

# Kultur, Musik und der ›Untergang des Abendlandes‹

## *Bemerkungen zu Oswald Spenglers Geschichtsphilosophie*

von Dr. Wolfgang Krebs

[Antrittsvorlesung vom 3. Dezember 1996 in Frankfurt am Main, Universität]

im Internet:

URL: <http://www.wk-wkw.de/texte/aufs/A-Kultur-Musik-Untergang.pdf>

Stand: 20.07.1997

---

Oswald Spenglers Name ist heute, wenn auch keineswegs vollständig, in Vergessenheit geraten, und mit ihm seine Schriften. Und doch war Spengler einer der meistgelesenen Autoren seiner Zeit, der Weimarer Republik. Der gleichermaßen alarmierende wie werbewirksame Buchtitel *Der Untergang des Abendlandes*, Spenglers Hauptwerk, trieb die Auflagen zu Rekordzahlen. Spengler galt von je eher als politischer Denker, Prophet und Publizist in einem, allerdings mit philosophischem Hintergrund — obgleich ein Zentralbegriff seines Denkens ›Kultur‹ war, obgleich auch sein System einen Politik und Zeitgeschichte transzendierenden Anspruch erhob. Wahrscheinlich würde, die Umstände der Rezeption eingerechnet, darum auch kaum jemand den Namen Oswald Spenglers im Zusammenhang mit einer Geschichte der Musikphilosophie nennen. Dennoch ist dies durchaus möglich.

Eine Kernfrage lautet indes, welches Interesse überhaupt an Spenglers Kulturphilosophie bestehen kann und soll. Vieles irritiert an Spengler: der herausfordernde Ton, das agitatorische Gesamtpanorama seiner Schriften, vor allem aber deren ideologischer Hintergrund. Warum — so wäre zu fragen — sollte man ausgerechnet Spengler noch Gehör schenken: ihm, dem Nationalisten und Propagandisten des Krieges, in dessen Hauptwerk so sinistre Kategorien wie ›Rasse‹, ›Blut‹ und ›Boden‹ begegnen, und der schon 1922 das — für heutige Ohren auch nicht gerade einschmeichelnde

— Wort niederschrieb, daß das „*dritte Reich* [...] *das germanische Ideal*“ sei. Spengler zählte zu denen, die eifertig die erste deutsche Demokratie zugrunde richten halfen. Alles in allem also: eine Beschäftigung mit Spengler unter solchem Vorzeichen — besteht von seiner Seite überhaupt ein legitimer Anspruch auf Beachtung?

Die Antwort auf diese Frage kann natürlich verneinend ausfallen. Indes, vermutlich würde in diesem Falle einiges der Vergessenheit überantwortet, was vielleicht doch wert wäre, gründlicher bedacht zu werden — und sei es nur, um einen historischen Einblick in die Geistesgeschichte Spenglers selbst zu gewinnen. Denn es wäre verfehlt, Spenglers Denken mit dem Zitat einiger Vokabeln, die ans Wörterbuch des Unmenschen gemahnen, bereits hinlänglich charakterisiert zu wännen. Spenglers Geschichtsphilosophie vermittelt mehr als einen eher diffusen Rassenbegriff, der als Metapher mit Henri Bergsons Philosophem des *élan vital* zu tun hat, oder die Formel des ›dritten Reiches‹, die überdies nicht Hitlers Staat — dem Spengler eher fernstand —, sondern die ursprüngliche religiöse Drei-Reiche-Lehre meint. Angelpunkte seiner Philosophie beriefen sich ausdrücklich auf den Hintergrund der Morphologie Goethes und der zeitgenössischen Lebensphilosophie, der Metaphysik und des Materialismus. Spengler versuchte überdies, den Herausforderungen des modernen Lebens Rechnung zu tragen: der Naturwissenschaft, der Technisierung, den sozialen und ideologischen Umwälzungen. Spengler schrieb, es bedürfe der morphologischen Einsicht in die welthistorische Bedeutsamkeit der modernen Zivilisation, „*wenn man wirklich die große Krisis der Gegenwart begreifen will*“ — eine Krise, die er als allgemeines Symptom der westeuropäischen Welt diagnostizierte.

Spengler könnte allerdings aus der Sicht der neunziger Jahre durchaus einiges an Aktualität zurückgewinnen. Denn auch die Gegenwart, die nach wie vor an der Epochenäsur von 1989/91 laboriert, empfindet allenthalben die eigene Situation als Krise und Übergang. Zwar bleibt es gleichwohl richtig, daß sich unser eigenes Krisenbewußtsein von demjenigen der zwanziger Jahre charakteristisch unterscheidet. Doch es meldet sich sehr wohl wiederum jener Bedarf an Orientierung an, dem schon Spengler seine Beachtung verdankte. So werden denn auch zur Zeit Diskussionen geführt, die ersichtlich spenglersche Züge tragen: Vor wenigen Jahren spekulierte Francis Fukuyama, das Ende der Ost-West-Konfrontation vor Augen, über das „*Ende der Geschichte*“. Und gerade eben jetzt beschwört der französische Politologe Jean Marie Guehenno — mit seinem spenglerhaft katastrophalen Buchtitel *La fin de la démocratie, Das Ende der Demokratie*

— den Marsch ins imperiale Zeitalter der vernetzten Computerwelt, unter Vergleichen gar — ganz analog Spengler — mit den Verhältnissen der spätrömischen Kaiserzeit. Und mit dem Übergang zu einer Gesellschaftsform, die man heute etwas schlagwortartig mit dem Etikett des Multikulturellen belegt, erwachsen bekanntlich Desorientierungen eigener Art. Rückgriffe auf Spengler brauchen darum nicht unmittelbar nahezuliegen, sind andererseits aber auch nicht sinnwidrig. Von der Legitimität eines Interesses, welche Antwort Spenglers Kulturphilosophie dem Krisengefühl ihrer Zeit gab, kann jedenfalls ausgegangen werden, ob Spenglers Antworten selbst dann für uns zureichend sein mögen oder nicht.

\*

Spengler eröffnete sein Hauptwerk mit der weitreichenden Aussage, er wolle den Verlauf der Geschichte vorausbestimmen. Orientierung suchte der Philosoph zu gewähren, indem er die Logik der Geschichte der Zukunft durch die Rückkehr in die Vergangenheit und deren morphologische Durchdringung erweisen wollte. Spenglers Programm der Prognose enthielt an sich nichts grundsätzlich Neues: Mutmaßungen über zukünftige Entwicklungen durch Analogie-Vergleiche mit Vergangenen (dessen Ausgang man kennt) anzustellen, zählte auch schon vor Spengler zu den Methoden geschichtlicher Erkenntnis. Ungewöhnlich gestalteten sich bei Spengler allerdings die Dimensionen des Betrachtungszeitraumes. Spenglers Horizont umfaßte nicht die zurückliegenden Jahre oder Jahrzehnte, sondern den Zeitrahmen der letzten fünftausend Jahre. Und ebenso dachte Spengler bei der Prognose des Zukünftigen nicht nur an die nächstliegenden Ereignisse, sondern an die Geschichtslogik mindestens des kommenden Jahrtausends. Spengler entsprach damit einem gewissen Millenniums-Komplex seiner Geistesepoche, leitete seine Behauptung aber auch kulturphilosophisch aus einer eigenen Interpretation des Phänomens der ›Kultur‹ ab — Kultur im umspannenden Sinne des Grundbegriffs seines Geschichtsdenkens.

Spengler schrieb im *Untergang des Abendlandes*, von entscheidender Bedeutung sei das Bewußtsein dessen, was Kultur überhaupt sei: „*Kulturen*“, so seine Antwort, „*sind Organismen. Weltgeschichte ist ihre Gesamtbiographie*“, sie seien „*Lebewesen höchsten Ranges*“, die „*in einer erhabenen Zwecklosigkeit auf[wachsen] wie die Blumen auf dem Felde*“. Spengler meinte den Typus der Hochkultur, wie er sich (nach seiner Zählung) bis jetzt in acht Beispielen manifestiert hatte und in einem weiteren zu äußern im Begriffe ist, in historischer Reihenfolge: in der Kultur der Ägypter,

Babylons, in der indischen, chinesischen, antiken, arabischen, mexikanischen, in unserer eigenen, der abendländischen, und in der gerade aufblühenden russischen Kultur. Spengler bediente sich des morphologischen Denkens Goethes und verwandter Traditionen, die sich schon im 19. Jahrhundert auch das Werden und Vergehen von Staat, Gesellschaft, Kunst und Stil als organischen Wachstums- und Zerfallsprozeß vorgestellt hatten. Spengler postulierte, daß Hochkulturen im eigentlichen Sinne Riesenpflanzen seien. Mit der metaphysischen Notwendigkeit eines Schicksals aus den kosmischen Flutungen des Lebens hervortretend, steigen — so Spengler — Kulturen aus ihrer mütterlichen Landschaft empor, reifen, gelangen zur Vollendung und zerfallen wieder, etwa nach Ablauf eines Jahrtausends. Kultur bringt die Geschichte einzelner Menschengruppen zeitweilig ›in Form‹ und entläßt diese bei ihrem Zerfall wieder in das Chaos der Geschichtslosigkeit. Im Bann des Kultur-Organismus drückt sich dessen innerster, letztlich metaphysisch unfaßlicher Sinn aus: durch eine spezifische Art der Kulturmenschen, zu denken und zu handeln, durch ihre Wissenschaft und ihre Religion, durch die Probleme ihrer Philosophien ebenso wie durch Gegebenheiten ihrer Politik, durch ihre Dichtung nicht weniger als durch ihre Technik, durch ihre Musik, ihre Geldwirtschaft, ihre Naturerkenntnis, durch ihren Städtebau, ihre Staatsform, ihre Sprache, ja unter Umständen durch die Methoden, Kriege zu führen — buchstäblich in allen ihren Äußerungsformen.

Das Phänomen der Hochkultur fordere, so Spengler, zum morphologischen Vergleich heraus, nicht anders als bei anderen ›Pflanzengattungen‹. Spengler sah seine Aufgabe der kultur- und geschichtsphilosophischen Betrachtungen darin, zu erweisen, daß jede der acht Hochkulturen in gleichem Sinne verlaufen sei, also in ihrer inneren Form analoge Phasen zu den anderen Kulturen ausgebildet habe. Spengler versprach sich durch geschichtsmorphologischen Vergleich mit den älteren, abgeschlossenen Kulturen also Erkenntnisse, wie sich unsere eigene, die abendländische Kultur in den noch nicht abgelaufenen Stadien ihrer Entwicklung verhalten werde.

Das Erwachen eines jeden Kultur-Organismus glich für Spengler einer metaphysischen Urzeugung. Aus dem stadtlosen Lande heraus ergreift mit dem Beginn der Hochkultur eine innere seelische Erregung die Bevölkerung der Kulturlandschaft. Das heißt, jedesmal wird eine überindividuelle Kulturseele geboren. In deren Geburtswehen formen sich Nationen, Sprachen, Gesellschaften, auch geistige Haltungen, neue (oder neugefaßte überkommene) Religionen und Stile. So geschah es im östlichen Mittel-

meer im 11. vorchristlichen Jahrhundert, als die antike Kulturseele ins Leben trat, so aber auch zur Zeitenwende im Geburtsland des Jesus von Nazareth, so in Westeuropa im 10. Jahrhundert zur Zeit der Ottonen und im 20. Jahrhundert in Rußland. Jede Kultur erlebte bislang ihre ritterliche Früh- und Feudalzeit, und jede einzelne schritt zu ihrer ersten, jugendhaften Expansion: Dem Zug der Griechen nach Troja (8. Jh.) entspricht im Abendland die Zeit der Kreuzzüge oder heute in Rußland — dies bei Spengler allerdings nur in Andeutungen — der Bolschewismus: die Russen beginnen zur Zeit also dort, wo das Abendland vor 1000 und das Griechentum vor 3000 Jahren stand. Jede Frühzeit kennt aber auch die Geburt eines Mythos großen Stiles, eine neue religiöse Innerlichkeit, in der Antike mit der Heraufkunft der olympischen Religion, im Orient mit Christus, im Abendland mit dem germanischen Katholizismus. Jede Kultur schritt sodann vom Lehnsverband zum Ständestaat fort, in der Antike mit der Ausbreitung des Stadtstaates, im Abendland mit der Herausbildung der großen Dynastien, und jedesmal erreichte die Hochblüte der Kultur ihre strenge Form im Absolutismus, etwa des Perikles oder Friedrichs des Großen. Kennzeichnend für diese Phase der Kulturen sind auch die Ausbildung eines Bürgertums als eines dritten Standes und die Entfaltung städtischen Lebens. Parallel hierzu erleben die Kulturen eine Auflehnung gegen die Religionsformen ihrer eigenen Frühzeit, ihre Reformation: so bei den Griechen mit der Dionysos-Religion, im Orient bei Augustinus, im Abendland mit Savonarola oder Martin Luther. Ebenso beginnt in dieser Periode der Kultur die Zeit des Puritanismus, bei Pythagoras, bei Mohammed (der Islam war für Spengler nur die puritanische Form der älteren östlichen Religionen einschließlich des Frühchristentums) und in England unter Cromwell. Dann aber beginnt schon der Herbst der Kultur: Rationalismus (Sokrates in der Antike, Kant im Abendland), der Sieg des städtischen über das landverbundene Leben, des Geldes über den Tauschhandel, des ›Geistes‹ über das Seelenhafte — eine Entwicklung, die sich zuletzt in Revolutionen und nackter Barbarei manifestiert: hiermit beginnt der Untergang einer jeden Kultur, ihre Endphase: Spengler nannte sie die Epoche der ›Zivilisation‹.

Spenglers Wortgebrauch unterscheidet sich hierin radikal von der Gewohnheit, Kultur und Zivilisation als nahezu austauschbare Begriffe zu verwenden. Seinem Verständnis von Zivilisation lag im Prinzip die moderne Zivilisationskritik zugrunde, die in ihren Anfängen noch auf Jean-Jacques Rousseau zurückging. Im Zeichen der wachsenden Verstädterung um 1900, der sich ausbreitenden Reviere und Industrien avancierte sie zur

verbreiteten Geisteshaltung. Zivilisationskritik war ein gesamteuropäisches Phänomen, doch sie nahm vor allem in Deutschland besonders exaltierte Züge an. Die Tonlagen pessimistischer Zivilisationskritik sind heute unschwer als Hilferufe eines geängstigten Bewußtseins identifizierbar: Ludwig Klages schrieb in diesem Sinne, der (weltstädtische) moderne Geist sei der Widersacher der Seele, die Stadt, seine Ausgeburt, fräße sich wie ein Geschwür in die stille Landschaft hinein, der gesamte Erdball verwandele sich „in ein mit Landwirtschaft durchsetztes Chicago“. Es sind dies Spiegelungen der Erfahrung des Molochs der Großstadt — Spiegelungen, wie sie heute so fern wiederum gar nicht liegen (sie könnten dem Wortlaut nach aus der Alternativen Bewegung unserer Tage stammen). Spengler aber etablierte ›Zivilisation‹ über einen Gegenbegriff zu ›Kultur‹ hinaus auch als deren zeitlichen Abschluß. Zivilisation folgte für ihn der Kultur als deren Tod und Abschluß n a c h, und zwar in jeder Kultur: in der Antike seit der Römerzeit ebenso wie im Abendlande seit dem 19. Jahrhundert. Anders gesagt: der Tod einer Kultur vollzieht sich dadurch, daß Kultur in Zivilisation übergeht. Kennzeichen der Zivilisation seien, so Spengler, die Herrschaft des extensiven Intellectes über die seelenhafte Innerlichkeit, die bewußte Konstruktion anstelle des Unbewußt-Schöpferischen, der Sieg des Materialismus und der Irreligion über die Metaphysik und Religion, der Triumph des kühlen Tatsachensinns über die Ehrfurcht vor dem Überlieferten, die Demokratie als Verfallssymptom und neue Barbarei. Zivilisation bedeutete ihm das Zeitalter der Weltstädte, Babylon, Rom, Alexandria, heute London, Paris, New York, die Herrschaft der formlosen Masse. Zivilisation ist ein Ende, und folgerichtig gebiert sie ihre spezifische Endzeitphilosophie. In ihr endet aber auch die große Zeit der Wissenschaft, sie bringt den Untergang des Staates, den Zusammenbruch der Moral, den Tod der Kunst (auf diesen wichtigen Punkt wird ausführlich einzugehen sein). Das Ende der Kultur fällt zusammen mit dem Zeitalter der ›kämpfenden Staaten‹: der Zeit umfassender Weltkriege. Der Grund hierfür ist, daß die Lebensenergien, die durch Kultur in strenge Form gebunden worden waren, nun im Zeichen ihres Zerfalls sich blindwütig freisetzen — und darum bricht am Ende jeder Kultur immer wieder aufs neue und auf allen Ebenen das Chaos aus. Das Chaos aber ist wiederum die Chance der großen Einzelnen: Zivilisation ist demnach die Zeit der Gewaltmenschen von cäsarischem Schlage, angefangen von Alexander dem Großen und dem ihm morphologisch gleichwertigen Napoleon, bis hin zu den Diktatoren der Endzeit, Marius, Sulla, Pompeius, Cäsar, die bei uns in den totalitären Regimen wiederkehren werden. (Spengler glaubte, daß

das, was die Antike mit Gajus Julius Cäsar erlebte, uns Abendländern gerade eben jetzt bevorstehe — eine bemerkenswert helllichtige Auffassung, über zehn Jahre vor dem Auftreten Hitlers und Stalins.) Zugleich entstehen die großen Endzeit-Imperien. In jeder Spätzeit ergreift diejenige Nation die Macht, die am längsten ›in Form geblieben‹ ist: Im alten China die Chin, die dem Imperium schließlich den Namen gaben, im Orient die Türken und ihr Sultanat im Osmanischen Reich, im Mittelmeerraum — der berühmteste Fall — die Römer. Und im Abendland? — Spengler hatte die Rolle, der zerfallenden Kultur noch einmal das Jahrtausende dauernde Gepräge zu verleihen, den Deutschen zugedacht.

Hierbei kam es bei Spengler allerdings zu Gedankengängen, die rückblickend betrachtet der Obszönität nicht entbehren: Voraussetzung nämlich sei, so Spengler, daß die preußische Aristokratie in Deutschland den sogenannten „preußischen“ Sozialismus verwirkliche (gemeint war zweifelsfrei die Idee eines Nationalen Sozialismus), um dann auf der Basis besagter ideologischer Aufrüstung zur Unterwerfung der gesamten abendländischen Welt fortzuschreiten.

Die Zeitläufte seit dem Zweiten Weltkrieg, den Spengler helllichtig ankündigte (sogar in seinem Verlauf), haben seine Zukunftserwartungen widerlegt, aber auch bestätigt: In einem höheren Sinne ist schließlich doch eingetroffen, was Spengler vorhergesagt hatte, nur daß er sich in denen irrte, denen er die Erfüllung der imperialen Mission zudachte. Spengler hat die Ereignisse um das Jahr 1945 nicht mehr selbst erlebt; wahrscheinlich hätte er aber seine Meinungen, in Übereinstimmung mit der vergleichenden Geschichtsmethode, wie folgt modifiziert: Der Aufstieg Amerikas, nicht Deutschlands, wurde in seinem Sinne morphologisch gleichwertig zum Siegeszug Roms in der Antike, und der große Weltkonflikt, Rom gegen Karthago, wäre — so gesehen — wiedergekommen im Ost-West-Konflikt zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion. (Und wollte man spenglersche Methodik bis hinein in die jüngste Vergangenheit verlängern, so läge der Schluß nahe, daß wir mit dem Zusammenbruch des Ostblocks unser modernes Catonisches *Carthaginem esse delendam* erlebt haben.) Das neue ›Rom‹ des Abendlandes, der Mittelpunkt der Weltherrschaft — es dürfte sicher sein, daß Spengler heute so schreiben würde — heißt nicht Berlin, sondern Washington.

\*

Die Erörterungen politischer und geschichtlicher Interpretationen Spenglers provozieren vielleicht die Frage, was diese Ausführungen mit

dem gewählten Thema, Kunst und Musik, zu tun haben sollen. Indes, man muß sich vor Augen führen, daß Spengler die Aspekte einer Kultur stets wechselseitig als symbolische Gegebenheiten aufeinander bezogen hat. Um dies zu veranschaulichen, sei vorab ein Beispiel gegeben: So wie es in den Spätzeiten der atomisierten Gesellschaft nur noch die fatale politische Alternative zwischen Diktatur und Chaos gibt, so auf der Ebene der Kunst — und zwar aus den gleichen Gründen des Kulturzerfalls — lediglich die Wahl zwischen dem Förmlich-Erstarren und dem Formlos-Anarchischen; wollte man diese Ansicht in unsere eigene Terminologie übertragen, müßten wir sagen: die Wahl zwischen Epigonalität und Eklektizismus. Die Parallelen werden denn auch von Spengler sehr eng gezogen.

Kultur-Organismen gestatten den morphologischen Vergleich. Doch jede Kultur für sich verstand Spengler auch als Verwirklichung einer unwiederholbaren metaphysischen Idee, gleichsam als Individuum mit gänzlich eigenem ›Charakter‹. Der Bau des Kultur-Organismus gleicht sich, die Kulturseele aber niemals. Und da, Spenglers Verständnis zufolge, Lebensgefühl und Lebensführung in dieser Gesamtseele wurzeln, folgte für ihn daraus eine strenge Abgeschlossenheit der Kulturen gegeneinander, ein Unverständnis, welches unaufhebbar — etwa zwischen einem Europäer, Araber, Inder, Chinesen — fortbesteht. Dementsprechend fand Spengler für drei Kulturen auch spezifizierende Namen: er bezeichnete die Antike als „*apollinisch*“, die Kultur des Orients als „*magisch*“, unsere eigene Gegenwart (vom 10. Jahrhundert an gerechnet) aber als „*faustische*“ Kultur.

Bei der Umgrenzung des Gehaltes des Apollinischen berief sich Spengler auf Nietzsche, bei der des Faustischen auf Goethe. Spengler glaubte, daß sich der antike Mensch unter den Voraussetzungen seines Weltgefühls stets nur an die körperhaft-sinnliche Erfahrung gehalten habe, während sich der faustische Mensch des Abendlandes inmitten eines Universums von prinzipieller Unbegrenztheit wiederfand. Der antike Mensch sei Gegenwartsmensch gewesen, statuarisch, ahistorisch; der faustische war das genaue Gegenteil, dynamisch, strebend ums Unendliche sich bemühend (nach Goethe), historisch in einem Sinne, den andere Kulturen nicht kannten. Dynamische abendländische Unendlichkeitstendenz kam seit dem 10. Jahrhundert ebenso in der Ausbildung des physikalischen Kraft- und Energiebegriffs zum Vorschein. Die Divergenz antiker Haltungs- und faustischer Willensmoral, griechischer Toleranz und abendländischer Intoleranz als dem typisch faustischen Willen zur Macht gilt auch für die Politik und Staatsverfassung. Faustisch ist die — wie Spengler es nannte — „*Kolumbussehnsucht*“ des abendländischen Menschen, der Grenzen nicht aner-

kannte und schließlich versuchte, ohne weiteren materiellen Nutzen erstmals Nord- und Südpol des Planeten zu erreichen (zwei Ereignisse, die zu Spenglers Zeit noch nicht lange zurücklagen, und heute würde Spengler zweifellos auch noch die Mondlandung der Amerikaner zu den Äußerungsformen faustischen Wirkens rechnen). Apollinisch und faustisch: Daher auch in der dramatischen Kunst die Divergenz zwischen dem antiken Duldner und dem faustischen Täter, Ödipus dort, Macbeth hier. Daher die Herkunft der Perspektive in der westeuropäischen Malerei, die Dynamik des Dramenaufbaus, gegenüber der (nach Spenglers Meinung) statuarischen antiken Tragödie, daher unsere Entwicklungsromane, darum auch die gewaltigen Dome der faustischen Frühzeit, mit ihrem ganzen Pathos der Vertikaltendenz, statt der bescheidenen antiken Tempelanlagen, darum schließlich die raumverneinende, rein gegenwärtige antike Plastik, und demgegenüber die raum- und zeitungspannende, ins Unendliche weisende, abendländische ›faustische‹ Musik.

\*

Die Musik galt Spengler als die symbolische Äußerung eines Weltgefühls, welches allein dem abendländischen Menschen zugehört und daher anderen Kulturen weithin unverständlich bleiben muß. Musik als künstlerischer Ausdruck großen Stils entfaltete sich ausschließlich in Westeuropa, weil andernorts die Voraussetzungen der Seele fehlten. Spengler meinte mit faustischer Musik speziell die mehrstimmige Musik des Abendlandes, nicht die Musik antiker oder außereuropäischer Kulturen. Nur westlicher Musik kam seiner Konzeption zufolge mit der Verbreiterung zum Harmonischen das typisch faustische Pathos der dritten Dimension, der Raumcharakter zu, aus dem gleichen Grunde ging sie anderen Kulturen notwendig ab.

Die Kennzeichnung der Musik als rein faustische Kunst führt auf das Problem, was Spengler im einzelnen unter dem Begriff des Faustischen verstand. Immerhin impliziert die Bezeichnung des Faustischen einige Konnotationen, deren Verbindlichkeit für Spenglers Kulturphilosophie nicht a priori feststeht. Faust meinte schon in den frühesten Überlieferungen eine Symbolfigur für die Ruhelosigkeit menschlichen Geistes, seines Suchens und Fragens. Das Faustische deutete jedoch auch auf das Dämonische, den Teufelspakt, das Unerlaubte in der Überschreitung bestimmter Grenzen durch Erkenntnis und Tat. Fragt man nun danach, was Spengler mit dem Faustischen im allgemeinen und dem faustischen Wesen des Musikalischen im besonderen meinte, so enthüllen sich jedoch signifikante

Verengungen des Begriffs. Zwar beschrieb auch Spengler den faustischen Drang zuweilen dämonologisch, vor allem wenn es ihm darum ging, die Gewalt der Ausdehnung faustischer Zivilisation zu prognostizieren. Doch im Grunde erschöpfen sich seine Vorstellungen des faustischen Phänomens im wesentlichen in den Begriffen des Dynamischen und des strebend dem Unendlichen Zugewandten, das heißt also im allgemeinen Willen zur Grenzüberschreitung. Das gilt auch für die Musik. Diesem speziellen Verständnis ist es nicht zum mindesten zuzuschreiben, daß der kulturphilosophische Ansatz, Musik als faustische Kunst zu betrachten, bei Spengler unwillkürlich die tradierten Bestimmungen romantischer Ästhetik annahm.

Die Übernahme von Musikanschauungen aus dem frühen 19. Jahrhundert ist unverkennbar. Spengler schrieb, nicht ohne einen gewissen Hang zu abgegriffenen sprachlichen Wendungen, über ›Sehnsuchts-Melodien‹ vor und bei Joseph Haydn. Die von Spengler gezogene Verbindungslinie zur ›faustischen Unendlichkeit‹ führt eine weitere zentrale Kategorie romantischen Musikdenkens ein: Daß Musik hinaus ins Unendliche reiche, schrieben bereits Wackenroder, Tieck und vor allem E.T.A. Hoffmann. Dabei ist es gleichgültig, daß Spengler nicht die Unendlichkeitstendenz der Musik zum Metaphysischen behauptete, sondern dies nur als Vorstellungshorizont für faustisch-abendländisches Seelentum betrachtete. Zu den Anleihen bei romantischen Denkkategorien gehört auch Spenglers Aussage, das Apollinische und das Faustische verhalte sich wie der Tag zur Nacht — wobei implizit das ›Nächtige‹ über das Faustische wiederum mit dem Musikalischen korrespondiert. Daß namentlich die Instrumentalmusik, nicht die Vokalmusik, die Kunst des unendlichen Raumes sei, zitiert romantische Metaphysik in ihrem Aspekt des Vorranges der reinen, absoluten Tonkunst. Überhaupt figuriert die Musik, laut Spengler, für den faustischen Menschen als Mittelpunkt der Künste, worin sich die Überzeugung spiegelt, Musik sei die erste aller Künste und stehe über Malerei, Literatur und Architektur. Selbst Elemente der tradierten Kunstreligion, wenn auch kultur- und geschichtsphilosophisch gewendet, lassen sich dingfest machen: Spengler meinte zum Beispiel, die faustische Gottheit könne nur im „*Sturm einer Orgelfuge oder dem feierlichen Schritt einer Kantate und Messe*“ adäquat erscheinen, und folgerichtig sei denn auch Instrumentalmusik das einzige und letzte — Spengler meinte: das zeitlich letzte — Mittel religiösen Ausdrucks. An anderer Stelle schrieb Spengler der Musik als der Kunst der Unsichtbarkeit sogar Erlösungswirkung zu. (Spengler meinte mit ›Erlösung‹ die Befreiung des Menschen aus den Gegebenheiten des

›Wachseins‹, der Spannung in der Wahrnehmung seiner selbst und der Umgebung im Mikrokosmischen.)

Spenglers Musikphilosophie führt aber auch auf das Gebiet der Analogiebildungen. Diese gerieten ihm, wiewohl sie zum Teil ihre eigene Geschichte besaßen, mitunter recht kühn. Spengler verglich zum Beispiel den Generalbaß mit der barocken Mathematik; Polyphonie bedeute eine Analysis des Raumes, so wie überhaupt die *Kunst der Fuge* eine rein faustische Angelegenheit sei. Spengler brachte kontrapunktische Instrumentalmusik aber auch in einen Zusammenhang mit dem abendländischen Kreditsystem oder der entsprechenden Bedeutung des Schießpulvers. Im allgemeinen aber beließ Spengler es bei Vergleichen, bei denen westeuropäische Musik mit anderen abendländischen Künsten (nicht mit Technik oder Politik) in Beziehung traten. So interpretierte Spengler kontrapunktische Musik als Symbol von Grenzenlosigkeit, in Analogie zu der Aussage eines Dom-Innenraumes. Die innere Verwandtschaft faustischer Architektur, Malerei und Musik führte Spengler schließlich zu der These, die westeuropäischen Künste hätten sich mehr und mehr an die Musik angeschlossen, und die ›faustische‹ Bildende Kunst und Architektur stehe der Musik des Abendlandes innerlich näher als der Bildenden Kunst oder der Architektur der Antike.

Faustische Musik organisiere, so Spengler weiter, den Dynamismus. Ihre entwickelten Stadien deuten stets auf das Werden, welches mit dem rein abendländischen Phänomen der Musik als Zeitkunst zusammenhänge: *„Wir haben in jedem Takte unserer Musik von Palestrina bis Wagner auch ein Symbol des Werdens vor uns, die Griechen in jeder ihrer Statuen ein Bild der reinen Gegenwart. Der Rhythmus eines Körpers ruht im gleichzeitigen Verhältnis der Teile, der Rhythmus einer Fuge im zeitlichen Verlauf“*. Die musikalische Form als Prozeß war für Spengler die adäquate Ausdrucksform für abendländisch-faustisches, dynamisch-ausgreifendes Seelentum. Unschwer wird man die musikgeschichtlichen Entwicklungen ermitteln, die von Beethoven an zum Übergewicht gekommen waren — Entwicklungen, die in eine Lösung der Formdynamik einmündeten, für die sich schon zu ihrer Zeit der Begriff der ›unendlichen Melodie‹ eingebürgert hatte. Musiktheorie schickte sich, unter dem Eindruck dieser Erfahrung, zu Beginn des 20. Jahrhunderts an, Musik als fließenden Werdestrom und musikalische Form grundsätzlich unter dynamischem Vorzeichen zu betrachten. Spengler, dessen Vertrautheit mit Schriften wie denjenigen August Halms oder Ernst Kurths nicht belegt und wohl auch eher unwahrscheinlich ist, gelangte zu ganz ähnlichen Resultaten.

Spengler zählte die Musik zu den Bildenden Künsten: indes nicht in der Absicht, ihr statische Eigenschaften zuzuschreiben. Westeuropäische Musik kennzeichne ein zunehmendes Losringen von körperhaften Elementen. Schon für das Strebesystem der gotischen Dome stellte Spengler die Tendenz zur Entkörperlichung fest, und um ein Erhebliches mehr ließ sie sich für ihn an der abendländischen Musik ausmachen. Entkörperlichung rechnet in der Tat zu den Grundbegriffen Spenglerschen Musikphilosophierens. Spengler sah Körperlosigkeit — also die Abwesenheit alles dessen, was an der Musik noch an Plastizität erinnert — vor allem in den sublimesten Schöpfungen des 18. und zum Teil auch noch des 19. Jahrhunderts gegeben. Das Musikalische — Gegensatz zum Plastischen: diese Antithese beherrschte allerdings, über 100 Jahre vor Spengler, bereits die zentralen Schriften E. T. A. Hoffmanns. Auch Hegel hatte Musik schon aus der Aufhebung von Skulptur und Malerei hervorgehen lassen. Die Annahme liegt nicht allzu fern, daß die Antithese des Plastischen und Musikalischen aus solchem Umkreis noch zu Spengler gedrungen ist.

Spengler beschrieb faustische Musik auch in ihren geschichtsmorphologischen Aspekten, also in der Bedeutung ihres Werdens auf westeuropäischem Gebiet im Unterschied zu analogen Tendenzen anderer Kulturen. Gerade hierbei aber macht sich bemerkbar, daß es Spengler — wie bereits in Fragen der Weltpolitik — eher um die ›Zivilisation‹ als um die Kultur, will sagen: eher um die Erklärung der Krisis der Gegenwart als um die Erhellung der Vergangenheit ging. Dieses Erkenntnisinteresse vermag allerdings nicht ausreichend zu erklären, weshalb die Aussagen Spenglers zu der Entwicklung abendländischer Musikkultur vor 1800, im großen und ganzen wenigstens, nicht sehr bedeutend ausfielen. Spengler behinderten mehr noch offenkundige Defizite in musikhistorischen Kenntnissen. Spengler war kein Fachmann (was ihn jedoch nicht hinderte, über Musik im apodiktischen Ton gründlichsten Informiertseins zu reden). Der Kulturphilosoph machte Operettenformen bei Adam de la Halle aus, sprach darüber hinaus von Dur- und Molltonalität schon für das 14./15. Jahrhundert, mit entsprechenden affektbezogenen Wirkungen. Allerdings dachten damals auch Fachleute noch in solchen Kategorien, und daher muß man für Spengler natürlich das Defizit des Forschungsstandes in Rechnung stellen. Eine erschöpfende Auflistung aller Fehlleistungen Spenglers auf musikgeschichtlichem Gebiet möge hier unterbleiben — Spengler konnte jedoch unmöglich mehr leisten als die damalige Musikwissenschaft.

Wichtiger sind Spenglers Ansätze zum morphologischen Vergleich. Spengler schrieb, insgesamt habe sich von 1500-1800 die Musik als raum-

transzendierende Kunst zur Dominanz entwickelt, in Entsprechung zur Antike, deren Seelentum sich zwar durch ganz andere Kunstmittel, aber ebenfalls auf dem Höhepunkt ihrer Kultur entfaltete: in der griechischen Architektur dort, der Mehrstimmigkeit der Musik hier. Der ionischen Kunst der Antike stellte Spengler morphologisch den westeuropäischen Barock zu Seite — einen Barock allerdings, den er schon mit dem Jahre 1500 ansetzte (an solch großzügige Epocheneinteilungen hat man sich bei Spengler allgemein zu gewöhnen). Die Blütezeit Athens, das Perikleische Zeitalter mit seinen Plastiken und Akropolis-Bauten, entsprach für ihn dem Zeitalter Bachs bis Mozarts, dem ›musikalisch‹ gewordenen Baustil des Rokoko und des Dresdner Zwingers. Der Übergang des Abendländisch-Musikalischen zur Körperlosigkeit, den Spengler an Johann Sebastian Bach rühmte, hatte ein antikes Seitenstück in der Kunst Polyklets. Die Musik Haydns und Mozarts bezeichnete Spengler dann als den durchgeistigten Spätstil abendländischer Kultur schlechthin.

\*

Mit dem Anbruch der ›Zivilisation‹ im 19. Jahrhundert setzte für Spengler auch der Niedergang der Musik ein. Es wäre zu einfach, Spenglers Ansichten in diesem Punkt unter die sattem geläufigen Klage-Rituale über Traditionsverlust und Kunstverfall zu subsumieren. Spenglers Meinung war geschichtsphilosophisch begründet und hatte zudem ihre geistigen Vorgänger. Ebenso wenig stand er, was die Diagnose der eigenen Gegenwart anbelangte, in Fragen der Musik in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts allein, auch nicht unter den Musikphilosophen.

Im Zeichen des Todeskampfes der Kunst kommt es zu den ersten entscheidenden Überschreitungen der strengen Konvention — Revolutionen auf der künstlerischen Ebene, wie sie auch auf politischem Gebiet das Ende einläuten. Die Reserve gegen Euripides in Athen wiederholt sich in der Auflehnung gegen die Kunst des 19. Jahrhunderts im Abendland. Für die Antike betrachtete Spengler die pergameische Kunst als die Phase des Überganges und den Pergamon-Altar als deren berühmteste Ausprägung. Befragt man Spenglers Kulturphilosophie danach, was der Kunst Pergamons im Abendland entspreche, so frappt die Antwort zunächst, und ist im Grunde doch folgerichtig: — die Entsprechung trägt den Namen Richard Wagners. Die Parallele erweist sich als relativ weitreichend: Spengler behauptete sogar, der Gigantenfries des Pergamon-Altars sei gleichsam der antike *Ring des Nibelungen*. Und mit dieser Diskussion trat Spengler in die Erörterung des Phänomens der Dekadenz ein.

Der Pergamon-Altar galt Spengler als künstlerischer Repräsentant einer Zeit feiner Psychologie ebenso wie der ersten groben Massenwirkungen, zudem als Evokation alter Mythen, deren Bedeutung längst geschwunden war. Pergamon markierte den Umschlag von der Formenstrenge überlieferter Kulturübung zur beginnenden künstlerischen Disziplinlosigkeit, die letztmögliche Steigerung alter Symbole der Kunst und die Hinwendung zur Spielerei (auch Schauspielerei) und zu rein weltstädtischen Geschmacksrichtungen. Eben dies aber galt auch, bezogen auf das Abendland, von Wagners Musik: Mit dem *Tristan*, so schrieb Spengler etwas pathetisch, „*stirbt die letzte der faustischen Künste*“. Diese Gedankenführung geht im Grundsatz auf die Diagnose des *Falls Wagner* und des Vorwortes der *Geburt der Tragödie* zurück. Nietzsche hatte sich ganz ähnlich über Wagnersche Nervenkunst, brüchige Monumentalität als Verschleierung eines Mangels an innerer Formkraft, auch über musikalisch-theatromanische Schauspielerei geäußert und nicht zuletzt daraus das Symptom der Dekadenz abgeleitet — jenes Symptom, daß in der Kunstübung „*das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt*“, daß das (wenn auch sublimale) Einzelne auf Kosten des Zusammenhanges aus dem Kontext herausspringt. Nietzsche hatte dementsprechend im neugefaßten Vorwort zur *Geburt der Tragödie* — frühere Überzeugungen korrigierend — darauf hingewiesen, daß im Wagnerschen Musikdrama alles auf ein Ende zulaufe. Spengler griff diesen Gedanken auf, glich ihn aber seiner Dichotomie von Kultur und Zivilisation an. Dekadenz meinte für Spengler ebenfalls eine innere Fragmentarisierung, ein Unfertigsein aus Prinzip, aber auch — mit Blick auf den sozialen Zusammenhang dieser Kunst — ein Nachgeben vor der Barbarei der Großstädte. Zivilisierte Musik bilde in ihrer Wendung zum Äußerlichen und Materiellen ein genaues Seitenstück zur Heraufkunft der Nationalökonomie des 19. Jahrhunderts, und namentlich *Tristan und Isolde* sei — eine Beziehung, zu der sich Nietzsche bei aller Polemik gegen Wagner nicht hat entschließen können — ein geistesgeschichtliches Analogon zum Zuchtwahlgedanken des Darwinismus, mit dem der *Tristan* 1859 morphologisch bedeutsam zeitgleich war.

Was nach Wagner an Musik geschrieben wurde, hielt Spengler unwiderfürlich der Tendenz zur disparaten Formlosigkeit anheimgegeben. Der Gedanke radikalisiert ältere Ansätze aus dem 19. Jahrhundert, die hierbei wohl die Richtung wiesen. Hegel hatte zu seiner Zeit noch das Ende der Kunst prophezeit — Spengler, ein Jahrhundert später, stellte ihr gleichsam schon den Totenschein aus. Die neueste Musik sei, laut Spengler, Ohnmacht und Lüge: grobe Effekte, absurde Tonmassen, verquere harmoni-

sche Probleme, willkürliche Erfindungen anstelle des organischen Wachstums von Kunstwerk und Stil, Konstruktion verdrängt das Lebendige. Was Spengler mit solchen Verdikten meinte, dürfte nicht schwer zu erraten sein: die Gigantomanie der Mittel, die Riesenorchester der Jahrhundertwende, der Eklektizismus des Fin de siècle waren für ihn sicherlich eine greifbare Realität des (aus seiner Sicht) musikkulturellen Unterganges. Außerdem wird ihm, dem Walmünchner, sicherlich nicht unbekannt geblieben sein, daß dort 1910 Gustav Mahler seine *Achte Symphonie* mit einem Apparat von mehr als tausend Mitwirkenden uraufgeführt hatte. „*Leben ist die Verwirklichung von Möglichem*“, sagte Spengler, und für den Gehirnmenschen der Zivilisation „*gibt es nur extensive Möglichkeiten*“. Dementsprechend nimmt sich die Kunst der Zivilisation aus, die der abendländischen wie jeder anderen: die Römer haben zu ihrer Zeit nichts mehr an Kunst geschaffen, aber das Kolosseum und andere anmaßende Riesenbauten legen Zeugnis ab von ihrer wahren Natur. Gleiches gilt auch für die Musik des Abendlandes, und so vollzieht sich, geschichtsphilosophisch begründet, der Untergang der vornehmsten faustischen Kunst.

Der Gedanke, daß abendländische Kunst an ihr Ende gelangt sei, besaß zwar schon vor Spengler Tradition, aber man wird nicht leugnen, daß er bei ihm zu besonders eindringlicher, auch schriller Ausdrucksform fand. Man sollte indes vorsichtig sein, darin eine sprachliche Variante des nationalsozialistischen Verdikts der entarteten Kunst zu erblicken. In eine Reihe besonders denunziatorischer Aussagen über die Gegenwartskunst spielten spezifisch Spenglersche Intentionen hinein. Spengler glaubte, der jungen Generation beizeiten den Weg weisen zu müssen, versuchte also, ihr eindringlich vor Augen zu führen, was im Zeichen des waltenden Geschichtszwanges (seiner Meinung nach) notwendig zu tun sei, und was nicht zu den inneren Möglichkeiten der Gegenwart gehört. Man solle sich, so ließe sich diese Position zusammenfassend darstellen, hinfort nicht mehr in fruchtlosen Versuchen der Wiederbelebung oder Weiterführung der Kunst ergehen, sondern das Notwendige tun — oder nichts. Insofern enthält Spenglers Kulturphilosophie durchaus ein erhebliches Stück Heroismus. Sie, die keinen Zweifel daran läßt, welchem der beiden Pole Kultur und Zivilisation ihre Sympathie gehört — Spengler sprach stets mit Wärme von der Kultur, und zwar von jeder Kultur —, fordert doch zugleich, aus höherer Einsicht in die geschichtlichen Zusammenhänge, zu deren Preisgabe auf. Damit zielte Spengler vor allem auf die Deutschen, und auch dies gehört zu seiner Geschichtsphilosophie: Die Deutschen seien, so Spengler, noch immer zu sehr ein Volk von Dichtern und Denkern, genauer gesagt,

sie hielten sich fälschlich nach wie vor dafür. Der waltende Geschichtszwang aber habe ihnen längst eine völlig andere Aufgabe gestellt: Die Deutschen sollen keine Verse mehr dichten, auch keine Musik mehr schreiben — sie sollen das Notwendige tun, alle Sentimentalitäten ablegen und endlich das Tausendjährige „faustische“ Reich errichten (ein damals aktueller Gedanke; wir heute hören ihn nicht mehr sehr gerne).

Im Zeichen der heranreifenden Zivilisation büßt Komposition, wie alle anderen Künste auch, ihre Schöpferkraft und folglich ihre innere Notwendigkeit ein. Spengler meinte, unter den Bedingungen der Zivilisation werde Kunst zum „Kunstgewerbe“. Kultur und Zivilisation verhielten sich wie ritierliches Turnier zum modernen Massensport — ja, die Kunst selbst werde in diesen Spätzeiten zum Sport: eben dies bedeute die Forderung *l'art pour l'art*. Der Abstieg der Kunst zeige sich an dem massenhaften Vordringen sinnleerer, für den Markt hergerichteter artistischer Spielereien. Die Spenglersche These des Überganges der Kunst in Kunstgewerbe enthält indes nicht nur Polemik, sondern sie formuliert Urteile über den Zusammenhang von Kunstübung und Veräußerlichung, die — wie gezeigt werden kann — manchen Vorstellungen, die später Max Horkheimer und Theodor W. Adorno zu Papier brachten, verblüffend ähneln. Adorno zitierte Spengler ausdrücklich, zwar mitunter ablehnend, aber im Ton keineswegs durchweg unfreundlich.

Die *Dialektik der Aufklärung* reflektiert in einem zentralen Teil über Aufklärung als Massenbetrug, über Kulturindustrie: über den Grundgedanken, daß Kunst unter dem Diktat einer ins Mythologische zurückschlagenden Aufklärung Warencharakter angenommen habe. Diese Auffassung steht dem Spenglerschen Begriff des Kunstgewerbes nahe, weil auch dessen Kulturphilosophie die Unwahrheit des modernen Kunstwerkes nicht zum mindesten auf den Primat der Bedürfnisse des Marktes zurückführte. Gemeinsamkeiten ergeben sich auch daraus, daß nach Horkheimer und Adorno Kulturindustrie die Kunsterzeugnisse, selbst Konglomerate tradierter Kultur, bis zur Ununterscheidbarkeit anähnele; Spengler vertrat den Standpunkt, daß Kunst als Kunstgewerbe nach dem Ende der eigentlichen Kultur in den geschichtslosen Zustand immerwährender Wiederholungen, eklektischer Zusammenführungen, kalkulierter Monotonie sinnentleerer Wiederbelebungsversuche übergehe. Spenglers Ankündigung der Unfähigkeit kommender Kunstübung zur Entwicklung wetterleuchtet noch in der Aussage Horkheimer-Adornos, Konformismus, den Kulturindustrie produziere, „bescheidet sich bei der Reproduktion des Immergleichen“. Die Entspannung, die nach Spengler der zivilisierte Mensch — auch durch

Kunstwaren — sucht, findet ihre Entsprechung in der Betonung der Bedeutung des Amusements unterm Spätkapitalismus, in der „*Fusion von Kultur und Unterhaltung*“, wie es in der *Dialektik* heißt. Zur Verwandtschaft im eigentlichen Sinne schließen sich die beiden Gedankenkomplexe aber erst dadurch zusammen, daß Spengler den Untergang der Kunst, wie es später Horkheimer und Adorno taten, dem Sieg der Aufklärung anlastete. Dabei tut es nichts zur Sache, daß Horkheimer und Adorno den Siegeszug der Aufklärung und deren Rückverwandlung in den Mythos in einem Geschichtsprozeß verankert glaubten, der auch die klassische Antike einschloß, Spengler aber den Gang vom Mythos zur Aufklärung sich nur innerhalb des postulierten Kultur-Organismus vollziehen ließ. Insofern beiden Philosophien daran lag, Erklärungsmodelle für die jeweilige Gegenwart zu liefern, berühren sie sich, wenn schon nicht in den Einzelheiten der Voraussetzungen, auch nicht in den Folgerungen, so doch in ihrem Befund.

\*

Spengler hat die Phantasie, wie es wohl um die nähere und mittelfristige Zukunft bestellt sein möge, immer wieder angeregt. Die Frage, was, von der Zeit des späten 20. Jahrhunderts an gerechnet, eigentlich passieren müßte, damit Spengler recht behielte, ist also nicht neu. In unserem Zusammenhang mag daher ein ähnlicher Versuch mit Bezug auf die weitere Musikgeschichte erlaubt sein — nicht um zu behaupten, Spengler habe mit seinen Prinzipien und Prognosen richtig gelegen, sondern eher darum, um auf diese Weise abermals ein klärendes Licht auf die Frage seiner Aktualität zurückzuwerfen.

Spenglers Voraussagen erwiesen sich in nachhinein nicht einmal als so verfehlt. Seine Prognosen der totalitären Endzeitgesellschaft und des Siegs des Preußentums sind zwar nicht eingetreten, wohl aber globale Weltkonflikte. Und eine andere Voraussage Spenglers, die des ökologischen Ruins der Erde durch das Walten des faustischen Menschen, droht sich mittlerweile zu bewahrheiten. Es gab in neuerer Zeit folgerichtig aktualisierende Fortschreibungen, allerdings mit unterschiedlichen Akzenten. Hatte man in den siebziger Jahren noch die Konfrontation der Supermächte im Auge, woraus je nach Belieben der Marsch in die globale spenglersche Atomkatastrophe oder das genaue Gegenteil, der Anbruch einer Zeit augusteischen Weltfriedens prognostiziert werden konnte, so dominieren heute eher Überlegungen, die von den Gefahren der Apparate und der Computernetze für die Staatsform der Demokratie ausgehen. Ob die Vor-

hersage Jean-Marie Guehenno zum Übergang des Weltzustandes ins imperiale Zeitalter oder Thesen zur gigantischen Einschmelzung aller Kulturwerte ins Internet — was Spenglers Prognosen überwältigend bestätigen würde — eintreffen, wird sich noch zeigen. Wie aber könnte eine adäquate Fortschreibung spenglerscher Gedanken für den Bereich von Kunst und Musik lauten? Die Antworten hierauf sind wohl noch schwieriger zu geben als diejenigen auf Fragen der zukünftigen gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen. Vielleicht sollte die Antwort nicht eindimensional ausfallen, sondern die Vielzahl der Möglichkeiten reflektieren, die sich aus Spenglers Ansätzen entwickeln lassen.

Allgemein ließe sich sagen, daß uns ein Jahrtausend epigonalen und eklektischer Versuche bevorstehen müßte. Nach Spengler wären wir bereits jetzt in die Periode der Neo-Bewegungen, plan- und fruchtloser Wiederbelebungsversuche früherer Stile eingetreten. So, wie die chinesische Kultur bis hinein ins 20. Jahrhundert — als sie vom westlichen Imperium erobert wurde — bloße Stilmoden hervorgebracht habe, so wie der Ägyptizismus eineinhalb Jahrtausende hindurch bis hin zu Kleopatra in formloser Masse und endloser Wiederholung Bildwerk auf Bildwerk häufte, wie Spengler schrieb, so müßte sich demzufolge im Abendland des dritten Jahrtausends Symphonie an Symphonie und Opernwerk an Opernwerk reihen — sämtlich Erzeugnisse eines starren Formenschatzes, deren Entstehung nicht einmal näherungsweise auf Jahrhunderte eingrenzbar sein wird. Es ist auch denkbar, daß zukünftige Generationen ihre Aufgabe in der verehrenden Bewahrung des Überlieferten und, wenn nötig, in dessen Wiederherstellung erblicken werden: Restaurateure, Rekonstrukteure — diejenigen, die zur Zeit die Frauenkirche in Dresden wiederaufbauen, die Mozarts *Requiem* zu Ende komponieren oder verlorene Stimmenmaterial früherer Musik ergänzen — wären dann die eigentlichen Künstler der Zeit, und nicht die Neu-Schaffenden, die willkürlich „*alle zehn Jahre einen neuen Stil begründen*“ (wie Spengler es in seiner unnachahmlichen Art, verächtlich zu formulieren, schrieb), sondern die Bewahrer und Archivare des Alten wären die wahren Träger faustischen Wesens: des Wesens einer Menschenart Westeuropas und Amerikas, die ohne Geschichte und Geschichtsbewußtsein nicht leben kann. Möglicherweise wird auch das geschehen, was Hermann Hesse in seinem Zukunftsroman *Das Glasperlenspiel* beschrieb: der Anbruch eines Zeitalters hoher, aber zweck- und lebensfremder Geistigkeit, das die musikalischen Werke der Vergangenheit neu durchdenkt, ohne selbst eigene Werke hervorzubringen, eine Epoche mithin des absoluten Verzichts auf Neuschöpfungen. Diese verschiedenen

Möglichkeiten sollten schließlich aber auch den Gedanken nicht verdrängen, daß nicht nur das Leben in der Musik, sondern Musik selbst einmal zu Ende gehen könnte. Spengler entwarf für die abendländische Musik im Kern einen pessimistischen Prospekt der Vergänglichkeit. Es werden, so schrieb er, *„eines Tages das letzte Bildnis Rembrandts und der letzte Takt Mozartscher Musik aufgehört haben zu sein, obwohl eine bemalte Leinwand und ein Notenblatt vielleicht übrig sind, weil das letzte Auge und Ohr verschwand, das ihrer Formensprache zugänglich war“*.

Ob solchen Prognosen ein gewisser Erkenntniswert im Hinblick auf das tatsächlich zu Erwartende innewohnt, kann natürlich nicht gesagt werden. Spengler betonte das Wesen hoher Kultur als eines Zusammenhanges, der innere Notwendigkeit verbürgt, und betrachtete den Niedergang der Künste nicht zuletzt auch im Schreckbilde voraussetzungsloser Traditionsverneinung. Daraus zu folgern, die Unwägbarkeiten gegenwärtiger Kunstübung seien eine Folge des Mangels an künstlerischer Solidarität zwischen den Komponisten, wäre legitim (wenn auch vermutlich einseitig), nicht aber Spenglers globale These, Kunst sei hinfort schlechterdings nicht mehr denkbar. Spengler scheint die schöpferische Kraft der abendländischen Kultur überhaupt unterschätzt zu haben — konservativer Denker, der er war, ereilte ihn der Fehler allen Konservatismus: die Krise der Kunst mit deren Ende zu verwechseln.

Die heutige Vorherrschaft Amerikas und Westeuropas, die Spengler sicherlich als das von ihm prognostizierte faustische Imperium erschienen wäre, nähert sich, so scheint es, in absehbarer Zeit ihrem Ende, schon aus demographischen Gründen. Damit müßte, Spengler folgend, auch die abendländische Musik an Relevanz einbüßen. Möglicherweise aber täuschte sich Spengler, als er die natürlichen Verständnisschranken zwischen den Kulturen als unüberwindliche setzte. Gegenwärtig wird Beethoven in Japan mit ebenso großer Leidenschaft gespielt wie in Wien oder München, und nichts deutet darauf hin, daß unsere Literatur und Musik einem Asiaten nicht wirklicher innerer Besitz sein könnten. Die heutige Epoche, die erstmals die Heraufkunft der planetarischen Gesellschaft erlebt, hat ohnedies, anders als Spengler, die Erfahrung gemacht (oder wird sie noch machen), daß sich die Menschen aller Kulturen im Grunde zu sehr ähneln, als daß von unvereinbaren seelischen Gegensätzen die Rede sein könnte. Rückblickend erscheint Spengler, der in allen Kulturen zuhause zu sein vorgab, und der die Jahrtausende überflog wie andere bestenfalls Jahrzehnte, als ein Denker, dem eine eigentümliche Provinzialität anhaftet. Es war der enge Horizont Westeuropas (mitunter auch nur

Deutschlands), über den Spengler letztlich nicht hinauskam, und den er folglich als prinzipiell unübersteigbar geschichtsphilosophisch zu rationalisieren suchte.

Noch einmal stellt sich mithin die Frage nach der Aktualität der Gedanken Spenglers. Ob man die Grundlagen seiner Kulturphilosophie (Organik, Lebensphilosophie) als Leitbilder begrüßt oder als überholt verwirft, hängt bis zu einem gewissen Grade vom eigenen Weltgefühl ab. Die eindrucksvolle Symptomatik des Eklektizismus der Moderne, als die der *Untergang des Abendlandes* auch gelesen werden kann, nötigt auch heute noch zu Respekt. Ob darüber hinaus Spenglers Prognosen und Intentionen akzeptabel sind, erscheint eher zweifelhaft. Es ist sicher richtig, daß Spengler heute mit manchen Problemen, die er aufwarf, Interesse erregen kann. Die Tendenz jedoch, Lösungen als propagandistischen und agitatorischen Appell an (vermeintliche) Erfordernisse der Endphase abendländischer Kultur zu formulieren, bannt nicht wenige der Gedanken Spenglers unwiderruflich in dessen eigene Epoche, die des frühen 20. Jahrhunderts. Dies gilt auch für den Bereich von Kunst und Kultur im engeren Sinne. Das Oscillieren zwischen Gegenwartsbezug und Abgewandtheit von der modernen Welt aber scheint das Spengler-Bild heute allgemein zu kennzeichnen. Oswald Spengler stellt sich, wie schon Thomas Mann einmal über ihn schrieb, in der Tat als „*vexatorische Erscheinung*“ dar — helllichtig, und doch verbohrt, aktuell, und gleichwohl ferngerückt.

# Tabellen:

## Spenglers Kultur-Organismen

Ägypten - Babylon - Indien – China  
Antike - Orient - Mexiko - Abendland - Rußland

Phase		Antike	Abendland
Kultur		11.-1. Jh.	10.-20. Jh.
(Frühzeit)	Erwachen der Kulturseele, Geburt eines Mythos und Lebensgefühls	1100-800: olympische Religion	900-1200: germanischer Katholizismus
	ritterliche Früh- und Feudalzeit	Troja, 8. Jh.	Kreuzzüge, 11.-13. Jh.
(Aufstieg)	Vom Lehnsverband zum Ständestaat	650-300: Stadtstaat	1500-1800: Dynastien
	Bürgertum, 3. Stand, städtisches Leben		
	Reformation	Dionysos-Kult	Savonarola, Luther
	Puritanismus	Pythagoras	Cromwell
(Reifezeit)	strenge Form, Absolutismus	Perikles	Friedrich der Große
Endzeit:		seit 300	seit 1800
Zivilisation	Rationalismus	Sokrates	Aufklärer, Kant
	Revolutionen, Zeit der Weltstädte und Weltkriege	Rom	(Preußen) Paris, London, New York
	Cäsarismus	Alexander der Große	Napoleon
		Marius, Sulla, Pompeius, Cäsar	(Diktatur)

## Kunstepochen

<b>Epoche</b>	<b>(Politik)</b>	<b>Antike</b>	<b>Abendland</b>
Kultur			
Vorkultur	Urvölker	1600-1100: Mykene	500-900: Merowinger, Karolinger
Frühzeit	Lehnsverband	1100-650: Dorik	900-1500: Gotik
		Homer	Ritterepen
		dorische Säule	Dom
		Plastik, Architektur	Architektur, Musik
Reifezeit	Ständestaat, Absolutismus	650-300: Ionik	1500-1800: Barock
		Polyklet	Bach
		Athen, Plastiken, Akropolis	Haydn, Mozart
Zivilisation		seit 300	seit 1800
Zerbrechen der Konvention	Revolution	Euripides	Manet, Ibsen, Nietzsche
Niedergang, Dekadenz	Demokratie	Pergamon	Wagner
Kunstgewerbe, Extension	Imperialismus	Kolosseum	nachwagnersche Komponisten
Epigonalität, Eklektizismus	Diktatur	kaiserliche Kunst	–