

3. Der *Losbruch*¹: Dore Hoyers Solotänze von 1932 bis 1935

3.1. Überblick über die ersten drei Tanzfolgen

Die ersten, gewiß desillusionierenden Erfahrungen im Theaterbetrieb einer Provinzbühne müssen Dore Hoyer in dem Wunsch nach eigenschöpferischem künstlerischen Tanz sehr bestärkt haben. Die Auftritte derjenigen solistischen Kammertänzer(innen), die sie auf Dresdener Bühnen gesehen hatte, waren ihr dabei zweifellos ein Vorbild. Und die durch sparsames Haushalten aus Plauen vermutlich nach Dresden mitgebrachten finanziellen Mittel ermöglichten Dore Hoyer trotz Fehlens jeglicher sonstiger Unterstützung, 1932 an einem ersten eigenen Soloprogramm zu arbeiten. Sie fühlte sich hierzu offensichtlich berufen, folgte einem inneren Schaffensdrang, und in ihrem ersten Lebensgefährten, dem quasi gleichaltrigen Pianisten und Komponisten Peter Cieslak, fand sie den adäquaten Partner für diese Aufgabe. In Notizbuch 1 notiert sie - wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem ersten Tanzabend im Künstlerhaus - eine Personenaufstellung, die eher an eine Künstlergruppe mit gemeinsamer Vernissage bzw. an eine Aufführung anlässlich einer Ausstellung denken läßt:

| | |
|-----------|----------------------|
| Bildhauer | Rietschel [?] |
| Maler | Fabian Kupferberg |
| Musiker | Peter C. |
| Tänzer | Dore H. ² |

Zu einer Realisation ist es jedoch offenbar nicht gekommen. Dore Hoyers Kunst ist gleich zu Beginn eigenständig genug, um allein einen Saal zu füllen. Auch der Umstand, daß der Programmzettel des ersten Abends bereits eine Konzertdirektion (E. Knoblauch, Dresden) nennt, welche die junge Tänzerin unter Vertrag genommen hat, spricht dafür. Die Freundschaft mit Peter Cieslak war jedoch nicht unproblematisch³ und endete in seinem Suicid 1935. Hierdurch entstand ein Einschnitt im künstlerischen Schaffen, welcher die Zeit von 1932-1935 aus heutiger Sicht nicht nur als den Beginn ihrer solistischen Kammertanztätigkeit, sondern auch als eine geschlossene,

¹ *Losbruch* ist auch der Titel eines Tanzes aus Dore Hoyers Zyklus *Tänze für Käthe Kollwitz* (1946).

² Dore-Hoyer-Archiv im DTK, Nb 1, S. 1 (Innendeckel)

³ Vgl. Müller in Müller / Peter / Schuldt 1992, insbes. S. 20f.

eigenständige Phase erscheinen läßt. Hinzu kommt, daß Dore Hoyer 1935 rückblickend einige Tänze dieser Zeit aufgeschrieben hat. Wiewohl es nur wenige Kritiken und Fotos gibt, ist hier gerade das Frühwerk zumindest mit einigen Beispielen relativ gut dokumentiert.

In der Regel ist das Frühwerk eines Künstlers für die Beurteilung des Gesamtwerkes und des besonderen persönlichen Stils von sehr untergeordneter Bedeutung. Die Maler, beispielsweise Picasso oder Nolde, setzen zunächst oft gewissermaßen ihre Ausbildung fort durch Kopieren älterer Meister und früherer Stile.⁴ Der Tänzer erhält im Ballettstudium meist nur eine sehr geringe Ausbildung zu eigenschöpferischer, choreographischer Arbeit, wie auch der Musikstudent in der Hauptsache zum Interpreten und nicht zum Komponisten ausgebildet wird. Der Ausdruckstanz jedoch basiert auf dem solistischen Gestaltungsprinzip; es verwundert also nicht, daß beispielsweise in der Tanzschule von Mary Wigman um 1930 die choreographische Gestaltung einen bedeutenden Platz in der Ausbildung der fortgeschrittenen Schüler einnahm.⁵ Dennoch waren unter Hunderten von Schülern nur wenige für die Ausübung des Tänzerberufs qualifiziert genug, mußten ihre Kenntnisse durch zusätzliche Studien in Ballett-Technik erweitern⁶, um anschließend allenfalls im Ensemble eines städtischen Theaters mitzuwirken. Gleiches gilt für die pädagogischen Begabungen. Und lediglich eine verschwindend geringe Anzahl von Wigman-Schülern wurde durch eigenschöpferischen künstlerischen Tanz prominent. Die folgenden Namen stammen alle aus der ersten „Generation“ von Schülern: Hanya Holm, Yvonne Georgi, Gret Palucca, Margarethe Wallmann, Harald Kreuzberg und Max Terpis. In der zweiten „Generation“, die folglich auch Schüler von Schülern umfaßt, ist für Deutschland⁷ außer Dore Hoyer kein annähernd gleichwertiger Name außer-

⁴ Nur in seltenen Fällen erscheint das Frühwerk aus heutiger Sicht interessanter als das eigentliche Hauptwerk, z.B. bei dem Bildhauer Ernesto de Fiori (vgl. Peter 1992a).

⁵ Vgl. u.a. Ausbildungs- und Prüfungsunterlagen von Birgit Åkesson, Erika Triebisch-Hörisch und Liselotte Huck im Deutschen Tanzarchiv Köln.

⁶ Bereits Ende der 1920er Jahre wird die Ausbildung in einigen Schulen des modernen Tanzes versuchsweise um klassisches Training erweitert, beispielsweise fand in Dresden kurze Zeit ein Austausch zwischen der Wigmanschule und der Staatsoper (Helge Peters-Pawlinin) statt. In späterer Zeit gehörte Ballett-Training in der Wigmanschule oder der Paluccaschule (vgl. *Der Tanz*, H.11 vom Nov. 1934, S. 17) zum normalen Unterrichtsplan.

⁷ Hanya Holm, geb. Johanna Eckert, eröffnete 1931 in New York eine Wigman-Schule; zu ihren bekanntesten Schülern gehörten u.a. Valerie Bettis, Glen Tetley, Don Redlich, Alwin Nikolais und Jeff Duncan.

halb von Insiderkreisen bekannt.⁸ Alle „Schüler, die aus der Mary Wigman Schule hervorgingen“, welche Mary Wigman selbst in ihrem Buch „Deutsche Tanzkunst“ 1933 nennt, sind von geringer Bedeutung geblieben. Die Presse kritisierte schon in den 1920er Jahren, daß die meisten Schülerinnen sich im Wigman-Stil versuchen, jedoch keine eigene tänzerische Persönlichkeit aufzuweisen haben, allenfalls Epigonen werden können. Spöttelnd sprach man von „Labanesen“ und gar von „Wigmännchen“.

Im folgenden soll die erste Phase von Dore Hoyers eigenen solistischen Tänzen, also die Zeit von 1932 bis 1935 untersucht werden. Es soll festgestellt werden, inwieweit diese allerersten Jahre bereits eine Einschätzung über die eigenständige künstlerische Arbeit Dore Hoyers zulassen.

Drei Soloprogramme fallen in diesen Zeitraum, mit folgenden Premieren:

30.03.1933 im Künstlerhaus Dresden

03.12.1933 im Komödienhaus Dresden

14.02.1935 im Deutschen Hygienemuseum Dresden

Daß bisher nur wenig über Dore Hoyers frühe Tänze bekannt ist und diese deshalb nicht angemessen zur Würdigung und Einordnung der Künstlerin herangezogen werden konnten, liegt auch an einer bis dahin besonders schlechten Dokumentation. Noch 1989 sind "bislang weder Rezensionen noch anderweitige Dokumente ihrer Aufführungen aus der nationalsozialistischen Zeit" bekannt.⁹ 1992 sind mit den vom Verf. an das Deutsche Tanzarchiv Köln zur Schaffung eines Dore-Hoyer-Archivs herangeholten Teilnachlässen und Sammlungen immerhin einige, wenn auch z.T. undatierte Programmzettel zugänglich. So kann 1992 die Premiere des zweiten Soloabends vorsichtig für 1934 (nach Spielzeitende bzw. nach der Ballettmeister-Tätigkeit am Staatstheater in Oldenburg) vermutet werden. Auch für die bis dahin weiterhin völlig fehlenden Rezensionen kann man beispielsweise zum Debüt am 30.3.1933 nur mit aller Zurückhaltung mutmaßen: „In den Zeitungen ist zwei Tage später für eine Kritik der Vorstellung wenig Platz, die Blätter sind voll mit Aufrufen und Berichten

⁸ Zu nennen wäre Marianne Vogelsang, die jedoch heute wesentlich weniger bekannt ist. „Wer war Marianne Vogelsang? In keinem Lexikon steht ihr Name, wo ist eine Spur zu finden? [...] Geblieben in der Tanzgeschichte, aufgeschrieben, eingeschrieben, anerkannt als außergewöhnliche Künstlerin ist jedoch nur Dore Hoyer, nicht Marianne Vogelsang.“ (Kant / Winkler 1994, S. 18).

⁹ Hauska 1989, S. 41f.

zum nationalsozialistischen Boykott jüdischer Geschäfte am 1. April.“¹⁰ Die hier verwendeten Kritiken sind erstmals für die vorliegende Arbeit aufgespürt und ausgewertet worden. Für das erste Programm bedeutet dies, daß von den fünf namhaftesten Dresdener Tageszeitungen der Zeit immerhin vier¹¹ über den ersten Tanzabend Dore Hoyers berichtet haben.

Auch über die Tänze selbst aus Dore Hoyers Frühwerk sind bis 1992 kaum konkrete Aussagen bekannt geworden, und wenn, so beruhen diese oft auf offenbar unzuverlässigen Erinnerungen. So kommt es, daß gelegentlich der Tanz *Schrei* dem ersten Programm zugeschrieben wird. Diese Aussage von Kritikern aus der Nachkriegszeit oder Zeitgenossen floß zwangsläufig auch in spätere Untersuchungen ein: „Ihr erster, 1933 veröffentlichter Tanz trägt den Titel ‚Schrei‘“, heißt es 1989.¹² Der *Schrei* ist jedoch erst 1936 entstanden und aufgeführt worden.

Das erste Programm, Premiere 30.3.1933, umfaßt folgende Tänze:

| Titel | Musik |
|----------------------------------|--------------------------------|
| <i>Afrikanisches Kriegerlied</i> | Colaridge-Taylor ¹³ |
| <i>Vierteilige Studie</i> | Bantock |
| <i>Stiller Tanz</i> | Satie |
| <i>Drei Gesichte</i> | Finke |
| <i>Ballade</i> | Finke |
| <i>Gotisches Lied</i> | Satie |
| <i>Zwei ernste Gesänge</i> | Cieslak |
| <i>Tanz in Weiß</i> | Cieslak |
| <i>Tanz in Schwarz</i> | Cieslak |
| <i>Allegro ritmico</i> | Engel |

¹⁰ Hedwig Müller in Müller / Peter / Schuldt 1992, S. 19

¹¹ Möglicherweise ohne den *Freiheitskampf*, der nicht vollständig vorlag (zur politischen Tendenz dieser Zeitung: ab 29.11.1937 hat sie den Untertitel „Amtliche Tageszeitung der NSDAP, Gau Sachsen“).

¹² Hauska 1989, S. 42

¹³ Ein Druckfehler, gemeint ist Samuel Coleridge-Taylor (1875-1912).

Das zweite Programm, Premiere 3.12.1933, umfaßt folgende Tänze:

| | |
|-----------------------------------|-----------|
| <i>Masken</i> (I-V) | Malipiero |
| <i>Zwei ernste Gesänge</i> (I,II) | Cieslak |
| <i>Allegro ritmico</i> | Engel |
| <i>Drei stille Tänze</i> (I-III) | Satie |
| <i>flackernd</i> | Cieslak |
| <i>Fragment</i> | Cieslak |
| <i>Barlumi</i> (fünfteilig) | Malipiero |

Das dritte Programm, Premiere 14.2.1935, umfaßt folgende Tänze¹⁴:

| | |
|------------------------------------|-----------|
| <i>Fünf namenlose Tänze</i> (I-V) | Cieslak |
| <i>Zweite stille Suite</i> (I-III) | Satie |
| <i>Sieben Gesichte</i> | Finke |
| <i>Wechselnde Lichter</i> | Malipiero |

Die Titel der Tänze bieten nur sehr wenig an „inhaltlichen“, beschreibenden Erklärungen, die Programmzettel keinerlei Erläuterungen für das Publikum. Wie anders dagegen bei den Tänzen Mary Wigmans, der Begründerin des Ausdruckstanzes (s.o.): Ihre neuesten Solotänze der Zeit waren neben einem *Rondo* und einer *Polonaise* der Zyklus *Opfer* (1931) mit den Titeln *Schwertlied*, *Tanz für die Sonne*, *Todesruf*, *Tanz für die Erde*, *Klage* und *Tanz in den Tod*, bei ihren Gruppentänzen der Zyklus *Der Weg* (1932) (*Hymnus I / Aufbruch*, *Das Tor*, *Nachtgesang*, *Traumvögel*, *Schatten*, *Pastorale*, *Intermezzo*, *Hymnus II / Rückkehr*).¹⁵ Die erläuternden Texte auf dem Programmzettel sind sehr pathetisch, beispielsweise heißt es zum *Schwertlied*:

„Das Menschenwesen wirft sich auf zu stolzer Kampfgebärde, kraftbewußt stürzt es sich in den Rausch der Macht, der Herrschaft, der Hoheit und Größe, nimmt sich zurück, sammelt neue Spannkraft, entfaltet sich wieder, setzt an zum Sieg, steigert sich empor zur Hochgewalt über alles Irdische - Musik aus

¹⁴ Nach Kritiken rekonstruiert, da bisher kein Programmzettel aufzufinden war, auch nicht im Archiv des Deutschen Hygiene-Museums Dresden; hier wirkt sich insbesondere die umfassende Zerstörung Dresdens im Zweiten Weltkrieg erschwerend aus.

¹⁵ nach Müller 1986a, S. 316f.

Eisen und Stahl begleitet Gebärden des Triumphes und des übermächtigen Überschwangs.“¹⁶

Mary Wigman liefert also zur Aufführung eine Beschreibung - gewissermaßen ein Libretto - mit, aus welcher die besondere Bildlichkeit des Themas und seiner Umsetzung auf der Bühne deutlich wird. Gleichzeitig stellt die Thematik trotz der augenscheinlichen Zeitferne solch kultischen Rituals (und des praktischen Einsatzes eines Schwertes¹⁷) dennoch eine aktuelle Nähe zum Leben und Erleben der Tänzerin dar. Direkt im Anschluß an das Zitat zum *Schwertlied* weist ihre Biographin darauf hin: „Nie im Leben hat Mary Wigman diese Gefühle intensiver empfunden als zwischen 1929 und 1932. Jeder Sieg Resultat ihrer unermüdlichen Arbeit, ihres unbeugsamen Willens, und trotzdem jedes Werk Ausdruck eines für menschliche Begriffe unermeßlichen Kosmos.“¹⁸ Nach Auffassung vieler Kritiker erreichen Mary Wigmans Tänze dieser Jahre jedoch nicht mehr die künstlerische Höhe früherer Werke oder werden als nicht mehr zeitgemäß empfunden. „Effekthascherei gerade bei den Kostümen wirft man ihr vor, übertriebenes Pathos, der in die nüchterne Gegenwart nicht mehr hineinpasst, und die geräuschrhythmische Begleitung der Tänze werde seit dem *Totenmal* auch immer unerträglicher.“¹⁹

Die Tänze Gret Paluccas aus dieser Zeit tragen oft die Bezeichnung der musikalischen Form oder der Tempi der Musik, zu der sie getanzt werden: *Walzer* (J. Strauß), *Walzer* (R. Strauss: *Rosenkavalier*), *Rondo* (Mozart), *Drei Préludes* (Skrjabin), *Suite: Allegro, Lento, Andantino, Allegro* (Händel), *Elegie* (Respighi), *Scherzo* (Brahms), *Allegro* (Brahms), *Intermezzo* (Brahms) usw. und haben einen auffallen-

¹⁶ nach Müller 1986a, S. 186

¹⁷ Mary Wigman hatte schon 1922 ein (anderes) *Schwertlied* im Programm, Vera Skoronel den gleichen Titel seit 1928.

¹⁸ Müller 1986a, S. 186

¹⁹ Müller 1986a, S. 205. Dies., ebd.: „Der Respekt vor der in zehn Jahren vollbrachten künstlerischen Leistung hält angesichts der zwischen 1929 und 1932 choreographierten Werke die Rezensenten immer weniger von negativen Stellungnahmen zurück.“ Als Beispiel ebd., S. 206: „Die Wigman-Mode ist vorbei [...]“ (*Leipziger Volkszeitung* v. 21.11.1929). Außerdem hat der Ausdruckstanz, wie ihn insbesondere die als seine Begründerin geltende Mary Wigman vertritt, ohnehin nur das Wohlwollen eines Teils der Presse: „Die linke Presse, die Intellektuellen aus dem politisch fortschrittlichen Lager, nehmen von dieser Tanzkunst in der Weimarer Republik wenig Notiz, haben allenfalls ein paar polemische Äußerungen dafür übrig [...]. Mary Wigman war in Deutschland keine Tänzerin der linken Avantgarde, wie sie es noch in der Schweiz war, sondern stand mit ihrem lebensphilosophischen Tanzverständnis stets eher dem gebildeten Bürgertum nahe.“ (ebd., S. 206).

den Spanien-Schwerpunkt (*Furioso*, *Serenata* und *Cordoba* von Albéniz, *Capriccio* nach spanischer Volksmusik und *Spanische Rhapsodie* von Liszt).²⁰

Für die Palucca gilt auch 1932/33 noch, was sie bereits acht bis zehn Jahre zuvor bei ihren ersten Auftritten als Schülerin und Mitglied der Wigman-Gruppe von ihrer Lehrerin unterschied:

„Doch mitten in die todernsten, deutschtreuen Zustimmungen dieser ‚tiefschürfenden‘ Gemeinde erschallt plötzlich ein richtiger, weltlicher, naiver, losgelassener Theaterbeifall, als hätte man alle ‚grundlegenden‘ Gedanken über Bord geworfen: ein Glied der Gruppe hatte soeben etwas Spanisches getanzt. Und das war das erste, was einem nicht spanisch vorkam. Palucca heißt sie. [...] Ist die Wigman eine kriegerische Persönlichkeit, so ist die Palucca der sieghafte Typus. [...] Ist die Wigman nichts als Intelligenz, so ist die Palucca eine Natur.“²¹

Laut Stabel sind es im Unterschied zur Wigman bei der Palucca „vor allem Sieghaftes und Glückliches“ als „die wesentlichen Eigenschaften ihres Tanzes, die sie zum Publikumsliebling machen werden.“²² „Die Palucca siegt“, lautet die typische Überschrift einer Rezension von 1932.²³ „Das Neue, Leichte, Unbeschwerte, Heitere, Natürliche und technisch Beeindruckende wird allerorten gepriesen. Palucca wird als Sprungtalent gefeiert.“²⁴ Doch bereits seit etwa 1928 setzt eine Ernüchterung bei der Kritik ein, die ihr Ideenlosigkeit, Primitivität vorwirft. „Palucca greift auf ihr vermeintliches Erfolgsrezept zurück: heiter, fröhlich und beschwingt. Doch wird ihr nun das Fehlen der jugendlichen, unbekümmerten Natürlichkeit vorgeworfen. [...] Von ihrem schärfsten Kritiker, Josef Lewitan, wird Palucca 1932 künstlerisch abgeschrieben und ihre Tanzlaufbahn für beendet erklärt.“²⁵

Sowohl das Heroische der Wigman wie das Heitere der Palucca sind also Anfang der 1930er Jahre nicht mehr wegen der Modernität umstritten, sondern allenfalls wegen des künstlerisch Stehengebliebenen, Veralteten. Ist schon vorher fraglich, inwieweit

²⁰ Vgl. entsprechende Ankündigungen, z.B. in *Der Tanz*: „Palucca hat die Ausarbeitung ihres neuen Soloprogramms beendet. Sie bringt in der nächsten Spielzeit u.a. folgende neue Tänze: Rondo von Mozart, drei Brahmstänze, Rosenkavalierwalzer von R. Strauss, Arabeske von Granados und Elegie von Respighi.“ (Jg.VI, H. 8, August 1933, Arabesken, S. 16).

²¹ Pawel Barchan: Palucca. In: *Die Dame*, Jg. 51 1923/24, H. 3, S. 7; zitiert nach Jarchow / Stabel 1997, S. 25-26.

²² Jarchow / Stabel 1997, S. 26

²³ Faksimile-Neuabdruck von drei nicht näher bezeichneten Kritiken, offensichtlich aus den Jahren 1931-1933, in: Palucca. Zum Fünfundachtzigsten. Glückwünsche, Selbstzeugnisse, Äußerungen. Berlin 1987, S. 85

²⁴ Jarchow / Stabel 1997, S. 29

²⁵ ebd. S. 32

der Avantgarde-Begriff hier angewendet werden konnte (vgl. Anm. 19), so erscheint dies für beider Tanzschaffen der 1930er Jahre ausgeschlossen. Im Januar 1933 ist Mary Wigman 46 Jahre alt, und die Palucca zählt immerhin 31 Jahre. Dore Hoyer ist 21 Jahre, so alt wie die Palucca am Anfang ihrer tänzerischen Karriere war.

3.2. Die erste Tanzfolge

3.2.1. Überblick, Beispiele, Vergleich mit der Vorläufergeneration

Dore Hoyers Tänze des ersten Programms unterscheiden sich bereits bei der Musikauswahl. Sie wählt keine rein rhythmische Begleitung durch Schlagwerk wie die Wigman für deren oft bedeutungsschwere, gar mystisch oder rituell anmutende Themen. Sie wählt aber auch keine populären „Klassiker“ von Händel, Mozart, Brahms usw., die das Publikum kennt, liebt und mitsummen könnte wie die Palucca, - leicht, tänzerisch fließend. Dore Hoyer tanzt zu Werken modernerer Komponisten, im Fall von Peter Cieslak aktuell für sie geschrieben.

Auch die Titel der Tänze unterscheiden sich deutlich von denen der Ausdruckstänzerinnen Wigman und Palucca. Von den zehn - oft mehrteiligen - Tänzen des ersten Programms gibt nur *Afrikanisches Kriegerlied* einen (vom Komponisten vorgegebenen) Bedeutungsgehalt wieder, *Allegro ritmico* das (vorgegebene) Tempo und seinen Charakter. Die anderen Titel sind fast inhaltsfrei als „Tanz“, „Studie“, „Gesang“ (Gesänge), „Lied“, „Ballade“ oder „Gesicht“ (Gesichte) bezeichnet, wobei letzteres immerhin auf die Darstellung einer inneren Schau, einer Vision schließen lässt, jedoch zugleich den Titel des Komponisten Fidelio F. Finke wiedergibt. Die quantitativen Zusätze (vierteilig, drei, zwei) sind ohne jeden Hinweis auf das, was die Tänzerin darstellen will, ebenso die Farben in den Titeln: *Tanz in Weiß*, *Tanz in Schwarz*: Es handelt sich um die Farben der Kostüme.²⁶ Zweimal wird der Stimmungsgehalt angegeben: *Stiller Tanz*, *Zwei ernste Gesänge*. Lediglich noch *Gotisches Lied* (zu Satie) erlaubt eine sehr vage Assoziation, wahrscheinlich das Bild der gotischen Kathedrale evozierend, bleibt jedoch nah am Titel der Musik.²⁷

²⁶ Ein Wechsel von weißer zu schwarzer Bühnendekoration etc. kann ausgeschlossen werden.

²⁷ *Danses Gothiques*, Paris 1893. Es ist davon auszugehen, daß eine eventuelle zeitgenössische deutsche Ausgabe der Noten mit „Gotische Tänze“ überschrieben war. Interessant erscheint, wie Dore

Bei den Kostümen konnte man Dore Hoyer keinesfalls „Effekthascherei“ vorwerfen, wie der Wigman. Wiewohl nicht selbst angefertigt, sondern durch ein Atelier (Werkstatt Eva Pietsch - Brigitte Roch), handelte es sich doch um eher schlichte, unverzierte und oft kittelartige Gewänder, frei von allen Applikationen. Rückschlüsse auf die „Inhalte“ der Tänze wären allenfalls durch Deutung der Farben möglich. Im Notizbuch 1 hat Dore Hoyer auf S. 2 die Farben der Kostüme des ersten Programms notiert:

| | |
|-----------------------------|----------------|
| <i>Afrikan. Kriegerlied</i> | braun |
| <i>Vierteilige Studie</i> | braungelb |
| <i>Stiller Tanz</i> | blau |
| <i>Drei Gesichte</i> | grau |
| <i>Ballade</i> | violett |
| <i>Zwei ernste Gesänge</i> | schwarz silber |
| <i>Gotisches Lied</i> | dunkelblau |
| <i>Tanz in Weiß</i> | weiß |
| <i>Tanz in Schwarz</i> | schwarz |
| <i>Allegro ritmico</i> | schwarz rot |

Lediglich zu den *Zwei ernsten Gesängen* verwendet Dore Hoyer ein „3/4 langes, silberbrokatenes Oberteil mit anliegenden Ärmeln“, einen Lamé-Stoff, wie er aufgrund seiner Lichtreflexe gern im Theater und namentlich von Vertretern des Ausdruckstanzes wie Wigman oder Harald Kreutzberg verwendet wurde. Ergänzt jedoch durch einen schlichten dunkelgrauen Rock (Nb 1).

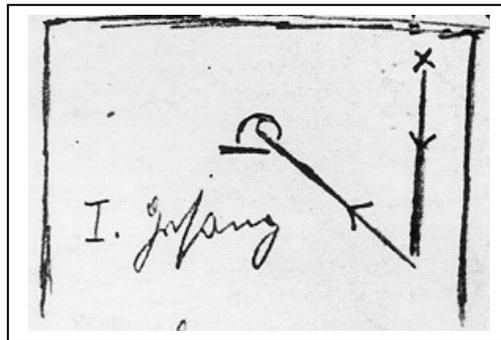
Von den Tänzen des ersten Programms nehmen die *Zwei ernsten Gesänge*, entstanden im Dezember 1932 (Nb 1), eine besondere Stellung ein. Sie gehören zu den wenigen Tänzen, die Dore Hoyer mit Bodenwegskizze, figürlichen Bewegungsskizzen und beschreibenden Worten aufgezeichnet hat. Außerdem gehören sie zu den drei Tänzen, welche die Presse als besonders eindrucksvoll hervorhebt.²⁸ Und Dore Hoyer selbst nennt diesen Tanz als ersten, als sie 1935 notiert: „Vom 1. Tanzprogramm haben nur drei Tänze Dauerwert“ (Nb 1, S. 69). Sie nimmt ihn bzw. sie auch

Hoyer den Titel bearbeitet: Der Komponist komponiert einen *Tanz*, die Tänzerin tanzt ein *Lied*. Dore Hoyer macht damit deutlich: Es geht nicht um einen Tanz, den sie selbst „gotisch“ nennt und der im Programmzettel dann als *Gotischer Tanz* aufgeführt wäre, sondern um ein vorhandenes Musikstück dieser Thematik und dieses Titels, zu welchem sie tanzt.

²⁸ Leonie Dotzler in den *Dresdner Neuesten Nachrichten (DNN)* vom 1.4.1933.

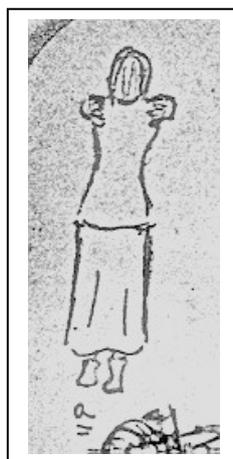
in die zweite Tanzfolge auf. Deshalb sollen die *Zwei ernstesten Gesänge* im folgenden näher untersucht werden.

Bereits die Raumwegskizze zum I. Gesang weist einige Besonderheiten auf.



Wie bei Bodenwegskizzen üblich, schaut man sozusagen vom Schnürboden herab auf die Bühne; die „vierte Wand“ ist zum Publikum offen. Der Raumweg verläuft in einem einfachen spitzen Winkel von der rechten hinteren Ecke nach vorn bis fast an die Rampe und von dort zur hinteren Mitte, wo er in einem kreisförmigen Schnörkel endet. Die gesamte linke Bühnenhälfte bleibt ungenutzt.

Dore Hoyer hat 12 kleine Figurenskizzen notiert und in alphabetischer Reihenfolge mit a bis m bezeichnet (ohne j).



Die Tänzerin beginnt in der rechten hinteren Ecke, und zwar mit dem Rücken zum Publikum, „auf Zehen“ (Ballen) und mit vor der Brust gekreuzten Armen, die Hände -

für das Publikum sichtbar - die Schultern umgreifend.²⁹ Ein solcher Anfang ist neu, keine Tänzerin vor ihr hat je einen Tanz so begonnen. In der hinteren Ecke der Bühne, dem Publikum den Rücken zukehrend, das ist eigentlich ein Affront. Die vor der Brust gekreuzten Arme, „um die Schultern geschlungen“, unterstreichen diese Abgewandtheit von der Umwelt. Es handelt sich jedoch nicht um eine entspannte Selbstversunkenheit: Arme, Hände und Füße (auf Zehen) bezeugen eine starke innere Spannung, aus der heraus der Tanz seinen Ausgang nimmt.

Die Tänzerin macht auf vier Takten mit vier Schritten – „auf Zehen“ - eine Vierteldrehung nach links. „Auf 5. und 6. Takt erst links in Grätsche treten, dann rechten Arm schnell in Senkrechte hoch, gleichzeitig auf ganze Füße heruntergehen. 6 Takte reigungslos, auf 4 Takte nur Gesicht zum Publikum wenden.“ Die Tänzerin schreitet 24 Takte lang in der Grätsche seitlich „monoton“ in Blickrichtung zum Publikum, der erhobene rechte Arm bewegt sich rasch ein wenig vor und rückwärts im Schrittempo, der linke greift weiterhin wie am Anfang über die rechte Schulter. „Ab 25. Takt plötzlich Körper frontal zum Publikum, großer tiefer Ausfall links vor, Oberkörper legt sich flach schräg über linken Oberschenkel, rechter Arm bildet Verlängerung der Schräge, rechte Hand faßt schnell linke Schulter wie Anfang, Schlag; linke Hand öffnet sich wie eine explodierende Bombe zum Publikum, Schlag; ebenso rechte Hand.“ In den nächsten 12 Takten wird der Ausdruck gehalten, nur das rechte Bein wird langsam zum linken herangezogen und mit etwas Abstand rechts von ihm plaziert. „Plötzlich auf 1 beide Hände nach unten stoßen, Kopf zwischen den Schultern, auf Fußballen springen; auf 2 Fersen runter, 3 Ballen, 4 Fersen, auf 1 wieder plötzlich rechten Arm zeigend zur Seite stoßen, Gesicht folgt den Händen [sic], wie ‚e‘, Fußrhythmus geht [un?]unterbrochen weiter.“

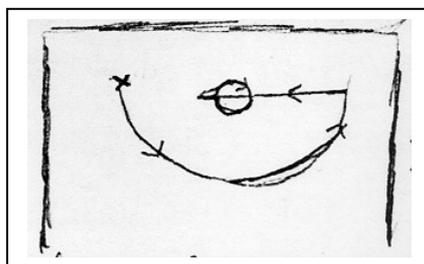


²⁹ Der volle beschreibende Text der beiden *Ernsten Gesänge* aus Nb 1 ist bei Müller / Peter / Schuldts 1992, S. 75-77 abgedruckt.

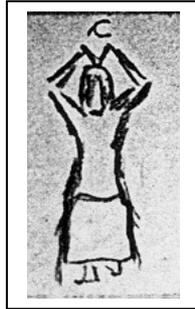
Die weitere eigene Beschreibung des Tanzes liest sich, stark verkürzend, wie folgt: „linken Arm in Richtung des rechten stoßen“, „beide Ellbogen ruckhaft an Körper ziehen“, „Blick zu Boden“, „plötzlich rechte Hand auf rechten Oberschenkel legen, Fingerspitzen nach innen“, „Der Rhythmus wird mit den Fersen abwechselnd rechts und links gestampft am Platz“, [...], „rasch rechten Arm vorstrecken in Schulterhöhe“, „beide Arme abgewinkelt hinter den Kopf schlagen, Hände gekreuzt“, „Oberkörper krümmend, Hände sind gelöst, passives Zusammensinken, plötzlich Drehung auf linkem Fuß linksherum, daß Körper frontal zum Publikum in Grätsche steht“, [...] „Währenddessen gehen die Arme gestreckt, Hände zu Fäusten überkreuzt, von tief vor in die Diagonale bis Rhythmus verklingt, Kopf aufgerichtet, Augen fasziniert auf einen Punkt. Schlag: Arme schlagen herunter -Schlag: auf die Knie fallen wie ‚m‘. Zwischen den Fersen sitzend, Kinn hoch.“



Auch vom zweiten der *Zwei ernsten Gesänge* hat Dore Hoyer eine Bodenwegsskizze, zwölf Figurenskizzen und einen beschreibenden Text aufgezeichnet.



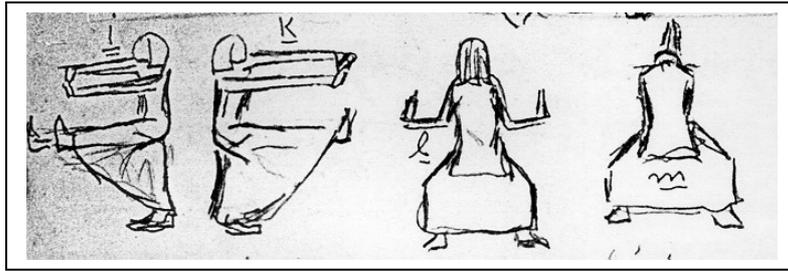
Die Tänzerin beginnt links hinten, frontal zum Publikum. Ohne die metrischen Angaben liest sich der Beginn wie folgt: „Arme gestreckt in Waagerechte herauf, Handflächen aufeinander legen. Unterarme aufstellen, daß geschlossene Hände vor Gesicht sind, dann Ellbogen zur Seite. Dann, ohne Fingerspitzen zu lösen, Arme rauf, Hände auf Kopf aufstellen, dabei halb in geöffnete Knie sinken.“



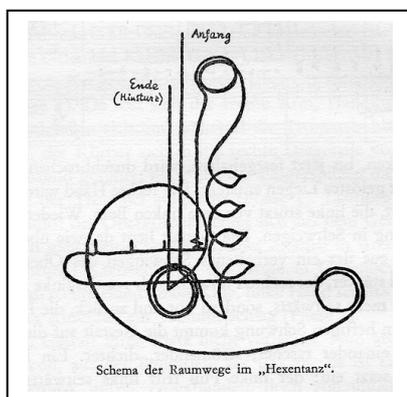
„Jetzt Gewicht auf linkes Bein verlagern, Halbkreis beginnt: links Drehung des ganzen Körpers nach Kreismitte, dabei rechten Fuß abgebeugt gegrätscht aufstellen, Drehung rechts nach außen auf dem rechten Fuß gedreht, wieder links nach innen, gleichzeitig rechten Arm mit unveränderter Handstellung nach oben strecken“ usw. „Die erste Drehung in die Gerade: große gestreckte Beingeste über vor zur Seite, nur die Ferse aufstellen, während linkes Knie abbeugt, zu gleicher Zeit rechten Arm über hoch zur Seite führen, Kopf im Profil links wie ‚e‘“.



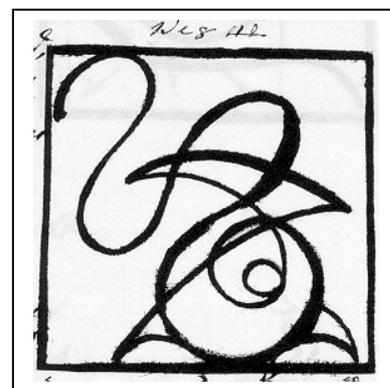
„[...] Jetzt wieder halbe Drehung rechts, linkes Bein schwingt groß über vor zur linken Seite über das rechte Bein und setzt im Ausfall auf den Boden, Arme beide vorge-streckt wie ‚i‘, jetzt, während 1/2 Drehung, das rechte Bein über vor nach links schwingen, wie ‚k‘. Das Ganze 4mal. Dann Drehung Gesicht zur Wand hinten in Grätsche Hände auf den Kopf, Arme in 16 Takten zur Seite öffnen wie ‚l‘. 8 Takte Unterarme vor der Brust schließen - Kopf tief senken. Die aufeinander gelegten Handflächen in die Höhe schieben über Kopf, gleichzeitig in Knie sinken wie ‚m‘.“



Die beiden *ernsten Gesänge* haben eine geschlossene Gesamtform, die beim ersten Gesang mit dem Rücken zum Publikum beginnt und beim zweiten Gesang mit dem Rücken zum Publikum endet. Die zurückgelegten Raumwege bestehen durch ihre Klarheit: eine Gerade von hinten nach vorn, eine halbe Diagonale zur (hinteren) Mitte, eine kleiner Kreis dort; ein Halbkreis von seit hinten links über vorn nach seit hinten rechts, eine halbe Gerade zur Seite (Mitte hinten), ein kleiner Kreis dort. Vergleicht man diese Raumwege mit denen von Mary Wigman, namentlich mit ihrem vielleicht berühmtesten Werk, dem *Hexentanz* von 1926 („Er ist wirklich einer der Gipfel ihrer Kunst“³⁰), so ist bei Dore Hoyer eine wesentlich klarere, auf wenige geometrische Elemente reduzierte Form festzustellen. Der Aufbau wirkt formaler, sachlicher, mehr auf das Wesentliche konzentriert als bei der Wigman.³¹



Wigman, Raumwege *Hexentanz* II



Wigman, Raumweg III zu *Liebe*

³⁰ „Auch ist der Tanz für wesentliche Dinge der Technik sehr charakteristisch. Deshalb wurde er für den Versuch einer detaillierten Beschreibung gewählt.“ Bach 1933, S.27.

³¹ „Im Nachlaß von Palucca gibt es keine Bodenweg-/Raumwegskizzen ihrer Solotänze“ (briefl. Auskunft von Kornelia Knospe, Archivarin der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin vom 23.09.1999). Die von Katja Erdmann-Rajski dort aufgefundenen und publizierten vier Skizzen stammen aus ihrer frühesten Zeit und lassen sich „nur sehr vage und auch nur in manchen Bildern“ Tänzen zuordnen und werden deswegen hier vernachlässigt. (Erdmann-Rajski 2000, S. 155 und Abb. 12, 1-4)

Er steht offensichtlich nicht unter dem Zwang, die volle Bühnengröße durch lange Wege mit der Präsenz des eigenen Körpers auszunutzen, sondern bezieht namentlich im ersten der *Zwei ernsten Gesänge* den „ungenutzten“ Bühnenraum bewußt in die optische Komposition mit ein.³²

Auch die Art des Tanzens unterscheidet sich deutlich von derjenigen der beiden Vorläuferinnen. Nichts von der heiteren Beschwingtheit einer Palucca, nichts von jenem „Sieghaften und Glücklichen“ als den „wesentlichen Eigenschaften ihres Tanzes, die sie [Palucca, FMP] zum Publikumsliebling machen“ (Stabel, s.o.). Nichts „Leichtes, Unbeschwertes, Heiteres, Natürliches“, kein Sprungtalent, in diesem Tanz überhaupt keine Sprünge, wenn man von der einmaligen Formulierung „auf Fußballen springen“ absieht. Dore Hoyer tanzt nicht wie die Palucca „hell und herrlich in ihrer kraftvollen Lebensbejahung“, hat nicht wie sie im Tanz „eine unbeschreiblich reine Anmut, eine wundervoll hohe Heiterkeit“, wie es in einer charakteristischen zeitgenössischen Kritik heißt.³³ Palucca tanzt, um ihr Publikum zu erfreuen. Undenkbar, bei diesen Tänzen Dore Hoyers könnte „plötzlich ein richtiger, weltlicher, naiver, losgelassener Theaterbeifall“ erschallen (Barchan, s.o.) wie bei der Palucca. Von dieser heißt es Anfang der 1930er Jahre in Kritiken beispielsweise:

„Was Geistigkeit, was Dämonie! Das gibt's nicht bei der Palucca. Auch keine seelische Kompliziertheit. Und doch kann man sich [...] einer tiefen Beglücktheit nicht erwehren, wenn die süße, schwebende, gleitende, hüpfende Leichtigkeit anhebt [...]“ Oder: „Oft sind ihre Tänze von rührender Einfachheit, übermütig und naiv, von einer Schlichtheit in der Choreographie [...]. Nichts ist verschnörkelt und konstruiert, sie ist gottlob keine Tänzerin, die ihre Kunst aus dem Intellekt schöpft, sie ist nur Gefühl, Impuls, Sinnenfreude. Echtheit und Ursprünglichkeit, Jugend und Fraulichkeit sind die schönen Elemente, aus denen ihre Kunst stammt, die im vollen Bachsaal einem begeisterten Publikum zwei kurz verfliegende Stunden der Freude und inneren Heiterkeit schenkte!“³⁴

Dore Hoyers Tänze im Frühwerk sind weder „süß“ noch „hüpfend“, weder von „rührender Einfachheit“ noch „übermütig und naiv“, und „Jugend und Fraulichkeit“ spielen bei ihr ebenfalls keine Rolle. Es geht bei Dore Hoyer keinesfalls um die Vermittlung

³² Dies läßt sich von den *Zwei ernsten Gesängen* aber noch nicht auf die gesamte erste Tanzfolge verallgemeinern, da andere - weniger bedeutende, s.o. - Tänze dieses Programms wie *Afrikanisches Kriegerlied* und *Ballade* komplexere Raumwege aufweisen. (vgl. Müller / Peter / Schuldt 1992, S. 77).

³³ Bei Koegler / Günther 1984, S. 339

³⁴ Faksimile-Neuabdruck von drei nicht näher bezeichneten Kritiken, offensichtlich aus den Jahren 1931-1933, in: Palucca. Zum Fünfundachtzigsten. Glückwünsche, Selbstzeugnisse, Äußerungen. Berlin 1987, S. 85. Das zweite Zitat von HEF (Hans Erasmus Fischer) stammt von 1933, also im Jahr von Dore Hoyers solistischem Debüt.

reiner Bewegungsfreude. Den Tänzen ist nichts Gefälliges zu entnehmen, kein Knettieren mit dem Publikum, keine „Bravourstückchen“ werden dem Zuschauer „serviert“, wie sie die Palucca zweifellos durch ihre frühere Ballettausbildung kennengelernt hat: Beim Ballett ist es durchaus üblich, daß die Tänzer für technisch besonders gut gelungene, schwierige Figuren spontanen Publikumsbeifall erhalten. Sie präsentieren ihre Bravourleistungen in der Regel mit einem Ausdruck der überlegenen Beherrschung des Schwierigkeitsgrades und der Freude an der Bewegung.³⁵ Für den Tanz der Palucca ist dieser „positive“ Publikumskontakt signifikant. Nichts davon findet sich bei Dore Hoyer. Sie tanzt zweifellos nicht im Stil der Palucca, auch wenn sie in deren Schule ausgebildet wurde.

Sehr viel eher als dem Tanz der Wigman-Schülerin Palucca scheint Dore Hoyers Tanz dem der Wigman selbst nahe zu stehen. Dies ist der Grund, warum immer wieder irrtümlich angenommen wurde, sie sei eine Wigman-Schülerin (s. Kap. 1.2.). Manche Eigenschaften scheinen dafür zu sprechen, wie die Bodennähe ihres Tanzes, denn Sprünge sind bei Dore Hoyer ebenso selten wie bei Mary Wigman; und gerade die - scheinbar spielerische - Loslösung von der Gravitation des Bodens war und ist eines der Hauptelemente des Balletts, namentlich auch in seiner Unterscheidung zum Ausdruckstanz.³⁶ Beiden Tänzerinnen ist das Gefühl einer schicksalhaften „Berufung“ zur Tänzerin zu eigen. Auch das „Vergeistigte“ ihres Tanzes bringt beide in eine Nähe: Mary Wigman sei „nichts als Intelligenz“ hieß es im Vergleich mit der Palucca (Barchan, s.o.). Dore Hoyer sei es wie keiner anderen deutschen Tänzerin gelungen, „dem modernen Tanz [...] endlich auch die intellektuelle Legitimation zu verschaffen“, heißt es später.³⁷ Bei näherer Betrachtung jedoch unterscheidet sich der Tanz Dore Hoyers sehr deutlich von dem der Mary Wigman. Bei Dore Hoyers erstem Tanzabend soll Mary Wigman ihren Platz in der ersten Reihe verlassen und sich nach hinten gesetzt haben, da sie das aus nächster Nähe Gesehene als „extrem häßlich“ empfand.³⁸ Wenn wir den Eindruck des „Häßlichen“ als Kennzeichen einer sich verändernden Ästhetik akzeptieren, die sich im modernen Tanz innovativ von

³⁵ Ähnliches gilt für den Wettbewerb im Gesellschaftstanz, den Turniertanz.

³⁶ Vgl. z.B. Gsovsky 1948, S. 211

³⁷ Koegler 1957, S. 14

³⁸ Rick 1989, S. 10. Wigman teilte dies Cary Rick in bereits hohem Alter mit, und Erinnerungen und mündliche Tradierung sind immer vorsichtig zu bewerten: Mary Wigman kann das erste, nur in Dresden gezeigte Programm gar nicht gesehen haben, da sie sich während der einmaligen Aufführung [lt. freundlicher Auskunft ihrer Biographin Hedwig Müller] nachweislich in Hannover aufhielt.

der Anmut, Grazie und Schönheit als einem Primärziel fortentwickelt, und wenn wir Wigmans eigenes Debüt von 1914 und den ihr bzw. ihren Tänzen immer wieder entgegengebrachten Vorwurf der „Häßlichkeit“ berücksichtigen (vgl. Kap. 2.1.6.), dann ist bereits dadurch für Dore Hoyer eine Weiterentwicklung des modernen Tanzes, eine neue Stufe nach der Wigman nachgewiesen.

Mary Wigmans Werk läßt sich in drei Kategorien einteilen: Tänze mit heiter-gelöstem Charakter, „dämonische“ und „feierliche“ Tänze. Da die erste Kategorie nach Müller³⁹ für die ästhetische Entwicklung des Ausdruckstanzes nicht ins Gewicht fällt, sehr gezielt z.B. als spannungslösendes Element am Schluß eines gemischten Programms oder vor der Pause eingesetzt wurde sowie aus heutiger Sicht für Wigman eher als untypisch einzustufen ist und letzteres auch für Dore Hoyer gilt (s.o.), kann sie hier unberücksichtigt bleiben. Nach Müller hat Wigman den Ausdruckstanz mit den „feierlichen“ und den „dämonischen“ Tänzen begründet. Hierzu zählen einerseits die Tänze mit einem rituellen oder kultischen Inhalt oder Tänze zeremonieller Form, Tänze, in denen Mary Wigman quasi als „Priesterin“ ihren Tanz zelebrierte.⁴⁰ Ihre besondere theatralische Wirkung erhielten sie durch die bedeutungsschwere Art, mit der die schlichten Gesten von Mary Wigman ausgeführt wurden. Tänze dieser Form oder dieses Inhalts und Gesten dieser Art sind bei Dore Hoyer nicht zu finden.

Anders sieht es diesbezüglich bei der Kategorie der „dämonischen“ Tänze von Mary Wigman aus. Nach Müller war der Kampf mit dem „Dämon“ vor allem ein Kampf des Tänzers mit sich selbst, die Begegnung mit versteckten Ängsten, Wünschen, mit der Ekstase als untrennbarer Einheit von Lust und Zerstörung.⁴¹ Wigman selbst nennt diese Gruppe die „Elementartänze“:

„Sie sind Träger und Symbol erdgebundener Kräfte. Ihre reinste Gestaltung ist die dämonische Grotteske in all ihren Erscheinungsformen. Alles Spukhafte, Gespenstische, ob erdhaft verdichtet oder transzendent aufgelöst, wird in ihr gestaltet. Alle unterbewußten Angstzustände, alle chaotischen Verzweiflungen aus Qual, Haß, Wut steigern sich darin bis an und über die Grenze des rein Menschlichen und mischen sich mit überpersönlich-dämonischer Gewalt. Die

³⁹ Müller 1986, S. 71

⁴⁰ ebd. S. 84ff.

⁴¹ ebd. S. 95ff.

Ausdrucksfarbe der dämonischen Groteske wird stets düster sein, ihre Erscheinungsformen verzerrt, bizarr. Die Disharmonie herrscht.“⁴²

In dieser Kategorie des Wigman'schen Werkes, die also - neben dem „Feierlichen“ - auch für die Begründung des Ausdruckstanzes eine so bedeutende Rolle gespielt hat⁴³, finden sich weitere Ansatzpunkte zur Standortbestimmung zwischen Nähe und Abgrenzung Dore Hoyers von Mary Wigman. Eine „Groteske“, gekennzeichnet durch Verzerrungen, Übertreibungen und Bizarrerien, hat Dore Hoyers Absichten offensichtlich fern gestanden. Auch Spukhaftes und Gespenstisches wäre für Dore Hoyer von viel zu oberflächlicher Wirkung. Sieht man jedoch wie Müller in den „dämonischen“ Tänzen der Wigman den „Kampf des Menschen auf dem Weg zur Bewußtwerdung“ (a.a.O.), Momente der Selbstreflexion, Wiedergabe psychischer Erkenntnisprozesse in tänzerischer Form oder die Auseinandersetzung mit den menschlichen Emotionen (die „Elementartänze“ gehören nach Wigman 1925 zur Ordnung der „Emotionellen Tänze“), dann findet sich ein Ansatz zum Vergleich.

Mary Wigmans Tänze haben im Gegensatz zu Dore Hoyers erstem Programm in der Regel einen konkreten Inhalt. Bedeutendster Tanz aus der Kategorie der „dämonischen“ Tänze ist Wigmans *Hexentanz* von 1926.⁴⁴ Da Wigman ihre Solotänze nicht selbst aufgezeichnet hat, ist die bereits erwähnte Wertschätzung dieses Tanzes durch Rudolf Bach und seine detaillierte Beschreibung des Tanzes von großem dokumentarischen Wert.⁴⁵ Das tänzerisch dargestellte Thema ist eine „Hexe“, und beim Blick in einen Spiegel hatte Wigman sich selbst als diese Hexe zu erkennen geglaubt: „Was er zurückwarf, war das Bild einer Besessenen, wild und wüst, abstoßend und faszinierend. [...] da war sie - die Hexe - das erdverwurzelte Wesen, in hemmungsloser Triebhaftigkeit, in unersättlicher Lebengier, Tier und Weib zugleich.“⁴⁶ Zuerst zögernd – „Es graute mir vor mir selber, vor der Preisgabe dieser Seite meines Ichs“ -, fand sich Wigman bald gut in die Gestaltung dieses Charakters: „Es war herrlich, sich der Lust am Bösen hingeben zu dürfen, sich vollzusaugen mit

⁴² Wigman 1925, S. 19 (Müller 1986 irrig: S. 12)

⁴³ Die Signifikanz des „Dämonischen“ zumindest als Schlagwort für den Ausdruckstanz wird auch beispielsweise durch die Karikaturzeichnung von Th. Th. Heine im *Simplicissimus* anlässlich des III. Deutschen Tänzerkongresses 1930 deutlich bei folgender Bildunterschrift (Tänzerin von der Bühne zum Reporter): „Nee, Walzer tanzen wir nicht, wir ha'm bloß uff Dämon'sch jelernt!“ (DTK; verkleinerter Abdruck in Müller / Stöckemann 1993, S. 99).

⁴⁴ Lt. Müller 1986, S. 96

⁴⁵ Bach 1933, S. 27-31

⁴⁶ Wigman 1963, S. 41

Kräften, die sich sonst nur schwächlich unter der gesitteten Oberfläche zu regen wagten.“⁴⁷ Die Gestalt einer Hexe entsteht also bei Mary Wigman aus der Freude am Aufdecken und ins Bewußtsein rufen, schließlich am künstlerischen Darstellen von bisher eher verborgenen Teilen der eigenen Persönlichkeit.

Für den Zuschauer ist bereits durch den Titel des Tanzes eine eindeutige interpretatorische Vorgabe gemacht, die durch ein mit Bedacht gewähltes Kostüm und eine Maske unterstrichen werden.⁴⁸ Ein Solo mit dem Titel *Hexentanz* ruft eine Erwartungshaltung beim Publikum hervor: Man wird eine Hexe tanzen sehen. Wie realistisch-bildhaft oder abstrakt-zeichenhaft dieser Tanz einer Hexe auch ausgeführt wird, jede Bewegung auf der Bühne ist bereits im voraus untrennbar mit einer Bedeutung belegt, mit der Bedeutung „Hexe“ und den allgemeingültigen oder individuellen Assoziationen des Betrachters hierzu. Auch die Beschreibung von Bach ist nicht frei von bildhaften Assoziationen, und Wigmans eigene Definition vom Grotesken, Düsteren, Verzerrten und Bizarren drängt sich auf:

„[...] Dumpfe, traumgelähmte Trunkenheit und eine furchtbare Spannung durchdringen einander. [...] Die Handkrallen stoßen wie Raubvögel auf die Knie herab und umgreifen sie [...]. Wieder das drohend-wiegende Kreisen, zerhackt vom Ausschlag des Kopfes. [...] Es ist ein fast reptilartiges Sich-Vorwärtsschleppen, unfrei, erdgebunden, doch von unheimlicher Intensität. [...] Ein Kreistanz hebt an, voll dumpfer barbarischer Fröhlichkeit. [...] Riesenhaft ragt die rotgoldene phantastische Gestalt im Raum. [...] Aus dem Kreis springt die Gestalt mit wütender Steigerung in den Raumvordergrund. [...] Großer Bodenweg über die Bühne, erst laufend, dann mit tiefem Trippeln und dem zierlich-gräßlichen Fingerklappen, [...] rasender Kreis, mit hochgestreckten wie sich selbst fortschleudernden Armen, furioses Springen zurück in den Raumhintergrund, Körper frontal, plötzlich breite Grätschstellung, die Arme sausen, blitzhaft einander überkreuzend nach rechts und links, als müßten sie etwas, das vor dem Gesicht ist, zerreißen. Wie ein funkelndes Götzenbild thront für Momente die Gestalt, [...] in versteinter Raserei starrt uns die Maske entgegen.“

Nur wenig aus der - wesentlich umfangreicheren - Beschreibung dieses charakteristischen Wigman-Tanzes erinnert an die Tanzbeschreibung Dore Hoyers. Da sind die Grätschstellungen, dann die gelegentlich überraschend einsetzenden Bewegungen, sogar ein schnell senkrecht nach oben gestreckter rechter Arm kommt in beiden Tänzen vor, wenn auch aus der Hocke bei der Wigman und aus dem Stand bei der Hoyer und mit offensichtlich verschiedener Handhaltung: „Da plötzlich: linker Arm

⁴⁷ ebd.

⁴⁸ ebd.

wird mit einem Ruck angezogen, zugleich schnell der rechte Arm senkrecht empor, als Kralle greift die Hand in die Luft, kurzes Zucken des Kopfes“, heißt es in Bachs Beschreibung des Wigman-Tanzes (S. 27). Nur eine einzige tänzerische Haltung bietet aus heutiger Sicht, basierend auf der schriftlichen und bildlichen Überlieferung, versuchsweise die Möglichkeit, eine stilistische Nähe zu prüfen:



Mary Wigman: *Hexentanz II*, Phase 5



Dore Hoyer: *Zwei ernste Gesänge*, Abb. e

Für die Wigman schreibt Bach (nachdem die Hexe mit quasi überkreuzten Beinen aus der Hocke aufgestanden ist):

„der linke Fuß tritt links seitwärts, der rechte mit Schwung des Unterschenkels über den linken auch seitlich, stellt sich auf die Zehen, das Gewicht des Körpers aber bleibt auf dem linken Bein, der linke Arm ist starr wagrecht gestreckt, mit gespreizten Fingern, der rechte Arm im Winkel abgebogen, die Hand ist vor der Brust, der Kopf steht streng nach links im Profil (Phase 5)“.

Bei der Hoyer liest sich die fragliche Beschreibung wie folgt:

„Plötzlich auf 1 beide Hände nach unten stoßen, Kopf zwischen den Schultern, auf Fußballen springen; auf 2 Fersen runter, 3 Ballen, 4 Fersen, auf 1 wieder plötzlich rechten Arm zeigend zur Seite stoßen, Gesicht folgt den Händen [sic], wie 'e', Fußrhythmus geht [un?]unterbrochen weiter.“

Gemeinsam ist beiden eine frontale Stellung zum Publikum mit etwas breiter aufgestellten, leicht gebeugten Beinen, ein zumindest vorübergehend im Profil zur Seite schauender Kopf, ein in diese Richtung ausgestreckter Arm, die unbedeckten Füße als Signum der modernen Tänzer und der rechte, auf den Zehen stehende Fuß. Doch bei näherer Betrachtung verringert sich die vermeintliche Ähnlichkeit erheblich: Wigman steht mit ganzer Sohle auf dem linken Bein (Standbein) und hat den rechten Fuß unbelastet auf dem Ballen aufgestellt (Spielbein). Hierdurch bekommt ihre Hal-

tung eine ausbalancierte Ausrichtung nach links, die Achse verläuft quasi vom linken Fuß zum Kopf. Hoyer steht gleichmäßig belastend auf beiden Fußballen bzw. im Rhythmus auf die Sohlen senkend und wieder auf die Ballen erhebend. Ihre Achse verläuft quasi von der gedachten Mitte zwischen beiden Füßen zum Kopf. Diese verschiebt sich in der obigen Phase etwas durch das seitliche Herausstrecken des Armes, dem das Gesicht folgt, und in der nächsten Phase weiter durch das in die gleiche Richtung Hervorstößen des linken Armes aus der vertikalen Mitte zur gleichen Seite. Da der Oberkörper dabei etwas dreht, verschiebt sich der Schwerpunkt von der Mitte über das rechte Bein. Der Blick ist eher zum Boden gerichtet, bei der Wigman leicht über die Horizontale hinaus. Bei der Hoyer sind die gestreckten Arme, im vorangegangenen Moment senkrecht zum Boden gestoßen, nun in leichter Neigung seitwärts gestreckt, bei der Wigman ist der linke Arm laut Bach "wagrecht", auf dem Foto leicht ansteigend ausgestreckt. Wigmans rechter Arm ist angewinkelt, die Hand gespreizt vor der Brust, die Finger der linken Hand sind ebenfalls gespreizt, wodurch ein gewisser Gestus des Sich-Einverleibens oder des Aus-sich-heraus-Gebens entsteht. Die Tanzbewegung der Wigman geht („rechter Fuß nach rechts, linker schräg rückwärts“) in viermaliger Wiederholung nach hinten. Die Tanzbewegung der Hoyer geht in viermaliger Wiederholung am Platz von unten nach oben und zurück (Ballen - Ferse).

Natürlich gibt es weitere Unterschiede dieser kleinen Sequenz, z.B. durch die geräuschrhythmische Musik Will Goetzes bei der Wigman (3 Gongs, Trommel, Becken) und die Klavierbegleitung Peter Cieslaks bei der Hoyer. Wigman trägt ein sehr dekoratives Gewand und eine Maske. Auch ihr Tanz selbst wirkt im Vergleich mit der Hoyer dekorativer. Aus heutiger Sicht werden bei Mary Wigman beispielsweise „bewußt kapriziöse Bewegungen“ festgestellt.⁴⁹ Insgesamt wird ihr Bewegungsstil wie folgt zusammengefaßt:

„Die natürlichen Bewegungen bilden das Material ihres Tanzes: So finden wir Kombinationen und Phrasierungen aller Art des Gehens, Hüpfens bis zum einfachen Sprung räumlich organisiert in großen Diagonalen, Kreisen und weitausschreitenden Raumpuren. Für sie typisch ist auch die Rotation oder Drehung am Platz mit dem Sturz auf den Boden. Sie nutzt alle Varianten der Körperschwünge, Beinwürfe, Liegen, Dahinsinken und häufig statisch fixierte Posen, als Grundmuster immer wieder, um die Plastik einer Haltung auffällig zu ma-

⁴⁹ Renk 1989, S. 30

chen; diese stehen in Verbindung mit der Gebärdensprache der Arme und einer ausgeprägten Handornamentik.“⁵⁰

Wigman wollte den Tanz pur, rein, „absolut“; sie löste ihn vor allem von der „Zweckbindung“ einer dem Theaterbetrieb als Unterhaltungseinlage oder der Musik untergeordneten, „dienenden“ Funktion. Sieht man Isadora Duncan und ihre Abkehr vom Bewegungsrepertoire des Balletts als ihre bedeutendste Vorläuferin, so hat Mary Wigman diese Linie zwar aufgegriffen, jedoch grundlegend zu dem, was später als Ausdruckstanz bezeichnet wurde, weiterentwickelt: in der Art der Bewegung (a), in den Inhalten des Tanzes (b), in der Kleidung (c) und in der Frage der musikalischen Begleitung (d). „Sie gelangte über die Reduzierung aller Details der Bewegung auf ihren wesentlichsten Ausdrucksgehalt zu einer Abstraktionsebene und einem Verallgemeinerungsgrad, bei dem die Organisation im Raum, die Dynamik und Spannungsverhältnisse, die Plastizität der Bewegung als Motiv seelischen Erlebens genügen.“⁵¹

Wigman war dabei nicht so radikal wie ihre als wesentlich avantgardistischer anzusehende Zeitgenossin Valeska Gert, die nicht einmal für das gleiche bürgerliche Publikum tanzte, sondern dieses karikierend bloßstellte. Die Gert bezog Alltagsbewegungen wesentlich direkter in ihre tänzerische Sprache ein (a); ihre Themen und Inhalte waren wesentlich realistischer (b), indem sie beispielsweise statt einer *zeremoniellen Gestalt* eine Dirne (*Canaille*) tanzte; ihre Kleidung war wesentlich profaner, dem realen Leben entnommen und ohne Goldbrokat und holzgeschnitzte Masken, dafür beispielsweise mit Straßenschuhen (c); und in der Musik wählte sie einfache Gesellschaftstanzmusik und erhoffte sich eine Musik aus Umweltgeräuschen (d). Wiewohl zeitgleich mit der Wigman, war die Gert tanzgeschichtlich gesehen wesentlich moderner als diese. Obwohl gelegentlich noch der „Ausdruckstanzbewegung“ zugeordnet (s.o.), fußt Valeska Gert nicht auf derselben tanzgeschichtlichen Herkunft, wäre in einem Stammbaum des modernen Tanzes also nicht auf einem zeitlich parallelen, inhaltlich höheren (jüngeren) „Ast“ anzusiedeln, sondern sozusagen auf einem eigenen Baum daneben.

Dore Hoyers Schaffenszeit überschneidet sich zwar mit der Mary Wigmans, doch ist sie durch den deutlichen Altersunterschied als spätere „Generation“ in der Genealo-

⁵⁰ Kursawe 1989, S. 39

⁵¹ ebd.

gie des modernen Tanzes einzuordnen. Interessant ist hierbei ihre „Abstammung“: oft als vermeintlich direkte Schülerin der Wigman falsch zugeordnet, aber auch als Schülerin einer Schülerin über den „Ast“ der Palucca im Stammbaum nicht korrekt zu definieren, wie der stilistische Vergleich bereits bewiesen hat. Die Verwandtschaft liegt also auf einer genealogisch tieferen, früheren Ebene: der rhythmischen Gymnastik von Jaques-Dalcroze, wobei Dore Hoyer eine weiterentwickelte, tänzerischer ausgerichtete Ausbildung erhalten hat als Mary Wigman, wie bereits oben dargestellt. Im Vergleich mit der Wigman ergibt sich: In der Art der Bewegung (a) ist eine deutliche Weiterentwicklung sichtbar, wie gleich noch einmal näher darzustellen ist. Bezüglich der Inhalte des Tanzes (b) ist im Frühwerk Dore Hoyers ebenfalls eine deutliche Weiterentwicklung zu konstatieren, da sie nicht konkrete Gestalten etc. auf die Bühne stellt, sondern allenfalls Stimmungen; hier wird besonders deutlich, daß sich Hoyers Tanz nicht direkt auf der Linie der Gert weiterentwickelt. Auch in der Kleidung (c) ist eine deutliche Weiterentwicklung ersichtlich: meist einfarbig dunkle, selten durch Lamé (oder gar Brokatstoff) auch nur ansatzweise prunkvoll wirkende Tanzkleider und -kittel, keine Masken. Das Kostüm muß nicht den Eindruck einer bestimmten Darstellung verstärken, Majestätisches, Erhabenes, Rituelles oder Volkstümliches verdeutlichen. Es lenkt somit auch nicht vom eigentlichen Tanz ab. Ein großer Unterschied zwischen Wigman und Hoyer ist bereits am Kostüm ablesbar: Wigman stellt Figuren auf die Bühne, schlüpft in Rollen, auch wenn sie diese abstrahiert, sie ganz aus sich heraus schöpft, im Improvisieren während des choreographischen Schaffens als verborgene Teile aus der eigenen Persönlichkeit erfahrend, wie oben bereits am Beispiel des *Hexentanzes* dargestellt. Hoyer dagegen geht es im Frühwerk nicht um Figuren, die zu ihrer Verdeutlichung einer erkennbaren Kleidung bedürften. Es geht ihr viel mehr um den Tanz selbst, den sie allenfalls mit einer Stimmungsangabe festlegt. Das „Ernste“ der *Zwei ersten Gesänge* bedeutet ihr kaum mehr als den Gegensatz von „heiter“; ernst im Sinne einer feierlichen, dezenten, gemessenen, nachdenklichen Form wie bei Mary Wigman sind diese beiden Tänze keineswegs, dagegen spricht beispielsweise eine Fülle ruckhafter, heftiger, plötzlicher Bewegungsäußerungen. Diese können durchaus als ein, wenn auch selbstverständlich nicht verpflichtendes, Kennzeichen ihres Tanzstils festgestellt werden. Hierin unterscheidet sie sich offensichtlich deutlich von Mary Wigman. Zwar weist deren *Hexentanz* auch plötzliche Bewegungen auf (s.o.), jedoch stellt dieser nach Brandstetter eine der wenigen Ausnahmen im Bewegungs- und Rhythmus-

Konzept des Ausdruckstanzes dar, das eigentlich den Fluß der Bewegung favorisiert.⁵²

Außerdem macht der Vergleich deutlich, daß Dore Hoyer in ihrem Frühwerk den sog. freien Tanz weiter befreit hat: von konkreten Inhalten, von der Darstellung greifbarer, im herkömmlichen Sinn lesbarer Bildlichkeit. Der Tanz wird dadurch ein ganzes Stück purer, reiner, absoluter als bei Mary Wigman, die dieses Ziel ja eigentlich anstrebte. Hoyers Innovation liegt hier in der Fortführung der Abstraktion zum „ungegenständlichen“ Tanz, vergleichbar der Entwicklung in der bildenden Kunst. Ihr Tanz wird damit aber auch bei einem an bildhafte Assoziationen gewöhnten Publikum schwerer verständlich: Publikum und Kritik der Zeit setzen voraus, daß ein Tanz eine Bedeutung, einen Inhalt hat, sie bestimmte Zeichen also deuten und zu einem Bild zusammenfügen können. Eine Auffassung wie die von William Forsythe von 1982: „Im besten Fall drückt Tanz nichts anderes aus als sich selbst“⁵³, ist in den 1920er Jahren noch undenkbar. In den 1930er Jahren nimmt der Tanz mit Dore Hoyer einen großen Schritt in diese Richtung.

In der Frage der musikalischen Begleitung (d) geht Hoyer im Frühwerk einen eigenen Weg, indem sie sich nicht auf die für den Ausdruckstanz à la Wigman typische Rhythmus- bzw. Schlagwerkbegleitung einläßt, sondern eine Klavierbegleitung moderner Kompositionen vorzieht.

Dore Hoyer ist also im selben Stammbaum des modernen Tanzes anzusiedeln wie Mary Wigman, jedoch auf einem aus gleichen Wurzeln parallel gewachsenen Stamm, und in einer höheren / späteren Ebene.

⁵² Brandstetter 1994, S. 96 und 1995, S. 449. Allerdings findet Bach 1933 gerade diesen Tanz „für wesentliche Dinge der Technik sehr charakteristisch“ (S. 27).

⁵³ Im Interview mit Eva-Elisabeth Fischer, Hessischer Rundfunk 20.10.1982. Zitiert in Jeschke / Schlicher 1994, S. 241.

3.2.2. Keine Zugeständnisse an das Publikum:

Die erste Tanzfolge aus der Sicht der Presse

Dafür, daß es sich um das solistische Debüt einer noch völlig unbekanntem jungen Tänzerin handelt, sind die Berichte in den vier wichtigen Dresdner Tageszeitungen⁵⁴ ein großer Erfolg. Als Reaktion des Publikums wird von „lebhaftem und anspornendem Beifall“ (*DN*), „Blumen und Beifall“ (*DA*), „starkem, wohlverdienten Beifall“ (*DNN*) und „reichem Beifall“ als „verdientem Dank“ (*SV*) berichtet.⁵⁵

Positiv festgehalten wird, daß es sich um „einen zweifellos recht anregenden“ Tanzabend handelte, „der wechselnde Eindrücke vermittelte“. „Beachtenswerter ideeller Schwung und künstlerische Sammlung“, „fesselnd hinsichtlich phantasievoller Erfindung“, „erfreulicherweise [...] ohne alle virtuose Schaustellung“ heißt es, und der „Gesamteindruck, den die Darbietungen der jungen, zweifellos begabten Künstlerin vermittelten, durfte als günstig bewertet werden. Man wird ihre weitere Entwicklung mit Interesse im Auge behalten.“ (*DN*). „Viel Hingabe und ernstes Bemühen“ wird festgestellt (*DA*). Das Besondere wird auch in Abgrenzung hervorgehoben: „Unter dem Nachwuchs der Tanzenden überrascht dieses junge Mädchen durch eine durchaus eigene Note. Ihre Darbietungen werden von tiefem künstlerischen Ernst getragen. Sie fesseln stark und zeigen einen ungewöhnlichen Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten.“ „Alles in allem aber eine wirkliche Begabung, die Möglichkeiten einer weiteren künstlerischen Entwicklung erwarten läßt“ (*DNN*). „Unbedingt ein Talent“, „es zeigt sich eine ernste, wirksame Linie, die zum Weiterschreiten die nötige Sicherheit besitzt“ (*SV*).

Über die Tänze selbst erfährt man aus den Rezensionen nur wenig mehr als die Titel. In einem Fall sind einige Kostüme erwähnt, ohne daß daraus wesentlich auf die einzelnen Tänze geschlossen werden könnte: „die eigentümlich sakral wirkende Gewandung in der *Studie* und im *Stillen Tanz*“, „oder die stahlgrau schillernde in den [...] *Ernsten Gesängen*“ (*DN*).

⁵⁴ *Dresdner Nachrichten (DN)* Nr. 154 v. 31.3.1933, S.5 (F.v.L.); *Dresdner Anzeiger (DA)* 203. Jg. Nr. 91 v. 1.4.1933, S.3 (o.b.); *Dresdner Neueste Nachrichten (DNN)* Nr. 78 v. 1.4.1933, S.3 (L.D.); *Sächsische Volkszeitung (SV)* 32. Jg. Nr. 80 v. 5.4.1933 (-ei-).

⁵⁵ Alle Rezensionen heben Peter Cieslak als Komponisten und Begleiter sehr anerkennend hervor.

Folgende Einschränkungen macht die Kritik: Den *Zwei Ernsten Gesängen* hätte „man als solchen vielleicht noch etwas größere Gegensätzlichkeit der Formgebung gewünscht“. Weitere Tänze seien „wenn auch nicht immer mit letzter technischer Beherrschung und organischer Gliederung durchgeführt“ (DN). „Dore Hoyer weist den Händen mehr zu, als sie zu erfüllen vermögen“ (DA). Ungewohnt und neu ist offensichtlich die Einbeziehung der körperlichen Unbewegtheit oder der nur minimalen Bewegung in einen Tanzablauf, also die Verwendung eines Stilmittels, welches dem eigentlichen Hauptkennzeichen von Tanz, der körperlichen Bewegung, gänzlich zu widersprechen scheint (vgl. in den *Ernsten Gesängen* beispielsweise: „6 Takte regungslos, auf 4 Takte nur Gesicht zum Publikum wenden“).⁵⁶ Die Kritik weiß das Neue noch nicht zu würdigen, sondern empfindet es aus herkömmlicher Sicht als unvollkommen: „Nicht so glücklich dagegen wirkt die tänzerische Komposition. Hier ergeben sich oft Längen und tote Stellen; gute Ansätze kommen nicht zur vollen Auswirkung“ (DNN). Die Sehgewohnheiten sind auch dafür verantwortlich, daß eine vom Inhalt weitgehend befreite Form unverständlich wirkt, denn der Betrachter vermißt etwas: Es werde „nicht immer die innere Nötigung sichtbar“ (DA). Und die Erweiterung des tänzerischen Bewegungsrepertoires um Bewegungen, die bisher noch nicht als "tänzerische" galten, führt zu Mißverständnissen: „Auch ist mitunter das Gymnastische noch zu wenig gestaltet“ (DNN). Das, was sie tanztechnisch vorführt, wird noch nicht komplett als Tanz anerkannt: „Vorerst zwar noch ein Suchen zwischen Rhythmik, Gymnastik und Technik“, heißt es (SV), und von ihren Tänzen wird konstatiert, daß sie „die Mitte zwischen technischer Studie und gymnastischer Übung halten“ (DA). Zwei der Rezensenten vermissen ihnen bekannte Tanzformen⁵⁷ und befinden deshalb: „Die Skala ihrer Bewegungen ist zurzeit noch begrenzt“ (DA) und eine „Bereicherung der Formen [...] wäre zu begrüßen“ (SV), während im Gegensatz dazu die namhafteste Tanzkritikerin unter den vier Rezensenten, Leonie Dotzler, den Tanzbegriff für sich schon weiter fassen kann und „einen ungewöhnlichen Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten“ (DNN) hervorhebt.

Herb, streng, schlicht, natürlich, feierlich, verhalten und asketisch ist nach einhelliger Auffassung der Presse der Charakter von Dore Hoyers Tänzen: „Vorherrschend sind

⁵⁶ Vgl. den Tanz *Tod* von Valeska Gert.

⁵⁷ Namentlich sind jedoch nur die Schwungformen aufgeführt: „Dem *Allegro ritmico* dagegen gebracht es an leidenschaftlichem Schwung.“ (DA), und: „Eine [...] Steigerung großzügigen Schwunges wäre zu begrüßen.“ (SV). Dafür stellen die DN einen „beachtenswerten ideellen Schwung“ fest.

noch ein gewisser feierlicher Charakter und eine aszetische Tönung. Auch schlichte Natürlichkeit wird angestrebt“ (SV). „Jung, schlank und rank verzichtete sie gleichwohl auf Jungmädchenart, sondern strebte nach feierlicher Verhaltenheit. Etwas Ent-sagendes, Herbes liegt über ihren Tänzern [...]. Am besten lag ihr die innige Schlicht-heit des *Gotischen Liedes* und der *Ernsten Gesänge*“ (DA). „Eine seltsame Herbheit und Strenge geht von ihren Bewegungsfolgen aus“ (DNN). Wieder ist es Leonie Dotzler (DNN), die das Besondere am besten zu erkennen weiß: „Diese Künstlerin kennt keine Kompromisse, keine Zugeständnisse an das Publikum.“

Zwei - offensichtlich ältere - Kritiker fühlen sich bei den *Ernsten Gesängen* interes-santerweise etwas an den Stil der Sent M'ahesa⁵⁸ erinnert (DN und DA). Diese er-regte vor allem vor dem Ersten Weltkrieg Aufsehen⁵⁹, trat aber auch noch in den 1920er Jahren als Tänzerin auf. Da sie sich an altägyptischen Darstellungen der Pharaonenzeit wie Vasen und Reliefs orientierte, hatte ihr Tanzstil eine starke Beto-nung von Profilstellungen (auch des Gesichts) und eher kantigen Bewegungen auf-zuweisen. „Diese Entdeckung kam nicht nur ihrem eigenen Gesicht, sondern dem Ideal der dynamischen Linearität des Jugendstils entgegen“.⁶⁰ Gerade hier gibt es also offenbar - trotz denkbar großer Unterschiede, allein schon durch die Kostüme - eine gewisse oberflächliche Ähnlichkeit mit einigen der Tänze Dore Hoyers, zu denen es heißt: „Ihre klare, scharfe Linienführung erinnert oft an die Figuren Hodlers und Barlachs“ (DNN). Interessanterweise enthält Notizbuch 1 fünf kleine Figurenskizzen im Profil im „ägyptischen“ Stil von der Hand Dore Hoyers.⁶¹ Die Tänzerin ist sich also der Wirkung solcher Profilstellungen in der Nachfolge altägyptischer Kunst durchaus bewußt, experimentiert offensichtlich mit diesen stilistischen Möglichkeiten.

Es gibt noch ein weiteres stilistisches Kriterium, das eine Ähnlichkeit zwischen Dore Hoyer und Sent M'ahesa ausmacht. Frank Thiess definiert zwei Gruppen von Tänze-rinnen:

„erstens die Tänzerin, die in ihrem Tanze gewissermaßen eine Transsubstanzi-ation durchmacht und nur völlig für sich da ist, und zweitens die Tänzerin, deren

⁵⁸ Eigentlich: Elsa von Carlberg (1883-1979)

⁵⁹ Lt. Koegler / Günther 1984, S. 287

⁶⁰ ebd.

⁶¹ DTK, S. 85

Beziehungen zum Publikum selbst im Augenblick tiefster Erfüllung sich niemals lösen“.⁶²

Einer Fülle von Vertreterinnen der zweiten Gruppe stellt er Sent M'ahesa als bedeutendste Vertreterin der ersten Gruppe gegenüber, hebt diese Distanz zum Publikum als ganz besonderes Charakteristikum heraus:

„Diese Eigentümlichkeit [...] bewirkt, daß Sent M'Ahesas Tänze, trotz ihrer großen Eindringlichkeit des Bildes, immer eine gewisse Ferne atmen, jeder Popularität entbehren und viele fremd anmuten. Ihnen fehlt (ohne daß das ein 'Fehler' ist) der Blick, der von der Bühne [...] unmittelbar zum Parkett hinüberfliegt“.⁶³

Dore Hoyer wäre nach Thiess ganz eindeutig wie Sent M'ahesa der seltenen Spezies der ersteren Gruppe von Tänzerinnen zuzuordnen, welche die Aufmerksamkeit des Zuschauers fesseln können, ohne dazu einen oberflächlichen direkten Kontakt herstellen zu müssen. Dies wird auch bei Behandlung der zweiten Tanzfolge noch einmal ausgeführt.

Nur beiläufig, ohne stilistischen Vergleich wird in den Dresdener Hoyer-Kritiken ein weiterer Künstlername erwähnt: „wie man hört eine Palucca-Schülerin“ (*DN*). Wie deutlich Dore Hoyer sich bereits in ihrem ersten Tanzabend vom Wigman-Stil unterscheidet, beweisen auch diese Rezensionen: Keiner der Kritiker sah sich veranlaßt, den Namen Mary Wigmans zu einem stilistischen Vergleich heranzuziehen.

3.3. Die zweite Tanzfolge

3.3.1. Überblick und Beispiele

Obwohl die Kritik des ersten eigenen Tanzabends Dore Hoyer darauf hingewiesen hatte, „daß sie erst am Anfange eines langen steinigen Weges steht“, setzte sie ihre Arbeit entschlossen fort und konnte bereits acht Monate später ein neues Tanzprogramm vorstellen. Es handelte sich gleichzeitig um einen Abschied von Dresden, denn sie hatte zum Dezember, also in der bereits begonnenen Spielzeit, eine Stelle als Tanzmeisterin an das Landestheater Oldenburg angenommen.⁶⁴ Dore Hoyer war

⁶² Thiess 1920, S. 78

⁶³ ebd. S. 80

⁶⁴ *Der Freiheitskampf*, Nr. 297 v. 29.11.1933, S. 6; *Der Tanz*, Jg. 6, H. 12, Dezember 1933.

zu dieser Zeit erst 21 Jahre alt und konnte an Erfahrungen nur eine Spielzeit als Solotänzerin an einer Provinzbühne und den ersten Tanzabend mit eigenen Kammertänzen vorweisen; eine ähnliche Karriere hatte es zuvor wohl nur bei Vera Skoronel gegeben (s. Kap. 2.2.4.).

Wieder bietet es sich an, einen Tanz aus der Tanzfolge exemplarisch zu untersuchen. Die Wahl fällt sowohl wegen der guten Dokumentenlage, als auch wegen Dore Hoyers Selbsteinschätzung und derjenigen Leonie Dotzlers (*DNN* vom 7.12.1933) auf die (fünf) *Masken*.⁶⁵ Als Musik verwendete Dore Hoyer *Maschere che passano* von Gian Francesco Malipiero aus dem Jahr 1918. Im Gegensatz zu anderen Tänzen des Programms wie *Drei stille Tänze*, *flackernd* und *Fragment* scheint hier durch den Titel zunächst eine größere Bildhaftigkeit, eine deutlichere Bedeutungsvorgabe für den Zuschauer gegeben. Die Tempo- und Charakterangaben des Komponisten lauten: I. Allegro vivace. Molto capriccioso. II. Lento, ma non troppo. Con una certa goffaggine. III. Mosso. Spiritato. IV. Un poco ritenuto. Con enfasi grottesca. V. Vivacissimo. Furiosamente. Malipiero läßt für eine Konkretisierung des Aussehens dieser „Masken“ freien Spielraum. Auch bleibt aus den Noten völlig offen, ob es sich beispielsweise um tatsächliche (Karnevals-) Verkleidungen handelt, in denen Menschen vorüberziehen, oder um maskenhaft gezeichnete Charaktere, beispielsweise im sozialen Zusammenhang mit der Entstehungszeit (I. Weltkrieg) denkbar. Dore Hoyer denkt offensichtlich keineswegs an venezianische Karnevalskostümierungen. Sie fühlt sich zu sehr eigenen Maskencharakteren gedrängt: Verstreute Hinweise in Notizbuch 1 (DTK) decken auf, daß sie bei der choreographischen Gestaltung konkretere Themen vor Augen hatte, die sie jedoch offensichtlich bewußt dem Publikum nicht bekanntgeben wollte: Zur ersten Maske hat sie „Unruhe“ und alternativ „Zuchthäusler“ notiert, zur zweiten Maske „Grinsende“ oder „Grinsen“, auch „Verschmähte“, zur dritten Maske „Nervosität“, zur vierten Maske „Mumie“, auch „Trance“, zur fünften Maske „Rebellion“, auch „Trommler“. Es besteht kein Zweifel, daß die Vorgaben des Komponisten eine andere Tänzerin zu ganz anderer Thematik und Gestaltung veranlaßt hätten. Gemäß der Wigman'schen Aussagen zum Ausdruckstanz wie „Tanzen heißt: [...] innere unsichtbare Bewegtheit zu körperlich sichtbarer Bewegung zu wandeln“ und „Ausdruck ist Durchbruch unbewußter seelischer Vorgänge zu körperlich

⁶⁵ Bei der erwähnten Selbsteinschätzung der Tänze in Notizbuch 1 (DTK), S. 69 („Vom 2. Tanzprogramm haben schon mehr Tänze Gültigkeit“) steht *Masken* mit zwei Ausrufezeichen an erster Stelle.

bewußtem Zustand“⁶⁶ hat Dore Hoyer also ihren eigenen, ganz persönlichen Ansatz tänzerisch umgesetzt. Er weicht gravierend von jedem herkömmlichen „Maskenscherz“ ab. Undenkbar, daß Wigman oder Palucca einen Zuchthäusler, eine Grinsende, eine Verschmähte, Nervosität oder eine Mumie tänzerisch gestaltet hätten. Dore Hoyer streift hiermit die sozialkritische Studie, wie sie für Valeska Gert typisch ist, die gerne Figuren aus der Schattenseite der bürgerlichen Gesellschaft wie Dirnen und Kupplerinnen porträtierte (und u.a. einen *Gruß aus dem Mumienkeller* tanzte). Dies betrifft jedoch nicht nur die Darstellung eines typisierten Mitmenschen, wesentlich realistischer als eine *Zeremonielle Gestalt*, sondern auch die Thematisierung körperlicher Befindlichkeiten: *Nervosität* hat vor Dore Hoyer bereits Valeska Gert getanzt.

Die Tanzbeschreibungen der *Masken* und alle 11 bisher bekannten Fotos sind bei Müller / Peter / Schuldt 1992 (S. 78-82) publiziert. Einige Beispiele sollen hier die Neuartigkeit von Dore Hoyers Tanztechnik verdeutlichen.

Zur 1. *Maske* heißt es beispielsweise:

„[...] Gesicht zur Wand, abgehackte Nachstellschritte nach links auf ganzem Fuß, trippeln nach rechts, wechselnd Schultern hochziehen. Halt! Mit dem Rücken schräg zur Mitte mit aufgestellten Händen gehen. Schnell auf den Rücken legen, Kopf zum Publikum. 4mal mit gestreckten Armen nacheinander vom Boden abkrallen - Schlag: Brücke, Schlag: Stehen gespreizt, Schlag: halbe Drehung nach vorn - mit aufgestellten Händen, [...]“. Der Tanz endet: „auf den Rücken legen, rechten Arm aufgestellt, linken hinterm Kopf auf Boden. Profillage Kopf rechts, Beine links.“

Es wird deutlich, daß Dore Hoyer eine Vielzahl bisher nicht im Tanz genutzter Körperbewegungen ausführt. Trippelschritte gehören zum gewöhnlichen Bewegungsrepertoire, beispielsweise bei der Wigman: „mit fast trippelhaft raschem Fußrhythmus“ und „erst laufend, dann mit tiefem Trippeln“.⁶⁷ Das wechselnde Hochziehen der Schultern dabei ist jedoch bereits neu. Mit dem Rücken schräg zur Mitte zu gehen, das ist ebenfalls neu, sich mitten im Tanz mit dem Kopf zum Publikum auf den Rücken zu legen, viermal eine „Brücke“ auszuführen, aus dieser aufzuspringen, oder den Tanz schließlich auf dem Rücken liegend mit einem aufgestellten Arm zu beenden, das hat es bisher im Tanz nicht gegeben.

⁶⁶ Wigman 1925, S. 12

⁶⁷ Bach 1933, S. 29, 31

Zur 2. *Maske* heißt es beispielsweise:

„erste 8 Takte rechte Schulter hochziehen, 4 Takte Achselzucken rechts nach oben anfangen, 4 Takte hochziehen, 4 Takte zucken [...]“ oder „8 Takte rechtes Knie nach innen auf den Boden legen, linkes Bein steif zur Seite. 4 Takte Zucken, dazu linken Arm vorheben, 4mal zucken, linken Unterarm und Schenkel hoch - auf 1 Hockstellung springen, Arme zwischen Knien, Mund aufreißen [...]“ und endet „Auf 4. Takt abspringen in starrer Hockstellung. 4 mal, dann Arme über die Seite zwischen Knie bringen, 4 Takte Schulter hochziehen, 4 Takte zucken, 4 nichts, 8 Takte mit gleichmäßigem Seitschwanken aufrichten, 4 Takte zucken, 4 Takte kauern mit verkrallten Händen an Schultern, rechte Schulter bleibt hoch. 4 Takte starr, letzter Schlag: Mund klappt zu.“

Derartige Isolationsbewegungen wie das betonte Hochziehen einer einzelnen Schulter werden frühestens in den 1940er Jahren in den USA vom Jazz Dance der Farbigen in den modernen Tanz übernommen. Vor Dore Hoyer hat Vera Skoronel mit der Isolation der Arme aus dem Körperschwung gearbeitet (vgl. Kap. 2.2.4.). Dore Hoyers Tanzstil, permanentes Zucken ausführend, ein Sprung „in starrer Hockstellung“ mit - wie ein Foto ausweist - nach hinten geworfenem Kopf und offen stehendem Mund ist 1933 einzigartig. Allein das bewußte Offenhalten des Mundes über fast den halben Tanz mit abschließendem betonten Zuklappen auf dem letzten Schlag der Musik ist eine bemerkenswerte eigenständige Erfindung Dore Hoyers.

Zur 3. *Maske* heißt es beispielsweise:

„Handzittern, [...], rechts Schrittsprung zurück, gleichzeitig Oberkörper über die linke Hüfte werfen, dasselbe mit linkem Bein, dann rechts, Oberkörper immer links runterwerfen, sofort wieder aufrichten. 3 mal.“ Oder „16 Takte auf beiden Füßen rückwärts in die linke Ecke hüpfen, [...] 4 Takte 2 Kopfkreisen, hängend. Spirale im Affengang gehend, [...] 16 Takte Halbkreis zur Mitte gleichgültig latschend, Kopf, Arme hängend. [...] letzter Akkord zusammenkauern, gleichzeitig Arme baumelnd, und nur wieder Kopf und Schultergürtel aufrichten, Arme baumeln aus.“

Eine derartige Technik wie den rückseitigen Schrittsprung mit gleichzeitigem „Runterwerfen“ des Oberkörpers über die Hüfte hat es im Tanz bis dahin nicht gegeben. Dore Hoyer erweitert den herkömmlichen Tanzbegriff konsequent um neue Bewegungsformen. Auf beiden Füßen rückwärts hüpfen, den Kopf hängend kreisen lassen, im „Affengang“ gehen, gleichgültig latschen: all diese Bewegungsformen waren auf der Tanzbühne zuvor undenkbar.

Zur 4. *Maske* heißt es beispielsweise:

„Steife hölzerne Schritte Profil nach links, dazu im Rhythmus linken Unterarm bis zur allmählichen Streckung heben senken. Rechte Hand um sich selbst drehen. 12 Schritte. Stehen. Im Schritt steif hintenüber fallen [...], vornüberfallen [...].“

Auch „steife hölzerne Schritte“ und steifes Hintenüber- und Vornüberfallen entspricht nicht der herkömmlichen Vorstellung von tänzerischem Bewegung, auch wenn das Fallen als solches bei Wigman anzutreffen ist.

Zur 5. *Maske* heißt es beispielsweise:

„Anfangsstellung hinten Mitte frontal, Oberkörper vorgeneigt, Arme eng zurückgestreckt. Fäuste versteckt: 1. Akkord rechts ein Schritt vor, linken Arm mit ausholender Geste über Seite – vor“; „Raffende Armgeste zum Körper, drei große Schritte Mitte zurück, mit halber Drehung plötzlich aufrecht stehen (Rücken zum Publikum, Arme Fäuste anlegen). Pendeln des ganzen Körpers mit Beinspreizen“; „Dazu mit dem rechten Arm 3 große Kreise, während linker Arm gleichzeitig 6 Kreise hat. Das alles mit dem Gesicht zur hinteren rechten Ecke. Plötzlich Wendung nach schräg vor, geduckt, Kopf zwischen Armen, dasselbe wie Anfang“; „Kurzes energisches Treten erst rechts, dann links. Schlußstellung rechts seitlich linke Körperseite zum Publikum gegrätscht, beide Arme drohend nach oben. Kopf zurück.“

Auffallend und neuartig sind immer wieder Positionen mit dem Gesicht zur Wand oder in eine hintere Ecke, mit dem Rücken zum Publikum. Dort, wo eine andere Tänzerin den Kontakt zu ihrem Publikum halten muß und sich nur kurz abwenden kann, bleibt bei Dore Hoyers Tanz die Spannung auch in der demonstrativen Abkehr vom Publikum bestehen (sofern das Publikum sich auf ihre Art zu tanzen einläßt); genau genommen ist das Publikum bei Dore Hoyer von geringerer Bedeutung als bei anderen Tänzern, sie tanzt nicht unbedingt für den Zuschauer im Saal, sondern aus einem stärkeren inneren Antrieb. Wie Leonie Dotzler in den *DNN* bereits zum ersten Tanzabend formulierte: „Diese Künstlerin kennt [...] keine Zugeständnisse an das Publikum.“

Weil die Hoyer Körperbewegungen in ihren Tanz einbezog, die bisher nicht im Tanz zu sehen waren und die „zweckfrei“ wirkten, glaubte die Kritik, u.a. Elemente der Gymnastik vorgeführt zu bekommen. Dore Hoyer ging es um eine Erweiterung der tänzerischen Bewegungsmöglichkeiten, um eine Ausweitung der eigenen Körpererfahrung und -sprache, indem sie Mögliches ausprobierte und in ihren Kompositionen

einsetzte. Auch beispielsweise die Armführung unterstreicht das sehr bewegungs-technisch ausgerichtete Interesse Dore Hoyers, wenn sie etwa „mit dem rechten Arm 3 große Kreise [ausführt; FMP], während linker Arm gleichzeitig 6 Kreise hat.“ Dore Hoyers Armführung läßt sich deutlich unterscheiden von derjenigen der Wigman. Eine größere Ähnlichkeit dagegen besteht zur Armführung von Vera Skoronel. In Kap. 2.2.4. wurde bereits ausgeführt, wie die Skoronel die Tanztechnik und Körperführung Mary Wigmans weiterentwickelt hat, insbesondere die Möglichkeiten der Armführung wesentlich erweiterte und hierbei einen „formalen Armrhythmus“⁶⁸ als "Gegengewicht zur Verweichlichung der Arme durch ausschließliche Schwung- und Schwungstoßführung" bei der Wigman schuf.⁶⁹ Dore Hoyer wiederum erweiterte den Tanztechnikbegriff der Skoronel, wobei sie deren durch einen gewissen mechanischen oder auch geometrisch-konstruierten Charakter gekennzeichnete Linienführung durch Einbeziehung weiterer neuer Formen aus seiner Einseitigkeit herausführte.⁷⁰

Mit einer Wigman-Rezension von 1917 („[...] Nachtseiten des Lebens [...]“) und einer Skoronel-Rezension von 1927 („[...] Angst, Flucht und Kampf einer durch das Dunkle drohender Abgründe gejagten Seele [...]“) stellt Lämmel trotz aller Weiterentwicklung eine inhaltliche Nähe zwischen Wigman und Skoronel in zeitlicher Abfolge dar.⁷¹ Obwohl tanzhistorisch nicht in einer direkten Abstammung und wiederum deutlich weiterentwickelt, setzt doch Dore Hoyer diese Linie beider fort.

⁶⁸ Vgl. Programmzettel vom Schulabend im Blüthnersaal, Berlin 11.5.1926 (Deutsches Tanzarchiv Köln, Nachlaß Afrika Doering)

⁶⁹ Lämmel 1928, S. 164

⁷⁰ Die Paluccaschülerin Hilde Baumann (1930er Jahre) beschreibt den Stil der Trümpy-Skoronel-Schule: „Die Trümpy hat uns mal eine Unterrichtsstunde gegeben, das war das Gegenteil von Palucca. Das war alles wie - mit einem Schwert... - solche harten, kantigen Bewegungen, das lag uns gar nicht, wir haben weiche Bewegungen gelernt. Komplett anders.“ (im Interview mit F.-M.Peter, in: Peter 1997, S.181)

⁷¹ Lämmel 1928, Ss. 110, 170

3.3.2. Turmhoch stehend über den höheren Töchtern: Die zweite Tanzfolge aus der Sicht der Dresdner Presse

Die Dresdner Presse berichtet in vier größeren Rezensionen über den Tanzmorgen.⁷² Die Reaktion des Publikums wird erneut als sehr positiv wiedergegeben: „um so herzlicher gefeiert“, „Freude über den schönen Erfolg“ (*Fr*); „lebhafter Beifall eines sachverständigen Hörerkreises“ (*DN*); „Das Haus war trotz des schönen Winterwetters voll besetzt. Es gab starken, ehrlichen Beifall“ (*DNN*).

Der Kritiker des *Freiheitskampf* ist von Dore Hoyers Tanzkunst so positiv beeindruckt, daß er sich offensichtlich verpflichtet fühlt, sich für ihre keineswegs volkstümliche und deshalb auch nicht für jedermann leicht verständliche Kunst einzusetzen. Man merkt deutlich, daß seit dem letzten Tanzabend das nationalsozialistische Gedankengut weitere Verbreitung gefunden hat (nach welchem Kunst, die vor allem gebildeten Oberschichten verständlich ist, unerwünscht ist und ein Kunstwerk nach dem Geschmack und Verständnisvermögen des einfachen Volkes ausgerichtet sein soll). Der Kritiker ist klug genug, sich zunächst als langjähriger Verfechter dieses neuen Kurses zu erkennen zu geben:

„Man könnte ja nun im Sinne der endlich mehr ins öffentliche Bewußtsein gerückten Volkskunstbewegung der Ansicht sein, daß der nach dem Absoluten strebende künstlerische Tanz, wie ihn Dore Hoyer als Palucca-Schülerin pflegt, keine Sache der Allgemeinheit ist und nur von einem verhältnismäßig kleinen Kreis von ‚Sachverständigen‘ erfaßt werden kann.“

Doch dann erklärt er Dore Hoyer zur Ausnahme von der Regel, und in einer äußerst ungewöhnlichen Schutzmaßnahme wird sogar dem befürchteten Unverständnis vorab entgegengebracht, daß es nur auf dem fehlendem guten Willen beruhen kann:

„Aber damit würde man dem Wesen und der Eigenart, insbesondere aber der Leistung dieser Tänzerin nicht gerecht. Gewiß ist die Kunst Dore Hoyers von sehr eigenwilliger Art, und der Ausdruck, um den sie (erfolgreich) ringt, ist ein charaktvoller weiblicher Ernst, der sich zuweilen zu fast asketischer männlicher Strenge steigert - sie betont das nicht nur durch Mimik und Haltung, sondern auch durch ihre vorwiegend in Dunkel und Grau gehaltenen Gewänder - aber sie bleibt schließlich doch nicht miß- oder unverständlich. Eine solch reife

⁷² *Der Freiheitskampf (Fr)* Nr. 303 v. 5.12.1933, S. 5 (-th); *Dresdner Nachrichten (DN)* v. 5.12.1933 (F.v.L.); *Dresdner Anzeiger (DA)* Nr. 338 v. 6.12.1933, S. 3 (o.b.); *Dresdner Neueste Nachrichten (DNN)* Nr. 285 v. 7.12.1933, S. 3 (L.D.).

Künstlerschaft fordert eben auch Mitgehen und Mitverstehen (und der gute Wille dazu, das ist freilich nicht jedermanns Sache).“

Gleichzeitig wird Dore Hoyers Tanzkunst als „solch reife Künstlerschaft“ große Anerkennung zuteil, und mit der Feststellung, ihre Kunst sei „von sehr eigenwilliger Art“, erfährt sie die für sie mindestens ebenso wichtige öffentliche Bestätigung, sich von allen anderen Tänzerinnen sehr deutlich zu unterscheiden. Dore Hoyer steht kurz vor dem 22. Geburtstag - Mary Wigman war über 30, als sie ihre ersten Erfolge verzeichnen konnte. Nach diesem Kritiker hat sie seit dem letzten Abend „an Bühnensicherheit und in der Anwendung ihrer technischen Mittel entschieden gewonnen“, „auch mehr innere Freiheit“. Derjenige Teil des Programms, den „Ernst, Schwere und menschliche Absonderlichkeit (wie in den *Masken*)“ ausmachten, „wurde mit unerhörter Konzentration getanzt“ (*Fr*).

Der Kritiker der *Dresdner Nachrichten* konstatiert ebenfalls, daß Dore Hoyers Technik inzwischen „fließender, lockerer und gelöster“ geworden ist. Ihre Tänze zeichnen sich „durch rege künstlerische Phantasie“, schöne, rhythmische Genauigkeit und eine sehr exakte technische Durchbildung aus. Die einzige Einschränkung der gesamten Rezension: *Fragment* und *Barlumi* „gingen vielleicht mitunter zu sehr auf teils ‚literarische‘, teils virtuose Wirkung aus“ (*DN*).

Auch der Rezensent des *Dresdner Anzeigers* stellt „entschiedene Fortschritte“ fest: „Ihr Ausdrucksvermögen ist reicher, die gestaltende Kraft sichtbarer“. Doch für seine Sehgewohnheit gibt es zwei Einschränkungen hervorzuheben. Erstens sei der Tanz Dore Hoyers zu sehr vom Intellekt und zu wenig vom Gefühl bestimmt: „nur eben wird alles, was sie bietet, zu bewußt geschaffen. Das Intuitive, das Gefühlsmäßige wird zuungunsten zurückgedrängt.“ Und wieder gibt es einen offensichtlichen Hinweis auf die politischen Veränderungen der Zeit, wenn zweitens erneut das „untänzerisch“ wirkende an ihrer Tanztechnik als Gymnastik charakterisiert wird:

„Immer deutlicher wird gerade in unseren Tagen, daß alles Tänzerische in erster Linie Körperbewegung ist und eine klare Linie den Tanz von der Gymnastik scheidet. Diese aber wird von ihr verwischt.“

„Festlicher Glanz“ (*Allegro ritmico*) und „innere Verhaltenheit“ (*Stille Tänze*) stehen für diesen Kritiker auf der Skala der Wertigkeiten tänzerischer Möglichkeiten weit oben. „Die *Masken* dagegen blieben nur eine ausgezeichnete Bewegungs- und Ausdrucksstudie, das heißt hörten [für ihn; FMP] gerade dort auf, wo der künstlerische

Tanz beginnt.“ Eine „ausgezeichnete Bewegungsstudie“ ist nach Einschätzung dieses Rezensenten also kein künstlerischer Tanz. Eine „ausgezeichnete Bewegungsstudie“ ist jedoch keinesfalls Gymnastik! Dem Kritiker ist dieser Widerspruch nicht bewußt, er hat nicht genug Erfahrung, um die Weiterentwicklung des Genres zu erkennen. Denn Avantgarde zeichnet sich fast immer dadurch aus, daß ihre Kunst dort beginnt, wo die bereits anerkannte Kunst nach herkömmlicher Auffassung eigentlich endet.

Für Leonie Dotzler von den *Dresdner Neuesten Nachrichten* hinterließen gerade die *Masken* „den stärksten Eindruck“, gefolgt von den *Ernsten Gesängen* und dem *Allegro ritmico*. Noch mehr als beim letzten Tanzabend hat diese Rezensentin das Neue des tänzerischen Stils erkannt und spricht nicht mehr von Elementen der Gymnastik:

„Der Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten, die Mannigfaltigkeit der Bewegungsfolgen ist überraschend, der tänzerische Ausdruck überzeugt, und eine starke Suggestivkraft zwingt zum Miterleben.“

Von der „erstaunlichen Fülle ihrer Einfälle“ ist hier die Rede. Unabhängig vom politischen Zeitgeist wird ein besonders typisches Kriterium der Tanzkunst Dore Hoyers hervorgehoben:

„Dabei stellen die Darbietungen allerlei Anforderungen an den Zuschauer, sie sind nicht gefällig, sind auch nicht erholsam. Kompromißlos und ohne Zugeständnisse zu machen, geht diese junge Frau ihren Weg.“

Der Charakter der Tänzerin und ihrer Tänze wird miteinander in Verbindung gebracht, ein wichtiges Kriterium für die Beurteilung von Ausdruckstanz (s.o. den Vergleich zwischen Wigman und Palucca):

„Mit tiefem Ernst, mit einer unerbittlichen Strenge gegen sich selbst ringt hier ein Mensch um seine künstlerische Sendung. Herb wie ihre Tänze ist die Erscheinung der Tänzerin: ein kräftiger, durchgearbeiteter Körper, ein kluges, energiegeladenes und doch in sich gekehrtes Gesicht.“

Bei allem Lob sieht Leonie Dotzler jedoch Grund zu einer Einschränkung. Wie beim *Dresdner Anzeiger* wird von ihr als Ursache des Mißstandes das „stark Intellektuelle“ angesehen, ohne hier jedoch Dore Hoyer einen Mangel am Gefühlsbetonten zu bescheinigen:

„Die erstaunliche Fülle ihrer Einfälle birgt aber auch eine Gefahr: die tänzerische Komposition leidet mitunter an einem Zuviel an Themen. Es ergeben sich

bisweilen tote Stellen, die ermüden, und manche Bewegungsfolgen erwachsen nicht - wie oft bei stark intellektuellen Tänzerinnen - organisch aus dem Ganzen; ein Beiwerk von Arabesken zerstört die Linie der Komposition.“

Dennoch ist dieser Einwand im Gesamtbild nicht bedeutend genug, um den Erfolg der vielen positiven Eigenschaften und des ganz besonderen, eigenständigen Ansatzes der Tänzerin zu schmälern:

„Alles in allem aber ist Dore Hoyer eine Tänzerin von wirklicher Eigenart - in vielem noch verschlossen und am Anfang - aber doch turmhoch stehend über den höheren Töchtern, die in vergangenen Tagen die Podien bevölkerten.“

3.3.3. Der Untergang des Abendlandes wird Wirklichkeit:

Die zweite Tanzfolge aus der Sicht der Oldenburger Presse

Wie bereits angedeutet, wechselte Dore Hoyer direkt nach der Dresdner Abschiedsvorstellung in ein festes Engagement als Tanzmeisterin an das Landestheater Oldenburg. Aus Dresdner Sicht ist dies eine Provinzbühne, aber dennoch muß dieses Engagement als bedeutender Schritt einer noch so jungen Tänzerkarriere angesehen werden, zumal Dore Hoyer gewiß nicht lange von den einmaligen Einnahmen der beiden Tanzfolgen leben konnte. Am 22.1.1934 stellte sich Dore Hoyer neben ihrer Arbeit für das Theater auch mit dem zweiten Dresdener Soloprogramm in einem eigenen Tanzabend (in der Union) dem Oldenburger Publikum vor.

Die Oldenburger Rezensionen⁷³ fallen ganz anders aus als in Dresden. Immerhin verschweigt einer der beiden Rezensenten nicht, daß zumindest das Publikum „der Tänzerin und dem Pianisten so reichen Beifall“ spendete, „daß sie sich noch zu einer Zugabe bereit sehen mußten“ (OS).

Der gleiche Rezensent ist jedoch von dem, was er zu sehen bekam, keineswegs so begeistert wie das Publikum:

„Die Tänzerin hatte ein Programm aufgestellt, dessen Abwicklung nahezu zwei Stunden beanspruchte und infolge der qualvollen musikalischen Monotonie des ersten Teils Anforderungen an den Zuschauer und Hörer stellte, die zu dem dargebotenen Genuß in keinerlei Verhältnis standen.“

⁷³ *Oldenburgische Staatszeitung* (OS) Nr. 22 v. 23.01.1934 ("U."); *Nachrichten für Stadt und Land Oldenburg* (NfSuLO) Nr. 22 v. 23.01.1934 (Dr. K. B.).

Hierbei ist für ihn die Musik greifbarer, angreifbarer als die schwerer faßbare Tanzkunst. In der Oldenburger Provinz ist Anfang 1934 nationalsozialistisches Gedankengut bereits wesentlich präsenter und wirksamer geworden als einen Monat zuvor in der Kunstmetropole Dresden:

„Dore Hoyer bevorzugt teilweise Komponisten, die vielleicht in der Zeit eines übersteigerten Individualismus Triumphe feiern konnten, deren Musik der Neigung der Tänzerin zur Groteske weiteste Möglichkeiten gaben, wobei wir jedoch die Hoffnung äußern, daß Tänze und Musik dieser Art einst in das Gebiet menschlicher Irrungen verwiesen werden sollten.“

Der Rezensent greift hierbei bewußt (und für den Nationalsozialismus typisch) zur ersten Person Plural, um seiner Auffassung ein größeres Gewicht zu verleihen: „wir“ äußern die Hoffnung. Und die Formulierung vom „Verweisen in das Gebiet menschlicher Irrungen“ ruft das Bild einer Aus- oder Vertreibung durch eine (herbeigesehnte) höhere Macht hervor, sozusagen mit dem ausgestreckten Zeigefinger und strafend auf das Irrenhaus verweisend. Die Zeit, in welcher „ein übersteigertes Individualismus Triumphe feiern konnte“, sind die Jahre der Weimarer Republik, die den Vertretern des Nationalsozialismus auch rückwirkend ein Dorn im Auge waren: „Die Bühne der Zukunft scheint gesichert zu sein, wenn man einfach die letzten 14 Jahre aus der deutschen Theater Vergangenheit streicht“⁷⁴. Der für Dore Hoyer völlig unpassende Begriff der Groteske wird erstmals auf sie angewendet, und dies im negativsten Sinn.

Das, was dieser Rezensent als Zuschauer erwartet, ist „Genuß“. Sein Kunstverständnis setzt also in der Tat wieder vor der Zeit der Weimarer Republik ein, und eine Erforschung seines Lebenslaufes und seiner Veröffentlichungen würde ihn mit größter Wahrscheinlichkeit als einen vehementen Gegner der Moderne darstellen. Nach seiner Auffassung ist auch die Bezeichnung „Tanz“ für „diese Dinge“ nicht statthaft:

„Zum mindesten sollte man sonst einen Abend, der sich mit diesen Dingen befaßt, nicht als ‚Tanzabend‘ bezeichnen, denn unter Tanz verstehen wir immerhin noch eine Kunstgattung, die in recht engem Verhältnis steht zu den Begriffen ‚Aesthetik‘ und ‚Grazie‘, deren Fehlen sich gerade in den fünf *Masken* von Malipiero unangenehm bemerkbar machte.“

Die *Drei stillen Tänze* und das *Fragment* hingegen findet er „ausgezeichnet gestaltet“ und lobt hier „der Tänzerin hochentwickelte *Technik*, die wir rückhaltslos anerken-

⁷⁴ Wolfgang Nufer in der *Völkischen Kultur*, der „Monatsschrift für die gesamte geistige Bewegung des neuen Deutschlands“, August 1933, S. 132.

nen“. Diese „könnte sie bei innerer künstlerischer Ausreifung zu Leistungen befähigen, die sie zu einer namhaften Vertreterin der Tanzkunst machen würden“ (OS).

Auch der promovierte Rezensent der *Nachrichten für Stadt und Land Oldenburg* kann nicht umhin, Dore Hoyer gewisse Fertigkeiten zu bescheinigen:

„Um es vorweg zu nehmen, ihr Können ist außergewöhnlich groß, ihre Technik geht weit über das Tänzerische hinaus und grenzt an Akrobatik. Alles, was sie bringt, ist durchdacht und innerlich verarbeitet. So müßte aus dieser Künstlerin eigentlich Großes zu erwarten sein.“

Und auch der für eine Tänzerin wenig schmeichelhafte Vergleich mit einem Hampelmann enthält durchaus noch eine gewisse Anerkennung der Bewegungsfähigkeiten Dore Hoyers:

„Vielfach erinnerten Bewegung und Haltung an die Hampelmänner, mit denen wir früher spielten, an technisch unglaublich begabte Hampelmänner, deren pappene Glieder Orgien osteologischer Art feierten.“

Doch möchte der Kritiker das, was er gesehen hat, keineswegs als Tanz bezeichnet wissen. Er setzt bei Dore Hoyer das Wort Tanz auch immer wieder in Anführungszeichen, denn Tanz muß nach seiner Auffassung „erheben“ und „läutern“:

„Sie ist aber nur in ihrer Eigenart vollendet, und damit kommen wir auf die Stellung Dore Hoyers zur Tanzkunst überhaupt. In dieser Hinsicht können wir ihre Ansichten nicht teilen. Was sie bietet, erhebt und läutert nicht, sondern stimmt zum mindesten traurig, wenn man nicht gar von Mißstimmung sprechen will. [...] Kein Tanz, keine Aesthetik in all ihren Auftritten, ausgenommen der erste der drei *stillen Tänze*, aber in diesem mit Vorbehalt und pessimistischer Resignation.“

Der Rezensent sieht nicht nur eine oberflächliche Ähnlichkeit mit der - vergangenen - Zeit des Expressionismus, er analysiert diese Assoziation auch gleich als etwas Geringeres als den Expressionismus, für ihn sind diese nicht tänzerischen Bewegungen „lediglich“ Technik. „Fort vom Seelischen“ heißt seine Feststellung, also von einem Hauptkennzeichen des Ausdruckstanzes, und dies belegt erneut Dore Hoyers Weiterentwicklung desselben. Für den Oldenburger Rezensenten Anlaß, mit Spenglers damals sehr populärem Buchtitel das Ende der europäischen Kulturgesellschaft vor Augen zu führen:

„Die Zeit des Expressionismus ist vorüber, aber die ‚Tänze‘ Dore Hoyers sind auch kein Expressionismus, sondern lediglich Mechanismus, Maschine. Der

Untergang des Abendlandes wird Wirklichkeit; fort vom Seelischen, es lebe die technische Zivilisation.“

Dennoch geht es diesem Rezensenten wie seinem Kollegen eigentlich nicht um die technische, körperliche Leistung, die auch er anerkennen muß, sondern um seine ästhetische Vorstellung von Tanz. Er findet Dore Hoyers Ästhetik „krankhaft“, und auch er bringt einen ähnlichen Verweis wie sein Kollege auf das „Gebiet menschlicher Irrungen“:

„Es war an sich fabelhaft, wie sie mit dem Körper und den Händen Plastiken aneinanderreichte, doch hatten sie alle krankhaftes, pathologisches Aussehen. Wir wollen nicht sagen, daß es Irrsinn war, was sie 'tanzte', bestimmt aber Irrwege. [...] Manches grenzte hart ans Unerträgliche; wir sahen einen Menschen, wie er in der Kunst nie sein soll, widernatürlich, ausgerenkt, ausgekugelt. Wozu das alles? Ist das Tanz?“

Ohne den später üblichen Begriff der „Entartung“ bereits zu benutzen, äußert sich dieser Rezensent jedoch in deutlicher Übereinstimmung zur nationalsozialistischen Kulturideologie: Das Widernatürliche, das, was in der Kunst nie sein soll, ist krankhaft, pathologisch, unerträglich, eben keine Kunst, kein Tanz. Der Tenor dieser Haltung richtet sich gegen jede Avantgarde, gegen alle bedeutenden Kunstströmungen der 1920er Jahre⁷⁵. Bereits im Jahr 1933 hatte es unzählige „Schandausstellungen“ von Werken der Bildenden Kunst gegeben, oft im Zuge der Entlassungen „modernistischer“ Museumsdirektoren.⁷⁶ Die Tanzkunst ist zu transitorisch, um sich für solche Ausstellungen anzubieten. Da aber der berüchtigten „Schandausstellung Entartete Kunst“ auch eine zum Thema „Entartete Musik“ folgte, wäre bei einer größeren Präsenz des Tanzes in der Öffentlichkeit zur Unterbindung etwa vorhandener weiterer Modernismen sicherlich auch der Tanz berücksichtigt worden. Die beiden Kritiker in der Oldenburger Provinz vertreten, insbesondere in der Formulierung des Krankhaften, Pathologischen, das aus dem Bereich der Kunst in den Bereich menschlicher Irrungen verwiesen werden muß, bereits weitestgehend die in der o.g. „Schandaus-

⁷⁵ Von den eindeutigen kulturpolitischen Festlegungen der Jahre 1937/38 ausgehend kann resümiert werden, daß der NS-Staat im Bereich der Bildenden Kunst die Abstrakten, die Expressionisten, die Mitglieder des „Sturm“, der Novembergruppe, des Bauhauses, die Veristen, die Dadaisten, die Surrealisten und z.T. sogar impressionistische und vorexpressionistische Künstler ablehnte und mit allen Mitteln im Zeichen einer rigorosen ideologischen ‚Säuberung des Kunsttempels‘ als ‚abartig‘ bekämpfte. Vgl. Merker 1983, v.a. S. 32

⁷⁶ Vgl. Merker 1983, S. 123ff.

stellung“ kulminierende Linie nationalsozialistischer Kunst- und Kulturideologie.⁷⁷ Ein Vergleich mit den Aussagen Hitlers von 1937 macht dies besonders deutlich:

„Sport-, Wett- und Kampfspiele stählen Millionen jugendlicher Körper und zeigen sie uns nun steigend in einer Form und Verfassung, wie sie vielleicht tausend Jahre lang nicht gesehen, ja kaum geahnt worden sind. Ein leuchtend schöner Menschentyp wächst heran [...]. Dieser Menschentyp [...], meine Herren prähistorischen Kunststotterer, ist der Typ der neuen Zeit. Und was fabrizieren Sie? Mißgestaltete Krüppel und Kretins, Frauen, die nur Abscheu erregend wirken können, Männer, die Tieren näher sind als Menschen [...].“⁷⁸

Der Nationalsozialismus wollte - besonders in den Anfangsjahren - die junge Künstlergeneration ja nicht vernichten, sondern zur Umorientierung, zur Abwendung von der „Verfallskultur“ anleiten. In dem zweistündigen Tanzabend in Oldenburg sah der Kritiker der *Nachrichten für Stadt und Land Oldenburg* denn auch

„gelegentlich doch einmal eine Bewegung, die darauf hindeutete, daß Dore Hoyer weicherer rhythmischer Erkenntnisse durchaus fähig ist. Im allgemeinen wurden sie aber ängstlich vermieden, abgehackte Aeüßerungen bevorzugt in bleckender Spreizstellung, das ganze Programm hindurch, das so zu einem Tanzprogram [sic] wurde. Der Abend war niederdrückend.“

Daß hingegen das Publikum kein Pogrom für den Tanz sah, sondern „der Tänzerin und dem Pianisten so reichen Beifall“ spendete, „daß sie sich noch zu einer Zugabe bereit sehen mußten“ (OS), wie sein Kollege immerhin berichtet, verschweigt dieser Rezensent tunlichst.

3.4. Die dritte Tanzfolge

3.4.1. Überblick und Beispiele

In Oldenburg schreibt Dore Hoyer im selben Monat in ihr Notizbuch eine Art Rechtfertigung vor sich selbst, die gleichzeitig ihr „Arbeitsbekenntnis“ enthält.

„Was ist mir Tanz - warum tanze ich - weil ich mit nichts anderem besser zu gestalten weiß, als gerade mit dem Körper, mit der Bewegung. Bewegung als

⁷⁷ Vergleichbare Formulierungen wie „Gequälte Leinwand“ oder „Krankhafte Phantasten“, dazu der in Anführungszeichen gesetzte „Kunst“-Begriff, finden sich ständig in der spezifischen Literatur, z.B. auf dem Werbezetteln der Ausstellung (Abb. bei Merker 1983, S. 144). Zu Valeska Gerts Verfemung vgl. Peter 1985, S. 71ff., insbes. S. 74-76.

⁷⁸ In: Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst, Berlin o.J., zitiert nach Merker 1983, S. 146

Mittel, als Material betrachtet, zum Sichtbarmachen einer Idee, eines Geschehens. Was das russische Ballett in der Technik erreichen wollte und auch erreicht hat - die Entkörperlichung⁷⁹ - das erstrebe ich im ‚modernen‘ Tanz in der Ausdrucksgestaltung, in der seelischen Form. Ich fordere für den ‚modernen‘ Tanz als Mittel zum Zweck eine Technik, die nicht mehr im körperlich Technischen haftet (es soll im Grunde dasselbe Resultat sein wie bei den Russen, nur in weniger einseitiger Form), also das, was die meisten Vertreter der Tanzkunst schon als Tanz anerkennen. Leider! Das erst als Basis! Und nun hineinknien in die Form. Nicht nur mit dem Verstand - erleben muß man sie - um sie kämpfen! Reinheit um jeden Preis! Auch um den des Mißverstandenwerdens. Immer wieder bauen, immer stilreiner werden. Bis zur Vollendung? - Arbeiten!! Nicht philosophieren!“⁸⁰

Sie arbeitet also ganz bewußt an einer Bewegungstechnik für den ‚modernen‘ Tanz, vergleichbar der Ballett-Technik (vorgeführt auf dem hohen Niveau der Ballets Russes), jedoch im Gegensatz zu dieser nur als Basis und Mittel zum Zweck. Angestrebtes Ziel ist die „Entkörperlichung“, aber nicht wie bei den Ballets Russes bereits in der Tanztechnik, sondern erst mittels der Technik im Gestaltungsausdruck, in der seelischen Form. Für diese strebt sie eine Stilreinheit an, die sie durch Erleben erarbeiten, erkämpfen will. - Viele dieser Aussagen erinnern an den Ausdruckstanz der Wigman, doch die Suche nach einer modernen Tanztechnik und vor allem diese selbst unterscheidet sich sehr deutlich. Dore Hoyer geht es um den Tanz an sich. Sie befindet sich auf ihrer Suche nach dem reinen Tanz, dem „absoluten“ Tanz, dem Ziel wesentlich näher als Wigman.

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang die Analyse eines frühen modernen Balletts, Nijinskys *Sacre du printemps*-Choreographie von 1913, durch Jacques Rivière. Die Uraufführung bewirkte „wegen ihrer rhythmischen Exzesse und ihrer Dissonanzen-Ballungen einen der größten Theater-Skandale aller Zeiten“, und „die Pionierleistung der Choreographie von Nijinsky ist erst seit den siebziger Jahren in ihrem ganzen Gewicht gewürdigt worden“.⁸¹ Besonderer Reiz für einen Vergleich liegt in dem Umstand, daß Dore Hoyer gerade das russische Ballett selbst zu einem Vergleich herangezogen hat, sich das Ergebnis aber im modernen Tanz wünschte. Nijinskys *Sacre* fiel choreographisch-tanztechnisch völlig aus dem stilistischen Rahmen

⁷⁹ Vgl. oben den Begriff der „Transsubstanziation“, den Thiess 1920 für den Stil der Sent M’ahesa anwendet.

⁸⁰ Nb 1, S. 86f., DTK

⁸¹ Koegler / Günther 1984, S. 388

der Ballets Russes, den Dore Hoyer meint - es war moderner Tanz, nicht klassisches Ballett. Rivière identifiziert Nijinskys *Sacre* als ein Muster des absoluten Tanzes:

“our only impressions were to come from the body’s own movements and from the clearly visible and distinctly outlined figure drawn by the dancer with his arms and legs. [...] By breaking up movement and bringing it back to the simple gesture, Nijinsky caused *expression* to return to the dance. All the angles, all the breaks in his choreography, are aimed only at preventing the escape of emotion.”⁸²

Nach Mark Franko enthält Rivières Analyse

“the key motifs of dance modernism: a defamiliarization of bodily emotion through the primitive, mechanical, or futuristic sources of movement innovation and the return of expression, once emotion is expunged, as a depersonalized (‘universal’) embodiment of subjectivity. Choreography is thought to organize movement as an absolute 'self-speaking' material. Movement itself becomes a modernist object. [...] If personal affect could be eliminated from dance, bodily movement would obtain an autonomous significance: It would appear aesthetically absolute in its physical self-delineation.”⁸³

Auch unter Berücksichtigung dieser Definition ist Dore Hoyers auf Bewegungsinnovation ausgerichteter Tanz also wesentlich moderner als Wigmans. Dore Hoyer hat jedoch im Gegensatz zu Nijinskys gut 20 Jahre zurückliegender Premiere ein Publikum, das an die Entwicklung des modernen Tanzes gewöhnt ist, folglich bleibt der Theater-Skandal aus. Doch die Presse kritisiert bei Dore Hoyer - mit Ausnahme der dem modernen Tanz sehr nahestehenden Leonie Dotzler - genau jene oben erwähnten „Schlüsselmotive“ für die Modernität im künstlerischen Tanz: Das Gesehene entspricht nicht mehr dem gewohnten Bild von Tanz, wirkt zu mechanisch, technisch orientiert. Bis sie sich mit ihrem dritten Tanzprogramm Anfang 1935 wieder der Öffentlichkeit stellt, hat Dore Hoyer weiter unermüdlich daran gearbeitet, ihrem o.g. Ziel näher zu kommen.⁸⁴

⁸² Jacques Rivière: *Le Sacre du Printemps*, In: What is dance?, ed. Roger Copeland and Marshall Cohen, Oxford 1983, S. 116, 119f., zitiert nach Franko 1995, S. X

⁸³ Franko 1995, S. X, XI

⁸⁴ Bisher nahm die Hoyer-Forschung an, daß Dore Hoyer nur bis Mai 1934 in Oldenburg engagiert gewesen sei (im Bühnenjahrbuch 1935 ist bereits Lilo Felger als Tanzmeisterin und Solistin genannt) und dann nach Dresden zurückkehrte, wo sie „1934 in der Komödie“ ein neues Soloprogramm zeigte, dann ein drittes im Februar 1935 im Hygienemuseum. (Müller in Müller / Peter / Schuldt 1992, S. 19f.). Meine Recherchen ergaben jetzt, daß das zweite Programm bereits im Dezember 1933 vor dem Dienstantritt in Oldenburg Premiere hatte und daß sie zur Zeit des dritten Programmes von der Presse noch als in Oldenburg tätig bezeichnet wird (*Der Freiheitskampf* vom 15.2.1935, *DNN* v. 17.2.1935).

Aus der dritten Tanzfolge wird exemplarisch der *Fünfte namenlose Tanz* aus der Folge *Fünf namenlose Tänze* (zur - bisher verschollenen - Musik von Peter Cieslak) betrachtet.⁸⁵ Die Auswahlkriterien waren wieder die Dokumentenlage, Dore Hoyers eigene Einschätzung (Nb 1, S. 69) und die Hervorhebung durch die Kritik.

In Dore Hoyers Notizen beginnt nach einer Raumwegskizze, einer kleinen Figurenskizze „a“ und zwei Fotos in Briefmarkengröße „b“ und „c“ der beschreibende Text:

„7/8 Takt. Anfangsstellung wie a in der hinteren rechten Ecke des Raumes. Mit unheimlicher Ruhe in Grätsche stehen (frontal zum Publikum), Hände an gestreckten Armen hinter dem Rücken gefaltet, Kopf tief gesenkt. Beginn; 1 Baßton, der sich siebenmal wiederholt, auf jeden Schlag ein ganzes Kopfkreisen linksherum. Aufschwung über die linke Schulter betonend. Die nächsten 7 Töne mit Nachschlag (,1 und', ,2 und', ,3 und' usw.) Kopf kreist ohne Unterbrechung weiter, nimmt aber jetzt den Oberkörper mit, im selben Tempo. Nächste 7 Töne mit doppeltem Nachschlag (Triole – ,1 und und' – ,2 und und' – ,3 und und' - usw.) jetzt mit dem Kopf den ganzen Rumpf kreisen (so, daß mit allmählichem Übergang vom schnellen zu langsamem Tempo, der Rumpfkreis 2 Triolen dauert - immer 1 betonend)“.

Das Beispiel verdeutlicht erneut, daß bei der Aufführung von Dore Hoyers Tänzen nichts dem Zufall oder der Improvisation überlassen bleibt, sondern jeder Tanz bis ins Detail mit mathematischer Präzision durchkomponiert ist. Die choreographische Struktur dieser ersten, am Platz und mit unbewegten Füßen ausgeführten Sequenz basiert auf einer sich in der Wiederholung jeweils im Umfang und der Komplexität steigernden Folge von 7 Zählheiten. Die Haltung mit den an gestreckten Armen hinter dem Rücken gefalteten Händen, mit dem tief vornübergesenkten Kopf und der gegrätschten Beinstellung ist wieder eine typische Hoyer-Erfindung, ein Novum für den Tanz. Auch ihre Bewegungspausen sind wieder als Stilmittel eingesetzt: „jetzt in dieser Stellung regungslos verharren, 7 Töne lang“. Ihr Weg über die Bühne zur Rampe vollzieht sich ebenfalls in einer völlig ungewöhnlichen, gewiß zuvor noch nie auf einer Bühne vorgeführten Form:

„auf 1 ganz starr in der Mitte kauern (Knie sind tief und breit gehockt), Kopf aufgerichtet, die geschlossenen Hände rückwärts zur Decke hinauf strecken. 2 und 3 so bleiben, auf nächste 3 Zeiten (4, 5, 6) Gewicht auf rechtes Bein verlagern, Körper schwer auf die rechte Seite kippen, linkes Bein in Diagonale seit vor hoch heben (ausgreifend wie Bild c), Gewicht wieder auf linke Seite verlagern, auf 1 ganz schwer und tief auf den Oberschenkel des linken Beines fallen, auf 2 und 3 verharren, auf 4, 5, 6 Körpergewicht auf linke [Seite] verlagern, rechtes

⁸⁵ Text vollständig abgedruckt bei Müller / Peter / Schuldt 1992, S. 83-88.

Bein in Diagonale seit vor hoch heben (ausgreifend), auf 1 wieder tief und schwer auf den Oberschenkel des rechten Beines fallen, Kopf tief gesenkt, auf 2 und 3 verharren. Auf 4, 5, 6 wieder linkes Bein und den ganzen Bewegungsablauf wie Anfang (auf 1 links Ausfall), auf 4,5,6 rechtes Bein rauf wie vorher (auf 1 rechts Ausfall), jetzt vorn an der Rampe stehen;

Es fällt immer wieder auf, mit welcher Kraftanstrengung Dore Hoyer dem Körper extreme, völlig ungewöhnliche und auch außerhalb des Tanzes neuartige, selbstgefundene Körperbewegungen und -haltungen abringt. Es soll also keineswegs der für Tanz und insbesondere für das Ballett bis dahin so typische Eindruck von Leichtigkeit und Bewegungsfreude erzielt werden. Dore Hoyers Tanz „jubelt“ nicht.⁸⁶ Nach Labans Dreier-Einteilung ist sie wie Wigman keine Hochtänzerin, sondern eine Mittel- und Tieftänzerin: Nur selten zieht es sie im Sprung in die Luft, viel häufiger dagegen auf den Boden:

„der Körper ist währenddessen immer tiefer zum Boden gesunken, jetzt am Boden plötzlich sitzen auf 13. Zeit - es folgt daraus ein rasendes Hockwälzen, 12 Zeiten lang. [...] Bewegungsablauf ist folgender: zuerst mit dem Becken aufsitzen, auf den gestreckten rechten Arm gestützt, rechtes Knie auf die rechte Seite legen, linkes Knie auf die rechte Seite bringen (Füße bleiben möglichst immer zusammen), linken gestreckten Arm dicht beim rechten Arm aufstützen, gleichzeitig einen Moment auf den Unterschenkeln und Knien hocken. Sofort (Gesicht ist jetzt zum Mittelpunkt des zu bildenden Kreises gerichtet) wieder halbe Drehung nach außen, indem rechter [Arm] im schnellsten Schwung über rückwärts hoch zur rechten Seite aufstützt, einen Moment wieder auf dem Becken sitzen (Kopf blitzschnell dem Armschwung folgend), rechtes Knie auf rechte Seite legen, linken Arm über vor hoch neben der rechten Hand aufstützen, dazu linkes Knie auf rechte Seite legen (Körper jetzt wieder im Hocksitz zur Mitte, wieder rechten Arm im Schwung über rückwärts den Körper zur halben Drehung mitreißend usw.) das Ganze in rasendem Tempo; auf 1 ist stets rechter Arm aufgestützt, auf und linker Arm. Also Rhythmus ist: ‚1 und‘, ‚2 und‘, ‚3 und‘, ‚4 und‘, usw. Auf 13. Zeit blitzschnell aufspringen in die aufrechte Grätsche, Kopf starr aufrecht, Arme etwas vom Körper abstehend, steif! Finger gespreizt. (Der eben gebildete Kreis hat sich in einer Spirale nach innen entwickelt)“.

Wiewohl Stürze auch zum tänzerischen Bewegungsrepertoire der Wigman gehören, ist das anschließende Rollen des Körpers über die Bühne eine für Wigman undenkbarbare Bewegungstechnik:

„1/4 Wendung des sich aufbäumenden Körpers, der Länge lang auf den Boden stürzen [...], auf 1 aufschlagen auf den Boden [...] und in dieser Stellung rollen nach der hinteren linken Ecke“

⁸⁶ Vgl. das „Buch des Jubels“ über die Sprache des Balletts von Akim Lwowitch Wolynski 1925 (dt.: Buch des Jubels. Ein Beitrag zur Ästhetik des Tanzes. Teil 1, Wilhelmshaven 1992).

Wieder ist festzustellen, daß Dore Hoyer die Wirkung extremerer Körperbewegungen für ihre künstlerische Aussage höher bewertet als das Risiko möglicher körperlicher Schädigung. Sie geht immer wieder bis an die diesbezüglichen Grenzen, sucht offenbar auch danach, solche zu überschreiten, fordert dem eigenen Körper das Höchstmögliche an Leistung ab. Der oben bereits erwähnte Sprung mit Landung auf den Knien gehört in diesen Bereich:

„plötzlich auf die nächsten 7 Mal auf beide Knie fallen (im Absprung Füße an das Gesäß ziehen und so auf dem Boden ankommen, auf den Fersen sitzend).“

Immer wieder schlagen sich diese Grenzen in ihren eigenen Beschreibungen dieses Tanzes nieder, sowohl in allgemeinen Beschreibungen wie:

„Oberkörper noch wilder dabei.“, „die Arme greifen wild um sich - Oberkörper mitreißend, bis zur Raserei!!“, „Das Ganze in dämonischer, besessener Narrheit!“, „Das Ganze in einer wahnsinnigen Besessenheit bis zur Besinnungslosigkeit sich steigernd!!“, „Dieser Tanz stellt größte Forderung an die physische Kraft des Ausführenden, aber er muß bis zuletzt mit stärkster innerer Spannung ausgetanzt werden!! dämonisch! - besessen!“,

als auch in den detaillierten Bewegungsangaben, welche immer wieder ein für diese Zeit völlig neues Repertoire an körperlicher Bewegung als Tanz vorführen, beispielsweise aus der erwähnten knieenden Position:

„dazu auf jede Zeit durch die Armbewegung den Körper hochreißen, indem die geschlossenen Knie vom Boden hochgerissen werden (Füße bewegen sich dabei nicht vom Platze), Kopf weit zurück. 14 Mal!! [...] Auf 14 Aufspringen mit 1/4 Drehung links auf beide Füße“.

An einer zweimal 26 4/4-Takte langen Bewegungssequenz in diesem Tanz wird deutlich, daß nicht nur schwierig auszuführende, körperlich anstrengende Bewegungen Dore Hoyers Tanztechnik kennzeichnen, sondern auch die vielfache rhythmische Wiederholung derselben, oft mit leichten Variationen, hier bei der gleichzeitigen Fortbewegung im Raum, sonst aber auch am Platz:

„Bewegungsablauf ist folgender: vorwärtskommen durch nervöses in sich strecken und abspannen der gestreckten und gegrätscht bleibenden Beine (also vom Knie aus sich bewegend und dadurch die Füße mitschleifend); dazu paralleler Schulterkreis auf je 1 4/4 Takt - vor, hoch, zurück, tief, usw. - , dazu gleichzeitig auf 1. Schulterkreis Kopf ruckhaft nach unten, auf 2. Schulterkreis Kopf ruckhaft aufrichten, auf 3. Schulterkreis wieder ruckhaft nach unten, auf 4. Schulterkreis ruckhaft aufrichten und so fort.“

Bevor die zweite Folge in einer anderen Raumrichtung beginnt, wird auf dem 25. und 26. 4/4-Takt eine halbe Wendung um die linke Schulter durchgeführt, „ohne die gesamte vorherige Bewegung zu unterbrechen (bei der Wendung, Gewicht auf linkem Fuß lassend, rechten Fuß in der neuen Richtung schleifend)“. Das 52 Takte lang bewußt eingesetzte „Mitschleifen“ der Füße über den Bühnenboden ist ebenfalls neu im Bühnentanz, ein Sieg der Gravitation über die vom Ballett angestrebte Elevation, ein dezidierter Einsatz von Bewegungsformen, die den bisherigen Vorstellungen von dem, was Tanz ist, zuwiderlaufen. Beim „Strecken und Abspannen“ wendet Dore Hoyer als Grundlage die „klassische“ Tanztechnik des modernen Tanzes an, wie es Mary Wigman (Anspannung-Abspannung), Martha Graham (tension-relaxation) oder Doris Humphrey (fall-recovery) tun.⁸⁷ Die Art und Weise der Anwendung ist jedoch eine völlig neue.

3.4.2. Was soll man sich auch denken bei so zahllosen neuartigen Bewegungen?

Die dritte Tanzfolge aus der Sicht der Presse

„Der Abend fand ungewöhnlichen Beifall“, stellt die Presse fest (DA). Die fünf bisher aufgefundenen Kritiken⁸⁸ bestätigen die künstlerische Fortentwicklung Dore Hoyers auf der eingeschlagenen Linie bei großer Anerkennung der technischen Leistung und gleichzeitig meist distanzierter Haltung zur tänzerischen Sprache und Aussage. „Diese Palucca-Schülerin ist zweifellos eine außergewöhnliche Künstlerin“, heißt es (DA), doch der Rezensent fühlt sich dadurch erschreckt, „daß aus diesen Tänzen im wesentlichen nur Pessimismus [...] spricht“, er „solchen starken Gehalt an Negativem“ empfindet. Das „Ekstatische, Aszetische [sic], die Inbrunst der Hingabe“ deute auf ein „religiöses Versuchen und Tasten“, aber „es ist nicht der Lobgesang des Franziskus, sondern es sind die Wundmale und die Kreuzesnot der Märtyrer, die beschworen werden.“

⁸⁷ Vgl. Stadlinger 1980, der zu Recht die zeitlich frühere Gymnastikpädagogin Bess Mensendieck (Energisieren-Entenergisieren) in diese Reihe aufnimmt (S. 71). Zu Graham s. Stüber 1984, S. 134-137, zu Humphrey ebd. S. 147-152.

⁸⁸ *Dresdner Anzeiger (DA)*, 205.Jg. Nr. 46 v. 15.2.1935, S. 7 (G.G., d.i. Gerhart Göhler); *Dresdner Nachrichten (DN)*, Nr. 79 v. 15.2.1935, S. 3 (-ch-); *Der Freiheitskampf (Fr)* v. 15.2.1935, S. 7 (kb.); *Dresdner Neueste Nachrichten (DNN)* Nr. 41 v. 17.2.1935, S. 3 (L.D.; d.i. Leonie Dotzler); *Der Tanz*, Jg.8-1933, H.3/März, S. 13f. (Heinz Gollong).

Zum Tanztechnischen stellt dieser Rezensent fest:

„Dora [!] Hoyer tanzt ausgesprochen statisch, das heißt, sie zieht durchweg die senkrechte Linie der waagrechten oder der diagonalen vor. Aus solchem Tanzen am Ort folgert über die ausdrucksstarke Sprache von Händen und Kopf ein Zuviel an Krümmungen, Knickungen, Biegungen: kurz eine Unsumme von Bewegungen, die allen Gesetzen des menschlichen Körpers widersprechen.“ (DA)

Eine Natürlichkeit der Bewegungen ist hier gefordert, wie sie von Isadora Duncan zu Beginn des Jahrhunderts propagiert wurde. Neben der zu wenig positiven Aussage, die hier offenbar als Grundelement eines Kunstwerkes verlangt wird, ist der zweite Einwand eine Kritik des Einsatzes „unnatürlich“ wirkender Bewegungsformen: „allein wegen der natürlichen, dem Körper des Menschen gegebenen Gesetze, bedingen Formen wie diese eine sehr strenge Aufmerksamkeit. Von den Bewegungen der *Wechselnden Lichter* bis zum Maschinenmenschen ist ein kurzer Weg“. Indirekt wird also eine positive Aussage und eine Natürlichkeit in den Bewegungen verlangt. Vergleiche mit der zeitgenössischen Kritik im Bereich der Bildenden Kunst und ihrer Ablehnung „negativer“ Bildinhalte und künstlerisch aufgelöster Formen drängen sich auf (s.o.).

„Die Kritik muß fragen, wo Dore Hoyers Kunst letzten Endes hinaus will.“ Die Rezension in den *DN* spiegelt eine gewisse Ratlosigkeit des Autors:

„Daß eine junge Tänzerin den ganzen Abend über Rätsel aufgibt, ist etwas so Seltenes, daß man D o r e H o y e r vorsichtshalber zu den Deutschen Tanzfestspielen nicht zuließ. Was soll man sich auch denken, bei so zahllosen neuartigen Bewegungen, dem scheinbar ganz ungeordneten Ablauf der Bewegungsfolgen, der Entfesselung und Verschwendung einer Kraftfülle, die bis zum Maschinellen sich steigert, die Rasen und Toben nahe kommt. Ist das nicht der alte, schrankenlose Expressionismus [...]?“

Gleichzeitig erfolgt eine Anerkennung der „bereits hochentwickelten Technik“ und die Erkenntnis „chaotisch brodelnder Energien“, alle Form zunächst noch sprengend, „deren Ausformung aber einen Fortschritt der Tanzkunst bringen kann“. „So gärend“ sei auch die Musik von Cieslak zu den *Namenlosen Tänzern*. Wieder ist das Publikum überzeugter als der Kritiker: „Es war überaus bezeichnend, daß das Publikum so neuartiger Gestaltungsart ohne weiteres erlag“. Immerhin beantwortet „-ch-“ damit selbst die eigene Frage, ob es sich nicht um den „alten Expressionismus“ handele, mit der klaren Feststellung „neuartiger Gestaltungsart“.

Festspielgruppen junger Tänzer (Soli, Duos, Trios, kl. Gruppen):

München: A. Doering, N. Kohrs — **Dresden:** R. Boin, G. Curth, D. Schroeder, U. Brulez, M. Dudel, A. Grashey, E. Klütz, G. Sonntag, D. Hoyer, M. Vogelsang, F. Fischer, E. Glaser, Ch. Hölzner. — **Hannover:** G. Jeimke, Herbert Freund, Heinz Schwarze — **Breslau:** A. Uhlen — **Florenz:** L. Czobel, Karl Bergeest — **Münster:** F. Holst. — **Hamburg:** A. Winkelmann. — **Köln:** E. Simons-Makarova. — **Mühlheim:** H. Woog.

Berlin: E. Grimm, A. Arja, E. Lindner, G. Caspar, F. Lohmann, O. Schottmüller, M. Kintscher, I. Klahre, J. Ahemm, A. v. Hanfstaengel, S. Caune, E. Warsitz, E. Allerding, K. Belling, G. Kretzschmar. M. Hermann, L. Bergmann, I. Engström, E. Minschossky; Herren: A. v. Swaine, W. Kamrath, C. Ulbricht, W. Haumann, W. Schindler, V. Büchel.

Dore Hoyer und die Deutschen Tanzfestspiele 1934 in Berlin:
Zunächst als Mitwirkende genannt, dann wegen ihrer Modernität nicht zugelassen

Die hier bisher einzig belegte Tatsache, daß Dore Hoyer „vorsichtshalber“ nicht zu den Deutschen Tanzfestspielen 1934 in Berlin zugelassen wurde, bezeugt ebenfalls die Probleme der Kritik oder genauer des offiziellen Zulassungsgremiums im Umgang mit der Neuartigkeit des Gezeigten. In einem vorab veröffentlichten Prospektblatt der Tanzfestspiele ist Dore Hoyers Name, offensichtlich solistisch, zwischen den Namen einiger Wigman-Schülerinnen einerseits und mehrerer Palucca-Schülerinnen andererseits aufgelistet.⁸⁹ Auf den einzelnen Tagesprogrammzetteln fehlt ihr Name jedoch⁹⁰, und es ist derselbe Rezensent „- ch -“, der am 17.12.1934⁹¹ ausdrücklich und z.T. namentlich den Dresdner Nachwuchs (ohne Dore Hoyer) erwähnt und am 15.2.1935 darüber zu berichten weiß, daß Dore Hoyer „vorsichtshalber“ nicht zugelassen wurde. Berücksichtigt man den offiziellen Charakter der vom Reichspropagandaministerium und der Reichskulturkammer nachdrücklich geförderten Deutschen Tanzfestspiele, ist dieser Ausschluß weniger überraschend. In der Presse heißt es zu den Festspielen u.a.: Der „völkische deutsche Tanz schöpft seine Motive und seine Kraft aus dem Boden der Heimat und nicht aus der Treibhausphantasie wurzelloser Ästheten!“⁹² Von Afrika Doering heißt es in einer anderen Kritik, daß sie ganz besonderen Beifall erzielte, weil sie, „die früher vorzugsweise primitive Empfindungen in

⁸⁹ DTK, Nachlaß Harald Kreutzberg; auch SAdK, Mary Wigman Archiv, Konzertführer für Berlin

⁹⁰ Der Zettel vom relevanten Datum, dem 16.12.1934 (SAdK, Mary Wigman Archiv, 51), weist zweimal Peter Cieslak als Begleiter am Flügel für junge Dresdner Tänzerinnen aus: Thilde Gorbach (M.: Cesar Bresgen) und Ruth Boin (M.: Rolf Stehr). Der Name von Thilde Gorbach fehlt in der Vorankündigung.

⁹¹ DN, Nr. 591 v. 17.12.1934

⁹² Friedrich W. Herzog: Gibt es einen ‚deutschen‘ Tanz? Querschnitt durch die deutschen Tanzfestspiele 1934. In: *Die Musik*, Berlin, Jg. 27, H.4, Januar 1935, S. 272f.; drei weitere Abdrucke des Textes im Nachlaß Valeria Kratina, DTK

dumpfer Gestaltung zeigte, jetzt zu hellen, fraulichen, ja auch lieblichen Formen hinfindet und so recht eine Erfüllung deutschen Tanzzieles zu werden verspricht.“⁹³

Zu Dore Hoyers Dresdner Tanzprogramm vom Februar 1935 berichtet auch der Rezensent des *Freiheitskampf* vom „großen Erfolg“ und „dem starken Besuch [...] im großen Saale des Hygiene-Museums“ und stellt wie der Kritiker der *DN* „am Schluß die Frage nach der weiteren Entwicklung der Künstlerin“, verbunden mit einer Warnung, mit ihren physischen Kräften ökonomischer umzugehen. Vermißt wird der „beglückende[n] Eindruck in sich vollendeter, abgeklärter Leistung“: „es ist noch zu viel Unerlöstes in diesen Tänzen“. Aber: „was diesen Abend wertvoll machte, war das Bewußtsein, eine starke Persönlichkeit auf der Bühne zu sehen, die mit fast unbändigem Gestaltungswillen um letzte Möglichkeiten tänzerischen Ausdrucks ringt.“ Über den Tanzstil heißt es:

„Die Mittel, deren sie sich dazu bedient, führen vom traumhaft leichten, federnenden Schreiten bis zum fast dämonisch-besessenen Wüten gegen visionäre dunkle Gewalten, zum wilden Aufbäumen gegen unwirkliche Mächte.“ (*Fr*)

Leonie Dotzler erinnert in den *DNN* zunächst an den „Eindruck einer ungewöhnlich starken Begabung“, den Dore Hoyer bereits bei den ersten beiden Tanzfolgen 1933 hinterließ, und stellt erneut „eine ganz eigenartige künstlerische Persönlichkeit, absolut verschieden von dem üblichen Nachwuchs der Tanzenden“ fest:

„Hier geht, unbekümmert um Beifall oder Ablehnung, abseits von allen Schulen, Gruppen und Grüppchen, ein Mensch seinen Weg und ringt um seine Sendung. [...] Alles in allem ein Abend, der sich scharf aus der Reihe der Tanzveranstaltungen hervorhebt.“ (*DNN*)

Zum besonderen Stil schreibt sie:

„Man ist beinahe benommen von diesem gesammelten künstlerischen Ernst, von dem ungeheuren Maß an Ausdrucksmöglichkeiten, die dieser jungen Frau eigen sind. Da ist kaum ein Bewegungsmotiv, das sich wiederholt, kaum ein Thema, das als bekannt anklingt. Alles wird mit einer gewaltsamen, brutalen Kraft hervorgeschedert - ein Verschwenden, das unheimlich erscheinen kann. Wie die Künstlerin selbst - schwer, herb, streng und wuchtig -, so ist auch ihr Tanz, ohne Kompromisse und Zugeständnisse ans Publikum. Seelische und auch körperliche Holdheit ist nicht ihre Sache. Ihre Gesichte sind Kampf, Empörung, Schrecken, Schmerz und Auflehnung. Selten, daß sie, wie in der *Stillen*

⁹³ Dr. Johannes Günther: Die deutschen Tanzfestspiele. Ihr Ertrag für die Theaterkunst. In: *Theater-Tageblatt*, Berlin, Nr. 1545 v. 20.12.1934

Suite, auch eine andre Seite ihres Wesens zeigt: eine herbe Süßigkeit, scheu, verhalten und zart. Fast ist in solchen Augenblicken die Wirkung ihrer Persönlichkeit noch stärker.“ (DNN)

Leonie Dotzler erkennt bei Dore Hoyer nicht nur, daß sie „absolut verschieden“ ist und über ein „ungeheure[s] Maß an Ausdrucksmöglichkeiten“ verfügt, sondern ist auch „fasziniert [von] eine[r] Körperbeherrschung, wie sie den wenigsten Tänzerinnen eigen ist.“

Die dritte Tanzfolge vom Februar 1935 im Deutschen Hygiene-Museum Dresden ist die erste, die auch eine Besprechung in der überregionalen, in Berlin herausgegebenen Fachzeitschrift *Der Tanz* erfährt. Der Rezensent sieht in Dore Hoyers Wirken Anzeichen einer neuen Kunstrichtung und bezeichnet die weltanschauliche Einstellung ihrer „zahlreichen sachkundigen Zuschauerschaft“ „etwa als neo-expressionistisch“:

„Ihre ‚elektrisierende‘ Bewegungstechnik besitzt neben der Magie des persönlich ganz Einmaligen die Kraft einer treffsicheren Symbolik, und obwohl sich diese im Zirkel der allgemeinsten und ewigsten Lebenslemente bewegt, bietet sie doch die Möglichkeit, als Zeichen einer heraufziehenden, in der Betitelung noch sehr unbestimmten Kunstrichtung betrachtet zu werden. Es ist daher verständlich, daß Dore Hoyers Anhängerschaft - ohne Beeinflussung durch Hoyer selber - weltanschaulich in einem Sinne abgegrenzt ist, dem der Hoyersche Stil entsprechen soll und den man etwa als neo-expressionistisch bezeichnen könnte. Damit ist für die Kunst Dore Hoyers durchaus kein Rahmen gegeben.“

Leonie Dotzler hatte in ihrer (sich wieder deutlich durch ihr Fachverständnis von den anderen Dresdner Kritiken hervorhebenden) Rezension Einschränkungen gegenüber der Komposition vorgebracht: „Die Fülle der Einfälle zersprengt oft die Form, beeinträchtigt die thematische Gliederung, den logischen Aufbau“ (DNN). Heinz Gollong stellt im *Tanz* diesbezüglich lobend fest, daß Dore Hoyer trotz ihrer „exzentrische[n] Bewegungstechnik“ in den *Fünf namenlosen Tänzen* „die Reihe der Disharmonien wie durch ein Zaubermittel zu einer großen fließenden Melodie verband und einen unverfehlbaren inneren Zusammenhang aller *Fünf namenlosen Tänze* schuf“.

Wie Leonie Dotzler hebt Gollong den Gegensatz der ihr möglichen Stimmungsgealtungen hervor:

„[...] während sie darauf Saties *Stille Suite* tanzte und mit derselben Gestaltungskraft eine ganz andere Welt erfüllte: waren die *Namenlosen Tänze* getragen von dem vulkanischen Auf und Nieder des Werdens, so schwebte die *Stille*

Suite in der Ruhe des Seins. War der Stil der Hoyer anfänglich ein explosiver, so wurde er bei Satie ein nach innen gewendeter.“ (*Der Tanz*).

In dieser ersten überregionalen Rezension erhält Dore Hoyer auch die bisher höchste Wertschätzung, indem nicht nur ihre Einzigartigkeit sowie ihre faszinierende Körperbeherrschung und neue Tanztechnik hervorgehoben und gleichzeitig aber eine Ausgliederung aus dem Bereich des Tanzes versucht wird: Hier ist ihre Arbeit als wesentlicher Beitrag im Bereich des abstrakten Tanzes klassifiziert, und ihr wird eine große, neue Maßstäbe setzende Bedeutung zur Weiterentwicklung desselben bescheinigt:

„Abgesehen von dem sehr bedeutenden Beifall [...] beweist ihre Arbeit selber, daß sie wesentliches zum Werke des abstrakten Tanzes beizutragen hat. Für die Ueberwindung des Allegorismus im Tanze ist sie von entscheidender Maßgeblichkeit.“ (*Der Tanz*).

3.5. Vergleiche mit der eigenen Generation

Bisher wurde Dore Hoyers Frühwerk mit der „Vorläufergeneration“ einer Mary Wigman oder Gret Palucca und anderen prominenten Tänzerinnen dieser Zeit wie Sent M'ahesa, Valeska Gert und Vera Skoronel verglichen. Nun soll versucht werden, die Aussage der Presse über die Einzigartigkeit Dore Hoyers im Vergleich mit den etwa gleichaltrigen Tänzerinnen Afrika Doering (1910-1985), Marianne Vogelsang (1912-1973) und Birgit Åkesson (1908-2001) aus heutiger Sicht zu überprüfen. Sie sind nicht nur diejenigen, deren Tanz dem Dore Hoyers am nächsten kommt, sondern außerdem als Meisterschülerinnen der „Vorläufergeneration“ von Interesse: Afrika Doering bei der Skoronel, Marianne Vogelsang bei der Palucca und Birgit Åkesson bei der Wigman.

3.5.1. Afrika Doering

Wie bereits oben ausgeführt, steht Dore Hoyer - ohne direkte Schülerin zu sein - tanztechnisch auf einer Entwicklungslinie, die von Mary Wigman ihren Ausgang nahm und über Vera Skoronel weiterführte, wobei Hoyer nun wieder eine neue Stufe erreicht hat. Interessant erscheint daher besonders ein Vergleich mit einer wirklichen

Skoronel-Schülerin. Afrika Doering⁹⁴ ist unter Skoronels bedeutenderen Meisterschülerinnen⁹⁵ diejenige, welche der 1932 jung verstorbenen Meisterin stilistisch am deutlichsten folgte, seit spätestens 1928 in der Kammergruppe der Skoronel und ab 1929 auch in ihrem Meistertrio tanzte, ab 1931 Assistentin an ihrer Schule wurde. Zweieinhalb Jahre älter als Dore Hoyer und schon als Kind in Schulen des künstlerischen Tanzes ausgebildet⁹⁶, beginnt ihre Karriere etwas früher als die der Hoyer. Der erste solistische Tanzabend Afrika Doerings findet im Mai 1932 (allerdings nur in der Schule von Berthe Trümpy und Vera Skoronel in Berlin) statt. Noch in den 1930er Jahren jedoch beendet Afrika Doering ihre tänzerische Karriere und widmet sich familiären Verpflichtungen; hierin ist der Hauptgrund für ihre heute sehr geringe Bekanntheit zu sehen.

Ihr bedeutendster Tanz ist *Monotonie* betitelt, hatte bereits im ersten Programm Premiere und ist zugleich der einzige, der weit genug in die Richtung Dore Hoyers reicht, um einen Vergleich zu erlauben. Sie selbst äußerte sich zu diesem Tanz folgendermaßen:

„In einer meiner Lehrstunden war mir ein monotones musikalisches Thema von acht, neun Takten aufgefallen. Ich begann ein paar Schritte danach zu tanzen, variierte mit dem Klavierspieler das Thema, schwächte es ab, steigerte es, und es entstand ein richtiger musikalischer und tänzerischer Ablauf, ein Schulbeispiel eines Themas mit Variationen, das sich tänzerisch in einer Folge von Frontal- und Profilstellungen und einem Auf- und Abfedern mit Anhalten ausdrückt. Die Tatsache, daß ich zu diesem Tanz ein etwas exotisch wirkendes Kostüm trage, hat die Zuschauer zu allerlei Mutmaßungen über den Inhalt des Tanzes verleitet, aber ich selber habe mir nichts Gegenständliches dabei gedacht. Er ist das Beispiel des Tanzes, wie ich ihn verfolge.“⁹⁷

Die Kritiken des ersten Abends sind zunächst eher einschränkend, erkennen trotzdem die *Monotonie* in ihrer Besonderheit an:

„Allerdings eine *Monotonie* zeigte Vertiefung, Kraft und echtes Temperament und gab den Glauben an den eigenen Weg dieser jungen Tänzerin.“ (F.B., d.i. Fritz Böhme, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* v. 21.5.1932); „Die *Monotonie* dagegen, aufgebaut auf einem einzigen, phantasie- und kunstvoll von der Enge in die Weite variierten Motiv (Kniebeuge, Kopfwende), steht als künstlerische

⁹⁴ Ihren seltenen Vornamen verdankt sie einem Afrika-Aufenthalt ihres Vaters als Offizier der kolonialen Schutztruppen.

⁹⁵ Ferner: Lisa Czobel, Ilse Meudtner, Isa Tribell, Ellys Gregor.

⁹⁶ Vgl. Peter 1988 sowie ihren Nachlaß im DTK.

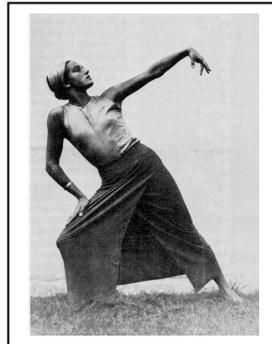
⁹⁷ Manuskript im Nachlaß Afrika Doering, DTK, abgedruckt: Peter 1988, S. 22

Arbeit hoch, kommt aber nicht zur Freiheit ausgereiften Tanzens.“ (A.M., d.i. Arthur Michel, in: *Vossische Zeitung* v. 19.5.1932).

Ein bildlicher Vergleich erlaubt eine Platzierung von Doerings *Monotonie* zwischen Wigmans *Hexentanz* und Hoyers *Ernsten Gesängen*:



Mary Wigman:
Hexentanz II



Afrika Doering:
Monotonie



Dore Hoyer:
Zwei ernste Gesänge

Wie Wigman und Hoyer hat Afrika Doering in diesem Moment eine frontale Stellung zum Publikum eingenommen mit breiter aufgestellten Beinen, von denen allerdings nur eines gebeugt, das andere dagegen gestreckt ist. Ihr Kopf schaut ebenfalls im Profil zur Seite, gleichfalls ist ein Arm in diese Richtung gestreckt, der andere momentan am Körper gebunden. Wiewohl Doering augenblicklich mit beiden Füßen auf ganzer Sohle steht, geht sie, auch fotografisch belegt, während des Tanzes auch auf den Ballen hoch: das erwähnte Auf- und Abfedern. Der Oberkörper ist jedoch weiter zur Seite geneigt (insbesondere im Vergleich mit Wigman), und die ganze Haltung ist eine geometrisch präzise angelegte Konstruktion: Gestrecktes Bein und Oberkörper bilden eine gerade Linie, der gestreckte Arm ist exakt im rechten Winkel in den Raum weisend, die zugehörige Hand rechtwinklig abgeknickt, das gebeugte Bein bildet einen rechten Winkel zur anderen Seite des Oberkörpers, der andere Arm ist mit flacher Hand rechtwinklig auf dem Oberschenkel angesetzt. Der Blick verläuft mit dem gestreckten Arm parallel nach oben und damit wesentlich höher als bei Wigman und Hoyer; der Arm wirkt nicht wie bei diesen aus dem Körper herausgestoßen, sondern - bedingt auch durch die Handhaltung - von unten angehoben. Der Körperschwerpunkt liegt einseitig auf dem gebeugten Bein (Standbein); der kompositorische Ausgleich erfolgt durch in die andere Richtung gestreckten Arm und gestrecktes Bein.

Die von ihr selbst erwähnten Profilstellungen erzielen wie bei Dore Hoyer (im Vergleich mit Sent M'ahesa) Assoziationen altägyptischer Kunst:

„[...] und noch viel stärker in der *Monotonie* zeigte sie Eigenart der Bewegung und seltsame Rhythmen, bei denen man an ägyptische Vorbilder denken konnte, ohne daß diese Vorbilder etwa mit Absicht erzielt worden wären. Diese Tänzerin wird nicht von den Gliedern nach innen, sondern vom Körpermittelpunkt über der Hüfte nach außen verströmend bewegt.“⁹⁸

Auch das herbe, fast männliche Erscheinungsbild wird - wie bei Dore Hoyer - immer wieder von der Presse hervorgehoben. Dennoch erscheint die ursprünglich als stilistische Verwandtschaft empfundene Nähe der beiden Tänzerinnen bei genauerer Betrachtung gering und nur in Doerings *Monotonie* belegbar. Auch hier jedoch sind die Unterschiede noch groß, der Stil Afrika Doerings erweist sich in diesem Tanz zwar als sehr eng an dem Vera Skoronels orientiert, bleibt jedoch gerade deshalb auch in seinen besten Momenten im geometrisch Konstruierten, Dekorativen gefangen. Ihre „Tänze bleiben formales Aufeinanderfolgen der Gesten“, heißt es, „sie gelangt nicht über den dekorativen Ansatz hinaus“ (D.R., in: *Berliner Börsen-Zeitung* v. 15.1.1934): Sie „blieb aber das packende Erlebnis schuldig“ (E.K. in: *8-Uhr-Abendblatt*, Berlin, Nr 12 v. 15.1.1934). Von dem tanztechnisch Neues suchenden, den eigenen Körper schonungslos einsetzenden Stil der Dore Hoyer ist auch Afrika Doering weit entfernt. Allerdings wird auch Afrika Doering wie die Hoyer von der beginnenden nationalsozialistischen Tanz-„Berichterstattung“ auf ähnliche Art kritisiert:

„Ihr fehlt, bei aller Anerkennung eigenartiger und starker Begabung, das, was bei jedem Mädchen die Bewegung, den Tanz erst verschönt, erhebt, durchstrahlt: der weibliche Scharm, die Zärtlichkeit und die Leichtigkeit, so daß die Gefahr des Rückfalles in eine Tanzkunst droht, die man mit Recht Gehirnakrobatik nennt und deren abstrakte Formen uns heute wie ein Schauer der Vergangenheit umwehen.“ (HEF, d.i. Hans Erasmus Fischer, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, Abendausgabe v. 16.1.1934).

3.5.2. Marianne Vogelsang

Im Gegensatz zu Afrika Doering ist der Name von Marianne Vogelsang und auch der von Maja Lex in der Fachwelt heute noch nicht vergessen. Dies liegt vor allem daran,

⁹⁸ G.G., in: *Völkischer Beobachter* v. 16.1.1934

daß sich - wie bereits erwähnt - Afrika Doering schon in den 1930er Jahren ins Privatleben zurückzog, während die beiden anderen Tänzerinnen auch nach dem Krieg noch erfolgreich auf der Bühne und pädagogisch wirkten. Für den Vergleich ist interessant, daß im fraglichen Zeitraum jedoch beispielsweise der Kritiker Dr. Johannes Günther einen gemeinsamen Tanzabend dieser drei Nachwuchstänzerinnen mit „Die Tänzerin Afrika Doering“ überschrieb und ihr fast die gesamte Rezension widmete („[...] darf unsere größte Aufmerksamkeit beanspruchen“), während er namentlich Marianne Vogelsang mit einem einzigen Satz würdigte: „*Marianne Vogelsang* bemüht sich im Rahmen ihres betont stillen Vortrags um viele Formen, die sie sehr ordentlich erarbeitet, aber nicht mit Leben füllt.“⁹⁹ Beda Prilipp fand am gleichen Tanzabend bei Marianne Vogelsang den *Trauergesang* noch nicht überzeugend, aber in den heiteren Tanzliedern „die Gelöstheit zu reinster Lebensfreude“ und insgesamt eine „scheue Lieblichkeit“ aufblühen.¹⁰⁰ Fritz Böhme hat festgehalten, daß Marianne Vogelsangs Tanz von leicht verständlichen Ausdrucksgesten und Gebärden, von einer symbolhaften plastischen „Sprache“ gekennzeichnet ist.¹⁰¹

Katja Erdmann-Rajski hat nachgewiesen, daß Marianne Vogelsang eine „beispiellose“ Förderung durch ihre Lehrerin Palucca erfahren hat, die ihr auch immer wieder Auftritts- und Unterrichtsmöglichkeiten verschafft und sie mit der Palucca-Gruppe und an der eigenen Schule eingesetzt hat.¹⁰² Marianne Vogelsangs Nachlaß, der vielleicht größeren Aufschluß über ihre solistischen Arbeiten der späten 1930er Jahre erlauben würde, ist bisher nicht öffentlich zugänglich. Ihr Tanzstil dieser Zeit ist jedenfalls sehr dem der Palucca verwandt. Ihre „vielversprechenden Anfänge, die eine Zukunft erhoffen lassen“ wurden folglich gelegentlich zusammen mit ihrer Meisterin gelobt.¹⁰³

⁹⁹ *Der Reichsbote* v. 19.1.1936

¹⁰⁰ BP: Junge Tänzerinnen. Undat. Ztgs.-Ausschnitt, bez. „*Nachtausgabe*“ vom Januar 1936 im Nachlaß Afrika Doering, DTK

¹⁰¹ *Deutsche Allgemeine Zeitung* v. 14.1.1936

¹⁰² Erdmann-Rajski 2000, S. 269

¹⁰³ N.N.: Tanz als Kunstwerk, in: *Das Schwarze Korps. Ztg. der Schutzstaffel [SS] der NSDAP*. Berlin, 13.8.1936, S. 6

3.5.3. Birgit Åkesson

Vergleicht man Fotos aus den vierziger und fünfziger Jahren, welche die schwedische Tänzerin Birgit Åkesson zeigen, mit solchen von Dore Hoyer aus der gleichen Zeit, so fällt eine gewisse stilistische Nähe auf. Insbesondere Körperhaltungen, die den Rahmen des herkömmlichen Begriffs von Tanz sprengen oder erweitern, für diese Zeit noch ungewöhnliche Anforderungen an den Körper und die Tanztechnik stellen, sind bei beiden Tänzerinnen festzustellen. Beiden ist eine besondere Aura des Experimentellen bei hoher künstlerischer Konzentration zu eigen, und beide lassen sich nur schwer in etwa vorhandene klischeehafte Vorstellungen von „typischem“ Tanz und Ballett zwingen. In der Tat sind Dore Hoyer und Birgit Åkesson aus heutiger Sicht als zwei - in völliger Unkenntnis voneinander entstandene - parallele und trotzdem noch sehr verschiedene Exponenten des modernen Tanzes zu sehen: als die beiden wichtigsten Vertreterinnen des modernen Tanzes in Europa in der auf die Wigman und ihre ersten Schüler und Schülerinnen folgenden Generation. Allerdings konnte sich Birgit Åkesson - außerhalb Deutschlands - wesentlich ungezwungener, in einer von weltanschaulich-politischen Zwängen deutlich freieren Welt künstlerisch entwickeln und war durch ihre Auftritte in Paris oder London in den 1930er und 1940er Jahren von überregionaler größerer Bekanntheit als Dore Hoyer.

Birgit Åkesson ist 1908 in Malmö geboren, also gut drei Jahre älter als Dore Hoyer. Sie wurde von 1929 bis 1932 an der Wigman-Schule in Dresden tänzerisch ausgebildet (Diplom - mit hohem Lob seitens der Wigman - am 15.7.1932). Wie Hoyer (gegenüber Palucca) ist sie keine typische Vertreterin der Schule, aus der sie kommt. Der englische Tanzhistoriker Fernau Hall, der ihr in einem seiner Bücher ein ganzes, mit „Post-Expressionist Free Dance“ überschriebenes Kapitel gewidmet hat, beschreibt das nicht ganz unkomplizierte Verhältnis der Meisterin und ihrer begabten Schülerin:

“Birgit Åkesson had outstanding talent, and [...] a very strong personality of her own, and retained this in spite of the atmosphere of hysterical adulation which surrounded her. This [...] made her unpopular with Wigman, who took care to bring home to her the sacrilegious nature of her conduct by excluding her from the American tour.”¹⁰⁴

¹⁰⁴ Hall 1953, S. 220

Nach dem Abschluß dieser Ausbildung sammelte sie erste Bühnenerfahrungen 1932/33 in Berlin in Zusammenarbeit mit Helga Normann und ihrer kleinen Tanzgruppe sowie in einer Inszenierung von Max Reinhardt.¹⁰⁵ Erst nach einem langen Studienaufenthalt in Paris debütierte sie im März 1934 dort mit einem eigenen Solo-Programm. Vor allem ihre Vorliebe für musiklosen Tanz erweckte die Aufmerksamkeit von Presse und Publikum. Werner Schufftan, u.a. durch sein „Handbuch des Tanzes“ zu den bekannteren Tanzpublizisten seiner Zeit zählend, schrieb zwei Jahre später nach weiteren Pariser Auftritten in einem längeren Bericht: „Mlle. Åkesson est une des plus intéressantes danseuses d'aujourd'hui [...] - une danseuse très remarquable, dont le génie est aussi incontestable que la valeur artistique de ses créations.“¹⁰⁶

Wie Dore Hoyer erfährt auch Birgit Åkesson in den 1930er Jahren die Vorbehalte der zeitgenössischen „Kunstberichterstattung“ am eigenen Leib. Die wieder - meist im Plural - die eigene bzw. die vom Leser gewünschte Meinung äußernden Rezensenten vermissen ganz ähnlich wie bei Dore Hoyer das „freudvolle Antlitz“ der Tänzerin und die „Blutfülle erlebter Kunst“, sie kritisieren wie bei jener das Analytische, den „schrankenlosen Intellektualismus“ (der jeder Volkstümlichkeit entgegensteht):

„Mit mehr leid- als freudvollem Antlitz zelebriert sie ihre Bewegungsimpulse und analysiert sie gleichzeitig. Deshalb wirken am stärksten ihre Tänze ohne Musik, wo die Diskrepanz zwischen der Blutfülle erlebter Kunst und exakter Bewegungskonstruktion ausgeschaltet ist. Hier entgeht sie auch der Gefahr, daß ihr Wissen um den Tanz stärker in Erscheinung tritt als ihr zurückgedämmtes natürliches Tanztemperament. Ein sachverständiges Publikum war für die Anregung, über die Grenzen der Tanzkunst nachzudenken, sehr dankbar.“¹⁰⁷ Sie hat „mit künstlerischem Ernst eine eigene Note des Ausdruck-Tanzes, ja sogar Ansätze zu einer eigenen Technik entwickelt. Wenn wir uns mit ihren Darbietungen dennoch nicht, oder nur zum Teil, befreunden konnten, so vor allem wegen ihres schrankenlosen Intellektualismus.“¹⁰⁸

Auch Dore Hoyer hat musiklose Tänze, Tänze der bewegungsmäßigen Stille, Momente der bewußt eingesetzten körperlichen Unbewegtheit in ihren Tänzen aufzuweisen. Dennoch unterscheiden sich Dore Hoyer und Birgit Åkesson tanztechnisch gesehen wesentlich, sind im Übermaß der Bewegungsfülle und -energie einerseits

¹⁰⁵ Vgl. weiterführend Peter 1998

¹⁰⁶ *Danse et Beauté* (?), Februar 1936, Birgit-Åkesson-Archiv im DTK.

¹⁰⁷ "-dt" in *Prager Abendblatt* v. 11.1.1937.

¹⁰⁸ "ws" in *Prager Tagblatt* v. 12.1.1937.

und in der bodennahen, den wesentlich später entstehenden Butoh-Stil vorwegnehmenden Bewegungslangsamerkeit andererseits als beinahe entgegengesetzte Pole zu bewerten. In der Einzigartigkeit jedoch ihrer hartnäckig und vor allem aus sich selbst heraus gefundenen Bewegungsformen stehen beide tanzgeschichtlich parallel nebeneinander als Protagonistinnen in der Weiterentwicklung des Ausdruckstanzes.

3.6. Resümee

Die vorangegangenen Untersuchungen haben erwiesen, daß Dore Hoyers tänzerisches Frühwerk der Zeit von 1932-1935 einzigartig dasteht und sie hierin den Ausdruckstanz der 1920er Jahre deutlich weiterentwickelt hat. Sie ist wesentlich moderner als ihre Vorgänger und Zeitgenossen.

Wiewohl sie ihr Diplom in der Palucca-Schule erworben hat, ist Dore Hoyer stilistisch in vielem weit von der Palucca entfernt. Die - insbesondere aus heutiger Sicht - auf den ersten Blick möglicherweise empfundene stilistische Nähe zu Mary Wigman geht gewiß auch auf die ähnliche erste Ausbildung beider in der Dalcroze-Rhythmik zurück. Die vergleichende Betrachtung zeigte jedoch - bei wenigen grundsätzlichen Übereinstimmungen, die eine Zuordnung zum Ausdruckstanz erlauben - ganz erhebliche Unterschiede: Dore Hoyer ist wesentlich moderner als Mary Wigman. Weitere Vergleiche ergaben beispielsweise stilistische Einflüsse der avantgardistischen, zu Wigmans Tanz sehr konträr stehenden Valeska Gert und der früh verstorbenen, bewußt die Wigman'sche Tanztechnik in bestimmten Aspekten weiterentwickelnden Vera Skoronel.

Aber auch die Profiliertesten aus der Generation der Gleichaltrigen haben nicht die gleiche Linie wie Dore Hoyer eingeschlagen, sind zur selben Zeit weit weniger modern wie sie und bestätigen den Avantgardecharakter Dore Hoyers eindeutig. Vergleiche hierzu boten sich mit Paluccas Meisterschülerin Marianne Vogelsang, Vera Skoronels Meisterschülerin Afrika Doering und Mary Wigmans Meisterschülerin Birgit Åkesson an.

Die bisher komplett unbekannt, erstmals recherchierte Presse von Dore Hoyers ersten Tanzabenden bestätigt dies. Sie spiegelt nicht nur die große Anerkennung des Publikums wider, sondern zugleich eine stimmige Linie der öffentlichen Einschätz-

zung: von der Ablehnung des Neuen in der Provinz über die Anerkennung des Besonderen in der Dresdener Tagespresse bis zur Erkenntnis des Neuen und Weiterentwickelten in ihrem Tanz durch die spezialisierte Fachkritikerin (Leonie Dotzler) und die überregionale Fachpresse (*Der Tanz*, Berlin).

Dore Hoyers Frühwerk fällt nicht mehr in die Zeit der Weimarer Republik, sondern in die Anfangsjahre des Dritten Reiches. Aus den Rezensionen ist bereits deutlich abzulesen, daß ein weiteres Erstarken nationalsozialistischen Gedankenguts und volkstümelnden Kunstgeschmacks der von Dore Hoyer eingeschlagenen Richtung einer Modernisierung und Weiterentwicklung des Ausdruckstanzes vehement im Wege stehen wird.

Dore Hoyer hat in ihrem Frühwerk wie keine andere Tänzerin ihrer Zeit bis dahin als „untänzerisch“ geltende, auch im Alltagsleben eher ungewöhnliche Bewegungsformen in den künstlerischen Tanz einbezogen, ihn dadurch erweitert und weiterentwickelt, seine Ästhetik verändert. Hierzu zählen beispielsweise der „Affengang“ oder das Rollen über die Bühne oder das „Latschen“. Das Einbeziehen der „reinen“, großenteils assoziations- und bedeutungsfreien Körperbewegung, die Nutzung von körperlichen Bewegungsmöglichkeiten bis an die Grenzen des Ausführbaren (und doch in rhythmisch und räumlich präziser Komposition) hat bei einigen Rezensenten des Frühwerks die Annahme hervorgerufen, daß es sich nicht um Tanz, sondern um Gymnastik handeln muß. Doch selbst diejenigen Elemente, die tatsächlich auch in der Gymnastik Verwendung finden, wie die einmal von ihr eingesetzte „Brücke“, sind Jahrzehnte später akzeptierte Bewegungsmöglichkeiten des modernen Tanzes geworden. Anfang der dreißiger Jahre waren sie im Tanz frappierend neu und offensichtlich mißverständlich, und beispielsweise die 1946 auch von Birgit Åkesson eingesetzte „Brücke“ wirkte dann noch schockierend neu auf ein internationales Publikum in London oder New York.¹⁰⁹

Ein vergleichender Blick in heutige Tanzrezensionen genügt, um zu beweisen, wie frühzeitig Dore Hoyer den modernen Tanz erweiterte: Gerade heute gehört das Suchen nach neuen Ausdrucksformen im Tanz zum tänzerischen Alltag, ist von der Kritik anerkannt. Und gerade auch die Erweiterung durch Einbeziehung von „Körper-

¹⁰⁹ “This Swedish dancer's highly individual style is quite unlike anything seen before on the Modern Dance stage. [...] There is absolutely no concession to the audience [...]” (A. V. Coton in *Theatre News Letter*, London, 19.3.1949). Vgl. weiterführend Peter 1998.

techniken“ aus der Gymnastik und verwandten Bereichen wird heute, mehr als 60 Jahre später, positiv als Neuerung vermerkt. So heißt es beispielsweise:

„Der geniale choreographische Einfall war es, diese spröde, strenge Musik mit den Bewegungen des Tai-Chi zu kombinieren [...]“¹¹⁰

Und allgemeiner:

„herkömmliche Bewegungsqualitäten und Sehgewohnheiten sollen aufgebrochen und erweitert werden“¹¹¹ Bzw.: „Das Tanzensemble versucht Sehgewohnheiten ästhetischer Normideale des Tanzes zu hinterfragen, indem sie [sic] sie einer anderen Tanz- und Bewegungsästhetik gegenüberstellt.“¹¹²

Man spricht auch von

„jenem erweiterten Tanzbegriff, der seit Cunningham und dem Non-Dance, Bausch und dem Tanztheater, von Performancekünstlern wie Jérôme Bel nicht zu reden, alles umfasst, was sich auf einer Bühne, einem Podium und halt einem Trampolin irgendwie bewegt.“¹¹³

Die Selbstverständlichkeit im heutigen Umgang mit solcher Erweiterung des Begriffes „Tanz“ als Kunstform basiert auf den Experimenten im modern dance seit den 1950er Jahren:

„Bereits in den späten 50er Jahren begannen Experimente mit neuen tänzerischen Formen, deren Ziel die Befreiung aus den ästhetischen Konventionen von Schönheit und Bedeutung war. Es ging um die Zerstörung der herkömmlichen visuellen Sprache des Tanzes: An ihre Stelle sollte vielmehr der - auch zufällige - Eigengehalt der Bewegung selbst treten. Auf der Bühne ersetzten oft dezentralisierte, dichte Bewegungsintensitäten das einheitliche Stück. Es ging um die Subversion der ästhetischen Normen zugunsten einer Erforschung der Möglichkeiten des Körpers.“¹¹⁴

Dore Hoyer war in ihrem Frühwerk dieser heute tanzhistorisch anerkannten Entwicklung also um mehr als zwei Jahrzehnte voraus.

¹¹⁰ Jochen Schmidt über *Moon Water* des Cloud Gate Dance Theatre, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr 188 v. 16.8.1999, S. 45.

¹¹¹ Basil Nikitakis: Gegen die Norm [über die DIN A 13-Tanzcompany und Susanne Helmes], in *Kölner Rundschau* v. 13.5.1997

¹¹² Aus: Zielsetzungen der DIN A 13-Tanzcompany, Pressemappe v. Juli 1999, DTK

¹¹³ Jochen Schmidt: Das Trampolin als Tanzboden, über das Wiener Festival „ImPuls Tanz“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 183 v. 10.8.1999, S. 42.

¹¹⁴ Mark Terkessidis: Tänzerische Körperpolitik, in: *StadtRevue*, Köln, H. 5/1997, S. 13.