

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 26 (1960)

Artikel: Farbenspiel des Lebens : Max Pfister Terpis, Architekt Tänzer Psychologe, 1889-1958
Autor: Schede, Wolfgang Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986605>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

SCHWEIZER
THEATER
JAHRBUCH
XXVI

*der Schweizerischen
Gesellschaft für Theaterkultur*

1960

FARBENSPIEL DES LEBENS

WOLFGANG MARTIN SCHEDE

Farbenspiel des Lebens

Max Pfister Terpis
Architekt Tänzer Psychologe
1889—1958



ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

DIESES WERK ERSCHEINT
AUCH ALS JAHRBUCH DER SCHWEIZERISCHEN
GESELLSCHAFT FÜR THEATERKULTUR

© 1960 ATLANTIS VERLAG
BUCHDRUCKEREI FRITZ FREI HORGEN
PRINTED IN SWITZERLAND

Inhaltsverzeichnis

	Seite
In memoriam	7
Auftakt	10
Die erste Begegnung: Pulcinella und das Kaleidoskop .	19
Ein Rückblick: Max Pfister	28
Begegnungen zwischen zwei Briefen	52
Der Pädagoge und der Sänger	98
Der Ruhelose	110
Begegnung auf der Brücke	128
Der Einsame	146
«Der Tod ist stark, der Tod ist hart»	162

In memoriam

Er hätte dieses Buch selber schreiben sollen.

Oft genug wurde er von seinen Freunden gedrängt, in den letzten Jahren seines Lebens, diese Niederschrift zu leisten, wenn sie beisammen saßen in den kleinen verräucherten Weinkneipen der Zürcher Altstadt, die ihm so lange Geborgenheit und Heimat schenkten, auf der Terrasse seines Hauses in Zollikon, mit dem Blick über die geruhsam ausgebreitete Landschaft, in das weit aufgetane Auge des Zürichsees, und höher hinauf, in das unsagbar Unbegrenzte, dem er sich in seinen einsamen und besten Stunden, den Hoch-Zeiten seines Lebens, gelassen anvertraute.

Er hätte es selber schreiben sollen.

Aber es war eine große Scheu in ihm, ich möchte sie die Keuschheit des Verzichts nennen, die allen zueigen ist, welche erkannt haben, daß der Sinn des Lebens weniger an Geleistetem zu ermessen ist, an dem Duft, den es verbreitete, dem Schatten, den es spendete, der Fülle der Früchte, die es hervorbrachte, sondern so viel mehr an den bildenden Kräften, die in ihm kreisten, den Gefahren, an denen es sich zu bewähren hatte, den geheimen Giften, welche innen, und den Zumutungen der Einflüsse von draußen, die sich mit deren Wirksamkeit vermischen, und daß hier schon die Grenze des Unaussprechbaren beginnt.

Und immer wieder hatte er für die Versuche, ihn zu dieser Niederschrift zu bestimmen, nur eine aus Kraft und Hilflosigkeit seltsam gemischte, rührend noble Geste seiner schönen, lebensvollen Hand, und sein Lachen, das trauervolle und in seinem gutturalen Ton zugleich so unbekümmerte, junge Lachen, ein Lachen, das keiner vergessen wird, der es jemals hörte, und in dem Ahnung und Erfahrung, Wissen und Naivität zugleich

klangen. Und dann blieb es ohne ein weiteres Wort dabei: er würde dieses Buch nicht schreiben.

Hätte er es geschrieben, wäre ihm das überhaupt möglich gewesen, trotz Resignation, trotz tiefer Einsicht in die Unzulänglichkeit des Einzelnen, der, wie er auf so einsamgefährdeten, und nur mit der Kraft der *amor fati* zu haltenden Posten stand, dann wäre vielleicht, obschon er kein Dichter war, etwas entstanden wie das «*cœur nu*» des Baudelaire, ein Wegzeichen, abgesteckt von einem, der die breite Heerstraße vermied und sich tapfer durch das Dschungel der menschlichen Existenz kämpfte, Warnsignal für die, welche es ebenso halten, und eine Hindeutung zugleich auf die Großartigkeit der Horizonte, die sich hinter der Wildnis auftun. Denn das hat er gewußt, und hat es nie geleugnet, wenn ihm auch Ratlosigkeit und Schauder oft die Kraft zur Mitteilung nahmen: daß es allein auf das ankommt, was *dahinter* steht, hinter dem Einzelnen wie hinter allen.

Aber er wollte nicht.

Er hat dieses Buch nicht geschrieben, das mehr als eine Autobiographie, das die Biographie eines bedeutsamen halben Jahrhunderts hätte werden können. Und vielleicht hätte er auch diesem Versuch — denn mehr als einen Versuch kann es nicht darstellen — wieder seine Geste und sein Lachen entgegeng gehalten. Daß es nun dennoch geschrieben wurde, möchte nun wohl beinahe pietätlos anmuten. Aber ich tröste mich mit einem seiner eigenen Worte: es bestünde nicht, wenn es nicht hätte geleistet sein müssen.

Und hat er nicht, schweigend entrückt, lautlos und unmerklich fast, seine Zustimmung gegeben? Mit Briefen, die er zurückließ, mit den Erinnerungen, die er unverlierbar denen einsenkte, die mit ihm in Berührung kamen, mit der nachhaltigen Verzauberung derer, die ihn in den Tagen seiner Tanzperiode als Lehrer und Führer anerkannten und denen heute noch ein Schimmer ins Auge kommt, wenn sein Name fällt, der vielen, die über die halbe Welt verstreut als Tänzer, Regisseure,

Schauspieler oder Musiker irgendwann einmal im rechten Augenblick das rechte Wort von ihm zum Geschenk erhielten? Der vielen auch, denen er in späteren Jahren, als die *Caritas*, die sein eigentliches Wesen erfüllte, seine vielfach irrlichternden künstlerischen Impulse zum stetigen Licht eines bescheidenen Helfen-Wollens verklärte, als er sich der Psychologie zuwandte?

Einmal Gedachtes hat eine wunderliche Kraft. Es wirkt fort, im Unzugänglichen, kaum Erspürbaren. Es wirkt fort, auch wo es sich nicht zur faßbaren «Leistung» verdichten konnte. Und was er gedacht hat, was er erfahren und in sich geheimerweise zur Reife gebracht hat, das tönt weiter aus den Berichten über sein Leben, aus Gesprächen, die behutsam um die Gestalt des Dahingegangenen kreisen, durch das Wenige, das uns von seiner Hand erhalten ist, wie jene Zeile eines Gedichts, das er als Zwanzigjähriger niederschrieb:

«Du, Leben, gib, und laß mich weitergeben!»

Er glaubte innig und unverwandt an das «Es» (wie er sich ausdrückte), das durch uns spricht, in den seltenen «großen» Augenblicken unseres Hierseins, das uns diktiert und uns befiehlt, so zu sein und nicht anders. Und weil er das glaubte, weil er das allen nahezubringen bestrebt war, die ihm fern oder nah vertraut geblieben sind, so rechtfertigt sich damit wohl auch dieses Buch, das er nicht selber niederschreiben mochte, so wie es ist und wohl nicht anders werden konnte: ein Buch der Begegnungen.

Auftakt

Es war eine stürmische Zeit gewesen. Eine Zeit voll äußeren und inneren Aufbruchs, wie sie auf große Katastrophen zu folgen pflegt; eine Zeit, in der die «Umwertung aller Werte» zu einem Schlagwort geworden und den jungen, anstürmenden Talenten, die dem ersten Weltkrieg entronnen waren, jede Möglichkeit zu Manifest und Experiment geboten war. Diese junge Generation von Künstlern hatte den Zusammenbruch des wilhelminischen Reiches eigentlich nur obenhin zur Kenntnis genommen. Sie nahm einen gewaltigen Anlauf zu einem etwas nebulosen Ziel, das zunächst nicht besser umrissen werden konnte, als durch die gewiß ernst gemeinte und ernst befolgte Devise: Anders machen und besser machen als unsere Eltern! Eine solche Devise, in der sich das *l'art pour l'art* seltsam mit dem politischen Manifest mischte, beruhte jedoch auf einer Negation. Und aus dem Postulat einer Negation heraus läßt sich keine künstlerische Leistung von nachhaltiger Dauer entwickeln, es kann allenfalls als Vehikel zu einem Aufbruch ins Unbekannte dienen, dessen leidenschaftlich-ephemerer Charakter schon die Notwendigkeit einer späteren gründlichen Revision in sich birgt.

Damals aber, in jener unbedenklich-stürmischen Zeit, dachte noch niemand an die Möglichkeit einer Revision. Was in der Zeit geschah, sollte sie und die Menschen in ihr umgestalten, neu gestalten, und dazu war jedes Mittel recht, wenn es nur neu schien.

In Köln erregten Max Ernst und Arp mit ihrer ersten Ausstellung dadaistischer Kunst Stürme des Zorns bei der Bürgerschaft und solche der Begeisterung bei der Jugend. Es war vielleicht nicht mehr als ein Ulk mit bitterem Hintergrund, wenn Max Ernst seinen «Vulgärdilettantismus» präsentierte, zwei Papiermaché-Reliefs, wie man sie bei Schützenvereinsfesten an-

trifft, die großartig im Tone des zünftigen Ausstellungshabitus von der Wand auf die schockierten Betrachter herunter sahen: Nr. 1 Tiroler, Relief; Nr. 2 Tirolerin, Reliève... In Weimar ging es ernster zu. Die Avantgardisten der Architektur, der Malerei und des im deutschen Werkbund, der noch 1914 als Offenbarung gewirkt hatte, zur Ruhe gegangenen Kunsthandwerks, hatten sich unter Gropius' Führung zum Bauhaus zusammengeschlossen. Dort versammelte sich, was Rang und Namen hatte. Klee, Kandinsky, Feininger, Mies van der Rohe und Mondrian repräsentierten den Geist der neuen Malerei, Vordemberghe-Gildewart, Moholy-Nagy, Hirschfeld-Mack und Oskar Schlemmer eroberten neue Positionen: die Durchgestaltung des Raums, des bewegten Flächenspiels und die Umgestaltung des Theaters von der puren Menschendarstellung zu Spielen aus Licht und phantastischen Roboter-Figuren in Schlemmers «triadischem Ballett». Man distanzierte sich konsequent von allem bisher Gültigen.

In Hamburg (Kampfbühne Hamburg) und Köln (Theater der jungkünstlerischen Arbeitsgemeinschaft) nutzte man in expressionistischen Theatergruppen die Möglichkeit, eine bereits wieder friedlich im Erfolg des Wiederaufbaus saturierte bürgerliche Welt durch die Demonstration ihrer Zerbrechlichkeit in Staunen und Schrecken zu setzen. Zugleich mit dieser vollzog sich aber auch eine andere Wandlung, indem der Schauspieler (soweit er nicht, wie in den Experimenten der Bauhaus-Bühne, durch das «agierende Symbol» ersetzt wurde) aus dem vornehmlich statisch-frontalen, auf den Beschauer vergleichsweise zweidimensional wirkenden Darstellungsstil zu einer neuen, dreidimensionalen, dynamischen Durchdringung und Beherrschung des Raums strebte und sich vielfach (Köln, expressionistische Bühne der jungkünstlerischen Arbeitsgemeinschaft in Unruhs «Geschlecht» und Tagores «Chitra») zu darstellerischen Mitteln entschloß, die bisher dem Tanz vorbehalten waren. Es ist dies natürlich nicht im Sinn des bis dahin

gültigen klassischen Ballettstils zu verstehen, sondern im Hinblick auf die auch hier etwa gleichzeitig einsetzende Revolution des modernen Kunsttanzes, die von Rudolf von Laban und Mary Wigman eingeleitet wurde. Auch hier wurde die Fessel eines an Jahrhunderten erprobten Stils gesprengt; an Stelle des Tableaus vorwiegend frontal ausgerichteter Bewegungsabläufe innerhalb eines streng gewahrten Kanons trat nun die solistische oder sinfonische Aktion von Körpern, die sich des Dimensionennetzes, in dem sie sich bewegten, voll bewußt waren und seine Möglichkeiten der Expression ihrer tänzerischen Vision unterordneten. (Laban hat diesen völlig neuartigen Durchbruch in seinen Schriften zum Tanz in ein konstruktives System gebracht und als erster in der zu Beginn noch höchst komplizierten Geometrie seiner Tanznotenschrift festgelegt.)

Bereits um die Jahrhundertwende waren Ansätze zu diesem Durchbruch zu spüren gewesen. In Amerika hatte Isadora Duncan erklärt, die «Tanzkunst im modernen Ballett sei ein Ausdruck von Degeneration, des lebendigen Todes, alle Bewegungen seien steril, weil unnatürlich» und dieser Absage an die Tradition die neue Verheißung entgegengesetzt: «Der Tanz der Zukunft wird eine neue Bewegung sein, eine Frucht der ganzen Entwicklung, die die Menschheit hinter sich gebracht hat». Was sie und ihre Schule zu dieser Verheißung beitrugen, blieb zum großen Teil im Versuch der Wiederbelebung einer mißverstandenen Antike stecken («Das Land der Griechen mit der Sohle suchend» hatte sie ein spitzzüngiger Zeitgenosse apostrophiert), aber es ist nicht zu bezweifeln, daß sie ihrer Zeit weit voraus war, als sie dem Traditionalismus des Tanzes mutig den Kampf ansagte, und daß sie es war, die den neuen Weg einschlug, aus dem sich in der Folge eine allmähliche Wandlung der Tanzästhetik ergeben sollte.

Es hatte also nur eines allgemeinen revolutionären Elans bedurft, um diese Forderung der Duncan in die Tat umzusetzen, und dieser Elan also war im Deutschland der Jahre nach dem

ersten Weltkrieg durchaus vorhanden. Die Folgen waren nicht durchwegs erfreulich.

Was der Deutsche anfaßt, das wird ihm leicht unter der Hand zu einer Doktrin, und so entwickelte sich für die Jungen jener Generation aus der bloßen Tatsache des Barfuß-Tanzens so etwas wie ein Religionsersatz. Allerorts entstanden, vielfach aus der Jugendbewegung hervorgegangen und von nicht viel mehr autorisiert als einer ziemlich vagen Vorstellung ihres Ziels und viel gutem Willen, dieses so oder so, aber um jeden Preis (auch um den der Vernichtung der großen traditionellen Werte), jedenfalls aber anders als bisher zu erreichen, Gruppen und Grüppchen, Schulen und Schülchen «für Bewegungskunst», «für neuen Tanz» (als die bedeutendsten und in vieler Hinsicht fruchtbaren seien Loheland und Hellerau genannt, von denen die letztere aus den musikpädagogischen Experimenten des Schweizers Jaques-Dalcroze hervorgegangen war), und eine Heerschar junger Mädchen besserer Stände begann mit eigenen Creations die Konzertsäle zu bevölkern. Und seltsamerweise hatten sie sogar wenn auch nur kurzlebige Erfolge mit ihren Bemühungen beim Publikum. Man brauchte dazu ja nur wenig. Es genügte mitunter schon die Anleihe bei der zeitgenössischen bildenden Kunst, Werken der europäischen Klassik oder — und dies war besonders beliebt — bei denen des Ostens; im Besitz einiger «gesteilter» Gesten oder archäologischer Reminiszenzen ließ sich ein solcher Erfolg recht gut meistern. Auch die Presse nahm diese Offenbarungen ohne viel Vorbehalte an. Eine eigentliche, von Fachwissen getragene Tanzkritik — sie ist auch heute noch eine Seltenheit — existierte damals überhaupt noch nicht; und da die Leistungen der Großen des klassischen Balletts als Maßstäbe an diese sich revolutionär gebenden Versuche nicht angelegt werden konnten, tappte der Berichterstatter kläglich im Ungewissen und war in seinem Urteil lediglich auf seinen subjektiven ästhetischen Eindruck angewiesen.

Wie stand es nun aber um die Eroberung der deutschen Bühnen durch die Adepten dieser neuen Kunst?

Aus der Hochflut der Halbtalente, von denen viele nach einem kurzen Scheinerfolg auf den Konzertpodien entweder in das Kabarett flüchteten, um sich überhaupt halten zu können, oder in kleinen Winkelschulen ein kümmerliches und von Resentiments verdüstertes Dasein führten, ragten Laban und Mary Wigman hervor, und wenn irgendwo, so wurde in ihren Schulen ernsthaft und systematisch und mit der Härte, die das klassische Training ausgezeichnet hatte, auf die Schaffung eines neuen künstlerischen Stils hingearbeitet. Diese beiden hervorragenden Pädagogen, die sich jeder in seiner Eigenart und trotz ihrer verschiedenen Wege so erstaunlich ergänzten, hatten ihre Schulen schon bald in Berufs- und Laientanz-Gruppen gegliedert, wobei Laban seine «Bewegungschöre» entwickelte, die später auch für kurze Zeit zur Ergänzung der Tanzgruppen sowohl, als der stiefmütterlich behandelten Statisterie von den offiziellen Opernbühnen aufgegriffen wurden, bis sie sich mehr als eine organisatorische Belastung des ohnehin schon komplizierten Gebildes Oper, denn als eine wirksame Hilfe erwiesen. In diesen beiden Schulen war nun endlich der Nährboden geschaffen, in dem die neue Disziplin gedeihen konnte. Von überall her aus dem In- und Ausland strömte ihnen die tanzbegeisterte Jugend zu, und es ist ein absolutes Novum in der Geschichte des Tanzes, daß der Tänzer nicht sozusagen von Kindesbeinen an, sondern mitunter schon aus andern Berufen kommend, und nicht mehr in der Elastizität der ersten Jugend, sich der darum doppelt harten körperlichen Zucht dieses Studiums unterwarf. Es ist dies aus der Zeit heraus zu begreifen, welche dem Tanz eine so einmalige Chance bot. Bald tauchten in der Presse die Namen auf, die in der Folgezeit dem «neuen deutschen Tanz» sein Profil geben sollten, Namen wie Palucca, Georgi, Holst, Skoronel, Kreutzberg und Terpis.

Max Terpis, so las man, ein Schüler der Wigman, war nach

kurzer Ausbildungszeit in deren Dresdner Schule von Niedecken-Gebhard, dem bedeutenden Reformator der Händel-Oper, als Ballettmeister der Städtischen Bühnen Hannover und bereits nach einem Jahr der Tätigkeit dort von Max von Schillings an die Staatsoper Berlin berufen worden. Ein kometenhafter Aufstieg eines bis dahin gänzlich Unbekannten. Die Presse brachte seine Bilder. Ein asketisches, ein Mönchsgesicht, schmal, lang, mit schweren Augenlidern und einem glatten Helm aschblonder Haare, so präsentierte sich der neue Ballettmeister der Berliner Staatsoper, der Mann, der mit einem Sprung die höchste einem Tänzer erreichbare Position in Deutschland errungen hatte, und der es wagen sollte, die sakrosankte Tradition des Berliner Staatsopern-Balletts zu durchstoßen und das ihm hier gebotene künstlerische Instrument auf den Ton der neuen Zeit zu stimmen. Das war natürlich Wasser auf die Mühlen aller derer, die im klassischen Ballett ein Petrefakt erblickten, das überall auf den deutschen Bühnen der lebendigen Entwicklung des Neuen im Wege stand, und es wirkte wie eine Provokation auf alle, die gegenteiliger Ansicht waren. Was irgendwie mit dem Tanz zu tun hatte, blickte nach Berlin, wo möglich geworden war, was keiner für möglich gehalten hätte, als der verdiente Kröller Berlin mit Wien vertauschte. Es konnte sich im Grunde ja auch nur in Berlin ereignen, wo, auf der Höhe einer geradezu turbulenten künstlerischen Epoche, das Unwahrscheinliche an der Tagesordnung war. Terpis' Debut in Hannover war die Uraufführung des Legendenspiels «Der Tänzer unserer lieben Frau» von Franz Johannes Weinrich mit der Musik von Bruno Stürmer am 2. März 1923 gewesen. Unter Niedecken-Gebhards Regie kreierte er die Rolle des Spielmannes Bruder Simplizius, und Frank Thieß, der sich publizistisch und kritisch als einer der ersten des neuen Tanzes angenommen hatte, begrüßte in Terpis einen Tänzer von «mitreißender Suggestionskraft, der alle Hoffnungen für die Zukunft berechtigt erscheinen läßt». Schon einige Wochen später präsentierte Terpis seine neue Gruppe in

einem «Kammertanzabend» (Bezeichnung, die Laban geprägt hatte, um die solistische Arbeit gegen die des großen Balletts abzugrenzen) und hier erscheinen nun erstmals neben Terpis als Gäste Frieda Holst aus Hamburg und Harald Kreutzberg aus Dresden. Und wieder schrieb Frank Thieß:

«Hier stellte sich nun Max Terpis, bisher der Tänzer unserer lieben Frau, als Meistertänzer unseres nicht immer lieben Ballettkorps vor. Ohne alle Umschweife sei die ungewöhnliche pädagogische Befähigung dieses neuen Ballettmeisters zugestanden. Was er in der kurzen Zeit seines hiesigen Aufenthalts aus unsern Tänzerinnen gemacht hat, kann nur der beurteilen, welcher die Schwierigkeiten kennt, die es kostet, ein auf Spitzentanz eingeschworenes Ensemble zur Ausdrucksentfaltung des modernen Tanzes zu führen. Als Solotänzer bewies Max Terpis in zwei geistreich und virtuos getanzten Stücken nach Bach und Liszt erneut, daß er einer der wenigen deutschen Tänzer ist, deren Stil ohne in vorgefaßter Kunstdoktrin eingeengt zu sein, Form und Weite zugleich hat. Auf einem vortrefflichen technischen Können erbaut sich ein nicht gewöhnliches Ausdrucksvermögen, das, aus alter Kultur gespeist, jeder Geste den Schimmer souveräner Künstlerschaft gibt.»

In Harald Kreutzberg, den Terpis in dessen «Trommelspuk» und einem «Polnischen Tanz» vorgestellt hatte, begrüßte Thieß einen «jungen Tänzer, der zwar in seinem Eigenempfinden noch stark unter dem Einfluß Mary Wigmans steht, aber bereits ein so hohes Maß von technischem Können mitbringt, daß man seine Aufnahme in unser Ballettkorps unbedingt befürworten muß . . .»

Ein zweiter Tanzabend noch in der gleichen Spielzeit wird wieder ein durchschlagender Erfolg, über den Thieß berichtet:

«Max Terpis ist ein viel zu intelligenter Kopf und ein viel zu geschmackvoller Künstler, um nicht die Schwierigkeit des Problems einzusehen, die einem Ballettabend, der ausschließlich dem Humor gewidmet sein sollte, erwachsen, denn Humor

im Tanz ist das Seltenste, was es gibt . . . Das positive Ergebnis des Abends war so groß, daß man den Städtischen Bühnen zu diesem Manne Glück wünschen darf, der in weniger als einem dreiviertel Jahr aus einem ausdruckslosen Ballett einen künstlerischen Körper von Eigenprägung und Leistungsfähigkeit gemacht hat. Wie ich höre, schaut die Berliner Staatsoper bereits angelegentlich nach Max Terpis aus. Es muß herzlich gewünscht werden, daß den Hannoveranern dieser Künstler wenigstens für einige Jahre erhalten bleibt. Auf lange Zeit darf man ja doch nicht hoffen.»

Der Abend schloß mit einer heiter phantastischen Pantomime, zu der Terpis das erste eigene Libretto geschrieben hatte, «Der fliegende Prinz», in der er selber der Titelgestalt «schwebende Leichtigkeit und phantastischen Schein» verlieh, während Thieß diesmal für Kreutzberg nur die Worte findet: «Ausdruckslos blieb Kreutzbergs Hofnarr» — ein «Verriß», der nicht ohne Reiz ist, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Kreutzberg durch eine ähnliche Rolle in Terpis-Wilckens' «Don Morte» die ersten Schritte zu seinem Weltruhm tat.

Wieder wenige Wochen darauf gastiert Terpis in der Staatsoper Berlin mit dem «Tänzer unserer lieben Frau». Über die Geschichte dieses Gastspiels berichtet Terpis genau 20 Jahre später in einem Interview, das er Radio Zürich gab:

«Als neugebackener Ballettmeister am Opernhaus Hannover wählte ich dieses abseitige und eher interessante als gute Tanzstück, da es meinen Vorstellungen von Tanz und meinen Bedürfnissen nach religiöser Ausstrahlung durchaus entsprach. Die Darstellung dieses Gauklertänzers ergriff mich selber tief, sodaß ich mit letzter Hingabe zu tanzen vermochte. Kurz nach dieser Uraufführung erhielt ich von der Berliner Staatsoper einen Ruf als Ballettmeister, mit der Aufgabe, das damals ziemlich altmodische Ballettwesen nach neueren Gesichtspunkten zu reorganisieren. Ungern wollte ich Hannover verlassen, und mir graute vor den 100 Tänzerinnen und Tänzern der Staatsoper,

die dem neuen Tanz und mir selbstverständlich völlig ablehnend gegenüber standen.

So schlug ich dem Intendanten Max von Schillings ein Gastspiel vor, und zwar meinen ‚Tänzer unserer lieben Frau‘. Wenn er nach diesem merkwürdigen und allem Gewohnten entgegengesetzten Stück noch immer glaube, dass ich der richtige Mann für sein Ballett wäre, dann in Gottes Namen käme ich eben.

Die einzige Bühnenprobe begann entsetzlich. Im Zuschauerraum saßen kichernd und prustend die älteren Mitglieder des Balletts, hinter den Kulissen standen Chordamen und Bühnenarbeiter, bereit, in das zu erwartende vernichtende Gelächter einzustimmen, und der Intendant und die Vorstände warteten mit skeptischen Gesichtern auf den neuen Ballettmeister, der zu atonaler Musik, zu begleitenden Versen und sogar musiklos ein religiöses Thema tanzen wollte.

Aber nach einer Minute auf der Bühne sah und hörte ich nichts mehr von dieser bedrohlichen Umgebung. Ich tanzte, wie ich es immer tat, ganz ‚bei mir‘, und als zum Schluß der Intendant mich auf die Schulter klopfte und sein Engagements-Angebot erneuerte, als am folgenden Tag das Berliner Publikum mich freundlich akzeptierte, wußte ich, daß mich in Berlin eine Aufgabe erwartete, vor der ich nicht ausweichen durfte.»

Das Stück wird von der Presse durchweg abgelehnt, Terpis aber als «eine tänzerische Persönlichkeit von ungewöhnlichem Ausmaß» begrüßt. Wieder nur zwei Monate später tanzt er in Hannover die «Josefslegende» in seiner eigenen Choreographie unter der Regie von Niedecken-Gebhard und mit Maria Schulz-Dornburg als Potiphars Weib; wenige Wochen danach tritt er in die Berliner Staatsoper ein und beginnt dort mit der «Josefslegende». Seine glanzvollen Berliner Jahre nehmen ihren Anfang.

*Die erste Begegnung:
Pulcinella und das Kaleidoskop*

Die Begegnung fand Ostern 1925 statt.

Ich muß dazu erwähnen, daß ich nach Jahren vielseitigen Experimentierens als junger Regisseur zum Tanz übergewechselt war und zu Beginn des Jahres in den Kölner Kammerspielen mit meiner eigenen Gruppe neben einer Reihe von Solo- und Ensembledänzchen ein chorisches Spiel «Prometheus» herausgebracht hatte. Es trug mir, neben einem Haufen Schulden, zwei Erfolge ein: das Angebot des Intendanten Dr. Georg Hartmann, am Dessauer Friedrich-Theater die Neuorganisation und Leitung der Tanzgruppe zu übernehmen, und einen spontanen Brief von Max Terpis, der meinem Abend ganz zufällig und ohne bisher etwas von meiner Existenz zu wissen, auf der Durchreise beigewohnt hatte. Sein Brief ist, wie so manches andere, was ich liebte, ein Opfer der Bomben geworden, und ich kann ihn daher nur aus dem Gedächtnis zitieren. Terpis schrieb, er selber gehe schon lange mit dem Prometheus-Stoff um (ich habe dann zwei Jahre später sein eigenes Libretto in der Vertonung von Hubert Patacky anlässlich der Wiesbadener Maifestspiele mit dem Orchester und Ballett des Mannheimer Nationaltheaters und Rolf Arco in der zweiten männlichen Hauptrolle uraufgeführt, nachdem Terpis selber aus irgend einem Grund nicht dazu kam, sein Werk selber zu choreographieren). Er ließ mich wissen, wie sehr ihm daran gelegen sei, «bis in die tiefe Nacht hinein mit mir Tanzprobleme zu wälzen» und lud mich ein, das Osterfest zusammen mit seiner Frau im Haus ihrer Eltern in Barmen-Tölleturm zu verbringen. Dieser Brief war mir eine weniger getrübbte Freude als die Berufung nach Dessau, denn ich ahnte bereits, daß ich mit meiner völlig unzureichenden Erfahrung auf dem Gebiet des Opernballetts vor Schwierigkeiten

stand, von denen es durchaus ungewiß war, ob ich sie würde meistern können. Meine Ahnung hat mich nicht betrogen, es wurde furchtbar. Es fällt mir hierzu eine köstliche Anekdote ein, die mir Kreutzberg kürzlich erzählte. Sie ist so bezeichnend für die Situation der jungen Tänzer jener Ära, daß ich sie mitteilen will. Hier ist sie:

Ein Theateragent sah sich in Dresden eine Reihe von Wigmanschülerinnen an, um sie eventuell ins Opernengagement zu bringen, und fragte eine der jungen Damen nach der Prüfung, ob sie denn auch einen simplen Walzer tanzen könne? «Nee», sagte die Novizin der Kunst darauf, «Walzer gennmer nich, mir genn' bloß dämon'sch . . .» *Se non è vero, è ben trovato*, denn es zeigt, wie es um die Auswertung unserer meist selbstgebastelten Künste innerhalb des täglichen Theaterbetriebs bestellt war.

Am Karfreitag also traf ich Terpis zum erstenmal in einem anspruchsvoll-weitläufigen Haus auf der Höhe über Barmen. Er empfing mich in einem moosgrünen Trainingskittel, über dessen engem Halsausschnitt sich der strenge Kopf mit seinen eigentümlich sparsamen Proportionen erhob. Ich kann es nicht leugnen, und ich bringe es nicht mit Terpis' sonstigen menschlichen Begegnungen in Einklang: es wurde zunächst so etwas wie eine Audienz. Der Mann mit dem großen Namen empfing den Namenlosen, alles andere als Zukunftsicheren und Selbstvertrauenden. Er verhielt sich vollkommen neutral. Er ließ mich berichten — vom Gang meiner Studien, von meinen Inszenierungen, fragte mich nach den Gründen, die mich von der Sprechbühne zum Tanz geführt hatten, und schließlich nach meinen Plänen für Dessau.

Da konnte ich nun freilich mit einer Reihe schöner Dinge aufwarten, denn Hartmann räumte dem Tanz in seinem Theater einen weiten Raum ein und war auf meine Vorschläge großzügig eingegangen. Glucks «Orpheus», Bartoks «holzgeschnittener Prinz», zwei eigene Tanzabende in der Spielzeit und schließlich die Uraufführung einer mexikanischen Tanzlegende, nach

Aufzeichnungen des Abbé Bovet von dem Prager Erwin Schulhoff komponiert, «Ogelala». (Sie wurde, das sei als Kuriosum am Rande erwähnt, ein großartiger Theaterskandal, denn abgesehen davon, daß die braven Dessauer von Schulhoffs neotönerischer Musik sich in ein Tollhaus versetzt glaubten, konnten wir Tänzer dieser Komposition nur durch unablässiges Taktzählen folgen, und als wir uns, mitsamt den Inspizienten, verzählten, zumal Franz von Hoeßlin als Dirigent sich mit seinem Orchester wohlweislich hinter die Szene geflüchtet hatte und uns daher keine Hilfe geben konnte, entstand ein solches Chaos, daß der Vorhang nach dem ersten Bild schon fiel, ehe dessen Handlung überhaupt zuende geführt worden war . . .)

Terpis hörte sich das alles nachdenklich an und sagte dann in seinem behaglichen, kehligen Zürcher Tonfall: «Das sind doch aber alles gute Voraussetzungen!» Hatte er gefühlt, wie bange mir vor meinem eigenen Mut geworden war?

Zunächst erfolgte nichts weiter. Es bewegte sich alles im Unverbindlich-Konventionellen und berührte den Kern der Dinge, die uns doch zusammengeführt hatten, so wenig, daß ich fürchten mußte, diese Begegnung könnte mit einer Enttäuschung enden. Aber plötzlich beugte er sich zu mir vor, sah mich forschend an und fragte ganz unvermittelt: «Und was steht dahinter?» Ich antwortete ihm, wahrscheinlich recht ungenau, mit einem Zitat aus dem Dialog Paul Valéry's über die Seele und den Tanz, den ich über alles liebte: «Ich, für meinen Teil, träume . . . einen Traum, der ganz von Symmetrie durchdrungen ist, ganz Ordnung, ganz Handlung und Abfolge . . .»

Bei diesen Worten, die nicht einmal meine eigenen waren, löste sich die strenge Gespanntheit seines Gesichts, seines Blicks, und er legte mir, wortlos, für einen Augenblick nur, seine Hand auf die Schulter. Ich empfand diese Geste wie einen Ritterschlag.

In unsern Tagen der unterkühlten Prosa steht ein solches

Wort seltsam da, antiquiert, von Gefühlen unwittert, etwas verschämt über seine Deplaziertheit und von manchem, vor allem dem Leser, der jene Zeit nicht mehr aus eigener Erfahrung kennt, wohl ziemlich lächerlich empfunden. Aber es wäre eine Fälschung, wenn ich meinen damaligen Eindruck heute unterspielen wollte. Jedenfalls wußte ich nun, daß meine Reise nicht vergeblich gewesen war.

Später tanzte er dann. Ich hatte nur wenige Tänzer bisher gesehen und daher nicht viele Vergleichsmöglichkeiten. Ich dachte aber sofort an Alexander Sacharoff, der etwa ein Dutzend Jahre vorher auf seinen Gastspielreisen zusammen mit Clothilde von Derp viel Aufsehen erregt hatte: es war eine unverkennbare Ähnlichkeit des Typus, die bis zur Haartracht ging, die gleiche Noblesse der Bewegung, mit dem Unterschied, daß hier der Fin-de-siècle-Müdigkeit des Russen ein unzweifelhaft noch sehr frischer Impuls entgegenstand.

Am Flügel saß 'Terpis' Frau Helene, ein Wesen, das mir nicht deutlich wurde in seiner Mischung aus Härte und Zerbrechlichkeit. Auf dem Notenpult des Flügels stand Strawinskys «Pulcinella», an dem Terpis damals gerade arbeitete. Ich hatte dieses Werk, das seit einigen Jahren in der Choreographie Leonid Massins zum Spitzenrepertoire des Diaghilew-Balletts gehörte, bisher nur aus Presseberichten kennengelernt und wußte, daß dieses Stück turbulenter *commedia dell'arte* zu einem der stärksten Erfolge des weltberühmten Ensembles geworden war. Zu der Pariser Premiere von 1920 hatte Picasso das Dekor entworfen, und Ansermet hatte sie musikalisch geleitet. Nun wollte also Terpis das Wagnis unternehmen, dieses Standardwerk Berlin in seiner eigenen Choreographie zu zeigen und selbst die Hauptrolle darin zu tanzen! Der Mann mit dem Mönchsgesicht, der «Tänzer unserer lieben Frau», den Namen der strengen und konsequenten Reformatoren des Tanzes aufs engste verbunden, wollte eine der brilliantesten Gestalten der italienischen Komödientradition, den unsterblichen Hanswurst und Geistes-

bruder des russischen Petruschka (den Diaghilew bereits im Jahre 1911 in Fokins Choreographie uraufgeführt hatte) und seine Welt der spielerischen Verwechslungen und Verwandlungen und der burlesken Situationen mit den Mitteln unserer modernen Schule verkörpern? Besaß er genügend Vitalität, das große Brio der geistvollen Clownerie und die scheinbare Mühelosigkeit, die das Ergebnis des von Jugend an gemeisterten strengen klassischen Trainings ist? Würde er dem Thema anders als parodistisch beikommen können? So fragte ich mich voller Zweifel, als er in seinem mönchisch strengen Kittel in die Mitte des großen Musiksalons trat, um die berühmt gewordene Largo-Szene zu probieren, in welcher der als Zauberer verkleidete Pulcinella seine vermeintliche eigene Leiche (unter deren Maske sein Freund Furbo stak) mit magischer Beschwörung zum Leben erweckt.

Ich erlebte meine erste Überraschung mit der Wandlungsfähigkeit dieses Menschen. Über das herbe Gesicht huschten die Lichter einer hinreißenden Spitzbübischkeit, die sensitiven Hände flatterten zu pathetisch-komischen Beschwörungsgesten auf, und die mageren, nicht einmal besonders gut proportionierten Beine bewegten sich in den skurrilen, weitausladenden Schritten einer Gestalt aus den Capriccios des Callot.

Das war keine Parodie, es war erlebte und gestaltete, echte Komödie aus dem Geist der Musik Pergolesis und der alten neapolitanischen Furberia, die dem Werk zugrunde lagen.

Diese ganze Soloszene war auf einen eigenartigen Höhepunkt hin angelegt, einen Einhalt in der starken Aktion, eine Diagonale des vom rechten gebeugten Knie getragenen Körpers, die von der Spitze der weitausgereckten rechten Hand bis zur Spitze des linken Fußes reichte, während der Kopf in starker Spannung sich tief und tiefer neigend, das rechte Knie berührte und als mimisches Element völlig ausgeschaltet wurde. Alles Leben, alle Kraft der Beschwörung war in diese rechte Hand konzentriert, in einem kurzen Augenblick von unmittelbarer

Ausdruckskraft und dramatischer Zuspitzung, einem dieser Augenblicke, in dem das Komödiantische an das Tragische rührt, bis die Furberia siegt. Der vermeintliche Zauberer schlägt den Mantel zurück und gibt sich als Pulcinella zu erkennen. Das war stärkstes Theater und Tanztheater dazu, wie ich es bis dahin noch nicht kennengelernt hatte und dem ich später nur sehr selten wieder begegnet bin.

In den abendlichen Gesprächen, die diesen Tag abrundeten, «wälzten» wir, wie er es in der Einladung angekündigt hatte, die Tanzprobleme, die uns unablässig bewegten. Und wie so oft, ging es auch hier wieder um das heiß umstrittene Thema: Klassische oder moderne Schule. Es war unzweifelhaft, daß ihm schon damals, nach knapp zwei Jahren seiner Berliner Tätigkeit und in der Atmosphäre eines ehemaligen Hoftheater-Balletts, nichts mehr von der Hybris der jungen Tänzer geblieben war, die in Bausch und Bogen alles Vorausgegangene verdammen wollten, falls er sie je geteilt haben sollte. Sicher hat er jede Einseitigkeit gefürchtet, die seinen künstlerischen Impuls hätte lähmen können, denn er zeigte meinem Radikalismus gegenüber eine gewisse freundliche Duldung und meinte mit seinen behaglichen gutturalen schweizerischen A- und O-Lauten: «Aber, aber! Sie wollen doch nicht das Kind mit dem Bad ausschütten?» Doch, gerade das wollte ich. Und mir schien, auch er hätte es getan, als er seinen Pulcinella so angepackt hatte, wie er es mir vorher gezeigt hatte. Ich konnte damals noch nicht wissen, daß sein eigener Radikalismus schon der Einsicht gewichen war, ein Tanzensemble sei nicht ohne die genaue Beherrschung der klassischen Mittel zu führen. Tatsächlich hat er denn auch zwei Jahre später aus dieser Erkenntnis heraus in seinem Ballett der Berliner Staatsoper das klassische Studium angelegentlich gefördert, indem er Victor Gsovsky als Lehrer für klassischen Stil nach Berlin holte und damit Einsicht und Weitblick bewies. In seinem lange nach der Beendigung seiner Tanzlauf-

bahn im Jahre 1946 erschienenen Buch «Tanz und Tänzer»¹ sind die Erkenntnisse, die damals in ihm reiften, zu einer sehr genauen Kenntnis der Materie geläutert, sodaß gewisse Formulierungen dieser Monographie noch heute vielfach zitiert werden.² Aber der Respekt, den ich vor ihm empfand, verbot mir damals eine weitere Diskussion. Statt dessen fragte ich ihn beiläufig, ob der klingende Name, den er trug, nicht doch ein Pseudonym sei? Er nickte lächelnd von mir fort zu seiner Frau hinüber, als habe er diese Frage schon bis zum Überdruß gehört, und beantwortete sie dann etwa mit den gleichen Worten, in denen er diese autobiographische Notiz später niedergeschrieben hat.

«Meine Großmutter», sagte er, «hatte ein Kaleidoskop. Als ich noch ein Junge war, gab es für mich keine größere Freude, als stundenlang in das Rohr zu staunen, an dessen Ende die paar bunten Glassteinchen jeder kleinen Bewegung der Hand nachgaben und immer neue Figuren und Farbornamente bildeten. Als ich dann ans Theater kam, wollte ich einen eigenen Namen ganz für mich allein haben, einen Namen, der mit dem schönsten und einfachsten aller Buchstaben, mit dem T anfängt. Und wie früher die Glassteinchen, begann ich die Buchstaben meines soliden bürgerlichen Schweizernamens Pfister durcheinander zu schütteln, bis das T vorne war und die Geschwisterbuchstaben sich zu einem mir wohlklingenden und einem Tänzer entsprechenden Namensornament geordnet hatten. Ich bin weder mit der Griechengöttin Terpsichore verwandt, noch in einem Thespiskarren geboren. An meinem Namen ist lediglich das Kaleidoskop meiner Großmutter schuld...»

Das schien mir freilich einleuchtend genug, aber wie genau dies paßte, begriff ich erst, als ich in der Rückschau auf sein Leben jene Zeilen in die Hand bekam, in denen er diese Anekdote festgehalten hatte. Ob er es selber gewußt, oder diese kleine

¹ Max Terpis, «Tanz und Tänzer», Atlantis Verlag 1946.

² z. B.: O. F. Regner, «Ballettbuch», Fischer-Bücherei.

Arabeske längst vergessen hat? Sein Daimonion hatte sich dieses Scherzes bedient, um uns, die wir sein Leben rückblickend verfolgten, die Struktur seines Wesens sichtbar werden zu lassen. An jenem Abend kam mir aber eine erste Ahnung dieses Zusammenhangs, als ich auf einem Schrank ein handwerklich erstaunlich akkurat ausgeführtes Architektur-Modell entdeckte, das meine Aufmerksamkeit fesselte. Es war ein wohnlich heiteres, einladendes Haus. Zweigeschossig, mit zurückgezogenem und vom Erdgeschoß durch eine schmale, umlaufende Dachschräge getrennten Obergeschoß, dessen schön gegliederte Fensterreihen bündig zwischen dem oberen und dem Verbindungsdach saßen, bot es ein Bild zeitloser und behaglicher Harmonie. Es hätte vielleicht im alten Weimar stehen können, und wenn es auch nicht eklektisch war, so wirkte es doch alles andere als modern, und es konnte gar nicht anders wirken in einer Zeit, in der beispielsweise Bruno Taut seine theatralisch anmutenden Versuche, alte Magdeburger Fassaden durch eigenwillige Bemalung dynamisch zu steigern und Bausünden vergangener Jahre durch Überbetonung ihrer Elemente zu retuschieren (oder parodistisch zu verdeutlichen?), anstellte, und in der Betonbau und Flachdach bereits das architektonische Bild unserer Städte zu verändern begannen. Es war eines jener Häuser von klaren, sauberen, dem Menschen angepaßten Proportionen, die der zu schätzen weiß, der dem stillen Zufluchtswinkel vor der raffinierten Wohnmaschine den Vorzug gibt. Aber wie erstaunte ich, als er mir auf meine Frage, was für ein Haus das sei, wie nebenbei, und so, als spräche er von etwas längst Erledigtem und Abgetanem, sagte, das habe er für seine Eltern gebaut. Er sei nämlich, ehe er zum Tanz gekommen sei, Architekt gewesen . . .

Und dann wieder ganz der höflich-kühle Hausherr, führte er mich zu meinem Zimmer und wünschte mir eine gute Nacht.

Es war keine gute Nacht. Ich fand nur wenig Schlaf. Ich mühte mich ab, die Eindrücke zu ordnen, die ich von Terpis empfangen hatte! Da war der kühle Empfang, der in so seltsa-

mem Widerspruch zu seiner Einladung stand, die grand-seigneurhafte Haltung des Hausherrn (wie wenig er es war, konnte ich ja noch nicht wissen, sondern ich indentifizierte ihn ohne weiteres mit dem großen Stil des Barmer Großindustriellen-Hauses, in dem ich ihn traf), dieses verhaltene Forschen in seinem Blick, und da war auch der plötzliche und kaum erwartete Zugriff seiner Frage «und was steht dahinter?», ein Zugriff, dem ich mich — absichtlich oder unbewußt? — verschloß, weil es meiner Natur nicht gegeben war, mich so unmittelbar aufzutun und mich die Frage nur auf mein Schaffen, nicht aber auf meine Person beziehen ließ. Sicher muß er diese Abwehr gefühlt haben, aber er begegnete ihr nur mit dieser ritterlichen Geste, mit der er meinen bescheidenen Raum in seinem eigenen Leben anzuweisen schien. Und dann sah ich ihn wieder bei der Arbeit, erlebte noch einmal diese spielerische Verve, dieses komödiantische Brio, das in so wunderlichem Kontrast zu der Einleitung unserer Begegnung stand, und schließlich auch die beiden Einsichten, die er mir in sein Wesen und seinen Werdegang gegeben hatte — durch seine Erzählung von dem Kaleidoskop und die Erklärung des bescheidenen Haus-Modelles . . .

Wer war dieser Mensch, und wie war er zu dem geworden, den er mir bei dieser ersten Begegnung zeigte, diese seltsame Mischung aus Kühle und Wärme, Reserviertheit und Mitteilungsbereitschaft . . . ?

Ein Rückblick: Max Pfister

Es ist schwer, dem Leben eines Mannes nachzuspüren, der keine «dauernden» Werke hinterlassen hat, und dessen Wirkung — mit einer Ausnahme, von der noch zu reden sein wird — sich im Wesentlichen nur aus den Reaktionen der Menschen ableiten läßt, die mit ihm in Berührung gekommen sind. Wenn dieser Mensch nun noch den eingeborenen Drang nach Aufstieg, Publizität und Anerkennung durch die Einsicht der ephemeren Natur seines Schaffens gebändigt und es auf sich genommen hat, das zu sein, was er, wie Terpis in der Zeile eines Jugendgedichtes, in die Worte gefaßt hat «Ich bin nur ich . . .», dieses stolze Bescheiden in den harten Versuch, mit sich in Einklang zu bleiben, dem «Es» in ihm — wie er sich ausdrückte — sich verpflichtet zu fühlen, indem er verzichtete, dann empfindet der Chronist dieses Lebens begreifliche Scheu, die Hüllen von dem wegzuziehen, was jener Mensch selber auszusagen vermieden hat. Und wäre nicht das Paradigmatische in diesem Leben, nämlich der unerbittliche Kampf zwischen Ererbtem und Erworbenem, Neigung und Vollbringen, Hoffnung und Resignation, und die wunderliche Stille, die auf den Kampf dieses Daseins folgt und seinem Ende voranzugehen pflegt, dann wäre, was vom Lebensweg dieses Menschen geblieben ist, nur die aus Heiterkeit und Wehmut gemischte Erinnerung.

Das Beispielgebende ist aber keineswegs nur an das Große gebunden, an die großen Gedanken, die weithin sichtbare und nachwirkende Tat, an die großen Erfüllungen und Versäumnisse. Es manifestiert sich ebenso eindringlich in den kleinen Lichtern, die das Leben aufgesteckt hat. Es ist immer förderlich, und wäre es auch nur für einen kurzen Einhalt auf dem eigenen Weg, für einen Seitenblick auf ein fremdes Dasein, auch wenn dessen

Höhepunkte und Tiefen, Beglückungen und Erschütterungen nicht im Bereich der eigenen Erfahrung liegen.

Max Pfister wurde am 1. März 1889 in Zürich geboren.

Es war noch das Zürich Gottfried Kellers, eine Stadt, der es wie kaum einer anderen gegeben war, bürgerliche Repräsentation mit Weltoffenheit zu vereinen, ohne durch das Einströmen fremden Gedankengutes das eigene verfälschen zu lassen und mit «Besonnenheit, Erfahrung und dem glücklichen Geschick, mit einfachem Sinn das Rechte zu treffen» (Gottfried Keller). Es teilt diese Eigenschaften mit manchen am Wasser gelegenen Städten, besonders, wenn Ruhendes und Fließendes, See und Strom der Landschaft ihr Gepräge geben.

In unsern Tagen freilich ist, wie allenthalben, das Ruhende, das In-Sich-Beruhende dieser immer aufs neue bezaubernden Stadt vom dynamisch Treibenden bereits merklich überspült, aber es ist vorhanden, ist untilgbar, es wirkt fort, denn es nährt sich aus der Substanz ihrer Menschen; und auch heute noch, nach zwei Kriegen, welche Europa erschütterten, atmet es in der tiefen Geborgenheit der verwunschenen Winkel, in den Kirchplätzen und den repräsentativen Bauten seiner Bürger- und Zunft Häuser. Wie überall, so ist aber auch hier das Beruhende die Frucht zähen Ringens und politischer Erschütterungen, und es gibt in der Geschichte Zürichs eine Episode, die manchen Rückschluß auf das Wesen ihrer Menschen gestattet. Ich meine jene Revolution des 14. Jahrhunderts, in welcher unter Führung des mit seinen Standesgenossen zerfallenen Feudalherren Rudolf Brun der bis dahin rechtlose «Handwerker» neben dem «Ritter» und «Burger» eine Verfassung erkämpfte, welche die Verwaltung der Stadt in die Hände eines paritätischen Gremiums legte, das aus 13 Mitgliedern der «Konstaffel» (sie umfaßte die ältesten Geschlechter der Stadt) und 13 Mitgliedern der Zünfte bestand. Der Adelssproß Seite an Seite mit dem Handwerker — dieses Bild ist uns aus Wagners Meistersingern durchaus vertraut, und es ist vielleicht nicht ohne Bedeutung, daß der

Flüchtling Wagner in der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Gastfreundschaft Zürichs genießen durfte.

Feudales und ständisches Lebensgefühl, sonst unvereinbare Gegensätze, sind hier eine erstaunliche Symbiose eingegangen, die auch heute noch zu spüren ist. Aus einem so geschaffenen Mutterboden stammen viele Beiträge Zürichs zur europäischen Kultur, stammen wohl auch die geistigen Partikel jenes Kaleidoskops, das wir als Symbol des Bildes gelten lassen wollen, welches das Leben Max Pfisters der Rückschau bietet.

Wie waren nun diese Partikel beschaffen? Da war eine lange Reihe von Ahnen, die sich in der Familienchronik bis zu Zwingli zurückverfolgen läßt, eine Reihe von Pfarrern und Diakonen, in die sich im 16. Jahrhundert ein Goldschmied mischt; da war der pfarrherrliche Urgroßvater, dessen moralisierenden Gedichte in Zürcher Mundart Eingang in die Schulbücher fanden, da war ein Urgroßonkel, ein biederer Drechslermeister, der ein aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammendes gewaltiges Konvolut von Dichtungen hinterließ: Prologe zu Neujahrsfeiern, Festgedichte für Zünfte und anderes mehr. Auch einer dichtenden Tante wird Erwähnung getan, über deren lyrische Ergüsse sich die Kinder zum Ärger des Vaters weidlich lustig machen — und dies alles hielt sich als schmückende Zutat durchaus im Rahmen der bürgerlichen Existenz und konnte von allen Beteiligten gebilligt werden. Von einer einzigen Ausnahme wird berichtet. Es gab da einen Onkel, ein «Original», dessen «Faxen» seine Angehörigen schon schokierten, ehe er, als Student und Zürcher Pfarrerssohn, sich in der päpstlichen Schweizergarde anwerben ließ. Der Skandal muß ungeheuer gewesen sein. Als er schließlich entlassen wurde, sandte man ihm einen Vetter mit Zivildkleidern bis an die Grenze entgegen, damit er dort seine roten Hosen ausziehen und in eine Latrine versenken konnte, ehe er in das bürgerliche Leben zurückkehrte. Aber auch hier blieb er der unruhige Geist, der Hans Dampf in allen Gassen, der sich als flotter Gesellschafter hervortat und bei Vereins-

festlichkeiten als Schauspieler dilettierte, bis er, fünfundvierzig-jährig, als Junggeselle an Tuberkulose starb.

Dann aber war da der Vater, ein tüchtiger und gesuchter Handwerker, der neben seiner Buchbinderei, in der er es zu geschmackvollen und technisch hervorragenden Leistungen gebracht hat, eine Werkstatt für kunstgewerbliche Gegenstände unterhielt, ein strenger, redlicher und gottesfürchtiger Mann, dem die Würde seines Standes und seiner Familie über alles ging.

Und dann war da die Mutter, und in ihrer starken Persönlichkeit finden wir die bunten Anlagen des Sohnes bereits in reicher Fülle vorgebildet. Die Deutung ihres Lebens, wie es Max Pfisters Bruder Theodor schildert, wäre ein Stoff für einen Roman über das Zürcher Bürgerleben im ausgehenden 19. Jahrhundert. Nur einiges von ihm sei hier erwähnt, soweit es Rückschlüsse auf Max Pfisters eigenes Leben zuläßt.

Mina Meyer, aus gutbürgerlichem Zürcher Haus stammend, hatte ursprünglich Lehrerin werden wollen, hatte sich in Pensionat und Schule ungewöhnlich begabt und ehrgeizig gezeigt, meisterte mehrere Sprachen (und sogar Latein) und war stark musikalisch veranlagt. Die begrenzten Mittel der Familie — der Vater war schon früh gestorben — machten jedoch ein weiteres Studium unmöglich, und so finden wir die Achtzehnjährige als Angestellte einer bedeutenden Zürcher Goldschmiedewerkstatt wieder, wo sie, ausgesöhnt mit der zunächst als tiefschmerzliche Schickung empfundenen Veränderung ihres Lebens, sich mit dem Gebotenen zu begnügen, ja, sie im Umgang mit erlesenen Dingen positiv zu werten lernt, indem sie keine Gelegenheit vorübergehen läßt, ihren Geschmack und ihre Menschenkenntnis stetig zu erweitern. »Sie beugt sich«, sagt Theodor Pfister in seinen Erinnerungen an die Mutter, »dem Willen der Ihren im Bewußtsein, daß es wohl eine höhere Fügung sei, die in ihr Leben eingriff und es gut mit ihr wollte, ohne daß sie es im Augenblick schon erkannte.«

Und noch einmal übertrifft sie den ihr auferlegten Verzicht

durch einen andern, zu dem sie sich selber durchringt. Sie schlägt die Werbung eines im fernen Osten praktizierenden vermögenden Arztes aus und entschließt sich, dem Handwerker Wilhelm Pfister als Gattin zu folgen und sein arbeitsreiches Leben in einfach-bürgerlichen Verhältnissen zu teilen. In diesem Verzicht auf die mögliche Erfüllung ihrer Mädchenträume vereinigen sich gesunder Sinn für die Realität mit frommer Bescheidenheit und dem sittlichen Willen, sich ganz auf die Entfaltung ihrer Persönlichkeit im neuen Aufgabenkreis als Gattin, Mutter und Geschäftsfrau zu beschränken.

Betrachten wir diese übernommenen Anlagen Max Pfisters noch einmal kurz. Da sehen wir die strenge Orthodoxie geistlicher Vorfahren, die mehrfach hervortretende Neigung, die Erscheinungen des Lebens in Verse zu fassen, Würde und Freude der ins Künstlerische hinüberspielenden Handwerksleistung, die Liebe zu schönen und besonderen Dingen, die Musikalität, die sprachliche und pädagogische Begabung und die Fähigkeit, sich ganz in den Dienst einer einmal übernommenen Aufgabe zu stellen. Und nicht zuletzt — wir werden sehen, wie tief es in Max Pfister Wurzel schlug — das Erbe des Außenseiters, des Ausreißers aus dem Pferch der Bürgerlichkeit, der so anmutig die bedenkliche Rolle des Familiengespenstes zu spielen verstand.

Das also sind die bunten Steine des Lebensspiels, dessen Gang wir verfolgen. Zu welch wechsellvollen Ordnungen werden sie sich gruppieren?

Es war die bürgerlich fundierte, gut-zürcherische Atmosphäre, die das Elternhaus im «Spinnhof» — im ehemaligen Kratzquartier der Stadt — kennzeichnete. Der Tag begann mit einer Morgenandacht am Familientisch, bei welcher der Vater — er war Kirchenpfleger — die Losungen der Brüdergemeinde zu verlesen pflegte: eine echte, die ganze Lebensführung der Familie bestimmende Frömmigkeit gibt ihr das Gepräge. Die Geschäfte gehen, unter dem klugen und weitsichtigen Rat der Mut-

ter, gut. Die Buchbinderei nährt die wachsende Familie, man kann sich rühren, und man tut es. Die kleine Werkstatt im Kratzquartier wächst sich bald zu einem Betrieb mit 22 Angestellten aus und übersiedelt ins Zentrum der Stadt, an den Rennweg, wo ihm ein Papeterie-Geschäft angegliedert wird, in dem die Mutter unermüdlich hinter dem Ladentisch und im kleinen dunklen Büro oft bis in die späten Nachtstunden tätig ist. Es ist bezeichnend für das Wesen dieser Frau, daß sie im Grund ihres Herzens nur ungern Geschäftsfrau war und sich lieber ganz der Erziehung ihrer Kinder — es waren inzwischen sechs geworden, von denen aber zwei Söhne bereits vor Max Pfisters Geburt gestorben waren — gewidmet hätte. Aber sie meisterte diese Aufgabe mit dem Gedanken, ihren Kindern eine gründliche Ausbildung sichern zu können, und es ist gewiß nicht zufällig, daß sie auch ihren Angestellten und Arbeitern eine gütige Meisterin und stets mit Rat und Tat zu Hilfe war. Sie ist es auch, die, mitunter gegen den weitaus mehr auf das Einfach-Ständische gerichteten Sinn des Vaters, dem Haus die Besonderheit seiner Atmosphäre gibt. Man musiziert, veranstaltet regelrechte Hauskonzerte, unternimmt gemeinsame Wanderungen und pflegt eine aus innerem Bedürfnis stammende Gastfreundschaft.

Hier also sehen wir Max Pfister aufwachsen, einen sensiblen und etwas nervösen Knaben, der schon bald die seinem Vater befremdliche Neigung zeigt, sich hervorzutun, eine Rolle zu spielen und gelegentlich gegen den Stachel der strengen und konsequenten Erziehung zu löcken, die ihm bestimmt ist. Ein Kinderbildnis zeigt ein Gesicht, an dem vor allem die Augen auffallend sind. Sie sind das leibliche Erbe des Vaters, der schon in seiner eigenen Jugend von seinen Altersgenossen den Spitznamen «d'r Auger» erhalten hatte.

Die Neigung des Knaben, «eine Rolle zu spielen», verbindet sich mit dem schon früh in Erscheinung tretenden und in einem sehr wesentlichen Teil seines geistigen Erbes beheimateten Bedürfnis, seelsorgerisch zu wirken. Häufig besteigt er einen

Stuhl, um «Pfarrerlis» zu spielen und seinen Altersgenossen lange und ernsthafte Predigten zu halten. Daß in diesem kindlich-nachahmerischen Spiel bereits ein richtungsweisender Kern steckte, ist unverkennbar.

Der unermüdlichen Tätigkeit der Mutter und ihrem Einfluß auf den Vater ist es zuzuschreiben, daß dem Knaben, wie seinen Geschwistern, eine gründliche und über das heimische Milieu hinausreichende Schulbildung ermöglicht wurde. Er besuchte zunächst die Freie Schule und anschließend das Kantonale Gymnasium.

Die erste Jugendzeit verläuft durchaus harmonisch im Kreis der Geschwister und ohne erkennbare Spannungen.

In die theologischen Spiele des Knaben sehen wir sich bald andere mischen. Die künstlerischen Anlagen drängen durch. Er dichtet, komponiert (die Mutter hatte den Kindern gegen den Widerstand des Vaters Musikunterricht erteilen lassen), zeichnet und malt und faßt, noch unbewußt freilich, alle diese Befähigungen im Bau eines Puppentheaters zusammen, mit dem er an Winter-Sonntagen romantische Opern wie den «Freischütz», «Undine», «Oberon», und darüber hinaus sogar den «Holländer» in eigenen «Bearbeitungen» aufführt, wobei die ältere Schwester die Klavierbegleitung übernimmt und mit ihm die Hauptarien singt.

Wir sehen dann den zum Jüngling reifenden Knaben zwischen zwei Exponenten seiner vielseitigen Veranlagungen ruhelos bewegt. Er lernt mit 16 Jahren, unter dem Einfluß der offenbar starken und in mancher Hinsicht vielleicht das etwas fragwürdige Verhältnis zum Vater ausgleichenden Persönlichkeit des am Fraumünster amtierenden Pfarrers Adolf Ritter, Hebräisch und beschließt, nach Erlangung des Abschlußzeugnisses am Kantonalen Gymnasium Theologie zu studieren. Ob dieser Wunsch dem in der Mutter vorgebildeten Bedürfnis entsprang, sich und seinen irrlichternden Neigungen einen starken Halt zu geben, ob hier der Wunsch nach Sicherung vorherrschte oder

der immer fühlbare Drang, sich helfend zu beweisen, wissen wir nicht. Jedenfalls kamen ihm nach dem Tod dieses geistlichen Führers und Beraters schwere Zweifel an seiner Berufung zum geistlichen Amt, und er entschließt sich, der stärkeren Lockung seiner künstlerischen Impulse zu folgen. Noch war es freilich nicht das Theater, das ihn anzog, wie man vermuten könnte, und sicher hätte er für solche ausschweifenden Pläne kein Verständnis bei seinen Eltern, besonders beim Vater gefunden, da schon einmal seine heimliche und bald entdeckte Tätigkeit als Statist am Stadttheater beinahe eine Katastrophe heraufbeschworen hätte. So entschließt er sich, Architekt zu werden. Wieder erhebt sich der Widerstand des Vaters, der glaubt, der Junge habe es «zu hoch im Kopfe» und «tue, was sich für einen Handwerkerssohn nicht schickt», und wieder ist es die Mutter, die ihren Einfluß durchzusetzen weiß und dem Sohn dieses Studium ermöglicht.

Wir sehen die bunten Partikel dieses Lebensbildes sich zu einem ersten Aspekt ordnen. Max Pfister beginnt sein Studium an der Eidgenössischen Technischen Hochschule. Hier, in der Atmosphäre gleichaltriger und nach gleichem Ziel strebender Jugend entfalten sich seine gesellschaftlichen Fähigkeiten. Im heimischen Kreis schon stets der Wortführer der jungen Generation gegen die Ansprüche der älteren, wohl auch vielfach der mißverstandene und unbequeme Revoltierer gegen die starren Bollwerke des bürgerlichen Milieus, den Jüngeren gegenüber aber immer der Ratgebende und Hilfsbereite, der «Weichensteller in allen Lebenslagen» (ein Wort seines sieben Jahre jüngeren Bruders), findet er sich nun in einem Kreis, dessen Ton er alsbald bestimmt. Der junge Architekturstudent wird Obmann und Präsident verschiedener Vereinigungen, der «Architectura» und «Heraldika», er organisiert Bälle und Feste, die in der Erinnerung der Beteiligten als Glanzpunkte jugendlicher Zürcher Geselligkeit weiterleben.

Aber war dies die Erfüllung der fruchtbarsten Jahre eines so gefährlich vielseitig begabten jungen Menschen? Wurde ihm hier, in der kaum an den Kern seines Wesens rührenden Zustimmung seiner Altersgenossen das Einverständnis geschenkt zwischen dem «Ich» und dem «Es», diesem alles überschattenden und zugleich von innen her mit düsterer Glut erleuchtenden Daimonion, das er wohl schon früh über seinem Leben walten fühlte? Wir wissen es nicht, denn es existieren keine Aufzeichnungen aus jenem Lebensabschnitt mehr von seiner Hand, die uns darüber Aufschluß geben könnten. Zwei schmale Hefte mit Gedichten, die er im bekannten Drang begabter Jugend nach eigener Aussage niedergeschrieben und unter dem rührend-stolzen Titel «Opera» gesammelt hat, sind alles, was wir aus dieser Zeit besitzen. Da finden wir nun mancherlei zart verhaltene Niederschläge früher Liebesbereitschaft und unausgereiften Liebeserlebens, scheue Bekenntnisse, die er den Gegenständen seiner Neigung, jungen Mädchen seines Kreises, nicht zu machen gewagt hat, aber in all diesen unbeholfenen Versen schwingt schon der dunkle Ton des Verzichts. «Jetzt noch einen Kuß von deinem roten Munde, dann laß uns scheiden, weitersuchen, hoffen . . .» Oder jene sechs Zeilen, in denen, zum ersten Mal, das Wort Tanz erscheint, das später für ihn so bedeutungsvoll werden sollte:

Im Tanze hab ich dich gefühlt
und wußte jetzt, was stets mir fehle,
ich schaute, was im Arm ich hielt
und ahnte staunend deine Seele.
Ich weiß, was dir ein andrer gilt . . .
Im Tanze hab ich dich gefühlt.

Und wenn der innerlich doch stets Beiseitestehende die Kraft der Gemeinschaft preist: «Unerhörte Kräfte wachsen aus Zusammenspiel» oder er sich gar selber in den Worten ermutigt: «Laß dich tragen und heben vom schleudernden Leben», so

finden wir doch, fast gleichzeitig ausgesagt, die Vorahnung späterer Einsamkeit in den folgenden Strophen, die schon beinahe an die Formgesetze einer echten dichterischen Aussage rühren:

Leer die Seele, leer das Herz,
wieder ist ein Tag vergangen
ohne Wunsch und ohne Bangen,
ohne Jubel, ohne Schmerz.

Leer sind alle letzten Tage,
die so still vorüberflossen —
jene andern: vollgegossen,
wenn ich kämpfe, wünsche, wage!

Und da lesen wir auch die resignierende Zeile: «Einsam versuche ich zu leben, Brosamen karger Freude aufzupicken . . .» oder die düstere Vorwegnahme des Endes in den Worten: «Der Tod ist stark, der Tod ist hart . . .»

Diese Bruchstücke sind selbstverständlich nicht nach ihrem irrelevanten künstlerischen Gehalt zitiert, sondern um aufzuzeigen, wie die vielfach in derartigen Jugendaussagen erkennbare Verschmelzung von Eros und Thanatos hier geradezu prophetische Züge annimmt, so als ob der Schreiber sich mit ihnen sein Schicksal herbeizwänge. Erfüllung im Sinne des Lustgewinns wird in ihnen nie vorausgesetzt, kaum erhofft, denn immer muß ihr ja der eigene, mit schmerzlichem Staunen erfahrene Zwiespalt hinderlich sein. Der junge Mensch, der diese Zeilen schrieb, muß schon früh erkannt haben, daß der ihm innewohnende Eros ihn auf Wege führte, von denen er wußte, daß sie dem Allgemein-Gültigen, Gebilligten, Herkömmlichen nicht entsprachen und in ihm die tiefe, in seinem Leben nie zu schließende Kluft zwischen dem Wunsch «zu leben wie die Andern» und der zur Absonderung, ja zur Vereinsamung verurteilten Hingabe-Bereitschaft an das Besondere und Gefährdende aufriß. Es

ist die Tragik im Leben vieler unter dem gleichen Stern Geborener: Zwiespalt zwischen der Kraft des zur Kreisbildung neigenden, häufig an große pädagogische Fähigkeiten geknüpften Eros und der im gleichen Maß durch ihn bewirkten Entfremdung aus dem Jugend, Bildung und spätere Leistung bestimmenden Lebensrhythmus, eine Tragik, deren unerbittlichem Gegensatz zwischen Trieb und Gestaltung, individuellem Lust- und Machtstreben und sittlichem Gemein-Sinn die Welt bedeutende Werke in jenen Fällen verdankt, wo dieses Widerspiel die Gesamtheit der schöpferischen Kräfte zu höherer Wirksamkeit aufruft. Es muß vorwegnehmend gesagt werden, daß diese glückliche Konstellation hier nicht vorhanden war. Der Hammer, der die Persönlichkeit des jungen Menschen hätte schmieden können, schlug ihn zuzeiten bis zur Formlosigkeit in den Grund. Er muß dies gewußt haben, denn von bitterer Selbstironie sind die Zeilen geprägt, in die er sein eigenes Geschick faßte (als Zwanzigjähriger!):

Drum muß ich oft hinunter
vom hohen Postament
und — find es auch recht munter
im Nebel-Element . . .

Wie wenig er Grund hatte, an dieses Muntersein im Nebel-element zu glauben, das er sich da vorredete, geht aus vielen andern Stellen seiner Jugendlyrik hervor, in denen er im Pathos der Distanz dem Trüben dieser Niederungen die Absage erteilt, und wir werden späterhin sehen, wie es in Wirklichkeit darum bestellt war.

Doch wir greifen vor, denn zunächst schien alles in geregelten Bahnen zu verlaufen. Ein Zwischensemester in München schärft sein künstlerisches Urteil und macht ihm die in Zürich beobachteten Tendenzen, veraltete Bauformen in das Zentrum repräsentativer städtebaulicher Gestaltung zu stellen, erschreckend deutlich. Er kommt in München in Berührung mit den in

Deutschland bereits in vollen Strömen einsetzenden neuen Architektur-Auffassungen des Werkbundes und der Darmstädter Schule. Das hier Aufgenommene und der innere Bruch mit der Tradition eklektischer Sterilität etwa eines halben Jahrhunderts haben zur Folge, daß er, zur Beendigung seines Studiums nach Zürich zurückgekehrt, offenbar den konservativen Geistern des Prüfungsausschusses, dem er sich stellte, denn doch wohl als zu revolutionär erschien — er fiel mit seiner Diplomarbeit durch.

Der flügge gewordene Vogel fühlt sich nun in seinem alten Nest überhaupt nicht mehr behaglich. Die lange latent gebliebene Opposition gegen die Lebensführung der Eltern aktiviert sich, und es kommt zu unerfreulichen Zwischenfällen im Familienkreis. Eine eigenartige «Desinvolture», die in seinem späteren Leben noch häufig zu beobachten ist und ihm mancherlei Konflikte bereitet, läßt ihn, nachdem er die freiere Luft der Ferne geatmet hatte, sich über das heimische Milieu in einer Art hinwegsetzen, die einer gewissen Komik nicht ganz entbehrt: Von der Zunft der Zimmerleute, der sein Vater angehörte, gebeten, etwas zu den Darbietungen anlässlich des Martini-Festes beizutragen — man entsann sich der Feste, die er als junger Zürcher Student mit so viel Beifall arrangiert hatte — präsentiert er sich, offenbar in der Erinnerung Münchener Eindrücke, dem biedereren Kreis in einem orientalischen Tanz à la Salome und verpflanzt unbefangen Schwabing an das Limmat-Gestade. Wenn das «épater le bourgeois» in seiner Absicht gelegen haben sollte, so ist ihm dies offenbar nur zu gut gelungen. Es wird ein mühsam verhehlter Skandal. Zu Hause fallen harte Worte, selbst die immer vermittelnde Mutter vermag die Spannungen nicht mehr zu mildern. «So lange du die Füße unter Vaters Tisch stellst, hast du zu gehorchen». Gehorchen. Ein Wort, das der schon innerlich Gelöste und Entfremdete nicht ohne Widerspruch ertragen kann. Er zieht die Konsequenz und verläßt das elterliche Haus.

Wir sehen ihn in der Folgezeit erstmals als Mitarbeiter des Architekten Bruno Schmitz in Berlin, das ihm später zur zweiten, unvergeßlichen Heimat werden sollte, dann als Angestellten eines Architektur-Büros in Paris. Die Jahre dieser Wanderschaft sind nicht mehr zu rekonstruieren. Er hat sich über sie ausgeschwiegen, und es ist sicher, daß sie hart genug für ihn gewesen sein müssen.

Dann bricht der erste Weltkrieg aus. Max Pfister, der seine militärische Ausbildung in der Schweiz beendet hatte und zum Offizier aufgerückt war, kehrt nach Zürich zurück und wird mit seiner Truppe zum Grenzschutz eingesetzt.

Es hieße das Bild seines Lebens verfälschen, wollte man verschweigen, was er selber kaum mehr erwähnte, denn es half in gewissem Sinn seinen Charakter formen. In diesen Tagen nämlich erfolgte der erste Zusammenstoß mit der bürgerlichen Ordnung, in der er lebte, die Durchbrechung eines ängstlich gehüteten Tabu, die ihn seinen Offiziersrang und beinahe das Leben kostete. Aus dem Heer entlassen, tief gedemütigt und im Kern seines Wesens getroffen, der trotz all seines jugendlich revolutionären Elans doch stets eine starke Affinität zur bürgerlich-gesellschaftlichen Welt wahrte, gerät er in eine Krise, die er vielleicht nicht durchgestanden hätte, wäre die Mutter nicht gewesen. Sie trifft ihn eines Nachts in seinem Zimmer, die geladene Pistole neben sich und Abschiedsbriefe schreibend.

Was in dieser Nacht zwischen den beiden Menschen vor sich gegangen ist, bleibt ihr Geheimnis. Aber diese in jeder Hinsicht so beispielhafte Frau muß die rechten Worte gefunden haben, um den Sohn aus der scheinbaren Ausweglosigkeit dieser bitteren Stunde ins Leben zurückzuführen. Sie hat den schönsten Lohn für ihren Mut und ihr unwandelbares Vertrauen erhalten: das Herz ihres Sohnes, das ihr schon immer so tief zugeneigt war, erschloß sich ihr nun ganz und hat sich ihr bis zu ihrem Tod nie mehr entfremdet. Die Verse, die er Jahre zuvor der

Mutter zu ihrem fünfzigsten Geburtstag geschrieben hatte, erfahren nun eine ruhevoll-tröstliche Bestätigung:

Wir blättern gern im Buch der Zeit
und suchen alte Freunde, altes Leid,
und prüfen kritisch alles auf der Waage.
Doch wenn wir beides auf die Schalen legen
und unser Herz dazu befragen,
so werden wir doch immer sagen:
Schön war das Leben und voll Segen!

Aus dieser Stunde ist ihm die Kraft zugewachsen, zu tragen, was zu tragen ihm noch vorbehalten war, und das war des Schweren genug.

Die Familie legte ihm nahe, nach Amerika auszuwandern — es war dies der damals übliche Weg, sich unbequemer Elemente zu entledigen und die gefährdete bürgerliche Reputation wiederherzustellen — aber er, Ureuropäer aus Erbe, Veranlagung und Bildung, zieht es vor, über Paris nach London zu seinem dort lebenden Bruder zu flüchten, und nun beginnen die unsteten Wanderjahre, die ihn nach Amsterdam, Berlin und Hannover führen. Es ist seltsam, daß gerade in dieser Phase seiner Entwurzelung diese beiden letzteren Städte in Erscheinung treten, in denen er später die erste echte Anerkennung finden sollte. In Berlin war es auch, wo sein Name zum erstenmal öffentlich genannt wird. In der «Vossischen Zeitung» vom 20. August 1916 erscheint ein Artikel des Max Pfister «Farbige Wohnräume?». Diese kleine Arbeit ist nicht ohne Bedeutung, weil sie gewisse Erkenntnisse der Farbfunktion geschlossener Räume vorwegnimmt, um die heute, fast ein halbes Jahrhundert nach dem Erscheinen dieses Essays, so viel Wesens gemacht wird, daß sich die Industrie beispielsweise besonderer Farb-Psychologen bedient, um in der Ausstattung ihrer Werkräume ein «optimales Arbeitsklima» zu schaffen, welches die Leistung zu steigern hat.

In der Betrachtung der letzten Schaffensperiode Max Pfisters wird von diesem aufschlußreichen und seiner Zeit so erstaunlich weit vorausgreifenden Artikel noch die Rede sein.

Schien sich nun auch in der Fremde allmählich eine Anerkennung seines Schaffens anzubahnen, so zwang die Unrast, die seine Entwicklungsjahre in so besonderem Maße kennzeichnet, Max Pfister doch, wieder einmal alles auf eine Karte zu setzen und abzuberechnen, ehe ihm die Früchte seiner Arbeit zufallen konnten. Vielleicht war es auch nur das unverlöschliche Bild der Heimat, das ihn trieb, die Liebe zu den alten Gassen und Winkeln «seiner» Stadt? Er entschließt sich, Berlin aufzugeben und nach Zürich zurückzukehren. Er ist besonnen genug, durch eine räumliche Distanz vom Elternhaus gewiß unvermeidbare Spannungen zu verringern, und er eröffnet zusammen mit einem befreundeten Kollegen in einem idyllisch gelegenen Kutscherhäuschen an der Rämistraße ein eigenes Architekturbüro unter der Firmenbezeichnung «Ulrich und Pfister». Hier wird nun im Lauf der Zeit eine Reihe privater und öffentlicher Bauaufträge bearbeitet, und hier entstehen auch Planung und Entwurf des auf der Höhe über dem Zürichsee in Zollikon entstandenen elterlichen Wohnsitzes. Der Werbeprospekt der rührigen jungen Firma zeigt wohldurchdachte Grundrisse und schlichte, sauber proportionierte Bauformen. Diese, etwa den Bauten Tessenows aus der gleichen Periode ähnlich, sind von den modischen Strömungen des Jugendstils erfreulich freigehalten, während die gezeigten Beispiele von Innenarchitektur deutliche Anlehnung an van de Velde und Ulbricht aufweisen, wenn auch ihre Formen in ihrer eher strengen Würde deutliche Hervorkehrung schweizerischen Lebensstils und schweizerischer Tradition zeigen, die allen phantastischen Experimenten abhold ist.

Es ist bemerkenswert, daß die beiden Architekten sich besonders für die bis dahin in Europa noch unbekannte Bungalow-Bauweise einsetzten, und daß den ersten Versuchen, die sie im Bild vorweisen, bis heute hinsichtlich wirtschaftlicher Berech-

nung und formaler Lösungen nichts Entscheidendes mehr hinzugefügt werden konnte.

In einer Serie von Vorträgen, die noch im Manuskript erhalten sind, vertritt Pfister die Notwendigkeit einer «Um-Orientierung in Wohnungsfragen» und setzt sich mit räumlichen und Farbprinzipien in einer Weise auseinander, die eine intensive Beschäftigung mit den psychologischen Voraussetzungen des gesamten Phänomens der Architektur verrät.

Dem Bild, welches diese Fragmente der Architektur-Periode in Pfisters Leben bieten, begegnen wir immer wieder in der Durchforschung seiner Lebensarbeit. Sein durch besondere Sensibilität gesteigertes Einfühlungsvermögen läßt ihn stets den Dingen auf jenen Grund nachgehen, in dem sie sich als existenzielle Phänomene zeigen. Es gibt für ihn offenbar keine gesonderten Erscheinungen; wie sie sich seinem Blick darbieten, sind sie untereinander verbunden, eine aus der andern zu deuten, und verlangen zu dieser Deutung jene besondere Kraft, die nur aus der glücklichen Mischung von Begabung und universeller Bildung entspringt.

Das äußere Leben scheint vorläufig geordnet, und ein gewisses Gleichmaß ist wie ein Einhalt vor einer neuen großen Entscheidung. Geregelter Tätigkeit mit ihrer oft als Belastung empfundenen Kleinarbeit kann aber letztlich bei ihm keine Heilung des Zwiespalts bewirken, den er in seinem Leben so erschreckend deutlich empfindet. Der Kampf zwischen dem «Ich» und dem «Es», Stigma so vieler schöpferischer Naturen und Thema unzähliger psychologisch-psychiatrischer Untersuchungen, scheint eher lähmend als aktivierend auf seine gefährdete seelische Konstitution gewirkt zu haben. Er sucht nach einem Ausweg und gerät in einen jener psychoanalytischen Kreise, die sich als ungezeitigte Früchte der von Freud inaugurierten jungen Wissenschaft überall auftaten und mit wichtigtuierischem Halbwissen mehr Unheil als Segen stifteten.

Hier fanden sich in skurriler Mischung gescheiterte Existen-

zen, seelisch Gefährdete, schlachtenbummelnde Snobs und ernsthaft Suchende zueinander, und was hier an hilf- und aussichtslosen Experimenten an der menschlichen Seele inszeniert wurde, trägt die Züge der Walpurgisnacht.

Aus Truhen und Koffern werden eingemottete Stoffe geholt, und die unglücklichen Opfer einer fehlverstandenen Wissenschaft versuchen in abenteuerlichen Verkleidungen und Transvestitionen die Gründe ihrer seelischen Existenz auszuloten, die ihnen im schlicht-bürgerlichen Gewand so verwirrend geheimnisvoll erscheinen. Mysterium, Tabu und Pseudowissenschaft gehen eine fragwürdige Verbindung ein, die nichts anderes zeitigen kann, als nur tiefere Verwirrung. In improvisierten Szenen und Pantomimen werden künstliche und gefährliche Inkarnationen konstruiert, und wenn Max Pfister im ganzen Verlauf seines Lebens an die Realität einer Wiedergeburt geglaubt hat, dann war, was hier geübt wurde, gewiß nicht der richtige Weg, ihren Geheimnissen auf die Spur zu kommen.

Nicht genug an diesen makabren Zusammenkünften bei gedämpfter Beleuchtung, man packt das brennende Problem energisch an und mischt sich in ländlichen Gasthöfen «unter das Volk», um ihm abzuschauen, wie «man liebt», denn die Triebauslösung, das stand im Programm, dem nachzuleben man versuchte, verbürgte ja die Heilung. Und während die verliebten ländlichen Paare sich vom Tanz fort in die dunklen Büsche schlugen, um programmlos, aber mit unzweifelhaft besserem Erfolg dem Eros zu huldigen, saßen die unseligen Opfer ihrer Auto-Vivisektion vor den schalen Resten ihrer künstlichen Lebensfreude und fühlten, daß sie nicht geschafft hatten, was den Glücklichen-Enthemmten so selbstverständliches Lebensgeschenk war.

In diesem Kreis nun begegnete Max Pfister einer jungen Deutschen, die nach mißlungener erster Ehe in Zürich das Medizinstudium ergriffen hatte, die Tochter eines bedeutenden rheinischen Industriellen-Hauses, Helene Vorwerk. Die beiden ka-

men einander bald näher und zu dem Entschluß, es miteinander zu versuchen. Sie heirateten. Diese Ehe, problematisch nach Voraussetzungen, Komponenten ihrer Partner und ihrem Zustandekommen unter solch verwirrenden Aspekten, die mehr eine Flucht zueinander darstellten als eine befruchtende Gemeinschaft, wurde 1920 geschlossen und nach sieben Jahren im beiderseitigen Einvernehmen wieder gelöst. Zunächst aber erwies sie sich als günstige Wendung in Max Pfisters Leben. Einmal wurden durch diese «vornehme» Heirat die unter dem Odium der Zugehörigkeit zu jenem Kreis erneut und heftiger aufgeflammt Zwiste mit dem Vater wieder gegenstandslos, und zum andern schuf sie die materielle Grundlage für das, was sich nun als neue Ordnung im Lebens-Farbenspiel Max Pfisters vorbereitete und vollzog.

Die Entscheidung fällt, wie man dies so häufig feststellen kann, auf eine lautlose und scheinbar am Rande der Existenz abspielende Weise. Sie ereignet sich im Sommer 1922.

In Zürich hat eine Schülerin und Mitarbeiterin Rudolf von Labans, Suzanne Perrottet, eine Schule eröffnet. Bei einem Spaziergang verspätet, wird sie von zwei Fremden eingeladen, in deren Wagen mit ihnen in die Stadt zurückzufahren. Der eine der beiden fällt ihr sogleich auf: ein junger Mensch mit aschblonden Haaren, einem schmalen, sensitiven Gesicht und seltsam tiefliegenden, ungewöhnlich eindringlich blickenden Augen, und in ihr, die stets auf der Suche nach Menschen einer besonderen Signatur ist, entsteht der unmittelbare Wunsch, diesen für ihre Schule zu interessieren. Verständliche Scheu hindert sie, den Fremden daraufhin anzureden, und so verabschiedet man sich denn vor einem Hause, an dem sich ein Schild mit der Firmenbezeichnung «Ulrich und Pfister» befindet. Damit scheint diese Begegnung zunächst abgeschlossen. Zu Hause erzählt Suzanne Perrottet aber dann einer Bekannten von ihrer Entdeckung und erfährt, daß diese den Herrn kennt und bereit

ist, die Bekanntschaft zu vermitteln. Es geschieht, und Max Pfister, selber sogleich aufs äußerste interessiert, besucht sie, sieht ihren Unterricht und wird ihr Schüler. Seine Begabung tritt schon nach wenigen Unterrichtsstunden hervor, Suzanne Perrottet hat sich in dem Eindruck der ersten Begegnung nicht getäuscht. Als seiner «Entdeckerin» hat ihr Schüler ihr Jahre später das erste Exemplar seines Buches «Tanz und Tänzer» zugewidmet.

Sie arbeiten ein Jahr lang zusammen, während Pfister die Partnerschaft mit Ulrich löst. Das Kapitel Architektur ist für ihn abgeschlossen, ein neues beginnt, der Tanz.

Zunächst denkt er noch gar nicht an die Möglichkeit, daß sich ihm hier der Weg zu einem Beruf eröffnen könnte, von dem er noch nicht viel mehr weiß als jeder andere, der sich mit den Erscheinungen der zeitgenössischen Kunst vertraut macht. Er hatte während seines Berliner Aufenthalts zum erstenmal ein Gastspiel der Russen gesehen und beschreibt den Eindruck, den er damals als Dreiundzwanzigjähriger von dieser Truppe empfangen hat, in seinem Buch «Tanz und Tänzer»:

«In Berlin drehten sich alle Gespräche in der Gesellschaft und bei den literarischen Tees um das Gastspiel des Russischen Balletts in der Krolloper, und mit höchster Begeisterung wurden die Pracht der Inszenierung und die Leistungen der Tänzer und Tänzerinnen beschrieben. Ich selber hatte bis anhin noch nie ein Ballett gesehen, und der Eindruck war so überwältigend, daß ich stundenlang nachher im nächtlichen Tiergarten herumirrte, von unbegreiflichem Glück über so viel Schönheit, Leben und Bewegung. Diese erste Begeisterung für das russische Ballett ist mir während aller folgenden Jahre treu geblieben, auch als ich später bewußt und kritisch sehen lernte. Meine stärksten und nachhaltigsten Theatereindrücke kamen aus den Aufführungen des russischen Balletts . . .»

Vielleicht waren es eben diese «stärksten und nachhaltigsten Eindrücke», die ihn zunächst warnten, sich mit dem kaum vor-

handenen Rüstzeug eines hinreichenden Fachwissens und seinem nicht einmal sonderlich für den Tänzerberuf prädestinierten Körper auf ein Feld zu wagen, auf dem nur durch die stützende Tradition, früh geübte technische Zucht und jene erstaunliche, ausschließliche Obsession durch den Tanz Früchte hervorgebracht werden können, wie dies den Russen möglich gewesen ist. Noch ist Pfister der «Laientänzer», der mehr ad usum proprium tanzt, der Dilettant, der sich spielerisch an den Mitteln einer Kunst versucht, und vielleicht ist es andererseits gerade der Tanz, der sich ihm als Therapie für die oft unerträglichen Spannungen seiner Natur anbietet.

Rudolf von Laban ist es dann, der Pfister gelegentlich eines gemeinsamen Besuches mit Suzanne Perrottet in Stuttgart, wo Laban damals unterrichtete und seine ersten großen chorischen Inszenierungen zeigte, den Gedanken nahebrachte, ganz zum Tanz überzuwechseln. Laban, dem Architekten der großen Raumschönspiele, mag dabei Max Pfisters bisheriges Schaffen nicht als die schlechteste Grundlage für einen Tanzgestalter der neuen Schule erschienen sein und die Bedenken gegen das Alter dieses Novizen überwogen haben.

Die Entscheidung fällt indessen nicht bei dieser ersten Begegnung. Pfister kehrt nach Zürich zurück und arbeitet weiter bei Suzanne Perrottet, bis sich unmerklich die Elemente seines Farbenspiels zu eindeutigem Bild ordnen und er sich entschließt, als Schüler zu Mary Wigman nach Dresden zu gehen.

Die materielle Grundlage zum Studium sichert ihm seine Ehe, und so sehen wir Max Pfister nun unter der Ägide der großen schöpferischen Persönlichkeit und hervorragenden Pädagogin sich seinem Ziele nähern. Er nimmt Teil an der Entstehung der großen Tanzzyklen (es ist die Zeit der reifsten Tanzschöpfung der Wigman, der «Sieben Tänze des Lebens») und wird von der Lehrerin bald in Solopartien beschäftigt. Hier begegnet er dem jungen Harald Kreutzberg, und diese Begegnung wird für beide zum Ereignis. Wie Pfister, kam auch Kreutzberg aus

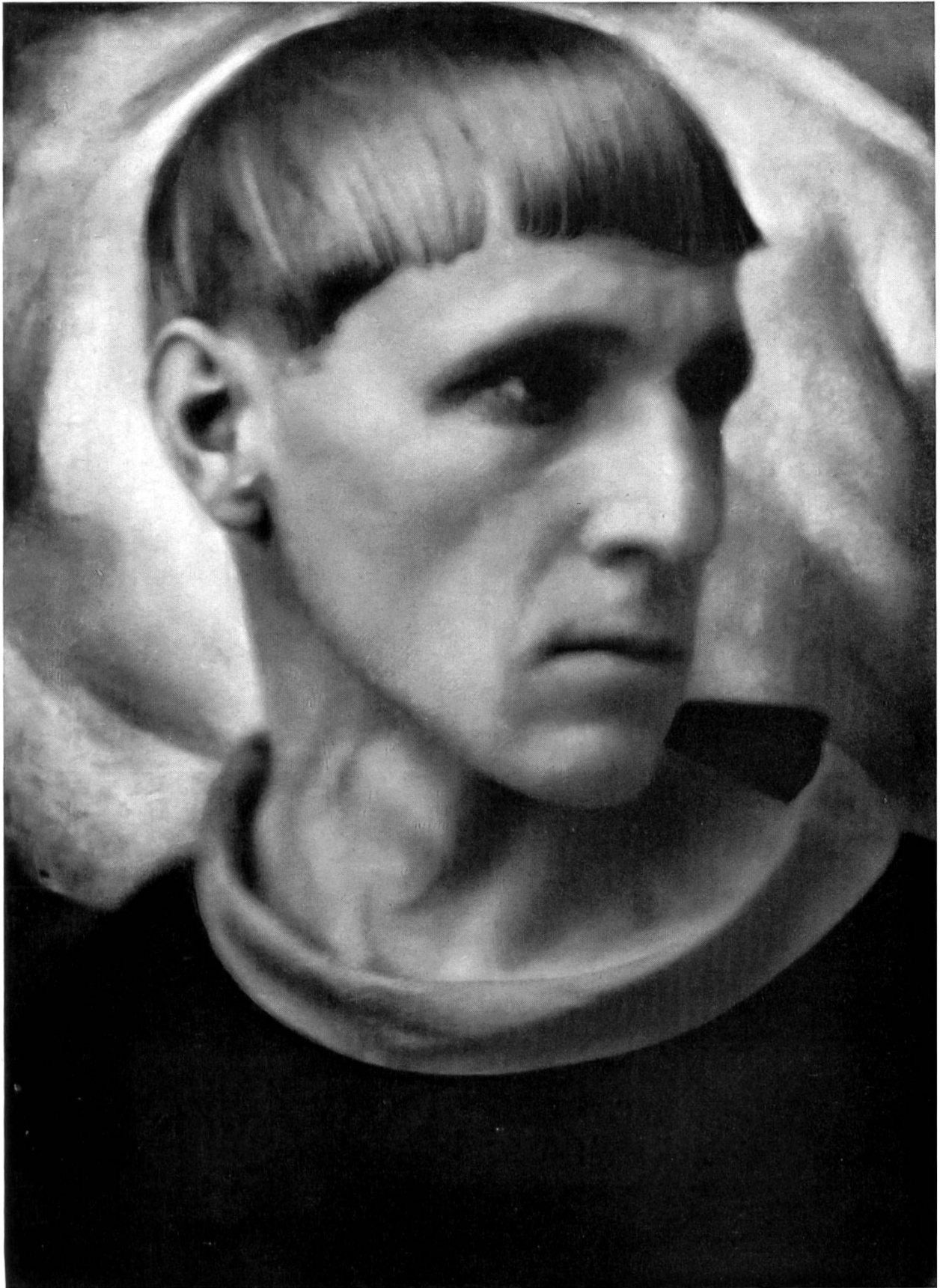
einem andern künstlerischen Beruf (er war Modezeichner) und hatte zunächst nur die Laienkurse der Wigmanschule unter Leitung von Berthe Trümpi besucht. Dann war Mary Wigman auf ihn aufmerksam geworden und hatte ihn in ihre Ausbildungsklasse übernommen. Diese Begegnung sichert Pfister den Solisten der ersten Jahre seines Wirkens als Ballettmeister und Kreutzberg den Start zu einer erstaunlichen Karriere.

Es wird hart gearbeitet im «Aquarium» — so nennen die Wigman-Schüler ihr erstes primitives Studio — und tief und tiefer dringt Max Pfister in die «geschlossene und asketische Welt von Ausdruckssymbolen ein, an die das Wort nicht hingelangt und die das Wort verschmähen (Jean Améry)».

Der Kreis schließt sich. Ein gutes Jahr dieser Arbeit geht vorüber, dann sehen wir Pfister, wie wir ihm zu Beginn dieses Buches begegnet sind: als Reformator und Leiter des Balletts der Städtischen Bühnen Hannover.

Die Wege trennen sich. Mary Wigman sieht ihren Schüler mit einiger Skepsis scheiden. Ihr scharfer Blick für das Wesentliche sagt ihr, daß es zu früh, daß noch nicht alles genügend in Max Pfister gefestigt sei, um ihn den schwierigen Aufgaben, vor die er nun gestellt wird, ganz gewachsen sein zu lassen. Auch etwas anderes befremdet sie: sie sieht doch allzuviel Spielerisches, an der Oberfläche Kreiselndes in seiner Begabung, und sie, die strenge und sich selber am wenigsten mit Kritik verschonende Exponentin ihrer uralten und immer wieder neuen Kunst, die auf jede dekorative, auf das Publikum abgestimmte Wirkung konsequent verzichtet, zweifelt daran, ob ihr Schüler den Verlockungen des äußeren Erfolgs zu widerstehen und voll auszuleben imstande ist, was an künstlerischen Impulsen sie in ihm erkannt und gefördert hat.

Sie ist es ja, die gerade auf das verzichtet, was ihn nun so



Max Terpis, Berlin 1923



«Die Vogelscheuche», Staatsoper Berlin, 1926



«Salat», Staatsoper Berlin, 1929

stark zu fesseln scheint, in ihrem Tanz reinigt sie die Wirklichkeit von irdischem Ballast, in der reinen Bewegung, die kaum der äußeren Hilfsmittel bedarf, wird eine Botschaft verkündigt. Ihr Schüler aber strebt, so will es ihr scheinen, von diesem strengen Puritanismus fort in die Sphäre der «angewandten» Kunst, die für sie keine Gültigkeit hat. Wußte er um diese Zweifel der so tief verehrten Meisterin? Terpis — so dürfen wir ihn nun nennen — ist ihr im Innersten immer verbunden geblieben, auch auf dem so weit von ihr fortweisenden Weg, den sie kaum verfolgen mochte, und «Mary» bedeutet für ihn auch in späteren Jahren noch das Wahrzeichen einer Welt, aus der er sich, vielleicht allzufrüh, gelöst hat.

Begegnungen zwischen zwei Briefen

Im Februar 1924 hatte Terpis an Max von Schillings, den Leiter der Berliner Staatsoper, ein Schreiben gerichtet, in dem er die durchgreifende Reorganisation des Balletts forderte und begründete. Er hatte die Berliner Verhältnisse sorgfältig studiert und eingesehen, daß die Aufgaben, die er sich selber stellte, und welche die Öffentlichkeit von ihm erwartete, mit dem bisherigen Personalbestand des Ensembles nicht zu lösen sein würden.

Zwischen den knappen Zeilen dieses Memorandums ist mehr zu lesen als nur von den Reformwünschen eines ehrgeizigen Neuerers — es verbirgt sich hinter ihnen das ganze Elend eines in Routinearbeit erstarrten Ensembles, das jeder kennt, der es einmal mit den petrefakten Hof- und Stadttheater-Balletts jener Zeit zu tun gehabt hat. Die strenge Hierarchie, welche die Russen so groß gemacht hatte, erschien in ihnen wie unter einer Sammellinse verkleinert: ihre echte «Grandeur» konnte sich unter den beschränkten deutschen Verhältnissen nie voll auswirken; ihre Schattenseiten dagegen, in denen den Dienstjahren der Vorrang vor dem Talent eingeräumt wurde, zeichneten sich jedoch um so schärfer ab, je weniger frischer Wind in die ver mufften Trainingsräume unter dem Dach der Opernhäuser wehen konnte. Wie gefürchtet, waren nicht jene Tänzerinnen im Besitz ihres Pensionsanspruchs, die biederer Beamtinnen der Terpsichore, die, wenn überhaupt, zum Training im Schnürleib erschienen und mit feierlich-gelangweilter Miene vorsichtig die vorgeschriebenen Pas exerzierten und beileibe keinen mehr, als ihnen vertraglich zugemutet werden durfte; die um so eher zur Aufsässigkeit bereit waren, als eine gewerkschaftliche Organisation ihre Rechte wahrte, und die zugleich mit eisiger Grandezza darüber wachten, daß sie ihren Platz in der Quadrille

behielten, der ihnen seit so und so vielen Jahren zustand! Von ihrem ehemaligen Hoftheater-Ballett erzählten sich die theaterfreudigen Dessauer eine hübsche Geschichte, die vielleicht allzu scharf pointiert scheint, aber in ihrer Überspitzung deutlich macht, wie es damals um den deutschen Bühnentanz stand. Hier folgt sie:

Ein kleines Mädchen steht nach Schluß der Tannhäuser-Vorstellung frierend vor dem Bühnenausgang und gibt, befragt, auf wen es denn so spät hier noch warte, zur Antwort: «Auf meine Großmutter, die is' nämlich hier bei's Ballett und macht ins Bachanal mit...»

Tatsächlich befand sich auch im Berliner Staatsballett eine solche Seniorin, sie war 1879 geboren und seit 1888 im Ensemble, also bereits 36 Jahre im Beruf, als Terpis seine Leitung übernahm. Übrigens wollte es ein freundliches Geschick, daß gerade sie es war, die den unbequemen Reformer immer gegen die Intrigen ihrer Kolleginnen in Schutz genommen hat.

Ich lasse das oben erwähnte Memorandum im Auszug folgen. Terpis schrieb:

«Das Ballettcorps ist in materieller Hinsicht heute nicht imstande, die künstlerischen und kulturellen Aufgaben, die vom führenden Ballett Deutschlands verlangt werden, befriedigend zu lösen. Der größte Teil des Personals ist aus Zufall oder Ahnungslosigkeit zum Beruf des Tänzers gekommen. Ein Engagement erfolgte nicht nach künstlerischen Gesichtspunkten, sondern mechanisch, nach Dienstalter, körperlichen Vorzügen, Rangordnung. 90 Prozent des Personals arbeiten nicht aus Interesse für den Tanz, sondern lediglich aus Verdienstinteresse. Zu den freiwilligen Übungsstunden erscheinen von 30 Mitgliedern durchschnittlich drei! Die Leistungen sind, dieser Interesslosigkeit entsprechend, sowohl im Sinne alter Ballettechnik wie erst recht im Sinne moderner Ausbildung, sehr mangelhaft.»

Es heißt dann weiter:

«Die Führung des heutigen Ballettbestandes ist für das Theater unwirtschaftlich. Die Folge eines künstlerisch unzulänglichen Balletts ist, daß Ballettabende vom Publikum schlecht besucht werden; sie werden daher nur ungern in den Spielplan eingereiht. Um das Personal trotzdem auszunutzen, wird es zu Statisterie verwendet. So besitzt die Staatsoper ein Statisteriecorps mit Tänzergehältern.»

Was Terpis hier andeutet, war die Crux der meisten Ballettmeister an deutschen Opernhäusern. Es konnte häufig geschehen, daß der Ballettmeister eine wichtige Probe zu einer Neueinstudierung angesetzt hatte, und daß nur ein verschwindend kleiner Teil des Ensembles erschien, weil der Rest von einem Opernregisseur in Anspruch genommen worden war, bei dem die Tänzer stundenlang als Statisterie auf der Bühne herumzustehen hatten, während ihre eigentlichen Aufgaben nicht in Angriff genommen werden konnten. Indem nun Terpis zugleich die Schaffung eines als «Edelstatisterie» fungierenden Bewegungschores anregte, forderte er «strengste Sichtung des Ballettpersonals nach künstlerischen und technischen Gesichtspunkten, Ergänzung des Bestandes durch neu zu engagierende erstklassige Kräfte, Entlassung und eventuelle Aufnahme derjenigen Kräfte in den Bewegungschor, die ihrem Posten nicht mehr gewachsen sind, aber trotzdem nicht entlassen werden können . . .»

Nun hatte Max von Schillings Terpis ja eben in Erwartung einer solchen Reform nach Berlin geholt, und so wurden diesem seine Forderungen bewilligt. Die von Terpis vorgeschlagenen neuen Kräfte, unter ihnen Kreutzberg, Daisy Spies und Walter Junk, wurden verpflichtet und zugleich eine Reorganisation des bisherigen Ballettcorps durchgeführt. Ein Streik des gesamten alten Personals war die nächste Folge. Es bedurfte mühsamer und vorsichtig geführter Verhandlungen des Intendanten, der natürlich auf der Seite des «Neuen» stand, um diese Schwierigkeiten

zu beseitigen und Terpis den Weg zu seiner Reformarbeit zu ebnen. Und Terpis? Er hatte offenbar nicht wahrhaben wollen, was ihm jeder Eingeweihte hätte voraussagen können, nämlich welch ein zähes Beharrungsvermögen einem so komplizierten und empfindlichen Organismus innewohnt, wie es ein Ballett-corps ist, zumal wenn bei ihm die künstlerischen Ziele an letzter Stelle rangieren und es im übrigen einer Schule verschworen ist, die in schroffem Widerspruch zu den ihm unbegreiflichen Reformen eines neuen Mannes steht. Hier mußte sich beweisen, ob Terpis die große Kunst der Menschenführung gegeben war. Von den Machtkämpfen, die sich im Ballettsaal, in den Garderoben und hinter den Kulissen abspielten, zu sprechen, erübrigt sich. Man darf sie als bekannt voraussetzen. Ein Beispiel nur für viele. Die Sängerin Maria Schulz-Dornburg, die mit Terpis zugleich von Hannover an die Berliner Staatsoper verpflichtet worden war, erzählt, daß dieser, der sich in erster Linie die Gestaltung der Opern-Ballett-Einlagen angelegen lassen sein mußte, den Versuch unternommen hatte, eine Neueinstudierung der Aida (mit Maria Schulz-Dornburg als Amneris) bewegungsmäßig durchzustilisieren. Seine sehr genaue Kenntnis ägyptischer Kunst wollte er unbefangen auf Verdis Musik übertragen, die bisher vom Ballett immer durchaus konventionell interpretiert worden war. Bei einer der ersten Proben, als das verdutzte Corps sich mit mühsam verhehltem Spott abmühte, die verlangten ins Relief übertragenen Schritte zu exerzieren, platzte die schon erwähnte Seniorin, Melanie Lucia, in unverfälschtem Berlinerisch heraus: «Wat denn, wat denn! Det soll Ejiptisch sind?» Sie hatte keine böse Absicht damit verbunden — ihre später immer wieder bewiesene Treue gegen den neuen Mann und seine künstlerischen Forderungen hat es bewiesen — aber sie löste mit ihrer Spontanreaktion einen unglaublichen Tumult bei dem Corps aus, während es Terpis, dem sonst ein Spaß immer willkommen war, buchstäblich die Rede verschlug. Ein ähnliches Erlebnis berichtet Agnes de Mille in ihrem groß-

artigen Erinnerungsbuch «Tanz und Theater»¹. Als sie in New York den Resten des ehemaligen Diaghilew-Balletts ihr Ballett «Rodeo» einstudierte, reagierten ihre Tänzer angesichts der auf sie so revolutionierend wirkenden Choreographie damit, daß sie den Ballettsaal mit den Worten verließen: «Madame, das ist kein Tanz!»

Ob und wie Terpis mit diesen Widerständen fertig wurde, bleibt der späteren Darstellung vorbehalten. Zunächst ist zu berichten, wie sich seine Arbeit nach der mit seinem Schreiben an den Intendanten eingeleiteten Reorganisation gestaltete.

Er konnte in kurzem Abstand zwei eigne Ballette herausbringen, die hinsichtlich ihres Gehaltes und der Aufnahme bei Publikum und Presse sehr verschieden waren. Am 12. September 1924 fand in der Krolloper die Uraufführung seiner Tanzpantomime «Der Leierkasten» mit der Musik des Holländers Jaap Kool statt. Unter den Solisten finden wir neben der bisherigen Primaballerina Elisabeth Grube, Dorothea Albu, Aenne Osborn, Max Terpis und Harald Kreutzberg. Die kleine phantastische Burleske, deren Thema den Bereichen E. T. A. Hoffmanns entstammen könnte, fand beim Publikum begeisterte, in der Berliner Presse eine vorsichtig-zustimmende Aufnahme. Offenbar wollte man noch abwarten, wie sich der neue Mann, um den es bereits so heftig gewittert hatte, zukünftig bewähren würde. «Terpis hat es geschafft», schreibt Böhme in der «Deutschen Allgemeinen». «Trotz der Hemmungen, die sich ihm anfänglich in den Weg legten, der Kämpfe, die er auszufechten hatte, hat er es verstanden, eine beträchtliche Anzahl junger Künstler um sich zu scharen, die gleich ihm in dem altüberlieferten Ballett nicht mehr den Ausdruck unserer Zeit sehen und unter seiner Leitung neue Wege zu finden suchen.» Und die «B. Z. am Mit-

¹ Agnes de Mille, «Tanz und Theater», Wilhelm Frick-Verlag, Wien, 1955.

tag» äußert sich: «Die Umwandlung unseres staatlichen Balletts in eine dem Stil des neuen Tanzes dienende Gruppe geht unter der zielbewußten Leitung des Reformers Max Terpis nicht ganz glatt, vielleicht auch nicht ganz schnell, aber schrittweise und energisch vor sich. Findet er neue Menschen und neue Tanzdramen, so findet er auch das übrige, zumal der Geist, aus dem er schafft und arbeitet, nicht auf Anregungen von außen zu warten nötig hat, sondern aus Instinkt, Überzeugung und rechter Schulung den rechten Weg weiß.»

Bemerkenswert ist die Feststellung des Kritikers der «Börsenzeitung», weil sich hier bereits ein Einwand zeigt, der einige Jahre später im Unisono der Pressestimmen fortissimo aufgegriffen werden sollte. Er schreibt: «... seine Tanzphantasien sind produktiv reichhaltig, gesund und männlich kraftvoll entworfen. Man fühlt es: leicht und intuitiv wandelt sich ihm Musik in plastische Bewegung um; manches ist blitzartig huschende Geste, dabei voll verblüffender Schlagkraft und Eingänglichkeit, *anderes aber rein spielerisch ans Ballett erinnernd. Diese stilistische Zwiespältigkeit*¹ fällt besonders in der uraufgeführten Tanzpantomime ‚Der Leierkasten‘ auf...»

Es wurde bereits angedeutet, daß es damals um eine zünftige Tanzkritik in den deutschen Tageszeitungen noch recht übel bestellt war. Wer — von ein paar richtigen Fachleuten abgesehen — schrieb sie schon? Gewiß kaum jemand, der die Materie gründlich beherrschte, häufig aber ein Referent, der die Tanzberichterstattung im Grunde als unter seiner Würde empfand und sich kaum die Mühe nahm, sich ernsthaft mit der künstlerischen Leistung auseinanderzusetzen. Wie anders wäre es möglich, daß in einem immerhin bedeutenden Berliner Blatt im Bericht über diese mit allgemeiner Spannung erwartete Premiere des neuen Tanzkörpers nicht nur der Titel des Werks, sondern auch die Namen des Komponisten wie des Dirigenten völlig

¹ Vom Verfasser gesperrt.

falsch wiedergegeben wurden? Mit solchen Dingen hatte man damals zu rechnen und konnte sich noch glücklich schätzen, wenn nicht (auch dies ist vorgekommen) ein mit einem mißvergnügten weiblichen Mitglied des Ensembles befreundeter Kritiker in seinem Bericht Formulierungen verwendete, die aus der internen Ballettsaal-Arbeit an dem betreffenden Werk und dem Arbeitsaffekt stammten und keineswegs für die Öffentlichkeit bestimmt waren! Unwissenheit und Taktlosigkeit gehen in der Kritik häufig eine wilde, aber offenbar recht haltbare Ehe ein, und was als Früchte dieser Verbindung dann die Spalten füllt, ist alles andere als «richtungweisende» und «aufbauende» Kritik, die man so gern im Munde führt.

Die zweite Premiere, weitaus anspruchsvoller als das eher leicht wiegende Kleinwerk des «Leierkastens», war die Uraufführung der Tanzsinfonie «Die Nächtlichen» am 26. November des gleichen Jahres. Dieses Werk, das heute völlig aus dem Ballettrepertoire verschwunden ist und in keinem Fachbuch mehr erwähnt wird, stellte ein Novum in der Ballettliteratur dar, weil Terpis als Verfasser des Librettos dem Komponisten Egon Wellesz kein Szenarium im üblichen Sinn vorgelegt hat, sondern sich darauf beschränkte, die Handlung in einzelne, den szenischen Phasen des Werks entsprechende jambische Strophen zu fassen. Ich lasse die erste ¹ folgen:

Des Tages Boten steigen still zu Tal.
Nacht zieht herauf. Ein Zug von Wegemüden
sucht Ruhe in dem letzten schweren Reigen.
Sehnsucht erwacht. Zwielflicht erfüllt die Welt,
und Ungewisses überspannt den Raum.
Jüngling und Mädchen ahnen wie im Traum
einander in der Dämmerung, die ihre Schleier

¹ Aus: Blätter der Staatsoper, V. Jahrgang, Heft 3. 1924.

leis zwischen ihrer Seelen Wünsche legt.
Ringsum erwachen Schatten, und es regt
geheimnisvoll sich in den dunkeln Winkeln.
Das huscht und reckt sich, flattert, taucht aus Tiefen,
wächst grauenvoll ins Ungeheure an.
Den Menschen packt die Angst. Er ist allein.
Und drohend um ihn türmen sich die Schrecken
des schwarzen Raums. Geängstigt und gehetzt
erträgt er sich nicht mehr, will sich verstecken.
Erdrückend bricht das Dunkel über ihn herein . . .

Der Österreicher Egon Wellesz, damals bereits durch seine Opern «Prinzessin Girnara» und «Alkestis» wie auch seine tänzerische Musik zu den «Persern» des Äschylos bekannt geworden (er hat später noch das anonym von Hugo von Hofmannsthal geschriebene Tanzspiel «Achill auf Skyros» komponiert), konnte auf diese Weise seine Komposition ungehindert durch minutiöse szenische Forderungen und Angaben, frei aus dem geistigen Gehalt der Tanzdichtung gestalten. Mit den Möglichkeiten des neuen Tanzes durchaus vertraut, unternahm er es, die durch Sent M'Ahesa, Laban und Wigman erstmals als tragendes Begleitinstrument benutzten Schlagzeuge, Gong, Glocken, Becken und Trommel solistisch in seinem Klangkörper zu verwenden, und grundierte mit ihnen rhythmisch die Tanzvorgänge, während er einige der Szenen in Übereinstimmung mit Terpis' Intention musiklos ließ. Dies und die im übrigen wohl mehr aus dem Intellekt als aus musikalischem Vitalismus geborene, der Atonalität zuneigende Diktion Wellesz' («Er will es — aber er kann es nicht» ließen sich die immer spottbereiten Musiker schon bei den ersten Orchesterproben vernehmen) befremdeten das Berliner Publikum derartig, daß es bei den musiklosen Szenen zu wüsten Zwischenrufen, Pfiffen und Gelächter kam. Was einen offenen Skandal verhütete, war vor allem andern Kreutzbergs phänomenaler «Tanz der Angst», der von der ge-

samen Presse als «Offenbarung eines neuen Kunststils» gefeiert wurde.

Terpis' revolutionierende Leistung wird durchwegs anerkannt, wenn auch in einigen der Kritiken Zweifel laut werden, ob es ihm gelingen würde, diesen erstmals beschrittenen Weg des neuen Bühnentanzes konsequent weiter zu verfolgen. Die Komposition des Werkes dagegen wird als «dürftige», «schriftstellerische» und «eklektische» Musik (Oscar Bie) rundweg abgetan. Als Besonderheit sei eine Kritik erwähnt, welche sich gegen das Verhalten der Berliner während dieses (von Emil Pirchan mit großem Geschmack, viel Phantasie und technischem Können ausgestatteten) Experiments richtet. «Daß in Berlin an einer ernstesten Kunststätte Kunstexperimente von einem gutgekleideten Janhagel in Parkett und Rängen in so brutaler Weise gestört werden, ist eine Ungehörigkeit, die aufs schärfste gerügt werden muß.» (Berliner Morgenpost).

Nun, Terpis befand sich mit dieser Publikumserfahrung in bester Gesellschaft. Ähnlich hatte sich das Pariser Publikum bei der Uraufführung von Strawinskys «Sacre du printemps» bereits elf Jahre zuvor verhalten.

Es folgten nun zunächst die üblichen Ballett-Einlagen des laufenden Opern-Repertoires und eine Reihe von Tanzgastspielen, die Terpis in Hannover und in Berliner Konzertsälen gibt. Auch hier zeigt er sich um einen neuen Stil bemüht. In Hannover gibt er zusammen mit Maria Schulz-Dornburg einen Abend «Kammer-Gesänge und -Tänze», wobei die Sängerin zwischen Terpis' Tänzen Händelarien im Kostüm sang und agierte. Dieser Versuch, ein kammervirtuoses Gesamtkunstwerk zu schaffen, mag wohl sein Vorbild in den Kammerabenden gehabt haben, mit denen die Franzosen Maria Delvard und Marc Henry vor dem ersten Weltkrieg die deutschen Konzertsäle gefüllt hatten, eine subtile und verhaltene, auf szenische Intimität gestellte Folge einander ergänzender Darbietungen, die bei der Presse eine außerordentlich starke Beachtung fanden.



Die Schattenszene aus den «Nächtlichen» von Terpis und Egon Wellesz in der Uraufführung der Berliner Staatsoper

Am 7. Juni 1925 findet dann die Erstaufführung des «Pulcinella» in der Berliner Staatsoper im Rahmen eines Strawinsky-Abends, zusammen mit der «Geschichte vom Soldaten» und der deutschen Uraufführung des «Renard» statt. Die Aufführung, mit Terpis, Elisabeth Grube, Dorothea Albu und Harald Kreutzberg in den Hauptrollen, von Aravantinos, wohl dem phantasiebegabtesten Bühnenbildner jener Zeit, ausgestattet und von Erich Kleiber dirigiert, steht unter einem günstigen Stern. Sie wird von Publikum und Presse mit einhelliger Zustimmung aufgenommen.

Oscar Bie schreibt darüber: «Es ist das entzückendste Ballett, das uns Terpis je geboten hat. Es wird ausgezeichnet getanzt, die Leute haben unter ihm gelernt, und es würde einen Zulauf sondergleichen haben, wenn es irgendeine berühmte rus-

sische Truppe aufführte. Tempo, Lieblichkeit, Tanzlust, Spott und Phantasie schlingen einen Kranz, daß uns das Herz im Leibe lacht.»

In dieser Inszenierung errang Terpis den ersten unbestrittenen Sieg in der Berliner Öffentlichkeit.

Zur gleichen Zeit quälte ich mich in Dessau mit meinem unzulänglichen Ensemble mit der Einstudierung des höchst problematischen «Ogelala» von Schulhoff ab und sah der Uraufführung und Terpis' angekündigtem Besuch mit ziemlicher Sorge entgegen. Ich habe schon erwähnt, daß sie zu einem in der verschlafenen askanischen Residenz noch nie erlebten Theaterskandal wurde. Es trafen die unglücklichsten Umstände zusammen. Die atonale Musik, die mit ihren Schlagzeuggeräuschen hinter der Bühne hervordröhnte, und die reichlich blutrünstige Handlung (die rituelle Opferung eines gefangenen Azteken-Fürsten, aus den Aufzeichnungen des Abbé Bovet zu einem Tanzlibretto gestaltet) erregten einen Widerspruch beim Publikum, der sich von Bild zu Bild steigerte. Die erste Solotänzerin des Ensembles, Elvira Gläser, hatte sich bei der Generalprobe auf der stark abschüssigen Interimbühne (sie war nach dem Brand des Dessauer Opernhauses im fürstlichen Marstall mehr schlecht als recht installiert worden) beim Sprung einen Knöchel verletzt, und ihre Rivalin im Corps de Ballet, eine vom Ehrgeiz förmlich zerfressene Halbrussin, die heimlich und in gottweißwelcher Vorahnung die Partie mitstudiert hatte, sprang nach einer kurzen Probe ein, verhedderte sich, wie übrigens wir andern auch, in der höchst komplizierten Tektonik der Musik und wußte sich in der tragenden Szene — dem Liebestanz der feindlichen Prinzessin vor dem gefangenen und zur Opferung bestimmten Prinzen — nicht mehr anders zu helfen, als ihren Part mit Füßestampfen ad libitum und wildem Liebes- und Rachegeiz zu führen. Schließlich fiel ich, gefesselt, in der allgemeinen Dunkelheit noch eine fast zwei Meter hohe Rampe

hinunter, was meinem nachfolgenden Tanz «in Ketten» eine merkwürdige Realistik verlieh. Kurz, es war ein rechter Graus, und ich schwor mir zu, von nun an lieber meine Tage als biederer Angestellter auf irgend einem Büro zu beschließen, als mich noch einmal auf ein solches Schlachtfeld zu wagen. Hier griff nun Terpis ein, und zum erstenmal erfuhr ich, was später so viele Menschen erfahren durften, die in irgend einer Not zu ihm kamen; welche Kraft der Einfühlung und Bestätigung von ihm ausgehen konnte, eine Kraft, welche die Dinge alsbald wieder in ihre rechten Proportionen rückte. Als ich, ein zerschundenes, wütendes und verzweifelter Häuflein Elend, aus meiner Garderobe schlich, stand er da, in seinem stattlichen Pelzmantel und einer schwarzen Pelzmütze auf dem blonden Kopf, die ihn noch größer erscheinen ließ, als er war, ein getreuer Eckhard, der mich ohne viele Worte einfach unter den Arm nahm und mich in einer vorsorglich bestellten Taxe in eine stille Weinkneipe entführte. Hier wartete er ruhig, bis ich mich bei einer Flasche Bordeaux ausgetobt hatte, um in dumpfe Verzweiflung zu versinken. Da sagte er ganz schlicht: «Also ich fand es richtig schön!» (Es war das langgedehnte schön im schweizerischen Tonfall, das durch Grock Weltberühmtheit erlangte). Ich sah ihn fassungslos an. «Schön fanden Sie das?», fragte ich bestürzt. Und da war es das verschmitzte Lächeln des Pulcinella, mit dem er mich anlänzte.

«Natürlich», sagte er und hob mir sein Glas entgegen. «Wie Sie da oben runtergefallen sind — also das war großartig.»

«Und da liege ich nun», sagte ich nur.

«Sie werden nicht lange liegen bleiben, mein Lieber. Man wird Ihnen wieder irgendeinen leckeren Brocken hinhalten und Sie werden danach schnappen und ganz vergessen, daß Sie nicht mehr mögen.»

«Ich weiß nicht», sagte ich skeptisch.

«Natürlich wissen Sie das. Es wird ja nicht das erstemal sein, daß Sie irgendwo runtergefallen sind. Und Sie haben sich

immer wieder aufgerappelt. Das ist ja unsere Stärke, daß wir das können . . .»

Aus welcher eigenen Erfahrung er da sprach, konnte ich damals noch nicht wissen, und auch er wußte wohl nicht, wie oft er selber noch stürzen und sich wieder aufrappeln sollte. Und dann fuhr er fort. «Es muß natürlich gelernt sein, und es tut verdammt weh. Aber was wären wir, wenn wir keine Schmerzen fühlen dürften?» Und dann trank er mir zu, und alles war richtig und gut.

Kurz darauf sah ich ihn in Berlin wieder und diesmal in seinem Wirkungskreis, in seiner Stadt.

Es war kurz vor Weihnachten des gleichen Jahres — Terpis hatte mich zur Premiere seines neuen Tanzabends eingeladen, der, durch Intendant von Schillings' stets lebendiges Interesse an der Arbeit seines Ballettmeisters, schon so kurz nach der Premiere des «Pulcinella» angesetzt werden konnte. Zu der Orchestersuite «Antiche danze ed arie» von Ottorino Respighi hatte er eine Choreographie geschaffen, und diese neue Arbeit wurde zusammen mit der «Spielzeugschachtel» von Debussy am 21. Dezember aufgeführt.

Ich kam an einem blitzend-kalten Wintertag am Bahnhof Friedrichstraße an, Berlin hatte ich bisher nur einmal und nur ganz flüchtig kennengelernt. Nun empfing mich schon unter der altväterlichen Eisenkonstruktion der Bahnsteighalle der Zauber dieser unermüdlich aktiven und wachen Stadt, und auch Terpis empfing mich. Er stand da, wieder in seinen dicken Pelz gehüllt, winkte mir zu, als ich aus dem Zug stieg, mit blitzenden Augen und blitzendem Lächeln. Wie anders war diese Begrüßung als jene erste in Barmen, die mich durch ihre betonte Kühle und Zurückhaltung so überrascht und bestürzt hatte! Mit seinem tiefen, kehligen Lachen nahm er meinen Arm, drückte ihn und sagte: «Haben Sie's eilig, in ihr Hotel zu kommen, oder wollen wir einen kleinen Bummel durch die Stadt machen?»

«Gern! Aber Sie — ein paar Stunden vor Ihrer Premiere?»

Er wehrte mit einem Laut ab, den alle seine Freunde so oft von ihm hörten, einem gutmütigen wegwerfenden «a-papa-pa», das jede weitere Frage unmöglich machte. Ich hörte diesen Laut damals zum erstenmal. Und das letztmal war es, als ich ihn, nach fast einem Vierteljahrhundert, in Zürich fragte, ob er denn nicht darangehen wolle, seine Erinnerungen niederzuschreiben, die doch sicher einen wertvollen Beitrag zur Kenntnis jener Jahre leisten könnten.

Wir gingen durch die Friedrichstraße, wir bummelten durch die «City», wie die Berliner stolz ihre Innenstadt nannten.

Alles leuchtete.

Die Geschäfte in ihren bunten Weihnachtsdekorationen, mit ihrer Fülle von kostbaren und erlesenen Dingen, die Straßenlampen in ihren Ringen von kühl-bläulichem Winterdunst, der Asphalt mit seinen Spiegelungen, der sich abendlich verfärbende Himmel im Tone zarten grau-violetten Chiffons.

Dieser Berliner Abendhimmel war mit keinem andern zu vergleichen, und am schönsten war er, wenn nach einem Regentag mitten ins Herz der Stadt ein Duft von den Kiefern des Grunewalds wehte. Und ich entsinne mich einer befreundeten Berliner Malerin, die aus Seidenresten kleine, höchst reizvolle Bildimpressionen klebte und mich in ihrem Keller-Atelier mit dem entzückten Ausruf begrüßte: «Denken Sie — nun bin ich wochenlang herumgestreunt, um eine Seide von der Farbe unseres Abendhimmels zu finden — und jetzt hab' ich sie endlich! Ist das nicht schön?» Und dabei hielt sie mir ein winziges Stückchen Eolienne-Seide von beinahe unstofflicher Farbe, eben jenem klaren und zugleich verschleiernenden Grauviolett hin, das ich an jenem Tag zum erstenmal über der Stadt erblickt hatte.

Was für eine Stadt das war in jenen Tagen der «golden twenties», bei deren Erwähnung heut noch den ältesten Berlinern die Augen zu glänzen beginnen!

Die Stadt der großen, aber niemals belastenden Tradition,

die Stadt der kühnsten künstlerischen Experimente, der scharfen Diskussionen, des Ernstes, des Witzes, der ständigen inneren und äußeren Bewegung und der Ruhe ihrer Parks und verträumten Brücken ihrer Kanäle. Die Stadt der Weltbegegnung, in der man an jeder Straßenecke eine Berühmtheit treffen und in allen Winkeln essen konnte, wonach einem der Mund wässerte — türkisch oder russisch (unvergeßlich der Borschtsch, den sie im «Jar» zu machen verstanden), chinesisch, italienisch, bulgarisch, oder ganz einfach um ein paar Pfennige die köstlichen Löffelerbsen bei Aschinger, dem Dorado aller, die knapp bei Kasse und reich an Plänen waren.

Von den Plakatsäulen bot sich das überreiche Menu der Veranstaltungen an; es war möglich, ein und dasselbe Stück in zwei oder gar drei verschiedenen Inszenierungen am gleichen Abend zu finden. Es wurde getanzt, musiziert, deklamiert, diskutiert und — telephoniert. Ich habe kaum eine andere Stadt gefunden, in der das Telephonieren mit solcher Inbrunst betrieben wurde wie in Berlin. Da beinahe jeder jeden kannte, hatte auch jeder jedem stets irgend etwas Unaufschiebbares mitzuteilen, und wenn es sich dann später herausstellte, daß es im Grunde gar nicht so unaufschiebbar gewesen war, dann hatte man doch wenigstens miteinander telephoniert, hatte die vielen Kreuz- und Querfäden wieder gespannt, hatte Bekanntschaften arrangiert, sich den neuesten Witz erzählt und seine Meinung über dieses oder jenes künstlerische Ereignis formuliert, das einen gerade in Atem hielt. Es hatte «sich was getan» — und tun mußte sich ununterbrochen etwas. «Hast Du Wegener schon im Strindberg gesehen? Nein? Soll ich Dir eine Karte besorgen? Ach so, Du gehst zu Tairoff? Na schön. Wir treffen uns dann im Quick. Und hast Du den Witz schon gehört, den sich die Bergner mit Jessner geleistet hat? Also, der Jessner . . . ach so, den kennst Du schon? . . .»

Ja, später traf man sich dann im Quick. Die Lichtspielhäuser, Theater und Konzertsäle hatten sich geleert, und nun stand



Max Terpis als «Psalmist», Berlin 1932



«Schöpfung», Staatsoper Berlin, 1929



«Die Fünf Wünsche», Staatsoper Berlin, 1929

an der Bar des Quick die Dietrich neben dem Straßenkehrer, der Polizeipräsident neben dem Kokainisten, der rasch und verstohlen noch eine Prise nahm, um für die Nacht wieder «fit» zu sein, und jeder löffelte zufrieden seine Erbsensuppe und dachte gar nicht daran, den «angebrochenen Abend» zu beenden und ins Bett zu gehen. Es war etwas in der Atmosphäre dieser Stadt, das jeden befähigte, mit wenig Schlaf auszukommen und doch am folgenden Tag seinen gewiß nicht immer leichten Kampf um die Existenz wieder aufzunehmen. Ich weiß nicht, war es das Klima, war es die Mischung der Menschen, die diese Stadt beherbergte — es war ein unablässiges Prickeln in der leichten Luft, eine dauernde Infiltration mit dem ungewöhnlichen Fluidum einer zu besonderer Wachheit gesteigerten Aktivität, welche die Aufnahmebereitschaft zugleich mit der Fähigkeit zutreffender Kritik förderte.

Wir gingen, und Terpis erzählte mir von seiner Arbeit, von seinen Kämpfen innerhalb und außerhalb des Hauses — die er nur ganz am Rande erwähnte — von seinen Plänen und den Menschen, die er hier um sich hatte. Ich hörte zu und sah den Reichtum dieser Stadt sich im Wesen dieses Mannes spiegeln, der so mitten darin stand, Anteil nahm und selber ein Teil von ihr geworden war . . .

Und dann kam der Premierenabend und meine erste Begegnung mit Terpis auf der Bühne.

«Renaissance» hatte er seine vierteilige Choreographie der «antiken Tänze» genannt, und was er aus Respighis archaisierender Musik herausgesponnen hatte, war, als es begann, nicht viel mehr als eine nobel und behutsam vorgetragene Reminiscenz an geläufiges Bildungsgut, und ich fühlte, wie sich leise Enttäuschung in mir regte. Aber dann erschien er selber im zweiten Stück, einem «geistlichen Tanz». In kostbar schimmernder Brokatkutte, glaubensbereit und Inkarnation des Geglauhten zugleich, bewegte er sich mit sparsamen Gesten durch den von Aravantinos durch Schleier und Licht transzendierten

leeren Raum, tastend, zögernd und doch zugleich wie von einem Wind hereingeweht. Zunächst drängte sich mir der Vergleich mit Alexander Sacharoff auf, aber die ästhetische, überfeinerte Morbidität des Russen war hier von einem viel stärkeren vitalen Impuls abgelöst. Terpis hatte die Möglichkeit, mit einer einzigen Kopfbewegung oder einer Geste nicht nur die Gründe aufzuzeigen, aus denen er selber schöpferisch war, sondern sich mit denen zu identifizieren, die jener Epoche ihre Aspekte gaben, die er symbolisch zu deuten versuchte. Wenn das, was er hier bot, vielleicht kein vollendeter Tanz war, so war es eine vollendete Selbstaussage. Er zeigte, was ihn geistig speiste, und zugleich, was er daraus umzusetzen verstand. Erst viel später, als ich die Skala seiner geistigen und seelischen Komponenten überblickte, begriff ich, wie genau sie war. Zunächst blieb mir nur der Eindruck einer künstlerischen Persönlichkeit von hohem Rang, der einer disziplinierten und ausgereiften Leistung und die erhoffte Bestätigung dessen, was wir Jungen damals als «weltanschaulichen Tanz» forderten und bedenkenlos in das Theater zu übertragen versuchten.

Erstaunlich war mir, daß Terpis, als ich ihn anderthalb Jahre später bat, mir seine Choreographie der «antiken Tänze» für Mannheim zu überlassen (wo ich das Werk unter dem Titel «Fiorenza» in abgewandelter Form herausbrachte) mir ganz erstaunt entgegnete: «Ach, diese *langweilige Sache* wollen Sie machen?» Ich erlebte dabei zum erstenmal, wie vollständig er sich von etwas distanzieren konnte, was ihm einmal wichtig erschienen war, und begriff es erst ganz, als ich feststellen konnte, welche Wege er inzwischen in seiner Tanzregie beschritten hatte, eben diejenigen, welche in seinem letzten Berliner Jahr die Kritik zu heftigen Vorwürfen veranlaßte. Was er damals, schon im «Tänzer unserer lieben Frau», dann in «Renaissance» und später in seinen «biblischen Tänzen» gab, nahm er in sein Leben zurück, und es gibt ein bezeichnendes Wort von ihm, das diesen Zustand der Zurücknahme des ihm vordem so Wesentlichen

ausdrückt. Als Kleiber ihn nämlich einmal fragte, was er als nächstes Ballett herausbringen wolle, antwortete er: «Klein Idas Blumen . . .» und als Kleiber ihn entsetzt fragte, was ihn denn veranlasse, dieses vermottete Machwerk Paul von Klenaus (nach dem Märchen von Andersen), Tummelplatz sentimental-verkitschten Hofopern-Balletts, wieder hervorzuziehen, antwortete er — und keiner weiß, wieviel spöttische Resignation sich dahinter verbarg —: «Wes Brot ich eß, des Lied ich sing.» Doch ich greife vor.

Der Abend schloß mit Debussys «Spielzeugschachtel». Dieses geistreiche, aber etwas blutleere und artifizielle Werk des Franzosen hatte einige Jahre zuvor Jan Börlin mit seinem Schwedischen Ballett gezeigt. Börlin, den Terpis hoch schätzte, hatte seine Interpretation grundsätzlich anders angefaßt: es war ein zuckendes, irrlichterndes Spiel voller optischer Raffinesse, expressiv und dynamisch — vielleicht allzu expressiv und allzu dynamisch, sodaß das spröde und nicht eben allzu tragfähige musikalische Fundament unter diesem witzigen Furioso fast zusammenbrach. Hier, in Terpis' Bearbeitung, war nun etwas ganz anderes entstanden: Märchenstimmung im Sinn des Bescherabends in E. T. A. Hoffmanns köstlichem «Nußknacker und Mausekönig» und zugleich eine witzige Parodie auf den Stil der großen Admiralspalast-Revuen, die Berlin damals begeisterten.

Aravantinos hatte als Bühnenbildner etwas Großartiges geschaffen. Als sich der Vorhang hob, zeigte der weite Bühnenraum der Staatsoper nichts als die unteren Zweige eines überdimensionierten Weihnachtsbaumes, die das Format der Tänzer durch diesen optischen Trick derartig reduzierte, daß wirklich etwas wie eine belebte Puppenwelt entstand. Das übliche Requisit des Märchentheaters — klapperäugige Puppe, Soldat, Mohrenfürst und Elefant, erschien wie unter einer Sammellinse, scharf konturiert und von der Präzision mechanisch bewegten Spielzeugs, das für eine zauberische Nachtstunde wirkliches Le-

ben spielt — und unvergessen bleibt mir mein erster Eindruck von Kreutzberg, der als Affe Fips in hautengem braunem Ganztrikot am Baum hinauf und hinunter raste und ein brillantes kleines Feuerwerk aus Witz und Technik entfachte, das bereits die großen Augenblicke seiner späteren Karriere vorwegnahm.

Hier war nun also lebendiges Tanztheater, turbulent, geistreich, ein bißchen frech, ein bißchen versponnen und verspielt; es war die mögliche Interpretation der Musik Debussys, und es war die andere Seite in 'Terpis' Repertoire schöpferischer Einfälle, und begreiflich, daß es ein starker Erfolg war, wenn sich die Kritik auch mehr zugunsten der Börlinschen Auffassung aussprach.

Den Erfolg dieser Premiere feierten wir im Hackerbräu in der Nürnbergerstraße, das er besonders liebte und häufig besuchte, und wo es sogar «Saucisse à la Terpis» gab. Hier sah ich ihn nun im Kreis seiner engeren Mitarbeiter, wie er an der langen Tafel präsierte, Maria Schulz-Dornburg, die inzwischen ebenfalls von Hannover aus nach Berlin engagiert worden war, zu seiner Rechten, ich als Gast zu seiner Linken, und da saßen sie nun, die dem Ballett der Staatsoper sein neues Gesicht gaben: Kreutzberg, still, heiter und ein wenig schüchtern wirkend, die Primaballerina Elisabeth Grube, Dorothea Albu, Daisy Spies, die vor einem Jahr bei Terpis eingetreten war, Kölling, Junk und der junge Russe Ormusson, der schon bald danach und viel zu früh starb.

Es ging lebhaft zu. Das Rotwelsch der Tänzer, diese in der Atmosphäre des Ballettsaals entstandene, einem Nicht-Eingeweihten schwer verständliche Geheimsprache mit ihren versteckten Anspielungen, beherrschte die Runde. Es wurde geklatscht, gestichelt und geschnödet, wie es nun einmal beim Theater nicht anders sein kann, aber alles war geschliffen, schlagfertig und niemals verletzend. Man spürte den Geist, der diese heterogenen Elemente zusammenhielt, und er ging von Terpis aus, der als zufriedener Hausherr die Seinen überblickte, seine «Kinder»,



Improvisationen beim Staatsopern-Ballett. Terpis, Dorothea Albu und Harald Kreutzberg. Zeichnung: Grunenberg.

wie er das bunte Volk zu nennen liebte. Daß unter den da Versammelten geheime Machtkämpfe im Gange waren, die auch vor seiner Person nicht Halt machten, schien er zu übersehen. Er entfaltete die bezaubernde Noblesse seiner Natur, hörte geduldig jeden an, der etwas zu sagen hatte, ob es nun gewichtig war oder nicht, rückte mit einer konziliannten Handbewegung Unrichtiges ins rechte Gewicht, war witzig, ohne zu posieren, ernst, ohne jemals doktrinär zu werden, und wo er überlegen war, zeigte er sich in einem vollendeten Gleichgewicht zu den Menschen seines Kreises. Der väterliche Zug seines Wesens, der ihn zum unbestreitbar erfolgreichen Pädagogen befähigte, trat hier voll zutage, und niemand hätte vermuten können, daß im erweiterten Kreis dieser Menschen, denen er unablässig sein Be-

stes hingab, vorbereitet wurde, was ihn später an seiner Aufgabe verzweifeln ließ und ihn zum Rücktritt zwang, weil seiner Natur das Kompromiß nicht gegeben war . . .

Ich sah Terpis im April des nächsten Jahres wieder. Er studierte damals gerade sein Ballett «Don Morte» (mit der Musik von Friedrich Wilckens) ein, das er nach der Erzählung Edgar Allan Poes «Der rote Tod» geschrieben hatte. Ich konnte eine der Ballettsaalproben miterleben, ehe das Ensemble auf die Bühne ging. Hier sah ich nun Terpis mitten im Brand der Arbeit. Gesammelt, sicher und überlegen führte er sein vielfältiges Instrument, und was von ihm ausging, war so zwingend, daß es den nüchternen Ballettsaal, von dessen Wänden die verblichenen Bilder einstiger Tanzgrößen herabsahen, geradezu magisch in den Raum verwandelte, in den er seine Visionen bannte. Viele seiner ehemaligen Mitarbeiter und Freunde haben mir später bestätigt, was ich damals unmittelbar empfand: welche Suggestionskraft von ihm ausging, wenn es galt, seine Intentionen auf die Mitarbeiter zu übertragen. Dabei blieb alles fließend, beweglich, war jederzeit durch eine bessere Lösung zu ersetzen, die sich im Lauf der Arbeit zeigte; es wurde angeregt, niemals befohlen, man spürte, daß er in seinem vielgliedrigen Instrument vor allem den Menschen ansprach.

«Er hat uns alle zu schöpferischen Künstlern erzogen und hatte die Fähigkeit, eine Begabung und Eigenart zu entdecken und zu fördern. Darin lag seine Stärke. Es wurde alles gemeinsam erarbeitet, sodaß vieles aus der Improvisation der Solisten entstand, die er darin sogar zu einer gewissen Virtuosität brachte, sodaß sie Terpis' Intentionen leicht verwirklichten», sagt *Daisy Spies* in der Erinnerung jener Arbeitstage. Und *Rolf Arco*, sein langjähriger Mitarbeiter, von dem noch zu reden sein wird, sagt: «Er kam mit einem ganz klaren Konzept auf die Probe. Musikalisch und choreographisch war alles geklärt, während das alte Solopersonal, das er übernommen hatte, immer zu-

erst seine ‚Schrittchen‘ wissen wollte, wie es der alten Tradition einer Einstudierung entsprach. Um einen seiner Solisten ‚hinzukriegen‘, begegnete er ihnen mit einem außerordentlichen Einfühlungsvermögen.»

Von der alten Balletthierarchie war hier nichts mehr zu spüren. Die strenge Ordnung in Quadrillen, Koryphäen und Solo-Ballerinen war längst durchbrochen, eine gemeinsam arbeitende Gruppe war an ihre Stelle getreten, und Terpis war bemüht, jeden seiner Tänzer nach Möglichkeit seiner Individualität gemäß einzusetzen.

Man kennt die Erzählung Poes: Ein Fürst hat sich vor der Pest mit seinem Hofstaat in ein streng bewachtes Schloß zurückgezogen und glaubt, dem roten Tod hier entinnen zu können. Und während draußen das Verderben rast, feiert er Fest um Fest, bis eines Nachts beim Glockenschlag der zwölften Stunde eine fremde Maske eintritt, in blutige Leichentücher gehüllt, und die entsetzten Gäste erkennen, daß es der Tod ist, der in ihr Reich eingedrungen ist. Dieser phantastisch-romantische Vorwurf (Terpis hat stets eine Neigung zu solch makabren Szenen gehabt) war nun unter seinen Händen zu einer Neuschöpfung geworden, in welcher der Tod als Grandseigneur, als «Don Morte» auftritt, ein Aspekt, der in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg Kasacks vieldiskutiertem Roman «Die Stadt hinter dem Strom», in dem der Tod als der «große Don» erscheint, sein besonderes Gepräge gibt. Terpis' Tanzdichtung gab ihm Gelegenheit zu stark bewegten Szenen von polarer Dramatik, und er hatte den glücklichen Einfall gehabt, in der Gestalt des «Hofnarren» eine Figur einzufügen, welche alle Schauer der Todesahnung bis zur letzten Verzweiflung in sich vereinigt. In Kreutzberg, dem diese Rolle sozusagen auf den Leib geschrieben war, kulminierte denn auch der Gehalt des ganzen Werkes, und es ist begreiflich, daß sie dem damals noch ziemlich unbekannten Tänzer einen Erfolg einbrachte, der ihm seine große Karriere eröffnete.

Wenn Terpis nicht gerade selber tanzte, hockte er auf seinem Stuhl und verfolgte die Tanzhandlung mit einer derartigen Intensität, daß man eigentlich nur ihn anzuschauen brauchte, um den gesamten Vorgang zu erfassen. Man spürte, daß es ihm gar nicht so sehr darauf ankam, seine ursprüngliche Vorstellung von einem tänzerischen Vorgang genau verwirklicht zu sehen, als im Tänzer ein Äquivalent entstehen zu sehen, das der jeweiligen Situation den höchsten gesteigerten Ausdruck verlieh. «Festhalten! Ja, halt das fest!» konnte er häufig, mitgerissen vom Elan des andern, ausrufen, und man sah förmlich, wie seine Zustimmung jenem in die Glieder fuhr.

Der sehr wesentliche Unterschied zwischen Wort- und Tanzregie liegt ja darin, daß dem Schauspieler nur die Möglichkeit bleibt, den ihm angebotenen künstlerischen Rohstoff, das Wort, in Ton und Tempo so zu variieren, daß die vom Regisseur geforderte Wirkung erreicht wird. Er ist an das Wort gebunden, es ist das Vehikel, das seine Gestaltung trägt, und die Aufgabe der Wortregie besteht darin, diejenige der Variationsmöglichkeiten als endgültig einzusetzen, welche dem Gehalt der Dichtung in der jeweiligen Szene entspricht. Der Tanzregisseur dagegen erlebt viel stärkere Überraschungsmomente, da der Tänzer, nur an die musikalische Form gebunden, stets die Möglichkeit hat, aus sich heraus und mit dem Vehikel seines Körpers eine völlig unerwartete Lösung seiner Aufgabe zu produzieren. Dieser eigenschöpferischen Mitarbeit des Tänzers waren innerhalb der strengen Formgesetze des klassischen Balletts sehr enge Grenzen gesetzt, während sie im modernen Bühnentanz geradezu eine *conditio sine qua non* ist. Es bedarf dazu natürlich der glücklichen Augenblicke, die sich nicht vorhersehen und noch weniger herbeiführen lassen. Aber, daß es in 'Terpis' starker Persönlichkeit und ihrer Wirkung auf seine Solisten lag, sie jederzeit möglich werden zu lassen, begriff ich in dieser Probe. Soweit über seine Arbeit mit den Solisten.

Seine Choreographie, seine Kunst der Massen-Führung, be-

saß konstruktive Strenge und Durchsichtigkeit. Man spürte in ihr den Architekten, der geschult ist, Massen zu gliedern. Daß diese Massen nun kein starres Material, sondern beweglich waren, muß für ihn eine bedeutende Steigerung seiner schöpferischen Einfälle bedeutet haben. In einem seiner zahlreichen Vorträge über Tanz und Tanzregie, die noch im Manuskript erhalten und nur zum Teil in seinem Buch «Tanz und Tänzer» verarbeitet worden sind, sagt er über das Wesen der Choreographie:

«Hier ist die Rede von den Maßen, von einigen Gesetzen und etwas Kompositionslehre. Überraschenderweise können dabei viele Ausdrücke aus den schwesterlichen Kunstgebieten ohne nähere Definition verwendet werden, verständliche Formulierungen der Architektur, Malerei, Musik und Mathematik, ein Beweis, wie eng alle Künste zusammenhängen und wie eindeutig sie aus gleichen Quellen strömen. Das Wesen der Choreographie ist die Bewegtheit lebendiger Körper. Diese Körper brauchen im einzelnen nicht einmal musisch beseelt zu sein,

Terpis bei der Probe
Zeichnung: Dolbin



wenn sie nur beweglich sind. Entscheidend sind Zusammenschluß, Auflösungen, Formationen, Teilungen, Gegenüberstellungen von Gruppen und Einzelnen, und alles dies im Fluß, in der beständigen Bewegtheit eines Kaleidoskops.»

Bei dieser Probe wurde mir nebenbei auch zum erstenmal deutlich, was es mit der Synthese von klassischem und modernem Tanz auf sich hatte. Wir jungen Umstürzler beabsichtigten sie weder, noch wollten wir überhaupt dem klassischen Tanz weiterhin seinen Platz auf der Bühne einräumen. Hier sah ich nun, daß Terpis dabei war, einen ganz andern Weg zu gehen. Zwar hatte er damals Victor Gsowsky als berufenen Vertreter der alten Schule noch nicht nach Berlin geholt (das geschah erst 1927), aber ich spürte bereits, wie er bemüht war, neben dem, was er von der Wigman her Neues in sein Ensemble hineintrug, das Alte beizubehalten. Da aber die beiden Stilarten damals — heute ist die eine ohne die andere kaum mehr denkbar — durchaus heterogene Elemente darstellten, ergab sich häufig statt der fruchtbaren Durchdringung ein gewisses Nebeneinander, das eine Brechung seines Stils zur Folge hatte. Diese Brechung kennzeichnete viele seiner Inszenierungen, und eine Reihe von ernsthaften Kritikern, darunter Oscar Bie, Klaus Pringsheim und Alfred Jürgens, die ihm durchaus wohlgesinnt waren, spürten sie heraus und erhoben warnende Stimmen. Immerhin bleibt unbestritten, daß es Terpis war, der zum erstenmal in der Geschichte des deutschen Bühnentanzes diesen Versuch unternommen und die später geglückte Verschmelzung der beiden Stilarten durch seine Berliner Arbeit vorbereitet hat.

Durch meine Berufung nach Mannheim räumlich weiter von ihm getrennt, sah ich Terpis erst im Sommer 1927 wieder. Ich hatte inzwischen meine eigenen Erfahrungen gesammelt, eingesehen, daß die Verpflanzung unseres modernen Schulstils auf die Bühne in der bisherigen Form nicht länger durchführbar sein

würde und in der Erkenntnis, daß mir das technische Rüstzeug fehlte, um die von ihm eingeleitete Tanz-Synthese mitzumachen, das Theater verlassen. Neue Dinge beschäftigten mich, ich suchte nach neuen Möglichkeiten und geriet dabei an eine kuriose und kurzlebige Sache, die «Farblichtmusik» Alexander Lászlós, der zu jener Zeit Deutschland mit Demonstrationen dieser versuchten Synthese zwischen Farbe und Ton bereiste.

Ich hatte ihn, nach einer ersten flüchtigen Begegnung in Mannheim, in Magdeburg aufgesucht, wo er einige Wochen lang auf der Probestühne der Deutschen Theaterausstellung seine Vorführungen gab. Walter Ruttmann, der Schöpfer des epochemachenden «Berlin»-Films, und Hirschfeld-Mack am Dessauer Bauhaus hatten bereits ähnliche Wege beschritten, aber sie erhoben nicht, wie László, Anspruch auf eine dogmatische Parallelsetzung von Farbe und Ton, sondern behandelten ihre Versuche als Anregungen zur Erweiterung dynamisch-optischer Spielmöglichkeiten. László dagegen postulierte die Identität zwischen den einzelnen Farben und Tönen und hatte sich, um diese Disziplin zu demonstrieren, nach seinen Angaben ein höchst kostspieliges und kompliziertes Gerät von Zeiß in Jena bauen lassen, das sogenannte Farblichtklavier. Er ließ, zu selbstkomponierter (und nicht sehr überzeugender) Musik auf einer Filmleinwand raffinierte Farbprojektionen erscheinen, die sich wolkenartig, kristallinisch oder in plötzlichen Katarakten herabstürzend, ineinander verschoben, sich durchdrangen, einander verdrängten und zu neuen «Klängen» vereinigten. Es war ein fesselndes, mitunter stark dramatisches Schauspiel, und wären seine Definitionen der Farb-Klang-Verbindungen nicht allzu oberflächlich und ihre Durchgestaltung nicht so willkürlich gewesen, so wäre hier wohl mehr entstanden als eine freilich höchst reizvolle ästhetische Spielerei. Er blieb statt dessen in herkömmlichen Assoziationen stecken — wie etwa in dem Farblichtspiel «Grau», in dem er durch wogende Farbfelder eine kontinuierliche Reihe ziemlich naturalistisch gemalter Grab-

kreuze wandern ließ. Was von seinen gewiß ernst gemeinten Bemühungen geblieben ist, feierte in Walt Disneys «Fantasia» nach Jahrzehnten fröhliche Urständ, freilich ohne etwas von dem Mißvergnügen an dieser willkürlichen, wenn auch phantasiervollen Spielerei zu nehmen.

In Magdeburg also traf ich Terpis wieder, der dort mit seinem Berliner Staatsoper-Ensemble gastierte und auf der «schwimmenden Bühne» im Adolf-Mittag-See seine im Januar des gleichen Jahres kreierte Choreographie zu Bizets «Arlésienne» zeigte. Ich verbrachte nach der Vorstellung, einer zauberhaft schönen Inszenierung auf dem nächtlich beleuchteten See, den Abend mit ihm und erzählte ihm von meinem enttäuschenden Versuch, in der Farblichtmusik eine Ausgangsposition für neue Arbeit zu finden. Terpis zeigte sich so stark interessiert, daß ich ihn gleich am nächsten Tag mit László bekanntmachte, der ihm dann eine Privatvorstellung gab. Terpis' Reaktion war eigenartig. Als künstlerisches Mittel lehnte er diese Versuche rundweg ab und meinte, es käme dabei letzten Endes nicht mehr heraus als jene halbvergessenen Flammen- und Schleiertänze der Loie Fuller, die um die Jahrhundertwende, als der Impressionismus bereits vom widerstrebenden Spießer gebilligt worden war, die Sensation der Variétébühnen der ganzen Welt gewesen waren. Er gab mir zu, daß László das Problem allzu dilettantisch angefaßt habe, meinte dann aber sehr nachdenklich, hier sei völliges Neuland zu erobern, wenn man nämlich davon ausginge, die Empfindung von Farbe und Ton als individuelle psychische Grundhaltung anzunehmen und aus ihr wesentliche Schlüsse auf den Seelenzustand des Betrachters zu ziehen. Er erzählte mir dann von dem vor vielen Jahren geschriebenen Aufsatz über farbige Wohnräume, in dem er bereits auf die Einwirkung der Farbe auf den Benutzer eines Raums hingewiesen habe, und ging sogar so weit, dieser Farblicht-Musik therapeutischen Wert bei psychischen Diskompositionen zuzumessen, ein Aspekt, der mir selber freilich während meiner kurzen Arbeit mit László

nicht aufgegangen war. Ich habe von László und seinen Versuchen nichts mehr gehört, las aber einmal den Bericht eines Indiens bereisenden Arztes, in dem als Besonderheit der Versuch eines Inders erwähnt wurde, in einem Sanatorium für Nerven- kranke unter ungeheuren Kosten Räume einzurichten, die durch mächtige bunte Kristallfenster den Patienten einer farblich genau dosierten Bestrahlung aussetzten.

Man könnte vermuten, diese Begegnung mit Lászlós anmutiger Spielerei habe Terpis wohl nur an der Peripherie seiner Interessen berührt. Mir will dagegen scheinen, daß sie auf einen zentralen Punkt traf, wie es denn bei ihm kaum periphere Eindrücke gab. Entweder er sprang vermöge seiner starken Intuitionskraft immer gleich in die Mitte einer Sache, oder er ließ sie als unwichtig gar nicht erst an sich herankommen. Diese Technik der intuitiven Selektion hat er häufig in seinem Leben angewandt, auf künstlerische Dinge, fremde Gedankengänge und erst recht auf die Wahl der Menschen, bei denen er sich aufschloß. In dem hier geschilderten Fall fügte sich der erhaltene Eindruck zunächst unmerklich in ein in langsamem Aufbau befindliches Gedankengebäude, dessen Konturen erst im letzten Jahrzehnt seines Lebens für die Außenstehenden sichtbar werden sollten.

Es blieben ihm nun noch zwei Jahre im Bereich seiner Arbeit an der Staatsoper. Sein Ensemble hatte verschiedene einschneidende Veränderungen erfahren. Die einschneidendste war zweifellos Kreutzbergs Ausscheiden, der Berlin noch einmal mit einem Ballettmeisterposten in Hannover vertauschte, ehe er seine weltumspannenden Gastspielreisen begann. Mit ihm verlor Terpis den profiliertesten Solisten seines Ensembles, der freilich bereits über seine Position hinausgewachsen war, und diese Lücke ist nie ganz zu schließen gewesen. Terpis engagierte neben Victor Gsovsky als Vertreter der klassischen Schule und Lehrer für das klassische Training, Aurel von Milloß, Jens Keith und Rolf Arco, der sich in Mannheim als Mohr in Strawinskys

«Petruschka» bereits die Sporen verdient hatte und sich zu einem *Danseur noble* von bedeutendem Format zu entwickeln begann. Auch in der Staatsoper selber hatte es große Veränderungen gegeben. Das alte Haus unter den Linden, das Knobelsdorff für Friedrich II. gebaut hatte und das im Jahre 1742 mit Grauns Oper «Cäsar und Cleopatra» eröffnet worden war, wurde gründlich umgebaut. Seine Wiedereröffnung in der Saison 1927/28 war die Sensation des Berliner Musikwinters. Max von Schillings war — vorliegenden Presseberichten zufolge wegen Unstimmigkeiten mit dem Kultusminister Dr. Becker — von seinem Posten zurückgetreten. Als Zwischenlösung übernahm der bisherige Oberspielleiter Franz Ludwig Hörth die Leitung der Lindenoper mit Erich Kleiber als Generalmusikdirektor, während Otto Klemperer mit der Leitung der Oper am Platz der Republik betraut wurde, bis diese Trias durch die Berufung Heinz Tietjens als Generalintendant beider Häuser abgelöst wurde. Hörth — und später auch Tietjen — zeigten sich Terpis und seiner Arbeit zunächst sehr wohlgesinnt und stärkten ihn in seiner allmählich immer heftiger angegriffenen Position.

Im Hause selber machten sich nämlich immer stärkere Widerstände gegen Terpis bemerkbar. Es ist heute weder mehr festzustellen, noch für den Gang dieses Berichts bedeutungsvoll, von wo sie ausgegangen sein können. Sie waren zum Teil so kläglich und albern, daß es kaum lohnt, ihnen nachzuforschen. Sie gehören offenbar zum Zusammenleben unter den starken Spannungen künstlerischer Arbeit. Aber sie erfordern, um ihnen zu begegnen, eine starke, ungebrochene Natur, und das war Terpis nun einmal nicht. Erwähnt sei nur, daß irgendein gewissenloser Intrigant einmal telephonisch die Nachricht verbreitete, Terpis sei plötzlich verstorben, und damit viel Verwirrung im Kreis derer anrichtete, die Terpis die Treue hielten.

Eine ernsthafte Gegnerschaft erwuchs ihm dagegen von seiten Otto Klemperers, der ihn rundweg ablehnte, weil er ihn als

unmusikalisch empfand und kein Hehl aus seiner Meinung machte. Auch in der Presse kühlte sich der Ton Terpis gegenüber bereits merklich ab. Man hatte ihm nun drei Jahre lang moralischen Kredit gewährt und ein gelegentliches Mißvergnügen an einigen seiner Inszenierungen mit den Schwierigkeiten entschuldigt, die sich seiner Reformarbeit von Anfang an in den Weg gestellt hatten. Jetzt begannen sich Stimmen hören zu lassen, die in seiner stärker hervortretenden Einbeziehung des klassischen Balletts in seine Inszenierungen etwas wie einen Canossagang, einen offenbaren Rückschritt und eine künstlerische Inkonzsequenz erblicken wollten. Der gleiche Vorwurf wurde ihm mehrfach auch anlässlich der alljährlichen Deutschen Tänzerkongresse in Essen gemacht, wo durchwegs die junge Garde unter den Tänzern unter Labans Ägide das Wort führte. Und Terpis selber? Er zeigte weder in der Öffentlichkeit noch im weiteren Kreis seiner Mitarbeiter die geringste Unsicherheit. Es gehörte zu seinem Wesen, alles in sich hineinzufressen, was ihm an Bitterem gereicht wurde, und er hat sich durch diese Unmitteilbarkeit manche Hilfe verschertzt, die ihm von vielen Seiten angeboten wurde. Nur Arco, sein langjähriger Vertrauter und engster Mitarbeiter, weiß davon zu berichten, daß Terpis, bevor er den Ballettsaal zu einer Probe betrat, oft «wie ein Schloßhund heulte aus Angst vor den ‚Biestern‘, denen er sich nicht mehr gewachsen fühlte». Das «Biest» in ihm selber war doch allzu schwach entwickelt, als daß es ihm die Waffen in diesem Kampf hätte liefern können. Und hätte er es gewollt? Sie waren ja alle einmal «seine Kinder» gewesen, denen er sein Bestes gegeben hatte und denen er jetzt nur noch mit mißtrauischer Vorsicht entgegentreten konnte. Und Mißtrauen und Vorsicht waren Vokabeln, die es bisher in seinem Leben nicht gegeben hatte. Drei Jahre Berliner Staatsoper hatten sie ihm beigebracht.

Zu einer offenen Ballettsaal-Revolt kam es, als Terpis, der immer die Ansicht vertrat, die Person und Leistung und nicht die Rangliste und der Vertrag entschieden, Arco mit einer Solo-

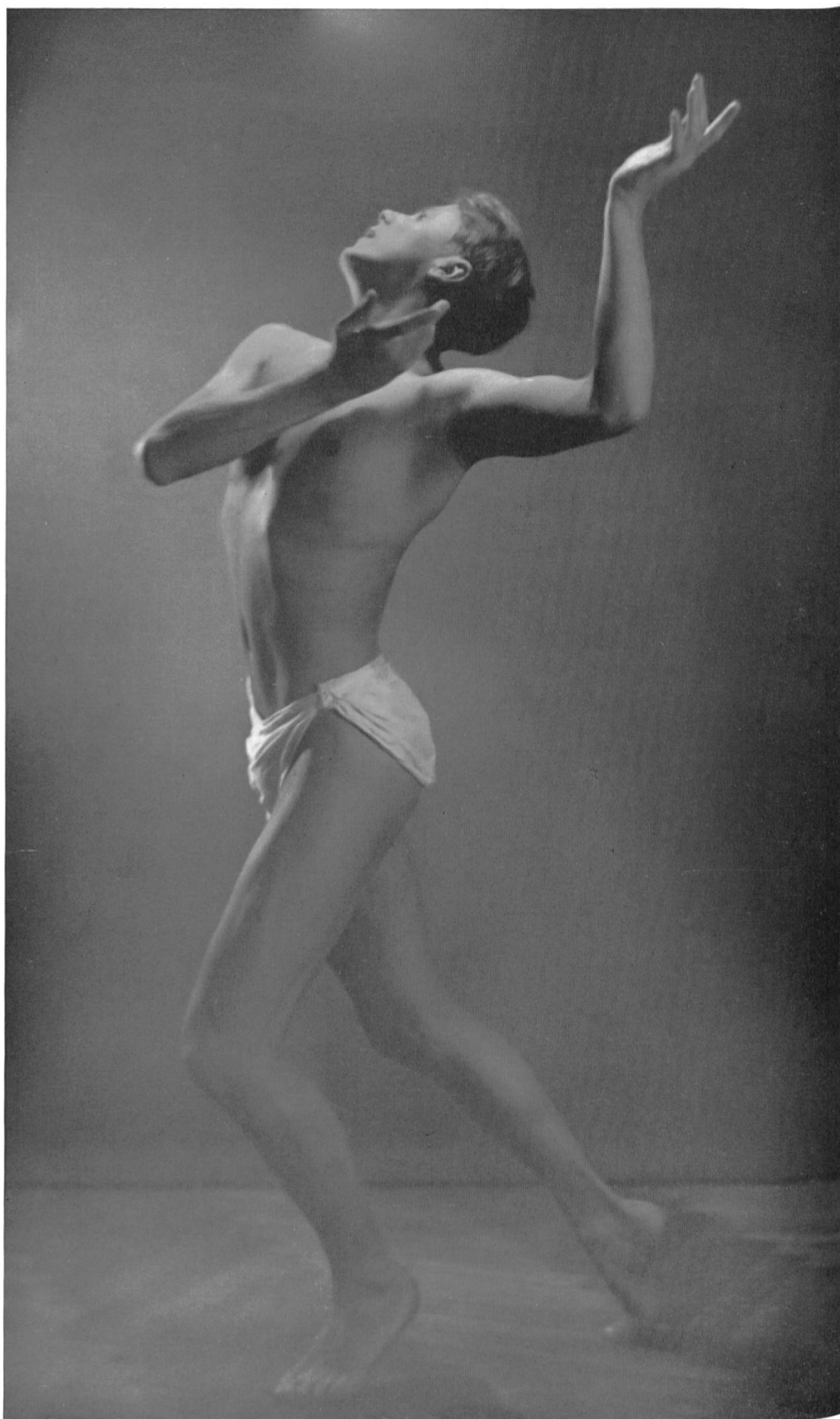
«Petruschka» bereits die Sporen verdient hatte und sich zu einem *Danseur noble* von bedeutendem Format zu entwickeln begann. Auch in der Staatsoper selber hatte es große Veränderungen gegeben. Das alte Haus unter den Linden, das Knobelsdorff für Friedrich II. gebaut hatte und das im Jahre 1742 mit Grauns Oper «Cäsar und Cleopatra» eröffnet worden war, wurde gründlich umgebaut. Seine Wiedereröffnung in der Saison 1927/28 war die Sensation des Berliner Musikwinters. Max von Schillings war — vorliegenden Presseberichten zufolge wegen Unstimmigkeiten mit dem Kultusminister Dr. Becker — von seinem Posten zurückgetreten. Als Zwischenlösung übernahm der bisherige Oberspielleiter Franz Ludwig Hörth die Leitung der Lindenoper mit Erich Kleiber als Generalmusikdirektor, während Otto Klemperer mit der Leitung der Oper am Platz der Republik betraut wurde, bis diese Trias durch die Berufung Heinz Tietjens als Generalintendant beider Häuser abgelöst wurde. Hörth — und später auch Tietjen — zeigten sich Terpis und seiner Arbeit zunächst sehr wohlgesinnt und stärkten ihn in seiner allmählich immer heftiger angegriffenen Position.

Im Hause selber machten sich nämlich immer stärkere Widerstände gegen Terpis bemerkbar. Es ist heute weder mehr festzustellen, noch für den Gang dieses Berichts bedeutungsvoll, von wo sie ausgegangen sein können. Sie waren zum Teil so kläglich und albern, daß es kaum lohnt, ihnen nachzuforschen. Sie gehören offenbar zum Zusammenleben unter den starken Spannungen künstlerischer Arbeit. Aber sie erfordern, um ihnen zu begegnen, eine starke, ungebrochene Natur, und das war Terpis nun einmal nicht. Erwähnt sei nur, daß irgendein gewissenloser Intrigant einmal telephonisch die Nachricht verbreitete, Terpis sei plötzlich verstorben, und damit viel Verwirrung im Kreis derer anrichtete, die Terpis die Treue hielten.

Eine ernsthafte Gegnerschaft erwuchs ihm dagegen von seiten Otto Klemperers, der ihn rundweg ablehnte, weil er ihn als



Max Terpis als «Figaro», Berlin 1932



Rolf Arco

mit der Kassetten. Wie er den Schatz streichelte, ihn taschenspielerisch über Kopf und Schultern gleiten ließ, an sich drückte, zärtlich mit seinem fahlgeschminkten, zerknitterten Gesicht berührte, als ob er daran röche und ihn schließlich, ein paar jämmerliche Stelzen in wollenem Unterzeug entblößend, unter seinem Schlafrock endgültig in Sicherheit brachte, das war eine mimische Leistung von unerhörter Eindringlichkeit.

Ein Tanz freilich war das nicht. Und es konnte der ganzen Anlage der Rolle nach auch kein Tanz werden. Sie war durchwegs auf das Pantomimische angelegt, aber gerade darin lag ein besonders feiner Zug. Tanz ist eine Sache der Sinne, des Herzens, der Verliebtheit oder der Andacht, ein Ausdruck des Wacker-Menschlichen bei einem solchen Thema, und wenn alles um ihn her tanzte, die kokette Florine, ihr schnippisches Zöfchen Cléanthe und La Flèche — er, Harpagon allein, *konnte* nicht tanzen. Und als er es in einem einzigen Augenblick des Werkes versuchte, weil er ja zeigen mußte, was für ein verliebter Narr er sei, war es wie ein Nachtmahr, der sich menschlicher Gebärden bedient — ein tragischer und lächerlicher Anblick zugleich — und ein Beweis der psychologischen Feinarbeit, die Terpis mit dieser Rolle geleistet hatte.

Mit dieser Inszenierung fand Terpis im letzten Jahr seiner Tätigkeit an der Staatsoper — dies sei am Rande erwähnt — den Anschluß an die «große Welt», um den er, der lieber mit seinen wenigen Getreuen die freien Stunden in einer Weinkneipe oder in seiner behaglichen Atelierwohnung diskutierend verbrachte, sich im Grund nie gekümmert hat. «Das ist mir wurscht», pflegte er denen zu antworten, die ihm vorhielten, er müsse sich in seiner Position doch häufiger bei offiziellen Anlässen sehen lassen, um nicht als ungeselliger Sonderling verschrien zu werden. Vor mir liegt ein kleines typographisches Kunstwerk, eine Einladung der königlich ägyptischen Gesandtschaft in Berlin zu einer Galavorstellung anläßlich des Staatsbesuches König Fuads, im Beisein des greisen Hindenburg. Vor

der kleinen, intimen, von Aravantinos entworfenen Bühne saßen, so heißt es in den Presseberichten, «die Spitzen der Behörden, das in Berlin akkreditierte diplomatische Corps, prominente Vertreter der Wissenschaft, Kunst, Wirtschaft, des Handels, der Industrie und der Presse» — also «tout Berlin». Zweifellos eine glanzvolle Versammlung, die sich da von ihrem Staatsoper-Ballett etwas vortanzen ließ. Was der Schweizer Handwerkersohn Max Pfister von dieser Pompentfaltung dachte, geht aus der kleinen Anekdote hervor, die sich an diese Veranstaltung knüpft: Als der ägyptische Monarch Terpis für den gehabten Kunstgenuß dankte und ihm die Wahl stellte, diesen Dank entweder in Gestalt eines Ordens oder einer Geldsumme entgegenzunehmen, wählte dieser das letztere mit dem Bemerken, ihm als Schweizer Bürger sei das Tragen von Orden ja sowieso nicht gestattet, und ehe er dieses blitzende Zeichen königlicher Gunst in einem Glaskasten zur Schau stellte, nehme



Galaempfang bei König Fuad
Terpis tanzt seinen «Geizigen»

er lieber den Geldbetrag an, um etwas Nützliches mit ihm anzufangen. Es sollte sich bald zeigen, was er unter diesem Nützlichen verstand.

Es ist das Jahr 1929.

Die «happy twenties» neigen sich ihrem Ende zu. Ein neues Dezennium bricht an, und seine Vorzeichen sind düster. An den Litfaßsäulen kleben brennendrote Plakate und kündigen die Propagandareden eines gewissen Dr. Goebbels an. Sie tragen das Rot des Alarms, der Gefahr und der Revolution. Was ihre Zeilen aussagen, ist das Filtrat kleinbürgerlicher Sehnsüchte, von einem pathetischen Machtanspruch mit gefährlichem Explosivstoff geladen und so absurd klingend, daß kritische Beobachter diese zum demagogischen Kampfmittel erhobenen Gartenlaubenphrasen zunächst überhaupt nicht ernst nahmen, obwohl die Historie sie darüber hätte belehren können, daß der Fanatismus immer dann siegreich ist, wo er an die Halbbildung des Spießers und die niedrigen Instinkte der Masse appelliert.

Nach der Uraufführung der «Fünf Wünsche» hat Terpis an der Staatsoper bis gegen das Jahresende hin keine neue Arbeit mehr herausgebracht. Und im gleichen Maße, wie er als Choreograph und Leiter seines Ensembles in den Hintergrund tritt, wächst erstaunlicherweise sein Ansehen als Experte des modernen Bühnentanzes. Man holt ihn zu Vorträgen, überträgt ihm ex officio die Prüfungen junger Talente und beruft sich vielerorts auf sein Urteil. Das Pädagogische, Wegweisende und Beratende seiner Natur tritt in den Vordergrund, und so erscheint es denn als durchaus logische Konsequenz dieser Entwicklung, daß er in einem repräsentativen und weiträumigen, landschaftlich besonders schön gelegenen Haus des Berliner Westens, am Lietzensee, eine Schule, die «Terpis-Schule für Bühnentanz», eröffnet und Rolf Arco, der inzwischen aus dem Verband der Staatsoper ausgetreten ist, als seinen Assistenten dorthin beruft.

In seinem eigenen tänzerischen Schaffen bemerkt man gleichzeitig eine Selektion der Themen, die ihm von Beginn an die nächsten waren: es entstehen die biblischen Gestalten des Psalmisten, des David, Jonathan, Saul und Jubal, die nun die Kernstücke seiner eigenen Solotanzabende bilden und in vielen Gastspielen außerhalb der Staatsoper gezeigt werden.

Seine Stellung im Hause wird weiterhin eifrig unterminiert, und man fragt sich nur, was die Menschen, die sich jahrelang willig und dankbar von ihm hatten führen lassen, von einer Veränderung in der Leitung des Ensembles erwarten mochten, und wie es überhaupt zu dieser Entfremdung zwischen ihnen und ihrem Meister Terpis hatte kommen können. Daisy Spies gibt auf diese Frage eine bündige Antwort, wenn sie sagt: «Leider hatte Terpis sehr an Sicherheit eingebüßt, und unerbittlich, wie junge Menschen sind, glaubten wir zum großen Teil nicht mehr an ihn.»

Kann man seiner Gefolgschaft dieses Versagen verargen?

Hinter den Worten der Tänzerin steht das Bild eines vielseitig begabten Menschen auf, der, von der Gunst der Zeit gehoben und getragen, nicht robust genug ist, sich seiner Umwelt aufzuzwingen und sich und sein Werk in ihr zu behaupten, oder auch eines Menschen, und das trifft in besonderem Maße auf Terpis zu, der seine Person und Leistung nicht als Maßstab gelten lassen kann und mag, der nicht von einer einzigen Idee besessen, diese unter allen Umständen durch die eigene Person verwirklicht sehen will. Seine einstige Lehrerin Mary Wigman hat diese Kraft besessen. Sie hat diese Obsession von ihrer Idee bewiesen, hat ihre Kunst dem widerstrebenden Publikum förmlich aufgezwungen, bis es an sie glaubte, und sich nach jedem Schlag, der sie traf, mit nur um so stärker konzentrierten Kräften wieder an die Arbeit gemacht.

Die Krise ist vorbereitet, und nicht nur in Terpis' Wirkungsfeld, sondern bereits in ihm selber, und sie tritt ein, als er im November 1929 seine beiden letzten Inszenierungen entstehen

läßt. Es sind die «Schöpfung» von Darius Milhaud nach einem Libretto von Blaise Cendrars (sie war von Jan Börlin und seinem «Ballet Suédois» bereits 1923 in Paris uraufgeführt worden), und das Ballett mit Gesang, «Salat», des gleichen Komponisten. Schon während der Proben wächst der Widerstand des Ensembles gegen ihn bis zur offenen Revolte, und als die beiden Werke am 12. November in Szene gehen, erleben sie einen eklatanten Mißerfolg. Die Presse verkündet einstimmig, daß Terpis als Reformator versagt, daß er seinem Ensemble kein Profil zu geben verstanden hat, daß seine Konzessionen an das alte Ballett ein unerträgliches Maß erreicht haben und er selber als Leiter des Staatsoper-Balletts nicht mehr tragbar ist.

Was in den Intendanturbüros und im übergeordneten Kultusministerium inzwischen vorgegangen ist, läßt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen. Offenbar war man aber froh, auf gute Art aus einer peinlichen und gefährlichen Situation herausgekommen zu sein, als Terpis seinen Vertrag für das neue Jahr nicht mehr erneuert und seinen Rücktritt erklärt.

Er selber lanciert eine entsprechende Notiz in die Tagespresse. Sie lautet:

«Ballettmeister Max Terpis teilt mit, dass er die Generalintendanz der Staatsoper ersucht hat, von einer Verlängerung seines bis Ende der Spielzeit laufenden Vertrages absehen zu wollen, da er nicht gewillt sei, sein künstlerisches Schaffen, den hiesigen tanzpolitischen Interessen‘ anzupassen.»

Mit dieser unglücklichen Formulierung bricht eine von beiden Lagern aus mit Heftigkeit geführte Pressekampagne los. War es ein Zufall, daß das Kultusministerium gerade in diesem für das Ballett der Staatsoper so kritischen Augenblick Mary Wigman durch einen offiziellen Empfang ehrte? Lag Absicht darin? Man weiß es nicht. Fest steht nur, daß die «Affäre Staatsopernballett» nun mit einem Mal politische Züge annahm und sich damit aus dem allein gültigen Bereich der künstlerischen Diskussion entfernte.

In der stramm rechts orientierten Hugenberg-Presse kommentiert Terpis seinen Rücktritt. Er erklärt, er gehe, «weil der Generalintendant Tietjen und der Operndirektor Hörth zwar den *Willen*, aber nicht die Kraft hätten, ihn gegen jenen Wind zu schützen, der von *oben* komme, von dort, wo die ganze Staatsopernpolitik gemacht werde». Das war Wasser auf die Mühlen der übrigen Presse, und die Form, in der sie über Terpis' zweifellos ungeschickten und dazu deplacierten Kommentar herfiel, ist einer Situation angemessen, in der sich Kunst und Politik in widerwärtiger Weise zu mischen beginnen. Voreilig, und nur auf Gerüchte gestützt, an denen sie selber mit Bestimmtheit keinen Anteil hatte, wird nun Mary Wigman als Nachfolgerin für Terpis genannt. Man beginnt den einen Namen gegen den andern auszuspielen, und aus dem Gezänk und Gekeif heben sich nur die Stimmen einiger weniger ab, denen es nicht um die Frage Terpis oder Wigman geht, sondern um die Zukunft des deutschen Bühnentanzes, der in diesem Augenblick am Beispiel dieser Krise seinen höchsten neuralgischen Punkt erreichte. Klaus Pringsheim, der Terpis' Arbeitsjahre mit der immer wachen Anteilnahme des berufenen Kritikers verfolgt hat, schreibt — und mit seinen Worten soll der Bericht über die Pressefehde um Terpis schließen — unter der Schlagzeile «Die Diktatur der Wig männer»:

«Max Terpis, seit sechs Jahren Ballettmeister der Staatsoper, ist entschlossen, nur bis zum Ende der Spielzeit zu bleiben. Er sei, so erklärte er in einem Schreiben an die Behörde, aus dem nur dieser eine Satz der Öffentlichkeit übergeben wurde, nicht gewillt, seine künstlerische Arbeit den hiesigen tanzpolitischen Interessen anzupassen. *Welchen* Interessen? Der Sinn der Erklärung ist deutlich, sie war die postwendend erteilte Antwort auf das vernichtende Urteil, mit dem fast einmütig die gesamte Berliner Tanzkritik über die Aufführung der beiden Milhaud-Ballette herfiel (von denen freilich das zweite — es heißt ‚Salat‘ — sich dem tödlichen Witz der Rezensenten so-

zusagen selbst als gefundenes Fressen offeriert). Es schien unmöglich, den Zusammenhang nicht zu sehen; unsinnig, nach einem anderen zu suchen und einen anderen herauszulesen. Terpis ist kein routinierter Publizist, geübt in der *difficilen Kunst*, sich mißverstehen zu lassen; aber in den paar Worten, die er in die Zeitungsdiskussion geworfen hat, haben ihn seine professionellen Kommentierer wie auf Verabredung *gründlich mißverstanden*. Mit bedauerndem Achselzucken stellen sie etwa fest: dem sympathischen Künstler und verdienten Mann sei halt nicht gelungen, sich den tanzpolitischen Interessen — der Generalintendanz anzupassen. Nein, so war es nicht gemeint, und so ist es nicht gewesen. Nicht irgendwelchen Interessen des Generalintendanten Tietjen, sondern der Tanzpolitik der Berliner Presse ist der Ballettmeister zum Opfer gefallen, um denn das Wort ‚Politik‘ in seiner Sache zu gebrauchen, die mit Politik weiß Gott nichts zu schaffen hat. Nun das Ziel erreicht ist, will keiner es gewesen sein. Aber was hatten sie gewollt und was wollen sie jetzt, die Berliner Tanzkritiker, die vor Bescheidenheit nicht wagen, sich ihres Triumphes laut zu rühmen? Gewiß, es war keine personelle Intrige. Um eine Personenfrage handelt sich’s trotzdem. Terpis geht — Mary Wigman wollen sie haben. (Oder wenigstens einen ihrer Jünger.) Kein Wort gegen die Meisterin und die hohen Werte ihrer strengen, herben Kunst. Es ist verständlich, daß ihre Bewunderer sich alle Mühe geben, die gefeierte Frau für Berlin zu gewinnen; aber an dem Platz, den man für sie freigemacht hat, würde Mary Wigman nur Unheil anrichten. Das darf freilich kein echter Tanzkritiker aussprechen, und keiner wäre wohl zuständig, es festzustellen. Vom neudeutschen Tanz mögen seine Propheten viel verstehen; aber diese abstrakte Tanzkunst, die es nur mit der Seele und ihren rhythmischen Ausstrahlungen hat, der das tänzerische Erlebnis, die Selbstbefriedigung im Tanz alles, der Eindruck auf profane Zuschauer lästige Nebensache ist, hat mit Oper und Opernballett herzlich wenig zu tun . . . Die Staatsoper beginge par-

tiellen Selbstmord, wenn sie ihren Tanzapparat einer Leitung preisgäbe, die sich zwangsläufig als Sabotierung auswirken müßte. Es war eine gute, vernünftige ‚Tanzpolitik‘ dieser sechs Jahre (und sie hätte wohl noch konsequenter befolgt werden können), im Rahmen der Aufgaben, die durch die Oper gestellt sind, den Tanzstil zu modernisieren, die Truppe zu regenerieren, und daneben in selbständigen Produktionen Anschluß an neue Tanzformen zu suchen... Wenn aber die klugen Konzessionen, die der Wigman-Schüler Terpis — wie ist er bei seinem Erscheinen als Mann der Zukunft gefeiert worden! — den Forderungen des Operntheaters gemacht hat, schon genügen, um ihn in den Augen einer maßgebenden Tanzkritik rettungslos zu kompromittieren, so ist erwiesen, daß diese Forderungen mit den Ansprüchen der neuen Tanzkunst nicht länger vereinbar sind. Es wird ihr nur übrig bleiben, sich ihr eigenes Theater zu schaffen...»¹

Man hat seinen Willen bekommen. Der unbequeme Mann geht, aber man ist damit noch keineswegs zufrieden. Sein bisher geleistetes Werk und die Menschen, mit deren Hilfe er es schaffen konnte, werden unablässig weiter angegriffen. Und nun entschließt sich Terpis zu einem letzten Versuch, seiner Arbeit und «seinen Kindern» Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Er schreibt am 20. Februar 1930 einen Brief an seinen Generalintendanten Heinz Tietjen, in dem er sich verzweifelt bemüht, sachlich zu bleiben, und es doch nicht fertig bringt, weil er allzu empört und verbittert ist. Wäre es nur um seine Person gegangen, so hätte er weiter geschwiegen wie zuvor, als er für das Mißverstehen und Mißwollen seiner Kritiker nur ein Achselzucken hatte. Nun es aber um seine Leute geht, greift er den Fehdehandschuh auf. Er schreibt:

«Hochverehrter Herr Generalintendant!

Herr A. Michel schreibt in der Vossischen Zeitung einen Artikel, in dem er das Ballett der Staatsoper auf das aller-

¹ Klaus Pringsheim im «Montag-Morgen», 25. November 1929.

schwerste angreift und zu desavouieren versucht. Da der größte Teil des Personals von mir ausgesucht und ausgebildet ist und ich mich als künstlerischer Leiter und Pädagoge verantwortlich fühle, liegt es mir daran, einmal klar und deutlich für mein Personal einzustehen.

Ich konstatiere, daß es heute in Deutschland keine Operntruppe gibt, welche so gründlich, vielseitig und den Bedürfnissen des Theatertanzes gemäß ausgebildet ist.

Es ist meine unumstößliche Überzeugung, daß der Bühnentanz sich nur nach den meiner Pädagogik zugrunde liegenden Gesetzen weiter entwickeln *kann*, wie das auch von allen wirklich modernen und praktisch arbeitenden Tanzfachleuten anerkannt wird. Man erinnere sich, in welchem technischen und künstlerischen Zustand und mit welchem Solistenbestand ich vor sechs Jahren das Ballett übernommen habe!

Es ist heute *jedem*, auch gastweise, inszenierenden Ballettmeister, der im Sinne des modernen Bühnentanzes arbeitet, möglich, mit dem jetzt vorhandenen Personal jede künstlerische Aufgabe zu lösen...

Ich stelle fest, daß unter meiner Regie das Personal stets mit größter Hingabe und Unermüdlichkeit gearbeitet hat, wenn die Arbeit einen Sinn und Zweck hatte.

Ich konstatiere ferner, daß unter den Solisten und im Chor Tänzer und Tänzerinnen vorhanden sind, die als künstlerische Persönlichkeiten absolut erstklassig sind oder noch werden. Daß sie dies nicht stärker und öfter beweisen können, liegt an den bedauerlichen Umständen des Tanzwesens überhaupt.

Das künstlerische Niveau des Balletts ist oft bewiesen worden. Es liegen genügend Belege dafür vor, Belege, welche das Ballett der Staatsoper vergleichen konnten mit dem Diaghilew-ballett, das bei allen tanzverständigen Fachleuten als beste Truppe betrachtet wird.

Ich bitte Sie, hochverehrter Herr Generalintendant, diese Ausführungen nicht als Überheblichkeit ansehen zu wollen.

Herr Michel, der seit Jahren in unsachlicher und pöbelhafter Weise gegen mich persönlich arbeitet und schreibt, versucht nun, meine pädagogische Arbeit (um meiner privaten Schule zu schaden) und mein künstlerisches Wirken zu entwerten und niederzureißen. Er beruft sich dabei auf Äußerungen der Generalintendanz. Da ich nicht einen Moment daran zweifle, daß dies nicht der Fall sein kann, bitte ich Sie herzlich, *einmal* nun sich hinter mich und Ihr Ballettpersonal zu stellen, und Ihre Gesinnung, die Sie mir öfters in beglückender Weise geäußert haben, öffentlich und laut kund zu tun.

Das Personal, das unermüdlich arbeitet und sich nach bestem Können in den Dienst des Gesamtbetriebes stellt, braucht nach solchen Attacken eine Bestätigung seiner Arbeit und verlangt, die Stimme seines Herrn zu hören! Sie würden damit auch meinem Nachfolger einen großen Dienst erweisen, wenn er in eine Atmosphäre eintreten kann, die von destruktiven Elementen, wie Herr Michel es ist, gesäubert ist . . . »

Ob Terpis auf diesen Brief eine Antwort erhalten und die geforderte Rehabilitierung erreicht hat, ist nicht bekannt. Es ist auch kaum von Wichtigkeit. Es hätte an den Tatsachen nichts geändert und die Bitterkeit kaum gemildert, die diesen Abschied von einem mit Ernst und Hingabe geleisteten Werk verdunkelte. Zwischen den beiden Briefen, die Beginn und Schluß dieses Kapitels bilden, liegen die sechs besten Jahre eines Mannes, und er mußte sich fragen, ob sie vertan waren.

Waren sie es wirklich? Was die Entwicklung des deutschen Bühnentanzes angeht, so ist diese Frage schwer zu beantworten. Von dem frischen Impuls, den Terpis mit seiner Reformarbeit in eine kaum noch künstlerisch zu nennende Disziplin gebracht hat, wäre vielleicht mehr wirksam geblieben, wenn man ihm nicht vorzeitig sein Instrument aus der Hand geschlagen, wenn er sein Werk bis an einen Punkt hätte vortreiben können, wo die von ihm erstrebte Synthese wirklich erreicht und die Gefahr

vermieden worden wäre, daß das Publikum, kaum für eine neue Sache gewonnen, und nie gern bemüht, sich wie eh und je am Artifizuell-Virtuosen des Tanzes erfreut und sich um seine geistigen Hintergründe nur so viel kümmert, wie ihm «Schwanensee» und «Giselle» anbieten.

Als Kuriosum sei erwähnt, was mir Kreutzberg anlässlich seiner Abschiedsabend erzählte, bei denen er eine Übersicht über seine Tänze seit 1923 gibt. Er berichtet, daß die Jugend unter seinen Zuschauern, deren Blick ja nun inzwischen an die wieder geglätteten Formen des heutigen Tanzes gewöhnt ist, gerade diejenigen Tänze Kreutzbergs mit Enthusiasmus aufnehme, welche die Züge des «Ausdruckstanzes» jener Zwanzigerjahre zeigen, weil sie diese als vollkommen neuartig und revolutionierend empfinden — *Panta rhei!*

Daß diese sechs Jahre für den Menschen Terpis nicht verloren waren, liegt auf der Hand. Sie haben seine pädagogischen und psychologischen Fähigkeiten entwickelt und so weit heranreifen lassen, daß im Augenblick dieser Entscheidung (hat er sie nicht doch schon im Unterbewußtsein in sich getragen und vielleicht sogar provoziert?) das Farbenspiel seines Lebens sich zu einem neuen Aspekt ordnen konnte.

Ein kurzer Blick noch auf die Arbeitsstätte, die er verlassen mußte.

Als sein Nachfolger trat Rudolf von Laban in die Staatsoper ein, und er begann seine Tätigkeit damit, daß er die bisherigen Solisten entließ und durch seine eigenen Leute ersetzte. Die Kaltgestellten formierten eine kleine eigene Truppe, die «Sechs von der Staatsoper», die eine kurze Zeit lang die deutschen Städte bereiste, bis sie sich in alle Winde zerstreute. Wenn wirklich einige von diesen Menschen Teil am Sturz ihres alten Meisters gehabt haben sollten, dann haben sie den Ast, auf dem sie saßen, selber abgesägt.

Der Pädagoge und der Sänger

Wir sehen Max Terpis in den folgenden Jahren bis zum Ausbruch des Krieges als Hausherrn seiner Schule am Lietzensee.

Während der Krisenzeit hatte Rolf Arco die Schule so vorbereitet, daß Terpis mit seinem Ausscheiden aus der Staatsoper im Grunde nur das Haus zu wechseln brauchte. Und wenn er nun auf den großen, verführerischen aber zugleich schwerfälligen Apparat der Bühne verzichten mußte, der seinen Intentionen als Tanzerzieher eher im Wege gestanden hatte, so war in dieser Schule ein Gebiet für ihn erschlossen, auf dem er sich frei bewegen konnte.

Er sammelt alle Kräfte auf sein Ziel, entwirft genaue, bis ins Einzelne festgelegte Lehrpläne, die den klassischen und modernen, den folkloristischen, akrobatischen und den Steptanz einbeziehen. Er will den jungen Menschen, die sich ihm anvertrauen, das Rüstzeug mitgeben, das sie befähigen soll, sich möglichst auf allen Gebieten des Tanzes zu bewähren und dessen Unzulänglichkeiten ihm seine eigene tänzerische Arbeit so sehr erschwert hatten. Es werden kunsthistorische und theaterwissenschaftliche Kurse eingelegt, die Probleme des Kostüms, der Maske und des Verhaltens auf der Bühne werden studiert, an praktischen Übungen auf der kleinen Studiobühne ausprobiert und die erarbeiteten Resultate in öffentlichen Vorstellungen gezeigt.

Über einen dieser Abende (Gastspiel im Deutschen Künstlertheater, 20. März 1932) schreibt J. Lewitan:

«Lange Zeit haben wir Max Terpis missen müssen. Um so freudiger das Wiedersehen, das von künstlerischem Wachstum, Reife und Ausgeglichenheit zeugte, zu denen jahrelange ernste Arbeit in der Stille des Tanzinstituts ihm verholfen hat. Es ist erfreulich, den Erfolg von Bemühungen konstatieren zu dürfen, die sich vom Meinungskampf der Tanzrichtungen nicht beirren

ließen und auf einer gedanklich wie empfindungsmäßig gleich gesunden Grundlage basieren. Als roter Faden zog sich durch die ganze Vorstellung, durch die verschiedenen Darbietungen aller Beteiligten der sichere *Theater-Instinkt*, das Wissen um die Gesetze theatralischer Spannung...

Über allem aber — und das ist der Gewinn — ein Atem einer einzigen, echten Tanzkunst, die keine Unterschiede zwischen altem und neuem Tanz kennt und sich aus dem Born schöpferischer Phantasie und universal orientierten Könnens nährt...»

Unter den weiteren Veranstaltungen der Terpis-Schule verdient noch die Aufführung seiner mythologischen Tanzszene «Kirke»¹ besondere Erwähnung (Gastspiel im «Deutschen Theater» 1935), bei der Gaby von Falckenhayn die Kirke und Rolf Arco den Seefahrer tanzten.

Aus den Erfahrungen der vergangenen Jahre hat Terpis einen Nutzen gezogen. Er hat es nie verstanden, für sich Reklame zu machen, er war so selbstverständlich für seine Arbeit da, daß er sich nie besonders um die Presse bemüht hat. In diesem Geiste höre ich heute noch die Worte Kreutzbergs, der sich in Berlin schon einen Namen gemacht hatte, bevor ich hinging: «Komm doch nach Berlin, da ergibt sich alles von selber», sagt Rudolf Kölling.

Nun macht Terpis seinen Frieden mit der Presse und lädt Kritiker, Journalisten, Reporter und Photographen in seine Schule ein, und wir sehen, wie vor allem die großen illustrierten Blätter ihm und seiner Schule ganze Seiten widmen.

In seinen Ankündigungen der Schule zieht er das Fazit der vergangenen Jahre. So schreibt er beispielsweise:

¹ Das Werk wurde mit der neugeschaffenen Musik von Max Lang am 6. 11. 1943 im Stadttheater Basel uraufgeführt. Terpis tanzte dabei die Rolle des Seefahrers. Siehe Anhang II «Max Terpis als Regisseur in der Schweiz».

«Nach dem Tanztaumel der letzten Jahre, in den sich jedes dritte junge Mädchen hineinstürzte, ist heute eine Ernüchterung und ein Stadium des Besinnens eingetreten, äußerlich gekennzeichnet durch eine große Zahl von Tänzerinnen, die ohne Beschäftigung und ohne Engagement sind und keine Möglichkeit haben, ihre Träume von Glanz und Ruhm zu verwirklichen; innerlich bedingt durch die Erkenntnis, daß der Trieb zum Tanz eigentlich nur ein Bedürfnis nach körperlicher Betätigung war und sportiven Charakter hatte. Wir wissen heute, daß Tanz und Gymnastik verschiedene Dinge sind, deren Sinn und Ziel nicht zusammenfallen. So haben die Leiter der großen Tanzschulen ihren Lehrplan den neuen Einsichten entsprechend geändert und umorientiert auf den reinen Tanz, auf das Wissen und Können, das eine Tänzerin besitzen muß, wenn sie sich nicht nur künstlerisch, sondern auch wirtschaftlich behaupten will . . . Es genügt heute nicht mehr, schrullige, einseitige Spezialitäten großzuzüchten, die ein großes Vorbild kopieren, sondern Zweck jeder Ausbildung ist es, eine breite solide Basis und ein umfangreiches handwerkliches Rüstzeug zu schaffen, das den überaus vielfältigen Anforderungen des heutigen Bühnentanzes gewachsen ist . . .»

«Schrullige, einseitige Spezialitäten, die ein großes Vorbild kopieren . . .», welch eine Absage an die «Wigmänner» und «Labanesen», welche die Tanzpodien beherrschten und in der harten Theaterarbeit so häufig kläglich versagten! Es war ja so: wenn ein junges Mädchen nur die Faust geballt über den Kopf zu erheben und ein entschlossen durchgeistigtes Gesicht zu machen gelernt hatte, hatte es ja in den vergangenen Jahren geglaubt, das Patent auf eine große Laufbahn zu besitzen . . .

Die Schule floriert. Seinen Schülern kann Terpis nun in der Stille seines Studios mitgeben, was im hektischen Theaterbetrieb mit seiner unmittelbaren Zweckgebundenheit nicht möglich war. Die Durchdringung der klassischen Schule durch die neuen

künstlerischen Ausdrucksmittel steht im Mittelpunkt der von ihm angestrebten tänzerischen Disziplin. Unter seinen Schülern finden sich Namen wie Jockl Stahl, Liselotte Köster, Gaby von Falckenhayn (Gabriele von Falcken) und Adelheid Seeck (die später vom Tanz zum Schauspiel überwechselte und zur Zeit dieser Niederschrift unter Gründgens in Hamburg engagiert ist). Andere finden Engagements im Ausland, sogar in Übersee, in Brasilien und den Vereinigten Staaten. Neben dem eigentlichen Unterrichtsplan entwirft er Tänze für Revue und Filmstars, wie etwa für die damals gefeierte «La Jana». Er hält offizielle Prüfungen ab, sitzt in Kommissionen und äußert sich in zahlreichen Vorträgen zu den Problemen der tänzerischen Erziehung. Und in einigen von ihnen spricht sich ein Reife-prozeß aus, der das Experiment um des Experimentes willen ablehnt und die Forderung neoklassischer Stilarten erhebt. Aus den im Manuskript erhaltenen Vorträgen lasse ich ein paar Sätze im Auszug folgen. Sie lassen diese Absage und die neue Forderung klar erkennen. Terpis schreibt in einem Vortrag über die «Erziehung zum Tänzer» folgendes:

«Unsere Zeit hat eine ausgesprochene Neigung zu Übertreibung, zur Verzerrung, sie liebt das Laute, Schreiende, Extreme. Dies äußert sich besonders in der literarisch-dramatischen Produktion. Die Mehrzahl der Stücke rekrutiert sich aus den Gebieten der Tragödien oder der Possen und Grotesken, aber ein gutes Lustspiel ist heute kaum zu finden. Die gleiche Erscheinung tritt auch beim Tanz deutlich zutage. Die Tanzprogramme bestehen größtenteils aus Grotesken, Parodien, problematischen Seelenverkrümmungen, sofern sie nicht artistische oder virtuose Formalismen aufweisen. Wovor sich die meisten Tänzer scheuen, ist ‚schön‘ zu tanzen. Es ist selten, daß man einen Tanz als ‚edel‘ oder ‚elegant‘ bezeichnen kann, selten, daß ein Tanz innerlich und äußerlich eine aristokratische Haltung aufweist. Wir sind heute sofort bereit, alles was ‚schön‘ und poetisch, das heißt, was harmonisch ist, als Kitsch zu bezeichnen. Das

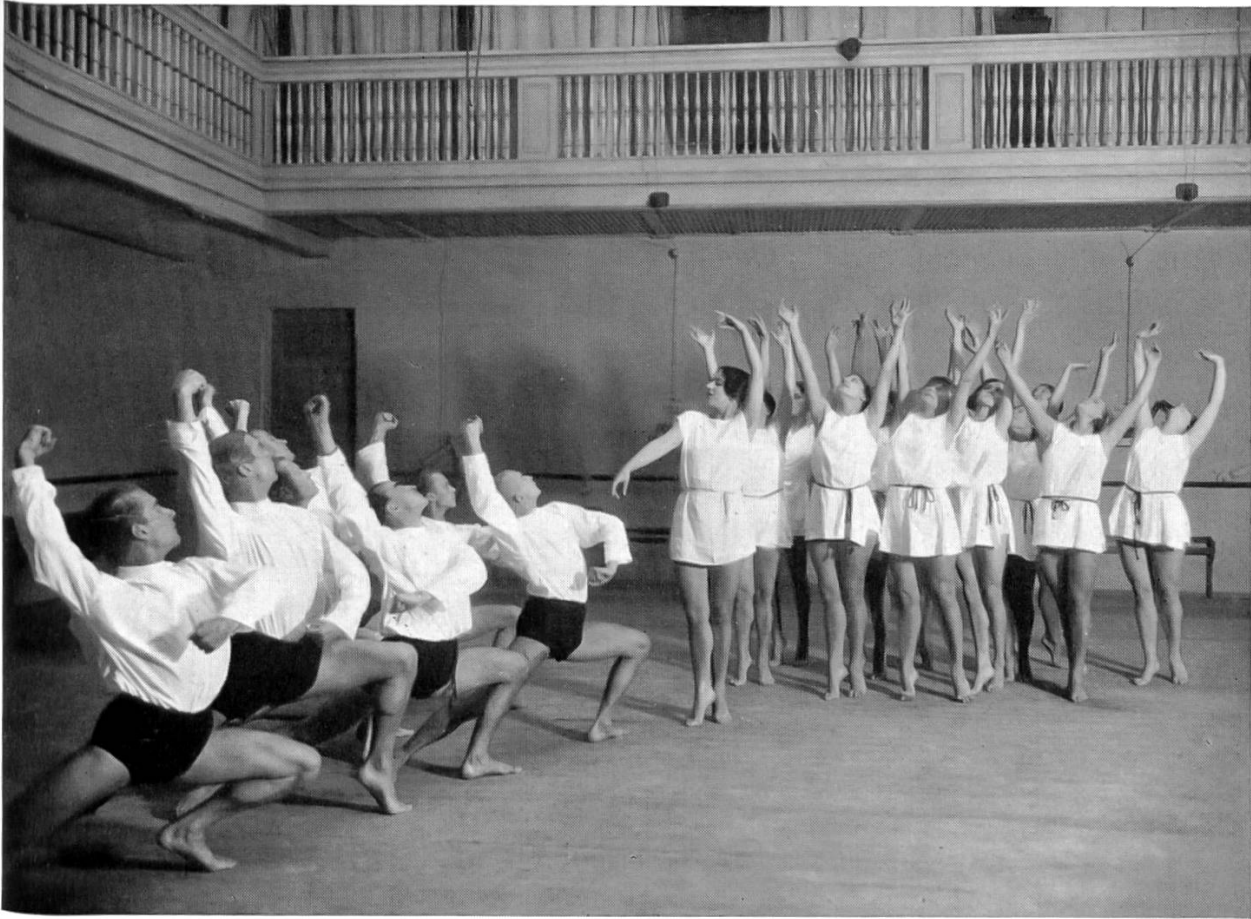
Häßliche, Disharmonische, Unlogische gilt als interessant. Jeder Tänzer kann sich heute grotesk und disharmonisch bewegen, das ist das erzieherische Resultat der letzten Jahre, aber das Gegenteil? Die frühere Dämonie ist Dilettantismus geworden, die Groteske zur Farce, die Spannung zum Krampf, ausgeleiert, erledigt. Aber was nun? . . .»

Er selber hat diese Frage — die heute noch nichts von ihrer brennenden Aktualität eingebüßt hat — überzeugend beantwortet durch die Arbeit, die er in seiner Schule geleistet hat.

In einem andern Vortrag nimmt er die Tatsache vorweg, daß heute die Frage: klassische oder moderne Schule? überhaupt kein Diskussionsthema mehr darstellt. Wir lesen:

«Der klassische Tanz hat vieles von den neuentdeckten Möglichkeiten übernommen und eine gründliche Revision seiner altergebrachten Bräuche vorgenommen. Ein moderner Ballettmeister wie Miassine oder Balanchine, die aus dem Ballett Diaghilew herkommen, hat sich weit entfernt von der formelhaften Welt des ‚pureclassique‘ und der schulmäßigen Erziehung der Akademiker und sogar des überaus klugen Erziehers Cecchetti. Trotzdem die Grundlagen und Gesetze die gleichen geblieben sind, haben die klassischen Formen, die Ästhetik und die technischen Möglichkeiten eine Erweiterung erfahren, die unserem Geschmack entsprechen und in keiner Weise mehr an Staub, Geziertheit und leere Äußerlichkeit erinnern. Einen ähnlichen Prozeß der Kultivierung und einer Übernahme klassischer, unlebendiger technischer Formen, machte aber auch der moderne Tanz durch, so daß die beiden Lager sich ganz wesentlich angenähert haben und bei einsichtigen Führern gar keine Gegensätze mehr zu konstatieren sind, sondern nur eine Bereicherung und Erweiterung ihrer Kenntnisse und Ausdrucksmöglichkeiten.»

Seine frische und undoktrinäre Methode findet Beachtung. Auf die Frage eines Journalisten, der im Auftrag einer führenden Berliner Zeitung die Schule besucht: «Woran erkennen Sie eine Begabung im allgemeinen?» antwortet Terpis (und



Probe des Staatsopern-Balletts Berlin in den Übungsräumen
des staatlichen Schauspielhauses



Aufnahmeprüfung an der «Schule für Bühnentanz» in Berlin-Grunewald



Terpis und Arco an der Schule für Bühnentanz in Berlin-Grunewald



«Die törichten Jungfrauen» als Schulballett, Berlin-Grunewald

verbindet mit seiner Antwort geschickt ein Kompliment an die Berlinerin): «Um sie festzustellen, lasse ich jede Schülerin zunächst einmal improvisieren. Ich sage zu dem Mädchen: hören Sie zu, was die Musik spielen wird und versuchen Sie, sich körperlich einzufügen und das, was die Musik in Ihnen auslöst, in Bewegung umzusetzen! Nun wird die Skala der tänzerischen Ausdrucksmöglichkeiten vom Kapellmeister musikalisch vorgenommen. Ich fange immer zuerst mit etwas ganz Stillem an, damit die Hemmungen sich lösen. Hier stellt sich schon heraus, ob das Mädchen musikalisch ist oder nicht, ob es Musik in Körpersprache zu übersetzen versteht. Dabei zeigt sich auch schon das *Temperament*. Es ist interessant, zu beobachten, wie das Spreekind einen ungarischen Czardas anpackt und sich bemüht, ihn zu verkörpern. Naturgemäß hat die Berlinerin nicht das Feuer der Ungarin, aber dafür besitzt sie sachlichen Ernst und verfügt über einen blonden Charme, der der schwarzhaarigen Einheitsklasse der ungarischen Tänzerinnen fehlt. Ihr Temperament muß man ihr erst herauslocken, und es bedarf eines Lehrers, der dem Temperament den Weg ins Freie weist. Alle ausländischen Revue-Direktoren waren bisher überrascht, über wieviel Temperament die Berliner Revue verfügt.»

Terpis und seine Schüler — nun endlich wirklich seine «Kinder», — denen er Berater, Freund und Lehrer zugleich ist, und mit ihnen Rolf Arco, der sich im neuen Aufgabenkreis zu einem behutsamen, sorgfältigen und begabten Pädagogen entwickelt hat und seine Schule so liebt, daß er nach einem kurzen Intermezzo bei den «Sechs von der Staatsoper» wieder zu ihr zurückkehrt, bilden eine enge Gemeinschaft. Die Räume der Lietzensee-Schule werden vielen von ihnen zum heimatlichen Nährboden, in dem sie sich frei entfalten können.

«Es waren *feierliche* Stunden», berichtet eine seiner ehemaligen Schülerinnen, «die wir bei Terpis hatten. Neben dem strengen Training wurde improvisiert, wir malten, lernten Masken

formen, Musik hören und hatten unsere Vorträge. Terpis in seiner witzigen, gütigen und verstehenden Art hat uns alle vom ersten Augenblick an stark enthemmt. Wir waren wie eine große Familie, hatten alle die gleichen Sorgen und das gleiche Ziel, und wir wußten, daß er uns half. Dabei sparte er nie mit Spott, wenn wir uns benahmen, als ob wir schon große Künstler seien. ‚Das soll Trauer sein?‘ sagte er einmal während einer Improvisation zu einer Schülerin. ‚Das ist Bauchweh und schreit nach Kamillentee!‘ Und ein anderes Mal mußte eine Schülerin von ihm hören, als sie ihm einen Tanz zeigte, den sie selber entworfen hatte und ‚Monotonie‘ nannte: ‚Das ist keine Monotonie, das ist eine Frechheit!‘ Wenn er auch mitunter scharf mit uns ins Zeug ging, spürten wir doch immer heraus, daß er uns liebte, ganz besonders, als wir am Tag nach seinem 50. Geburtstag, den wir zusammen gefeiert hatten, am schwarzen Brett ein Gedicht von ihm fanden, in dem er uns dankte, daß wir bei ihm waren . . . »

Dieser gereimte Dank hat sich erhalten. Ich lasse ihn folgen, weil er so beredt von ‚Terpis‘ unpathetischer, frischer und bezwingender Art spricht, mit seinen Schülern umzugehen.

Meinen lieben Schülern

Die Tage der Feste sind heute vorbei,
Es gilt wieder Arbeit und Schinderei.
Die bunten Laternen sind tot und erloschen,
Statt Tanzmusik wird Klavier gedroschen,
Das Bier ist getrunken, die Suppe gegessen,
Der Kater verschlafen und schon vergessen —
Na nu, was bleibt denn von all dem Schwung?
Bloß eine hübsche Erinnerung?
Ach nein, mir nicht, vielmehr *viel mehr*,
Doch auszusprechen fällt so schwer!

Ein halbes Jahrhundert hinter sich haben
Und in ein neues hineinzutragen,
Das macht bedenklich und sentimental,
Denn schließlich geschieht es ein einziges Mal.
Man fragt sich so allerlei hin und her
Und kratzt sich am Ohr, und das Leben wird schwer,
Doch mitten in diese miese Misere,
Wo das Zipperlein droht und Alter und Leere —
Da seid Ihr alle herbeigesprungen
Und habt Euer Lied der Jugend gesungen,
Habt alle Lichter angezündet
Und mir das Allerschönste verkündet:
Daß — ach, das läßt sich gar nicht sagen,
Das kann man bloß im Herzen tragen.
Und kurz und gut und *danke* und aus.
Gottlob, es ist Liebe und Freude im Haus!

So scheint also alles auf bestem Weg. Was aber mag ihn, der nun die sichtbaren Marken seiner fruchtbaren Tätigkeit abgesteckt hat, bewegen, sich immer wieder nach dem Verlassenen und anscheinend für ihn Überlebten zurückzuwenden, zum Theater? Konnten ihm Dank und Erfolg seiner Schüler und die Anerkennung seines pädagogischen Wirkens in der Öffentlichkeit nicht genügen? Er war alles andere als eitel. Warum dann drängte er wieder in die gefährliche Position, von der ihn ein offenbar wohlmeinendes Geschick in seine ureigensten Bereiche verwiesen hatte? Man hat viel über die Verzauberung durch das Theater gesprochen und geschrieben, und sicher ist etwas Richtiges daran, wenn man der Welt der Bühne magische Züge zuweist. Waren es diese, die ihn dazu verführen konnten, allem bisher in seiner Schule Geleisteten und noch zu Leistenden noch einmal den Rücken zu kehren? Kurz, er bewarb sich zunächst um die vakante Ballettmeister-Position in Wien.

Er hatte seinen Namen, man kannte ihn als eigenwilligen

und wie alle solchen nicht gerade bequemen Mann, der ohne diplomatische Finessen seine Meinung sagte, wo es nottat, aber die keineswegs experimentierfreudigen Wiener fürchteten wohl den unternehmenden Neuerer und zogen ihm Rosalie Chladek vor, deren Namen die Tradition des gepflegten Wiener Balletts garantierte.

Dieser Fehlschlag scheint Terpis nicht stark berührt zu haben. Anders aber steht es um ein zweites und im Hinblick auf die Berliner Erfahrungen fast unbegreifliches Experiment: er bewirbt sich um den Ballettmeisterposten an der Berliner «Städtischen Oper», und auch diesmal, wie kaum anders zu erwarten, ohne Erfolg. Die Wahl fällt auf Rudolf Kölling. Nun muß Terpis einsehen, daß ihm die Türen der großen Institute verschlossen sind, und er reagiert auf diese Erfahrung mit einem schweren Nervenzusammenbruch, von dem er sich erst auf ausgedehnten Reisen ins Mittelmeergebiet wieder erholen kann.

Solche Tiefstände tun bei einsichtigen Naturen meist entscheidende und reinigende Wirkung. Man hätte erwarten dürfen, daß Terpis nun endgültig darauf verzichten würde, sich dem Theater, das ihn nicht haben wollte, noch einmal zuzuwenden. Und doch versuchte er es, und zwar auf einem Umweg, der in der Vielfalt seiner Begabungen vorgezeichnet lag.

Immer schon hatte er sich Freunden gegenüber geäußert, er halte den Gesang für die reinste und edelste der Künste. Er besaß eine Naturstimme von schönem Timbre, Musikalität und Einfühlungsvermögen, und hatte schon seit Jahren bei Maria Schulz-Dornburg aus Neigung und ohne einen Zweck damit zu verbinden, Gesang studiert.

Schon zu Beginn seiner pädagogischen Tätigkeit kommt ihm nun der Gedanke, diese Anlage auszubauen und womöglich als Sänger fortzusetzen, was er als Tänzer begonnen hatte.

Wir sehen den Tanzpädagogen nun als Schüler in Maria Schulz-Dornburgs privatem Institut, in dem er in den frühen Morgenstunden (den einzigen, die ihm seine umfangreichen

Pflichten freigeben) seine Stimme weiter ausbildet und mit dem Studium großer Partien beginnt. Basilio, Mephisto und Graf Almaviva sind Rollen, die ihm besonders liegen. Er tritt in öffentlichen Vorführungsabenden der Schule auf (einmal als Partner der Nada Tüscher) und glaubt sich seinem Ziel schon näher gekommen, als die langjährige und getreue Freundin, die ihn mit Besorgnis auf einem Weg sieht, der unzweifelhaft bei einem schweren Mißerfolg enden wird, erklären muß, daß es sinnlos sei, in seinem Alter und bei bereits verhärteter Halsmuskulatur das Studium mit dem Ziel des öffentlichen Auftretens fortzusetzen.

Zum zweitenmal in seinem Leben hört er dieses unerbittliche ‚Zu spät‘ und er willigt ein. Aber der Gesang, nun von allen Bindungen an das äußere Leben gereinigt, bleibt ihm als geheimer Besitz, und er, in dessen Religio der Gedanke der Wiederverkörperung fest verwurzelt ist, hofft darauf, in einem folgenden Leben dieser geliebten Kunst dienen zu dürfen.

Das äußere Leben nimmt inzwischen seinen Fortgang. Terpis' Ansehen als Experte des modernen Bühnentanzes wächst weiter. Er wird als Dozent für Tanz und Tanzregie an die von den Machthabern des «Dritten Reiches» gegründete «Reichsakademie für Bühnenkunst» berufen, lehnt aber in der Folge die ihm angebotene Professur ab und beweist damit einen sicheren Instinkt, denn das von Goebbels' Gnaden errichtete Institut fällt bei dem launischen und empfindlichen Fanatiker der Macht bald in Ungnade und verschwindet, wie es entstanden ist.

Dann bricht der Krieg aus. Terpis schließt seine Schule und kehrt in die Schweiz zurück, während Rolf Arco als Solotänzer an die Städtische Oper geht, bis er im Jahre 1943 Ballettmeister am Metropoltheater und am Theater im Admiralspalast wird.

Die Berliner Jahre — seine glücklichsten Jahre nennt sie Terpis in zahlreichen Briefen — sind zu Ende.

Was wird ihm die Heimat bieten können?

Der Ruhelose

Das Haus auf der Höhe über dem See nimmt ihn auf, das der junge Architekt als Ruhesitz für seine Eltern gebaut hatte. Er lebt dort mit seiner hochbetagten Mutter (der Vater ist bereits gestorben) und nach deren Tod (24. Juli 1940) mit seiner verwitweten Schwester, der Gefährtin seiner Knabentage und seiner ersten Theaterträume.

Was konnte er von der Heimat erwarten? Freilich, es ist die geliebte Vaterstadt noch immer, mit ihrer Seeweite, ihren Brücken und Türmen. Der alte Brunnen an der verträumten Winkelwiese plätschert noch, und wie eh und je kreisen die Taubenschwärme über dem Lindenhof. Und da sind die altvertrauten Schlupfwinkel der behaglichen Kneipen, der «Schwarze Ring», das «Östli» und die «Öpfelhammer», in die man sich flüchten kann, wenn man sich allzu einsam fühlt, aber er kommt doch aus dem Nervenzentrum Deutschlands, er ist an weitläufige Verhältnisse gewöhnt, an das Leben in der Stadt, «in der sich alles von selbst ergibt». Er kommt aus einem großen, selbstgeschaffenen Kreis, der in ständiger Bewegung war, und seinen vielen Möglichkeiten. Er hat einen erstaunlichen Aufstieg hinter sich und einen Sturz, aus dem er sich entschlossen zu neuer Tätigkeit erhoben hat. Sein Name hat Klang, sein Wort Gewicht, sein Auftreten hat bei aller Konzilianz etwas Imponierendes bekommen.

Aber Berlin ist weit. Und von dem Auslandschweizer, der da zurückgekehrt ist, einem von vielen, nimmt Zürich zunächst kaum Notiz. Für seine Vaterstadt ist er weder der Handwerkersohn Pfister mehr, noch der Tanzreformer Terpis. Er ist ein weithin Unbekannter geworden. Und wie diese «Heimkehrer»-Situation (ist sie nicht zu allen Zeiten und an allen Orten der Welt nahezu die gleiche?) ihn erschüttert, versucht er sie

in die Form eines an einen «Auslandschweizer» — an sich selbst! — gerichteten Briefes zu fassen, der sich in seinem Nachlaß findet.

«Sei nicht verzagt! Daß sich in den langen Jahren der Fremde die Heimat verklärt und mit einer Aureole umglänzt, die bei näherem Zusehen dann erlischt und nur Wirklichkeit zurückläßt, das wußtest du ja. Von Heimweh, über das du in jungen Jahren verächtlich gelacht hast, und das an deinem Ideal von Europäertum und Weltzugehörigkeit wie ein komisches Fähnlein flatterte, getrieben und gezogen, hast du dich aufgemacht und bist in die Heimat zurückgekehrt. Denn was bedeuten Ehre und Erfolg ohne die Billigung der Eigenen? Wozu Tatkraft und Phantasie den Zugehörigen länger vorenthalten, um sie an die Adoptiven zu verschwenden?

Nun bist du ernüchtert und erschüttert von all den Fragen, die wie kalte Sturzbäche dein Glühen auszulöschen drohen: Was tust du hier? Warum bist du eigentlich gekommen? Du spürst eine Phalanx von Abwehr und Mißbehagen, wenn du dich in die Reihen der Tätigen stellen möchtest, denn nur in der ‚Öpfelchammer‘ rückt man zusammen, wenn ein neuer Gast eintritt. Du spürst, wie ein Gefühl der Überflüssigkeit in dir hochwächst und du erwägst, ob dich nicht am Ende doch deine Heimatsehnsucht zu der großen Dummheit verführt hat, einen vagen Traum, eine schöne Hoffnung realisieren zu wollen. Denn ach, die Menschen sind ganz anders als dein verlassener Freundeskreis, von dem du schweren Herzens Abschied genommen hast. Du freustest dich, deine Schulkameraden, Studien-genossen und Mitkämpfer der Sturm- und Drangzeit wiederzusehen und hast sie auch getroffen und gesprochen. Du hast dir nicht überlegt, daß zwischen Einst und Jetzt viele Jahre liegen, daß sie alle inzwischen ihr eigenes Haus gebaut haben, daß ihr Hierbleiben, vielleicht sogar auch ihre Tüchtigkeit, sie in hohe und gewichtige Positionen hinaufgetragen haben, und daß ihre Familie ein Letztes dazu tut, aus den ehemals unternehmungs-

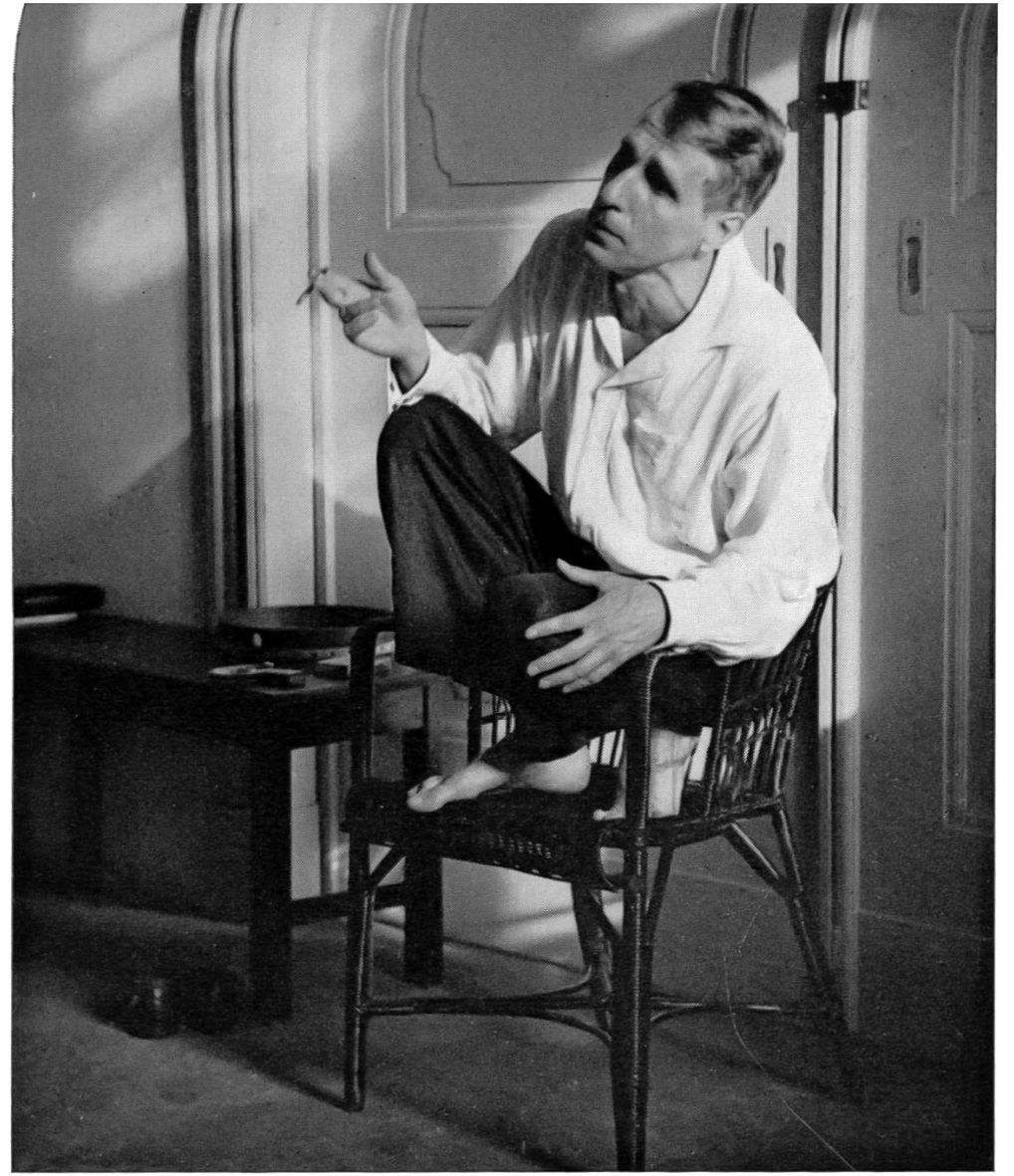
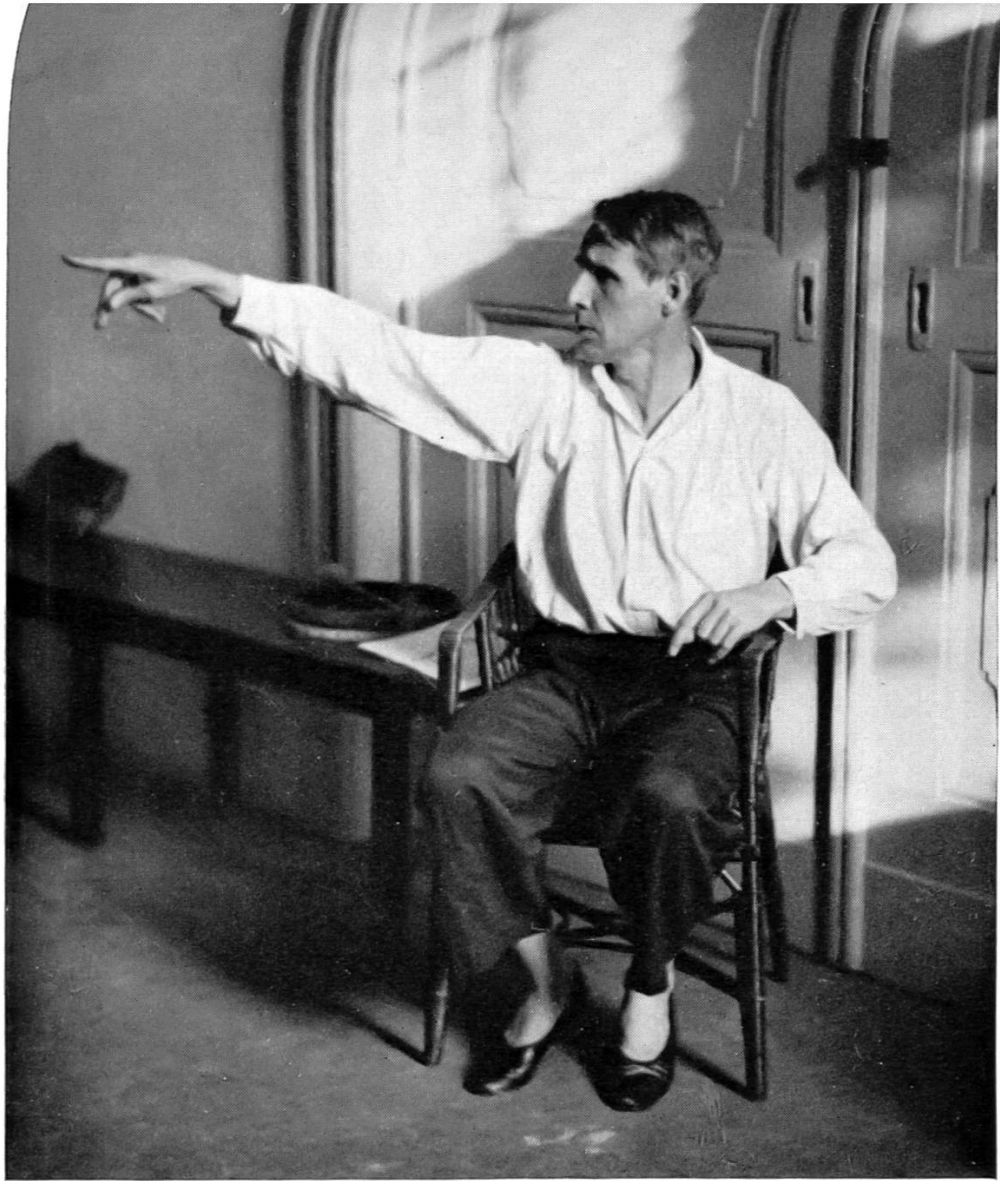
lustigen Pferdestehlern wohlgeordnete und saturierte Bürger zu machen, die keinen Krieg und keine Inflation haben überstehen müssen und die Wertung ihrer Mitbürger noch immer aus dem Steuerregister beziehen. Kannst du es ihnen verübeln, wenn sie dich mit kaum verhohlenem Mißtrauen und Skepsis begrüßen und sich vor einem zweifelhaften Seldwyler, der ihre Ordnung durchbrochen hat, erst einmal in den Mantel der Unnahbarkeit und bürgerlichen Hochmuts hüllen? Sei nicht ungerecht, mein Freund! Daß dich das Schicksal in die Fremde geführt und dir ein reiches und breites Leben gewährt hat, das deinen Horizont geweitet hat, ist kein Verdienst, sondern eine Verpflichtung, die zu erfüllen auch deine Zeit kommen wird.

Aber zuerst beschwichtige dein Herz. Laß die Menschen, suche die Heimat. Schlendere durch die Straßen und alten Gassen und du wirst spüren, daß deine Sehnsucht recht gehabt hat. Du wirst den Geist und die Seele der geliebten Stadt wiederfinden . . .»

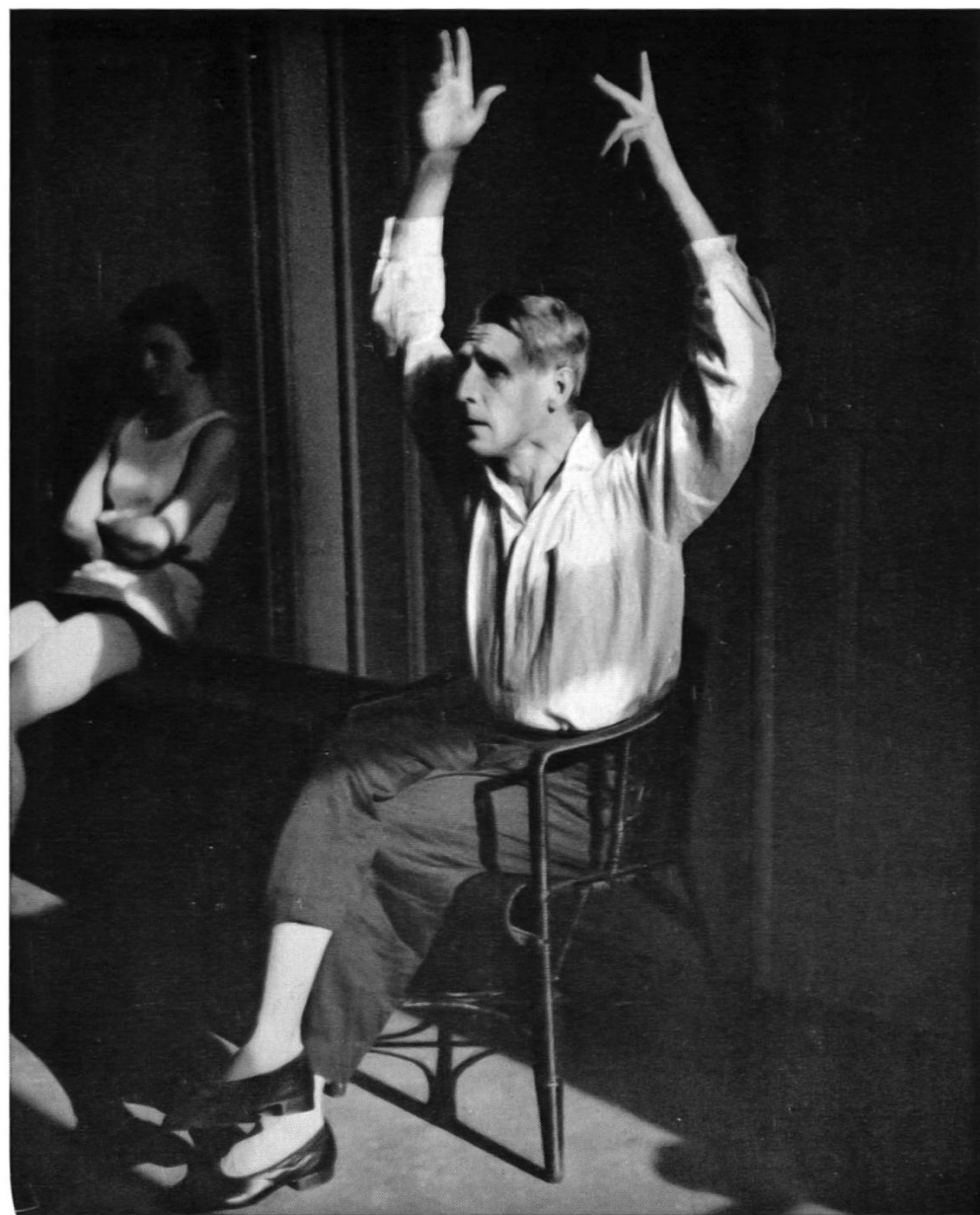
Aber nachdem er nun sein Herz beschwichtigt, seinen heimatdurstigen Blick am Bild der Stätten seiner Jugend gelabt hat, gilt es, sich umzutun, gilt es, ganz von vorn zu beginnen. Er ist dazu bereit, noch immer von Hoffnung getragen und im Vertrauen auf den Besitz der fruchtbaren Jahre, den er in die Heimat mitgebracht hat.

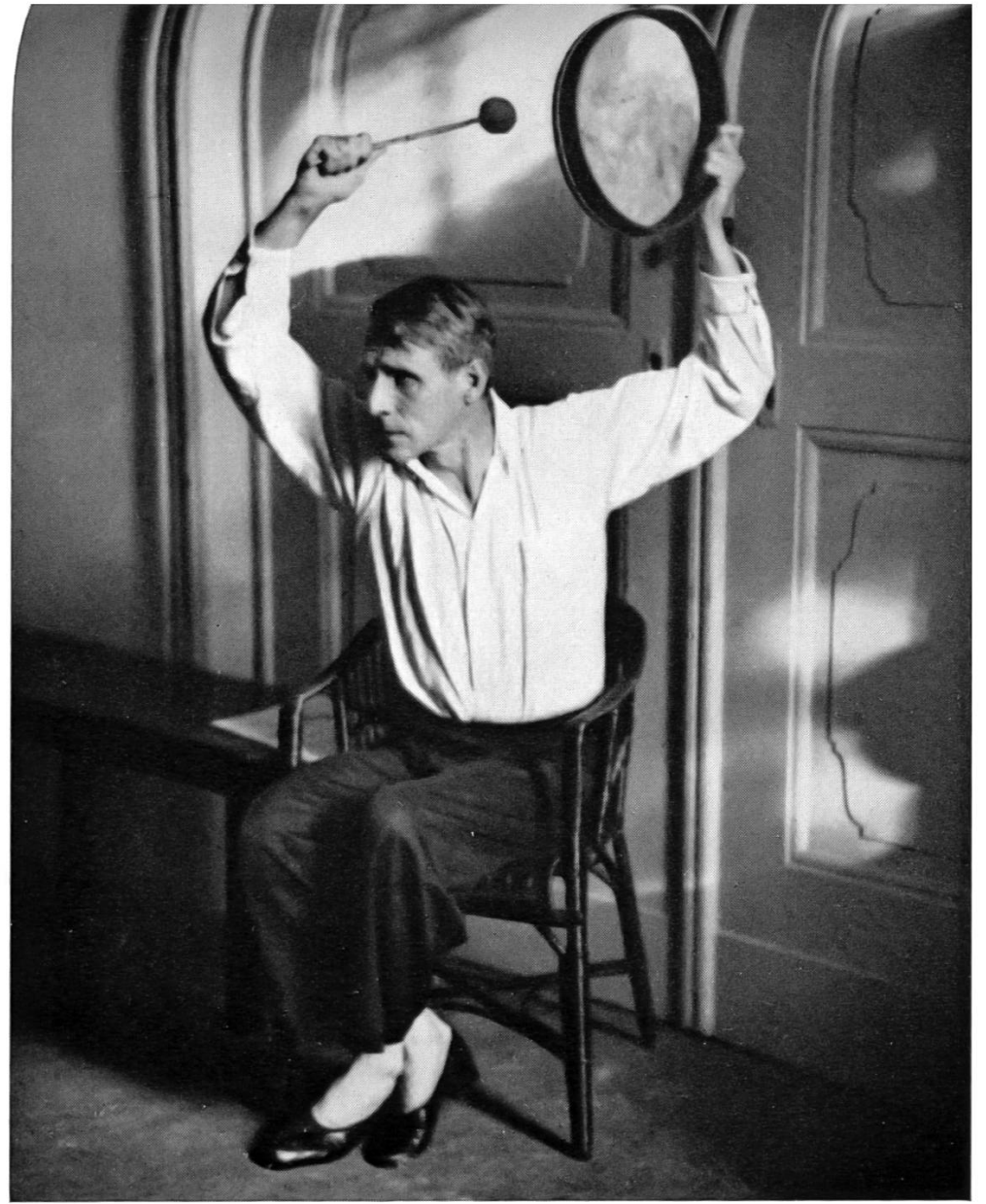
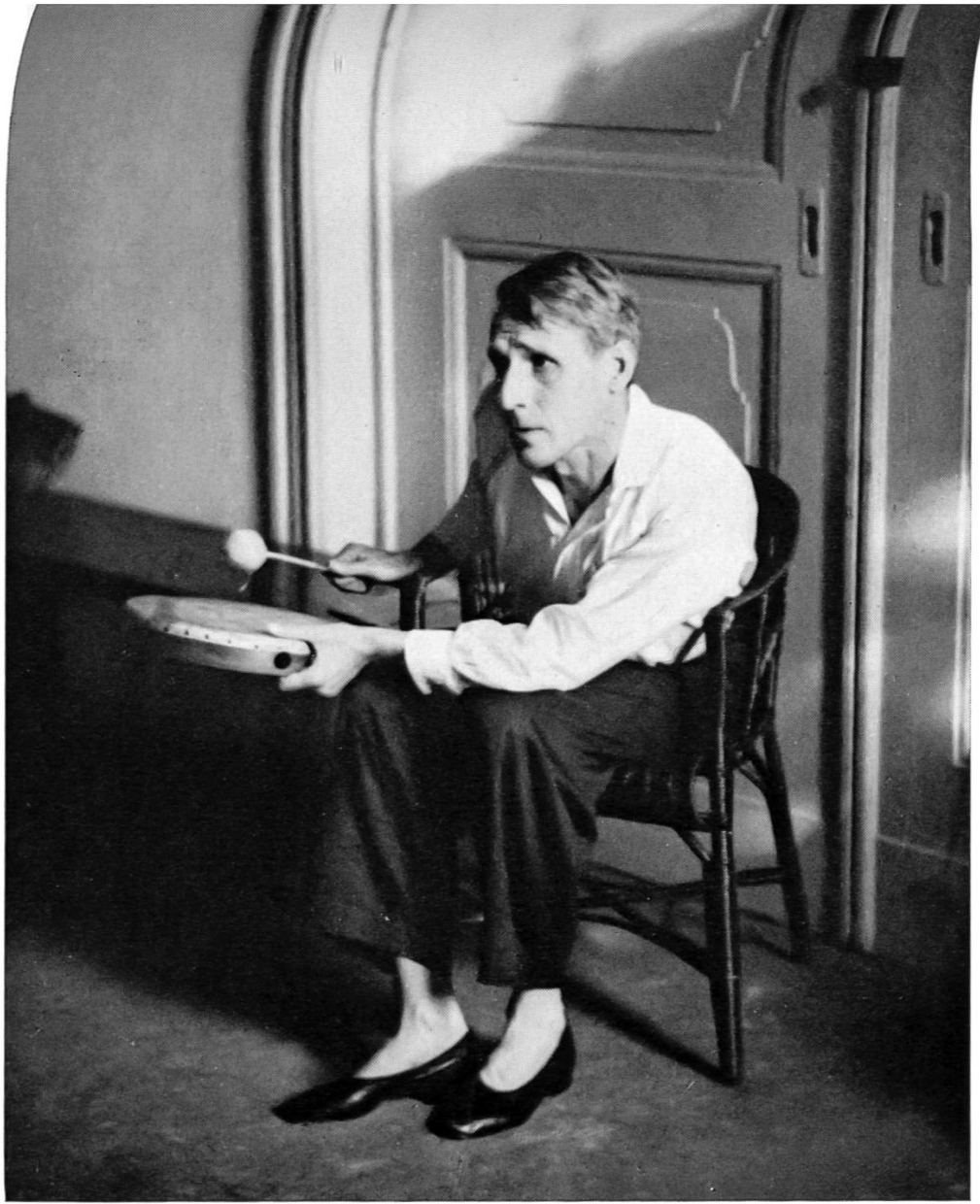
Aber wo sind die Ansatzpunkte?

Wie zu Beginn seiner Tänzerlaufbahn in der Gestalt der Suzanne Perrottet, so führt ihm in diesem Augenblick sein Schicksal einen Menschen über den Weg, der sich tatkräftig hinter ihn und seine Arbeit stellt. Anna Elisabeth Wild, eine Frau, die sich charitativen Arbeiten gewidmet hat, plant im Rahmen der von ihr ins Leben gerufenen Organisation «Helfende Kunst» ein Gartenfest unter dem Motto «Kinder helfen Kindern», dessen Erlös der Wohlfahrt zukommen soll, und sie erinnert sich des heimgekehrten Zürcher Bürgers und im Ausland bewährten Künstlers. Terpis hatte sich kurz vor Kriegs-



Terpis beim Unterricht in Berlin-Grünwald







«Kirke» als Schulballett in Berlin-Grunewald und im Stadttheater Basel, 1943



ausbruch gastweise in Zürich aufgehalten und dort das «Modetheater» der Schweizerischen Landesausstellung inszeniert, jener «Landi», die als bedeutende und repräsentative Darstellung Schweizerischen Wirtschafts- und Kulturlebens als trostvolles und verpflichtendes Wahrzeichen am Beginn eines mühsamen und dunklen Weges stand.

Nun überträgt die hilfsbereite Frau ihm die Gesamtregie des Festes, das zu einem ungewöhnlichen Erfolg wird, und sie macht ihn mit dem Winterthurer Kunstmäzen Werner Reinhart bekannt. Reinhart, der sofort erkennt, welche bedeutende künstlerische Kraft in der Heimat brach liegt, setzt es durch, daß das Berner Stadttheater Terpis die Regie der schweizerischen Erstaufführung von Sutermeisters Oper «Romeo und Julia» anbietet.

Er nimmt an. Der Horizont, der sich ihm seit seiner Rückkehr so gefährlich verhangen gezeigt hatte, daß er glauben mußte, in der Heimat sei kein Platz mehr für ihn, lichtet sich plötzlich, und was ihm dies bedeutete, spricht ein Brief aus, den er am 25. September 1940 an die tatkräftige Helferin und Freundin richtet. Wie groß die Furcht vor der beginnenden Vereinsamung war, wie tief ihn die scheinbare Ausweglosigkeit seiner Heimkehrersituation bedrückt hat, lesen wir in seinen Zeilen. Er schreibt:

«Liebe Freundin!

Nun ist der Moment da, wo es mir die Sprache verschlägt und wo ich auch per Tinte nur andeutungsweise sagen kann, was mich bewegt. Bei allem Glück, daß ich nun wirklich endlich wieder drankomme, an mein geliebtes Theater, in meine Welt, und dazu mit einem so herrlichen ‚Entrée‘ und einer Sache, von der ich überzeugt und beglückt bin, bin ich voll von einem übermäßigen Dank für Sie! Den ich stammeln muß, weil ich noch keine angemessene Form dafür gefunden habe. Es ist mir so überaus klar, daß nur Sie mir dazu verholfen haben, mit Ihrer unglaublichen Intensität und Ihrem Einsatz für mich und

Ihrem ganz großen und reichen Herzen. Der Himmel hat es ganz besonders gut mit mir gemeint, daß er mich Ihnen über den Weg geführt hat! Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, daß ich es als eine ernste Verpflichtung ansehe, diese Regie nun so gut als irgend möglich zu machen, schon um Ihnen keine Schande anzutun, aber auch, weil ich nicht anders kann. Aber daneben bleibt noch eine große ‚Schuld‘ bestehen, und ich hoffe bloß, daß ich einmal Gelegenheit habe, Ihnen privat oder menschlich so zu helfen, wie Sie es mir getan haben.

Ich habe fast keine Menschen, die mir wirklich nahe stehen und bin glücklich, daß ich nun eine wirkliche Freundin gefunden habe — von ganzem Herzen
Ihr T.»

«Mein geliebtes Theater, meine Welt» — so spricht also der Mann, der die schwersten Kämpfe und die tiefste Enttäuschung in dieser Welt erfahren mußte, und zu der es ihn immer wieder zieht.

Er hatte sich nun auf einem ganz neuen Gebiet, der Opernregie, zu bewähren und konnte sich nicht einmal auf die Hilfe der Routine verlassen. In einem Interview, das er vier Jahre später Radio Zürich gibt, sagt er in der Erinnerung an jenes «Erstlingswerk»:

«In meine Beklemmung, gleich als erste Aufgabe ein so schwieriges Werk inszenieren zu müssen, das in musikalischer, darstellerischer und technischer Hinsicht sehr anspruchsvoll war, mischte sich meine Begeisterung und ungeteilte Freude an eben diesem Werk. Es sind glückliche Zeiten, wenn der Enthusiasmus zu strömen beginnt, und auch bei diesem Werk ließ er mich die üblichen Schwierigkeiten leicht überwinden. Was andere Regisseure durch ihr handwerkliches Können allein oder durch ihre vielerfahrene Routine vor mir voraus hatten, mußte ich durch Intuition und Zusammenfassung aller schöpferischen Kräfte ersetzen, ein Vorgang, der wohl zu meinem Wesen und meiner Arbeitsweise gehört. Ich liebe es deshalb besonders, unbekannte,

neue, unaufgeführte Werke zu inszenieren, bei denen die Phantasie schweifen und Neuland zu entdecken vermag. Nichts ist mir so verhaßt wie das ‚Alleskönnen‘ und die herkömmliche Routine, die schon alles weiß, alles gesehen hat und ‚auch‘ kann. Und im Gegensatz dazu diese Mischung von Angst vor einer verantwortungsvollen Aufgabe und von Begeisterung für ein als wertvoll erkanntes Werk und der Sicherheit, sich auf die schöpferischen Kräfte im eigenen Innern verlassen zu können.»

Die Premiere findet statt, sie wird ein unbezweifelter Erfolg, auch für Terpis, und hier setzt nun der bekannte Mechanismus der Karrieren ein: das Stadttheater Basel verpflichtet ihn als Gastregisseur für das Stück und bietet ihm kurze Zeit darauf den Posten eines Opernregisseurs an.

Vom September 1941 bis Juni 1943 sehen wir Terpis nun in Basel. Er inszeniert ein weiteres Werk von Sutermeister, «Die Zauberinsel», sowie eine Reihe der großen Repertoire-Opern, darunter «Barbier von Sevilla», «Idomeneo» und «Fidelio». Er unternimmt, zusammen mit dem Musikwissenschaftler P. O. Schneider, ein interessantes Experiment: er bearbeitet dramaturgisch und textlich die erste im Schweizerischen Musikschaffen bekannte Oper, den «Fortunat» von Xaver Schnyder von Wartensee. Schnyder, 1786 in Luzern geboren, zunächst als Finanzbeamter, dann, ab 1810, in Zürich und Wien als Musiker und zwei Jahre (1815—1817) in Pestalozzis berühmter Erziehungsanstalt in Yverdon tätig, schrieb diese durch Melodienreichtum und formale Klarheit ausgezeichnete Oper, ohne bis zu seinem Tod im Jahr 1818 ihre Uraufführung erlebt zu haben.

Am 16. Oktober 1941 findet die Aufführung des Werkes in Basel in seiner neuen Gestalt statt und wird zu einem Erfolg, der sich unter besseren weltpolitischen Aspekten sicher nicht in den Grenzen der Schweiz gehalten hätte.

Neben der Opernregie bemüht Terpis sich auch um das

Schauspiel, und wir wissen von einer Hamlet-Inszenierung, die offenbar die erste Schauspielregie seiner ganzen Laufbahn darstellt.¹

So ist also das Feld seiner Tätigkeit abgesteckt, und er tut das Mögliche, Frucht auf ihm zu bauen. Aber findet er Ruhe dabei? Schenkt ihm diesmal das Theater, zu dem er sich wieder geflüchtet hat (und es schien mehr als nur eine Flucht vor der wirtschaftlichen Not), diesmal die Bestätigung seiner nie ganz deutlich hervortretenden Ziele? In seinen Briefen, die er der Freundin und Förderin in Zürich schreibt, klingt neben der Freude, nun wieder tätig und in gewissem Sinne geborgen zu sein, manch dunkler Ton auf, der nichts Gutes, und vor allem keine Dauer verheißt. Das Theater zeigt ihm auch hier wieder sein zwiespältiges Gesicht und das Spiel der täglichen Intrigen, mit denen man den Heimkehrer umgibt, dem er nichts entgegenzusetzen hat als Nervosität, Angst und Verzichtsbereitschaft. Auch die ihm Wohlgesinnten fühlen dies und sind beunruhigt. André Perrottet von Laban, der Sohn von Suzanne Perrottet und hochbegabte Bühnenbildner, der mit Terpis zusammen in Basel tätig ist, schreibt an Anna Elisabeth Wild: «Ich war heute bei Terpis und ich war entsetzt über seine Verfassung. Seine Erfahrungen im Theater haben ein psychisches k. o. hervorgerufen, was sich bei der Idomeneo-Besprechung bedenklich auswirkt. Ich habe ihm eingeflößt, er solle diese Aufführung nicht fahren lassen, sondern sich bis zum Letzten anstrengen. Ich bitte Sie, Frl. Wild, versuchen Sie es auch noch einmal . . .»

Die Freundin versucht das Unmögliche, sie rät, greift ein, glättet und vermittelt, wo sie nur kann, aber auch sie hält die

¹ Zu dieser Regiearbeit siehe auch den aufschlußreichen Brief an Fr. Kolander vom 7. 3. 1950. S. 153.

Die gesamte Bühnentätigkeit Max Terpis' in der Schweiz ist im Anhang II «Max Terpis als Regisseur in der Schweiz» im Zusammenhang dargestellt.

Katastrophe nicht auf. Noch sind alle Briefe, die Terpis an sie schreibt, erfüllt von tiefer Dankbarkeit für alles, was sie in seinem Interesse unternimmt, aber dann kommt ein neuer Nervenzusammenbruch, und er flieht, um Abstand und in ihm sich selber wieder zu finden, in den Tessin, nachdem er den festen Vertrag mit dem Basler Theater gelöst hat.

«Ich glaube», schreibt er an die Freundin, «daß es schon so richtig sein wird, denn ohne daß ich es merkte, hat dieser Betrieb mir die Freudigkeit und Spannung abgewürgt, ohne die ich nichts Gutes produzieren kann. Ich habe viel gelernt hier und auch meine Grenzen durch allerlei bittere Erfahrungen kennengelernt. Aber ich weiß, daß bei einer neuen Aufgabe meine Spannkraft wieder da sein wird. Einige Bedenken hatte ich ja, meinen eigenen wirtschaftlichen Ast abzusägen, aber ich habe da ein seliges Gottvertrauen und weiß auch, daß Du mir eine prächtige und zuverlässige Freundin auch da sein wirst. Und überhaupt: Du hast mir bis jetzt immer so sehr geholfen in allen möglichen schwierigen Situationen und ich bitte Dich, dies auch ferner zu tun. Denn Du hast ja jetzt auch gelernt, wo ich unbrauchbar und dumm bin . . .»

Die «neue Aufgabe» ist schon für ihn bereit: die Mailänder Scala engagiert ihn anlässlich der Verdi-Gedenkfeiern des Jahres 1943 für die Neuinszenierung des «Trovatore». Sie wird zu einem Erfolg und zieht weitere Regieaufträge am Gran Teatro del Liceo in Barcelona nach sich, wo er Wagneropern inszeniert. («Also in Dreiteufelsnamen: Wagner . . .!» schreibt er etwas resigniert an Kolander.) In der Spielzeit 1943/44 ist er als Gastregisseur weiter am Stadttheater Basel tätig.

Damit sind die größeren Aufgaben dieser Jahre markiert. Sie bleiben nicht die einzigen, er gewinnt allmählich an Boden in der Heimat (erwähnt sei eine vorübergehende Tätigkeit bei der «Freien Bühne Zürich», für die er zusammen mit Wilhelm

Zimmermann Calderons «Großes Welttheater» im Kurtheater Bad Ragaz inszeniert, wobei er selber die Rolle des «Tod» übernimmt), und wir sehen, wie das theoretische Interesse an den Fragen des Theaters bei ihm in den Vordergrund tritt. In der Schweizer Theaterausstellung «Volk und Theater» in Basel spricht er über «Aufgaben der Oper», in der Volkshochschule des Kantons Zürich (1943/44) hält er eine Vorlesungsreihe über die «Welt des Tanzes». Diese theoretische Zusammenfassung des bisher aus praktischen Erfahrungen gesammelten und durchdachten Wissens setzt sich (es sei, den zeitlichen Ablauf vorwegnehmend, in diesen Zusammenhang gestellt) durch die folgenden Jahre fort. Die philosophische Fakultät der Universität Zürich erteilt ihm für das Sommersemester 1945 einen Lehrauftrag «Choreographie und Regie», im Wintersemester 1946/47 folgt ein weiterer, «Regie und Architektur» der Universität Bern, und 1951/52 beschließt ein Zyklus in Zürich, mit dem Thema «Choreographie», diese Phase seiner Lehrtätigkeit.

In diese Zeitspanne fallen auch Niederschrift und Publikation seines Buches «Tanz und Tänzer» im Atlantis Verlag (1946).

Noch einmal zwischen all diesem tritt er gegen Ende des Krieges in eine praktische Theatertätigkeit. Und hier war es wieder die bewährte Freundin, die ihm ein neues Arbeitsfeld erschloß. Sie hatte mit öffentlichen Mitteln eine «Rückwandererhilfe» ins Leben gerufen und 1944 mit heimgekehrten Schweizer Schauspielern das «Kollektiv der Auslandschweizer Bühnenkünstler» gegründet. Diese neue Institution, der ein «Schweizer Opern-Ensemble» folgen sollte, stand unter dem Patronat des Bundesrates Dr. Karl Kobelt, der Terpis nun mit der gesamten Administration des Unternehmens und zugleich dessen künstlerischer Leitung betraute.

Im Repertoire stehen Hebbels «Gyges», Sophokles' «König Ödipus», Weltis «Aberglauben» sowie Mozarts «Gärtnerin aus Liebe» in einer Bearbeitung, die Terpis für sein Ensemble schafft.

Die Last der organisatorischen Verantwortung, die er mit dieser Aufgabe übernommen hatte, übersteigt bald seine Kräfte, und das ganze Unternehmen wäre wohl kurzlebiger gewesen, als es war, wenn die unermüdliche Freundin Terpis nicht einen großen Teil der äußeren Sorgen abgenommen hätte. Er schreibt ihr am 26. Januar 1945 einen seiner spontanen Dankesbriefe, in denen sich echte Ergriffenheit häufig hinter sorgloser Form verbirgt.

«Liebes!

Weißt, ich muß Dir nur schnell sagen, wie entsetzlich froh und dankbar ich Dir bin, für all Deine Arbeit, die Du für den Gyges — und damit für uns — leistest! Wohl kann ich für den reibungslosen Ablauf der Vorstellung sorgen, daß wenigstens dieses klappt und nichts knirscht, aber alle die notwendigen organisatorischen Vorbereitungen, das könnte ich nicht. Und ich bin so froh, daß wir, unsern Fähigkeiten entsprechend, uns so wunderbar ergänzen und in die Hand arbeiten, und daß aus dieser idealen Zusammenarbeit etwas so Schönes entsteht! Und überhaupt —

Sonderbar, daß wir noch nie Krach gehabt haben — toi, toi, toi.

Salü, Liebes! M.»

Der letzte Satz dieses Briefes ist aufschlußreich. Terpis wußte nur allzu gut, welch starken Spannungen und Schwankungen jedes Verhältnis von Mensch zu Mensch unterworfen ist und hatte die Gefahren seines eigenen spontanen Reagierens zur Genüge kennengelernt, das leicht an einem Punkt einsetzte, wo er sich menschlich oder künstlerisch überfordert glaubte.

Über die genannten Aufführungen hinaus ist das Unternehmen nicht weiter gediehen, es blieb eine aus den Gegebenheiten der Zeit entstandene Notlösung. Terpis' Versuch, es zu einer Dauerinstitution zu machen, blieb erfolglos. In einer umfassen-

den Eingabe an das Schweizerische Departement¹ des Innern beschäftigt er sich eingehend mit der Situation des schweizerischen Bühnenkünstlers, und er bedient sich in ihr einer recht unmißverständlichen Sprache (wir kennen sie bereits aus seinem Brief an den Intendanten der Berliner Staatsoper), die zwar die Tatsachen scharf beleuchtet, aber in ihrem Ton als Kritik eines Petenten den angesprochenen Stellen nicht eben gut in den Ohren geklungen haben mag.

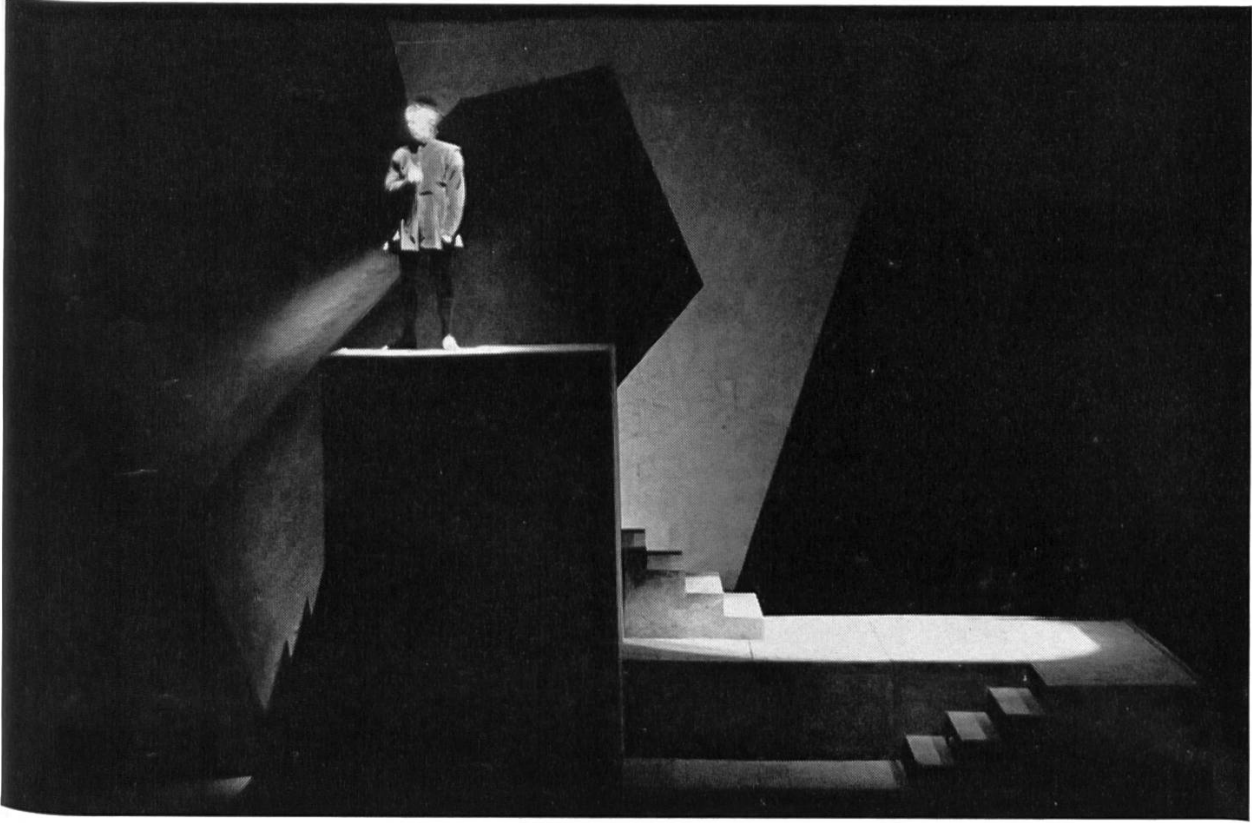
Genutzt hat dieser tapfere und kräftige Vorstoß offenbar nichts, von einer Fortführung des Kollektivs als ständiger Einrichtung war jedenfalls keine Rede, und Terpis um eine Erfahrung reicher.

Und da auch etwa zur gleichen Zeit der mit einem großen Aufwand an Energie, Überlegung und aus innerer Notwendigkeit unternommene Versuch scheitert, eine Schweizerische Theaterschule für Oper, Schauspiel und Tanz ins Leben zu rufen², die «in weltoffenem, loyalem und tolerantem Geist geführt, unabhängig von Politik und Konfession unserem Lande einen künstlerisch und kulturell wertvollen Nachwuchs heranbilden soll», zieht Terpis seine Ruder ein, läßt sich treiben und «versucht, in sich hineinzuhören» . . . Das Fazit seiner gescheiterten Bemühungen spiegelt sich in einem Brief, den er aus seiner Zuflucht im Tessin an die Freundin richtet:

«. . . Ihr meint es alle so unglaublich gut mit mir und denkt nach und sorgt und tut — und dabei habe ich das furchtbare Gefühl, daß ich so viel Fürsorge einfach nicht verdiene und Euren Erwartungen nicht gewachsen bin. Wenn ich etwas hier oben eingesehen habe, so ist es, daß sich meine innere Einstellung zum Leben ändern muß. Ein Prozeß, der Jahre dauern kann und der ein stilles Wachsen verlangt. Mein Leben lang

¹ Auszüge siehe Anhang II (D).

² Es kam dann allerdings doch 1946 zur Eröffnung einer Schweizerischen Theaterschule in Zürich.



Stadttheater Basel: «Hamlet» mit Leopold Biberti, 1941



Stadttheater Basel: «Der Jahrmarkt von Sorozschinsky», 1943



Zwei Entwürfe von André Perrottet von Laban für die Basler Aufführung des
«Barbier von Sevilla», 1942.



war ich aktiv und unternehmend und nun muß ich erleben, daß diese Kraft von mir genommen ist, und daß der Trieb zu Taten wie erloschen ist. Das ist ein ganz schrecklicher und quälender Zustand, und ich fühle mich ausgeliefert und ein weiteres Leben sinnlos — wenn das so bleiben würde. Ich muß immer — und das ist mein einziger Trost — an Verdi denken, der auch jahrelang nicht mehr ‚konnte‘.

Sicher bin ich körperlich stark reduziert, sicher werden diese Depressionen leichter zu überwinden sein, wenn alles Physiologische wieder besser funktioniert und resistenzfähiger ist — aber das Kernproblem liegt im Seelischen und da weiß ich heute so wenig wie vor Wochen — und werde es vielleicht noch längere Zeit so aushalten müssen. Aber nun seid Ihr alle so unerhört besorgt und im wahrsten Sinn freundschaftliche Helfer, daß mir dies die Verpflichtung auferlegt, als ein Jung-Siegfried wieder auf der Bildfläche aufzutreten und Stricke zu reißen. Und da kriege ich Angst und scheußliche Insuffizienz Zustände — denn so wird es nicht sein. Und infolgedessen für Euch eine Enttäuschung und Desillusion und so: ‚dem ist ja doch nicht mehr zu helfen‘ — und ich kann meine moralischen Verpflichtungen nicht einlösen, und dann weiß ich nicht, was geschehen wird. —

Ich bitte meinen Engel bloß, dass er mir den weiteren Weg zeigt, das heißt, eine *Aufgabe* zuweist, die alle die schlafenden Kräfte in Bewegung setzt, die mich so begeistert und gefangen nimmt, daß ich bedenkenlos *alles* dafür einsetzen kann. Dann werde ich ganz plötzlich ‚gesund‘ sein und wieder richtig im Leben stehen. Aber *was* das sein kann, weiß ich nicht. Das kann man sich auch nicht ausdenken, es muß eben ‚geschenkt‘ werden — und darauf warte ich... Ich werde versuchen, diese Zwischenzeit so anständig und fruchtbar als möglich zu überstehen... Und vielleicht werden wir eines schönen Tages begreifen, wozu die ganze Quälerei gut war.

Das Einzige, was ich tun kann, ist hineinhören...»

Begegnung auf der Brücke

Einundzwanzig Jahre sollten vergehen, bis ich Terpis wieder sah.

Nur durch gelegentliche Briefe und die Berichte gemeinsamer Freunde hatten wir hin und wieder voneinander gehört, er wußte, daß ich noch lebte, und ich, daß er seit Jahren in Zürich wohnte. Einmal, kurz nach dem Kriege, im Sommer 1945, wäre es fast zu einer Begegnung gekommen, als Terpis mit seinem Auslandschweizer-Kollektiv in Konstanz mit «Gyges» gastierte. Aber da ich am andern Ufer des Sees hauste, in einer Entfernung von nur wenigen Kilometern, war diese «Reise» nach Konstanz unter den damals herrschenden Verhältnissen nicht durchzuführen gewesen. Man benötigte ein «Laissez-passier», wenn man sich mehr als vier Kilometer von seinem Wohnort entfernen wollte, und um dieses hatte ich mich zu spät bemüht, ganz abgesehen davon, daß Schiffe und Züge nur ganz selten verkehrten. So hatte also dieser Versuch unterbleiben müssen, Terpis wiederzusehen, und es dauerte noch Jahre, bis er unter freundlicheren Aspekten wiederholt werden konnte.

Es war 1949, und ich war zu einem ersten Besuch nach Zürich gekommen, streifte allein durch Gassen und Winkel der Altstadt und befand mich in einem sonderbaren Traumzustand. An den Anblick jammervoll zerstörter Städte bereits gewohnt (daß auch das Gräßliche zum Gegenstand der Gewöhnung werden kann, scheint mir ein Phänomen, das in einem tiefen Sicherungsbedürfnis der menschlichen Natur seine Wurzel hat), umfing mich diese heile Welt mit einer nahezu überwältigenden Kraft, in der sich Gram um Verlorenes und Gewißheit des Unverlierbaren wunderbar mischten. Ich bedachte nicht ohne Widerwillen den oft gehörten Ausspruch vieler, die bereits vor mir hier gewesen waren, daß «diese Schweizer ja nichts erlebt hätten». Nach einem Zusammenbruch wie diesem, der über uns

gekommen war, in dieser Anhäufung von Trümmern, geistigen und materiellen, über denen noch die Rauchschwaden tödlicher Brände standen, einem Zeichen der Behütung zu begegnen, einem geistig-räumlichen Ort, an dem sich beweisen ließ, daß es nicht unbedingt apokalyptischer Erfahrungen bedurfte, um Freiheit und Würde zu bewahren, und noch dazu in der skeptischen Vorausschau, daß diese Erfahrungen uns vielleicht nicht einmal tief genug ins Bewußtsein eingedrungen seien, um das *Metanoeite*, das bei uns nun jeder fröhlich im Munde führte, zu einem wirklichen geistigen Besitz zu machen, der alles Kommende zu bestimmen hätte, gab ich mich der tröstlichen Verzauberung durch diese Welt, die ich hier fand, nur um so williger hin.

So stand ich also nach langem Hin- und Herwandern schließlich auf der Bellevuebrücke und blickte über die damals noch nicht so einschneidend veränderten Limmatufer und diese Vedute hin, in deren Silhouette religiöse und profane Bauten sich zu solch erstaunlicher Einheit fügten.

Mir geschah etwas wie jener Bildzauber chinesischer Erzählungen, in denen der innig versunkene Betrachter durch die Kraft seiner Imagination plötzlich in das Geschaute einzugehen vermag — denn Bild wollte mir zunächst alles scheinen, Abbild, Symbol, und nicht Realität.

So nahm ich zunächst nicht wahr, daß jemand neben mir an das Geländer der Brücke getreten war und reglos blieb, bis mir plötzlich bewußt wurde, daß mich, wie lange schon, wußte ich nicht, ein Blick festhielt. Ich löste mich aus meiner Betrachtung und wandte den Kopf zur Seite. Ein dunkles, ernstes Auge begegnete dem meinen, und in einem strengen, herben Gesicht stand langsam ein Lächeln auf, das mir vertraut schien. Und dieses Gesicht, dieses Lächeln . . . ?

«Terpis!» sagte ich nur.

«Grüezi», sagte er mundartlich. «Willkommen in Zürich.» Und griff nach meiner Hand.

Es bleiben einem nicht viel Worte, wenn die dunklen Ströme solcher Jahre und solcher Erfahrungen zwischen zwei Begegnungen raunen. Ein Blick, ein Händedruck müssen die Brücke schlagen.

Wir blickten zusammen in den Fluß, der einen ruhevollen Herbsthimmel in blitzende Bewegung zerlegte. Möven strichen darüber hin, Schwäne zogen, und über der wuchtigen Mauer des Lindenhofs kreisten Taubenschwärme.

«Wie ist es Dir ergangen?» fragte er schließlich. Ich zuckte die Achseln. Was hätte ich angesichts dieser Welt von der meinen berichten können?

«Du bist also ein Dichter geworden», fuhr er fort.

«Ach — ein Dichter . . .», wiederholte ich zweifelnd. Und dann begriff ich mit einem Mal das Du, das er mir zweimal gegeben hatte, unbefangen und so, als sei diese Form der Anrede zwischen uns nun die angemessene und einzig gültige.

«Wenn's dich freut, Lieber, kann ich dir sagen, daß deine Verse immer auf meinem Nachttisch liegen — neben dem Thomas a Kempis . . .»

Ich sah in sein Gesicht. Es war sehr ernst. Und ich entsann mich des Karfreitags in Barmen, als er mir mit dem gleichen Ausdruck die Hand auf die Schulter gelegt hatte.

«Und Sie» — ich verbesserte mich rasch, noch ungewohnt der neuen Anrede — «und du, was schaffst du jetzt? Noch immer Regie, Vorträge?»

Er wischte meine Frage mit einer Handbewegung aus. Er schien mir mit einem Mal über seine Jahre hinaus gealtert.

«Gehn wir zu mir», sagte er, «du wirst es sehen. Es sind nur ein paar Schritte.»

«Ich habe schon versucht, dich anzurufen, aber ich bekam aus Zollikon keine Antwort.»

«Aus meinem Chinesenhüsli . . . erinnerst du dich . . . das Modell auf dem Schrank? Ostern . . . ja, mein Gott, in welchem Jahr war das?»

«Fündundzwanzig», sagte ich. «Das wird nun bald ein Vierteljahrhundert — und du weißt es noch.»

«Ja, ich weiß es noch. — Aber ich bin tagsüber nicht in Zollikon. Ich habe mein Büro in der Stadt.»

«Dein — Büro?» Ich lachte, denn ich glaubte an einen Witz. Aber das Wort hatte so sonderbar geklungen — etwas wie Spott war in seiner Antwort gewesen, etwas wie Ehrfurcht und Resignation zugleich.

«Komm», sagte er, griff, wie damals in Berlin am Bahnhof Friedrichstraße, meinen Arm und führte mich in die Richtung des Bellevueplatzes, der mich mit seinem starken Leben verwirrte, und dann eine ansteigende Straße hinauf.

«Dort ist es, in der Rämistraße», sagte er. «Für mich nun beinahe die schönste Straße der Welt.» Wieder schlangen Spott, Trauer und sehr, sehr viel Liebe in seinem Ton.

«Die Rämistraße? Hast du da nicht schon einmal — vor vielen Jahren . . . ?»

«Richtig. Das weißt du also auch noch. Ja, es stimmt. On revient toujours . . . Aber dein Gedächtnis, mein Lieber, scheint ja wenigstens noch zu funktionieren.»

Vor einem vornehm-schlichten Zürcher Herrenhaus, das etwa aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammen mochte, hielt er an. «Hier sind wir.» Und er öffnete die Tür zu einem kühlen, geräumigen Flur. Im Eintreten sah ich neben dieser Türe ein einfaches Schild. «Max Pfister, dipl. Psychologe» stand darauf.

Wir betreten einen kleinen, zu ebener Erde gelegenen Raum, fast eine Mönchszelle, weiß getüncht. Durch das hochgelegene einzige Fenster ein Streifen Herbsthimmel, ein wenig Blättergewirr, das farbige Reflexe auf die weißen Wände warf. Ein schöner alter Schreibtisch, Kerzen darauf, ein paar Bücher auf einem Regal, Stühle, ein Diwan. Und wenige, nachgedunkelte Bilder an den Wänden.

«Nun setz dich, Lieber. Schön, daß du da bist.»

Wir saßen einander gegenüber am Schreibtisch, und während er sich aus einer Zigarettendose bediente, stopfte ich mir meine Pfeife mit dem kurz zuvor erworbenen köstlichen Tabak, den ich so lange hatte entbehren müssen. Es herrschte vollkommene Stille im Raum, und auch von draußen kam kein Geräusch herein.

«Aber nun erzähle doch», bat ich. «Der diplomierte Psychologe... Wie in aller Welt bist du denn dahin gekommen?»

Er lächelte.

«Durch eine Anzeige», sagte er.

.....

Durch eine Anzeige.

«Es muß geschenkt werden... das einzige, was ich tun kann: Hineinhorchen...»

Es geschieht fast im gleichen Augenblick, als er diese Worte an Anny Wild schreibt, als er wieder vor einer Entscheidung steht, als er sie auf sich nimmt, auf alles verzichtet, was in ihm sich dem noch unbekannten Neuen in den Weg stellen könnte, als er so viel von sich abtut, die Angst, die Insuffizienzzustände, ja sogar jeden Gedanken an eine moralische Verpflichtung, die er sich selbst stellen könnte, als er nicht mehr ist als einer, der ein Geschenk erwartet, von dem er nicht weiß, wer es ihm reichen wird, ganz: gespanntes Aufmerken, ganz Hineinhorchen.

Und dann liegt eine Zeitung vor ihm, die er vielleicht lustlos durchblättert, bis irgend etwas seinen Blick fängt und festhält. Es ist eine Anzeige. Das «Institut für angewandte Psychologie» eines gewissen Professor Biäsch in Zürich kündigt Seminarkurse an, in denen man sich auf den Beruf eines diplomierten Psychologen vorbereiten kann.

Psychologie. Das Wort hatte in seinem Leben und in seiner Arbeit schon immer eine bedeutende Rolle gespielt. Hat er nicht, in den frühen Jahren seiner Architektenlaufbahn bereits, in jenem ersten Artikel in der «Vossischen Zeitung», in dem er sich

mit den Umwelteinflüssen auf den seelischen Zustand auseinanderzusetzen versuchte, psychologische Untersuchung in den Kreis seiner Betrachtung gezogen? Hatte er, in seinen Berliner Jahren, nicht häufig lobend sagen hören, mit welchem psychologischen Takt er seine Mitarbeiter und Schüler zu führen wisse? Jene Abschnitte seines Buches «Tanz und Tänzer», in denen er den möglichen Beziehungen zwischen Musik und Bewegung, Farbe und Musik, Farbe und Bewegung nachspürte, waren sie nicht Versuche einer angewandten Psychologie? Und schließlich: war er, auch in den letzten Jahren der eigenen Ruhe- und Rastlosigkeit noch, immer wieder von jungen Menschen um Rat angesprochen worden, wenn sie nicht wußten, ob ihre Neigung zu künstlerischem Schaffen sich mit der seelisch-geistigen Befähigung verband, die sie zu dem schweren Schritt in die Kunst berechtigte? Den Rat freilich hatte er immer gegeben, nach bestem Vermögen, aus Empirie, aus einem gewissen sensiblen Einfühlungsvermögen in das Wesen des Rat-suchenden, vorsichtig stets, um keine Fehldiagnose zu stellen, und immer in der Sorge, ob es zureichend sei, was er sagen konnte. Und wenn die Prognose, die er zu stellen gewagt hatte, sich als richtig erwiesen hatte (und das war oft genug der Fall), hatte er dann nicht jenes Glücksgefühl eigener Bereicherung erfahren, das jenem einer geglückten eigenen künstlerischen Leistung zum mindesten ebenbürtig, wenn nicht sogar überlegen war?

Alles in allem: stand hier nicht das ersehnte Geschenk einer neuen Aufgabe, der letzten vielleicht, die ihm hier zu erfüllen blieb, vor ihm? Er «horcht hinein» — und es antwortet ihm: Ja. Und das Farbenspiel seines Lebens ordnet sich alsbald zu einem neuen Aspekt.

Terpis kehrt nach Zürich zurück, belegt die Seminarkurse im Institut Biäsch, arbeitet sich mit angespanntestem Ernst und sichtlichem Erfolg in die intuitiv erfaßte Materie, schließt seine Studien mit dem Diplom eines Psychologen ab und bleibt als

Assistent im Institut, bis äußere Umstände es ihm geraten erscheinen lassen, sich von ihm zu lösen, um eine eigene psychologische Beratungsstelle aufzutun.

.....

Terpis hatte sich eine neue Zigarette angezündet, ging an das Regal, holte eine kleine, flache Schachtel heraus und legte sie, zugleich mit einem Bogen weißen Papiers vor mich auf den Schreibtisch.

«Du wolltest doch wissen, mit was ich mich hier beschäftige. Nun, du weißt doch wohl, was ein Test ist?»

Ich bejahte. Zu Beginn der Dreißigerjahre hatte ich mich bereits einmal, als «interessierter Laie», mit dem Rorschach-Test befaßt, den ein mir bekannter Psychologe anwandte, und mein stilles Vergnügen an dieser Art von seelischer Schlangenfängerei empfunden, bei der die Patienten aus den skurrilvieldeutigen Klexographien, die jener in höchst raffinierter Weise durch eine Art farbigen Öl-Umdrucks herstellte und wechselnden Beleuchtungen aussetzte (um nur «schärfer anzuködern», wie er in Jean Paul'scher Diktion sagte), vom Spiegelei auf Spinat bis zu Hörselberg-Gestalten brav alles herauslasen, was er wissen wollte. Auch der Koch'sche Baumtest war mir bekannt, und so war ich denn natürlich einigermaßen gespannt darauf, welche Furberia mein lieber alter Pulcinella mit dem ernst-gütig gewordenen Gesicht mir nun präsentieren würde.

«Nun schau mal her», sagte Terpis, «was ich mir da ausgeknobelt habe.» Und damit hob er den Deckel von der Schachtel. Sie war angefüllt mit einer Menge etwa zwei Quadratzentimeter großer, bunter Papierblättchen.

«Nun such dir unter diesen Farben die heraus, die dir gefallen, und ordne sie dann so auf dem Papier an, daß eine Pyramide aus 15 dieser Quadrate entsteht. Beginn an der Basis mit fünf, leg darüber vier, und so fort, bis zur Spitze.»

«Und was dann?» wollte ich wissen.

«Das braucht dich vorerst nicht zu kümmern. Leg nur, was dir Spaß macht, und laß dir Zeit.»

Ich blickte auf die verwirrende Menge farbiger Blättchen, die sich in allen Tönen des Regenbogens zur Wahl anboten. Spielerisch halb, und halb schon erfaßt von dem Gedanken, daß es hier um mehr als nur ein reines Spiel ging, das man «willkürlich» spielen konnte, griff ich in das bunte Gewirr und begann meine Wahl zu treffen. Sie fiel mir nicht leicht. Oft ertappte ich mich dabei, daß ästhetische Selektion über die spontane die Herrschaft gewinnen wollte, daß mir der Verstand die Hand leiten wollte, so als ob es darum ginge, die farblichen Elemente eines Raums, einer Szene oder eines Kostüms zu bestimmen — bis ich mich einfach «überließ» und legte, was mir sozusagen in die Finger fiel.

Terpis hatte inzwischen ein Buch aufgeschlagen und zu lesen begonnen, als ob ihn mein Tun gar nicht sonderlich interessiere. Nun, das schien mir ein technischer Kniff, mit dem er befangenen Besuchern die Unbefangenheit zurückgeben wollte. Und hin und wieder fing ich einen Blick von ihm auf, der scharf und forschend das Spiel meiner wählenden und wieder verwerfenden Finger verfolgte. Mehrmals änderte das kleine Gebilde, das da vor mir aufwuchs, seine Schattierungen. Waren es flüchtige Reminiszenzen, die in mir auftauchten und wieder in das Unterbewußtsein zurücksanken, die jene wechselnden Skalen bestimmten? Wenn dies ein Spiel war, so war es immerhin ein ungemein fesselndes, so stellte ich fest, denn meine Pfeife war mir unterdessen mehrmals ausgegangen.

Schließlich lehnte ich mich zurück.

«Ich glaube, so stimmt's», sagte ich.

«Ja?» fragte er zurück und lächelte, «stimmt's? Stimmt's mit dir überein?»

«Mit mir? Kann ich das wissen?»

«Ich könnte es bei dir voraussetzen. Ich habe dich ein paar-mal beobachtet. Du hast mit einem dunklen Blau gebuhlt, es

wieder verworfen, ebenso griffst du ein paarmal nach Moosgrün und legtest es wieder fort — du bist sehr sparsam in deiner Farbenwahl gewesen.»

Dann betrachtete er meine Pyramide nachdenklich und sagte: «Es überrascht mich doch ein wenig. So, wie ich dich bisher gesehen habe, sieht das Ganze nicht aus. Aber was wußte ich im Grunde schon von dir? Und von dem, was dich in diesen ganzen Jahren geformt hat? Aber es ist schon recht so.» Und dann setzte er zu einer Deutung an, die scharf, präzise und unwiderleglich ein Bild meines damaligen seelischen Zustandes gab.

Das war weit mehr, als ich erwarten konnte. Mir schien ein sehr wesentlicher Faktor dieses Tests in der Frage zu liegen, ob er einer Versuchsperson vorgelegt wurde, die sich aus Beruf oder Neigung viel mit Farben beschäftigt hatte, ihren Gesetzen der Polarität, ihrer Harmonie oder Disharmonie, und diese nun auch hier wirksam werden lassen wollte, oder ob ein «Unvorbelasteter» aus naiver Aktivität heraus sein Testbild baute. Ich sprach es aus. Terpis lächelte statt einer Antwort, griff zu einem Aktenhefter und entnahm ihm ein paar Blätter, auf denen fertige Pyramiden, mit Daten, Initialen und Nummern versehen, aufgeklebt waren.

«Sieh dir das mal an», sagte er, indem er mir eines der Blätter zuschob. Es war ein erschreckendes Gebilde. Die ganze Pyramide bestand bis unter ihre Spitze nur aus schwarzen Quadraten, und diese Spitze war weiß. «Was sagst du dazu?»

«Ich bin kein Psychologe», wehrte ich ab.

«Eben drum.»

Ich sagte, was mir durch den Kopf schoß. «Ein Theologe, der in Gewissensnot ist.» Ich glaubte, mich mit einem billigen Witz aus der Klemme gezogen zu haben. Aber Terpis nickte.

«Das stimmt ganz genau! Und dazu einer, der vorher Kunstgeschichte studiert hat. Wo sind da deine ästhetischen und intellektuellen Reminiszenzen geblieben!»

Ich war verblüfft. Aber schon schob er mir ein neues Blatt hin. Es war im Gegensatz zum ersten ein bezauberndes Gebilde, einer blumenübersäten Wiese nicht unähnlich, erstaunlich in dem Farbenreichtum, der an diese fünfzehn Blättchen gebannt war, erstaunlicher noch durch die ungemeine Balance, die dem ganzen Blatt bei all seiner farbfreudigen Naivität den subtilen Reiz eines Klee verlieh.

«Schön, was?» fragte Terpis mit seiner dunklen Stimme.

«Ja», sagte ich, «schön, jung, gesund, und so wunderbar ausgewogen in seiner Noblesse. Ein equilibristisches Phänomen, eines Rastelli würdig.»

«Es ist Kreutzberg», sagte Terpis.

Und dann zeigte er mir eine ganze Reihe anderer Ergebnisse. Es waren Pyramiden, welche seelisch diskomponierte Versuchspersonen gelegt hatten, in krankhaften oder Erregungszuständen. Menschen in Zweifeln über ihre Fähigkeiten, ihre Berufswahl, Menschen, die mit den Anforderungen des täglichen Lebens nicht fertig werden konnten und sich in der stillen Klause an der Rämistraße Rat holen wollten.

Er hatte bereits mehrere hundert Versuchspersonen getestet, und hatte er in seinem Buch «Tanz und Tänzer» die Farben speziell den dynamischen Impulsen des Tanzenden zugeordnet¹, so war er nun dazu übergegangen, die Farbwahl als grundsätzlichen Ausdruck der Persönlichkeit und ihrer «normalen» oder «unnormalen» Reaktionen zu werten. Als ich ihn über die Bezüge der einzelnen Farben zu der geistig-seelischen Struktur des Menschen befragte, zeigte er mir das Manuskript einer Arbeit, in der er seinen Test der wissenschaftlichen Öffentlichkeit vorgelegt hatte.² Ohne hier auf Einzelheiten einzugehen, die den Rahmen dieser Erinnerungen sprengen würden und im übrigen

¹ Terpis, «Tanz und Tänzer», S. 166.

² Max Pfister, der «Farbpyramiden-Test» in: Psych. Rundschau, Bd 1. Jahrg. 1949/50, Verlag der psych. Rundschau, Göttingen.

ja dem Fachmann vorbehalten bleiben, möchte ich die grundsätzlichen, von Pfister-Terpis erarbeiteten Bezüge, soweit sie von allgemeinem Interesse sind, zitieren:

«*Rot* steht in Beziehung zu den Triebbedürfnissen, Affekten und deren Äußerungen vom Zarten bis zum Heftigen in extravertierter Richtung.

Blau entspricht der introvertierten Gerichtetheit, sowohl der gefühlsmäßigen als auch der intellektuellen Funktionen und reicht vom Rationalisieren bis zum Sublimieren oder visionären Ahnen (in «Tanz und Tänzer» in bezug auf die Bewegungsdynamik: Tiefe—gebunden-breit).

Gelb weist auf die willensmäßigen Strebungen hin und zeigt die Stärke der Aktivität und der vorwiegend männlichen Stellungnahme («Tanz und Tänzer»: Höhe — zackig, gespannt, abgerissen).

Orange zeigt Geltungstrieb und stärkere Aktivität («Tanz und Tänzer»: hohe Mittellage — geradlinig, zentrifugal, Sprünge).

Grün zeigt die Art der Anpassung an die Umwelt und die Kontaktfähigkeit («Tanz und Tänzer»: Mittellage — Sprünge, Drehungen, Kurven).

Violett sucht einen Ausgleich zwischen Denken und Fühlen und umfaßt die Spanne von innig verborgener Mystik bis zur Verkündigung geistiger Macht. Denken über das Gefühl, Fühlen über das Denken («Tanz und Tänzer»: tiefe Mittellage — gespannt-statuarisch).

Schwarz-Weiss-Grau weisen auf die Beziehungen zum Unterbewußten hin («Tanz und Tänzer»: Vor Schwarz und Weiß versagten die Phantasie und das Gefühl immer kläglich).»

Terpis — oder besser nun in diesem Zusammenhang: Pfister — wies mich dann darauf hin, daß nicht nur die Wahl der

Farben, sondern auch die ihres Vorkommens an den verschiedenen Orten der Pyramide Mittel der Diagnose sind, daß in diesem formal so begrenzten Gebilde Basis und Spitze ihre Bedeutung haben, und besonders in der Dreierreihe, dem *Herzen*, unter Einbeziehung der umgebenden Teile, der momentane seelische Zustand der Versuchsperson, das «Es ist» sichtbar wird, die Dominante, die das gegenwärtige Verhalten bestimmt; daß ferner strukturelle Gruppen wie Symmetrie, Schichtung, Spaltung, rechts-links und Treppen deutlich hervortreten und daß es schließlich — und damit deutete er auf Kreutzbergs Test — eine Gruppe von Gebilden gibt, bei dem die Papierstücke in der Art eines Teppichs und ohne eigentliche Beziehung zu der Form der Pyramide hingelegt werden, und die er deshalb als «Teppiche» bezeichnete.

Ich fragte ihn, welche diagnostische Bedeutung er diesem Test zugestehen könne, und ob er glaube, daß seine Interpretation methodisch faßbar sei.

«Er ist», sagte er darauf, «ganz sicher nur ein Glied in einer langen Kette von Experimenten, und wie jeder andere Test nur ein Teil einer universellen Diagnose. Ich werde mich hüten, ihn zu überschätzen, aber freilich — unterschätzen sollte man ihn wohl auch nicht. Und was die methodische Erfassung seiner Interpretation angeht... ich weiß nicht... die *Intuition* des Versuchsleiters spielt natürlich auch hier eine große Rolle. Ach, ich bin ja alles andere als ein Theoretiker, Methodiker und Analytiker, und wenn ich was nicht ins Gespür kriege, dann versage ich immer elend. Man müßte es ausbauen.»

Er hatte begonnen, meine Pyramide sorgsam aufzukleben, und es ergriff mich, zu sehen, mit welcher zärtlichen Sorgfalt seine Hände mit den kleinen Farbplättchen umgingen. Handwerker-Buchbindergriffe, ging es mir durch den Kopf, und ich bedachte, während ich ihm schweigend zusah, wie im Unscheinbarsten eines Tuns oft noch Ererbtes sichtbar wird. So mochte sein Vater in der kleinen Werkstatt im Kratzquartier vor mehr

als einem halben Jahrhundert sorgsam mit Papier und Leim umgegangen sein, während der kleine Max ihm zusah . . .

«Ausbauen, freilich», sagte ich. «Willst du dich daran machen?»

Da kam der so lange nicht gehörte Ton von ihm, dieses gutmütige, brummend abwehrende A-pa-pa! Und dann fügte er hinzu: «Das liegt mir ja nun schon gar nicht. Mir genügt's, wenn irgend so ein armer Kerl hier vor mir in meiner Zelle sitzt, wenn's ihm wehtut, und er weiß nicht wo, wenn er Angst hat, und er weiß nicht wovon, und ich lasse dieses bißchen Farbenzauber auf ihn los, und dann tut's plötzlich einen Ruck, bei ihm und in mir, und ich kann ihm sagen — da sitzt's, da kannst du anhängen, von dem Punkt aus kannst du weitermachen . . . Nein, mein Lieber. Ich hab mir's ausgedacht, ich hab's hingestellt, nun sollen die andern sehen, was sie draus machen.»

«Die andern? Wer? Interessiert sich schon jemand dafür?»

Und da erfuhr ich denn, daß der Test Gegenstand seiner Diplomarbeit im Institut Biäsch gewesen und anschließend auf der Schweizerischen Psychologentagung in Lausanne demonstriert worden, aber zunächst kaum auf ein besonderes Interesse in der Fachwelt gestoßen war, bis der Freiburger Psychologe Professor Robert Heiß auf ihn aufmerksam wurde. Er und sein Institut hatten sich des neuen Verfahrens angenommen, und Heiß mit seiner Mitarbeiterin Dr. Hildegard Hiltmann bereiteten eine gründliche wissenschaftlich fundierte Publikation dieses Tests vor, der nun unter dem Namen «Der Farbpyramiden-Test nach Max Pfister» der wissenschaftlichen Welt in aller Form vorgelegt werden sollte.

«Daß der Test», schreibt Robert Heiß, «bis dahin fast unbeachtet blieb, mag mit der besonderen Bescheidenheit seines Schöpfers zusammenhängen — wohl auch damit, daß er den Test, wie er selber schreibt: ‚unter Ignorierung des bisherigen Wissens um vorhandene Deutungsversuche von Farben als Ausdruck des Seelischen‘ gewissermaßen wie einen künstlerischen

Wurf schuf und ihm sicherlich weniger zutraut, als der Test — wie sich mehr und mehr zeigt — zu leisten vermag.»¹

Das ist geschehen. Zur Zeit dieser Niederschrift besitzt das psychologische Institut der Freiburger Universität bereits Zehntausende wohlgeordneter Testbilder. Das Verfahren, dieser halb spielerisch unternommene Versuch eines Außenseiters, ist wissenschaftlich hoffähig geworden, nach allen Regeln der Disziplin geeicht, wieder und wieder geprüft und vereinfacht. Das Angebot der Farben ist auf 14 reduziert worden, die Faktorenanalyse hieb- und stichfest ausgebaut und ein Kontrolltest mit sogenannten «häßlichen» Pyramiden eingeführt worden. Auch das Verfahren selber hat eine Modifikation insofern erfahren, als man Versuchspersonen, die sich vor der unmittelbaren eigenen Farbwahl gehemmt zeigen, eine Reihe von stark vereinfachten, bereits fertigen Testbildern zur Wahl vorlegt. Er hat Eingang in die Psychiatrie gefunden, nachdem sie sich zunächst im Hinblick auf die «Instabilität» des Verfahrens und seiner Interpretationen fast fünf Jahre ablehnend verhalten hatte. Man hat inzwischen in weitesten Kreisen der Wissenschaft anerkannt — was Heiß voraussah, als er sich dieses Tests annahm, — daß dieser «Projektionstest» (so genannt, weil ein Material und seine Aufgabe der Versuchsperson die Möglichkeit bieten, ihre Persönlichkeit in die Gestaltung zu projizieren) ein durch das Reaktiv des Testmaterials, dieses «freundliche Spiel mit Farben» (Heiß), angeregtes Gestalten aus der Tiefe der Persönlichkeit heraus gestattet, daß zudem der vergleichsweise naive Charakter des so verblüffend einfach anmutenden Tests stark enthemmend wirkt, und daß schließlich der Gedanke seines Formaufbaus — die archetypische Gestalt der Pyramide mit ihrer vielfachen symbolischen Bedeutung und dem Grundmotiv des Stre-

¹ Hildegard Hiltmann und Robert Heiß: Der psychologisch-diagnostische Wert von Farbreaktionen. Sonderdruck aus: Schweizerische Zeitschr. f. Psychologie und ihre Anwendungen, 1950, Bd. IX, Heft 4. Verlag Hans Huber, Bern.

bens nach oben sich als besonders glücklich erwiesen hat. «Hier setzt nun jener glückliche Griff ein, den *Pfister* dem Test durch den Bau der Pyramide mitgegeben hat. Das heißt, daß Farben nicht nur zu *wählen*, sondern auch zu *ordnen* sind.

In diesem Ordnungscharakter liegt der zweite diagnostische Wert des Verfahrens. Praktisch heißt das: wie und auf welche Art die Pyramide gelegt wird, kann nicht gleichgültig sein. Ob sie also von unten her ‚gebaut‘ wird, ob sie von oben nach unten gleichsam ‚aufgehängt‘ wird, ob sie ‚geschichtet‘ oder ‚symmetrisch‘ gelegt wird, ob das Ganze einen ‚Teppich‘ darstellt, ‚Mantel-Kern‘-Struktur hat usw., ob die Abfolge des Legens gradlinig, Zick-Zack usw. ist — alle diese und viele andere Charaktere sind, wie schon *Pfister* erkannt hat, diagnostische Zeichen.»¹

Er hat sich mithin als ein «psychodiagnostisches Verfahren von großer Tragweite» (Heiß) bewährt und dient als Ausgangspunkt weitgespannter Untersuchungen. Nach gegenwärtigem Stand existieren bereits mehr als hundert wissenschaftliche Publikationen über ihn. Japan, Holland, Amerika und Südafrika haben ihre Beiträge geleistet, der Test beginnt sich in Psychiatrie und Pädagogik wie in der Sozialarbeit durchzusetzen; auch beim Studium der Arzneimittelwirkungen haben die durch den Farbpyramidentest ermöglichten Diagnosen sich als nützlich und wertvoll erwiesen, und die Diskussion über diese vielseitigen Themen ist in vollem Gange.

Die subjektiv-emotionellen Züge des «künstlerischen Wurfs» sind der vorsichtig wägenden Sprache der Wissenschaft gewichen. In der Hand der Fachleute ist der Test ein zu immer größerer Perfektion gediehenes, im Feuer der Beweise und Statistiken gehärtetes Instrument geworden.

«Hervorgegangen ist dieser Test», so schreibt *Pfister-Terpis*, «aus einem praktischen Bedürfnis, auf einem neuen Weg

¹ Hiltmann u. Heiß, a. a. O.



Bühnenbilder von André Perrottet von Laban für «Die Zauberinsel»
und «Die Gärtnerin aus Liebe»





Max Pfister in seinem Heim in Zollikon

der seelischen Struktur eines Menschen näherzukommen und die Ergebnisse anderer, die Tiefe berührender Tests zu ergänzen oder zu bestätigen».

Die Marken dieses neuen Weges sind abgesteckt, er selber ist geebnet. Und wo der Einzelne, der Außenseiter, vorsichtig tastend und mehr ahnend als wissend die ersten Schritte getan hat, strebt nun eine junge Generation von Wissenschaftlern dem Ziel erweiterter und vertiefter Kenntnis des unbekannten Wesens Mensch entgegen.

Der Einsame

Als ob mit diesem letzten Wurf erfüllt sei, was er der Mitwelt zu geben hatte, zieht sich Max Pfister in den ihm nun verbleibenden Jahren mehr und mehr in die Einsamkeit zurück. Auch der stillen Arbeitsstätte an der Rämistraße war nur kurze Dauer beschieden. Enttäuschung und wirtschaftliche Sorgen überwucherten diesen letzten tätigen Impuls. Noch eine Gast-Dozenten-Tätigkeit an einer sozialen Institution des Migros-Genossenschaftsbundes, der «Migros-Klubschule» in Zürich, bei der er seiner aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten zusammengesetzten Hörerschaft Vorträge über «Psychologie des Alltags», «Einstellung zur Umwelt» und «Probleme des Alterns» hält, ein letzter Lehrauftrag an der Universität Bern über «Choreographie und Regie» im Wintersemester 1946/47, dann wird es allmählich still und stiller um ihn. Mit seinem Hunde Tips als einzigem Gefährten haust er nun auf der Höhe über dem Zürichsee, pflegt seinen Garten, empfängt hin und wieder den Besuch treugebliebener Freunde und ehemaliger Schüler oder Mitarbeiter — und die Feste des Dionysos, die er so oft und gern in Gesellschaft naher Freunde zu begehen pflegte, feiert er nun allein. Sie ersetzen ihm die subtilen Räusche des Schaffens, bannen die Schatten, die ihn zu umstellen beginnen, und beschwören die kaum mehr gewußten Bilder der geflügelten Gestalten, deren Obhut und Weisung er sich in den Jahren seiner Jugend so gläubig anvertraut hatte.

Seine Gesundheit wird schwankend. Besorgten Fragen der Freunde weicht er aus. Er hat sich und sein Schicksal nie in den Vordergrund gestellt. Nur in Briefen schließt er sich gelegentlich auf, und in diesen Briefen — ihre Auswahl umfaßt das Jahrzehnt zwischen 1946 und 1956, und sie sind an den Gefährten seiner Hannoveraner Jahre, Friedrich Kolander, gerichtet — wollen wir ihn nun selber sprechen lassen.

Manches, was in den Seiten dieses Buches schon antönte, hören wir nun von ihm selbst, wir hören auch, wie er Stück um Stück alles von sich abtut, was seinem Leben bis dahin äußere Gestalt gab, den Tanz, das Theater, den geliebten Gesang, und schließlich auch die Psychologie, die er mit skeptischen Worten bedenkt. Wir hören aber auch, wie seine Teilnahme an jenem fern gerückten Leben der andern sich eher vertieft, nun sie nicht mehr an die Zufälligkeiten und Unzulänglichkeiten des unmittelbaren menschlichen Zusammenlebens gebunden ist, wie sie sich reiner und stärker zugleich entfalten kann.

Das Schicksal der Freunde in Deutschland bewegte ihn tief, und er war nach seinen bescheidenen Kräften bemüht, ihre Not zu lindern, wo er konnte. Oft erzählte er, wie sehr es ihn erschüttert habe, daß einer seiner Freunde aus Berliner Tagen ihn auf seine Frage, was er ihm schicken könne, um ein Paket Kerzen gebeten habe, da er sein trockenes Brot lieber ein wenig festlich verzehre . . .

(16. 5. 46)

... So glücklich es mich macht zu hören, daß Du lebst und durchgekommen bist, so bin ich doch tief erschüttert über die knappe Reportage Deines jetzigen Schicksals. Ich kann mir alles vorstellen, was dahinter steckt, und wie gern möchte ich Dich hier haben, zum Ausruhen, zum Erholen und zum Neukraft-Finden. Und Bücher und einen Garten und ein kleiner Hund — wir alle würden Dich schon wieder hochbringen, damit Du Mut und Lust zum Weitergehen bekommst. Weißt Du, es ist mir oft unerträglich, so machtlos daneben zu stehen und zusehen zu müssen, wie meine liebsten Menschen verelenden. Man kann nie mehr recht froh werden. Der einzige Trost ist, daß das Leben stärker ist als Not und daß die Zeit tut, was wir nicht tun können.

Du fragst mich, was ich tue. Ich war drei Jahre in Basel Regisseur für Oper und Schauspiel und bin dann mit den schätzbaren Resten meiner Kraft und Nerven geflüchtet in mein Häuslein. Hier und da habe ich noch irgendwo eine Gastregie, aber das ganze Theaterwesen und -unwesen blättert mir ab und ich mag nicht mehr. Statt dessen werde ich ein alter Schwätzer, halte Vorträge und Kurse an der Volkshochschule und habe einen Lehrauftrag an der Universität Zürich für Choreographie und Regie. Dann habe ich ein Buch geschrieben, «Tanz und Tänzer», das im Sommer erscheinen wird. Und so. Ich kann mich grad so durchschlagen. Aber es ist mir lieber so, als in fester Anstellung draufgehn...

(6. 2. 47)

Meine Pferde galoppieren alle durcheinander, und ich bringe sie nicht in einen vernünftigen Trab. Und dazu noch Weihnachten und das ganze magische Zeug, das in der Luft liegt, und die Dämonen, die in den Schornstein hinunter spucken — na, das Größte ist nun wieder vorbei. Ich dachte, ich hätte endlich den roten Faden wieder in den Händen. Hab ich auch. Aber er droht immer abzureißen. Die ganze Theaterei lag schon bei den alten Akten, und nun kommt sie wieder drohend nah. Tristan und Walküre im südlichen Ausland — ausgerechnet! Aber das viele Geld könnte ich so gut brauchen. Es reicht für drei Monate Studium nachher... also in Dreiteufelsnamen: Wagner. Wenn es wird und bedrohlich erscheint, berichte ich Dir. Dann mußt Du mir schnell wieder von Dir erzählen. Von bruzzelnden Bratäpfeln und dem schwebenden Baum und allem Fontane, den Du um Dich hast...

Nach einer Frankreich-Reise

(29. 8. 48)

Ich habe es herrlich gehabt, zuerst in der Bretagne an einem Sandstrand mit Klippen, Ebbe—Flut und einem Liegestuhl. Den

ganzen Tag ohne ein Wort reden zu müssen. Sand durch die Hände rieseln lassen, Muscheln suchen und Sandflöhe ärgern. Gedankenlos. Und auch gar keinen Sinn oder Symbole zu suchen, und auch nichts zu gestalten oder «verarbeiten» zu müssen, sondern um zu sein und hinzunehmen. Dann kam der Trubel von Paris, der die Epidermis erregt, und wo ich mehr zu mir selber komme, wo ich mich abgrenze und statt zu zerfließen, meine Umrisse spüre, stolz werde. Weißt Du, wo man so sagt «Ihr», und «Aber Ich», und «ich mag» und «mag nicht», und wo man auf einmal seine Nackenwirbel wieder spürt. Ja, es war sehr gut.

In der Schweiz geht es komisch zu. Es ist schwer, sich hier gegen Einflüsse zu behaupten, weil sie alle so klug und verständig und nützlich und «richtig» sind. Im Sinne des Allgemeinen und der Ordnung. Man wird so leicht ein Teil und dadurch abgeschliffen...

(29. 12. 48)

... Nun ist gleich schon wieder so eine schwierige Zeit; kaum hat man mit einigem Anstand Weihnachten überstanden. Welchen Fährnissen sind wir blöden, sensiblen Geschöpfe doch immer ausgesetzt! Immer kommen wieder tiefe Löcher, die man sogar sieht, und in die man böse hineinfallen kann, wenn man sich nicht sehr in Acht nimmt. Ich wollte fliehen. Aber für ein paar Tage Paris reicht das Geld nicht. Und vor Venedig grault mir doch, wenn es grau, neblig und ohne den Glanz ist, der zu ihm gehört. Ich habe mir deshalb vorgenommen, die Tage zu versaufen. Dann weiß ich wenigstens, weshalb... Es gibt in Zürich im alten Viertel eine Kneipe, wie ich sie auch im früheren Hannover hatte, in der Altstadt, wo die Käser und Schweizer vom Land ihren Lohn versoffen und plötzlich so eine Art «Weltmänner» wurden, wüst und sehr robust, wo dann plötzlich einer sein Herz entdeckte und sentimental wurde und über sein Leben heulte, bis ihn seine Kameraden abschleppten. Ob es

die wohl noch gibt? Solche Orte muß es immer geben. Auch hier natürlich. Aber «man» geht selbstverständlich nicht hin, in diese Herbergen der Arbeits- und Heimatlosen.

Einmal war ich mit Kreutzberg dort, nach seinem Tanzabend, und weil er durchaus nichts «Feines» wollte. Und da torkelte ein Besoffener an unserer Ecke vorbei, ein Kaminfeger, verklärt, und mußte es jedem sagen, er hätte eben so etwas ganz Schönes gesehen, einen Tänzer und so . . . und mit einer Glatze, und es wäre gewesen wie im Himmel. Und daraufhin könne man sich bloß sinnlos besaufen, weil kein Mensch verstehe, wie schön so etwas sei. Wir muckten uns nicht, aber das war das einzige Mal, daß ich den lieben Harald etwas heulen sah.

Also da verbringe ich nun den Sylvester. Ich schäme mich nicht mehr, auch nicht vor mir selber. Irgendwann einmal muß man doch einsehen und dazu stehen, was alles in einem unterirdisch rumort, und daß da vieles lebt, was man bei Tageslicht nicht gern sieht und auch nicht zeigen kann. Es braucht ja nichts «Böses» zu sein, aber man kann ihm sagen — ja, wie denn? Ordinär, oder unedel, oder auch ganz fein: das Allzumenschliche. Was heißt das schon. Es tut einem vielleicht bloß leid, daß man's nicht auch sublimieren oder verdrängen oder vergeistigen kann, und daß es, wenn schon, so gelebt sein will, wie es eben ist. Und leid, daß man doch eben auch ein ganz gewöhnlicher Mensch ist mit all seinen Schwächen und Unzulänglichkeiten. Aber andererseits empfindet man es auch als Glück, so in die Masse eingebettet zu sein, so gar nicht anders zu sein und zu empfinden wie die andern, wenigstens partiell, an manchen Ecken.

Ich kann nicht mehr Rilke lesen, auch nicht Oscar Wilde oder George, oder Bach anhören oder die Renaissance-Maler anstaunen. Um so brennender interessiert mich, was kommt. Was das Heute hervorbringt, und wie dies durch den Künstler gesagt wird. Es hat mich in den letzten Jahren immer wieder gewundert und erschreckt, wie miserabel mein Gedächtnis geworden

ist, und wie ich so sehr vieles einfach vergessen habe. Aber jetzt finde ich es gut so. Es ist dann Platz für das Gegenwärtige, und eine Möglichkeit, unvoreingenommen und unbefangen sich seiner Erlebnisfähigkeit zu überlassen. Was wichtig ist, haftet ja sowieso. Und ist Besitz geworden und gehört zu mir . . .

Wieder hat er ein Jahresende hinter sich gebracht und mit den winterlichen Dämonen der lichtlosen Zeit kämpfen müssen.

(7. 1. 49)

. . . Diese verfluchte Zeit hat manches in mir aufgerüttelt, das ich sonst sorgsam bewache und beherrsche. Vaterkomplexe, Minderwertigkeitskomplexe, Einsamkeitsangst. Und dann ging ich saufen. Das Erschreckendste für mich ist, daß ich so entsetzlich nah bin an den *Grenzen*, daß ich so leicht verlieren kann, was ich das *Maß* nenne, *mein* Maß. Das, was ich tun kann und *darf*. Daß bei mir die Gefahr des Abrutschens so groß ist, und daß die Grenzen so labil und unzuverlässig sind. Vor allem auch nach unten. (Wohl auch nach oben, aber das steht nun nicht zur Diskussion.)

Ich glaube, wir müssen doch meistens pendeln und eben das Maß, das einem andern selbstverständlich ist, schwer zu erringen suchen. Schiller hat es gekonnt. Darum liebe ich ihn mehr als Goethe und Lessing, denen es nicht so schwer fiel, ihrer Natur nach. Und ringsum sieht man bloß, was nicht genügt, was besser sein sollte, was andere besser machen und tun, was man verpaßt hat und wozu man nicht gekommen ist. Und man wird armselig vor sich, oder bitter. Und wenn man noch Kraft genug hat, beginnt man im neuen Jahr mit guten Vorsätzen. Ich glaube aber, daß damit nichts geholfen wird. Das Leben hat mich nun einmal auf eine Stelle gesetzt, die besetzt sein muß. Zufällig durch mich. Und deshalb muß ich sie so gut ausfüllen wie möglich, um ihretwillen. Damit habe ich schon das

Allerwichtigste erreicht: meine Einordnung in das Leben und Gegenwärtige. Irgendwo bin ich wichtig und nötig. Und dem Heute verbunden. Mein Gott, meinst Du denn, auf meinem Gebiet, der Psychologie («———») gäbe es nicht sehr viele viel bessere und wichtigere? Oder als Regisseur, dem Beruf, den ich verlassen habe, auch, weil er mir und meinen Ansprüchen an mich nicht genügte als Auswirkung?

Das sind kindische Titanenträume. Und wenn wir vom Leben wenig gelernt zu haben scheinen, verfolgen sie uns bis ins Alter, als Unbescheidenheit, Hybris. Und was uns zu lernen bleibt ist, das Maß und unsere Grenzen zu erkennen, und, mein Gott, wie schwer, sich zu bescheiden. Und wenn man darüber hinaus will, liegt man auf der Nase. Wie ich momentan . . .

Im Frühjahr 1949 wird die Stellung im Institut Biäsch fragwürdig, und Pfister trägt sich mit dem Gedanken einer eigenen Praxis.

(30. 4. 49)

. . . Es war so, daß wegen Arbeitsmangel unser Institut zwei Mitarbeiter entlassen mußte und daß ich realisieren mußte, daß ich dort gar nicht so fest und sicher und «auf Lebenszeit» festhänge wie ich dachte, sondern daß auch mich wieder Arbeitslosigkeit treffen kann. Was das heißt in meinem Alter und bei diesem Beruf — na. Und so regen sich die alten Gelüste nach Selbständigkeit und eigener Tätigkeit sehr stark, aber ich vertraue mich nicht, traue meinen Kenntnissen, dem Wissen zu wenig zu, habe Angst, nicht genug zu verdienen bei meiner Blödheit und Scheu in Geldsachen, und kann mir nicht vorstellen, wieso Leute zu mir kommen sollten. Ich denke dabei an ein Zimmer in einem Arbeiter- oder Kleinbürgerviertel, in dem ich Konsultationen seelsorgerischen, psychologischen Stils gebe. Von der Behandlung eines bettnässenden Kindes bis zu Liebeskümmern, Ehekrach, Selbstmordversuch und verkannten Ge-

nies, was da alles so reingehört unter «psychologische Beratung». Und dabei spukt noch so ein anderes Bedürfnis mit hinein, da ich schon ein unverbesserlicher Idealist bin. Ich bin doch eigentlich sehr allein. Vielleicht ergäbe sich dabei so etwas wie ein Kreis oder ein Gebilde, das sich wie meine Berliner Schüler früher um mich scharte, und dem man auch anderes, Schönes bringen könnte, Literarisches, Musik, eine Art von Gemeinsamkeit. Aber eben, ob ich nicht zu alt und verbraucht bin? Es fehlt mir der jugendliche Elan zur Durchführung. Es müßte jemand für mich herumreden, trommeln, mich zwingen und meine Skepsis und meinen Mangel an Selbstvertrauen wegwischen.

Na, so ist es. Und deshalb halte ich lieber den Spatz in der Hand als die Taube (früher war es ein Adler) auf dem Dach. Aber immerhin! — Vorläufig — vorläufig geht es so weiter im Institut. Aber eben, trotz allem, angestellt, zweiter Ordnung. Ist es überheblich, wenn ich immer die erste Geige spielen will, und sei es auch nur in einem Trio? Lieber Spatz auf dem Dach als Paradiesvogel in der Hand? Ich bin ganz unsicher und voller Skepsis und ohne Mut und Traute. Bedenke: stud. theol. — Architekt — Tänzer — Theater — Psychologie — Dilettant!

Die Lösung aus dem Institut Biäsch ist vollzogen, die eigene Praxis in der Rämistraße schleppt sich mühsam ihrem offenbar unvermeidlichen Ende entgegen.

(7. 3. 50)

... Die letzte Zeit war ziemlich schlimm, und ich war oft an den Grenzen, wo alles sinnlos scheint und die eigene Unzulänglichkeit und Überflüssigkeit überhand nehmen will. Ich sitze in meinem Sprechzimmer und warte, daß jemand kommen möge, und habe alle Kerzen angezündet. Aber es kommt niemand, und abends blase ich sie alle wieder aus, und dann kommen die Gespenster und machen so einem bewußt, wie unnötig alles ist und wie kein Mensch einen braucht. Und es ist manch-

mal so schwer, einen Sinn zu finden, und am liebsten würde man die Ruder einziehen und alles treiben lassen. Noch ein paar Wochen herumreisen, saufen, und dann die Segel streichen. Wenn es nicht ein karger Rest von Vitalität wäre, so würde einen ja niemand zurückhalten . . .

Im gleichen Brief beantwortet er die Fragen des Freundes, der sich gerade mit den geistigen Hintergründen einer Shakespeare-Rolle auseinandersetzt, die er übernommen hat, mit dem Bericht über seine eigene Hamlet-Inszenierung in Basel (siehe Seite 120).

. . . Vor einigen Jahren habe ich in Basel den Hamlet inszeniert, und Hamlet war ein älterer, sehr guter Schauspieler, der denn auch begriff, was ich meinte, ein Experiment, das total hätte mißglücken können. In der Vater-Gespensst-Szene stand er am Souffleurkasten, sah, wie in der ersten Gasse hinter der Bühne das Gespensst, imaginär, erschien, durch die Wand schritt und an der Rückseite des Parketts entlang ging, bis es irgendwo hinten wieder verschwand. Der Zuschauer spüre es im Rücken, und mir selbst lief es kalt hinunter. Hamlet sprach selber mit fast geschlossenen Lippen den Vater, aus sich heraus. Es war toll, wie dieser Bursche diese sehr kühne Sache dann brachte. Ich konnte es ihm vorher nur erklären, es war unmöglich zu proben vorher. Aber es wurde ein ganz großer Eindruck, wie man ihn nur mit wirklich guten Schauspielern zuwege bringt . . . Und das ist doch eben das Herrliche, wenn man nur noch Antenne, Empfänger ist und «Es» zu sprechen anfängt, jenseits von Ratio und Bewußtsein. Damit erlebt man ja eben die Zugehörigkeit, die «religio», zu einer höheren Ebene, zum Universum, und die Realität verliert einen Teil ihrer Wichtigkeit und ihrer Ansprüche . . . die Maßstäbe verschieben sich damit wohl und man hat Sehnsucht und Heimweh nach diesen Minuten oder auch nur Sekunden der Verbundenheit mit dem, sagen

wir: Göttlichen, die so selten sind, und das Alltägliche wird unwichtiger. Ach ja, daß uns dies doch öfter geschenkt würde...

Da wir aber Europäer und keine Asiaten sind, wird es wohl immer eine seltene Beglückung bleiben, und die Wirklichkeit nimmt den hauptsächlichen Platz ein, und in Gottesnamen müssen wir uns herumbalgen und sorgen um unsere Haut, statt um unsere Seele.

In der Vereinsamung der letzten Jahre beginnt Pfister-Terpis in vermehrtem Maße zu schreiben. Es findet sich in seinem Nachlaß eine Reihe dramatischer Versuche, die als Selbstaussagen einen unbestreitbaren Wert besitzen, auf künstlerische Form jedoch kaum einen Anspruch machen können. Er selber hat diesen Versuchen im Grunde keinen künstlerischen Wert beigemessen.

(5. 6. 50)

... Zu meinem privaten Trost kam mir dann eine Arbeit zu Hilfe, die mich Tag und Nacht erfüllte. Die Stadt Zürich hat einen Wettbewerb ausgeschrieben für ein Stück, das in historischer Art, aber ohne ein «Festspiel» zu werden, «Zürcherischen Geist atmen» sollte. Na ja, da fiel mir denn etwas ein, und Du weißt ja, wie es dann ist und wird mit einem, daß es eben zupackt und sein muß. Ob es ordentlich oder ein Bockmist geworden ist, weiß ich beigott nicht, aber ich hab's einmal abgeliefert, und es hat seinen Zweck erfüllt, mich ziemlich glücklich zu machen, wenigstens für drei Wochen. Ich tue das ja nur aus einem Bedürfnis heraus, weil ich in Gottesnamen, seit ich es nicht mehr heraustanzen kann, herausschreiben muß, denn irgendwie muß es heraus. Und es geht am besten in der Dialogform und nicht novellistisch oder so, was sicher viel richtiger wäre. Ich habe nicht die geringsten Ambitionen mehr! Und tue das nur zu meiner eigenen Entlastung...

(29. 10. 51)

... Das geht doch immer bloß so vorwärts und kein Mensch weiß, warum so. Seit einigen Wochen singe ich wieder und meine Schwester begleitet mich. Am meisten liegen mir natürlich die Opernsachen, Arien wie Pizarro, Scarpia und so. Und andererseits über allem Mozart. Aber beides, das Hochdramatische und das Reinlyrische kann ich nicht durchhalten und finde nun im Lied eigentlich das, was mir gemäß ist...

Und dann hatte ich auch wieder ein bißchen im Institut zu tun, und dann mußte ich den Garten für den Winter einpacken, und das ist so, wie wenn man ein liebes Kindchen zu Bett bringen muss...

(18. 12. 54)

... Nun ist also Weihnachten da. Du hast es gut, weißt Du das? Arbeit, Rumor, Getue, das alle die Dämonen in den Ecken zurückhält oder bannt. Bei mir kriechen sie herum, mit spitzen Fingern oder groben Bizepsen — ich kann nur fliehen. Fliehe in den nächsten Tagen. Nach Tübingen, wo ich vielleicht willkommen bin, wer weiß? Wenigstens solange die Glocken läuten, die Herrlichen, Schrecklichen. Bis jetzt ging es ertragbar. Aber jetzt, da meine Kurse zu Ende sind, Zollikon grau ist und überall Weihnachtsbäume herumstehen, da kommt ES. Im Januar ist es dann wieder besser. Man muß sie eben durchstehen, irgendwie, diese Zeit...

Die Kurse in der Migros-Klubschule werden wieder aufgenommen und helfen ihm, seine Vereinsamung zu ertragen.

(14. 8. 54)

... Hier ging es gleich atemlos weiter. Kreutzberg, Gsovsky, Tanzmädchen, Besuche und Gerede, alles ziemlich unnötig und

ermüdend. Aber jetzt habe ich mich an die Vorbereitungen für die Kurse gemacht, was um so eher geht, als das Wetter nicht in den Garten verführt. Habe auch noch im Haus sauber gemacht. Die Küche ist schneeweiß gestrichen, das Bad auch. Dafür sind Tips und ich voller Ölfarbe...

Sein Gesundheitszustand verschlechtert sich. Der behandelnde Arzt stellt fortgeschrittene Arteriosklerose fest, und in den Weihnachtstagen 1954, den Tagen also, die er immer gefürchtet hat, trifft ihn der erste Hirnschlag und fesselt ihn eine Zeitlang ans Bett.

(14. 1. 55)

... Es ging mir nicht gerade prachtvoll in den letzten zwei Monaten. Der mit den schwarzen Flügeln hat mich gestreift, nur gerade ein bißchen, und den rechten Arm gelähmt, so daß ich zu Hause bleiben mußte und schlief und in Ruhe gelassen sein wollte und hindöste, aber es kommt nun wieder, das heißt der Mut und die Freude am Weitermachen, noch einige Zeit, so wie's halt noch geht...

(30. 1. 55)

... Es geht. Äußerlich ordentlich, innerlich ziemlich mies und konfus. Meist müde und nun mit einem Ruck präsent, wo es nötig ist. Ich brauchte manchmal einen Arm zum Einhängen, eine ermutigende Stimme oder auch eine Ohrfeige. Ich versinke so leicht...

Es war natürlich ein Blick um die Ecke. Aber nun ist es viel besser, Du siehst, daß ich ja auch mit der Feder wieder krackeln kann, und die Lähmung wird wohl schon wieder gut werden. Ich gebe auch meine Kurse wieder, denn im Gehirnkasten war ja nichts defekt. Man merkt mir auch nichts an, wenn es auch viel Energie braucht und mich sehr müde macht. Das Theater ist ja eine ausgezeichnete Zucht gewesen und man hat sich ge-

wöhnt, sich zusammen zu nehmen. Immerhin ist der Schritt vom «älteren» zum «alten» Herrn getan. Ein Hellseher hat mir zufällig letzthin gesagt, daß ich noch nicht «fertig» sei, und daß es noch ein paar Jahre daure. Mir soll's recht sein, wenn es so sein soll. Bloß möchte ich nicht so «siechen» . . .

(21. 12. 55)

. . . An diesen sonnenlosen Tagen, ohne Garten, Tips ist tot, kehrt doch alles, Gutes und Böses, nach innen. Man wird oft bedenklich, bedenklich, über sich, ob man es recht macht, machte. Was hat man schon aufzuweisen? Ich habe so wenig vorzuweisen: guten Willen, ehrliches Strampeln — das andere, das Helfenwollen, hat Platz in der linken Kinderfaust und reicht gerade aus für einen Händedruck oder ein Streicheln über das Haar.

Ich habe jetzt Ferien, die Kurse sind vorläufig zu Ende. Es ging besser, als ich fürchtete. Sogar ein Echo, hier und da. Aber vor allem hat mich beruhigt, daß man mir nicht anmerkte, daß ich eigentlich nicht mehr mag. Das Geseires. Und in mir oft Sch sagte. Trotzdem bin ich froh, daß es im Januar weiter geht, scheinbar. Und diese heilige — unheilige Zeit wird ja auch vorübergehen . . .

Die ungemein starken polaren Bewegungen seines Lebenslaufes treten im folgenden Brief deutlich in Erscheinung: im gleichen Augenblick, in dem er von einer erträglichen Besserung seines Zustandes und wieder erwachter Arbeitsfreude berichten kann, muß er eine schwere menschliche Enttäuschung überwinden, und er zieht das bittere Fazit seines so oft bewiesenen Helferwillens.

(21. 3. 56)

. . . Die Kurse gehen gut. Sogar mit Freude. Alle andern

Fühler sind eingezogen. Viel lesen, Miller, Rimbaud, Archäologisches, was kommt. Und bald ist es soweit, daß ich wieder im Garten buddeln kann. Gesundheitlich geht es leidlich; bloß ist immer noch das eklige Schwindelgefühl da, das der Arzt nicht wegkriegt...

Ich wäre fast gekommen, um eine Hand zu spüren, eine liebe, keine lieber als die Deine. Nun geht es wieder, so-so. Na ja, es war mir miserabel. Fast genug. Aber man tut es doch nicht. Pleite auf der ganzen Linie. Pädagogik, Vatergefühle, Helfenwollen, aus-aus. Wir schlagen ja immer an die eigene Brust und fragen nach dem, was wir falsch machten. Und wollen manchmal nicht verstehen, daß es nicht *Schuld* ist, sondern verschiedene Kurven, Abläufe, Wellenlängen. Du, wie schwer ist es, mit einem andern Menschen zu können. Sch.... die ganze Psychologie. Keinen Dreck wert, wenn es um das einfach Menschliche geht...

Jetzt geht es wieder, und ich lecke an meinen Wunden. Nun bin ich wieder bei mir. Gut. Generalausputz. Salü, lieber Freund... M.

Das Versagen seiner karitativen Psychologie, das ihm diese bitteren Worte eingab, hat sich später in einem der kleinen Verse niedergeschlagen, die er zu seiner eigenen Erheiterung zu schreiben pflegte:

Sie fand das Leben allzu schwer,
drum ging sie zum Psych-i-a-tèr.
Der fand, es wäre gar nichts los,
sie wäre bloß etwas neuros.
Sie legt' sich untern Küchenschlauch,
dort fand man sie, wie es der Brauch.
Die Tests ergaben: stocknormal!
Da nahm sie zwanzig Veronal
und rülpte, keuzte, lebte weiter,

ich glaube zwar, nicht allzu heiter.
Doch was man muß, muß man per se.
Drum sprang sie in den Zürichsee.
Dort liegt sie noch. Man fand sie nie.
Es lebe die Psychologie!

Friedrich Kolander hat ihm eines seiner Stücke zur Lektüre geschickt, und er antwortet darauf:

(14. 4. 56)

... Dein Stück hat mich äußerst interessiert und erregt. Es tippt bei mir an so vieles an, halb Gespürtes, halb Geahntes, aber das Aufregende daran ist, daß ich nicht weiß, was, und mich einfach so schütteln lasse, wie manchmal im Traum. Ich verstehe es nicht mit der Ratio, und weiß doch genau, daß es einen Sinn hat und mir etwas sagen will und tut. Ein bißchen quälend ist dieser Zustand, da meine eigene Unzulänglichkeit und die verstandesmäßigen Grenzen so deutlich spürbar werden. Es geht mir auch so bei Chagall und den andern Surrealisten, oder beim BIN von Frisch, beglückend, nah, und doch beunruhigend. Es wäre eine prinzipielle Frage, wie weit der Künstler Rätsel aufgeben und Zumutungen stellen soll. Ich selber habe es ja gerne, weil meine Phantasie gereizt wird. Aber die andern, die weniger davon haben, stehen wohl eher ratlos davor ...

(8. 4. 57)

... Dabei ist es so schön in der Welt. Die Kirschbäume sind weiße Sträucher und die Tulpenbeete ein buntes Sofakissen, bloß schöner. Und ich kann wieder auf der Terrasse in der Sonne schmoren und an Euch denken. Es geht mir ordentlich und ich bewege mich nur vom Garten in den Konsum. Denn Vino muß der Mensch ja haben. Und Zigaretten. Das Übrige ist belanglos. Momentan entsteht im Theater das Ballett Abraxas mit Stahl-

Köster¹ als Gast, und sie kommen öfter herauf zu einem Schwatz. Letzthin war sehr lieber Besuch da: Adelheid Seeck von Düsseldorf, Gründgens. Früher meine schönste und liebste Schülerin...

Noch spärliche, kurze Nachrichten, Kartengrüße, auf denen das Wort durch ein paar farbige Papierquadrate ersetzt ist, die wie fallendes Laub über die Fläche verteilt sind und die Ordnung der Pyramide verlassen haben. Es sind die Dämpfungssyndrome seines Farbentests, grau, weiß, und ein schwermütiges, dumpfes Blau, die einzigen, die ihm aus dem Farbenspiel seines Lebens geblieben sind...

In der deutschen Zeitschrift «Tanz» aber schreibt ein Anonymus einen «Gruß an Max Terpis»:

«Während sich das Nachkriegsproblematische auf der deutschen Bühne tummelt, lebt ein Mann in der Schweiz, der sich große Verdienste um die Entwicklung des deutschen Tanzes erwarb. Dieser Mann ist Max Terpis. Er sagte der Bühne Lebewohl und verschrieb sich der Psychologie...

In den Tänzerkreisen ist Max Terpis nicht vergessen. Es ist bedauerlich, daß dieser große Künstler fern der heutigen Bühnen wirkt. Jedoch mußte wohl ein so sensibler Künstler diesen Entwicklungsgang gehen. Terpis beherrschte im Tanz den Körper, durchseelte diesen Körper mit der Flamme seiner Kunst. Vielleicht hat er es erreicht, körperlos zu werden. Vielleicht tanzt heute seine Seele in ihm. Vielleicht lebt er jenseits der Materie als Weiser, Dichter, als wahrhaft faustischer Mensch. Wir danken, grüßen und wir bewundern ihn...»

¹ Die Tänzer Jockl Stahl und Lieselotte Köster gehörten zu Terpis' Berliner Schülerkreis.

«Der Tod ist stark, der Tod ist hart . . .»

Die sklerotisch bedingten Schlaganfälle kehren in Abständen wieder, und Teil um Teil rauben sie ihm von seiner Lebenskraft, von seinem Lebenswillen. Lähmungserscheinungen treten auf und verschwinden wieder, und wenn sie auch von Zeiten gefolgt sind, die heller, freundlicher scheinen, die das Unausweichliche wieder in eine unübersehbare Perspektive zu rücken scheinen, die Mahnung ist an ihn ergangen, die er als junger Mensch in seinen Versen vorausgeahnt hatte:

Der Tod ist stark, der Tod ist hart,
er rüstet sich zur Erntefahrt
an gelben Sommertagen . . .

und er nimmt diese Mahnung hin, wie er alles in seinem Leben hingenommen hat als das ihm Zufallende und Gemäße. Er schreibt:

«Ich habe gelebt. Es war alles ein Versuch. Versuch zu einer Harmonie, einem Einklang zu kommen. Und sonst? Natürlich Fehler, Unzulänglichkeiten, Unvermögen, Grenzen des Talents, des Intellekts, der Gefühle, des Handelns, des Willens. Und die Resultate aller Bemühungen? Was bleiben wird, ist die Stimme des Engels, der hie und da durch mich sprach. Ich bin mir als Person, M. T., ja nie wichtig vorgekommen. Wichtig, verantwortlich nur als Instrument, als Antenne einer geistigen Welt . . .»

Im Januar 1957 wagt er noch einmal eine größere Reise. Er kommt nach Münster in Westfalen und wird dort durch Vermittlung seines Freundes Kolander als Gast zu einem Fest eingeladen, das irgendein kaufmännischer Verein gibt. Und hier

wird ihm ein Geschenk zuteil, eines jener seltenen, in denen er sich noch einmal bestätigt sehen darf. Der gepflegte Fremde mit dem markanten Gesicht fällt auf. Man fragt Kolander, wer er sei, und der nennt den Namen: Terpis.

Und da sieht sich Max Terpis mit einemmal als Mittelpunkt einer Schar junger Mädchen, die — nach so vielen Jahren! — noch wissen, wer dieser Terpis war. Und er wird umschwärmt und gefeiert, und er muß erzählen, er darf noch einmal erzählen von den großen Zeiten des jungen deutschen Tanzes, als er seinen «Leierkasten» und seinen «Don Morte» schuf, und die Berliner Presse ihn lobte und verriß, was ihn wohl kaum jemals so bewegte wie nun das Glänzen in den Augen dieser jungen Mädchen, die sich um den alten Herrn drängen...

Von Zeit zu Zeit sah auch ich ihn wieder, wenn mein Weg mich nach Zürich führte. Hatten wir anfänglich noch hin und wieder zusammen ein Theater, einen Tanzabend oder einen seiner Kneipen-Schlupfwinkel in der Altstadt besucht, so bat er mich, als Schwindel und zunehmende Unsicherheit ihn zwangen, auf Fahrten in die Stadt zu verzichten, ihn lieber in seinem «Chinesenhüsli» zu besuchen.

Einer dieser Besuche ist mir in besonderer Erinnerung. Ich war mit meiner Frau nach Zürich gekommen und hatte mich telephonisch bei Terpis gemeldet. «Kommt rauf», sagte er, «wir essen bei mir, ich koch' uns was.» Und als ich einwandte, das werde ihm doch wohl zu viel Mühe machen, da tönte im Telefon wieder das altvertraute «A-pa-pa!»

So wanderten wir also an einem hellen, heißen Sommertag nach Zollikon hinauf, und er begrüßte uns unter der Haustür. In seinen weiten, weißen Trainingshosen, die er zu Hause immer trug, und einem lose darüber fallenden Sommerhemd wirkte er groß, mächtig, bäurisch fast mit seinem dunklen Gesicht, das wie ein knorriger, geschnitzter Pfeifenkopf aussah, die Zigarette im Mundwinkel. Von den Tatzenhieben, die ihm seine

Krankheit versetzt hatte, war nichts zu spüren. Strahlend führte er uns auf die Terrasse. Der Tisch war bereits gedeckt. Laubschatten spielten über das Leinen, blendende Reflexe auf den Gläsern. Die unvermeidliche Chiantiflasche (die ihm sein einsichtiger Arzt nicht verboten hatte) schimmerte dunkel.

«Setzt Euch, meine Lieben», sagte er, «es gibt gleich zu essen.» Er verschwand in seiner Küche, und als er nach einer kurzen Weile zurückkam, trug er ein riesiges Backblech vor sich her, auf dem ein Pflaumenkuchen duftete und dampfte. Und dann setzte er das Blech, so wie es war, mitten auf den Tisch und begann den Kuchen anzuschneiden. Wie Blut rann der rote Saft heraus und über das Tischtuch, und mit blutigem Rot füllte der Wein die Gläser.

Es wurde ein spätes, starkes Lebensfest — verschwenderisch in purpur, grün und weiß, verschwenderisch in den gastlichen Bewegungen seiner Hände, mit denen er den Wein nachschenkte und Stück um Stück des herrlich geratenen Kuchens vorlegte, verschwenderisch in seinem Lachen, das unbekümmert klang wie in den besten Tagen seines Lebens.

Er erzählte. Und wie er erzählte! Das funkelte, blitzte, wie der Wein in den Gläsern, wie die Seeweite in der Ferne. Zu jedem guten Fest gehören gute Geschichten. Und sie kamen, eine nach der andern: wie er einmal bei einem gräflichen Gastgeber, der ihn und den inneren Kreis seiner Mitarbeiter an der Staatsoper häufig zu sich gebeten hatte, die ritterlichste Geste der Gastfreundschaft erlebt hatte. Ein junger Tänzer, vielleicht zum erstenmal in einem so groß geführten Hause zu Gast, schüchtern und voller Hemmungen, hatte durch eine unbedachte Bewegung sein Weinglas umgestoßen und stammelte angesichts der roten Lache, die sich auf dem Damast bildete, peinlich verlegene Entschuldigungen. Und der Hausherr (es war der gleiche, der Terpis nach dem Kriege um das Geschenk einiger Kerzen gebeten hatte) war von seinem Stuhl aufgesprungen und hatte mit den Worten «Aber ich bitte Sie, das macht doch gar

nichts!» — scheinbar unabsichtlich — sein eigenes Glas umgestoßen und den jungen Menschen aus seiner Verlegenheit gerettet.

Und er erzählte, wie er einmal, beim gleichen Hausherrn zu Gast, dort dem damals hochberühmten Inder Krischnamurti begegnet war, und wie dieser nach Tisch in den Garten ging, dort die Arme ausbreitete, und wie sich plötzlich aus Büschen und Bäumen die Vögel herabschwangen und auf seine ausgebreiteten Arme niederließen . . .

Und als wir gegessen hatten und die Stufen zum Garten hinter gingen, und meine Frau eine Bemerkung über die ungewöhnliche Pracht der blühenden Stauden machte, die den Garten säumten, sagte er: «Ja, jetzt leben sie wieder. Aber einmal hat mir mein Nachbar, der mich nicht leiden mochte, heimlich Säure über meine Stauden gegossen, daß sie noch am gleichen Tag kläglich hinzusiechen anfangen.»

«Mein Gott», fragte meine Frau, «was für ein Mensch war denn das?»

«Ein Pfarrer», sagte Terpis ruhig.

«Und du? Was hast du gemacht?» wollte ich wissen.

Er lächelte ein wenig.

«Ich wollte ihn schimpfen, natürlich. Aber dann konnte ich's nicht. Er hat mir leid getan, weil er so böse war . . .»

Und als er das sagte, war sein Gesicht wie verwandelt. Unter der Maske des Alters, unter den Runen von Schmerz und Verzicht war es das Gesicht des Spielmannes Bruder Simplizius, des Franziskus und jenes jungen Gottsuchers, dem er zur Musik der «Antiken Tänze» Gestalt gegeben hatte. Und in der Kraft dieser Rückverwandlung spürte ich die Kraft seines ganzen, vielgestaltigen Lebens noch einmal, die ihn an Abgründen vorbei und auf Höhen geführt hatte, deren Abglanz auf den so vergänglichen Gestalten ruhte, die er geschaffen hatte, und der noch in all jenen nachleuchten mag, denen er aus dieser, seiner Kraft, Lebenshilfe gespendet hatte. Fortgewischt war von die-

sem Gesicht die Trauer über das Ephemere des Erreichten, denn es war geformt vom rastlos Erstrebten.

In sein Haus hat er ein junges italienisches Arbeiter-Ehepaar aufgenommen, und ihr Kind ist «sein» Kind, das Kind, nach dem er sich im Grunde immer gesehnt hatte. Sein Leben ist auf die einfachste Formel gekommen: Der Garten, der Wein, die Italiener und das Kind. Er ist der gute Hausvater, der Padrone, der für alle Sorgen ein gutes Wort hat und seine eigenen nicht allzu wichtig nimmt.

Aber der Idylle des einfachen Lebens ist keine lange Dauer beschieden. Neue gesundheitliche Störungen treten auf, kurz nach der letzten Reise ereilt ihn ein neuer Schlaganfall, der nur langsam wieder abebbende Sprachstörungen zur Folge hat.

Das letzte Jahr seines Lebens lehrt ihn die Härte des Todes, den er so früh besungen hat und der nun auf ihn zukommt. Die allgemeine Schwäche nimmt zu, er liegt viel, und der Blick in den zur Ruhe gehenden Garten ist das letzte Bild der äußeren Welt. Es ist kein friedvolles Sterben. Es ist genau das, wovor er sich so gefürchtet hat, das «Siechen», ein schlimmer und von beiden Seiten hartnäckig geführter Kampf. Er kann nicht mehr lesen. Sein Bruder Theodor setzt sich häufig ans Klavier und spielt ihm, was er besonders liebt. Und einmal, während der «Pavane» von Ravel, sieht der Bruder, wie die müden Hände auf der Bettdecke sich zu heben und spielend zu regen beginnen — sie tanzen.

Freunde erscheinen und helfen ihm über die langen Stunden der Einsamkeit fort. Und dann erhellt sich wieder alles um ihn, und seine Gespräche sind wie eh und je voller Leben und ungeminderter Teilnahme.

Aber häufig bricht er in Tränen aus, wenn ihn die Bilder des Lebens, von dem er scheidet, allzu stark umdrängen.

Rührend pflegt ihn Teresa, die Italienerin, mit ihrem Mann. Und wenn der Schmerz ihn übermannt, und er von wildem

Weinen geschüttelt in seinen Kissen liegt, faßt sie seine Hände und hält sie behütend, mütterlich. «No, no, Signor Pfister, no piangere! Essere mio bambino, essere buono!» Und er wird ruhig.

Zuweilen überkommt ihn die kalte Angst, denn dieses Sterben dauert ihm zu lange. «Laßt mich gehn», klagt er, «ich hab drüben so viel zu tun, was ich hier nicht mehr tun kann, weil mir die Kraft fehlt!»

Der Winter geht hin, es regt sich frühlingshaft in seinem Garten. Neue Sprach- und Sehstörungen, bedingt durch eine zerebrale Thrombose, treten auf. Er fleht den Arzt an, den Kampf abzukürzen. Man gibt ihm beruhigende Medikamente.

Dann setzt ein langer und quälender Todeskampf ein, den er bewußt erlebt, bis kurz nach Mitternacht des 18. März 1958 das Ende erreicht ist.

Ein überraschend noch einmal eingefallener Winter hat den Garten weiß gedeckt, festlich, still. Die Uhren in seinem Hause, die mit ihrem Schlagen die Tage seines Lebens skandiert hatten, setzen aus, obwohl sie aufgezogen sind, und lassen sich nicht in Gang bringen. Und sie beginnen, so berichtet der Bruder, erst am nächsten Tag wieder zu ticken.

In seinem Erstlingswerk, dem Haus, das er für seine Eltern gebaut hatte, wohnen fremde Menschen.

Seine zahlreichen Choreographien liegen unbenutzt im Archiv.

Die Kritiken seiner Berliner Jahre, Zeugen seines glanzvollen Aufstiegs und seines bitteren Verzichts und jener «golden twenties» seiner geliebten Stadt, vergilben in ihren dickleibigen Faszikeln.

Aus Hunderten von Photographien, welche die sorgsam geordneten Mappen füllen, schauen die Gesichter der Menschen, denen er seine hohe Auffassung von der Aufgabe und der Würde des Schaffenden vermittelte.

Eine junge Tänzergeneration sucht und geht andere Wege und weiß kaum noch, wieviel sie im Grunde diesem Einen zu

verdanken hat, denn kaum eine der vielen Tanzpublikationen nennt mehr seinen Namen.

Aber sein Test, diese Spiegelung der letzten Ordnung seines Lebens-Farbenspiels, hat Weltgeltung erlangt.

ANHANG I

1. *Choreographien von Terpis*

(Zusammengestellt nach dem Archiv-Material der Schweizerischen Theatersammlung)

Der Tänzer unserer lieben Frau

Hannover 2. 3. 1923, Städtische Bühnen (Erstaufführung). Libretto: Franz Johannes Weinrich. Musik: Bruno Stürmer. Regie: Dr. Hanns Niedecken-Gebhard. Bühnenbilder: Heinz Porep. Berlin, 29. 6. 1923, Staatsoper. Choreographische Leitung: Terpis a. G. Musikalische Leitung: Dr. Frieder S. Weißmann.

Die Geschöpfe aus: Die Nächtlichen

Hannover, 5. 4. 1923, Städtische Bühnen. Libretto: Terpis. Musik: Egon Wellesz.

Der fliegende Prinz, Tanzpantomime

Hannover, 8. 6. 1923, Schauburg. Libretto: Terpis. Musik: Bernhard Paumgartner.

Josephslegende

Hannover, 11. 8. 1923, Städtische Bühnen (Erstaufführung). Libretto: Harry Graf Keßler und Hugo von Hofmannsthal. Musik: Richard Strauss. Regie: Dr. Hanns Niedecken-Gebhard. Bühnenbild: Heinz Porep.

Rakoczy-Marsch

Berlin, 30. 10. 1923, Staatsoper. Musik: Hector Berlioz. Kostüme: Emil Pirchan.

Tasso, Lamento e Trionfo

Berlin, 30. 10. 1923, Staatsoper. Musik: Franz Liszt. Leitung wie oben.

Neue Tanzfolge

Hannover, 26. 11. 1923. U. a.: Totentänze, vier pantomimische Tanzszenen (Musik: Debussy). «Der Säulenheilige», Exzentrische Szene.

Neue Tänze

Hannover, 1. 4. 1924. U. a.: «Drama» (musiklos, mit Terpis, Kreutzberg, Frieda Holst, Elsa Rüdiger).

Negerhochzeit

Berlin, 16. 2. 1924, Deutsch-Südamerikanischer Gesellschaftsabend in der Philharmonie (Uraufführung). Libretto: Tanz-Sketch von Max Terpis. Musik: arrangiert von Max Keßner.

Die rote Blume, Tanzphantasie

Berlin, 18. 2. 1924, Staatsoper (Uraufführung). Musik: Walter Kömme. Musikalische Leitung: Dr. Frieder S. Weißmann. Bühnenbild und Kostüme: Panos Aravantinos. (Der Jüngling: Terpis, die Frau: Elisabeth Grube.)

Der Leierkasten. Tanzpantomime

Berlin, 12. 9. 1924, Staatsoper. (Uraufführung). Libretto: Terpis. Musik: Jaap Kool. Ausstattung: Panos Aravantinos.

Die Nächtlichen, Eine Tanzsinfonie

Berlin, 26. 11. 1924, Staatsoper (Uraufführung). Libretto: Terpis. Musik: Egon Wellesz. Ausstattung: Emil Pirchan.

Pulcinella, Ballett mit Gesang

Berlin, 7. 6. 1925, Staatsoper (deutsche Erstaufführung). Szenarium: Terpis. Musik: Igor Strawinsky (nach Pergolesi). Ausstattung: Panos Aravantinos.

Klein Idas Blumen, Ballett in 1 Aufzug nach dem Märchen von

H. Ch. Andersen, Berlin, 29. 10. 1925, Staatsoper. Musik: Paul von Klenau. Ausstattung: Ludwig Kainer.

Renaissance

Berlin, 21. 12. 1925, Staatsoper. Szenarium: Terpis. Musik: «Antiche danze ed arie» von Ottorino Respighi. Ausstattung: Panos Aravantinos.

Spielzeug, «Ballett für Kinder»

Berlin, 21. 12. 1925, Staatsoper. Szenische Bearbeitung: Terpis. Musik: Debussy. Ausstattung: Panos Aravantinos.

Don Morte

Berlin, 12. 5. 1926, Staatsoper (Uraufführung). Libretto: Terpis (nach E. A. Poe). Musik: Friedrich Wilckens. Ausstattung: Emil Pirchan.

Die Vogelscheuche

Berlin, 15. 5. 1926, Staatsoper (Uraufführung). Libretto: Terpis. Musik: Manuel de Falla. Ausstattung: Emil Pirchan.

Spanisches Fest

Berlin, 23. 1. 1927, Staatsoper. Musik: Franz Schreker (Der Geburtstag der Infantin). Ausstattung: Emil Pirchan.

Ländliche Tänze

Berlin, 23. 1. 1927, Staatsoper. Libretto: Terpis. Musik: Georges Bizet (L'Arlésienne). Ausstattung: Panos Aravantinos.

Der letzte Pierrot

Berlin, 7. 5. 1927, Staatsoper (Uraufführung). Libretto: Max Terpis und Karol Rathaus. Ausstattung: Panos Aravantinos.

Die Erlösten

Berlin, 7. 5. 1927, Staatsoper. Szenarium: Terpis. Musik: Sergei Prokofieff (Skythische Suite). Ausstattung: Panos Aravantinos.

Der Geizige, Ballett-Komödie

Berlin, 19. 2. 1928, Staatl. Schauspielhaus (Uraufführung). Libretto: Terpis (nach Molière). Musik: Joseph Haydn. Ausstattung: Panos Aravantinos.

Petruschka

Berlin, 26. 2. 1928, Staatsoper. Libretto: Alexander Benois und Igor Strawinsky. Musik: Igor Strawinsky. Ausstattung: Ewald Dülberg.

Die fünf Wünsche, Ballett in einem Vorspiel und fünf Bildern

Berlin, 12. 1. 1929, Staatsoper (Uraufführung). Libretto: Max Terpis und Rolf Arco. Musik: Ralph Benatzky, 3. Bild: Leo Delibes. Ausstattung: Emil Pirchan. Film der Zwischenspiele: Gina Fagg.

Schöpfung

Berlin, 12. 11. 1929, Staatsoper (deutsche Erstaufführung). Libretto: Blaise Cendrars. Musik: Darius Milhaud. Ausstattung: Panos Aravantinos.

Salat, Ballett mit Gesang

Berlin, 12. 11. 1929, Staatsoper (deutsche Erstaufführung). Musik: Darius Milhaud. Ausstattung: Panos Aravantinos.

Rondo Veneziano

Mailand, Januar 1931, Teatro della Scala. Libretto: Terpis. Musik: Ildebrando Pizetti.

Mille e una notte

Mailand, Januar 1931, Teatro della Scala (Urauff.). Libretto: J. Adami. Musik: Victor de Sabata.

Kirke, Mythologische Tanzszene

Basel, 6. 11. 1943, Stadttheater (Uraufführung). Libretto: Terpis (1935). Musik: Max Lang. Ausstattung: André Perrottet.

2. Wichtigste Tanzlibretti von Terpis

(* = Inszenierungen von Terpis siehe unter 1.)

Die Versuchungen (Hs. 2. 10. 1922).

- * *Die Nächtlichen*. Eine Tanzsinfonie (1923). Musik von Egon Wellesz.
- * *Der fliegende Prinz*. Tanzpantomime (1923). Musik von Bernhard Paumgartner.
- * *Der Leierkasten*. Tanzpantomime (1924). Musik von Jaap Kool.
- * *Die Vogelscheuche* (1926). Ballett nach Musik von Manuel de Falla.
- * *Don Morte* (1926). Ballett nach E. A. Poe. Musik von Friedrich Wilckens. Veröffentlicht in *Tanz und Tänzer*.
- * *Der letzte Pierrot* (1927). Ballett in drei Akten von M. T. und Karol Rathaus. Musik von Karol Rathaus.

Prometheus. Heroische Tanzszene (1927). Musik von Hubert Patacky.

Uraufführung: Maifestspiele Wiesbaden, 7. 5. 1927. Choreographie: W. M. Schede (Orchester und Ensemble des Mannheimer Nationaltheaters; musikalische Leitung: Erich Orthmann). Prometheus: W. M. Schede; der Jüngling: Rolf Arco; das Mädchen: Elvira Gläser.

Schweizerische Erstaufführung: Zürich, 13. 5. 1927, Stadttheater. Choreographie: Hanns Storck.

- * *Die fünf Wünsche* (1929). Ballett in einem Vorspiel und fünf Bildern von M. T. und Rolf Arco. Musik von Ralph Benatzky.
- * *Rondo Veneziano* (1930/31). Musik von Ildebrando Pizetti.

Mythologische Trilogie

1. *Orpheus Lysios* (1935), veröffentlicht in *Tanz und Tänzer*.
- * 2. *Kirke* (1936). Musik von Max Lang (1943). Veröffentlicht in *Tanz und Tänzer*.
3. *Niobe* (1937), veröffentlicht in *Tanz und Tänzer*.

Saul und David. Dramatisches Ballett (etwa 1930). Veröffentlicht in *Tanz und Tänzer*.

Der vergessene Gott. Ballett in vier Bildern (1949).

ANHANG II

Max Terpis als Regisseur in der Schweiz

1. Chronologische Reihenfolge seiner Inszenierungen¹⁾

STADTTHEATER BERN

1940

3. November: «*Romeo und Julia*», Oper von H. Sutermeister (E).
Bühnenbild: Max Bignens.

1941

18. April: «*Madrisa*», Volksoper von H. Haug (E). Bühnenbild:
Max Bignens.

STADTTHEATER BASEL

1940

16. November: «*Romeo und Julia*», Oper von H. Sutermeister (E)
Bühnenbild: André Perrottet.
26. Dezember: «*Der Postillon von Longjumeau*», Oper von Adam
(N). Bühnenbild: André Perrottet.

1941

22. Februar: «*Die schöne Helena*», Operette von Offenbach (N).
Bühnenbild: André Perrottet.
6. September: «*Bravo Paulet*», Volksstück von H. W. Keller und
Fr. Bureau, Musik von Hans Vogt (U). Bühnenbild: Cäsar Kunz.
6. Oktober: Matinee «*Xaver Schnyder von Wartensee*» anl. der
Aufführung:
10. Oktober: «*Fortunat*», Oper von Xaver Schnyder von Wartensee
in der Neubearbeitung von P. O. Schneider und Max Terpis (SE).
Bühnenbild: André Perrottet.

¹⁾ E = Erstaufführung; N = Neueinstudierung; SE = Schweizerische Erstaufführung; U = Uraufführung.

2. November: «*Die Czardasfürstin*», Operette von Kálmán (N). Bühnenbild: André Perrottet.
4. Dezember: «*Hamlet*», Tragödie von Shakespeare (Hamlet: Leopold Biberti) (N). Bühnenbild: André Perrottet.
7. Dezember: Matinée für Jugendliche: «*Aus der Künstlerwerkstatt des Theaters*» (Beleuchtungs- und Tanzproben).
26. Dezember: «*Schneewittchen*», Märchenoper von Otto Maag, Musik von Franz Schubert. Musikalische Einrichtung: Felix Weingartner (U). Regie in Zusammenarbeit mit Walter Kleiber. Bühnenbild: André Perrottet.

1942

8. Januar: «*Polenblut*», Operette von Nedbal (N). Bühnenbild: André Perrottet.
23. Februar: «*Ein Maskenball*», Oper von Verdi (N). Bühnenbild: André Perrottet.
7. April: «*Der Barbier von Sevilla*», Oper von Rossini (N). Bühnenbild: André Perrottet.
21. April: «*Die Bohème*», Oper von Puccini (Festvorstellung anlässlich des offiziellen Tages der Schweizer Mustermesse). Bühnenbild: André Perrottet.
11. Mai: «*Manon*», Oper von Massenet (N). Bühnenbild: André Perrottet.
13. Juni: *Matinée* «Aufgaben der Oper» (Vortrag).
17. Juni: «*Fidelio*», Oper von Beethoven (N). Bühnenbild: André Perrottet.
22. September: «*Armida*», Oper von Gluck (N). Bühnenbild: Eduard Gunzinger.
9. Oktober: «*Die lustigen Weiber von Windsor*», Oper von Nicolai (N). Bühnenbild: Eduard Gunzinger.
6. November: «*Der Rosenkavalier*», Oper von R. Strauss (N). Bühnenbild: Cäsar Kunz.
21. November: Matinée für die Kinderhilfe des Roten Kreuzes: «*Musik und Tanz im alten Basel*».
2. Dezember: «*Die toten Augen*», Oper von d'Albert (N). Bühnenbild: André Perrottet.
26. Dezember: «*Die Zauberinsel*», Oper von H. Sutermeister (E). Bühnenbild: André Perrottet.

1943

29. Januar: «*Cavalleria rusticana*», Oper von Mascagni, und «*Der Bajazzo*», Oper von Leoncavallo (N). Bühnenbild: André Perrottet.
17. März: «*Idomeneo*», Oper von Mozart (E). Anl. der Basler Kunst- und Musikwochen. Bühnenbild: André Perrottet.
26. April: «*Der Zigeunerbaron*», Operette von Johann Strauß (N). Bühnenbild: Cäsar Kunz.
3. Juni: «*Die lustige Witwe*», Operette von Léhar (N). Bühnenbild: Charles Hindenlang.
1. Oktober: «*Die neugierigen Frauen*», Oper von Wolf-Ferrari (N). Bühnenbild: André Perrottet.
6. November: «*Der Jahrmarkt von Sorotschinzy*», Oper von Musorgsky (E). und «*Kirke*», Mythologische Tanzszene von Terpis. Musik von Max Lang (U). Bühnenbilder: André Perrottet.

1944

7. Januar: «*Orpheus in der Unterwelt*», Operette von Offenbach (N). Bühnenbild: André Perrottet.
11. Mai: «*Der Mikado*», Operette von Sullivan, Textneubearbeitung von Curd E. Heyne (N). Bühnenbild: André Perrottet.
4. Juni: Matinée zur Einführung der Oper «*Der goldene Hahn*» von Rimsky-Korsakoff (Vortrag).
10. Juni: «*Der goldene Hahn*», Oper von Rimsky-Korsakoff (E). Bühnenbild: André Perrottet.

FREIE BÜHNE ZÜRICH

1944

27. Mai: «*Das große Welttheater*» von Calderón in der Uebertragung von Eichendorff (Neubearbeitung von Wilhelm Zimmermann für die Freilichtaufführung anlässlich des 250jährigen Bestehens der Klosterkirche von Pfäfers im Kurpark von Bad Ragaz). Regie in Zusammenarbeit mit W. Zimmermann. Bühnenbild: Anton Flüeler.

KOLLEKTIV DER AUSLANDSCHWEIZER-BÜHNENKÜNSTLER

Das von Max Terpis geleitete Schauspiel-Ensemble setzte sich unter andern zusammen aus: Elisabeth Barth, Stella David-Groß, Leonie Kretz, Mathilde Schmitz-Frick, Elisabeth Teutenberg, Raimund Bucher, Hermann Frick und Heinz Woester, das ein Jahr später angegliederte Opern-Ensemble aus Else Böttcher, Annalise Frey, Sylvia Courtin, Willy Frey, Friedrich Gerber, Roland Münch und Hektor Plüß. Gespielt wurde in Aarau, Basel, Bern, Chur, Luzern, St. Gallen, Schaffhausen, Winterthur, Zürich etc.

(Welche Pläne Terpis mit diesem Kollektiv verfolgte, geht aus einer Eingabe an das Departement des Innern hervor, in der er u. a. schreibt: «Es stellt sich nun die Frage, ob aus diesem improvisierten Kollektiv eine Institution geschaffen werden kann, die auf einer gesicherten Basis steht und damit ihren kulturellen Aufgabenkreis aufbauen und erweitern kann. Dieser Aufgabenkreis umfaßt:

1. Einstellung von schweizerischen, rückgewanderten Bühnenkünstlern.

Viele prominente rückgewanderte Künstler finden an den schweizerischen Theatern keinen Platz und keine befriedigende Tätigkeit. Es soll ihnen die Möglichkeit geboten werden, in unsern Ensembles von Schauspiel und Oper eine ihren Fähigkeiten entsprechende Beschäftigung zu finden.

2. Junge Begabungen, die an den städtischen Theatern keine Anstellung finden, sollen unter verständnisvoller Leitung Gelegenheit zu praktischer Arbeit finden.
3. Der Spielplan soll ein künstlerisches Niveau halten, das unserer schweizerischen Kultur und Gesinnung entspricht.
4. Eine Reisetournee soll zum regelmäßigen Besuch von Städten führen, in denen ein Bedürfnis nach gehobener Theaterkunst besteht . . .

Um diese Aufgabe erfüllen zu können, ist es notwendig, die schweizerischen Ensembles von Schauspiel und Oper aus einer improvisierenden Organisation zu einer festgefügtten und gesicherten Institution zu schmieden, die sich für mindestens zwei Jahre erproben und auswirken kann . . .»)

1944

9. November: «*Gyges und sein Ring*», Tragödie von Hebbel (Premiere im Stadttheater St. Gallen). Bühnenbild: Max Terpis.

1945

20. März: «*König Oedipus*», Tragödie von Sophokles in der Uebersetzung von Emil Staiger (Première im Stadttheater St. Gallen). Bühnenbild: Max Terpis.
5. September: «*Die Gärtnerin aus Liebe*» von Mozart in der Neubearbeitung von Max Terpis (Première im Stadttheater St. Gallen). Bühnenbild: André Perrottet.
27. Oktober: «*Aberglauben*», Schauspiel von Albert J. Welti (Uraufführung im Stadttheater Schaffhausen).

1946

24. September: «*Iphigenie in Delphi*», Tragödie von G. Hauptmann (Schweizerische Erstaufführung im Schauspielhaus Zürich). Bühnenbild: Max Terpis.

2. *Terpis' schweizerische Regietätigkeit im Spiegel der Presse* (Auszüge aus dem reichhaltigen Kritiken-Material der Schweizerischen Theatersammlung)

Xaver Schnyder von Wartensee, «FORTUNAT»

«Neue Zürcher Zeitung» (20. 10. 1941)

« . . . Erst vor anderthalb Jahren hat Otto Peter Schneider den «Fortunatus», von dessen Existenz man wohl gewußt, um den sich aber niemand gekümmert hatte, ans Licht gezogen, hat seine Geschichte unter dem bezeichnenden Titel «Fortunatus-Infortunatus» in unserm Blatt erzählt und in bescheidenem Rahmen eine konzertmäßige Studienaufführung (mit Klavier) veranstaltet. Diese Bemühungen und Scherchens erfolgreiches Eintreten für den Sinfoniker Schnyder und für die ein Glanzstück der Gattung bildenden Ouvertüre zum «Fortunatus» haben endlich vermocht, eine glücklichere Fortsetzung der Geschichte dieser ersten vollgültigen Schweizer Oper zu inaugurieren. Das Basler Stadttheater ist dabei den Zürchern zuvor gekommen, indem es die liebevoll sorgliche Neubearbeitung, die Peter Otto Schneider und Max Terpis der Oper angedeihen ließen, in einer Aufführung herausstellte, die im Musikalischen und Szenischen den poetischen Ton des romantischen Wundermärchens auf die lebenswürdigste und subtilste Weise zu treffen wußte. Das Buch,

das Georg Döring in Anlehnung an Tiecks Dramatisierung des bekannten Volksbuches vom Fortunat mit dem Geldsäckel und dem Wunschhütlein für Schnyder geschrieben hat, ist zwar nach des Komponisten eigenem Wort «nicht besser und nicht schlechter als vieles andere», als Ganzes aber eben doch zu schwach, daß die Bearbeiter eine wesentliche Straffung des . . . Werkes vorzunehmen gezwungen waren, wobei sie dem Buch unbedenklich nicht nur mit der Schere, sondern auch mittels weitgehender Umdichtung und kräftigen dramaturgischen Eingriffen zu Leibe rücken durften. So ist ein alt-neuer «Fortunat» entstanden, dessen textliche Schwächen zwar naturgemäß nur gemildert, nicht aber völlig behoben werden konnten, der aber doch in der den Parallelismus des Handlungsablaufs klar herausstellenden zweiaktigen Fassung ein hübsch gerundetes Ganzes bildet . . . Und so vermag der «Fortunat» auch heute noch zu entzücken. Ihn dem Bibliotheksschlaf entrissen zu haben, ist das große Verdienst der Bearbeiter, die mit ebensoviel Feinsinn wie aufopferungsfreudiger Liebe zur Sache am Werk waren . . . sowie Max Terpis', dessen märchenzarte und beschwingte, von einem Hauch liebenswürdiger Ironie umwehte Inszenierung den unzweideutigen Erfolg wesentlich mitbestimmte.»
(Willi Schuh)

«Die Weltwoche» (31. 10. 1941)

« . . . Natürlich tat die entzückende Aufführung das ihre, ohne die ebenso gründliche wie geschickte Bearbeitung des Textes und einige musikalische Umstellungen (die Partitur selbst blieb unangestastet) durch den Musiker Peter Otto Schneider und den Choreographen Max Terpis, wäre eine Aufnahme der Oper in den Spielplan unserer Bühnen undenkbar gewesen. Max Terpis war denn auch zugleich der geistvolle Inszenator und ließ den «Fortunat» in einer spielopernhaf beweglichen, durch unaufhörliche Einfälle bereicherten Darstellung auferstehen. Der Gesamtton ergab sich aus der farbigen Vielgestaltigkeit einer persischen Miniatur, es waren lauter kleine, abgeschlossene Bilder, lauter bunte Figuren, die sich tänzerisch bewegten und die den Hof des jovial-komischen Königs auf Cypern belebten.»
(Peter Mieg)

Verdi, «EIN MASKENBALL»

Basler Nachrichten (24. 2. 1942)

«Bei vielgespielten Werken allerdings gerät die Wiedergabe leicht in Gefahr, zur Routine zu erstarren, oder der Hörer und Zu-

schauer wird der bestehenden Form einer Inszenierung oder Regieführung einfach überdrüssig, und eine gründliche Blutauffrischung drängt sich auf. Bei Verdis «Maskenball» hat sie sich wohl aufgedrängt, und man darf nach dem gestrigen Abend im Stadttheater, an dem er neu einstudiert und neu inszeniert, frisch aufgebügelt in jeder Hinsicht uns wieder geboten worden ist, sagen, daß diese Verjüngungskur ihm unbedingt gut bekommen ist. So gut sogar, daß auch die Musik wieder neues Leben schien gewonnen zu haben, allein schon von der Tatsache her, daß eine Inszenierung von starken Linien, großzügiger Bildkomposition und lebendigem Handlungsablauf alle toten Punkte und alle Schablone zu vermeiden gewußt hat . . . Gerade bei Werken, die doch weitgehend das theatralische Moment in Rechnung stellen, ist eine Konzentration der Bildwirkung auf das Wesentliche und eine immer neue Säuberung der Regie von Auswüchsen oder toter Routine nötig, und, so wie diesmal mit Erfolg geschehen, in vorderster Reihe verdienstvoll.» (m.)

Beethoven, «FIDELIO»

«Die Tat» (19. 6. 1942)

«In erster Linie war es die Regie von Max Terpis, die der Aufführung besonderes Gepräge und künstlerisches Niveau verlieh. Nach seinem Vortrag über die Aufgaben der Oper war zu erwarten, daß er den «Fidelio» ganz besonders liebevoll betreuen würde, und tatsächlich gelang es ihm, alle schwierigen Situationen der Handlung glaubhaft zu machen.» (Sr.)

Gluck, «ARMIDA»

Basler Nachrichten (23. 9. 1942)

«Der . . . dankbar aufgenommenen Neuinszenierung gereichte es darum zum Vorteil, daß ein mit dem Tanz verwachsener Spielleiter Regie führte. Max Terpis lenkte nicht bloß den allgemeinen Ablauf der Handlung, er teilte mit Walter Kleiber auch gleich noch die Verantwortung für die Choreographie. Unter den vielen Szenen, bei denen die Bewegung von Bedeutung war, haften jenes Kontrapunktieren der Tänzergestalten auf der großen Treppe mit einer herrlichen Melodie und das Schattenspiel im vierten Akt am eindrucklichsten in Erinnerung.» (e)

«Die Tat» (24. 9. 1942)

. . . Während die musikalische Wiedergabe an langjährige Erfahrungen aus dem Konzertsaal anknüpfen kann, steht die Inszenierung einer Gluckschen Oper sozusagen ohne jede Tradition da. Die für höfische Kreise berechnete prunkvolle Ausstattung aus Glucks Zeiten ist heute nicht mehr angängig, schon aus finanziellen Gründen nicht. Damit ist bereits angedeutet, worin Max Terpis, der die Inszenierung besorgte, mit Erfolg aus der Not eine Tugend machte. Die alte Prunk- und Zauberoper wurde von ihm «stilisiert» und zugleich dem Budget angepaßt. Naturgemäß haftet solch einem Versuch stets der Charakter eines Experimentes an. Es sind Terpis aber sehr viel schöne Wirkungen gelungen, die wir dankbar anerkennen. Man spürt überall eine große Liebe zu Gluck, und Liebe ist immer der beste Führer zum Werk eines großen Meisters . . .» (Sr.)

(Dieser Würdigung des Stilisierungs-Versuches, den Terpis mit seiner Inszenierung der «Armida» unternahm, steht eine Besprechung gegenüber, die wieder einmal die fundamentalen Mißverständnisse aufzeigt, denen das künstlerische Schaffen in der Öffentlichkeit so häufig ausgesetzt ist.)

Basler Nationalzeitung (24. 9. 42)

« . . . man hatte mitunter das Gefühl, als sei, was uns Max Terpis, der Regisseur mit Eduard Gunzinger, dem Bühnenbildner . . . zu zeigen hatte, in gar keiner Beziehung zu dieser Gluckschen Musik. Wir erwarteten gewiß nicht eine realistische (!) Inszenierung eines barocken Meisterwerks, aber was sich da im Reich der Treppen als Armidens Zaubergarten auftat . . . das ging an Kargheit hölzerner Böden, an Formenfremdheit und jeglichem Mangel an «sensation voluptueuse» doch über die Hutschnur . . . Mitunter erreichte das Gebotene den Charakter einer Parodie . . .» (O. M.)

Terpis - Lang, «KIRKE»

Basler Nachrichten (8. 11. 1943)

«Wir haben zur Zeit einen mit der modernen deutschen Tanzentwicklung aufs engste verbundenen einstigen Ballettmeister und Choreographen als Gastregisseur bei uns, Max Terpis, dessen «Kirke» mit Musik von Max Lang als Uraufführung wir gestern erlebten.

Terpis stellt seine Tanzszenen den «ballets d'action» nahe, die am Ausgang des 18. Jahrhunderts ein anderer Schweizer Ballett-

meister, I. G. Noverre, gefordert hatte. Er will also weder in der Schaustellung und Bewegung allein sich erschöpfenden klassischen Bühnentanz noch die Bewegung als schauspielerisches Element verwendende Pantomime, sondern die Darstellung von Affekten und Leidenschaften im Tanz als Handlung. Handlung und Musik der «Kirke» sind aber mehr stimmungs- als handlungsfördernd und statt der erstrebten Synthese erreicht er ein Gemisch. Das Szenario ist dabei geschickt und bietet viele Möglichkeiten . . . Man spürt die Kontraste, die im Thema schon liegen, die Gegensätze zwischen Frauenreigen und Männertänzen, die formal sehr schön zu gestalten sind. Terpis stellt auch ganz auf . . . Spannungen ab, und auch im Rahmen der beiden Gruppen schafft er das Spiel und Gegenspiel heraus, glücklich in der Raumaufteilung, weniger in der Dehnung. Aber es ist interessant, wie er den weiblichen Solopart den Gruppierungen kontrapunktiert, wie er ihn fast als statuarische, sie als dynamische Tänze anlegt. So ergeben sich choreographisch sehr reizvolle Bewegungsbilder, sie verlieren ihre Kraft allerdings in der Art der Darstellung. . . . So erschöpfen sich die Mädchenreigen, deren Solistin sehr schön und beschwingt den Abend einleitet, bald in wedelnden Armen und flatternden Händen, wie sie Laban unseligerweise als fast genormte tänzerische Ausdrucksskala der darzustellenden Gefühle in den modernen Tanz gebracht hat. Und auf der Gegenseite, bei den Männergruppen, bricht der Stil der Laienbewegungschöre herein, jene Reste halb naturalistischer Massenaufzüge und körperlicher «O Mensch!-»-Expressionen. . . . Und in sie hinein platzt der Tanz der Freude . . . der musikalisch und in der bewegungsmäßigen Ausführung ganz einheitlich ist, voll männlicher Kraft, wirklich eine tänzerische Leistung, aber im Rahmen des ganzen Balletts dennoch ein Fremdkörper. . . .

Es bleibt als Eindruck über die flüchtige Stunde hinweg die Gestalt der Kirke . . . Schon der Beginn zieht in Bann, wenn sie auf erhöhtem nacktem Felsen wie unnahbar und unberührt von dem Treiben der Nymphen steht, nur Blick aufs Meer. Wie kann ein Schreiten, wie die tänzerische Geste des Mantel-Fallenlassens Enttäuschung spiegeln! Wie findet die Müdigkeit des Körpers und der Seele hier ihren Ausdruck! Und wie kann eine junge Solotänzerin die Spannung der Erwartung in die Bewegungsspannung übertragen! . . .»

Basler Nachrichten (22. 11. 1943)

Die Tanzszene selbst erhielt durch das Auftreten von Max Terpis in der Gestalt des Seefahrers ihre besondere Note. Es war nicht nur die prachtvolle Gelöstheit der Gebärde, die Gemessenheit der vornehmen tänzerischen Bewegung des Künstlers, es war auch die sinnvolle Mimik, die Reife der Darstellung seines Tanzes, mit welcher Terpis dem zweiten Teil die Spannung gab . . .» (mw.)

BENUTZTE QUELLEN

Terpis, «Tanz und Tänzer», Atlantis Verlag, Zürich, 1946

O. F. Regner, «Das Ballettbuch», Fischer-Bücherei, 1954

O. F. Regner, «Reclams Ballettführer», Reclam, 1956

Agnes de Mille, «Tanz und Theater», Wilhelm Frick-Verlag, Wien, 1955

Max Pfister (Terpis), «Der Farbpyramiden-Test» in: Psychol. Rundschau, Bd. 1. Jahrg. 1949/50, Verlag der Psychologischen Rundschau, Göttingen

Robert Heiß und Hildegard Hiltmann, «Der Farbpyramiden-Test nach Max Pfister», Verlag Hans Huber, Bern, 1951

Hiltmann und Heiß, «Der psychologisch-diagnostische Wert von Farbreaktionen», Sonderdruck aus: Schweizerische Zeitschrift für Psychologie und ihre Anwendungen, 1950, Bd. IX, Heft 4. Verlag Hans Huber, Bern.

Prof. Hildegard Hiltmann, «Le test de pyramides des couleurs et les résultats cliniques obtenus». Veritas, 1958.

Er hat dieses Buch nicht geschrieben.

Und so mußten Stein um Stein die Partikel dieses Kaleidoskops zusammengetragen werden: aus den Blättern des Nachlasses, aus Berichten der Mitarbeiter und Freunde, aus seinen Briefen und Aufsätzen. Und so gilt nun der Dank des Verfassers allen denen, die am Zustandekommen dieses Buches tätigen Anteil genommen haben, insbesondere der *Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur*.

Theodor Pfister, Zürich, dem Bruder des Verstorbenen, der mit wertvollem Material über Elternhaus und Jugendjahre, das er aus seinen Erinnerungen beisteuerte, auch seine eigenen Aufzeichnungen zur Verfügung stellte,

Rolf Arco, Baden-Baden, der das Material der Berliner Jahre durch die Erinnerungen an die mit Terpis gemeinsam geleistete künstlerische und pädagogische Arbeit ergänzte,

Friedrich Kolander, Frankfurt, der dem Verfasser die Briefe der letzten Jahre überließ,

Professor Dr. Robert Heiß, Freiburg, der durch freundliche Überlassung des bibliographischen Materials über den «Farb-Pyramiden-Test», seine eigenen Publikationen und die seiner Mitarbeiterin, Prof. Dr. H. Hiltmann, sowie durch viele wertvolle Hinweise die Arbeit erleichterte,

und schließlich *Suzanne Perrottet*, *Mary Wigman*, *Harald Kreutzberg*, *Prof. Maria Schulz-Dornburg* und *Frl. A. E. Wild*, Zürich, sowie den ehemaligen Mitarbeitern *Rudolf Kölling* und *Frau Daisy Spies*.

Vom gleichen Verfasser erschienen in andern Verlagen:

«*Das gerettete Eiland*», Gedichte. Hatje-Verlag, Stuttgart
(vergr.)

«*Die Liebe und der Tod*», fünf Caprichos nach Goya, ebenda

«*Leben und Tod des grossen Ertzzauberers Dr. Johannes Faustus*», das alte Puppenspiel, erneuert, Bärenreiter-Verlag, Kassel

«*Ariel*», Roman, Artemis-Verlag, Zürich-Stuttgart

«*Einer namens Salvanel*», Roman, ebenda

ÜBERTRAGUNGEN:

«*Verschollene Königreiche*» von Leonard Cottrell, Diana-Verlag, Zürich-Konstanz

«*Die Toten von Spoon River*» von Edgar Lee Masters, Artemis-Verlag, Zürich-Stuttgart