

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Das Glasperlenspiel (1943)

Datum der Zweitveröffentlichung: 14.09.2026

Akzeptiertes Manuskript (Postprint), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-117201x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2025): Das Glasperlenspiel (1943), in: Andrea Bartl und Alexander Honold (Hrsg.), Hermann Hesse-Handbuch : Leben – Werk – Wirkung, Berlin: J.B. Metzler, S. 197–209, doi: 10.1007/978-3-476-06008-2_27.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

Das Glasperlenspiel (1943)

Andrea Bartl

Entstehung und Textgestalt

Das Glasperlenspiel ist mit seinen – je nach Ausgabe – rund 580 Seiten nicht nur Hermann Hesses umfangreichster Roman, es ist auch werkbiographisch sein letzter. Es lässt sich gar als eine Art Konzentrat von Hesses Gesamtwerk lesen, in dem seine wichtigsten Themen und Motive aufgegriffen und seine ästhetischen wie ethischen Ziele verwirklicht werden, das alles zudem in selbstkritischer Revision. So gesehen mag *Das Glasperlenspiel* im umfassenden Sinne ein „Alterswerk“ sein; Hesse selbst benutzt mehrfach diesen Begriff für sein Projekt, etwa mitten in der Entstehungsphase 1937: „Diese Dichtung, in der ich die Morgenlandfahrt fortsetzen wollte, und die nun zu meinem Alterswerk geworden ist, das ich vielleicht nicht mehr zu Ende bringe“ (Hermann Hesse an Luise Rinser, November 1937; B 5, 501 f.; vgl. auch Hermann Hesse an Alfred Kubin, Ende März 1938; B 5, 531; Hermann Hesse an Arthur Stoll, April 1939; B 5, 596; vgl. Michels 2003, 705; Michel/Michel 1994, 132).

Die Arbeit am *Glasperlenspiel* umspannt von den ersten Konzepten 1931/1932 (vgl. Probst

2013, 383) bis zur Fertigstellung am 29.4.1942 (vgl. Michels 2003, 729 und 722; Clauss 2007, 91–97) – wie Hesse immer wieder in Briefen betont – ganze „elf Jahre“ (z. B. Hermann Hesse an einen Studenten, Mai 1948; B 7, 199). Und es ist eine persönlich wie weltpolitisch besondere, schwer aushaltbare Zeit (vgl. Hermann Hesse an Siegfried Unseld, 1949/50; B 7, 348: „mein im Lauf von elf Jahren (und was für Jahren!) entstandenes Buch“). An keinem anderen Romanprojekt arbeitete Hesse so lange (vgl. Michels 2003, 718; Clauss 2007, 91), was einerseits sicher an der Wichtigkeit dieses Textes für sein Gesamtwerk liegt. Andererseits ist die Entstehungsphase des *Glasperlenspiels* unmittelbar vom heraufziehenden und sich dann katastrophal in Deutschland verfestigenden Faschismus überschattet. Zwar hat Hesse einen scheinbar sicheren Wohnort in der Schweiz, aber natürlich ist auch er in seinen Publikations- und Reiseplänen eingeschränkt und außerdem durch seine engagierte Unterstützung von antifaschistischen Exilanten beim Schreiben des Romans emotional wie organisatorisch-zeitlich belastet (vgl. Michels 2003, 718).

Bereits der Untertitel des Romans *Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften* sowie weitere Paratexte (etwa die Widmung „*Den Morgenlandfahrern*“; 5, 6, Herv. i. O.) deuten die komplexe Textgestalt und Erzählhaltung

A. Bartl

Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Otto-Friedrich-Universität Bamberg,
Bamberg, Deutschland

E-Mail: andrea.bartl@uni-bamberg.de

des *Glasperlenspiels* an. Der Roman, wie er seit der Erstausgabe in den meisten Fassungen gedruckt wird, besteht aus drei Teilen: erstens einer „Einleitung: Das Glasperlenspiel“ (5, 7), zweitens der in 12 Kapitel unterteilten „Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht“ (5, 39), drittens unter dem Titel „Josef Knechts hinterlassene Schriften“ (5, 395) insgesamt 13 dem jungen Knecht zugeschriebene Gedichte („Die Gedichte des Schülers und Studenten“, 5, 397; darunter das berühmte *Stufen*) sowie drei Lebensläufe. Knecht verfasste diese Lebensläufe *Der Regenmacher*, *Der Beichtvater* und *Indischer Lebenslauf* fiktionsintern im Rahmen seiner kastalischen Ausbildung als emphatisch-pädagogische Aufgabe („es war eine Übung, ein Spiel der Imaginationskräfte, sich das eigene Ich in veränderten Lagen und Umgebungen vorzustellen“, 5, 100). Die von Volker Michels herausgegebene Ausgabe im Rahmen der *Sämtlichen Werke* verzeichnet darüber hinaus weitere zu diesem Projekt gehörende, z. T. Fragment gebliebene Texte: unterschiedliche Fassungen und Notizen zur Einleitung über „Wesen und Herkunft des Glasperlenspiels“ (5, 519) sowie zwei ausgeschiedene, nur im Nachlass überlieferte weitere Lebensläufe aus den frühen 1930er-Jahren, nämlich ein Tessiner und ein schwäbischer Lebenslauf (in z. T. unterschiedlichen Fassungen). Hier spiegelt sich eine konzeptionelle Verschiebung, die sich im Laufe von Hesses Arbeit an dem Projekt ergab und auf die erstmals Volker Michels auf Basis von Hesses Briefen jener Jahre aufmerksam machte: Ursprünglich hatte Hesse wohl den Plan, dass das ganze Glasperlenspiel-Projekt (umrahmt von Einleitung und ausgewählten Gedichten) „nur aus solch fiktiven Lebensläufen“ bestehen sollte (Michels 2003, 721). Der kastalische Lebenslauf Josef Knechts war anfangs gar nicht und später (ab 1938) zunächst nur als einer von mehreren gleichberechtigten kürzeren Lebensläufen geplant (vgl. Michels 2003, 722), die sich zeitlich über verschiedenste Phasen und räumlich über verschiedenste Gegenden und Kulturen erstrecken sollten. In den Jahren 1938 bis 1943 arbeitete Hesse aber immer intensiver an Knechts kastalischem Lebenslauf (vgl. Michels 2003, 713), der

sich in dieser Zeit schließlich zum dominanten Mittelteil des Romans auswuchs.

Bezieht man all diese konzeptionellen Notate, unterschiedlichen Fassungen und begleitenden Zusatztexte, etwa auch die einschlägigen Briefe, mit ein, so ist das *Glasperlenspiel* ein weit ausgreifender Werkkomplex von mehreren tausend Seiten. Das größte Konvolut davon (bestehend aus Vorarbeiten, dem Manuskript und einem Typoskript) liegt heute im Deutschen Literaturarchiv Marbach, weitere Materialien und ein anderes Typoskript sind zudem in der Kantonsbibliothek Solothurn archiviert (vgl. Michels 2003, 725 f.; Probst 2013, 384–392).

Publikations- und Forschungsgeschichte

Die Veröffentlichung des Romans ist wie seine Entstehung von den politischen Verhältnissen geprägt. Einzelne Teile des Projekts erschienen vorher in Zeitschriften, wobei die Publikationsmöglichkeiten mit dem Erstarken der Nationalsozialisten abnahmen. So arbeitete Hesse seit 1932 in mehreren Fassungen an der Einleitung, die in der mittlerweile geläufigen Version im Mai/Juni 1934 niedergeschrieben und 1934 im Dezemberheft der Berliner Zeitschrift *Neue Rundschau* publiziert wurde (vgl. Michels 2003, 712). Die drei Lebensläufe entstanden in den Jahren 1934–1937 und wurden ebenfalls in der *Neuen Rundschau* vorabgedruckt (Mai 1934: *Der Regenmacher*, Juli 1936: *Der Beichtvater*, Juli 1937: *Der indische Lebenslauf*; vgl. Michels 2003, 721). Auch aus der *Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht* konnten sieben Teile trotz der vom Faschismus initiierten Publikationseinschränkungen noch in ‚reichsdeutschen‘ Zeitschriften publiziert werden (vgl. Michels 2003, 713): in der *Neuen Rundschau* (Oktober 1939: „Studienjahre“, Juli 1940: „Die Mission“, Dezember 1940: „Magister Ludi“, Juli/August 1942: „Die Legende“) sowie in der (in München und Zürich erscheinenden) *Corona* (Juni 1938: „Die Berufung“, August 1938: „Waldzell“, Januar 1939: „Zwei Orden“).

Eine Gesamtausgabe im Deutschen Reich, um die sich Peter Suhrkamp damals noch als Leiter

des Berliner S. Fischer Verlags engagiert bemüht hatte, scheiterte aber auf für Hesse entmutigende und frustrierende Weise. Der Roman erschien erstmals am 18.11.1943 im Verlag Fretz & Wasmuth in Zürich. Eine Auslieferung dieser Ausgabe nach Deutschland oder Österreich war untersagt, Peter Suhrkamp wurde zudem 1943 inhaftiert und in das KZ Sachsenhausen gebracht (vgl. Michels 2003, 723 f.). Nach dem Ende der Hitler-Diktatur, die Peter Suhrkamp wie durch ein Wunder zwar schwer gezeichnet, aber doch überlebte, brachte er in seinem neu gegründeten „Suhrkamp Verlag, vormals S. Fischer Verlag, Berlin“ im Dezember 1946 die erste in Deutschland erscheinende Ausgabe des *Glasperlenspiels* heraus. Die zunächst zweibändig, später einbändig gestaltete, 1967 auch als Taschenbuch vorliegende Ausgabe erreichte schnell hohe Auflagenzahlen; noch zu Lebzeiten Hesses wurden über 164.000, bis ins Jahr 2000 gar über 2.000.000 Exemplare verkauft und weltweit in ca. 28 Sprachen übersetzt (vgl. Michels 2003, 725). Diese international sehr große, auch das Hitler-Regime überdauernde Rezeption des Romans widerlegt erfreulicherweise die eigentlich pessimistische Einschätzung des Autors: „Außerhalb Deutschlands habe ich wenig Leser, und ein Buch wie der ‚Josef Knecht‘ wird in Deutschland, gerade im heutigen geknebelten Deutschland, von einigen Zehntausenden fast restlos verstanden werden, während z. B. in ganz Amerika keine drei Personen sind, denen es etwas bedeuten wird. Das sind keine Bagatellen. Nun ist allerdings wahrscheinlich, daß der ‚Josef Knecht‘ in Deutschland sehr rasch wird verboten werden, wenn er denn einmal fertig ist und erscheint“ (Hermann Hesse an Gottfried Bermann Fischer, Juni 1938; B 5, 547).

Die unmittelbare Reaktion der Leserschaft und Literaturkritik auf das Erscheinen des *Glasperlenspiels* war „zumeist positiv“ (Michels 2003, 726; vgl. die Materialien dazu in Michels 1974). Mehrfach wurde jedoch der Verwunderung über das recht abrupte Ende bzw. Knechts überraschenden Tod Ausdruck gegeben oder Kritik an dem fast vollständigen Fehlen von Frauenfiguren geübt (vgl. Solbach 2012, 237). Zudem wurde gerade in der Nachkriegszeit oft die Frage gestellt, ob Hesses Roman als ein direkter Kom-

mentar zum Faschismus und zum Zweiten Weltkrieg oder, im Gegenteil, „als Flucht vor der Realität“ angelegt sei (Claus 2007, 145). Diese Frage zieht sich in unterschiedlichen Variationen auch bis in neuere Publikationen.

Generell hat sich die literaturwissenschaftliche Forschung natürlich immer wieder mit dem *Glasperlenspiel* beschäftigt. Einschränkend ist hier vorweg festzustellen, dass erstens zu Hesse an sich (bedauerlicherweise) deutlich weniger Forschungspublikationen erscheinen als zu anderen vergleichbaren Autoren der Klassischen Moderne wie beispielsweise Thomas Mann oder Bertolt Brecht. Zweitens ist konkret zum *Glasperlenspiel* in den vergangenen ca. 15 Jahren verhältnismäßig wenig erschienen, ja es besteht ein gewisses Desiderat an Arbeiten, die gerade neuere kulturwissenschaftlich-interdisziplinäre Forschungsansätze an diesen faszinierenden Roman anlegen. Nichtsdestotrotz existiert natürlich seit Jahrzehnten ertragreiche Forschung zum *Glasperlenspiel*, in der v. a. folgende Leitfragen aufgegriffen wurden: In der ‚älteren‘ Forschung (vgl. dazu den detaillierten Forschungsüberblick bei Claus 2007, 161–200) wurde häufig nach biographischen Hintergründen und der Reaktion auf die politischen Umstände der Entstehungszeit, nach Bildungs- und Entwicklungskonzeptionen (auch im Kontext des Genres ‚Bildungs- und Entwicklungsroman‘) sowie dem Status des *Glasperlenspiels* als thematisch-motivliches Konzentrat von Hesses Gesamtwerk gefragt. Mitunter mischten sich in solche Analysen auch literaturkritische und ideologische Diskreditierungen Hesses als (angeblich) zu unpolitischer und zu wenig avantgardistischer Autor und des *Glasperlenspiels* als (angeblich) gesellschaftlich zu eskapistisches und ästhetisch zu unterkomplexes Werk (vgl. dazu die Auflistung von Forschungspositionen bei Claus 2007, 167–169). In der ‚neueren‘ Forschung seit den 1990er-Jahren bzw. seit 2000 rücken interkulturelle Aspekte, insbesondere die wertschätzende Offenheit für nicht-europäische Kulturen wie auch die internationale Rezeption des Romans zunehmend in den Fokus. Hinzu kommen als weitere, mehrfach aufgegriffene Aspekte die Fragen, ob und wie das *Glasperlenspiel* als Utopie zu lesen sei und in-

wiefern es sich selbstreflexiv mit der Funktion und Autonomie der Kunst beschäftige. Diese Fragestellungen könnten in Zukunft zu folgenden, noch immer zu wenig an das *Glasperlenspiel* herangeführten Forschungsthemen führen: eine ökologische Lektüre der Naturdarstellungen, eine postkoloniale Analyse der global-interkulturellen Umwertung von eurozentristischen Perspektiven oder eine selbstreflexiv-poetologische Betrachtung der Metalepsen im *Glasperlenspiel*.

Im Ganzen greift der – in eine ferne Zukunft verlegte – Roman unterschiedliche anthropologische, soziologische, poetologische Ebenen auf: (a) Anhand des beispielhaften, idealen Lebenslaufs von Josef Knecht wird im Mittelteil des Romans über die individualpsychologisch-anthropologische Entwicklung des Einzelnen nachgedacht. (b) Eine gesellschaftskritische Diagnose und mögliche soziale Bildungs-, Erziehungs- und Entwicklungsideale werden beispielsweise in der Einleitung entworfen. (c) Die Gesamtanlage des Romans und die Sammlung von „Josef Knechts hinterlassenen Schriften“ stellen kunsttheoretische, selbstreflexive Fragen nach der Kunst an sich. All diese Ebenen, die nun nacheinander abgeschritten werden sollen, konzentrieren sich wiederum im konkreten Motiv des Glasperlenspiels als persönliche, gesellschaftliche und künstlerische Technik.

Josef Knechts Lebensweg: Stationen und Begleiter

Der Mittelteil des Romans, die *Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht*, folgt der Hauptfigur ein Leben lang. Knechts frühe Kindheit bleibt etwas im Dunkeln und scheint überschattet zu sein, so spekuliert sein Chronist: „Gleich vielen anderen Eliteschülern hat er entweder seine Eltern früh verloren oder ist von der Erziehungsbehörde aus ungünstigen Verhältnissen losgelöst und adoptiert worden“ (5, 39). Ab der Jugend begleiten wir Knechts Entwicklung bis zu seinem Tod: Mit ca. 12 Jahren wird Knecht Stipendiat der Lateinschule in Berolffingen (vgl. 5, 41 f.), mit 17 wird er in die Eliteschulen in Eschholz, später Waldzell auf-

genommen, was einer zunehmenden kastalischen Elitenbildung entspricht (Knecht steigt in „eine engste Elite innerhalb der Elite“ auf; 5, 75), mit 24 beginnt er seine akademischen Studien, mit 34 besucht er kurz das Benediktiner-Kloster in Mariafels, mit 39 wird er zum jüngsten Magister Ludi, d.i. obersten Glasperlenspielmeister Kastaliens ernannt. Auf dem Höhepunkt dieser steilen Karriere entschließt sich der etwa 48-jährige Knecht jedoch, Kastalien zu verlassen und als weltlicher Lehrer den jungen Tito, den Sohn seines Schulfreundes Plinio Designori, zu unterrichten. Kurz danach ertrinkt er im Beisein Titos beim Schwimmen in einem Berg-See in Belpunt.

Diese Entwicklung vollzieht sich trotz aller individuellen Reifung Knechts maßgeblich in Interaktion mit einerseits väterlichen Mentoren, andererseits brüderlichen Freunden. Die Mentorenfiguren (v. a. der Musikmeister, der Ältere Bruder, Pater Jakobus) führen als in ihrem Wissen höherstehende Meister ihren Schüler Knecht in jeweils neue Bildungsräume ein (Musik/Mathematik/Meditation; Askese/chinesische Weisheitslehren; Geschichte), werden aber ihrerseits durch Knecht bereichert. Die Freundesfiguren (v. a. Plinio Designori und Fritz Tegularius) werden Knecht strukturell gleichberechtigt zur Seite gestellt und inkarnieren zusammen mit Knecht Gegensatzpaare, die sich nach dialektischem Prinzip in „Redekämpfe[n]“ (5, 86) agonal gegenüberstehen und sich schließlich in manchem synthetisch vermischen: Von Plinio Designori, dem Politiker, Familienmenschen und Kastalien-Kritiker, lernt der Geist-Mensch Josef Knecht die weltliche und körperliche Seite kennen („Der Gegensatz: Welt und Geist, oder der Gegensatz: Plinio und Josef“; 5, 95). Von Fritz Tegularius, dem vergeistigten Philosophen, „störrische[n] Einzelgänger“ (5, 246) und Kastalier, erfährt der dann doch auch körperlich und gemeinschaftlich ausgerichtete Knecht die reine Logik, den abstrakten Geist, den radikalen Individualismus. In Knechts Entwicklung verbinden sich diese Gegensätze immer mehr, wie zugleich auch die Freunde das jeweils Andere in sich tragen: Designori bleibt trotz aller Kritik Kastalien lebenslang verbunden und der vergeistigte Tegularius liebt mit körperlich-sinnlicher

Leidenschaft seinen Freund Knecht. Das Ziel dieser Wechselspiele von Gegensätzen ist damit nicht die Verabsolutierung einer Seite, sondern die konstruktive Verbindung beider: „Wenn ich im Leben eine Aufgabe und ein Ideal hatte, so war es das, aus meiner Person eine Synthese der beiden Prinzipien zu machen, zwischen beiden zum Vermittler, Dolmetsch und Versöhner zu werden“ (5, 271). – Neben dialektischen Strukturen zeigt sich in diesem Gegensatz der Freunde die Zwei-Welten-Lehre der Romantik, die in romantischen Texten (z. B. Joseph von Eichendorffs Gedicht *Die zwei Gesellen*) oder der romantischen Malerei eines Caspar David Friedrich ja oft anhand von Brüder- oder Freundespaaren erörtert wird.

Diese beiden Nebenfiguren Designori und Tegularius laden übrigens auf faszinierende Weise zu einer kulturwissenschaftlich-diversen Neubetrachtung des *Glasperlenspiels* ein, ja gehören darin vielleicht mit zu den spannendsten Figuren des Romans: Mit Plinio Designori ließe sich über Schwierigkeiten bei der politischen Umsetzung von idealistischen Zielen und auch über scheiternde, verletzende Familienbindungen nachdenken. Fritz Tegularius hingegen inkarniert Themen wie Außenseitertum, Eigensinn, Queerness/Homosexualität (seine Verliebtheit in Knecht trägt deutlich homoerotische Züge; 5, 134 f.), physische und psychische *Disability*: Er ist ein körperlich „schwer behinderte[r] Mann“ (5, 129) und leidet an diagnostizierbaren Erkrankungen wie Autismus und Depression (5, 130), zugleich zeigt uns der Roman auf sehr kluge und aktuelle Weise die Fragwürdigkeit solcher Stigmatisierungen und die Schönheit dieser Figur.

Auffallend in diesem Panorama der Mentoren und Freunde, die Knechts Entwicklung prägen, ist auch das – von Leser:innen schon oft beklagte – Fehlen von Frauenfiguren. Knecht trifft in der Erzählwelt des Romans nicht auf seine Mutter, er hat keine platonischen oder erotischen Freundinnen und auch keine Lehrerinnen. Als im Grunde einzige Frau, mit der Knecht punktuell Kontakt hat, tritt Designoris Ehefrau auf, die der Erzähler zudem mit kaltem Blick und recht kritisch schildert (5, 301 f.). Hesses *Glasperlenspiel* ist wahrlich kein Frauenroman...

Das für viele Leser:innen ebenfalls überraschende Ende Knechts, d. h. sein Abdanken als Magister Ludi, sein Verlassen Kastaliens und sein Tod beim Schwimmen, sind dabei keine Brüche, sondern gehorchen durchaus der Logik von Knechts Entwicklung. Diese ist unabgeschlossen, stetig nach vorne gerichtet und nicht von irgendeiner Hierarchie oder Karrierestufe abhängig. Auch Kastalien ist ‚nur‘ eine Erfahrung, die gemacht, integriert und überwunden werden muss. Zudem gelingt es Knecht am Ende, sein eigenes als Schüler von Mentoren erlangtes Wissen nun seinerseits als Mentor einem Schüler, dem Knaben Tito, weitergeben zu können – und dies nicht als bloßes Vermitteln von empirischem Schulstoff, sondern im Sinne einer Erweckung, Anrufung, Saat. Knechts Tod im Wasser, dem Element des Lebens und des Todes, ist daher beides: End- und Anfangspunkt gleichermaßen. Hesse selbst hat den oft kritisierten, abrupten Tod Knechts daher vehement verteidigt: „Schade, daß Sie den Opfertod Knechts nicht annehmen konnten. Glauben Sie, seine Geschichte wäre wertvoller, wenn sie noch 10 oder 20 Jahre länger gedauert hätte? Der Ruf, der ihn aus Kastalien in die Welt zieht, ist ein Ruf des Gewissens, aber auch ein Ruf des Todes. Und wohl ihm, daß er, so rasch nach seinem Durchbruch, diesen raschen schönen Tod finden durfte“ (Hermann Hesse an Herbert Schulz, April 1950; B 7, 406). Trotz dieser inneren Logik der Vollendung bleibt dem Ende aber auf faszinierende Weise die Brüchigkeit inhärent: Josef Knechts letzte Lebensstationen sind zugleich von Reflexionen über Altern, Tod und Abdankung bestimmt.

Die (idealtypische?) Entwicklung des Josef Knecht: Ziele und Strukturen

Inwiefern bündeln sich daher in Knechts Entwicklung Prinzipien einer idealtypischen individuellen Reifung, wie sie so häufig Gegenstand in Hesses Werken sind? In der Tat fließen in der Figur Josef Knecht viele Muster und Themen aus Hesses Gesamtwerk zusammen: Knecht ist der Underdog, der Außenseiter und aus dem Establishment Aus-

brechende, der Selbstzerstörerische, der Asket (vgl. Horváth 2013, 34), der Ahnende, der sehnstchtig Strebende, der Suchende wie etwa Hans Giebenrath, Siddhartha, Harry Haller, Klingsor und weitere. Ganz im Gegensatz aber zu vielen anderen Hauptfiguren gelingt Knecht eine erfüllte Persönlichkeitsentwicklung und eine für beide Seiten konstruktive Interaktion mit seinem Umfeld. Zudem wird Knecht das zuteil, was andere Hesse-Protagonisten leidvoll vermissen: eine positive Schul-Erfahrung. So nimmt auch die Schilderung Waldzells Züge auf, die an Hesses eigene Schulzeit in Maulbronn und deren Literarisierung in den Klosterschulen in *Unterm Rad* und *Narziss und Goldmund* erinnern (vgl. Michels 2003, 714), wird hier aber ins Konstruktive gewendet. Auch Knecht selbst ist ein positives Gegenmodell zu den sonst bei Hesse zumeist an der Schule leidenden Schülerfiguren, mehr noch: Knecht durchlebt in einem vorbildhaft-exemplarischen Prozess das Stufenmodell einer idealtypischen Entwicklung des Einzelmenschen. Sie ist in Knechts Lebensweg als legendenhafte Variation der Heldenreise angelegt, die – wie Knöferl für Hesses Prosa allgemein gezeigt hat – als psychoanalytisch aufgeladener, mit mythischen Elementen durchsetzter „Individuationsprozess“ zu lesen ist (Knöferl 2019, 314). In ihm geht es darum, das individuelle Selbst zu entdecken, zu entfalten, nach innen und außen positiv wirksam zu machen. Zugleich geht es um „das Auslöschen des Individuellen“ und das „Sich-Einordnen ins Allgemeine“ (5, 8), was gerade keinen faschistoiden Kollektivismus meint, sondern dazu als Gegenmodell angelegt ist (vgl. Cornils 2013, 156): eine Verbindung von Individuum und Gemeinschaft und die Überwindung von Egoismus und Egozentrik. Einflussbereiche für diese Entdeckung und Überwindung des Ich sind fernöstliche wie pietistische Lehren gleichermaßen.

Ein anvisierter Zielpunkt für diese Entwicklung ist die Synthese bzw. das „Gleichgewicht“ (5, 88 f.) großer Gegensätze wie Geist/Körper, Askese/Weltgenuss, Rückzug/Gemeinschaft. Weitere angestrebte Werte sind Humanität, Toleranz, kulturelle Offenheit, Heiterkeit (5, 44; 5, 288–291), „Eigensinn“ (5, 120), auch mönchische Ideale wie „die Besitzlosigkeit und die Ehe-

losigkeit“ (5, 55), eine „selbstlose[] Hingabe“ an die „pädagogische Aufgabe“ (Michels 2003, 715). All diese Ideale und Wahrheiten sind jedoch nie final zu erreichen, ja dürfen nie absolut gesetzt werden; so äußert Knecht schon früh und programmatisch seine Skepsis gegenüber einer einzigen Wahrheit, einer einzigen Lehre (5, 72). Das zeigt, dass Knechts Lebensweg und damit die individuelle menschliche Entwicklung an sich unabschließbar ist und sich in steter Progression befindet. In diesem Sinne ist Knechts Entwicklung zwar als gewisses pädagogisches Ideal angelegt, bleibt aber in sich zugleich so voller Zweifel und Brüche, dass der Roman *Das Glasperlenspiel* für seine Leserinnen und Leser zwar zu einer gewissen Initialzündung und Orientierungshilfe werden kann, aber zugleich die Freiheit bietet, es selbst auch ganz anders zu machen als Knecht.

Für diese Konzeption der progressiven, offenen Entwicklung findet der Roman vielgestaltige Bilder: die Abfolge von Stufen („Wir sehen sein [= Knechts] Leben, soweit es bekannt ist, in klarer Stufenfolge aufgebaut“; 5, 40) oder eine Reihe unterschiedlicher Räume, die es zu betreten, durchschreiten und wieder verlassen gilt, um in den nächsten Raum zu kommen. Motive wie der Kleiderwechsel (5, 51), das Springen/einen Sprung wagen (5, 66), der Pfad oder „Abschied und Wiedersehen“ (Michel/Michel 1994, 150) bilden Knechts Entwicklungsprozess ebenso ab wie das Strukturmodell von Kreis, Ellipse und Spirale (5, 349; vgl. Horváth 2004, 149).

Das Erwachen ist ein weiteres prominentes Leitmotiv, in dem sich Entwicklungs- und Erkenntnisprozesse bündeln. In diesen epiphani-schen Augenblicken plötzlicher Klarheit kann Knecht – ähnlich wie es Hesse in dem Aufsatz *Ein Stückchen Theologie* (1932) für die „Erwählte[n] oder Berufene[n]“ (Horváth 2004, 150; Herv. i. O.) beschreibt – eine künftige, anvisierte, neue Einheit erahnen bzw. vorab erleben, auf die er in seiner Entwicklung zustrebt („Was diesen Erlebnissen ihre Wucht und Überzeugungskraft gibt, ist nicht ihr Gehalt an Wahrheit, ihre hohe Herkunft, ihre Göttlichkeit oder dergleichen, sondern ihre Wirklichkeit“; 5, 364).

Auch die bereits erwähnte Interaktion von Meister und Knecht, von Lehrer und Schüler ist ein

prominentes Strukturmodell in Hesses Roman. Schon der Figurenname Knecht ist als augenzwinkernde Erwiderung auf Goethes genreprägenden Bildungsroman des *Wilhelm Meister*, Kastalien als Variation von dessen pädagogischer Provinz angelegt (vgl. Michels 2003, 706; Kurzke 2021, 313; Koopmann 2020, 117; Decker 2012, 593; Michel/Michel 1994, 134). Eine Kette von Meister/Knecht-Kontakten zieht sich dann auch durch den ganzen Roman, wobei der einstige Schüler Knecht später selbst zum Lehrmeister (etwa für Tito) wird. Aus diesen so prägenden Kontakten zwischen Lehrer und Schüler entstehen übrigens keine dauerhaften Lebensgemeinschaften, sondern Knecht verlässt seine Mentoren, sobald er von ihnen das in dieser Phase Wichtige erfahren konnte (vgl. Horváth 2004, 150), und stirbt auch zu dem Zeitpunkt, an dem er Tito erfolgreich einen zentralen Impuls zur Weiterentwicklung gegeben hat. Die Lehrer- bzw. Schüler-Figuren bleiben aber trotz räumlicher Trennung, fehlenden direkten Kontakts oder gar Tot in der Erinnerung des anderen präsent und einander mit einem spirituellen Band verbunden. So ergibt sich trotz der nur punktuell gelebten und zeitlich begrenzten Beziehungen eine „*Kontinuität von Meister und Schüler*“, damit die vom Meister vermittelte Idee, das Ideal von der Einheit und Ewigkeit weitervererbt werden kann“ (Horváth 2004, 150; vgl. auch Singh 2008, 176). Darin entsteht ein Alternativmodell von Tradition, Genealogie und Beziehung, das nachhaltig wirksam ist und das eventuell gerade von der Romanentstehungszeit geprägt wurde: den Erfahrungen von Vereinzelung und Traditionsbruch angesichts einer übermächtigen, ethisch falschen, vereinnahmten Traditionskonzeption des Faschismus. Hier deutet sich bereits an, wie Hesses Roman die Entwicklung des Einzelmenschen mit einer Reflexion über Gemeinschaft und Gesellschaft verbindet.

Gegenwartskritik und Warnung vor dem Faschismus

Hesses Roman beginnt mit einem gewissen Bruch der Erwartungshaltung, mit der Leser:innen eventuell an einen Roman herantreten: Der

eigentlichen Lebensgeschichte der Hauptfigur Josef Knecht wird unter dem Titel *Einleitung: Das Glasperlenspiel* ein langer essayistischer Text vorangestellt, der in der Gestalt eines populärwissenschaftlichen, kulturgeschichtlichen Abrisses zur historischen Entwicklung, Praxis und Zielsetzung des Glasperlenspiels deutliche Zeit- und Kulturkritik an Hesses Gegenwart und unmittelbarer Vergangenheit übt. Diese Phase wird (einem Begriff des fiktiven „Literarhistorikers Plinius Ziegenhalß“ folgend, 5, 14) als „das feuilletonistische Zeitalter“ benannt und als „eine in besonderem Maße ‚bürgerliche‘ und einem weitgehenden Individualismus huldigende Epoche“ (5, 14) kritisiert. Aus der Überzivilisierung und dem moralischen, intellektuellen Niedergang dieses feuilletonistischen Zeitalters entstand der Impuls zur Entwicklung Kastaliens und seiner Perfektionierung des Glasperlenspiels. Die Kritik am „feuilletonistischen Zeitalter“ umfasst – das deutet bereits der Begriff an – v. a. eine (medienkonservative) Kritik an seinem Medien- und Kulturbetrieb. Kritisiert wird dessen zu geringe ethische Fundierung, auch das Fehlen einer konstruktiven Wirkungsabsicht auf das Publikum (vgl. Michels 2003, 708 f.), vielmehr stünden hinter diesen Mediendiskursen die Leitprinzipien der Ökonomie und der Negativität. Kritik wird auch an einer falschen Fundierung des Bildungskonzepts und -systems geübt (z. B. 5, 29). Im Gegenzug dazu entwickelt sich in der Logik des Romans über den Bund der Morgenlandfahrer die neue Bewegung des Geistes, das neue Bildungssystem Kastaliens, das neue Kunst- und Kommunikationsmedium des Glasperlenspiels.

Diese Zeitkritik geschieht absichtlich nicht durch ein direktes, agitatorisches Aufgreifen tagespoltischer Ereignisse, vielmehr zeigt sich hier eine für Hesse typische Methodik der Gegenwartsdiagnostik: Die Gegenwart wird erfasst, kritisch reflektiert und auf wichtige Muster abstrahiert, die jedoch durch diese Abstraktion und Transzendierung „ins märchenhafte Zeitlose“ (Hermann Hesse an Gottfried Bermann Fischer, 28.1.1933; B 5, 31; vgl. Clauss 2007, 126) gehoben werden und eine überzeitliche Gültigkeit und dauerhafte Aktualität erhalten. Zwar mögen

manche, gerade politisch aktive Intellektuelle diese Art der Zeitkritik für einen zahnlosen Tiger halten und als zu wenig politisch kritisieren, ein Vorteil dieser Transzendierung und Abstrahierung einer kritischen Gegenwartsdiagnostik auf überzeitliche Muster ist jedoch ihre Langlebigkeit und ihre Möglichkeit zur immer wieder neuen Aktualisierung. Noch heute lässt sich manches von Hesses Zeitkritik in der Skizze des feuilletonistischen Zeitalters auch auf unsere Gegenwart beziehen (vgl. Koopmann 2020, 115): Werden für den Mediendiskurs des feuilletonistischen Zeitalters eine Informationsflut, eine leere Plauderei „über tausenderlei Gegenstände des Wissens“ (5, 16), ein Personen- und Starkult, eine Fülle von Meinungsäußerungen (5, 16 f.), zudem eine starke Bild-Orientierung und „Entwertung des Wortes“ (5, 19) festgestellt, so ließe sich das aus medienkonservativer Perspektive auf Social Media unserer Gegenwart beziehen („über jedes Tagesereignis ergoß sich eine Flut von eifrigem Geschreibe, und die Beibringung, Sichtung und Formulierung all dieser Mitteilungen trug durchaus den Stempel der rasch und verantwortungslos hergestellten Massenware“, 5, 17).

Noch eine andere Frage wurde vom Erscheinen des *Glasperlenspiels* an bis heute in Literaturkritik und Forschung wiederholt gestellt: Inwiefern reagiert der Roman direkt auf die politischen Umstände seiner Entstehungszeit? Inwiefern ist Kastalien ein „humanistisch-geistiges Gegenbild zur Brutalität der Hitler-Barbarei“ (Solbach 2012, 238; vgl. Koopmann 2020, 130; vgl. Michels 2003, 726 f.)? Hesse hatte sich ja in seinem Gesamtwerk immer wieder mit konkreten politischen Ereignissen auseinandergesetzt, etwa dem Ersten Weltkrieg in *Die Morgenlandfahrt*, einer wichtigen Vorstufe des *Glasperlenspiels*. Die Entstehungszeit des *Glasperlenspiels* ist dezidiert von Leid-erfahrungen durch Nationalsozialismus und Krieg überschattet; im Roman kommen explizit negative Erlebnisse mit dem Wilhelminismus, Ersten Weltkrieg, Faschismus und im Laufe der Arbeit auch dem Zweiten Weltkrieg zur Sprache – das reicht bis zum Leid der Opfer Adolf Hitlers, bis zu Ermordungen, Suiziden, Exilierungen (5, 325). Das Glasperlenspiel als Technik und die Geist-Sphäre Kastaliens werden als unmittelbare Reaktion und

Gegenmodell auf den Hitlerismus und Zweiten Weltkrieg beschrieben (5, 325 f.). Für Hesse selbst wird das Schreiben an diesem Roman zum lebensnotwendigen geistigen Atemraum in der Giftgas-Atmosphäre des Faschismus: „Ich hatte das Glück, während der schauerlichen Hitlerzeit ein ruhiges Studierzimmer und Muße zu haben, und so habe ich, viele Jahre lang, mir Kastalien aufgebaut und es als Wall gegen das Unerträgliche um mich her aufgerichtet, es war lange Zeit dieser ideale und fiktive Raum der einzige, in dem ich noch etwas Atemluft fand“ (Hermann Hesse an Ludwig Tügel, 1947; B 7, 147; vgl. Hermann Hesse an Fritz Gundert, 27.1.1942; B 6, 136 f.).

Zwar findet sich im Roman keine direkte, agitatorische, explizite Attacke auf Adolf Hitler, aber durchaus viele indirekte Kommentierungen des Faschismus, die – wie eben erläutert – bewusst ins Überzeitliche, Allgemeingültige transzendiert werden (vgl. Bartl 1996, 150–152): etwa Reflexionen über destruktive politische Macht und das Führertum (5, 120), Appelle zum Pazifismus (5, 123), eine Warnung vor dem Intellektuellen-Hass der Nazis (5, 321), die (selbst-)kritische Frage nach dem „Verhalten der Geistigen in jener Zeit“ (5, 324). Generell ist dem Roman ein Nachdenken über das Verhalten von Dichtern in geistfeindlichen Zeiten eingeschrieben, das sich mit Hesses eigenem Verhalten zur Zeit des Nationalsozialismus deckt: keine tagespolitisch-direkte, offene Rebellion, sondern ein Sich-Zurückziehen und zugleich der Versuch, im Kleinen mit nimmermüdem Engagement gegen das falsche, geistferne Regime anzugehen und eine Wahrheit, eine positive Tradition, eine humanitäre Ethik, eben all jenes, das Hesse summierend „Geist“ nennt, zu bewahren. Hierin steht Hesse sicherlich in großem Gegensatz zu antifaschistisch-politischen Autoren wie Bertolt Brecht, aber in gewisser Nähe zu Autoren wie Thomas Mann, wenn es im *Glasperlenspiel* heißt: „mir scheint es notwendig, mich zu erinnern, daß auch wir Unpolitischen der Weltgeschichte angehören und sie machen helfen“ (5, 328).

Die komplexe Zeitstruktur des *Glasperlenspiels* – die Verlagerung des Geschehens in eine ferne Zukunft und die von dort aus getätigten Rückgriffe auf die Gegenwart der Romanentstehung und -lektüre – verschärft die Gegen-

wartskritik und entmachtet zugleich die Gültigkeitsdauer des Faschismus, ja bestärkt „das Vertrauen in die Kontinuität des Geistes“ (Michels 2003, 722). Ähnlich wie Bertolt Brecht in seinem Exil-Gedicht *An die Nachgeborenen* drückt auch die zukunftsweisende Perspektive des *Glasperlenspiels* die Hoffnung aus, dass künftige Generationen die finstere Gegenwart überwinden werden.

Eine (brüchige!) Utopie

In diesem Sinne ist die Geistwelt Kastaliens – wie es Navid Kermani formuliert – eine „Utopie“ Hermann Hesses „im Angesicht des Nationalsozialismus, der Judenvernichtung und des Zweiten Weltkriegs“ (Kermani 2014, 98). Kastalien ist wahrlich ein hoffnungsvolles Idealbild jenseits der Zeit – zugleich ist es eine brüchige, selbstkritische, skeptische Utopie. Schon der gewählte Zeitpunkt deutet dies an: Wir folgen Josef Knecht durch ein Sozialsystem, das in seiner höchsten, reifsten Ausprägung steht, aber schon Momente des Verfalls zeigt, was Knecht wiederum dazu anregt, diese Welt zu verlassen und zu überwinden. Josef Knecht ist diesbezüglich die Inkarnation eines Idealmenschen im Sinne Kastaliens, aber zugleich sowohl der Perfektionierer als auch der Überwinder Kastaliens.

Es finden sich viele ideale, utopische Züge in Kastalien: ein Bildungsverständnis, das nicht auf die Verwirklichung eines ökonomisch, ideologisch oder politisch wirksamen „Endzweck[s]“ (Michels 2003, 705), sondern auf eine konstruktive, freiheitliche, unabhängige Entwicklung des Geistes ausgerichtet ist; die harmonische Verbindung unterschiedlichster Disziplinen und Gegensätze; ein lebenslanges Sich-Entwickeln und Lernen; eine in allen administrativen Gremien durch demokratische Wahl und Bestenauslese bestimmte Gemeinschaft; die Wertschätzung aller menschlichen Lebensalter; die Förderung unterschiedlichster Begabungen; die Kunst als eine von mehreren Leitdisziplinen; eine Lebensform des Friedens und der Toleranz etc. Cornils liest auch Knechts Tod nicht als Bruch mit dieser Utopie-Konzeption, sondern als deren Verstär-

kung: Knechts Tod wird nicht als Schlusspunkt inszeniert, sondern zum Übertritt auf eine legendenhafte, utopische, höhere Entwicklungsstufe erweitert (vgl. Cornils 2013, 164).

Zugleich erscheint Kastalien im Roman auch kritisch – sei es durch die massive Kritik, die Designori (vgl. z. B. 5, 285) und später selbst Knecht an Kastalien üben; sei es auch, von Hesse ganz unbeabsichtigt, aus heutiger Perspektive. Knecht selbst kritisiert Kastalien am Ende wegen seiner lebensfernen, überfeinerten Geistigkeit (5, 247), des problematischen Elitebegriffs, einer falschen „Autorität“ (5, 242) und Machtstruktur, zudem einer zu apolitischen Haltung der Kastalier (5, 174). Für heutige Leser:innen mag noch anderes befremdlich sein: die sehr eindimensional männliche und auch entkörperlicht-keusche Welt Kastaliens (Kurzke leitet den Namen „vom lateinischen ‚castus‘ (keusch)“ ab; Kurzke 2021, 313), manches heute (wegen seiner phasenweise autoritären Aufladung) unangenehme Vokabular wie Führertum, Rasse, Elite, „Herrennatur“ (5, 131, auch wenn Hesse damit dezidierte Gegenkonzepte zur Ideologie des Faschismus verbindet) oder die problematische Darstellung des körperbehinderten Tegularius als „die entartete, kranke Gestalt“ (5, 248) oder als „Repräsentant eines entartenden und niedergehenden Kastaliens“ (5, 247). Hinzu kommt der auffallende Bürokratismus Kastaliens mit genauen Dienstwegen, „Ausweiskarte“, „Meldepflicht“ (5, 162) und Spitzelwesen (5, 129 f. und 339), auch die unangenehm abstrakte Macht der „Behörde“ (5, 99), die durchaus Macht um der Macht willen ausübt (5, 137).

Kastalien ist daher, das alles zusammengekommen, keine reine Utopie, aber auch keine Anti-Utopie, sondern eine brüchige, sich selbst problematisch gewordene Utopie (vgl. Cornils 2013, 169; Poulain 2003, 67) oder – in den Worten Adolf Muschgs – eine „Utopie mit Defekten“ (Muschg 2002, 126; vgl. Cornils 2013, 170). Auch Hesse selbst nutzte zwar mehrfach den Begriff Utopie, um Kastalien zu beschreiben, relativierte ihn aber auch häufig selbstkritisch oder selbstironisch: „Da habe ich die letzten sechs Jahre vermutlich vergeblich gearbeitet mit meiner Utopie von Josef Knecht und einer Welt der

Sauberkeit und des Geistes, denn ein Maul voll Natur und Schweinebraten ist den Lesern stets lieber als aller Geist“ (Hermann Hesse an Walter Schädelin, 13.8.1938; B 5, 558). An Cuno Amiet schreibt Hesse: Das *Glasperlenspiel* „will nur eine Dichtung sein, weder eine Philosophie noch eine politische Utopie“ (Hermann Hesse an Cuno Amiet, Ende 1943; B 3, 235).

Das Glasperlenspiel als Sinnbild der Kunst: Universalität und Progressivität

Die gerade zitierte Briefstelle verweist auf eine Bedeutungsebene, in der sich alles bisher Gesagte verbindet: das Glasperlenspiel (= die im Roman beschriebene Technik) und zugleich das *Glasperlenspiel* (= der Roman selbst) als Konzentrate für die Dichtung bzw. die Kunst im Sinne Hesses. Was genau ist das Glasperlenspiel? Diese Frage lässt sich nicht beantworten, denn das Glasperlenspiel bleibt im Roman und in Hesses Selbstkommentaren trotz aller Erklärungsversuche inkommensurabel, ein weißer Fleck. Man kann sich seinem Wesen nur annähern, es jedoch nie in einer festen Definition aussprechen.

Am ehesten ließe sich das Glasperlenspiel vielleicht „als eine universale Sprache und Methode [definieren], um alle geistigen und künstlerischen Werte und Begriffe auszudrücken und auf ein gemeinsames Maß zu bringen“ (5, 106); zugleich ist das Glasperlenspiel „auch Technik, Wissenschaft und gesellschaftliche Institution“ (5, 110). Ein grundlegender Charakterzug des Glasperlenspiels ist daher seine „Universalität“ (5, 30; 5, 74; 5, 313 u.ö.) und Interdisziplinarität. Sein Zielpunkt ist die harmonische Synthese und Vereinigung des Getrennten – oder in den Worten des Romans: der „Generalnenner“ (5, 148), die „Unio Mystica“ (5, 32), das „Zentrum, [...] Geheimnis und Innerste der Welt, [...] das Urwissen“ (5, 105).

Im Mittelpunkt des Glasperlenspiels stehen Mathematik und Musik, generell eine „Verschwisterung zwischen Wissenschaft und Künsten“ (5, 74). Es gliedern sich daran aber im Grunde alle Disziplinen, Diskurse, Wissensfelder

und Kulturen an, die zum Material und Inhalt der Glasperlenspiele werden können. Der Gegenwartsautor Navid Kermani beschreibt in einer eigenen künstlerischen Reflexion über das Glasperlenspiel dieses so: Es „konnten mit dem Glasperlenspiel sämtliche Werke und Erkenntnisse der abendländischen Kultur in Beziehung gesetzt und nach festen mathematischen Gesetzen, gleichsam wie eine Fuge immer neu, ja unendlich variiert werden, die Literaturen der Welt, die unterschiedlichen Wissenschaften, die bilden Künste und vor allem die Musik“ (Kermani 2014, 97). In der Art einer magischen Geheimsprache verbindet es die Gegensätze, wird zur *ars combinatoria* (vgl. Koopmann 2020, 121). Es ist jedoch mehr als reines, abstraktes Spiel (vgl. Gladilin 2015, 76). In seiner Vereinigung widersprüchlicher Weltanschauungen widerspricht es absolut gesetzten, egozentrischen Wahrheiten und apodiktischen Ideologien. Es soll vielmehr eine Ethik und Kommunikationsweise der Aufrichtigkeit, der Inklusion und des Friedens (vgl. Koopmann 2020, 120), auch der interkulturellen Toleranz und Verständigung (5, 268) enthalten – und befördern. Ein ideales Glasperlenspiel steht damit durchaus im Dienst der Gemeinschaft und Gesellschaft (vgl. Knöferl 2012, 80–93), ja mag Gesellschaftskritik und irritierende Ambivalenz enthalten. Es transzendiert solche belastenden Erfahrungen und problematischen sozialen Zustände jedoch im besten Falle zu Idealen wie Heiterkeit und Freiheit (vgl. Knöferl 2012, 93–107).

Was Traditionen und Vorbilder des Glasperlenspiels angeht, so mischen sich in interkultureller Toleranz und gegenseitiger Bereicherung ganz unterschiedliche Kulturen, Religionen und Disziplinen: Schon die Einleitung nennt hier die Romantik (v. a. Hegel), Platon, Bach, Leibniz, Kant, den Pietismus (5, 101 und 146 f.) und Katholizismus, das I-Ging (5, 111), den Buddhismus etc., wobei wie in Lessings Ringparabel keiner Religion und keiner Kultur eine Vormachtstellung eingeräumt wird, sondern alle gleichberechtigt dem Ideal des Humanismus und der Geistigkeit zustreben.

Ohne die anderen Quellen und Einflüsse marginalisieren zu wollen, ist doch ein zentrales

Schema des Glasperlenspiels eine Weiterentwicklung der „progressiven Universalpoesie“, wie sie der Romantiker Friedrich Schlegel programmatisch im 116. Fragment des *Athenäums* fordert. Neben der Universalität macht die Poesie des Glasperlenspiels nämlich gerade seine Progressivität aus: Es entwickelt sich dynamisch auf offene und unabschließbare Weise. Seinem anvisierten Ziel kann es sich stets nur annähern, es aber nie erreichen. Dieses Ziel lässt sich auch – sogar in den perfekt realisierten, einzelnen Glasperlenspielen – nicht beschreiben; hier versagt selbst dem ansonsten so wortreichen Chronisten-Erzähler die Sprache. Und hier schließt sich auch die Idee der permanenten Progression und Unabschließbarkeit jeder menschlichen Entwicklung, gespiegelt in Josef Knechts Lebensweg, an: „daß jeder von uns [...] zeitlebens an der Weiterentwicklung, Verfeinerung, Vertiefung seiner selbst und unsrer Kunst arbeiten wird“ (5, 213).

Zwar bezieht sich das Glasperlenspiel auf alle Bereiche menschlich-geistigen Lebens und Wissens, im Fokus der Verfahrensweisen und Themen steht aber zweifellos die Kunst: die Musik (vgl. dazu Decker 2012, 604; Trabert 2011, 130) und die Literatur (ist das Glasperlenspiel doch eine „Universalsprache“, „eine Art Weltsprache der Geistigen“, 5, 34 und 37). Daher liegt hier die These nahe, dass sich das Konzept des Glasperlenspiels mit Hesses Dichtungsverständnis deckt, ja zentrale Elemente seiner Poetologie beinhaltet (vgl. Solbach 2012, 246; Knöferl 2019, 306–313; Steffens 2013, 393) und damit den Roman auch zur poetologischen Reflexion über Kunst und Dichtung erweitert: „Unser [Glasperlen-]Spiel aber ist weder Philosophie, noch ist es Religion, es ist eine eigene Disziplin und im Charakter am meisten der Kunst verwandt, es ist eine Kunst sui generis“ (5, 126).

Das Glasperlenspiel als Glasperlenspiel

Ist *Das Glasperlenspiel* damit selbst eine Art Glasperlenspiel? Ja, denn der „Text erfüllt und vollzieht seine eigenen thematischen Voraussetzungen“ (Michel/Michel 1994, 166). Seine

Erzählweise und Gestalt ist auch weit komplexer, als manche Kritiker wahrnahmen, die monierten, Hesses Roman sei „etwas antiquiert“ erzählt (Koopmann 2020, 129). Beileibe nicht, haben wir doch ein Textkonvolut mit unterschiedlichen Genres und Erzählstimmen vor uns: die kulturwissenschaftlich-essayistische Einleitung, der zwischen historiographischem, quellen-gestütztem Bericht und Legendendichtung changierende Mittelteil und der dritte Teil mit Prosa- und Lyrik-Texten aus dem Nachlass, die auf einem „fingierte[n] Manuskriptfund“ (Singh 2008, 177) aus dem Archiv beruhen und durchaus unterschiedlichen Tons sind. Auch sind in dieses Konvolut – wie im Roman der Frühromantik und der Klassischen Moderne üblich – unterschiedliche Gattungen integriert, bis hin zu Gedichten, essayistischen Passagen (5, 288–291; zu den essayistischen Zügen des Romans vgl. Schneider 2005, 187) oder philosophischen Dialogen (etwa zwischen Designori und Knecht).

In dieses Großprojekt schreiben sich außerdem eine Fülle weiterer Texte und Wissensdiskurse ein, beispielsweise in Form von „Maskenspiele[n] und Pseudonyme[n]“ (Poulain 2003, 69). So erinnert Pater Jacobus an Jacob Burckhardt, Tegularius an Friedrich Nietzsche oder Thomas von der Trave an Thomas Mann (wobei generell in der Forschung häufig die Nähe des *Glasperlenspiels* zu Thomas Manns *Doktor Faustus* betont wurde: vgl. Knöferl 2012; Koopmann 2020, 132; Trabert 2011; Decker 2012, 593; Wehdeking 2013, 267–269; Michel/Michel 1994, 132; Bartl 1996, 143–148). Hesse selbst mag im augenzwinkernden Cameo in Figuren wie Ziegenhalß, dem älteren Bruder, Josef Knecht (vgl. Poulain 2003, 69 f.) oder dem „Erfinder“ des Glasperlenspiels, „Bastian Perrot aus Calw“ (5, 26), auftreten. Hinzu kommen brüchig collagierte, intertextuelle Referenzen (vgl. Wehdeking 2013) und Zitate (auch Selbstzitate Hermann Hesses: von der Widmung an die Morgenlandfahrer bis zum „magische[n] Theater“, 5, 6 und 32). Das macht den Roman *Das Glasperlenspiel*, dessen Teile ja – wie von der Erzählstimme behauptet – auf den materiellen Archiven Kastaliens beruhen (Singh 2008, 175), selbst zu einem gigantischen Archiv.

Der Roman ist außerdem von einer vielschichtigen, unzuverlässigen Erzählweise sowie Metalepsen und Ambiguitäten geprägt. So hören wir immer wieder neue Stimmen sprechen, neben Figuren wie Designori etc. sogar Josef Knecht selbst (z. B. in seinem langen Rundschreiben am Ende, das zudem von Tegularius mitverfasst ist, 5, 316). Auch die Haupt-Erzählstimme, der etwas biedere Biograph Knechts, erzählt mehrstimmiger als zunächst anzunehmen. Er betont zwar häufig seine Faktentreue und historiographische Seriosität, argumentiert dann aber wieder erstaunlich unwissend und spekulativ. Mitunter markiert er diese Grenze zwischen empirischer Zuverlässigkeit und Phantasie („So wie wir von Knechts Geburt und Herkunft nichts wissen, wissen wir von seinem Ende nichts“, 5, 40; „So etwa denken wir uns seine innere Lage damals“, 5, 109). Mitunter markiert er sie nicht. Am Ende übertritt nicht nur seine Figur Knecht die Grenze von Realität und legendenhafter Phantastik, sondern auch Knechts Chronist selbst. Er geht in eine chor-artige Vielzahl anderer, anonymen Stimmen, in ein erzählerisches „Wir“ ein: „Wir verzichten darauf, eine eigene Darstellung von des Magisters letzten Tagen zu geben, wir wissen über sie nicht mehr als jeder Waldzeller Student und könnten es auch nicht besser machen als die ‚Legende vom Glasperlenspielmeister‘, welche bei uns in vielen Abschriften zirkuliert und vermutlich bevorzugte Schüler des Dahingegangenen zu Verfassern hat. Diese Legende möge unser Buch beschließen“ (5, 340).

Die mitunter in der Forschung aufgeworfene Spekulation, ob hier nicht Josef Knecht selbst inkognito seinen eigenen Lebenslauf (als einen von mehreren imaginativen Übungen wie die weiteren Lebensläufe) erzählt und in dem überraschenden, abrupten Tod am Ende den ‚alten‘ Knecht sterben lässt, um ihn im Zuge einer Selbstneuschöpfung narrativ zu überwinden (vgl. Drapela 2016, 51 f.; Schneider 2005, 187), lässt sich vom Wortlaut des Textes her nicht belegen. Generell eröffnet Hesses Roman aber Raum und Leerstellen genug, um solche Metalepsen und Weiterdichtungen möglich zu machen. Der hier breit erzählte kastalische Lebenslauf Josef Knechts ist nur eine von mehreren möglichen „Entelechien, beliebige[n] Mas-

ken, Gestaltungen desselben Wesenskernes“ (Horváth 2004, 158). Auch künftige Generationen werden diesen facettenreichen, faszinierenden Zukunftsroman daher weiterhin, neu und immer wieder anders lesen.

Literatur

- Bartl, Andrea: Geistige Atemräume. Auswirkungen des Exils auf Heinrich Manns *Empfang bei der Welt*, Franz Werfels *Stern der Ungeborenen* und Hermann Hesses *Das Glasperlenspiel*. Bonn 1996.
- Clauss, Elke-Maria: Erläuterungen und Dokumente. Hermann Hesse: *Das Glasperlenspiel*. Stuttgart 2007.
- Cornils, Ingo: Zwischen Mythos und Utopie. Hermann Hesses Suche nach dem Endpunkt des Seins. In: *German Life and Letters* 66/2 (April 2013), 156–172.
- Decker, Gunnar: Hermann Hesse. Der Wanderer und sein Schatten. München 2012.
- Drapela, Nathan: The Price of Freedom. Identifying the Narrator of Hermann Hesse's *Das Glasperlenspiel*. In: *The German Quarterly* 89/1 (Winter 2016), 51–66.
- Gladilin, Nikita: Postmoderne deutschsprachige Literatur. Genese und Haupttendenzen der Entwicklung. Würzburg 2015.
- Horváth, Géza: *Das Glasperlenspiel*. Gipfel eines Lebenswerkes. In: Detlef Haberland/Géza Horváth (Hg., unter Mitwirkung von Tünde Katona und Judit Szabó): Hermann Hesse und die Moderne. Diskurse zwischen Ästhetik, Ethik und Politik [...]. Wien 2013, 32–44.
- Horváth, Géza: Die drei Lebensläufe und ihr Verhältnis zur Biographie des Magister Ludi, Josef Knecht. In: *Hermann Hesse Jahrbuch* 1 (2004), 147–158.
- Kermani, Navid: Apologie des Glasperlenspiels. Über die Bewahrung der Kultur trotz ihres Untergangs. In: *Akzente* 61/2 (April 2014), 97–115.
- Knöferl, Eva: ‚Dies Glasperlenspiel mit schwarzen Perlen‘. Musik und Moralität bei Hermann Hesse und Thomas Mann. Würzburg 2012.
- Knöferl, Eva: Mythisches Erzählen bei Hermann Hesse und Thomas Mann. Literarische und philosophische Analysen zu Mythos und Rationalität. Berlin/Boston 2019.
- Koopmann, Helmut: Hermann Hesse: *Das Glasperlenspiel*. In: Günter Butzer u.a. (Hg.): *Große Werke der Literatur*. Band XV: Eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg 2017/18. Tübingen 2020, 115–135.
- Kurzke, Hermann: Hermann Hesse, *Das Glasperlenspiel* (1943). In: Ders.: *Literatur lesen wie ein Kenner*. Eine Handreichung für passionierte Leserinnen und Leser. München 2021, 312–314.
- Michel, Willy und Edith Michel: *Das Glasperlenspiel*. Pädagogische Utopie, dialektische Entwicklung und hermeneutische Erinnerung. In: [Ohne Hg.:] *Interpretationen*. Hermann Hesse. Romane. Stuttgart 1994, 132–168.

- Michels, Volker (Hg.): Materialien zu Hermann Hesses *Das Glasperlenspiel*. 2 Bände. Band 1: Frankfurt a.M. 1973. Band 2: Frankfurt a.M. 1974.
- Michels, Volker: Nachwort des Herausgebers (5, 705–736).
- Muschg, Adolf: Hesses *Glasperlenspiel*. In: Eva Zimmermann (Hg.): Der Dichter sucht Verständnis und Erkenntwerden. Neue Arbeiten zu Hermann Hesse und seinem Roman *Das Glasperlenspiel*. Frankfurt a.M. u.a. 2002.
- Poulain, Béatrice: *Das Glasperlenspiel*: Mythos oder Utopie? In: Hans Esselborn (Hg.): Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts. Würzburg 2003, 67–82.
- Probst, Rudolf: Zur Entstehungsgeschichte von Hermann Hesses *Das Glasperlenspiel*. In: Henriette Herwig/Florian Trabert (Hg.): Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung. Freiburg i. Br. u.a. 2013, 383–392.
- Schneider, C. Immo: Hermann Hesses *Das Glasperlenspiel*: Roman oder Essay? Versuch einer literarischen Gattungsbestimmung. In: Ingo Cornils/Osman Durani (Hg.): Hermann Hesse Today. Hermann Hesse Heute. Amsterdam/New York, NY 2005, 187–204.
- Singh, Sikander: Glasperlenspiele. In: Sabine Brenner-Wilczek/Sikander Singh (Hg.): „...das hohe Geistergespräch“. Über Literatur im musealen und digitalen Raum. Bielefeld 2008, 175–178.
- Solbach, Andreas: Hermann Hesse. Die poetologische Dimension seines Erzählens. Heidelberg 2012.
- Steffens, Wilko: Tödliche Entgrenzung. Hermann Hesses Roman *Das Glasperlenspiel*. In: Henriette Herwig/Florian Trabert (Hg.): Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung. Freiburg i. Br. u.a. 2013, 393–404.
- Trabert, Florian: „Musik des Weltalls“. Zum Verhältnis von Musikästhetik, Kosmologie und Anthropologie in Hermann Hesses *Das Glasperlenspiel* und Thomas Manns *Doktor Faustus*. In: Henriette Herwig/Sikander Singh (Hg.): „Magischer Einklang“. Dialog der Künste im Werk Hermann Hesses. Göttingen 2011, 119–138.
- Wehdeking, Volker: „Das Schwarze in der Mitte treffen“. Brüche und Intertextualität in *Das Glasperlenspiel*. In: Henriette Herwig/Florian Trabert (Hg.): Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung. Freiburg i. Br. u.a. 2013, 261–275.