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: Die erste Begegnung : Pulcinella und das Kaleidoskop
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: 11.07.2025

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

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 Ensembletänzen 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 getrübte 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 «holzgeschnitzter 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 neutönerischer 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 Valérys 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 umwittert, 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 brillantesten 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 grandseigneurhafte 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 . . . ?