

5. Intermezzo: *Das trostlos offene Tor.* Die versuchte Eingliederung in Mary Wigmans Tanzgruppe

Der bereits erwähnte Suicid ihres Lebensgefährten, Komponisten und Klavierbegleiters Peter Cieslak am 5. April 1935 bedeutete für Dore Hoyer zweifellos einen äußerst gravierenden Einschnitt auch in der künstlerischen Entwicklung. Sie fühlte sich an seinem (vor allem wohl auf Diskrepanzen in der privaten Beziehung basierenden) Freitod¹ ein Leben lang schuldig.² Anhand von Tageskalendereintragungen und Briefen ist zu untersuchen, welche Auswirkungen dieses tragische Ereignis und die damit verbundene Unterbrechung auf die eigenschöpferische Arbeit Dore Hoyers hatte, insbesondere, ob eine Neuorientierung (z.B. an den möglichen Vorbildern Mary Wigman und Gret Palucca) einsetzte. Zu klären ist dabei auch, ob durch Cieslaks Tod neben dem privaten Halt und dem idealen kreativen Partner³ für Dore Hoyer auch die Aufführbarkeit ihrer bisher wichtigsten Werke verloren ging, da die allgemeinverständliche Lesbarkeit von Cieslaks handschriftlichen Noten eine der Voraussetzungen für eine Wiederaufnahme (mit neuem Klavierbegleiter) gewesen wäre. Ferner stellt sich die Frage, ob innerhalb dieser anderthalb Jahre ohne solistische Auftritte auch bei Dore Hoyer eine Auseinandersetzung mit der kultur- und tanzpolitischen Entwicklung des nationalsozialistischen Staates stattgefunden hat, ob sich Dore Hoyer möglicherweise wie Wigman und Palucca mit dem Aspekt des „Deutschen“ im Tanz, in ihrem Tanz beschäftigt hat.

Dore Hoyer reiste zunächst mit Peter Cieslaks Kompositionen zu dem inzwischen nach Prag emigrierten Pianisten und Komponisten Paul Aron, der u.a. die Komponisten von Mary Wigman, Will Goetze und Hans Hasting, ausgebildet hatte und in Dresden, wo er fünfzehn Jahre lang gelebt und gewirkt hatte, als „Apostel der gesamten Musikmoderne für Kammermusik“⁴ galt. Dore Hoyer besuchte ihn am 24. April 1935 von 8.30 Uhr bis 16.00 Uhr, wie ein Brief von ihr vom 26. an ihre Freunde

¹ Kurt Junghanns, ein Bekannter Dore Hoyers aus den Jahren 1933-1937, war der Auffassung, der Suicid von Peter Cieslak sei nicht ernsthaft als solcher gedacht gewesen und habe nur versehentlich zum Tod geführt. (Interview mit F.-M.P., Berlin-Pankow, 3.1.1991)

² Vgl. hierzu Müller / Peter / Schuldt 1992, v.a. S. 20-24, 73. Auch Dore Hoyers eigener Freitod 1967 ist in einem direkten Zusammenhang mit Peter Cieslaks Suicid von 1935 zu sehen.

³ „Wir müssen doch unser Programm weiterarbeiten – sind jeder zu 50% daran beteiligt. Gleichberechtigung haben wir ausgemacht. In Allem.“ Ironisch-verzweifelter Brief vom 16.7.(?).1935, also bereits nach Cieslaks Tod, an Lea und Hans Grundig, Stiftung Archiv der Akademie der Künste zu Berlin-Brandenburg (SAdK), Nachlaß Grundig

Lea und Hans Grundig näher ausführt.⁵ Mit großer Sicherheit war Paul Aron auch Cieslaks Lehrer gewesen. Der Brief dokumentiert, daß Aron Peter Cieslaks Können als Pianist als unübertroffen, ja als „Wunder“ einschätzte. Diese Aussage über Cieslaks große Begabung wird ihr Schuldgefühl noch verstärkt haben.⁶ Dore Hoyer wollte sich bei Paul Aron für den Erhalt von Cieslaks Kompositionen einsetzen. Aron mußte bei der ersten Durchsicht jedoch feststellen, daß es sich um flüchtige Notizen handelte, bei denen manch musikalisches Thema gar nicht notiert war oder nur angedeutet wurde. Dennoch versprach Paul Aron Dore Hoyer, selbst die Ausarbeitung zu versuchen. Sie bat ihn außerdem, Cieslaks Vater zu informieren und diesem, falls er es wünsche, die Noten zuzusenden.⁷ Cieslaks von Dore Hoyer also in Prag zurückgelassene Musikhandschriften sind bis heute noch nicht aufgefunden worden.⁸ Offensichtlich kam die Rekonstruktion durch Paul Aron nicht mehr zustande. Dore Hoyer hat die gemeinsam mit Peter Cieslak geschaffenen Tanzstücke nie wieder aufgeführt.

Die beschreibende Aufzeichnung vieler früher Tänze von und durch Dore Hoyer ist im direkten Zusammenhang mit Peter Cieslaks Tod zu sehen, als eine Verpflichtung dem gemeinsamen Werk gegenüber. Sicherlich hat Paul Arons Feststellung, daß Peter Cieslaks kompositorisches Schaffen zu ungenau, nicht allgemeinverständlich aufgezeichnet sei, Dore Hoyer zu einer präzisen Dokumentation ihrer tanzkünstlerischen Kompositionen angespornt. Zur Niederschrift zog sie sich in die Ruhe und Einsamkeit zurück, wobei einzelne Hinweise durchaus auf die Absicht eines sich anschließenden Suicids gedeutet werden können.⁹ Am 26. April, nach Abfassen des Briefes an die Grundigs, traf sie in Deep an der Ostsee ein, einem kleinen Fischerdorf und bescheidenen Seebad an der hinterpommerschen Küste, unmittelbar an der Mündung der Rega, wo wegen der einsamen Strände etwa auch der Maler Lyonel

⁴ Hedwig Müller in Müller / Peter / Schuldt 1992, S. 22.

⁵ SAdK, Nachlaß Grundig

⁶ Kurt Junghanns äußerte in dem in Anm. 1 genannten Interview, er hätte gehört, der Vater von Peter Cieslak sei zur Beerdigung gekommen und hätte Dore Hoyer schwere Vorwürfe gemacht.

⁷ wie Anm. 5

⁸ Sie sind nicht in Paul Arons Nachlaß; freundliche Auskunft von Frau Dr. Agata Schindler vom 5.5.2003.

⁹ Sie schrieb am 24.4. in ihren Tageskalender, was sie Peter Cieslak gerne mitteilen würde: „war in Prag heute bei Paul Aron mit Deinen Kompositionen, ich fahre an die Ostsee und bleibe bis ??“, wobei sie an dieser Stelle ein Grabkreuz für ihren eigenen Tod eingezeichnet hat. (Nk 1, DTK)

Feininger von 1924 bis 1935 regelmäßig Sommerquartier bezog.¹⁰ Sie notierte dort am 29. April: „Es gibt noch Arbeit – Peter – Tänze aufzeichnen“ in ihrem Tageskalender¹¹ und vermerkte wenige Tage später nach Vollendung der Arbeit im entsprechenden choreographischen Notizbuch wie im Bewußtsein ihres eigenen Todes für einen späteren, fremden Leser: „Diese Aufzeichnungen der fünf namenlosen Tänze werden die Abschrift der dazu gehörenden Kompositionen von Peter Cieslak wesentlich erleichtern. Dore Hoyer, 1. Mai 1935.“ In ihren Tageskalender trug sie am selben Tag ein: „Aufzeichnung des V. namenlosen Tanzes wird fertig.“ Sie hatte bei diesem Arbeitsaufenthalt an der Ostsee keinen sozialen Halt, ist aller Freunde beraubt, das Wetter war unfreundlich, die Ruhe gestört: „Es stürmt und schneit draußen“ lautet die weitere Eintragung vom selben Tag, „bin müde und leer und traurig -. Unter meinem Zimmer machen sie zu Ehren des 1. Mai häßlichen Lärm und gröhlen.“¹² Nachdem sie noch die *Sieben Gesichte* aufgezeichnet hat, den „Tanzzyklus des Leidens. Der Tanz für den Tod und in den Tod hinein“¹³, versuchte sie morgens um 9 Uhr, sich das Leben zu nehmen. Dore Hoyer wurde mit aufgeschnittenen Pulsadern lebend gefunden und gerettet. Sie blieb bis zum 9. Mai 1935 im Krankenhaus von Treptow an der Rega.

Am 10. Mai notierte sie: „Berlin?! Dresden!!“, was sich, wie im folgenden erläutert werden soll, auf ihren weiteren beruflichen Werdegang bezieht. Am 15. Mai besuchte sie zunächst erneut Peter Cieslaks Grab. Am 18. Mai fuhr sie nach Berlin, wo sie ab dem 21. Mai für ein paar Tage in der Trümpy-Schule trainierte, was bisher völlig unbekannt war. Dore Hoyer hat also sofort nach ihrem gescheiterten Suicid die Suche nach einer Fortsetzung ihres tänzerischen Schaffens aufgenommen. Ohne Peter Cieslak fehlte ihr zunächst jeder Halt zur Fortführung der eigenen, als gemeinsamer Prozeß mit ihm erlebten Arbeit. Dore Hoyer hat in der Reichshauptstadt ganz

¹⁰ Im „Gegensatz zum lebhaften Strandbetrieb in Heringsdorf vermittelte Feininger die weite Strand- und Dünenlandschaft von Deep ganz unmittelbar die Empfindung von Einsamkeit und schier grenzenloser Weite, die ihn zu den reifsten Gestaltungen von Strand, Meer und Himmel anregten. Das Meer ist ‚verlassen und einsam, wie ich noch nie eins sah‘ notiert Feininger“ (Werner Timm (Hrsg.): Lyonel Feininger. Erlebnis und Vision. Die Reisen an die Ostsee 1892-1935. Regensburg 1992, S. 123).

¹¹ Nachlaß Dore Hoyer, DTK, Sign. Nk 1

¹² Sie wohnte im Hotel Asmus. Den Lärm verursachten vermutlich nicht Einheimische oder normale Urlaubsgäste, sondern ortsfremde Bauarbeiter oder Soldaten: Im April 1935 hatten die Nationalsozialisten begonnen, das Fischerdorf Deep in eine Fliegerabwehr-Station nebst Flughafen und Kaserne für 1200 Mann zu verwandeln. Vgl. W. Timm: Feininger, a.a.O. S. 187

¹³ Nk1, DTK, Eintrag vom 2.5.1935

offensichtlich nach neuen künstlerischen Wegen und nach Anschluß an die Arbeit Gleichgesinnter Ausschau gehalten. Ob sie am 19. und 20. Mai weitere Schulen für künstlerischen Tanz besucht hat, ist nicht notiert und wäre somit sicherlich völlig unbedeutend. Daß sie sich in der Trümpy-Skoronel-Schule einfand, ist nach der bereits dargestellten stilistischen Verwandtschaft zwischen ihr und der Skoronel naheliegend. Doch Vera Skoronel war zwei Jahre zuvor jung verstorben. Mit ihr hätte Dore Hoyer möglicherweise sehr gut zusammenarbeiten können. Deren Freundin Berthe Trümpy jedoch, welche die Schule allein weiterführte, war im Kreativen die wesentlich schwächere Begabung der Partnerschaft gewesen. Dore Hoyer sah offensichtlich keine akzeptable Perspektive der Zusammenarbeit. Am 30.5.1935 notierte sie: „Wigman geschrieben wegen Gruppe“¹⁴ und fuhr am 1. Juni nach Dresden zurück.

Gerade weil Dore Hoyer auch in der Palucca-Schule ausgebildet worden war, kam für sie eine künstlerische „Rückorientierung“ auf Gret Palucca nicht in Frage. Ein Werdegang wie der von Marianne Vogelsang, die nach ihrer Palucca-Ausbildung in der Palucca-Gruppe mitwirkte und neben ihrer eigenen solistischen Arbeit Paluccas pädagogische Assistentin wurde, ist für die stilistisch viel zu eigenständige Dore Hoyer undenkbar. Zumal sich im Hinblick auf staatliche Vorgaben das Programm der Palucca-Schule gerade aktuell verändert hatte: Laut Pressemitteilung der Palucca Schule Dresden vom 27. März begannen im April 1935 „KRAFT DURCH FREUDE – Gymnastikkurse“.¹⁵ Damit entging Dore Hoyer allerdings sämtliche Förderung, die durch Palucca durchaus denkbar gewesen wäre, denn: „Beispiellos ist ihr Einsatz für ihre Schülerin Marianne Vogelsang, der sie immer wieder Unterrichts- und Auftrittsmöglichkeiten verschafft“.¹⁶ Und Irma Steinberg, die einzig für Dore Hoyer bedeutende Lehrerin und Persönlichkeit aus ihrer Zeit an der Palucca-Schule, lebte inzwischen in Plauen im Vogtland, wie sie an deren Geburtstag am 16. Mai mit der Adresse in ihrem Kalender vermerkt hat. Nicht zuletzt war das tänzerische Programm der Palucca, wie bereits ausgeführt, sowohl stilistisch als auch inhaltlich (1934/35 etwa mit *Drei Bagatellen: Caprizioso, Siciliana* und *Galopp* nach Alfredo Casella, *Sechs Contretänzen* zu Ludwig van Beethoven oder den *Tänzerischen Melodien: Tanzfreu-*

¹⁴ Der Brief ist nicht im Mary Wigman-Archiv der SAdK erhalten (freundliche Auskunft von Stephan Dörschel vom 24.4.2003) und existiert vermutlich nicht mehr.

¹⁵ SAdK, Palucca-Archiv, Nr. 6060; zitiert nach Stabel 2001, S. 106 und Anm. 34.

¹⁶ Erdmann-Rajski 2000, S. 268

de, *Lied* und *Schwungtanz* nach Antonin Dvorák¹⁷) viel zu weit von Dore Hoyers Arbeit entfernt. Den Unterschied zwischen Wigman und Palucca hatte die Presse immer wieder herausgearbeitet:

„Die Palucca tanzt! Das bedeutet mit anderen Worten: Liebreiz, Grazie, Anmut, Jugend, Frische, Temperament und eine ans Artistische grenzende Gelöstheit und Beherrschung der Technik. [...] Sie ist keine Problemtänzerin wie ihre Meisterin, die Wigman, sie ist die Inkarnation der Jugend und der Freude. [...] Die erdschwere Grüblernatur der Wigman spricht nicht zur großen Menge; die Palucca ist populär im besten Sinne.“¹⁸

Palucca selbst war Dore Hoyer durchaus präsent in dieser Zeit der Neuorientierung, aber eher als Kollegin oder Konkurrentin: „Palucca wird vor Dresdner Publikum tanzen! und ich vor Peter – er liebte meinen Tanz – seinen Tanz! O, daß ich so gut tanzen möchte wie nie sonst im Leben!“ notierte sie am 3. Mai, noch im Krankenhaus. Hieraus wird deutlich, daß sich Dore Hoyer 1935 bereits zu eigenständig fühlte, um sich der Palucca in irgendeiner Weise zu verbinden und sich vielmehr mit ihr verglich. Auch der innere Antrieb wurde von ihr selbst als ein anderer gesehen, ein Kokettieren mit dem Publikum wie bei der Palucca war für sie undenkbar, denn sie tanzte folglich gar nicht – wie die Palucca und sicherlich die meisten Tänzer – für das Publikum im Saal. Man fühlt sich an die Erkenntnis der Kritiker erinnert, daß Dore Hoyer „unbekümmert um Beifall und Ablehnung“ ihren Weg geht, „ohne Kompromisse und Zugeständnisse ans Publikum“.¹⁹ Sie tanzte nach ihrer eigenen Aussage stattdessen vor einer „höheren“ Kraft und Kritik, ab 1935 vor dem verstorbenen Freund und Mitarbeiter, dem sie sich über den Tod hinaus eng verbunden fühlte. Eine Sichtweise, mit der sie sich noch härtere Selbstdisziplin abverlangte, da natürlich Peter Cieslak sehr viel genauer als das Publikum hätte beurteilen können, ob sie „gut“ tanzt oder nicht. In ihrer Biographie gibt es außerdem immer wieder Hinweise auf den Glauben an eine Berufung, an eine gottgewollte Aufgabe, beispielsweise wenn sie nach einem Tanzabend, der ausnahmsweise ihren überaus hohen Ansprüchen an sich selbst genügt hat, einer Freundin gegenüber glücklich äußert: „Heute habe ich nur für Gott getanzt“.²⁰ Die im Tageskalender 1935 nach Peter Cieslaks Freitod so häufig eingetragene Frage „Warum?“ bezieht sich offenbar nicht nur auf den Grund für seinen

¹⁷ Lt. Werkverzeichnis bei Stabel 2001, S. 310

¹⁸ Dr. W[erner] Sch[uftan]: Tanzabende. In: *Reichsfilmbblatt*, Nr. 46 vom 19.11.1927, S. 20

¹⁹ Leonie Dotzler, *Dresdner Neueste Nachrichten* Nr. 41 v. 17.2.1935

²⁰ Müller / Peter / Schuldt 1992, S. 73

Tod, sondern meint auch, warum sie allein weiterleben soll. Am 4. Mai, nach dem versuchten eigenen Suicid vermerkte sie: „Die Antwort weiß ich jetzt! – ich *muß* leben!! *muß* arbeiten!!“²¹, wobei mit dem Arbeiten ausschließlich das tanzkünstlerische Arbeiten gemeint ist. Sie sieht das kreative tanzkünstlerische Schaffen als ihre Lebensbestimmung.

Dore Hoyer konnte die bisherige Arbeit nach Peter Cieslaks Tod aber nicht nur wegen des Fehlens ihres Pianisten und Komponisten nicht sogleich fortsetzen: Mit gelegentlich wohl privat erteilten Gymnastikstunden und Leihgaben von Freunden ließ sich der Lebensunterhalt auch bei sparsamstem Haushalten, mietfreiem Wohnen²² etc. nicht bestreiten. Dore Hoyer benötigte zumindest ein vorübergehendes Engagement, um in ihrem Beruf weiterarbeiten zu können. Durch die bereits gemachten eigenen Erfahrungen an zwei Theatern wußte sie, daß sie dort von der Verwirklichung eigenschöpferischer, sie inhaltlich berührender Aufgaben weit entfernt sein würde. Deswegen bot sich der Versuch an, als Mitglied in der einzigen größeren modernen und stilistisch zumindest etwas nahestehenden freien Tanzgruppe – bei Mary Wigman – zu arbeiten. Drei Wochen nach der Krankenhausentlassung fragte sie schriftlich bei der Wigman an, und fünf Tage später, am 3. Juni 1935, nahm sie erstmals an einer Stunde in der Wigmanschule teil.

Die dennoch vorhandenen großen stilistischen Unterschiede lassen Dore Hoyer bereits am zweiten Tag Zweifel daran notieren, ob sie in die Gruppe eintreten kann.²³ Mary Wigman schätzte zwar Dore Hoyers künstlerische Begabung, empfand jedoch den Versuch, erstmals eine nicht in ihrer Schule ausgebildete Tänzerin, noch dazu von der Eigenart Dore Hoyers, in ihre Gruppe aufzunehmen, selbst als „zweifelhaftes Experiment“.²⁴ Dore Hoyers Zweifel an der Richtigkeit ihres Vorhabens blieben weiter bestehen. Am 13. Juni hielt sie ihre Enttäuschung fest: „W[igmanschule] - Das nimmt kein gutes Ende. Das Leben ist banal und kleinlich und unwichtig“. Die Eintragung vom 14. Juni: „W[igmanschule] - Was soll ich noch hier. Wie ich mich hasse, hasse!, hasse!!“ läßt darauf schließen, daß das Training bei Mary Wigman nichts mit Dore

²¹ DTK, Nachlaß Dore Hoyer, Nk 1

²² Kurt Junghanns berichtete (Interview, 3.1.1991), daß Dore Hoyer in diesen Jahren beispielsweise in einer unvermieteten Fabrikhalle in einem kleinen abgetrennten Verschlag mit Kanonenofen lebte und arbeitete oder in einer leerstehenden Villa mit Billigung des Eigentümers. 1935 wohnte sie u.a. Fritz-Reuter-Str. 6, 2. Hinterhaus.

²³ Nk 1, 4.6.1935; DTK

Hoyers künstlerischen Absichten gemeinsam hatte. Dennoch wurde Dore Hoyer am 28. Juni für die Mary Wigman Gruppe verpflichtet. In der Rubrik „Notizen des Monats“ hat sie im Juni vermerkt: „Es bleibt nur eines noch: *das Leben zu bejahen* oder ganz zu verschwinden. Es bleibt nur eines: *dem Tanz zu dienen!* - Dienst an der Seele -“. Eine kleine Bodenwegskizze belegt, daß Dore Hoyer im August 1935 zu Musik von Chopin (*Prelude No. 2, lento*) in einem offensichtlich nie aufgeführten Tanz mit dem bezeichnenden Titel *Ende* versucht hat, beide Alternativen zu vereinen bzw. ihre Todesstimmung tanzkünstlerisch umzusetzen.

Am 19. August 1935 begann lt. Dore Hoyers Tageskalender die Gruppenarbeit. Mary Wigman hatte für die Deutschen Tanzfestspiele, die vom 3. bis 10. November in Berlin in der Volksbühne stattfanden (die jetzt gleichzeitig „Theater am Horst-Wessel-Platz“ hieß), einen Zyklus *Tanzgesänge* für sie selbst mit der Gruppe zur Uraufführung vorgesehen. Nach dem großen Publikumserfolg der *Frauentänze* 1934 („Die alten ‚Wigmanianer‘ allerdings bleiben zurückhaltend“²⁵) wurden die *Tanzgesänge* von ihr choreographisch mit den gleichen Mitteln geformt: Schreiten, Reihen, Verneigen dominieren, Gesten der Demut und Ergebenheit, der Huldigung, der Unterwerfung an das Schicksal, den ewigen Kreislauf von Natur, Erde und Kosmos mit der unabwendbaren Einordnung des Menschen.²⁶ In feierlicher und getragener Stimmung zelebrierte Mary Wigman wie eine Priesterin mit ihrer Gruppe junger Frauen die einzelnen Tänze des Zyklus: *Lobgesang*, *Schicksalslied* (Solo), *Bittgang*, *Mondlied*, *Feuertanz* und *Huldigungstanz*. Die Fotos vom *Lobgesang*²⁷ geben einen guten Eindruck von den Formationen der Gruppe um Mary Wigman und der Austauschbarkeit der Individuen in der Gemeinschaft. Dore Hoyer fügte sich der gestellten Aufgabe und ordnete sich ein, verzichtete auf jegliche eigenschöpferische Arbeit, doch privat setzten sich ihre Zweifel an der Richtigkeit dieser Beschäftigung als Mitglied der Wigman-Gruppe fort. Ihre Kalendereintragung vom 24. August, nur fünf Tage nach dem Probenbeginn, läßt vermuten, daß Dore Hoyer diese Form des Lebens und Arbeitens schwerfiel und sie erneut an Suicid dachte. Ein Bild aus Rilkes *Sonette an Orpheus* aufgreifend, deren Strophen I, 25 sie vielleicht auch wegen der darin vor-

²⁴ Tagebucheintrag vom Montag, d. 3.6.1935; SAdK, Mary Wigman-Archiv.

²⁵ Müller 1986a, S. 229.

²⁶ nach Müller 1986a, S. 236.

²⁷ Vier Fotos von Charlotte Rudolph abgedruckt in Müller 1986a, S. 232-233. Dore Hoyer als Vierte bzw. Dritte von rechts.

kommenden Tänzerin abgeschrieben hat²⁸, notierte sie mit deutlichem Bezug zur aktuellen Arbeit ihre Todessehnsucht: „An der Schwelle des trostlos offenen Tor's – ich möchte nicht mehr hin – ich sinke ins Uferlose – hole mich – Peter!!!“

Dennoch setzte sie die Arbeit in Mary Wigmans Tanzgruppe fort, ja trat sogar am 9. November im Vorprogramm bei den Deutschen Tanzfestspielen 1935 unter der Überschrift „Junge Tänzer (hervorgegangen aus der Wigman Schule)“ in *Drei Tänze für eine kleine Gruppe* auf, choreographiert von Gretl Curth.²⁹ Am 16. November begann die Tournee der Wigman-Gruppe mit den *Tanzgesängen*, 86 Vorstellungen in fünf Monaten umfassend³⁰, eingeschlossen Gastspiele in Holland, Dänemark und Schweden. Dore Hoyers kurze Notizen in ihrem Tageskalender dokumentieren das Fortbestehen einer haltlosen Situation, weit entfernt von der Fortsetzung jenes „Arbeitens“, zu welchem sie sich berufen glaubt. Am 7./8. Dezember notierte sie: „Die Tournee – ein stures Programm leben. Ich halte das nicht lange mehr aus.“ Für Dore Hoyer bedeuteten die Monate als Mitglied der Wigman-Gruppe einerseits eine gewisse finanzielle Absicherung des Lebensunterhaltes und eine tägliche Verpflichtung und Aufgabe, andererseits aber für das eigene künstlerische Schaffen nur verlorene Zeit: „Zum Arbeiten komme ich gar nicht.“³¹ Sie sah die Problematik, schaffte jedoch aufgrund ihrer Situation den Rückweg zum eigenschöpferischen Solotanz noch nicht. Am 28. Dezember 1935 notierte sie: „Nur mit Gewalttaten an mir kann ich mich von M.W. lösen. Peter! Gib mir Kraft.“ Sie war das einzige Mitglied der Wigman-Gruppe,

²⁸ Dich aber will ich nun, Dich, die ich kannte,
wie eine Blume, von der ich den Namen nicht weiß,
noch ein Mal erinnern und ihnen zeigen, Entwandte,
schöne Gespielin des unüberwindlichen Schreis.

Tänzerin erst, die plötzlich, den Körper voll Zögern,
anhielt, als göß man ihr Jungsein in Erz;
trauernd und lauschend - . Da, von den hohen Vermögern
fiel ihr Musik in das veränderte Herz.

Nah war die Krankheit, Schon von den Schatten bemächtigt,
drängte verdunkelt das Blut, doch, wie flüchtig verdächtigt,
trieb es in seinen natürlichen Frühling hervor.

Wieder und wieder, von Dunkel und Sturz unterbrochen,
glänzte es irdisch. Bis es nach schrecklichem Pochen
trat in das trostlos offene Tor.

²⁹ Nach Musik von Pachelbel, Kuhnau, Foerster. Weitere mitwirkende Gruppenmitglieder: Ruth Boin, Ursula Nufer, Gisela Sonntag, Felicitas Strube, Erika Triebisch.

³⁰ Ende: 22. April 1936 in Halle a. d. Saale

³¹ Brief an Lea und Hans Grundig vom 29.11.1935, Grundig-Nachlaß, SAdK

das nicht in der Wigman-Schule ausgebildet worden war. Keine ihrer Mittänzerinnen - außer der Meisterin selber - hatte wie Dore Hoyer bereits solistische Kammertanzabende gegeben, keine war wie Dore Hoyer auch schon am Theater tätig gewesen – und keine von ihnen konnte später eine erfolgreiche Solokarriere absolvieren. Die Mitglieder der Wigman-Gruppe waren stolz, aus der großen Anzahl der Schülerinnen zu einem berufenen kleinen Kreis erwählt worden zu sein; mit einer kleinen eigenen Gruppenchoreographie unter dem Vorzeichen einer „Schülerarbeit“ war der Rahmen des Denkbaren festgelegt. Einen Eindruck von den Schwierigkeiten zu großer eigenschöpferischer Begabung in der Nähe Mary Wigmans liefert der Vergleich mit der Wigman-Schülerin Birgit Åkesson, bezogen auf das Jahr 1930:

„Birgit Åkesson had outstanding talent, and [...] was chosen as one of the leading members of the Wigman dance group for the first American tour [...]; unlike her colleagues, however, she had a very strong personality of her own, and retained this in spite of the atmosphere of hysterical adulation which surrounded her. This gave her movements on the stage a striking individuality, but it also 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.“³²

Für Dore Hoyer bestand als gedachte Alternative zur Arbeit als Gruppentänzerin bei Mary Wigman weiterhin der Suicid. Am 25. November hörte sie laut Tageskalender-eintrag in der Nürnberger St. Lorenzkirche Kantaten von Bach und notierte sich: „Nr. 161 !!! ‚Komm du süße Todesstunde.‘“ Wenige Tage später schrieb sie den Text der Kantate auf. Mit Datum vom 12. Dezember trug sie in den Kalender ein: „Mein Geburtstag. Bin 24 Jahr alt. [...] Ob ich meinen 25. erlebe?“

Als einziger anderer Ausweg aus der unbefriedigenden Gruppenarbeit im Wigman-Stil bot sich die Suche nach einem Ersatz für Peter Cieslak an, um die abgebrochene eigene Arbeit fortsetzen zu können: als Komponist, als Klavierbegleiter, als Freund. Wenn dies nicht erneut in einer Person vereint zu finden ist, dann getrennt, verteilt auf mehrere Mitmenschen. Günther Ries, ein verheirateter Freund, der als Bürgermeister eines kleinen Ortes arbeitete, bot Dore Hoyer an, mit ihr als Pianist an ihren Tänzchen zu arbeiten.³³ Dore Hoyer verliebte sich auf der Wigman-Tournee erfolglos in eine Mittänzerin. Erst im Frühjahr 1936 entwickelte sich, fast vorhersehbar, eine neue Beziehung für sie, welche die verschiedenen Aspekte miteinander vereinen könnte:

³² Hall 1953, S. 220

³³ Brief von Dore Hoyer an Lea und Hans Grundig vom 29.11.1935; Grundig-Nachlaß, SAdK

Hanns Hasting, seit 1929 der Pianist der Wigman-Schule, der Aufführungen der Wigman-Gruppe und der Solotänze Mary Wigmans und bis 1939 der Komponist quasi aller dazu uraufgeführten Tanzwerke – und wie Peter Cieslak ein Schüler von Paul Aron. Mary Wigman schreibt am 19.3.1936 von der Tournee („gestern 75. Tanzabend“) an eine Freundin, daß sie „2 Sorgenkinder ganz besonderer Art“ habe:

„Das Eine: Hasting. Eine der Tänzerinnen (Dore Hoyer) hat sich in ihn verliebt und ihn derart mit Beschlag belegt, dass ich wirklich besorgt bin, um ihn, seine Frau, seine Ehe – nicht zuletzt um seine Gesundheit. Er gefällt mir nicht, ist nervös, verspielt, und in ganz schlechter Verfassung. [...] Ich wünschte nur, dass die Geschichte ohne Knax ausgeht. Der Stärkste ist er nicht. Und sein Vorgänger, bei dieser Frau, hat sich vor einem Jahr am Fensterkreuz erhängt!“³⁴

Bemerkenswert ist an diesem Dokument, daß das zweite „Sorgenkind“ der Wigman keineswegs Dore Hoyer war, sondern Ruth Boin: „ – auch das geht mir ganz besonders nahe. Immerhin hat sie eine Begabung, die weit über dem Durchschnitt liegt und Entwicklungsmöglichkeiten in sich trägt.“ Dore Hoyer, die nicht aus der Wigman-schule stammt, ist gewiß die begabteste der Tänzerinnen in der Gruppe, aber eben nicht im Wigman-Stil. Für Mary Wigman ist sie kein (Sorgen-)Kind, sondern nur „eine der Tänzerinnen“ und „diese Frau“. Um die Gesundheit ihres Pianisten ist Mary Wigman wegen der Liebesbeziehung ernsthaft besorgt, doch trotz Kenntnis von Dore Hoyers Selbstmordversuch³⁵ scheint sie von der durchgängigen erneuten Suicidgefahr Dore Hoyers in all den Monaten nichts mitbekommen zu haben. Ein Schülerstatus Dore Hoyers zu Mary Wigman, der so oft in der Literatur fälschlich angenommen wurde (s. Kap. 1.2.), bestand auch während Dore Hoyers Mitwirkung in der Wigman-Gruppe nicht. Jahrzehnte später, als Dore Hoyer in den USA und in Südamerika größte Erfolge erzielte, bat Mary Wigman sie, sich als ihre Schülerin auszugeben, - was Dore Hoyer verweigerte, da es nicht der Wahrheit entsprach.

Dore Hoyers erhaltene Briefe (wie die an Hans und Lea Grundig) und ihre Kalendereintragungen geben keinerlei Auskunft über eine politische Reflexion zur Zeitsituation. Sie notierte die Namen der Maler und Bildhauer, die sie in den auf der Tournee besuchten Museen beeindruckten, Musik, Literatur und kleine Alltagsereignisse. Kein Hinweis findet sich darauf, daß Dore Hoyer etwas von einer Diskussion um den mo-

³⁴ Brief an Martha Reuther; Mary Wigman Familienarchiv, DTK

³⁵ Tagebucheintrag vom 3.6.1935, Mary Wigman-Archiv, SAdK

deren künstlerischen Tanz und seine Position im nationalsozialistischen Staat, um das „Deutsche“ im Ausdruckstanz wahrgenommen hat. Beispielsweise hatte der Tanzkritiker Fritz Böhme 1933 versucht, der Forderung nach dem Nationalgültigen in der Kultur dadurch Rechnung zu tragen, daß er den modernen Tanz als deutsches Kulturgut kennzeichnete und vom Ballett als romanischer Kunsttradition entstammend abgrenzte.³⁶ Mary Wigman hatte sich 1933 in der Zeitschrift *Völkische Kultur* über „Deutsche Tanzkunst“ geäußert und war vom Herausgeber, ihrem Tanzschüler Dr. Wolfgang Nufer³⁷, bereits im ersten Heft dieser „Monatsschrift für die gesamte geistige Bewegung des neuen Deutschlands“ als die national wichtigste Persönlichkeit für den künstlerischen Tanz der Zukunft benannt worden:

„Die neuen religiösen, völkischen und mythischen Inhalte verlangen den neuen Bewegungsstil [...] Es wird wohl auch der Zeitpunkt kommen, wo man jene Künstlerin, mit deren Namen die gesamte Entwicklung der modernen tänzerischen Form unlöslich verbunden ist, ja, die diese eigentlich erst schuf und die den Ruf der neuen deutschen Kunst in der Welt festigen half wie wenig andere, wo man Mary Wigman an die große repräsentative deutsche Bühne rufen wird, wo man ihr die Möglichkeit gibt, in regelmäßigen Darstellungen ihre chorischen Werke vor die deutsche Öffentlichkeit zu bringen.“³⁸

Mary Wigmans Aufsätze aus der *Völkischen Kultur* erschienen 1935 als Buch unter dem Titel „Deutsche Tanzkunst“. Wie bereits in Kap. 2 angeführt, haben in diesem Buch zur Illustration der deutschen Tanzkunst neben Mary Wigman allein und Mary Wigman mit ihrer Tanzgruppe nur „junge Tänzer, die aus der Wigman-Schule hervorgegangen sind“ Platz gefunden. Insbesondere also keine „älteren Tänzer, die aus der Wigman-Schule hervorgegangen sind“, wie Palucca, Georgi, Kreutzberg, Trümpy usw., und schon gar nicht gehörten offensichtlich Tänzer zur deutschen Tanzkunst, die nicht aus der Wigman-Schule hervorgegangen sind, etwa Rudolf von Laban oder Kurt Jooss oder Niddy Impekoven. Für Mary Wigman bestand die deutsche Tanzkunst in erster Linie aus ihr selbst, wie auch viele andere Hinweise belegen. Um so irritierender muß es für sie gewesen sein, als Mitte der 1930er Jahre immer häufiger statt ihr die Palucca an vorderster Stelle genannt wurde, als „Deutschlands größte

³⁶ Fritz Böhme: Ist das Ballett deutsch? In: *Deutsche Allgemeine Zeitung* v. 25.4.1933

³⁷ Nufer ist als Mitglied der Wigman-Schule Dresden ausgewiesen bei seiner Mitwirkung in den tanzenden Chören der „dramatisch-chorischen Vision für Wort, Tanz, Licht“ *Totenmal* von Albert Talhoff, Tanzregie Mary Wigman, Festspielbühne im Ausstellungspark München vom 20.7.-2.9.1930; Programmzettel im DTK

³⁸ Nufer 1933, S. 45

Tänzerin“³⁹, als „die deutscheste Tänzerin“: „Man hat von mir gesagt, daß ich die deutscheste Tänzerin wäre; ich weiß nicht, ob mit Recht. Wenn ja, dann bin ich glücklich und begrüße mit aufrichtiger Freude alle Tänzer, denen ihr Land das gleiche nachsagt.“⁴⁰ Auch hierin ist wie bei den Aussagen von Mary Wigman ein hoher, elitärer Anspruch an eine eigene Führungsrolle im modernen deutschen Tanz zu sehen: Ihr Gruß zu den Tanzwettspielen galt also niemand anderem in Deutschland⁴¹ und von den ausländischen Teilnehmern nur denjenigen (wenigen) Tänzern, die jeweils am meisten einem anerkannten nationalen Charakter im Tanz entsprachen⁴², wobei Palucca offenbar diese national-typische Anerkennung mit einer Wertung, mit einer künstlerischen Anerkennung gleichsetzte. Im nationalsozialistischen Deutschland fanden komplizierte tanzpolitische Machtkämpfe statt.⁴³ Mary Wigman teilte einer Freundin mit: „Die Unantastbarkeit meiner Arbeit steigert die Feindseligkeit der Kleinen und Kleinsten. Ich muss Dir einmal in Ruhe die Ursprünge erzählen, die dazu geführt haben mich von den sogenannten ‚Meisterwerkstätten‘ für Tanz in Berlin auszuschliessen. Jedenfalls nennt Palucca sich selbst die ‚Deutscheste‘ Tänzerin“.⁴⁴

Dore Hoyer kann nicht völlig uninformiert über die politischen Veränderungen gewesen sein, hatte sie doch den Emigranten Paul Aron nicht mehr in Dresden sprechen können, sondern mußte hierzu nach Prag reisen. Zudem war sie bereits zu dieser Zeit mit Lea und Hans Grundig befreundet: Junghanns konstatiert bei Dore Hoyer einen „natürliche[n] Klasseninstinkt, der ihr eine klare politische Frontstellung ermöglichte und sie zu engen Kontakten mit ASSO-Künstlern wie Hans und Lea Grundig und zu Freundschaften mit revolutionären Arbeitern veranlaßte.“⁴⁵ Inwieweit diese Künstlerfreundschaften Dore Hoyers überhaupt eine politische Haltung bei ihr bewirkten, ist jedoch nicht belegt. Zumindest aber kann vorausgesetzt werden, daß Ma-

³⁹ *Die junge Dame*, Jg. 4 – 1936, Nr. 29, S. 2 (zitiert nach Stabel 2001, S. 111)

⁴⁰ Palucca: Als Kind sah ich die Pawlowa... In: Die deutschen Tänzer grüßen ihre Kameraden aus dem Ausland, anlässlich der Internationalen Tanzwettspiele, *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, Jg. 1 – 1936, H. 4, S. 63

⁴¹ Außer ihr nahmen aus Deutschland Mary Wigman, Harald Kreuzberg und sieben Tanzgruppen teil.

⁴² Allein aus Jugoslawien kamen fünf solistische Tänzerinnen und zwei Tanzgruppen; Paluccas Gruß galt also nur der „jugoslawischsten“ Tänzerin. Programmzettel im DTK

⁴³ Vgl. u.a. Müller 1986a, v.a. S. 237

⁴⁴ Brief vom 27.7.1936 an Martha Reuther, Mary Wigman Familienarchiv, DTK

⁴⁵ Kurt Junghanns: Dore Hoyer - Tanz im Geist der ASSO [d.i. Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands]. Ein notwendiger Rückblick. In: *Bildende Kunst*, Berlin 1981, H. 5, S. 226-227, hier 226. Gerade 1935 waren die Kontakte besonders eng, Hans Grundig schuf in diesem Jahr ein Porträt Dore Hoyers als Gemälde (Museum für Junge Kunst, Frankfurt/Oder), Lea Grundig eines als Kaltnadelradierung (Wvz. 59).

ry Wigmans Buch „Deutsche Tanzkunst“ in der Wigman Schule den Schülern und Gruppenmitgliedern zugänglich war, ermäßigt erworben werden konnte und von diesen in der Regel „wie eine Bibel“ studiert wurde, also auch von Dore Hoyer wahrgenommen worden sein wird. Doch ist es nicht weiter verwunderlich, daß Dore Hoyer die offiziellen und inoffiziellen Diskussionen um das Deutsche in der Tanzkunst und die Frage der „deutschesten Tänzerin“ wenig kümmerten: Wenn Gret Palucca und Mary Wigman das „Deutsche“ in der Tanzkunst darstellten, dann war dies für Dore Hoyer nicht relevant, denn sie strebte keineswegs an, im Stil einer der beiden zu tanzen. Und die einzige Alternative zu dieser eigenschöpferischen Arbeit im Tanzen wäre nach allen Dokumenten zweifelsfrei nur ihr Suicid gewesen.