

ANTIKE MOTIVE  
IN ARNO SCHMIDTS ERZÄHLUNG  
›CALIBAN ÜBER SETEBOS‹<sup>1)</sup>

Von Peter Grossardt (München)

Als 1964 die Erzählung ›Caliban über Setebos‹ zusammen mit den anderen Novellen von ›Kühe in Halbtrauer‹ im Verlag Stahlberg erschien, reagierte die Kritik zunächst mit Unverständnis und Ratlosigkeit<sup>2)</sup>. Die Geschichte des Trivialpoeten und Werbetexters Georg Düsterhenn, der sich aus Steuergründen die Abfassung eines schwerverkäuflichen neuen Lyrikbandes vorgenommen hat und sich zu diesem Zweck in das kleine niedersächsische Dorf Schadewalde begibt, um dort eine ehemals angebetete Jugendbekanntschaft wiederzusehen und sich so auf das literarische Projekt einzustimmen, war sicher spritzig erzählt. Doch was sollte man von den zahlreichen Detailschilderungen des dörflichen Lebens halten und von all den menschlichen Abgründen und all den sexuellen Obsessionen, denen sowohl die Dorfbewölkerung wie auch ihr Besucher und Chronist Düsterhenn ausgesetzt waren? Daher beharrte Schmidts Schriftstellerkollege und Freund Alfred Andersch auch dann noch, als erste Hinweise auf den mythologischen Unterbau der Novelle bekannt wurden<sup>3)</sup>, darauf, dass man in erster Linie auf den Titel der Erzählung zu achten habe<sup>4)</sup>, also auf die Anspielung auf Shakespeares

---

<sup>1)</sup> Der folgende Beitrag beruht auf einem Habilitationsvortrag, den der Verfasser – Klassischer Philologe und Komparatist – im Juni 2004 an der Universität Freiburg (Schweiz) hielt. Sein herzlicher Dank gilt insbesondere Prof. Harald Fricke (Freiburg) für Beratung in germanistischen Fragen und Prof. Hellmut Flashar (München) und Prof. Thomas A. Szlezák (Tübingen) für Hinweise zur Person von Wolfgang Schadewaldt (weitere Erkenntnisse sind zu erwarten aus den Akten des Symposions vom Mai 2000: Wolfgang Schadewaldt und die Gräzistik des 20. Jahrhunderts, hrsg. von THOMAS A. SZLEZÁK, Hildesheim 2005, die jedoch für die vorliegende Arbeit nicht mehr verwertet werden konnten).

<sup>2)</sup> Dokumentiert von RALF GEORG CZAPLA, *Mythos, Sexus und Traumspiel*. Arno Schmidts Prosazyklus ›Kühe in Halbtrauer‹, Paderborn 1993, S. 12–15.

<sup>3)</sup> Zu diesen frühen Hinweisen gehört unter anderem Schmidts eigene bündige Bezeichnung von ›Caliban‹ als ›Orfeus‹ in einer Aufstellung epochaler Meisterwerke in ›Zettels Traum‹ (Stuttgart 1970, S. 915 [weiteres bei CZAPLA, *Mythos, Sexus und Traumspiel*, zit. Anm. 2, S. 15 und 273]).

<sup>4)</sup> ALFRED ANDERSCH, *Düsterhenns Dunkelstunde oder Ein längeres Gedankenspiel*, in: *Merkur* 1972, Nr. 286 (hier zitiert nach: ANDERSCH, *Ein neuer Scheiterhaufen für alte Ketzer*.

›Sturm‹<sup>5</sup>) und auf das davon abgeleitete, 1864 veröffentlichte Poem ›Caliban upon Setebos; or natural theology in the island‹ von Robert Browning<sup>6</sup>). Fast gleichzeitig mit Andersch konnte allerdings Robert Wohlleben in einer der ersten Nummern des ›Bargfelder Boten‹ eine genaue Aufstellung der Orpheus-Motive in ›Caliban‹ vornehmen und den Travestie-Charakter der Erzählung nachweisen<sup>7</sup>). Diese These ließ sich in der Folge durch eine Reihe weiterer Beobachtungen zur Quasi-Identität Düsterhenns mit Orpheus stützen. Dabei blieben aber andere griechische Mythen, die ebenfalls in ›Caliban‹ rezipiert sind, weitgehend außerhalb des Blickfelds, und es kam zu keinem systematischen Versuch, die Orpheus-Motive in ein Gesamtbild der Antikebezüge von ›Caliban‹ zu integrieren. Dieser Aufgabe widmet sich daher der folgende Beitrag<sup>8</sup>), wobei zunächst die erwähnten mythologischen Motive zur Sprache kommen sollen, dann die Bezüge zu Platon und Herodot und zuletzt das Verhältnis von Arno Schmidt zur zeitgenössischen Klassischen Philologie<sup>9</sup>).

### *Die mythologischen Motive in ›Caliban‹*

Als Georg Düsterhenn im Spätherbst 1964 in Schadewalde eintrifft<sup>10</sup>), um seine Jugendliebe Rieke wiederzusehen, langen gleichzeitig vier junge Jägerinnen im einzigen Gasthof von Schadewalde ein, die mit verschiedenen Wesenszügen an die antiken Mänaden und an die Erinnyen, die griechischen Rachegöttinnen, erinnern. Gastgeber der verschiedenen Besucher ist der Wirt O. Tulp mit seiner

---

Kritiken und Rezensionen, Zürich 1979, S. 102–119, bes. S. 105f.); – eine Weiterführung von Anderschs Interpretationsansatz bei ASTRID SCHLEINITZ, Anmerkungen zum Titel der Erzählung ›Caliban über Setebos‹, in: Bargfelder Bote, 101–103 (1986), S. 41–47.

<sup>5</sup>) WILLIAM SHAKESPEARE, *The Tempest*, 1. Akt, 2. Szene.

<sup>6</sup>) Hier zitiert nach: *The complete works of ROBERT BROWNING*, Volume 6, edited by J. C. BERKEY, A. C. DOOLEY, S. E. DOOLEY, Waco and Athens 1996, S. 259–270 (Erstausgabe in: *Dramatis personae*, London 1864).

<sup>7</sup>) ROBERT WOHLLEBEN, Götter und Helden in Niedersachsen. Über das mythologische Substrat des Personals in ›Caliban über Setebos‹ – Eine Nachprüfung, in: Bargfelder Bote 3 (1973), S. 3–15.

<sup>8</sup>) Für allgemeine Studien zum Antikebezug in Schmidts Werken vgl. RAINER HERZOG, *Glauco adest. Antike-Identifizierungen im Werk Arno Schmidts*, in: Bargfelder Bote 14 (1975), S. 3–27, und VÖLKER RIEDEL, *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 324–327. Für Schmidts private Sammlung klassisch-philologischer Primär- und Sekundärliteratur vgl. die Auflistung bei DIETER GÄTJENS, *Die Bibliothek Arno Schmidts. Ein kommentiertes Verzeichnis seiner Bücher*, Zürich 1991, S. 21–29.

<sup>9</sup>) ›Caliban über Setebos‹ und ›Die Abenteuer der Sylvesternacht‹ sind im folgenden zitiert nach: ARNO SCHMIDT, *Ländliche Erzählungen*, Bargfelder Ausgabe, Werkgruppe I, Bd. 3,2, Zürich 1987.

<sup>10</sup>) Diese Datierung ergibt sich aus Düsterhenns Bemerkung auf S. 479 („der Deutsche von 1964 will Sentimentalität & Präsentiermärsche; genau wie der von 18= und 1764“), die sich nur als Gegenwartsäußerung lesen lässt (unerklärt jedenfalls die Verlegung der Handlungszeit in den Herbst 1963 bei MARIUS FRÄNZEL, „Dies wundersame Gemisch“. Eine Einführung in das erzählerische Werk Arno Schmidts, Kiel 2002, S. 216).

jungen Frau, also eine nur leicht verkleidete Neuerkörperung des griechisch-römischen Unterweltgottes Pluto und seiner Frau Kore (gr. für ‚Mädchen‘) bzw. Proserpina oder Persephone. Düsterhenn befindet sich mithin in einer wahrhaft düsteren Atmosphäre und insbesondere in der Unterwelt. Er selbst gleitet damit in die Rolle berühmter früherer Unterweltbesucher wie beispielsweise Herakles oder Odysseus. Dominanter Referenzmythos ist aber, da Düsterhenn den Beruf eines Dichters ausübt, derjenige des mythischen Sängers Orpheus. Wie Orpheus auf der Suche nach Eurydike den Hades aufsucht, zuletzt aber unverrichteter Dinge wieder scheiden muss, so sucht auch der moderne Lyriker seine Liebe Rieke, ist aber zuletzt, als er sie in der Hausangestellten des Wirtes Tulp wiedererkennt, enttäuscht von ihrem Anblick und ihrem Verhalten und verlässt Schadewalde, ohne sich zu erkennen zu geben<sup>11</sup>). Wichtig ist nun, dass Schmidt sich keineswegs auf eine einfache Orpheus-Fabel bezieht, wie man sie in mythologischen Handbüchern finden kann, sondern sich ganz gezielt an eine Vielzahl moderner Verarbeitungen des Orpheus-Mythos anlehnt. Zu diesen modernen Werken zählen vor allem Rilkes ›Sonette an Orpheus‹<sup>12</sup>) und die Opern von Christoph Willibald Gluck<sup>13</sup>) und Jacques Offenbach<sup>14</sup>), aber auch verschiedenste Bildwerke mit entsprechender Thematik<sup>15</sup>). Jedes dieser Werke wirft ein eigenes Licht auf die Handlung von ›Caliban: Rilkes Sonette entwerfen ein hehres Dichterideal, das Schmidt mit der Figur von Düsterhenn gründlich destruiert; bei Gluck dürfen Orpheus und Eurydike dank einer Intervention von Amor zuletzt doch zusammenbleiben, was Schmidt – ganz im Sinne der klassischen Fabel – nicht gestattet; bei Offenbach schließlich begibt sich Orpheus nur auf Druck der öffentlichen Meinung in die Unterwelt und ist zuletzt erleichtert über das Verdikt, das Eurydike das Zurückbleiben aufträgt, was wiederum gar nicht im Sinne Schmidts ist, dessen Held eine wesentlich kompliziertere Charakterstruktur aufweist als der Offenbach'sche Orpheus. ›Caliban über

<sup>11</sup>) Vgl. die genauen Nachweise für den Orpheus-Charakter der Erzählung bei WOHLLEBEN, Götter und Helden (zit. Anm. 7), S. 7, und CZAPLA, Mythos, Sexus und Traumspiel (zit. Anm. 2), S. 275–281.

<sup>12</sup>) Im Einzelnen aufgewiesen von ROBERT WOHLLEBEN, Übersicht: Rilkes ›Sonette an Orpheus‹ im Zitat bei Arno Schmidt (Caliban über Setebos), in: Bargfelder Bote 5–6 (1973), S. 15–18.

<sup>13</sup>) CHRISTOPH W. GLUCK, *Orphée et Eurydice*, Paris 1774 (italienische Originalversion, Wien 1762). Die Oper ist unter anderem präsent in der Evozierung ihres italienischen Librettisten Raniero d'Calzabigi auf S. 492 („Der saure Sklave, heroisch=komische Oper in 3 Akten, Text von Kalza=biegi“); – vgl. JOACHIM KAISER, Des Sengers Phall. Assoziation, Dissoziation, Spannung und Tendenz in Arno Schmidts Orpheus-Erzählung ›Caliban über Setebos‹, Bargfelder Bote 5–6 (1973), S. 3–14, hier: S. 5, – ROLAND BURMEISTER, Die Musikstellen bei Arno Schmidt, Chronologisches Stellenverzeichnis zum Gesamtwerk von Arno Schmidt mit Erläuterungen & Kommentaren, Darmstadt 1991, S. 132, – und STEFAN JURCZYK, Symbolwelten. Studien zu ›Caliban über Setebos‹ von Arno Schmidt, Paderborn 1997, S. 188.

<sup>14</sup>) JACQUES OFFENBACH, *Orphée aux enfers*, Paris 1874 (kürzere Originalversion, Paris 1858). Die Oper ist ebenfalls präsent durch die Anspielung auf ihren Librettisten Ludovic Halévy auf S. 514 („übrjins H. Levy mein Name“); vgl. CZAPLA, Mythos, Sexus und Traumspiel (zit. Anm. 2), S. 298f., und JURCZYK, Symbolwelten (zit. Anm. 13), S. 116–119.

<sup>15</sup>) Vgl. JURCZYK, Symbolwelten (zit. Anm. 13), S. 186ff.

Setebos« ist also ein eminent intertextuelles Werk, das eben in der Abgrenzung von Vorgängerwerken sein eigenes Profil gewinnt.

Schwierigkeiten bereitet allerdings bei dieser Suche nach konkreten Vorbildern für die Orpheus-Motive die antike Literatur selbst, denn es ist eine der großen Paradoxien unseres Verhältnisses zur griechischen Antike, dass die Figur des Orpheus und insbesondere der Mythos von seinem Gang in die Unterwelt zwar unser Antikebild geprägt hat wie sonst vielleicht nur noch Odysseus und Sokrates, dass uns aber keine griechischen Texte erhalten sind, in denen dieser tragische Mythos ausführlich dargestellt wäre<sup>16</sup>). Die moderne Tradition nimmt stattdessen ihren Ausgang von den lateinischen Texten von Vergil im 4. Buch der ›Georgica‹ und von Ovid im 10. Buch der ›Metamorphosen‹. Und es scheint so, als ob auch Arno Schmidt hier den Ausgangspunkt suchte, denn als Dürsterhenn auf einem seiner Spaziergänge durch die Umgebung von Schadewalde den jüdischen Vertreter H. Levy kennenlernt und sich von ihm im Auto zum Dorfgasthof zurückfahren lässt, produziert das Auto beim Abschalten des Motors stotternde Töne, die Dürsterhenn mit „TänaronTänaronTänaron“ wiedergibt<sup>17</sup>). Das zielt natürlich auf das Kap Tainaron an der Südspitze der Peloponnes ab, wo nach Vergil und Ovid Orpheus den Weg in die Unterwelt suchte<sup>18</sup>), während etwa Pausanias dieselbe Geschichte im nordwestgriechischen Ephyra lokalisiert<sup>19</sup>). Noch etwas deutlicher wird der Bezug zu Vergil im Motiv der neuerlichen Begegnung von Orpheus und Eurydike, die Vergil mit einem sprachlos ausharrenden Orpheus enden lässt („und jäh seinen Augen entrückt, wie Rauch in die Lüfte zart verweht, so schwand sie hinab, sah nicht mehr den Armen, wie er vergeblich die Schatten umfing und viel, ach, so viel noch sagen wollte“<sup>20</sup>). Da sich dies meines Wissens nur bei Vergil so findet und nicht auch in den gebräuchlichen mythologischen Lexika, kann man annehmen, dass Schmidt bei seiner Ausarbeitung der Szene („Als ich noch immer keine Worte fand, drehte sie sich um und begann davon zu m'arschieren“<sup>21</sup>) sich direkt auf Vergil bezog, und dies nicht im Sinne der tautologischen Übernahme des Motivs, sondern in der genauen Umkehrung von Ursache und Wirkung, also Trennung und Schweigen.

Schmidt interessiert sich somit nicht nur für das Dichtermotiv im Orpheus-Mythos, sondern ebenso sehr auch für das Nahverhältnis zwischen Orpheus und Eurydike, psychologisiert dieses Verhältnis aber und kommt zu einer äußerst pessimistischen Einschätzung der menschlichen Liebe, die nicht so sehr von tragischen

<sup>16</sup>) Zu den fragmentarischen griechischen Belegen vgl. FRITZ GRAF, Orpheus: a poet among men, in: JAN N. BREMMER (Hrsg.), Interpretations of Greek mythology, London und Sydney 1987, S. 80–106 (S. 81f.), – und CHRISTOPH RIEDWEG, Orpheus oder die Magie der *musiké*. Antike Variationen eines einflussreichen Mythos, in: TH. FUHRER, P. MICHEL, P. STOTZ (Hrsgg.), Geschichten und ihre Geschichte, Basel 2004, S. 37–66 (S. 52–61).

<sup>17</sup>) SCHMIDT, Caliban (zit. Anm. 9), S. 518.

<sup>18</sup>) VERG. Georg. 4,466–468; Ov. Met. 10,13.

<sup>19</sup>) PAUSANIAS, Beschreibung Griechenlands, Buch 9,30,6.

<sup>20</sup>) VERGIL, Landleben, hrsg. von JOHANNES und MARIA GÖTTE, Vergil-Viten, hrsg. von KARL BAYER, lateinisch und deutsch, Zürich, 4. Aufl. 1981, S. 185 (Georg. 4,499–502).

<sup>21</sup>) Schmidt, Caliban (zit. Anm. 9), S. 523.

äußeren Umständen bedroht ist, sondern eher von der menschlichen Unzulänglichkeit an sich. Ebenso problematisch wie das Mann-Frau-Verhältnis erscheint in ›Caliban‹ das Eltern-Kind-Verhältnis, und wieder ist es der griechische Mythos, der hierfür den Ansatzpunkt liefert.

Im direkten Anschluss an eine Bemerkung über seine Eltern, die seinen ersten Dichtversuchen schroff ablehnend gegenüberstanden, äußert Düsterhenn: „ich blickte in meinen, erfreulicherweise stets unfruchtbar gebliebenen Schoß; und versuchte mit Gewalt, mir einen süß=lallenden Knaben hinein zu projizieren“<sup>22</sup>). Da das Motiv des lallenden Knaben hier mit dem Motiv des Eltern-Sohn-Konflikts verbunden ist, scheint deutlich, dass ein Rückbezug vorliegt auf das neunte Buch der ›Ilias‹, wo der ältere thessalische Held Phoinix berichtet, wie er einst in einen Konflikt seiner Eltern hineingeriet und auf Bitten seiner Mutter mit der Nebenfrau seines Vaters schlief, damit dieser aus Abscheu von ihr lasse. Wie im Grunde vorherzusehen war, ging die Sache schief, und der Vater richtete seinen Zorn nicht gegen die Nebenfrau, sondern gegen den Sohn, den er verfluchte und zur Unfruchtbarkeit verdamnte (Homer Il. 9,453–456: „Doch sobald es merkte der Vater, rief er mit gräßlichem Fluch der Erinnyen furchtbare Gottheit; daß nie sitzen möchte auf seinen Knien ein Söhnlein, von mir selber gezeugt“<sup>23</sup>). Die einzige Kompensation, die Phoinix darauf für sein Unglück fand, war die Beschäftigung mit dem kleinen Achilleus, um den er sich besonders intensiv kümmerte (Il. 9,486–489: „auch wolltest du nimmer mit andern weder zum Gastmahl gehn, noch daheim in den Wohnungen essen, eh ich selber dich nahm, auf meine Knie dich setzend, und die zerschnittene Speise dir reicht und den Becher dir vorhielt“). Das Bemerkenswerte an dieser Geschichte ist die dubiose Rolle, die sowohl Vater wie Mutter spielen. Dieses schwierige Verhältnis zu den Eltern entspricht ganz der Schilderung, die Düsterhenn, wie gesagt, für seine eigene Familie gibt, und stimmt im Übrigen auch zusammen mit der Biographie von Arno Schmidt selbst, der ebenfalls ein konfliktbeladenes Verhältnis zu seinen Eltern hatte und selber zwar verheiratet war, aber kinderlos blieb<sup>24</sup>).

Ebenso problematische Eltern-Kind-Beziehungen, aber nun mit dem Akzent auf dem Mutter-Sohn-Verhältnis zeigen zwei andere griechische Mythen, auf die ›Caliban‹ ebenfalls in deutlicher Weise anspielt.

Längst gesehen wurde, dass in der Bezeichnung der vier jungen Frauen von Schadewalde als „Jägerinnen“<sup>25</sup>) sich verschiedene Vorstellungen überlagern und die Jägerinnen somit auch als Erinnyen zu sehen sind. Dabei blieb aber unbeachtet,

<sup>22</sup>) Ebenda, S. 486.

<sup>23</sup>) HOMER, *Ilias*, übertragen von JOHANN HEINRICH VOSS, Nachwort, Zeittafel, Anmerkungen und bibliographische Hinweise von M. GIEBEL, München 1980, S. 134.

<sup>24</sup>) Vgl. die biographischen Abrisse bei MICHAEL M. SCHARDT, Arno Schmidt – Eine biographische Annäherung, in: M. M. SCHARDT und H. VOLLMER (Hrsgg.), Arno Schmidt. Leben – Werk – Wirkung, Hamburg 1990, S. 15–61 (S. 17–25), – und WOLFGANG ALBRECHT, Arno Schmidt, Stuttgart und Weimar 1998, S. 2–6.

<sup>25</sup>) SCHMIDT, Caliban (zit. Anm. 9), S. 507.

dass die Erinnyen in der literarischen Imagination nicht einfach jeden verfolgen, sondern vor allem einen, nämlich Orestes, und es ist der Mord an seiner Mutter Klytāimēstra, den Orestes damit abbüßt.

Ebenfalls blutig verläuft der Mutter-Sohn-Konflikt in einem anderen zentralen griechischen Mythos, in dem von König Pentheus von Theben, von seinem Cousin Dionysos und von seiner Mutter Agaue. Nur ist es hier die Mutter, die den Sohn tötet. Erstes deutliches Indiz für die Aufnahme dieses Mythos in ›Caliban‹ ist allerdings nicht die soeben genannte Trias von Pentheus und seinen Angehörigen, sondern die mehrfache Qualifizierung der vier jungen Jägerinnen von Schadewalde als Mänaden oder Bacchantinnen. Dūsterhenn begegnet diesen Frauen schon im Bus nach Schadewalde, sieht sie beim abendlichen Essen im Gasthof wieder und beobachtet sie schließlich bei einer nächtlichen Sexualorgie, wird allerdings selber dabei entdeckt und kann sich nur durch überstürzte Flucht und durch einen kühnen Sprung in das Auto Levys retten. Schon bei der ersten Begegnung mit den Frauen fällt das Wort von den „Bekanntinnen“<sup>26)</sup> und auch nachher sind die Bezüge zum thebanischen Mythos deutlich<sup>27)</sup>. Dass aber nicht nur die vier Frauen Teil dieses mythischen Szenarios sind, sondern eben auch ihr Beobachter Dūsterhenn, zeigt das Motiv der Fichtenstämme, auf die Dūsterhenn zur besseren Beobachtung klettert<sup>28)</sup>. Da der Voyeur bald wieder von diesen Stämmen herunterfällt und sich so verrät<sup>29)</sup>, scheint unbestreitbar, dass die literarische Folie hier Euripides' ›Bakchen‹ sind, wo König Pentheus sich zum Kithairon begibt, um sich selbst ein Bild von dem Treiben der Mänaden zu machen, auf eine Fichte klettert, aber von den Frauen entdeckt, von der Fichte heruntergezerrt und schließlich von seiner Mutter Agaue enthauptet wird<sup>30)</sup>. Der Kommentar des Erzählers zu seiner hastigen Flucht (S. 535: „ich verlor gleich den Kopf“) ist demnach doppelt kodiert und weist sowohl auf den Mythos vom Tod des Orpheus durch die Frauen von Thrakien wie auf das schreckliche Ende von Pentheus. Wichtig ist aber auch, dass Dūsterhenn in ›Caliban‹ tatsächlich Zeuge einer Sexuelszene wird, während Pentheus lediglich solche Ausschweifungen vermutet und sich wiederholt korrigieren lassen muss<sup>31)</sup>. Die in dieses Kapitel eingebaute Einsicht Dūsterhenns „in die lächerliche Unrealistik sämtlicher bisherigen Literatur“<sup>32)</sup> dürfte somit eben eine Breitseite gegen Euripides sein.

<sup>26)</sup> Ebenda, S. 477.

<sup>27)</sup> Vgl. die Dionysos-Motive auf S. 487 und 500f. und die Ausstattung des lesbischen Quartetts bei seinem Liebesspiel auf S. 529 (im Einzelnen diskutiert von JURCZYK, *Symbolwelten* [zit. Anm. 13], S. 206–224).

<sup>28)</sup> SCHMIDT, *Caliban* (zit. Anm. 9), S. 528 („Fichtenstämme hier gelagert [...] ich erklimm das Gerüll“).

<sup>29)</sup> Ebenda, S. 535 („die Fichtenstämme gerieten ins Rollen“).

<sup>30)</sup> EURIPIDES, *Die Bakchen*, Übersetzung, Nachwort und Anmerkungen von O. WERNER, Stuttgart, 2. Aufl. 1983, S. 42 und 43f. (V. 1068–1072, 1105–1113 und 1139–1143).

<sup>31)</sup> Ebenda, S. 12 (V. 222–225: Pentheus schenkt Gerüchten über sexuelle Ausschweifungen auf dem Kithairon seinen unbedingten Glauben); S. 14 und 28 (V. 314–317 und 683–688: Teiresias und ein Bote dementieren die Gerüchte).

<sup>32)</sup> SCHMIDT, *Caliban* (zit. Anm. 9), S. 532.

›Caliban über Setebos‹ ist also keineswegs eindimensional auf den Orpheus-Mythos ausgerichtet, sondern bietet ein komplexes Geflecht antiker Mythen mit einem der Schwerpunkte auf den Eltern-Kind-Beziehungen. Keine schwierigen Mutter-Sohn-Beziehungen, sondern ein interessantes Mann-Frau-Verhältnis zeigt der letzte in ›Caliban‹ prominent vertretene Mythos, derjenige von Odysseus und Penelope, der somit das eigentliche Gegenstück zum Mythos von Orpheus bildet.

Neben verschiedenen kleineren ›Odyssee(-Momenten)<sup>33)</sup> sind es vor allem zwei Szenen, die auf das homerische Epos hindeuten<sup>34)</sup>, die Begegnung Dusterhenns mit einer Gruppe von jungen Mädchen auf dem Dorfplatz und die Wiederbegegnung mit Rieke.

Auf seinem ersten Spaziergang durch Schadewalde begegnet Dusterhenn einer Gruppe von Jugendlichen, die mit einem Ballspiel beschäftigt ist („Während ich den feuerroten=kopfgroßen Ball, der hinter dem starkstehenden Kriegerdenkmal hervor in weiten Sätzen auf mich zu kam, geübt stoppte (alter half=back); und ihn dann, von den Buben & Bübinnen die sich zeigten, Der mit den längsten Stöckelbeinen als Vorlage gab“<sup>35)</sup>). Dusterhenn beobachtet dann die spielende Gruppe noch eine Weile, und es kommt zu einer leichten erotischen Annäherung mit den Mädchen, was aber zu nichts führt („Wogegen die Bühnenreifste [...] die Arme durchtrieben immer zu mir hergebreitet [...] auf murmelnden Rollschuhen kurze Ellipsen fuhr [...] und sich am Ende, kunstvoll atemlos, eben doch nur einer Freundin an die Strickjacke warf“). Älteste literarische Vorlage für diese Szene ist die erste Begegnung des Odysseus mit Nausikaa im 6. Buch der ›Odyssee‹. Dort kommt Nausikaa mit ihren Freundinnen an den Strand von Scheria, um die Wäsche zu waschen, beginnt aber nach getaner Arbeit ebenfalls ein Ballspiel, und es ist ein Fehlwurf des Balls, der den zunächst noch schlafenden Odysseus aufweckt<sup>36)</sup>. Vergleichbar sind also der Schauplatz im Freien, die Personenkonstellation mit einer Gruppe von einheimischen Jugendlichen und einem fremden Besucher, das Motiv des Ballspiels und des Fehlwurfs, die zarten erotischen Andeutungen, und die besondere Größe des einen herausragenden Mädchens, denn auch Nausikaa ist von besonderer Größe und wird deshalb von Homer mit Artemis verglichen (Od. 6,99–109: „Als sich Nausikaa jetzt und die Dirnen mit Speise gesättigt, spielten sie mit dem Ball, und nahmen die Schleier vom Haupte. Unter den Fröhlichen hub die schöne Fürstin ein Lied an, wie die Göttin der Jagd

<sup>33)</sup> Die freudige Begrüßung Dusterhenns durch den Hund Kirby (SCHMIDT, Caliban (zit. Anm. 9), S. 481f.) dürfte neben Kerberos auch auf die Wiedersehensfreude des Hundes Argos in Od. 17,290–327 hindeuten. Der alte Verkäufer und das „Schattvolk, ohne Geist & Be=Sinnung“ im Dorfladen von Schadewalde (S. 493f.) erinnern an die Beschreibung der Unterwelt durch Kirke (Od. 10,488–495). Die Begegnung mit einem bedrohlichen Schwein (S. 510f.) mag zurückgehen auf den Kampf des jugendlichen Odysseus mit einem Eber (Od. 19,392–466). Die „Cy=Klobigkeit“ des Wirts von Schadewalde (S. 521) weist unzweideutig auf den Kyklopen der Odyssee.

<sup>34)</sup> Das Epos ist im Folgenden zitiert nach: HOMER, Odyssee, übertragen von JOHANN HEINRICH VOSS, Nachwort, Zeittafel, Anmerkungen und bibliographische Hinweise von M. GIEBEL, München 1980.

<sup>35)</sup> SCHMIDT, Caliban (zit. Anm. 9), S. 490.

<sup>36)</sup> HOM. Od. 6,110–126.

durch Erymanthos' Gebüsch oder Taygetos' Höhn mit Köcher und Bogen einhergeht, und sich ergötzt, die Eber und schnellen Hirsche zu fällen; um sie spielen die Nymphen, Bewohnerinnen der Felder, Töchter des furchtbaren Zeus; und herzlich freuet sich Leto; denn vor allen erhebt sie ihr Haupt und herrliches Antlitz, und ist leicht zu erkennen im ganzen schönen Gefolge: Also ragte vor allen die hohe blühende Jungfrau.“). Bezeichnend also für die Tristesse von Schadewalde der starke Kontrast zwischen dem prächtigen Vergleich von Nausikaa mit Artemis und dem lakonischen Hinweis auf die Stöckelbeine des Mädchens der Jetztzeit.

Ein Motiv dieser Szene aus ›Caliban‹ lässt sich allerdings nicht mit dem Rekurs auf Homer erklären, nämlich das Motiv der Rückgabe des Balls. Dieses Motiv findet sich erst in weiteren modernen Bearbeitungen des Odysseus-Mythos, vor allem in Joyce's ›Ulysses‹<sup>37)</sup>, und es ist bekannt, wie sehr sich Schmidt gerade in den sechziger Jahren mit Joyce beschäftigte<sup>38)</sup>. In unserem Zusammenhang ist entscheidend der nachmittägliche Besuch Leopold Blooms am Strand bei Dublin, wo er auf eine Gruppe von fast erwachsenen jungen Mädchen trifft, die sich dort mit ihren kleinen Geschwistern aufhalten. Unter den drei Mädchen ragt Gerty MacDowell hervor, zum einen durch ihre Schönheit, zum anderen aber auch ganz wörtlich durch ihre Körpergröße oder mindestens aufrechte Körperhaltung („Gerty MacDowell [...] was, in very truth, as fair a specimen of winsome Irish girlhood as one could wish to see. [...] There was an innate refinement, a languid queenly *hauteur* about Gerty. [...] Her wellturned ankle displayed its perfect proportions beneath her skirt and just the proper amount and no more of her shapely limbs [...]“)<sup>39)</sup>. Wieder stimmen also die ‚mythologischen‘ Parameter, d. h. die Lokalisierung der Szene außerhalb der Stadt, das Alter der Mädchen an der Schwelle zum Erwachsenendasein und die Konfrontation des einen herausragenden Mädchens mit dem fremden Besucher. Allerdings wird hier die erotische Spannung zum ersten Mal völlig sichtbar gemacht, da Gerty ihren Rock hebt, um den unbekanntem Mann zu reizen, während Bloom zur selben Zeit masturbiert. Zuvor ist die Gruppe der Mädchen und Kinder freilich noch mit dem Ballspiel beschäftigt, und hier findet sich nun das vorhin vermisste Motiv der Rückgabe des Balls, wenn auch in etwas komplizierterer Form („The gentleman aimed the ball once or twice and then threw it up the strand towards Cissy Caffrey but it rolled down the slope and stopped right under Gerty's skirt near the little pool by the rock.“)<sup>40)</sup>.

<sup>37)</sup> Im Folgenden zitiert nach: JAMES JOYCE, *Ulysses*, edited by H. W. GABLER, New York 1986.

<sup>38)</sup> Zur Beschäftigung Schmidts mit dem Werk von James Joyce vgl. die allgemeinen Studien von ROBERT WENINGER, *Arno Schmidts Joyce-Rezeption 1957–1970*, Frankfurt/M. 1982, – STEFAN GRADMANN, *Das Ungetym. Mythologie, Psychoanalyse und Zeichensynthese in Arno Schmidts Joyce-Rezeption*, München 1986, – FRIEDHELM RATHJEN, „... schlechte Augen“. James Joyce bei Arno Schmidt vor ›Zettels Traum‹, München 1988, – FRIEDHELM RATHJEN, *Leidenschaft mit Widerhaken. Aus der Beziehungskiste Joyce/Schmidt*, in: *Zettelkasten 9* (1991), S. 275–293, – und JÖRG DREWS, *James Joyce und Arno Schmidt*, in: *Zettelkasten 10* (1991), S. 183–195.

<sup>39)</sup> JOYCE, *Ulysses* (zit. Anm. 37), S. 285–288.

<sup>40)</sup> Ebenda, S. 292.



Es handelt sich bei diesem Szenenbild mithin um einen eigentlichen literarischen Topos, der vor Joyce auch schon in Eichendorffs Novelle ›Das Marmorbild‹<sup>41)</sup> aufscheint und auch auf diesem Wege den guten Romantik-Kenner Schmidt<sup>42)</sup> beeinflusst haben kann (der junge Edelmann Florio trifft zu Anfang der Erzählung neu in der Stadt Lucca ein: „Weiterhin auf dem heitergrünen Plan vergnügten sich mehrere Mädchen mit Ballspielen. Die bunt gefiederten Bälle flatterten wie Schmetterlinge, glänzende Bogen hin und her beschreibend, durch die blaue Luft, während die unten im Grünen auf und niederschwebenden Mädchenbilder den lieblichsten Anblick gewährten. Besonders zog die eine durch ihre zierliche, fast noch kindliche Gestalt und die Anmuth aller ihrer Bewegungen Florio's Augen auf sich. [...] Durch ein Versehen ihrer Gegnerin nahm ihr Federball eine falsche Richtung und flatterte gerade vor Florio nieder. Er hob ihn auf und überreichte ihn der nacheilenden Bekränzten.“<sup>43)</sup>). Da der fremde Besucher bei Eichendorff seine Nausikaa zuletzt sogar heiratet, haben wir es also mit einer absteigenden Linie zu tun, von der ehelichen Verbindung bei Eichendorff, über die bloße Sexuelszene bei Joyce bis hin zur völligen sexuellen Abstinenz bei Schmidt, die sogar noch hinter das zurückgeht, was Homer mit seinen zarten Andeutungen über die gegenseitige Anziehung zwischen Odysseus und Nausikaa vorgegeben hatte<sup>44)</sup>.

Diese Tendenz zur Abwendung von der Heterosexualität und zur Hinwendung zu verschiedenen Formen der Surrogatsexualität zeigt sich auch im zweiten wichtigen Joyce-Bezug, in der motivischen Nähe von Rieke und Molly Bloom. Diese literarische Nähe ist zuvorderst struktureller Natur, weil Düsterhenn und Bloom beide nach langer (oder subjektiv langer) Abwesenheit zur geliebten Frau zurückkehren. Verstärkt wird dieser Zug durch die jeweilige Assoziierung der Frau mit Rosen<sup>45)</sup>, bei Rieke durch ihre Bezeichnung als „Späte Rose“ bzw. „Rose von Schadewalde“<sup>46)</sup>, bei Molly Bloom durch ihren eigenen wiederholten Hinweis auf Rosen am Ende ihres großen Monologs, also auf den allerletzten Seiten des Romans<sup>47)</sup>. Ein weiterer Bezugspunkt besteht in der Schilderung, die der Vertreter Levy von der Schlafgelegenheit in seinem Auto gibt („meißdns im Auto da iss Alles mit Leder überzogn und der Schlafsack so blumich=mollych gakenn Vergleich mi'm Katzett ...“<sup>48)</sup>).

<sup>41)</sup> JOSEPH VON EICHENDORFF, Das Marmorbild, in: Historisch-kritische Ausgabe, Band V/1: Erzählungen, Erster Teil (Text), herausgegeben von K. K. POLHEIM, Tübingen 1998, S. 29–82.

<sup>42)</sup> Für das Verhältnis von Schmidt zum Werk Eichendorffs vgl. THOMAS KÖRBER, Arno Schmidts Romantik-Rezeption, Heidelberg 1998, S. 215ff.

<sup>43)</sup> EICHENDORFF, Das Marmorbild (zit. Anm. 41), S. 33.

<sup>44)</sup> Vgl. beispielsweise ERNST-RICHARD SCHWINGE, Die Odyssee – nach den Odysseen. Betrachtungen zu ihrer individuellen Physiognomie, Göttingen 1993, S. 128–135 (S. 131: „daß das Ganze so zu einer äußerst zarten, ja einer der zartesten Liebesgeschichten der Weltliteratur wird“).

<sup>45)</sup> Angedeutet bei MICHAEL NEUNER, Flucht aus dem Paradies. Arno Schmidts Erzählung ›Caliban über Setebos‹, Egelsbach, Köln, New York 1993, S. 66.

<sup>46)</sup> SCHMIDT, Caliban (zit. Anm. 9), S. 478 und 522.

<sup>47)</sup> JOYCE, Ulysses (zit. Anm. 37), S. 642 f.

<sup>48)</sup> SCHMIDT, Caliban (zit. Anm. 9), S. 516 (Beobachtung von Rathjen, „... schlechte Augen“, zit. Anm. 38, S. 129).

‚blumig-mollig‘, also, oder ‚mollig-blumig‘ ist das Auto von Levy, und da Dusterhenn zuletzt nach seinem Weggang von Rieke und seiner Flucht vor den Jägerinnen in eben diesem Auto von Levy landet und sich dort ausruhen kann, ist es also Levy, der für Dusterhenn zum Ersatz für eine Molly Bloom<sup>49)</sup> oder eine Penelope wird<sup>50)</sup>. Der mit dieser Szene implizierte definitive Weggang von Schadewalde und also auch von Rieke stellt ›Caliban‹ außerdem in die Tradition derjenigen ›Odyssee-Rezeptionen<sup>51)</sup>, die die Wiederbegegnung von Odysseus und Penelope mit einer zweiten definitiven Trennung fortsetzen, eine Tradition, die Schmidt zumindest aus Alfred Tennysons Gedicht ›Ulysses‹ bekannt war<sup>52)</sup>.

### *Die Bezüge zu Platon und Herodot*

Eine der ersten Beobachtungen, die Dusterhenn auf seinen Rundgängen durch Schadewalde tätigt, ist die eines nicht mehr ganz jungen Paares, das sich in einer Scheune zum Geschlechtsverkehr trifft (wie sich später herausstellt, handelt es sich bei der Frau um Rieke). Dusterhenn kommentiert das Geschehen abschließend: „Dann begann das Thier, das es nicht gibt – nennen wir’s den so genannten kosmokomischen Eros – sich wieder in seine beiden Hauptbestandteile aufzulösen: Zebra=Otto, mit der gegorenen Visage; und sie, die Namenlose [...]“<sup>53)</sup>. Dies ist zunächst das Zitat eines der Sonette an Orpheus von Rainer Maria Rilke (II 4, 1: „O dieses ist das Tier, das es nicht giebt.“)<sup>54)</sup>, womit bei Rilke das Einhorn gemeint ist, und die Verballhornung von Ludwig Klages’ Schlagwort vom „kosmogonischen Eros“<sup>55)</sup>. Da es sich aber um zwei menschliche Sexualpartner handelt, die

<sup>49)</sup> Vgl. JOYCE, Ulysses (zit. Anm. 37), S. 601 („What did his limbs, when gradually extended, encounter? – New clean bedlinen, additional odours, the presence of a human form, female, hers [...]“).

<sup>50)</sup> Zur homoerotischen Tendenz von ›Caliban‹ vgl. JÖRG DREWS, Caliban casts out Ariel. Zum Verhältnis von Mythos und Psychoanalyse in Arno Schmidts Erzählung ›Caliban über Setebos‹, in: Drews (Hrsg.), Gebirgslandschaft mit Arno Schmidt, München 1982, S. 46–65, – WOLFGANG HINK, „Losung ‚Heimlich Wein, Öffentlich Wasser‘“. Latente Sexualität in ›Caliban über Setebos‹, in: Bargfelder Bote 85–86 (1985), S. 3–20, – und AXEL DUNKER, „Njus fromm hell“. Dualistische Prinzipien in Schmidts Erzählung ›Caliban über Setebos‹, in: Bargfelder Bote 146–147 (1990), S. 3–26 (S. 8–11).

<sup>51)</sup> Bei Joyce dagegen ist dies eine nur kurz von Bloom erwogene Möglichkeit (Ulysses [zit. Anm. 37], S. 597: „What considerations rendered departure not entirely undesirable? – Constant cohabitation impeding mutual toleration of personal defects [...]“).

<sup>52)</sup> Vgl. das Zitat der ersten fünf Verse von ›Ulysses‹ in ›Die Abenteuer der Sylvesternacht‹ (S. 468). Weitere wichtige Vertreter dieser Tradition sind die Fin-de-siècle-Dichter Arturo Graf und Giovanni Pascoli sowie Nikos Kazantzakis mit seinem Monumentalepos ›Odissia‹ (zu dieser Traditionsreihe und zu den antiken Vorläufern vgl. PETER GROSSARDT, Zweite Reise und Tod des Odysseus. Mündliche Traditionen und literarische Gestaltungen, in: S. NICOSIA [Hrsg.], Ulisse nel tempo. La metafora infinita, Venezia 2003, S. 211–253).

<sup>53)</sup> SCHMIDT, Caliban (zit. Anm. 9), S. 498.

<sup>54)</sup> Zitiert nach: RAINER MARIA RILKE, Werke, Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, hrsg. von M. ENGEL, U. FÜLLEBORN, H. NALEWSKI, A. STAHL, Bd. 2: Gedichte 1910–1926, Frankfurt/M. und Leipzig 1996, S. 258.

<sup>55)</sup> Hier zitiert nach: LUDWIG KLAGES, Vom kosmogonischen Eros, Jena, 3. Aufl. 1930.

sich voneinander lösen, liegt hier auch mit einiger Sicherheit ein Rückbezug auf das ›Symposion‹ von Platon vor, wo der *komische* Dichter Aristophanes seine Theorie des *Eros* und des Urmenschen vorträgt<sup>56</sup>):

Denn erstlich gab es drei Geschlechter von Menschen, nicht wie jetzt nur zwei, männliches und weibliches, sondern es gab noch ein drittes dazu, welches das gemeinschaftliche war von diesen beiden [...]. Ferner war die ganze Gestalt eines jeden Menschen rund, so daß Rücken und Brust im Kreise herumgingen. Und vier Hände hatte jeder und Schenkel ebensoviel wie Hände, und zwei Angesichter auf einem kreisrunden Halse einander genau ähnlich, und einen gemeinschaftlichen Kopf für beide einander gegenüberstehende Angesichter, und vier Ohren, auch zweifache Schamteile, und alles übrige wie es sich hieraus ein jeder weiter ausdenken kann.<sup>57</sup>)

Diese drei Geschlechter, also das männlich-männliche, das weiblich-weibliche und das männlich-weibliche, waren, wie Aristophanes weiter ausführt, den *kosmischen* Mächten Sonne, Erde und Mond zugeordnet. Zeus aber hätte die Menschen für einen Frevel gestraft und sie in je zwei Hälften zerteilt. Daher würde jeder Mensch seither immerzu die verlorene Hälfte suchen, also je nachdem ein männliches oder weibliches Gegenstück, und nur wer sein Gegenstück gefunden hat, wird fortan glücklich leben. Nach Düsterhenn aber gibt es diesen kosmokomischen Eros, also die romantische Liebesbeziehung zum einzig möglichen Partner, wie gesagt, nicht, und es scheint durchaus relevant für die Interpretation von ›Caliban‹, dass damit hinter homosexuelle Beziehungen das gleiche Fragezeichen gesetzt ist wie hinter heterosexuelle.

Wichtiger noch als die Rezeption von Platon ist diejenige von Herodot, die in den Überschriften der neun Kapitel von ›Caliban‹ nach den neun Musen offen zutage tritt. Allerdings hält Schmidt sich nicht genau an das klassische Schema Herodots (1. Klio: Geschichtsschreibung; 2. Euterpe: Aulodie; 3. Thalia: Komödie; 4. Melpomene: Tragödie; 5. Terpsichore: Chorlyrik; 6. Erato: Hymnen, Liebeslied, Tanz; 7. Polyhymnia: Pantomime, Tanz; 8. Urania: Astronomie; 9. Kalliope: heroischer Gesang, Elegie) und stellt insbesondere Thalia, die Muse des Lustspiels, an den Schluss (1. Klio [1]; 2. Euterpe [2]; 3. Kalliope [9]; 4. Erato [6]; 5. Polyhymnia [7]; 6. Urania [8]; 7. Melpomene [4]; 8. Terpsichore [5]; 9. Thalia [3]), definiert die Ereignisse von Schadewalde also trotz all ihrer Düsternis als Komödie<sup>58</sup>).

Ebenso bedeutsam wie die Bezeichnungen für die einzelnen Kapitel ist das Motto der gesamten Erzählung („GEORG DÜSTERHENN entertäind se Mjußes – (tschieper Bey se Lump) – ietsch Wonn of semm re=worded him for hiss hoßpitällittitie wis Sam Bladdi mäd=Teariels.“). Was bei diesem rätselhaft-verspiel-

<sup>56</sup>) Eine Verbindung zwischen den beiden anvisierten Texten von Klages und Platon liegt zudem darin, dass Klages (ebenda, S. 37f.) die Parabel des Aristophanes in einer allgemeinen Besprechung des ›Symposions‹ kurz erwähnt.

<sup>57</sup>) Zitiert nach: PLATON, Sämtliche Werke 2, in der Übersetzung von FRIEDRICH SCHLEIERMACHER, hrsg. von W. F. OTTO, E. GRASSI, G. PLAMBÖCK, Hamburg 1957, S. 221 (Symposion 189d–190a).

<sup>58</sup>) Zu diesen Umstellungen und allgemein zur Herodot-Lektüre Schmidts vgl. RUDI SCHWEIKERT, Fundgrube Herodot. Lykophon (*Kosmas*) – Die Musennamen als Kapitelüberschriften (*Caliban*), in: Bargfelder Bote 251–252 (2001), S. 20–23.

ten Sprachmischmasch von Englisch und Deutsch zunächst auffällt, ist die Verbindung von Literatur („re=worded“ statt ‚rewarded‘) und Erotik („Wonn“ wohl auch für ‚Wonne‘, „hoßpitällittie“ wohl auch als Anklang an ‚Titten‘) und gleichzeitig die schmerzliche Komponente, die diesem Leben innewohnt („re=worded [...] wis Sam Bladdi mäd=Teariels“ wohl unter anderem als Paraphrase von Churchills „I can promise you nothing but blood, sweat, and tears.“). Vollständig klärt das Rätsel sich allerdings erst auf, wenn man einmal erkennt, dass hier ein Distichon aus der ›Anthologia Palatina‹ übersetzt und modernisiert ist (Buch 9,160: „Als Herodotos einst gastfreundlich die Musen bewirte, reichte als Dankesgeschenk jede der neun ihm ein Buch.“)<sup>59)</sup>.

Die hauptsächliche Implikation dabei ist die folgende: Wenn Georg Düsterhenn in diesem Zweizeiler den syntaktischen und funktionalen Platz Herodots einnimmt, so wird er gleichgesetzt mit dem antiken Historiker. Da aber Arno Schmidt seinerseits als Verfasser von ›Caliban über Setebos‹ mit seinen neun herodoteischen Kapiteln fungiert, ist auch er in gewisser Weise ein neuer Herodot, und es lässt sich dann natürlich in einem weiteren Schluss folgern, dass auch Düsterhenn und Schmidt ‚identisch‘<sup>60)</sup> sind<sup>61)</sup>. Indessen ist Düsterhenn auch eine Figur in Schmidts Erzählwerk, und dies führt zu einer weiteren Implikation: Wenn wir uns nämlich daran erinnern, dass der Gasthof von Schadewalde in ›Caliban‹ unter anderem mit dem Kap Tainaron gleichgesetzt wird, so muss sogleich hinzugefügt werden, dass das Kap nach antiken Vorstellungen nicht nur ein Eingang zur Unterwelt war, sondern – nach Herodot – auch der Ort eines Heiligtums von Poseidon, wohin der unglückliche Sänger Arion, der von Seeleuten ausgeraubt und zum Sprung über Bord gezwungen worden war, schließlich von einem menschenfreundlichen und Musik liebenden Delphin getragen wurde<sup>62)</sup>. Der Vertreter Levy bzw. sein Auto, das bei seiner ersten Erwähnung als „Blechhay“<sup>63)</sup> bezeichnet wurde, Düsterhenn sodann die Fahrt zum Wirtshaus ermöglicht und ihm zuletzt die Rettung vor den aufgebrachten Jägerinnen sichert<sup>64)</sup>, ist also eine moderne Verkörperung des antiken Delphins. Wenn Düsterhenn daher in seiner Eigenschaft als ‚moderner Orpheus‘ seinen Kopf und sein Leben verliert, so erhält er sich in seiner Rolle als ‚neuer

<sup>59)</sup> ANTHOLOGIA GRAECA, Buch IX–XI, Griechisch-Deutsch hrsg. von HERMANN BECKBY, München 1958, S. 101 (das Gedicht ist anonym überliefert und damit nicht näher datierbar). Schmidt dürfte das Distichon aus seiner privaten Herodot-Ausgabe gekannt haben, wo es der Übersetzung als Motto vorangestellt ist (Die Geschichten des HERODOTOS, nach der Übersetzung von FRIEDRICH LANGE, hrsg. von OTTO GÜTHLING, Erster Teil: 1. und 2. Buch, Leipzig, 2. Aufl. 1929, S. 9).

<sup>60)</sup> Verbleibender Unterschied ist das Alter der beiden ‚Personen‘, weil Schmidt 1964 fünfzig wurde, während Düsterhenn nach S. 478 zur Zeit seines Besuchs in Schadewalde erst fünf- undvierzig Jahre alt scheint.

<sup>61)</sup> Während der in ›Caliban‹, S. 499 erwähnte Schriftstellerkollege „Dagegen=Schmidt“ trotz täuschender Ähnlichkeit mit Arno Schmidt eine ‚Person‘ eigenen Rechts ist.

<sup>62)</sup> HERODOT, Historien, Buch 1,23–24.

<sup>63)</sup> SCHMIDT, Caliban (zit. Anm. 9), S. 514.

<sup>64)</sup> Ebenda, S. 537.

Arion‘ sein Leben und seine Fähigkeit zur literarischen Tätigkeit. Die Ereignisse von Schadewalde implizieren im Leben Düsterhenns also lediglich eine literarische Metamorphose, keine definitive Abkehr von der Produktion.

Noch deutlicher wird dies, wenn man die verschiedenen Hinweise Düsterhenns auf seinen geplanten Lyrikband genauer betrachtet. Es fällt nämlich auf, dass Düsterhenn die verschiedenen Unterabteilungen des Gedichtbandes wie „Trautes Heim“, „Landlust“, „Wanderlieder“ und „Trinklieder“ immer genau in dem Moment erwähnt, in dem er sich im entsprechenden Ambiente befindet.

PROJIZIERTES KAPITEL	ERWÄHNUNG IN ›CALIBAN‹
S. 484: „Aber ›Trautes Heim‹ würde auch unbedingt 1 der 9 Unter=Bücher zu heißen haben.“	‚Euterpe‘ (Düsterhenn in Wirtsstube, Betrachtung des Ambientes)
S. 489: „optimistisches Detail für meine Unterabteilung ›Landlust‹ einzuerten“	‚Kalliope‘ (Düsterhenn auf Spaziergang)
S. 490: „grad die Abteilung ›Wanderlieder‹ befand sich in einem Zustand [...]“	‚Kalliope‘ (Düsterhenn auf Spaziergang)
S. 499: „›Trinklieder‹ selbstredend; die mussten mit rein“	‚Polyhymnia‘ (Düsterhenn in Wirtsstube, abendliches Gelage)

Man könnte also denken, dass es sich hier um bloße persönliche Assoziationen Düsterhenns handelt. Aber es sind genau neun Unterabteilungen, die der Lyrikband dereinst enthalten soll (S. 484), und vergegenwärtigt man sich, dass Handlungszeit und Publikationsjahr von ›Caliban‹, wie angedeutet, zusammenfallen und beide in das Jahr 1964 zu liegen kommen, während Schmidt die Erzählung in Wahrheit schon im Frühling 1963<sup>65)</sup> schrieb, so wird es klar: Die Novelle ›Caliban‹ ist nichts anderes als der einst geplante Gedichtband, oder salopp-englisch formuliert, ›Caliban‹ is a novel in the making‘ oder ‚Caliban is poetry transformed into prose‘<sup>66)</sup>, nicht irgendwelche Prosa, sondern ein herodoteisches Geschichtswerk in neun Büchern – ganz so wie Düsterhenn es sich in einem kurzen Moment denn auch einmal ausmalt: „wenn Prosaschreibm bloß nicht so gefährlich wäre; manchmal hatt’ich direkt Lust dazu!“<sup>67)</sup>

Die Lebenssituation von Georg Düsterhenn am Ende der Erzählung und sein Verhältnis zur eigenen literarischen Produktion haben in der Forschung eine recht unterschiedliche Beurteilung erfahren. Während Jörg Drews und Wolfgang Hink

<sup>65)</sup> Zu Entstehungszeit (Frühling 1963) und Publikationsdatum (Frühling 1964) von ›Caliban‹ vgl. CZAPLA, *Mythos, Sexus und Traumspiel* (zit. Anm. 2), S. 321.

<sup>66)</sup> Zu beachten ist überdies, dass Schmidt einen solchen Entstehungsprozess eines literarischen Werkes in ›Caliban‹ im Sinne einer kleinen *mise-en-abîme* vorführt, wenn er Düsterhenn mehrfach (S. 485–487 und 513f.) Strophen der Gedichte ›Meine Engel‹ und ›Des Waldes Seele‹ von Karl May dichten lässt (KARL MAY, *Lichte Höhen*, hrsg. von L. UND B. SCHMIDT, Bamberg 1998, S. 91ff. und S. 187–190).

<sup>67)</sup> SCHMIDT, *Caliban* (zit. Anm. 9), S. 491.

zu einer positiven Sichtweise gelangten und auf den Verlust des Reimlexikons verwiesen, das bis zu Düsterhenns Ankunft in Schadewalde seine Inspirationsquelle gewesen war<sup>68</sup>), schreibt Wolfgang Albrecht noch 1998 in seiner Einführung zum Werk Arno Schmidts:

Der denkbar größte Gegensatz zwischen Autor und Ich-Erzähler bleibt erhalten, da es keinerlei Anzeichen dafür gibt, daß Düsterhenn die – Schmidt zeitlebens verhaßte – Mischung von Geldgier, Opportunismus und literarischer Trivialität überwindet oder sein neuestes Buchprojekt fallenläßt [...]<sup>69</sup>).

Damit sind bereits der erwähnte Verlust des Reimlexikons und die Rettung durch den Vertreter Levy alias Delphin des Arion ignoriert. Zudem sollten die obigen Überlegungen deutlich gemacht haben, dass eine Trennung zwischen Georg Düsterhenn und Arno Schmidt gar nicht möglich ist. Düsterhenn wird vielmehr im Verlaufe der Erzählung immer mehr zu Schmidt, und das Motto der Novelle, der Tauschhandel mit den Musen, hat ebenso sehr wie für Düsterhenn auch für Schmidt, den neuen Herodot, seine Gültigkeit.

### *Die Bezüge zur zeitgenössischen Klassischen Philologie*

Arno Schmidt zählte sich zu den Freunden der klassischen Antike. Dies rührte zum Teil aus einem Interesse für die Realien der antiken Kultur her und insbesondere für Mathematik und Naturwissenschaften, wie sie in der Antike entwickelt worden waren, zum Teil aber sicher auch aus starken antichristlichen Impulsen<sup>70</sup>). Nicht so spannungsfrei war dagegen das Verhältnis zur zeitgenössischen Klassischen Philologie, die für Schmidt wohl zum verhassten bundesrepublikanischen Establishment gehörte. Daher ist es durchaus bemerkenswert, dass ›Caliban‹ nicht nur polemische Töne gegen den zeitgenössischen wissenschaftlichen Betrieb aufweist, sondern auch eine überraschende Parallele<sup>71</sup>).

In einem kleinen Einschub bemerkt Georg Düsterhenn über seine eigenen Dichtungsversuche:

<sup>68</sup>) DREWS, Caliban casts out Ariel (zit. Anm. 50), S. 60; – HINK, „Losung ‚Heimlich Wein, Öffentlich Wasser““ (zit. Anm. 50), S. 15ff.

<sup>69</sup>) ALBRECHT, Arno Schmidt (zit. Anm. 24), S. 69; – ähnlich, wenngleich differenzierter ASTRID ARNDT, „Orje von haargenau + Nackt=y=gailb“. Michail Bachtins Bestimmung der künstlerischen Prosa als „Bild der Sprache“ in Arno Schmidts Erzählung *Caliban über Setebos*, in: Zettelkasten 22 (2003), S. 191–224 (S. 210–214).

<sup>70</sup>) Vgl. beispielsweise die Polemik gegen die vertraute Wortverbindung der ‚christlich-abendländischen Kultur‘ in der Streitschrift ›Atheist?: Allerdings!‹ (in: A. SCHMIDT, Essays und Aufsätze 1, Bargfelder Ausgabe, Werkgruppe III, Bd. 3, Zürich 1995, S. 317–326, hier: S. 324) oder die Hinweise auf den kaiserzeitlichen Dialog ‚Heroikos‘ von Flavius Philostrat, dem Schmidt (wohl zu Unrecht) eine antichristliche Stossrichtung unterstellt (›Zettels Traum‹, zit. Anm. 3, S. 1091).

<sup>71</sup>) Eine Parallele mit der marxistischen Altertumswissenschaft der sechziger und siebziger Jahre zeigt sich in der erwähnten Kritik am romantischen Liebesideal (›Caliban‹, S. 498), die in ähnlicher Weise bei ERNEST BORNEMAN wiederkehrt (Das Patriarchat. Ursprung und Zukunft unseres Gesellschaftsystems, Frankfurt/M. 1975, S. 518).

was mir fehlt, ist eindeutig die naive intime Einzelbeobachtung, plastisch & elementar in den Grenzen des Schicklichen, rein & wahr ... ‹rein & wahr›; was die (die Menschen) sich so lebenslänglich für Blauen Dunst vormachen! Denn wenn es je ein Entweder=Oder gab, so war das hier der Fall.<sup>72)</sup>

Diese unvermittelte Opposition zwischen dem Reinen oder Schönen und dem Wahren findet eine beinahe zeitgleiche Parallele in Uvo Hölschers erstmals 1962 gehaltenem Vortrag ›Selbstgespräch über den Humanismus‹. Hölscher, damals Ordinarius für Griechisch an der Freien Universität Berlin, spricht hier vom Frankfurter Opernhaus:

In seinem noch unzerstörten Giebel stehen als Mittelfiguren die drei Grazien; darunter auf dem Architrav der Vorhalle, liest man die Worte: Dem Wahren, Schönen, Guten. Es sind die klassischen Werte, der unbefragte Glaube an sie und der Glaube, daß sie eine Einheit sind. Das Wahre muß auch gut sein und das Gute auch wahr; das Gute und Wahre auch schön und das Schöne wahr und gut. Auf diesem Glauben ruhte die Weltanschauung der Klassik, die Harmonie ihrer Persönlichkeiten.

Und etwas weiter unten in einer Bemerkung zu Emile Zolas ›Germinal‹ und Günter Grass' ›Blechtrommel‹: „Wir erleiden da den Zusammenbruch einer Lüge, der humanistischen Lüge von der Identität des Wahren, Schönen und Guten.“<sup>73)</sup>

Der bürgerliche Wertekanon wurde also in den sechziger Jahren zumindest Teilen der akademischen Welt ebenso fragwürdig wie der kulturellen Avantgarde. Schmidt selbst scheint dies aber nicht wahrgenommen zu haben und polemisiert deshalb mit der Benennung seines imaginären Dorfes als „Schadewalde“, wie allgemein angenommen wird, gegen den Tübinger Gräzisten Wolfgang Schadewaldt<sup>74)</sup>. Da aber auch andere Erklärungen für diese Namenswahl denkbar sind, wie ein Hinweis auf das schlesische Dorf Schadewalde in der Nähe von Schmidts zwischenzeitlichem Wohnort Lauban oder eine Andeutung auf den Unterweltscharakter der Schattenwelt von Schadewalde<sup>75)</sup>, sind, wenn man über eine bloße Vermutung hinauskommen will, einige Bemerkungen zur Person und öffentlichen Rolle Schadewaldts vonnöten.

Wolfgang Schadewaldt wurde im März 1900 in Berlin geboren, studierte in seiner Heimatstadt Klassische Philologie und konnte dann sehr schnell die ersten Stationen einer brillanten wissenschaftlichen Karriere durchlaufen. 1928 als ordentlicher Professor nach Königsberg berufen, wechselte er schon 1929 nach Freiburg und 1934 nach Leipzig und kehrte schließlich 1941 an seine Heimatuniversität in

<sup>72)</sup> SCHMIDT, Caliban (zit. Anm. 9), S. 489.

<sup>73)</sup> UVO HÖLSCHER, Selbstgespräch über den Humanismus, in: DERS., Das nächste Fremde. Von Texten der griechischen Frühzeit und ihrem Reflex in der Moderne, hrsg. von J. LATACZ und M. KRAUS, München 1994, S. 257–281, hier: S. 261f. bzw. 265 (ursprünglich in: HÖLSCHER, Die Chance des Unbehagens, Göttingen 1965, S. 53–86).

<sup>74)</sup> So meines Wissens zuerst JOSEF HUERKAMP, „Gekettet an Daten & Namen“. Drei Studien zum ‚authentischen‘ Erzählen in der Prosa Arno Schmidts, München 1981, S. 97; – dann beispielsweise auch CZAPLA, Mythos, Sexus und Traumspiel (zit. Anm. 2), S. 275, – und JURCZYK, Symbolwelten (zit. Anm. 13), S. 19.

<sup>75)</sup> HUERKAMP, ebenda, S. 97.

Berlin zurück<sup>76</sup>). Die Jahre des Nationalsozialismus überstand er in zwar exponierter Situation, aber ohne sich wirklich zu kompromittieren<sup>77</sup>), und er konnte daher nach Kriegsende schnell seine Laufbahn an der Humboldt-Universität fortsetzen<sup>78</sup>). Allerdings mochte er sich nicht in die neue kommunistische Gesellschaft von Ostberlin fügen und nahm daher im Jahr 1950 einen Ruf nach Tübingen an, wo er bis an sein Lebensende blieb (1974).

Wie Schadewaldts institutioneller Werdegang so nahm auch seine wissenschaftliche Publikationstätigkeit einen raschen Verlauf und erreichte ihren eindeutigen Höhepunkt in den 1938 erschienenen ›Iliasstudien‹. In späteren Jahren reduzierte er dagegen seine wissenschaftliche Betätigung<sup>79</sup>) und wurde dafür immer stärker zum Vermittler der klassischen Antike und damit zur öffentlichen Figur. Dies erreichte Schadewaldt durch zahlreiche Kontakte in nationalen Gremien, durch die Übersetzungen von ›Odyssee‹ (1958) und ›Ilias‹ (1975 postum herausgegeben), durch öffentliche Vorträge zur Funktion der Klassischen Philologie an Gymnasium und Universität<sup>80</sup>) und nicht zuletzt durch seine Dramenübersetzungen und durch die enge Zusammenarbeit mit den Theaterpraktikern<sup>81</sup>).

<sup>76</sup>) Für einen Abriss der Lebensstationen von Schadewaldt vgl. den Nachruf von HELLMUT FLASHAR, in: *Gnomon* 47 (1975), S. 731–736 (für die Umstände der 1942 erfolgten Aufnahme in die Berliner Akademie der Wissenschaften vgl. die knappen Bemerkungen von STEFAN REBENICH, *Zwischen Anpassung und Widerstand? Die Berliner Akademie der Wissenschaften von 1933 bis 1945*, in: BEAT NÄF [Hrsg.], *Antike und Altertumswissenschaft in der Zeit von Faschismus und Nationalsozialismus*, Mandelbachtal und Cambridge 2001, S. 203–244).

<sup>77</sup>) Bedenklich allerdings der Vergleich des Trojanischen Kriegs mit dem Zweiten Weltkrieg im Vorwort von Schadewaldts zweitem Homerbuch (WOLFGANG SCHADEWALDT, *Von Homers Welt und Werk. Aufsätze und Auslegungen zur homerischen Frage*, Leipzig 1944, Stuttgart, 2. Aufl. 1951, 3. Aufl. 1959, 4. Aufl. 1965, S. 5: „In einer Zeit, in der so viele noch ungesungene Heldenlieder sich ereignen [...]“ [datiert vom November 1943]).

<sup>78</sup>) Vgl. dazu nun HELLMUT FLASHAR, *Biographische Momente in schwerer Zeit. Wolfgang Schadewaldts Weg im ‚Dritten Reich‘*, in: HELLMUT FLASHAR, *Spectra*, Tübingen 2004, S. 307–327, der den Nachweis führt, dass Schadewaldt zu keiner Zeit Mitglied der NSDAP war (für eine allgemeine Bewertung der Haltung der deutschen Klassischen Philologie zum Regime vgl. CARL JOACHIM CLASSEN, *Die Klassische Philologie in Deutschland 1918–1988*, in: DERS., *Zur Literatur und Gesellschaft der Römer*, Stuttgart 1998, S. 273–299 [S. 284–290]).

<sup>79</sup>) Vgl. FLASHAR, Nachruf (zit. Anm. 76), S. 734 („Zwar bekannte Schadewaldt nicht ohne Selbstonie, aus dem philologischen Meinungskarussell nun ganz ausgestiegen zu sein [...]“).

<sup>80</sup>) Vgl. vor allem die Vorträge ›Sinn und Wert der humanistischen Bildung im Leben unserer Zeit‹ (öffentlicher Vortrag Stuttgart 1955) und ›Die Situation der Klassischen Philologie heute‹ (Radiovortrag Stuttgart 1957), beides in: W. SCHADEWALDT, *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*, Zürich und Stuttgart, 2. Aufl. 1970, Bd. 2, S. 528–535 bzw. S. 589–598. – Zur Beurteilung dieser Vorträge vgl. JOACHIM LATA CZ, *Reflexionen Klassischer Philologen auf die Altertumswissenschaft der Jahre 1900–1930*, in: HELLMUT FLASHAR (Hrsg.), *Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse*, Stuttgart 1995, S. 41–64 (S. 54: „Hatte beispielsweise noch 1955 und 1957 Wolfgang Schadewaldt in Vorträgen und Zeitungsartikeln einigermaßen unbeirrt die Selbstverständlichkeit der klassischen fundierten Bildung in unserer Zeit verkündet, so beginnen in den sechziger Jahren die Selbstzweifel geradezu zu kumulieren [sc. bei anderen, nicht bei Schadewaldt; der Verfasser].“)

<sup>81</sup>) Für eine Übersicht der Inszenierungen auf Basis der Übersetzungen Schadewaldts (bis 1970) vgl. SCHADEWALDT, *Hellas und Hesperien II* (zit. Anm. 80), S. 845ff.



Als besonders fruchtbar erwies sich in den fünfziger Jahren die Zusammenarbeit mit dem Regisseur Gustav Rudolf Sellner am Landestheater Darmstadt, woraus Aufführungen von Sophokles' ›König Ödipus‹ (1952), Sophokles' ›Elektra‹ (1956) und Aristophanes' ›Lysistrata‹ (1958) hervorgingen<sup>82</sup>). Dies ist nun von direkter Relevanz für Arno Schmidt, weil Schmidt von 1955 bis 1958 in Darmstadt wohnhaft war und sich in dieser Zeit dem gesellschaftlichen Leben stärker öffnete als sonst<sup>83</sup>). Schmidt hat also die Aufführungen Sellners vielleicht nicht gerade selber miterlebt, aber er dürfte jedenfalls über seinen Bekanntenkreis Mitteilung erhalten haben von diesen damals einiges Aufsehen erregenden Inszenierungen<sup>84</sup>).

Andere direkte Bezüge zwischen Schmidt und Schadewaldt sind schwieriger zu finden. Wenn der Wirt und Dorfpotentat Tulp als Nationalsozialist bezeichnet wird („und s'iss doch bloß ä altbackener Nazi“<sup>85</sup>), so kann das auf Wolfgang Schadewaldt abzielen, wird ihm dann aber nicht gerecht<sup>86</sup>). Etwas konkretere Betrachtungen erlaubt daher die oben dargestellte Funktion von ›Caliban‹ als ›Anti-Odyssee‹, denn Schadewaldt hatte bereits 1946 im ›Taschenbuch für junge Menschen‹ eine Nacherzählung der ›Odyssee‹ gegeben<sup>87</sup>) und war 1958 mit seiner Prosaübersetzung des Epos an die Öffentlichkeit getreten, die den Dichter ganz neu erschließen sollte<sup>88</sup>). Arno Schmidt mag sich also an diesem hohen Anspruch gestört haben, zumal Schadewaldts Anliegen doch eher aus einer konservativen Bildungstradition hervorging. Jedenfalls genoss Schadewaldt in seinen Tübinger Jahren ein so großes gesellschaftliches Ansehen<sup>89</sup>), dass auch Schmidt in seinem Bargfelder Refugium dies kaum übersehen konnte, und die These von der Wahl des Ortsnamens „Schadewalde“ als eines polemischen Seitenhiebs auf Schadewaldt kann somit wohl als richtig gelten, wenn uns auch direkte Zeugnisse dafür nach wie vor fehlen. Letztlich

<sup>82</sup>) Vgl. die nähere Schilderung bei HELLMUT FLASHAR, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585 - 1990*, München 1991, S. 199–203.

<sup>83</sup>) Vgl. DIETER BÄNSCH (Hrsg.), *Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur*, Tübingen 1985, S. 326–365, hier: S. 362, – SCHARDT, Arno Schmidt (zit. Anm. 24), S. 45–50, – und ALBRECHT, Arno Schmidt (zit. Anm. 24), S. 43.

<sup>84</sup>) Zur öffentlichen (kritischen) Diskussion um die Aufführungen Sellners vgl. FLASHAR, *Inszenierung der Antike* (zit. Anm. 82), S. 368, Anm. 15.

<sup>85</sup>) SCHMIDT, *Caliban* (zit. Anm. 9), S. 518.

<sup>86</sup>) Vgl. die oben in Anm. 78 zitierte Arbeit von H. Flashar (allerdings wurde bis zu dem Tübinger Symposium vom Frühling 2000, in dem Flashar seine Rechercheergebnisse vortrug, immer wieder kolportiert, Schadewaldt sei Parteimitglied gewesen).

<sup>87</sup>) Nachgedruckt in: SCHADEWALDT, *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart, 2. Aufl. 1951 (zit. Anm. 77), S. 375–412.

<sup>88</sup>) HOMER, *Die Odyssee*, deutsch von WOLFGANG SCHADEWALDT, Hamburg 1958 (vgl. das Nachwort S. 323: „Doch wird dieser notgedrungene Verzicht [sc. auf die poetische Form des Hexameters, der Verfasser] dadurch wettgemacht, daß der Übersetzer mit der Prosaform ein völliges sprachliches Neuland betritt und es [...] unternehmen kann, die eigene Art, wie Homer sieht, denkt und spricht, in deutscher Zunge nachzubilden.“).

<sup>89</sup>) Vgl. FLASHAR, *Nachruf* (zit. Anm. 76), S. 735: „Einem derart hohen, von keinem Philologen unserer Zeit erreichten Maß an öffentlicher Wirksamkeit [...] entsprachen hohe Ehrungen [...]“.

dürfte es Schmidt um die Vermittlung der klassischen Antike in die Gegenwart gegangen sein, zu der er selbst sich ebenso berufen fühlen mochte wie die Vertreter der akademischen Disziplin.

### *Schluss*

Ralf Georg Czapla schreibt im Schlusskapitel zu seiner Studie über den ganzen Erzählzyklus von ›Kühe in Halbtrauer‹:

Die Erinnerung an den Mythos, welche die zehn Erzählungen des Bandes transportieren, ist nicht die an eine sinnstiftende Instanz, die dazu geeignet wäre, als Interpretationsmodell für die Welt zu fungieren, sondern sie formiert sich zu einem Bild für das ewig gleiche Spiel von Gewalt, geschlechtlicher Exaltation und endgültiger Vernichtung. Durch seine Konfrontation mit der Psychoanalyse wird der Mythos schließlich überwunden und gerät zu einem bloßen Material für das Sprachspiel des befreiten Ich.<sup>90)</sup>

Die Psychoanalyse und die Schmidt'sche Etymtheorie sind nicht Gegenstand dieser Arbeit, doch lässt sich sagen, dass bei Schmidt die Lösung von den mythischen Mustern, also gleichsam den Archetypen, auch noch auf einem anderen Weg erfolgt, das ist der Weg der Intertextualität. Denn die Grundmuster des menschlichen Lebens werden in ›Caliban‹ nicht nur in einer Form evoziert, wie sie sich in mythologischen Handbüchern oder in einem klassischen antiken Text finden, sondern es ist immer auch die spätere literarische Tradition mit aufgenommen. So ist vor allem der Mythos von Orpheus in den unterschiedlichsten Formen rezipiert und zeigt damit auch seine weniger tragischen Seiten, und der Mythos von Odysseus und Penelope ist umgekehrt nicht nur in der optimistischen Fassung von Homer rezipiert, sondern auch in den apokryphen antiken Varianten und im modernen Traditionsstrang, wo es zu einer neuerlichen Trennung des Paares kommt. Wo solche Korrekture der kanonischen Erzählung fehlten, wie beispielsweise im Mythos von Pentheus, liefert Schmidt sie einfach selber. Entsprechend ist sein Held Düsterrhenn den archetypischen Mustern keineswegs wehrlos ausgeliefert, sondern wechselt leicht zwischen den verschiedenen vorgeprägten Rollen hin und her und zeigt doch eine viel gesündere emotionale Distanz zu seinen Eltern als etwa der Thessalier Phoinix und gerät nicht in blutige Konflikte mit ihnen wie Orestes und Pentheus.

Ein weiteres Merkmal von ›Caliban‹ ist die Neigung zu Zahlenspielen, vor allem zu einem Symbolismus der Hunderterschritte, wie er sich einmal offen im Text zeigt („der Deutsche von 1964 will Sentimentalität & Präsentiermärsche; genau wie der von 18= und 1764“<sup>91)</sup>). Dies ist nun nicht nur ein persönlicher Gedankenblitz Düsterrhenns, sondern weist auch auf das Erscheinungsdatum ›Calibans‹ und auf dessen Prätexte hin, von denen Brownings ›Caliban upon Setebos‹ eben im Jahr

<sup>90)</sup> CZAPLA, Mythos, Sexus und Traumspiel (zit. Anm. 2), S. 317.

<sup>91)</sup> SCHMIDT, Caliban (zit. Anm. 9), S. 479.

1864 zum ersten Mal erschien, während die Opern Glucks und Offenbachs (in der jeweils verbindlichen französischen bzw. finalen Form) mit leichter Zehnerverschiebung eben 1774 bzw. 1874 uraufgeführt wurden. Letztlich hat aber auch dieser Hundertersymbolismus wohl in erster Linie Verweiskraft und steht stellvertretend für die Symbolkraft der Zahl fünfzig. Denn Schmidt war im Frühling 1964, als ›Kühe in Halbtrauer‹ herauskam, eben fünfzig geworden, und dies ist nach ›Zettels Traum‹ das Alter, in dem sich bei den genialen Naturen zusätzlich zu den drei Stufen des Freud'schen Persönlichkeitsmodells noch eine vierte Instanz herausbildet (›Zettels Traum‹, S. 914: „ab imp<sup>92)</sup> bei Genialen“ bzw. „ab 50 erleichtert=vereint mit einer souverän=geistreich=lächernDän 4. Instanz“).

Die Erzählung ›Kühe in Halbtrauer‹ erscheint aus der Perspektive der Rückschau damit gleichsam als Vorübung für das Opus magnum ›Zettels Traum‹<sup>93)</sup>, und dies wird nirgendwo so deutlich wie in der Novelle ›Caliban‹, die, wie gezeigt, schon von ihrer Struktur her den Übergang zu ‚herodoteischer Monumentalprosa‘ markiert. Es war in gewisser Weise ein Zufall, der Schmidt nach Abfassung der neun anderen Novellen von ›Kühe in Halbtrauer‹ auf den Gedanken einer Orpheus-Travestie brachte<sup>94)</sup>. Doch verschaffte ihm dieser Zufall den bis dahin noch fehlenden Schlussstein, der die Sammlung nun zu einem eigentlichen Fanal für ›Zettels Traum‹ werden ließ<sup>95)</sup>.

<sup>92)</sup> Sc. Impotenz.

<sup>93)</sup> Zu den unmittelbar anschließenden Vorbereitungsarbeiten für ›Zettels Traum‹ vgl. ALBRECHT, Arno Schmidt (zit. Anm. 24), S. 71f., – und FRÄNZEL, „Dies wundersame Gemisch“ (zit. Anm. 10), S. 226f.

<sup>94)</sup> Zur Inspiration Schmidts durch einen Bilderzyklus seines Freundes Eberhard Schlotter bzw. durch die Erzählung persönlicher Erlebnisse Schlotters vgl. CZAPLA, Mythos, Sexus und Traumspiel (zit. Anm. 2), S. 273, – und FRÄNZEL, „Dies wundersame Gemisch“ (zit. Anm. 10), S. 220.

<sup>95)</sup> Es ist daher durchaus folgerichtig, wenn Schmidt an der bereits erwähnten Stelle von ›Zettels Traum‹ (zit. Anm. 3, S. 915) in der tabellarischen Aufstellung epochaler literarischer Meisterwerke ›Caliban‹ auf eine Stufe stellt mit ›Zettels Traum‹ selbst.