es gab ein lautes Keuchen beim ersten Mord, der sehr gewalttätig inszeniert war, mit einem großen Schwall von Blut. Als dann Mrs. Lovett die Idee für die Pasteten hatte und das Publikum begriff, was gemeint war, gab es ein befreiendes Lachen, wie ich es selten gehört habe.«

ZEITLOSER MYTHOS

Befreiendes Lachen, das einem im nächsten Moment wieder im Hals stecken bleibt – dieser Effekt ist geradezu sinnbildlich für den Humor in den Inszenierungen von Barrie Kosky. Dass der Regisseur von *Sweeney Todd* seit jeher fasziniert war, überrascht wenig. Es verwundert ebenso wenig, dass Kosky im Streben nach innovativen Regieansätzen darauf zielt, das Werk von der seit Harold Prince etablierten gesellschaftskritischen Lesart zu lösen. So brachte Princes Interpretation mittlerweile eine Vielzahl von Bühnenbildern mit London als Hochburg der Industrialisierung hervor, von denen sich Kosky abzusetzen versucht. Für ihn sind die vorgegebenen Parameter Ort und Zeit keineswegs bindend. Es geht ihm vielmehr darum, was eine Metropole wie London repräsentiert, welche Assoziationen diese Großstadt weckt. Seine fiktive, alpträumhafte Welt findet ihre Inspirationen somit in unterschiedlichsten Epochen – das Berlin der 1920er Jahre wie auch das England der 1980er Jahre. Denn auch in diesen geschichtlichen Episoden war der Kampf zwischen proletarischer Arbeitswelt und ausbeuterischer Oberschicht ein wesentliches Thema. Koskys Hauptaugenmerk bleibt dennoch vorrangig auf die Figuren gerichtet, allen voran auf Sweeney Todd. Denn zweifellos ist der seit bald 200 Jahren durch unterschiedlichste Erzählungen hindurch mordende Barbier mittlerweile ebenso zeitlos geworden. Sondheim selbst hat diese Wirkung seines Titelhelden hervorgehoben, indem er anders als in der Theatervorlage von Bond mit der »Ballade von Sweeney Todd« einen Rahmen für sein Stück geschaffen hat, indem Todd zur unsterblichen Schreckensgestalt heranwächst. Ein packendes Bild ist das allemal. Sweeney Todd ist zu einem Mythos geworden – eine Legende, die niemals stirbt!







THE PLOT

BACKSTORY

Benjamin Barker was once a carefree barber in London—married to the beautiful Lucy and proud father of little Johanna. But Judge Turpin also had his eye on Lucy. He had Barker falsely convicted and banished. During Barker's exile, Turpin raped Lucy, who then poisoned herself. From then on, Johanna grew up under Turpin's control.

ACT 1

Fifteen years have passed: Accompanied by the young sailor Anthony Hope, Benjamin Barker returns to London under the false name Sweeney Todd. At the harbor, they are approached by a pushy beggar woman whom they have trouble shaking off. Shortly thereafter, Sweeney and Anthony bid farewell to each other for the time being. Driven by a burning desire for revenge, Sweeney sets off in search of his former shop on Fleet Street. There he meets the baker Mrs. Lovett, whose business is on the verge of collapse—these are probably the worst pies in London! Mrs. Lovett tells Sweeney about the tragic story of Benjamin Barker and deduces his true identity from his reaction. At the same time, Anthony falls in love with Johanna, who is still under the control of the sexually abusive judge. Anthony devises a plan to free her.

At a bustling market in London, Sweeney and Mrs. Lovett meet the boy Tobias and his eccentric master Adolfo Pirelli, who wants to measure his skills against Sweeney's in a barbering competition. Sweeney wins. But it is not long before Pirelli shows up at the door of his reopened barbershop and tries to blackmail his rival—a fatal mistake, as Sweeney kills Pirelli without further ado. Judge Turpin also pays Sweeney an unexpected visit, but when Anthony suddenly bursts in, his chance to seek retribution is lost. Completely beside himself, Sweeney turns his rage against all mankind and vows to slit the throats of all his customers. Mrs. Lovett reacts pragmatically and presents a macabre plan: why not make a business of it and turn the corpses into delicious meat pies?

ACT 2

The meat pie business is booming, thanks to Sweeney's constant supply of fresh meat. Mrs. Lovett dreams of a future together with Sweeney and Tobias, whom she has now taken in. Meanwhile, Johanna's situation worsens dramatically: because she has refused to marry Judge Turpin, he unceremoniously locks her up in an asylum. But Anthony tracks Johanna down. Together with Todd and Mrs. Lovett, he plans to rescue her. This presents Sweeney with a unique opportunity—with Johanna as a decoy, the judge could be persuaded to return to Sweeney's salon. While Anthony manages to free Johanna, Tobias gradually gets to the bottom of Sweeney's schemes. And the troublesome beggar woman also threatens to reveal Todd and Mrs. Lovett's dark secret. Against all odds, Sweeney finally manages to hunt down the judge. However, he is too slow to recognize the fatal consequences of his lust for murder: for among the mountains of corpses lies a familiar face ...

IN A NUTSHELL

- The music and lyrics for *Sweeney Todd* were written by Stephen Sondheim, one of the most celebrated composers in Broadway history. He foregrounded dark themes, black humor and astute social criticism, providing him with all the ingredients for a »Black Operetta.«
- The character of the murderous barber Sweeney Todd first appeared in the 1846 penny dreadful *The String of Pearls*. Originally, he and Mrs. Lovett were just thieves driven by greed. In Sondheim's musical, it is revenge that drives the barber. Yet it is reassuring to know that Sweeney Todd is purely fictional!
- After numerous revisions of the material, Christopher Bond brought the story to the stage as a play in 1970. Three years later, Bond's version came to the attention of Stephen Sondheim. Together with the author Hugh Wheeler, he decided to turn it into a musical, which premiered on Broadway in 1979.
- *Sweeney Todd* is a more or less through-composed musical, in which around 80 percent of the production is set to music. It is characterized by an operatic structure that underlines the dramatic content. The boundaries between musical and opera are continually blurred.
- Sondheim uses numerous musical leitmotifs in *Sweeney Todd*. Among other elements, he integrates the old Latin chorale *Dies Irae*, which originally dates back to the 13th century and was traditionally used for funeral masses. This haunting melody, which focuses on the Day of Judgement, contributes to the dark and tragic mood of the musical.
- The musical is set in Victorian London. Director Barrie Kosky takes the idea that this is first and foremost a metropolis as the starting point for his production. The plot of *Sweeney Todd* could therefore be set in any big city—irrespective of a particular era. The fictional and nightmarish world shown in the production is inspired by two periods, among others: Berlin in the 1920s and 1930s, on the one hand, and Margaret Thatcher's England of the 1980s, on the other.



L'INTRIGUE

ANTÉCÉDENTS

Jadis, Benjamin Barker était un heureux barbier londonien – marié avec la belle Lucy et fier papa de la petite Johanna. Mais le juge Turpin, ayant des vues sur Lucy, fit condamner et bannir Barker malgré son innocence. Violée par Turpin pendant l'exil de Barker, Lucy se donna la mort par empoisonnement. Johanna grandit dès lors sous la coupe de Turpin.

ACTE 1

Quinze années se sont écoulées : Benjamin Barker revient à Londres sous le faux nom de Sweeney Todd, en compagnie du jeune marin Anthony Hope. Dès leur arrivée au port, ils sont abordés par une mendiante insistante dont ils ont du mal à se débarrasser. Peu après, Sweeney et Anthony prennent congé l'un de l'autre. Tenaillé par une dévorante envie de vengeance, Sweeney part à la recherche de son ancienne échoppe dans Fleet Street. Il y rencontre la boulangère Mrs. Lovett, dont le commerce est au bord de la faillite – on ne trouverait nulle part dans tout Londres des tourtes aussi insipides que chez elle ! Mrs. Lovett raconte à Sweeney la tragique histoire de Benjamin Barker et, à sa réaction, elle découvre sa véritable identité. Dans le même temps, Anthony tombe amoureux de Johanna, qui est toujours sous l'emprise du juge violeur. Anthony ourdit un plan pour la libérer.

Sweeney et Mrs. Lovett rencontrent le jeune Tobias et son maître excentrique Adolfo Pirelli, qui défie Sweeney dans un concours de barbiers sur la place très animée d'un marché londonien. Sweeney remporte le concours. Mais Pirelli se présente devant la porte de l'échoppe du barbier peu après sa réouverture et tente de faire chanter son rival – fatale imprudence : Sweeney tue Pirelli sur-le-champ. Là-dessus, Sweeney reçoit la visite impromptue de Turpin, mais l'irruption soudaine d'Anthony compromet toute chance de représailles. Hors de lui, Sweeney s'en prend à l'humanité tout entière et jure de trancher la gorge à tous ses clients. Mrs. Lovett, pragmatique, lui propose un plan macabre : pourquoi ne pas faire commerce de la vertu et vendre les cadavres sous forme de délicieuses tourtes à la viande ?

ACTE 2

Le commerce de tourtes à la viande fait fureur grâce au réapprovisionnement continu en chair fraîche de Sweeney. Mrs. Lovett rêve d'un avenir commun avec Sweeney et Tobias, qu'elle a entre-temps recueilli chez elle. Par ailleurs, la situation de Johanna empire dramatiquement : face à son refus de l'épouser, le juge Turpin la fait enfermer dans un asile d'aliénées. Mais Anthony parvient à la retrouver. Avec la complicité de Todd et de Mrs. Lovett, il imagine un plan pour la sortir de là. Une occasion unique se présente alors à Sweeney : en se servant de Johanna comme appât, le juge accepterait de revenir dans le salon de Sweeney. Alors qu'Anthony parvient à sauver Johanna, Tobias finit par découvrir la machination de Sweeney, et l'importune mendicante menace elle aussi de divulguer le macabre secret de Todd et Mrs. Lovett. Malgré toutes les résistances, Sweeney parvient enfin à faire tomber le juge. Mais il découvre trop tard les conséquences fatales de sa frénésie criminelle : car sous la montagne de corps se trouve un visage familier ...



L'ESSENTIEL

- Stephen Sondheim, qui a signé le livret et la musique de *Sweeney Todd*, était l'un des plus célèbres compositeurs de l'histoire de Broadway. Les thèmes sombres, l'humour noir et une critique sociale acerbe caractérisent son œuvre. Celle-ci réunit tous les ingrédients d'une « Opérette Noire ».
- Le personnage du barbier assassin Sweeney Todd apparaît pour la première fois en 1846 dans le roman de gare *The String of Pearls*. À l'origine, Sweeney et Mrs. Lovett n'étaient que des voleurs cupides. Dans le musical de Sondheim, c'est la vengeance qui anime le barbier. Mais rassurons-nous : Sweeney Todd est un personnage purement fictif !
- L'intrigue fut mise en scène pour le théâtre en 1970 par Christopher Bond après de multiples remaniements. Trois ans plus tard, Stephen Sondheim s'intéressa à la version de Bond dont il fit, avec l'auteur Hugh Wheeler, un musical. La Première fut fêtée en 1979 à Broadway.
- Avec 80% de textes chantés, *Sweeney Todd* est un musical à part entière. Sa structure, qui souligne le contenu dramatique, est proche de l'opéra et les différences entre les deux genres sont continuellement estompées.
- Sondheim fait appel à de nombreux leitmotifs dans son musical. Il y intègre même entre autres le choral latin *Dies irae*, dont l'origine remonte au 13^e siècle et qui est traditionnellement utilisé dans les messes de requiem. Cette mélodie obsédante, qui a pour thème le jugement dernier, contribue à l'atmosphère sombre et tragique du musical.
- *Sweeney Todd* se déroule dans le Londres de l'époque victorienne, et c'est cette idée de métropole que Barrie Kosky a retenu comme point de départ de sa mise en scène. L'action de *Sweeney Todd* peut se situer dans n'importe quelle grande ville – indépendamment d'une époque donnée. L'univers fictif et cauchemardesque dépeint dans cette mise en scène s'inspire notamment de deux époques : d'une part le Berlin des années 1920 et 1930, de l'autre l'Angleterre de l'ère Margaret Thatcher dans les années 1980.

KONU

HİKAYENİN BAŞI

Benjamin Barker bir zamanlar Londra'da yaşayan mutlu bir berberdi; dünya güzeli Lucy ile evliydi ve küçük Johanna'nın babası olmaktan gurur duyuyordu. Ama Yargıç Turpin'in de Lucy'de gözü vardı. O yüzden Barker'ı suçsuz yere mahkûm ettirdi ve sürgüne gönderdi. Barker sürgündeyken Turpin Lucy'ye tecavüz etti ve Lucy de bunun üzerine kendini zehirledi. O günden sonra Johanna, Turpin'in denetiminde yaşadı.

1. PERDE

Aradan 15 yıl geçmiştir: Genç denizci Anthony Hope'un eşlik ettiği Benjamin Barker, Sweeney Todd takma adıyla Londra'ya döner. Limanda, onlara yaklaşan dilenci bir kadınam yakalarını zorla kurtarırlar. Kısa bir süre sonra Sweeney ve Anthony birbirleriyle vedalaşarak ayrılırlar. İntikam arzusuyla yanıp tutuşan Sweeney, Fleet Sokağı'ndaki eski dükkânını aramaya koyulur. Orada, iflasın eşliğinde bulunan fırıncı Bayan Lovett ile tanışır – Londra'da başka hiçbir yerde onunki kadar kötü börek bulmak mümkün değildir! Bayan Lovett, Sweeney'e Benjamin Barker'ın trajik hikâyesini anlatır ve verdiği tepkiden onun gerçek kimliğini anlar. Aynı zamanda Anthony, hâlâ cinsel istismarcı yargıcın kontrolü altında olan Johanna'ya aşık olur. Anthony onu kurtarmak için bir plan yapmaya başlar.

Londra'nın kalabalık pazar yerinde Sweeney ve Bayan Lovett, genç Tobias ile tanışırlar. Gencin eksantrik ustası Adolfo Pirelli berberlik yarışmasında Sweeney ile boy ölçüşmek istemektedir. Bu yarıştan Sweeney galip ayrılır. Ancak kısa bir süre sonra Pirelli Sweeney'nin yeniden açtığı berber dükkânının kapısına dayanır ve rakibine şantaj yapmaya çalışır. Ancak böylece kendi sonunu hazırlamıştır, çünkü Sweeney fazla zaman kaybetmeden Pirelli'yi öldürür. Bu arada Yargıç Turpin de Sweeney'i beklenmedik bir şekilde ziyaret eder, ancak Anthony aniden içeri dalınca intikam alma şansını kaybeder. Tamamen kendini kaybeden Sweeney, öfkesini tüm insanlığa yöneltir ve o günden itibaren tüm müşterilerinin boğazını kesmeye yemin eder. Bayan Lovett pragmatik bir tepki verir ve ürkütücü bir plan yapar: Neden fırsatı kazanca dönüştürmeyelim ve cesetlerden lezzetli etli börek yapmalıyım?

2. PERDE

Sweeney'nin sürekli taze et tedarik etmesi sayesinde etli börek işi giderek büyür. Bayan Lovett, Sweeney ve artık yanına aldığı Tobias ile birlikte bir gelecek hayal etmektedir. Bu arada, Johanna'nın durumu dramatik bir şekilde kötüye gitmektedir: Yargıç Turpin ile evlenmeyi reddettiği için, Yargıç onu bir akıl hastanesine kapatır. Ancak Anthony Johanna'nın izini bulmayı başarır. Todd ve Bayan Lovett ile birlikte onu kurtarmayı planlar. Bu Sweeney'e eşsiz bir fırsat sunar: Johanna'yı kullanarak, yargıcı bir kez daha Sweeney'nin salonuna dönmeye ikna edebileceğini düşünür. Anthony Johanna'yı kurtarmayı başarırken, Tobias da yavaş yavaş Sweeney'nin entrikalarını çözmeye başlar. Baş belası dilenci kadın da Todd ve Bayan Lovett'in karanlık sırrını ortaya dökmekle tehdit etmektedir. Her şeye rağmen Sweeney sonunda yargıcın peşine düşmeyi başarır. Ancak cinayet arzusunun kendisi için neden olacağı ölümcül sonuçları çok geç fark eder: çünkü ceset dağlarının arasında tanıdık bir yüz vardır ...

ÖZET BİLGİ

- *Sweeney Todd*'un müzik ve sözleri Broadway tarihinin en ünlü bestecilerinden Stephen Sondheim tarafından yazılmıştır. Sanatçı karanlık temalara, kara mizaha ve keskin zekalı bir toplumsal eleştiriye odaklanmış olmasıyla tanınır. Böylece bir »kara operet« için gereken tüm katkı malzemelerini elinde bulundurmıştır.
- Cinayet işleyen berber Sweeney Todd karakteri ilk olarak 1846'da *The String of Pearls* adlı romanda ortaya çıkmıştır. Başlangıçta, o ve Bayan Lovett sadece açgözlülükle hareket eden hırsızlardı. Sondheim'in müzikalinde ise berberi yönlendiren şey intikam duygusudur. Sweeney Todd'un tamamen kurgusal olduğunu bilmek insanı rahatlatan bir şey!
- Materyalin sayısız defa yeniden işlenmesinin ardından Christopher Bond hikâyeyi 1970 yılında bir tiyatro oyunu olarak sahneye taşımıştır. Üç yıl sonra Bond'un versiyonu Stephen Sondheim'in dikkatini çekmiştir. Yazar Hugh Wheeler ile birlikte, 1979'da Broadway'de dünya prömiyerini yapan bir müzikale dönüştürmeye karar verir.
- *Sweeney Todd*, sözlerin yaklaşık yüzde 80'inin şarkı olarak söylendiği, neredeyse baştan sona bestelenmiş bir müzikaldir. Dramatik içeriğe vurgu yapan operatik bir yapıya sahiptir. Müzikal ve opera arasındaki sınırlar sürekli olarak bulanıklaşır.
- Sondheim müzikalinde çok sayıda müzikal ana motif kullanır. Diğer şeylerin yanı sıra, aslen 13. yüzyıla dayanan ve geleneksel olarak ölümler için yapılan ayinlerde kullanılan eski Latin korusu *Dies irae*'yi de müzikale entegre eder. Kıyamet Günü'nü tema edinen bu unutulmaz melodi, müzikalin karanlık ve trajik havasına katkıda bulunuyor aslında.
- Müzikal Viktorya dönemi Londra'sında geçmektedir. Yönetmen Barrie Kosky, prodüksiyonunun çıkış noktası olarak buranın her şeyden önce bir metropol olduğu fikrini benimsiyor. Bu nedenle *Sweeney Todd*'un konusu, belirli bir zamandan bağımsız olarak herhangi bir büyük şehirde geçebilir. Prodüksiyonda gösterilen kurgusal ve kabus dolu dünya, başlıca iki dönemden ilham alıyor: Bir yanda 1920'ler ve 1930'ların Berlin'i, diğer yanda 1980'lerin Margaret Thatcher dönemi İngiltere'si.



STEPHEN SONDHEIM

Stephen Sondheim (1930–2021) schrieb die Musik und Texte für *Saturday Night* (1954), *A Funny Thing Happened On The Way To The Forum* (1962), *Anyone Can Whistle* (1964), *Company* (1970), *Follies* (1971), *A Little Night Music* (1973), *The Frogs* (1974), *Pacific Overtures* (1976), *Sweeney Todd* (1979), *Merrily We Roll Along* (1981), *Sunday In The Park With George* (1984), *Into The Woods* (1987), *Assassins* (1991), *Passion* (1994), *Road Show* (2008) und *HERE WE ARE* (2023) sowie die Texte für *West Side Story* (1957), *Gypsy* (1959), *Do I Hear A Waltz?* (1965) und zusätzliche Texte für *Candide* (1973). *Side By Side By Sondheim* (1976), *Marry Me A Little* (1981), *You're Gonna Love Tomorrow* (1983), *Putting It Together* (1993/99), *Moving On* (2001), *Sondheim On Sondheim* (2010) und *Old Friends* (2023) sind Anthologien seiner Arbeit als Komponist und Textdichter. Für Filme komponierte er die Filmmusik zu *Stavisky* (1974), war Ko-Komponist der Filmmusik zu *Reds* (1981) und schrieb Lieder für *Dick Tracy* (1990). Des Weiteren schrieb er Lieder für die Fernsehproduktion *Evening Primrose* (1966), war Mitautor des Films *The Last of Sheila* (1973) und des Theaterstücks *Getting Away With Murder* (1996) und lieferte Begleitmusik für die Theaterstücke *The Girls of Summer* (1956), *Invitation To A March* (1961), *Twigs* (1971) und *The Enclave* (1973).

Er gewann den Tony Award für die beste Filmmusik für *Company*, *Follies*, *A Little Night Music*, *Sweeney Todd*, *Into the Woods* und *Passion*, die alle mit dem New York Drama Critics' Circle Award ausgezeichnet wurden, ebenso wie *Pacific Overtures* und *Sunday In The Park With George*, wobei letzteres auch den Pulitzer-Preis für Drama (1985) erhielt.

Stephen Sondheim wurde in New York City geboren und wuchs dort auf. Er machte seinen Abschluss am Williams College, wo er den Hutchinson-Preis für Musikkomposition erhielt, und studierte anschließend Theorie und Komposition bei Milton Babbitt. Er gehörte dem Rat der Dramatists Guild an, der nationalen Vereinigung von Dramatikern, Komponisten und Textern, und war von 1973 bis 1981 ihr Präsident. 1983 wurde er in die American Academy of Arts and Letters gewählt, und 1990 wurde er zum ersten Gastprofessor für zeitgenössisches Theater an der Universität Oxford ernannt. Er wurde 1993 mit den Kennedy Center Honors, 1996 mit der National Medal of Arts, 2013 mit der MacDowell Medal und 2015 mit der Presidential Medal of Freedom ausgezeichnet. Seine gesammelten Texte mit dazugehörigen Essays wurden in zwei Bänden veröffentlicht: *Finishing the Hat* (2010) und *Look, I Made a Hat* (2011).

Im Jahr 2010 wurde das Broadway-Theater, das früher als Henry Miller's Theatre bekannt war, ihm zu Ehren umbenannt, und 2019 wurde er der erste lebende Künstler, dem zu Ehren, anlässlich seines 90. Geburtstages, ein Theater in der Shaftesbury Avenue benannt wurde: Das renovierte Queen's Theatre im Londoner West End heißt fortan Sondheim Theatre.

HUGH WHEELER

Hugh Wheeler war ein Romanautor, Dramatiker und Drehbuchautor. Er schrieb mehr als dreißig Kriminalromane unter den Pseudonymen Q. Patrick und Patrick Quentin, und vier seiner Romane wurden verfilmt: *Black Widow*, *Man in the Net*, *The Green-Eyed Monster* und *The Man with Two Wives*. Er schrieb die Drehbücher für Filme wie *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). Gemeinsam mit Joseph Stein schrieb er das Buch für eine Neuinszenierung des Musicals *Irene* (1973), die Bücher für *A Little Night Music* (1973), eine Neuinszenierung von *Candide* (1973), *Sweeney Todd – The Demon Barber of Fleet Street* (1979, nach einer Version des Stücks von Christopher Bond) und *Meet Me in St. Louis* (nach dem M-G-M-Musical von 1949), steuerte zusätzliches Material für das Musical *Pacific Overtures* (1976) bei und schrieb eine neue Adaption der Kurt-Weill-Oper *Silverlake*, die von Harold Prince an der New Yorker Oper inszeniert wurde. Er erhielt Tony und Drama Desk Awards für *A Little Night Music*, *Candide* und *Sweeney Todd*. Vor seinem Tod im Jahr 1987 arbeitete Wheeler an zwei neuen Musicals, *Bodo* und *Fu Manchu*, sowie an einer neuen Adaption von *The Merry Widow*.

IMPRESSUM

Herausgeberin

Komische Oper Berlin
@Schillertheater
Dramaturgie
Schillerstraße 9, 10625 Berlin
www.komische-oper-berlin.de

Intendanz
Generalmusikdirektor
Redaktion
Fotos
Layoutkonzept
Grafik
Lektorat
Druck

Susanne Moser, Prof. Philip Bröking
James Gaffigan
Daniel Andrés Eberhard, Steven Klopp (Mitarbeit)
Jan Windszus Photography
www.STUDIO.jetzt Berlin
Hanka Biebl
Theresa Rose
Druckhaus Sportflieger

Musikalische Leitung
Inszenierung
Bühnenbild, Kostüme
Dramaturgie
Chöre
Licht

Premiere am 17. November 2024
James Gaffigan
Barrie Kosky
Katrin Lea Tag
Daniel Andrés Eberhard
David Cavelius
Olaf Freese

Quellen

Die Gespräche mit Barrie Kosky und James Gaffigan führte Daniel Andrés Eberhard. Der Artikel von Daniel Andrés Eberhard ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Die Handlung und Das Wichtigste in Kürze stammen von Steven Klopp. Übersetzungen von Saskya Jain (Englisch), Monique Rival (Französisch) und Mehmet Çallı (Türkisch).

Bilder

Umschlag: Chorsolisten
S. 5: Christopher Purves
S. 9: Dagmar Manzel, Christopher Purves
S. 10/11: Dagmar Manzel, Christopher Purves
S. 17: Ivan Turšić, Tom Schimon, Chorsolisten
S. 18/19: Dagmar Manzel, Tom Schimon, Chorsolisten, Komparserie
S. 24/25: Dagmar Manzel, Tom Schimon, Chorsolisten
S. 32/33: Christopher Purves, Dagmar Manzel
S. 37: Tom Schimon, Chorsolisten
S. 40: Alma Sadé, Hubert Zapiór
S. 45: Jens Larsen
S. 49: Christopher Purves, Komparserie



(Fotos von der Klavierhauptprobe am 7. Nov 2024)



PIES

Fünf Euro sparen



... mit der Berliner Sparkasse

Als Kundinnen und Kunden der Berliner Sparkasse profitieren Sie mit dem Aktionscode „BerlinerSparkasse“ vom exklusiven Opernrabatt.

[berliner-sparkasse.de/
opernrabbatt](http://berliner-sparkasse.de/opernrabbatt)



Berliner
Sparkasse



SETZT MEILENSTEINE ABSEITS DER STRAßE.

The Rise of Electric. Die erste vollelektrische G-Klasse.
Ob im intelligenten Offroad Crawl über Geröll oder im G-TURN um die eigene Achse – der
G 580 mit EQ-Technologie setzt neue Meilensteine und dem Abenteuer keine Grenzen.
Mehr entdecken in Ihrer Mercedes-Benz Niederlassung Berlin.

Mehr erfahren



Mercedes-Benz

Mercedes-Benz G 580 mit EQ-Technologie | Energieverbrauch kombiniert:
30,3–27,7 kWh/100 km; CO₂-Emissionen kombiniert: 0 g/km; CO₂-Klasse: A¹
¹Stromverbrauch und Reichweite werden auf der Grundlage der VO 2017/1161/EU ermittelt.

Anbieter: Mercedes-Benz AG, Mercedesstraße 120, 70372 Stuttgart
Partner vor Ort: Mercedes-Benz AG - Niederlassung Berlin
Salzufer 1 · Seeburger Straße 27 · Rhinstraße 120 · Holzhauser Straße 11 · Daimlerstraße 165 ·
Körnerstraße 50–51 · Alt-Buch 72 · Blankenburger Straße 85–105 · Hans-Grade-Allee 61, Schönefeld ·
Adolf-Rohrbach-Straße 2, Ludwigsfelde
E-Mail: vertrieb.berlin@mercedes-benz.com · Tel.: 030-3901-2000
<http://www.mercedes-benz-berlin.de>



Komische
OPER
BERLIN •