

„Schwanensee genügt ihr nicht“

Spurensuche zur künstlerischen Entwicklung der Tänzerin, Choreografin und Regisseurin ARILA SIEGERT¹

Die Publikation *Arila Siegert. Tänzerin Choreografin Regisseurin* entstand im Auftrag der Akademie der Künste in Berlin; sie zeichnet den Prozess der künstlerischen Entwicklung von ARILA SIEGERT in Briefen, Dokumenten, Arbeitsbüchern, Fotos und neu entstandenen Texten nach.² Ausgehend von diesem Buch gibt der folgende Beitrag einen Rückblick auf die Ausbildung ARILA SIEGERTs an der Palucca Schule, auf die Anfänge ihrer künstlerischen Arbeit und ihre Entwicklung als Tänzerin, Choreografin und Regisseurin.

Dabei stellt sich im Rahmen des vorliegenden Bandes insbesondere die Frage, wie sich ihre künstlerische Souveränität als Tänzerin und Choreografin im Verhältnis zu Politik und Gesellschaft der DDR formieren konnte und inwieweit diese Erfahrung auch ihre Arbeit nach 1989 als Regisseurin im Musiktheater geprägt hat. „Ich wollte immer heraus aus der Enge, frei sein, mich nicht dominieren lassen. Das Tanzen war für mich ein Weg dahin.“³ Diese programmatische Erklärung aus einem Gespräch, das ARILA SIEGERT im Sommer 2011 mit der Autorin und dem Musikkritiker und -wissenschaftler GEORG-FRIEDRICH KÜHN geführt hat, kann als eine Art Leitlinie für die Spurensuche im Material der Tänzerin, Choreografin und Regisseurin gelten.

Palucca Schule 1964-1971 / Komische Oper Berlin 1971-1979

ARILA SIEGERT wurde 1964 zehnjährig Schülerin an der Palucca Schule Dresden. Als nicht unerhebliche Mitgift von ihren Eltern SIRKKA und WILFRIED SIEGERT erhielt sie eine über Musik stimulierte Phantasie, einen Drang zu ausgelassener Bewegung, große Aufnahmebereitschaft für die Anregungen ihrer Umgebung und eine frühe Lust am Erfinden von Tänzen. Was sie an der Schule erwartete, war ein alle Kräfte und Sinne herausforderndes Training – im Spagat zwischen klassisch-akademischer Ballettausbildung mit striktem Formenkanon auf der einen und Neuem Künstlerischen Tanz und künstlerischer Selbstbestimmung auf der anderen Seite. Die Zeit ihres Eintritts in die Palucca Schule 1964/1965 waren für Kunst und Kultur in der DDR Jahre politischer Restriktionen. Das Verbot einer fast vollständigen DEFA-Jahresproduktion wurde schnell bekannt.

Weniger öffentlich, aber nicht minder vehement tobte die Auseinandersetzung an den künstlerischen Hochschulen. So stellte PALUCCA in einer Brandrede am 31. März 1965 vor dem Lehrerkollektiv und dem eigens nach Dresden gereisten Stellvertretenden Minister für Kultur KURT BORK klar: „Wenn keine Möglichkeit gefunden wird, an der Schule unter diesen Voraussetzungen die Entwicklung des Neuen Künstlerischen Tanzes weiterzuführen, bitte ich um Vorschläge, wo und wie ich das verwirklichen kann.“⁴ ARILA SIEGERTs erste Choreografie in der Schule, ein Gruppenstück für Mädchen, entsprach nicht dem damals herrschenden kulturpolitischen Kanon:

„Das Stück hieß *Gesichte* nach IVO ANDRIĆ, es reflektierte die Verletzbarkeit des Individuums. Dass man immer in sich selbst zurückgedrückt wurde, sich eingeeengt fühlte, war Thema. Das Stück wurde zur Aufführung von der schulinternen Administration nicht zugelassen. Solche Verbote haben Frustration ausgelöst, man musste sie dann wieder umwandeln in neue Energie.“⁵

Die Fähigkeit dieses widerständigen „Umwandelns in neue Energie“ gehörte zur alltäglichen Überlebensstrategie in der DDR, nicht nur im künstlerischen Bereich; sie war allgegenwärtig auch im Kontakt mit dem Publikum.

Im Mittelpunkt von PALUCCAs Unterricht stand das Improvisieren für Schüler wie für den begleitenden Pianisten, der auf dem Klavier Musikstücke aller Stile und Epochen spielte. PALUCCA trainierte von Beginn an bei ihren Schülern das freie Erfinden von tänzerischen Bewegungen und Situationen, die im Laufe des Unterrichts nach und nach zu Tänzen geformt wurden. Dafür gab sie in Verbindung zur Musik auch Themen wie „Die versnobte Hofgesellschaft“ oder „Der orientalische Markt“ vor, zu denen Schüler unterschiedlicher Altersstufen gemeinsam improvisierten. Dieses Programm, mit dem sie die Freiheit und Fähigkeit ihrer Schüler zu eigenen tänzerischen/künstlerischen Entwürfen forderte und förderte, hat sie immer wieder entschieden verteidigt:

„Von der 1. Klasse unserer Ausbildung, d. h. bei den 10-Jährigen, muß man anfangen, die Schüler zu der notwendigen Freiheit zu führen, aus sich herauszugehen. Keiner darf einer Aufgabe ausweichen. Das Problem sehe ich darin, daß für die Schüler, die in der Ausbildung heute ein hohes Pensum zu absolvieren haben, kaum Raum bleibt für die Entfaltung des Gefühls und die Entwicklung der eigenen Schöpferkraft.“⁶

So unmissverständlich, wie sie ihre pädagogischen Ziele formulierte, so nachhaltig setzte sie diese in ihrem Unterricht um. Später, oft noch im Teenager-Alter, waren die Absolventen der Palucca Schule dann sehr begehrt, sie waren keine künstlerischen Technokraten. So hat TOM SCHILLING, der gern und oft Gast bei Vorspielen an der Schule war, auch das Besondere an ARILA SIEGERTS tänzerischer Leistung in ihrer schöpferischen Freiheit beschrieben: „Ihre Erfindungen waren von Anfang an ungewöhnlich“ und ihr engagierter, durchaus eigenwilliger, interpretatorischer Ansatz sei „in gewissem Sinn eine Fortsetzung des Realismus im Sinne FELSENSTEINs.“⁷

Was nicht in ARILA SIEGERTS exzellentem Abschlusszeugnis steht: PALUCCA lehrte sie tanzen, denken und leben, sie nährte, beflügelte und ordnete SIEGERTS Drang, sich die Welt künstlerisch anzueignen. Die lebenslange Korrespondenz zwischen beiden, nachvollziehbar in den anfangs noch kindlich geführten Tagebüchern mit allen Unebenheiten und Zufälligkeiten und den darin enthaltenen Briefen vermitteln PALUCCAs Anspruch an künstlerische Ausbildung und dokumentiert einen respekt- wie vertrauensvollen und aufgeschlossenen Umgang mit ihren Schülern, dem sie bis zuletzt treu blieb. In einem dieser Briefe kündigt PALUCCA ARILA SIEGERT zum Geburtstag ein Insel-Bändchen⁸ an, das jeder Schüler ab der vierten Klasse von ihr erhielt. Auf vielfältige Weise öffnete PALUCCA so ihren Schülern die Tür zur Welt und Kunst, gab Lese- und Ausstellungsempfehlungen oder nahm die Schüler mit in den Dresdner Zoo. Auch Besuche in ihrem Ferienhaus auf Hiddensee gehörten dazu.

PALUCCA hielt die Schüler an, sich frühzeitig mit sich und dem eigenen künstlerischen Wollen und Können auseinanderzusetzen. Das ganzheitliche, auf PALUCCAs Verbundenheit zur Philosophie des Bauhauses beruhende Ausbildungskonzept wurde flankiert von herausragenden, verlässlichen Pädagogen und Künstlern wie NINA ULANOWA, EVA WINKLER, PETER JARCHOW. Oft entwickelten sich zwischen Schülern und Lehrern über die Ausbildungszeit hinaus langjährige Arbeitsbeziehungen. So legte NINA ULANOWA für ARILA SIEGERT, in den vielen Jahren engster Zusammenarbeit, mehrere Trainings- und Arbeitsbücher an, die für sie bis heute eine wichtige Arbeitsgrundlage darstellen. PETER JARCHOW wirkte später bei Workshops in der Vorbereitung ihrer Operninszenierungen mit.

In ihrem Rückblick auf diese Zeit hebt SIEGERT gerade die durch PALUCCA vermittelte

Erfahrung eines weitgehend selbständigen Arbeitens hervor: „Das Wichtigste waren die Freiheit und die Last, alles selber zu erfinden und zu verantworten: das schöpferische Denken als Voraussetzung von Leben, das Überwinden von Hemmschwellen. Die Ideen und Impulse, die ich durch diese Improvisationen bekam, wirken grundlegend bis heute: wie viele Möglichkeiten es gibt, wie schwierig es ist, zu einer Lösung zu kommen, dass es Arbeit bedeutet, die beste Lösung zu finden, indem man sortiert, gewichtet und indem man lernt, sich zu vertrauen und auf sich zu hören. In der Improvisation muss man mit dem Material, das man aus dem Stegreif entwickelt, etwas anfangen. Das schult, mit dem zu arbeiten, was man hat, und nicht auf irgendetwas zu warten. Auch werden aus dem körperlichen Denken ganz neue Bereiche aktiviert, an die man über den Intellekt gar nicht herankäme.“^{9 4}

TOM SCHILLING, Künstlerischer Leiter und Chefchoreograf des Tanztheater-Ensembles, holte ARILA SIEGERT noch vor dem offiziellen Ende ihres Studiums an die Komische Oper. Sie selbst bezeichnet diese Jahre als „Wiege“. Warum? TOM SCHILLING, WALTER FELSENSTEIN, GÖTZ FRIEDRICH, JOACHIM HERZ und später HARRY KUPFER sicherten dem Haus eine herausragende künstlerische Kontinuität und große internationale Aufmerksamkeit (was nicht zuletzt auf die „Schaufensterfunktion“ Ostberlins zurückzuführen war). Vor allem gab ihr das Haus die Freiheit zu lernen, sich auszuprobieren und das querbeet durch alle Sparten. Hier erwarb sie sich die Grundlagen und beste Voraussetzungen für ihre spätere Opernarbeit, wie SIEGERT später reflektiert:

„Diese Institution war von höchstem künstlerischem Anspruch geprägt. Alles, was man tat, wurde genau beachtet. Die Opernarbeit von WALTER FELSENSTEIN setzte Maßstäbe in jeder Beziehung. Wir haben SCHILLING sehr bewundert, weil er voller Einfälle war und so unterschiedliche Rollen erfinden konnte. Er hatte einen extrem großen Fundus und konnte ganz schnell und leicht eine neue Bewegungssprache kreieren. Er beherrschte die verschiedensten Stile und sprühte vor Ideen. TOM SCHILLING hat einen sehr herausgefordert, ganz autokratisch, aber wenn man sich gegen ihn behauptete, hat er einen – mit Vorbehalt und den Teufel an die Wand malend – machen lassen. Sein offener, direkter Umgang und seine Ehrlichkeit hatten was sehr Reales. Seine Art hat mir geholfen, mich gegen Widerstände durchzusetzen. Bei SCHILLING wusste man immer, woran man war. Es gab bei ihm kein Hintenherum. Ich habe ihn oft bei den Proben beobachtet. Seine Proben waren toll, von großer Intensität. Man konnte ihm auch etwas vorschlagen, und manchmal hat er es schmunzelnd akzeptiert.“¹⁰

So früh alle Vorzüge wahrnehmen zu können, die ein international gefragtes Ensemble mit sich bringt, darunter Reisen in das „Nicht Sozialistische Ausland“, wie es damals hieß, reichten ARILA SIEGERT nicht aus. Sie beklagte sich bei PALUCCA. Der Briefwechsel verliert in dieser Zeit den einst kindlichen Gestus, es beginnt ein Gedankenaustausch auf Augenhöhe, der bis zum Tod von PALUCCA 1993 anhält. Unzufriedenheit, Nicht-ausgelastet-sein und eine langwierige Verletzung motivieren ARILA SIEGERT Ende der 1970er Jahre sich stringenter als bisher zu orientieren und ihren Horizont über „Stange und Spiegel“ hinaus zu erweitern, eigene choreografische Ideen voranzutreiben.

Semperoper Dresden 1979 - 1987 /

Tanztheater im Staatsschauspiel Dresden 1987 - 1991 /

Soloabende

Die zwölf Jahre von 1979 bis 1991 stehen bei ARILA SIEGERT für ein ganzes Bündel von Umbrüchen im künstlerischen, privaten und nicht zuletzt gesellschaftlichen Bereich. 1979 wird sie als 1. Solotänzerin an die Semperoper in Dresden verpflichtet. Parallel dazu widmet sie sich der von MARY WIGMAN und PALUCCA begründeten Tradition des

Ausdruckstanzes und entwickelt ihre choreografischen und solistischen Programme unbeirrt weiter: „Ich tendiere zum Modernen, aber weil es hier verlangt wird, mache ich auch klassisch“.¹¹ Diese Aussage von 1977 umreißt den früh beginnenden und bis zur endgültigen Abkehr von ihrer Karriere als Solotänzerin im Ballett der Semperoper andauernden Konflikt. Dresden steht in den 1970/80er Jahren für eine alternative junge Kunstszene. Experimentiert wurde genreübergreifend; es gab Klubs und Galerien, wo Improvisationsabende stattfanden wie unter anderem *Interferenzen* 1979, initiiert von Studenten der Künstlerischen Hochschulen in Dresden. Auch künstlerische Bindungen, zum Beispiel mit HELGE LEIBERG entstanden in dieser Zeit:

„Mein Einstand in Dresdner Künstlerkreisen war ein Improvisationsabend im Leonhardi-Museum, der Galerie für zeitgenössische Kunst. Mit UWE KROPINSKI an der Gitarre habe ich ein *Masken*-Stück improvisiert. Dadurch wurde ich schlagartig bekannt, vor allem in den Maler-Kreisen. Durch das Choreografieren und Improvisieren, was HARALD WANDTKE im Repertoire verankerte [...] habe ich eine immer größere Eigenständigkeit gewonnen. HARALD WANDTKE [...] tolerierte und förderte meinen ersten Soloabend *Gesichte*, wo ich mit PETER JARCHOW, UWE KROPINSKI, ANNETTE JAHNS Stücke kreierte und MANFRED SCHNELLE mit mir die *Präludien* von MARIANNE VOGELSANG einstudierte. [...] Es war ein unhaltbarer Zustand in der DDR, dass man nicht frei arbeiten konnte. Im Tanz ließ sich das ohne Worte besonders gut vermitteln. Individualität galt als verdächtig, unkontrollierbar. Und mit dem Feuer zu spielen, war spannend – und notwendig, um am Leben zu bleiben. Diese Herausforderung hat mich mit Energie aufgeladen.“¹²

1984 entwirft SIEGERT ihr Konzept für ein modernes Tanzstudio in Dresden, das sie PALUCCA zur Begutachtung schickt. Sie schlägt darin vor: die Gründung einer kleinen Gruppe von Tänzer*innen, die eine flexiblere Arbeitsweise ermöglichen soll; eine enge Zusammenarbeit mit dem Staatsschauspiel, dem Komponistenverband und der Palucca Schule, wo sie sich die Gründung eines Tanzarchivs wünscht, um die Rekonstruktion und Pflege des nationalen Erbes zu intensivieren; schließlich sucht sie den internationalen Austausch mit vergleichbaren Partnern.¹³ Dieser Entwurf steht für den Beginn eines übergreifenden, nicht nur stückbezogenen, konzeptionellen Denkens, das sich auch in ARILA SIEGERTS späteren Vorschlägen für Dessau und in dem Konzept für die dortige Bauhaus-Bühne wie auch für Darmstadt niederschlägt.

Diese Dokumente vermitteln die Stringenz mit der ARILA SIEGERT ihre angekündigten Vorhaben auf den Weg bringt, sich dazu Verbündete sucht und sie auch findet. SIEGERTS Entwurf veranschaulicht im Übrigen die in der DDR praktizierte Art „subversiv“ Konzeptionen zu schreiben: Man suchte sich ein Zitat, das für die eigenen Ziele am besten deutbar war und bezog sich dabei überdies auf ein unumstößliches Dokument wie die auf einem Parteitag der SED formulierten und damit gültigen kulturpolitischen Richtlinien. Allerdings hatte auch die Staatssicherheit der DDR ihre Tentakel längst ausgestreckt und war misstrauisch gegenüber SIEGERTS Versuch, sich stärker selbständig zu betätigen. Leutnant GURSCH kommt in einem seiner Berichte im Oktober 1984 zu der Feststellung:

„Die S. [...] ist wahrscheinlich die stärkste choreografische Begabung unter den Nachwuchskräften der DDR. Es besteht jedoch die Gefahr der Vereinnahmung der Person durch ‚grün‘ ausgerichtete Intellektuelle. Eine konstruktive ideologische Arbeit, die ihre schöpferischen Kräfte in die richtige Richtung freisetzt, ist dringend notwendig.“¹⁴ Mit Blick auf ARILA SIEGERTS weitere Entwicklung blieb diese Warnung ohne Erfolg; da half es auch nicht, dass man in ihrer unmittelbaren Nähe Inoffizielle Mitarbeiter (IM) der Staatssicherheit installierte. Für sie war künstlerische Unabhängigkeit wichtiger als eine geradlinige Karriere.

In dem Theaterregisseur WOLFGANG ENGEL, der sie zu gemeinsamer Arbeit bei den *SHAKESPEARE-Sonetten* einlud, und GERHARD WOLFRAM findet sie verlässliche und großzügig unterstützende Arbeitspartner bei der Gründung ihres eigenen Tanztheaters im Staatsschauspiel Dresden. Angebote für Leitungsfunktionen an der Palucca Schule oder auch an der Komischen Oper Berlin lehnte sie jedoch ab: „Ich wusste, dass ich dann meine ‚Freiheit‘ hätte aufgeben müssen und in dem Staatsapparat weisungsgebunden gewesen wäre. Ich wollte über meine künstlerische Arbeit eigenverantwortlich wirken.“¹⁵ Vorbild war für sie auch hier PALUCCA, gerade im Hinblick auf die schwierige Gratwanderung zwischen Anpassung und Autonomie, Kontrolle und Unabhängigkeit:

„Die künstlerische Autonomie, die sie lebte, war beispielgebend. [...] Wenn man in ein System eingebunden ist und sich daran abarbeitet, haut man nicht einfach ab. Man lebt da, versucht es zu verändern. Jeder wusste, dass man dann in politische Zwänge kam. Ich wollte autark bleiben. Der Schritt dann ans Staatsschauspiel half mir, meine Unabhängigkeit zu untermauern. [...] Aus der Erfahrung im deutschsprachigen Raum war mir immer bewusst, was wir in der DDR hatten. Mir war klar, dass unsere Arbeitsbedingungen und die Aufmerksamkeit des Publikums ganz besondere waren. Die Aufmerksamkeit hat natürlich geholfen, auch gegen Widerstände zu produzieren. Beobachtet gefühlt haben wir uns immer. Aber wir haben trotzdem alles gemacht, was wir wollten. Dies Widerstehen und Weiterwollen hat einen aus sich herausgetrieben, gepuscht. Man fühlte sich auf der einen Seite gedrückt, auf der anderen Seite forderte das umso mehr heraus, die Dinge zu hinterfragen. Zumal mit den wachsenden Erfolgen.“¹⁶

Die dieser Aussage innenwohnende Ambivalenz gegenüber dem Staat DDR war in den 1970/80er Jahren charakteristisch für viele Künstler. Die „Stop and Go“-Kulturpolitik schuf schrittweise eine explosive Mischung aus Hoffnung, Apathie und wildem Aufbegehren. So waren es nicht zuletzt Künstler aller Sparten, zumal in Dresden, die 1989 die Wende einläuteten. Das Publikum „las“ im Theater „zwischen den Zeilen“ und nutzte jede Möglichkeit der Beifallsbekundung, um den eigenen Widerstand auszudrücken. Da machte der Tanz als nonverbale Kunst keine Ausnahme. Die Improvisationsabende und das Programm von ARILA SIEGERTS Tanztheater in Dresden waren ein Anfang und eine Möglichkeit künstlerisch Neues zu bewegen und in Gang zu setzen.

„Dass das alles sehr wichtig genommen wurde, hat einen angespornt zum Weitergehen gegen die Mauer in den Köpfen. Die Soloabende waren eine Konsequenz davon. Das *Masken*-Stück war im Prinzip eine Auseinandersetzung mit einem Freund und Kollegen, der sein Gesicht verloren hatte in dem Drang, sich anzudienen und seine Macht zu mehren. [...] Ich hatte das Glück, eine Ausbildung zu bekommen, die als Grundlage für einen solchen künstlerischen Beruf optimal ist. Das Medium war man immer selber – der eigene Körper, der Geist, das seelische Erleben. Man war zurückgeworfen auf sich selbst, und man hat gelernt, die anderen Partner – Musiker, Bildner, Dichter – als gleichwertig anzuerkennen. Dass man immer wieder frei, ohne Dogmen an Themen herangeht und sich ihnen ausliefert, macht Improvisation so elementar. Der Improvisationsabend damals war wie eine Befreiung. Wir haben uns einen Freiraum geschaffen zum Atmen. Und das Publikum hat es dankbar aufgenommen. Den Zuschauern fehlte das auch. Dadurch gab es in Dresden eine Art Bündnis zwischen uns Tänzern und Schauspielern und dem Publikum.“¹⁷

Es war ARILA SIEGERT, die Mitte der 1980er Jahre begann, den Ausdruckstanz in der DDR nach jahrzehntelanger Stigmatisierung als Folge der Formalismus-Debatte 1952

künstlerisch wiederzubeleben, weiterzuentwickeln und schrittweise in ihr eigenes Repertoire aufzunehmen. In diesem Sinne würdigt auch der Tanzwissenschaftler JENS RICHARD GIERSDORF die Verdienste ARILA SIEGERTs für die Entwicklung des Tanzes in der DDR: „Sie verhalf der DDR-Tanzkultur im Alleingang dazu, sich der bedeutenden Tradition der Moderne anzunähern und sie endlich zu verarbeiten. [...] Ihre Ästhetik und die institutionelle Struktur zwangen SIEGERT zu einem Überdenken und Verarbeiten der Moderne, nicht nur in der praktischen Arbeit, sondern auch theoretisch. Sie gehörte zu den Initiatoren zweier Konferenzen über Ausdruckstanz, die 1987 und 1988 im Zentrum für Zeitgenössische Musik von UDO ZIMMERMANN in Dresden stattfanden. In diesen beiden Jahren brachte das Dresdner Tanzsymposium Praktiker, Tanzwissenschaftler und Kulturmanager aus beiden deutschen Staaten zusammen, um gemeinsam zum ersten Mal über die Ausdruckstanz-Tradition nachzudenken, über die unterschiedlichen Entwicklungen in Ost und West nach dem Zweiten Weltkrieg und sogar über die Einflüsse der Tradition auf den internationalen Tanz wie im Falle von Butoh.¹⁸ Eine derartige kritische Reflexion war neben SIEGERTs choreografischem und institutionellem Wirken ein weiterer Beitrag zu einer Veränderung in der DDR.“¹⁹

Parallel dazu, im Zeitraum von 1985-1991, brachte SIEGERT vier große Soloabende am Dresdner Staatstheater bzw. Staatsschauspiel heraus: 1. *Gesichte* 1985, 2. *HerzSchläge* 1987, 3. *Afectos humanos* 1989, 4. *Fluchtlinien* 1991. Sie rekonstruierte Werke von MARY WIGMAN (*Abschied und Dank*, *Hexentanz*) und DORE HOYER (*Afectos humanos*) und tanzte den Tanzzyklus von MARIANNE VOGELSANG (*Bach-Präludien*) in der Einstudierung von MANFRED SCHNELLE. SIEGERT setzte sich umfassend theoretisch und praktisch mit der Entwicklung des Ausdruckstanzes auseinander, studierte die historischen und gesellschaftlichen Umfelder, in denen sich Ausdruckstanz entwickelte (vgl. dazu ihre Arbeitsbücher). Resonanz und Anerkennung im In- und Ausland stiegen, es folgten Einladungen zu Gastspielen u.a. an die Akademie der Künste in Westberlin und in die USA. Sie fand viel Unterstützung von RUTH BERGHAUS (die sie 1981 auch zum Mitglied der Akademie der Künste der DDR vorschlug), GERHARD WOLFRAM, WOLFGANG ENGEL, UDO ZIMMERMANN, PETER KONWITSCHNY und anderen.

Im Mittelpunkt einer Debatte in der Akademie der Künste der DDR anlässlich des Soloabends *Afectos humanos* von ARILA SIEGERT mit RUTH BERGHAUS und HEINER MÜLLER stand die Frage nach dem Verhältnis von Material, Interpretation und der Notwendigkeit, diese Traditionslinien zu erhalten. BERGHAUS befürwortete die Rekonstruktion und Arbeit mit diesen Tänzen im Unterricht, andererseits dürfe SIEGERT ihre weiterführende eigene Entwicklung nicht vernachlässigen. MÜLLER stellte auf SIEGERTs *Afectos humanos* bezogen fest:

„Es ist ein allgemeiner Irrtum, daß der Künstler das fühlen muss, was er beschreibt. Das ist nackter Unsinn. Wesentlich ist sein emotionales Gedächtnis. Wenn ich verliebt bin, kann ich keine Liebesgedichte schreiben. Oder ich hab's nicht nötig. Mir hat gerade gefallen bei diesen DORE-HOYER-Sachen die Fast-Kälte im Formalen. Der Künstler hat keine Meinung.“²⁰

HEINER MÜLLER war wie RUTH BERGHAUS für junge Künstler in der DDR eine „Institution“. Bereits in ihrem 2. Soloabend *HerzSchläge* griff SIEGERT auf einen Text von ihm zurück: *Herakles*. Von der permanenten wie subtilen Provokation, die MÜLLERs Werk innewohnt, fühlte sie sich angezogen und suchte sie für Ihre künstlerische Arbeit zu nutzen. Für MÜLLER hatte Tanztheater, wie er einmal formulierte, eine Pilotfunktion zur Reinigung der Mittel. In einem Fragment anlässlich des Todes von PALUCCA notiert er, dass sie „unbequem in [zwei] Zeitaltern [war], weil sie in d[er] Tradition d[es] B[auhauses], Grenzüberschreitung war; weil sie Fragen stellte, nicht nur an den Tanz, an den Raum, an die Bewegung im Raum, sondern auch an die Gesellschaft“.²¹

Als Schwierigkeit bei der Arbeit an Rekonstruktionen bezeichnete SIEGERT die fehlende Authentizität, der Tänzer bleibe Interpret. Beim Solotanz hingegen sei man Schöpfer und Interpret zugleich. „Die Fremdheit zwischen dem Werk und einem selbst wird aufgehoben.“²² In einem Gespräch mit PETER ZACHER erläutert sie das, anknüpfend an dessen Feststellung, dass die *Afectos humanos* der HOYER unabhängig von einer neuen Umsetzung ihren unbestrittenen Kunstwert haben:

„Ja, sie sind selbständig, ebenso wie meine ‚Weiterführung‘ ohne die HOYER’sche Vorgeschichte denkbar und selbständig ist. DORE HOYERs Ansatzpunkt war, daß uns die Affekte im kleinen und im großen Weltgeschehen leiten, daß die Entscheidung über Menschen, über Leben und Tod, über Weltpolitik von solchen Affekten bestimmt sind. Ich glaube, daß ich damit in großen Zügen übereinstimme. Sie hat die Affekte mit ihrem Komponisten pur bearbeitet, mit der größtmöglichen Beschränkung und Knappheit in Bewegung gegossen, was ich sehr bewundere. Ich versuche in meinem Stück *Affekte/Kentauren* die fünf Affekte in einen Zusammenhang zu stellen. Ich gehe anders heran, will nicht die Affekte darstellen, sondern möchte anhand eines Gangs durch die Türen dieser Zeit die Affekte innerhalb eines gesellschaftlichen Zusammenhangs mit verarbeiten. Meine Frage dabei war: was wird aus und beim Gang durch die Türen dieser Zeit. Ohne die Vergangenheit und die Zukunft kann ich nicht gegenwärtig sein.“²³

Von der Choreografie zur Musiktheaterregie

1986 hatte RUTH BERGHAUS die 33jährige ARILA SIEGERT eingeladen mit ihr an HANS WERNER HENZEs Ballett *Orpheus* an der Wiener Staatsoper zu arbeiten²⁴. Zu dem künstlerischen Team gehörten die Kostümbildnerin MARIE-LUISE STRANDT und der Bühnenbildner HANS DIETER SCHAAL. Bis heute gehören beide zu Siegerts wichtigsten Arbeitspartnern bei ihren Operninszenierungen.

„RUTH BERGHAUS traute mir zu, in ihrem Sinne Schritt-Kombinationen und Bewegungs-Erfindungen innerhalb der Proben zu improvisieren. [...] In mir hatte sie jemanden, der sowohl klassisch als auch modern und choreografisch fantasievoll und frei arbeiten konnte. Das Wiener Ballett war eine klassische Ballett-Kompagnie. Ich konnte da Ideen und Inhalte ihrer Konzeption praktisch vermitteln. Aber ich konnte auch sehr viel Eigenes einbringen.“²⁵

Die 1986 eingetretene Parallelität zwischen Siegerts Arbeit mit BERGHAUS in Wien, und andererseits ihrem in Vorbereitung befindlichen Soloabend *HerzSchläge* nach Motiven von CHRISTA WOLF und HEINER MÜLLER sowie ihrer *Odile/Schwarzer Schwan* in PETER TSCHAIKOWSKIs *Schwanensee* an der gerade eröffneten Semperoper in Dresden verstärkte noch den Prozess ihrer künstlerischen Selbstbestimmung, einen Vorgang, den PALUCCA lakonisch in einem Brief an RUTH BERGHAUS kommentierte mit dem Satz „Schwanensee genügt ihr nicht.“ Was Siegert an BERGHAUS für sich vorbildhaft fand, waren die auf Palucca zurückgehenden Überzeugungen, niemals einer Aufgabe auszuweichen und Tanz als Metapher für körperliche und geistige Bewegung zu verstehen.

„Wir hatten dieselbe Lehrerin: GRET PALUCCA. RUTH BERGHAUS nach dem Krieg, ich in den 60iger Jahren. Neuer Künstlerischer Tanz (NKT) nannte die PALUCCA, was sie lehrte. NKT war keine Tanztechnik sondern ein kreativer Umgang mit tänzerischem und Ideen-Material. Man war als Tänzer sein eigener Autor und musste sich mit den Fragen beschäftigen: wie setze ich einen Gedanken, ein Gefühl, eine Farbe, eine Story, einen Vorgang, einen Stil, einen Satz in Bewegung um? Es durfte keine pantomimische Bewegung sein, sondern es sollte eine Übersetzung in eine tänzerische Erfindung sein.“

Bewegungskombinationen sind wie Sätze, Schritte wie Worte. Es ging um Originalität, nicht um eine realistische Abbildung von Wirklichkeit. Wir haben bei dieser Methode gelernt zu abstrahieren, dem eigenen schöpferischen Potenzial zu trauen, durch die Vorstellungskraft einen Vorgang der Erinnerung auszuprobieren und so eine eigene (Bühnen-)Realität zu schaffen: All das durch Improvisation oder Aufgabenstellung zur Improvisation mithilfe sehr guter, ebenfalls improvisierender Musiker. Die Betonung des Zusammenhangs zwischen Musik und Bewegung, also innerem Antrieb und der Auswirkung dieses Antriebs in der menschlichen Bewegung in Raum und Zeit, befähigte uns früh, Hemmungen zu verlieren, uns zu entäußern und das körperliche Denken zu entwickeln. Nicht-rational: Der Geschmack und der Wille, etwas Eigenes zu finden, unverwechselbar, nicht angepasst oder abgeguckt – solche Erfahrungen vermittelte diese Schule. So trainierten wir von Anfang an in der Auseinandersetzung zwischen Sinn und Form, die innere Wahrnehmung nach außen zu bringen.“²⁶

Die Begründung der choreographischen Arbeit im Zusammenhang von Musik und Bewegung wurde fortan zum bestimmenden Impuls in SIEGERTS Arbeit, zunächst noch im Ballett, nach 1989 aber zunehmend in ihren Inszenierungen von Musiktheater. Mit *Othello und Desdemona* in der Musik von GERHARD HUMEL an der Komischen Oper Berlin choreografierte sie im Herbst 1988, also noch vor *Afectos Humanos*, ihren ersten großen abendfüllenden Ballettabend. Der Tanzkritiker JOCHEN SCHMIDT bescheinigte ihr: „*Othello und Desdemona* ist die bedeutendste Ballettproduktion der DDR seit langem und ein deutlicher Schritt in Richtung Gegenwart über das hinaus, was TOM SCHILLING mit seinen an FELSENSTEINs Ästhetik eines realistischen Musiktheaters orientierten Werken in seiner besten Phase erreicht hat.“²⁷

Wie diese Argumentation zeigt, wurde SIEGERT schon mit ihrer choreografischen Arbeit auch an der Entwicklung des modernen Musiktheaters gemessen. In ihrer Idee von „Bewegungschoreografie“ zeigte sich jedenfalls ein enormes Potential für die Inszenierung von Opern. Aufschlussreich sind dafür die Formulierungen, mit denen sie selbst ihre Arbeit des Inszenierens rückblickend aus der Improvisation im Neuen Künstlerischen Tanz (NKT) abgeleitet hat:

„Der Drang zum Choreografieren war immer da und wurde durch die Improvisation im NKT befördert. Dieses Selbst-Erfinden ist ja der Ausgangspunkt. Man wollte sich äußern durch Bewegung. Und durch die wachsenden Fähigkeiten, auch aus der klassischen Technik, konnte man sich immer freier und extremer bewegen. Das Choreografieren ist ein Bündeln von Bewegungsimpulsen aus Gedanken und Emotionen, die man sonst nicht ausdrücken kann. Für mich ist das auch eine Grundlage fürs Inszenieren. Die hintergründige seelische Situation der Figuren, die nicht in Worte zu fassen ist, versuche ich zusammen mit dem Darsteller/Sänger über Bewegungschoreografie herauszufiltern und sichtbar zu machen. Der Anstoß kommt bei mir von innen, und das Ziel ist es, dieses innere Leben nach außen, in einen Dialog zu bringen, das Unsichtbare sichtbar zu machen. Diese Materialisierung, diese Gestaltung ist ein ganz aufregender Vorgang. Erst ist nichts da – und dann ist was entstanden und sichtbar geworden. Das Wichtigste ist sowieso unsichtbar. Die erste Anregung kommt für mich aus der Musik. Es macht mir einfach Spaß, mich damit auseinanderzusetzen, wie man zum Beispiel einen Streit, eine Konfrontation unter den verschiedensten Aspekten choreografisch ausdrücken kann, damit er lustig, tragisch, traurig oder absurd erscheint.“²⁸

Bei der Arbeit an ihren Choreografien in Dresden, Berlin, Leipzig und Dessau wird NINA ULANOWA, ihre frühere Lehrerin aus der Palucca Schule, zunehmend zur unverzichtbaren Beraterin. Der Briefwechsel zwischen beiden (ULANOWA kehrte 1970/71 nach Leningrad zurück, kam aber auf Einladung von SIEGERT immer wieder in die DDR und später auch in die Bundesrepublik) ist Ausdruck von gegenseitigem Interesse und

künstlerischem Vertrauen. ULANOWA legte speziell auf SIEGERT bezogene Trainingsbücher an, mit denen sie bis heute arbeitet; in den Briefen von ULANOWA findet sich unter anderem ein Katalog mit Regeln für die choreografische Arbeit bei den Proben.

„NINA ULANOVA, die geniale Klassisch-Pädagogin, Meisterschülerin von AGRIPPINA WAGANOWA, die mich über viele Jahre begleitet hat, mich vorbereitete auf meinen ersten Wettbewerb, mich trainiert und mir die Fähigkeit vermittelt hat, dass ich mich selbst zu trainieren lernte. Sie hat mir geholfen in der Probenarbeit. Nach der Probe bei *Othello und Desdemona* sagte sie einmal: 'Sie haben alles falsch gemacht, ich konnte kaum an mich halten.' Und dann setzte sie mir auseinander, wie man Soloproben und Gruppenproben unterschiedlich führt, wie man die Zeit einteilen muss, wie man überhaupt einen Probenplan für eine Produktion entwirft, damit man einen Überblick hat und nicht in Bedrängnisse kommt. Von ihr habe ich auch gelernt, als ich später meine erste Gruppe im Tanztheater Dessau leitete, nicht von mir aus Tänzer zu beurteilen, sondern ausgehend von den Möglichkeiten der Tänzer die Proben zu führen.“²⁹

Ende der 1980er Jahre war ARILA SIEGERT als Ausdruckstänzerin, Choreografin und Tanztheaterchefin international anerkannt. Das änderte sich radikal, als der neue Intendant des Dresdner Staatsschauspiels im vereinten Deutschland, DIETER GÖRNE, nach der deutschen Wiedervereinigung die von seinem Vorgänger GERHARD WOLFRAM eingeführte Tanzsparte einsparte. SIEGERT stand zunächst vor dem Nichts. Sie nahm das als Ansporn, stellte sich der Herausforderung und setzte, wie so oft, neu an, probierte sich aus auf ungesichertem und von wenig Empathie für eine Künstlerin aus Dresden gezeichnetem Terrain: als Choreografin in Leipzig und Berlin, als Leiterin des Tanztheaters in Dessau und später an der dortigen Bauhaus-Bühne. Einmal mehr musste sie dort erfahren, dass künstlerische Visionen wenig auszurichten vermögen im Zusammenprall mit den eigenen Überlebensstrategien eines potentiellen Publikums auf der einen Seite und der Notwendigkeit, dass Kunst sich rechnen muss, auf der anderen.

1992 ging SIEGERT als Ballettdirektorin und Choreografin auf Einladung des dortigen Intendanten JOHANNES FELSENSTEIN nach Dessau – in die Provinz. Auf ein aufgeschlossenes Publikum war nicht zu hoffen in einer Zeit, in der die Menschen vorwiegend mit der Sicherung ihrer eigenen Existenz befasst waren. Ihre Arbeit in Dessau war für sie eine Herausforderung, brachte eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Tradition des Bauhauses mit sich und stärkte ihre Fähigkeit mit den komplexen Prozessen am Theater umzugehen, d.h. sich in ihren Rollen als Künstlerische Leiterin, Choreografin und Solistin zu trainieren und zu behaupten. Dennoch: „Dessau war ein schwieriges Pflaster für moderne Kunst, das Bauhaus als Institution in der Dessauer Bevölkerung immer umstritten. Ursprünglich unterrichteten dort Meister ihres Fachs ihre Schüler, Maler, Architekten, Kunsthandwerker. Heute wird das geniale Erbe vor allem verwaltet, es ist eine wissenschaftliche Einrichtung. Nur partiell entsteht künstlerisch Neues.“³⁰

In SIEGERTs Beschreibung von Regie wird die Methodik der künstlerischen Arbeitsweise der Tänzerin/Choreografin/Regisseurin transparent, die sich in den 1990er Jahren vor allem im Rahmen ihrer Operninszenierungen weiterentwickelt hat:

„Regie. Drei Zeitebenen spielen in den Stücken ineinander: die Zeit, in der das Stück spielt, die Zeit, in der es entstanden ist und unsere heutige Zeit. Ich baue mir ein Konzept, indem ich mich erst einmal ins Verhältnis zum Stück setze. Ich höre die Musik und schreibe meine Gedanken auf. Dann suche ich nach den thematischen Verbindungslinien zu meinem Denken. Ich sortiere meine Ideen, bis ich das Gefühl habe: Das ist es. Ich ‚grave‘ nach der Wahrheit hinter den Worten und Tönen. Diese

Ideen diskutiere ich dann mit Bühnen- und Kostümbildner(in). Daraus entwickelt sich das Konzept. Das ist die erste Phase. In der praktischen Arbeit mit den Darstellern bin ich für jede Probe minutiös vorbereitet. Ich baue mir ein genaues Zeitkonzept, weil Musik und Szene ganz unterschiedlich rezipiert werden. Diese Vorarbeit dient mir aber nur als Ausgangspunkt. Den Sängern mache ich Vorschläge, beziehe auch ihre eigenen Vorschläge ein. Eines entwickelt sich aus dem anderen. Ich möchte erreichen, dass man nicht die Augen schließen muss, wenn man hören will, und umgekehrt. Ich möchte, dass man mit den Augen die Musik versteht.

Die Musik als Klang der Seele dringt in Bereiche des Unausgesprochenen, Nicht-Gesagten vor. Das zu beobachten, ist ein spannender Prozess. Die körperliche Intelligenz der Darsteller ermöglicht dann das Konkretisieren und Differenzieren des szenischen Materials. Dadurch dass es von den Darstellern körperlich erarbeitet und erlebt wurde, gewinnt die Szene eine starke Ausdruckskraft und eine lebendige Wiederholbarkeit. Ganz unmöglich finde ich es, wenn eine dramaturgische Idee über ein Werk gestülpt wird, die sich in der Musik nicht einlösen lässt, die sie zerstört. Man kann nichts hören, nichts sehen. Das äußerliche ‚Interessant-Machen‘, so tun, als wenn es was ganz Neues sei, macht Theater uninteressant. Ich finde das sehr destruktiv und eigentlich unverantwortlich. In der Kunst wird deutlich, wozu der Mensch fähig ist: Die kleinsten Regungen und die komplexesten Erscheinungen, die ganze Bandbreite menschlicher Existenz können aufgezeigt werden. Entwicklung heißt für mich, immer wieder zu fragen: Wer sind wir, wozu sind wir fähig? Also weg von Äußerlichkeiten, hin zum Wesentlichen.

Das Unsichtbare sichtbar machen, das, was mitschwingt, verdeutlichen, das Transzendierende zeigen, sich bekennen zum ständigen Prozess der Veränderung und zur Transformation, darauf kommt es mir an.“³¹

Zufällig oder eben doch mit künstlerischer Folgerichtigkeit traf SIEGERT 1998 auf VERDIS *Macbeth* - ihre erste Operninszenierung. NIETZSCHEs Satz, leitmotivisch in ihrem *Macbeth*-Arbeitsbuch zitiert: „Es zahlt sich teuer, zur Macht zu kommen: die Macht verdimmt“³², liest sich wie ein Resümee dessen, was sie gesellschaftlich und künstlerisch erlebte und beobachtete.

ALEXANDER KLUGE hat als einer der ersten das choreografische Element in Siegerts Oper *Macbeth* erkannt und in seinem Film gezeigt. In seiner Sendung *Mord hat weder Zeit noch Ort* vom 21.2.1999 (dctp.tv RTL PRIME TIME) hat er die Chorszenen in einem schnelleren Durchlauf abgespielt, so dass die von SIEGERT gestaltete Geometrie im Raum bei der Trauerfeier klar erkennbar ist. Der schwarze Schleier wandert, die Chormitglieder beginnen sich in dem schwarzen Schleier zu bewegen und es entsteht so etwas wie eine zentrifugale Kraft. 2014 darauf angesprochen resümiert er: „ARILA SIEGERT ist für mich eine Zauberin in der Bewegungsregie der Oper. Der Tanz der Mörder und der Untertanen nach dem Mord am König MACBETH hat sich in mein Hirn gebrannt.“³³

Zur Umsetzung ihrer jeweils konkreten Idee von Bewegungsregie arbeitet SIEGERT vor Probenbeginn oft in Workshops mit den Sängern und dem Chor. „Den Geist in den Körper bringen“ nennt sie das und meint, „den Klang in der Bewegung bewusstmachen und diesen Klang formen, damit wir in der Lage sind, durch die Körpersprache den Informationsgehalt der jeweiligen Szene zu verdichten“. Gerade SIEGERTs Arbeit mit dem Chor ist ohne ihre tänzerisches wie choreografisches Wissen nicht denkbar.

„Einzelne Protagonisten und chorische Bewegung bilden in Raum und Zeit immer eine bestimmte Choreografie. Choreografie ist ein grundlegendes Mittel, um Theatervorgänge zu verdeutlichen. Die Qualität des Vorgangs hängt davon ab, wie bewusst das Zusammenspiel von Raum, Zeit und Dynamik in den Interaktionen der Figuren

eingesetzt wird. Daraus entsteht dann eine intensive Körpersprache, die den Sänger aus sich herausgehen lässt. Dabei entwickeln sich Energien, die in den Raum wirken. Die Darsteller müssen den Raum beherrschen.

Der Chor ist Sammelpunkt der Handlung seit der Antike, seit es Theater gibt. Er reflektiert, kommentiert und treibt die Handlung voran. Der Chor ist wie ein Feld, in dem die individuellen Gefühle und Gedanken sich spiegeln. Chorarbeit ist wie ein Blick im Weitwinkel, wie aus einer größeren Distanz. Damit wird die einzelne Figur in ihrer Wirkung intensiviert und konkretisiert. So bekommt die Szene eine politische Dimension. Die Verantwortung der Einzelnen füreinander wird deutlicher. Je besser ein Chor ist, desto individueller ist die ‚Masse‘.³⁴

Im *Freischütz* überrascht die SIEGERT mit einer neuen Sicht auf das oft gespielte Werk. Sie nimmt zunächst alle Figuren in ihren Konflikten ernst und sucht nach den Ursachen ihres Verhaltens. So sieht sie zum Beispiel in Kaspar einen Kriegsgeschädigten, der den Glauben an die bessere Welt verloren hat. Gut und Böse stehen nahe beieinander, überlagern sich. Die Wolfsschlucht-Szene befreit sie von Deutscher-Wald-Romantik (nicht zuletzt durch den abholzten Wald im Bühnenbild von HANS DIETER SCHAAL), für sie ist diese Szene eine einzige Jagd, eine Hölle. Die Proben-Notate zeigen die Metaphorik ihrer schrittweisen Umsetzung hier mit dem Chor:

„ARILA zunächst mit einigen Worten an den Chor: Erklärung der Bühne, des konzeptionellen Ansatzes. Die Frauen in den Kammern assoziiere sie mit Eingeschlossen-Sein in Todeszellen. Verweis auf JULIUS FUCÍK. Männer werden hereinkriechen, das Haus belagern und dann die Frauen in den Zellen töten. Szenisches Hauptthema aber bleibt das Ansammeln der langsam geschobenen Kugeln auf der Bühne, Max' und Kaspars Abhängigkeit und Rausch. [...]

Es geht um Zustände und damit verbundene Assoziationen, nicht um logische Handlung. Die Natur steht für Seelenzustände. Das Melodram ist ein Stück im Stück.“³⁵

Seit mehr als einem Jahrzehnt ist ARILA SIEGERT eine gefragte Opernregisseurin. Zu den über vierzig Opern, die sie inszenierte, zählen Spielplanklassiker von MOZART, VERDI, HÄNDEL und WAGNER, außerdem Opern des frühen Barock, der Mannheimer Schule und insbesondere Werke des 20. Jahrhunderts von SERGEJ M. SLONIMSKI, VINKO GLOBOKAR, HELMUT LACHENMANN bis FRANÇOIS POULENC, JOSEPH STEIN und CARLISLE FLOYD. Die Verschiedenartigkeit der Werke könnte größer nicht sein – das ist, was sie reizt. SIEGERT greift äußerst selten wiederholt auf ein Werk zu und wenn, dann gönnt sie sich Vergnügen und Mühen einer völlig neuen Sicht.

Woher ihr Drang, sich immer wieder neu auszudrücken – mit allen Facetten ihrer Kunst? Musik und Bewegung bilden von Anbeginn die Grundlage ihrer künstlerischen Tätigkeit. Dass Freiheit und Verantwortung sich gegenseitig bedingen, lernte sie bereits in der Palucca Schule. Aus diesem Wissen bezieht sie ihre Kraft und ihre unbändige Neugier, in Kompositionen und Stücken Neues, Unerwartetes zu entdecken und es in Bilder umzusetzen. Mit ihrer Äußerung: „Ich möchte, dass man auch mit den Augen die Musik versteht“, formuliert sie ihr künstlerisches Selbstverständnis. Ihr kritisches Resümee aus nahezu 45 Berufsjahren als Tänzerin, Choreografin und Regisseurin blickt aber auch zurück auf den politischen Kontext ihrer Arbeit in der DDR und auf den elementaren Impuls zur Selbstbestimmung:

„Das Herausbrechen des Einzelnen aus der Vermassung war immer mein Thema. In der DDR lief man Gefahr, eine Nummer zu werden. Das Individuelle wurde als etwas Unkontrollierbares gesehen. Aber auch heute ist es ‚teuer‘, individuell zu sein.“³⁶ 17

¹ Dieser Text basiert auf einem Vortrag innerhalb der Arbeitstagung „Körper/Politik: Tanzformen, Institutionen und Akteure in der DDR“, 13.-15. November 2014 am Institut für Theaterwissenschaft Universität Leipzig.

² *Arla Siegert. Tänzerin Choreografin Regisseurin*, hg. von Regine Herrmann im Auftrag der AdK. Berlin 2014. Aus diesem Band wird im Folgenden zitiert mit dem Kurztitel: *Siegert*.

³ Dieses im selben Band enthaltene, dort auf verschiedene Kapitel verteilt abgedruckte Gespräch wird im Folgenden zitiert durch den Kurztitel: *Siegert im Gespräch 2011*, a.a.O. Hier: S. 16.

⁴ *Gret Palucca. Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte*, hg. von Huguette Duvoisin und René Radrizzani, Basel 2008, S. 70.

⁵ *Siegert im Gespräch 2011*, a.a.O., S. 17.

⁶ *Gret Palucca. Schriften*, a.a.O., S. 155.

⁷ Schilling, zit. nach *Siegert*, S. 29.

⁸ Die Bücher des Insel-Verlages Leipzig waren in der DDR wegen ihres weltläufigen Repertoires, so begehrt wie rar; besonders die Ausgaben über Malerei schafften den Lesern - überdies preiswert - Zugang zu Unbekanntem.

⁹ *Siegert im Gespräch 2011*, a.a.O., S. 20.

¹⁰ Ebd., S. 32.

¹¹ *Theater der Zeit*, Berlin, 2/1977, S. 17-19.

¹² *Siegert im Gespräch 2011*, a.a.O., S. 40.

¹³ Im Palucca-Archiv der Akademie der Künste befindet sich neben diesem Entwurf auch ein den Text kommentierender Briefwechsel zwischen beiden.

¹⁴ IM-Akte Arila Siegert, zit. nach *Siegert*, S. 48.

¹⁵ *Siegert im Gespräch 2011*, a.a.O., S. 74.

¹⁶ Ebd., S. 74.

¹⁷ Ebd., S. 40.

¹⁸ Vgl. dazu: Ausdruckstanz. Möglichkeiten und Grenzen, hg. vom Verband der Theaterschaffenden der DDR, *Material zum Theater 225*, Teil 1, und 226, Teil II, Berlin 1989.

¹⁹ Giersdorf, Jens Richard: *The Body of the People. East German Dance since 1945*, Wisconsin 2013; in deutscher Übersetzung: *Volkseigene Körper*, Bielefeld 2014, aus dem Engl. von Frank Weigand (gekürzt), der Abschnitt zu Siegert zit. nach *Siegert*, S. 91f.

²⁰ Müller im Gespräch mit Ruth Berghaus und Arila Siegert, zit. nach *Siegert*, S. 68.

²¹ Müller, Heiner: [Eine große Künstlerin...], in: ders., *Werke*, Bd. 8, *Schriften*, hg. von Frank Hörnigk, Frankfurt am Main 2005, S. 616.

²² *Siegert im Gespräch 2011*, a.a.O., S. 66.

²³ Programmheft *Afectos Humanos*, Dresden, 25.6.1989, zit. nach *Siegert*, S. 67.

²⁴ Aus dieser Zeit stammt auch der Titel für diesen Beitrag; in einem Brief an Ruth Berghaus schreibt Palucca: „[...] Arila war gestern bei mir, Ich bin sehr froh, daß sie mit Dir arbeiten kann. Es geht ihr nicht so gut. Schwanensee genügt ihr nicht. [...]“, zit. nach *Siegert*, S. 52.

²⁵ *Siegert im Gespräch 2011*, a.a.O., S. 52.

²⁶ *Regie: Ruth Berghaus. Geschichten aus der Produktion*, hg. v. Irene Bazinger, Berlin 2010, (Auszüge) zit. nach *Siegert*, S.53

²⁷ Schmidt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 27.6.1989, zit. nach *Siegert*, S. 105.

²⁸ *Siegert im Gespräch 2011*, a.a.O., S. 96.

²⁹ Ebd., S. 106.

³⁰ Ebd., S. 122.

³¹ Ebd., S. 143.

³² Nietzsche, Friedrich: *Götzendämmerung*, in: ders.: *Werke in drei Bänden*, München 1954, zit. nach ASA 1

³³ Kluge, zit. nach *Siegert*, S. 144.

³⁴ *Siegert im Gespräch 2011*, a.a.O., S. 152.

³⁵ *Siegert*, a.a.O., S. 153

³⁶ Ebd., S. 96.

Der Beitrag befindet sich in „Tanz in der DDR: Akteure, Formen, Institutionen (Recherchen)“. Hg. Patrick Primavesi, Theresa Jacobs, Juliane Raschel, Michael Wehren, *Theater der Zeit* (in Vorbereitung).