

**La fille  
mal gardée  
Ballett**

## La fille mal gardée

---

Handlungsballett mit Orchester  
Musik von Louis Ferdinand Hérold,  
bearbeitet von John Lanchbery  
Choreographie von Jeroen Verbruggen

---

1 Stunde 45 Minuten mit einer Pause

---

Mit: Ballett Theater Basel und Sinfonieorchester Basel

---

### 1./2. Besetzung (Cover)

Lise – Gaia Mentoglio / Andrea Tortosa Vidal (Stefanie Pechtl)

Colette – Tana Rosás Suñé / Celia Sandoya (Lydia Caruso)

Mama Simone – Rachelle Scott / Mikaela Kelly  
(Lisa Horten-Skilbrei)

Vater Thomas – Frank Fannar Pedersen /  
Javier Rodríguez Cobos (Dayne Florence)

Alain – Francisco Patricio / Diego Benito Gutierrez  
(Mirko Campigotto)

Vogelscheuche – Anthony Ramiandrisoa / David Lagerqvist  
(Max Zachrisson)

Hasenfreund\*innen – Giacomo Altovino, Eva Blunno,  
Lydia Caruso, Kelly Keesing, Aleix Labara, Stefanie Pechtl,  
Matias Rocha Moura

Fuchsfreund\*innen – Rubén Bañol Herrera, Elias Boersma,  
Dayne Florence, Lisa Horten-Skilbrei, Debora Maiques Marin,  
Kazuki Mitsuhashi, Matias Rocha Moura, Marina Sanchez  
Garrigós, Giuliana Sollami

---

Choreographie / Licht – Jeroen Verbruggen

Musikalische Leitung und Dirigat –

Thomas Herzog, Georg Köhler

Bühne – Chiara Stephenson

Kostüme – Paul SurrIDGE

Einstudierung – Cristiana Sciabordi, Manuel Renard

Korrepetition – Maria Bugova  
Dramaturgie – Bettina Fischer, Sarah Brusic  
Choreographische Assistenz – Sebastien Mari  
Bühnenbildassistenz – Tobias Stefan Maurer  
Kostümbildassistenz – Carolina Wuethrich

---

Inspizienz – Jean-Pierre Bitterli  
Beleuchtungsinspizienz – Emilien Calpas  
Bühnenmeister – Jason Nicoll  
Beleuchtungsmeister/Licht – Thomas Kleinstück  
Ton – Cornelius Bohn  
Requisite – Kerstin Anders, Zae Csitéi, Corinne Meyer,  
Mirjam Scheerer, Ayesha Schnell, Bernard Studer-Liechty,  
Hans Wiedemann  
Maske – Susanne Tenner  
Ankleidedienst – Jessica Kube

---

Technischer Direktor – Joachim Scholz  
Bühnenobermeister – Mario Keller  
Leitung der Beleuchtung – Roland Edrich  
Leitung Tonabteilung – Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen  
Leitung Möbel/Tapezierer – Marc Schnitt  
Leitung Requisite/Pyrotechnik – Stefan Gisler  
Leitung Bühnenelektrik – Stefan Möller  
Leitung Bühnenmaschinerie – Matthias Assfalg

Werkstätten-/Produktionsleitung – René Matern,  
Oliver Sturm, Gregor Janson  
Leitung Schreinerei – Markus Jeger, Stv. Martin Jeger  
Leitung Schlosserei – Joel Schwob, Stv. Tobias Schwob  
Leitung Malsaal – Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel  
Leitung Bühnenbildatelier – Marion Menzinger  
Leitung Kostümabteilung – Karin Schmitz, Stv. Anna Huber  
Gewandmeister\*in Damen – Mirjam von Plehwe,  
Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert  
Gewandmeister\*in Herren – Ralph Kudler,  
Stv. Eva-Maria Akeret  
Kostümbearbeitung/Hüte – Rosina Plomaritis-Barth,  
Liliana Ercolani  
Kostümfundus – Murielle Véya, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin  
Leitung Maske – Elisabeth Dillinger-Schwarz

---

Uraufführung, Premiere am 6. November 2021 Theater Basel,  
Grosse Bühne





## Il n'est qu'un pas du mal au bien

«La fille mal gardée» ist das älteste klassische Handlungsballett, das bis heute in den verschiedensten choreographischen und musikalischen Versionen aufgeführt wird. Darüber hinaus markiert es einen entscheidenden Einschnitt in der Ballettgeschichte: Als eines der wenigen komödiantischen Ballettstücke überhaupt ist es auch das erste überlieferte Ballett, dessen Handlung und Figuren nicht in der Mythologie oder im Adel angesiedelt sind, sondern im realen Leben des einfachen Volkes. Das Setting ist das alltägliche, wenngleich leicht romantisierte Landleben des 18. Jahrhunderts. Es geht um die Arbeit auf dem Feld, um Heiratsgeschäfte und um fröhliches Beisammensein mit Tanz und Musik – insbesondere aber um die geheime Liebenschaft zwischen Lise und Colas. Diese versucht Lises Mutter Simone – eine ambitionierte reiche Bäuerin – mit allen Mitteln zu verhindern. Aus Eigeninteresse will die strenge Witwe ihre Tochter lieber an den Sohn des reichen Winzers Thomas verheiraten: Alain, ein weltfremder und tollpatschiger Kautz, der in den heute bekannten Versionen eine unzertrennliche Verbindung mit einem Regenschirm oder einem Winddrachen pflegt.

Die Uraufführung fand am 1. Juli 1789 im Grand Théâtre von Bordeaux statt, zur Musik von Franz Ignaz Beck. Passend zum alltäglichen, volksnahen Setting setzt sich Becks musikalisches Arrangement aus verschiedenen Volksliedern, Opernmelodien und anderen Musikstücken zusammen, die in dieser Zeit populär waren. Die Choreographie und das Libretto stammen von Jean Bercher Dauberval, der damals als Ballettmeister in Bordeaux arbeitete.

Das Ballett entstand zu Beginn der Französischen Revolution und hatte den ursprünglichen Titel <Le Ballet de la paille, ou Il n'est qu'un pas du mal au bien> (Das Strohballerett oder Es ist nur ein kleiner Schritt vom Bösen zum Guten). Dieser sehr lange und fast philosophische Titel betont den revolutionären Charakter des Balletts: Ein Strohballerett über und für das Volk! Zudem hebt er die Vielschichtigkeit aller Figuren und ihrer Handlungen hervor und animiert dazu, in allen sowohl das Gute als auch das Böse zu sehen. Dagegen bezieht sich der heutige Titel (Deutsch: <Die schlecht behütete Tochter>) allein auf die Hauptperson Lise und suggeriert ein klares Urteil durch die Gesellschaft. Die Inspiration für die Handlung entnahm Dauberval einem Gemälde von Pierre-Antoine Baudouin aus dem Jahr 1765. Darauf ist ein junges Bauernmädchen zu sehen, das von seiner Mutter getadelt wird, während sich im Hintergrund sein Liebhaber davonstiehlt. Das Bild trägt den Titel <La paysanne querellée par sa mère> (deutscher Titel: <Junges Mädchen, das von ihrer Mutter gescholten wird>). Wahrscheinlich lässt es sich auf diese Inspirationsquelle zurückführen, dass das Ballett bereits zwei Jahre nach der Uraufführung den neuen Titel <La fille mal gardée> erhielt, und zwar erstmals 1791 bei der Aufführung im Pantheon Theatre in London. Dieser Titel hat sich bis heute durchgesetzt.

In Bordeaux blieb die Choreographie von Dauberval mindestens bis ins Jahr 1847 Teil des Repertoires und in vielen anderen Städten entstanden Neuchoreographien des Stücks. Daubervals Schüler Jean-Pierre Aumer kreierte 1828 für die Pariser Oper eine neue Version, wofür Louis Joseph Ferdinand Hérold die Musik komponierte. Dabei verwendete dieser gewisse Nummern aus der Originalmusik, komponierte aber viele Passagen neu und übernahm auch einige bekannte Melodien aus anderen Werken. Zum Beispiel sind Melodien aus bekannten Rossini-Opern zu erkennen. Eine weitere neue Musik komponierte Peter Ludwig Hertel

1864 für die Berliner Version von Paolo Taglionis. Die beiden musikalischen Fassungen von Hérold und Hertel werden bis heute verwendet. Während in Ballettinstitutionen mit einer russischen Tradition Hertels Version geläufiger ist, hat sich Hérolds Musik im Westen durchgesetzt. Bekannt wurde diese vor allem durch das Neuarrangement von John Lanchbery für die sehr populäre und humoristische Choreographie von Frederick Ashton, die 1960 am Royal Ballet in London Premiere hatte und bis heute von verschiedenen Ballettensembles aufgeführt wird. Lanchbery nahm an Hérolds Musik auch einige Anpassungen und Kürzungen vor. Zudem fügte er eine Nummer von Hertel hinzu: den berühmten Holzschuhtanz. Eine weitere bekannte Produktion ist Heinz Spoerlis Choreographie, wofür Jean-Michel Damase die beiden Partituren von Hertel und Hérold kombinierte. Das Stück wurde 1981 in Paris und Basel uraufgeführt und es gibt einen sehr bekannten Film mit dem Basler Ballett (das heutige Ballett Theater Basel) von 1987, in dem Spoerli selbst den Vater Thomas tanzt.

Die beiden zuletzt genannten Produktionen inspirierten den jungen belgischen Choreographen Jeroen Verbruggen am meisten in seiner Recherchephase. Bei der Musik hat er sich für jene der bekannten Ashton-Version entschieden: die Musik von Ferdinand Hérold (1828), neuarrangiert von John Lanchbery (1960). Was die Storyline, die sozialen Themen, die Figurenzeichnung, sowie die Bühnen- und Bewegungssprache betrifft, schlägt er aber mit dem Ballett Theater Basel einen ganz neuen Weg ein. Für die Idee hinter seinem queeren Tanzabend scheint ihm der Spruch aus dem originalen Titel passender: <Il n'est qu'un pas du mal au bien>. Mehr dazu im Interview ab Seite 13.





# Love is Love

## Dramaturgin Sarah Brusis im Gespräch mit dem Choreographen Jeroen Verbruggen

**Sarah Brusis:** Du bist trotz einigen Anpassungen recht nah an der ursprünglichen Handlung geblieben. Was findest du das Interessante an der Geschichte und inwiefern ist sie heute noch aktuell?

**Jeroen Verbruggen:** Das Hauptmotiv der Handlung ist eine arrangierte Hochzeit für Geld und eine geheime Liebschaft über die Klassengrenze hinweg. Ich dachte mir: Klar, kann man machen, aber wie könnte man das auf heute übertragen? Was entspricht dem in der Gesellschaft, in der ich lebe? Nehmen wir doch das Geld raus als Grund für die Spaltung verschiedener Gesellschaftsgruppen und ersetzen es mit Erwartungen betreffend sexuelle Orientierung. Die Essenz des Konflikts bleibt aber dieselbe: Lise ist anders, als es ihre Mutter und die Gesellschaft für richtig halten. Man drängt sie dazu, mit einem Mann zusammen zu sein, den sie nicht will. Dabei hat sie sich ihre Liebe schon selbst ausgesucht: Colette. Eine ähnliche Dynamik sehe ich auch bei der Figur Alain. Sein Vater Thomas ist ein richtiger, starker Mann mit Gummistiefeln und will Alain auch so erziehen. Alain trägt keine Stiefel und wirkt irgendwie schwach, ist aber in seiner Schwäche ziemlich spektakulär. Er ist einfach ein bisschen anders als die meisten und entspricht nicht den Erwartungen, die sein Umfeld an ihn als Mann stellt. Und so ist es bei ihrem Duett auch eher Lise, die ihn hochhebt, als umgekehrt.

SB: Der Schauplatz der Geschichte ist eher atypisch für ein klassisches Handlungsballett: Es spielt auf dem Land, es gibt keine Märchenelemente und keine Götterwelt, sondern es geht um normale einfache Volk und alltägliche Probleme. Das macht es doch zu einem ziemlich modernen Stück, oder?

JV: Ich finde nicht, dass dieses Ballett so modern ist. Das Landsetting war auch eine der grössten Schwierigkeiten, die wir mit dem Stück hatten. Chiara (Bühnenbild) und ich haben uns gefragt: Wie können wir dieses Setting darstellen, ohne zu klischeehaft oder banal naturalistisch zu werden? Wir kamen dann auf dieses Bild von in Plastik verpackten weissen und pinken Heuballen. Das gefiel uns, weil es den industriellen Aspekt der Landwirtschaft von heute wiedergibt. Zudem sagte mir dieses traditionell Französische nicht so viel. Bei den Überlegungen zu den Kostümen kam ich gemeinsam mit Paul (Kostümbild) auf die holländische Küstenregion Zeeland, die ja auch an meine Heimat Belgien grenzt. Dort gibt es sehr schöne Trachten, zum Beispiel diese riesigen Frauenhüte, mit spiralförmig geschwungenem oder eckigem Schmuck auf beiden Seiten an den Schläfen. Das sprach uns ästhetisch mehr an. Und zu dieser nassen, meernahen Gegend passten dann auch die Gummistiefel und die Windmühle sehr gut. Ein bisschen traditionell sind wir dann aber doch geblieben mit dem klassischen rot-weissen Karomuster der Picknickdecke auf der Bühne, das sich auch im Kostümbild in verschiedenen Farben wiederfindet.

SB: Trotz dem realistischen Setting greift ihr bei der Ausstattung auch auf absurde oder fantastische Elemente zurück. Zum Beispiel der pinke Schaumstoff, der während des Sturms wie Marshmallows auf die Bühne rieselt. Was symbolisiert dieser Moment für dich?

JV: Der pinke Schaumstoff stellt einerseits einfach Wasser vom Meer oder Regen dar, hat aber auch eine sexuelle oder psychologisch aufgeladene Komponente. Generell habe ich das im Original fehlende Element der fantastischen Parallelwelt auf einer psychologischen Ebene eingebaut. In den Momenten, in denen die Musik aussetzt und die Vogel- oder Wassergräusche kommen, verändert sich die ganze Stimmung. Es setzt eine Art Traumwelt ein und man erlebt den inneren Kampf und Schmerz von Lise mit, verkörpert durch eine andere Tänzerin. Was es bedeutet, sein Coming-out nicht haben zu können, weil es vom Umfeld nicht akzeptiert wird oder man es vielleicht selbst nicht richtig versteht oder nicht akzeptieren kann. Und der Sturm, der auch im Original den dramatischen Höhepunkt darstellt, ist für mich der Moment, in dem sich Lises angestaute Wut und Frustration entlädt und sie sich outet.

SB: Du findest ja den originalen Titel «Le Ballet de la paille ou Il n'est qu'un pas du mal au bien» passender als den heutige. Was gefällt dir daran besser?

JV: Ich finde diesen Spruch sehr poetisch und irgendwie offener formuliert. Dagegen ist «la fille mal gardée» sehr eindeutig. «Es ist nur ein kleiner Schritt vom Bösen zum Guten» lässt sich auf alle Figuren sowie auf das Thema der gesellschaftlichen Erwartungen und des Andersseins beziehen. Wenn jemand einen Schritt von der Normalität entfernt ist, stellt sich immer die Frage, ob man das noch als akzeptabel durchgehen lässt oder nicht. Und manchmal ist es gerade gut, anders zu sein als die anderen, und schlecht oder verwerflich, wenn man einfach mit dem Strom mitschwimmt. Das Urteilen darüber bewegt sich auf einem sehr schmalen Grat und hängt stark vom Kontext und dem gesellschaftlichen

Umfeld ab. Gerade in Bezug auf die Akzeptanz von unterschiedlichen sexuellen Orientierungen ist das sehr interessant zu beobachten.

SB: Das Original wurde in der Zeit der Französischen Revolution uraufgeführt. In welcher Revolution stecken wir heute?

JV: Die Revolution von heute ist vielleicht nicht mehr «liberté, égalité, fraternité», sondern «love is love». Die sexuelle Revolution ist natürlich schon weit fortgeschritten. Heute geht es um Gender, um Trans, das fünfte Geschlecht und so weiter. Vielleicht sind wir also schon um einiges weiter, als ich das im Stück darstelle mit dem Thema der Akzeptanz von homosexuellen Paaren. Aber noch immer gibt es im Theater sehr selten Geschichten über ein lesbisches Paar, oft sind es zwei Männer, sehr selten zwei Frauen. Bezüglich Präsenz in den Medien und der Hochkultur ist diese Entwicklung schon noch etwas rückläufig. Auch wenn man sich überlegt, was in Polen oder anderen europäischen Staaten passiert. Aber es hat sich natürlich weiterentwickelt und die Diskussion ist viel umfassender und komplexer geworden.

SB: Mutter Simone wird traditionellerweise von einem Mann getanzt, der die Weiblichkeit derart überzeichnet verkörpert, dass es etwas Komisches und Slapstick-ARTiges bekommt. Du besetzt die Figur aber mit einer Tänzerin. Was waren deine Überlegungen dazu und wie gehst du generell mit der Darstellung von Geschlechterrollen um?

JV: Ich denke, das ist auch ein Teil der Revolution. Ich finde, im Jahr 2021 kann man das nicht mehr machen, dass ein Mann eine Frau spielt, nur weil es lustig sein soll. Ich

wollte das auf jeden Fall vermeiden, vor allem weil ich in meinem Stück genau über dieses Thema spreche. Die Figur hat aber unweigerlich etwas Überzeichnetes und Komisches, nur schon von der Musik her, die teilweise nach Walt Disney Slapstick klingt. Da kann man gar nicht dagegen gehen, wenn die Choreographie musikalisch bleiben soll. So hat Simone bei mir auch etwas exzentrisch Weibliches: Ihr Kostüm enthält überdimensional grosse künstliche Brüste und einen breiten Hintern. Die Brüste verliert sie aber im Sturm, wodurch dieses nach aussen getragene Gender wie eine Maske abfällt. Parallel dazu verliert Thomas seine Stiefel, und damit seine in Stein gemeisselte männliche Stärke. Beide erleben einen Kontrollverlust und auch ein gewisses Erweichen ihrer harten Persönlichkeit – und zwar in dem Moment, in dem sie endlich selbst Liebe erfahren. Ich spiele also sehr mit diesen Genderklischees und dem Entlarven der antrainierten Verhaltensweisen. Was dann noch bleibt, wenn diese Masken fallen? Die Liebe an sich? Vielleicht liegt in unserer Gesellschaft die grössere Verwirrung bei der Frage, was wahre Liebe ist, als welche Geschlechter und sexuellen Orientierungen es alles gibt. Sehr schön war es beim Kreieren zu sehen, welche Dynamiken entstehen können, wenn zwei Frauen ein Liebesduett tanzen, bei dem keine von beiden dominanter ist als die andere. In klassischen Duetten hebt der Mann die Frau hoch, was immer auch ein gewisses Machtgefälle mit sich bringt und ihre Beziehung etwas einseitig macht. Die Liebe von Lise und Colette versuche ich aber völlig ausgeglichen darzustellen.

SB: Du hast in deiner Version eine Figur hinzugefügt, die es im Original nicht gibt: die Vogelscheuche. Welche Funktion hat diese Figur für dich?

JV: Die Vogelscheuche passt zum einen sehr gut in das landwirtschaftliche Setting. Sie ist aber auch ein interessantes Element, das sich zwischen Mensch und Ding bewegt. Sie wird von den anderen erstmal nicht wirklich als Figur akzeptiert. Man könnte sagen, sie ist ein Freak, also jemand, der nicht so richtig reinpasst in die Gesellschaft. So ist sie gewisserweise auch ein Bild dafür, wie sich Lise fühlt. Als die Mutter ihr versucht den traditionellen Hut anzuziehen, Lise aber lieber die Hasenohren anbehalten möchte, begegnet sie der Vogelscheuche und übernimmt deren Bewegungssprache. Die Figur hat auch etwas Absurdes und Unheimliches. Beim Kostümbild haben wir uns an der Horrorfilmfigur Slenderman orientiert – eine gruselige Gestalt ohne Gesicht, mit langen Armen und Beinen. Zudem sitzt auf dem Hut der Vogelscheuche immer ein Rabe, was zeigt, dass sie die Vögel nicht wirklich erschreckt, dafür vielmehr die Menschen. Alain fürchtet sich zum Beispiel vor ihr, weil er nie sicher ist, ob sie lebendig ist oder nicht. In der psychologisch und emotional aufwühlenden Atmosphäre des Sturms wandelt sich seine Furcht aber in Faszination um und er möchte sie mit sich nach Hause nehmen. Damit hat Alain auch eine Art Coming-out. Vielleicht bemerkt er seine Asexualität oder seine Liebe zu einer Vogelscheuche, also zu einem Ding.

SB: Was wurde in deiner Choreographie aus dem berühmten Hühnertanz am Anfang des Balletts und dem Holzschuhtanz von Simone?

JV: Der Holzschuhtanz ist jetzt ein Gummistiefeltanz. Die Gummistiefel haben sich aus dem Bühnenbild ergeben und passen auch besser zum industriell angehauchten Landwirtschaftssetting und der nassen Meerregion als die Holzschuhe. Sie drücken Bodenständigkeit und

männliche Stärke aus, deren sich Simone bemächtigt, als sie zum Gummistiefeltanz verführt wird. Den Hühnertanz habe ich weggelassen. Die Hühner kehren aber zusammen mit anderen Vogelgeräuschen in der Soundebene wieder. Das Geflatter und Gegacker von eingesperrten Hühnern symbolisiert zum Beispiel das Gefühl von eingesperrt Sein von Lise und Alain durch die arrangierte Hochzeit. Später hört man lautere Hühner in einem grösseren Gehege, wenn die beiden sich dem Willen ihrer Eltern schon ein bisschen widersetzt haben. Und das Gefühl von Freiheit und sexuellem Loslassen vermitteln Möwen- und Wassergeräusche. So hat mich der Hühnertanz indirekt dazu inspiriert mit Tiersymbolik zu arbeiten. Die beiden Familien haben in ihrem Kostüm Tierelemente. Die Gruppe um Lise hat Hasenohren und tritt auch zu Beginn des Stücks als sich lustvoll im Feld vergnügende Hasen auf. Die Gruppe rund um Alain und Thomas dagegen haben an ihrem Hut einen dominanten Fuchsschwanz. Aber in meiner Vorstellung der beiden Gruppen, fürchten sich eigentlich die Füchse mehr vor den Hasen als umgekehrt.

SB: Die musikalische Bearbeitung von Lanchbery ist von 1960, orientiert sich aber stark an den musikalischen Versionen aus dem 18. Jahrhundert. Und es klingt auch nach einem sehr klassischen Ballett. Wie war es für dich, zu einer so klassischen Musik etwas Modernes im Contemporary Stil zu choreographieren?

JV: Es war tatsächlich sehr schwierig – oder sagen wir mal herausfordernd. Ständig dachte ich: Was ich da kreiere, ist viel zu eckig, zu einfach, zu sehr im Takt, zu klassisch eben. Man könnte natürlich auch gegen die Musik gehen, aber das ist nicht meine Art. Ich choreografiere immer sehr nah an der Musik und singe innerlich mit beim Kreieren. Es ist auch eine sehr eingängige,

rhythmische Musik. Wenn dann das Ganze zusammenkommt mit der Bühne, den Kostümen und dem Licht sieht es sicher nochmals ganz anders aus. Es ist ja immer ein Zusammenspiel aus allen szenischen Elementen, woraus die Wirkung erzeugt wird. Ein besonderes Licht kann zum Beispiel eine klassische Bewegungsabfolge total skurril und abgefahren erscheinen lassen.

SB: Wie würdest du deinen choreographischen Stil beschreiben?

JV: Meine Freunde sagen mir immer, wenn ich etwas zu klassischer Musik kreierte, kommt auch meine klassische Seite zum Vorschein, und das stimmt. Mit klassischer Musik ist es unmöglich, etwas völlig Unkonventionelles zu machen. Ich komme auch aus dem klassischen Bereich, ich habe viele Jahre Ballett getanzt. Ich mochte es eigentlich nie wirklich, wurde aber sicher davon beeinflusst. Nach zwei Jahren in einer klassischen Kompanie wechselte ich zu Contemporary. Heutzutage ist es schwierig, den Begriff «Contemporary» zu verwenden. Alle sind sich einig, was klassisch und was neoklassisch ist, aber Contemporary kann alles sein. Das Spektrum ist so gross und es gibt gar nicht genug Begriffe für diese Vielfalt. Viele wollen auch nicht als neoklassisch bezeichnet werden und nennen sich deswegen Contemporary. Mir macht es aber nichts aus, als neoklassisch zu gelten. Wenn niemand dieses Label haben möchte, gut, dann nehme ich es! Stilistisch ist bei mir aber eigentlich alles möglich: Breakdance, Jazz, Klassik, was auch immer meine Stimmung ist. Solange es musikalisch bleibt. Und daher unterscheidet sich der Stil bei meinen Stücken auch sehr stark je nach Musik.

SB: Wie sieht bei dir der choreographische Prozess mit der Kompanie normalerweise aus?

JV: Ich kreierte alles im Moment zusammen mit den Tänzer\*innen. Ich kann das nicht im Voraus choreographieren, ich muss das direkt an ihnen ausprobieren. Ich habe natürlich vorher etwas im Kopf: eine Farbe, ein Bild oder eine Idee. Aber von dort aus entwickeln wir es dann gemeinsam. Ich gebe ihnen etwas vor, was sie ausprobieren, und wenn ich es sehe, weiss ich, wie es weitergehen muss. Meine Arbeitsweise ist eigentlich ein bisschen wie Bildhauerei. Und wenn ich mal nicht weiss, was als nächstes kommt, bitte ich sie, mir etwas anzubieten. Es ist schön auf diese Weise zusammen zu arbeiten, denn so bleiben wir nie stecken.





## In welcher Revolution stecken wir heute?

«La fille mal gardée» wurde zu Beginn der Französischen Revolution uraufgeführt. Es gibt die Meinung, dass das Datum das Einzige ist, was das Ballett zu einem revolutionären Stück macht. Das volksnahe und realistische Setting, das Fehlen einer fantastischen oder göttlichen Parallelwelt, sowie das komische Genre machen den Klassiker durchaus zu einem besonderen Ballettstück und zu einem Wendepunkt in der Ballettgeschichte. Das Stück hat die Balletttradition also revolutioniert und nachhaltig geprägt. Bestimmt sind die sich anbahnenden sozialen Umwälzungen um 1789 herum an Jean Bercher Dauberval und seinem kreativen Schaffensprozess für «La fille mal gardée» nicht wirkungslos vorbeigezogen. Heinz Spoerlis Version mit dem Basler Ballett von 1981 bezieht sich auch mehrere Male direkt auf diesen historischen Kontext. Beim Picknick kommt zu reduzierter Marschmusik auf einmal ein Zug Soldaten vorbei und das Bauernvolk scheint sich über sie lustig zu machen. Darauf singen die Landleute das Revolutionslied «La Carmagnole», das während der französischen Revolution und vor allem beim Sturz des Königs von den Sansculottes gesungen und getanzt wurde. Später auf dem Feld kommen drei Revolutionäre vorbei und diskutieren mit dem Bauernvolk darüber, wer von den Adligen geköpft werden soll. Die Diskussion wird aber durch den Sturm unterbrochen und scheint die Landleute nicht wirklich zu bewegen. Diese kleinen Hinweise auf die revolutionäre Bewegung haben also auch bei Spoerli keinen direkten Einfluss auf den Verlauf der Handlung. Dem idyllischen Landleben von «la fille mal gardée» scheint die Revolte generell nichts anhaben zu können und alles bleibt wie gehabt. Das Bauernleben wird

sehr romantisch und idealisiert dargestellt: Fröhliche Spiele mit pinken Bändern rund um einen Maipfahl, lustige Streiche, Picknicks, Holzschuhtänze und derartige Spässe scheinen die harte Feldarbeit zu überwiegen.

Jeroen Verbruggen macht aus dem fröhlichen Bändertanz um den Maipfahl einen Gruppentanz mit Metaebene. Darin sind alle Tänzer\*innen über lange, dunkle Bänder miteinander verbunden und bewegen sich aneinander gekettet wie Marionetten. Der Bändertanz endet damit, dass Lise und Alain durch die Bänder aneinander gedrückt werden, bevor der befreiende Sturm einsetzt. Die Bänder und der Marionettentanz verweisen auf die Macht der gesellschaftlichen Konventionen und sozialen Mechanismen, von denen wir unser Leben lang gesteuert werden. Das Revolutionäre der originalen Geschichte liegt denn auch weniger im Politischen als vielmehr im Zwischenmenschlichen, und zwar bei den beiden Liebenden. Entgegen den Erwartungen der Gesellschaft und wirtschaftlichen Faktoren finden Lise und Colas zusammen. Und trotz des Skandals, dass sie gemeinsam im Schlafzimmer erwischt werden, – oder vielleicht gerade deswegen – wird ihre Liebe zum Schluss sogar von der strengen Mutter akzeptiert. Der Sieg der wahren Liebe, die auch sehr stark von Lise ausgeht, ist doch ein recht modernes narratives Element: Lise wird nicht nur einfach erobert, sondern entscheidet sich eigenständig für den Mann, den sie liebt, und lebt ihre Freiheit entgegen aller Vorschriften und Regeln aus. Bei Verbruggens Version scheut sich Lise auch nicht davor, ihre Liebe grosszügig zu verteilen und mit allen – egal ob Mädchen oder Jungs – zu flirten, zu spielen und anzubändeln, wie es ihr gerade so passt. Somit gibt er ihr einen Carmen-ähnlichen Charakter. Anders als Carmen wird sie für ihr freies Liebesleben aber nicht mit dem Tod durch Eifersucht bestraft, sondern findet zu ihrer eigenen Überraschung am Schluss die wahre Liebe in ihrer guten Freundin Colette. Verbruggen führt so den gesell-

schaftlichen Druck auf Lise und ihr Liebesleben weg von einem finanziellen Interesse der Mutter hin zu Erwartungen betreffend ihre sexuelle Orientierung.

Seit einigen Wochen können gleichgeschlechtliche Paare in der Schweiz immerhin heiraten. Was aber zum Beispiel die Adaption oder das Zeugen von Kindern angeht, sind wir noch weit entfernt von einer tatsächlichen Gleichberechtigung oder Gleichbehandlung. Punkto Gender-Revolution und Akzeptanz von unterschiedlichen sexuellen Orientierungen (LGBT) hat sich in Europa einiges getan und der Umgang mit der Sprache hat sich in den letzten Jahren massiv verändert. Die sexuelle Revolution der 68er Jahre hat da bestimmt Vorarbeit geleistet. Dennoch bleibt das Gefühl, dass wir noch mitten in einer Veränderung stecken. Zudem entwickelt sich diese Strömung in vielen europäischen Staaten gerade in die entgegengesetzte Richtung.

Alain, der von Mutter Simone auserwählte Ehegatte für Lise, hat bei Ashtons Version eine unzertrennliche Verbindung zu einem roten Regenschirm und bei Spoerli zu einem roten Winddrachen. Er tritt kaum ohne diesen Gegenstand auf. Bei Jeroen Verbruggen entwickelt Alain dagegen eine Faszination für eine Vogelscheuche, bei der er nie ganz sicher ist, ob sie unbelebt oder lebendig ist. Nach dem Sturm nimmt er sie sogar mit nach Hause, was ihrer Beziehung eine gewisse sexuelle Komponente gibt. Die Objektsexualität ist eine sexuelle Orientierung, die bis heute noch nicht wirklich akzeptiert ist und häufig in den Bereich des krankhaften Fetischismus abgeschoben wird. Aber natürlich ist es auch normal, dass es in jeder Gesellschaft moralische Grenzen gibt und nicht jede Form der Sexualität akzeptiert werden kann. So gelten Zoophilie und Pädophilie als eindeutig moralisch verwerflich und damit verbundene Handlungen sind rechtlich strafbar.

Der Sexualforscher Volkmar Sigusch hat den Begriff der neosexuellen Revolution geprägt, der den schwer greifbaren und bis heute andauernden Wandel von Sexualverhältnissen und Sexualmoral nach der sexuellen Revolution der 68er-Jahre bezeichnet. Sigusch betont, dass bis heute eine Umwertung und Umschreibung der Sexualität stattfindet, diese aber bei Weitem als nicht so spektakulär und befreiend empfunden wird wie damals. Mit der Öffnung von unzähligen sexuellen Möglichkeiten kommen beim Individuum und der Gesellschaft zweifellos auch neue Probleme und Ängste auf. Wenn ich auf einmal alles sein kann, ist die Frage, wer ich bin, eine noch viel schwierigere. Ob vielleicht auch die neosexuelle Revolution vorbei ist und wir bereits in einer nächsten Entwicklungsstufe stecken? Es ist schwierig, die Epoche einzuordnen, in der man selbst lebt. Wie wir wohl in 20 oder 50 Jahre auf die 2020-er Jahre zurückblicken werden? Welche Revolution werden wir uns zuschreiben? Ob wir dann überhaupt noch von Revolution sprechen?





# Begriffserklärungen

Als «sexuelle Revolution» bezeichnet man den historischen Wandel der öffentlichen Sexualmoral im Sinne einer Enttabuisierung sexueller Themen, einer zunehmenden Toleranz und Akzeptanz von sexuellen Bedürfnissen der Geschlechter sowie ihrer sexuellen Orientierungen, unabhängig von einer institutionell oder religiös legitimierten Form. Er bezieht sich auf gesellschaftliche Umschwünge in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Der Begriff «Neosexuelle Revolution» bezeichnet einen eher unspektakulär verlaufenden, aber tiefgreifenden kulturellen Wandel der Sexualverhältnisse und der Sexualmoral in den Ländern der «westlichen Welt», der nach der sexuellen Revolution der Jahre der 68er-Bewegung einsetzte und nach wie vor andauert. Die Bezeichnung Neosexuelle Revolution stammt von dem Frankfurter Sexualforscher, Arzt und Soziologen Volkmar Sigusch. Er verwendete sie zum ersten Mal 1996 in einem Essay in «Der Spiegel» sowie in einem Essay in «Die Zeit». Wissenschaftlich hat er 1998 seine Thesen ausführlich begründet in der Fachzeitschrift «Archives of Sexual Behavior» und in der psychoanalytischen Zeitschrift «Psyche», sowie 2001 in «Sexuality & Culture» und schließlich 2005 in seinem Buch «Neosexualitäten».

Als «Objektsexualität» (auch Objektophilie genannt) wird die sexuelle Anziehung von Menschen zu unbelebten Objekten bezeichnet. Der Begriff, eine Erfindung von Eija-Riitta Eklöf-Berliner-Mauer, wird als Eigenbezeichnung von «Objektsexuellen» verwendet, die diese Anziehung nicht als Fetischismus, sondern als eigenständige sexuelle

Orientierung ansehen. «Objektsexualität» ist bislang kein etablierter Begriff in der psychologischen oder medizinischen Wissenschaft. Der ebenfalls in diesem Zusammenhang anzutreffende Begriff der «Objektophilie» wird alternativ auch als Beschreibung einer pathologischen Sucht, bestimmte Dinge sammeln zu müssen, verwendet. Objektophilie unterscheidet sich vom Fetischismus dadurch, dass das Objekt nicht nur als Stimulanz dient, sondern als eigenständiges, quasi-personelles Gegenüber wahrgenommen und als anziehend empfunden wird.

«Zoophilie» (von altgriechisch ζῷον zōon, deutsch, Tier, Lebewesen und -philie) bezeichnet das sexuelle oder romantische Hingezogensein zu Tieren. Zoophilie kann sexuelle Handlungen beinhalten, aber auch Vorlieben, die nur sekundär, manchmal gar unbewusst, der sexuellen Befriedigung des Menschen dienen. (...) Im üblichen heutigen Gebrauch bezieht sich der Begriff «Zoophilie» auf sexuelle Aktivität zwischen Menschen und nicht-menschlichen Tieren, auf das Verlangen nach solcher Aktivität oder auf die spezifische Paraphilie (Paraphilie, sprich, die atypische Erregung), welche eine eindeutige Präferenz von nicht-menschlichen Tieren über Menschen als Sexualpartner anzeigt.



# Zusammen sind wir einfach besser



Als Versicherung und Bank bieten wir das Beste aus zwei Welten.  
Für einen umfassenderen Überblick und einfachere Lösungen.



[www.baloise.ch](http://www.baloise.ch)



Kanton Basel-Stadt

Kultur

BASEL  
LANDSCHAFT  
AMT FÜR KULTUR

## Impressum

Herausgeber  
Theater Basel  
Postfach  
CH-4010 Basel

Spielzeit 21/22

Intendant: Benedikt von Peter  
Ballettdirektion: Richard Wherlock

Textnachweise Seite 32–33:  
[de.wikipedia.org/wiki/Sexuelle\\_Revolution](https://de.wikipedia.org/wiki/Sexuelle_Revolution)  
[de.wikipedia.org/wiki/Neosexuelle\\_Revolution](https://de.wikipedia.org/wiki/Neosexuelle_Revolution)  
[de.wikipedia.org/wiki/Objektsexualität](https://de.wikipedia.org/wiki/Objektsexualität)  
[de.wikipedia.org/wiki/Zoophilie](https://de.wikipedia.org/wiki/Zoophilie)  
Alle weiteren Texte sind Originalbeiträge für dieses  
Heft von Sarah Brusis.

Quellennachweise:  
Klaus Kieser, Katja Schneider, in: Reclams Ballettführer,  
Philipp Reclam jun. GmbH, Stuttgart 2009, S. 186–188.  
Guest, Ivor, in: Hérôld arr. Lanchbery:  
La Fille mal gardée – complete ballet (Plattencover),  
The Decca Record Company Limited, London 1984.  
Redaktion: Sarah Brusis  
Photos: Ingo Hoehn  
Graphik: Claudiabasel

Druck: Gremper AG  
Gedruckt in der Schweiz.

Diese Drucksache ist nachhaltig  
und klimaneutral produziert  
nach den Richtlinien von FSC  
und Climate-Partner.



© 2021 Theater Basel

Die bz – Zeitung für  
die Region Basel  
ist Medienpartnerin  
des Theater Basel.

**THEATER-BASEL.CH**