

1. Einleitung

Dore Hoyer gilt in den 1950er und 1960er Jahren als die wichtigste deutsche Protagonistin des Freien / Modernen Tanzes. Vielfach wird sie als „die letzte große Vertreterin des Ausdruckstanzes“ gesehen, als Meisterschülerin Mary Wigmans. Ihre Art zu tanzen wird von Zeitgenossen jedoch häufig – trotz hoher Anerkennung ihrer tanztechnischen Leistungen - dem Ausdruckstanz als einer vergangenen, veralteten Epoche der Tanzkunst zugerechnet. Erst in den letzten Jahren haben Untersuchungen an verschiedenen Beispielen ergeben, daß Dore Hoyers Tanzstil dieser Zeit keineswegs veraltet, sondern überaus modern war.

Die nachfolgende Untersuchung hat sich zum Ziel gesetzt, am Beispiel des bisher nahezu unbekanntes Frühwerks von Dore Hoyer nachzuweisen, daß sie aus heutiger Sicht bereits in den 1930er Jahren die innovativste und modernste deutsche Tänzerin ihrer Zeit gewesen ist und den modernen Tanz wesentlich bereichert und weiterentwickelt hat. Auch soll bewiesen werden, daß Dore Hoyer deutlich weniger durch die namhaften Vertreterinnen des Ausdruckstanzes, Mary Wigman und Gret Palucca, beeinflusst wurde, als bisher oft irrig angenommen. Stattdessen ist eine stilistische Nähe zu besonders eigenwilligen und modernen, auch zeit- oder sozialkritischen Exponenten der deutschen Tanzkultur der 1920er und beginnenden 1930er Jahre aufzuzeigen, nämlich zu Vera Skoronel, Valeska Gert und Jo Mihaly. Die Entfaltungsmöglichkeiten von Avantgarde wurden aufgrund der sich auch kulturpolitisch immer stärker etablierenden NS-Diktatur in den 1930er Jahren ständig geringer, und nach allgemeiner Forschungsauffassung stagnierte die Entwicklung des modernen Tanzes in Deutschland oder war sogar rückläufig. Daher kommt Dore Hoyers Neuerungen dieser Zeit eine besondere Bedeutung zu; gleichzeitig bietet sich ein Vergleich mit den amerikanischen Entwicklungen des modern und postmodern dance an, die nicht solcher staatlichen Einflußnahme ausgesetzt waren.

Einleitend ist die Situation und besondere Problematik der Tanzwissenschaft, speziell in Deutschland, darzustellen sowie die Aktualität des Themas auch in der Wiederentdeckung des Ausdruckstanzes als möglichem „Vorläufer“ des Tanztheaters zu begründen, das sich seit Ende der 1960er Jahre in Deutschland mehr und mehr zu einer eigenständigen und international anerkannten Form der Bühnenkunst entwickelt

hat und den deutschen solistischen modernen Tanz weitestgehend aus dem Experimentierfeld tanzkünstlerischer Neuerungen verdrängt hat.

1.1. Tanzwissenschaft in Deutschland

Der künstlerische Tanz ist in den letzten 25 Jahren verstärkt ins Blickfeld publizistischer und wissenschaftlicher Betrachtung gerückt. Die Ursachen dieses offensichtlich weiterhin ansteigenden Interesses sind vielfältig und - wie etwa die enorme Zunahme tänzerischen Ausdruckswillens in der durch ein größeres Körperbewußtsein gekennzeichneten jüngeren Bevölkerung - hier nicht näher darstellbar.¹ Interdisziplinäre Forschungsansätze räumen heute den Körper-Inszenierungen einen besonderen Schwerpunkt innerhalb der Ästhetik des Performativen ein², und durch die Kunstformen der Performance und des Tanztheaters ist die Definition von Tanz erheblich erweitert worden. Das historische Interesse am künstlerischen Tanz speziell des 20. Jahrhunderts wird zudem durch die ständig verbesserten Dokumentationsmöglichkeiten für den Tanz gefördert, der genaugenommen eine nur am Ort und im Augenblick seiner Aufführung existierende Kunstform darstellt und bei späterer Untersuchung von der Qualität seiner Dokumentation abhängig ist.³ Die Tanzforschung hat ein großes Nachholbedürfnis: „Of all the humanistic disciplines, dance scholarship has been the latest to develop. But in the short period of its existence, it has made enormous strides“, wie Selma Jeanne Cohen, eine der prominentesten amerikanischen Tanzhistorikerinnen, feststellt.⁴

¹ Der „Boom“ im Tanzbereich spiegelt sich beispielsweise in den Gründungen von Fachzeitschriften: Während im Bereich des künstlerischen Tanzes seit 1953 über Jahrzehnte in Deutschland einzig *Das Tanzarchiv* existierte (und allenfalls noch das Informationsblatt *Die Tanzwelt* von 1945-68 erwähnt werden könnte), starteten Ende der 1970er/ Anfang der 1980er Jahre eine Vielzahl neuer Zeitschriften: *Variationen Tanz* 1975, *Ballett intern* 1978, *Ballett international* 1982 (Vorläufer 1977), *Tanz aktuell* 1986, *Tanzdrama* 1987, *Assemblée* 1987, *Tanz international* 1990. Gleiches gilt für Zeitschriften des Amateur- und Volkstanzes, Gesellschaftstanzes, Tanzsports, Orientalischen Tanzes, der Tanztherapie usw.

² Vgl. z.B. Erika Fischer Lichte / Anne Fleig (Hrsg.): *Körper-Inszenierungen: Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen 2000, und E. Fischer-Lichte: *Performance-Kunst und Ritual: Körper-Inszenierungen in Performances*. In: Gerhard Neumann / Sigrid Weigel (Hrsg.): *Lesbarkeit und Kultur. Literaturwissenschaft zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*. München 2000, S. 113-129

³ Sonderformen sind Tanz für den Film und Videotanz, wo Leinwand oder Bildschirm als Aufführungsort vorgesehen sind und dieselbe Aufführung beliebig wiederholbar wird.

⁴ Cohen 1989, S. 278.

Führend in der Etablierung einer eigenen Tanzwissenschaft sind die USA, wo zuerst entsprechende Studienmöglichkeiten eingerichtet wurden⁵, und auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Tanz Deutschlands im 20. Jahrhundert fand bisher überwiegend in den USA oder in England statt.⁶ So mußte die Organisatorin eines Symposiums zum deutschen Ausdruckstanz, das 1986 in Thurnau abgehalten wurde, feststellen, „daß die bisherige Auseinandersetzung überwiegend vom anglo-amerikanischen Raum ausging und daher für wichtige Themenbereiche keine deutschsprachigen Referenten zu gewinnen waren.“⁷

Dies erstaunt umso mehr, als die theoretische, aus heutiger Sicht durchaus als fachwissenschaftlich anzusehende Auseinandersetzung deutscher Autoren mit dem Tanz spätestens seit dem 16. Jahrhundert nachweisbar ist⁸ und Deutschland mit Frankreich, England und Italien zu den hierin führenden Nationen zählte. Wenn 1775 in einer Braunschweiger Zeitung C. J. v. Feldtenstein über die Publikation des zweiten Teils seiner „Kunst, nach der Choreographie zu tanzen, Tänze zu erfinden und aufzusetzen“ berichtet⁹, so ist seine theoretische Auseinandersetzung mit dem Tanz wie auch der Zeitungsbericht darüber in Europa kein ungewöhnlicher Vorgang mehr.

Es ist naheliegend, daß in einem Land mit einer starken künstlerischen Entwicklung des Tanzes bald auch eine vermehrte theoretische Auseinandersetzung mit diesem Metier festzustellen ist. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren die Voraussetzungen für modernen Tanz in Deutschland so gut, daß Isadora Duncan, die in Amerika zunächst ohne Erfolg geblieben war und die USA verlassen hatte, sich hier niederließ und in Berlin ihre erste Schule gründete. In den 1920er Jahren erfreute sich der mo-

⁵ Cohen 1989, S. 275: „By the mid 1980s, more than a hundred American colleges and universities offered at least a one-year survey course in dance history. The University of Chicago pioneered graduate study with three summer seminars in 1974-76. Although York University in Toronto, Canada, was the first to offer a continuing graduate program, Christena Schlundt established a master's degree curriculum at the University of California in 1981. New York University also began to offer degrees in dance history through its departments of education and performance studies.“

⁶ Für einen weltweiten Überblick auf dem Stand von 1988 vgl.: Au/Peter: Documentation: Beyond Performance; Dance Scholarship today, Essen, June 10-15, 1988, Berlin 1989. Aus den vielen amerikanischen Dissertationen über Tanz in Deutschland seien hier die von Howe (1985), Manning (1987) und Moss (1988) über die 1920er und 1930er Jahre erwähnt und zum Tanztheater die Arbeit von Ciane Fernandes: Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: Repetition and Transformation. Ph.D., New York University 1995; außerdem wird auf die umfangreiche englische Laban-Forschung verwiesen.

⁷ Oberzaucher-Schüller 1992, S. X

⁸ vgl. Florian Daul: Tantzteuffel. Frankfurt am Mayn 1569

⁹ *Braunschweigische Anzeigen* vom 17.5.1775. Vgl. auch Johann Pasch: Beschreibung wahrer Tanz-Kunst [...]. Frankfurt 1707 (S. 16: „Wahre Tantz-Kunst ist in Theoria eine Wissenschaftt [...].“)

derne künstlerische Tanz einer derartigen Beliebtheit, daß zu den Deutschen Tänzerkongressen in Magdeburg (1927), Essen (1928) und München (1930) jeweils mehrere tausend Tänzer erschienen. 1933 waren im Deutschen Reich 5457 Tänzer und Tanzlehrer als professionelle Tanzschaffende registriert: 5122 im Hauptberuf (davon 3742 weiblich) und 335 im Nebenberuf (56 weiblich).¹⁰ Entsprechend groß war die theoretische Auseinandersetzung mit dem Tanz, nahmen die Bemühungen zu, seinen kulturellen und gesellschaftlichen Stellenwert zu verbessern.¹¹ Schon 1914 hatte Niedecken-Gebhard seine (musikwissenschaftliche) Dissertation über Noverre verfaßt, 1928 Landes-Larrass (kunstwissenschaftlich) über „Das Tänzerische als zentrales Formprinzip des Barock“ gearbeitet, 1931 Friedrich Böttger seine (musikwissenschaftliche) Untersuchung über die „Comédie-Ballet“ von Molière-Lully publiziert. Der erste, der sich - nach literaturwissenschaftlichen Arbeiten - hauptberuflich und ausschließlich als Theoretiker für den Tanz engagierte, war der Publizist Fritz Böhme (1881-1952), dem Tanz, „dieser jüngsten und ältesten aller Künste“, „seit etwa 1915 [...] verschworen“. Sein Bestreben war es, „den künstlerischen Tanz in den Sektor kunstwissenschaftlichen Betrachtens hineinzuführen und die blamable Situation nur geschmacklicher Betrachtung und Würdigung des Tanzes aufzuheben.“¹² Hierbei wurde Böhme auch zu einem Pionier der Tanz-Soziologie.¹³ Seine Bemühungen zielten auf die Etablierung einer Tanzwissenschaft ab. Böhme schrieb schon am 14. August 1922 an seinen jungen Kollegen Werner Suhr:

„Die Zersplitterung auf unserem Gebiet ist so groß, daß Zusammenarbeit dringend notwendig ist. Mir schwebt in dieser Richtung eine Art Arbeitsgemeinschaft solcher vor, die sich positiv - aktiv oder schriftstellerisch oder forschend - für Tanz oder Tanzkunde interessieren. Ein großer Teil der Probleme ist ja von

¹⁰ Koegler 1973, S. 58

¹¹ Vgl. hierzu beispielsweise die ersten Seiten von Böhme 1926, u.a.: „Früher hat sich kaum jemand um Ballettpersonalien gekümmert; heute registrieren die Zeitungen das Hin und Her der Tänzer und Ballettmeister von Bühne zu Bühne. Die Presse ist voll von Aufsätzen, Artikeln, Plaudereien, historischen Essays, theoretischen Abhandlungen über Tanz und Tanzkunst.“ (ebd., S. 4) - Natürlich sind viele Tanzpublikationen in den 1920er Jahren keineswegs wissenschaftlich zu nennen, und es gibt bei manch prominentem Autor sogar eine gewisse Ablehnung wissenschaftlicher Methoden, etwa wenn Brandenburg 1921 in seiner Kritik an Fritz Winthers Buch „Körperbildung als Kunst und Pflicht“ die oberflächliche, nicht ausreichend analysierende Zusammenstellung von schriftlichen Dokumenten mit der Verfahrensweise einer Dissertation vergleicht: „ein Werk, welches nichts anderes als eine Zusammenstoppelung von Prospekten, fremden Briefen, Schriften und sonstigen Äusserungen ist, eine Kompilation, schlecht und recht wie eine Doktorarbeit.“ (S. 3)

¹² Zitiert nach Böhmes Manuskript „Laban“, datiert 17.12.1947, S. [0] und S. 1 (Teilnachlaß Fritz Böhme im Deutschen Tanzarchiv Köln). Zu Böhme vgl. Peter 1989.

¹³ Vgl. Fritz Böhme: Materialien zu einer soziologischen Untersuchung des künstlerischen Tanzes. In: *Ethos*. Vierteljahresschrift für Soziologie, Geschichts- und Kulturphilosophie. Jg. 1, 1925, H.2, S. 274-293. Teilweiser Neuabdruck in: *Tanzdrama*. Magazin. H. 9, 4. Quartal 1989, S. 23-26.

Grund auf neu zu bearbeiten und zu begründen. Vielleicht gelingt es uns, eine Art Zentralpunkt für all diese Dinge langsam und organisch zu schaffen.“¹⁴

Der Begriff „Tanzwissenschaft“ wurde spätestens 1922 durch Rudolf von Laban geprägt und diskutiert.¹⁵ Ein Dokumentationszentrum mit Forschungsbibliothek für den Tanz sollte geschaffen werden, nach dem Vorbild und in Fortführung der 1873 bei der Deutschen Akademie der Tanzlehrkunst in Berlin aufgebauten Tanzbibliothek. 1935 konnte sich Albrecht Knust als Mitarbeiter des spätestens in jenem Jahr gegründeten Deutschen Tanzarchivs bezeichnen, das ab Februar 1937 von Fritz Böhme geleitet wurde und den Status eines Reichsarchivs erhielt.¹⁶ Dieses Tanzarchiv sollte jene „Art Zentralpunkt“, die Basis für eine deutsche Tanzwissenschaft werden.

Doch während die Verwaltungsunterlagen der im gleichen Gebäude untergebrachten Deutschen Meisterstätten für Tanz, einer Art Hochschule der Tanzkunst, im Zweiten Weltkrieg wegen der Gefahr von Luftangriffen auf Berlin rechtzeitig ausgelagert wurden und sich heute im Bundesarchiv befinden, verbrannte der Bestand des Deutschen Tanzarchivs komplett bei einem britischen Luftangriff Anfang März 1943.¹⁷ Böhme stellte Verlustlisten auf, in denen beispielsweise der verlorene Bestand an Tanzgraphik und Zeichnungen mit rund 2.500 Blatt beziffert wird. Sucht man nach einer Begründung für die heutige Vorreiterrolle der USA im Bereich Tanzwissenschaft, so ist an erster Stelle als Basis der Forschung die weltberühmte Dance Col-

¹⁴ Brief im Nachlaß Werner Suhr, Deutsches Tanzarchiv Köln.

¹⁵ Vgl. Laban 1922, Ss. 24f. u. 60f. Vgl. auch beispielsweise die Begriffsklärung und Definition durch Dorothee Günther 1929. Zur weltweit erst später einsetzenden Entwicklung der Tanzforschung vgl. die Dokumentation des Essener Tanzforschungskongresses, hrsg. von Au / Peter, bzw. für Amerika den Beitrag von Cohen, ebd. S. 274. Der Terminus „Choreologie“ findet alternativ, offensichtlich aber erst etwas später Verwendung (Junk 1930) und wird heute in seiner englischen Form ‚Choreology‘ „von R. und J. Benesh zur Bezeichnung der von ihnen entwickelten Tanzschrift, der Benesh Dance Notation, in Anspruch genommen.“ (Reclams Ballett Lexikon). Eine Choreologin ist auch im deutschen Sprachgebrauch also keine Tanzwissenschaftlerin im Bereich der Forschung, Analyse und Publikation, sondern notiert die Ballette (z.B. an der Hamburgischen Staatsoper).

¹⁶ So hinter Knusts Namen als Autor von „Der chorische Tanz in Wagners ‚Rienzi‘“, in: *Der Danziger Vorposten*, 9.7.1935. In einem Brief an Kurt Peters vom 19.5.1944 benennt Knust für seine Berliner Archivarbeit den Zeitraum „Vom Herbst 1935 bis Herbst 1936“ (Deutsches Tanzarchiv Köln). - Vgl. die Unterlagen zur Deutschen Tanzbühne und den Meisterstätten für Tanz im Teilnachlaß von Fritz Böhme, Deutsches Tanzarchiv Köln.

¹⁷ Böhme versuchte umgehend, wenigstens die Bibliothek zu ersetzen, indem er seine private Bibliothek einbrachte und umfangreiche Ankäufe tätigte; dieser Bestand wurde in den sog. Sudetengau ausgelagert, wo er beschlagnahmt wurde. Böhme war wie noch 1987 seine Witwe in dem von den Tschechen mitgeteilten Glauben, die Bibliothek sei durch die Russen beschlagnahmt worden. Einzelne Bände sind inzwischen in der Tschechoslowakei aufgetaucht, bei denen der Berliner Besitzstempel mit „vyrazeno“, ausgeschieden aus der Bibliothek, überstempelt wurde; sie befinden sich heute im Deutschen Tanzarchiv Köln.

lection der New York Public Library (heute: Jerome Robbins Dance Division) zu nennen; sie wurde erst 1944, also ein Jahr nach dem Verlust des Berliner Tanzarchivs begründet und wies damals im Bereich der dance prints einen Bestand von genau 25 Blatt aus. Dieser Berliner Kriegsverlust an Bestand und das in der Folge jahrzehntelange Fehlen einer zentralen öffentlichen Dokumentations- und Forschungseinrichtung in der Bundesrepublik Deutschland¹⁸ für den Tanz wirkt sich bis heute fatal auf die deutsche Tanzwissenschaft und die internationale Erforschung des deutschen modernen Tanzes aus. So muß Huxley noch 1983 bei seinen grundlegenden Gedanken zur Erforschung des „early European modern dance“ nicht nur u.a. Sprach- und Übersetzungsprobleme der anglo-amerikanischen Forschung und die Beschränktheit der möglicherweise vorhandenen Quellen konstatieren, sondern sieht einen erheblichen Hinderungsgrund für die Erforschung im schlechten Zugang zu diesen Quellen:

„Whereas much of the American material of this period is readily available, a great deal of its European equivalent is not. Four typical reasons may serve to highlight the problem. Firstly, American material is well collected and documented in archives such as the New York Public Library: no comparable compilation exists in Europe for the period. Secondly, some material has limited accessibility: for instance East German archives are not always open to Western dance researchers. Thirdly, much of the German and some of the English material in existence during the period was destroyed or dispersed during World War II.“¹⁹

Hinzu kommt, daß die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Tanz sich nach einer größeren Pause²⁰ in Deutschland erst einmal beweisen mußte und mit Vorurteilen belegt wurde, wie sie ähnlich zuvor beispielsweise der Sportwissenschaft

¹⁸ Der Tänzer, Pädagoge und Autor Kurt Peters baute privat seit 1948 in Hamburg (1965/66 Umzug nach Köln) ein neues Tanzarchiv auf, um das Deutsche Tanzarchiv in Berlin zu ersetzen. Seit 1986 wird es von der Stadt Köln und der Kulturstiftung der Kölner Stadtsparkasse als Deutsches Tanzarchiv Köln fortgeführt. 1957 gründete in Leipzig Kurt Petermann beim Institut für Volkskunsthforschung beim Zentralhaus für Kulturarbeit ein Deutsches Volkstanzarchiv; es erweiterte Anfang der 1960er Jahre seine Sammlungstätigkeit auf alle Tanzformen und kam 1975 als Außenstelle zur Akademie der Künste der DDR; heute als Tanzarchiv Leipzig e.V. fortgeführt. - Beide Sammlungen können natürlich trotz permanenter Bestandsergänzungen keineswegs alle Berliner Verluste ersetzen. – Filmmaterial sammelt außerdem das Deutsche Tanzfilminstitut e.V. in Bremen.

¹⁹ „Fourthly, film stock of the period was nitrate-based and this type of film deteriorated drastically with time: some film has been retrieved and copied but much has been lost for ever.“ Huxley 1983, S. 150

²⁰ Victor Junks „Grundlegung der Tanzwissenschaft“ kam erst 1990, mehr als 40 Jahre nach dem Tod des Verfassers, zur Veröffentlichung. Obwohl sich von den 1950er bis 1970er Jahren Autoren wie Kurt Peters, Horst Kogler, Karl-Heinz Taubert und Kurt Petermann um die Dokumentation und ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Tanz verdient gemacht haben, kann man für diesen Zeitraum keines-

oder noch früher der aus der Literaturwissenschaft sich entwickelnden Theaterwissenschaft entgegengebracht wurden. Manor beschreibt im Zusammenhang mit dem erwähnten Ausdruckstanz-Symposium eine solche Situation:

„In Thurnau versuchte zunächst Hans-Gerd Artus das Bewegungssystem von Rosalia Chladek zu erläutern und verstrickte sich (und uns) dabei in ein dichtes Netz von Abstraktionen, die durch eine von ihm gezeigte graphische Darstellung nur noch unerklärlicher wurden. Als Frau Chladek später selbst aufstand und das System trotz ihres Alters demonstrierte, wurde alles klar und in der Tat schön; es war eine Veranschaulichung des Unterschieds zwischen Tatsachen, wahrer Kunst und ‚wissenschaftlicher‘ Exegese.“²¹

Das Nachholbedürfnis seitens der sich in den 1980er Jahren zumindest in Publikationen und vereinzelt in Seminaren der Universitäten entwickelnden deutschsprachigen Tanzwissenschaft ist jedenfalls - gerade im Bezug auf das 20. Jahrhundert - groß. Es überwiegt die historisch-kritische Methode. Sie „erfaßt die Persönlichkeit, das Leben und Werk eines Tänzers, eines Choreographen in psychologischen, soziokulturellen oder ethnologischen Zusammenhängen.“²² Das Verständnis- und Forschungsinteresse konzentriert sich hierbei insbesondere auf drei zeitlich in Abfolge begreifbare Bereiche oder Epochen: den Ausdruckstanz der 1920er Jahre, den modernen und postmodernen Tanz von den 1930er bis 1960er Jahren und das Tanztheater der 1970er und 1980er Jahre.

1.2. Zur Aktualität des Themas

Es fällt auf, daß auch die deutschsprachige Forschung die mittlere Epoche, den modernen Bühnentanz, in den USA und nicht in Deutschland untersucht und allenfalls die amerikanischen Einflüsse auf die deutsche Entwicklung aufzeigt.²³ Eine Geschichte des modernen Tanzes in Deutschland ist noch nicht geschrieben. Es gibt

wegs von einer deutschen Tanzwissenschaft sprechen; Universitäts-Seminare zum Tanz setzen in Deutschland erst Mitte der 1980er Jahre ein. Zur Situation in der DDR vgl. Petermann 1980.

²¹ Manor 1987, S. 25

²² Jeschke 1990, S. 158f. Bisher dominieren neben der Theaterwissenschaft die „klassischen“ Disziplinen wie Kunstgeschichte, Musik- und Literaturwissenschaft. Jeschke stellt der „historisch-kritischen“ eine „analytisch-kritische“ Methode gegenüber, die praktische Körpererfahrung erfordert „und ein bestimmtes Maß an tänzerischem Training; sie erschließt Körperbewegungen als Elemente des motorischen Ablaufs, aus denen sich Tanz zusammensetzt.“ (S. 160). Vgl. auch „Dialogue: Dance History - Current Methodologies“ (Sparti / Adshead-Lansdale) und für einen aktuellen internationalen Überblick Jeschke / Vettermann 2002.

einige wenige Untersuchungen zum Ausdruckstanz der 1920er Jahre und seinen wichtigsten Vertretern wie Laban, Wigman, Jooss, Kreutzberg, Georgi, Chladek und Palucca sowie den „ultramodernen“ Valeska Gert und Oskar Schlemmer. Die tänzerische Produktion insbesondere der 1930er und auch 1940er Jahre ist kaum aufgearbeitet.²⁴ Mit den 1950er Jahren beginnt das von den Besatzungsmächten importierte Ballett, die Funktion der Moderne zu übernehmen, ergänzt schließlich durch Tendenzen des amerikanischen modernen Tanzes; das deutsche Nachkriegs-Tanzpublikum erlebt insbesondere das während des Dritten Reiches kaum in Perfektion vorgeführte „klassische“ Ballett ausländischer Prägung²⁵ als Novum. Diese Zeit ist relativ gut dokumentiert und wird seit kurzem ebenfalls erforscht. Die gesamtgesellschaftlichen Veränderungen, die Ende der 1960er Jahre auch zu ausgeprägten Neuerungen auf der Bühne führten, ließen als neue Gattung das Tanztheater entstehen. Analog zur laufend verbesserten Film- und Videotechnik ist diese bis zur Gegenwart reichende Phase tanzgeschichtlicher Entwicklungen die am besten dokumentierte, vom Rezipienten am ehesten noch erlebbare und in ihren Inhalten aktuellste Epoche. Folgerichtig ist ihr bereits eine größere Anzahl von Untersuchungen und Publikationen gewidmet. Bisher klafft jedoch zwischen dem modernen deutschen Bühnentanz der 1920er Jahre und dem deutschen Tanztheater der 1970er Jahre eine Forschungslücke, die im Bezug auf die 1930er und 1940er Jahre besonders prägnant auffällt: Gab es zu dieser Zeit im Bereich des Bühnentanzes keine modernen Ansätze in Deutschland? Zwar hat es bei der Untersuchung des Tanztheaters Verweise auf den Ausdruckstanz, auf die Verwendung des Wortes „Tanztheater“ in den 1920er und 1930er Jahren gegeben. Der Begriff „Tanztheater“ wird zuerst für das (angestrebte) Gebäude, für ein Theater des Tanzes (auch „Tanztempel“, vgl. Rudolf von Laban) gebraucht. In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre bezeichnet er auch die moderne Kompanie, z.B. beim „Kammertanztheater Hagen“, analog zur Verwendung von „Tanzbühne“ (Laban).²⁶ Eine künstlerische Entwicklung vom Aus-

²³ z.B. Stüber 1984; Kneiss 1986.

²⁴ Müller 1992, S. 467

²⁵ Ausnahmen waren vor allem die Gastspiele der Nachfolgekompanien von Diaghilews Ballets Russes in der Berliner Scala; die Gastspiele des Balletts vom Teatro Reale aus Rom nehmen wegen ihres namentlich in Deutschland im Laban-Stil ausgebildeten Chefchoreographen Aurel von Milloss eine Sonderstellung ein.

²⁶ Jochen Schmidt irrt in der Annahme, der Begriff „Tanztheater“ sei erstmalig 1972 von Gerhard Bohner für ein Ensemble angewandt worden. (Schmidt 1992, S.7). Die dritte Verständnisebene des Begriffs „Tanztheater“ betrifft Stil und Ästhetik. Hier ist eine sehr vielseitige Anwendung der Bezeichnung festzustellen, z.B. sieht Joseph Gregor in seiner Weltgeschichte des Theaters 1933 im japanischen

druckstanz der 1920er Jahre zum Tanztheater der 1970er Jahre ist bisher schlüssig nicht nachgewiesen, eine direkte „Abstammung“ offensichtlich nicht konstruierbar.²⁷ Der Blick auf biographische Zusammenhänge, auf Ausbildungszeiten von Pina Bausch und Reinhild Hoffmann bei Kurt Jooss, von Gerhard Bohner und Susanne Linke bei Mary Wigman bleibt unbefriedigend, erlaubt allenfalls, von einem „Erbe unter der Hand“ zu sprechen, angetreten erst von den Enkeln und Enkelinnen.²⁸ Jochen Schmidt stellt eine Anfang bis Mitte der 1980er Jahre einsetzende Suche nach der Herkunft, den Wurzeln des Tanztheaters fest: „Doch nachdem es sich einmal etabliert hatte, mochte das neue Genre der Tanzkunst, sprich: das Tanztheater, ganz ohne Geschichte nicht leben. Wenn auch nicht die Künstler des Tanztheaters selbst, ihre Exegeten und Apologeten gingen für sie auf die Suche nach den Eltern.“²⁹

Für diese Suche nach der „Elterngeneration“ bieten die 1950er und 1960er Jahre in Deutschland wenig Ansatzpunkte: Bereits Zeitgenossen sprachen von einer „Renaissance des Balletts“³⁰, und der moderne Tanz deutscher Herkunft fand nur wenig Anerkennung.³¹ Er galt vor allem beim größten Rezipientenkreis, dem Theaterpublikum

Bugaku-Spiel „lebhaftes Tanztheater“ (S. 53), oder Stüber 1984 bezeichnet den amerikanischen Modern Dance bereits im Untertitel als Tanztheater. Jochen Schmidt irrt in der Vermutung, Kurt Jooss habe den Begriff in einem 1935 im Exil geschriebenen und 1986 veröffentlichten Text erstmals bzw. als Erster gebraucht (Schmidt 1992, S. 7): Jooss verwendete ihn beispielsweise 1928 in dem Aufsatz und Vortrag „Tanztheater und Theatertanz“ (Jooss 1928), und Laban schon 1923 in verschiedener Bedeutung in dem Artikel „Über Choreographie und Tanztheater“ (Laban 1923). Und Schmidt irrt auch in der Feststellung, der Begriff sei auf Jahrzehnte ungebräuchlich geblieben und im Westen Deutschlands erstmals Anfang der 1970er Jahre benutzt worden (Schmidt 1992, S. 7 u. 243): Er läßt sich auch in den 1940er, 1950er und 1960er Jahren in einer Fülle von Anwendungen nachweisen, selbst in Überschriften wie „Opernballett statt Tanztheater“ (*Münchener Abendzeitung*, 26. 4.1952). Zunehmend wurde in dieser Zeit jedoch „Tanztheater“ „ausschließlich mit reinen Ballettaufgaben“ gleichgesetzt (z.B. Herdlein 1959, S. 337) im Unterschied zum auch mit Aufgaben des Musiktheaters betrauten „Theaterballett“. Auf den in der DDR üblichen Begriff von Tanztheater, an der Komischen Oper Berlin analog zu Walter Felsensteins „Musiktheater“-Verständnis entstanden und mit westdeutschem Vokabular eher als „Ballett-Theater“ zu bezeichnen, kann hier nicht näher eingegangen werden.

²⁷ Vgl. Schulze 1999, S. 106/107

²⁸ Vgl. Servos 1992, insbes. S. 486f.; Scheier 1987. - Schmidt weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß der Einfluß auch nach Auffassung einiger Beteiligter gering gewesen sein muß: „Auf die an Lehrer wie Schülerin gestellte Interviewfrage, was Pina Bausch denn von Kurt Jooss gelernt habe, vermochten sich beide lediglich darauf zu einigen, daß der Ältere der Jüngeren das Gefühl für ‚eine gewisse Ehrlichkeit‘ vermittelt habe; mehr war da nicht.“ (S. 10). - Auch die in Frankreich tätige Karin Waehner ist als Wigman-Schülerin in diesem Zusammenhang zu erwähnen. Auf den Einfluß des Ausdruckstanzes auf den modernen Tanz in den USA wird später näher eingegangen. Zu einer laut Bernhard Minetti (als einstigem Mitwirkendem) dem heutigen Tanztheater vergleichbaren Aufführung *Die Gestrandeten* von Claire Eckstein 1930 vgl. Peter 1994, S. 22.

²⁹ Schmidt 1988

³⁰ Z.B. Herdlein 1959, S. 338

³¹ Typisch erscheint diese Einstellung wiedergegeben in einem Brief von Werner Egk vom 2.4.1948 an Gottfried von Einem: „Sadler’s Wells wäre das Wahre. Der ‚Deutsche Tanz‘ ist eine Landplage,

mittleren Alters, neben den (Ballett-)Importen aus dem europäischen Ausland und den USA als veraltet (s.o.).³² Der amerikanische Tanzhistoriker George Jackson faßt es rückblickend wie folgt zusammen und benennt dabei eine einzige Ausnahme:

„In Europa dominierte nach dem Zweiten Weltkrieg das Ballett, sogar in Deutschland. Soweit es den modernen Tanz gab, war es solcher von der amerikanischen Sorte. Einige der älteren europäischen Modernen nahmen zwar ihre Arbeit wieder auf, einige wenige hatten die ganze Zeit weitergemacht, und es gab sogar Tourneen nach Amerika und einige neue "Altmoderne". Keine von ihnen fand Beifall; die einzige Ausnahme war Dore Hoyer, bevor sie ihrem Leben ein Ende setzte.“³³

Diese Zusammenfassung wird allerdings nur den „freien“ Modernen, den solistisch Auftretenden gerecht. Die kontinentale Distanz erschwerte Jackson die Bewertung moderner Strömungen an den deutschen Theatern der Nachkriegsjahrzehnte, die aus Kostengründen wesentlich geringere Tourneemöglichkeiten hatten.

Seit der beginnenden tanzgeschichtlichen Auseinandersetzung mit dem Tanztheater und der erwähnten Suche nach Vorläufern rückt nicht nur der wie das Tanztheater vom persönlichen Empfinden des Tanzenden ausgehende Ausdruckstanz einer Mary Wigman, sondern auch Dore Hoyer „als die letzte der großen deutschen Ausdruckstänzerinnen“ (Schmidt 1988) seit Mitte der 1980er Jahre verstärkt ins Blickfeld der an modernen Tanzformen interessierten Öffentlichkeit. Die bis dahin erste und letzte umfassendere Würdigung hatte Dore Hoyer noch vor ihrem (in der Silvesternacht 1967/68 erfolgten) Suizid in der Tanzarchiv-Reihe durch Kurt Peters 1964 erfahren. In den letzten Jahren wurden Diplomarbeiten über sie geschrieben³⁴, gab es Fotoessays, wurden Ausstellungen gezeigt, namentlich durch das Deutsche Tanzarchiv Köln in Ferrara, Lyon, Köln und Dresden. Durch die Hoyer-Schülerinnen Susanne Linke, Essen, und Iris Scaccheri, Buenos Aires, sowie durch Arila Siegert, Dresden, entstanden 1988-1990 Rekonstruktionen und Hommages, die erfolgreich auf Gastspieltourneen gezeigt werden konnten. Diese Arbeit wurde 1992-1999 durch Betsy Fisher und 2000 durch Martin Nachbar fortgesetzt. Sie hatten vor allem eine filmische Aufzeichnung des Zyklus *Affectos humanos* von 1963 und Studien mit der Tanzpäd-

man müsste ihn erschiessen.“ (Nachlaß Werner Egk, Handschriften-Abteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München, Signatur Ana 410, Briefe 1946-1949; zit. nach Poeschel, S. 242).

³² Vergleichbare, als „Nachholbedürfnis“ gewertete Entwicklungen und Einschätzungen sind auch in den anderen Künsten der deutschen Nachkriegszeit, z.B. in der Malerei und der Musik, feststellbar.

³³ Jackson 1992, S. 403

³⁴ Hauska 1989; Grey 1983; Tonnecker 1987.

agogin und Freundin Dore Hoyers, Waltraud Luley, zur Grundlage und fanden eine stärkere Beachtung bei Publikum und Presse als andere der in den letzten Jahren unternommenen Rekonstruktionsversuche, beispielsweise von Laban-, Wigman- und Kreutzberg-Tänzen. Allerdings steht Dore Hoyer der Gegenwart auch nicht nur zeitlich viel näher als diese Vertreter des Ausdruckstanzes der 1920er Jahre, und sie war auch keineswegs „Wigmans Meisterschülerin“, wie vielfach behauptet.³⁵ Ihre tanzhistorische Einordnung, ihr Stellenwert innerhalb der Entwicklungsgeschichte des modernen Tanzes wird – mit Focus auf den 1930er Jahren - Thema der vorliegenden Arbeit sein.

1.3. Der Stand der Hoyer-Forschung

In den meisten tanzgeschichtlichen Publikationen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fehlen Dore Hoyers Name und Werk völlig. Dies gilt insbesondere für ausländische Veröffentlichungen sowie für deren - für den Leser nicht immer sogleich als solche erkennbare - Übersetzungen ins Deutsche.³⁶ Aber auch bei den deutschsprachigen Erstveröffentlichungen oder Bearbeitungen fehlt oft jede Erwähnung.³⁷ Oder ihr Name findet sich lediglich - in der Regel kommentarlos - in Auflistungen moderner Tänzer in der Wigman-Nachfolge wie Harald Kreutzberg oder Gret Palucca.³⁸

Regner würdigt Dore Hoyer 1954 in seinem „Ballettbuch“ kurz als „die markanteste Nachfolgerin der Mary Wigman“ und ferner mit drei Sätzen als „granitene Gestalt“, die sich – „so respektheischend ihr imponierendes Werk“ auch sei - als Leiterin des Tanzensembles der Hamburgischen Staatsoper nur kurzzeitig behaupten konnte.³⁹ In der völlig veränderten, stark auf die aktuellen Entwicklungen Bezug nehmenden Neuausgabe 1962 ist Dore Hoyer nur noch in einer - schon 1954 vorhandenen - Namensauflistung im kurzen Kapitel über den modernen Tanz zu finden. Die Aufmerk-

³⁵ Irrig (in Monographien): Manning 1993, S. 13; Schmidt 1992, S. 14; Otterbach 1992, S. 160; Rabenalt 1992, S. 433; Schlicher 1987, S. 27; Sorell 1985, S. 418; Bentivoglio 1985, S.63/72; Steeh 1982, S. 236; Daiber 1976, S. 84; Der Große Herder 1956, Sp. 1423. Auch in Zeitungen und Zeitschriften, vgl. u.a. die *Dance News*, vol. LII, No 2/ Febr. 1968, p. 15

³⁶ Z.B. Pasi 1980, Fonteyn 1981, Calendoli 1986. Reyna 1964, prinzipiell sehr fehlerhaft, widmet ihr bzw. ihrer Zusammenarbeit mit Günther Rennart [sic] einen Satz. (S. 185)

³⁷ Z.B. Balcar 1958 (Knaurs Ballett Lexikon), Schmidt-Garre 1966

³⁸ Niehaus 1954; Rebling 1957 (1959, 1960); Sorell 1969, 1985; Liechtenhan 1983, 1990; Otterbach 1992; Huschka 2002

samkeit der Öffentlichkeit konzentriert sich zu dieser Zeit bereits so sehr auf die Fülle der aktuellen Entwicklungen des Balletts, daß der sogenannte moderne Tanz in Deutschland ganz in den Hintergrund getreten ist und für den jüngeren und größeren Teil des Publikums nicht mehr interessant erscheint. Ein Kritiker spricht rückblickend davon, daß das Publikum des Tänzers Harald Kreutzberg „immer mehr zu einer Lemurenversammlung“ geworden sei.⁴⁰ Auch Dore Hoyers Publikum in Deutschland bestand zu dieser Zeit laut Aussage eines damals jungen Zuschauers „überwiegend aus älteren Damen mit Pagenkopf-Frisur“.⁴¹

Nur wenige zeitgenössische Buchautoren im Bereich des Tanzes räumen also in den 1950er und 1960er Jahren dem Unpopulären, aber Bedeutenden einen angemessenen Raum ein, setzen sich auch mit dem auseinander, was weiteren Kreisen der Theaterbesucher und Leser gar nicht bekannt ist. Zu diesen Ausnahmen gehört Horst Kogler. 1957 widmet er in der Einleitung zu dem Fotobuch „Ballett in Deutschland, zweite Folge“ Dore Hoyer anderthalb Seiten Text. Es handelt sich hierbei um die eingehendste textliche Würdigung, die Dore Hoyer bis dahin in einem Buch erfahren hat. Kogler beschränkt sich nicht auf allgemeine Anerkennung der Tänzerin und Choreographin („überlegene Leistung“, S.14; „von dem Format“, S. 13), sondern versucht in aller Kürze eine Einordnung, den Vergleich mit der früheren Generation und den Zeitgenossen:

„Wie wohl keiner anderen deutschen Tänzerin ist es ihr gelungen, mit ihren Solotänzen und Tanz-Zyklen dem modernen Tanz, der sich von jeher geistig ungemein ambitioniert gezeigt hatte, endlich auch die intellektuelle Legitimation zu verschaffen, die ihm solange versagt geblieben war. Wahrscheinlich wird man in diesem intellektuellen Zuwachs überhaupt einmal die wesentliche Leistung des modernen Tanzes unserer Tage erkennen. Dann wird im gleichen Atemzug der Name Dore Hoyers genannt werden müssen. Damit hat durch sie der in seinen anderen Vertretern so oft stilistisch in den 20er Jahren stecken gebliebene moderne Tanz den Anschluß an die avantgardistischen künstlerischen Strömungen unserer Zeit wiedergefunden.“⁴²

Kogler setzt ihr Werk dem „Theater der Samuel Beckett und Eugene Ionesco“ gleich, „dessen tänzerisches Synonym Dore Hoyer heißt“ (S.15). Im gleichen Jahr veröffentlicht Kogler im amerikanischen *Dance Magazine* den wahrscheinlich ein-

³⁹ Regner 1954, S. 135 und 142f.

⁴⁰ Kogler 1984a, S. 13

⁴¹ E.S., 1991 im Gespräch mit dem Verfasser

⁴² Kogler 1957, S. 14

flußreichsten Artikel, der bis dahin über Dore Hoyer verfaßt wurde: „Introducing Dore Hoyer“⁴³ ist mit fünf Spalten ungewöhnlich lang, erwähnt - in Übersetzung - auch einige Titel aus der Vorkriegszeit, beschreibt ihren *Bolero* und enthält diverse relevante Einschätzungen wie die, daß sich mit Dore Hoyer der ehemalige Ausdruckstanz zu dem entwickelt habe, was Kritiker als Absoluter Tanz oder Abstrakter Tanz bezeichnen, während selbst ihre Nachahmer und Schüler meist im Tanz der 1920er Jahre verwurzelt blieben. Während der Text für die deutsche und amerikanische Forschung bisher folgenlos blieb, ist er als Einstimmung auf Dore Hoyers erstes Amerika-Gastspiel im August 1957 beim 10. American Dance Festival des Connecticut College in New London und einige Tage später bei ihrem New Yorker Debüt in der Columbia University wahrscheinlich von großer Bedeutung für noch nachzuweisende Einflüsse auf den amerikanischen modern oder post modern dance: Doris Hering listet in ihrer Rückschau auf die ersten zehn Jahre des wichtigsten amerikanischen Modern Dance Festivals in New London sechs bedeutende Ereignisse auf: Premieren von Martha Graham (1948), José Limón (1949) und Doris Humphrey (1953, 1957) sowie die solistischen Auftritte von Birgit Åkesson (1956) und Dore Hoyer (1957):

„Miss Hoyer was to us a revelation in pure movement-intuition. Watching her was like revisiting the essence of modern dance-movement rising from a deeply personal source to assume universality.“⁴⁴

Auch in Koeglers Buch „Ballett international“ wird Dore Hoyer nicht unterschlagen, „der auf ihrem Gebiet in Europa kaum eine Persönlichkeit von vergleichbarem Format an die Seite zu stellen ist“⁴⁵. Und in „Reclams Ballettlexikon“ faßt derselbe Autor 1984 zusammen: „Von überragender Bedeutung als Individualistin des Modern Dance.“⁴⁶ 1982 überrascht das in Details grob fehlerhafte amerikanische „Biographical Dictionary of Dance“⁴⁷ durch Auflistung einiger - ins Englische übersetzter - Titel von Dore Hoyers Tänzen aus der Vorkriegszeit, doch geht diese Kenntnis lediglich auf

⁴³ August 1957: „Our German Correspondent evaluates his country's leading modern dancer on the eve of her U.S. debut at Connecticut College.“ (S. 24)

⁴⁴ Hering 1957, S. 29

⁴⁵ Koegler 1960, S. 71

⁴⁶ S. 211. In „Friedrichs Ballettlexikon“ des gleichen Verfassers heißt es 1972 etwas ausführlicher nach Erwähnung ihrer choreographischen Theaterarbeit: „Ihre überragende Bedeutung hatte sie jedoch als Individualistin des Modern Dance.“ (S. 271)

⁴⁷ Cohen-Stratynner; vgl. die Irrtümer in den Einträgen zu Gert, Kreutzberg, Wigman usw.; bei Hoyer auch: „She was trained by Gerd [sic] Palucca at Hellerau [sic].“ (S. 442)

den Artikel im *Dance Magazine* zurück (Koepler 1957a). Den über Jahrzehnte ausführlichsten Lexikoneintrag erhält Dore Hoyer erstaunlicherweise nicht im Bereich des Tanzes, sondern 1972 in der Neuen Deutschen Biographie durch Alexander Rudin. - Trotz aller Hochschätzung und lexikalischen Anerkennung findet eine eingehendere Auseinandersetzung mit dem Werk auch in den vorgenannten Monographien nicht statt.

Eine einzige zeitgenössische Publikation ist gänzlich Dore Hoyer gewidmet: Heft 4 der „Tanzarchiv-Reihe“ von 1964. Es enthält auf 32 Druckseiten 34 Abbildungen, eine Seite Werkübersicht (unvollständig) und einen etwa fünf Seiten langen Text von Kurt Peters, der zuerst 1962 im Jahrbuch „Rhythmen“ der Freien Akademie der Künste Hamburg erschienen ist. Kurt Peters' Würdigung der „Frau und Künstlerin, die noch in Kälte glüht“, ist - durchaus im positiven Sinn - die eines Tänzers und Journalisten, nicht eines Historikers. Trotzdem lassen sich dem gelegentlich eher poetischen Text einige grundsätzliche Bewertungen ihres tanzkünstlerischen Werks entnehmen: Dore Hoyer ist eigenschöpferisch tätig, hat eine neue, eigene Sprache des Tanzes geschaffen; diese neue Kunst jedoch aus dem Geist des Alten, sie stellt „einen wahren Triumph des alten neuen german dance“ dar; dazu mußte sie eine neue, eigene Tanztechnik entwickeln; hierbei hat sie, ohne die ihr vertraute klassische oder moderne Tradition sichtlich einzubeziehen oder sich ganz von ihr zu entfernen, „die moderne Technik mit der Balance der klassischen emulgiert“ und steht „links von der Mitte der Tanzkunst“; diese persönliche Tanztechnik basiert auch auf einer „geradezu unwahrscheinlichen Körpertechnik“; diese Tanztechnik ist selbst durch sie persönlich nur in reduzierter Form lehrbar, auf andere Tänzer übertragbar; das „geistige Programm“ der Tänzerin hat ebenso einen ganz besonderen Stellenwert.

Innerhalb von mehr als 20 Jahren ist Dore Hoyer nach ihrem Tod (1967) in Monographien und Hochschulschriften über Tanz nur ein einziges Mal ausführlicher erwähnt: Rudolf Maack würdigt ihr Wirken in seinem Buch „Tanz in Hamburg“ 1975 an zwei Stellen mit jeweils etwas über einer Seite Text. Es handelt sich um ihre Tätigkeit als Ballett- bzw. Tanzmeisterin an der Hamburgischen Staatsoper 1949/51 und um ihre solistischen Gastspiele in Hamburg seit Ende der 1940er Jahre.

Eine Ausnahme macht 1990 die autobiographische und mit Dokumenten angereicherte Publikation der Tanzpädagogin Ilse Loesch, die mit Dore Hoyer spätestens seit 1943 gut bekannt oder befreundet war. Sie bildet auf dem Schutzschlag vorn

Dore Hoyer in dem Tanz *Begierde* (1962) und hinten einen handschriftlichen Brief von 1966 ab, geht auf mehreren Seiten ausführlicher auf die Kriegs- und direkte Nachkriegszeit ein, druckt u.a. eine Kritik von 1944 ab, außerdem die erwähnte Aufstellung ihrer Tänze durch Kurt Peters und einen Text Dore Hoyers mit dem Titel „Dank an Mary Wigman“ von 1956. Eine Auseinandersetzung mit Dore Hoyers Werk der 1930er Jahre findet bei Loesch nicht statt.

Drei Diplomarbeiten wurden in den 1980er Jahren ganz oder teilweise über Dore Hoyer geschrieben. Bei den Arbeiten von Ulrike Grey (1983) und Steffi Tonnecker (1987) handelt es sich um Abschlußarbeiten einer tänzerischen Ausbildung an der Palucca-Schule in Dresden; sie referieren - mit großen Einschränkungen und sehr fehlerhaft - den Kenntnisstand der publizierten Literatur. Über Dore Hoyers solistische Arbeit in den 1930er Jahren konnte Grey „leider nichts genaueres erfahren“ und sieht sie fälschlich von 1935-40 als Mitglied der Wigman-Gruppe.⁴⁸ Birgit Hauska kann bei ihrem Thema „Die Wiederentdeckung und Aufarbeitung des Ausdruckstanzes am Beispiel Dore Hoyer und seine Weiterentwicklung im deutschen Tanztheater am Beispiel Susanne Linke“ 1989 vor allem die kurz zuvor erfolgte Rekonstruktion von Hoyers Zyklus *Affectos humanos* (1962) durch Susanne Linke berücksichtigen. Über das „Frühwerk“ Dore Hoyers muß sie jedoch feststellen:

„In dem ersten folgenden Kapitel, welches Dore Hoyers Werke von 1933-45 aufzeigt, besteht die besondere Schwierigkeit darin, daß es bislang weder Rezensionen noch anderweitige Dokumente ihrer Aufführungen aus der nationalsozialistischen Zeit gibt. Die tänzerischen Aktivitäten der NS-Zeit sind tanzhistorisch kaum zugänglich.“⁴⁹

Ist also - wie oben festgestellt - die Hoyer-Literatur außerhalb der zeitgenössischen Rezensionen in den Tageszeitungen spärlich, so sind für die Frühzeit nicht einmal solche Kritiken bekannt. Bis 1992 wurden die frühen Arbeiten (mit Ausnahme der Erwähnung einiger Titel durch Kogler 1957 im *Dance Magazine*) überhaupt nicht thematisiert, galten als verloren. Eine wissenschaftliche, analytische, über die erwähnten Diplomarbeiten hinausgehende Auseinandersetzung mit Dore Hoyers Arbeit hat bis dahin ebenfalls nicht stattgefunden.

⁴⁸ Grey 1983, S. 4

⁴⁹ Hauska 1989, S. 41f.

In dieser Situation erschien eine Monographie über Dore Hoyer als Desideratum. Das 1992 vom Deutschen Tanzarchiv Köln herausgegebene Buch „Dore Hoyer – Tänzerin“ (Müller / Peter / Schuldt) wurde von der Fachwelt entsprechend positiv aufgenommen.⁵⁰ Die Arbeit bietet in erster Linie eine von den drei Autoren recherchierte und von Hedwig Müller ausformulierte Biographie, ferner Dokumentation und Einzelanalysen ausgewählter Tänze, über 200 Abbildungen sowie ein vorläufiges Werkverzeichnis. Ihre Bedeutung ist auch in der Auffindung der Dokumente (s. Kap. 1.5.), deren Auswertung und zumeist erstmaligen Veröffentlichung zu sehen. Im Vor- und Nachwort (Peter) ist zusammenfassend auf Dore Hoyers Bedeutung hingewiesen.

An neuerer Literatur widmet zwar Isa Partsch-Bergsohn 1994 Dore Hoyer anderthalb Seiten in ihrer Untersuchung über die Entwicklung des modernen Tanzes in Deutschland und den USA, doch kennt auch sie nur die Nachkriegszeit in Hoyers Werk.⁵¹ Susan Manning stellt zwar fest, Dore Hoyer sei „widely considered the most talented soloist of her generation“, erwähnt sie sonst jedoch nur im Zusammenhang mit dem Spätwerk Mary Wigmans.⁵² Gabriele Brandstetter untersucht 1995 Dore Hoyers *Drehtanz* (1950) im Vergleich mit anderen Dreh- und Derwischstänzen in der Literatur und auf der Tanzbühne in einem Kapitel ihrer „Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde“.⁵³ Dianne Howe erwähnt 1996 „the last of the great *Ausdruckstanz* choreographers, Dore Hoyer“ lediglich en passant.⁵⁴ Jack Anderson behandelt Dore Hoyer 1997 auf über einer Seite von „Art without boundaries: the world of modern dance“ zwar sehr anerkennend: „The only new German modern dancer to be praised as a major artist in the years immediately following World War II

⁵⁰ „Dieses Buch ist schon lange überfällig. [...] Eine angemessene Würdigung wie diese [...]. Darum ist dieses Buch ein Schatz. [...] Die drei Autoren schöpfen mit Sensibilität und Sachverstand aus dem Nachlaß [...]“ Irene Sieben, in *Tanz aktuell*, 7.Jg. 1992, Nr. 4, S.26. – „Das Autorenteam [...] liefert darüberhinaus ein bewundernswertes Beispiel akribischer Recherche und wissenschaftlich-faktischer Genauigkeit, die die intelligente Photoauswahl abrundet.“ Eva-Elisabeth Fischer, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 98 vom 29.4.1993, S. 16. – „[...] provides an excellent source of information [...] contains such a treasure trove of raw data [...] important to dance scholarship [...] this book is successful in presenting a sound basis for and fostering an interest in further study of this fascinating and important dance personality.“ Dianne S. Howe, in: *Dance Research Journal*, 25/2 (Fall 1993), p. 39, 40.

⁵¹ S. 122f. Obwohl entgegen dem Impressum von 1994 sogar erst 1995 erschienen, befindet sich die Arbeit auf dem Stand von etwa 1990 und berücksichtigt neuere Publikationen wie Jackson, Müller / Peter / Schuldt oder Manning 1991 nicht. Ebenfalls nicht einbezogen sind aber beispielsweise auch die - zeitlich früheren - Dissertationen von Howe (1985), Manning (1987) und Moss (1988).

⁵² Manning 1993, S. 228

⁵³ Brandstetter 1995, Ss. 264, 266, 286-270.

⁵⁴ Howe 1996, S. 40; 216

was Dore Hoyer, and she was not totally ‚new‘.“ Aber von ihrer Frühzeit weiß er nur zu berichten: „Hoyer [...] had danced with Wigman’s company, 1933 [sic] - 1936, and had begun to offer choreographic programs before the war.“⁵⁵ 1998 referiert Jens Giersdorf in seinem Eintrag über Dore Hoyer im „International Dictionary of Modern Dance“ den Forschungsstand von Müller / Peter / Schuldt 1992, ebenso wie 1999 Marilén Iglesias-Breuker in ihrem Beitrag für das „Larousse-Dictionnaire de la Danse“. Claudia Jeschke analysiert 1999 Dore Hoyers Bewegungen in ihrem Tanz *Angst* aus dem Zyklus *Affectos humanos* (1962) auf der Basis der filmischen Aufzeichnung. Betsy Fisher, die einige Solotänze verschiedenster Choreographen des Ausdruckstanzes einstudiert hat, vergleicht ihre Erfahrungen - darunter die Rekonstruktion von Dore Hoyers *Affectos humanos* - in ihrer Dissertation „Creating and Re-Creating Dance“ (2002). Und in der von Claire Rousier (2002) hrsg. Publikation „La danse en solo“ ist Dore Hoyer immerhin im Anhang unter Auflistung einiger Solotänze berücksichtigt. In Jochen Schmidts „Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band“ (2002) dagegen hat sie keinen eigenen Eintrag.

Zusammenfassend läßt sich feststellen: Dore Hoyers tänzerisches bzw. choreographisches Werk der 1950er und 1960er Jahre ist in der Fachliteratur bekannt, von den Zeitgenossen jedoch nur knapp, wenn auch zumeist sehr anerkennend gewürdigt worden. Die Literatur vor 1992 kennt jedoch Dore Hoyers Frühwerk, die Arbeiten der 1930er und 1940er Jahre, überhaupt nicht. Auch in der bisher einzigen umfangreichen Publikation über Dore Hoyer 1992 ist die Frühzeit - insbesondere die 1930er Jahre - nur biographisch (Müller) und dokumentarisch (Peter) in Fotos und choreographischen Notizen der Tänzerin behandelt.

1.4. Ansatz und Aufbau der Untersuchung

Um zu verstehen, weshalb der Schwerpunkt der Untersuchung Dore Hoyers Frühwerk gewidmet ist, bedarf es zunächst einer Begriffsklärung der Bezeichnung „Tänzerin“.

Im heutigen Sprachgebrauch versteht man unter einer „Tänzerin“ im Bereich des künstlerischen Tanzes (Bühnentanzes) vor allem ein Mitglied des Corps de ballet,

⁵⁵ Anderson 1997, S. 233

und auch „Solotänzerin“ hat diesen Assoziationsbezug im Verhältnis zur Ballettgruppe. Gemeint ist nur die „nachschafternde“ und „ausdeutende“ Künstlerin, die einen Tanz bzw. eine Rolle im Ballett ausführt, bestenfalls eine besondere persönliche Interpretation zeigt. Die Tänzerin ist nur ein Instrument des Choreographen, und alle Kreativität an dem Tanz kommt nicht ihr als der Ausführenden, sondern ihm, dem im Vorfeld geistig und schöpferisch Tätigen zu, der bei der Aufführung nur selten selbst auf der Bühne mitwirkt. Die Kunst, zu tanzen bzw. Tänze auszuführen, ist von der Kunst, Tänze zu erfinden, deutlich getrennt.⁵⁶ Es bietet sich ein Vergleich mit dem Verhältnis von Komponist und Musiker an. Die berufsvorbereitende Literatur unterscheidet präzise zwischen dem ausführenden Tänzer und dem schöpferischen Choreographen, so beispielsweise die „Blätter zur Berufskunde“ der Bundesanstalt für Arbeit und die Publikation „Arbeitsfeld Bühnentanz. Eine Berufskunde“.⁵⁷ Besonders deutlich wird dies Verständnis bei der Frage des Urheberrechts an Tanzkunstwerken:

„Regelmäßig ist *nicht* Urheber der Tänzer oder Mime. Er ist genau so wenig Schöpfer des Tanzkunstwerkes, wie ein Schauspieler Schöpfer des Dramas ist, da beide nicht die *geistigen* Väter des Werkes sind, das Werk nicht durch ihre eigenschöpferische Tätigkeit in seiner individuellen Form entstanden ist. Die Aufgabe des Tänzers liegt nicht auf dem Gebiete der eigenschöpferischen Bewegungskomposition sondern in ihrer Ausführung, die gleichfalls künstlerische Befähigung voraussetzt, nur daß letztere nicht in der originellen Schöpfung sondern in der werkgetreuen *Gestaltung*, im Ausdruck, zur Geltung kommt.“⁵⁸

Das dargestellte heutige Sprachverständnis der Bezeichnung „Tänzerin“, bereits im 19. Jahrhundert gültig, war durch den eigenschöpferischen Tanz im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts erweitert worden. In den 1920er und 1930er Jahren umfaßte der Begriff „Tänzer“ oder „Tänzerin“ auch das Eigenschöpferische in Verbindung mit ei-

⁵⁶ Gleiches gilt selbstverständlich für *den* Tänzer oder *die* Choreographin. - Die biographischen Fachlexika unterscheiden dementsprechend bei der Berufsbezeichnung zwischen Tänzer und Choreograph auch dann, wenn die Person vor allem als eigenschöpferischer Tänzer in Erscheinung getreten ist. Vgl. beispielsweise die Einträge zu Fonteyn / Palucca (*Tänzerin*) und Nijinsky / Kreutzberg (*Tänzer und Choreograph*) in Reclams Ballettlexikon (Kogler 1984); dort auch unter dem Eintrag „Choreographie“ die Definition von „Choreograph“.

⁵⁷ Herdlein 1970, S. 1-6; Liechtenhan 1987, S. 55-59

⁵⁸ Schöfer 1953, S. 40. Weiter heißt es. „Ohne Zweifel wird die künstlerische Ausführung, je nach dem Stil des Tänzers, der Tanzschöpfung ein besonderes Gepräge geben, jedoch liegt die in der Interpretation des Werkes ruhende Veränderlichkeit immer an der Oberfläche und greift nicht entscheidend in die innere Gestaltung des Werkes ein. [...] Da aber Gegenstand des Urheberrechts nur das Werk selbst und nicht dessen Ausführung sein kann, so kann ein eventueller Schutz des Tänzers gegen unberechtigte Verwertung seiner Leistung nie Urheber-, sondern nur Leistungsschutz sein. [...] Nach geltendem Recht kann die Leistung des Tänzers nur unter den Voraussetzungen des § 826 BGB Schutz finden.“ usw. (ebd. S. 40f.) Schöfer räumt aber - im Ausnahmefall - die Möglichkeit ein, daß der Tänzer „Mitschöpfer“ sein kann.

genem solistischen künstlerischen Tanz. Die Tänzer und Tänzerinnen des modernen oder „neuen“ künstlerischen Tanzes, der sich in bewußter Opposition zum „klassischen“ Ballett verstand, traten zumeist nicht auf den Theaterbühnen, sondern auf den Podien der Konzertsäle auf. Dies hing vor allem mit den Dimensionen der Theaterbühnen zusammen, insbesondere bei solistischen Tanzvorführungen eines einzelnen Tänzers, aber auch mit den Kosten und der terminlichen Verfügbarkeit. Es entstanden Gattungsnamen wie „Kammertanz“ oder „Podiumstanz“, die nach dem Zweiten Weltkrieg mit der Kunstform verdrängt wurden.⁵⁹ Die gesellschaftspolitischen Veränderungen im Dritten Reich bereiteten diesen Wandel vor.⁶⁰ Nach dem Krieg brachten die Besatzungsmächte Ballettkompanien höchster technischer Schulung zu Gastspielen nach Deutschland, deren Leistungen und Themen faszinierten.⁶¹ Im Zuge dieser „Ballettrenaissance“ wurde der Begriff der „Tänzerin“ im Sprachgebrauch wieder auf die ausführende Künstlerin reduziert. Probleme im Verständnis vom Begriff des Tänzers oder der Tänzerin erlebte vor allem die Generation der in den 1920er und 1930er Jahren tätigen deutschen Tanzkünstler, wenn sie in den Nachkriegsjahrzehnten einer jüngeren Generation ihre berufliche Tätigkeit benannte und feststellen mußte, daß der Begriff durch Loslösung der kreativen Leistung im Ansehen gesunken war, eine früher mögliche Qualität wieder verloren hatte.⁶² Im Gegensatz zum amerikanischen, französischen oder sowjetischen Ballett kam der amerikanische modern dance erst ab 1956/57 durch die Lehrtätigkeit von Anna Sokolov am Internationalen Sommerkurs in Zürich und das erste Deutschland-Gastspiel von Martha Graham in Berlin ins Bewußtsein der tanzinteressierten Öffentlichkeit.⁶³ Und erst in den letzten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hat sich mit der Neuentwicklung einer freien, theaterunabhängigen Tanzszene in Deutschland auch die

⁵⁹ Vgl. das amerikanische „recital dancer“ / „recitalist“ und „concert dancer“, u.a. bei Cohen-Stratyner; im folgenden wird der Begriff „Tänzerin“ usw. im erweiterten Verständnis gebraucht, die Tänzerin mit eigenschöpferischen Leistungen einschließend.

⁶⁰ Siehe dazu weiter unten und die Kapitel „Deutscher Tanz“ und „Tanz im Krieg“ bei Müller / Stöckemann 1993, S. 107ff.

⁶¹ Vgl. die Situation im Schauspiel, das starke Interesse am ‚kulinarischen Theater‘ im Gegensatz zum ‚epischen‘ Theater Brechts.

⁶² Diverse Zeitzeugen-Interviews des Verf.

⁶³ Partsch-Bergsohn 1994, insbes. S. XVf.

Wortbedeutung wieder erweitert, so daß man unter „Tänzerin“ auch wieder die eigenschöpferische, solistisch auftretende Künstlerin verstehen kann.⁶⁴

Diese Vorbemerkungen zum Verständnis der Bezeichnung „Tänzerin“ waren gerade im Hinblick auf die zu untersuchende Schaffensperiode erforderlich, denn die eigenschöpferische Tänzerin ist als ihre eigene Choreographin auf die Leistungsfähigkeit des eigenen Körpers angewiesen. Bereits die auf den Tänzerberuf vorbereitenden Publikationen weisen auf seine kurze Ausübungsdauer hin, beispielsweise die „Blätter zur Berufskunde“ der Bundesanstalt für Arbeit: „Der Tanzberuf ist ein Jugendberuf. Der Karriereablauf ist danach auf einen verhältnismäßig kurzen Zeitraum zusammengedrängt. [...] Im Gegensatz zu anderen Bühnenberufen, die bis über die Lebensmitte hinaus ausgeübt werden können, sieht sich der Tänzer in relativ jungen Jahren mit der ganzen Problematik einer zweiten Berufswahl konfrontiert [...]“.⁶⁵ Oder: „Es liegt in der Natur des Tänzerberufs, daß er in einem Lebensalter endet, in dem bei anderen Berufen ein Höhepunkt in den meisten Fällen erreicht wird. Die Tänzer haben folglich zwischen dem Zeitpunkt, in welchem sie zu tanzen aufhören und dem üblichen, ‚bürgerlichen‘ Pensionsalter noch eine rund 25jährige Zeitdauer zu überbrücken.“⁶⁶ Ein Tänzer übt seinen Beruf ungefähr zwischen dem 20. und dem 40. Lebensjahr aus, hat seine größte tänzerische Leistungsfähigkeit in dieser Zeit und muß folglich auch die Höhe seiner Laufbahn mit jüngeren Jahren erreicht haben als in anderen Berufen. Dies bedeutet für den Podiumstänzer, der zur Umsetzung seiner choreographischen Ideen solistisch seinen eigenen Körper als Instrument einsetzt und auf dessen Leistungsfähigkeit angewiesen ist, daß die ersten beiden Arbeitsjahrzehnte auch seine Hauptschaffensphase umreißen, den für sein Werk wichtigsten Zeitraum begrenzen. In wenigen Fällen, wo Begabung und Stellenmarkt es zulassen, kann sich hieran eine Tätigkeit als Trainingsmeister, Ballettmeister oder

⁶⁴ Das Verhältnis kreativer Mitwirkung der einzelnen Tänzer innerhalb einer Tanzgruppe an der gesamten Choreographie bedürfte einer eingehenden Untersuchung. Man spricht in der Regel allenfalls von „Rollenkreationen“ eines Tänzers, wobei man interpretatorische Feinheiten in der Ausgestaltung einer Rolle und ihrer Charakteristika einer Tänzerpersönlichkeit im Rahmen der Gesamtkonzeption und als „Vorschlag für den Choreographen“ zugesteht. Grundsätzlich läßt sich feststellen: Je moderner die Kompanie, desto größer ist gegebenenfalls die Mitwirkungsmöglichkeit der Individuen innerhalb der Gruppe, bis zum Extrem eines Kollektivs. Es hat sich jedoch auch dort gezeigt, daß die Unterordnung des Einzelnen unter eine choreographische Leitung dem Kunstwerk meistens zum Vorteil gereicht. Die Kritik würdigt in der Regel beim Tänzer die „tänzerische“, nach heutigem Verständnis also die *ausführende* Leistung, und die Kreativität beim Choreographen.

⁶⁵ Herdlein 1970, S. 6

Choreograph anschließen. Oft ist eine Zwischenform festzustellen: Es wird für eine eigene Tanzgruppe choreographiert, die zumeist aus einer eigenen Schule für künstlerischen Tanz hervorgegangen ist.⁶⁷

Wie aus der Biographie Dore Hoyers bekannt ist, stellt sie hinsichtlich des üblichen Endes der tänzerischen Karriere eine Ausnahme dar. Zunächst entspricht zwar ihr beruflicher Werdegang durchaus dem oben skizzierten Bild: Dore Hoyer begann im zweiten Arbeitsjahrzehnt für eine kleine Gruppe zu choreographieren, und gegen Ende der geschilderten Phase gelang ihr der Übergang zur Tätigkeit als Choreographin und Tanzmeisterin an einem öffentlichen Theater. Hier jedoch scheiterte sie oder empfand ihr Wirken als Scheitern - ein Vorgang, dessen Gründe im Rahmen dieser Arbeit nicht näher untersucht werden können. Sie wandte sich daraufhin erneut dem solistischen Podiumstanz zu, unter größten körperlichen Anstrengungen die gleichen hohen Anforderungen an sich selbst stellend wie zuvor, und beendete ihre künstlerische Laufbahn erst im Alter von 56 Jahren; kurz darauf nahm sie sich das Leben.⁶⁸

Bekannt und Dore Hoyers Ruhm begründend ist jedoch nur diese zweite, gewissermaßen zusätzliche Phase ihrer Tänzerkarriere. Die erste Phase dagegen ist, wie oben nachgewiesen, nahezu vollkommen unbekannt geblieben, und gerade in diesem ersten Zeitraum sind jedoch - analog zur tänzerisch-körperlichen Leistungsfähigkeit - ihre eigentlich bedeutenden oder zumindest gleichwertige künstlerische Leistungen zu vermuten. Deshalb wird in der vorliegenden Arbeit gerade dieser früheste, bisher unbekannteste Zeitraum der 1930er Jahre untersucht werden. Es wird in diesem Zusammenhang folgende Hauptthese aufgestellt:

Dore Hoyer ist nicht nur in den 1950er und 1960er Jahren die wichtigste und modernste deutsche Protagonistin des Freien / Modernen Tanzes gewesen, sondern - aus heutiger Sicht - bereits in den 1930er Jahren.

⁶⁶ Liechtenhan 1987, S. 55.

⁶⁷ Typisch eher für den modernen Tanz, bei dem die Chancen für Gruppenchoreographien an den deutschen Theatern sehr begrenzt sind; in den 1920er Jahren durchaus auch im Ballettbereich nachweisbar: Gsovsky-Ballett, Eduardowa-Ballett. Heute fehlt im Ballettbereich dieses mittlere Tätigkeitsfeld zwischen den Choreographien für reine Schulaufführungen und den Choreographien für Theaterensembles meist.

⁶⁸ Im Einzelnen siehe Müller / Peter / Schuldt 1992, auch zu verschiedenen weiteren choreographischen und pädagogischen Tätigkeiten.

Ob Dore Hoyer die damit verbundene Anerkennung bereits damals zuteil wurde, oder weshalb nicht, wird ebenfalls untersucht werden. Zeitgenossen bemängelten oft, daß Dore Hoyer in einer von der Zeit überholten Tanzform arbeitete. Es wird zu beweisen sein, daß Dore Hoyer nicht wie andere im zu ihrer Zeit schon überholten Ausdruckstanz der 1920er Jahre arbeitete, sondern bereits in einer persönlichen Weiterentwicklung desselben zu einer besonders modernen Tanzform; das Unzeitgemäße war nicht veraltet, sondern avantgardistisch. Dies ist durch Vergleiche sowohl mit der Vorläufergeneration der 1920er Jahre, als auch mit direkten Zeitgenossen, als auch mit Vertretern des amerikanischen modern und postmodern dance nachzuweisen.

Hierbei soll auch untersucht und bewiesen werden, daß Dore Hoyer wesentlich weniger durch die namhaften Vertreterinnen des Ausdruckstanzes, Mary Wigman und Gret Palucca, beeinflusst wurde, als bisher oft irrig bei oberflächlicher Betrachtung angenommen. Eine These der vorliegenden Arbeit ist, daß Dore Hoyer viel mehr durch besonders eigenwillige, moderne, auch zeit- oder sozialkritische Exponenten der deutschen Tanzkultur der 1920er Jahre, nämlich Vera Skoronel, Valeska Gert und Jo Mihaly beeinflusst wurde.

Die bisher unbekanntes „tänzerischen Aktivitäten der NS-Zeit“, die „tanzhistorisch kaum zugänglich“ sind, und für die es im Fall von Dore Hoyer „bislang weder Rezensionen noch anderweitige Dokumente ihrer Aufführungen aus der nationalsozialistischen Zeit gibt“⁶⁹, werden also im Zentrum dieser Untersuchung stehen, nachdem diese Materialien in Recherchen ermittelt werden konnten.

1.5. Methode und Quellenlage

Für tanzhistorische Untersuchungen gilt wie für viele andere Disziplinen auch: Je früher der zu beurteilende Künstler gelebt und gearbeitet hat, desto spärlicher ist mit dem Vorhandensein von Dokumenten zu rechnen. Der Zweite Weltkrieg brachte Deutschland erhebliche Verluste im Bereich der Tanzdokumentation ein: viele Tänzer, die das Dritte Reich sowie den Krieg überlebten, verloren jedoch alle Dokumente, und auch das staatliche Tanzarchiv in Berlin wurde ein Opfer der Luftangriffe

(s.o.). Dore Hoyer lebte und arbeitete zudem in Dresden, der im Krieg am stärksten zerstörten Stadt Deutschlands.

Hinzu kommt eine fachliche Besonderheit: Der Tanz ist die „flüchtigste“ aller Künste. Dieser transitorische Charakter erschwert die Dokumentation und Erforschung des Tanzes wesentlich. Die „Tanzwissenschaft [kann] speziell bei historischer Untersuchung nicht auf Primärquellen, den Tanz selbst, zurückgreifen, sondern ist allein auf vermittelte Informationen angewiesen.“⁷⁰ Zwar wurden die Dokumentationsmöglichkeiten im Laufe der Zeit wesentlich verbessert, doch ist ihr Einsatz auch heute noch keinesfalls selbstverständlich, sondern von Faktoren wie Zeitaufwand, finanziellen Möglichkeiten sowie persönlicher Eignung und Neigung des Tänzers oder Choreographen zur Dokumentation seiner Werke abhängig. Oftmals wird nicht einmal ein Anlaß gesehen, die eigenen Werke selbst aufzuzeichnen oder aufzeichnen zu lassen: Der Tänzer oder Choreograph kennt sein eigenes Werk auswendig und wird es bei zukünftigen Aufführungen gern überarbeiten bzw. als „veraltet“ ansehen und das Thema völlig neu gestalten; der Wunsch, das eigene Werk populär zu machen und zu verbreiten, wie etwa bei Aufzeichnung und Veröffentlichung von Gesellschafts- oder Volkstänzen und ihren Noten im Druck, auch zu Lehrzwecken, besteht nicht bzw. erst seit Aufkommen der Film- und Videotechnik. Es zeichnen sich in der heutigen Praxis folgende zwei Tendenzen ab: Die freie Tanzszene und junge, noch wenig bekannte Choreographen bedienen sich gern der heute relativ preiswerten Möglichkeiten, zumindest Ausschnitte ihrer Arbeiten zu Werbungszwecken per Video zu verbreiten und kommen in der Regel auch dem Wunsch öffentlicher Dokumentationseinrichtungen wie dem des Deutschen Tanzarchivs Köln nach, ihre Videos dort Interessierten zu Studienzwecken zugänglich zu machen. Auf der anderen Seite stehen etabliertere Kompanien und Choreographen an Theatern diesem Wunsch oft eher zurückhaltend gegenüber und fürchten den Diebstahl geistigen Eigentums oder die allzu kritische Begutachtung nur als Arbeitshilfe gedachter Film- und Videoaufzeichnungen.⁷¹ Hier ist die Forschung auf professionelle, mit entsprechendem Kosten- und Arbeitsaufwand und daher seltener angefertigte Aufzeichnungen für das Fernsehen

⁶⁹ Hauska 1989, S. 41f.

⁷⁰ Müller 1986, S. 7

⁷¹ Die Wichtigkeit der genauen Dokumentation und insbesondere der Notation hat sich aber gerade im Zusammenhang mit dem Urheberrecht bzw. Copyright bewiesen. Vgl. dazu die Tätigkeit des Dance Notation Bureau in New York, die Ausführungen bei Schöfer 1953 sowie den der Laban-Forschung bisher völlig unbekannt gebliebenen Aufsatz: Laban 1929.

angewiesen. Erschwerend kommt hinzu, daß der Ausdruckstanz in der Regel nicht auf einer Handlung fußt wie das Ballett seiner Zeit und daher nur von äußerst wenigen Werken des Ausdruckstanzes ein Libretto existiert, das für andere nachlesbar wäre.

Die erwähnte Zurückhaltung gegenüber der Dokumentation und Rekonstruktion von Tanzkunstwerken trifft besonders auf den solistischen Ausdruckstanz und seine Vertreterinnen zu, wo selbst im Alter seitens der Tänzerinnen Bedenken gegenüber der Weitergabe und dem Weiterleben des eigenen Werks durch persönliche Einstudierung desselben auf Schülerinnen bestanden.⁷² Sehr eng verbunden ist diese Zurückhaltung mit der Abhängigkeit des Ausdruckstanz-Kunstwerks von der individuellen Künstlerpersönlichkeit, was sich bereits in den körperlichen Gegebenheiten, im Erscheinungsbild des Tänzers und seinem Bewegungsstil äußert. Rekonstruktionen von Werken des Ausdruckstanzes stehen immer wieder vor der Problematik, daß Kritik und Publikum auch eine Rekonstruktion der Tänzerpersönlichkeit erwarten und dann zwangsläufig enttäuscht sind.⁷³

Dore Hoyer stellt hier in gewisser Weise eine Ausnahme dar. Wie oben angeführt, hat es aufgrund zumindest *einer* existierenden filmischen Aufzeichnung Neueinstudierungen von einem Tanzzyklus Dore Hoyers aus den 1960er Jahren gegeben, die trotz unterschiedlicher äußerlicher und tanztechnischer Voraussetzungen als Neuaufführungen eines bedeutenden Werkes zumeist einhellige Akzeptanz fanden. Was bis 1992 völlig unbekannt war: Dore Hoyer hat insbesondere in den 1930er Jahren eigene Tänze schriftlich fixiert - nicht für sich selbst, sondern für die Nachwelt (s.u.). Und sie hat noch kurz vor ihrem Suizid einer Schülerin (Iris Scaccheri) verschiedene Tänze aus ihrer letzten Zeit einstudiert.⁷⁴

⁷² So beispielsweise Palucca gegenüber Arila Siegert. Wigman, die im hohen Alter dann gegenüber Annabelle Gamson unter Vorbehalten doch zustimmte, zunächst kategorisch ablehnend: „Das spontan Erfundene läßt sich in der gleichen Form nicht wiederholen, und kein Rekonstruktionsversuch hat noch je etwas getaugt.“ Genauer bei Müller 1990; auch Müller 1985, S. 17; s.a. Müller 1994. - Eine Ausnahme stellt Harald Kreutzberg dar, der beispielsweise in der gemeinsam mit Yvonne Georgi in Hannover geführten Schule 1928 Schülern wie Heinz Schwarze und dem später als Schauspieler sehr bekannt gewordenen Dieter Borsche seine eigenen Solotänze für Aufführungen einstudierte.

⁷³ vgl. hierzu: Wilfried van Poppel: Rekonstruktionen von Choreographien Kreutzbergs. In: Peter 1997, S. 210-215; Forster 1993; prinzipiell: Stephanie Jordan (ed.): Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade. London 2001

⁷⁴ Mit der Auflage, sie erst nach ihrem Tod aufzuführen. Vgl. Postuwka 1996, S. 24f.

Folgende Vorgehensweise erscheint erforderlich: Um zu einem Urteil über die künstlerische Leistung Dore Hoyers in den 1930er Jahren zu gelangen, sind die auffindbaren Dokumente und Aussagen über ihre Tänze dieser Zeit zu untersuchen und mit denen der anderen Tänzer und Choreographen zu vergleichen:

- mit der „Vorläufergeneration“ einer Mary Wigman oder Gret Palucca und anderen Tänzern der Zeit (Gert, Skoronel, Mihaly);
- mit den etwa gleichaltrigen Zeitgenossen (Marianne Vogelsang, Afrika Doering, Birgit Åkesson);
- mit nachfolgenden Generationen, gerade auch im Ausland, wo sich der moderne Tanz ungestört von den politischen Einflüssen des Nationalsozialismus weiterentwickeln konnte.

Untersucht werden dabei speziell zu Dore Hoyer und im Vergleich folgende Quellen:

1. Film

„Film- bzw. Videoaufzeichnungen besitzen als Quelle für die Tanzforschung die besondere Bedeutung, daß sie als einziges Dokumentationsmittel die Bewegung, die das hauptsächlichste Gestaltungsmittel von Tanz darstellt, aufzeichnen können.“⁷⁵

Leider sind bisher keine filmischen Aufzeichnungen von den frühen Tänzen Dore Hoyers bekannt geworden. Die Entwicklung der Filmtechnik war ohnehin für gute Dokumentationen von tanzkünstlerischer Bewegung noch nicht weit genug fortgeschritten. Laban schreibt noch 1935: „Kaum hat man einen ordentlichen Sprung gemacht, ist man der Maschine schon entwischt, und wenn man sich flink herumdreht, so sieht die blöde Maschine nichts als eine formlose Wolke.“⁷⁶

⁷⁵ Müller 1986, S. 8. Ein weiteres Dokumentationsmittel zur Aufzeichnung von Bewegung ist die Tanznotation (namentlich: Kinetographie Laban; Benesh-Notation; Eshkol-Wachmann-Movement-Notation).

⁷⁶ Laban 1935, S. 11 („Nun ist die Tanzkunst aber leider oder Gott sei Dank eine Kunst, die man unmöglich mit einer Maschine einfangen und zu Konserven verarbeiten kann.“) - Vgl. auch Huxley, S. 150. - Der Tanz ist sogar in der Frühzeit der Kinematographie als Kriterium für deren zukünftige Existenzberechtigung verwandt worden: „Wenn eines Tages der Kinematograph uns einen eigens dafür geschaffenen Relieftanz Nijinskys vorführt, so wird er so gerechtfertigt sein, wie der Phonograph es ist, weil er die Stimme Carusos für ewig bewahrt.“ Moritz Heinemann: Der Kinetographenunfug. In: *Neue Rundschau*, 1913 (zitiert nach Eberhardt 1926, S. 118).

Insofern sind die wenigen, zeitlich deutlich späteren filmischen Zeugnisse von Tänzen Dore Hoyers, insbesondere die Aufzeichnung der *Affectos humanos* von 1963, im Zusammenhang mit der Untersuchung des persönlichen Tanzstils von Bedeutung und dürfen nicht unberücksichtigt bleiben.

2. Fotos

Nur schwer wäre Dore Hoyers tänzerischer Stil zu vergleichen und näher zu untersuchen gewesen, wenn keine Fotografien ihrer Arbeit aufgefunden worden wären. Die Schwierigkeit besteht darin, daß Dore Hoyers „Frühwerk“ nicht mehr in die 1920er, sondern in die 1930er Jahre fällt und sich die gesellschaftliche Situation sehr zu Ungunsten künstlerischer Avantgarde verändert hat. Als weiteres Kriterium kommt hinzu, daß Dore Hoyer in Dresden lebte und nicht in Berlin, dem publizistischen und politischen Zentrum des Reiches, wo zudem die einzigen Fachzeitschriften für Tanz erschienen. Dort waren in den 1930er Jahren die meisten und namhaftesten Fotografen ansässig, die sich für Tanz interessierten.⁷⁷ Man kann davon ausgehen, daß beispielsweise Siegfried Enkelmann, der seit der Nachkriegszeit viele sehr eindrucksvolle Aufnahmen von Dore Hoyer gemacht hat und mit ihr sogar befreundet war, bei früherer Kenntnis ihrer Arbeit bereits damals Fotos von ihr aufgenommen hätte. Diese wären wegen ihrer fotografischen Qualitäten und seiner Zusammenarbeit mit den Zeitschriften mit größter Wahrscheinlichkeit auch veröffentlicht worden und dadurch heute noch zugänglich.⁷⁸

Ferner ist im Zusammenhang mit Fotos von Tänzern ein kommerzieller Aspekt zu berücksichtigen. Auch anerkannte Studio-Fotografen wie Siegfried Enkelmann konnten sich keineswegs allein über die Abdrucke ihrer Fotos finanzieren, sondern wurden hauptsächlich von den Tänzern, die zu Werbezwecken Aufnahmen benötigten, für ihre Arbeit bezahlt. Nur selten sind Fälle von künstlerisch bedeutenden Tän-

⁷⁷ Die in Dresden ansässige Erfurth-Schülerin Charlotte Rudolph dokumentierte von 1925 bis 1942 fast alle Tänze Mary Wigmans ausführlich (s. Müller 1986, S. 9). Es kann nur vermutet werden, daß sie auch Dore Hoyer fotografierte, doch verlor sie bei der Bombardierung Dresdens offensichtlich ihr gesamtes Archiv; die Wigman-Aufnahmen „überlebten“ in deren Besitz. Rudolph-Fotos von Dore Hoyer sind bisher nur wenige bekannt geworden und stammen vermutlich aus der ersten Nachkriegszeit.

⁷⁸ Mit Sicherheit wäre Dore Hoyer also durch einen Wechsel nach Berlin in den 1930er Jahren bekannter geworden. Ob dies sich - durch tanzpolitische Einflußnahmen - auch nachteilig ausgewirkt haben könnte, kann nur vermutet werden.

zern und Tänzerinnen bekannt geworden, die bereits am Anfang ihrer Karriere vermögend genug waren, um ihre Tänze durch einen professionellen, gar namhaften Fotografen dokumentieren zu lassen. Dore Hoyer führte in diesen Jahren ein besonders entbehrungsreiches Leben. Deshalb verwundert es nicht, daß bisher erst eine sehr geringe Anzahl von Fotos aus dieser frühen Zeit von ihr aufgefunden wurde, meist von namenlosen, eher unprofessionellen Fotografen stammend, die der Tänzerin vielleicht persönlich nahestanden und geringes oder kein Honorar verlangten.

3. Choreographische Aufzeichnungen und Notizen

Die Bedeutung der Niederschrift von Choreographien - gerade zu einer Zeit, als die Möglichkeiten filmischer Aufzeichnungen von Tänzen noch kaum existierten - ist bereits dargestellt worden; ebenso diverse Gründe, warum Tänzer von der Möglichkeit der Notation von eigenen Tänzen so selten Gebrauch machen. Selbst Mary Wigman, die die Entwicklung eines Notationssystems (Kinetographie) durch Laban in Ascona und Zürich persönlich miterlebt hatte und „mit Labans Notation vertraut war, ließ keine[n] ihrer Tänze, weder die Solo- noch die Gruppenwerke, schriftlich fixieren.“⁷⁹

Nach Kenntnis der Schulprospekte ist davon auszugehen, daß Dore Hoyer zum Zeitpunkt und an den Orten ihrer Ausbildung kein Angebot im Bereich der Kinetographie vorfand.

Überraschend hat Dore Hoyer 1935 nach dem Suizid ihres Lebensgefährten und Komponisten Peter Cieslak mit der Aufzeichnung ihrer frühen Soloprogramme begonnen. Sie fühlte sich - nach Deutung ihrer Eintragungen und Aussage diverser Freunde - an diesem Suizid mitschuldig und wollte offensichtlich vor dem eigenen (mißglückten) Suizid ihren Anteil am gemeinsamen Werk durch Aufzeichnung für die Nachwelt festhalten. (Vgl. Kap. 5). Dore Hoyer hat diese Aufzeichnungen noch einige Jahre fortgesetzt, schließlich nur noch einzelne Tänze auswählend, letztlich nur noch fragmentarische Notizen zu den Programmen ausführend. Diese Notizbücher sind durch eine Freundin Dore Hoyers aufbewahrt worden. Dore Hoyer hat ihre Tänze darin im Ablauf ausführlich mit Worten beschrieben, außerdem durch Skizzierung der

⁷⁹ Müller 1986, S. 10

Bodenwege die Bewegung im Bühnenraum fixiert, gelegentlich kleine figürliche Skizzen zur Veranschaulichung gemacht und im Idealfall sogar kleine Kontaktabzüge der oben erwähnten Fotos eingeklebt.

Auf diese Aufzeichnungen und weitere Notizen Dore Hoyers wird sich die vorliegende Untersuchung maßgeblich stützen.

4. Briefwechsel

Briefe von Tänzern geben oft Aufschluß über die aktuelle Arbeit an einem Werk oder über die besonderen Lebensumstände zur Entstehungszeit, die sich - gerade bei dem stark vom persönlichen Empfinden des Tanzenden ausgehenden Ausdruckstanz - im Werk selbst widerspiegeln können.

Wiewohl kaum ein Brief *an* Dore Hoyer aus den 1930er Jahren noch zu existieren scheint, konnten jedoch einige wenige Briefe *von* ihr in den Nachlässen anderer Personen aufgespürt werden.

5. Rezensionen

Durch umfangreiche Recherchen in den Tageszeitungen der Zeit war es möglich, die Daten von Dore Hoyers Tanzabenden der 1930er Jahre ausfindig zu machen und Presseberichte darüber aufzufinden. Einerseits vermitteln solche Rezensionen von Tanzaufführungen zur späteren Beurteilung des eigentlichen Tanzes in der Regel nur ein relativ unvollständiges Bild:

„Für die Rekonstruktion der Tanzkunst [...] ist ihr Aussagewert sehr gering, da sie weitgehend weder choreographische noch inhaltliche Beschreibungen enthalten, sehr häufig sogar nicht einmal die Titel der Tänze eines Programms nennen, sondern sich in der Wiedergabe von Stimmungseindrücken erschöpfen.“⁸⁰

Wenn es jedoch weniger um die Rekonstruktion der Tanzkunst selbst geht, weil diese wie bei Dore Hoyers frühen Tänzen von ihr selbst beschreibend aufgezeichnet wurde, kann andererseits der Aussagewert solcher Rezensionen gar nicht hoch ge-

nug angesetzt werden: Sie geben die Eindrücke und Meinung eines einzelnen Kritikers und gegebenenfalls seiner Feuilletonredaktion wieder. Liegen mehrere Kritiken vor bzw. haben alle relevanten Zeitungen über die Aufführung berichtet, so erlaubt der Vergleich Einblicke in die Auffassung „der“ zeitgenössischen Kritik von dem fraglichen Ereignis. Diese läßt sich in einem weiter gefaßten Vergleich wiederum gut mit anderen Ereignissen, also Tanzaufführungen anderer Künstler vergleichen - und erlaubt somit eine Einordnung des einzelnen Künstlers im Verständnis- und Anforderungsprofil seiner Zeit.

6. Programmzettel und -entwürfe

Wesentlich schwieriger sind Programmzettel von Tanzaufführungen der Podiumstänzer aufzufinden, da diese nicht systematisch von offizieller Seite gesammelt wurden, wie das bei Spielplänen und Besetzungslisten am Theater der Fall ist. Eine weitere Besonderheit liegt in dem Umstand, daß auch die Archive sämtlicher relevanter Spielstätten in Dresden, so beispielsweise der Bühne im Deutschen Hygiene-Museum, im Krieg verbrannt sind. Die bisher in Privatbesitz bekannt gewordenen Programmzettel Dore Hoyers aus den 1930er Jahren - jetzt im Deutschen Tanzarchiv Köln - sind leider nicht komplett.

In einigen Fällen waren daher die Programmentwürfe in den bereits erwähnten Notizbüchern eine wertvolle Verständnishilfe. Oft spiegeln diese ein früheres Stadium der Planung wider und sind dann für die Konzeption und Genese eines Werkes oder eines Tanzabends von Bedeutung.

7. Interviews

Im Vorfeld der Untersuchungen habe ich Interviews, Gespräche und briefliche Befragungen mit Zeitzeugen durchgeführt, die Dore Hoyer gekannt und/oder auf der Bühne gesehen hatten. Altersbedingt handelte es sich einerseits um einen bereits sehr begrenzten Personenkreis, gerade bei Informationen über die 1930er Jahre. Andererseits überwogen eher anekdotische Aussagen oder solche über die Lebensum-

⁸⁰ Müller 1986, S. 12

stände Dore Hoyers. Die Aussagen über ihre Tanzkunst waren in der Regel sehr vage formuliert, was nicht nur auf den großen Zeitraum, der seit den Aufführungen vergangen war, sondern auch auf eine prinzipielle „charakteristische Unsicherheit in der sprachlichen Beschreibung von tänzerischen Abläufen“⁸¹, gerade bei Nicht-Tänzern, zurückzuführen ist. Hedwig Müller fand eine ganz ähnliche Problematik bei der Erforschung des Werks von Mary Wigman vor, wobei sie immerhin aus einer großen Anzahl von Schülerinnen und Tanzgruppenmitgliedern leichter noch lebende Zeitzeugen aufspüren konnte. Auch sind die schriftlichen Äußerungen Wigmans, die Bücher und Berichte über sie und die erhaltenen Dokumente wesentlich umfangreicher als im Fall von Dore Hoyer. Manor hebt im Zusammenhang mit der Erforschung des Ausdruckstanzes den Unterschied zwischen dem von Anfang an außenstehenden Zeugen bzw. Zuschauer und dem Mitwirkenden hervor:

„Oft vermag ein Zeuge, der nicht persönlich an einer Aufführung beteiligt ist, ihr aber nahesteht, die besten und genauesten Informationen zu bieten. Die Beteiligten können meist nur mit Nachdruck betonen, ‚wie herrlich es war‘, sich aber nicht an die dazugehörigen Fakten erinnern...“⁸²

Zwischen beiden Positionen ist der Standort des Schülers anzusiedeln, dessen Verehrung für den Lehrer und Meister oft eine sachliche Auseinandersetzung durch Fehlen der hierzu erforderlichen Distanz eher behindert.⁸³

Die Auswertung und Analyse des genannten Materials und seine Ergänzung durch zeitgenössische Quellen waren Grundlage der vorliegenden Untersuchung. Für den Vergleich mit anderen Tänzern, insbesondere mit dem amerikanischen modern und postmodern dance wurden darüber hinaus weitere Materialien der genannten Art sowie vor allem die jeweils aufgeführte Literatur herangezogen.

⁸¹ Müller 1986, S. 13

⁸² Manor 1987, S. 25

⁸³ „[...] stand eine andere alte Dame auf und sagte: ‚Mary hat mir oft gesagt, daß sie nicht wünschte, daß solche Themen diskutiert würden, und meiner Meinung nach sollten wir alle Marys Wünsche respektieren.‘“ Manor spricht außerdem die Problematik der physischen Tradierung durch die Schülergeneration an, wenn sich der heutige Betrachter mangels filmischer Aufzeichnungen anhand der Auführungen ehemaliger Schüler einen Eindruck verschaffen will: „[...] wurden die Diskussionen durch verschiedene Darbietungen auf der Bühne ergänzt. Einige davon, vor allem Werke von früheren Schülern Wigmans, zum Beispiel [...], verdeutlichen die Gefahr, die Schüler in neuerer Zeit für das Erbe der großen innovatorischen Künstlerin darstellen. Die meisten dieser Vorstellungen waren platt bis langweilig. Eine ehrenswerte [sic] Ausnahme machte Susanne Linke [...].“ (ebd., S. 23, 25) Manor geht hier jedoch auf die „Gebundenheit des Ausdruckstanzes an die Individualität der Tanzenden“ (Müller 1985, S. 17) nicht näher ein.

Es gab nur einen - wenn auch umfangreichen - Teilnachlaß, insbesondere Dore Hoyers letzte beiden Lebensjahrzehnte betreffend. Kritiken und Akten aus früherer Zeit sind in öffentlichen Archiven ausfindig gemacht worden. Fotos, choreographische Notizbücher, Briefe und ähnliche Dokumente haben den Krieg und die frühe Nachkriegszeit vor allem in unterschiedlichstem Privatbesitz überlebt; hier waren zunächst einmal die Besitzerinnen und Besitzer aufzuspüren.

Das Untersuchungsziel, der Nachweis der Modernität Dore Hoyers in den 1930er Jahren, bestimmt letztlich die Methode: Der Tanzstil Dore Hoyers in diesen Jahren ist exemplarisch zu dokumentieren und zu analysieren, um dann mit dem Tanzstil der Vorläufer, der Zeitgenossen und der nachfolgenden Generationen verglichen zu werden. Für diese Vergleiche am meisten geeignet sind Fotografien und die kunsthistorische Methodik des „vergleichenden Sehens“, ferner die textlichen Zeugnisse, die ihre Tanztechnik beschreibend dokumentieren; doch sollen nach Möglichkeit alle überlieferten Quellen herangezogen werden. Dennoch ist nicht eine umfassende, gar vollständige historische Dokumentation der – incl. Wiederholungen – ca. 118 Tänze von Dore Hoyers ersten sieben Tanzprogrammen beabsichtigt und im Rahmen dieser Untersuchung möglich. Auch soll nicht, was nur auf einer solchen Basis sinnvoll wäre, Dore Hoyers Tanzstil der 1930er Jahre komplett detailliert erfaßt, beschrieben und analysiert werden. Um hieraus dann mit der erforderlichen Sicherheit das Neue von Dore Hoyers Tanzkonzept vollständig und in Syndromen zu erfassen, fehlt eine umfangreiche Dokumentation der Tanzstile der anderen, zu vergleichenden modernen Tänzer. Das Ziel der Untersuchung ist die Beurteilung von Dore Hoyers Frühwerk der 1930er Jahre insbesondere unter dem Gesichtspunkt des Experimentellen und der tanzstilistischen Neuentwicklungen sowie der Rezeption ihrer Auftritte, um für diese Zeit ihren Stellenwert in der Tanzgeschichte ermitteln zu können. Hierfür bieten sich exemplarische Analysen an. Der Ansatz folgt also nicht alternativ der tanzwissenschaftlich vorherrschenden historisch-kritischen oder der analytisch-kritischen Methodik⁸⁴, sondern betritt – durch das Ziel bestimmt - zwischen diesen und unter Einbeziehung beider Richtungen methodisches Neuland.⁸⁵

⁸⁴ In der Definition von Jeschke 1990, S. 158f.

⁸⁵ Vgl. Erdmann-Rajski 2000, die jedoch das Gesamtwerk Paluccas untersucht und hierzu Fragestellungen und Methoden der Historischen Verhaltensforschung (nach August Nitschke) einsetzt.