

**Go With
Your Heart
Tanz**

Mehr Informationen zu <Go With Your Heart>
auf der Produktionsseite:



<Go With Your Heart>
von Tim Etchells & Vlatka Horvat

1 Stunde und 30 Minuten, ohne Pause

Choreographie & Bühne – Tim Etchells, Vlatka Horvat
Kostüme – Laura Hopkins
Musik & Komposition – Tim Etchells
Lichtdesign – Nigel Edwards
Probenleitung & Choreographische Assistenz –
Jonathan Earl Fredrickson
Stv. Probenleitung & Choreographische Assistenz –
Tilman O'Donnell, Fernando Carrion Caballero
Bühnenbildassistenz – Nora Maritz
Kostümassistenz – Yumi Ferretti
Inspizienz – Jean-Pierre Bitterli
Ton – Jan Fitschen, Cornelius Bohn
Licht – Christian Foscett

Besetzung <Go With Your Heart>

Yaëlle Chassin, Amy Josh, David Lagerqvist, Dario Minoia,
Stefanie Pechtl, Jan Chris Pollert, Anthony Ramiandrisoa,
Javier Ara Saucó, Alma Toasperi, Giulia Torri, Thalia Tulkens,
Sophie Vergères, Jin Young Won, Cheng-An Wu,
Ophelia Young, Max Zachrisson

Technische Produktionsleitung – Gregor Janson
 Bühnenmeister – Jason Nicoll
 Beleuchtungsmeister – Christian Foscett
 Ton – Cornelius Bohn
 Möbel – Brandon Blattner, Florian Stohler, Nico Beusch
 Requisite – Nora Beyl, Tim Fiedler, Max Gisler, Corinne Meyer,
 Flynn Meyer, Florence Schlumberger, Matthias Wäckerlin
 Maske – Gabriele Martin
 Ankleidedienst – Linda Preisig, Martin Müller
 Technischer Direktor – Peter Krottenthaler
 Leitung Bühnentechnik – Mario Keller, Stv. Helga Gmeiner,
 Jason Nicoll
 Leitung Beleuchtung – Cornelius Hunziker
 Leitung Ton/Video – Robert Hermann
 Leitung Möbel – Marc Schmitt
 Leitung Requisite – Mirjam Scheerer
 Leitung Bühnenbildatelier – Marion Andrea Menzinger
 Werkstätten- / Produktionsleitung – René Matern
 Leitung Schreinerei – Markus Jeger
 Leitung Schlosserei – Joel Schwob
 Leitung Malsaal – Oliver Gugger
 Leitung Kostümabteilung – Karin Schmitz
 Produktionsleiter Kostüm und Stv. Kostümleitung –
 Florentino Mori
 Gewandmeister Damen – Mirjam von Plehwe,
 Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert
 Gewandmeister Herren – Eva-Maria Akeret,
 Stv. Karen Petermann, Ralph Kudler
 Kostümbearbeitung / Hüte – Gerlinde Baravalle,
 Liliana Ercolani
 Kostümfundus – Laura Felix-Fatima Marty,
 Olivia Lopez Diaz-Stöcklin
 Leitung Ankleidedienst – Mario Reichlin

Künstlerische Leitung und Kuration – Adolphe Binder
 Stv. Künstlerische Leitung – Tilman O'Donnell
 Choreographische Assistenz und Probenleitung –
 Jonathan Fredrickson, Fernando Carrion Caballero
 Produktionsassistenz – Rebekka Schweizer
 Dramaturgieassistenz – Martha Roquet
 Tanzpädagogik – Andrea Frei
 Physiotherapie – Tommaso Pennacchio

Uraufführung

21. März 2025. Grosse Bühne, Theater Basel



Willkommen

Liebes Publikum,

das Ballett Basel verfolgt einen künstlerischen und gesellschaftlichen Auftrag und versteht sich als ein Ort, der den Raum für die Auseinandersetzung mit den relevanten Themen unserer Zeit bietet. Hier wird die Verbindung zwischen traditionellen Tanztechniken und innovativen Ansätzen geschaffen, um sowohl das Publikum zu unterhalten als auch zum Nachdenken anzuregen. In einer Welt, die von Unsicherheit und gesellschaftlichen Herausforderungen geprägt ist, gewinnen die Fragen, die unsere Gesellschaft betreffen, zunehmend an Bedeutung. Es ist notwendig, sowohl auf das Bestehende als auch auf das Mögliche zu blicken, um gemeinsam neue Perspektiven zu entwickeln.

Im Zeitraum von 2023 bis 2025 wurden Künstler:innen eingeladen, neue Werke zu schaffen, die unser Verständnis von Tanz erweitern und dabei interdisziplinäre Ansätze einbeziehen. Diese Arbeiten betrachten den Körper und die Bewegung in neuen, oft unerforschten Kontexten und eröffnen uns einen differenzierten Blick auf die Welt und den Tanz.

Ein herausragendes Beispiel für diese künstlerische Herangehensweise ist das neue Werk <Go With Your Heart> von Tim Etchells und Vlatka Horvat. Diese Produktion setzt sich mit kollektiven Erfahrungen auseinander, untersucht die Wechselwirkung von Bewegung und sozialer Dynamik und beleuchtet die Suche nach Bedeutung in einer Welt, die von Reizüberflutung und stetiger Veränderung geprägt ist.

Die Zusammenarbeit zwischen den beiden Künstler:innen und dem Ballett Basel ist ein fortlaufender Prozess des Testens und Hinterfragens. Sie verstehen Choreografie nicht als starr festgelegtes System von Bewegungen, sondern als ein flexibles Set von Prinzipien, das Raum für Kreativität, Improvisation und individuelle Interpretation lässt. In ihrer Arbeit erforschen sie die Schnittstelle zwischen Körper, Bewegung und sozialer Interaktion und eröffnen so neue Denk- und Bewegungsräume. Durch diesen kreativen Prozess entsteht eine kaleidoskopische Atmosphäre, in der die Tänzer:innen durch ihre Bewegungen nicht nur die physische, sondern auch die emotionale und soziale Dynamik auf der Bühne reflektieren und darüber, wie wir unsere Präsenz in der Welt gestalten.

Die Schaffung von Kunst in diesem Kontext ist für uns ein kontinuierlicher Prozess des Suchens. Es geht nicht darum, Antworten auf die Fragen zu finden, sondern vielmehr darum, den Raum für neue Perspektiven und Verstehensprozesse zu öffnen. Durch ihre Zusammenarbeit mit den Tänzer:innen und die Einladung an das Publikum, sich auf diese unvorhersehbaren und dynamischen Prozesse einzulassen, wird ein Dialog angestoßen, der sich über den Moment der Aufführung hinaus erstreckt.

<Go With Your Heart> ist nicht nur ein Fest der künstlerischen Kreativität, sondern auch ein Anstoss zu einem fortwährenden Austausch, der sowohl die Akteur:innen auf der Bühne als auch die Zuschauer in eine gemeinsame Reflexion führt. In diesem Sinne laden wir Sie herzlich ein, sich auf diese spannende, vielschichtige Reise einzulassen und gemeinsam mit uns einen neuen Blick auf die Welt der Bewegung und der sozialen Interaktion zu werfen.

Adolphe Binder und Ihr Ballett Basel





Kollektivität und Transformation

Ein Gespräch mit den beiden Künstler:innen Vlatka Horvat und Tim Etchells

Ballett Basel: Die erste Frage, die ich habe, betrifft den Titel ›Go With Your Heart‹. Es klingt ein bisschen wie ein Motto oder ein Impuls. Könnt ihr mir mehr über die Idee dahinter erzählen?

Tim Etchells: Es ist eine idiomatische Redewendung, die uns angesprochen hat. Sie rät den Menschen, ihren Instinkten oder Gefühlen zu folgen. Wörtlich genommen, schafft die Redewendung auch eine Trennung zwischen dem Herzen und der Person. ›Go With Your Heart‹ könnte bedeuten, dass man dorthin gehen sollte, wohin das Herz geht, oder dass man sein Herz überallhin mitnehmen sollte. Die Trennung der Person vom Organ, die im Ausdruck steckt, ist für uns interessant, wenn wir über den Körper in diesem Stück nachdenken. Zum Beispiel: Was macht die Hand? Was macht der Fuss? Was macht der Kopf?

Vlatka Horvat: Der Ausdruck verbindet Aktion und Gefühl – etwas Konkretes und etwas Unfassbares. Die Trennung, die Tim erwähnt hat, spricht von einer Dualität des Körpers als etwas, das man hat und gleichzeitig ist. Wir betrachten den Körper als Objekt und das Herz als Objekt, als ob jedes Organ oder jedes Glied eine separate Einheit mit eigenen Antrieben wäre, getrennt von der Person. Diese Distanz zum körperlichen Erlebnis wird zu einem Werkzeug, um den Körper auf eine andere Weise zu sehen.

BB: Wie ergänzen sich eure unterschiedlichen künstlerischen Ansätze in diesem Stück und wie beeinflusst das den Probenprozess?

VH: Wir haben in vielen verschiedenen Kontexten zusammengearbeitet und fungieren auch oft informell als Katalysatoren oder Aussenblicke auf die Projekte des anderen. In diesem Sinne sind wir es gewohnt, uns gegenseitig zu helfen, Probleme zu lösen, neue Wege zu finden und Fragen zu stellen, die den Prozess öffnen. Es gibt eine gemeinsame Sprache, die wir teilen und auf die wir uns in dieser Arbeit stark stützen. In unseren unterschiedlichen Projekten stellen wir oft ein Set von Leitprinzipien oder Untersuchungen auf, einen Rahmen, innerhalb dessen verschiedene Dinge geschehen können. Unsere Prozesse beinhalten Improvisation innerhalb dieser Systeme, die wir aufbauen. Für dieses Stück haben wir ein System geschaffen, bei dem die Performer:innen Bewegungsmaterial aus dem Raum beziehen, Bewegungen und Körperhaltungen voneinander und aus der Architektur nachahmen.

BB: Ich finde den Fokus auf das Nachahmen oder Reagieren auf Bewegung interessant. Das ist der Weg, wie wir beginnen, Tanz zu studieren, und auch, wie wir lernen zu bewegen, zu essen, zu sprechen. Viele dieser intrinsischen Dinge, die dann in unseren Körpern kodiert werden, entstehen zuerst durch Nachahmung. Das Projekt scheint sich um die Schaffung eines Raums zu drehen, in dem diese erlernten Codes hinterfragt werden und erforscht wird, wie Bewegung von einer Person auf die andere übertragen wird. Es gibt auch ein einfaches sprachliches Mittel, das ich bei euch bemerkt habe und das ich äusserst spannend finde. Ihr sprecht oft von dem Material, das im Studio erscheint, als <nützlich>, was eine subtile Erinnerung für

die Tänzer:innen ist, dass es nicht unbedingt um das geht, was sie individuell tun. Es geht darum, wie sie das, was zur Hand ist, wahrnehmen und umsetzen, angesichts der Parameter, die ihr beide festlegt. Das fühlt sich wie eine sehr grosszügige und spielerische Art an, mit choreografischer Praxis umzugehen.

TE: Im Studio setzen wir Dinge in Bewegung und sehen dann, was passiert. Und was nützlich ist, ist genau das: zu sehen, was passiert. Manchmal sind die Ergebnisse grossartig und inspirierend. Wie ist das passiert?! Andere Male produziert ein ähnlicher Rahmen ein Chaos. Aber im Probenprozess ist alles nützlich, weil man dort Daten sammelt und Lektionen aus dem zieht, was man sieht. Durch den Prozess bauen wir langsam unser Verständnis auf. Und wenn wir das System, mit dem wir arbeiten, auf verschiedene Weise anpassen, beginnt es, Material von Tiefe und Reichtum zu generieren.

VH: Eine der Dinge, auf die deine Frage für mich hinweist, ist, den Arbeitsprozess als eine Reihe von Öffnungen zu betrachten. Wir beginnen ein Projekt nicht mit so vollständig ausgereiften Ideen, dass wir nur hier sind, um sie auszuführen. Wir kommen mit Ausgangspunkten und gehen dann in einen Prozess des Testens, Forschens und Erkundens. Es gibt ein echtes Interesse daran, zu sehen, was passieren könnte, besonders weil <was passiert> oft den Kurs ändert, von dem wir dachten, dass wir ihn einschlagen würden.

BB: Was ist mit dem Inhalt des Stücks? Wo hat der seinen Ursprung?

TE: Prozess und Inhalt sind eng miteinander verbunden. Wir interessieren uns für diesen Prozess des Lernens durch Nachahmung, den ihr erwähnt habt – Menschen, die

einander nachahmen, Bewegungsmaterial von einer anderen Person nehmen und in ihren eigenen Körper bringen. Wir verwenden das formale Mittel des Nachahmens als einen lebendigen, improvisierten Teil des Prozesses und in der Arbeit, wie sie auf der Bühne präsentiert wird. Es ist ein Werkzeug, eine Möglichkeit, Material zu produzieren, aber es wird schnell zu einem Hinweis für uns auf den Inhalt des Stücks. Die vielen Arten, wie wir als Menschen lernen und in die Welt der menschlichen Bewegung eintreten, durch das Kopieren, die Kulturen der Bewegung, die durch diese verkörperte Übertragung entwickelt und aufrechterhalten werden – Tanz, Sport, Musik, Selbstverteidigung und andere Körperpraktiken, sowie soziale Praktiken, die kodifizierten und gelernten Verhaltensweisen der Kommunikation, Intimität, des Spielens, Kämpfens, Tröstens und so weiter.

VH: Unser Fokus auf Mimesis ist in der Praxis verwurzelt, Impulse von anderen zu übernehmen. Wir haben den Prozess damit begonnen, uns Architektur anzusehen und wir sind an der Spannung interessiert, die entsteht, wenn der Körper sich Formen zuwendet, die nicht organisch sind – die Geometrie von Gebäuden oder unbelebten Objekten zum Beispiel. In den ersten Aufgaben, an denen wir gearbeitet haben, baten wir die Tänzer:innen, ihre Körper zu verwenden, um Formen und Merkmale des Raums, in dem wir arbeiten, nachzuahmen, wobei wir den Fokus auf ihre Beziehung zur gebauten Umwelt legten. Durch diesen Prozess begannen wir, Formen und Bewegungsvokabulare zu entwickeln, die ausserhalb der Sphären sozialer Interaktionen oder Gesten liegen. Der Körper wird zu einem Nachahmer des Raums, testet seine Grenzen und Kapazitäten, wird aber auch zu einem eigenen architektonischen Raum, einem Behälter und Medium zur Verarbeitung von Erfahrung.

TE: Der menschliche Körper hat diese nützliche und verspielte Fähigkeit, die Form von etwas anderem anzunehmen, sich auf Objekte, Architektur oder andere Aspekte von Räumlichkeit zu beziehen. In diesem Sinne kann der Körper ein Werkzeug sein, um Beziehungen zu testen, ein Mittel zur Messung, um seine eigene Position zu überdenken. In den frühen Phasen des Stücks waren wir an der Tatsache interessiert, dass die Formen, die aus der Architektur des Raums abgeleitet wurden, nicht unbedingt gut zum Körper passen, wenn die Tänzer versuchen, sie nachzuahmen. Wenn sie die Form eines Tisches oder etwas, das aus einer Wand herausragt, nachahmen, gibt es eine Unbeholfenheit, weil der Körper von seinen gewohnten Formen entfernt wird.

VH: Das erste, worüber wir nachdenken, ist diese grundlegende organische Verformbarkeit des Körpers – der Körper als eine Sammlung von Möglichkeiten. Das zweite ist die Frage von Passung und Beziehung. Das Stück zoomt auf die Fähigkeit des Körpers, sich zu verändern und sich sowohl in sich selbst als auch in Bezug auf den Kontext zu adaptieren – den sozialen Raum und politische Sphären. Diese Fragen sind für uns politisch; Fragen, die mit Handlungsfähigkeit zu tun haben. Was ist hier möglich, in diesem Kontext, wie können wir handeln, was können wir hier tun?

BB: Könnt ihr etwas über die Bewegungssprache des Stücks sagen?

TE: Ein Interesse von uns ist es, zu sehen, wie verschiedene Bewegungskulturen durch die Körper der Tänzer:innen fließen. Es gibt Momente, die wie alltägliche Gesten aussehen, Momente, die wie Bewegungstraining wirken, oder eine seltsame Form des Spiels, oder Fragmente formellen Tanzes. Unterschiedliche Elemente werden

Teil desselben schöpferischen Prozesses, wenn Bewegung von einer Person auf die andere übertragen wird. Alles transformiert sich, wenn es durch den Körper geht. Das Stück interessiert sich auch dafür, wie alltägliche Handlungen – etwas zu erreichen, zu zeigen, Luftküsse zu werfen, zu winken – im Zusammenhang mit Tanz verstanden oder erforscht werden könnten. Gleichzeitig gibt es in der Arbeit einen Zug zu anderen Arten von Sprachen, den Körper aus seiner Komfortzone zu bringen und weg von so erkennbaren Verweisen. Es gibt Bewegungen, die an andere nicht-menschliche Formen erinnern; Tiere, Pflanzen, Naturkräfte. Und es gibt auch einen starken Zug zur Abstraktion, zum Auflösen von Verweisen, zur Bewegung als Zweck an sich. Wir erforschen die Überschneidung zwischen verschiedenen Arten von Bewegung oder Vokabularen und wie diese sich gegenseitig beeinflussen könnten.

VH: Die Bewegungssprache, mit der wir arbeiten, hat mit der relationalen Natur des Menschseins zu tun. Ein Mensch wird durch Beziehung gebildet: zu Kontexten, zu Raum, zu Objekten, zu anderen Menschen. Der Prozess, diese Beziehungen innerhalb der Gruppe auszuhandeln, steht im Zentrum des Stücks und seiner Erkundung. Wir setzen nicht darauf, ihre Beziehungen zu beschreiben; stattdessen aktivieren wir sie als Frage – das Stück entsteht aus der Art und Weise, wie die Tänzer:innen eine gemeinsame Präsenz innerhalb eines Rahmens von Aktion gestalten und miteinander umgehen.

BB: Gibt es eine zentrale Idee oder philosophische Botschaft, die ihr dem Publikum vermitteln wollt?

VH: Wir sehen das Stück als eine Möglichkeit, einen Raum für Fragen zu öffnen. Eine der Fragen, die es aufgreift,

ist, wie man Dinge gemeinsam mit anderen tut, wie man mit anderen ist und wie man gemeinsam vorwärtskommt, Erfahrungen teilt, lernt, überträgt, präsent ist und gemeinsam Lösungen findet. Der Akt des Nachahmens von Bewegung wird zu einem Mechanismus, um über Kollektivität, über das Soziale nachzudenken.

TE: Beide von uns interessieren sich dafür, wie die Arbeit Raum für das Publikum schafft. Beim Zuschauen merkt man schnell, dass man frei assoziiert, eigene Verbindungen herstellt und Gedanken in verschiedene Richtungen spinnt. Die Natur der Arbeit ist, dass jede:r Tänzer:in oft auf einer etwas anderen Seite steht, so dass es auch für die Zuschauenden Sinn macht, ihren eigenen Weg zu wählen und ihre eigenen Assoziationen zu bilden. Was in deinem Kopf vorgeht oder im Kopf deiner Nachbar:innen, wird wahrscheinlich sehr unterschiedlich sein, und das ist etwas, das wir als Macher:innen auch umarmen.

VH: Was du siehst, ist eine Gruppe, die versucht, sich zu identifizieren und ihre Beziehungen, ihre Kapazitäten zu finden und diese in verschiedene Richtungen zu dehnen. Wir sprechen viel darüber, wer und was wir sind, wenn wir Dinge gemeinsam tun, wie wir weitermachen, was als Nächstes kommt und wie wir den nächsten Schritt verhandeln. Das ist die Arbeitsweise im Studio, aber es ist auch das, worauf das Stück ausserhalb des Theaters hinweist. Wir denken an Prozesse der sozialen Transformation, des Lernens und der Verhandlung, an Ausdauer, das Nicht-Aufgeben und das Finden von Wegen nach vorne, mit anderen. In diesem Sinne ist das Stück überhaupt nicht abstrakt; es zieht direkt aus der Welt, in der wir ständig neue Wege finden müssen, um inmitten von Zerstörung, Gewalt und Unsicherheit weiterzumachen.

TE: Für mich gibt es drei Hauptkräfte, die durch das Stück laufen. Erstens die Vorstellung des Testens von Beziehungen, die wir bereits erwähnt haben. Zweitens gibt es eine enorme Verspieltheit. Manchmal ist die Arbeit auf der Bühne sehr frei, schlüpfzig, fast unbewusst, eine Art Tagträumen oder Wahnvorstellung. Etwas verwandelt sich in etwas anderes, dann wieder in etwas anderes, und man ist überrascht, wohin es alles führt. Drittens zoomt das Stück auf eine Art stressige Überverbindung. Hier sind Menschen unter anderen Menschen, von denen jeder fordert, beeinflusst und durch den anderen spricht, Körper, die sich bewegen, während sie eine Masse anderer Körper nachahmen. Alles ist verbunden, und daraus entsteht manchmal eine Art Überlastung.

VH: Es gibt in all dem etwas, das zur Materialität des Körpers spricht; seine Resilienz und seine Zerbrechlichkeit. Wenn wir mit so erfahrenen Tänzer:innen arbeiten, die eine faszinierende Kontrolle und Kapazität bezüglich der Bewegung haben, stellen sich viele unserer Annahmen über die Grenzen des Körpers infrage. Welche Belastungen könnten diese hochtrainierten Körper in eine Art Unsicherheit oder Zwang versetzen? In diesem Stück versetzen wir die Tänzer:innen in Situationen, in denen sie nicht <einfach> ihre Fähigkeiten umsetzen, sondern in denen sie live mit vielen Parametern, Anweisungen und Arten der Bewegung umgehen müssen. Wir sehen sie arbeiten, ausprobieren, Entscheidungen treffen. Wir sehen ihre Anstrengung, ihre Impulse, ihre Bewegungsgeschichten und die ganz besonderen Weisen, wie sie ihren Körper bewohnen. Viele der Strategien, die wir im Schaffensprozess verwenden, zielen darauf ab, einen Dialog zwischen den Tänzer:innen zu schaffen. Es geht darum, die Zerbrechlichkeit des Zusammenseins zu erforschen und sichtbar zu machen. Wenn das gelingt, ist es unglaublich fesselnd.

TE: Wir genießen diesen Aspekt der Arbeit wirklich. Die Tänzer:innen sind eine aussergewöhnliche Gruppe, und es ist interessant, dass einige unserer Arbeits- und Strukturierungsmethoden den gewohnten Praktiken dieser Tänzer:innen entgegenwirken. Zum Beispiel ist die Idee des live Nachahmens der Bewegungen ein Schritt hin zu etwas Verspielterem und Alltäglicherem – ähnlich dem, was Kinder tun, wenn sie sich gegenseitig nachahmen. Diese Tänzer:innen können natürlich komplexe Bewegungen schnell lernen und perfekt ausführen! Wir setzen sie jedoch in ein improvisiertes System, das eine andere Beziehung zur Bewegung erfordert. Was wir in der Aufführung beobachten, ist nicht Perfektion – und das streben wir auch nicht an – es geht um den Prozess, sie bei dem zu sehen, was sie versuchen, etwas zu finden, wie sie sich live durch Bewegungsbeziehungen navigieren. Das interessiert uns – der Akt des Versuchens, sichtbar gemacht.

VH: Und die Tänzer:innen sind voll dabei. Ihre Offenheit war der Schlüssel zum Erfolg des Prozesses. So fies, wie wir die Strukturen auch gestalten, kommen die Tänzer:innen immer wieder mit Antworten zurück, die unsere Erwartungen übertreffen. Sie sind oft aussergewöhnlich – nuanciert und schön.

BB: Könnt ihr einen eurer Lieblingsmomente von <Go With Your Heart> beschreiben und wie es war, diesen zu erarbeiten?

TE: Es gibt einen Abschnitt, den wir <soziales Klavier> nennen, der momentan mein Favorit ist. Er entstand aus einer Anweisung von Vlatka, dass die Tänzer:innen in diesem Abschnitt, zusätzlich zum Kopieren, das die Grundlage des gesamten Stücks bildet, sich darauf konzentrieren sollten, «zusammenzukommen, um Dinge mit anderen

zu tun». Das Material, das wir für das Stück entwickeln, isoliert die Tänzer:innen oft und fragmentiert das Bühnenbild, sodass mehrere Dinge gleichzeitig auf der Bühne passieren können. Beim «sozialen Klavier» geht es eher darum, dass sich Gruppen versammeln, um bestimmte Bewegungen und Aktivitäten zu teilen. Es ist eine Art delirische, sich endlos wandelnde Szene, die sich ständig selbst auflöst, selbst wenn Dinge in den Vordergrund treten. Was ich daran liebe, ist, dass die Atmosphäre oder emotionale Stimmung sich ständig und unerwartet verändert – es kann wilder, grotesker Spass sein und im nächsten Moment melancholischer Zusammenbruch. Die Musik für diesen Abschnitt entstand etwa zur gleichen Zeit im Prozess. Ich hatte Samples aus einer alten Tarantella-Aufnahme geschnitten – Fragmente von Refrains, Motiven und so weiter, alle aus demselben Stück, aber collagiert und in Schichten geloopt – als ob die Musik in sich zusammengefallen wäre.

VH: Ich würde den Abschnitt hervorheben, den wir «der Schwarm» nennen, der erst kürzlich ins Stück aufgenommen wurde. Er entstand aus etwas, das relativ früh in der Probenzeit passierte, in der zweiten oder dritten Woche. Wir haben in den ersten Wochen viele lange Improvisationen gemacht, bei denen wir eine Reihe von Regeln und Prinzipien vorgaben und die Tänzer:innen erkunden liessen, wie sie sich darin bewegen. An einem Punkt in der Improvisation, auf die ich mich beziehe, begannen sie, sich im Kreis entlang der Grenze des Probenraums zu bewegen, was an Schwung gewann und in Laufen überging, bis jemand stolperte – wirklich stolperte – und fiel. Da die Logik des Stücks darin besteht, dass alle Bewegungen kopiert werden, kopierten andere Tänzer:innen dieses unbeabsichtigte

Fallen, und es entstand ein laufender Schwarm, in dem die Leute spielerisch stolperten und fielen, während sie weiterliefen. Sie standen immer wieder auf und fielen erneut. Es ist sehr fröhlich, verspielt und voller Hingabe. In diesem Abschnitt bewegen sich die Tänzer:innen manchmal laufend, springend, fallend, kriechend oder auf dem Rücken liegend; manchmal fallen sie aus dem Schwung heraus, stehen im Weg anderer oder arbeiten in stationären Positionen entlang des Kreisumfangs. Manchmal werden stationäre Tänzer:innen von den sich Bewegenden mitgerissen und schliessen sich ihnen an, während andere, die sich bewegt haben, ausscheiden. Ich finde es unendlich faszinierend – ich könnte diesem Abschnitt stundenlang zuschauen!

BB: Ihr habt erwähnt, dass ihr in eurer breiteren Praxis oft mit Systemen und organisatorischen Prinzipien arbeitet, und das hat mich dazu gebracht, daran zu denken, dass das auch eine Arbeitsdefinition von Choreografie ist. Und ihr tut das in vielen verschiedenen Kontexten, mit vielen verschiedenen Werkzeugen und Materialien. Das liess mich wieder über die Flexibilität eines Begriffs wie Choreografie nachdenken und wie sehr er von einer klassischen Definition entfernt ist, die nur das Aufschreiben von Schritten für jemand anderen umfasst. Vielleicht könnt ihr über die Tatsache nachdenken, dass ihr diesen Prozess aus anderen Feldern heraus angeht. Was wird geöffnet, wenn die Welt des klassischen Tanzes auf eure unterschiedlichen Ansätze, Vokabulare und Arbeitsweisen trifft?

VH: Jeder von uns hat schon viele Male mit Tänzer:innen gearbeitet – es gibt einen natürlichen Punkt der Schnittstelle zwischen uns, die an den Grenzbereichen von Kunst und Performance arbeiten, und Tänzer:innen und Macher:innen, die eine Ausbildung im Tanz haben.

Dennoch ist eines der aufregenden Dinge an <Go With Your Heart>, dass es eine andere Begegnung ist – wir bringen die Sensibilitäten, die wir aus unserer eigenen Praxis haben, in Dialog mit dem riesigen Wissen, das im Ensemble des Balletts steckt. Das ist das erste Mal für uns und eine fantastische Gelegenheit, zu lernen, Fragen zu stellen und auf neue Weisen zu spielen – die Arbeit ist ein Experiment, das aus diesem Prozess kommt, aus dem Gespräch und dem Austausch mit den Tänzer:innen.

TE: Während wir sprechen, sind wir vier Wochen in den Proben. Kürzlich gab es in der Presse Diskussionen darüber, wie viel Ballett eigentlich noch Ballett ist, was Kontroversen über die Richtung aufwirft, die das Basel Ballett eingeschlagen hat. Ihre Einladung an uns, ein neues Werk mit Tänzer:innen aus dem Ensemble zu schaffen, ist Teil einer Erkundung, an der wir stolz und begeistert teilnehmen. Ein Ensemble mit neuen Herausforderungen und Wachstumsgelegenheiten zu füttern, ist ein Teil der Verantwortung von Führungspersönlichkeiten. Wir wissen bereits, dass es sowohl für die Tänzer:innen als auch für uns eine bereichernde Erfahrung war. Historisch gesehen haben immer wieder Menschen versucht, die Grenzen zwischen verschiedenen Kunstformen zu überwachen, indem sie diese oder jene ausschliessen und Kategorien definieren. Ich verstehe den Impuls zur Definition und zur Gruppierung von Werken nach Typen, aber wir sind immer am meisten von dem fasziniert, was Künstler:innen tun, von den Wegen, die sie gehen, wenn sie ihrer Nase (oder ihrem Herzen!) folgen, in den Werken, die sie erschaffen.

VH: Ich komme zurück zu dem Gefühl, dass <Go With Your Heart> aus unterschiedlichen Reisen und Sensibilitäten

hervorgeht – unsere aus der Bildenden Kunst und Performance, die der Tänzer:innen aus dem Ballett und anderen Tanzformen. Diese Begegnung, zusammen mit der Offenheit der Tänzer:innen für neue Herausforderungen, ist die treibende Kraft. Wir löschen die Geschichte nicht, wir gehen gemeinsam von ihr aus nach vorn. Und wir glauben auch, basierend auf unserer langen Reise als Macher:innen, dass es ein Publikum gibt, das hungrig nach den neuen Erfahrungen und Perspektiven ist, die ein Prozess wie dieser hervorbringen könnte. Kunst ist schliesslich Veränderung.

BB: Vielen Dank für dieses Gespräch.



Alma Toaspern, Giulia Torri, Yaëlle Chassin,
Stephanie Pechtl, David Lagerqvist, Jin Young Won,

24

Dario Minoia, Jan Chris Pollert, Anthony Ramiandrisoa

25

Biographien

Vlatka Horvat ist eine Künstlerin, die in einem breiten Spektrum von Formen arbeitet – von Skulptur, Installation, Collage und Fotografie bis hin zu Performance, Video, Schreiben und Verlagswesen. Sie hatte Ausstellungen in einer Vielzahl internationaler Institutionen, darunter das MSU Museum of Contemporary Art (Zagreb), Kunsthalle Wien (Wien), PUBLICS (Helsinki), Hessel Museum–Bard Center for Curatorial Studies (New York), MARTa Herford Museum (Herford), Stroom (Den Haag), Bergen Kunsthall, Witte de With (Rotterdam), PEER (London), The Kitchen und MoMA PS1 (beide in New York City). 2024 vertrat sie Kroatien mit dem Projekt <By the Means at Hand> im kroatischen Pavillon auf der 60. Biennale von Venedig. Ihre Arbeiten wurden auf der Aichi Triennale in Nagoya, der 11. Istanbul Biennale und der 16. Architektur-Biennale in Venedig gezeigt. Ihre Performances wurden international von Institutionen wie HAU Hebbel am Ufer (Berlin), LIFT–London International Festival of Theatre, PACT Zollverein (Essen), Kaai Studios (Brüssel), KunstFestSpiele Herrenhausen (Hannover), Tanzquartier Wien (Wien), der Fondation Cartier (Paris) und anderen in Auftrag gegeben und präsentiert. Ihr Kunstbuch <To See Stars over Mountains>, das 365 Werke auf Papier versammelt, die jeweils an einem Tag im Laufe eines Jahres entstanden sind, wurde 2022 von PEER und Unstable Object veröffentlicht, und der Katalog ihres Projekts auf der Biennale 2024 ist bei Archive Books erhältlich. Horvat wurde in Kroatien geboren, zog als Jugendliche in die Vereinigten Staaten und verbrachte dort zwanzig Jahre. Heute lebt sie in London, Grossbritannien.

Tim Etchells ist ein in Grossbritannien ansässiger Künstler und Autor, dessen Werk Performance, bildende Kunst und Fiktion umfasst. Seine Kunstwerke befinden sich in zahlreichen privaten und öffentlichen Sammlungen, und seine Projekte sowie Installationen im öffentlichen Raum wurden in wichtigen Institutionen weltweit präsentiert, darunter Tate Modern, Frieze Sculpture, Hayward Gallery (alle in London), Kunsthalle Wien (Wien) und Centre Pompidou (Paris). Etchells hat in einer Vielzahl von Kontexten gearbeitet, insbesondere als Direktor der weltweit renommierten Performance-Gruppe Forced Entertainment sowie in Zusammenarbeit mit zahlreichen Künstlern, Musikern und Performern. 2015 choreografierte er ein neues Werk, <In Terms of Time>, das für das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch in Auftrag gegeben wurde. Etchells hat regelmässig mit der Tanzlegende Meg Stuart zusammengearbeitet, darunter auch in ihrem Duett <Shown & Told> (2016), das weiterhin weltweit präsentiert wird. Etchells' Sammlung von Kurzgeschichten, <Endland>, wurde 2019 von And Other Stories veröffentlicht, und sein Buch über Forced Entertainment, <Certain Fragments>, wird weithin gefeiert. Monographien über seine Arbeit mit Forced Entertainment und seine Arbeiten in Neon-Installationen wurden 2023 von Spector Books veröffentlicht. Etchells erhielt 2019 den Manchester Fiction Prize. Er war 2008 Empfänger des Tate / Live Art Development Agency Legacy: Thinker In Residence Stipendiums, 2014 Künstler der Stadt Lissabon und wurde im Februar 2016 mit dem renommierten Spalding Gray Award ausgezeichnet. Unter seiner Leitung erhielt Forced Entertainment den International Ibsen Award 2016 für ihren bahnbrechenden Beitrag zum zeitgenössischen Theater und zur Performance.



Sophie Flannery Prune Vergères, Cheng-An Wu,
Javier Ara Sauco, Jin Young Won, David Lagerqvist,

Amy Josh, Giulia Torri, Jan Chris Pollert



Sophie Flannery Prune Vergères, Javier Ara Sauco,
Cheng-An Wu

30



Stephanie Pechtl, Anthony Ramiandrisoa

31



<Go With Your Heart>
by Tim Etchells & Vlatka Horvat

1 hour and 30 Minuten, without break

Choreography & Stage – Tim Etchells, Vlatka Horvat

Costume – Laura Hopkins

Music & Composition – Tim Etchells

Lightdesign – Nigel Edwards

Rehearsal director & choreographic assistant – Jonathan Earl Fredrickson

Associate rehearsal director & choreographic assistant –
Tilman O'Donnell, Fernando Carrion Caballero

Stage design assistant – Nora Maritz

Costume assistant – Yumi Ferretti

Inspicient – Jean-Pierre Bitterli

Sound – Jan Fitschen, Cornelius Bohn

Light – Christian Foscett

Cast <Go With Your Heart>

Yaëlle Chassin, Amy Josh, David Lagerqvist, Dario Minoia,
Stefanie Pechtl, Jan Chris Pollert, Anthony Ramiandrisoa,
Javier Ara Saucó, Alma Toasperi, Giulia Torri, Thalia Tulkens,
Sophie Vergères, Jin Young Won, Cheng-An Wu,
Ophelia Young, Max Zachrisson



Welcome

Dear Audience,

At Ballet Basel, we are committed to both aesthetic and social inquiry, fostering an engagement with the urgent issues of our time. Here, classical dance techniques converge with innovation, striving not only to inspire but also to challenge our collective perceptions. In a world shaped by unpredictability and social transformation, the concerns that define our era demand our attention. To develop fresh insights, we must reflect on both what already exists and, perhaps most crucially, what could be.

From 2023 to 2025, we have invited artists to craft new works that broaden our understanding of dance through interdisciplinary exploration. These productions examine the body and movement in novel, often uncharted ways, offering an expanded perspective on the world through dance.

A striking example of this approach is <Go With Your Heart>, a new piece by Tim Etchells and Vlatka Horvat. This work investigates collective experience, navigates the relationship between physical expression and societal dynamics, and reflects on the search for meaning in a world of sensory saturation and relentless transformation. The collaboration between these artists and Ballet Basel is an evolving process of discovery. They perceive choreography not as a fixed structure but as a fluid framework that fosters spontaneity, experimentation, and personal interpretation. Their work delves into the connection between movement, embodiment, and human interaction, opening unexpected pathways for thought and emotion.

Through this creative journey, a multidimensional atmosphere takes shape. The dancers convey not only physical motion but also emotional and relational dynamics, illustrating how we define our presence in the world. For us, artistic creation is a process of continuous questioning. It is not about offering definitive conclusions but about making space for fresh viewpoints – new ways of perceiving that help us engage with our world as diverse and ever-evolving.

By collaborating with the performers and inviting the audience into this unpredictable process, a conversation begins – one that extends far beyond the stage. <Go With Your Heart> serves as a catalyst for ongoing dialogue, drawing both artists and spectators into shared contemplation.

In this spirit, we warmly welcome you to join us on this rich, multifaceted journey – to discover, with us, a renewed perspective on movement and human connection.

Adolphe Binder & Ballet Basel





Cheng-An Wu, Sophie Flannery Prune Vergères,
David Lagerqvist

Collectivity and transformation

A conversation with the two artists, Vlatka Horvat and Tim Etchells

Ballet Basel: The first question I have is regarding the title: <Go With Your Heart>. It sounds a bit like a motto or an impulse. Can you tell me more about the idea behind it?

Tim Etchells: It's an idiomatic phrase we were drawn to, advising people to follow their instincts or feelings. Taken literally, the phrase also creates a separation of the heart and the person. <Go With Your Heart> could mean that you should go where your heart is going, or that you should take your heart with you wherever you go. The dislocation of the person from the organ inherent in the phrase is interesting to us in how we think about the body in the piece. For instance, what is the hand doing? What is the foot doing? What is the head doing?

Vlatka Horvat: The phrase combines action and feeling – something concrete and something uncapturable. The separation Tim mentioned speaks to a duality of the body, as something you have and something you are. Looking at the body as object and the heart as object, as if each organ or limb were a separate entity with its own drives, separate from the person. Adopting a distance from embodied experience becomes a tool to help us see the body in a different way.

BB: How do your different artistic approaches complement each other in this piece, and how does this drive the

rehearsal process?

VH: We've collaborated in many different contexts, and we also often act informally as catalysts or outside eyes on each other's projects. In that sense, we're very used to helping each other solve problems, brainstorming ways forward, asking questions that open things up. There's a collaborative language that we share, which we rely on a lot in this work.

In our different projects, we both often establish a set of guiding principles or investigations; a frame inside which different things can happen. Our processes involve improvising inside these systems we construct. In approaching this piece, we've created a system in which the performers draw movement material from the space they occupy, copying movement and body positions from each other, and from architecture.

BB: I find the emphasis on copying or responding to movement interesting. Curiously, that's how we begin to study dance, and it's also the way we learn to move, eat, speak. Many of those intrinsic things that are then coded within our bodies come from copying in the first place. The project seems to circle around creating space between these learned codes and exploring how movement is passed from one person to another. There's also a simple language tool I noticed you both using, which I find extremely exciting. You often talk about the material that appears in the studio as <useful>, which is a subtle reminder to the performer that it is not expressly about what they are individually doing *per se*. It's about how they are perceiving and enacting what is at hand, given the parameters that you both are setting up. That feels like a very generous and playful way to interact with choreographic practice.

TE: In the studio we are setting things in motion and then seeing what happens. And what's useful is precisely that: seeing what happens. Sometimes the results are fabulous and inspiring. How did that happen?! Other times, similar parameters produce a mess. But in the rehearsal process everything is useful, because you're there gathering data, learning lessons from what you see. Through the process, we slowly build our understanding. And as we adjust the system we're working with in different ways, it begins to generate material of richness and depth.

VH: One of the things that your question, points to for me is approaching the working process as a series of openings. We are not starting a project with ideas so fully formed that we're just here to execute them. We come in with starting points and then enter a process of testing, researching, and exploring. There's a genuine interest in seeing what might happen, especially since <what happens> very often changes the course we thought we were on.

BB: What about the content of the piece? Where does that come from?

TE: Process and content are deeply connected. We're interested in this process of learning through imitation that you mentioned – human beings copying each other, taking movement material from another person and bringing it into their own bodies. We use the formal device of copying, as a live, improvised part of the process and in the work as it's presented on stage. It's a tool, a way of producing material, but it quickly becomes a clue for us about the work's content. The many ways in which, as human beings, we learn and enter the world of human movement through copying, the cultures of

movement that are developed and sustained through this embodied transmission – dance, sports, music, self-defence, and other body practices, as well as social practices, the codified and learned behaviours of communication, intimacy, playing, fighting, comforting, and so on.

VH: Our focus on mimesis is rooted in the practice of taking impetus from elsewhere. We started the process by looking at architecture and we're interested in the tension produced when the body addresses itself to forms that aren't organic; the geometry of buildings or inanimate objects for instance. In the first tasks we worked on, we asked the dancers to use their bodies to emulate shapes and features of the room we're working in, focusing on their relationship to the built environment. Through that process, we began developing forms and movement vocabularies drawn from outside the spheres of social interaction or gesture. The body becomes a mimic of the space, testing its limits and capacities, but also becomes a kind of architectural space in its own right, a container and medium for processing experience.

TE: The human body has that useful and playful ability to take on the shape of another thing, referring to objects, architecture, or other aspects of spatiality. In that sense the body can be a tool for testing relation, a means of measuring, considering its own position. In the early phases of the work, we were interested in the fact that the forms derived from the architecture of the room are not a natural fit for the body as the dancers try to emulate them. When mimicking the shape of a table, or something sticking out from a wall, there's an awkwardness as the body is taken away from its habitual shapes.

VH: The first thing we're thinking about here is this fundamental organic malleability of the body – the body as a set of possibilities. The second thing is the question of fitting and relation. The piece zooms in on the body's ability to morph, change, and adapt both in and of itself, as well as in relation to the context – the social space and political spheres. These are political questions for us; questions related to agency. What is possible here, in this context, how can we act, what can we do here...

BB: Can you speak a little about the movement language of the piece?

TE: One interest for us is seeing different movement cultures flow through the dancers' bodies. There are moments that might look like everyday gesture, moments that look like exercise, or some strange form of play, or fragments of formal dance. Disparate elements become part of the same generative process as movement is passed from one person to another. Everything transforms as it's passed through the body. The piece is also interested in how everyday actions – reaching for something, pointing, throwing kisses, beckoning – might be understood or explored in relation to dance. At the same time there's a pull in the work toward other kinds of languages, taking the body out of its comfort zone, and away from such recognizable references. There's movement evocative of other non-human forms; animals, plants, forces of nature. And there's a strong pull to abstraction too, to the dissolving of reference, to movement as an end in itself. We are exploring the overlap between different types of movement or vocabularies, and how these might influence each other.

VH: The movement language we work with has to do with the relational nature of being a person. A person is formed

through relation: to context, to space, to objects, to other people. The process of negotiating relation among the group is at the centre of the piece and its exploration. We don't set out to describe their relation; instead we activate it as a question – the piece emerges from how the dancers navigate, shape, and work out a shared presence inside a frame for action.

BB: Is there a central idea or philosophical message you want to convey to the audience?

VH: We see the work as way of opening a space for questions. One thing it circles around is the question of how to do things together with others, how to be with others, and how to find ways forward with others, sharing experience, learning, transmitting, being present, and figuring things out together. The act of copying movement becomes a mechanism for thinking about collectivity, about socialness.

TE: Both of us are interested in how the work creates space for the audience. Watching, I think you soon realise that you're free associating, making your own links, with thoughts spinning off from the piece in different directions. The nature of the work is that every dancer is often on a slightly different page, so it makes sense that spectators are also choosing their own paths and making their own associations too. What's going through your mind or your neighbour's mind will likely be quite different, and that's something we embrace as makers.

VH: What you're watching is a group trying to identify and find itself, its relations, its capacities, and stretch those in different directions. We talk a lot about who and what we are when we do things together, how we move

forward, what's next, and how we negotiate next steps. This is the mode of working in the studio, but it's also what the piece points to outside the theatre. We're thinking about processes of social transformation, learning, and negotiation, about persistence, not giving up, finding ways forward, with others. In that sense I think, the piece is not abstract at all; it draws directly from the world, where we continually need to be finding new ways to keep going in the face of destruction, violence, and uncertainty.

TE: For me there are three main forces running through the work. First, the notion of testing relation that we mentioned already. Second, there's an immense playfulness. At times onstage the work is very free, slippery, almost unconscious, a form of daydreaming or delirium. One thing turns into another, then another, and you're surprised where it all leads. Third, I think the piece zooms in on a kind of stressful over-connection. Here are human beings amongst other human beings, all of whom compel, influence, and speak through each other, bodies moving as they copy a sea of other bodies. Everything is connected, and from that, at times, comes a kind of overload.

VH: There is something in all this that speaks to the materiality of the body; its resilience and its fragility. Working with skilled dancers with such fascinating control and capacity regarding movement challenges many of our assumptions about the body's limits. What kinds of stresses might put these highly trained bodies in something resembling a state of duress or uncertainty? In the piece, we place the dancers in situations where they aren't <just> putting their skills in action, but where they are negotiating live multiple parameters, instructions, and ways of deploying

movement. We see them working, trying, making decisions. We see their effort, their impulses, their histories of movement, and the very particular ways they inhabit their bodies. Many of the strategies we use in the making process aim to create a live dialogue between the dancers. It's about exploring the fragility of being together, making that connection real and visible. When it happens, it's incredibly compelling.

TE: We're really enjoying that aspect of the work.

The dancers are such an extraordinary group, and it's interesting that some of our working and structuring methods act as frustrations to their usual practice. For example, the idea of live copying of one another's movement is a step toward something more playful and move everyday – similar to what children do when they mimic each other's movements. These dancers, of course, can learn complex movements quickly and execute them perfectly! However, we're placing them in improvisational system that demands a different relationship to movement. What we observe in the performance is not perfection – nor do we strive for anything along those lines – it's the process of seeing them trying to find something, seeing them navigate movement relations in real time. That's what interests us – the live negotiation they're engaged in. The act of trying, made visible.

VH: And the dancers are completely up for it. Their openness has been key to the success of the process. As fiendish as we make the structures the dancers are working in, time and time again, they come back with responses that exceed our expectations. They are often extraordinary – nuanced and beautiful.

BB: Can you describe one of your favourite sections of <Go With Your Heart> and what it was like to put together?

TE: There's a section we call <social piano>, which I think is my favourite at the moment. It came from an instruction of Vlatka's that for this section, in addition to the copying which is the basis for the whole piece, the dancers should focus on «getting together» to do things with others.' The material we're generating for the piece often isolates the dancers and fragments the stage picture, so there can be multiple things happening all over the stage. For the <social piano> the stage tends to be more about groups gathering to share particular movement and activity. It's a kind of delirious, endlessly transforming scene, constantly undoing itself, even as things come up high in the mix. One thing I love about it is that the atmosphere or emotional weight of it is changing constantly and unexpectedly too – it can be wild, grotesque fun one moment and melancholic collapse the next. The music for this section came along at around the same time in the process. I'd been cutting samples from an old Tarantella recording – fragments of refrains, motifs and so on all drawn from the same piece but collaged and looped in layers – as if the music had collapsed in on itself.

VH: I would highlight the section we're calling <the swarm>, which has only recently made it into the piece. It came out of something that happened in rehearsal relatively early, in week 2 or 3. We have been doing a lot of long improvisations in the early weeks, where we would propose a set of rules and operating principles, and let the dancers explore moving inside them. At one point in the improv I'm referring to, they start moving in a circle along the perimeter of the rehearsal studio, which

gathers momentum and turns into running, at which point someone trips – actually trips for real – and falls. Since the logic of the piece is that all movement gets copied, other dancers copy this unintentional bit of falling and it produces a running swarm in which people are playfully tripping and falling while continuing to run. They keep picking themselves up and falling again and picking themselves up again. It's quite joyous and playful and full of abandon. In this section, the dancers are sometimes traveling, running, jumping, falling, crawling, moving while lying on their backs; other times they fall out of the momentum, stand on the path in the way of others, or work in stationary positions along the circumference of the circle. Sometimes people who are stationary get swept up by the ones who are moving and they join them, while different people who have been moving drop off. I find it endlessly compelling – I would happily watch this section for hours!

BB: You've mentioned that in your wider practice you're both often working with systems and organizing principles, and I've been thinking that in a way that's also a working definition of choreography. And you're doing that in many different contexts using a lot of different tools and material. It made me think again how flexible a term like choreography is and how divorced it is from a classical definition or understanding of it, as writing down steps for somebody else to reproduce. Perhaps you can reflect on the fact that you're coming into this process from other fields. What is opened when the world of classical dance meets your different approaches, vocabularies, and ways of working?

VH: Each of us has worked with dancers many times across our careers – there's a natural point of intersection between people like us who work on the border zones

of art and performance, with dancers and makers coming from a dance training. Nonetheless, one of the exciting things for us about <Go With Your Heart> is that it's a different encounter – we bring the sensibilities we have from our own practices into dialogue with the huge knowledge that's held in the ballet's ensemble. That's a first for us and it's a fabulous opportunity to learn, to ask questions, and to play in new ways – the work is an experiment that comes from that process, from the conversation and the exchange with the dancers.

TE: As we speak, we're four weeks into rehearsals. There's been discussion here in the press recently about how much ballet is the ballet, stirring controversy over the direction Basel Ballett has taken. Their invitation to us to create a new work with dancers from the ensemble is part of an exploration that we are proud and excited to be part of. Feeding an ensemble with new challenges and opportunities for growth is part of the responsibility of those in charge. We know already that for the dancers, and for us, it's been an enriching experience. Historically there have always been people focused on policing the borders of different art forms, insisting on the exclusion of this or that, on the definition of categories. I can appreciate the impulse to definition and to grouping works by type, but we remain most compelled by what artists do, by the paths they take when they follow their noses (or their hearts!) in the works they make.

VH: I come back to this sense that <Go With Your Heart> arises from different journeys and sensibilities – ours from visual art and performance; the dancers' from ballet and other dance forms. That meeting, plus the dancers' openness to new challenges, is the driving force. We don't erase history, we go for-

wards together from it. And we also believe, based on our long journey as makers, that there are audiences hungry for the new experiences and perspectives that a process like this might produce. Art is change, after all.

BB: Thank you very much for this conversation.



Biographies

Vlatka Horvat is an artist who works in a wide range of forms – from sculpture, installation, collage and photography to performance, video, writing and publishing. She has had exhibitions in a variety of international institutions, including the MSU Museum of Contemporary Art (Zagreb), Kunsthalle Wien (Vienna), PUBLICS (Helsinki), Hessel Museum-Bard Center for Curatorial Studies (New York), MARTa Herford Museum (Herford), Stroom (The Hague), Bergen Kunsthall, Witte de With (Rotterdam), PEER (London), The Kitchen and MoMA PS1 (both in New York City). In 2024 she represented Croatia with the project <By the Means at Hand> in the Croatian Pavilion at the 60th Venice Biennale. Her works have been shown at the Aichi Triennale in Nagoya, the 11th Istanbul Biennial and the 16th Venice Architecture Biennale. Her performances have been commissioned and presented internationally by institutions such as HAU Hebbel am Ufer (Berlin), LIFT-London International Festival of Theatre, PACT Zollverein (Essen), Kaai Studios (Brussels), KunstFestSpiele Herrenhausen (Hanover), Tanzquartier Wien (Vienna), the Fondation Cartier (Paris) and others. Her art book <To See Stars over Mountains>, which collects 365 works on paper, each created on one day over the course of a year, was published by PEER and Unstable Object in 2022, and the catalog of her project at the 2024 Biennale is available from Archive Books. Horvat was born in Croatia, moved to the United States as a teenager and spent twenty years there. Today she lives in London, UK.

Tim Etchells is a UK-based artist and author whose work spans performance, visual art, and fiction. His visual art works are part of numerous private and public collections, and his projects and public space installations have been presented at major institutions around the world, including Tate Modern, Frieze Sculpture, Hayward Gallery, Kunsthalle Wien (Vienna), and Centre Pompidou (Paris). Etchells has worked in a wide variety of contexts, notably as the director of the world-renowned Sheffield performance group Forced Entertainment, as well as collaborating with numerous musicians, artists, and performers, including Meg Stuart/ Damaged Goods, Marino Formenti, Tony Buck (The Necks), and Aisha Orazbayeva. Etchells' collection of short fiction <Endland> was published by And Other Stories in 2019 and his book on Forced Entertainment, <Certain Fragments>, is widely celebrated for its insights on collective performance making. Monographs on his work with Forced Entertainment and on his body of work in neon installation were published in 2023 by Spector Books. Etchells was awarded the Manchester Fiction Prize in 2019. He was a recipient of the Tate / Live Art Development Agency <Legacy: Thinker In Residence> award in 2008, the artist of the city of Lisbon in 2014, and was awarded the prestigious Spalding Gray Award in February 2016. Under his leadership, Forced Entertainment received the International Ibsen Award 2016 for its groundbreaking contribution to contemporary theatre and performance.



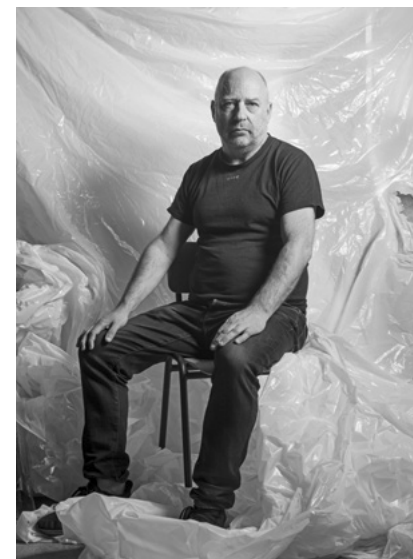


«Anatomies (16)», 2008
Collage on paper, Vlatka Horvat

58



Vlatka Horvat
Konzept & Choreographie



Tim Etchells
Konzept & Choreographie



Laura Hopkins
Kostümdesign



Nigel Edwards
Lichtdesign

59

abo +



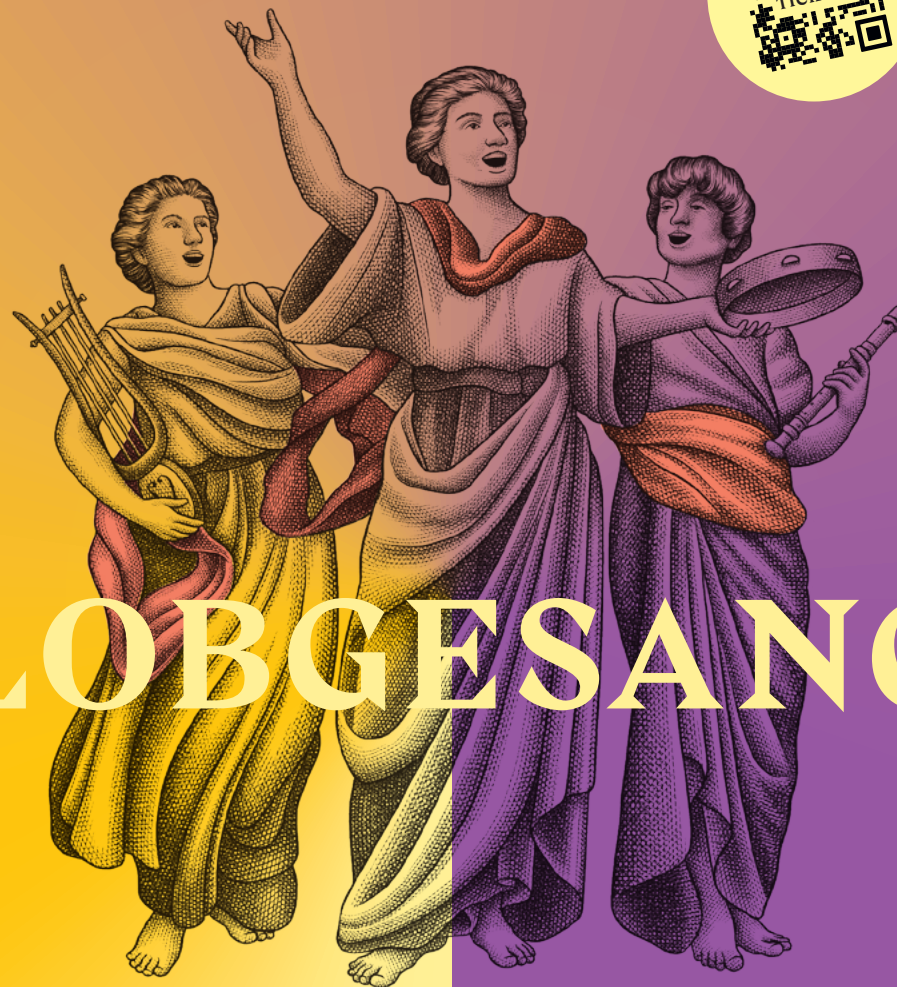
Ihre Zeitung bietet Ihnen mehr als regionale News.

Tauchen Sie ein und erleben Sie unvergessliche
abo+ Momente. Von vielseitigen Erlebnissen bis
hin zu entspannten Wellnessstagen – machen
Sie mehr aus Ihrer Freizeit!

Alle Vorteile von abo+ entdecken



Sinfonieorchester
Basel



LOBGESANG

7./8.5.2025
19.30 UHR
STADTCASINO
BASEL

Werke von Knussen, Strawinsky
und Mendelssohn Bartholdy

Sinfonieorchester Basel
La Cetra Vokalensemble
Anna Prohaska, Sopran
Jennifer Johnston, Mezzosopran
Andrew Staples, Tenor
Ivor Bolton, Leitung

www.sinfonieorchesterbasel.ch

bz

bzbasel.ch

Kultur

bz

Bider&Tanner
Ihr Kulturhaus in Basel

STADTCASINO BASEL

Kantonsspital
Baselland
genau für Sie



Medical Partner des Ballett Basel

KSBL.CH/
ORTHOPAEDIE

Dr. med. Natalie Mengis mit Andrea Tortosa Vidal und Carlos Kerr Jr.

**PRO
SENECTUTE**
GEMEINSAM STÄRKER

Jetzt!

einen Kurs besuchen

Eine Sprache lernen?
Mit dem Handy ein Ticket buchen?
Oder Kraft und Gleichgewicht
trainieren?

Lassen Sie sich inspirieren.
bb.prosenectute.ch/freizeit



Bildungs-
und Sportkurse,
Führungen,
Vorträge, Mati-
néen

Pro Senectute
beider Basel
bb.prosenectute.ch

**Für uns zählt,
dass wir eine
starke Partnerin
hinter den
Kulissen haben.**



Die BLKB macht sich stark für
kulturelle Engagements in der Region.
blkb.ch/sponsoring

**Darum lieben wir
unsere Rolle als
Kulturpartnerin des
Theater Basel.**

THEATER
BASEL



Wir danken unserer
Kulturpartnerin



Was morgen zählt

Impressum

Herausgeber
Theater Basel
Postfach
CH-4010 Basel

Spielzeit 24/25

Intendant: Benedikt von Peter

Textnachweise: Martha Roquet,
das Interview mit Tim Etchells & Vlatka Horvat
führten Martha Roquet, Tilman O'Donnell
& Maxine Flasher-Düzgüneş
Photos: Ingo Hoehn
Porträtphotos: Christian Knörr
Graphik: Claudiabasel

Druck: Gremper AG
Gedruckt in der Schweiz.

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



© 2025 Theater Basel

Mit freundlicher
Unterstützung durch:



Gönnerkreis
Theater Basel

Medical Partner

Kantonsspital
Baselland

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

THEATER-BASEL.CH