

Wieviel *Lüshi chungiu* steckt im *Glasperlenspiel*?
Einige Überlegungen zu Hermann Hesses Rezeption
von Richard Wilhelms *Frühling und Herbst des Lü Bu We*

Dorothee Schaab-Hanke

Einführung

Welche Sinologiestudentin und welcher Sinologiestudent hätte nicht irgendwann während ihres oder seines Studiums Hermann Hesses (1877–1962) *Glasperlenspiel* gelesen? Bei mir war dies der Fall während meines Aufenthalts in Jinan, Shandong, als Stipendiatin des DAAD vom Herbst 1983 bis zum Sommer 1984. Ich erinnere mich, dass einer der deutschen Stipendiaten das *Glasperlenspiel*, nebst Elias Canettis *Die Blendung*, mit im Gepäck hatte, und beide Bücher wurden bald unter den deutsch lesenden Studis herumgereicht. Ich hatte zuvor zwar schon Hesses *Siddhartha*, den *Steppenwolf* und *Narziss und Goldmund* gelesen, aber um das *Glasperlenspiel* hatte ich mich zunächst herumgedrückt. Nun schien mir der richtige Zeitpunkt gekommen zu sein, auch dieses Werk Hesses kennenzulernen, doch erschloss sich mir damals bei der ersten Lektüre der Sinn dieses Buches kaum – wohl auch wegen meiner damaligen Unkenntnis jenes frühen chinesischen Werks, von dem sich Hesse offenbar inspirieren ließ.

Nach mehreren Dekaden intensiver sinologischer Ausbildung und Forschung, während derer ich mich immer wieder auch mit dem *Lüshi chungiu* 吕氏春秋 (Frühling und Herbst des Herrn Lü) des Lü Buwei (?–235 BC)¹ befasst habe, habe ich mit sodann das *Glasperlenspiel* wieder vorgenommen, wobei mich vor allem die Frage beschäftigte, wieviel Hermann Hesse, der das *Lüshi chungiu* ja nur aus der Übersetzung von Richard Wilhelm (1873–1930) kannte, wohl von diesem altchinesischen Werk verstanden hat, um dieses für sein *Glasperlenspiel* zu nutzen. Dabei werde ich auf folgende Themen näher eingehen:

1 Die hier verwendete Ausgabe für den originalen Text des *Lüshi chungiu* ist die Konkordanzausgabe von 1994, *Lüshi chungiu zhuizi suoyin* 吕氏春秋逐字索引. Die Übersetzungen sind, sofern nicht anders vermerkt, meine eigenen. Neben der Übersetzung von Richard Wilhelm von 1928 liegen mir die von John Knoblock und Jeffrey Riegel von 2000 und von Tang Bowen von 2012 vor, auf die ich bei wörtlichen Übersetzungen von Passagen aus dem *Lüshi chungiu* jeweils verweise.

- (1) Welche Aspekte, die den Bereich der Musik und der Musikmeister im *Lüshi chungiu* betreffen, hat Hesse in seinem *Glasperlenspiel* aufgegriffen?
- (2) Wie weit spielt für Hesse das für das *Lüshi chungiu* so charakteristische Korrelationsprinzip eine Rolle?
- (3) Wie geht Hermann Hesse im *Glasperlenspiel* mit der Bedeutung von Zeremonien und Herrschaft um, die beide für die im *Lüshi chungiu* propagierte Lehre essentiell sind?

Bisherige Studien zum Einfluss von Chinesischem auf Hermann Hesses *Glasperlenspiel* stammen überwiegend aus der Hand von Germanisten bzw. vergleichenden Literaturwissenschaftlern. Zu nennen sind hier besonders Adrian Hsia, dessen Buch *Hermann Hesse und China* (1974) auch einen Abschnitt über das *Glasperlenspiel* enthält, außerdem Volker Michels, der (1973 und 1977) zwei Bände mit Materialien zu Hesses *Glasperlenspiel* herausgegeben hat, und Andreas Malischke, ebenfalls ein Germanist, der sich in seiner Magisterarbeit (1989) mit „Ideal und Wirklichkeit“ in Hesses *Glasperlenspiel* befasst hat. Der einzige mir bekannte, allerdings recht kurze Beitrag, der sich bis dato von sinologischer Seite her mit dem Einfluss des *Lüshi chungiu* auf Hesses *Glasperlenspiel* befasst, stammt von Jürgen Weber (2011).² Er schreibt, Hesse habe „für sich offensichtlich aus dem Buch nur einen Gedanken als grundlegend neu und über das bisher Bekannte hinausgehend entdeckt: die Ausführungen über die althinesische Musiktheorie. Diese haben ihn fasziniert und ihn dazu angehalten, immer wieder auf die entsprechenden Stellen hinzuweisen.“³ Dieser musiktheoretische Teil ist zwar gewiss ein wichtiger Aspekt des *Lüshi chungiu*,⁴ doch kann man, wie ich meine, bei eingehenderer Beschäftigung sowohl mit diesem als auch mit dem *Glasperlenspiel* erkennen, dass Hesse nicht nur diesen „einen Gedanken“ in seinem Werk aufgegriffen hat, sondern zahlreiche Facetten dessen, was man als das „universelle Korrelationssystem“ des *Lüshi chungiu* bezeichnen könnte. Den verschiedenen Facetten dieses Systems und deren Rezeption bei Hesse will die vorliegende Studie nachspüren.

2 Siehe Weber, Kap. 3 („Berausende Musik – verfallendes Land: Hermann Hesse und das Buch Lü Bu We“).

3 Weber, 42.

4 Siehe hierzu auch meinen in Kürze erscheinenden Eintrag „Lü Buwei: Lüshi chungiu“ im *Lexikon Schriften über Musik* (Schaab-Hanke 2025).

Das *Lüshi chungiu* in Wilhelms Übersetzung als Inspirationsquelle für Hesses *Glasperlenspiel*

Dass gerade das *Lüshi chungiu*, ein Werk, das sich dem Leser nicht gerade auf den ersten Blick erschließt, dem Schriftsteller und Dichter Hermann Hesse als Inspirationsquelle dienen konnte, mag zunächst überraschen. Dass er überhaupt auf diese Idee kommen konnte, verdankt sich dabei der Entscheidung Richard Wilhelms, hier ein Werk zu übersetzen, das nie zu den chinesischen Klassikern im engen Sinne gezählt hat.⁵ Hesses Begeisterung für das *Lüshi chungiu* drückt sich denn auch, wie Weber recherchiert hat, in diversen Rezensionen von Wilhelms Übersetzung aus.⁶

Dass das *Lüshi chungiu* – genauer: das Werk in der Übersetzung von Richard Wilhelm – für Hesse bei der Konzeption seines *Glasperlenspiels* von besonderer Bedeutung war, kann man bereits seiner Einführung entnehmen, die ihrerseits einen der drei Teile des Werks ausmacht und den Titel „Versuch einer allgemeinverständlichen Einführung in seine Geschichte“ trägt. Dort heißt es:

Übrigens hat das Verhältnis unsrer Kultur zur Musik noch ein uraltes und höchst ehrwürdiges Vorbild, ihm bringt das Glasperlenspiel hohe Verehrung dar. Im sagenhaften China der „alten Könige“, erinnern wir uns, war der Musik im Staats- und Hofleben eine führende Rolle zuerteilt; man identifizierte geradezu den Wohlstand der Musik mit dem der Kultur und Moral, ja des Reiches, und die Musikmeister hatten streng über der Wahrung und Reinhaltung der „alten Tonarten“ zu wachen. Verfiel die Musik, so war das ein sicheres Zeichen für den Niedergang der Regierung und des Staates. Und die Dichter erzählten furchtbare Märchen von den verbotenen, teuflischen und dem Himmel entfremdeten Tonarten, zum Beispiel der Tonart Tsing Schang und Tsing Tse, der „Musik des Untergangs“, bei deren frevelhaftem Anstimmen im Königsschloß alsbald der Himmel sich verfinsterte, die Mauern erbebten und stürzten und Fürst und Reich zu Falle kamen.⁷

Im Anschluss daran erwähnt Hesse nicht nur den von Wilhelm dem Werk gegebenen Titel, „Frühling und Herbst des Lü Bu We“, sondern er gibt auch mehrere Passagen aus dem wieder, was er „das Musikkapitel“ des Werks nennt.⁸ Tatsächlich

5 Weber (40f) schreibt, dass Wilhelm sich möglicherweise deswegen als letztes der von ihm übersetzten chinesischen Werke ein „eher abseitiges“ Buch vorgenommen habe, weil es zuvor noch in keine westliche Sprache übersetzt worden war.

6 Weber, 42.

7 *Glasperlenspiel*, 27.

8 Diese aus dem „Musikkapitel“ des *Lüshi chungiu* zitierten Passagen finden sich allerdings nur in der vierten und letzten Fassung von Hesses Einführung – die übrigen drei verweisen

zitiert er aus insgesamt drei von Wilhelm übersetzten Kapiteln des *Lüshi Chunqiu*.⁹ Dabei stützt sich Hesse hier offenbar auf die von Wilhelm in dessen Einführung zu seiner Übersetzung formulierte Idee, dass das *Lüshi chungiu* ein ursprünglich zusammenhängendes Buch der Musik verwendet habe, dessen einzelne Teile für dieses Werk auseinandergeschnitten und anders zusammengefügt worden seien. Weiter schreibt Wilhelm:

So gewinnt die chinesische Auffassung an Wahrscheinlichkeit, daß hier die alten chinesischen Aufzeichnungen über die Musik als Quelle verwendet worden seien. Dies umso mehr, als in den beiden Werken aus der Hanzeit, die sich mit Musik beschäftigten, in den historischen Aufzeichnungen des Si-Ma Tsiän (Schi Gi) und in den Aufzeichnungen über die Sitte (Li Gi) auf unseren Text zurückgegriffen zu sein scheint. Diese Abschnitte stellen demnach die älteste vorhandene Fassung der chinesischen Musiktheorie dar und sind von unschätzbarem Wert für die Geschichte der Musiktheorien.¹⁰

Wilhelm, der sich wie erwähnt zuvor bereits als Übersetzer mehrerer altchinesischer „Klassiker“, darunter auch des [*Xiao Dai*] *Liji* [小戴]禮記 (Aufzeichnungen über die Riten [des Jüngeren Dai]), das ein eigenes Musikkapitel, das „Yueji“ 樂記, enthält, betätigt hat,¹¹ stellt hier die These auf, dass sowohl das heute überlieferte *Liji* als auch das *Shiji* 史記, die erste Universalgeschichte Chinas, ihre Ausführungen zur Musik aus dem *Lüshi chungiu* geschöpft haben könnten.¹² Bemerkenswert erscheint mir dabei, dass die von Wilhelm hier geäußerte Vermutung, dass für die Kompilation des *Lüshi chungiu* einst zusammenhängende Teile eines alten Musikklassikers verwendet wurden, Hesse offenbar dazu inspiriert hat, Ausschnitte zur Musik aus unterschiedlichen Abschnitten des *Lüshi chungiu* in seiner Einführung zu einem homogenen Abschnitt zu verschmelzen.

weder auf das *Lüshi chungiu* noch geben sie Passagen aus Wilhelms Übersetzung wieder. Siehe die gesammelten Entwürfe von Hesses Einführungen bei Michels 1977. In der 3. Fassung (1932) wird nur ganz am Ende der Einführung die große Zahl der von den Glasperlenspielern verwendeten Zeichen mit der Gesamtzahl an existierenden chinesischen Schriftzeichen verglichen (siehe Michels 1977, 68).

9 Er exerziert Passagen aus den Kapiteln 5.2, 5.3 und 5.4.

10 Wilhelm 1928, VIII.

11 Wilhelm 1930. Zum Übersetzungswerk Wilhelms als Sinologe siehe auch Wippermann 2020, 150-162.

12 Tatsächlich ist die Frage nach dem Alter und der Herkunft des „Yueji“ auch unter Fachspezialisten auch heute noch nicht abschließend geklärt.

Musik und Musikmeister

Dass der Musik sowohl im *Lüshi chungju* als auch in Hesses *Glasperlenspiel* eine zentrale Rolle zukommt, wurde bereits verschiedentlich in der Sekundärliteratur herausgestellt. Doch erscheint es lohnend, verschiedene Facetten dieses Elements „Musik“ etwas genauer unter die Lupe zu nehmen.

Vorausgeschickt sei hier zunächst eine Bemerkung zur Gesamtstruktur des *Lüshi chungju*. Das Werk gliedert sich in der überlieferten Ausgabe in drei Teile, nämlich zwölf *ji* 紀 (Chronologische Aufzeichnungen), acht *lan* 覽 (Betrachtungen) und sechs *lun* 論 (Erörterungen). Die zwölf *ji*, eingeteilt in vier Monate, die ihrerseits wiederum zu jeweils drei Teilmonaten gebündelt sind, ergeben einen Jahreskalender, bei dem allerdings am Ende des letzten Sommermonats eine fünfte Jahreszeit, verbunden mit der Erde als Mitte, hinzugefügt wurde. Dieser fünften Jahreszeit ist sodann auch ein eigener Ton, der fünfte Ganzton, hinzugefügt.

Obwohl auch in dem zweiten und dritten Teil des *Lüshi chungju* etliche Bemerkungen zur Musik zu finden sind, kann man den ersten Teil, dessen zwölf Bücher jeweils mit einem Kapitel über die für den betreffenden Monat geltenden Anordnungen beginnen, als den am systematischsten auf die Musik bezogenen Teil bezeichnen. Dies kommt zum einen dadurch, dass jeweils im ersten Abschnitt jedes der zwölf Kapitel dieses ersten Teils ein Ton – genauer eine Tonstufe innerhalb einer Tonleiter mit zwölf (annähernd) in gleichen Abständen aufeinander folgenden Tönen – genannt werden, die zusammen mit anderen Aspekten wie Farben, Gerüchen, Geschmäckern etc. hier aufgelistet werden. Zu diesen zwölf Tonstufen kommen noch fünf Ganztöne hinzu, von denen vier – jeweils gebündelt nach drei Monaten – innerhalb der vier Jahresviertel aufgelistet werden. Hinzu kommt allerdings noch der fünfte Ganzton, der im Anschluss an die Korrelationen der vier Jahreszeiten, gewissermaßen als fünfte Jahreszeit bzw. als das Zentrum des Jahres, hinter dem letzten Sommermonat folgt. Was die althinesische Tontheorie betrifft, wird somit im *Lüshi chungju* erstmals die Quintenschichtung, also die Entsprechung zu dem, was man als pythagoräischen Quintenzirkel bezeichnet, vorgenommen.

Die Musik (*yue* 樂) ist, zusammen mit den Zeremonien (*li* 禮), zentraler Bestandteil eines Ordnungssystems, das durch die Befolgung bestimmter Rituale im Jahresverlauf sicherstellen soll, dass „die Welt nicht aus den Fugen gerät“. Es ist die Aufgabe des Himmelssohns, d. h. des obersten Herrschers, durch seine jeweils zur richtigen Zeit durchgeführten Aktivitäten und die Beauftragung seiner Beamten mit entsprechenden Aufgaben, dieses System aufrechtzuerhalten. Ein zentraler Aspekt dieses Systems, das auf der Harmonie zwischen dem Herrscher und dem Kosmos, aber auch der Harmonie zwischen dem Herrscher, dem Himmelssohn (*tianzi* 天子), und seinem

Volk (民 氏) basiert, ist die Musik, und zwar ausgehend von der Beobachtung, dass Musik zentral für das Gleichschwingen von Menschen sei und harmonische Musik die Menschen *le* 樂, d. h. „fröhlich“ oder „heiter“, mache.

Innerhalb dieses rituellen Jahresverlaufs sorgen neben dem Himmelssohn selbst diverse Beamte dafür, dass alles reibungslos und saisonal genau abläuft. Dies beginnt mit dem „Höchsten Schreiber“ (*taishi* 太史), der – hier in seiner Rolle als Astronom und Astrologe – den Herrscher rechtzeitig vorab über den für die jeweiligen saisonalen Zeremonien korrekten Tag informiert. Inspektoren, die für den Ackerbau zuständig sind, werden – im ersten Frühlingsmonat eines jeden Jahres – damit beauftragt, dafür zu sorgen, dass die Felder und Wege in gutem Zustand gehalten werden. Desgleichen werden Musikmeister (*yueshi* 樂師) und sogenannte Musikprüfer (*yuezheng* 樂正) beauftragt, den korrekten Zustand der Musik, der Tänze und der Musikinstrumente zu gewährleisten.¹³ So heißt es unter diesem ersten Monat des Frühlings:

Er [= der Sohn des Himmels] beauftragt die Musikprüfer, die Schulen aufzusuchen und die (rituellen) Tänze einzustudieren.¹⁴

Ähnliche Anweisungen für die Musikinstruktoren und -prüfer findet man für den Zweiten Frühlingsmonat, ebenso wie für den ersten und zweiten Sommer- sowie den ersten Wintermonat.¹⁵

13 Zu den Aufgaben von *yueshi* und *yuezheng*, wörtlich: Musikinstruktoren und Musikprüfer, siehe Hucker (Nr. 8258 und 8270). Sie waren somit Mitglieder des Ritenministeriums, die unter der Leitung der Höchsten Musiker (*dasi yue* 大司樂) Musik anlässlich von Staatszeremonien aufführten und die Kinder von Hofbeamten im Spiel verschiedener Instrumente und in den (zeremoniellen) Tänzen ausbildeten.

14 [孟春紀] [...] 命樂正入學習舞。 *Lüshi chunqiu* 1.1/1/23. Knoblock und Riegel, 63, übersetzen „rectifier of music“; Wilhelm, 3, übersetzt „Musikmeister“ (im Singular). [„In diesem Monat erhält der Musikmeister den Befehl, die Schule zu besuchen und die heiligen Tänze einzüben.“]

15 *Lüshi chunqiu* 2.1/6/26; 5.1/22/16; 4.1/17/14 (hier *yueshi* 樂司, Musikbeamte); 5.1/22/16; 12.1/58/12. Dort steht, dass am ersten Ding-Tag des zweiten Frühlingsmonats der Himmelssohn den Musikmeistern den Auftrag gibt, die Schulen zu besuchen, Instruktionen zum Tanzen zu geben und bunte Seidenstoffe als Opfergaben zu verteilen. Siehe Knoblock und Riegel, 79; vgl. Wilhelm, 15. Unter dem ersten Sommermonat heißt es, der Himmelssohn erteile den Auftrag, dass die Musikmeister die Proben für und die gemeinsame Ausführung von Zeremonien und Musikveranstaltungen beaufsichtigen. Siehe Knoblock und Riegel, 116; vgl. Wilhelm 1928, 41. Unter dem zweiten Sommermonat wird angegeben, dass der Himmelssohn die Musikmeister beauftrage, die diversen Trommeln in gutem Zustand zu halten, die Lauten und Zithern zu stimmen, Doppelschilfrohr-Oboen und Panflö-

Vergleichen wir nun die Rolle der Musikinstruktoren und -prüfer bzw. des Musikmeisters, wie es in der Übersetzung Wilhelms heißt, mit deren bzw. dessen Rolle in Hesses *Glasperlenspiel*. Die erste Erwähnung eines Musikmeisters findet sich im ersten der zwölf Kapitel des Hauptteils, der Lebensbeschreibung Josef Knechts. Da heißt es, dass Josef Knecht von seinem Musiklehrer, bei dem er Violine und Laute lernte, mitgeteilt wurde, „es werde in Bälde vielleicht der Musikmeister nach Berolfingen kommen, um den Musikunterricht an der Schule zu inspizieren, Josef möge also brav üben und sich und seinen Lehrer nicht in Verlegenheit bringen.“¹⁶

Weiter heißt es, dieser komme „nicht nur, wie etwa die zweimal jährlich erscheinenden Schulinspektoren, aus irgendeiner der höheren Regionen der Erziehungsbehörde“, sondern sei einer der zwölf Halbgötter, einer der zwölf obersten Leiter dieser ehrwürdigsten Behörde und für das ganze Land die oberste Instanz in allen musikalischen Angelegenheiten. Hiermit ist klargestellt, welche hohe Bedeutung dem Musikmeister zukommt, der dann auch im Roman als „Magister Musicae“ bezeichnet wird. Vergleicht man diesen Gedanken mit dem Text des *Lüshi chungiu*, stellt man fest, dass auch hier die Rede von Musikmeistern ist, die an bestimmten Tagen der zwölf Monate (!) des Jahres an die Schulen kommen und Inspektionen durchführen. Doch in der Fiktion von Hesse kommt dieser Musikmeister durch Empfehlung von Knechts Musiklehrer an die Berolfinger Schule. Somit scheint zwar der Gedanke, dass ein Musikmeister eine solche pädagogisch-inspektorische Aufgabe wahrnimmt, aus dem *Lüshi chungiu* inspiriert zu sein, doch wird diese Person in Hesses Roman in ein Individuum verwandelt, eine moralisch hochstehende Persönlichkeit, die Ausschau nach einem geeigneten künftigen Musikmeister unter den Glasperlenspiellern hält.¹⁷

Bemerkenswert ist auch Hesses Beschreibung des ersten Besuchs des alten Musikmeisters in Berolfingen, bei dem er den jungen Knecht auffordert, ein Stück, das er auswendig spielen kann, vorzutragen, um zu prüfen, ob der Junge sich für die Aufnahme an der Eliteschule in Waldzell eignet.¹⁸ Er hört zuerst aufmerksam zu, dann stimmt er ein und spielt eine zweite, dann eine dritte Stimme. Fast meint man,

ten korrekt zu stimmen, die Schilde, Lanzen, Federn etc. (die für die rituellen Tänze benötigt werden) vorzubereiten und auch die Glocken, Klangsteine etc. in Ordnung zu bringen. Siehe Knoblock und Riegel, 134; vgl. Wilhelm 1928, 54.

16 *Glasperlenspiel*, 48f.

17 Bemerkenswert ist hier, dass nur durch Wilhelms Übersetzung, der den chinesischen Ausdruck *yueshi* bzw. *yuezheng* stets mit „der Musikmeister“ übersetzt, bei Hesse der Eindruck entstehen konnte, dass es sich nur um eine Person – und möglicherweise immer dieselbe – handeln könne.

18 *Glasperlenspiel*, 51-54.

dass Hesse bei dieser Schilderung die Geschichte von Yu Boya, dem guten Qinspieler, und Zhong Ziqi, seinem guten Zuhörer, vor Augen hatte, die er ebenfalls dem *Lüshi chuniqu* entnehmen konnte.¹⁹

Sicher nicht zufällig verwendet Hesse bei der Schilderung dieses ersten gemeinsamen Musizierens der beiden mehrmals das Wort „heiter“; denn genau dies ist der Begriff, den Wilhelm bei seiner Übersetzung des Wortes *le* 樂 verwendet, wobei dasselbe Zeichen, in der Aussprache *yue*, „Musik“ bedeutet. Heiterkeit ist, so geht aus den Kapiteln 5.1 und 5.2 des *Lüshi chuniqu* hervor, das kennzeichnende Merkmal für die Musik, die in Zeiten einer harmonischen Regierung gespielt wird. Weiter heißt es bei Wilhelm:

Die verfallenden Staaten und die dem Untergang reifen Menschen entbehren freilich auch nicht der Musik, aber ihre Musik ist nicht heiter.²⁰

Und im nachfolgenden Kapitel wird der Gedanke, dass die Musik, die in einem untergehenden Staat gespielt wird, nicht heiter sei, wieder aufgenommen und – wiederum in Wilhelms Übersetzung – als „rauschend“ bezeichnet.²¹ Weiter heißt es da, unter Verweis auf Musik, die nur auf äußerliche Höreffekte abzielt:

[...] Aber eine Musik, die mit diesen Mitteln wirkt, macht nicht heiter. Darum: Je rauschender die Musik, desto melancholischer werden die Menschen, desto gefährlicher wird das Land, desto mehr sinkt der Fürst. Auf diese Weise geht auch das Wesen der Musik verloren. Was alle Heiligen Könige an der Musik geschätzt haben, war ihre Heiterkeit.²²

Rauschende Musik, das ist für Hesse, wie er an einer Stelle ausdrücklich schreibt, Musik wie die von Richard Wagner. Sie ist für ihn der Ausdruck eines dekadenten Zeitalters.²³

19 *Lüshi chuniqu* 14.2/71/9; vgl. Wilhelm, 180f.

20 Wilhelm 1928, 57; vgl. *Lüshi chuniqu* 5.2/23/12: 亡國戮民，非無樂也，其樂不樂。Knoblock und Riegel, 138, übersetzen: „It is not that doomed states and disgraced peoples lack music, but rather that their music does not convey joy.“ Vgl. Tang, 45: „It is not true that a subjugated country and a butchered people have no music. Their music does not express joy.“

21 Im Original steht das Zeichen *chi* 侈, wörtlich: „übertrieben“, „exzessiv“.

22 Wilhelm, 59; vgl. *Lüshi chuniqu* 5.3/24/7-8: [...]以此為樂則不樂。故樂愈侈，而民愈鬱，國愈亂，主愈卑，則亦失樂之情矣。Knoblock und Riegel, 140, übersetzen (unter dem Titel „Extravagant Music“): „If [such instruments] are used to make music, there will be no pleasure from it. Thus, the more extravagant is the music, the gloomier are the people, the more disordered the state, and the more debased its ruler.“ Ähnlich Tang, 46.

23 Weber (44) schreibt, dass Hesse eben diesen Gedanken, dass Musik wie die von Wag-

Des Knaben Herz wallte von Verehrung, von Liebe für den Meister, und sein Ohr vernahm die Fuge, ihm schien, er höre heute zum erstenmal Musik, er ahnte hinter dem vor ihm entstehenden Tonwerk den Geist, die beglückende Harmonie von Gesetz und Freiheit, von Dienen und Herrschen, er ergab und gelobte sich diesem Geist und diesem Meister, er sah sich und sein Leben und sah die ganze Welt in diesen Minuten vom Geist der Musik geleitet, geordnet und gedeutet, und als das Spiel sein Ende gefunden hatte, sah er den Verehrten, den Zauberer und König, noch eine kleine Weile leicht vorgeneigt über den Tasten, mit halbgeschlossenen Lidern, das Gesicht von innen her leise leuchtend, und wußte nicht, sollte er jubeln über die Seligkeit dieser Augenblicke oder weinen, daß sie vorüber waren.²⁴

In einigen der Kapitel, die auf diese jeweils ersten, den rituellen Ablauf des jeweiligen Mondmonats beschreibenden Kapitel folgen, werden weitere Aussagen über die Musik gemacht, etwa über den Zusammenhang zwischen dem Klangcharakter einer Musik und dem Aufstieg und Niedergang von Reichen. So finden sich in Buch 5 über den mittleren Sommermonat vier Kapitel, die alle die Musik zum Thema haben,²⁵ und in Buch 6, das dem letzten Sommermonat gewidmet ist, vier Kapitel zur Musik.²⁶ Das letzte dieser Kapitel, betitelt mit „Ming li“ 明理 (Erhellen der Muster), beginnt mit den Worten:

Die fünf Herrscher und Drei Könige [des Altertums] haben das höchste Verständnis der Musik erreicht. Ein Herrscher eines untergehenden Staates aber versteht nichts von der Musik; ein solcher ist ein gewöhnlicher Herrscher. Wenn jedoch einer vom Himmel zum Herrscher auserkoren wurde, er aber tatsächlich noch nicht zum Herrscher gemacht wurde, so ist dies ein großes Unheil.

ner dekadent sei, bereits in seinem 1927 publizierten *Steppenwolf* formuliert habe. Er kommentiert dazu: „Gerade Richard Wagner mit seinem ausladenden, schwülstigen, bewusst auf die Emotionen gerichteten Stil ist ihm verhasst, er ist für Hesse die Personifizierung dessen, was die in dem alten chinesischen Werk niedergelegten musiktheoretischen Aussagen bedeuten: dekadente Musik als Zeichen für eine dekadente Gesellschaft.“

²⁴ *Glasperlenspiel*, 54.

²⁵ Teil 1, Buch 5, Kap. 2: „Dayue“ 大樂 (Große Musik), Kap. 3: „Chiyue“ 侈樂 (Übertriebene Musik), Kap. 4: „Shi yin“ 適音 (Den Ton treffen) und Kap. 5: „Guyue“ 古樂 (Alte Musik).

²⁶ Teil 1, Buch 6, Kap. 2: „Yinlü“ 音律 (Tonstufen), Kap. 3: „Yinchu“ 音初 (Ursprünge der Musik), Kap. 4: „Zhi yue“ 制樂 (Musik machen), Kap. 5: „Ming li“ 明理 (Erhellen der Muster).

Das ist, wie wenn einer aufrecht in einem schiefen Raum sitzt; man nennt es „aufrecht“, doch es ist nicht aufrecht.²⁷

In diesem Abschnitt wird die Idee des wahren oder perfekten Herrschers unmittelbar mit derjenigen verknüpft, dass ein solcher auch höchstes Verständnis für die Musik habe, während dies bei einem schlechten oder „gewöhnlichen“ Herrscher nicht der Fall ist. Auf eben jenen Gedanken, dass zwischen einer vorbildlichen Herrschaft und der Ausübung vollendeter Musik ein unmittelbarer Zusammenhang bestehe, kommt auch Hesse am Ende seiner Einführung zu sprechen, wo die Rede vom „China der ‚alten Könige‘“ ist, in dem „der Musik im Staats- und Hofleben eine führende Rolle zuerteilt“ gewesen sei und in dem „die Musikmeister streng über der Wahrung und Reinhaltung der ‚alten Tonarten‘ zu wachen“ hatten.²⁸ Noch weiter spannt er den Bogen, wenn er, ebenfalls in der Einführung, schreibt:

Vom ältesten China bis zu den Sagen der Griechen spielt der Gedanke von einem idealen, himmlischen Leben der Menschen unter der Hegemonie der Musik ihre Rolle. Mit diesem Kultus der Musik [...] hängt denn auch das *Glasperlenspiel* aufs innigste zusammen.²⁹

Das alte China, soviel entnimmt Hesse somit den Lehren des *Lüshi chungju*, hatte bereits eine Vorstellung davon, dass es eine unmittelbare Verbindung zwischen einer harmonischen Musik und einem wohlgeordneten harmonischen Herrschaftssystem gab. Dieser Gedanke der Korrelation zwischen Musik und Herrschaft geht jedoch bereits, wie ich meine, ein ganzes Stück über das hinaus, was Weber unter Verweis auf die alchinesische Musiktheorie in Hesses *Glasperlenspiel* rezipiert wahrnahm. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, lassen sich jedoch noch weitere für das *Lüshi chungju* charakteristische Elemente finden, die Hesse auf seine Weise und in seine eigene Sprache übersetzt aufgenommen hat.

Korrelationen versus Assoziationen

Werfen wir nun einen genaueren Blick auf jenes für das *Lüshi chungju* so wichtige Korrelationssystem, mit dem jedes Buch des ersten Teils, den Kalendarischen Aufzeichnungen, anfängt. Es wurde bereits erwähnt, dass hier ein umfangreiches System von Themenbereichen miteinander in Beziehung gesetzt wird, Themen,

27 *Lüshi chungju* 6.5/32/8-9: 五帝三王之於樂盡之矣。亂國之主，未嘗知樂者，是常主也。夫有天賞得為主，而未嘗得主之實，此之謂大悲。是正坐於夕室也，其所謂正，乃不正矣。Vgl. Knoblock und Riegel, 167; Tang, 60; Wilhelm, 76.

28 *Glasperlenspiel*, 27.

29 *Glasperlenspiel*, 15.

die – zumindest nach unserem modernen Verständnis – nicht unbedingt etwas miteinander zu tun haben, doch für die Kompilatoren des *Lüshi chungiu* ist jedes einzelne Element, einschließlich der genauen Konstellationen der Sonne am Tag und der Gestirne in der Nacht, von zentraler Bedeutung für die Aktivitäten des Herrschers, einschließlich seiner Kleidung und der von ihm jeweils eingenommenen Speisen. Zu den Aspekten, die jedem Monat anders zugeordnet werden, gehören unter anderem Musiktöne, Zahlen, Farben, Geschmäcker, Gerüche und Organe. Hier als Beispiel ein Ausschnitt aus dem ersten Kapitel von Buch 4, dem ersten Monat des Sommers:

Der [zugehörige] Ton ist *zhi*; unter den 12 Tonestufen ist es die *Zhonglü* [-Tonstufe]; die zugehörige Zahl ist die Sieben; die zugeordnete moralische Eigenschaft ist die Sittlichkeit; die zugehörige Aktivität ist das Sehen; der zugehörige Geschmack ist das Bittere; der zugehörige Geruch ist das Brenzlige.³⁰

Gibt es im *Glasperlenspiel* Hinweise darauf, dass Hesse dieses für das *Lüshi chungiu* so typische Korrelationssystem wahrgenommen und ob er dieses in irgendeiner Weise in seinen Roman übertragen hat? Ich meine, ja. Nur muss man auch hier jenen Verfremdungseffekt gedanklich einbeziehen, der dadurch entsteht, dass Hesse aus allem, was im *Lüshi chungiu*, gleichsam allgemeingültig objektiv, formuliert wird, etwas Individuell-Subjektives werden lässt.

Sehen wir uns in diesem Zusammenhang die folgenden Ausschnitte aus dem Kapitel „Die Berufung“ an. Hesse lässt hier, da man aus Knechts Jugendzeit keine Aufzeichnungen habe, einen Schüler sprechen, der einige Stellen aus Knechts Vorlesungen über das Wesen des Glasperlenspiels mitstenographiert habe. Wie Knecht darin betont habe, gehört sein Beispiel für Analogien und Assoziationen zu den privaten, d. h. nicht den für das Glasperlenspiel legitimierten Beispielen. Er sei im Alter von etwa vierzehn Jahren im Vorfrühling, also im Februar oder März, mit einem Kameraden ausgezogen, um ein paar Holunderstämmchen zu schneiden, die sie als Röhren für den Bau einer kleinen Wassermühle benutzen wollten. Weiter heißt es:

Das Land war feucht, aber schneefrei, an den Wasserläufen grünte es schon stark, im kahlen Gesträuch gaben Knospen und erste aufbrechende Kätzchen schon einen Hauch von Farbe, und die Luft war voll Geruch, einem Geruch voll Leben und voll Widerspruch, es duftete nach feuchter Erde, faulendem Laub und jungen Pflanzenkeimen, jeden Augenblick erwartete man schon die ersten Veilchen zu riechen, obschon es noch keine gab. Wir kamen zu den Holundern, sie hatten

30 *Lüshi chungiu* 1.4.1: 其音徵。律中仲呂。其數七。其性禮。其事視。其味苦。其臭焦。其祀灶。祭先肺。Vgl. Knoblock und Riegel, 115; Tang, 33; Wilhelm 1928, 41.

winzige Knospen, aber noch kein Laub, und als ich einen Zweig abschnitt, drang mir ein bittersüßer, heftiger Geruch entgegen, der alle die andern Frühlingsgerüche in sich gesammelt, summiert und potenziert zu haben schien.³¹

Zu diesen Geruchs- und Farbeindrücken, die er, Knecht, von da an beim Stichwort „Vorfrühling“ assoziiert habe, sei an diesem oder dem nächsten Tag noch ein weiterer starker Eindruck hinzugekommen, nämlich die erste Begegnung mit Schuberts „Frühlingslied“.³² Die ersten Akkorde, so Knecht weiter, hätten ihn damals überfallen wie ein Wiedererkennen:

Diese Akkorde dufteten genau so wie der junge Holunder geduftet hatte, so bittersüß, so stark und gepreßt, so voll Vorfrühling! Von jener Stunde an ist für mich die Assoziation Vorfrühling – Holunderduft – Schubertakkord eine feststehende und absolut gültige, mit dem Anschlagen des Akkords rieche ich sofort und unbedingt den herben Pflanzengeruch wieder, und beides zusammen heißt: Vorfrühling. Ich besitze an dieser privaten Assoziation etwas sehr Schönes, etwas, das ich für nichts hergeben möchte. Aber die Assoziation, das jedesmalige Aufzucken zweier sinnlicher Erlebnisse beim Gedanken ›Vorfrühling‹, ist meine Privatsache.³³

Gerüche, Farben, Musiknoten – die hier formulierte Fähigkeit Knechts zur Synästhesie, die eine der wichtigen Voraussetzungen dafür ist, um auch auf der intellektuell-rationalen Ebene Entsprechungen bzw. Resonanzen zu erkennen, ist offenbar inspiriert durch das, was man in den jeweils ersten Kapiteln der monatsbezogenen Aufzeichnungen im ersten Teil des *Lüshi chungiu* findet. Die im *Lüshi chungiu* zentrale Idee, dass alle möglichen Bereiche gleichsam „magisch“ miteinander in Beziehung stehen, wurde von Hesse auf das Wesen seines Glasperlenspiels in dem Sinne übertragen, dass am Spiel Wissenschaftler verschiedenster Disziplinen beteiligt sind, in einer Art Reigen miteinander verbunden sein können.

Wieviel Hermann Hesse allerdings tatsächlich mit der für das *Lüshi chungiu* so wichtigen Korrelation verschiedenster Bereiche anfangen konnte, ist fraglich. Da er das Werk nur in der Übersetzung Richard Wilhelms rezipieren konnte und dieser in seiner Einführung nur wenig über die ihm zugrundeliegende Geisteshaltung schrieb, war Hesse ganz auf die Lektüre des Textes angewiesen. Doch spürte er offenbar intuitiv das „Magische“ der im Jahresverlauf miteinander korrelierten Aspekte – Farben, Musiknoten, Geruchsnoten, etc., was sich in seinem Glasperlenspiel

31 *Glasperlenspiel*, 69-71.

32 *Glasperlenspiel*, 71.

33 *Glasperlenspiel*, 71.

sodann durch die Korrelation der unterschiedlichsten Disziplinen ausdrückt, mit denen sich Glasperlenspieler befassen.

„Magie“ – das ist überhaupt das Schlüsselwort, mit dem Hermann Hesse die Musik nicht nur der alten Chinesen, sondern aller alten Völker in Erinnerung ruft. So schreibt er unmittelbar im Anschluss an jene Sätze, die er aus dem *Lüshi chunqiu*, bzw. Wilhelms Übersetzung desselben, in seiner Einführung wiedergibt:

Die Sätze dieses Chinesen nun weisen uns ziemlich deutlich auf die Ursprünge und auf den eigentlichen, beinahe vergessenen Sinn aller Musik hin. Gleich dem Tanz und gleich jeder Kunstübung nämlich ist die Musik in vorgeschichtlichen Zeiten ein Zaubermittel gewesen, eines der alten und legitimen Mittel der Magie. Beginnend mit dem Rhythmus (Händeklatschen, Aufstampfen, Hölzerschlagen, früheste Trommelkunst) war sie ein kräftiges und erprobtes Mittel, eine Mehrzahl und Vielzahl von Menschen gleich zu „stimmen“, ihren Atem, Herzschlag und Gemütszustand in gleichen Takt zu bringen, die Menschen zur Anrufung und Beschwörung der ewigen Mächte, zum Tanz, zum Wettkampf, zum Kriegszug, zur heiligen Handlung zu ermutigen. Und dies ursprüngliche, reine und urmächtige Wesen, das Wesen eines Zaubers, ist der Musik sehr viel länger erhalten geblieben als den anderen Künsten[...].³⁴

So ist es kein Wunder, wenn wir an einer späteren Stelle des Romans als Bezeichnung für das Glasperlenspiel in seiner erweiterten Form, in der der Versuch unternommen wird, die diversen Spezialwissenschaften zu einer Synthese zu vereinigen, den Begriff „magisches Theater“ finden.³⁵ Dieses magische Theater, sozusagen ein stets wechselndes Kaleidoskop von unterschiedlichsten Themen, die miteinander in Beziehung gesetzt werden, verbindet Hesse wiederum mit der Idee einer Universal-sprache, wobei hier die Beziehung zum *Lüshi chunqiu* vor allem in dem universalen Anspruch besteht, weitergehende Zusammenhänge aber dadurch, dass Hesse nun in den Bereich der Ästhetik abtaucht, kaum mehr nachweisbar sein dürften. Eine der wohl detailliertesten Charakterisierungen des Glasperlenspiels lautet:

Das Spiel der Spiele hatte sich, unter der wechselnden Hegemonie bald dieser, bald jener Wissenschaft oder Kunst, zu einer Art von Universal-sprache ausgebildet, durch welche die Spieler in sinnvollen Zeichen Werte auszudrücken und zueinander in Beziehung zu setzen befähigt waren. Zu allen Zeiten stand das Spiel in engem Zusammenhang mit der Musik und verlief meistens nach musikalischen oder mathematischen Regeln. Ein Thema, zwei Themen, drei The-

³⁴ *Glasperlenspiel*, 28f.

³⁵ *Glasperlenspiel*, 37.

men wurden festgestellt, wurden ausgeführt, wurden variiert und erlitten ein ganz ähnliches Schicksal wie das Thema einer Fuge oder eines Konzertsatzes. Es konnte ein Spiel zum Beispiel ausgehen von einer gegebenen astronomischen Konfiguration, oder vom Thema einer Bachfuge, oder von einem Satz des Leibniz oder der Upanishaden, und es konnte von diesem Thema aus, je nach Absicht und Begabung des Spielers, die wachgerufene Leitidee entweder weiterführen und ausbauen oder auch durch Anklänge an verwandte Vorstellungen ihren Ausdruck bereichern. War der Anfänger etwa fähig, durch die Spielzeichen Parallelen zwischen einer klassischen Musik und der Formel eines Naturgesetzes herzustellen, so führte beim Könnler und Meister das Spiel vom Anfangsthema frei bis in unbegrenzte Kombinationen. Beliebt war bei einer gewissen Spielerschule lange Zeit namentlich das Nebeneinanderstellen, Gegeneinanderführen und endliche harmonische Zusammenführen zweier feindlicher Themen oder Ideen, wie Gesetz und Freiheit, Individuum und Gemeinschaft, und man legte großen Wert darauf, in einem solchen Spiel beide Themata oder Thesen vollkommen gleichwertig und parteilos durchzuführen, aus These und Antithese möglichst rein die Synthese zu entwickeln. Überhaupt waren, von genialen Ausnahmen abgesehen, Spiele mit negativem oder skeptischem, disharmonischem Ausklang unbeliebt und zuzeiten geradezu verboten, und das hing tief mit dem Sinn zusammen, den das Spiel auf seiner Höhe für die Spieler gewonnen hatte. Es bedeutete eine erlesene, symbolhafte Form des Suchens nach dem Vollkommenen, eine sublimale Alchimie, ein Sichannähern an den über allen Bildern und Vielheiten in sich einigen Geist, also an Gott.³⁶

Spätestens mit diesen letzten Worten sind die Grenzen einer Übernahme von Ideen des *Lüshi chungju* in das *Glasperlenspiel* erreicht, denn Hesses Gedanken über das Wesen des Glasperlenspiels haben sich nunmehr offenbar ganz von diesem Werk als Hesses möglicherweise anfänglicher Inspirationsquelle entfernt. Auch der für das *Lüshi chungju* so wichtige Gedanke, dass bestimmte Aktivitäten (des Herrschers) zu bestimmten Jahreszeiten erfolgen müssen, da zu befürchten ist, dass die Natur aus der Ordnung geraten würde, wenn der Himmelssohn statt der jeweils für bestimmte Zeiten des Jahres, etwa den Frühling, vorgeschriebenen rituellen Handlungen andere, etwa die für den Herbst vorgesehenen rituellen Handlungen durchführen würde, scheinen für Hesse hingegen keine Rolle zu spielen. Auch die Natur an sich ist kein wirklicher Orientierungsmaßstab für ihn.

36 *Glasperlenspiel*, 39-40.

Zeremonien und Hierarchien

Wie steht es nun um die Bedeutung von Zeremonien in Hesses *Glasperlenspiel*? Zeremonien sind wie bereits erwähnt ein zentraler Bestandteil der jahreszeitlichen Anordnungen im *Lüshi chungiu*. Neben den Musikmeistern, die die Aufgabe haben, sicherzustellen, dass zu jeder Zeit des Jahres die entsprechende Zeremonialmusik gespielt und die entsprechenden Tänze aufgeführt werden, ist es vor allem jener Höchste Schreiber, der durch seine astronomischen und astrologischen Berechnungen errechnet, an welchem Tag des Jahres zu welcher Sonnen- und Sternkonstellation der Beginn der jeweiligen Jahreszeit anzusetzen ist, und der dementsprechend die Tage festlegt, an denen der Himmelssohn die diversen Stationen seiner „Lichthalle“ (*mingtang* 明堂) zu besuchen und die jeweils entsprechenden Zeremonien zu vollziehen hat. Genaugenommen ist die Rolle des im *Lüshi chungiu* gezeichneten Herrschers, wie auch Marcin Jacoby kürzlich in einem Aufsatz argumentiert hat, eher die eines Dieners als eines Herrschers.³⁷ Er muss, wie bereits James D. Sellmann erörtert hat, jeweils zur rechten Zeit am rechten Ort sein und bestimmte, ihm vorgeschriebene Aktivitäten vollziehen.³⁸ Und betrachtet man genau, wer ihm diese saisonbezogenen Handlungen vorschreibt, so ist dies eben jener Höchste Schreiber, der als einer seiner Beamten in der Hierarchie zwar unter dem Herrscher steht, aber andererseits auch eine gewisse Macht über den Herrscher zu haben scheint.

Eine noch wichtigere Gruppe in der Hierarchie stellen im *Lüshi chungiu* die *shi* 士 (Staatsmänner) dar, Mitgliedern des niedrigen Adels, die ihre Aufgabe darin sehen, dem Herrscher in Fragen der Moral beratend zur Seite zu stehen. Mehrfach wird im *Lüshi chungiu* der Ausdruck *you dao zhi shi* 有道之士 (Staatsmänner, die das Dao haben) erwähnt, womit vermutlich eben solche Leute gemeint sind, wie sie Lü Buwei zur Kompilation des *Lüshi chungiu* an seinen Hof geholt hat.³⁹

Hierarchie und Zeremonien spielen auch im *Glasperlenspiel* eine wichtige Rolle. Besonders deutlich wird dies im Zusammenhang mit Josef Knechts Aufnahme in den Orden der Glasperlenspieler, ein Akt, der ihn plötzlich zaudern lässt, ob denn dieser Weg wirklich der richtige für ihn ist. Im Roman heißt es:

Blitzschnell durchfuhr es ihn: die Worte [des Glasperlenspielmeisters] bedeuteten das Ende seiner Freiheit, den Abschluß seiner Studienzeit, die Aufnahme in den Orden und seine baldige Einreihung in die Hierarchie. [...] Die Zeremonie selbst war einfach. Am folgenden Tage lud der Musikmeister, wie es die Statuten verlangten, zwei Ordensbrüder als Zeugen ein, vorher hatte Knecht einen Satz

37 Jacoby, 18-23.

38 Sellmann, 11-17.

39 Zur Bedeutung der *shi* im *Lüshi chungiu* siehe Sellmann, 62-64, ebenso Pines, 115-184.

der Ordensregel als Aufgabe für eine Meditationsübung bekommen. Es war der Satz: „Beruft dich die hohe Behörde in ein Amt, so wisse: jeder Aufstieg in der Stufe der Ämter ist nicht ein Schritt in die Freiheit, sondern in die Bindung. Je höher das Amt, desto tiefer die Bindung. Je größer die Amtsgewalt, desto strenger der Dienst. Je stärker die Persönlichkeit, desto verpönter die Willkür.“⁴⁰

Wird bei Hesse schon das, was im *Lüshi chungju* ein zwar wichtiger, aber dennoch nur ein Beamtenposten unter vielen ist, transformiert zu einer Respektsperson, nämlich „dem Musikmeister“, so gilt das umso mehr für die Metamorphose des (zukünftigen) Himmelssohnes hin zur Autorität des Obersten Glasperlenspielers (Ludi Magister), eben jenen Posten in der Hierarchie des Ordens von Kastalien, für den der junge Knecht einst von jenem Musikmeister ausgewählt wurde, der als tüchtiger Schüler Schritt für Schritt die Karriereleiter zur Erlangung eben dieses Postens hinaufsteigt.

Das Thema Hierarchie und deren unmittelbare Verbindung zur Macht wird von Hesses Protagonisten Knecht, kurz bevor er die Zeremonie zur Aufnahme in den Orden vollzieht, folgendermaßen reflektiert:

Es war schön und hatte etwas Verlockendes, Macht über Menschen zu haben und vor andern hervorzuglänzen, aber es hatte auch eine Dämonie und Gefahr, und die Weltgeschichte bestand ja aus einer lückenlosen Reihe von Herrschern, Führern, Machern und Befehlshabern, welche mit unendlich seltenen Ausnahmen alle hübsch begonnen und übel geendet, welche alle, wenigstens angeblich, um des Guten willen nach der Macht gestrebt hatten, um nachher von der Macht besessen und betäubt zu werden und sie um ihrer selbst willen zu lieben. Es galt, jene ihm von Natur mitgegebene Macht dadurch zu heiligen und heilsam zu machen, daß er sie in den Dienst der Hierarchie stellte; dies war ihm stets selbstverständlich gewesen. Aber wo war die Stelle, an welcher seine Kräfte am besten dienen und Frucht tragen konnten? Die Fähigkeit, andere und namentlich Jüngere anzuziehen und mehr oder weniger zu beeinflussen, wäre für einen Offizier oder Politiker von Wert gewesen, aber hier in Kastalien war dafür kein Ort, hier waren diese Fähigkeiten eigentlich nur dem Lehrer und Erzieher dienlich, und gerade zu diesen Tätigkeiten fühlte Knecht wenig Lust in sich. Wenn es nach seinem Willen allein gegangen wäre, hätte er das Leben des unabhängigen Gelehrten jedem andern vorgezogen – oder aber das des Glasperlenspielers. Und damit stand er vor der alten, quälenden Frage: war dieses Spiel wirklich das Höchste, war es wirklich die Königin im geistigen Reich?⁴¹

40 *Glasperlenspiel*, 150f.

41 *Glasperlenspiel*, 143f.

Liest man diese Zeilen genau, so sind es zwei etwas widersprüchliche Zweifel, die den jungen Knecht hier bewegen: Auf der einen Seite hat er Zweifel daran, ob es überhaupt erstrebenswert sei, durch die Erlangung einer hohen Stellung in der Hierarchie Kastaliens Macht über andere Menschen auszuüben. Auf der anderen Seite fragt er sich aber auch, was denn dies für eine Macht sei, die sich sowieso nur auf einen von der Welt abgeschlossenen kloster- oder elfenbeinturmartigen Bereich bezieht und der es einem Menschen lediglich als Lehrer oder Erzieher von Schülern ermöglicht, Macht über bzw. Einfluss auf diese auszuüben, ohne aber dies in einem Bereich tun zu können, der in der realen Welt von Bedeutung wäre, wie dies etwa ein Offizier oder Politiker tun könnte.

Vom Himmelssohn zum Obersten Glasperlenspieler – zwei gescheiterte Modelle?

Als Lü Buwei das *Lüshi chunqiu* in Auftrag gab, tat er dies offenbar in der Absicht, alles, was an Wissen über eine ideale Herrschaft sowie über die aus der Geschichte stammenden Erfahrungen zu seiner Zeit vorhanden war, in einer umfassenden Gesamtschau zu präsentieren. Er hatte das Werk als eine Art Fürstenspiegel gedacht, von dem er sich erhoffte, dass Ying Zheng 嬴政, der im Jahr 221 v. Chr. als Kaiser von Qin (Qin Shi Huang 秦始皇) erstmals das chinesische Reich vereinte und der, wie aus der Biographie Lü Buweis im *Shiji* hervorgeht, offenbar Lüs leiblicher Sohn war, sich diesen zum Vorbild nehmen würde. Demnach hatte Lü einem Angehörigen des Königshauses von Qin, Zichu 子楚, mit dem er in enger Verbindung stand, eine seiner Konkubinen geschenkt, die, wie er wusste, von ihm schwanger war. Sie gebar sodann den Yingzheng, und da Zichu 249 v. Chr. als König Zhuangxiang 莊襄王 den Thron bestieg, wurde sein – von Lü bei Hofe eingeschleuster – Sohn später Erster Kaiser von Qin.⁴² Lü Buwei, der zum hochgeehrten Ratgeber des Throns und zum Erzieher des jungen Prinzen ernannt worden war, hatte offensichtlich gehofft, dass Yingzheng als Kaiser das von ihm in Auftrag gegebene Werk zur Grundlage einer am Jahreszyklus und an moralischen Werten orientierten Herrschaft machen würde. Dieser jedoch nahm Lü Buweis Werk nicht an, sondern stützte sich stattdessen auf die autoritätsbetonten Ideen der Legalisten.⁴³ Lü Buwei, der nach der Fertigstellung des Werks noch so von dessen Vollkommenheit überzeugt war, dass er bereit war, demjenigen einen Sack Gold zu schenken, der ihm auch nur ein Wort hinzuzufügen oder wegzunehmen wüsste,⁴⁴ war somit letzten Endes mit seiner Mission gescheitert.

42 *Shiji* 85.2509f.

43 Siehe hierzu auch Jacoby, 6f.

44 *Shiji* 85.2510.

So wenig Hesse diese Tragik des Schicksals des Lü Buwei und seines Werks jemals bewusst geworden sein dürfte, lässt sich doch abschließend auch hier eine bemerkenswerte Parallele ziehen. Denn das, was Hesse von der Herrschaftslehre des *Lüshi chunqiu*, vermittelt durch die Übersetzung Richard Wilhelms, verstanden und auf sein *Glasperlenspiel* übertragen hat, ist ein so hehres, rein wertorientiertes Herrschaftssystem, noch dazu kontrolliert durch ebenfalls auf der Basis dieser Werte erzogene Beamte, dass dieses – so glänzend es sich wohl gegen die zunehmende Diktatur abhebt, deren Zeuge Hesse gerade während der Jahre war, als er an diesem Werk schrieb, letztlich zum Scheitern verurteilt sein musste, jedenfalls in der politischen Wirklichkeit. Und schon während seiner Ausbildung als Eliteschüler in Kastalien lässt Hesse seinen Protagonisten Josef Knecht daran zweifeln, ob ein Leben in einem von der zeitgenössischen Weltpolitik so abgeschirmten Ort wie Kastalien wirklich dauerhaft für ihn geeignet sei. Diese ambivalente Haltung kommt etwa in folgenden Worten Knechts zum Ausdruck:

Diese Elite des Nachwuchses aus dem Vicus Lusorum galt für viele in Kastalien, und auch für einige draußen im Lande, als letzte Blüte der kastalischen Tradition, als Creme einer exklusiv aristokratischen Geistigkeit, und mancher Jüngling hat jahrelang voll Ehrgeiz davon geträumt, ihr einst anzugehören. Für andere wieder war dieser erlesene Kreis von Prätendenten auf die höheren Würden in der Hierarchie des Glasperlenspiels etwas Verhaßtes und Verkommenes, eine Clique von hochnäsigen Nichtstuern, geistreich verspielten Genies ohne Sinn für Leben und Wirklichkeit, eine anmaßende und im Grunde schmarotzerische Gesellschaft von Elegants und Strebern, deren Beruf und Lebensinhalt eine Spielerei, ein unfruchtbarer Selbstgenuß des Geistes sei.⁴⁵

Kastalien als eine Art selbstgewählter Ort der inneren Emigration in einer Welt des Niedergangs wird von Knecht nunmehr als ein Ort wahrgenommen, an dem sich vor allem Schöngestige mit ihren ästhetischen Spielereien tummeln. Weiter heißt es:

Die allermeisten Kastalier, die Beamten nicht minder als die Gelehrten und Studierenden, lebten in ihrer pädagogischen Provinz und ihrem Orden als in einer stabilen, ewigen und sich von selbst verstehenden Welt, von welcher sie freilich wußten, daß sie nicht immer dagewesen, daß sie einmal entstanden, und zwar in Zeiten tiefster Not langsam und unter bitteren Kämpfen entstanden war, entstanden am Ende der kriegerischen Epoche ebensowohl aus einer asketisch heroischen Selbstbesinnung und Anstrengung der Geistigen wie aus einem tiefen

45 *Glasperlenspiel*, 141.

Bedürfnis der erschöpften, verbluteten und verwahrlosten Völker nach Ordnung, Norm, Vernunft, Gesetz und Maß.⁴⁶

Josef Knecht wird nunmehr als Ordensbruder zu einem Gastaufenthalt in ein Benediktinerkloster namens Mariafels geschickt, wo er zunächst zwei Jahre zubringt.⁴⁷ In mehreren weiteren „Karrierestufen“ wird er schließlich selbst zum Magister Ludi ernannt.⁴⁸ Nachdem Knecht in dieser Funktion als neuer Glasperlenspielmeister einige Jahre dem Orden gedient hat, wächst in ihm der Wunsch, aus dem Dienst entlassen zu werden, und er richtet schließlich ein entsprechendes Bittschreiben um Abberufung an die Erziehungsbehörde Kastaliens.⁴⁹ Das Antwortschreiben seitens der Erziehungsbehörde fällt negativ aus, Knechts Bitte wird nicht stattgegeben, und bemerkenswert ist die folgende Begründung, die jedem Kastalier, fast vergleichbar mit den Beamten, die im Jahresverlauf des *Lüshi chungiu* jeweils ihre Aufgaben zu erfüllen haben, vorschreibt, seinen ihm zugewiesenen Platz in der Hierarchie niemals zu verlassen:

Was würde aus unsrer Hierarchie, wenn es nicht mehr der Orden und der Auftrag der Behörde wäre, der jeden an seinen Platz stellt! Was würde aus Kastalien, wenn jeder seine Person, seine Gaben und Eignungen selber einschätzen und sich seinen Posten danach aussuchen wollte! Wir empfehlen dem Glasperlenspielmeister, hierüber einige Augenblicke nachzudenken, und tragen ihm auf, das ehrenvolle Amt weiter zu verwalten, mit dessen Führung wir ihn betraut haben.⁵⁰

Auf diesen Bescheid hin erbittet Knecht sich zumindest eine kurze Auszeit, während derer er Tito Designori, den Sohn seines ehemaligen Mitschülers Plinio, den er auf Plinius Bitte unter seine Fittiche genommen hatte, an einem in den Alpen an einem Gletschersee gelegenen einsamen Ort besucht. Am Morgen nach seiner Ankunft verführt ihn Tito zu einem Wettschwimmen in diesem See und springt, ohne Knechts Reaktion abzuwarten, gleich hinein, um ans andere Ufer zu schwimmen. Knecht folgt ihm, doch ist das Wasser so eiskalt, dass Knecht, kurz nachdem er in den See gesprungen war, darin – wohl infolge eines Herzinfarkts – ertrinkt.⁵¹ So war Knecht die schwere Entscheidung für oder aber gegen ein Leben in Kastilien aus der Hand genommen.

⁴⁶ *Glasperlenspiel*, 158f.

⁴⁷ *Glasperlenspiel*, 153-187.

⁴⁸ *Glasperlenspiel*, 219-250.

⁴⁹ *Glasperlenspiel*, 379-399.

⁵⁰ *Glasperlenspiel*, 405.

⁵¹ *Glasperlenspiel*, 470.

Indem Hesse Knecht am Ende zweifeln lässt an seiner Karriere zum Glasperlenspieler, macht er deutlich, dass die schöngeistig-ästhetische Welt des Ordens von Kastilien seiner Meinung nach nicht tauglich ist als Modell für die reale Welt der Politik. Wie bereits erwähnt, wurde das Herrschaftsmodell des *Lüshi chungiu* auch von Ying Zheng, dem späteren Ersten Herrscher von Qin, nicht angenommen. Auch wenn Hermann Hesse dies nicht ahnen konnte, da auch Richard Wilhelm in seiner Einführung hierauf nicht eingegangen ist, besteht somit eine gewisse Parallele zwischen dem Scheitern Lü Buweis mit seinem Fürstenspiegel und dem Scheitern Knechts (oder Hermann Hesses selbst?) an dem im Glasperlenspiel geschilderten Orden von Kastilien. Auch wenn das Verständnis Hesses für das *Lüshi chungiu* insgesamt nicht sehr weit gegangen sein mag, hat er doch, wie hier aufgezeigt werden sollte, eine ganze Menge an Inspirationen aus diesem altchinesischen Werk für seinen Roman erhalten.

Bibliographie

Glasperlenspiel. Siehe Hesse 1972.

Hesse, Hermann. *Das Glasperlenspiel*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.

Hucker, Charles O. *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*. Stanford: Stanford University, 1985.

Jacoby, Marcin. „*Lüshi Chunqiu* and the Value-Based Leadership Model in Ancient China“, *Roczniki Humanistyczne* 70 (2022), 5-26 [ojs.tnku.pl/index.php/rh/article/view/17885/16595].

Knoblock, John, und Jeffrey Riegel [Hg. und Üs.]. *The Annals of Lü Buwei: A Complete Translation and Study*. Stanford: Stanford University, 2000.

Liu, Chengji 刘成纪. „Chonglun Lüshi chungiu de yinyue meixue tixi“ 重论《吕氏春秋》的音乐美学体系, *Zhongzhou yuekan* 中州学刊 2016.3, 145-153.

Lüshi chungiu zhuzi suoyin 吕氏春秋逐字索引 [Konkordanzausgabe des *Lüshi chungiu*], Hongkong: Shangwu, 1994.

Malischke, Andreas. „Ideal und Wirklichkeit in Hermann Hesses *Das Glasperlenspiel*“, Magister-Arbeit Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 1989 [Nachdruck: Hamburg: Diplomica, 2008].

Michels, Volker [Hg.]. *Materialien zu Hermann Hesses „Das Glasperlenspiel“, Bd.1: Texte von Hermann Hesse*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

——— [Hg.] *Materialien zu Hermann Hesses „Das Glasperlenspiel“, Bd.2: Texte über das Glasperlenspiel*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.

———. *Von Wesen und Herkunft des „Glasperlenspiels“: Die vier Fassungen der Einleitung zum „Glasperlenspiel“*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.

- Pines, Yuri. *Envisioning Eternal Empire: Chinese Political Thought of the Warring States Era*. Honolulu: University of Hawai'i, 2009.
- Schaab-Hanke, Dorothee. Eintrag „Lüshi Chunqiu“, in: *Lexikon Schriften über Musik* (Kassel: Bärenreiter, Bd. 3, 2025) [Druck in Vorbereitung].
- Sellmann, James D. *Timing and Rulership in Master Lü's Spring and Autumn Annals* (*Lüshi chungiu*). New York: SUNY, 2002.
- Shiji* 史記, von Sima Tan 司馬談 (?–110 v. Chr.) und Sima Qian 司馬遷 (145–ca. 86 v. Chr.). Beijing: Zhonghua, 1959.
- Tang, Bowen [Üs.]. *Lü's Commentaries of History. Lü Buwei (–235 B.C.)*. Beijing: Long River, 2012.
- Weber, Jürgen. *Indien gesucht, China gefunden: Chinesische Spuren in Leben und Werk des Dichters Hermann Hesse*. Norderstedt: BoD, 2011.
- Wilhelm, Richard [Hg. und Üs.]. *Frühling und Herbst des Lü Bu We*. Jena: Diederichs, 1928 [www.oaw.ruhr-uni-bochum.de/mam/slc/content/wilhelm_lushi_chunqiu.pdf].
- . *Li Gi: Das Buch der Riten, Sitten und Gebräuche*. Jena: Diederichs, 1930.
- Wippermann, Dorothea. *Richard Wilhelm: Der Sinologe und seine Kulturmission*. Frankfurt: Societät, 2020.

ORIENTIERUNGEN

Zeitschrift zur Kultur Asiens

Herausgegeben von
Berthold Damshäuser,
Harald Meyer
und
Dorothee Schaab-Hanke

35 (2024)

OSTASIEN Verlag

ORIENTIERUNGEN: Zeitschrift zur Kultur Asiens

Begründet von Wolfgang KUBIN

Herausgeber:

Berthold DAMSHÄUSER, Harald MEYER und Dorothee SCHAAB-HANKE

Herausgeberbeirat:

Christoph ANTWEILER, Carmen BRANDT, Stephan CONERMANN, Lewis DONEY
und Ulrich VOLLMER (Universität Bonn),

Agus R. SARJONO (Institute of Indonesian Arts and Culture, Bandung)

Redaktion und Druck der *ORIENTIERUNGEN* werden unterstützt
vom Institut für Orient- und Asienwissenschaften der Universität Bonn.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie;
Detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 0936-4099 [977-1617954-00-0]

© OSTASIEN Verlag 2024

www.ostasien-verlag.de

Anschrift der Redaktion:

OSTASIEN Verlag, Wohlbacher Straße 4, 96269 Großheirath, OT Gossenberg
Tel. 09569/188057, Fax: 03222-1360347, email: dschaab-hanke@t-online.de

Redaktion und Satz: Martin HANKE und Dorothee SCHAAB-HANKE

Umschlaggestaltung: Martin HANKE

Herstellung: Rudolph Druck GmbH & Co. KG, Schweinfurt

Printed in Germany

Orientierungen 35 (2024)

Inhalt

Artikel

- Harald MEYER* 1
Im Gedenken an die Opfer des Großen Noto-Erdbebens vom 1.1.2024:
13 Katastrophen-Gedichte von Ueda Masayuki (Kanazawa)
- Matthias GERNER* 15
Tai-Kadai and Miao-Yao Migration
- Markus BÖTEFÜR* 37
Dortiger, Menschenfresser und Jagdgefährten: Das Bild von Raubkatzen
in Süd- und Südostasien in europäischen Darstellungen des 17. bis frühen 20. Jhs.
- Manfred W. FRÜHAUF* 51
Cheng Fangwu und sein Essay „Von der literarischen Revolution
zur revolutionären Literatur“ (1923/1928)
- Ulrich VOLLMER* 79
Der Bonner Religionswissenschaftler Gustav Mensching
und seine Lehr- und Vortragstätigkeit in Riga (1927–1935)
- Dorothee SCHAAB-HANKE* 93
Wieviel *Lüshi chungju* steckt im *Glasperlenspiel*? Einige Überlegungen zu Hermann
Hesses Rezeption von Richard Wilhelms *Frühling und Herbst des Lü Bu We*
- Sanat GÜLEN und Michael Reinhard HESS* 115
Der uigurische „historische Roman“ aus Xinjiang zwischen Fakt und Fiktion
- Michael KNÜPPEL* 155
Zur Frage der Verwendung der arabischen Schrift im öffentlichen Raum
bei den Hui-Muslimen Shandongs
- Hartmut WALRAVENS* 169
Archäologisches aus Balu-mkhar, Westtibet:
Briefe von August Hermann und Dora Francke
- Hartmut WALRAVENS* 173
Milius Dostoevskij zum Gedächtnis (1884–1937 oder 1943/1944)

<i>Hartmut WALRAVENS</i>	177
Zu einem Schreiben des Pekinger Dichters Vincenz Hundhausen in der Universitätsbibliothek Kassel	
<i>Christoph ANTWEILER</i>	181
Actors, Acts and Actants in Berthold Damshäuser's Translation Workshop: An Office Ethnography with an Outlook on Material Culture Studies	
<i>Peter KUPFER</i>	193
Vom „Gründungsmythos der Globalisierung“ zum „Herzstück der Welt“: Begleitende Bemerkungen zu Thomas O. Höllmanns neuem Seidenstraßen-Buch	

Rezensionen

Nurlan Kenzheakhmet. <i>Eurasian Historical Geography as Reflected in Geographical Literature and in Maps from the 13th to the Mid-17th Centuries</i> . Gossenberg: Ostasien, 2021 (<i>Roderich PTAK</i>)	223
Garcia de Orta. <i>Colóquios dos Simples e Drogas e Coisas Medicinais da Índia</i> , hg. von Rui Manuel Loureiro und Teresa Nobre de Carvalho. Lissabon: Universidade de Lisboa, 2024 (<i>Roderich PTAK</i>)	230
Miguel Roxo de Brito. <i>Relação da Viagem à Nova Guiné</i> , hg. von Rui Manuel Loureiro. Portimão: Livros de Bordo, 2022 (<i>Roderich PTAK</i>)	236
Roderich Ptak (Hg.). <i>Jetzt wird gefeiert. Speis und Trank im alten China: Wunder, Wirkung, Wahn. Geburtstagsgabe für Marc Nürnberger</i> . Gossenberg: Ostasien, 2024 (<i>Hartmut WALRAVENS</i>)	241
Dorothee Schaab-Hanke. <i>Joseph-Marie Amiot (1718–1793) als Vermittler der Musik Chinas und deren frühe Rezeption in Europa</i> . Gossenberg: Ostasien, 2023 (<i>Hartmut WALRAVENS</i>)	245
Tamayo Iwamura. <i>Berufsethik und Grundwerte in Japan: Erfolgsgeheimnisse jahrhundertalter Unternehmen</i> . Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2021 (<i>Elizabeth FRIMMERSDORF</i>)	250
Guido Woldering. <i>„Fiktion“ und „Wirklichkeit“ in japanischen Literaturtheorien der Jahre 1850 bis 1890</i> . Berlin: De Gruyter, 2022 (<i>Vienna Lynn BAGINSKI</i>)	254
Michael Reinhard Heß. <i>Spuren unter dem Sand. Uigurische Literatur in Text und Kontext</i> . Gossenberg: Ostasien, 2024 (<i>Michael KNÜPPEL</i>)	257
Berthold Damshäuser und Agus R. Sarjono (Hg.). <i>Sprachfeuer: Eine Anthologie moderner indonesischer Lyrik</i> , aus dem Indonesischen von Berthold Damshäuser. Berlin: regiospectra, 2015 (<i>Wolfgang KUBIN</i>)	262