Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 44 (1964-1965)
Heft: 10

Buchbesprechung: Bücher
Autor: [s.n.]

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: 02.07.2025

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

BÜCHER

MAX FRISCH: «MEIN NAME SEI GANTENBEIN»

Max Frisch macht es seinen Lesern und selbst seinen Bewunderern unter ihnen mit dem Buch *Mein Name sei Gantenbein* nicht leicht[1]. Ich meine das nicht darum, weil er keine geschlossene Geschichte, sondern viele mögliche Geschichten oder eher noch nur Ansätze zu Geschichten erzählt. Auch nicht darum, weil die Motive wie Versatzstücke herumstehen, probeweise hingestellt und achtlos weggeschoben, wenn eine neue Erfindung ausprobiert werden soll. Schwierig möchte ich diesen Text nennen, weil er menschlich nicht anspricht, weil er eher abweisend, kalt, ja kaltschnäuzig ist. Man muß sich dazu überwinden, dieses Buch zu lesen. Dennoch — die Paradoxie dieser Feststellung ist mir bewußt — fesselt uns dieser Bericht über Mutmaßungen zum Thema Mann und Frau oder Wahn und Wirklichkeit durch seine artistische Kühnheit. Das Werk ist kein Roman, wie das Titelblatt verspricht, sondern ein Denkspiel, ein «Journal intime» — eine Form, die Max Frischs Prosa eigentlich immer angenommen hat: im *Tagebuch*, in *Stiller*, in *Homo faber*.

Ein Buch, wie gesagt, das weder Teilnahme noch Mitempfinden bewirkt und offensichtlich auch nicht bewirken will. Alles ist im Gegenteil darauf angelegt, dergleichen unerwünschte Sympathien zum vornherein auszuschließen. Der Erzähler will sich nicht festlegen, indem er ein einmal Begonnenes weiterführt. In dem Maß, in dem seine Aufzeichnungen voranschreiten, scheint er sich eingeengt zu fühlen. Mehrmals bricht er aus und beginnt von vorn, eine neue Geschichte. Oder er ändert, was er begonnen hat. Lila, die schöne Frau, um die sich die Geschichten mit Gantenbein, Enderlin und Svoboda abspielen, ist Schauspielerin. Aber der Erzähler ändert das und erwägt, ob sie nicht eher Ärztin sei. Kurz darauf befriedigt ihn auch diese Vorstellung nicht: Lila ist eine Contessa und haust in einem Palazzo. Dann wieder ist sie die Schauspielerin, die wir zu kennen meinten. Das heißt, es geht dem Erzähler wie den Menschen, von denen er schreibt, daß sie in schlaflosen Nächten Pläne schmieden wie Gefangene: «Da seid ihr entschlossen zu jeglicher Wendung, zum Ausbruch, verwegen und kindisch, es ist nicht Begierde, aber die Sehnsucht nach Begierde; da packt ihr die Koffer. Einmal sie, einmal er. Das wägt sich aus. Es führt nicht weit, Ehebruch, aber es bleibt bei der Ehe.» Entschlossen zu jeglicher Wendung: Das schließt die eingleisig verlaufende Handlung zum vornherein aus. Ein altes Thema, das Max Frischs schriftstellerisches Werk seit *Santa Cruz* bestimmt, das in der Parabel vom Grafen Oederland exemplarisch gestaltet ist und mannigfaltig abgewandelt auch in theoretischen Äußerungen erscheint. Ausbruch und Rebellion, radikale Ablehnung des freiheitsfeindlichen Zustandes, in dem jeder zu sein hat, was sich die andern ein und für allemal vorstellen, sollen das wahre Leben beschützen, das keine Schablone kennt und nicht in den Kerker der Vorurteile gesperrt werden darf. Daß wir uns kein Bildnis machen sollen, ein Gebot, dessen Mißachtung das Stück *Andorra* an einem Einzelfall in ihren Folgen aufzeigt, soll ganz allgemein und also auch für den Leser der Geschichten um Lila gelten. Der Erzähler will sich nicht behaften lassen und macht seine absolute Gegnerschaft gegen jede abgestempelte Realität zum formalen Prinzip in diesem Werk, dessen Titel die Möglichkeitsform wie ein Emblem trägt: «Mein Name sei Gantenbein.»

Mit stets wiederkehrenden und kaum variierten Sätzen, die alles Mitgeteilte in den Stand der Hypothese, des vorläufig einmal Angenommenen rücken, hält der Autor sich und seinen Figuren die aufdringlichen Leser vom Leibe, die sich mit dem Erzählten zu identifizieren pflegen. Ein Versuch, den Inhalt oder die Handlung zusammenzufassen und nachzuerzählen, müßte aus diesen Gründen scheitern. Wir beschränken uns

darauf, Voraussetzungen und Regeln des epischen Spielwerks anzudeuten.

Der Erzähler sitzt in seiner dämmerigen Wohnung. Reste von Burgunder in Gläsern und Flaschen, Inselchen von Schimmel auf dem roten Wein. Die Polstermöbel sind mit weißen Schutzüberzügen versehen, die Kasten halb ausgeräumt, die Teppiche gerollt. Ein paar von den Habseligkeiten der Frau, die ihn verlassen hat, liegen noch herum, da sie in den Koffern keinen Platz mehr hatten. Warum sind leere Schuhe so entsetzlich? Der Erzähler findet, in dieser seiner Wohnung sei es wie in Pompeji: man könne durch die Zimmer schlendern und sich vorstellen, wie hier einmal gelebt wurde, «bevor die heiße Asche sie verschüttet hat». Die Frau, die er liebte, hat ihn verlassen. Hinterher sucht er die Geschichte zu dieser Erfahrung; denn Geschichten, sagt er, sind wie Kleider. Jeder sucht sich eine passende aus und trägt sie eine Zeitlang.

Der Mann erinnert sich, stellt sich vor, malt aus, verfolgt Möglichkeiten und verwirft sie wieder, immer auf der Suche nach dem passenden Geschichtenkleid für seine persönliche Erfahrung. Die äußere Erscheinung seines Helden setzt er zusammen aus Erinnerungsfetzen: Er gibt ihm die Gestalt eines gleichaltrigen Passanten, den er in der Gegend der Sorbonne einmal beobachtet hat; er gibt ihm das Gesicht eines Amerikaners, an den er sich von einer Amerikareise her erinnert. Er sucht die Elemente einer möglichen Gestalt zusammen, fragt sich, ob er sich als den Privatdozenten Enderlin sehen soll, der einen Ruf nach Harvard erhalten hat, versetzt sich in die Rolle des Architekten Svoboda und spielt mit der Vorstellung, daß er Gantenbein sein könnte. Erst auf Seite 420 entscheidet er sich: «Mein Name sei Gantenbein! (Aber endgültig.)»

Bei der knappen Schilderung der halb ausgeräumten Wohnung müssen wir einen Augenblick noch verharren. Sie erinnert von ferne an Malte Laurids Brigge, der vor einer Abbruchlücke in Paris über das abgelebte Leben meditiert. Von dem demolierten Haus, dessen Mauern alle bis auf die letzte abgebrochen sind und von dessen Raumeinteilung man nur noch die Spuren auf dieser Fläche erkennt, die Abflußleitungen und die dunklen Stellen auf den abgeschossenen Tapeten, sagt Brigge: «Da standen die Mittage und die Krankheiten und das Ausgeatmete und der jahrealte Rauch und der Schweiß, der unter den Schultern ausbricht und die Kleider schwer macht, und das Fade aus den Munden und der Fuselgeruch gärender Füße.» Das ist die gleiche Empfindung, freilich intensiver durchlebt und weniger skeptisch registriert als bei Max Frisch. Ihn mit Rilke zu vergleichen, scheint absurd, wenn wir seinen Tonfall im Ohr haben, seine in eleganter Weise unwirsche Sprache. Aber unter dieser Sprache verschüttet regt sich ein elegisch-romantisches Gefühl. Das Eigentliche oder das Wirkliche, worin Leben Ereignis und Gegenwart wird, ist dem Erzähler des Gantenbein (wir müssen ihn als die Hauptfigur betrachten) entglitten. Er hat vielleicht noch, wie Walter Faber, den Film davon, er sieht alle Einzelheiten; aber er nimmt sie nicht wahr. Faber sagt: «Ich habe mich schon oft gefragt, was die Leute eigentlich meinen, wenn sie von Erlebnis reden. Ich bin Techniker und gewohnt, die Dinge zu sehen wie sie sind. Ich sehe alles, wovon sie reden, sehr genau; ich bin ja nicht blind.» Nur hinterher, in der Erinnerung, auf den Trümmern des Lebens und im Blick auf die Überreste, die an seinem Weg zurückgeblieben sind, erlebt er die Wirklichkeit.

Der Mann, dessen Name zum Beispiel Gantenbein sei, sieht sich in eben dieser Lage. Die vier Wände, die halbleere Weinflasche, die gerollten Teppiche, die geleerten und gewaschenen Blumenvasen gehören zum Schauplatz, auf dem das Spiel stattfand. Nachdem die Akteure abgetreten und die Lichter erloschen sind, sucht sich der Erzähler zu vergegenwärtigen, wie es gewesen sein könnte.

Unter den Vorstellungen, denen er sich dabei hingibt, hat eine den Vorrang. Er denkt sich einen Mann, der beispielsweise nach einem Verkehrsunfall lange Zeit mit verbundenen Augen im Spital liegt. «Er kann alles hören: Vögel im Park vor dem offenen Fenster, manchmal Flugzeuge, dann Stimmen im Zimmer, Nachtstille, Regen im Morgengrauen. Er kann riechen: Apfelmus, Blu-

men, Hygiene.» Wenn diesem Mann der Verband gelöst wird, verschweigt er, daß er sehen kann. Und der Erzähler fährt fort:

«Ich stelle mir vor:

Sein Leben fortan, indem er den Blinden spielt auch unter vier Augen, sein Umgang mit Menschen, die nicht wissen, daß er sich sieht, seine gesellschaftlichen Möglichkeiten, seine beruflichen Möglichkeiten dadurch, daß er nie sagt, was er sieht, ein Leben als Spiel, eine Freiheit kraft seines Geheimnisses usw.»

Das ist gewissermaßen das Generalthema. Es gibt Variationen dazu: die Geschichte von dem blinden Hirten Ali etwa und seiner Frau Alil oder die Geschichte des Mannes, der auf dem Rückflug von einer Geschäftsreise seine eigene Todesanzeige in der Zeitung liest und gerade noch dazu kommt, seiner Beerdigung beizuwohnen. Hinter die Fassade zu sehen, dabei zu sein, ohne daß die Mitmenschen es wissen und sich also verstellen, ist der Sinn all der Vorstellungen und Erfindungen, mit denen der Erzähler der Wirklichkeit beizukommen sucht. Sein Gantenbein versteckt gar ein Tonbandgerät und hört ab, was die Gäste in seiner Abwesenheit über ihn gesagt haben. Mit aller List erjagt er nicht, was er sucht. Vertrauen, Liebe, Verständnis erblühen in erfüllter Gegenwart. In Gantenbeins manipulierter Wirklichkeit sind Betrug, Ehebruch und Mißtrauen zu gewärtigen. Keiner kennt den andern. Wenn der Erzähler den Tod eines Mannes, wahrscheinlich Enderlins, mitteilt, fragt er sich, was das heiße, wenn er behaupte, er habe den Toten gekannt. «Ich habe ihn mir vorgestellt, und jetzt wirft er mir meine Vorstellungen zurück wie Plunder; er braucht keine Geschichten mehr wie Kleider.» Am Schluß des Buches erzählt Gantenbein die Geschichte des Mannes, dem es beinahe gelungen wäre, «abzuschwimmen ohne Geschichte».

Die Geschichten, die man sich anprobiert wie Kleider und die man ablegt, wenn man glaubt, daß sie einem nicht passen, sind nichts als Tarnnetze. Wir verstricken uns in ihrem Gespinst, und was wir allenfalls voneinander wissen, sind Geschichten. Der Erzähler nennt sie Plunder.

Und so steht denn der Schriftsteller in diesem Buch im Widerstreit mit dem, was er tut. Er betont, manchmal scheine auch ihm, daß jedes Buch, so es sich nicht mit der Verhinderung des Krieges befasse, mit der Schaffung einer besseren Gesellschaft «und so weiter», sinnlos sei, müßig, unverantwortlich, langweilig und jedenfalls nicht wert, daß man es lese: «Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten. Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst.» Die Situation ist einigermaßen paradox. Erzählen ist unzeitgemäß und unstatthaft, und der es hier tut, ist selber zutiefst davon überzeugt. Er schreibt gegen sein eigenes Ausdrucksmittel.

Was Wunder, daß seine Sprache unwirsch tönt und daß wir den Eindruck haben, er unterziehe sich einem lästigen Geschäft nur mit Widerwillen. Statt zu erklären, zu benennen und damit zu verständigen, fertigt uns seine Sprache kurz ab. Aufzählung steht an Stelle der Schilderung, knapper Bericht an Stelle der Erzählung. Das Bindewort, dessen Funktion es ist, die Satzglieder und die Sätze in Beziehung zueinander zu bringen, wird unterdrückt. Das sieht dann so aus:

«Was Svoboda sieht:

Straßen schwarz, grau, weiß, gelb, Asphalt oder Beton heiß Asphalt mit Luftspiegelung, Ginster, Kurven, die man schon unzählige Male gefahren ist, Meilensteine, Alleen mit Sprenkelschatten, Eselkarren, Teertonnen, Vorstädte, Schiffe im Hafen, Volk, Stopplichter, Armut, Eisenbahndämme, ein Güterzug mit Meer zwischen den Rädern, Küste mit Kurven links und Kurven rechts, gradaus, dann wieder rechts und links und rechts, links, rechts und weiter, zweiter Gang, dritter Gang, zweiter Gang, Autobusse von hinten, Staub von Lastwagen von hinten, Bahnübergänge, Meer, Kakteen, Meer, Ginster, Meer, Brükken, Dörfer, die immer wieder kommen, Städtchen, Plätze mit einem Denkmal, Irrlichter in der Dämmerung, Bäume im Scheinwerfer, Meilensteine im Scheinwerfer, plötzlich ein weißes Ochsengespann, Schilf im Scheinwerfer, Meer als Finsternis, Schlußlichter, Schafherden als Gewimmel von grünen Augen im Scheinwerfer, Hände am

Steuer, Asphalt im Mond, Mond über Meer, Meilensteine im Scheinwerfer, Straße, Hände am Steuer, Straße usw.

Was Svoboda nicht sieht:

— ihr Gesicht.»

Man wird das kaum noch gestaltete Prosa nennen. Die Wörter liegen herum wie Muscheln im Sand, wie Hülsen ohne Leben. Gegeben ist Sprachmaterial, vielleicht die blasse Spur optischer Eindrücke, aber keineswegs mit Sorgfalt oder mit besonderem Können nachgezeichnet, von Kunst nicht zu reden. «Dörfer, die immer wieder kommen» oder «Plätze mit einem Denkmal» sind sprachlich hilflose Formulierungen, ja Dutzendware. Das Buch enthält mehrere Stellen dieser Art, in denen der graue Brei des Gewöhnlichen das Gefäß der Sprache zudeckt. Je weiter wir uns aber in dieses Buch hineinlesen, desto deutlicher erkennen wir, daß damit noch nicht alles gesagt ist. So weit sich der unwirsche Erzähler auch dem Jargon eines enttäuschten, desillusionierten und mißtrauischen Mannes überantwortet, so sicher behält er die Führung. «Was Svoboda nicht sieht: – ihr Gesicht.» Das ist eine der knappen Formeln, in denen die entschwundene Gegenwart aufleuchtet. Die Figuren des epischen Spiels suchen sie und wissen zugleich, daß ihnen das Organ fehlt, das ihnen hülfe, einander zu finden und eins zu sein. Wenn Gantenbein von Eifersucht geplagt wird, ist das zugleich ein Leiden, das tiefere Ursachen hat als die mögliche Untreue Lilas. Es ist die Wunde dessen, der verbannt ist aus dem Kreis menschlicher Nähe und Zuneigung. «Man kann einen Blinden nicht hinters Licht führen», sagt er, oder: «Ich verlasse mich nicht auf meine Augen.» Die unermüdliche und erfolglose Jagd nach einem Blick hinter die Kulissen der Geschichten läßt den Leser nur um so deutlicher erkennen, was Gantenbein fehlt.

Ein Buch wie dieses kann man wohl nicht lieben, aus stofflichen und aus stilistischen Gründen nicht. Aber schon der Wiener Feuilletonist und Kritiker Ludwig Speidel hat, als er sich mit Ibsens revolutionärer Dramatik auseinanderzusetzen hatte, nüchtern festgestellt, man sage verzweifelt wenig von einem Kunstwerk, wenn man nichts von ihm sage, als daß es unangenehm wirke. Das Buch *Mein Name sei Gantenbein* ist gewiß nicht revolutionär. Es zieht die Konsequenz aus Positionen, die Max Frischs gesamtes Werk kennzeichnen. Wenn der Mensch dargestellt werden soll, der sich die Freiheit des Schweifens und des Entwurfs bewahren will, zugleich aber auch der Mensch, der in der ausgeräumten und verlassenen Wohnung nach dem Leben sucht, das sie einmal erfüllt hat, dann ist der Wechsel des Standpunkts genau so folgerichtig wie die Technik der angefangenen und wieder verworfenen Geschichten. Man kann einwenden, manchmal werde das brillante und einfallsreiche Spiel mühsam, manchmal wirke es überladen mit Variationen und Anspielungen, etwa in den Partien mit Philemon und Baucis. Aber ein kühnes Gebilde ist dieser Roman, den man besser ein Denkspiel nennen würde, auf jeden Fall, und ich meine, er sei ohne Zweifel auch ein Kunstwerk. Die Ironie des modernen Dramatikers wird hier mit sicherem Zugriff auf die Epik übertragen. Der Erzähler stellt seine Figuren auf die Bühne seines Schreibtischs. Er schaltet frei mit ihnen, identifiziert sich nicht und wechselt sie aus. Enderlin ist ein bezeichnender Name: ein anderer Mann.

Eine der größten Revolutionen des Theaters ist der Antiillusionismus, die Kunst, die nicht so tut, als sei das, was auf der Bühne geschieht, Nachahmung einer Realität außerhalb der Szene. Der moderne Dramatiker sucht nichts als die lebendige Gegenwart im Spiel seiner Figuren. Wilder läßt den Spielleiter auftreten, mischt die Zeiten, läßt die Schauspieler aus ihrer Rolle fallen, bis sie, von den Kollegen zurechtgewiesen, wieder weitermachen. Pirandello bezieht das Publikum in seine Spiele ein. Brecht entwickelt den Stil der Verfremdung. Auch Max Frisch hat als Dramatiker diese Kunst geübt. Ist sie im Roman, überhaupt in der Epik möglich? Mit dem Erzähler, der sich die Figur des falschen Blinden erfindet, sind Brechungen des Leseerlebnisses möglich, die in der Wirkung dem szenischen Spiel nahekommen. Doch entkräftet das Buch *Mein Name sei Gantenbein* trotz seiner raffinierten Komposition nicht alle Bedenken. Es kommt am Ende darauf an, ob die Geschichten oder die Bruchstücke

von Geschichten so viel Leuchtkraft entwikkeln, daß sie den Mechanismus der Schreibtischbühne immer wieder vergessen lassen. Im Theater ist durch die lebendige Gegenwart des Schauspielers die unmittelbare Ausstrahlung gegeben. Hier aber wird der Erzähler zur Hauptfigur. Der Spielleiter ist in diesem epischen Spiel nicht nur ein Helfer, der die Szene arrangiert und dann zurücktritt. Wenn wir als Erzähler immer wieder den Faden durchschneiden oder die Fäden anders verknüpfen, konzentriert sich der Blick auf den, der eigenmächtig so verfährt. *Mein Name sei Gantenbein*, ein gescheites, nüchternes und keineswegs auf besondere Sympathien erpichtes Spielprotokoll, das von Möglichkeiten und Mutmaßungen darüber berichtet, wie es wirklich gewesen sein könnte, sagt am meisten aus über den, der das Spiel ersonnen hat.

Glaubt man ihm, wenn er am Schluß feststellt, alles sei wie nicht geschehen? Wenn er schildert, wie er aus den Etruskergräbern ans Licht zurückkommt und die roten Schollen der Äcker über den Gräbern sieht, wenn er die Gegenwart feiert, den Wind in den Disteln und die Flötentöne in den Drähten? Glaubt man ihm, wenn er mit dem Satz schließt: «Leben gefällt mir?»

Eigentlich müßte auch das im Konjunktiv stehen.

Anton Krättli

[1] Max Frisch: Mein Name sei Gantenbein, Roman. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1964.

DIE SCHWEIZ ALS THEATERLAND

Man wundert sich eigentlich nicht und ist doch überrascht, zu erfahren, daß die Schweiz ein Theaterland par excellence ist. Man wundert sich nicht, denkt man an die Festspiele, ans Kabarett, ans Volkstheater, ans Brauchtum und an Frisch und Dürrenmatt. Überrascht ist man dennoch, weil der Schweizer, zumindest der Deutschschweizer, eher geniert und etwas schwerfällig ist. Die Beweglichkeit und Wendigkeit des Schauspielers würde man an ihm nicht vermuten. Dennoch können wir uns neuerdings vom blühenden Theaterleben in allen Teilen der Schweiz überzeugen anhand eines prachtvollen Buches, das zum Expo-Jahr vom Schweizerischen Bühnenverband herausgegeben worden ist[1]. Man erfährt daraus nicht nur, dank einem kenntnisreichen Aufsatz von *Elisabeth Brock-Sulzer*, die wichtigsten Züge der schweizerischen Theatergeschichte vom Osterspiel von Muri bis zu den bedeutenden Uraufführungen der Nachkriegszeit, sondern auch allerlei Wissenswertes aus der Welt hinter den Kulissen und in den Verwaltungsräten. Wenn ein Mann wie Stadtpräsident *Paul Kopp*, Präsident des Schweizerischen Bühnenverbandes und besonders in Fragen des kommunal-staatlichen Theaters erfahren, zu der Einsicht steht, «daß eine allzu weitgehende Einmischung von Behörden und Parlamenten in die Verwaltung eines Theaters verhängnisvoll ist, hauptsächlich dann, wenn sie anstelle der persönlichen Verantwortung die ganze Kompromiß- und Proporztaktik des politischen Lebens zur Geltung bringen will», dann ahnen wir nicht nur die zahlreichen außerkünstlerischen Probleme, die das Berufstheater in der Schweiz bedrohen, sondern erkennen auch den Geist, in dem sie gelöst werden können. Wir lassen uns durch *Geo-H. Blanc* in die welschschweizerische und durch *Carlo Castelli* in die tessinische Theatersituation einführen und blättern in der imponierenden Bibliographie, die *Edmund Stadler* zusammengetragen hat. Eine umfassende Information über die Theater in der Schweiz, ihre Häuser, ihre Spielpläne, ihre Leiter und eine Fülle von Illustrationen, die Ausschnitte aus wichtigen Inszenierungen und bedeutende Persönlichkeiten unserer neueren Theatergeschichte im Bilde festhalten, machen das Buch auch als Nachschlagewerk wertvoll.

Über die Situation des Schweizer Berufstheaters nachzudenken, haben wir besonderen Grund. Kann es Ausdruck nationaler

Kultur sein, oder ist es nicht seiner Natur nach stets mehr oder weniger überfremdet sowohl in der Gestaltung seiner Spielpläne als auch im Personellen? Es ist noch nicht lange her, daß ein Schweizer Schriftsteller der älteren Generation die Behauptung aufgestellt hat, unser Theater werde zum Einfallstor für die Feinde der nationalen Kultur, zur Bresche für das Trojanische Pferd und zu einem Infektionsherd. Was in unserem Lande politisch bekämpft werde, gerate über die Bühnen ins literarische Feuilleton und werde salonfähig. Da wird auf den Umstand angespielt, daß unsere Spielpläne tatsächlich von größter Offenheit zeugen. Neben den Klassikern werden Brecht, Sartre, Genet und überhaupt alle zeitgenössischen Autoren gespielt. Es geht kosmopolitisch zu auf unseren Theatern, und wer das nicht möchte, wird sich sagen lassen müssen, daß er die Funktion des Theaters in unzulässiger Weise einschränkt. Denn es ist, nach einem Wort des Novalis, die tätige Reflexion des Menschen über sich selbst, und das bedeutet, daß die Provokation und die Polemik so wenig von der Bühne zu verbannen sind wie die Konfrontation mit dem Fremden. Wenn unsere Spielpläne noch kosmopolitischer sind als diejenigen anderer deutschsprachiger Bühnen, so ist das im Hinblick auf die kulturelle Situation der Schweiz gerade richtig. Wenn man unter nationaler Kultur nicht einfach das Festspiel, das Heimatschutztheater und das geistliche Spiel versteht, sondern vielmehr die Synthese, die Umschau, das Nehmen und Geben eines kleinen Kulturraumes mit vielseitigen Interessen und reger Kommunikation, dann wird man im Theater ein Instrument erkennen, das wie kein zweites die Begegnung mit dem Fremden vermittelt. Um zu erfahren, wer wir sind, müssen wir die Möglichkeiten durchspielen, in denen sich die andern erkennen. Unsere nationale Kultur bekundet sich nicht allein in schützenswerten Traditionen, sondern in der Auseinandersetzung mit den Tendenzen der Zeit.

Wir sind damit auf ein Problem gestoßen, das ab und zu auch unsere Parlamente beschäftigt, dann nämlich, wenn es darum geht, neue Subventionen zu beschließen. Dann werden Fragen gestellt und Forderungen erhoben, die das Theater nach seinem Schweizertum beklopfen. Daß sich dieses Schweizertum in der Art erweisen muß, in der wir uns Eigenem und Fremdem stellen, ist dabei nicht immer klar. Schweizer Autoren aufzuführen, ist zweifellos eine vornehme Pflicht schweizerischer Bühnen. Doch erst in der umfassenden Wirklichkeit des Theaters, die den kosmopolitisch offenen Spielplan, die Schauspieler, das Publikum und die Kritik umschließt, muß sich das Eigene bewähren. Und dabei zeigt sich, daß die größte Gefahr nicht von seiten der dramatischen Literatur oder ihrer Übersetzungen droht, sondern vom Betrieb und von den Terminen.

Durch Film und Fernsehen noch gefördert, beherrschen heute verhältnismäßig wenige Spitzenkräfte, Schauspieler und Regisseure, das szenische Geschehen. Sie sind gesucht, nicht nur bei uns, sondern überall, und daher fliegen sie von Ort zu Ort mit den gleichen Rollen und den gleichen Stücken. Ihre enormen Gagen verteuern den Betrieb, und überdies nehmen sie mit dem großen Geld und den großen Rollen den hauseigenen Kräften auch die Chance, sich zu bewähren und an größeren Aufgaben zu wachsen. Fast jede Diskussion über die moderne Theatersituation führt zur Erörterung dieser Entwicklung. Man wird erkennen müssen, daß sie nicht rückgängig gemacht werden kann. Eine Wiedergeburt des Ensembles alten Stils, das die Stücke eines Spielplans mit eigenen Kräften besetzt und ohne Star-Gäste auskäme, ist schwerlich noch zu erhoffen. Ich glaube dennoch nicht, daß Resignation die einzige Konsequenz aus dieser Sachlage darstellt.

Alles kommt jetzt darauf an, daß die Schweizer Berufsbühne mehr ist als ein Unternehmen der Unterhaltungs- oder Kulturindustrie. Künstlerisches Profil, Haltung, einen hohen Stand nicht nur der Qualität, sondern auch der geistigen Führung muß man dieser Bühne wünschen. Was sie braucht, ist Charakter. Eine Tradition, wie sie beispielsweise das Zürcher Schauspielhaus in den Jahren des Zweiten Weltkriegs begründete, wirkt auch in Zeiten mit anderen Konstellationen und anderen äußeren und inneren Bedingungen nach. Und es ist wich-

tig, diesen Geist zu bewahren, ihn zu pflegen und spürbar zu machen. Denn je stärker das Profil und der Charakter eines Theaters, und sei es ein kleines Zimmertheater, geprägt sind, desto weniger wird es zur bloßen Notiz im Terminkalender der Stars. Geist und Charakter ziehen unter den großen Künstlern Gleichgesinnte an. Die hauseigenen Kräfte und die hergereisten berühmten Gäste können unter der sanften Gewalt des Hausgeistes und der Tradition zusammenwirken.

Was also dringend ist, soll das Schweizer Berufstheater nicht endgültig zu einer Filiale großer Vermittlerorganisationen absinken, läßt sich wohl erkennen. Nur der Theaterleiter, der hier noch Möglichkeiten sieht und das Gewicht seiner eigenen Persönlichkeit dafür einsetzt, wird auf Erfolg hoffen dürfen. Er kann, wenn diese Voraussetzung erfüllt ist, alles spielen; aber er wird es eben gerade nicht tun, sondern seinen Überzeugungen, seinen Vorlieben, seinen Entdeckungen das Wort geben. Wenn ihm das Publikum und die Kritik dabei folgen, wenn sie mit ihm streiten, dann verdichtet sich jene Atmosphäre, die das Theater braucht. Dann ist auch das Theaterland Schweiz Wirklichkeit.

Anton Krättli

[1] *Schweizer Theaterbuch.* Mit einem Geleitwort von Bundesrat H. P. Tschudi und Beiträgen von Paul Kopp, Elisabeth Brock-Sulzer, Geo-H. Blanc, Carlo Castelli und Edmund Stadler. Atlantis Verlag, Zürich 1964.

BEMERKUNGEN ZU EINER WIELAND-WAGNER-MONOGRAPHIE

Interpretenwillkür, die, wie es seit langem üblich geworden ist, nicht davor zurückschreckt, die in der Werkaufzeichnung enthaltenen klaren Willensäußerungen des Werkschöpfers zu ignorieren, pflegt sich gern damit zu rechtfertigen: es komme nicht darauf an, den *Buchstaben*, sondern den *Geist* des Werkes zu verlebendigen. Da wird also ein Gegensatz unterstellt, der nichts Geringeres bedeuten würde, als daß es dem Werkschöpfer nicht gelungen wäre, für die Idee seines Werkes die ihr angemessene Ausdrucksform zu finden; daß mithin, schlicht gesagt, das Werk mißglückt sei. Geist und Buchstabe, Inhalt und Form sind miteinander identisch. Diese Identität unterscheidet das reife Kunstwerk vom dilettantischen Machwerk. Sie anzutasten oder gar aufzulösen, bedeutet Zerstörung der einheitlichen Konzeption. Mit Recht hat darum Strawinsky das Axiom geprägt: *die Sünde wider den Geist fange immer mit der Sünde wider den Buchstaben an.*

Nur wer diesen fundamentalen Sachverhalt einsieht, vermag zum Beispiel auch *Regieleistungen* richtig zu beurteilen. Und er wird mit begründeter Skepsis jedem Spielleiter auf die Finger sehen, der diese Unantastbarkeit der einheitlichen Werkkonzeption offenkundig entweder nicht begreift oder nicht anerkennt und daher nicht respektiert. Zweifellos beruht indessen der Ruhm so manchen Regisseurs in unserer Zeit gerade auf solchem Nichtbegreifen und solcher Respektlosigkeit, die freilich von einer sensationsfreudigen Kritik bereitwillig in *positive* Eigenschaften umgedeutet werden und dann die empfehlenden Namen «Wagnis» und «Fortschritt» tragen. Mit diesen Feststellungen ist bereits umrissen, worum es bei dem Meinungsstreit über die Themen *Neu-Bayreuth* und *Wieland Wagner* geht. Und es wird klar, wie gering bei einem derartigen Meinungsstreit die Aussicht auf eine allgemeinverbindliche Entscheidung ist, solange Einsicht und Urteilsvermögen unübertragbar bleiben und die *gleichen* Argumente, die von einer Seite zum Lobe der Sache angeführt werden, von der anderen als Bestätigungen ihrer Ablehnungsgründe begrüßt werden können. Ein Musterbeispiel dieser Doppeldeutigkeit bietet das Buch Walter Panofskys über Wieland Wagner[1].

Der Autor macht sich fast vorbehaltlos zum Herold seines Helden, dessen Rang er nicht sehr weit unterhalb dessen eines

Richard Wagner ansetzt. Ermißt man, einen wie beträchtlichen Teil des grundsätzlichen künstlerischen Gedankengutes Richard Wagners der Enkel unter dem begeisterten Beifall Panofskys mehr oder weniger nachsichtig als überholte Ausgeburten eines überwundenen Jahrhunderts beiseite schiebt, so muß dem voraussetzungslosen Leser der Erfinder Neu-Bayreuths sogar noch um einiges bedeutender, zum mindesten gescheiter erscheinen als der Gründer Ur-Bayreuths. Dokumentiert sich in dieser dialektischen Annäherung einer leicht überschaubaren an eine durchaus inkommensurable Größe noch jene Maßstablosigkeit, die für den Feuilletonismus unserer Tage weitgehend charakteristisch ist, so fordert es aber den energischen Protest des wahrheitsliebenden Sachkenners heraus, wenn Panofsky sich mit Wieland Wagners Behauptung identifiziert, er habe das Cosima- und Siegfried-Bayreuth «entrümpelt» und mit dem abgestandenen Naturalismus von ehedem «aufgeräumt». In Wirklichkeit hat dies vielmehr während der dreißiger Jahre das Team *Heinz Tietjen-Emil Preetorius-Wilhelm Furtwängler* geleistet, unter dessen Händen Bayreuth großartige Vorbilder moderner Wagner-Interpretation darbot, ebenso fern jeglicher Traditionshörigkeit wie billiger Willkür. Aber dieser Teil der Geschichte Bayreuths wird geflissentlich ausgeklammert oder bagatellisiert, was nur darum bisher so gut gelang, weil man sich scheut, jener Epoche, deren Angedenken durch den Wagner-Rummel Adolf Hitlers gewiß mit vielerlei Peinlichkeit und Lächerlichkeit belastet ist, andererseits beispielhafte künstlerische Bedeutung zuzubilligen. Es ist aber die reine Wahrheit, daß *Winifred Wagner*, die Mutter Wielands, insofern echte Berufenheit zu ihrem Amte bewies, als sie klug genug war, sich auf die Verwaltung zu beschränken und die Leitung des Künstlerischen Männern von überragendem Format anzuvertrauen. Die tatsächliche Entrümpelung Bayreuths gefiel dem jungen Wieland aber keineswegs. In betontem Querstand zu dem «roten Tietjen» plädierte er damals für den traditionellen Kulissenplunder. Der Umschwung trat bei ihm, wie sein Biograph ausdrücklich bestätigt, erst nach 1945 ein. Es wäre jedoch redlicher gewesen, Panofsky hätte zugegeben, daß Wieland Wagner mit dieser Wandlung nicht das längst «entrümpelte» Bayreuth, sondern lediglich sich selbst entrümpelte.

Zur Rechtfertigung seiner Inszenierungen, deren «Neuheit» ja nicht so sehr in der selbstverständlichen Modernisierung des rein bildlichen Darstellunganteils beruht wie in der konsequenten Ignorierung des Wortlauts und des Sinnes der Texte, in der Mißachtung der dramaturgischen Gegebenheiten und weitgehend auch in der Verkennung der musikalischen Ausdrucksformen — das alles ist einwandfrei beweisbar — hat Wieland Wagner sich gewisse Theoreme und Praktiken ausgedacht, welche sein Biograph bedenkenlos bejaht. Es handelt sich dabei nicht einmal um *neue* Ideen; denn abgesehen von den inzwischen tausendmal erprobten Lichtregie-Effekten des seligen Appia gab es schon immer auch die Einfälle jenes ahnungslosen Dilettantismus, der besserwisserisch den Werkschöpfer korrigieren zu dürfen glaubt, indem er ein Gegensatzverhältnis zwischen der dramatischen Konzeption und der szenischen Vision konstruiert, zu dem einzigen Zwecke, die zerschlagenen Stücke der Werkganzheit als Material für eigenmächtige Improvisationen benützen zu können. Schon 1943 drang die Kunde von Tendenzen nach Bayreuth, aus dem Abgehen von Wagners Regieanweisungen ein künstlerisches Prinzip zu machen. Der Urheber der betreffenden Theorien hieß Geerd Hellberg-Kupfer. Aus dessen Schrift *Richard Wagner als Regisseur. Untersuchungen über das Verhältnis von Werk und Regie* dürfte Wieland einige Jahre später seine «revolutionären» Vorstellungen geschöpft haben. Jedenfalls stimmen seine (und Panofskys) heutigen Argumente mit denen jenes in Panofskys Buche nicht erwähnten «Anregers» nahezu wörtlich überein.

Panofsky läßt über lange Abschnitte seines Buches hin den Wagner-Enkel selbst sprechen, und das ist in der Tat die beste Art, den Leser mit dem Wesen des Neu-Bayreuther Regieverfahrens bekannt zu machen. Wer es noch nicht wußte, erfährt hier, daß Wieland Wagner seinen verschwiegenen theoretischen Vorläufer Hellberg-Kupfer, der die absurde Trennung von «dramati-

scher Idee» und «stilistischer Idee» erfand, noch übertrifft, indem er es für die Aufgabe des Regisseurs hält, die dramatische Idee jeweils *überhaupt erst zu entdecken* — als wenn sie nicht in der Werkkonzeption unmißverständlich sicht- und hörbar wäre! Er sucht die neu zu entdeckende «Idee» denn auch folgerichtig *außerhalb des vollendeten Werkes:* in dessen vorgeburtlichen Stadien sozusagen; in den der eigentlichen Werkschöpfung vorausgegangenen Gedanken, Studien und Entwürfen, gleichviel, ob der Werkschöpfer sie schließlich in die gültige Werkgestalt hineinnahm oder nicht. Es ist keine Verleumdung, hier von *Regie aus dem Papierkorb* zu sprechen. Der Spielleiter inszeniert nicht *das* Werk, das sein Schöpfer gewollt hat, sondern *irgend etwas anderes*, was möglicherweise aus den Entwürfen auch hätte werden können. Auch dieses radikal kunstfremde Verfahren wird dem Biographen zum Gegenstand der Bewunderung. Andererseits scheint er nicht zu merken, daß der «geniale Spielleiter» seiner Sache gar nicht sicher ist, da Wieland Wagner freimütig bekennt, seine Inszenierungen seien auch für ihn selbst immer nur *Versuche*. Also: ein Siebenundvierzigjähriger besitzt noch kein begründetes, klares Vorstellungsbild von den Erfordernissen einer Handvoll Werke, mit denen er von frühester Jugend an in engster Verbindung lebte! Jedoch scheint gerade dies der neuralgische Punkt des Falles Wieland zu sein: das von Panofsky vorgelegte, breitflächige Zitatenbild gibt es — natürlich völlig gegen die Absicht des Buchautors — drastisch genug zu erkennen, wie sehr *Überdruß an einem lastenden Erbe, tief innerliche Abneigung gegen die vom Großvater auf ihn gekommene Verpflichtung, Auflehnung gegen eine obendrein kompromittierte Familientradition* der kaum verhohlene Quell des ganzen Umstürzlertums dieses Enkels ist! Und damit wird der von allen alten Antiwagnerianern gepriesene, anscheinend so souveräne «Erneuerer Bayreuths» zu einer beinahe tragischen Figur. Noch höher ins Tragische wächst hinter diesem fragwürdigen Vordergrunde allerdings die Gestalt des großen Ahnen, dessen stolzeste Erwartungen schon unter der dritten Generation in die vollendete Travestie münden sollten!

Dies jedem einsichtsfähigen Leser zum elementaren Erlebnis gemacht zu haben, ist das ungewollte Verdienst der monographischen Hymne.

Walter Abendroth

[1]Walter Panofsky: Wieland Wagner. Verlag Carl Schünemann, Bremen.

HAUPTRICHTUNGEN DES GRIECHISCHEN DENKENS

Seit der Überwindung des Historismus in der klassischen Philologie, die durch die Erschütterungen des Ersten Weltkrieges eingeleitet wurde, und der durch die Entwicklung vor allem der Naturwissenschaften geförderten Notwendigkeit, die Beschäftigung mit der Antike in einer veränderten Umwelt neu zu überdenken, sind immer wieder Versuche unternommen worden, aus zusammenfassender Sicht wesentliche Aspekte des Griechentums für eine größere Allgemeinheit darzustellen. Erinnert sei nur an so entgegengesetzte Werke wie Werner Jägers *Paideia*, Ernst Howalds *Kultur der Antike*, Walther Kranz' *Kultur der Griechen* oder an die nach dem Zweiten Weltkrieg erschienene Sammlung feinsinniger Interpretationen von Bruno Snell, die unter dem Titel *Die Entdeckung des Geistes durch die Griechen* von weittragender Wirkung gewesen ist. Auch das hier anzuzeigende Werk des vor allem um die Bewahrung des peripatetischen Gedankengutes verdienten Zürcher Gräzisten Fritz Wehrli ist in die Reihe dieser Bemühungen zu stellen[1]. Es handelt sich dabei nicht um eine Gesamtdarstellung der griechischen Philosophie, sondern um den Versuch, die gedankliche Bewältigung des menschlichen Daseins an einer beschränkten Anzahl von Hauptthemen im griechischen Denken von der «vorphilosophischen Zeit» bis in den Hellenismus aufzuzeigen. Dabei ist es sinnvoll, daß die allmäh-

liche Entfaltung des griechischen Denkens in geschichtlicher Betrachtung verfolgt wird und daß zur Erreichung eines möglichst umfassenden Bildes die Äußerungen der Dichtung in gleichem Maße wie die mehr philosophisch gerichtete Literatur einbezogen wird. So gewinnt Wehrli in glücklicher Weise vor allem für die griechische Frühzeit eine gesicherte Grundlage, um die Stellung des Menschen in seiner Umwelt, die Entwicklung der Wertmaßstäbe und das Verhältnis zum Schicksal in einer weiten Schau zur Darstellung zu bringen. Aus der Sicht der Entwicklung der Philosophiegeschichte bedeutsam und eindrucksvoll ist es zu verfolgen, wie in Auseinandersetzung mit der Umwelt sich schon früh jene Wertewelt für das Individuum entwickelt hat, die als «Tugend-Kanon» durch die ganze griechische Geistesgeschichte hindurch im Zentrum ethischer Bemühungen gestanden hat. Von der Epik über die Lyrik bis zum Neuansatz in der Sophistik läßt sich jenes Ringen um die Schaffung bestimmter Wertkategorien verfolgen, dank denen der Mensch seine Existenz bewältigen kann. Mit Recht betont Wehrli die große Rolle, die die soziale Struktur der griechischen Gesellschaft bei der Formung dieser Wertbegriffe auch nach dem Untergang der reinen Adelskultur gespielt hat. Wie zum Beispiel gerade die Entwicklung des Rechtsgedankens nur aus der sozialen Schichtung zu verstehen ist, wird an der Behandlung Hesiods und Solons gut sichtbar. Mag auch die Abgrenzung in eine «vorphilosophische» und «philosophische» Epoche einigen Bedenken rufen, so wird doch mit vollem Recht die Sophistik als ein für die ganze Folgezeit entscheidender Einschnitt betrachtet. Daß gerade in diesem Rahmen die positiven Leistungen dieses Umbruchs herausgearbeitet werden, versteht sich von selbst. Erinnert sei nur an die folgenreichen Gedanken der Erziehung oder der Kulturentstehungsprobleme, die mit der neuen Sicht menschlicher Existenz verbunden sind. Die die Hauptprobleme dieser Epoche klar herausarbeitende Darstellung gehört neben dem ersten Teil zu den Glanzpunkten dieses Buches. In knapper gehaltener Form, aber in enger Verknüpfung mit den durch die Sophistik ausgelösten Debatten um eine neue gültige Verankerung menschlichen Daseins schließen sich die Sokratik, Platon, Aristoteles und die Hauptsysteme des Hellenismus an. Wenn es sich dabei natürlich auch um bekanntere Sachverhalte handelt, so scheint es dem Rezensenten doch besonders glücklich zu sein, daß sich Wehrli bemüht, die Kontinuität der Probleme herauszuarbeiten. Wie es denn der methodische Vorzug des ganzen Buches ist, gewisse Konstanten der Probleme im ethischen Denken durch die Geistesgeschichte zu verfolgen. Daß dies nur dank einer profunden und die ganze Spanne griechischer Literatur überschauenden Kenntnis möglich ist, ist jedem Philologen klar. Das Buch, das mit einem knappen Anmerkungsteil mit Literaturhinweisen und einem willkommenen Register ausgestattet ist, ist in einem klaren, präzisen und vornehmen Stil geschrieben; einige Druckfehler (S. 63, 100, 212[41], 148) sollten bei einer Neuauflage beseitigt werden.

Hans Schläpfer

[1] Fritz Wehrli: Hauptrichtungen des griechischen Denkens, Artemis Verlag, Zürich 1964.

«ANTIKE KUNST»

Der 6. Jahrgang (1963) dieser von der Vereinigung der Freunde antiker Kunst herausgegebenen Zeitschrift (Verlag Urs Graf, Olten) bietet einen die verschiedensten Gebiete der klassischen Archäologie umfassenden Überblick. Die Beiträge behandeln auserlesene, teils bisher unbekannte Kunstwerke öffentlicher und privater Sammlungen, die entsprechend ihrer Bedeutung auf breiter Grundlage untersucht werden. Demgemäß greifen auch die Ergebnisse vielfach über die unmittelbaren Bereiche der Objekte hinaus.

Die Veröffentlichung einer rotfigurigen Scherbe von der athenischen Agora gibt Ch. W. Clairmont Anlaß, das Verhältnis der verschiedenen Niobidenszenen zum Niobidenfries des Pheidias am Throne des Zeus von Olympia neu zu überprüfen. Ein von E. Simon publizierter Skyphos des Polygnotos erschließt Erkenntnisse über das athenische Anthesterienfest; die von I. Jucker untersuchte Sondergattung korinthischer Tonflaschen mit Darstellungen aus dem Frauenleben steht mit einem Artemisfest der Frauen in Korinth in Zusammenhang. Eigenartig ist die Gruppe augusteischer und julisch-claudischer Silbergefäße — behandelt von C. Vermeule —, wo die Figuren Porträts der Mitglieder des Herrscherhauses tragen. Dienen die in der westlichen Reichshälfte hergestellten Gefäße offensichtlich ihrer Verherrlichung, so werden sie auf den vom griechischen Osten stammenden heimlich, aber um so boshafter verspottet, da sie mit nicht sehr hoch geachteten Personen identifiziert und in lächerliche oder sonstwie unangenehme Situationen versetzt werden.

Einen Sonderfall stellt die etruskische Amphora in Basler Privatbesitz mit ihrem Zyklus sechs quadratischer und trapezförmiger Bilder dar. Ihre Publikation gibt dem Verfasser T. Dohrn willkommenen Anlaß, auf fundamentale Unterschiede zwischen griechischer und etruskischer Kunst hinzuweisen. Die Problematik der großgriechischen Kunst zeigt H. Jucker in der Veröffentlichung eines Bronzeköpfchens von Barcelona auf. Wichtige Anhaltspunkte für die Chronologie der achämenidischen Kunst bieten die von E. L. B. Terrace veröffentlichte goldene Schüssel und ein bronzener Steinbock in Boston.

Zur Veröffentlichung von Abhandlungen, die über den Rahmen der Zeitschrift hinausgehen, wurden die Beihefte zu «Antike Kunst» ins Leben gerufen; das erste mit dem Titel «Neue Ausgrabungen in Griechenland» liegt bereits vor. L. G.-Kahil, die schweizerische Mitarbeiterin der Grabungen von Brauron, veröffentlicht nicht nur «quelques vases», sondern bietet einen außerordentlich interessanten Querschnitt durch den reichen Vasenfund des Artemisheiligtums. G. Bakalakis weist mit Hilfe verschiedener, teils neu gefundener Architekturfragmente nach, daß die bisher nicht genau lokalisierbare antike Stadt Therme an der Stelle des heutigen Thessaloniki lag. S. I. Dakaris verfolgt, gestützt auf die Ergebnisse der neuen Ausgrabungen, die Geschichte zweier wichtiger Orakelheiligtümer in Epirus: des Taubenorakels in Dodona und des Totenorakels von Ephyra, bis in die spätmykenische Zeit.

Balázs Kapossy