

## 6. Weiterhin: *Auf dem Wege in tänzerisches Neuland.* Dore Hoyers Solotänze von 1936 bis 1939

Die Jahre 1936 bis 1939 stellen aus verschiedenen Gründen eine relativ geschlossene Phase im künstlerischen Schaffen Dore Hoyers dar. Nach Abschluß der Tournee mit der Wigman-Gruppe hatte sie 1936 die eigenschöpferische Arbeit wieder aufgenommen und zeigte jedes Jahr einen neuen Tanzabend in Dresden. Während sie in den Jahren ab 1940, vornehmlich aus finanziellen Gründen, einige Engagements annahm (u.a. Mitglied der neu gegründeten Nationalkompanie „Deutsche Tanzbühne“ in Berlin vom 15.4.1940-31.3.1941; Solotänzerin an der Dresdner Philharmonie vom 5.6.-15.7.1941<sup>1</sup>; Erste Solotänzerin am Theater des Volkes in Dresden vom 15.8.1941-20.7.1943; Erste Solotänzerin an den Städtischen Bühnen in Graz ab dem 15.9.1943), ist für die zweite Hälfte der 1930er Jahre nur *eine* derartige Unterbrechung des eigenen Schaffens feststellbar: vom 26.5. bis 31.8.1938 wirkte Dore Hoyer als Gastsolistin bei den Berliner Sommerfestspielen („Dietrich-Eckhardt-Festspielen“) in *Orpheus und Eurydike* mit.<sup>2</sup>

Auch durch Dore Hoyers neuen musikalischen Begleiter Dimitri Wiatowitsch erscheint die zeitliche Eingrenzung des nächsten Untersuchungszeitraums auf die Jahre 1936-39 sinnvoll. Nach eigener Aussage lernte der am Dresdner Konservatorium Ausgebildete Dore Hoyer im August 1936 kennen, nachdem ein Bekannter ihm erzählt hatte, daß sie einen Pianisten suche.<sup>3</sup> Die Zusammenarbeit ist erst für 1937 nachweisbar (1936 sind laut Rezensionen Rudolf Stanek und Hanns Hasting ihre Klavierbegleiter) und währte zunächst bis Anfang 1940, als Wiatowitsch zum Wehrdienst eingezogen wurde. Nach seiner Rückkehr aus Krieg und Gefangenschaft setzte sie erneut ein und dauerte bis in die 1960er Jahre, neben der musikalischen Begleitung auch kompositorisches Schaffen für Dore Hoyer umfassend. Im Privaten

---

<sup>1</sup> Bisher ungeklärte Angabe Dore Hoyers auf einem am 23.7.1944 für die Reichstheaterkammer, Fachschaft Bühne, als Anlage zum Personalfragebogen ausgefüllten Lebenslauf (Bundesarchiv, Außenstelle Berlin-Zehlendorf, RKK, Personenakte Dore Hoyer).

<sup>2</sup> Ebenfalls ungeklärt ist Dore Hoyers Angabe „Deutsche Lustspiele Berlin“ als Engagement nach der Mary Wigman Tanzgruppe für 1936 (Lebenslauf, s. Anm. 1). Das Lustspielhaus in Berlin, zu den ehemaligen Rotter-Bühnen gehörend, ist seit 1933 lt. Bühnenjahrbuchsangaben „zur Zeit der Drucklegung geschlossen“ und verschwindet zur Spielzeit 1936/37 gänzlich als Eintrag.

<sup>3</sup> Patricia Stöckemann: Dimitri Wiatowitsch und Dore Hoyer. In: Müller / Peter / Schuldt 1992, S. 221-227, hier S. 221; basierend auf einem Interview vom 23.5.1991. Ebenso ein aufgezeichnetes Gespräch von Gunhild Oberzaucher-Schüller mit Dimitri Wiatowitsch und den Tänzern Susanne Linke und Urs Dietrich; DTK.

gingen Dore Hoyer und Dimitri Wiatowitsch, der eine eigene Familie hatte, jedoch getrennte Wege; eine außerdem auch private Partnerschaft wie mit Peter Cieslak hat Dore Hoyer nie mehr gefunden.

Auch die politischen Entwicklungen im nationalsozialistischen Deutschland lassen in Bezug auf den künstlerischen Tanz mit dem Jahr 1936 einen neuen Abschnitt beginnen. Die Festspiele zur Olympiade im August 1936 gelten als ein Fixpunkt in der deutschen Tanzgeschichte, bis zu welchem die „Gleichschaltung“ erreicht war.<sup>4</sup> Im Juni 1936 übernahm der Musikwissenschaftler und Publizist Rolf Cunz, ein aktiver Nationalsozialist „mit einer Bereitschaft zu geistiger Gewalttätigkeit, Erbarmungslosigkeit und Unerbittlichkeit“<sup>5</sup> das Tanzressort der Theaterabteilung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda. Die politische und administrative Situation verschlechterte sich für den „freien“ Tanz namentlich hierdurch insbesondere ab 1937 wesentlich.<sup>6</sup>

Zu untersuchen ist an einzelnen Beispielen, ob Dore Hoyer 1936-39 trotz der veränderten Voraussetzungen weiterhin moderner tanzte als ihre Zeitgenossen.

## 6.1. Überblick

Die Dokumentenlage ist für die zweite Hälfte der 1930er Jahre im Fall Dore Hoyers ebenso schlecht wie in der ersten Hälfte. Von den vier eigenen Programmen, die sie jeweils im Jahresabstand präsentiert hat, sind bisher nur zwei durch gedruckte Programmzettel in Archivbesitz dokumentiert.<sup>7</sup> Die Rezensionen der Aufführungen fehlten bisher völlig, konnten aber durch Bibliotheksrecherchen in den örtlichen Tageszeitungen aufgefunden werden. Fotos sind in nur sehr geringem Umfang vorhanden. Es existieren einzelne Aufzeichnungen Dore Hoyers in unterschiedlicher Ausführlichkeit.

---

<sup>4</sup> z.B. Müller 1992, S. 461, und 462, wo sie die Jahre von 1933-35 als Zeitraum des Abwartens der Tänzer gegenüber der neuen Politik definiert.

<sup>5</sup> Marion Kant in Karina / Kant 1996, S. 167

<sup>6</sup> Vgl. v.a. das Kapitel „Die nächste Ära – Der Fall Laban, der Fall Wigman“ in Karina / Kant 1996, S. 167ff., Guilbert 2000, S. 231-250 und die Personenmonographien zu Laban, Wigman und Palucca.

<sup>7</sup> 1937 und 1938, abgebildet in Müller / Peter / Schuldt 1992, S. 92 und 99

Folgende vier Tanzfolgen wurden ermittelt:

#### IV. Tanzfolge, Premiere am 01.11.1936 im Komödienhaus Dresden<sup>8</sup>

|                          |                    |
|--------------------------|--------------------|
| <i>Treibend</i>          | Geräuschbegleitung |
| <i>Ranken</i>            | Scriabine          |
| <i>Gesichte I-V</i>      | Scriabine          |
| <i>Schrei</i>            | musiklos           |
| <i>Masken I und (V?)</i> | Malipiero          |
| <i>Stiller Tanz</i>      | Volkswaise         |
| <i>Schnelltanz</i>       | Volkswaise         |
| <i>Fragmente I-V</i>     | Hasting            |

#### V. Tanzfolge, Premiere am (7.?)12.1937 im Dt. Hygienemuseum Dresden

|                              |            |
|------------------------------|------------|
| <i>Ballade</i> <sup>9</sup>  |            |
| <i>Figur I, II, III, IV</i>  | Volkswaise |
| <i>Figur V</i>               | Volkswaise |
| <i>Figur VI</i>              | Bartok     |
| <i>Hymnus</i>                | Jarnach    |
| <i>Stille</i>                | Volkswaise |
| <i>Gesichte (fünfteilig)</i> | Scriabine  |
| <i>Schrei</i>                | musiklos   |
| <i>Tanzende Frau</i>         |            |
| <i>I</i>                     | Volkswaise |
| <i>II</i>                    | Bartok     |
| <i>III</i>                   | Bartok     |
| <i>IV</i>                    | Bartok     |

#### VI. Tanzfolge, Premiere am 30.10.1938 im Komödienhaus Dresden

I. Teil: „Tanzende Frau“

|                            |            |
|----------------------------|------------|
| <i>Weite des Landes</i>    |            |
| <i>Auf dem Felde</i>       | Volkswaise |
| <i>Heimweg</i>             | Volkswaise |
| <i>Feierabend</i>          | Volkswaise |
| <i>Froher Tag</i>          | Albeniz    |
| <i>Enge der Großstadt</i>  |            |
| <i>Angst</i>               | Volkswaise |
| <i>Verzweifelte Freude</i> | Volkswaise |
| <i>Sorge</i>               | Volkswaise |

<sup>8</sup> Bisher kein Programmzettel aufgefunden, Auflistung nach Erwähnung in der Presse und Entwurf im Notizbuch (Nb 3, DTK).

<sup>9</sup> Handschriftliche Anmerkung Dore Hoyers auf dem Programmzettel in ihrem Nachlaß: „Tänze vom Alltag“. Weiterer Zusatz bei Figur VI: „Allegro Barbaro“. DTK

|                               |                |                             |
|-------------------------------|----------------|-----------------------------|
| <i>Empörung</i>               | Volkswaise     |                             |
| <i>Schrei</i>                 | musiklos       |                             |
| II. Teil                      |                |                             |
| <i>Treibend</i>               | D. Wiatowitsch | (nach dem Tanz geschrieben) |
| <i>Nach einem Bolero</i>      | Ravel          |                             |
| <i>Tänze der Verlorenheit</i> |                |                             |
| 1.                            | Debussy        |                             |
| 2.                            | Debussy        |                             |
| 3.                            | Ravel          |                             |
| <i>Allegro Barbaro</i>        | Bartok         |                             |

### VII. Tanzfolge, Premiere am 03.12.1939 im Komödienhaus Dresden<sup>10</sup>

|                          |               |
|--------------------------|---------------|
| <i>Treibend</i>          | [Wiatowitsch] |
| <i>Weite des Landes</i>  |               |
| [ <i>Bitte</i> ]         |               |
| <i>Auf dem Felde</i>     |               |
| <i>Heimweg</i>           |               |
| <i>Vor dem Hause</i>     |               |
| [ <i>Feierabend</i> ]    | [Albeniz]     |
| <i>Stille</i>            | [Volkswaise]  |
| <i>Gesichte I-V</i>      | [Scriabine]   |
| <i>Kinder ihrer Erde</i> |               |
| <i>Ein Mädchen wirbt</i> |               |
| <i>Braune Erde</i>       |               |
| <i>Der Schnitter</i>     |               |
| <i>Brotbacken</i>        |               |
| [ <i>Froher Tag</i> ]    | [Albeniz]     |
| <i>Bolero</i>            | [Ravel]       |

Aufgrund der Bedeutung im Schaffen Dore Hoyers, unterstützt durch die hierbei günstige Dokumentenlage, sollen aus den vier Programmen der Jahre 1936-39 der in der IV., V. und VI. Tanzfolge aufgeführte musiklose Tanz *Schrei* und die *Gesichte I-V* (Scriabine, Preludes Op. 74) aus der IV., V. und VII. Tanzfolge näher untersucht werden. Außerdem, obwohl keineswegs gut dokumentiert, sollen der *Bolero* (Ravel) und die Zyklen *Weite des Landes* bzw. *Kinder ihrer Erde* aus der VI. und VII. Tanzfolge berücksichtigt werden.

<sup>10</sup> Bisher kein Programmzettel aufgefunden; die in der Presse erwähnten Tänze ergänzt und in der Reihenfolge nach einer Aufstellung in einem Notizbuch (Nb 3, S. 67; DTK), dort allerdings mit Datum vom 10.12.1939 versehen und nicht als „Tanzmorgen“, sondern „Tanzabend“ bezeichnet, möglicherweise also eine Wiederholung des Programms betreffend.

## 6.2. Beispiele

### 6.2.1. *Schöne Gespielin des unüberwindlichen Schreis*<sup>11</sup>

Der Schrei gilt als „ein Signum des Expressionismus“ und Valeska Gert im zeitgenössischen Urteil als diejenige Tänzerin, die den „Schrei in der Bewegung“ am besten beherrschte.<sup>12</sup> Hermann Bahr hat auf den Schrei als wesentliches Merkmal des Expressionismus hingewiesen. „Der Schrei als Aufschrei enthüllt wiederum die apokalyptische Vision, ist Reflex des Er-Schreckens, bezeichnet eine Erkenntnisstufe und die Ausrichtung auf Überwindung. [...] Ist schon der Schrei expressive Reduktion, so ist Reduktion überhaupt typisch für die neue Form. Der Expressionismus abstrahiert [...]“<sup>13</sup> Den Schrei selbst als eigenen Tanz hat vor Dore Hoyer wahrscheinlich nur Mary Wigman thematisiert und möglicherweise auch aufgeführt: in ihren Schweizer Anfangsjahren etwa 1916-18 in einem Maskentanz-Zyklus und im Februar 1923, offenbar als ein in dem Zyklus *Die Feier* (1921) nicht genutzter Einzeltanz.<sup>14</sup> Beide Tänze Wigmans sind kaum mehr als dem Namen nach dokumentiert, so daß ein Vergleich mit Dore Hoyers *Schrei* unmöglich ist. Daß Dore Hoyer von diesen Tänzen gewußt hat, ist mit Sicherheit auszuschließen.

Die Absicht, den Schrei zu tanzen, hatte Dore Hoyer bereits 1935.<sup>15</sup> Berücksichtigt man die persönlichen Umstände, insbesondere die verzweifelte seelische Situation Dore Hoyers nach dem Suicid Peter Cieslaks (s. Kap. 5), so liegt die Schlußfolgerung nahe, daß es sich bei ihrem *Schrei* um den Ausdruck individueller Betroffenheit gehandelt hat. Nimmt man ferner Wigmans Definition von „Ausdruck“ als Kriterium, nach welcher dieser den „Durchbruch“ unbewußter seelischer Vorgänge zu körper-

---

<sup>11</sup> Rilke, *Sonette an Orpheus* I, 25; von Dore Hoyer 1935 abgeschrieben, s. Kap. 5

<sup>12</sup> Insbesondere nach Suhr 1927, S. 23.

<sup>13</sup> Wilhelm Steffens: *Expressionistische Dramatik*. Velber bei Hannover, 2. Aufl. 1971, S. 24

<sup>14</sup> Nach dem Werkverzeichnis bei Müller 1986a, S. 311 und 314

<sup>15</sup> „Wenn ich auch jetzt nicht arbeite, der ‚Schrei‘ wächst weiter in mir.“ Brief vom 29.11.1935 an Lea und Hans Grundig, Nachlaß Grundig, SAdK. – Ein wohl von der Südwestdeutschen Konzertdirektion verfaßter Preetext, abgedruckt auf dem Programmzettel eines Tanzabends im Schauspielhaus des Stuttgarter Neuen Theaters 1948 und in den folgenden Jahren gibt fälschlich die Entstehung für 1933 an: „Im Mittelpunkt ihres ersten Tanzabends, den sie 1933 im Dresdener Hygiene Museum gibt, steht ein musikloser Tanz ‚Schrei‘, gellende Vorahnung des Kommenden.“ Alle Dokumente einschließlich eigener tabellarischer Lebensläufe von 1955 und 1961 (DTK) bestätigen jedoch die Entstehung und Erstaufführung für 1936, und der erste Tanzabend wurde 1933 im Künstlerhaus und nicht im Hygiene-Museum gezeigt.

lich bewußtem Zustand darstellt<sup>16</sup>, so könnte man annehmen, Hoyers *Schrei* sei ein typisches Beispiel für den Ausdruckstanz der 1920er Jahre gewesen. In diesem Fall hätte sich jedoch der Schrei in der Bewegung zeigen müssen, die tänzerischen Bewegungen wären von „schreiender“ Expressivität gekennzeichnet gewesen. „Wer die Sprache des Körpers versteht – die Seele spielt, der Leib ist das Instrument –, der kennt auch den Schrei in der Bewegung; Schrei der Not, der Brunst, Inbrunst oder Freude“, heißt es beispielsweise in der zeitgenössischen Literatur.<sup>17</sup> Dore Hoyer jedoch wollte nicht in schreiender Bewegung ihren Gefühlen Ausdruck verleihen, sondern den Schrei selbst zum Thema ihres Tanzes machen und in starker Abstraktion etwa drei Minuten lang tänzerisch gestalten. Sie hat den *Schrei* nach der Fertigstellung beschreibend aufgezeichnet und hierbei die Stimmung des Tanzes vorangestellt, die so gar nicht zum vermeintlichen Ausdruck ihrer eigenen seelischen Not passen würde: „Ausdruck: kalt heroische Ekstase“.<sup>18</sup> Eine Notiz von ihr vom 12.6.1936 beweist, daß sie sich des Problems der eigenen Befindlichkeit bewußt war und gerade deren Einfluß zu vermeiden trachtete: „Ich will den ‚Schrei‘ tanzen. Aber ich bin selbst ein Schrei, und deshalb habe ich zu wenig Abstand, ihn zu gestalten.“<sup>19</sup>

Die Anregung, den Schrei zu tanzen, fand Dore Hoyer durch seine Gestaltung in der bildenden Kunst: in dem bereits damals sehr bekannten gleichnamigen Pastell (1893) und der Lithographie (1895) von Edvard Munch. Durchaus einer langen Tradition in der Darstellung „lebender Bilder“ folgend, inspirierten zweidimensionale Kunstwerke namentlich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Tänzer und Choreographen wie Isadora Duncan, Alexander Sacharoff oder Tatjana Gsovsky zu einer mehr oder weniger direkten tanzkünstlerischen Umsetzung in „bewegte Bilder“. Für Mary Wigman als Hauptvertreterin des aus dem seelischen Erleben gestaltenden Ausdruckstanzes wäre eine solche Anlehnung nicht denkbar gewesen. Dore Hoyer war sehr kunstinteressiert<sup>20</sup>, äußerte sich gelegentlich über Zusammenhänge zu ih-

---

<sup>16</sup> Wigman 1925, S. 12

<sup>17</sup> Suhr 1927, S. 23

<sup>18</sup> Nb 3, S. 41; DTK

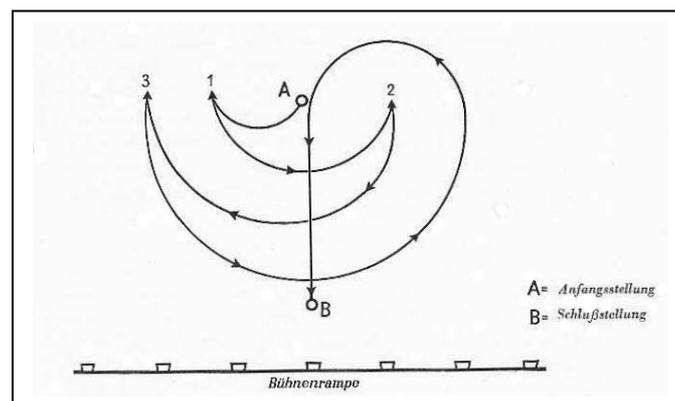
<sup>19</sup> Nb 2, S. 73; DTK

<sup>20</sup> 1935/36 hatte sie sich beispielsweise in den bei der Tournee der Wigman-Gruppe aufgesuchten Museen die sie besonders beeindruckenden Künstler notiert: Grünewald, Dürer, Rubens, Breughel, Goya, van Gogh, Ensor etc.

ren Tänzen<sup>21</sup> und arbeitete beispielsweise den Zyklus *Tänze für Käthe Kollwitz* 1946<sup>22</sup> oder *La Idea* (nach Franz Masereel) 1961 in direktem Bezug zu Werken der bildenden Kunst.

Der Tänzer und Ballettmeister Johannes Richter, der Dore Hoyer seit den frühen 1930er Jahren kannte, berichtete 1968 in einem Brief, daß der *Schrei* nach dem Eindruck des gleichnamigen Bildes von Munch entstanden sei.<sup>23</sup> Ein weiteres Zeugnis liefert eine von der Tanzforschung bisher ungenutzte Publikation von Martin Löpelmann und Theodor Wohlrath über „Menschliche Mimik. Psychologische Betrachtungen mimischer Vorgänge in der Natur und in der Kunst“. Das 1941 erschienene Buch verwendet als Frontispiz ein Foto von Dore Hoyer, den *Schrei* tanzend, und widmet die sieben Seiten über den Kunstdanz mit 15 Abbildungen ausschließlich Dore Hoyer. Die ersten vier Fotos und eine Bodenwegskizze betreffen ihren Tanz *Schrei*. Die Autoren, die sich im Vorwort für die bereitwilligste Unterstützung auch bei Dore Hoyer bedanken, wissen ebenfalls zu berichten, daß ihr Tanz von dem gleichnamigen Werk Edvard Munchs angeregt wurde.

Nach Löpelmann / Wohlrath symbolisieren die immer weiter gezogenen Halbkreise der Bodenwege das Anwachsen der Schallwellen des Schreis.



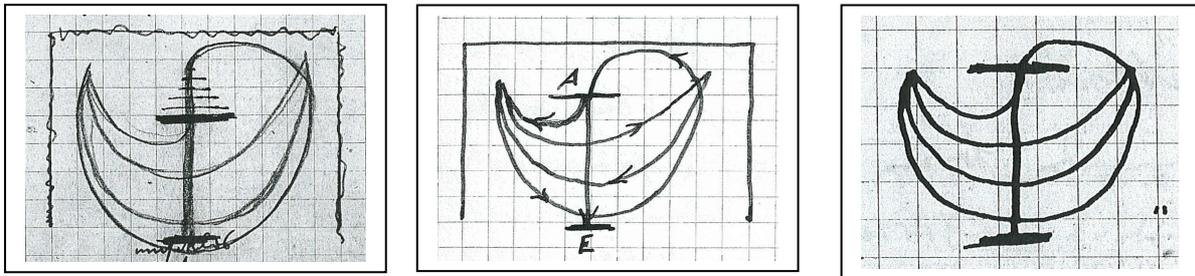
Bodenwegszeichnung des *Schreis* bei Löpelmann / Wohlrath, S. 175

<sup>21</sup> „Jetzt arbeite ich [...] ‚Der Flamme entgegen‘. [...] Ich muß dabei oft an eine bestimmte Radierung von Dir denken. Weißt Du; schlafende Menschen im Tunnel, und oben ist Licht.“ Brief vom 23.12.1936 an Lea und Hans Grundig; Nachlaß Grundig, SAdK

<sup>22</sup> Vgl. Müller / Peter / Schuldt 1992, S. 102-109

<sup>23</sup> 25.2.1968 an Kurt Peters; DTK

Es existieren vier eigenhändige Bodenwegskizzen des *Schreis* von Dore Hoyer, die im wesentlichen übereinstimmen, sich aber leicht von der Zeichnung bei Löpelmann / Wohlrath unterscheiden: Die erste und die dritte Phase des Tanzes, die vorwiegend am Platz ausgeführt werden, aber auch Sprünge zur Seite und zurück zur Mitte aufweisen, sind bei Löpelmann / Wohlrath zu vereinfachend als Anfangs- und Schlußstellung ausgewiesen. Und außerdem müßten die Punkte 1 und 2 offensichtlich weiter außerhalb liegen (Punkt 1 bei 3 bzw. Punkt 2 auf der Linie, die von 3 nach B führt), denn Dore Hoyers Niederschrift spricht auch hier eindeutig von der linken und rechten Ecke.<sup>24</sup> Hierdurch ist das interpretierte Anschwellen der Schallwellen des Schreis klarer, zentrierter vom Ausgangspunkt auf das Publikum ausgerichtet zu sehen.

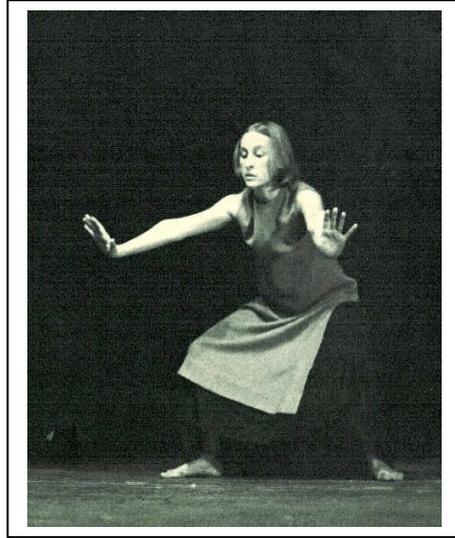


Eigenhändige Bodenwegskizzen des *Schreis* von Dore Hoyer

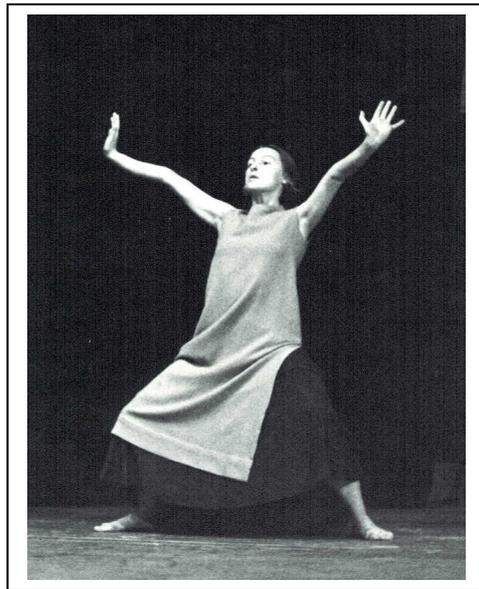
Es existieren zwei nur geringfügigst voneinander abweichende beschreibende Aufzeichnungen Dore Hoyers von ihrem Schrei (jeweils mit Bodenwegskizze) im selben Notizbuch.

Die vier Fotos lassen sich durch die textliche Beschreibung eindeutig der ersten und der dritten Phase des Tanzes zuordnen:

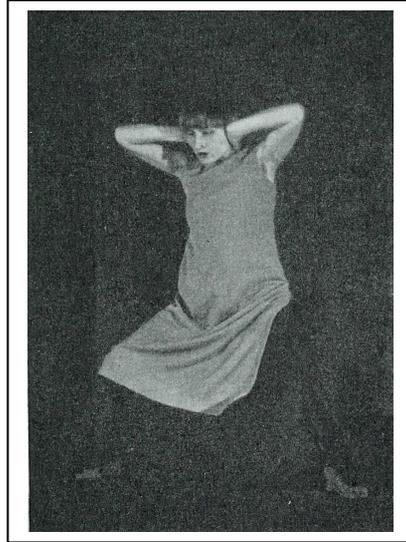
<sup>24</sup> Sehr wahrscheinlich ist ihr am Anfang der Aufzeichnung der zweiten Phase einmalig ein Fehler in der Verwechslung von rechts (von ihr) und links (vom Zuschauer) unterlaufen. Nb 3, S. 39; DTK



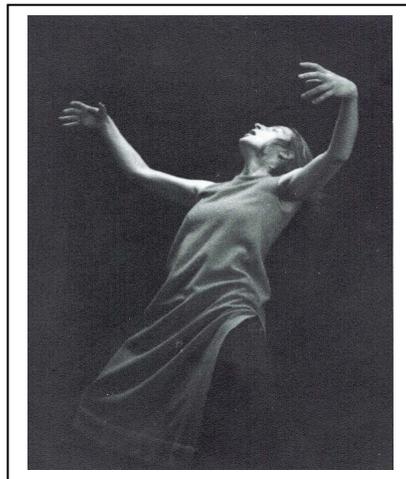
„Frontale, geduckte Haltung zum Publikum [...] Arme gestreckt, aufgestellte gespreizte Hände [...] Arme sind in Schulterhöhe schräg vor“



„Arme halten über Schulterhöhe“



„Auftakt zur letzten Phase [...] Die aufgestellt gespreizten Hände pressen sich auf die Ohren. Oberkörper steil nach oben gereckt. Kopf aufrecht starr. [...] auf 1 harter flacher Sprung in die Grätsche“



„Letzte 3 Zeiten machen die Arme eine Bewegung von unten rauf, nach oben sich öffnend, als fülle sich eine Riesenblase mit Luft. Halt! Schluß!“

Dore Hoyer tanzte den *Schrei* musiklos. Den Rhythmus gab sie mit den Füßen durch „ruckhaftes Fersenaufschlagen“ an. Sie begann den Tanz in einer geduckten Haltung, die Arme eng am Körper anliegend, die Hände die Knie umfassend, den Kopf gesenkt. Bei der Lösung und Öffnung der Haltung geschieht mit plötzlichen, ruckhaften Bewegungen ein Strecken, das bis zum Aufstellen der Hände und Spreizen der Finger reicht. Der Fußrhythmus des Fersenaufschlagens steigert sich zum Abspringen auf jeder Zeit: „hoch betonend, hart, brutal, breit.“ Manche der Bewegungen

kennzeichnet sie als „unbändig herrisch“; sie führt ungewöhnliche Sprünge in der Grätsche zur Seite aus und erfindet eine für den Bühnentanz völlig neue Bewegungsweise der Beine, die allenfalls im Gesellschaftstanz Charleston ihren Vorläufer hat: das schnelle Öffnen und Schließen der Knie (nach innen – mit Berührung – und außen schlagen) bei gebeugten, auseinanderstehenden Beinen. Hierbei bewegt sich Dore Hoyer in einer Steigerung der Bewegungserfindung bei der nächsten Sequenz auch noch in einem Bogen vorwärts. Noch Anfang der 1960er Jahre, als sie diese Art der Beinführung in ihrem Tanz *Angst* im Zyklus *Affectos humanos* einsetzt, gilt dies für alle, die mit ihrem besonderen Bewegungsrepertoire nicht vertraut sind, als frapierend neuer Stil, wird hierfür bescheinigt, sie finde „erstaunliche, neue Mittel“.<sup>25</sup>

Ein Auszug aus der Niederschrift des *Schreis* soll verdeutlichen, wie Dore Hoyer nicht nur die Bodenwege, sondern auch die Bewegungen dieses Tanzes klar und präzise choreographisch gestaltet hat. In beidem kann durchaus ein Einfluß ihrer Mitwirkung als Gruppentänzerin bei Mary Wigman festgestellt werden: Die strukturierte, symmetrische Aufteilung und Ausnutzung des Bühnenraums ist ein deutliches Kennzeichen von Wigmans Gruppenchoreographien dieser Zeit, ebenso wie die Parallelität der Bewegungen und Gegenbewegungen von Armen und Beinen. Die tänzerischen Bewegungsformen Dore Hoyers als solche bilden jedoch zu den feierlich-zeremoniellen Schreitfiguren, dem Verneigen, den Demutsgesten aus Wigmans *Tanzgesängen* den denkbar größten Kontrast. Dore Hoyer setzt beispielsweise wieder eine für den Tanz ihrer Zeit völlig neue Bewegungsform ein und beschreibt sie als:

„Auf den Knien vorwärtsstürzen. (Becken darf nicht höher als die Knie sein). Rechtes Knie aufsetzen (rechter Fuß setzt auf, das Gewicht verlagert sich aufs Knie, dadurch wird der linke Fuß frei zum Vorgreifen, setzt auf, Gewicht auf linkes Knie, dadurch wird rechter Fuß frei usw.). Der rechte Arm führt gleichzeitig mit rechtem Bein parallele Bewegung aus. (Sobald sich Knie vorschiebt, stößt rechter Arm gestreckt nach schräg oben, und während linker Fuß vorgreift, zeichnet rechter Arm weiten Halbbogen über vor nach unten, beugt sofort wieder an, während der linke Arm bereits die Streckung nach oben vollführt hat und dieselbe Bewegung ausführt wie rechts, aber parallel zur linken Beinbewegung.“

Es handelt sich hierbei zugleich um ein Beispiel für Dore Hoyers Weiterentwicklung des modernen Tanzes durch die Erschließung tänzerischen Neulandes nicht nur in

---

<sup>25</sup> B.W.: Auf einsamer Höhe. Dore Hoyer tanzte im Theater des Westens. *Telegraf*, Berlin, 6.3.1962

der Tanztechnik und -ästhetik, sondern auch in der verstärkten Nutzung des „tiefen“, bodennahen Bereiches für den modernen Tanz. Die Elevation ist von größter Bedeutung für das Ballett; wie bereits in Kap. 2.1.4. mit einer Aussage Tatjana Gsovskys dargestellt, strebt der klassische Tänzer in die Luft.<sup>26</sup> Laban hat die theoretische Unterteilung in „Tieftänzer“, „Mitteltänzer“ und „Hochtänzer“ eingeführt.<sup>27</sup> Kennzeichnend für den modernen Tanz der 1920er und 1930er Jahre ist der Typus des „Mitteltänzers“ – mit Differenzierungen. Mary Wigman verkörpert den Mitteltänzer mit Einbeziehung tieferer Bereiche. Gret Palucca dagegen verkörpert den Mitteltänzer unter starker Einbeziehung der hohen Bereiche: Sie ist für ihre Sprünge berühmt; „bodennah“ tanzt sie nur selten. Dore Hoyer wiederum verkörpert den Mitteltänzer unter deutlicher Einbeziehung der tiefen Bereiche: Sie springt zwar öfter und höher als Mary Wigman, nutzt aber vor allem die Möglichkeiten bodennahen Tanzes im Gegensatz zu dieser wesentlich stärker. In ihrer Generation ist dies in vergleichbarer Intensität, wenn auch stilistisch völlig anders, sonst nur bei der bereits erwähnten Schwedin Birgit Åkesson der Fall (s. Kap. 3.5.3.). Tabellarisch läßt sich folgender Überblick erstellen:

|                                |         | tief | mittel | hoch |
|--------------------------------|---------|------|--------|------|
| <b>klassisch</b> <sup>28</sup> |         |      | xx     | xxx  |
| <b>modern</b>                  | Wigman  | x    | xxx    |      |
|                                | Palucca |      | xxx    | xx   |
|                                | Hoyer   | xx   | xxx    | x    |
|                                | Åkesson | xx   | xxx    |      |

Die Palucca ist also dem „Aufwärtsprinzip“ des Balletts am nächsten, Dore Hoyer (wie Birgit Åkesson) diesem gegenläufig am weitesten entfernt. Dadurch, daß Dore Hoyer dem modernen Tanz den Bereich des bodennahen Tanzens tanztechnisch erschließt, geht sie in der Entwicklung des modernen Tanzes, der ja in Opposition zum Ballett von diesem wegführt, einen Schritt weiter als die Vorläufergeneration der

<sup>26</sup> T. Gsovsky: Warum klassisches Ballett? In: Theaterstadt Berlin. Ein Almanach. Hrsg. von Herbert Ihering. Berlin 1948, S. 219-212, hier S. 211

<sup>27</sup> Laban 1927, S. 72. Wobei Laban auch unterschiedliche körperliche Voraussetzungen meint, in Anlehnung an die Musik von „Baß“ und „Sopran“ spricht; dieser Aspekt bleibt hier unberücksichtigt.

<sup>28</sup> Ballett, also ohne Berücksichtigung der Bereiche Charaktertanz und Nationaltänze.

Wigman und Palucca und ihre eigene Generation. Wigman hatte 1926 in einer thematisch begründeten Ausnahmesituation einen Teil ihres *Hexentanzes* im Sitzen getanzt. Hoyer entwickelte in den dreißiger Jahren Bewegungstechniken, die ihr erlaubten, den bodennahen Raum nach Belieben in ihre Kompositionen tänzerisch einzubeziehen. Ein weiteres Beispiel aus dem *Schrei*:

„[...] mit 3 Zeiten Stürzen auf die gestreckten Arme. Das ganze Gewicht ruht in den Schultern. Durch die Wucht und Schnelligkeit des Tempos ist die letzte Steigerung erreicht. Die Beine werden einfach mitgeschleift. (Rechter Arm, linker Arm, rechter Arm; wuchtig, furchtbar). Auf 1 auf beide Füße in gespreizte tiefe Hocke springen (vorher ruhte der ganze Körper auf dem rechten Arm).“

Wie das „Knieschlagen“, jenes zuvor erwähnte rhythmische Zusammenschlagen und Öffnen der Knie bei gebeugten Beinen, ist auch das Vorstürzen und Weitertanzen auf den gestreckten Armen eine Neufindung Dore Hoyers, die noch 1962 als neues tänzerisches Mittel gilt, als sie es in dem Tanz *Angst* aus dem Zyklus *Affectos humanos* (variiert) anwendet:

„Ein Sturz beendet die Bewegung. Nur auf Händen und Fersen abgestützt schiebt Dore Hoyer den mal mit der Front, mal mit dem Rücken zur Decke gerichteten Körper in ausgelieferter Position über den Boden.“<sup>29</sup>

Dore Hoyer hat den *Schrei* 1936, 1937 und 1938 im Programm. Die zeitgenössische Presse reagiert sehr unterschiedlich auf diesen Tanz. Der Rezensent der *Dresdner Nachrichten* sieht „zuviel an ‚Bodengymnastik‘, zu starke Realistik, Streifen ans Häßliche, z.B. in ‚Schrei‘ mit dem hörbaren, taktmäßigen Atmen, aber ohne Musik.“ Er fühlt sich offenbar gerade bei diesem Tanz an Dore Hoyers Abend vom Februar 1935 erinnert, an „hemmungslose Entfesselung elementaren Bewegungsdrangs, hart und eigenwillig bis an die Grenze des Häßlichen und der Selbstvernichtung“, an „Expressionismus schlimmster Art“.<sup>30</sup> „Eigenwillig, aszetisch, auf eine Höchstform innerer Spannung gebracht sind ihre Ausdrucksstudien“, befinden die *Dresdner Neuesten Nachrichten*; manche „unter Verzicht auf die Musik, ganz eindeutig in beinahe schmerzhafter Entladung, wie im ‚Schrei‘.“<sup>31</sup> Von „Bildern und Visionen, die dem Inferno gleichen“, spricht der Rezensent des *Dresdner Anzeigers*, um anschließend festzustellen: „‚Schrei‘ ist in dieser Hinsicht die bedeutendste Leistung: eindeutig,

<sup>29</sup> Garnet Schuldt: *Affectos humanos*. In: Müller / Peter / Schuldt 1992, S. 193-215, hier S. 207

<sup>30</sup> „- ch -“: Dore Hoyer tanzt im Komödienhaus. In: *Dresdner Nachrichten (DN)* v. 2.11.1936, S. 2

<sup>31</sup> „-r.“: Dore Hoyer tanzt im Komödienhaus. In: *Dresdner Neueste Nachrichten (DNN)*, Nr 258 v. 4.11.1936, S. 4

knapp, von einer Stärke des Bildes und der Gebärde, die einmalig, groß und vorbildlos ist.“<sup>32</sup>

In der Provinz Schlesien, wo Dore Hoyer namentlich in Sprottau und Glogau im Frühjahr 1937 einzelne Tänze der neuen Tanzfolge in einem gemeinsamen Programm mit ihrer Freundin Annemarie Gramatte (aus der Wigman-Gruppe) vorführt, lacht das aus der N.S.-Kulturgemeinde bestehende Publikum und macht dumme Bemerkungen zum *Schrei*.<sup>33</sup>

In Dresden wird bei der nächsten Tanzfolge Ende 1937 von anderen Rezensenten der nicht mehr neue *Schrei* trotzdem hervorgehoben. In den *DN* heißt es: „Eines der stärksten Stücke war ja sogar musiklos. Man erinnerte sich ähnlicher Stücke der Tanzkunst ohne Musik bei Mary Wigman. ‚Schrei‘ hieß diese Nummer, die ein fanatisches Wühlen im Dämonischen war, dabei eine virtuose bewegungsmäßige Durchbildung des Körpers zeigt.“<sup>34</sup> Und der *Freiheitskampf* urteilt: „[...] am packendsten kamen die unerhörte Konzentration und die Gestaltungskraft in dem ‚Schrei‘ zur Geltung, den Dore Hoyer (auf den Spuren von Hilde Strinz und auch Mary Wigman) als absoluten, musiklosen Tanz gab.“<sup>35</sup> Auch in der nächsten Tanzfolge 1938 findet der *Schrei* noch eine Würdigung in der Presse. Laut *DNN* deutete „sich das Charakteristische der seelischen Region, aus der ihr Tanz aufwächst, in dem musiklosen, von Steigerung zu Steigerung höchst eindringlich fortschreitenden Tanz ‚Schrei‘ am klarsten an“.<sup>36</sup> Und bei Löpeltmann / Wohlrath heißt es zum *Schrei* noch 1941: „Wenn wir zuvor von der Magie des Tanzes sprachen, hier wird sie deutlich sichtbar.“<sup>37</sup>

Die Rezensionen stellen das Fehlen der Musik bei Dore Hoyers Tanz *Schrei* also als Besonderheit heraus, einmal deutlich negativ, mehrmals durchaus positiv oder wertfrei. Wigman und Palucca haben in den 1930er Jahren keine musiklosen Tänze geschaffen. Die einzige europäische Tänzerin, die zu dieser Zeit konsequent an musiklosen Tänzen arbeitet und diese erfolgreich in Paris oder Prag und Schweden, nicht

---

<sup>32</sup> G.G.: Tänze von Dore Hoyer. In: *Dresdner Anzeiger (DA)*, Nr 307 v. 5.11.1936, S. 3

<sup>33</sup> Ebenso zu den *Gesichten*. „Das Publikum [...] saß im allgemeinen auf den Händen.“ Briefe von Dore Hoyer v. 11.4.1937 an Lea Grundig und v. 23.4.1937 an Jo Mihaly; Nachlaß Grundig, SAdK, und Nachlaß Mihaly, DTK.

<sup>34</sup> Dr. Kurt Kreiser: Dore Hoyers Tänze. In: *Dresdner Nachrichten*, Nr 578 v. 9.12.1937, S. 4

<sup>35</sup> Dr. Rudolf Schroth: Dore Hoyers neue Tänze. In: *Der Freiheitskampf (Fr)*, Nr 341 v. 10.12.1937, S.

5

<sup>36</sup> Dr. Paul Rausch: [o.T.] In: *Dresdner Neueste Nachrichten*, Nr. 256 v. 2.11.1938, S. 3

<sup>37</sup> S. 174, 176

jedoch in Deutschland zur Aufführung bringt, ist die bereits mehrfach erwähnte Birgit Åkesson.<sup>38</sup>

### 6.2.2. *Ein kahles Mädchen. Heckenblaßentlaubt.*

Schon Ende März / Anfang April 1935 hatte Dore Hoyer begonnen, zur Musik des 1. Prelude aus Alexander Scriabins *5 Preludes op. 74*, seinem „opus ultimum“, eine Choreographie zu erarbeiten<sup>39</sup> und die vom Komponisten vorgegebene Ausdrucksbezeichnung hierfür notiert: „schmerzhaft – herzerreißend“. Vorausgegangen waren die stark emotional geprägten Differenzen mit Peter Cieslak, die diesen Stimmungsgelalt laut ihrer Notiz vom 19. März ihrem Freund zuweisen: „Peter weinte – sein Herz zersprang“<sup>40</sup>. Nach seinem Suicid (5. April) hat sie auf dem Innendeckel eines Notizbuches eine Aufstellung der Ausdrucksbezeichnungen der fünf Preludes festgehalten und daneben - kaum lesbar – zart mit Bleistift die passende eigene biographische Struktur für diesen Zeitraum:

#### **Preludes Scriabine op. 74**

|                                     |   |
|-------------------------------------|---|
| I. schmerzhaft, herzerreißend       | <i>Peter + Vorahnung</i>                  |
| II. überaus langsam, beschauend     | <i>Wahn des Todwollens</i>                |
| III. allegro drammatico             | <i>Selbstmordversuch</i>                  |
| IV. langsam, ungewiß und unbegrenzt | <i>Genesung</i>                           |
| V. wild und kriegerisch             | <i>Ins Menschengetriebe</i> <sup>41</sup> |

Erst nach Abschluß der Tournee als Mitglied der Wigman-Gruppe nimmt sie im April / Mai 1936 die Arbeit an den *Preludes* wieder auf, in Landeshut in Schlesien, begleitet von Günther Ries.<sup>42</sup> Die Folge nennt sie *Gesichte*, intern später *Alp*. Schon einmal hatte sie eine Folge von *Gesichten* aufgeführt: 1933 als *Drei Gesichte*, erweitert 1935 zu *Sieben Gesichte* zu Musik von Fidelio Finke, die sie für sich als „Zyklus des Leidens“ charakterisiert.<sup>43</sup> Mehrere Aufzeichnungen der Bodenwege existieren und be-

<sup>38</sup> Vgl. Peter 1998, S. 14f.

<sup>39</sup> Nk 1, Einträge vom 29.3. und 1.4.1935; DTK

<sup>40</sup> Sie notiert als Zitat: „Weißt Du, wie das ist, wenn es einem das Herz zerrupft - ?“ (Nk 1, 20.3.1935; DTK)

<sup>41</sup> Nb 1, S. 125; DTK

<sup>42</sup> Briefe vom 5. und 12.5.1936 an Lea und Hans Grundig; Grundig-Nachlaß, SAdK

<sup>43</sup> Nb 2, S. 62; DTK

legen, wie Dore Hoyer Scriabins Ausdrucksbezeichnungen variiert und dabei den ursprünglichen individuell-biographischen Ansatz zugunsten allgemeingültiger Stimmungen wieder aufgibt: „Allegro drammatico“, ursprünglich von ihr dem eigenen Selbstmordversuch zugeordnet, wird zu „Zucken“ oder „drohend“; „langsam, ungewiß und unbegrenzt“, für sie zunächst mit der eigenen Genesung identifiziert, wird zu „müde“ oder „müde[r] Leere“; „wild und kriegerisch“ (Fier, belliqueux), ursprünglich mit „Ins Menschengetriebe“ dem zurückgewonnenen Lebensmut gleichgesetzt, wird zu „Aufstand“ oder „wehrend“.<sup>44</sup> Der zweite Titel *Alp* für die *Gesichte II* wird hierdurch verständlicher. Sie gibt diese Stimmungsgehalte jedoch nicht auf den Programmzetteln bekannt, und auch die Betitelung als *Alp* ist außer durch ihre Notizen nur durch einen Brief an Lea und Hans Grundig<sup>45</sup> und durch ihre Aussagen gegenüber Löpelmann / Wohlrath belegt. In deren bereits erwähntem Werk über „Menschliche Mimik“ finden sich acht Fotos aus Dore Hoyers Gesichtern<sup>46</sup> und folgender Text:

Die Abbildungen Nr. 83 zeigen Phasen eines Tanzes, dem die Künstlerin den Titel ‚Der Alb‘ gegeben hat. Im ersten Abschnitt des Tanzes sehen wir die völlige Ermattung und Wehrlosigkeit der Träumerin tänzerisch dargestellt, vergebens sucht sie sich gegen den Druck des Albs zu wehren. Dann erfolgt die Empörung gegen das schreckliche Gesicht und der wilde Versuch, es abzuschütteln. Die Mimik der Energiesammlung wie der schließlichen Abwehr ist unverkennbar. Die Anregung zu dem Tanz gab der Tänzerin ein Gedicht eines unbekanntes chinesischen Lyrikers aus dem Schi King mit dem Anfang: ‚Ein kahles Mädchen, heckenblaß, entlaubt, sie steht am Weg, wir gehen weit vorbei...‘ (Übertragung von KLABUND, Insel-Verlag). Als musikalische Begleitung wählte sie ein Prélude von SKRIABINE (Op. 74). Wir bitten, bei der Betrachtung der Abbildungen, deren Reize wir nicht durch eine zu weit gehende Sezierung abtöten wollen, besonders darauf zu achten, wie die Suggestion tatsächlich alle Teile des Körpers erfaßt. Da die Tänzerin mit nackten Füßen tanzt, kann man das bis zu dem Spiel der Zehen verfolgen.<sup>47</sup>

Leider fassen Löpelmann / Wohlrath den Zyklus als *einen* Tanz (*Der Alb*; *ein* Prélude) auf. Das falsche Foto aus *Gesichte I* inmitten des Ablaufs unterstützt die Vermutung, daß die wiedergegebene Reihenfolge der verbleibenden sieben Fotos ungesichert ist und nicht zwingend mit der Abfolge der fünf Tänze übereinstimmt. Auch len-

<sup>44</sup> Nb 2, S. 66 und 71; DTK

<sup>45</sup> Brief vom 11.4.1937, Nachlaß Grundig, SAdK

<sup>46</sup> Die rechte Abbildung auf S. 178, ein Sprung in einem anderen Kostüm und vor einem anderen Hintergrund, stammt allerdings aus dem dritten Tanz der *Gesichte I* (Musik: Finke), vgl. Nb 2, S. 65; DTK.

<sup>47</sup> Löpelmann / Wohlrath 1941, S. 176f. Die Abbildungen sind allerdings im Druck wesentlich schlechter als die Originalfotos, die den Autoren beim Abfassen vorlagen, so daß das Spiel der Zehen nicht besonders gut sehen ist.

ken die Autoren durch das Zitat des Gedichtanfangs die interpretatorische Aufmerksamkeit auf das „kahle Mädchen“. Eine solche direkte Umsetzung durch tänzerische Darstellung eben jenes kahlen Mädchens entspricht jedoch 1936 nicht Dore Hoyers bisherigen Gestaltungsprinzipien, weswegen das erwähnte Gedicht als Ganzes zu berücksichtigen ist. Möglicherweise hat der Gedichtband wegen des Obertitels „Dumpe Trommel und beraushtes Gong“ Dore Hoyers Aufmerksamkeit gefunden, werden doch diese Instrumente neben dem Klavier bevorzugt zur Begleitung des modernen Tanzes eingesetzt; noch 1951 hat sie bei einem Programmwurf in einem Notizbuch exakt diesen Titel für einen Zyklus festgehalten, der dann offensichtlich jedoch ab 1952 zu *Mit Trommel und Gong* verkürzt Verwendung auf den gedruckten Programmzetteln fand. Das fragliche Gedicht aus dem *Schi-king*, einer von Kong-fu-tse redigierten Sammlung chinesischer Volkslieder (um 500 v.Chr.) lautet in der Nachdichtung Klabunds:

Der müde Soldat

Ein kahles Mädchen. Heckenblaßentlaubt.  
 Sie steht am Weg. Ich gehe weit vorbei.  
 So stehen alle: Reih in Reih,  
 Und Haupt an Haupt.

Was weiß ich noch von heiligen Gewässern  
 Und von des Dorfes Abendrot?  
 Ich bin gespickt mit tausend Messern  
 Und müde von dem vielen Tod.

Der Kinder Augen sind wie goldner Regen,  
 In ihren Händen glüht die Schale Wein.  
 Ich will mich unter Bäumen schlafen legen  
 Und kein Soldat mehr sein.<sup>48</sup>

Auch die Veränderung zum Plural: „Wir gehen weit vorbei“ bei Löpelmann / Wohlrath lenkt den Leser zu einer Interpretation, die sich bei den Fotos jenes „kahle Mädchen“ am Wegesrand vorstellt. Thema des Gedichtes ist jedoch der kriegsmüde Soldat, und genau um diese „müde Leere“ (s.o.), um das Nicht-mehr-kämpfen-Wollen, um das qualvolle Ringen mit einem Alp geht es Dore Hoyer in ihren *Gesichten II*. Wobei Löpelmann / Wohlrath zugute gehalten werden kann, daß mitten im Krieg 1941 eine

---

<sup>48</sup> Dumpe Trommel und beraushtes Gong. Nachdichtungen chinesischer Kriegslirik von Klabund. Leipzig, 26.-30. Tsd. o.J., S. 5

Bezugnahme auf den Gedichttitel *Der müde Soldat* sicherlich keine offizielle Zustimmung gefunden hätte.

Leider hat Dore Hoyer die beschreibende Aufzeichnung der *Gesichte II* nach der Aufzeichnung des ersten Tanzes abgebrochen. Immerhin liefern ihre Angaben zu diesem nur ca. 76 Sekunden umfassenden Tanz wieder einige Beispiele ihrer ohne Vorbild dastehenden Tanztechnik:

„(II. starker Akkord): linker Fuß setzt in Grätschstellung seitl. auf, sofort auf musik. Takt rechtes Bein mit aufgestelltem Fuß gestreckt vom Boden abstoßen (5 mal), dabei stark das Gewicht auf linke Seite schiebend (fort wollen und nicht können), die Arme strecken sich in Spannung, Hand nach oben aufgestellt“<sup>49</sup>

Die Tänzerin begibt sich also in eine schwierige Balance, bei der – wie bei einem Alptraum, wo vergeblich zu fliehen versucht wird – die Loslösung wegen der Schwerkraft nicht gelingen will. Dies ist in der Entwicklung des modernen Tanzes als Fortführung der sich vom Ballett entfernenden Aufwärtstendenz zu sehen (im Ballett allenfalls in plumper Komik einer Charakterrolle denkbar). Auch der nicht gestreckte, sondern aufgestellte Fuß ist - als Gegenpol zum Ideal des Balletts – ein Zeichen für Dore Hoyers weitere Fortentwicklung des modernen Tanzes durch Anwendung neuer tänzerischer Bewegungsformen.

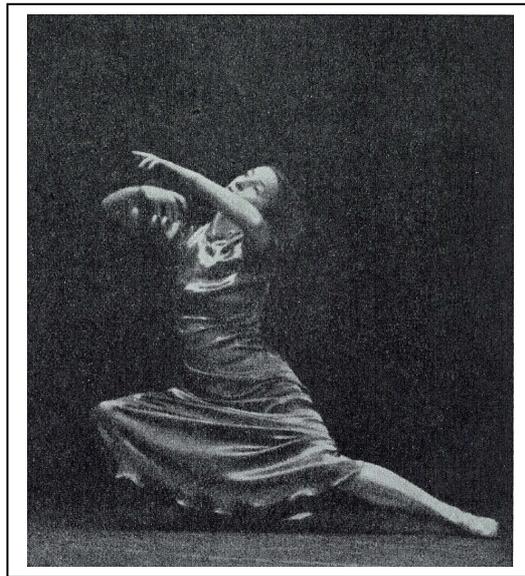
Auffallend ist auch die mehrfache Anwendung von „Grätschschritten, beinahe stürzend“, und das Nachschleifen eines Beines, wodurch der für Dore Hoyer bereits festgestellte, in der Entwicklungslinie am weitesten dem Aufwärtsprinzip des Balletts entgegengesetzte „tieftänzerische“ Charakter erneut bestätigt wird:

„[...] auf die einzelnen Töne 6 mal mit nachgeschleiftem linken Bein in Halbbogen zur hinteren Raummitte auf rechtem Fuß hüpfend, kaum vom Boden kommend (fliehend) [...]“<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Nb 3, S. 12; DTK

<sup>50</sup> Nb 3, S. 13; DTK



Katja Erdmann-Rajski beschreibt für das 18./19. und das 20. Jahrhundert drei prinzipielle Bewegungsweisen, von denen sie die erste (insbesondere bis zur Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert) am Beispiel des Walzers darstellt, die zweite (insbesondere den Ausdruckstanz betreffend) am Beispiel von Mary Wigman und die dritte mittels des Charleston und bei Valeska Gert.<sup>51</sup> Für Gret Palucca konstatiert Erdmann-Rajski nun zumindest für die Zeit von der Mitte der 1920er bis in den Anfang der 1930er Jahre als Priorität die Anwendung der dritten Bewegungsweise, danach vom Beginn der 1930er bis in die 1950er Jahre einen „Rückfall“ in die zweite Bewegungsweise. Die dritte, also modernste Bewegungsweise ist gekennzeichnet durch Isolationsbewegungen einzelner Körperpartien und weist zudem durch häufige Interruptionen und Wechsel voneinander isolierte Bewegungsabläufe auf.

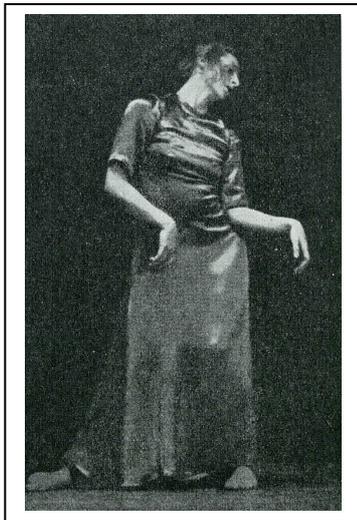
Dore Hoyers Bewegungstechnik, also beispielsweise das Hüpfen auf einem Bein und Nachschleifen des anderen oder das mehrfache ruckartige Abstoßen des gestreckten Spielbeins mit aufgestelltem Fuß bei gleichzeitiger Armbewegung wären nach Erdmann-Rajski zweifelsfrei der dritten Bewegungsweise zuzuordnen. Dennoch sind genau diese Bewegungen nicht nur für Mary Wigman, sondern auch Gret Palucca nicht vorstellbar, sind individuelle Neuerungen Dore Hoyers – in Weiterführung der Entwicklungslinie des modernen Tanzes. Auch die Ästhetik dieser Bewegungen ist

---

<sup>51</sup> Erdmann-Rajski 2000, insb. S. 91-114 zur dritten Bewegungsweise

eine andere, neue. War der Beginn des Ausdruckstanzes gelegentlich gerade am Beispiel Mary Wigmans auch durch das Kriterium des Häßlichen als Neuem gekennzeichnet worden (s. Kap. 2), so ist es in den 1930er Jahren wiederum eine als „häßlich“ empfundene Ästhetik, welche den neuen Tanz der Dore Hoyer von dem der vorigen Generation abgrenzt. Interessanterweise ist es namentlich eben jene Mary Wigman, die Dore Hoyers Tanz dieser Zeit als „extrem häßlich“ empfand.<sup>52</sup> Eine „Sonderbegabung für den überzeugenden Ausdruck des Häßlichen“ bescheinigt ihr die Kritik 1937<sup>53</sup> und mag die neue Ästhetik nicht akzeptieren: „Gekonnt, tief erfüllt und leidenschaftlich durchbebt sind diese Tänze – aber schön? Schön sind sie nicht.“<sup>54</sup> Denn:

„Dore Hoyer tanzt mit einem auffallenden, merkwürdigen Willen zum Häßlichen, das geradezu das Grundprinzip ihrer Tänze zu sein scheint. Mit wahren Fanatismus gibt sie sich allem Abgründigen, Verzerrten, Grotesken hin; dies zeigte eine endlose Reihe vertrackter Gebärden, qualvoller Entstellungen und Gesten, die einer Demonstration körperlich Behinderter entlehnt zu sein scheinen.“<sup>55</sup>



Zwei weitere Bildbeispiele aus den *Gesichten II* sollen das Gesagte bestätigen. Nach Erdmann-Rajski ist die dritte Bewegungsweise auch wie folgt charakterisiert: „der grundsätzlich in leichter Beugung der Gelenke gehaltene Körper wird in seinen Tei-

<sup>52</sup> Rick 1989, S. 10. Vgl. Kap. 3

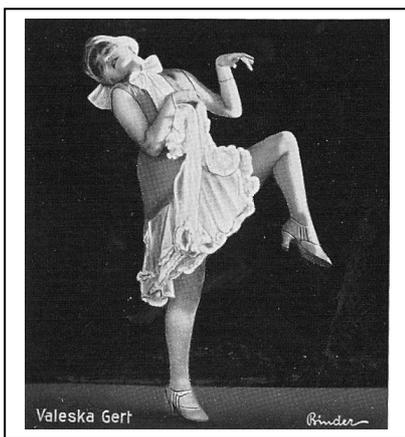
<sup>53</sup> Dr. Kurt Kreiser in *DN* Nr. 578 v. 9.12.1937, S. 4

<sup>54</sup> Dr. Rudolf Schroth in *Fr* Nr 341 v. 10.12.1937, S. 5

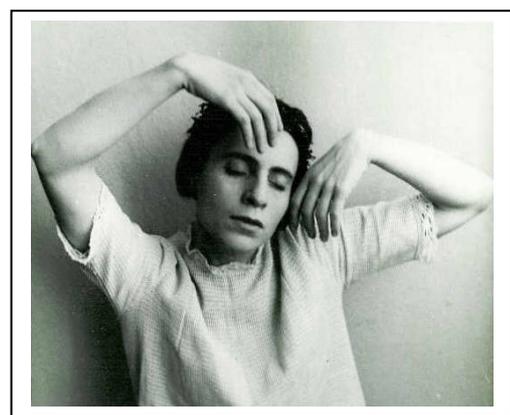
<sup>55</sup> Gerhart Göhler in *DA* Nr 342 v. 10.12.1937, S. 2

len von deren Bewegung her wahrgenommen.“<sup>56</sup> Licht und Schatten am Kostüm lassen in den beiden Fotos außer der Beugung der Arme auch deutlich die leichte Beugung der Beine und die leicht zueinander, nach innen geführten Knie erkennen. Der rechte Fuß der Tänzerin steht isoliert, abgekantet auf der Innenseite. Die Hände hängen von der Armbewegung isoliert und wie tot von den Handgelenken herab. Solche tänzerischen Haltungen sind bei Mary Wigman oder Gret Palucca nicht zu finden.

Zwei andere Tänzerinnen dagegen können in diesem Fall für einen Vergleich herangezogen werden. Die bereits mehrfach genannte Valeska Gert hat in dem Foto ihres parodistischen Tanzes<sup>57</sup> eine ähnliche isolierte Handhaltung. Jo Mihaly<sup>58</sup> ist etwa zehn Jahre jünger als Valeska Gert und etwa zehn Jahre älter als Dore Hoyer.



Valeska Gert



Jo Mihaly in *Blume im Hinterhof*, ca. 1932

Sie gilt nach Valeska Gert und neben Hans/Jean Weidt als eine der wenigen sozialkritischen Tänzer(innen) des modernen Tanzes. Das Motiv einer Blume, beispielsweise von Anna Pawlowa oder Niddy Impekoven überzeugend in der Wiedergabe des morgendlichen Aufblühens zu floraler Schönheit gestaltet, von Lucy Kieselhausen immerhin in der *Sterbenden Rose* auf den Aspekt der Vergänglichkeit des Schö-

<sup>56</sup> Erdmann-Rajski 2000, S. 113

<sup>57</sup> Titel bisher nicht identifiziert, um 1930; publiziert in dem Zigaretten-Sammelbilderalbum *Der künstlerische Tanz*. Eckstein-Halpaus GmbH. Dresden o.J., S. 11, Bild 63

<sup>58</sup> Künstlernamen, eigentlich Elfriede Kuhr (1902-1989); anfangs - entgegen späteren eigenen Aussagen - zunächst als E. Mihaly, spätestens ab 1927 als Jo Mihaly auftretend. 1933 Emigration in die Schweiz. Kurzbiographie bei Erich Peter: Geschichte des Oberschlesischen Landestheaters und Landesorchesters in Beuthen OS. Ein Dokumentationsbericht. Dortmund 1972, S. 173; s.a. Hardt 2002

nen ausgelotet<sup>59</sup>, wurde von Jo Mihaly als *Blume im Hinterhof* neu interpretiert: das vergebliche Bemühen des fern jeden Sonnenstrahls kraftlos kümmerlichen Gewächses, zu Licht und Leben zu gelangen, und dessen vorzeitiges Absterben.<sup>60</sup> Die Handhaltung auf der Abbildung dieses Tanzes ist der auf den fraglichen Fotografien von Valeska Gert und Dore Hoyer vergleichbar.

Trotz aller Abstraktionen und obwohl der zweite Titel *Alp* nicht auf den Programmzetteln genannt ist, erkennt die Presse in dem „spukhaften Zyklus“<sup>61</sup> der *Gesichte* „eine erschütternde Selbstbefreiung von einer Welt seelischer Schrecken, die als Kunstwerk an antike Größe rührt.“<sup>62</sup>

### 6.2.3. *Wandlung einer Tänzerin*

In der V. Tanzfolge 1937 verwendet Dore Hoyer einen Zyklus-Titel *Tanzende Frau (I-IV)*, der in der Presse als „etwas gemilderter“ anmutend und mit leisen Anklängen einer Beziehung zum Allgemeinempfinden oder „Volksleben“ erwähnt wird.<sup>63</sup> In der VI. Tanzfolge 1938 finden sich unter demselben Obertitel zwei Unterzyklen *Weite des Landes (Auf dem Felde, Heimweg, Feierabend, Froher Tag)* und *Enge der Großstadt (Angst, Verzweifelte Freude, Sorge, Empörung, Schrei)*. Die Presse stellt übereinstimmend fest, daß besonders der erste Teil einen bemerkenswerten Erfolg beim Publikum erzielte. Dore Hoyer offenbare hier „sogar etwas, was vorher oft genug nicht vorhanden zu sein schien: weibliches Fühlen, Sinn für weichere Stimmungen“, während das restliche Programm – wie früher auch – „aus einer Reihe von fragwürdigen, quälerischen Themen“ bestehe, die sich hier um das Motiv „Enge der Großstadt“ gruppieren.<sup>64</sup> In der VII. Tanzfolge 1939 fällt der Obertitel fort, der erste Teil *Weite des Landes* ist etwas erweitert und variiert (*Bitte [um Fruchtbarkeit]* und *Vor dem Hause statt Froher Tag*) und *Enge der Großstadt* ist ersetzt durch einen weite-

<sup>59</sup> Vgl. Thiess 1920, S. 78

<sup>60</sup> Von ihrem Ehemann, dem Regisseur Leonard Steckel gefilmt; Film in ihrem tanzbezüglichen Nachlaß im DTK. Das Thema wird später u.a. von Lotte Goslar aufgenommen: "[...] im Hinterhof von New York [war sie] die Blume, die sich durch alle Witterungsunbill kämpfte und 'hatschi' machte, als sie - nach einem echten Regenguß - in die Zugluft geriet." (Jochen Schmidt: Anrührend menschlich. Tanz und Choreographie: Zum Tod von Lotte Goslar. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 243 vom 20.10.1997, S. 50.

<sup>61</sup> Dr. Heinz Haufe in *Fr* v. 7.12.1939, S. 6

<sup>62</sup> „ch“ in *DN* v. 2.11.1936, S. 2

<sup>63</sup> Dr. Rudolf Schroth in *Fr* Nr 341 v. 10.12.1937, S. 5

<sup>64</sup> Dr. Rudolf Schroth in *Fr* Nr 303 v. 3.11.1938, S. 14

ren Zyklus ruraler Thematik, *Kinder ihrer Erde* (*Ein Mädchen wirbt, Braune Erde, Der Schnitter, Brotbacken, Froher Tag*). Der gleiche Rezensent, der 1939 zu den *Gesichten* bemerkt, daß Dore Hoyer „selbst vor der unschönen Bewegung“ nicht zurückschreckt, „um ein beklemmendes, schreckhaftes seelisches Erleben zum Ausdruck zu bringen“, begrüßt im nächsten Satz, daß sie sich von „dieser inneren Abwehrstellung zu den Dingen“ „glücklichweise immer stärker freigemacht“ habe:

„In dem ausgezeichneten Zyklus ‚Kinder ihrer Erde‘ ist sie ganz ein daseinsfrohes, unbeschwertes Naturkind, das den Tageslauf einer Bäuerin in knappen, treffenden Strichen nachzeichnet und in der glänzenden Szene des Brotbackens sogar dem Humor und der grotesken Ueberzeichnung Raum gewährt.“<sup>65</sup>

Die drei Tanzfolgen von 1937-1939 belegen deutlich, wie dieser für Dore Hoyer neue Typus von Tänzen an Bedeutung gewinnt: Zunächst ein Zyklus von vier Tänzen in einem umfangreichen Programm. Dann 1938 die Erweiterung zu einer zweigeteilten Struktur *Weite des Landes / Enge der Großstadt* in einem immer noch umfangreichen Programm. Und 1939 der Austausch von *Enge der Großstadt* gegen einen zweiten Zyklus mit ländlicher Thematik, *Kinder ihrer Erde*. Von ihren anderen Tänzen bleiben 1939 nur vier übrig, welche die beiden Zyklen vor und nach der Pause jeweils einrahmen (*Treibend, Stille, Gesichte I-V, Bolero*).

Zu dieser Entwicklung parallel verläuft die zunehmende Anerkennung in der Presse, die auf die Veränderung der Thematik und der Gestaltung äußerst positiv reagiert. Leonie Dotzler, diejenige Kritikerin, die bei den frühen Programmen die meiste Anerkennung für Dore Hoyers Leistungen fand (s. Kap. 3), hat die Tanzfolge von 1938 nicht wahrgenommen und schreibt 1939 unter der Überschrift „Wandlung einer Tänzerin“:

„Jetzt, nach einer Zeitspanne von knapp zwei Jahren, steht eine ganz andere Frau vor uns. Eine Frau, deren Wesen nicht mehr Kampf und Aufbegehren ist, sondern deren Süße und Weichheit, deren Gelöstheit und frauliche Reife den Zuschauer bestücken und entzücken. Die Künstlerin nimmt heute ihre Themen aus dem täglichen Geschehen um uns her und erzählt plastisch und lebendig mit den sparsamsten Mitteln an Bewegung und Kostüm eine ganze Geschichte.“<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Dr. Heinz Haufe in *Fr* Nr 338 v. 7.12.1939, S. 6

<sup>66</sup> *DNN* v. 4.12.1939

Die anderen vier Tänze im Programm – darunter die fünfteiligen *Gesichte*, jener *Alp*, der so gar nichts mit „Süße“ und „fraulicher Reife“ zu tun hat – bleiben in dieser Rezension vollkommen unberücksichtigt, was die Bedeutung dieser Einschätzung einer Wandlung unterstreicht. Fast könnte man annehmen, die Tänzerin hätte sich in ihrem Schaffen auf den Geschmack der Presse eingelassen (der Applaus des Publikums war auch vorher stark gewesen) und ab 1937 von Jahr zu Jahr ihr Programm in die dort erfolgreiche Richtung geändert. Um diesen Eindruck zu widerlegen, muß geklärt werden, warum Dore Hoyer ab 1937 das Alltagsleben auf dem Lande in ihre Themen einbezieht und weshalb sie von stark abstrakten, rein tänzerischen Gestaltungen verstärkt zu erzählerischen, figurativen Darstellungen übergeht.

Eigene beschreibende Tanzaufzeichnungen Dore Hoyers ihrer Tänze aus *Weite des Landes* oder *Kinder ihrer Erde* existieren nicht. Es liegen in den Notizbüchern verschiedene Skizzen von Bodenwegen und unterschiedliche Musikangaben vor. Neu ist auch die starke Einbeziehung von Volksweisen, die sie durchaus nicht nur für *Weite des Landes*, sondern auch für *Enge der Großstadt* einsetzt: Aus ihren Noten im Nachlaß geht durch eigenhändige Beschriftungen hervor, daß dieser Zyklus zunächst den Arbeitstitel *Ballade von der Armut* hatte, also durchaus sozialkritisch gemeint war, und die vier Tänze vor dem musiklosen *Schrei* zu folgenden, im Programmzettel nur als „Volksweisen“ bezeichneten Musiken von Josip Slavenski aus dessen Album *Tänze und Lieder aus dem Balkan* getanzt wurden: *Angst* zu Nr. 4 *Türkischer Derwisch Tanz*, *Verzweifelte Freude* zu Nr. 6 *Slawischer Tanz*, *Sorge* zu Nr. 1 *Serbischer Gesang* und *Empörung* zu Nr. 3 *Gesang aus Rassina*. Auch der nicht einem Zyklus zugehörige Tanz *Stille* wird nach den Programmzetteln zu einer Volksweise getanzt, ist jedoch in den Notizbüchern mehrfach mit Musik von Satie genannt. Auffällig ist der Umstand, daß auch einer der Tänze aus *Weite des Landes*, nämlich *Heimweg vom Felde*, nach den Notizbüchern zu Musik von Satie getanzt worden sein müßte, auf den Programmen hierfür aber wieder nur „Volksweise“ angegeben ist. Ein im Nachlaß erhaltener Klavierauszug ordnet das erste der *Trois Gnos-siennes* von Eric Satie durch einen handschriftlichen Zusatz eben jenem *Heimweg vom Felde* aus dem Zyklus *Weite des Landes* zu. Dadurch, daß bei diesem Klavierauszug der Kopf (mit dem Namen des Komponisten) weggeschnitten ist, liegt der Verdacht einer Camouflage nahe: Möglicherweise wurde doch Satie und keine Volksweise gespielt, und der Name des bei den Nationalsozialisten als Jude verfem-

ten Komponisten sollte nicht von (musikalisch unbedarften) Beobachtern durch einen Blick auf die Titel der Noten entdeckt werden.

Mehrfach hatte sich Dore Hoyer schon 1935 in Landeshut in Schlesien aufgehalten, wo ihre Freunde Trudl und Günther Ries lebten. Dieser begleitete sie nach dem Tod von Peter Cieslak 1936 bei Neueinstudierungen am Klavier, weswegen im gleichen Jahr weitere Arbeitsaufenthalte dort folgten. Dore Hoyer wohnte u.a. in dem Dorf Dittersbach in der Nähe von Landeshut und erlebt das Landleben als starken Gegensatz zu dem ihr bekannten Großstadtleben Dresdens. Weitere Aufenthalte im Frühjahr 1937 folgten. Von dem pazifistischen Dichter Jean Giono, der durch seine das naturnahe Leben in der Provence poetisch überhöhenden Romane berühmt wird, schreibt sie aus aktuellen Werken wie *Der Träumer*, das im ersten Jahr der Übersetzung ins Deutsche 1934 allein sechs Auflagen erlebt, und *Sensen im Korn* (1935) in ihren Notizbüchern ganze Passagen ab.

Ein weiterer Einfluß ist zu berücksichtigen. Im Frühjahr 1937 machte Dore Hoyer eine Reise in die Schweiz, wo sie in Lugano und Zürich die Tänzerinnen Sonja Markus und Jo Mihaly auftreten sah. Zu der tanzgeschichtlich völlig unbekanntenen Sonja Markus scheint über Lea Grundig ein Kontakt bestanden zu haben.<sup>67</sup> Offensichtlich hatte sich Dore Hoyer ihr gegenüber negativ über die Tänze von Sonja Markus geäußert. Die Tänze Jo Mihalys dagegen wurden zu einem Schlüsselerlebnis für sie. Während sie noch mit Datum vom 5.12.1936 in Fortsetzung ihrer Haltlosigkeit und Unzufriedenheit seit dem Suicid Peter Cieslaks (s. Kap. 5) aufschreibt: „Ich habe Lust, von dieser Welt zu scheiden“<sup>68</sup>, trägt sie eine Seite später in ihrem Notizbuch mit Datum „Karfreitag 1937 März“ ein: „ich habe Lust, diese Welt zu leben – Leben Tanzen Geben Lieben“ und schreibt dazu quer an den Rand „Jo Mihaly“ und „Mensch“.<sup>69</sup> Am 24.3.1937 schreibt sie, noch in Zürich, an Jo Mihaly:

„Sie auf der Bühne und in Ihrem Heim kennen gelernt zu haben, war und ist ein Erlebnis für mich. Ein tiefes, glückhaftes Erleben. Sie müssen es fühlen, was Sie mir bedeuten – Jo – ich werde sehr an Sie denken müssen – Ihr ‚Schaffen‘

---

<sup>67</sup> Vgl. Brief an Lea Grundig vom 11.4.1937; SAdK, Nachlaß Grundig

<sup>68</sup> „Ist bald der Schluß gemacht – dann Welt! Gute Nacht!“ mit einer Zeichnung einer liegenden und gekreuzigten Figur, in die eingetragen ist: „Peter Dore / Dore Peter / Zwei wird Eins!“ Nb 3, S. 45; DTK

<sup>69</sup> Nb 3, S. 46; DTK

bleibt mir Vorbild. Ich möchte Bilder und Kritiken bei Ihnen lassen, vielleicht nützen sie ein wenig, hier einmal mit Ihnen arbeiten zu dürfen.“<sup>70</sup>

Aus Landeshut in Schlesien ist ein weiterer Brief Dore Hoyers an Jo Mihaly vom 23.4.1937 erhalten, der erneut bestätigt, welchen starken Eindruck sie von ihr empfangen hat. Jo Mihaly war auch Schriftstellerin. Eines ihrer Bücher, „Michael Arpad und sein Kind, Ein Kinderschicksal auf der Landstraße“<sup>71</sup>, hat sie Dore Hoyer geschenkt, und diese „liebt“ es wie ihre Tänze:

„Unablässig sind meine Gedanken um Sie - ; ich sage damit nicht zuviel. Sie sind mit in meiner Arbeit drin, und es gibt oft Kampf, daß ich nicht unterliege, ich darf nicht schwächer sein. Nicht, daß ich dasselbe tun möchte. Aber es soll sein; Jo Mihaly – eine Geschlossenheit! Dore Hoyer – eine Geschlossenheit! und *zusammengehend* dennoch!! Jo – es bleibt eine tiefe Sehnsucht nach einer Arbeitsvereinigung. Und ich glaube fest an die Verwirklichung. Sie gehen mich unheimlich viel an – Jo – ich kann Sie nicht mehr aus meinem Leben streichen.“<sup>72</sup>

Das erwähnte Buch handelt von der Armut des Lebens auf der Landstraße. Das Kind Mascha führt im Laufe der Erzählung außer einem *Tanz vom Reh* drei weitere Tänze auf oder plant sie: den *Tanz vom Elend*, den *Tanz vom Krieg Die toten Soldaten*, der eine Anklage sein soll, und den *Tanz des Waisenkindes Kind allein*.<sup>73</sup> Diese drei sozial- und gesellschaftskritischen Tänze entstehen durch das Erleben des Kindes, und wenn man weiß, daß Jo Mihaly selbst längere Zeit „auf der Landstraße“ verbracht hat, verwundert es nicht sehr, daß solche Themen sie auch tänzerisch beschäftigen und sie selbst einen *Tanz Vision eines Krieges* im Programm hat. Der *Tanz vom Elend* des Kindes Mascha ist im Buch beschrieben und macht deutlich, daß auch für Jo Mihaly das Thema die Form bestimmt und Bewegungen zu einem Tanz gehören können, die zuvor als völlig untänzerische gegolten haben:

„Das war der sonderbarste Tanz, den sie je erdacht hatte. Sie raffte ihr Lumpenhemd und trippelte hinkend im Kreise herum, immer hinkend. Ab und zu ließ sie das Hemd los, knickte und warf die Arme mit einer hölzernen Bewegung in die Luft, drehte sich ein paarmal um sich selbst und humpelte wie besessen weiter.“<sup>74</sup>

---

<sup>70</sup> Tanzkünstlerischer Nachlaß Jo Mihaly; DTK

<sup>71</sup> Jo Mihaly: Michael Arpad und sein Kind. Ein Kinderschicksal auf der Landstraße. Stuttgart 1930

<sup>72</sup> Tanzkünstlerischer Nachlaß von Jo Mihaly, DTK

<sup>73</sup> Michael Arpad und sein Kind, Ss. 127, 99, 146, 152.

<sup>74</sup> Michael Arpad und sein Kind, S. 99

Für Dore Hoyer bedeutet nicht nur das Erlebnis eines Tanzabends, sondern auch das überreichte Buch die Erkenntnis einer „Seelenverwandtschaft“ zu Jo Mihaly, wie sie sie zuvor zu keiner anderen Tänzerin gespürt hat. Mit direktem Bezug auf das Buch schreibt sie ihr: „’Erst war der Mensch – dann die Kunst’. Sie sind Bestätigung!“<sup>75</sup> Aus dem gleichen autobiographisch-sozialkritischen Ansatz entwickelt sie den Zyklus *Enge der Großstadt*, der im Entwurf *Ballade von der Armut* betitelt ist. Jo Mihalys erstes Buch hieß „Ballade vom Elend“ (1929).

Im gleichen Schreiben berichtet Dore Hoyer auch von den gemeinsamen Tanzabenden mit Annemarie Gramatte in der Provinz Schlesien. In diesem Zusammenhang fällt ein zum Verständnis entscheidender Satz: „A. Gramatte ist weit stärker als Sonja, aber auch sie tanzt an unserer Zeit vorbei.“<sup>76</sup> Dore Hoyer geht es also um zeitliche Aktualität, um einen Bezug zum täglichen Leben. Offensichtlich findet sie dies im Programm von Jo Mihaly verwirklicht. Jo Mihaly tanzt zu dieser Zeit u.a.: *Der Knecht, als er einen Acker bekam...*, *Feierabend auf dem Lande*, *Brotbacken auf dem Lande*, *Analphabet lernt die Kunst des Schreibens*, *Obsternte* und *Bauer als Soldat (Verteidigung der freien Erde)*.<sup>77</sup> Jo Mihaly zeigt in allen, auch den schriftstellerischen Arbeiten deutlich soziales Engagement, war beispielsweise 1934 mit dem „Arbeitersänger“ Ernst Busch in einem gemeinsamen Programm *Lieder der Zeit* aufgetreten<sup>78</sup> und leitete in Zürich seit 1933 einen Arbeiter- und Bewegungschor. Solche zeitnahen oder gar sozialkritischen Themen fehlen bei Mary Wigman oder Gret Palucca.

Dore Hoyer arbeitet 1937 an einem zweiteiligen Zyklus *Arbeiterfrau*, offensichtlich die spätere *Tanzende Frau*, denn der zweite Teil ist den Titeln nach eindeutig die spätere *Enge der Großstadt*. Ilse Loesch weist darauf hin, daß Dore Hoyer ihr erzählt habe, zu diesem Zyklus hätten sie die *Wiegenlieder* von Bertolt Brecht angeregt.<sup>79</sup> Die Proben zu einem - allerdings dreiteiligen - Zyklus *Arbeiterfrau singt an der Wiege*

---

<sup>75</sup> Brief vom 23.4.1937, tanzkünstlerischer Nachlaß von Jo Mihaly, DTK

<sup>76</sup> Mit Auflistung ihrer Programmhälfte, z.B. *Drei Tänze nach musikal. Barock* (M.: Händel).

<sup>77</sup> Nach einem Programmzettel vom 23.2.1937 Sonja Markus / Jo Mihaly, Kaufleuten Theatersaal, Zürich; Tanzkünstlerischer Nachlaß von Jo Mihaly, DTK

<sup>78</sup> Programmzettel vom 27.10.1934, Volkshaussaal Zürich; Studienbibliothek zur Geschichte der Arbeiterbewegung Zürich.

<sup>79</sup> Loesch 1990, S. 117

sind in der Tat nachweisbar<sup>80</sup>, doch eine Übereinstimmung mit *Enge der Großstadt* ist unwahrscheinlich.

Es ist also offenkundig - auf der Basis der ausgiebigen persönlichen Kenntnis des für Dore Hoyer bis dahin kaum gekannten Alltags auf dem Lande - die Begegnung mit Jo Mihaly und ihren Tänzen, die den entscheidenden Einfluß für die „Wandlung einer Tänzerin“ (Leonie Dotzler) ausübt. Dore Hoyer gibt in dieser Zeit die Hoffnung nicht auf, „mit Jo Mihaly ‚Zweiheit‘ zu werden, und wenn es nur für *eine* Programmfolge ist.“<sup>81</sup> Keinerlei vergleichbare Äußerungen Dore Hoyers sind über einen eventuellen künstlerischen Einfluß seitens Mary Wigman oder gar Gret Palucca überliefert. Noch zehn Jahre später bestätigt Dore Hoyer den Grund für die Veränderungen im Charakter ihrer Tänze in den späten 1930er Jahren in einem Brief an Jo Mihaly: „Als ich Sie 1937 in Zürich kennenlernte, bedeuteten Sie einen Markstein in meiner künstlerischen Entwicklung.“<sup>82</sup> Diese scheint über ihre vorbildhafte Wirkung auf die jüngere Kollegin nicht gerade begeistert gewesen zu sein, unterstreicht sie doch auf einer von Dore Hoyer zugeschickten Aufführungskritik von 1948 die dort erwähnten Tanztitel *Mütter im Krieg und im Glück*, *Brotbacken*, *Spiel am Feierabend* und *Ruth (begegnet Boas)* und notiert noch wesentlich später dazu „Gestohlene Tänze (s. Programme Jo Mihaly)“<sup>83</sup>, offenbar aber, ohne Dore Hoyer - mit Ausnahme der privaten Vorführung im Frühjahr 1937 mit dem *Schrei*, den *Gesichten II* etc. aus der IV. Tanzfolge von 1936 – jemals tanzen gesehen zu haben.

Die erwiesene thematische Nähe zu Jo Mihalys Tänzen soll noch einmal näher untersucht werden. Es stellt sich die Frage, ob Dore Hoyer auch tänzerisch bzw. bewegungsmäßig nach 1937 sich Jo Mihaly annähert, und wie weit. Ein bildlicher Vergleich tänzerischer Körperhaltungen einiger prominenter Vertreterinnen des modernen Tanzes erscheint geeignet, stiltypische Unterschiede zu verdeutlichen. Ausgewählt wird eine aufgerichtete, stehende Körperhaltung mit erhobenen Armen.

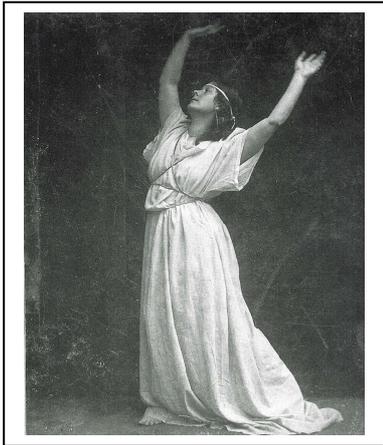
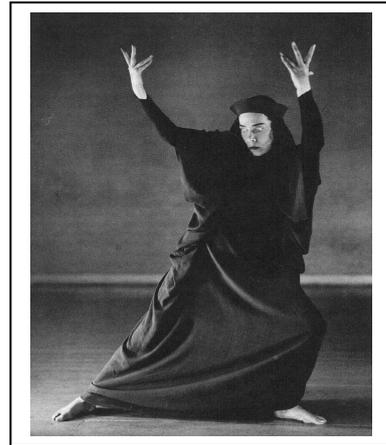
---

<sup>80</sup> Brief an Jo Mihaly v. 23.4.1937, tanzkünstlerischer Nachlaß von Jo Mihaly, DTK; Brief an Lea Grundig v. 15.8.1937, Nachlaß Grundig, SAdK

<sup>81</sup> Brief an Lea Grundig v. 15.8.1937; Nachlaß Grundig, SAdK

<sup>82</sup> Brief an Jo Mihaly v. 29.9.1947; tanzkünstlerischer Nachlaß Jo Mihaly, DTK

<sup>83</sup> *Neue Presse*, Frankfurt, v. 26.10.1948; tanzkünstlerischer Nachlaß Jo Mihaly, DTK

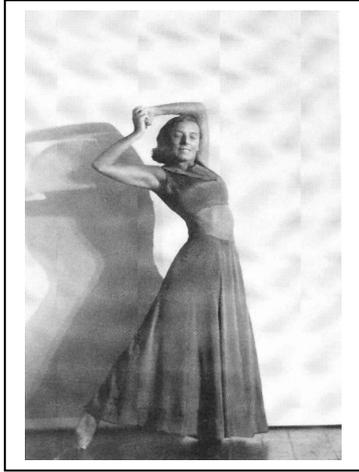
Isadora Duncan in *Iphigenie auf Tauris*, 1903Mary Wigman in *Schicksalslied*, 1935

Isadora Duncan steht mit geöffnet hoch erhobenen Armen in einer bis in die Finger gelösten, entspannten Haltung, sie zeigt eine „natürliche“, harmonische Körperbewegung gemäß ihrer Idealvorstellung vom Einklang des Körpers mit der Natur. Auch das Gesicht spiegelt die innere und äußere Entspannung der Tänzerin. Etliche Aufnahmen Isadora Duncans belegen diese für sie typischen Merkmale.<sup>84</sup> Mary Wigman dagegen steht in dramatischer Körperspannung auf dem gebeugten Standbein mit halbhoch erhobenen Armen, wobei die Körperspannung bis in die präzise Spreizung der einzelnen Finger choreographiert ist. Auch das Gesicht spiegelt die innere und äußere Anspannung der Tänzerin, die im *Schicksalslied* den Menschen im theatralischen Geschehen schicksalhaften Erlebens zeigen will. Haltungen mit beiden erhobenen Armen weisen bei Mary Wigman fast immer eine Körperspannung bis in die Hände auf und finden meistens in besonders dramatischen Posen Verwendung.<sup>85</sup>

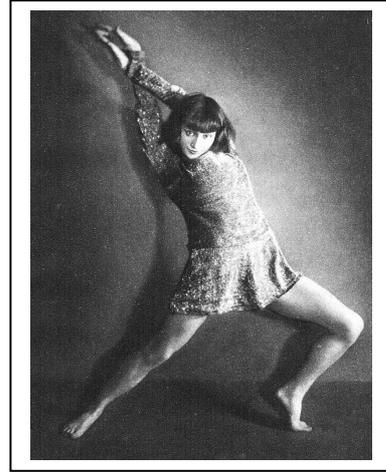
---

<sup>84</sup> Vgl. z.B. die Abb. bei Peter 2000, Ss. 6 und 9

<sup>85</sup> Vgl. die Abb. bei Müller 1986a, Ss. 53 oben, 83, 100, 134, 136 rechts, 146, 194, 232/233 unten



Gret Palucca in einer Improvisation  
zu *Serenata*, 1933



Vera Skoronel

Gret Palucca streckt in ihren Tänzen der 1920er und 1930er Jahre offenbar nur selten beide Arme gleichzeitig über den Kopf nach oben. Mehrere Fotos zeigen sie zumindest in Posen, bei denen sie die angewinkelten Arme über dem Kopf durch Ineinanderfassen der Hände in Anspannung vereint.<sup>86</sup> Wie bei Wigman ist das Spielbein gestreckt zu Seite geführt, doch im Gegensatz das Standbein nur minimal gebeugt. Das Gesicht spiegelt hier bei geschlossenen Augen die für Palucca typische, etwas selbstgefällige Freude an der eigenen Bewegung wieder. – Vera Skoronels Standbein ist noch etwas stärker gebeugt als das Mary Wigmans, und das Spielbein ist wie bei Wigman und Palucca gestreckt zur Seite geführt. Die Arm- und Handhaltung weicht jedoch ab und wäre für Duncan, Wigman oder Palucca nicht vorstellbar: Die Arme sind gestreckt hoch über bzw. hinter den Kopf geführt und überkreuzen sich an den Unterarmen, wobei sich die gestreckten Hände an den Handrücken berühren. War die Armhaltung bei der Duncan gelöst und entspannt, bei der Wigman in geöffneter dramatischer Spannung und bei der Palucca halbhoch in geschlossener Spannung, sind sie bei der Skoronel in einer durch die „Verwindung“ überhöhten geschlossenen Körperspannung nach oben gestreckt. Die Skoronel hat sich also bei diesen vier Beispielen in der Entwicklungslinie des modernen Tanzes am weitesten von seinen Anfängen mit Isadora Duncans Lehre einer harmonischen, natürlichen Bewegung entfernt, ist am experimentierfreudigsten.

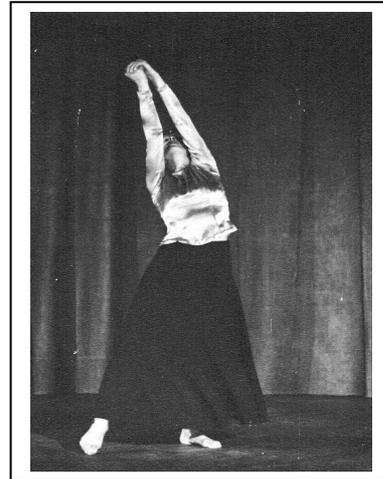
---

<sup>86</sup> Vgl. auch Erdmann-Rajski 2000, Abb. 59-1

Nach diesen Feststellungen lassen sich Jo Mihaly und Dore Hoyer besser miteinander, aber auch mit den tanzgeschichtlichen Vorläufern vergleichen:



Jo Mihaly in *Mütter*

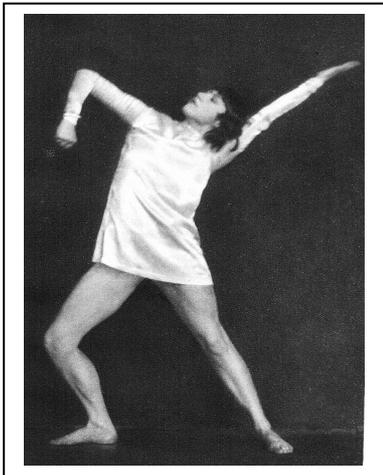


Dore Hoyer in *Tanzende Frau*

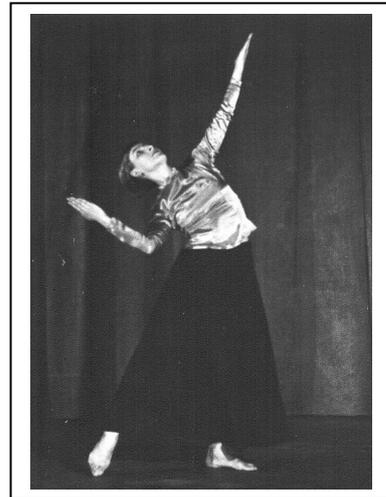
Jo Mihaly steht gleichmäßig auf beiden Beinen und hält die Arme mit geschlossenen Händen über den Kopf gestreckt. Ihr Kopf ist mit dem aufwärts gerichteten Körperschwung leicht nach hinten geworfen, der Mund aufgerissen im verzweifelten emotionalen Schmerz einer konkreten Erzählung: eine Mutter, in schwarz gekleidet, trauert klagend um den Tod des Kindes, - die Klage wird zur Anklage. Der mimische Charakter ist hier stark ausgeprägt, nicht einmal die Stellung der Beine auf dem Foto erlaubt dem unvorbereiteten Betrachter einen sicheren Rückschluß auf eine Tanzdarstellung. – Dore Hoyer dagegen hält das Spielbein seitwärts gestreckt, nur mit der Zehenspitze den Boden berührend, und trotz einer sehr ähnlichen Arm-, Hand- und Kopfhaltung (bei geschlossenem Mund) zeigt die gesamte Körperhaltung eine wesentlich tänzerische, die Körperbewegung stärker komponierende Auffassung als bei Jo Mihaly. Wenn sie zu dieser Zeit auch thematisch stark von Jo Mihaly beeinflusst ist und selbst äußert: „ich gehe diesmal von anderer Seite heran, weniger vom rein Tänzerischen, als vom Gestaltmäßigen aus“<sup>87</sup> und vielleicht weichere, gefälligere, gelegentlich von „fraulicher Reife“ (Leonie Dotzler) gekennzeichnete Formen findet, so beweisen doch Fotovergleiche dieser Art, daß Dore Hoyer tanztechnisch viele Elemente ihres bisherigen Stils fortführt und technisch weiterhin einer Vera Skoronel

<sup>87</sup> Brief an Lea Grundig v. 15.8.1937; Nachlaß Grundig, SAdK

näher steht als der zwar um 1925 auch bei Berthe Trümpy, aber vor deren Kooperation mit der Skoronel im modernen Tanz ausgebildeten Jo Mihaly.



Vera Skoronel in *Aufruhr*, ca. 1927



Dore Hoyer in *Tanzende Frau*, 1937/8

Johannes Richter und Emmy Köhler-Richter haben als Kollegen und Zeitzeugen bestätigt, daß die Abstraktion der Idee eines Tanzes bei Dore Hoyer „in der Formung sehr weit fortgeschritten“ war. Selbst das von ihren Tänzen am meisten pantomimische *Brotbacken* von 1939 sei in der Form sehr abstrahiert und Dore Hoyer als einzige „Technikerin“ unter den modernen Tänzern anerkannt gewesen, wobei sie immer wieder neue, auch „körperferne“ Bewegungsformen erfand und einsetzte.<sup>88</sup>

Einzelne „Gestalten“ tänzerisch darzustellen, ist im modernen Tanz der Zeit keineswegs ein Novum und v.a. in den 1920er Jahren häufig anzutreffen. Als Meisterin dieses Genres gilt Valeska Gert mit ihren prägnanten Gestaltungen einer Kupplerin, Amme, Prostituierten, des Sports, Verkehrspolizisten usw., wobei sie ganz im Sinne von Dore Hoyers späteren Absichten und ganz anders als Mary Wigman oder Gret Palucca mit starkem Gegenwartsbezug tanzt. Auch in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre ist also für Dore Hoyer eine größere stilistische Nähe zu Valeska Gert, Vera Skoronel und nun auch Jo Mihaly festzustellen, als zu den so oft mit ihr in Verbindung gebrachten Mary Wigman und Gret Palucca. Wobei sie keineswegs in den von

---

<sup>88</sup> Tonbandinterview am 23.11.1990 von Garnet Schuldt und Beate Hentschel für das Deutsche Tanzarchiv Köln; DTK

Mary Wigman stark kritisierten Bereich des pantomimischen Tanzes gerät, sondern nach deren Definition beim „absoluten Tanz“ bleibt, wo „am stärksten die formale Gesetzmäßigkeit der Bewegung zum Ausdruck“ kommt und der Tanz „bewegte Architektur“ wird.<sup>89</sup> Die Fotos aus der *Tanzenden Frau* beweisen dies.

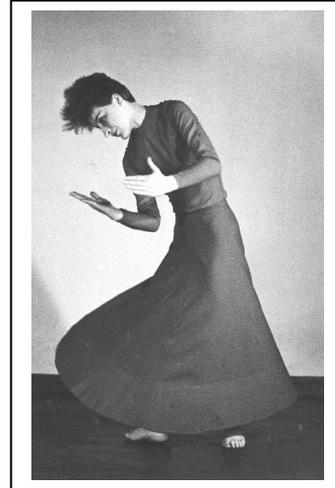
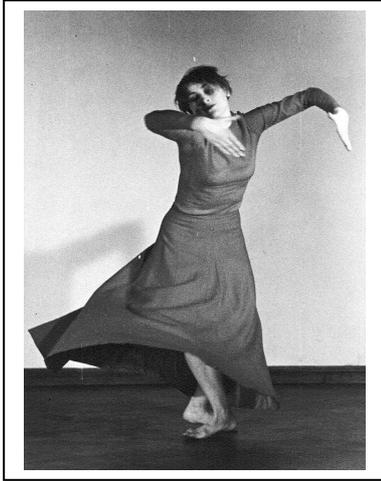
#### **6.2.4. [...] während in einem „Bolero“ als Drehtanz neue Lichter aufblitzten**

Ein neuer Tanz aus den Tanzfolgen von 1938 und 1939 belegt, daß Dore Hoyer trotz der vom Landleben und Jo Mihaly beeinflussten Entstehung konkreter, figurativer, erzählender Tänze nicht völlig ihre abstrakten, rein auf der tänzerischen Formensprache und deren Weiterentwicklung basierenden Tanzschöpfungen aufgibt: der *Drehtanz* oder *Bolero* zur Musik von Ravel. Schon im Mai 1935 hatte sie sich den Musiktitel notiert. Mary Wigmans Drehtanz von 1926 *Monotonie II* (M.: Will Goetze) wird Dore Hoyer vermutlich gekannt haben, da jene ihn über längere Zeit im Programm hatte. Möglicherweise hat sie auch Anfang 1931 Rosalia Chladeks Tanzgastspiel in Dresden gesehen, denn Chladek gehörte einst wie Dore Hoyers Lehrerin und erste Tanzpartnerin Ilse Homilius zur Tanzgruppe von Valeria Kratina, und wenn sie 1931 als Leiterin der gymnastischen und tänzerischen Ausbildung an der Schule Hellerau-Laxenburg für ein Sologastspiel nach Dresden kam, dann werden sicherlich Lehrer und Schüler der Hellerau-Laxenburger Zweigschule von Ilse Homilius in Dresden-Blasewitz - und auch die ehemalige Meisterschülerin Dore Hoyer - die Aufführung besucht haben. Rosalia Chladek hatte seit 1928 einen Drehtanz (M.: Isaac Albéniz) im Programm. Dieser ist in einem zeitgenössischen Amateurfilm dokumentiert<sup>90</sup>, hatte nur eine kurze Dauer von etwa einer Minute (im Gegensatz zu den 17 bis 18 Minuten des *Bolero* von Ravel, zu dem Dore Hoyer tanzte) und zeigt allenfalls einen Augenblick lang in der flachen, „schneidenden“ Handhaltung bei den mehr am Platz gehaltenen Drehungen der letzten Phase des Tanzes eine gewisse Ähnlichkeit mit Dore Hoyers Drehtanz.

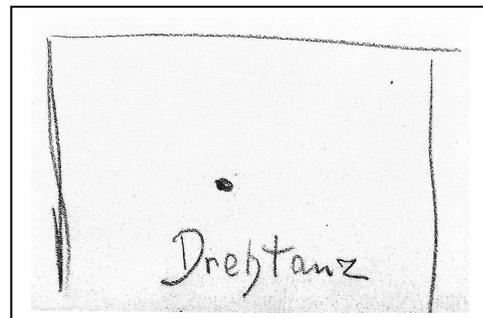
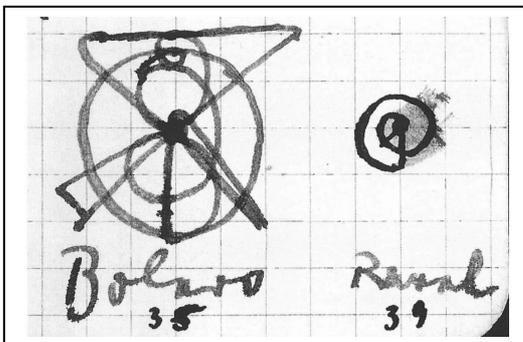
---

<sup>89</sup> Wigman 1927, S. 70

<sup>90</sup> Vgl. die Videodokumentation: Rosalia Chladek. Tänzerin, Choreographin, Pädagogin. „Aus meinem Leben“. Wien, 1996; DTK

Dore Hoyer im *Bolero* 1939

Bereits im ersten Jahr änderte Dore Hoyer die Choreographie ihres Drehtanzes von weitläufigen Bodenwegen in eine stark reduzierte, auf die Mitte der Bühne konzentrierte Fassung. Wann genau sich Dore Hoyer innerhalb der folgenden zehn Jahre entschloß, konsequenterweise nur noch am Platz zu drehen (s. dritte Skizze), ist bisher nicht bekannt.

3 Bodenwege *Bolero*: 1938, 1939, ca. 1948/50

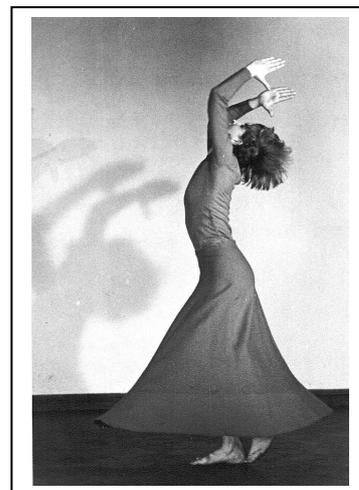
Dore Hoyers Drehtanz *Bolero* sichert wie kein weiterer ihrer Tänze die Kontinuität ihrer tanztechnisch orientierten, abstrakten Arbeiten von den 1930er Jahren bis in die 1960er Jahre. Zwar wird der Zyklus *Enge der Großstadt* auch in den frühen 1940er Jahren wieder aufgenommen, ebenso *Schrei* und *Gesichte* in der Nachkriegszeit, doch ist der Drehtanz *Bolero* von ihren in den 1930er Jahren entstandenen Tänzen das - mit großem Abstand - am längsten im Programm behaltene Werk. Die wenigen

Fotos aus dem Jahr 1939 lassen keinen präzisen Vergleich mit der ebenfalls nur in wenigen Fotos erhaltenen *Drehmonotonie* von Mary Wigman zu.<sup>91</sup> Doch wird auch ohne filmische oder beschreibende Dokumentation aus den ersten Jahren deutlich, daß es sich bei Dore Hoyer um eine stärkere tanztechnische Ausrichtung handelte, daß es ihr um das drehende Tanzen an sich ging und nicht um den Ausdruck inneren Seelenlebens und die Verschmelzung des Ichs mit dem kosmischen Geschehen wie bei Wigman.<sup>92</sup> Vermerkte die Kritik 1939 immerhin, daß man "in einem „Bolero“ als Drehtanz neue Lichter aufblitzten“ sah<sup>93</sup>, so war sie in den Nachkriegsjahren einhellig begeistert:

„Als ich den ‚Drehtanz‘ der Hoyer [...] sah, dachte ich: mit dieser Tänzerin mußt du durch die Weltstädte reisen: es ist ein sicheres Geschäft. [...] Mit dieser Tänzerin wäre eine Sensation in Amerika zu bewirken. [...] Diese Tänzerin, [...] die schon durch die souveränen Unterbrechungen ihres Kreisens den ‚Derwisch-tanz‘ eines Alexander von Swaine wie artistische Spielerei erscheinen läßt.“<sup>94</sup> – „Unvergeßlich bleibt ihr ‚Bolero‘ [...], diese rasende Drehung, die durch die Hände als äußerster Umkreis abgeflockt ist [...].“<sup>95</sup>



Mary Wigman in ihrer *Drehmonotonie* (ab 1926)



Dore Hoyer in ihrem Drehtanz *Bolero* (1939)

<sup>91</sup> Vgl. Müller 1986a, S. 135 und Wigman 1963, S. 36

<sup>92</sup> Müller 1986a, S. 193 und Brandstetter 1995, S. 264

<sup>93</sup> Dr. Günter Haußwald, in: *DN* v. 4.12.1939

<sup>94</sup> Werner Suhr in *Die Bühne*, H. 5/1948. Zum vollen Verständnis muß hinzugefügt werden, daß jener *Derwisch-tanz* von Alexander von Swaine bei Publikum und Kritik in hohem Ansehen stand (vgl. Rezensionen im Nachlaß von A.v.Swaine im DTK).

<sup>95</sup> Egon Vietta im 9. Programmheft 1949/50 der Hamburger Staatsoper; DTK

Die Dauer von Mary Wigmans *Drehmonotonie* ist durch den Verlust der Noten nicht präzise bestimmbar<sup>96</sup> und war vermutlich deutlich kürzer als Hoyers *Bolero*. Da beide Tänze nicht filmisch dokumentiert sind, ist es aufgrund der wenigen Dokumente wie gesagt nahezu unmöglich, einen direkten Vergleich zwischen Wigmans *Drehmonotonie* und Hoyers *Bolero* der späten 1930er Jahre durchzuführen. Für Mary Wigmans Tanz liegt eine kurze Beschreibung von Rudolf Bach vor<sup>97</sup> und ihre eigene Darstellung:

„Nicht mehr selbst sich bewegend, sondern bewegt werdend, selbst Mitte, selbst ruhender Pol im Wirbel der Rotationen. [...] – zärtliches Wiegen, greifende Arme, leidvoll und wonnevoll – in selbstzerstörerischer Lust wieder sich steigend, anschwellend und abschwelend, zurückflutend – höher und schneller, immer noch schneller – der Wirbel hat mich erfaßt, die Wasser steigen. Der Strudel reißt mich in die Tiefe. Noch höher, noch schneller, gejagt, gepeitscht, gehetzt. – Wird es nie mehr aufhören? Warum spricht keiner das erlösende Wort, das dem Wahnsinn Einhalt gebietet? Mit einer letzten verzweifelten Anstrengung gelingt die Wiedereinschaltung des Willens.“<sup>98</sup>

Um auf dieser Basis doch einen Vergleich mit Dore Hoyers *Bolero* ziehen zu können, greift Gabriele Brandstetter für ihre Untersuchung über den „Dreh-Tanz“ als „Bewegungsmuster der Ich-Auflösung“<sup>99</sup> auf einen mündlichen Bericht von Cary Rick über die spätere Version des Hoyer'schen Drehtanzes zurück.<sup>100</sup> Sie faßt ihren Vergleich wie folgt zusammen:

„In der Bewußtheit und der kompromißlosen Durchdringung der tänzerischen Mittel geht Hoyers ‚Boléro‘ über die ausdrucksstänzerische Gestaltung eines existentiellen Themas hinaus. Hoyer interpretiert das Subjekt der Trance-Bewegung nicht – wie Wigman – als Ich, das in seiner entgrenzenden Selbstauflösung die Verbundenheit mit dem All erfährt, sondern als ein Ich, das sich auch und gerade an den Grenzen des Identitätsverlusts seiner Abgegrenztheit, seines prinzipiellen Allein-Seins und der daraus erwachsenden Verantwortung bewußt wird.“<sup>101</sup>

Brandstetter sieht in Hoyers *Bolero* einen „Tanz über das Thema ‚Dreh-Tanz‘ in der tänzerischen Exploration der paradoxen Frage nach der ‚Tanz-Ekstase‘, als gestalter und kontrollierter Erkundung des Unkontrollierbaren“ und kommt zu dem Schluß:

<sup>96</sup> Lt. freundlicher Auskunft von Dr. Hedwig Müller vom 18.7.2003

<sup>97</sup> Bach 1933, S. 50f. (Müller 1986a, S. 139)

<sup>98</sup> Wigman 1963, S. 39

<sup>99</sup> Brandstetter 1995, S. 247-274

<sup>100</sup> Cary Rick arbeitete in den 1960er Jahren mit Dore Hoyer als Tänzer und hat den *Bolero* bis zur letzten Aufführung in Berlin vielfach wahrgenommen.

<sup>101</sup> Brandstetter 1995, S. 270

„Die Unterschiede in der Auffassung von Wigman und Hoyer spiegeln den Wandel vom *Expressionismus* zum *Existentialismus*.“<sup>102</sup>

### **6.3. Dore Hoyer ist eine Könnlerin. Die vier Tanzfolgen in der Sicht der Presse.**

Bei einer Beurteilung der Pressereaktionen ist zu berücksichtigen, daß 1936 die Auführungskritik generell verboten wurde und stattdessen würdigende „Kunstberichte“ erwartet wurden, da es in einem „gleichgeschalteten“ Staat nichts mehr zu kritisieren gäbe.<sup>103</sup> In der Übergangszeit bestand für den „Kunstschriftleiter“ daher möglicherweise das Problem der Unsicherheit im Umgang mit den unerwünschten negativen Aussagen; so könnte es sich erklären, daß einer der Rezensenten der IV. Tanzfolge 1936 zunächst auf den über ein Jahr zurückliegenden letzten Tanzabend zurückgreift, um fragen zu können: „War solche hemmungslose Entfesselung elementaren Bewegungsdrangs, hart und eigenwillig bis an die Grenze des Häßlichen und der Selbstvernichtung, nicht Expressionismus schlimmster Art?“<sup>104</sup>

Dore Hoyers Zwangspause (nach Peter Cieslaks Tod) im Vorführen neuer Tanzprogramme ist den Rezensenten in ihrer Ursache natürlich unbekannt und wird als „kluges Maßhalten“ ausgelegt, „das Tänzerinnen ein Beispiel sein sollte, die alljährlich auftreten und doch weit weniger geben können als Dore Hoyer.“<sup>105</sup> Unterschiedlich wird der Einfluß ihrer tänzerischen Aktivitäten in dieser Zwischenzeit bewertet. So heißt es einerseits: „Ein Jahr Zugehörigkeit zur Wigman-Tanzgruppe mit ihrem Zwang zur Form und Selbstbescheidung hat die noch so junge Künstlerin zur Selbstbesinnung gebracht.“<sup>106</sup> Aber auch: „Geliebt ist [...] die Hinneigung zum Düsteren, Schweren, Dämonischen als Thema ihrer Tänze; ihr Wesen ist Kampf und Empörung, Aufbegehren und atembeklemmende Wildheit. Daran hat auch die zuchtvolle Arbeit in der Wigman-Schule nicht viel ändern können.“<sup>107</sup> Erstmals ist in dieser Rezension von Leonie Dotzler mit „Kampf und Empörung, Aufbegehren“ ein Wesenszug der Tänze Dore Hoyers erkannt, welcher dem Ausdruckstanz einer Mary Wigman

---

<sup>102</sup> ebd.

<sup>103</sup> Vgl. hierzu Müller / Stöckemann 1993, S. 130f.

<sup>104</sup> „- ch -“ in *DN* v. 2.11.1936

<sup>105</sup> *DA* v. 5.11.1936

<sup>106</sup> *DN* v. 2.11.1936

<sup>107</sup> *DNN* v. 9.12.1937

völlig fremd ist: Von der „Demut und Ergebenheit“<sup>108</sup> der Wigman'schen *Tanzgesänge* in feierlicher und getragener Stimmung kann bei Dore Hoyer keine Rede sein.

Es fällt auf, daß die Rezensenten der vier Tanzabende auch bei persönlicher Distanz durchweg die sehr positive Reaktion des Publikums hervorheben: „Ein sachverständiges Publikum folgte mit wachsender Begeisterung auf dem Wege in tänzerisches Neuland“, heißt es beispielsweise über Dore Hoyer, die „das Publikum mitzureißen wußte, das die junge Künstlerin mit Beifall überschüttete“; ja der „Beifall nahm zum Schluß enthusiastische Formen an und erzwang mehrfache Wiederholungen“.<sup>109</sup> Immer wieder wird aber deutlich, daß die Rezensenten selbst mit den Themen und dem tänzerischen Stil Dore Hoyers nur bedingt einverstanden sind, lieber „schöne“ Tänze sehen würden, einer ganz anderen Ästhetik verpflichtet sind:

„Mit wahrem Fanatismus gibt sie sich allem Abgründigen, Verzerrten, Grotesken hin; dies zeigte eine endlose Reihe vertrackter Gebärden, qualvoller Entstellungen und Gesten, die einer Demonstration körperlich Behinderter entlehnt zu sein scheinen.“ - „Sie gehört zu jenen, die fast vergessen zu haben scheinen, daß der Tanz aus der Freude geboren ist. Sie pflegt den bitteren Ernst, die wilde Ekstase, den Pessimismus und seine Gefährten Klage, Aufschrei und Empörung [...]. Auch diesmal bestand ihr Programm [...] aus einer Reihe von fragwürdigen, quälerischen Themen [...]“<sup>110</sup>

Noch deutlicher äußert sich die veränderte politische Zeitsituation im Vorwurf des „grenzenlosen Individualismus“ und der fehlenden „Beziehung zum Allgemeinempfinden oder gar zum Volksleben“.<sup>111</sup> Aus dem Umstand, daß das zahlreich erschiene Publikum begeistert ist, der (promovierte) Rezensent aber die Beziehung der Tänze zum Allgemeinempfinden vermißt, wird die Diskrepanz zwischen politisch verordneter „Kunst fürs Volk“ und dem keinesfalls anspruchslosen Publikumsgeschmack der Zeit um 1937 besonders deutlich. Der Rezensent kaschiert sein eigenes Unverständnis für Dore Hoyers Tanzästhetik mit der Bemerkung, das Publikum bestünde aus „einem umfangreichen Kreis anscheinend besonders auf sie eingestellter Zuschauer“.

Andererseits sind trotz dieser Einschränkungen beinahe alle Rezensionen von 1936-1939 auch von der Anerkennung ihrer tänzerischen Könnerschaft gezeichnet:

---

<sup>108</sup> Müller 1986a, S. 236

<sup>109</sup> ebd.; *DNN* v. 4.11.1936; *DNN* v. 2.11.1938

<sup>110</sup> *DA* v. 10.12.1937; *Fr* v. 3.11.1938

<sup>111</sup> Dr. Rudolf Schroth im *Fr* v. 10.12.1937

„Nicht zum ersten Male war man gefesselt, ja man darf sagen, erschüttert durch die Tanzkunst Dore Hoyers, die, fast ohne Vorbilder, streng gegen sich selbst und unbeirrt ihren Weg gegangen ist.“ - „Wieder bezwingt die Intensität der Gestaltung, der Ausdruckswille und das Ausdrucksvermögen der Künstlerin, die in verschiedenen ihrer Tänze Neuland des Tanzes betritt“ - „Geblieben ist die staunenswerte Vielfalt der Gebärden – kaum, daß sich jemals eine wiederholt –, das große technische Können, die schmerzvolle Stoßkraft ihres Temperaments, das starke, auf bildhafter Wirkung beruhende Gestaltungsvermögen.“ - „'Eigenartig' ist ein fast schon zu schwaches Wort, wenn man den Tanzschöpfungen Dore Hoyers gerecht werden will. Höchste persönliche Färbung, äußerst zugespitzte Individualität, ungewöhnlich interessante Art und Weise des Tanzes findet man bei ihr.“ - „Die echte, ursprüngliche Künstlerschaft der Tänzerin, ihre ausgezeichnete Technik, ihr starkes Ausdrucksvermögen und die Vielseitigkeit ihrer Gestalten und Gesichte sind nicht anzuzweifeln.“ – „Mit bewundernswerter Unbedingtheit entwickelt sich ihre starke Tanzbegabung.“ - „Dore Hoyer ist eine Könnlerin.“<sup>112</sup>

Doch erst als Dore Hoyer 1939 die konkreten Tänze ruraler Thematik *Weite des Landes* ausbaut und um einen Zyklus *Kinder ihrer Erde* erweitert, kann sich die Tanzkritik des Dritten Reiches mit ihrem Werk anfreunden, weiß das leicht verständliche Bildhafte zu schätzen und lobt den „heiter durchsonnten Tanz“, die „aparte Studie“ mit ihrer „klugen Schelmerei“ und „reizvolle Einfälle“<sup>113</sup> oder die Gestaltung der Tänzerin als „daseinsfrohes, unbeschwertes Naturkind“<sup>114</sup> und eine Frau, deren „Süße und Weichheit, deren Gelöstheit und frauliche Reife den Zuschauer bestriicken und entzücken.“<sup>115</sup> Dennoch wird auch 1939 das „Formal-Unsinnliche“ hervorgehoben und die „intellektuelle Wirkung“<sup>116</sup>, und andere Rezensenten als Leonie Dotzler übersehen keineswegs die übrigen, formalen Tänze im Programm und befinden über Dore Hoyer: „Selbst vor der unschönen Bewegung schreckt sie nicht zurück, um ein beklemmendes, schreckhaftes seelisches Erleben zum Ausdruck zu bringen.“ Die Schlußfolgerung lautet „Dore Hoyers Tanzkunst ist gewiß keine Kost für alle“<sup>117</sup>, wobei der gleiche Rezensent die Quantität des anwesenden Publikums („recht gutbesuchter Tanzvormittag im Komödienhaus“) und dessen „starken Beifall“ durchaus erwähnt.

---

<sup>112</sup> DNN v. 4.11.1936; DA v. 5.11.1936; DNN v. 9.12.1937; DN v. 9.12.1937; Fr v. 10.12.1937; DA v. 4.11.1938; DN v. 2.11.1938

<sup>113</sup> DN v. 4.12.1939

<sup>114</sup> Fr v. 7.12.1939

<sup>115</sup> DNN v. 4.12.1939

<sup>116</sup> DA v. 4.12.1939

<sup>117</sup> Fr v. 7.12.1939

## 6.4. Zusammenfassung und Resümee

In den vier neuen Tanzfolgen der Jahre 1936 bis 1939 setzt Dore Hoyer zunächst völlig unbeeinflusst von der Zeitsituation und trotz ihrer veränderten persönlichen Arbeitssituation ihren von tanztechnischen Neufindungen gekennzeichneten abstrakten Stil fort. In dem musiklosen Tanz *Schrei* entwickelt sie 1936 Bewegungsweisen, die noch Anfang der 1960er Jahre von Presse und Publikum als neu empfunden werden. Im Vergleich mit Wigman und Palucca wird deutlich, daß Dore Hoyer die Entwicklungslinie des modernen Tanzes auch durch starke Einbeziehung des „Tieftanzens“ deutlich weiter fortführt als Wigman, während Palucca in den 1930er Jahren gegenläufig sich durch verstärktes „Hochtanzens“ eher dem „Aufwärtsprinzip“ des Balletts annähert. Auch in dem Zyklus *Gesichte* setzt Dore Hoyer für den Ausdruckstanz untypische, neu gefundene Bewegungstechniken ein, welche die vom Ballett fortführende Entwicklungslinie des modernen Tanzes vorantreiben.

Ein wichtiges ursprüngliches Kennzeichen für den Ausdruckstanz – etwa bei Mary Wigman oder Valeska Gert (s. Kap. 2) –, seine das als „häßlich“ Empfundene einschließende Ästhetik, bestätigt sich für Dore Hoyer erneut als Kriterium der Abgrenzung des Neuen vom Alten: Wiederum empfindet die inzwischen an den Ausdruckstanz seit ca. zwei Jahrzehnten gewöhnte Kritik das Neue an Dore Hoyers Bewegungsformen als häßlich und unschön, und sogar die einst selbst wegen der Häßlichkeit ihrer Tänze kritisierte Hauptvertreterin des Ausdruckstanzes, Mary Wigman, stört sich an der Häßlichkeit von Dore Hoyers Tänzen. Isolierte Körperbewegungen wie Handhaltungen bei ihren *Gesichten* zeigen Dore Hoyer in einer größeren Nähe zu Valeska Gert oder Jo Mihaly als zu den immer wieder in der Literatur als vermeintlichen Lehrern und Vorbildern genannten Wigman oder Palucca.

Im letzten Viertel der 1930er Jahre setzt Dore Hoyer einen neuen Schwerpunkt auf nicht mehr rein tanztechnischer, abstrakter, sondern inhaltlicher Gestaltung. Vom selbst erlebten Landleben und durch dieses poetisch verklärende, pazifistische Literatur, vor allem aber vom persönlichen Erleben der Tänzerin Jo Mihaly in der Schweiz beeinflusst, wandelt sich das Programm zu überwiegend unproblematischen, bildhafteren und damit leichter verständlichen Themen. Eine Hinwendung zu den z.T. ruralen Stoffen aus dem ideologischen Diskurs der Zeit (Erde, Boden), wie bei anderen Tänzern denkbar, erscheint bei Dore Hoyer jedoch ausgeschlossen. Beschrei-

bende Aufzeichnungen dieser Tänze liegen nicht vor. Der Fotovergleich und Zeitzeugen-Aussagen belegen jedoch, daß sie hierbei nicht zu sehr ins Pantomimische verfällt und wesentlich mehr in der tanztechnischen Abstraktion verweilt als etwa Jo Mihaly. Trotzdem steht sie dieser und namentlich Vera Skoronel hierbei näher als Wigman oder Palucca. Die Brücke zwischen ihren abstrakten, auf tanztechnischen Neuerungen fußenden Tänzen der 1930er Jahre und denen der Nachkriegsjahrzehnte bildet der 1938/39 entstandene Drehtanz *Bolero*, in welchem noch einmal deutlich der Unterschied zu Mary Wigmans tänzerischer Auffassung - am Beispiel ihrer *Drehmonotonie* - auszumachen ist.