

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
Kapitel: Der Pädagoge und der Sänger
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: 27.12.2025

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

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

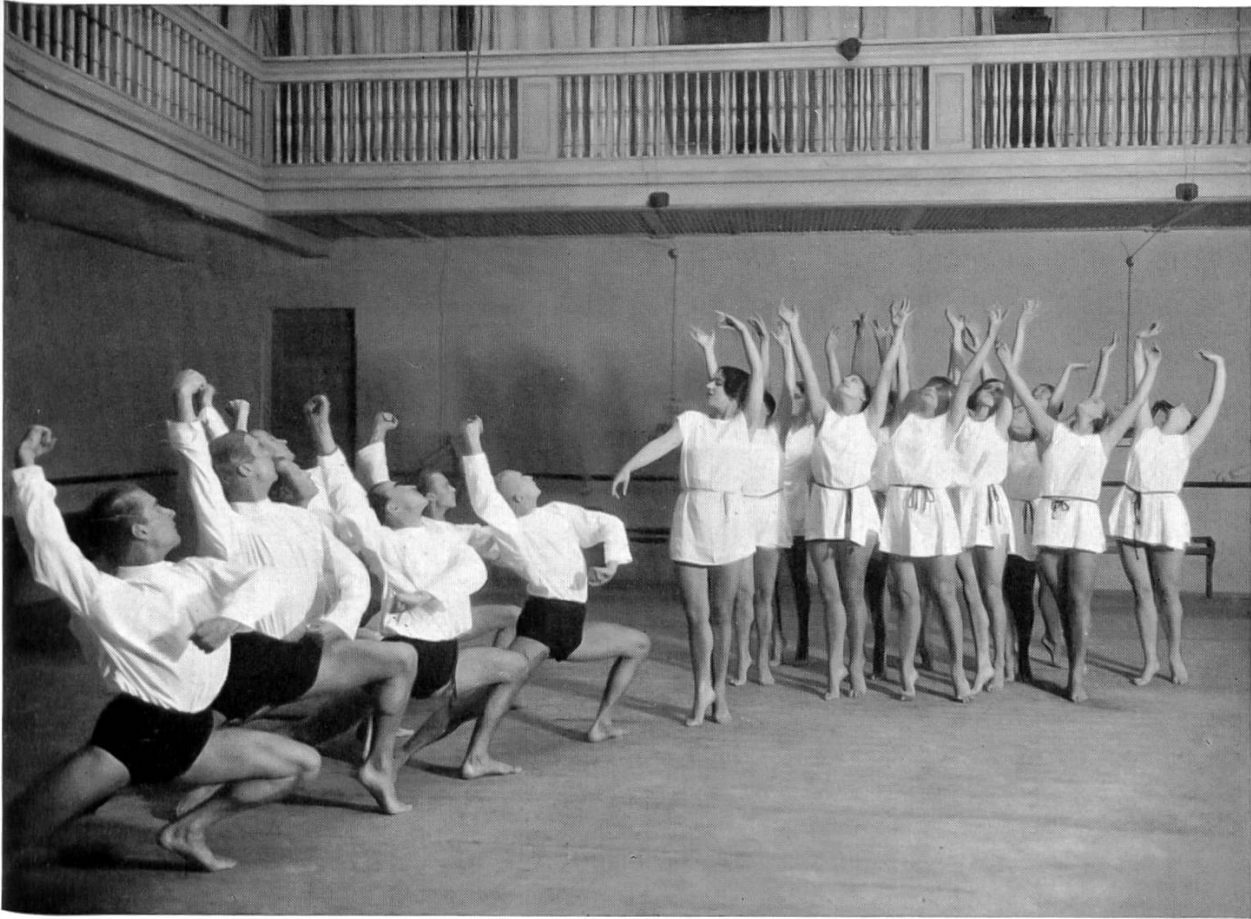
Häßliche, Disharmonische, Unlogische gilt als interessant. Jeder Tänzer kann sich heute grotesk und disharmonisch bewegen, das ist das erzieherische Resultat der letzten Jahre, aber das Gegenteil? Die frühere Dämonie ist Dilettantismus geworden, die Groteske zur Farce, die Spannung zum Krampf, ausgeleiert,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

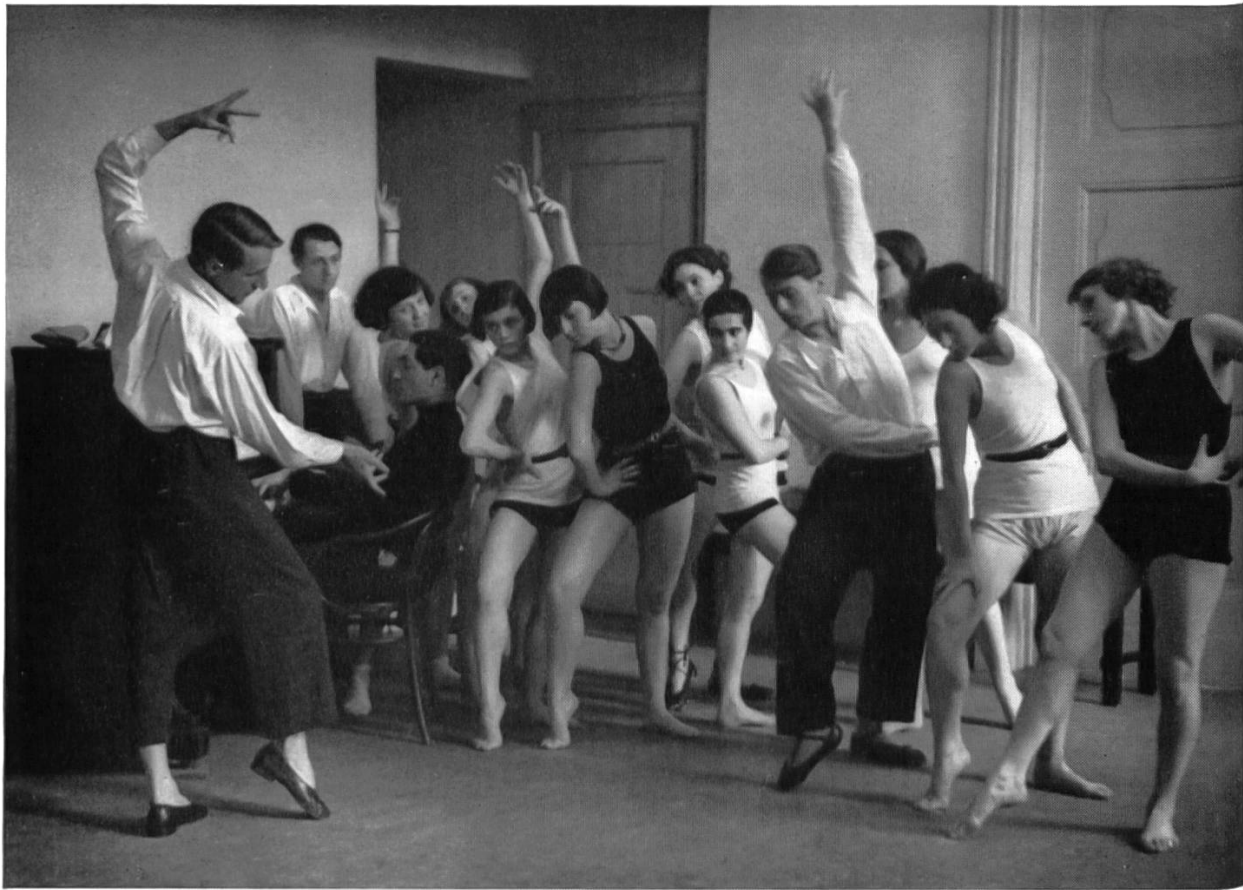
Seine frische und undoktrinäre Methode findet Beachtung. Auf die Frage eines Journalisten, der im Auftrag einer führenden Berliner Zeitung die Schule besucht: «Woran erkennen Sie eine Begabung im allgemeinen?» antwortet Terpis (und



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 törichte 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?