OperGraz



Romeo und Julia

Etienne Béchard
Sergej Prokofjew

Steiermärkische SPARKASSE

Verantwortung. Von Anfang an.

Seit mehr als 200 Jahren ist das **Engagement für alle Menschen da zu sein** gelebte Praxis – **heute und auch in Zukunft.**





Romeo und Julia

Etienne Béchard

Tanzabend in zwei Teilen (2026)

Ballett in vier Akten op. 64 (1935-36, rev. 1940)
von Sergej Prokofjew, Adrian Piotrowski,
Leonid Lawrowski und Sergej Radlow
nach dem Theaterstück von William Shakespeare

Uraufführung: 17. Oktober 2026





Besetzung

Musikalische Leitung Marius Burkert | Ulises Maino
Choreographie Etienne Béchard
Bühne Isabel Toccafondi
Kostüme Thomas Bradley
Licht & Video Tom Vincke
Dramaturgie Laura Bruckner

Romeo Gionata Sargentini | Hannes Lüttringhaus
Julia Kirsty Clarke | Laura Sophie Heise
Mercutio Tommaso Bracci* | Adam Winter*
Benvolio Christoph Schaller
Tybalt Thibaut Lucas Nury
Paris Lucas Ribeiro
Julias Vertraute Yuka Eda | Isabel Edwards
Lady Capulet Mireia González-Fernández
Lord Capulet Fabio Agnello
Schamanin Savanna Haberland | Sophia Esmeralda Vollmer
Whisperer Barbora Kubátová
Ensemble Axelle Amstutz*, Yuka Eda, Isabel Edwards, Savanna Haberland, Laura Sophie Heise, Thelise Jonséus**, Sophia Esmeralda Vollmer, Tommaso Bracci*, Diego del Rey, Leonardo Germani, Philipp Imbach, Hannes Lüttringhaus, Frank Nilheim Skatt**, Adam Winter*

Grazer Philharmoniker
Ballett Graz

* Student:in der Zürcher Hochschule der Künste / BA Contemporary Dance
** Student:in der Royal Swedish Ballet School Stockholm (Erasmus+)

Die jeweilige Abendbesetzung entnehmen Sie bitte dem Aushang.

Aufführungsdauer: ca. 1 Stunde und 50 Minuten inkl. Pause

Aufführungsmaterial: Universal Edition AG
Lizenzgeber Einspielungen:
Anyone Who Knows What Love Is (Will Understand): Universal Music GmbH
The Look of Love: Universal Music Group
You Don't Own Me: By White, David Ernest and Madara, John
© Warner-Tamerlane Publishing Corp. and Unichappell Music Inc.
Mit freundlicher Genehmigung der Warner Chappell Musikverlag Gesellschaft M.B.H

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung strikt untersagt.
Gemäß Urheberrecht ist eine Zuwiderhandlung strafbar. Bitte schalten Sie Ihr Mobiltelefon aus!

Wir bedanken uns bei Christian Kober, Burgflorist e. U., für die »Toi-toi-toi!«-Rosen.



Künstlerische Produktionsleitung Dirk Elwert
Choreographische Assistenz Emma Garau Cima
Probenleitung Joe Monaghan
Bühnenbildassistenz Nora Peierl
Kostümassistenz Thomas Van der Jeught
Beleuchtungsrepetition Hakim Boudaa
Inspizienz Borut Marter

Leitung Technisches Produktionsbüro Martin Lipp-Toccafondi **Leitung Kostüm** Silke Fischer
Koordination Kostüm Elisabeth Perteneder **Leitung Bühnentechnik** Hannes Peindl, Gerald Trummer, Marc Philipp Maier **Bühnenmeister** Philipp Frühwirth, Marc Philipp Maier **Leitung Beleuchtung und Video** Sebastian Alphons **Beleuchtungsmeister** Johannes Schadl, Martin Schwarz **Videotechnik** Philipp Fleischer
Leitung Ton Christian Komp **Tontechnik** Michál Zábavík **Leitung Ankleiderinnen** Eva Sandra Peindl-Spelec
Leitung Maske Stephanie Klock **Leitung Requisite** Christian Langs **Waffenmeister** Thomas Egger
Vorstand Schlosserei Alfred Pilich **Vorstand Schnürboden** David Zierler

Herstellung des Bühnenbilds und der Kostüme:
art+event/Theaterservice Graz, Bühnenbild- & Kostümwerkstatt

Einführungen jeweils 30 Minuten vor Vorstellungsbeginn im Galeriefoyer

Nachklang – das Publikumsgespräch mit Beteiligten der Produktion
am 23. Oktober 2026 im Anschluss an die Vorstellung im Café Stolz

OperGraz

Für Eilige

Einfache Sprache

William Shakespeare schrieb um das Jahr 1595 das Theaterstück *Romeo und Julia*. Es erzählt die Geschichte von zwei jungen Menschen, die sich lieben. Aber die Familien von Romeo und Julia mögen sich nicht. Deshalb dürfen die beiden nicht zusammen sein. Ihre Liebe endet traurig. Beide sterben. Über die Geschichte von *Romeo und Julia* gibt es zum Beispiel Gemälde, Bücher, Filme, Theaterstücke und Musik.

Der russische Komponist Sergej Prokofjew schrieb im Jahr 1936 Musik für das Ballett *Romeo und Julia*. Die geplante erste Aufführung fand zunächst nicht statt. Das hatte auch mit den Entscheidungen über Kunst und Kultur in der damaligen Sowjetunion zu tun. *Romeo und Julia* wurde 1938 in Brünn zum ersten Mal aufgeführt und zu einem wichtigen Werk für das Ballett.



Das Team um den Choreographen Etienne Béchard lässt die Geschichte nach einer großen Katastrophe spielen. Die Menschen kämpfen ums Überleben. Von den lebensnotwendigen Dingen wie Nahrung und Roh-stoffen ist nur noch wenig übrig. Deshalb geht es bei dem Tanzabend auch um den Umgang mit vorhandenen Dingen und darum, wie wir mit der Umwelt umgehen.

Zwei Gruppen kämpfen gegeneinander. Sie wollen Macht haben und die wenigen Dinge besitzen, die noch vorhanden sind. Die Menschen in dieser Welt werden von Angst und dem Wunsch nach immer mehr bestimmt. Trotzdem verlieben sich Romeo und Julia ineinander. Ihre Liebe hat in dieser schwierigen Welt keinen Platz.
In der Geschichte geht es um Liebe und Gewalt, um Hoffnung und Verzweiflung. Neben der kraftvollen Musik von Prokofjew werden auch Popsongs aus den 1960er- und 1970er-Jahren gespielt. Diese Lieder erinnern an eine frühere Zeit. Sie stehen für Freiheit und ein besseres Leben. Die Liebe von Romeo und Julia gibt den Menschen Hoffnung. Denn in ihrer Welt gibt es sonst kaum noch Hoffnung.

© Europäisches Logo
für einfaches Lesen:
Inclusion Europe.
Weitere Informationen unter
www.leicht-lesbar.eu





Standardsprache

Mit *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet* schuf William Shakespeare um 1595 eines der berühmtesten Liebespaare der Weltliteratur. Erzählt wird von einer verbotenen Liebe, die an der Feindschaft zweier Familien scheitert und den Liebenden den Tod bringt. Bis heute erfuhr Shakespeares Tragödie zahlreiche Adaptionen im Bereich der Bildenden Kunst, der Literatur, des Films und des (Musik-)Theaters.

Für den Tanz stellt die kontrastreiche Partitur Sergej Prokofjews die wohl bedeutendste musikalische Bearbeitung des Stoffes dar. Nach seiner Rückkehr aus dem Exil in die Sowjetunion vollendete Prokofjew *Romeo und Julia* 1936, die geplante Uraufführung kam jedoch vor dem Hintergrund der sowjetischen Kulturpolitik zunächst nicht zustande. Nach der Brünner Uraufführung 1938 folgte zwei Jahre später die sowjetische Erstaufführung. Durch das Zusammenspiel von rhythmischer Komplexität, klanglicher Intensität sowie differenzierter musikalischer Charakterzeichnung der Protagonist:innen etablierte sich die Komposition rasch als wegweisendes Werk im Ballettrepertoire.

Das Team um Choreograph Etienne Béchard verlegt die zeitlose Tragödie in eine postapokalyptische Welt und greift in der Ausstattung Themen wie Ressourcenknappheit und Nachhaltigkeit auf. Inmitten einer Welt am Abgrund, in der die einstige Ordnung zerfallen ist, herrscht ein Kampf ums Überleben. Zwei Clans stehen sich unversöhnlich gegenüber, getrieben von Machtgier, Angst und dem verzweifelten Griff nach dem Wenigen, das geblieben ist. In dieser erbarmungslosen Welt wächst zwischen Romeo und Julia eine Liebe, für die es keinen Platz zu geben scheint. Leidenschaft trifft auf Gewalt, Zärtlichkeit auf Brutalität, Sehnsucht auf nackten Überlebenswillen.

Neben Prokofjews hochemotionaler Musik erklingen Popsongs der 1960er- und 1970er-Jahre – Erinnerungen an eine verlorene Zeit, an Freiheit und Lebenslust. So entsteht ein fiebriger Kosmos, in dem Vergangenheit und Zukunft kollidieren und eine Liebe erwächst, die sich dort kraftvoll entfaltet, wo kaum mehr Hoffnung bleibt.



For those in a hurry

With *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet*, William Shakespeare created one of the most famous pair of lovers in world literature around 1595. The story tells of a forbidden love that is doomed by the enmity between two families and leads to the lovers' deaths. To this day, Shakespeare's tragedy has been adapted countless times in the visual arts, literature, film and (musical) theatre.

In the realm of dance, Sergej Prokofjew's richly contrasting score represents arguably the most significant musical adaptation of the story. Following his return from exile to the Soviet Union, Prokofjew completed *Romeo and Juliet* in 1936; however, the planned world premiere did not take place initially, against the background of Soviet cultural and educational policy. The premiere in Brno in 1938 was followed two years later by the Soviet premiere. Through a combination of rhythmic complexity, sonic intensity and the nuanced musical characterisation of the protagonists, the composition quickly established itself as a seminal work in the ballet repertoire.



The team led by choreographer Etienne Béchard transposes this timeless tragedy into a post-apocalyptic world, with the set and costume design addressing themes such as resource scarcity and sustainability. In the midst of a world teetering on the brink, where the former order has crumbled, a struggle for survival rages. Two clans stand irreconcilably opposed to one another, driven by a lust for power, fear and a desperate grasp for the little that remains. In this merciless world, a love blossoms between Romeo and Juliet for which there seems to be no place. Passion meets violence, tenderness meets brutality, longing meets a raw will to survive.

Alongside Prokofjew's highly emotional music, pop songs from the 1960s and 1970s are incorporated – memories of a lost era, of freedom and a zest for life. The result is a feverish cosmos in which past and future collide, and a love blossoms that unfolds powerfully where there is scarcely any hope left.

Per chi ha fretta

Con *La più eccellente e lamentevole tragedia di Romeo e Giulietta*, William Shakespeare creò intorno al 1595 una delle coppie di innamorati più famose della letteratura mondiale. La storia narra di un amore proibito, che fallisce a causa dell'inimicizia tra due famiglie e porta alla morte degli innamorati. Fino ad oggi, la tragedia di Shakespeare ha conosciuto numerose trasposizioni nel campo dell'arte figurativa, della letteratura, del cinema e del teatro (musicale).

Per la danza, la partitura ricca di contrasti di Sergej Prokof'ev rappresenta probabilmente l'adattamento musicale più significativo di questo soggetto. Dopo il suo ritorno dall'esilio in Unione Sovietica, Prokof'ev completò *Romeo e Giulietta* nel 1936. Tuttavia, la prima sovietica ebbe luogo solo nel 1940 a causa della politica culturale sovietica, due anni dopo la prima rappresentazione a Brno. Grazie all'interazione tra complessità ritmica, intensità sonora e caratterizzazione musicale articolata dei protagonisti, la composizione si affermò rapidamente come un'opera guida nel repertorio del balletto.

Il team guidato dal coreografo Etienne Béchard trasferisce questa tragedia senza tempo in un mondo post-apocalittico e riprende, nelle scenografie, temi quali la scarsità delle risorse e la sostenibilità. In un mondo sull'orlo del baratro, in cui l'ordine di un tempo è crollato, è in corso una lotta per la sopravvivenza. Due clan si fronteggiano in modo inconciliabile, spinti dalla brama di potere, dalla paura e dalla disperata ricerca del poco che è rimasto. In questo mondo spietato, tra Romeo e Giulietta nasce un amore per il quale sembra non esserci spazio. La passione si scontra con la violenza, la tenerezza con la brutalità, il desiderio con la nuda volontà di sopravvivere.

Accanto alla musica altamente emotiva di Prokof'ev risuonano canzoni pop degli anni '60 e '70 – ricordi di un tempo perduto, di libertà e gioia di vivere. Nasce così un cosmo febbrile in cui passato e futuro si scontrano mentre sboccia un amore che si dispiega con forza proprio dove non rimane quasi più speranza.





Za hitre

Z dramo *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet* je William Shakespeare okoli leta 1595 ustvaril enega najslavnejših ljubezenskih parov svetovne književnosti. Delo pripoveduje o prepovedani ljubezni, ki se zlomi ob sovraštvu med dvema družinama in zaljubljenca pahne v smrt. Shakespearova tragedija je vse do danes doživela številne priredbe na področju likovne umetnosti, književnosti, filma ter (glasbenega) gledališča.

Na področju plesa velja kontrastno zasnovana partitura Sergeja Prokofjeva za eno najpomembnejših glasbenih obdelav te snovi. Po vrnitvi iz izgnanstva v Sovjetsko zvezo je Prokofjev leta 1936 dokončal balet *Romeo in Julija*, vendar do načrtovane praizvedbe zaradi tedanje sovjetske kulturne politike sprva ni prišlo. Po praizvedbi v Brnu leta 1938 je dve leti pozneje sledila še krstna uprizoritev v Sovjetski zvezi. S prepletom ritmične kompleksnosti, zvočne intenzivnosti in pretanjene glasbene karakterizacije protagonistov in protagonistk se je delo hitro uveljavilo kot eno temeljnih del baletnega repertoarja.

Ustvarjalna ekipa pod vodstvom koreografa Etienna Bécharda postavlja brezčasno tragedijo v postapokaliptični svet in pri oblikovanju uprizoritve odpira tudi vprašanja pomanjkanja virov in trajnostnosti. Sredi sveta na robu propada, v katerem se je nekdanji red sesul, divja boj za preživetje. Nasproti si stojita dva neizprosno sprta klana, ki ju ženejo sla po moči, strah in obupan boj za tisto malo, kar je še ostalo. V tem neusmiljenem svetu vzklije med Romeom in Julijo ljubezen, za katero se zdi, da zanjo ni prostora. Strast trči ob nasilje, nežnost ob brutalnost, hrepenenje ob golo voljo do preživetja.

Ob Prokofjevi izrazito čustveni glasbi zazvenijo tudi pop skladbe iz šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja – kot spomini na izgubljeni čas, svobodo in veselje do življenja. Tako nastane vročičen kozmos, v katerem trčita preteklost in prihodnost ter se rodi ljubezen, ki se silovito razcveti prav tam, kjer je komajda še kaj upanja.





Die Handlung



In einer Welt nach der Apokalypse kämpfen zwei verfeindete Clans um die letzten verbliebenen Ressourcen.

Erster Teil

Auf der Suche nach passenden Objekten für sein selbstgebautes Radio bewegt sich Romeo vom Clan der Montagues durch die Trümmer einer zerstörten Welt. Bei sich trägt er Rosalia, eine Puppe, ebenfalls geformt aus Relikten vergangener Zeiten.

Eine Gruppe von Montagues trifft auf Angehörige der Capulets; es kommt zu Provokationen. Die Situation eskaliert, ein Kampf bricht zwischen den Clans aus. Romeo ahnt nichts von der gewaltvollen Auseinandersetzung: Sein nun fertiggestelltes Radio spielt Musik aus einer anderen Zeit.

Im Revier der Capulets bereiten sich Julia und ihre Vertraute auf den bevorstehenden Maskenball vor.

Romeo begleitet seine Freunde Mercutio und Benvolio auf den Ball. Im Schutz ihrer Masken mischen sie sich unter die Gäste. Paris nähert sich Julia. Sie entzieht sich ihm und sucht Schutz in der Menge.

Zufällig kreuzen sich die Blicke Romeos und Julias. Für einen Moment steht die Welt um sie herum still, dann verschwindet Romeo zwischen den Gästen.

Durch ein Versehen löst sich Romeos Maske und offenbart seine wahre Identität. Zugleich erblickt er Julia neben ihrem Cousin Tybalt – Romeo erkennt, dass sie eine Capulet ist. Er verlässt mit Benvolio und Mercutio den Ball.

Julia hat sich zurückgezogen. Romeo erscheint an ihrem Balkon, die beiden gestehen einander ihre Liebe.

Zweiter Teil

Im Geheimen begeben sich Romeo und Julia zu einer Schamanin. Fernab ihrer Familien werden die beiden in einem spirituellen Akt getraut.

Zwischen Tybalt und einer Gruppe Montagues kommt es zur Auseinandersetzung. Vergeblich versucht Romeo, die Situation zu deeskalieren. Tybalt verwundet Mercutio tödlich. Romeo rächt den Tod seines Freundes. Er nimmt Abschied von Julia.

Von Romeo zurückgelassen, wird Julia von ihrem Vater aufgesucht, der sie zur Heirat mit Paris drängt. Erneut ist sie dessen Annäherungsversuchen ausgesetzt und erwehrt sich dieser. Gewaltvoll bestraft Lord Capulet seine Tochter für ihren Widerstand. Lady Capulet versucht, dem Zorn ihres Mannes Einhalt zu gebieten, wird jedoch selbst zum Opfer seiner Aggression. Lord Capulet stirbt durch die Hand seiner Frau.

Julia begibt sich zu der Schamanin. Umgeben von giftigen Dämpfen verliert sie das Bewusstsein.

Romeo findet Julia. Vergeblich versucht er, sie zu wecken. Julia totglaubend, nimmt er sich neben ihr das Leben. Julia erwacht, erkennt den toten Romeo und folgt ihm in den Tod.

In Trauer vereint, beenden Capulets und Montagues ihren Konflikt.



Ein Stoff für die Ewigkeit

von Laura Bruckner

»Kein steinern Bollwerk kann der Liebe wehren;
und Liebe wagt, was irgend Liebe kann.«

Tragische Liebespaare bevölkern die Weltliteratur ebenso wie die Theaterbühnen, gehört doch insbesondere das Motiv der verbotenen oder unmöglichen Liebe seit Jahrtausenden zum festen Repertoire der Literatur- und Kulturgeschichte. Bereits die antiken Dichter Vergil, Ovid und Musaios wussten von Hero und Leander sowie Pyramus und Thisbe zu berichten – Liebende, deren Verbindungen an religiösen bzw. familiären Widrigkeiten scheitern und ihnen schließlich den Tod bringen.
Mit der Legende der »Schmetterlings-Liebenden« Liang Shanbo und Zhu Yingtai erzählt auch eines der bekanntesten und beliebtesten Volksmärchen des chinesischen Kulturkreises die Geschichte einer unglücklichen Liebe. Die Erzählung, deren Wurzeln sich bis in die Tang-Dynastie (618-907 n. Chr.) zurückverfolgen lassen, gehört zum immateriellen Kulturerbe der Volksrepublik.

Auch hier zerbricht eine junge Liebe am Willen der Eltern, auch hier sind die Liebenden erst im Tode vereint, entsteigen jedoch letztlich als Schmetterlinge ihrem Grab und entfliegen gemeinsam ihrem dunklen Schicksal. Vermutlich inspiriert von keltischen Überlieferungen sowie persischen Epen, erfuhr schließlich ab dem Hochmittelalter die Erzählung von Tristan und Isolde weite Verbreitung. Die hier beschriebene, durch einen Zaubertrank entbrannte Liebe, der Treue und Pflichtgefühl im Wege stehen, sollte 1865 Richard Wagner zu seinem gleichnamigen Musikdrama inspirieren.



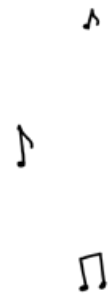
Um 1595 verfasste der englische Autor William Shakespeare (1564-1616) die tragische Liebesgeschichte par excellence: *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet*. Erstmals Erwähnung hatten Julia Capulet und Romeo Montague (in ihrer frühesten Version noch unter den Namen Giannozza Saraceni und Mariotto Mignarelli) zuvor bereits in der Novellenliteratur der Renaissance gefunden. Bearbeitungen des Stoffes aus der Feder italienischer Autoren wie Masuccio Salernitano, Luigi da Porto oder Matteo Bandello waren es, die den noch heute bekannten Handlungsverlauf, zentrale Motive wie die heimliche Heirat und den Scheintod sowie die wesentlichen Charaktere formten. Von diesen Adaptionen ausgehend, gelangte die Geschichte über William Painter und Arthur Brooke auch in das Bewusstsein englischer Rezipient:innen – darunter William Shakespeare, der Brookes Versgedicht *Tragicall Historye of Romeus and Juliet* als direkte Vorlage für seine eigene Bearbeitung des Stoffes wählte. Im Jahre 1597 erstmals publiziert und ganz in der Tradition des Elisabethanischen Theaters stehend, bringt Shakespeare in seiner Tragödie sämtliche menschliche Empfindungen zum Ausdruck und weiß romantische und komödienhafte Elemente wie auch größte Tragik meisterhaft zu verbinden. Anders als in bisherigen Bearbeitungen lag dem englischen Dramatiker nicht daran, den Tod der beiden Titelfiguren auf deren moralische Verfehlungen, auf jugendlichen Ungehorsam und Lüsternheit zurückzuführen.

In das Zentrum der Erzählung rückt er vielmehr die menschliche Tragödie und die schicksalhafte Verkettung von Zufällen, die zwei junge Menschen schließlich das Leben kosten wird.

Über die Kunstformen hinweg erfreute sich die Geschichte von Romeo und Julia insbesondere ab der Romantik großer Beliebtheit, wurde vielfach aufgegriffen und adaptiert. Für die Musiktheaterbühne schufen etwa Vincenzo Bellini und Charles Gounod bedeutende Vertonungen des Stoffes, im sinfonischen Bereich entstanden wegweisende Interpretationen Berlioz' sowie Tschaikowskis. Beginnend mit dem Ballett *Giulietta e Romeo* (1785) des Choreographen Eusebio Luzzi, eroberte das Schicksal der beiden unglücklich Liebenden ab dem Ende des 18. Jahrhunderts nach und nach auch die Ballettbühne. Zum durchschlagenden Erfolg geriet jedoch erst Bronislawa Nijinskas (und in Teilen George Balanchines) Choreographie, die 1926 in Paris für die Ballets Russes unter Impresario Sergej Diaghilew zu Musik von Constant Lambert und in der Ausstattung von Max Ernst sowie Joan Miró geschaffen wurde.



Im Verlauf des 20. Jahrhunderts sollten zahlreiche weitere prägende Arbeiten gefeierter Choreograph:innen entstehen: 1962 schuf John Cranko für das Stuttgarter Ballett mit seiner *Romeo und Julia*-Version einen Meilenstein der Ballettgeschichte. In seiner Arbeit gelang es dem südafrikanisch-britischen Choreographen, zugunsten des Storytellings auf die codierten Gesten des klassischen Balletts zu verzichten und stattdessen die tiefgreifenden Emotionen der Protagonist:innen glaubhaft abzubilden. Drei Jahre später präsentierte Kenneth MacMillan seine Deutung der Shakespeareschen Erzählung. Auch er kehrte das Seelenleben der Figuren nach außen und verzichtete auf hochstilisierte Elemente zugunsten einer realistischen Darstellung. Insbesondere mit dem Suizid Romeos und Julias gelang es MacMillan eindrucksvoll, die tragischen Geschehnisse und ihre Konsequenzen in all ihrer Brutalität und Grausamkeit abzubilden, wobei nicht zuletzt die Figur der Julia als selbstbestimmte Frau in den Fokus gerückt wurde.



Von diesen beiden Choreographien ausgehend, kreierte 1977 wiederum Rudolf Nurejew seine Interpretation des Stoffes für das London Festival Ballet (heute English National Ballet). Vor farbenprächtigen Renaissance-Kulissen vereinte Nurejew historische Elemente mit realistischer Darstellung und einer stellenweise beinahe filmischen Erzählweise. Ins Zentrum seiner Arbeit stellte der Choreograph die Entwicklung Romeos, der vom Jungen zum Mann reift und sich nach einer tiefen emotionalen Verbindung sehnt.

Worin sich diese drei wegweisenden Choreographien gleichen: Sie alle nutzen mit Sergej Prokofjews *Romeo und Julia* op. 64 dieselbe musikalische Grundlage. Unter den zahlreichen kompositorischen Auseinandersetzungen mit dem Stoff stellt die kontrastreiche Partitur des russischen Komponisten die wohl bedeutendste Bearbeitung im Bereich Tanz dar – ein Erfolgswerk, dessen Siegeszug zur Entstehungszeit kaum erwartbar gewesen wäre.



Tanzende Tote

Prokofjew verfasste sein heute weltbekanntes Handlungsballett in einer Zeit des persönlichen wie politischen Umbruchs. Nachdem 1917 die Oktoberrevolution in seiner russischen Heimat ausgebrochen und die Bolschewiki an die Macht gelangt waren, hatte er sich zunächst in das US-amerikanische Exil begeben. Zurück auf dem europäischen Kontinent, lebte und arbeitete er ab 1923 in Paris, doch Prokofjews Verbindung zu Russland blieb weiterhin bestehen, und so begab er sich 1936 schließlich wieder vollends in die noch junge Sowjetunion – trotz der strengen, unter Stalin verordneten Kunstdoktrin und den damit einhergehenden Reglementierungen. Zu diesem Zeitpunkt hatte Prokofjew schon mehrfach Kompositionen für den Tanz geschaffen, ein weiterer Auftrag bahnte sich ab 1934 durch das Staatliche Akademische Opern- und Balletttheater (das heutige Mariinski-Theater) in Leningrad an.

Neben verschiedenen anderen Stoffen schlug man dem Künstler vor, ein abendfüllendes Ballett zu Shakespeares *Romeo und Julia* zu verfassen – eine Idee, die beim Komponisten auf sofortige Begeisterung stieß. Doch die vielversprechende Zusammenarbeit mit dem Leningrader Theater und dessen Direktor Sergej Radlow sollte im Dezember 1934 ein abruptes Ende finden: Nach der Ermordung des Leningrader Parteisekretärs und populären Revolutionsführers Sergej Kirow setzte Stalin eine Welle beispiellosen Terrors in Gang, die auch die Entlassung Radlows zur Folge hatte – Prokofjews Vertrag war damit hinfällig. Anders als viele andere Kolleg:innen, darunter Dmitri Schostakowitsch, hatte Prokofjew persönlich die Säuberungen bislang jedoch vergleichsweise unbeschadet überstanden.

Neue Motivation, sein Werk fertigzustellen, brachte 1935 die Zusage des Moskauer Bolschoi-Theaters, das Stück aufzuführen. Wenige Monate später war die Komposition zwar abgeschlossen, doch auch die angekündigte Moskauer Uraufführung sollte nicht zustande kommen. Die Musik mit ihrer anspruchsvollen, ständig wechselnden Rhythmik und der ungewöhnlichen Instrumentierung sei nicht dazu geeignet, vertanzt zu werden, erklärte man. Die Moskauer Primaballerina Galina Ulanowa erinnerte sich später an Auseinandersetzungen zwischen Komponist und Tänzer:innen: »[Julias] Lager ist weit von der Rampe entfernt, also auch in ziemlicher Entfernung vom Orchester, weswegen wir, die Darsteller[:innen] Romeos und Julias, die Musik nicht vernahmen.

Plötzlich rief Lawrowski [der Choreograph, Anm.]: ›Warum fangt ihr nicht an?‹ – ›Wir hören die Musik nicht‹, antworteten wir. Der der Probe beiwohnende Prokofjew schrie außer sich: ›Ich weiß, was ihr braucht, Trommeln, aber keine Musik!‹« Für Diskussionen sorgt zwischenzeitlich auch die Idee, Shakespeares Tragödie mit einem Happy End schließen zu lassen.
So berichtet der Komponist selbst 1941 in seiner Autobiographie:
»Im letzten Akt trifft Romeo eine Minute früher ein, findet Julia am Leben, und alles geht gut aus. Wir hatten diese Barbarei aus rein choreographischen Gründen begangen: Lebende Menschen können tanzen, tote nicht. Merkwürdigerweise wurde die Nachricht, dass Prokofjew ein *Romeo und Julia*-Ballett mit Happy End geschrieben hatte, in London ganz ruhig aufgenommen, während unsere Shakespeare-Forscher päpstlicher als der Papst waren und zur Verteidigung Shakespeares aufmarschierten. Wenn ich dann doch den Schluss abänderte, so wurde ich dazu durch eine Bemerkung veranlasst, die jemand über das Ballett machte: ›Genau genommen hat Ihre Musik am Schluss keinen wirklich heiteren Ausdruck!‹ Das war richtig. Nach mehreren Besprechungen mit den Ballettmeistern ergab sich, dass auch das tragische Ende tanzmäßig ausgedrückt werden konnte, und die Musik für den neuen [tragischen] Schluss wurde rechtzeitig fertig«.

Nachdem sich die geplante Uraufführung des Balletts immer weiter zu verzögern drohte, fertigte Prokofjew kurzerhand drei Orchestersuiten aus dem vorhandenen musikalischen Material an, von denen die erste 1936 unter seiner Leitung erstmals in Moskau erklang. Nach mehreren misslungenen Anläufen sollte 1938 schließlich auch das Ballett uraufgeführt werden – nicht jedoch in der Sowjetunion, sondern im mährischen Brünn. Zwei Jahre später fand *Romeo und Julia* den Weg auch in die Sowjetunion und trat von hier aus einen beispiellosen Siegeszug über die Ballettbühnen dieser Welt an. Bis heute gilt Prokofjews Komposition mit ihrer sinnig ausgearbeiteten Leitmotivtechnik, den präzisen Charakterstudien ihrer Protagonist:innen und ihrer melodischen wie rhythmischen Mannigfaltigkeit als gleichermaßen brillantes wie wegweisendes Werk im Ballettrepertoire, das dem wohl berühmtesten tragischen Liebespaar der Weltliteratur ein Denkmal für die Ewigkeit setzt.







Auf das Morgen hoffen

O ROMEO

Choreograph Etienne Béchard über Sehnsucht, Schutt und Schönheit

Laura Bruckner Was reizt dich daran, Shakespeares weltbekannte Tragödie *Romeo und Julia* neu zu erzählen? Was ist für dich das Zeitlose an diesem Stoff?

Etienne Béchard Die Themen Gewalt und Liebe, die das Stück durchdringen, sind leider zu jeder Zeit aktuell und geben uns die Möglichkeit, die Geschichte immer wieder auf die Bühne zu bringen, ganz egal in welchem Setting und vor welchem Hintergrund. Was stets bleibt, ist die Frage, inwieweit Liebe in einer Welt voller Hass und Gewalt bestehen und Hoffnung geben kann.

Laura Bruckner Du verlegst die Geschichte in eine postapokalyptische Welt. Wie ist diese Idee entstanden?

Etienne Béchard Im Rahmen eines Videodrehs habe ich einen Lost Place, einen von Menschen aufgegebenen Ort besucht. Diese unwirkliche, von Zerstörung gezeichnete Umgebung inspirierte mich dazu, eine Geschichte in einer Welt nach einer Katastrophe spielen zu lassen. Als ich dann zum ersten Mal konkret darüber nachgedacht habe, Shakespeares Tragödie in ein postapokalyptisches Setting zu verlegen, hatte ich rasch das Gefühl, dass diese Idee meiner Ästhetik und meiner Art, Geschichten zu erzählen, sehr entgegenkommt. Beeinflusst hat mich darüber hinaus sicherlich auch der Film von Baz Luhrmann aus dem Jahr 1996 – damals meine erste Begegnung mit dem Stoff überhaupt. Auch hier wird Shakespeare aus dem historischen Kontext gelöst und in eine heutige Lebenswelt übertragen, in der Gewalt und Chaos allgegenwärtig sind.

Laura Bruckner Was erfahren wir über die apokalyptische Katastrophe, die sich zuvor ereignet hat?

Etienne Béchard In unserer Produktion erzählen wir nicht, was genau diese Welt an den Abgrund geführt hat. Meiner Meinung nach können nur zwei Szenarien zu dieser Verwüstung geführt haben: ein Krieg oder Umweltkatastrophen. In jedem Fall ist es eine Zerstörung, die menschengemacht ist und von der Gesellschaft wissentlich herbeigeführt oder zumindest in Kauf genommen wurde. Diese Katastrophe bedeutet eine Zäsur, nach der die Gesellschaft nun vor dem Nichts steht. Neue Regeln müssen definiert, neue Wege des Zusammenlebens gefunden werden. Rasch wird allerdings klar, dass dabei die gleichen Fehler begangen werden wie in der Vergangenheit: Die gleichen patriarchalen Hierarchien werden geschaffen, die gleichen toxischen Strukturen entstehen, aus denen gewaltvolle Konflikte hervorbrechen – die Menschheit hat nichts aus den Fehlern der Vergangenheit gelernt oder sie bereits einschließlich ihrer Folgen vergessen. Wir erleben eine gefährliche, hasserfüllte Welt, in der jederzeit ein neuer Krieg ausbrechen kann und der Tod omnipräsent ist. Was für die Menschen zählt, ist nicht das Gestern, sondern das bloße Überleben im Heute.

Laura Bruckner Wie fügt sich Romeo in diese erbarmungslose, scheinbar unbelehrbare Gesellschaft ein?

Etienne Béchard Romeo ist friedliebend, empfindsam, neugierig und der Einzige, der sich für die Vergangenheit zu interessieren scheint. Er sammelt Relikte vergangener Zeiten und baut daraus – fast wie ein Künstler – Objekte, die zum Ausdruck seiner Sehnsucht nach einer besseren Welt werden. Er ist ein Außenseiter und Träumer, der sich das, was ihm in seiner Welt fehlt, einfach selbst erschafft. So kreiert er neben der Puppe Rosalia auch ein Radio, das Popsongs der 1960er- und 1970er-Jahre spielt. Diese Songs muten beinahe utopisch an, sie erinnern an eine verlorene Zeit, an Freiheit und Lebenslust. All das hat nichts mit Romeos Lebensrealität zu tun. Aus dieser selbstgeschaffenen Traumwelt erwacht Romeo erst durch den Tod seines Freundes Mercutio. In diesem Moment großer Verletztheit und Trauer erlebt er einen radikalen emotionalen Umschwung und empfindet plötzlich eine Rachsucht, die vorher undenkbar für ihn gewesen wäre. In der Folge bringt er Tybalt um und erkennt sich selbst nicht mehr wieder: Plötzlich ist er selbst einer derjenigen, die er zuvor noch für ihren Hass verachtet hat.

Laura Bruckner Was für eine Frauenfigur verkörpert Julia in dieser Gesellschaft?

Etienne Béchard Julia ist – wie bereits bei Shakespeare – neugierig, stark und rebellisch. Zwar stammt sie selbst aus einem mächtigen Clan, doch sie lehnt sich gegen Autoritäten auf und möchte selbstbestimmt leben. Alles, was ihr im Verlauf des Stückes widerfährt, macht sie nur noch entschlossener und radikaler in ihren Entscheidungen – bis hin zu der Entscheidung zum Suizid. Anders als bei Shakespeare, wo sie weiß, dass sie nach Einnahme des Schlaftrunks wieder erwachen wird, ist sich Julia in unserer Fassung des Risikos bewusst, durch das Einatmen giftiger Gase sterben zu können. Romeo und Julia unterscheiden sich beide deutlich von ihrem Umfeld. Diese Andersartigkeit fasziniert sie am jeweils anderen und lässt sie instinktiv eine Verbundenheit zueinander fühlen. Wie Romeo repräsentiert auch Julia Hoffnung inmitten einer hoffnungslosen Welt. Beide sind in der Lage, in dieser tristen, wüsten Umgebung Schönheit zu entdecken. Diese Schönheit ist es wert, erkannt und beschützt zu werden – auch in unserer gegenwärtigen Welt!

Laura Bruckner Eine entscheidende Rolle nimmt in Shakespeares Tragödie Bruder Lorenzo ein. Welche Bedeutung kommt ihm und damit der Religion in deiner Interpretation zu?

Etienne Béchard Die Katastrophe, die sich ereignet hat, hat alle bestehenden Strukturen und Institutionen, alle geltenden Regeln und moralischen Grundsätze, alles, woran die Menschheit geglaubt hat, zunichtegemacht. In einer solchen Welt ist auch für jahrtausendealte Religionen kein Platz mehr. Welches Heilsversprechen kann Religion noch geben, wenn die Apokalypse bereits stattgefunden hat? Dennoch sehnt sich auch diese Gesellschaft nach etwas, das zumindest kurzzeitig Erlösung und eine Flucht aus der Realität verspricht. Inmitten von Krieg und Gewalt bieten den Menschen nur noch Drogen diese Möglichkeit, Ängste und Schmerzen zu betäuben und für einen kurzen Moment Verantwortung abzugeben. In unserer Produktion tritt daher an die Stelle von Bruder Lorenzo – der ja aber auch schon bei Shakespeare die Idee mit dem »Betäubungsgift« hat – eine Schamanin, die den Weg der Realitätsflucht eröffnet und mit spirituellen Elementen verbindet. Im Moment größtmöglicher Verzweiflung wird sie auch von Julia aufgesucht.

Laura Bruckner Die Kämpfe, die Julia über das ganze Stück hinweg auszutragen hat, sind nicht zuletzt auf die patriarchalen Strukturen ihrer Lebensrealität zurückzuführen.

Etienne Béchard Symptomatisch für diese Strukturen steht die Szene, in der Lord Capulet seine Tochter dazu zwingt, Paris zu heiraten. Für mich war klar, dass ich die verbale Attacke von Julias Vater ihr gegenüber in körperliche Gewalt übersetzen muss. Als dann Lady Capulet dazwischengeht, wird auch sie zum Opfer seiner Aggression. Vermutlich ist dies nicht das erste Mal, doch Lady Capulet kann die Übergriffe ihres Mannes gegenüber ihrer Tochter nicht länger ertragen. Da es mir falsch vorkam, Lord Capulet am Ende des Stückes beim friedlichen Schlussbild noch einmal auftreten zu lassen, lasse ich ihn hier durch die Hand seiner Frau sterben – in diesem Moment ist das für sie die einzige Lösung, um sich und ihrer Tochter ein einigermaßen selbstbestimmtes Leben zu ermöglichen. Die Gewalt, die ihre Welt durchzieht, spielt sich also nicht nur in größeren gesellschaftlichen Kontexten ab, sondern auch im privaten, familiären Raum.

Laura Bruckner Auch Paris begegnet Julia gegenüber übergriffig. Welche Position nimmt er innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung ein?

Etienne Béchard In einer Weltordnung, in der jederzeit Konflikte auszubrechen drohen, ist es überlebenswichtig, Allianzen mit starken Partner:innen und guten Kämpfer:innen zu schließen. Aus diesem Grund möchte Lord Capulet auch um jeden Preis Julias Heirat mit Paris erzwingen. Paris hat schon bei Shakespeare eine Außenseiterrolle, da er keinem der beiden Clans, weder den Montagues noch den Capulets, angehört. Bei uns haftet ihm etwas sehr Wildes, Animalisches und Bedrohliches an, und immer wieder bringt er Julia in Situationen, in denen sie sich sichtlich unwohl fühlt. Ihrem Vater aber ist es egal, was eine Heirat mit Paris für seine Tochter bedeuten würde – es geht ihm um Macht und Kampfesstärke, die er durch Paris gewinnen möchte.





Laura Bruckner Mit welchem choreographischen Ansatz bringst du all das auf die Bühne?

Etienne Béchard Grundsätzlich beinhaltet meine Tanzsprache viele akrobatische Elemente, die in diesem Fall gut zu dieser apokalyptischen Welt passen, in der es körperliche Überlegenheit braucht, um zu überleben. Wenn ich eine Geschichte erzähle, ist es mir wichtig, eine authentische Darstellung auf die Bühne zu bringen, ohne zu viel zu erklären. Immer wieder bediene ich mich dabei (neo-)klassischer Elemente und spiele damit. Wenn beispielsweise Julia kurz davor ist, das Bewusstsein zu verlieren, greift sie in ihren wachen Momenten immer wieder auf ebenjene Elemente zurück – also auf das, was ihr vertraut ist – und versucht, sich daran festzuhalten, um bei Bewusstsein zu bleiben. Nicht nur in der Ausstattung, sondern auch in Bezug auf die Choreographie spielen wir somit in einer fiktional futuristischen Welt, die aber auf Elementen der Vergangenheit aufbaut.

Laura Bruckner Welches Bild von dieser postapokalyptischen Welt zeichnen Bühne und Kostüme?

Etienne Béchard Als Referenz diente uns der dystopische Actionfilm *Mad Max*, der 1979 in die Kinos kam. Von diesem Film inspiriert, finden wir auf der Bühne unter anderem ein Autowrack, das insbesondere im zweiten Teil des Abends zum zentralen Handlungsort wird. Dieses Auto bietet uns eine Vielzahl an Spielmöglichkeiten, es kann sowohl im Inneren als auch nach außen als Lichtquelle fungieren und somit besondere Stimmungen erzeugen. Zudem lässt sich ein Auto gut in seine Einzelteile zerlegen, aus denen ein Bastler wie Romeo etwas Neues erschaffen kann. Dieser Vorgang, bereits existierende Objekte und Materialien zu nutzen und aus ihnen etwas Neues zu kreieren, durchzieht als Konzept die gesamte Ausstattung der Produktion. Nachdem eine Katastrophe alles zerstört hat, muss man mit den Gegenständen und Ressourcen auskommen, die man finden kann. Diesem Gedanken folgend, bestehen auch unser Bühnen- und Kostümbild aus recycelten Materialien und Objekten aus vergangenen Produktionen der Oper Graz.

Laura Bruckner Als musikalische Grundlage dient die häufig gespielte Komposition Prokofjews. Allerdings hast du in deren musikalischer Abfolge einige Änderungen vorgenommen, Nummern gestrichen, verschoben und an einigen Stellen Popsongs eingefügt.

Etienne Béchard Nahezu jede:r kennt *Romeo und Julia*, weshalb es mir nicht darum ging, die Geschichte bis ins kleinste Detail nachzuerzählen. Stattdessen habe ich einen dramaturgischen Bogen mit den wichtigsten Handlungsmomenten entworfen und analog zu diesem die Nummern aus der Partitur ausgewählt, die mich inspirierten. Außerdem war es mir ein Anliegen, Prokofjews Stück, dessen reine Spieldauer knapp zweieinhalb Stunden beträgt, möglichst kompakt auf die Bühne zu bringen – es galt also, Kürzungen vorzunehmen. Gestrichen habe ich besonders die Musikstücke, die von sich aus schon zu viel bebildert und vorgegeben hätten, sodass ich kaum Raum gehabt hätte, die Geschichte auf meine Weise zu erzählen. Um zusätzlich Spannung in den Abend hineinzubringen und die passende Atmosphäre zu schaffen, habe ich außerdem für einige Stellen elektronische Samples erstellt.

Laura Bruckner Wie entlässt uns deine Choreographie aus dem Abend?

Etienne Béchard Natürlich ist das Ende ein tragisches, denn es fordert die Leben zweier junger Menschen. Gleichzeitig trägt das Schlussbild auch Hoffnung in sich: Beide Clans begegnen einander in Trauer vereint am Grab ihrer Kinder, legen ihre Kleider ab und damit das, was sie voneinander unterschieden und zu Gegnern gemacht hat. Doch obwohl die beiden verfeindeten Parteien ihre Fehler erkannt haben, bleibt die Frage im Raum stehen, ob sie zukünftig daraus lernen werden. Wir können nur hoffen, dass die Menschheit irgendwann an den Punkt kommt, an dem sie ihre Fehler nicht immer wieder aufs Neue begeht. Ob der Hass überwunden und andauernder Frieden in Zukunft einmal Realität werden kann, liegt in der Hand jedes:r Einzelnen.





Finsternis

von Lord George Gordon Byron
Deutsch von Günter Plessow

Ich hatte einen Traum, der keiner war.
Die Sonne war erloschen, und die Sterne,
verdunkelt, schweiften weglos durch den Raum,
kein Mond, die Erde schwang im Äther, blind
und eisig sich verfinsternd; kam der Morgen
und ging und kam – er brachte keinen Tag,
die Menschen fühlten sich im Stich gelassen,
vergaßen ihre Leidenschaften; Herzen
gefroren, frönten dem Gebet um Licht:
am Feuer lebten sie, und alles brannte –
die Throne, die Paläste wie die Hütten
und die Behausungen der kleinen Leute
waren Scheiterhaufen, Städte war'n zerstört,
ihr Heim in Flammen, sah'n die Menschen zu
und schauten sich noch einmal ins Gesicht;
wie glücklich, wer im Auge der Vulkane
zuhause war, im Fackellicht der Berge:
angstvolle Hoffnung nur enthielt die Welt;
die Wälder brannten, schwanden Stund um Stund,
zerfielen, Stümpfe knisterten, erloschen,
ein letztes Knirschen, und – alles war schwarz.
Das Licht verzweifelte, die Menschen sahn
unirdisch aus, als schlügen Blitze ein;
die einen fielen nieder und verhüllten
die Augen, um zu weinen; andre stützten
das Kinn in ihre Hände, heiter fast;
noch andre eilten eifrig hin und her,
nährten die Scheiterhaufen, schauten wie
vom Wahn gehetzt empor zum trüben Himmel,
dem Leichentuch einer vergangenen Welt;
dann wieder fluchten sie und warfen sich
zu Boden, zähneknirschend; wilde Vögel
erschraken, kreischten, flatterten zu Boden,
ließen die Flügel hängen; wilde Tiere
war'n zahm und zitterten; und Vipern krochen
sich windend durch die Menge, zischten, doch
sie bissen nicht – und wurden totgeschlagen.

Der Krieg, für einen Nu nur nicht mehr da,
er fraß sich wieder satt: mit Blut erkauft
ein Mahl, ein jeder saß verstockt für sich,
stopfte sich voll im Finstern: nirgends Liebe;
die ganze Welt nur ein Gedanke – Tod,
unmittelbar, unrühmlich; Hunger stach,
lebte von Innereien – Menschen starben,
ihr Fleisch, ihre Gebeine ohne Grab;
die Mageren von Mageren verschlungen,
selbst Hunde griffen ihre Herren an,
nur der nicht, der zu einem Leichnam hielt,
Vögel verbellte, Tiere, Menschen, bis
der Hunger sie verzehrte oder Tote
die schlaffen Rachen lockten; für sich selbst
suchte er nichts zu fressen, jaulte nur
vor Mitleid, leckte eine Hand, die ihm
das Streicheln schuldig blieb – er starb.
Die Masse war verhungert bis auf zwei
aus einer Riesenstadt, die überlebten;
sie waren Feinde und sie trafen sich,
wo ein Altar in Schutt und Asche lag,
allerlei Heiliges für unheiligen Zweck
gehäuft gewesen war, und kratzten nun
mit ihren zitternd skelettierten Händen
ein wenig Glut zusammen, bliesen ihr
ein bisschen Leben ein – sie flammte auf,
war ein Gespött; dann, als es heller wurde,
erhoben sie die Augen und gewahrten
einander – schauten, schrien auf und starben
an wechselseitiger Abscheulichkeit,
unwissend, wer es war, auf dessen Stirn
Unhold geschrieben stand. Nichtig die Welt,
die volkreiche, die kraftvolle: ein Klumpen,
kein Kraut, kein Baum, kein Mensch, kein Leben, bloß
ein Klumpen Tod – Chaos aus hartem Lehm.
Still alles: Flüsse, Seen, Ozean
in tiefem Schweigen, reglos, unbesetzt
die Schiffe, sie verrotteten auf See,
die Masten fielen, splitterten: ihr Fallen
ein Schlafen überm Abgrund, keine Wogen –
die Wellen tot, Gezeiten ausgestorben,
des Mondes Herrschaft ausgehaucht; die Winde
verwittert, stand die Luft doch, und die Wolken
war'n weg, war'n nie gewesen, Finsternis
bedurfte ihrer nicht, sie war – das All.





Aus den Splittern der Welt

Thomas Bradley über die Kostüme von *Romeo und Julia*

Während meiner Anfangszeit als Kostümbildner wohnte ich in Brüssel in der Nähe eines Polsterstoffgeschäfts. Ich besuchte dieses Geschäft oft und sammelte Stoffreste, um sie in meine Arbeit zu integrieren. Die bereits vorhandenen Formen solcher Reste waren und sind für mich anregender als eine neue Stoffrolle. Das Upcycling als künstlerisches Leitprinzip zu definieren, entsprang in erster Linie einer angeborenen Neugier auf das, was mir zur Verfügung steht. Es interessiert mich, bereits Vorhandenes zu transformieren, um ein tiefer liegendes Potenzial zu ergründen, anstatt mich auf seine ursprüngliche, offensichtliche Funktion zu beschränken. Diese Arbeitsweise birgt natürlich auch Einschränkungen. Mit diesen gehe ich aber gerne um, da sie mich ein subtiles, raffiniertes Gefühl von Freiheit erleben lassen.

Dabei sehe ich mich eher als Kostümhersteller denn als -designer. Die eigenhändige Herstellung der Kleidungsstücke beruht mehr auf physischem Experimentieren als darauf, die Entwürfe durch technisches Know-how und Weitsicht zu skizzieren und zu planen. Es ist eine intuitive und sinnliche Praxis, bei der es darum geht, der Reaktion des Materials oder des Kleidungsstücks zu folgen. Wenn ich beispielsweise Stoff an einer Stelle falte, bewegt sich gleichzeitig ein anderer Teil des Stoffes, und ich behalte diese neue Form bei, indem ich sie feststecke. Wenn der Stoff anders reagiert als erwartet, drehe ich ihn um oder werfe ihn durch den Raum. Die Kostümgestaltung ist für mich ein körperlicher Prozess, bei dem Fehler keine Rolle spielen. Was nach diesem instinktiven Vorgehen übrig bleibt, nenne ich »präferenzielle Kohäsion« – eine ausgefallene Umschreibung für »Geschmack« oder »Stil«.



Kostüme für den Tanz sollten nicht nur dem choreographischen Konzept dienen und eine Funktion erfüllen im Sinne absoluter körperlicher Freiheit für die Tänzer:innen. Meine künstlerische Auffassung drückt sich vielmehr darin aus, eine einzigartige physische Identität aus vorhandenem Material zu erschaffen. Aufgabe des Kostüm-(-designer)s ist es, etwas anderes, etwas jenseits des Sichtbaren zum Vorschein zu bringen. Die Einschränkungen, die meine Kleidungsstücke dem Körper auferlegen, erfordern eine bewusste Auseinandersetzung der Tänzer:innen mit Choreographie und Kostüm. Praktisch lässt sich das durch physische Einschränkungen oder die Materialität des Stoffes und dessen Gestaltung erreichen. Da ich selbst Tänzer bin, kenne ich die potenziellen Grenzen der Tänzer:innen und weiß, wie weit ich diese ausreizen kann.



Das postapokalyptische Setting, in das *Romeo und Julia* bei uns versetzt wurde, spiegelt sich auf der Ebene der Kostüme in der Verwendung von Fundstücken und upgecycelter Kleidung wider. Die Menschen kämpfen ums Überleben in einer Welt, in der die Ressourcen mehr als knapp sind. Trotzdem empfand ich es als notwendig, in diesem verzweifelten Kontext an einem Gefühl ästhetischer Schönheit festzuhalten. Es mag das Ende der uns bekannten Welt sein, aber es ist nicht das Ende der Mode.



Jede:r Tänzer:in hat drei Kostüme: das Kostüm des jeweiligen Clans, das Ballkleid und den kollektiven »Second-Skin«-Look. Bei den Kostümen der Clans, die die Basis darstellen, war es wichtig, sie leicht unterscheiden zu können: Rot für die Capulets und Blau für die Montagues. Dem Capulet-Clan haben wir zudem das Symbol der Sonne zugewiesen, dem Montague-Clan das des Mondes. Damit wollten wir eine Zuordnung zu Gut und Böse vermeiden. Neben der Farbgebung habe ich mich bei den Capulets auf geometrische Linien und rüstungsähnliche Formen konzentriert, während ich für die Montagues eine punkartige Kombination aus Jeans und Businesshemden verwende. Wenn Romeo und Julia aufeinandertreffen, entsteht durch das Zusammenspiel von Rot und Blau ein kraftvolles Bild. Diese Farbkombination taucht in der christlichen Malerei immer wieder auf, wo sie mit Jesus und Maria in Verbindung gebracht wird. Die beiden Farben sind also mit einer lange zurückreichenden Symbolik aufgeladen, die wir aufgreifen.

In der Ballszene wollte ich zwei Dinge erreichen: Es sollte sowohl eine formale als auch eine visuelle Einheit herrschen und der ästhetische Höhepunkt des Stückes erreicht werden. Der Ball ist der Moment, in dem das Haus Capulet seine Gemeinschaft bekräftigt und stärkt. In diesem Fall bedeutet Einheit, den Clan durch dieselbe androgyne Schnittform zu vereinen, dabei aber unterschiedliche Materialien zu verwenden. Den ästhetischen Höhepunkt markieren die prächtigen Brustgewänder und handgefertigten Masken. Sie wirken zugleich entblößend und schützend, wie Rüstung und nacktes Fleisch in einem. Ihre Schönheit liegt in der Mehrdeutigkeit der Form, die sich durch den dramatischen Wechsel ergibt, wenn sich die Tänzer:innen umdrehen und einen völlig nackten Rücken enthüllen.

Als drittes Kostüm tragen die Tänzer:innen der Compagnie eine Art zweite Haut, quasi »nackte Kostüme«. Sie erinnern an menschliches Fleisch und sind eher zurückhaltend. Dieses abschließende Bild vereint das Ensemble in einem Paradoxon der menschlichen Gestalt: Die Körper sind zugleich völlig individuell und doch bemerkenswert ähnlich.





Schönheit der Bruchstücke

Isabel Toccafondi über die Bühnengestaltung von *Romeo und Julia*

Der Ausgangspunkt für unser Grazer Konzept zu *Romeo und Julia* ist eine Welt nach der Apokalypse. Von der einstigen Zivilisation sind nur noch Bruchstücke erhalten geblieben, Fragmente von Gegenständen und Gebäuden aus einer vergangenen Zeit, die nun von den Menschen umfunktioniert und provisorisch zusammengebastelt werden.
Die Landschaft, die wir abbilden, ist von Zerstörung gezeichnet, sie ist trocken, karg und trist. Doch selbst (oder gerade) in dieser Tristesse hat der Mensch das Bedürfnis, sich Rückzugsorte zu schaffen, Inseln der Zuflucht inmitten der Brutalität dieser Welt. Einen solchen, beinahe rituellen Platz stellt in unserem Bühnenbild ein Autowrack dar, das im Verlauf des Stückes sukzessive an Bedeutung gewinnt. Als zweites zentrales Objekt dient ein großer, aus Versatzstücken behelfsmäßig zusammengebauter Turm – das Revier der Capulets. Hier begegnen sich Romeo und Julia zum ersten Mal, hier gestehen sie sich in der ikonischen Balkonszene ihre Liebe.



Anders als in Shakespeares Tragödie, wo immer wieder zwischen Innen- und Außenräumen gewechselt wird, sind in unserem Fall die Lichtgestaltung und die Gewichtung der verschiedenen Bühnenbereiche dafür verantwortlich, die passende Stimmung zu kreieren und zwischen intimen Momenten sowie großen Massenszenen wie dem Maskenball zu changieren. Unterschiedliche Räume entstehen auch durch eine technische Besonderheit: Erstmals bot sich uns für *Romeo und Julia* die Möglichkeit, bei einer Tanzproduktion an der Oper Graz die Drehbühne zu nutzen. Dadurch erlebt das Publikum Turm und Autowrack aus unterschiedlichsten Perspektiven.
Der sich bewegende Bühnenraum verändert fortwährend seine Gestalt und wird lebendig, Spannungen zwischen Objekten und Personen entstehen und das Bühnengeschehen erhält zusätzliche Energie.

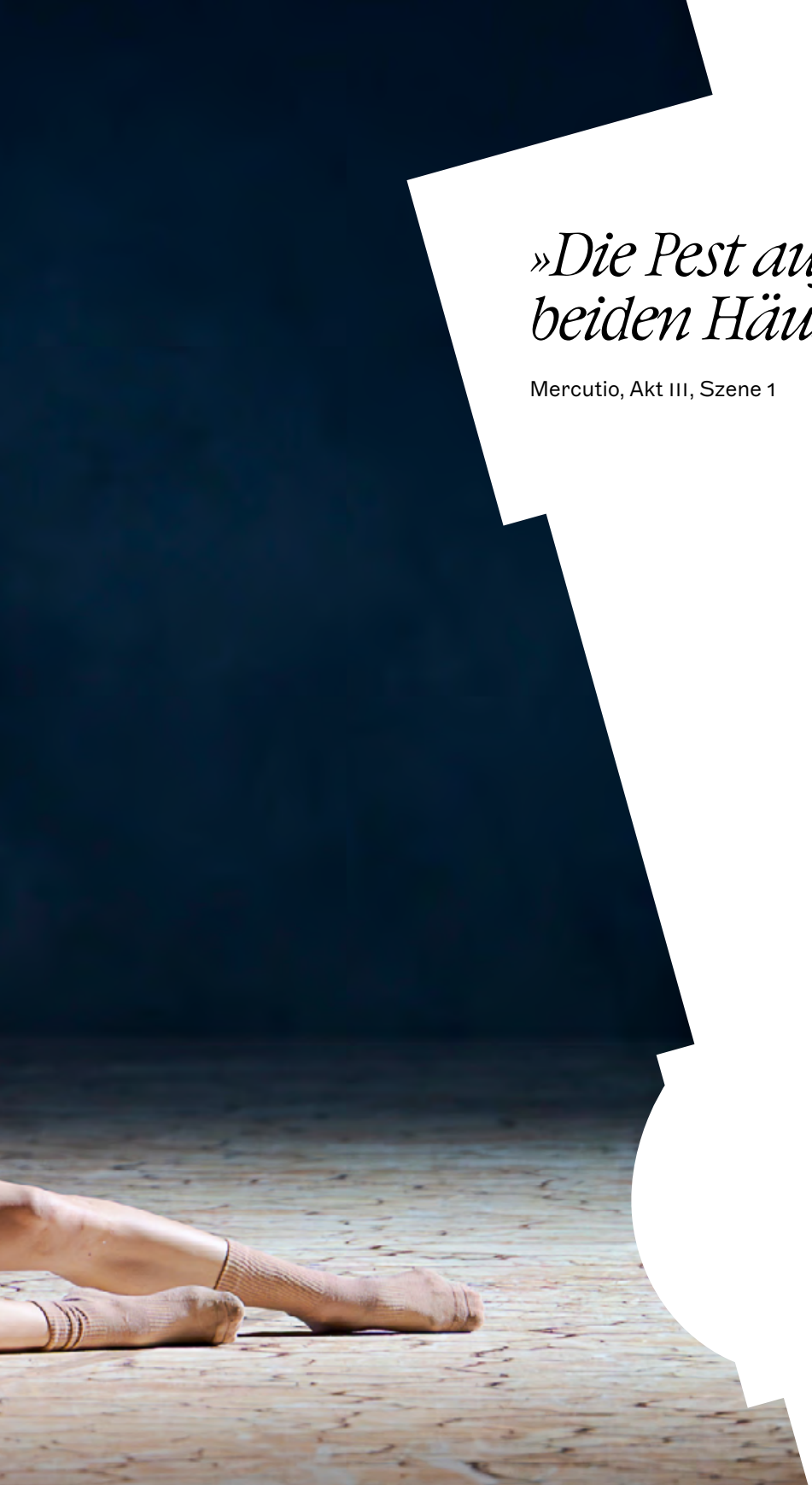
In meiner künstlerischen Arbeit sind mir die Themen Re- und Upcycling grundsätzlich ein Anliegen, da ich ein großes Faible für Materialien aller Arten habe. Die meisten Stoffe und Materialien sind überaus geeignet und es wert, ein zweites oder drittes Mal genutzt zu werden und eine neue Verwendung für sie zu finden. Egal ob es sich um Metall, Leder oder Filz handelt – von Produktion zu Produktion offenbaren diese Stoffe immer neue Facetten von sich, lassen sich umgestalten und mit neuer Bedeutung anreichern. So ergeben sich für mich aus ein und demselben Material vielfältige Möglichkeiten. Im Fall von *Romeo und Julia* war es uns – natürlich auch aus ökologischen Gründen – ein Anliegen, nicht nur zu behaupten, die Welt auf der Bühne sei aus bereits vorhandenen Ressourcen entstanden, sondern dies tatsächlich Realität werden zu lassen. Dementsprechend stammen mit dem Autowrack und dem Turm die beiden wichtigsten Bühnenteile aus abgespielten Produktionen der Oper Graz: Die Bauteile für unseren Turm wurden in Berlioz' *Les Troyens* genutzt, das Auto kam bei der Fortsetzungsoperette *Mein Lieblingstier heißt Winter* zum Einsatz.

Noch bevor ich diese beiden Objekte erstmals gesehen hatte, zeichnete ich zu Beginn meiner Arbeit erste Entwürfe und hatte eine Vorstellung davon, welche Richtung ich einschlagen wollte. Trotz dieser konkreten ersten Idee war es wichtig, mir bei der anschließenden Materialsuche eine große Offenheit beizubehalten und flexibel auf die Dinge zu reagieren, die ich vorfand oder die den Weg zu mir fanden.

So habe ich nicht zuletzt auf Schrottplätzen nach passenden Objekten gesucht, letztlich aber die meisten Bestandteile über Kolleg:innen der Bühnentechnik erhalten. Nachdem ich alle Objekte beisammen hatte, probierte ich aus, wie man sie anordnen muss, um die gewünschte Wirkung und Atmosphäre zu erzeugen. Als schließlich die passende Form gefunden war, war der Entstehungsprozess aber immer noch nicht abgeschlossen. Die Nutzung dieses »wilden«, teils unbearbeiteten Materials führte während der Proben dazu, dass einige Stellen noch einmal angepasst und bearbeitet werden mussten, damit sie für die Tänzer:innen samt den »pompösen« Kostümen von Thomas Bradley bespielbar wurden und ihnen den richtigen Rahmen gaben, um ihr Spiel und ihre Wirkung zu entfalten. Über diesen Prozess hinweg veränderten sich meine ursprünglichen Entwürfe immer mehr, die Atmosphäre des Bühnenbilds und das, was es in meinen ersten Skizzen erzählen sollte, transportierten sich aber auch in dieser neuen Form.

Sukzessive entstand so eine futuristische Welt, die den Rahmen schafft für eine Erzählung über Konflikte, Gewalt und Hoffnung. Eine Welt, entstanden aus vielen einzelnen Bruchstücken und Relikten der Vergangenheit, die sich mit jeder Drehung der Bühne neu zusammensetzen und zu einem Perspektivwechsel auf diese wohl größte aller Liebesgeschichten einladen.





»Die Pest auf eure beiden Häuser!«

Mercutio, Akt III, Szene 1

Wenn morgen schon heute beginnt

von Laura Bruckner

»Jeder zehnte KI-Experte rechnet mit der Auslöschung der Menschheit«, titelte die Frankfurter Allgemeine Zeitung Ende September 2026. Den beunruhigenden Nachrichten vorausgegangen waren mehrere Zwischenfälle, in denen KI-Software eigenständig, ohne menschliches Zutun gehandelt und Cyberangriffe gestartet hatte. In der Folge überschlugen sich die Schlagzeilen, in denen Fachleute ein dystopisches Zukunftsbild malten und die Vernichtung der Menschheit durch eine sich rasch entwickelnde, kaum mehr kontrollierbare künstliche Superintelligenz vorhersagten. Nicht zum ersten Mal wurde hier die Gefahr einer vom Menschen geschaffenen Technologie beschworen, deren Kontrolle ihrem Schöpfer – ganz wie in Goethes *Zauberlehrling* – früher oder später entgleitet. Der ab 1984 entstandenen *Terminator*-Reihe, die nicht zuletzt für den Steirer Arnold Schwarzenegger den Durchbruch in Hollywood bedeutete,



sollten zahlreiche massenwirksame Filme folgen, die die menschliche Angst vor dem Kontrollverlust über die eigene Schöpfung in eindrückliche Bilder fassten: von Stanley Kubricks Science-Fiction-Film *2001: A Space Odyssey* und der *Matrix*-Reihe über die Fernsehserie *The 100* bis hin zu den Filmen *I, Robot* oder *Automata*. Inhärent ist diesen Beispielen, wie so vielen modernen Endzeit-Erzählungen, das Bild einer Gesellschaft, in der übergroße menschliche Neugier und Profitgier Entwicklungen hervorgebracht haben, deren Folgen für den Menschen unkontrollierbar geworden sind und dessen Existenz bedrohen. Egal, ob künstliche Intelligenz, Kriege, Nuklearkatastrophen oder Umweltzerstörung: Die Ursachen für das vermeintlich drohende Ende scheinen immer häufiger vom Menschen selbst gemacht.



In der Hand Gottes?

Doch nicht zu jeder Zeit war man dieser Auffassung. Seit jeher faszinieren Szenarien vom Untergang der bekannten Welt, nahezu jede Kultur hat Spekulationen zur drohenden Apokalypse angestellt, die mitunter Eingang in die Popkultur gefunden haben. Wirft man einen Blick auf früheste Erzählungen vom Ende der Welt (aus anthropozentrischer Perspektive gleichzusetzen mit dem Ende der Menschheit), findet sich in antiken Quellen wie dem babylonischen *Gilgamesch*-Epos insbesondere ein Szenario immer wieder: Göttlicher Willkür und der bedrohlichen Natur ausgesetzt, wird die Menschheit von einer Flutkatastrophe getroffen und vernichtet. Allein die göttliche Macht verfügt hierbei über Leben und Tod und weiß um den Fortlauf der Welt. Im Fall der wohl bekanntesten Fluterzählung ist es Noah, der laut Bibel dank seines untadeligen Lebensstils auf Gottes Geheiß hin mit einigen Lebewesen auf seiner Arche fliehen, überleben und einen Neubeginn wagen darf.

So beinhaltete der Begriff der Apokalypse (griech.: »Offenbarung«, »Bekanntmachung«) ursprünglich nicht nur die bedrohliche Beschreibung einer dem Untergang geweihten Welt, sondern stets auch den hoffnungsvollen Gedanken eines Neubeginns, der von so manchem gar herbeigesehnt wurde.

Auf diese Weise schildert mit der *Offenbarung des Johannes* am Ende des *Neuen Testaments* die wohl bekannteste apokalyptische Beschreibung das Ende der bis dato bekannten Welt – und formuliert gleichzeitig gegenüber den Unterdrückten und Ausgebeuteten ein Rettungsversprechen sowie die Aussicht auf eine nachfolgende, gerechtere Welt. Das Versprechen: Das Gute geht aus dem Kampf gegen das Böse siegreich hervor; die ungerechte Gegenwart wird zum bloßen Durchgangsstadium auf dem Weg Richtung Heilszeit. Dabei gilt auch hier: Es ist allein Gott, dem das Wissen und die Entscheidung über die Apokalypse sowie die Errichtung einer besseren Welt obliegen. In Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche dient die religiöse Apokalyptik somit als Krisenphänomen, das auf ein gerechteres Morgen vertröstet.

Mit der Säkularisierung änderte sich in der Neuzeit auch der Blick auf die Frage nach der Mitschuld des Menschen am eigenen Untergang. Lässt man vergleichsweise unwahrscheinliche Szenarien wie den Aufprall eines Kometen oder die Invasion außerirdischen Lebens (beides die menschliche Angst vor dem Fremden abbildend) beiseite, sind es in erster Linie durch den Menschen verschuldete Katastrophen, die nun die Endzeit-Erzählungen unserer Gegenwart bestimmen.

Roland Emmerichs Blockbuster *The Day After Tomorrow* oder der deutsche Katastrophenfilm *Die Wolke* etwa greifen die zerstörerischen Konsequenzen von Umweltzerstörung bzw. radioaktiven Unfällen auf und schildern diese eindrucksvoll. Dabei gelingt hier, was wissenschaftliche Vorhersagen und Berechnungen kaum vermögen: Durch die Darstellung fiktiver Einzelschicksale lassen sich nüchterne wissenschaftliche Erkenntnisse emotional aufladen und schleichende, kaum sichtbare Entwicklungen fassbar machen. Aus abstrakten Zahlen und Annahmen werden greifbare Geschichten, die berühren, verstören und gegebenenfalls zur Selbstreflexion anregen.

Das Ende als Spiegel

Im Fokus fiktiver Untergangsszenarien steht dabei meist weniger der tatsächliche Untergang der Menschheit als vielmehr die Frage, wie ein Über- bzw. Weiterleben danach möglich ist. Wie reagiert der Mensch, wenn Ressourcen knapp werden, die Zivilisation zusammenbricht und mit ihr all jene Regeln des Zusammenlebens, auf die man sich über Tausende von Jahren hinweg geeinigt hat? Bereits der englische Staatstheoretiker Thomas Hobbes beschrieb 1651 in seinem *Leviathan*, »der natürliche Zustand der Menschen, bevor sie zur Gesellschaft zusammenkamen, [sei] der Krieg gewesen, und zwar nicht einfach nur ein Krieg, sondern ein Krieg aller gegen alle.« Die Folge: eine Welt, in der das eigene Handeln von Egoismus geleitet und alles Fremde, Außenstehende zur Bedrohung wird.



Eine Welt, in der Chaos, Gewalt, Selbstjustiz à la *Mad Max* und das Recht des:r Stärkeren herrschen, während Humanität und Nächstenliebe zum Antrieb einzelner weniger Held:innenfiguren verkommen, die gegen die Verrohung der Menschheit antreten.

Doch zielen derartige fiktive Szenarien vom nahenden Weltuntergang weniger auf den Menschen von morgen als auf die Gesellschaft des Heute ab. Schildert man das nahende Ende der Menschheit, geht es nicht in erster Linie um das bloße Abbilden einer unabwendbaren Katastrophe, sondern vielmehr um eine Warnung vor dem blinden Weitermachen und Wiederholen all jener Fehler, die bereits unzählige Generationen zuvor begangen haben. Mehr als ein Blick auf das Morgen dient das Erzählen vom Untergang unserer Welt als ein Blick ins Heute und als impliziter Aufruf, das eigene Verhalten zu korrigieren, bevor die Fiktion zur unumkehrbaren Realität geworden ist.

Impressum

OperGraz

Opernhaus Graz GmbH
Kaiser-Josef-Platz 10, 8010 Graz
Tel +43 316 8008
oper@oper-graz.com
www.oper-graz.com

Ein Unternehmen der

bühnen graz
Für den ***einen*** Moment.

Medieninhaber und Herausgeber Opernhaus Graz GmbH
Geschäftsführender Intendant Ulrich Lenz

Redaktion: Laura Bruckner

Programmtexte: Das Gedicht *Finsternis* stammt von Lord George Gordon Byron und wurde von Günter Plessow übersetzt. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Übersetzers. Der Text *Aus den Splittern der Welt* stammt von Thomas Bradley und wurde von Laura Bruckner übersetzt. Alle anderen Texte sind Originalbeiträge von Laura Bruckner für dieses Programmheft. [*Für Eilige*-Übersetzungen von Laura Bruckner (Englisch), Mattia Scassellati (Italienisch), Andreja Pignar Tomanič (Slowenisch). Die Übertragung in Einfache Sprache wurde geprüft durch das inklusive Redaktionsteam von LebensGroß.]

Fotos: Werner Kmetitsch fotografierte die erste Hauptprobe am 09.10.2026.

S. 4/5: Gionata Sargentini | S. 10: Mireia González-Fernández, Kirsty Clarke, Isabel Edwards
S. 14/15: Kirsty Clarke, Gionata Sargentini, Ensemble | S. 20: Kirsty Clarke, Gionata Sargentini
S. 24/25: Thibaut Lucas Nury, Ensemble | S. 30/31: Tommaso Bracci, Ensemble | S. 34/35: Kirsty Clarke, Gionata Sargentini | S. 38/39: Laura Sophie Heise, Gionata Sargentini, Hannes Lüttringhaus
S. 41: Savanna Haberland | S. 44/45: Lucas Ribeiro, Kirsty Clarke | S. 48/49: Kirsty Clarke, Gionata Sargentini | S. 51: Mireia González-Fernández, Fabio Agnello | S. 55: Kirsty Clarke, Gionata Sargentini

Ermäßigung auf Tickets (inkl. Begleitperson) für Ö1 Club-Mitglieder und Ö1 intro-Mitglieder. Ausnahmen: Abos, Gastspiele, Premieren, Neujahrskonzert, Silvestervorstellung, Sonderveranstaltungen.

Gestaltungskonzept: Jung von Matt Donau GmbH
Illustrationen: Eva Pils
Layout: Vanessa Lenka Katyi-Narr
Stand: 16.10.2026
Druckfehler und Änderungen vorbehalten.

LebensGroß

Ö1 CLUB

intro



ATELIER

für feine Blumenbindekunst

Burgflorist

Burggasse 1
8010 Graz

+43 316 829591
burgflorist@blumen-hajek.at

Montag - Freitag
7:30 - 18:00
Samstag
7:30 - 13:00

Landesauszeichnung

WWW.BLUMEN-HAJEK.AT

Blumen online bestellen!

art ✧ event
Theaterservice Graz

Dekorationsbau · Kostümproduktion · Ticketvertrieb · Eventservice

art + event | Theaterservice Graz · Kaiser-Josef-Platz 10 · 8010 Graz · info@art-event.com

www.art-event.com



Meister:innen hinter den Kulissen

Herstellung Bühnenbild und Kostümbild für
„Romeo und Julia", Oper Graz 2026/27
Bühne: Isabel Toccafondi, Kostüme: Thomas Bradley,
Choreographie: Etienne Béchard

© Philipp Schulz | design: edsign.at

ticketzentrum.at

ÖKOPROFIT Graz
Premium Partner
Im Einklang mit der Umwelt

Auszeichnung des Landes Steiermark


HANRO
MANCHE GEFÜHLE BRAUCHEN KEINE WORTE –
NICHT AUF DER BÜHNE, NICHT AUF DER HAUT.
Seit 1884 steht HANRO für feinste Materialien und zeitlosen
Komfort. Leise im Auftritt, spürbar in der Qualität.
Wir freuen uns, Sie willkommen zu heißen.
HANRO Store Graz · Sporgasse 4, 8010 Graz · hanro.com


musik
verein
graz
Pfingst-
festival 2027
10.-19. Mai
Stefaniensaal • Graz
Lisette Oropesa
Quatuor Ébène
Riccardo Muti
Wiener Philharmoniker
Tugan Sokhiev
The Philharmonic Brass
Philharmonix
Tickets
musikverein-graz.at | +43 316 82 24 55
© Steven Harris - design by edsign

Aus Liebe zu Würstel & Oper



LANDHOF

LANDHOF.AT

Die Stimme der Region. Seit 1904.



OperGraz

oper-graz.com