Begegnungen zwischen zwei Briefen

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Schweizer Theaterjahrbuch**

Band (Jahr): **26 (1960)**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

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 vermufften Trainingsräume unter dem Dach der Opernhäuser wehen konnte. Wie gefürchtet, waren nicht jene Tänzerinnen im Besitz ihres Pensionsanspruchs, die biederen 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 Interesselosigkeit 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 Ballettcorps 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. Zwielicht 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, Bekken 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 well 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-

samten 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 ernsten 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 Interimsbühne (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 Rachegezisch zuende 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 verzweifeltes 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 schö-ö-n!» (Es war das langgedehnte schö-ö-n 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 anglänzte.

«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 letztemal 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 verschleiernden 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 Reminiszenz 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 Geglaubten 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 präsidierte, 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 konzilianten 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 entrinnen 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.

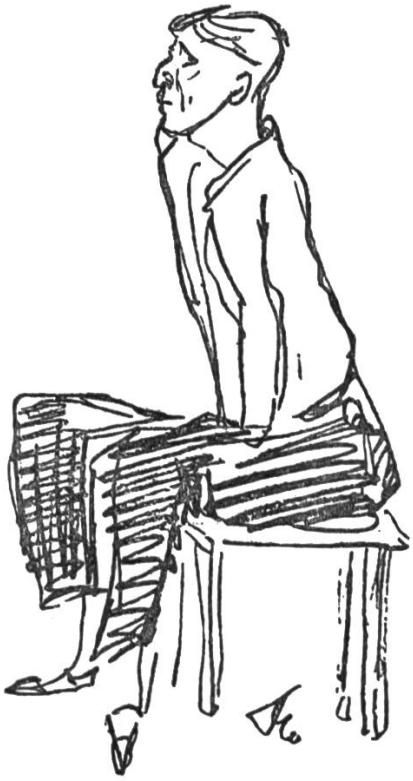
Wenn Terpis nicht gerade selber tanzte, hockte er auf seinem Stuhl und verfolgte die Tanzhandlung mit einer derartigen Intensität, daß man eigentlich nur ihn anzuschauen brauchte, um den gesamten Vorgang zu erfassen. Man spürte, daß es ihm gar nicht so sehr darauf ankam, seine ursprüngliche Vorstellung 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 Probebühne 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 phantasievollen 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 Benützer 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 Indien bereisenden Arztes, in dem als Besonderheit der Versuch eines Inders erwähnt wurde, in einem Sanatorium für Nervenkranke 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 Inkonsequenz 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 Unmitteilsamkeit manche Hilfe verscherzt, 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.

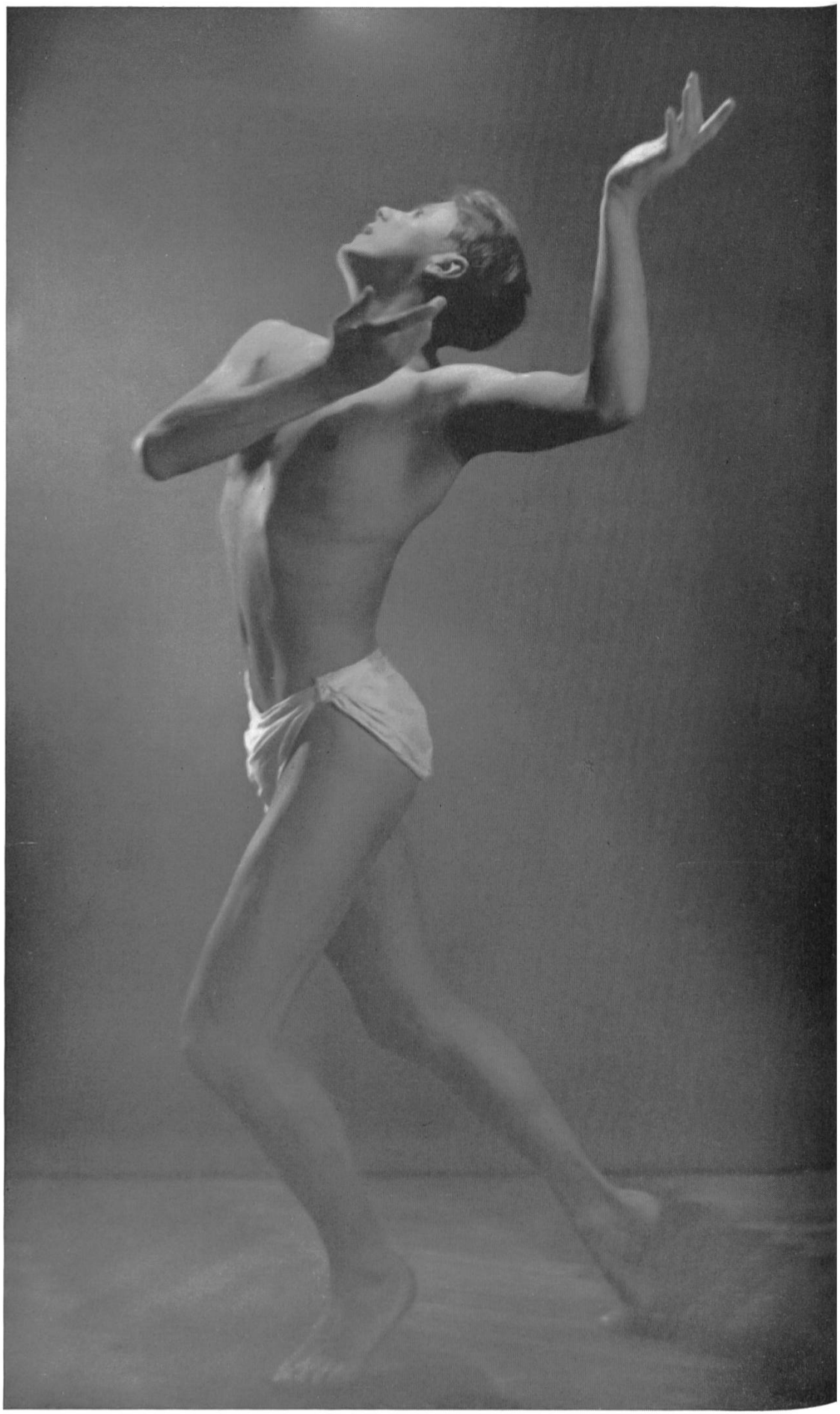
Zu einer offenen Ballettsaal-Revolte kam es, als Terpis, der immer die Ansicht vertrat, die Person und Leistung und nicht die Rangliste und der Vertrag entschieden, Arco mit einer Solo-

«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 Kassette. 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 Wigmänner»:

«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 Diaghilewballett, 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 Artifiziell-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 Abschiedsabende 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.