



GUIDO KASCHNITZ-WEINBERG

Von ERNST HOMANN-WEDEKING

Prof. Dr. phil. GUIDO FRHR. KASCHNITZ VON WEINBERG wurde Direktor des Deutschen Archäologischen Institutes in Rom, als dieses nach dem Zweiten Weltkrieg wieder eröffnet werden konnte. Dadurch ist er weithin bekannt geworden. Er ist damals in die Stadt zurückgekehrt, in der er bereits früher lange Jahre gelebt und gearbeitet hatte: er wurde Direktor des gleichen Institutes, an dem er in den zwanziger Jahren seinen wissenschaftlichen Ruf mit Veröffentlichungen begründet hatte, die seine eigenen Forschungen auch späterhin bestimmt haben und die über seinen Tod hinaus weiterwirken. So durfte er sich mit Recht auch in Rom zu Hause fühlen; und als Institutsdirektor hätte er nicht derartig erfolgreich sein können, wie er es war, wenn er nicht beim Amtsantritt bereits ein Heimatrecht in der Ewigen Stadt besessen hätte. Dennoch war er fast mehr noch mit Frankfurt am Main verbunden. Es ist kein Zufall, daß KASCHNITZ die längste Zeit seines Gelehrtenlebens, das heutzutage häufig in höherem Maß ein Wanderleben ist als das des Künstlers oder das des Soldaten, gerade in Frankfurt verbrachte. Für seine Arbeit gab es in Frankfurt drei Brennpunkte: die

Universität, die Römisch-Germanische Kommission des Deutschen Archäologischen Instituts und das Frobenius-Institut. Seit 1942 war er Mitglied des wissenschaftlichen Kuratoriums des Frobenius-Instituts. Wenn aber die enge Zugehörigkeit zu diesem Institut nur ein äußerer Anlaß wäre, das Bild des am 1. 9. 1958 Verstorbenen hier zu zeichnen, bleibt der gewichtigere innere Anlaß die Verwandtschaft, die in Absicht und Methode zwischen der Kulturmorphologie und der Strukturforschung besteht. Um das zu erweisen, muß ich kurz den Lebenslauf und die Forschungsrichtung von v. KASCHNITZ vergegenwärtigen. Es ist dabei nicht möglich und nicht beabsichtigt, auf diesen wenigen Seiten eine so ausführliche Darlegung zu geben, wie KASCHNITZ selber sie für einen seiner Vorgänger im Amt des römischen Institutsdirektors, für L. CURTIUS als kritische Würdigung des Gesamtwerkes vorgelegt hat. Sie war unter dem Titel „Ludwig Curtius. Das wissenschaftliche Werk“ 1958 als letzte von KASCHNITZ bei Lebzeiten veröffentlichte Schrift erschienen, ein ehrendes Denkmal für den Bewidmeten und für den Verfasser, denn heute ist sie ein Vermächtnis an uns.

In Wien ist auch der Stadtteil wichtig, in dem man geboren wird. Durch die Familie seines Vaters stammt KASCHNITZ vom Lande in der Nähe von Gmunden, am Nordufer des Traunsees. Sein ganzes Leben hindurch behielt seine Haltung, jede Geste seiner gestrafften, elastischen Gestalt etwas Österreichisches. Aber seine Sprache war noch spezifischer: ihr Akzent und die besondere Anmut im Gespräch konnte nur in Wien so wohlgebildet sein. Dort war er im XVIII. Bezirk am 28. 6. 1890 geboren. Dort hat er auch studiert und mit einer Dissertation über die Vasenmalerei der griechischen Klassik den Doktorgrad erworben. Der Erste Weltkrieg, in dem er in der österreichischen Armee diente, und die Inflationszeit, in der er mit redaktioneller und Verlagstätigkeit in München beschäftigt war, störten die kontinuierliche Entwicklung. Der deutschen Archäologie gehört er an seit seiner Mitarbeit am Deutschen Archäologischen Institut in Rom, dessen damaliger Direktor W. AMELUNG war. Er wurde noch enger mit Deutschland verbunden, als er 1925 MARIE LUISE FREIIN v. HOLZING-BERSTETT heiratete. In Freiburg i. Br. habilitierte er sich 1932 und wurde dann schon im gleichen Jahr als Professor nach Königsberg, 1937 nach Marburg und 1940 nach Frankfurt a. M. berufen. Von 1953 bis 1956 war er Institutsdirektor in Rom. Nach Erreichen der Altersgrenze kam er wieder nach Frankfurt, in der Vorfreude auf fruchtbare Arbeitsjahre im ‚Ruhestand‘ — statt dessen erwartete ihn die lange Zeit schwerer Krankheit, von der er hier durch den Tod erlöst wurde. In Bollschweil bei Freiburg i. Br., in der Heimat seiner Frau, liegt er bestattet.

Schon geographisch, aber auch hinsichtlich der geistigen Wesenheit ist es keineswegs einheitlich, was als Umwelt auf ihn eingewirkt, was er aufgenommen und umgestaltet, bereichert weitergegeben hat. Neben der strengen philologischen und auch epigraphischen Schulung seiner Studienzeit verdankt er Wien ebenfalls die bewußte Hinwendung zu kunstphilosophischen Fragen. Denn er ist eindeutig von den Gedanken der kunstgeschichtlichen ‚Wiener Schule‘ beeinflusst, aber ohne daß man etwa die theoretischen Äußerungen ihrer Vertreter vorbehaltlos für die Charakterisierung der KASCHNITZschen Auffassung heranziehen könnte. Ja, in der Kritik dieser Theorien und in der Abgrenzung seiner eigenen Auffassung gegen die eines der Mitbegründer dieser ‚Wiener Schule‘ hat er am klarsten seine eigenen Absichten ausge-

sprochen. Es handelt sich um die umfangreiche Rezension der zweiten Auflage des Buches von A. RIEGL, Spätromische Kunstindustrie, die er 1929 in der kritischen Zeitschrift „Gnomon“ veröffentlicht hat. Ich will versuchen, gemäß dieser Rezension unter verdeutlichender Zuhilfenahme späterer Äußerungen von v. KASCHNITZ die fruchtbare Erneuerung darzustellen, die die Archäologie ihm verdankt. „Immer stärker macht sich der Drang fühlbar, nicht nur nach äußeren stilistischen und allgemein historischen Gesichtspunkten zu ordnen, sondern auch, gestützt auf das geschichtlich und stilistisch bestimmte Material, den Versuch zu wagen, eine Herausarbeitung der Sinngehalte einzelner Ganzheiten und Entwicklungen der abendländischen Kunst zu unternehmen“ (Die mittelmeerischen Grundlagen der antiken Kunst, S. 5). „Lassen wir daher unsere Person, unsere Vorlieben und Abneigungen, kurz den ganzen Komplex von Wirkungsfaktoren des Kunstwerkes auf unser ästhetisches Urteilsvermögen beiseite. Abstrahieren wir, soweit dies überhaupt möglich ist, von der mehr oder weniger richtig nachempfundenen künstlerischen Sensation, der wir bei Betrachtung eines Kunstwerkes teilhaftig werden, und lenken wir unser Augenmerk ganz auf das, was diesen Sensationen zugrunde liegt. Konstatieren wir ganz trocken und wissenschaftlich das, was vorgeht, was vorhanden ist, und suchen wir, davon ausgehend, die Voraussetzungen der künstlerischen Erscheinungswelt zu ergründen“ (Studi Etruschi 7, 1933, 139). In solchen späteren Äußerungen ist das Charakteristische der Situation, die KASCHNITZ vorfand, und des Heilmittels, das er vorschlägt, noch schärfer formuliert als in der Rezension. Aber die Grundkonzeption war schon 1929 voll entwickelt: „Man geht nicht mehr aus von Beobachtungen der äußeren Formerscheinungen, d. h. man beurteilt nicht mehr, ob ein Kunstwerk malerischer oder plastischer, ob es optisch, d. h. allein auf den Gesichtssinn wirken soll oder ob es auch den Tastsinn, wenigstens in seiner optischen Umsetzung reizt. Nicht mehr die Wirkung, die Sensation, die der Beschauer und der Genießer verspürt, bildet die Grundlage der wissenschaftlichen Methode, sondern die Frage nach der Existenz des Kunstwerkes, besser nach den Bedingungen dieser Existenz. Man wird demnach etwa mit dem Aufsuchen der Struktur des Kunstwerkes beginnen“ (S. 205/6). Da steht, völlig beiläufig aufgeführt, zum ersten Mal das große Wort! Man soll also nicht wie RIEGL mit dualistischen Begriffen wie ‚haptisch‘ und ‚optisch‘ geschichtliche Formveränderungen zu begreifen versuchen. „Begriffspaare sind in ihrem Zusammenhange und soweit sie ein und derselben Art die Dinge zu betrachten, also der gleichen Weltanschauung angehören, etwas Feststehendes, Zeitloses, in einer Ebene Verharrendes; Entwicklung dagegen etwas in bestimmter Richtung sich Bewegendes, daher zeitlich Bedingtes, seine Sphäre ständig Wechselndes. Aus dem Gegensatz von lebendiger Entwicklung und totem Begriff folgt an sich schon, daß Begriffe nicht mehr sein können als Hilfsmittel, die in gewissen äußersten Sphären der formalen Konstitution nützliche Dienste leisten. Dagegen versagen sie vollkommen, sobald es sich um wirkliche Aufhellung des eigentlich künstlerischen Entwicklungsganges handelt; sie setzen an dessen Stelle vielmehr ein starres Gerüst, dessen Haltbarkeit meist im umgekehrten Verhältnis zu seiner Starrheit steht“ (S. 203). Was jedoch jetzt gefordert werden muß, ist „aus der Existenzbedingtheit des einzelnen Kunstwerkes den Sinn des historischen Ablaufes zu erkennen“ (S. 205). Aber wie? Indem man ‚etwa‘ die Struktur des Kunstwerkes

aufsucht. Und was ist die Struktur? Der Antwort ist eine negative Feststellung vorauszuschicken: die Struktur gehört ihrem Wesen nach nicht der ‚Erscheinungssphäre‘ an. Die Schwierigkeiten der „trocken und wissenschaftlich“ angewandten Methode beginnen damit, daß sie auch von der Erscheinung ausgehen wird. Allerdings auch vom Material, seiner Schwere, seinem Volumen. Und damit entfernen wir uns vom subjektiven Eindruck, kommen der Substanz näher. Aber der eigentliche Gegenstand der wissenschaftlichen Erkenntnis ist nicht die materielle, sondern die geistige Substanz. Diese ist es, die in der Struktur des Kunstwerkes zum Ausdruck kommt. Es handelt sich um die „zentralen Strukturprinzipien, nach denen die Kunstwerke gestaltet sind“ (H. SEDLMAYR). In den ersten Aufsätzen, in denen das Wort als solches noch nicht vorkommt, gebraucht KASCHNITZ an seiner Stelle ‚Prinzip des Formaufbaus‘. Das also ist die Struktur. Und die Strukturforschung „ist ein Forschen im Sinne der von unserer distanzierten, eindrucksbedingten Sehweise unabhängigen Autonomie des einmal Geschaffenen. Dorthin gilt es vorzudringen und soweit wie möglich unsere eigene Person zu vergessen, wenn auch natürlich die Grundlage unserer Erkenntnis zuletzt auf subjektiver Wahrnehmung aufgebaut bleiben muß“ (S. 207/8). Niemand hat deutlicher, als es KASCHNITZ selber hier tut, auf die Grenzen der Methode hingewiesen, die in ihrem Wesen begründet sind. Unermeßlich weit jedoch sind die Ziele gesteckt: „Die Hauptaufgabe der Strukturanalyse besteht in der Feststellung jener Grundbegriffe der schöpferischen Organisation, die alle künstlerischen Bildungen eines Kulturkreises umfaßt und dank ihres einheitlichen symbolischen Gehalts zu einer Totalität zusammenbindet“ (Mitteilungen d. D. Archäol. Inst. 3, 1950, 148). Niemand war sich aber auch klarer als KASCHNITZ selbst darüber, wie verhältnismäßig wenig von diesen Zielen auf Grund der Schwierigkeit der Aufgabe schon erreicht werden konnte. So z. B. wenn er auf das italische Element in der Struktur eines Porträtkopfes des Marcus Antonius im Museo Civico von Bologna zu sprechen kommt: „Solange eine befriedigende Definition des Italischen, zu der man nur schrittweise wird gelangen können, nicht gelungen ist, bleibt es auch schwer, den italischen Charakter des Antonius endgültig zu umschreiben“ (Schriften der Königsb. Gel. Ges. 14, 1938, 78). Bevor wir jedoch der Anwendung der Strukturforschung im Einzelfall uns zuwenden, ist es noch notwendig, den Unterschied zwischen Struktur und Stil grundsätzlich hervorzuheben. Der Stil ist variabel. Insofern als stilistische Veränderungen — sowohl im Werk des einzelnen Künstlers, wie auch in der Aufeinander-Folge größerer oder kleinerer Stilphasen — gesetzmäßig vor sich gehen, stellt der Stil das sicherste kunstgeschichtliche Mittel zur zeitlichen Fixierung und Ordnung einer Entwicklung dar. Die Struktur dagegen ist eine Entwicklungs-Konstante. Jedenfalls ist sie durchaus das Bleibende im Verhältnis zum seismographischen Wandel der Stilformen. Zwar verändert sich auch die Struktur. Aber das geschieht zeitlich in ungleich größeren Abständen. Vor allem aber ist diese Veränderung als solche durchaus nicht zeitlich bedingt. Sie geschieht nur bei einer Veränderung des Substrats, auf dem die Kunst beruht, sei es durch Völkerverschiebungen, durch große religiöse Umbrüche, sei es durch Absterben oder Neubildung von ‚Kulturkreisen‘. Dementsprechend sind auch die Strukturkategorien völlig anderer Art als die Stilbegriffe. Aber Wert und Wirkung der Theorie kann man hier wie immer nur in ihrer Anwendung erfahren.

Man hat die Bedeutung der Strukturkriterien durch die Bemerkung einzuschränken versucht, daß sie vorzugsweise zur Erhellung prähistorischer Zusammenhänge, nicht jedoch zur Anwendung auf höher entwickelte Kulturen geeignet seien (E. LANGLOTZ). Das ist, wie wir sehen werden, im Positiven richtig, aber im Negativen falsch. Seit seinen ersten Veröffentlichungen hat sich KASCHNITZ immer wieder die Eigenart der altitalischen Kunst zum Thema genommen. In der Tat geht es über formal-stil-kritische Deutung weit hinaus und versucht etwas von der Ur-Anlage ganzer Völkergruppen zu erfassen, wenn er auf Grund des archäologischen Materials im prähistorischen Italien eine Vermischung aus Mitteleuropa eingewanderter Stämme mit solchen des Vorderen Orients annimmt und die Struktur der altitalischen Kunst, zunächst im Hinblick auf das mitteleuropäische, ‚Lausitzer‘ Element folgendermaßen charakterisiert: „Das, was die einwandernden Italiker aus Mitteleuropa mitgebracht und beige-steuert haben, ist im wesentlichen ein abstrakter Formungswille, der zur Aktion drängt, aber aus sich heraus nicht den Weg zum Massenbegriff, d. h. zur Bildung des Körperlichen findet, der daher auch nicht imstande ist, der organischen Welt ein aus ihr abgeleitetes Gleichnis gegenüberzusetzen, sondern immer wieder sich selbst, sein eigenes Wesen und Temperament im Ornamentalen zum Ausdruck bringt. Dem gegenüber steht das Orientalische, das seine Formen aus der Masse herausentwickelt. Hier identifiziert sich der formende Wille mit den Gesetzen dieser Masse, die er innerhalb ihrer Grenzen seinem künstlerischen Wesen entsprechend zu lenken sucht“ (Studi Etruschi 7, 1933, 161). Ausgehend von solchen, spezifisch strukturgeschichtlichen Voraussetzungen, zugleich aber aufbauend auf einer unermeßlichen Materialkenntnis, ist KASCHNITZ der Verfasser der vorbildlichen Darstellung der Denkmäler des vorgeschichtlichen Italien (Handb. d. Archäologie II 1954), die den gesamten Stoff, übersichtlich geordnet, auf nicht ganz 100 Seiten zusammendrängt und trotzdem alles Wichtige erfaßt. Diese Darstellung beginnt mit jungsteinzeitlichen Resten. Er hat aber für seine Ableitung der Strukturbegriffe noch weiter, bis in die ältere Steinzeit zurückgegriffen. Für die Definition der Struktur der römischen Baukunst z. B. kommt dem Ursprung der kurvigen Raumformen die Hauptbedeutung zu. Sie werden als schon im Höhlenraum des Jungpaläolithikums wirksame Konstante des zentralmediterranen Bereichs, Siziliens und Sardiniens, erkannt. Seit dem Spätneolithikum wird die Höhlenform, die bald die Tendenz bekommt, sich auch in oberirdischer, nun wirklicher Architektur zu äußern, durch axiale Gliederung systematisiert, und gleichzeitig kann eine Verbindung der sphärischen Formen mit orthogonalen, die wohl von Ägypten aus einwirken, nachgewiesen werden. Die weitere Durchgestaltung gehört einer viel jüngeren, nämlich der republikanischen und frühen Kaiserzeit an. Die erste Phase ist die teilweise Übernahme megalither Struktur, die durch die griechische Architektur zu bereits völlig ausgebildeten Formen kanonisiert war; die zweite die aus römisch-italischer Schöpferkraft hervorgegangene Mörtelbauweise (Röm. Mitteilungen 59, 1944, 89—128). Auf derselben Konzeption beruht nun eine glänzend formulierte Untersuchung über „Die Grundlagen der antiken Kunst“ überhaupt, von der bisher allerdings nur der erste Teil herausgegeben wurde (Die mittelmeeischen Grundlagen der antiken Kunst, Frankfurt a. M. 1944). Als in den mediterranen Megalithkulturen bestimmend wirksam werden zwei fast polare Struktur-

prinzipien nachgewiesen. Für das eine tektonische, phallische sind Säule und Statue die deutlichsten Kennzeichen. Das andere höhlenhafte, mütterliche erfährt seine höchste Ausgestaltung in der römischen Gewölbearchitektur. Natürlich liegt es nahe, daß darüber hinaus mit Hilfe dieser beiden Prinzipien eine sinndeutende Scheidung zwischen griechischer und römischer Kunst, zwischen griechischem und römischem Kosmos möglich ist. Aber sie stellen nicht die alleinigen Grundlagen der antiken Kunst dar. Vielmehr sind diese beiden Strukturprinzipien durchaus statisch und als solche unveränderlich. Ihre Entwicklung, und das heißt für uns ihre Geschichte, wird bestimmt durch die Einwirkung einer extramediterranen eurasischen Energie, die in der gesamten antiken Kunst als strukturbildende Komponente auftritt. Diese selbst aber setzt sich wiederum aus zwei getrennten Tendenzen zusammen, einer nordischen auf Gliederung gerichteten und einer süd-ost-europäischen, die mit dem bandkeramischen Kreise verbunden ist.

Es ist verständlich, daß diese Erkenntnisse, daß eine solche Darlegung auf die Archäologie und Vorgeschichte ungeheuer anregend gewirkt haben, verständlich aber auch, daß die einzelnen Thesen heftig diskutiert, z. T. angenommen, z. T. bekämpft worden sind. Es ist nur folgerichtig, wenn gerade diese Schrift in psychiatrischen Büchern zitiert wird, wenn sie breiten Eingang fand bei Lesern und Laien, die das Altertum hier plötzlich unter neuen ungewohnten Aspekten sehen lernten. Es ist jedoch auch eindeutig an diesem Punkt der Entwicklung der KASCHNITZschen Strukturtheorie die tiefe Verwandtschaft zwischen ihr und der Kulturmorphologie sichtbar. L. FROBENIUS ging es um die objektive Wirklichkeit der Kultur, die an bestimmte geographische Räume gebunden ist, die sich in und mit den Menschen als ein selbständiger Organismus verändert, die sich in ‚Kulturformen‘ manifestiert. KASCHNITZ ging es um die objektive Existenz des Kunstwerkes, aus der seine Struktur erkennbar wird, die ihrerseits wiederum auf die Bedingungen dieser Existenz schließen läßt. Beide Männer haben mit den Mitteln einer neuen Wissenschaft Antwort auf Fragen gegeben, die sich einer nachpositivistischen, nach Neuordnung des überlieferten Stoffes verlangenden Gegenwart gestellt hatten.

Diese neue Art der wissenschaftlichen Fragestellung hat auch diejenigen Publikationen von KASCHNITZ geädelt, die von Haus aus ihrer Aufgabe nach sich leicht in ein rein positivistisches, nur das Material sammelnde Schema eingefügt hätten. Er legte 1937 die umfangreiche Fassung eines Katalogs vor: „Sculture del Magazzino del Museo Vaticano“, Text- und Tafelband. Darüber hinaus, daß es sich um einen nach allen Erfordernissen der Präzision hervorragenden Katalog handelt, ist für viele Stücke durch die Neu-Interpretation ihres künstlerischen Gehaltes die Forschung bis heute beflügelt. Vollends gilt das gleiche für eine kleinere Veröffentlichung, die ihrer Absicht nach ebenfalls zunächst eine Materialvorlage, und zwar die dreier marmorner Porträtköpfe „Marcus Antonius, Domitian, Christus“ ist (Schriften der Königsb. Gel. Ges. 14, 1938, 73–102). Doch wird jeder dieser Köpfe in weiteste Perspektiven gestellt; das Besondere wird durch den Umkreis, durch die Herkunft, durch den Vergleich meisterhaft erklärt. Ich weiß nicht, ob ich nicht sogar dieses Heft für die beste aller seiner Veröffentlichungen halten würde. Wenn es richtig ist, daß das Herzstück der antiken Sprachforschung die Interpretation des einzelnen literarischen Denk-

mals ist, trifft das jedenfalls auch für die Archäologie und die archäologischen Denkmäler zu.

Daß die so verstandene Strukturforschung den Überblick über die großen Zusammenhänge erleichtert und daß sie besonders das Verständnis der vorgeschichtlichen Kulturen beträchtlich vertiefen kann, ist längst anerkannt. Es ist an sich widersprüchlich, aber doch wohl eine kaum zu bestreitende Tatsache, daß für die wissenschaftliche Erkenntnis der höher entwickelten, weniger einfachen Abschnitte der Menschheitsgeschichte der Wert dieser so bewußt auf das Objektive abzielenden Methode mit dem Subjektivsten, nämlich mit der Person des Forschers selbst, steht und fällt. Daher erklärt es sich, daß zu einzelnen Höhepunkten der griechischen Kunstentwicklung KASCHNITZ selber ausgezeichnete Deutungen gegeben hat, ohne daß es angeht, diese Deutungen etwa in den ‚eisernen Bestand‘ der Wissenschaft aufzunehmen. Dazu sind sie zu — lebendig, haben zuviel von jener eurasischen, süd-ost-europäischen Energie, die wohl auch veranlaßte, daß er etwa im Scherz, aber nicht ganz ohne jeden Ernst von sich sagte: „Ich muß eben so urteilen, denn in mir ist eine bandkeramische Strukturkomponente.“ Gerade in ihrer Lebendigkeit sind etwa seine Interpretationen von Meisterwerken des Bronzegusses unübertrefflich: das, was er über den „Brutus“ auf dem Kapitol, über den Florentiner Knabenkopf, über den Speerträger des Polyklet sagt. Dutzende andere solche Interpretationen, eine Unzahl von Manuskripten müssen sich noch im Nachlaß befinden als Vorarbeiten für eine auf mehrere Bände berechnete Strukturgeschichte der antiken Kunst. Es ist aber auch wohl bezeichnend, daß in seinem Spätwerk neben die Deutung der Denkmäler und Zusammenhänge der antiken Kunst Bildwerke des Mittelalters traten; Zeugnisse unserer eigenen staufischen Vergangenheit, die zugleich deutsche Südensuche und abendländische, klassische Form, gebildet und gemessen an der antiken, zeigen. Denn meiner Ansicht nach gehören die ikonographischen Untersuchungen über die „Bildnisse Friedrichs II. von Hohenstaufen“ (Röm. Mitteilungen 60/61, 1953/54, 1—21 und 62, 1955, 1—52) zu den schönsten, die KASCHNITZ hinterlassen hat. Sie sind auch der Beleg dafür, daß in seinem eigenen Werk keine grundsätzliche Ablehnung der stilkritischen und anderer ‚exakter‘ Methoden bestand. Schon 25 Jahre früher hatte er gesagt: „Die bisher übliche stilkritische Methode, der wir so viele Daten zum historischen Ablauf der Kunstentwicklung des Altertums verdanken, verdient unser vollstes Vertrauen und wird in Verbindung mit der historischen Tatsachenforschung, der wir wichtige absolute und relative Datierungen zu verdanken haben, immer weiter zum Ausbau der entwicklungsgeschichtlichen Reihen in Anwendung kommen müssen“ (Gnomon 5, 1929, 207). Und demgemäß bediente auch er selbst sich, wo es förderlich war, dieser Methode.

KASCHNITZ hatte eine unüberwindliche Scheu, irgend etwas herauszugeben, bevor er es nicht für wirklich vollendet, abgeschlossen hielt. Immer wieder arbeitete er seine Manuskripte durch, sammelte neues Material, erweiterte oder straffte, je nachdem, die Beweisführung. Daneben stand die mündliche Lehre, standen die unmittelbaren Aufgaben seiner Universitätstätigkeit. Mit Liebe und Ernst versah er den akademischen Unterricht in den Vorlesungen und Seminarübungen. So überaus lebhaft er im Gespräch im kleinen Kreise war, so sehr mußte er sich überwinden, um vor einem zahlreichen Publikum zu sprechen. Auch war er der Meinung, es sei ihm nicht gegeben,

einen allgemeinverständlichen Vortrag von Bedeutung zu halten. Zu Unrecht! An einem dies academicus, wie sie nach dem Zweiten Weltkrieg in Frankfurt veranstaltet wurden, mußte er ‚für die Stadt‘ sprechen und wählte zum Thema „Der griechische Sport“. Ohne Zweifel ist dies Thema für das Griechentum überhaupt, besonders aber auch für die griechische Kunst ein zentrales. Und niemals habe ich es so überlegt komponiert, so tiefschürfend, aber auch so klar verständlich und die Hörer mitreißend behandeln gehört wie damals. Ich hielt mit meiner Freude nicht zurück; doch waren meine Bemühungen, ihn zu veranlassen, das Vortragsmanuskript, so wie es war, zum Druck zu geben, völlig erfolglos. Diejenigen, die damals in den 40er Jahren diesen Vortrag gehört haben, mögen sich erinnern und sie werden mir vielleicht zustimmen.

Über den Menschen KASCHNITZ wäre noch vieles zu sagen. Aber niemand könnte das besser, als es P. H. v. BLANCKENHAGEN in einer Rede bei der Beerdigung getan hat. Und von dem, was wir in seiner Person verehrten, von seiner Lauterkeit, von der Konsequenz seines Handelns, von seinem Herzenstakt und von seiner natürlichen Distanz zu sprechen ist hier nicht der Ort. Sein Leben währte fast siebenzig Jahre. Das ist, im äußeren Sinne, ein ganzes Leben — seines ist auch im inneren Sinn ein erfülltes gewesen. Mühe und Arbeit, ja, und gewiß kein Leben ohne Spannungen und Risse schon im eigenen Dasein, vor allem aber eingebunden und betroffen vom Schicksal seines Österreich und seines Deutschland. Daß dennoch dieses Leben, auch ihm selber, schön erschien, dankte er und danken wir dem Zauber, dem Wert seiner Persönlichkeit, die im Hier und Jetzt zu formen Blut und Charakter, Geist und Gestalt zusammengetroffen waren.