

**Wir sind der Augenblick,  
Hingeworfen  
Zwischen zwei Atemzüge der Ewigkeit.**

**Hedwig Caspari (1882–1922) ist eine der bemerkenswertesten Stimmen unter den deutschen Expressionistinnen. Ihr künstlerisch eindrucksvolles Werk kann mit dieser Neuausgabe endlich wiederentdeckt werden.**

Die Gedichte Casparis erschienen in den Zeitschriften und Anthologien der Avantgarde neben Texten von Max Brod, Robert Walser, Franz Werfel und Else Lasker-Schüler. Mit höchstem stilistischen Anspruch sucht die Autorin nach neuen Lebensentwürfen in der Überlieferung der Literatur wie der Religion und findet dabei zu ihrem ganz eigenen, eher skeptischen Ton. Den messianischen Erlösungsfantasien der Epoche und männlicher Hybris verweigert sie sich dabei ganz.

1922 setzte Caspari ihrem Leben und damit ihrer noch jungen Laufbahn selbst ein Ende. Wenig ist über sie bekannt, Manuskripte sind verschollen. Die textkritische Edition ihrer Werke bringt nun alles Auffindbare – das Drama *Salomos Abfall* (1920), die Gedichte sowie zeitgenössische Brief- und Rezeptionzeugnisse – in einem Band zusammen.

**»... eine junge Kraft, fähig, die großen Figuren  
unserer heiligen Schrift in neues Licht zu hüllen ...«**  
Max Brod

Uns gehört  
keine **Zeit**

**HEDWIG CASPARI**

C.W. LESKE

KOMETEN *der Moderne*

**HEDWIG CASPARI**

Uns gehört  
keine **Zeit**

*Elohim, Salomos Abfall,  
verstreute Texte und Zeugnisse*

C.W. LESKE }  
VERLAG }

KOMETEN DER MODERNE BAND 4

Herausgegeben von  
Claus Zittel und Christoph Steker  
in Zusammenarbeit mit dem  
Stuttgart Research Centre for Text Studies

»UNGESEHENER SCHRECKEN WÄCHST«  
Zum Leben und Werk Hedwig Casparis

Ein Nachwort von Imelda Rohrbacher und Claus Zittel

I.

Wir sind der Augenblick,  
Hingeworfen  
Zwischen zwei Atemzüge der Ewigkeit.  
Uns gehört keine Zeit.  
Unsre Verheißung verweht  
Im Sande der Wüste.

Illusionslos und entwaffnend luzide beschreiben Hedwig Casparis berückend schöne Verse aus ihrem Gedicht »Wüstenwanderung« nicht nur das Los der zur ewigen Wandschaft bestimmten Juden,<sup>1</sup> das lyrische Wir vergegenwärtigt im selbstreflexiven Monolog auch das Herausfallen aus der Zeit als *conditio humana* und spricht aus, was Casparis eigenem Leben und Werk widerfuhr: Das Isoliert-Bleiben selbst im gemeinschaftlichen Ausruf der Verzweiflung. Wie bei den anderen Autoren der Reihe *Kometen der Moderne* leuchtet Casparis Stern am literarischen Himmel nur kurz auf, um dann für lange Zeit in der Nacht des Vergessens zu verschwinden. Sie wusste darum, als sie schrieb: »Uns gehört keine Zeit.« Sie ist die große Verlorene unter den Dichtern und Dramatikern der deutsch-jüdischen Literatur zur Zeit der Berliner Moderne.<sup>2</sup>

Als sich Caspari 1922 im Alter von 40 Jahren mit Gift in ihrer Berliner Wohnung das Leben nahm, beendete sie zugleich eine kurze, aber durchaus vielversprechende Laufbahn als Lyrikerin und Dramatikerin, an deren Zukunft sie jedoch

nicht mehr glaubte. Ab dem Jahr 1916, zuerst also noch während des ersten Weltkrieges, erschienen ihre Gedichte an durchaus prominenten Orten, und zwar sowohl in überregionalen Zeitungen wie dem *Berliner Tageblatt*, dem *Prager Tagblatt* und der *Vossischen Zeitung*, als auch in jüdischen Journalen (*Selbstwehr*, *Neue jüdische Monatshefte*, *Ewer*, *Israelitisches Familienblatt*, *Das Zelt*) und expressionistischen Zeitschriften (*Saturn*, *Die Schöne Rarität*, *Der Friede*). Der Welt-Verlag mit seinem damaligen Lektor Ludwig Strauß nahm sich ihrer an. In ihm veröffentlichte sie ihre einzigen beiden Bücher *Elohim* und *Salomos Abfall* mit dem außergewöhnlichen Buchschmuck von Menachem Birnbaum<sup>3</sup> in hervorragender typografischer Ausstattung – von *Elohim* kamen auch 25 Exemplare als Vorzugsausgabe auf Büttenpapier mit Signatur der Autorin in den Handel. Die Druckorte ihrer Gedichte waren bezeichnend, sie erschienen in direkter Nachbarschaft mit Texten von Robert Walser, Martin Buber, Gustav Landauer, Else Lasker-Schüler, Max Brod, Franz Werfel, Albert Ehrenstein, Alfred Wolfenstein, Ludwig Strauß, Oskar Kohn, Uriel Birnbaum und Rudolf Fuchs. Hugo Bieber, seinerzeit ein namhafter und einflussreicher Literaturwissenschaftler, bezeugt eine Lesung in Berlin, bei der Caspari gemeinsam mit Arnold Zweig und Ludwig Strauß auftrat,<sup>4</sup> und es ist ebenso bemerkenswert, dass nach ihrem Freitod mit Anselma Heine und Auguste Hauschner zwei prominente Autorinnen ihr Werk in langen Nachrufen würdigten.<sup>5</sup> Max Brod, Ludwig Strauß und Martin Buber hatten versucht,<sup>6</sup> der aufstrebenden Dichterin den Weg zu ebnen, der es dann auch gelang, zwei höchst eigenwillige und vielbeachtete Bücher in einem äußerst ambitionierten Verlag für jüdische Literatur zu veröffentlichen. Ein weiterer Gedichtband, *I.N.R.I.*, sowie das Dramenfragment *Das Blut* blieben unveröffentlicht und sind heute bis auf wenige Exzerpte verschollen.

## II.

Wenig wissen wir über das Leben von Hedwig Caspari, da sich bis auf einige Briefe keine privaten Zeugnisse erhalten haben. Aus den Nachrufen sowie den Tagebuchaufzeichnungen und Briefen ihres Freundes der letzten Jahre, des 1943 von den Nazis in Stuttgart hingerichteten Prinzen Max Karl zu Hohenlohe-Langenburg,<sup>7</sup> können wir zumindest einige spärliche Informationen zusammentragen.

Casparis Mädchenname war Joseph, sie kam aus einer jüdischen Familie und wurde am 1. Mai 1882 in Berlin geboren. In ihrer Wohnung in der Joachim-Friedrich-Str. 6, Berlin-Halensee, hat man sie am 19. August 1922 tot aufgefunden, sie hatte sich vergiftet. Ihr Grab liegt auf dem Berliner Friedhof Weißensee. Sie war geschieden, hatte zwei Söhne, die zum Zeitpunkt ihres Todes noch nicht volljährig waren. Ihr Bruder, Norbert Joseph, lebte als Kaufmann in Berlin. Mit Ludwig Strauß hatte sie brieflich und telefonisch vertraulichen Umgang, zwischen ihr und Max Karl zu Hohenlohe-Langenburg entwickelte sich in ihren letzten Lebensjahren eine Freundschaft. Max Karl schrieb ihr viele und lange Briefe, die – im Unterschied zu einem Brief Max Karls an Martin Buber, den wir daher auch in unsere Ausgabe aufgenommen haben – über Caspari aber wenig verraten. Wie aus Casparis eigenen Briefen hervorgeht und aus den unterschiedlichen Adressen, an die Max Karl zu Hohenlohe-Langenburg ihr schrieb, war sie in den letzten Jahren ihres kurzen Lebens offenbar viel unterwegs. Reisen führten sie nach München, Föhr, nach Oberstdorf im Allgäu und in den Taunus. Warum sie den Freitod wählte, können wir nicht wissen, nur vermuten, dass vieles zusammenkam, etwa, dass *I.N.R.I.* trotz aller Unterstützung unpubliziert blieb und Geldsorgen und private Gründe im Spiel waren, wie Max Karl in seinem Brief an Martin Buber und ebenso Auguste Hauschner in ihrem

Nachruf berichten. In einem Brief an Ludwig Strauß klagt sie jedenfalls bitter über von Verlagen ungelesen zurückgesandte Manuskripte. Um ihre Dichterexistenz hatte sie schwer zu kämpfen. Ihr letzter Brief an Ludwig Strauß, den sie ihm zwei Monate vor ihrem Tod aus dem Taunus schickt, bezeugt eine extreme, nur mühsam unter Kontrolle zu bringende innere Anspannung.

### III.

Warum hat man sie vergessen? Hedwig Caspari war eine Dichterin, die sich weder von nationalzionistischen Visionen noch von den patriarchalischen Werten biblischer Tugendhelden beeindrucken ließ. Auch Erwartungen an ein wie auch immer imaginiertes »weibliches Schreiben« beehrte sie nicht. Ihre Heldinnen sind keine warmherzigen, liebenden Frauen oder Mütter, sondern einsam erkennende. Sie frieren. Und sie durchschauen ihre vermeintlichen Gebieter und begehren auf, doch ohne sich dabei Illusionen zu machen, dass sich etwas ändern könnte. Casparis Poetologie ist nicht die der Dichterin als einer liebenden Schöpferin, sie widersetzt sich jenen Moden feministischer Literaturwissenschaft, die in den Dichtungen von Autorinnen (wie Else Lasker-Schüler oder Gertrud Kolmar) vor allem das Suchen nach einer weiblichen (und jüdischen) poetischen Identität ausmachen.<sup>8</sup> Caspari gehört zu jenen, die prinzipiell Identitätskonzepten misstrauen, sie auflösen, ihr Scheitern vorführen. Hierin ist sie konsequenter und radikaler modern als die meisten ihrer Dichter-Kolleginnen.

Dass Casparis schmales Werk, obgleich es sofort große Anerkennung fand, sie nie aus ihrer Position als Außenseiterin des Berliner Literaturbetriebs herausführte und dann nahezu ganz vergessen werden konnte, hat offenkundig da-

mit zu tun, dass die Rezeption ihrer Dichtung von Anbeginn auf ein falsches Gleis geriet. Max Brod etwa rühmte und verkaufte Caspari zugleich auf bezeichnende Weise – und dergleichen wohlmeinend gönnerhafte Fehleinschätzungen mögen ein Grund dafür sein, dass eine Rezeption ihrer Schriften bis heute fast gänzlich ausgeblieben ist:

In dem Buche *Elohim* der *Hedwig Caspari* entlädt sich eine junge Kraft, fähig, die großen Figuren unserer heiligen Schrift in neues Licht zu hüllen, ohne sie ihrer Größe zu entkleiden. Auf Gedichte wie solche, wird sich die jüdische Renaissancebewegung zu stützen haben, soll das ungestüm Geahnte und Gewollte unserer Seelen endlich auch Gestalt gewinnen, mit Form und Umriss wirkend ins Leben eintreten.<sup>9</sup>

Beim Erscheinen ihrer ersten Gedichte 1916 war Caspari bereits 34 Jahre alt, und 37 Jahre, als ihr mit *Elohim* der literarische Durchbruch gelang. Die damaligen Bezeichnungen als »junge Kraft« oder in den Nachrufen als »jugendlich verstorbene Dichterin« von »zarter blonder Mädchenhaftigkeit«, deren Gedichte von »orientalischer Glut durchweht« seien, täuschen auf fatale Weise. Das war keine Backfisch-Lyrik einer mädchenhaften Debütantin. Was Caspari vorlegte, war eine überaus reife, reflektierte, erfahrungsgesättigte, formenreiche, ja formvollendete und im Fortführen der literarischen Tradition gegen diese aufbegehrende Dichtung von großer Wucht und Schönheit. Dabei tat sie gerade das, was der das Gegenteil versichernde Brod entschuldigend zu bemänteln bemüht war, nämlich die biblischen Helden mit kalkulierter Präzision messerscharf zu sezieren. Es ist ihr nüchterner, desillusionierender Blick auf die biblischen Patriarchen und sogar, wie es in einem ungeheuerlichen Vers im *Elohim*-Gedicht »Erkenntnis« heißt, auf »die Schlange Gott«, durch den sie sich vom visionären Bekenntertum der prophetischen Dichtung der Moderne<sup>10</sup> abhebt.

#### IV.

Ebenso spärlich wie verdientvoll ist die wenige Forschung zu Casparis Werk, die um Fragen des deutsch-jüdischen und spezieller: des jüdisch-weiblichen Schreibens kreist.<sup>11</sup> Eine tiefergehende literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihren Schriften, die Vergleiche mit Else Lasker-Schüler, Gertrud Kolmar, Rainer Maria Rilke, Ludwig Strauß, Franz Werfel, Karl Wolfskehl, Carl Sternheim, Richard Beer-Hofmann, Ernst Hardt, der frühen Nelly Sachs und anderen vornähme, steht noch aus.

Früh hat man Caspari mit Lasker-Schüler verglichen, doch wo deren *Hebräische Balladen* im Zauber verspielter Verse trunken schwelgen, dient die Form in den Dichtungen der Ersteren der zersetzenden Analyse von Illusionen und dem Entwerfen lyrischer oder dramatischer Psychogramme. Dem Auftrag gar einer Bewahrung der jüdischen Familie angesichts der rasanten, das Bürgertum herausfordernden Entwicklungen des Wilhelminischen Zeitalters, einem Auftrag, den die Forschung im Sinn des »the making of the Jewish middle class« dezidiert als Projekt der Akteurinnen der damaligen Generation bezeichnet,<sup>12</sup> verweigert sich Caspari ganz; und sie widmet sich auch nicht, wie etwa besonders Auguste Hauschner und Ulla Wolff-Frank als bekannte und durchaus etablierte Autorinnen der Vorgängergeneration, dem Thema Familie in Erzählungen und Generationenromanen.<sup>13</sup>

Zwei Bücher nur hat sie zu Lebzeiten veröffentlicht und einige wenige Gedichte. Ihre Bücher insbesondere verdienen heute wiederentdeckt zu werden: *Elohim* muss man zu den bedeutenden Gedichtzyklen nach dem ersten Weltkrieg zählen, *Salomos Abfall* ist ein aus der erlösungsheischenden religiösen Dramatik jener Zeit solitär herausragendes Stück. Mit einem poetologischen Programm, das biblische Prätexte

und Formen, nicht zuletzt den wirkmächtigen Psalm,<sup>14</sup> subvertierend fort- und umschreibt, findet Caspari im Umfeld des deutschsprachigen Expressionismus als eine der wenigen Dramatikerinnen und Lyrikerinnen der Zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts zu einer ganz eigenen Haltung und Stimme. Es ist eine souveräne, formbewusste Dichtung und Dramatik von Rang, die von den Zeitgenossen durchaus in ihrer Eigenständigkeit anerkannt wurde, und welche in keine der üblichen literaturhistorischen Schubladen wie Expressionismus, Symbolismus, religiöse Dichtung, deutsch-jüdische Literatur, jüdische Moderne oder hebräische Avantgarde passt, sondern das Werk einer Einzelgängerin und Außenseiterin bleibt. Dass die in Zeit und Raum ausgreifende Prosa und vor allem der Roman fehlen, ist signifikant für ein Schaffen, das die Flüchtigkeit der Existenz, das wahnhaft Scheitern und das Entgleiten aller Sicherheiten zu gestalten versucht.

Vielfältig sind die Ausdrucksformen, mit denen Caspari auch innerhalb eines Zyklus von Gedichten biblische Sprechweisen aufnimmt und umdichtet, sie wählt ebenso gereimte wie nicht gereimte Verse, strenge und offene Strophenformen, den Langvers ebenso wie die kurze gnomische Sentenz, es finden sich der Psalm, das Klagelied, das Gebet, der Spruch, der Hymnus, Hohelied-Kontrafakturen, Terzinen, Schweifreime und narrative Sestinen, die prophetische Rede und lyrische Dialoge. Virtuoso und frei mit Vers- und Strophenformen experimentierend, löst sie bereits mit dem Reichtum ihrer Formen die Überlieferungskonventionen auf.

## V.

Finsternis deckt die Erde.  
Ungesehener Schrecken wächst  
Zum Unfaßbaren.

Das Scheitern in der Gegenwart, das ephemere Leben und der es umfassende, doch zugleich unfassbare und immer weiter ausgreifende Schrecken sind die pessimistischen Leitthemen des Werkes von Caspari, und nicht, wie es vordergründig scheint, Judentum und Religion. Diese liefern ihren Texten Stoff und Material, doch keine Heilsbotschaften oder gar poetische Legitimation. Keine Hoffnung, nicht einmal die Sehnsucht nach Trost und Erlösung, welche die kulturzionistisch orientierte messianische Dichtung<sup>15</sup> ihrer Zeit von Ludwig Strauß bis Else Lasker-Schüler speist, charakterisiert ihre Lyrik und ihr singuläres Salomo-Drama, sondern bittere Erkenntnis, Resignation und eine schonungslose Kritik am Gott des Alten Testaments und den großen biblischen Gestalten wie Moses, Hiob, David oder Salomo. Hedwig Caspari kannte und schilderte die Vergeblichkeit allen Hoffens, ebenso wie Verheißungen, die in resignative Erkenntnis umschlagen, oder große Ambitionen, die in Größenwahn münden.

Der Schrei, mit dem der ganze Gedichtband *Elohim* anhebt, ist der vergebliche Schrei nach einem Werk, das vom Leben befreit. Das lyrische Ich aber steckt – im Gegensatz zu den von ihrem Dichtertum besessenen Poeten, die es beneidet – im Leben fest, ist in diesem heillos verstrickt und findet nicht zu sich:

Ich aber bin erdgebunden. Ich habe Menschen,  
Für die ich zittere in Not und Qual,  
Kein Werk im Geiste.  
Wenn mich in ihnen das Schicksal trifft,  
Wer bin ich dann? (S. 26)

Vor allem aber misstraut Caspari jedweder religiösen Messias-Hoffnung. Entsprechend negiert sie im Kern die zeitgenössische Vorstellung, der moderne Dichter führe wie ein Prophet seine Jünger ins gelobte Land der Dichtung. Der langen »Wüstenwanderung« stellt Caspari nicht zum Ausgleich das verheißene Land gegenüber,<sup>16</sup> sondern sie hebt diese traditionelle Balance aus. »Die Wüste wächst, weh dem, der Wüsten birgt!«<sup>17</sup>, warnte Nietzsches singender Wanderer in *Also sprach Zarathustra*, bei Caspari sehen wir, was er meinte. Ihre Gedichte entwerfen eine Topografie der äußeren und inneren Leere, in der nichts gedeiht. Davon nicht unberührt bleiben ihre Figuren, von denen keine mehr selig unter gestirntem Himmel wandert.

Gerade jene biblischen Urväter, die von alters her einen festen Platz in der jüdischen Überlieferung haben und die für ihre männlichen Kollegen, aber auch für Else Lasker-Schüler, zu Identifikationsfiguren wurden, entlarvt sie, psychologisch die Folgen ungeheurer Legenden ausdeutend, schonungslos. Ihr defätistischer Moses, ihr monströser Hiob oder der als Greis auf dem Felsthron erstarrte Salomo, der eiskalte alte König David: Es sind alles Ungeheuer.

Stattdessen verleiht sie den kleinen vergessenen Helden eine Stimme, deren Namen sie wohl vor allem wegen des Klangs und Rhythmus aus den langen Listen der biblischen Bücher der Chronik entnimmt: Akkub, Bakbakkar, Hodi-jah, Jerubbaal, Merajoth – es spricht bei ihr aber auch der namenlose Sohn Hiobs.

Dann aber sind es die Frauenfiguren wie Sulamith und/alias Abisag oder auch Maria Magdalena, für die sie eine neue Sprache findet. Gesellt sich Abisag zum Beispiel in Hilde Stielers und Rainer Maria Rilkes gleichnamigen Gedichten oder in Ernst Hardts Drama *König Salomo*<sup>18</sup> noch dem alten König David zum Trost zu diesem ins Bett, erkennt hingegen Caspari glasklar den in dieser Szene kaschierten

heit der Frauen nur mehr in Verbindung mit ihrer Eignung als Vorlage für eine Skulptur oder ein Bauwerk sehen. Der von Caspari gezeichnete Harem gleicht dabei nicht einmal einem goldenen Käfig. Er wird vielmehr zu einem von Fäulnis und schwül-erotischem Irren bestimmten Sklavenzwinger, in dem apathische Frauen, systematisch ihrer Umgebung beraubt und ohne Chance auf persönliches Glück, vegetieren, und deren Verzweiflung sich schließlich in einer Art Massenpsychose manifestiert.

Das Besondere an Casparis Darstellung und Umdeutung der biblischen Motive sind tatsächlich die Details, über die sie die düstere Stimmung erzeugt; Salomo, »greisenhaft erstarrt« (S. 123), spricht nur wenig, als er den Harem besucht, sein Befehl an eine der Frauen aber offenbart in nur einem Satz das Bild der Aberration, in die er in völliger Umkehrung eines positiven Schaffens- und Lebensbegriffs geraten ist: »Deine Schenkel sind stark wie eichene Balken. / Klammre dich fester mit pressendem Druck / Um Weichheit des Leibes neben dir.« (S. 124)

Gewalt gegen Mensch und Natur ist das zentrale Thema von *Salomos Abfall*. Dem Bild der aus der Krone gebrochenen Steine folgend, beginnen bezeichnenderweise alle aus dem Boden gebrochenen Edelmetalle genau in dem Moment zu Salomo zu sprechen, in dem David sie ihm in der Schatzkammer zeigt. Salomos versunkenes Zuhören missdeutet dieser als Gespräch mit der Stimme des Ewigen, dessen Engel David selbst noch zu hören vermag. Auch der Engel verbietet jedoch David, ihn oder Geweihtes zu berühren, indem er auf dessen blutige Hände weist: »Raffende Hände, König, / Dürfen nicht tasten, nicht rühren [...].« (S. 76) Hedwig Caspari erzählt ein Altes Testament der Machtübernahmen, in dem nicht die Religion, sondern die Naturmaterie selbst die Frage nach dem Prinzip des Lebendigen in Politik und Kunst stellt.

Machtmissbrauch eines Lustgreises, der sich an einem jungen Mädchen vergreift, dem am kalten Leib des alten Königs friert und das sich dann in seiner Not gegen Gott als den eigentlich Schuldigen empört:

Ihr fror.

Und sie litt und sah sich als Verdammte.  
Sie verfluchte ihren Leib, den Reife  
Schweren Goldes schmückten und bedrückten. –

Und sie dachte jener weit entrückten,  
Langen, stummen Nächte, da ihr Ohr  
An der Brust des starren Alten lag.  
Da sein müdes Herzblut, Schlag auf Schlag,  
Einer Ewigkeit entgegenströmte,  
Die sie so umfing, daß sie sie hörte.

Sie zerschlug die Brust, und sie empörte  
Auf sich gegen Gott, der ihr Umfängen  
Nicht so stark gemacht, daß es den Alten  
Neu belebte, während sie die Steife  
Ihrer Glieder spürte im Erkalten,  
Bis zur Ewigkeit sie eingegangen  
Ohne Zeit und ohne eigne Reife. (S. 43)

Der luziden Melancholie des bemerkenswert schönen »Abisag«-Gedichtes<sup>19</sup> zur Seite stehen jene Gedichte, in denen das lyrische Ich sich einsam in die jede Hoffnung zernichtenden Chroniken versenkt (»1. Chronika 1–12«)<sup>20</sup> oder sich ohne jede Aussicht auf Rettung empört, so etwa in den Monologen des von Gott verfluchten, Gott hassenden, schon lange vor seiner Geburt dem Verhängnis preisgegebenen Akkub, der über sein unmögliches Leben klagt:

Schon ehe der Vater meines Vaters mannbar war,  
Eh meines Vaters Mutter er erkannte,

War ich verflucht.  
Und eh die Laute meines Namens sich zu einem Wort gefunden,  
Eh dieses Wort von einem Mund gesprochen,  
War es durchwühlt von Widersinn  
Wie totes Fleisch von Ungeziefer.  
Geduckt ist mein Name und gedrunken  
Wie mein verrenkter Leib.  
Du schufst mich nicht nach deinem Bilde, Gott!  
Ich bin dein Zerrbild, bin die Ausgeburt  
Von deinem Zorn.  
Ich bin das vierte Glied des Fluchbeladenen. (S. 49)

Besondere Wucht entfalten Casparis Gedichte, wenn sie die biblischen Helden direkt entzaubern. Die Moses-Trilogie aus *Elohim* ist ein Leichenbitter-Binnenzyklus, der seinesgleichen sucht. Gerade Moses, der Gesetzgeber, avancierte in der Dichtung der Moderne zum Helden vieler Gedichte,<sup>21</sup> im sogenannten Kulturzionismus wurde er zur Leitfigur eines »prophetischen Modells [...], das sich an avantgardistische Modelle unter dem Gesichtspunkt anschließen lässt, dass ein Prophet/eine Prophetin ebenfalls an der Grenze von Wort und Leben agiert und im eigenen Leben ein zukünftiges Ideal schon im Hier und Jetzt realisiert.«<sup>22</sup> Genau das aber lässt Caspari nicht zu, wenn sie mit dem Scheitern solcher Propheten im Hier und Jetzt zeigt, dass auch zukünftig nichts gelingen wird. Ihr großartiges Gedicht »Propheten« wiederum präsentiert diese als finstere Truppe unversöhnlich Strafender. Selbst Herrscherfiguren wie Moses, David und Salomo erfahren, dass nichts beherrschbar ist und Unfassbares sie bedrohlich umgibt.

Es sei hier nur angedeutet, dass Casparis Moses direkt Bezug auf ein Gedicht Lasker-Schülers nimmt.<sup>23</sup> Die Frage, inwiefern *Elohim* als Antwort und Gegenentwurf zu Lasker-Schülers *Hebräischen Balladen*<sup>24</sup> zu lesen ist, verdiente eine

eigene Untersuchung. Ein flüchtiger Blick gewahrt aber bereits signifikante Unterschiede in beider Deutung der Moses-Figur. Bei Lasker-Schüler lesen wir:

Der Fels wird morsch, / Dem ich entspringe / Und meine  
Gotteslieder singe ... / Jäh stürz ich vom Weg / Und riesele  
ganz in mir / Fernab, allein über Klagegestein / Dem Meer  
zu. / Hab mich so abgeströmt / Von meines Blutes / Most-  
vergorenheit. / Und immer, immer noch der Widerhall / In  
mir, / Wenn schauerlich gen Ost / Das morsche Felsgebein /  
Mein Volk / Zu Gott schreit.<sup>25</sup>

Hier wird der Fels morsch, aus dem Moses entspringt, und ermächtigt ihn zum Singen. In Casparis Antwort sind es die Knochen von Moses selbst, die zerfallen, und ihn bereit werden lassen, sterbend zu verstummen:

Meine Knochen sind morsch geworden im langen Weg durch  
die Wüste.

Nimm mich hinfort! (S. 36)

Vor seinem Tode schaut Moses vom Berg Nebo auf das zukunftsverheißende Land des jüdischen Volkes, das er selbst nicht mehr erreichen wird, und hat jede Illusion verloren, zumal Gott selbst ihn sabotierte:

Vor meinen Augen liegt das Land, das du verheißest.  
Jetzt sieh mich an: Wer bin ich?  
Ich bin ein Stamm, der so vom Wurm zerhöhlt,  
Ein Fels, von deinen Wassern untergraben,  
Daß er in sich zusammenstürzt.  
Lebendiges schlägt nie aus ihm hervor,  
Nur Todgeweihtes. – Sieh, das ist mein Fluch:  
Ich glaube nicht an das gelobte Land, [...] (S. 35)

Noch weniger gibt sein Volk, das er bis hierher führte, Anlass zur Hoffnung für die Zukunft:

Herr, ich habe dein Volk erkannt:  
Sie sind nicht die Auserwählten.  
Fäulnis gärt in ihnen bis zu Überquellen  
[...]  
Ihre Speise im Lande der Fruchtbarkeit  
Ist der Tod. (S. 36)

Moses schließlich fordert Gott auf: »Ich bin ein dorrer Stamm, – jetzt fälle mich!« (S. 36)

Mit Casparis Dichtung lässt sich kein Staat machen. Dass ihre Verse »herbe Kritik an der zionistischen Idee«<sup>26</sup> üben, wurde in der Forschung zur Moses-Rezeption erkannt. Mit dieser Kritik wird aber zugleich die ganze Poetologie des prophetisch-dichterischen Sehertums erledigt.

Der Dialog zwischen dem uralten Hiob und seinem letzten Sohn ist ein weiteres Glanzstück lyrisch-psychologischer Entzauberung religiöser Legenden. Gott nahm Hiob alles und will danach wieder alles gut und gar besser als zuvor machen, doch Caspari weiß, dass sich Verlorenes nicht einfach ersetzen lässt. Ihr Hiob findet sich im neu geschenkten Glück, in das er sich nur »zum Scheine« schickt, nicht zu recht, er hat sich Gott entfremdet und bezeugt mit seinem fortdauernden Elend die Ungeheuerlichkeit, dass auch das göttliche Wissen beschränkt ist und Gott nicht alles vermag, schon gar nicht, Leid wiedergutzumachen. Der wiederbeschenkte Hiob fügt sich nicht demütig in sein Schicksal, er misstraut jetzt jedem Glück. Zur Liebe unfähig geworden, weist er jede Liebe zurück, mit fatalen Folgen für die Seinen. Die neue Familie Hiobs, sein letzter Sohn, wächst im Angesicht des monumentalen Vaters ohne Liebe und im Hass auf seine toten Geschwister auf, die er um eine Liebe beneidet, die ihm nie zuteilwerden kann:

Doch ich bin schwach, und ich ertrage nicht  
Die Nähe solcher Größe, denn wer gibt  
Ein Lächeln mir? – Ich möchte mich verlieren

An einem Lächeln, doch mich schreckt sein Licht,  
Das grell und hart. Ich werde immer frieren,  
Weil niemand meine Jugend wärmt und liebt. (S. 56)

Der einsame und verbitterte Hiob klagt Gott gerade dann noch weiter an, als dieser die vermeintliche Wiedergutmachung geleistet, »sein Geschick gewendet« und ihm doppelt so viel Reichtum wie zuvor und sieben neue Söhne und drei Töchter geschenkt hat.<sup>27</sup> »Und Hiob lebte danach hundertvierzig Jahre und sah seine Kinder und Kindeskinde bis in das vierte Glied« (Hiob 42,16), berichtet die Bibel. Für Casparis Hiob sind dies 140 Jahre des sich immer weiter ausbreitenden Schreckens, verursacht durch einen grausamen Gott, der mit den Menschen spielt:

Gott, deine Allkraft hast du überschätzt!  
Du wolltest nach der Prüfung herbem Meiden  
Begütigend an meinem Glück dich weiden;  
Sieh, wie ich bin: mein Innerstes zerätzt!

Du Schöpfer alles Lebens weißt es jetzt:  
Ein Spiel war dir, aus nichts das All zu scheiden,  
Doch das Gewesene, vergangne Leiden  
Zu löschen, bleibt unmöglich bis zuletzt.

War nicht genug, daß mir allein geschah  
Auf immer Leid? – Jedoch mein Leid verdirbt  
Die Luft für jeden, der mir lebensnah,  
Bis seine Wurzeln krank, bis er verdorrt. –

Auch wenn mein Leid mit meinem Körper stirbt,  
Erbt es als Fluch von Glied zu Glied sich fort. (S. 56)

Im Gedicht »Psalm« verdichtet und steigert Caspari Hiobs Anklage gegen den spielenden Gott:

Gott, warum treibst du mit mir ein Spiel  
Wie Weib mit dem Manne?  
Was wird dein Antlitz mir  
Undurchdringlicher, rätselhafter  
In jeder neuen Gewandung?  
Was hast du mit Fellen dich behängt  
In dunkelnder Höhle?  
Wolltest du mich schrecken mit der Wildheit deiner  
Bluttriefenden Hände? (S. 59)

Caspari zeigt Gott als Monster, das dennoch unverstanden angebetet wird.

Ebenso befremdlich aber ist ihr letzter, ganz anders ausgerichteter Zyklus dreier »Lieder der Maria Magdalena«,<sup>28</sup> der vordergründig zwar die Sehnsucht nach einer Liebesvereinigung mit Gott im Gebet in der Tradition der großen Mystikerinnen inszeniert, aber sich dann als selbstbezogene Obsession einer »unerbittlich« liebenden Maria Magdalena entpuppt. Nicht Gott, sondern die Bedeutung des eigenen Gebets umkreisen die Lieder, und diese ist, wie das lyrische Ich selbst erahnt: »Anherrschen und Eifern, Überlisten, / Fordernder Wille, der zwingt.« (S. 20) Die Rollen verkehren sich, Gott soll Geborgenheit finden, während die Singende ruhelos bleibt:

Weiter, weiter wird mich meine Unrast treiben.

Einst werde ich Wolke über Ebene sein  
Oder drehender Staub im Winde. (S. 21)

Klar zutage tritt, dass jeder, der sich mit der deutsch-jüdischen Literaturgeschichte, aber auch überhaupt mit dem Beitrag weiblicher Stimmen zur literarischen Moderne

befasst, ohne Kenntnis von Casparis Werk leicht zu falschen Verallgemeinerungen verleitet würde. Dies wird noch deutlicher, wenn man ihr einziges Drama näher betrachtet.

#### IV.

Hedwig Caspari stellt auch mit den ersten Zeilen ihrer Bearbeitung der Salomo-Erzählungen klar, dass ihre Imagination der frühbiblischen Gestalt und Geschichte die vielfache Überlieferung des Stoffes bewusst aufnimmt und zugleich überschreitet. Als programmatisch können daher die Signale gelesen werden, die Caspari an den Beginn ihres Dramas von Salomos Selbstüberhebung setzt.

Dass sie das erzählerische Erbe annimmt, erfahren wir aus der Auflistung der *Dramatis personae*, deren Nennung nicht Angaben zu Schauplätzen, sondern zu Stationen ergänzen. Das Stück ist nicht in Akte, sondern in neun Szenen unterteilt, die als »Vorgänge« bezeichnet werden und die »Salomo im Jünglingsalter«, »in verschiedenen Stufen des Mannesalters« und »im Greisentum« (S. 69) zeigen. Dies weist vor allem auf die Übernahme der wichtigen Stationen der Salomo-Erzählungen des Alten Testaments hin: die ›Berufung‹ durch Gott und die Annahme der Last des Königtums durch den kaum dem Knabenalter entwachsenen jüngeren Sohn, der mit dem Thron gar nicht zu rechnen hatte; dagegen die Rolle des Herrschers und Erbauers des Tempels, dessen Weisheit sprichwörtlich wird, und die auch das Mannesalter und die Überlieferung von Salomo als Liebendem markiert; und schließlich die Glaubenskrise und der Fall des alternden Königs im Fehlen vor Gott.

Mit der Einteilung der Szenen und den Angaben zu Ort und Zeit der Handlung spielt Caspari auf ein Muster an, das in der deutschsprachigen literarischen Bibelrezeption eine

lange Tradition hat, nämlich die Salomo-Erzählung vor allem anhand dieser Etappen des Alten Testaments wiederzugeben und so darauf hinzuweisen, dass die Darstellung die Überlieferung bewusst in ihrer Kanonizität rezipiert. Diese Reverenz der Autorin aber hat Signalcharakter, allein schon deshalb, weil die Wiedergabe der kanonischen Erzählelemente der Bibel am Beginn des 20. Jahrhunderts dieser altergebrachten Form schon lange nicht mehr gefolgt war.<sup>29</sup> Die Bearbeitungen des 17. Jahrhunderts hatten bereits begonnen, diesen Kanon aufzulösen; im 18. Jahrhundert (in besonderer Ausprägung bei Friedrich Gottlieb Klopstock) etablierte sich literarische Autorschaft auch bei biblischen Stoffen als *auctoritas* im Sinn der Auswahl aus den Stoffelementen und als Ausdeutung der Überlieferung. Die Verfasserin oder der Verfasser bestimmte nunmehr durch die Dramaturgie und die Ausschmückung und Gestaltung der Figuren auch bei der Überlieferung der biblischen Themen die Botschaft, die die Bearbeitung transportieren sollte. Es fällt daher auf, dass Caspari zum einen mit den Angaben am Beginn ihrer Salomo-Bearbeitung, besonders mit der Benennung und Einteilung der »Vorgänge«, deutlich auf den Kanon der Bibelerzählung verweist. Ebenso deutlich setzt sie aber Signale, die nahelegen, dass wir es hier mit einer Autorin der Moderne zu tun haben, die die biblische Erzählung im Kontext ihrer Jetztzeit nicht nacherzählt, sondern aktualisiert und deutet.

Als stärkstes und vorrangiges Element, auf das sich diese Deutung stützt, erweist sich die inhaltliche Ausrichtung, die Caspari vornimmt: nämlich die Fokussierung auf die Darstellung jener Überlieferungsteile, die Salomo als Bauherrn zeigen, der den göttlichen Auftrag, den Tempel zu errichten, zwar erfüllt, der aber mit und an dieser Aufgabe zugleich Formen des Ehrgeizes entwickelt und der – hier setzt Casparis Ausdeutung und Ausschmückung an – schließlich

auch wahnhaftige Ideen hervorbringt in seiner Tätigkeit und Rolle als Bauherr. Sieben Jahre, so überliefern Tanach und Altes Testament, baut Salomo am Tempel als der irdischen Wohnstätte Gottes. »Aber an seinem Hause [dem Königspalast] baute Salomo dreizehn Jahre, bis er mit seinem Hause ganz fertig war.« (1 Kön 7,1) Mit Blick auf beide Bauwerke schildert die Schrift ausführlich, wie sie ausgeführt werden, nennt Maße, Materialien und die Namen der Verbündeten, die wertvolle Hölzer, Steine und Kultgegenstände liefern, und nennt auch die Wege, auf denen die Baustoffe zu Salomo gelangen. Biblisch wird dieser hier im Mannesalter und in der Rolle des strahlenden Schaffenden gezeigt, der sich mit der Ausführung des Tempels als der Gnade würdig erweist, die Gott ihm, dem Erwählten, gewährt hat. Demgegenüber zeigt Caspari einen strahlenden Salomo nur – in kürzesten Szenen – als noch nicht berufenen König, der als Jüngling aus den Hügeln um Jerusalem geholt wird, um von David initiiert zu werden. Auf dem Weg in die Stadt (auf einem Maultier reitend) besingt er die Schönheit der Natur: »O süße Sonne über den Hügeln des Landes! / Wärme ist mein Gewand [...].« (S. 78 und S. 82)

In der Überlieferung ist die Verbindung von Salomo zu Gott klar bezeichnet: Solange Ersterer in seinem Werk und allen anderen Tätigkeiten Gottes Gesetzen folgt, bleibt er unter dessen Schutz und der auserwählte Herrscher, als den ihn die Prophezeiung an seinen Vater David benannt hat. Gott spricht mit Salomo in Traumbildern. Die Schilderung der Erbauung des Tempels gehört wie die der Regierungs- und Richtertätigkeit und die Geschichte vom salomonischen Urteil zum Kern der Überlieferung von Salomos »Herrlichkeit« (Mt 6,29; vgl. 1 Kön 10), und zwar im Sinn der realen wie metaphorischen Pracht, die sein Reich und ihn als Friedenskönig und als durch seine Weisheit über allen anderen stehenden Herrscher auszeichnet. Biblisch ist dies auch der Sa-

lomo, den die Königin von Saba besucht, nachdem sie von der Pracht Israels und der weithin bekannten Weisheit Salomos gehört hat.

Hedwig Caspari zielt mit ihrer Ausdeutung insofern auf einen neuralgischen Punkt der Überlieferung, genauer gesagt: Sie macht die alttestamentarische Aufzählung der Materialien und zahllosen Arbeiter, die zur Ausführung der Bauarbeiten an Tempel und Palast nötig sind, zum Ansatzpunkt ihrer Bearbeitung und schildert Salomo als einen ins Besessene kippenden Planer, der sich aus genau diesem Grund von Gott abwendet und sich mehr und mehr über ihn erhebt – und nicht etwa, weil ihn der biblischen Erzählung nach die vielen Frauen anderer Völker in seinem Harem zum Götzendienst verführen. Dem Motiv der Anmaßung widmet sich Casparis Drama – und mit dem Bild des im Gedanken an sein Werk erstarrten greisen König auf seinem felsigen »Bergthron« (S. 128) endet es.

Nicht nur Salomo jedoch ist bei Caspari ein Besessener – das ist die zweite wichtige Deutungsfacette –, auch den David schon hat der in seinem Sohn durchbrechende Wahn beherrscht. Dabei bestimmt ein markanter Kontrast Casparis Darstellungsweise: Ihr Salomo-Drama konzentriert sich auf nur wenige Züge der Überlieferung; die biblischen Gestalten, die sie für ihre Botschaft auswählt, werden schonungslos enthüllt. Demgegenüber stehen eine lyrisch-emphatische Rhetorik und eine Bildsprache, die gleichsam alles in Stil hüllen und immer auf die Sprache als Mittel der Kunst verweisen, sodass selbst die Bühnenanweisungen als komponierte Erzählungen, typografisch sogar als Gedichte erscheinen. Gemeinsam ist diesen beiden Zügen der literarischen Gestaltung die Betonung des Auktorialen als eben der Wahl, die die Autorin trifft. Stil ist sprachliche Wahl, und Dramaturgie und Charakterzeichnung der Figuren bedeuten die Auswahl aus den Erzählungen zu David und Salomo. Beides verweist

darauf, dass alles Dargestellte Deutung ist, und in beidem setzt Caspari starke Akzente.

Selbstbewusst öffnet in diesem Sinn schon die allererste Bühnenanweisung den Blick auf eine Szenerie, die deutlich macht, dass sie genau das ist: etwas Entworfenes und kraft der imaginativen Mittel von Sprache Entstehendes. Den Bühnenanweisungen kommt in *Salomos Abfall* eine besondere Rolle zu, da sie beständig auf diese Imaginationskraft der Sprache als Prinzip nicht nur dieses Stücks, sondern von Dichtung überhaupt verweisen: Caspari setzt sie nicht gattungüblich als kurze Skizzierungen ein, die ein paar Angaben dazu liefern, wie eine Szenerie konkret bühnentechnisch umgesetzt werden kann oder soll, sondern sie nützt sie dazu, ein großes Bild zu entwerfen, wie es vor allem auch vor dem inneren Auge der Leser entstehen kann. *Salomos Abfall* stellt in diesem Sinn eine spezifische Art des Lesedramas dar, da die Bühnenanweisungen keine Regieanweisungen, sondern erzählerisch schildernde Elemente sind und damit ein wichtiger Teil der Handlung; sie sind von dieser nicht abgesetzt, sondern ergänzen die Darstellung des Geschehens und der Handlungsweisen der Figuren, die sich aus den Figurenreden ergeben.

Schon das Incipit »Licht und Stille über weitem Land.« (S. 71) signalisiert diesen gewissermaßen meta-epischen Zugang, und geradezu demonstrativ kommen an dieser Stelle in der Schilderung der Szenerie in den Anweisungen einerseits und in den Figurenreden andererseits dieselben rhetorischen Mittel zum Einsatz, die für das gesamte Drama prägend sind: Die häufige Voranstellung der Satzobjekte (»Des Schatzgewölbes Tür springt aus der Mauer, die Flügel weit geöffnet«), verkürzte Vergleiche (»Ein weißes Band gleitet breit die Heerstraße vor den Hügeln Jerusalems [...].«) und andere ausdrucksstarke und formbetonte Stilmittel wie der Stabreim, den Caspari leitmotivisch setzt,

sind explizit nicht auf Figurenreden beschränkt, sondern genauso Mittel der Szeneneinführungen, die programmatisch den Dichtungscharakter aller Arten der sprachlichen Darstellung demonstrieren und aufzeigen, dass Caspari bewusst gattungsübergreifend, also ohne Unterscheidung zwischen den Darstellungsweisen von Lyrik, Drama und Prosa, vorgeht.

Dementsprechend enthalten die Bühnenanweisungen immer wieder Elemente abstrakter Schilderungen, die auf die Vermittlung einer Atmosphäre abzielen und über das in einem Bühnenbild konkret Umsetzbare hinausweisen. So veranschaulicht gleich die allererste Anweisung »Schwarz gähnt das Innere leerer Räume«, dass hier eine mehr gedachte Szenerie aufgerufen wird, als dass diese Beschreibung Anleitung für den Entwurf eines Bühnenbilds ist. Dem folgt ein Satz, der eine kaum oder gar nicht darstellbare Regieanweisung wäre, und der zudem als eigener Absatz gesetzt ist, sodass er sich wie eine Gedichtzeile abhebt: »Aufzuckt die Stille.« (S. 71) Das Prinzip dieses Schillerns wiederholt sich: »Drehender Staub von fern; – näher, näher wälzen Wolken. Geschwirr frißt in die Stille. Boden bebt im Schlag der Hufen.« (S. 71) Und noch einmal bedeutend verstärkt wird die Wirkung der Angaben durch die typografisch gänzlich in den Bereich des Lyrischen gehenden Umbrüche mitten im Satz, sodass etwa der Satz »Schweres Schleifen schiebt sich näher, / wird sichtbar, / naht.« (S. 71) drei Zeilen der Bühnenanweisung einnimmt, wobei deren letzte nur aus einem Wort besteht. Deutlicher kann der Charakter der Anweisung als Teil der fiktionalen Handlung kaum herausgestellt werden.

Sorgfältig wird also eine Szenerie gemischter Gattungen aufgerufen, der die Synästhesie der Sinneseindrücke entspricht – die Betonung von Schatten und Licht, der Geräusche, die ein langer Tross macht, und des Staubes, der die Luft füllt. Diese Handhabung der Motive und sprachlichen

Casparis Salomo-Drama ragt unter den biblischen Dramen des 20. Jahrhunderts heraus und muss selbst den Vergleich mit Richard Beer-Hofmanns König-David-Trilogie<sup>31</sup> nicht scheuen. Wo Beer-Hofmann in der Rückbesinnung auf das Verwurzelt-Sein in der jüdischen Tradition biblische Mythen wiederbelebt, um der Leidensfülle des jüdischen Volkes in der Selbstvergewisserung einen positiven Sinn abzugewinnen,<sup>32</sup> herrscht in Casparis Drama wie auch in ihrer Lyrik indes ein skeptischer oder gar verzweifelt-pessimistischer Ton vor, mit dem sie sich von den messianischen Erlösungsphantasien ihrer Dichterkollegen markant abhebt. Die biblische Vorgeschichte des Judentums wird bei Caspari nur bruchstückhaft erinnert und die Mythen-Fragmente vermögen in einer aus den Fugen geratenen Gegenwart keinen metaphysischen Zusammenhang mehr mit der Tradition herzustellen. Weder in der Erinnerung noch in der Hoffnung auf die Zukunft offeriert der jüdische Mythos eine ideelle Heimat, er birgt vielmehr Schrecken. Die Ausnahmestellung Casparis besteht genau darin, auch die furchtbare Dimension der biblischen Mythen aufzudecken. Das Eingedenken der Tradition stiftet in Casparis Augen daher keine neue jüdische Identität, die Wurzeln sind längst gekappt und eine Verbindung nicht wiederherzustellen. Nüchtern zieht ein Vers ihres Gedichtes »Wüstenwanderung« die bittere Bilanz: »Wir wurzeln in keiner Erde.«

- 1 Siehe dazu Alfred Bodenheimer: »Kann denn ein Land Verheißung sein?« Das wandernde Volk und der sterbende Moses bei Else Lasker-Schüler, Hedwig Caspari und Rudolf Kayser, in: Ders.: *Wandernde Schatten. Ahasver, Moses und die Authentizität der jüdischen Moderne*, Göttingen 2002, S. 109–127.
- 2 Einen vorzüglichen Überblick gibt Daniel Hoffmann: *Deutsch-jüdische religiöse Literatur in der Moderne*, in: Hans Otto Horch

Elemente stellt den semantischen Prozess heraus, sie hat selbstreferenziellen Charakter und verweist damit auch auf den Schaffenscharakter des Dichtens.

Viele expressionistische Texte zeichnen sich durch eine hohe Prävalenz der Formexperimente und deutliche Hinweise auf das Hantieren mit dem Wortmaterial aus. Carl Sternheims auf den ersten Blick klobig wirkende Sätze etwa enthüllen beim wiederholten Lesen ähnlich wie Skulpturen nach und nach verschiedene ›Ansichten‹ und vermitteln zum Beispiel die Möglichkeit, ein Wort, Bild oder Motiv auch anders zu sehen; sie zeigen ähnlich oft wie die Sätze Casparis vorangestellte Satzobjekte oder andere Umordnungen der Satzstellung. Diese Vorgehensweise ist der von Caspari vergleichbar, deren avantgardistisches Formbewusstsein sich fast zeitgleich mit Sternheims Prosa in eine ganz ähnliche Richtung entwickelt. Dass bei Caspari die »Stimmen der Stoffe«, die Salomo zu hören beginnt, im inhaltlichen Zentrum stehen, ist somit nur folgerichtige Anlage der unbedingten Korrespondenz von Form und Inhalt, auf die das Schaffen der von ihr vorliegenden Werke abzielt und die – den wenigen greifbaren Selbstaussagen zufolge – ihr unabdingbares Ideal gewesen sein muss.

Ebenso akzentuierend wie in Sprache und Materialbezug verfährt Caspari in der Anlage ihrer Figuren und der Dramaturgie des Dramas insgesamt, das mit dem Einzug der Soldaten in Jerusalem einsetzt, die die – wieder: konkret materiellen – Erträge aus Davids Feldzügen in die Schatzkammern einbringen; den »Anführern« der Soldaten gehört der Beginn. Wie die poetologisch aufgeladenen Bühnenanweisungen zeigen dieses Bild und vor allem die ersten gesprochenen Worte bereits an, in welchen Kontext Caspari ihre Interpretation der biblischen Königserzählung und das genannte verbindende Element zwischen David und Salomo stellt: Der Ausruf »Raum, schaffet Raum der Beute!«, mit dem *Salomo*

*mos Abfall* beginnt, ist somit genauso Programm wie die Betonung der Formfrage, denn dass David als Kriegsherr auftritt, dem bei der Rückkehr nach Jerusalem dieser Ausruf vorausgeht, enthält *in nuce* Casparis Erzählung von den beiden biblischen Helden als Landnehmer und letztlich brutale Herrscherfiguren, als dem Sog des Besitzes und des Materiellen verfallene Autokraten. Diese Zuschreibungen stehen kanonischen biblischen Zuschreibungen diametral gegenüber, die beide Figuren als Sänger, Dichterphilosophen und Friedensherrscher zeichnen.<sup>30</sup> Dem setzt Caspari einen David entgegen, der zwar wohl (der Überlieferung folgend) mit dem Engel des Herrn spricht, dessen erste Worte im Drama aber ihren Sprecher eindeutig charakterisieren:

So wie meine Schergen blutige Augen / Rissen aus dem zerstörten Gesicht / Des Königs zu Ammon, / Da des Ewigen Zorn ihn zerschmetterte durch mich, – / So brach ich aus seiner Krone lebenden Glanz, / Glühende Steine. / Geschändeten Widersachers Krone / Erhöhe länger nicht mein Haupt. / Die ich trug, / Ich lege sie / Zu andrer Köstlichkeit / Hier in den Speicher meiner vielen Jahre. (S. 73 f.)

Dieser Einführung geht eine ebenso bemerkenswerte Setzung in der Rede eines Zugführers voraus, in der sich der »Speicher des Herrn« auf das »Gedärm« (S. 72) reimt, das David den Feinden aus ihren Leibern gerissen hat. Casparis Stil folgt einer *brevitas* des Herausdestillierens; dass ihr Œuvre schmal blieb, verwundert nicht angesichts des überall sichtbaren Prinzips, auf wesentliche Züge und Worte zu verkürzen oder Aussagen durch Kontrastierungen zu erreichen und auf diese Weise herauszustellen; so ist unweigerlich auch danach zu fragen, was *nicht* genannt, was ausgelassen oder durch Aussparungen synthetisiert und in einen neuen Zusammenhang gebracht wird. David, der vor dem Schatzhaus sein Leben resümiert, spricht etwa von »Heerscharen« – allein, es

geht nicht um die abstrakt-ideelle Vielheit von Engeln, sondern um die »purpurnen Jahre blutenden Königtums«, die er anruft und die er »wie Heerscharen / An diese Stelle« zusammengetragen hat: »Denn ich bin euer Herrscher und befehle euch: / Türmt euch auf!« (S. 74) Die Jahre des Krieger­tums als Dienst an Gott geraten David unversehens zu einem Konkretum, zu einem Materialwert, den er angehäu­ft hat, um nun eine Belohnung verlangen zu können (die ihm Gott verwehrt, der Salomo und nicht David zum Erbauer des Tempels auserkoren hat). In Davids Vermischung der Sphären, die das ideelle Opfer der Jahre als materialisierte »Heerscharen« anspricht, geht mithin das Eigentliche des Opfers verloren: das Hingeben der Jahre, das eben nicht an Belohnung denkt, sondern im Ideellen verbleibt, weil es sonst kein Opfer, sondern ein Handel ist. Diesem intrikaten Vorgang gleicht das Verschwinden der Engel, die hier eben nicht das assoziative Feld von »Heerscharen« bilden; sie werden von Caspari gleichsam überschrieben. Und genau wie Davids Verblendung wird Salomos Irren darin bestehen, das Konkretum einer irdischen Schönheit des Schaffens – verkörpert in der Figur und Philosophie seines Bauherren Hiram und in der Schönheit der Frauen, die er in seinem Harem anhäuft wie David die Jahre – zu verwechseln mit der Idee, dass es die *Materialität* des Geschaffenen, dass es das in Stein und Edelstein gebrachte Ergebnis des Schaffens ist, das die ideelle Aufgabe erfüllt; während diese respektive der Zweck des Ideellen (der da ist: Gott, die Schöpfung oder die Schönheit zu ehren) sich natürlich nicht in dieser Art des Konkretums erfüllt, sondern nur in der Lebendigkeit des Schaffens selbst und in der Lebendigkeit, als Preis des Schaffens keinesfalls Leid und Tod in Kauf zu nehmen. Salomo verbannt seinen Bauherrn, der Mahner und Zeuge von Salomos Hybris, sich als Schöpfer des Tempels schließlich gottgleich zu wähnen, geworden war, in den Kerker, und er kann die Schön-

heit der Frauen nur mehr in Verbindung mit ihrer Eignung als Vorlage für eine Skulptur oder ein Bauwerk sehen. Der von Caspari gezeichnete Harem gleicht dabei nicht einmal einem goldenen Käfig. Er wird vielmehr zu einem von Fäulnis und schwül-erotischem Irren bestimmten Sklavenzwinger, in dem apathische Frauen, systematisch ihrer Umgebung beraubt und ohne Chance auf persönliches Glück, vegetieren, und deren Verzweiflung sich schließlich in einer Art Massenpsychose manifestiert.

Das Besondere an Casparis Darstellung und Umdeutung der biblischen Motive sind tatsächlich die Details, über die sie die düstere Stimmung erzeugt; Salomo, »greisenhaft erstarrt« (S. 123), spricht nur wenig, als er den Harem besucht, sein Befehl an eine der Frauen aber offenbart in nur einem Satz das Bild der Aberration, in die er in völliger Umkehrung eines positiven Schaffens- und Lebensbegriffs geraten ist: »Deine Schenkel sind stark wie eichene Balken. / Klammre dich fester mit pressendem Druck / Um Weichheit des Leibes neben dir.« (S. 124)

Gewalt gegen Mensch und Natur ist das zentrale Thema von *Salomos Abfall*. Dem Bild der aus der Krone gebrochenen Steine folgend, beginnen bezeichnenderweise alle aus dem Boden gebrochenen Edelmetalle genau in dem Moment zu Salomo zu sprechen, in dem David sie ihm in der Schatzkammer zeigt. Salomos versunkenes Zuhören missdeutet dieser als Gespräch mit der Stimme des Ewigen, dessen Engel David selbst noch zu hören vermag. Auch der Engel verbietet jedoch David, ihn oder Geweihtes zu berühren, indem er auf dessen blutige Hände weist: »Raffende Hände, König, / Dürfen nicht tasten, nicht rühren [...].« (S. 76) Hedwig Caspari erzählt ein Altes Testament der Machtübernahmen, in dem nicht die Religion, sondern die Naturmaterie selbst die Frage nach dem Prinzip des Lebendigen in Politik und Kunst stellt.

Casparis Salomo-Drama ragt unter den biblischen Dramen des 20. Jahrhunderts heraus und muss selbst den Vergleich mit Richard Beer-Hofmanns König-David-Trilogie<sup>31</sup> nicht scheuen. Wo Beer-Hofmann in der Rückbesinnung auf das Verwurzel-Sein in der jüdischen Tradition biblische Mythen wiederbelebt, um der Leidensfülle des jüdischen Volkes in der Selbstvergewisserung einen positiven Sinn abzugewinnen,<sup>32</sup> herrscht in Casparis Drama wie auch in ihrer Lyrik indes ein skeptischer oder gar verzweifelt-pessimistischer Ton vor, mit dem sie sich von den messianischen Erlösungsphantasien ihrer Dichterkollegen markant abhebt. Die biblische Vorgeschichte des Judentums wird bei Caspari nur bruchstückhaft erinnert und die Mythen-Fragmente vermögen in einer aus den Fugen geratenen Gegenwart keinen metaphysischen Zusammenhang mehr mit der Tradition herzustellen. Weder in der Erinnerung noch in der Hoffnung auf die Zukunft offeriert der jüdische Mythos eine ideelle Heimat, er birgt vielmehr Schrecken. Die Ausnahmestellung Casparis besteht genau darin, auch die furchtbare Dimension der biblischen Mythen aufzudecken. Das Eingedenken der Tradition stiftet in Casparis Augen daher keine neue jüdische Identität, die Wurzeln sind längst gekappt und eine Verbindung nicht wiederherzustellen. Nüchtern zieht ein Vers ihres Gedichtes »Wüstenwanderung« die bittere Bilanz: »Wir wurzeln in keiner Erde.«

- 1 Siehe dazu Alfred Bodenheimer: »Kann denn ein Land Verheißung sein?« Das wandernde Volk und der sterbende Moses bei Else Lasker-Schüler, Hedwig Caspari und Rudolf Kayser, in: Ders.: *Wandernde Schatten. Ahasver, Moses und die Authentizität der jüdischen Moderne*, Göttingen 2002, S. 109–127.
- 2 Einen vorzüglichen Überblick gibt Daniel Hoffmann: *Deutsch-jüdische religiöse Literatur in der Moderne*, in: Hans Otto Horch

- (Hg.): Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur, Berlin, Boston 2016, S. 435–447.
- 3 Siehe Andreas B. Kilcher: Jüdische Buchkultur in der Weimarer Republik. Der Welt-Verlag, Berlin (1918–1933), in: Naharaim. Zeitschrift für deutsch-jüdische Literatur und Kulturgeschichte 12 (2018), Nr. 1–2, S. 9–30; Menachem Birnbaum: Leben und Werk eines jüdischen Künstlers: eine Ausstellung der Universitätsbibliothek Hagen, 9. November bis 20. Dezember 1999, Hagen 1999; Regina Schleicher: »Schlemiel« – Jüdische Identität in der Satire des Kaiserreichs und der Weimarer Republik, in: Juliane Sucker, Lea Wohl von Haselberg (Hg.): Bilder des Jüdischen: Selbst- und Fremdzuschreibungen im 20. und 21. Jahrhundert, Berlin, Boston 2013, S. 241–262.
  - 4 Hugo Bieber: Jüdische Dichtung [zu einem Vortragsabend von Arnold Zweig, Ludwig Strauß und Hedwig Caspari im Klindworth-Scharwenka-Saal, Berlin], in: Der Tag, 01.02.1920.
  - 5 Siehe in diesem Band S. 152–154 bzw. S. 154 f.
  - 6 Vgl. im vorliegenden Band die Briefe Casparis an Strauß und Buber.
  - 7 Zu Max Karl zu Hohenlohe und seiner Freundschaft mit Caspari siehe Peter Schiffer: Prinz Max Karl zu Hohenlohe-Langenburg (1901–1943). Ein Leben zwischen Kunst, Literatur und Politik, in: Alma Hannig, Martina Winkelhofer-Thyri (Hg.): Die Familie Hohenlohe. Eine europäische Dynastie im 19. und 20. Jahrhundert, Köln 2013, S. 309–329.
  - 8 Siehe Inge Stephan, Sabine Schilling, Sigrid Weigel (Hg.): Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne, Köln 1994; Anna-Dorothea Ludewig: »Jüdinnen« – Literarische Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert, Berlin, Boston 2022.
  - 9 Max Brod: Buchanzeige, in: Schlemiel. Jüdische Blätter für Humor und Kunst 1919, Nr. 9 u. 11, bei den Inseraten nach den S. 129 u. 153. Siehe S. 145 in diesem Band.
  - 10 Vgl. z. B. Chiara Conterno: Die andere Tradition. Psalm-Gedichte im 20. Jahrhundert, Göttingen 2014; Gabriela Wacker: Poetik des Prophetischen: Zum visionären Kunstverständnis in der Klassischen Moderne, Berlin 2013 (zu Caspari S. 414 u. 436 f.).
  - 11 Alfred Bodenheimer (a. a. O.). Anat Koplowitz-Breier: »Anbeten Will Ich Dich, Unverständener!« On the Poet-God Relationship in Hedwig Caspari's Poetry, in: Naharaim 12 (2018), Nr. 1–2, S. 135–151; dies.: Biblical/modern intergenerational conflict: four modern German poets on »Abishag the Shunammite«, in: Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum 42 (2015), Nr. 2, S. 585–602;

- dies.: »So Let Me Be Your Love-Poet!« The Uniqueness of Hedwig Caspari's Biblical Poetry, Paper presented at The International Conference – Around the Point: The Languages, Literatures, and Cultures of Jews, Ramat Gan, 17.09.2012–19.12.2012; Caspar Battagay: Caspari, Hedwig, in: Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart, Weimar 2012, S. 102–104.
- 12 Vgl. Marion Kaplan: The Making of the Jewish Middle Class. Women, Family, and Identity in Imperial Germany, New York 1991.
  - 13 Vgl. dazu Florian Krobb: Weibliches Schreiben im »Jahrbuch für jüdische Geschichte und Literatur« 1912–1918. Ulla Wolff-Frank, Anna Goldschmidt, Auguste Hauschner, in: Ders.: Streiflichter der deutsch-jüdischen Literaturgeschichte. Selbstbild – Fremdbild – Dialog, Hildesheim 2018, S. 177–195.
  - 14 Siehe: Inka Bach und Helmut Galle: Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert: Untersuchungen zur Geschichte einer lyrischen Gattung, Berlin, Boston 1989; Mathias Mayer: Das Verstehen des Unverständlichen. Zur Psalmendichtung des 20. Jahrhunderts, in: Oda Wischmeyer, Stefan Scholz (Hg.): Die Bibel als Text. Beiträge zu einer textbezogenen Bibelhermeneutik, Tübingen, Basel, S. 135–151.
  - 15 Siehe: Lisa Marie Anderson, German Expressionism and the Messianism of a Generation, New York 2011 sowie Koplowitz-Breier (a. a. O.).
  - 16 Vgl. Bodenheimer (a. a. O.).
  - 17 Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, in: Ders.: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, New York 1980, Bd. 4, S. 379.
  - 18 Vgl. im eklatanten Kontrast zu Caspari Hilde Stielers kurz zuvor erschienenen Gedicht »Abisag«: »Als Abisag, die Zarte, David ward gegeben, / Daß ihres jungen Leibes Wärme sie ihm brächte, / Erbebte sie ob der Entartung ihrer Nächte / Und lag in Scham und Grauen ihrem Los ergeben. / Da sah sie seinen Blick, der sich um sie betrübte. / Und als der König gütig ihre Hände faßte, / Geschah es plötzlich, daß sie seine Augen liebte. / Sie wußte jäh, daß ihn ihr Herz erwähle ... / Und fühlte, wie sie in Erschütterung tief erblaßte. / Und mit des Leibes Wärme gab sie ihm die Glut der Seele.« Hilde Stierer: Abisag, in: Die Aktion, 17.02.1917, S. 99; Siehe aber auch Rainer Maria Rilke: Abisag [1918], in: Sämtliche Werke, Wiesbaden, Frankfurt a. M. 1955–1966, Bd. 1, S. 487 f.; Ernst Hardt: König Salomo.

- Leipzig 1915. Vgl. dazu Claus Zittel: Der Eisheilige und die Liebesheldin. Versuch über Ernst Hardts Drama »König Salomo«, in: Elena Deinhammer, Susanne Gillmayr-Bucher, Antonia Krainer, Imelda Rohrbacher (Hg.): König, Weiser, Liebhaber und Skeptiker: Rezeptionen Salomos, Berlin 2022, S. 309–339.
- 19 Man vergleiche damit auch Lasker-Schülers bereits 1901 publiziertes und dann auch in die *Hebräischen Balladen* aufgenommenes Sulamith-Gedicht: »O, ich lernte an Deinem süßem Munde / Zu viel der Seligkeiten kennen! / Schon fühl' ich die Lippen Gabriels / Auf meinem Herzen brennen, / Und die Nachtwolke trinkt / Meinen tiefen Cedertraum. / O, wie Dein Leben mir winkt, / Und ich vergehe / Mit blühendem Herzeleid! / Und verwehe im Weltraum, / In Zeit, / In Ewigkeit, / Und meine Seele verglüht in den Abendfarben / Jerusalems.« Else Lasker-Schüler: Sulamith, in: Ost und West, Jg. 1, H. 6, Sp. 457 f. Siehe dazu: Birgit M. Körner: »Und meine Seele verglüht in den Abendfarben / Jerusalems« – Utopische Signaturen bei Else Lasker-Schüler, in: Yearbook for European Jewish Literature Studies 1 (2016), S. 131–151.
- 20 Dass dieses in der Zeitschrift *Selbstwehr* erschienene Gedicht zugleich ein Kommentar zum Zeitgeschehen ist und insbesondere zur in derselben Zeitschrift unmittelbar zuvor verhandelten Frage einer militärischen Mobilmachung der Juden Stellung nimmt, zeigt: Eva Edelmann-Ohler: Geschichtstheologische Strategien zionistischer Gegenwartsdeutung in der Prager jüdischen Wochenschrift »Selbstwehr« (1914–1918), in: Oxford Kafka studies 2 (2012), S. 73–90, hier: S. 84 f.; dies.: Sprache des Krieges. Deutungen des Ersten Weltkriegs in zionistischer Publizistik und Literatur (1914–1918), Berlin 2014.
- 21 Siehe Lasker-Schülers Gedichte: Moses Tod, Moses und Josua, Mein Volk; Rainer Maria Rilke: Der Tod Moses; zahlreiche weitere Belege bei Bodenheimer (a. a. O.) und Birgit M. Körner: Hebräische Avantgarde. Else Lasker-Schülers Poetologie im Kontext des Kulturzionismus, Köln, Weimar, Wien 2017.
- 22 Birgit M. Körner, Hebräische Avantgarde (a. a. O.), S. 71. Vgl. Kap. III.2.1: Die kulturzionistischen Bezüge: Moses als Künstler und der »Wiederhall / in mir«, ebd., S. 143–148.
- 23 Den Bezug erkannten Bodenheimer (a. a. O.), S. 253, und Birgit R. Erdle: Antlitz – Mord – Gesetz. Figuren des Anderen bei Gertrud Kolmar und Emmanuel Lévinas, Wien 1994, S. 158.
- 24 Else Lasker-Schülers *Hebräische Balladen* (Berlin 1913) enthalten zunächst 15 Gedichte. »Mein Volk« ist das erste, es folgen: »Abraham

- und Isaak«, »Jakob«, »Esther«, »Pharao und Joseph«, »An Gott«, »Ruth«, »David und Jonathan«, »Eva«, »Zebaoth«, »Jakob und Esau«, »Abel«, »Sulamith«, »Boas« und »Versöhnung«. Die zweite Auflage 1914 wurde um die Gedichte »Moses und Josua« und »Im Anfang« ergänzt.
- 25 Else Lasker-Schüler: *Mein Volk*, in: Dies.: *Werke und Briefe*. Kritische Ausgabe, hg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky, Bd. 1: *Gedichte*, Frankfurt a. M. 1996, Nr. 209.
  - 26 Eckhart Otto: *Mose. Geschichte und Legende*, München 2006, S. 114. Siehe auch Bodenheimer (a. a. O.).
  - 27 Konrad Kwiet, Gunter E. Grimm und Hans-Peter Bayerdörfer weisen (ohne Bezug auf Caspari) darauf hin, dass Hiob nicht nur als Identifikationsfigur für die Kontingenzbewältigung sich in ihr Schicksal fügender Leidender, sondern auch für jene steht, die sich im Leid auch noch verhöhnt fühlen und nicht aufhören, nach dem Sinn zu fragen, in: Gunter E. Grimm, Hans-Peter Bayersdörffer (Hg.): *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, Königstein im Taunus 1985, Einleitung, S. 49 f. Zur literarischen Hiob-Rezeption siehe ferner die Casparis Beitrag ebenfalls übersehenden oder übergehenden: Ulrike Schrader: *Die Gestalt Hiobs in der deutschen Literatur seit der frühen Aufklärung*, Frankfurt a. M., Bern 1992; Gabrielle Oberhänsli-Widmer: *Hiob in jüdischer Antike und Moderne: Die Wirkungsgeschichte Hiobs in der jüdischen Literatur*, Göttingen 2016; Clemens Heydenreich: *Revisionen des Mythos: Hiob als Denkfigur der Kontingenzbewältigung in der deutschen Literatur*, Berlin, Boston 2015.
  - 28 Für eine gegenläufige Deutung des Zyklus siehe Koplowitz-Breier 2018 (a. a. O.).
  - 29 Vgl. dazu Imelda Rohrbacher: *Salomo im Jahrhundert der Aufklärung – Transformation der Stoffbearbeitung und Entstehung des modernen Figurenparadigmas*, in: Elena Deinhammer, Susanne Gillmayr-Bucher, Antonia Krainer, Imelda Rohrbacher (Hg.): *König, Weiser, Liebhaber und Skeptiker. Rezeptionen Salomos*, Berlin 2022, S. 213–265.
  - 30 Vgl. dazu Andreas Bernhardt: *König David als Künstler. Von der biblischen Gestalt zur poetologischen Leitfigur*, Berlin, Boston 2020.
  - 31 Richard Beer-Hofmann: *Jaakobs Traum. Ein Vorspiel*, Berlin 1918; ders.: *Der junge David. Sieben Bilder*, Berlin 1933; ders.: *Vorspiel auf dem Theater zu König David*, Wien 1936.

- 32 Siehe weiterführend Daniel Hoffmann: Bruchstücke einer großen Tradition. Gattungspoetische Studien zur deutsch-jüdischen Literatur, Paderborn, München 2005, S. 23–70; Stefan Scherer: Der biblische Dramenzyklus: Die Historie von König David, in: Ders.: Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne, Berlin, Boston 1993, S. 121–154; Norbert Otto Eke: »Wandle – schau – höre ›Jisro-El!‹«. Richard Beer-Hofmanns »Historie von König David«, in: Richard Beer-Hofmann: Die Historie von König David und andere dramatische Entwürfe, hg. von Norbert Otto Eke, Paderborn 1996, S. 537–566; Hans-Gerhard Neumann: Richard Beer-Hofmann. Studien und Materialien zur »Historie von König David«, München 1972.

- 32 Siehe weiterführend Daniel Hoffmann: Bruchstücke einer großen Tradition. Gattungspoetische Studien zur deutsch-jüdischen Literatur, Paderborn, München 2005, S. 23–70; Stefan Scherer: Der biblische Dramenzyklus: Die Historie von König David, in: Ders.: Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne, Berlin, Boston 1993, S. 121–154; Norbert Otto Eke: »Wandle – schau – höre ›Jisro-El!‹«. Richard Beer-Hofmanns »Historie von König David«, in: Richard Beer-Hofmann: Die Historie von König David und andere dramatische Entwürfe, hg. von Norbert Otto Eke, Paderborn 1996, S. 537–566; Hans-Gerhard Neumann: Richard Beer-Hofmann. Studien und Materialien zur »Historie von König David«, München 1972.

In der Reihe *Kometen der Moderne* sind erschienen:

Band 1

Paul Adler, *Absolute Prosa*

Band 2

Oskar Loerke, *Der Oger*

Band 3

Heinrich Schaefer, *Mein letztes Werk sei Gift!*

Der Verlag dankt dem Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali e Comparati der Università Ca' Foscari Venezia herzlich für die Unterstützung dieser Publikation.

© C. W. Leske Verlag, Düsseldorf

1. Auflage 2024

Alle Rechte vorbehalten

Gestaltung und Satz: [www.jan-frerichs.com](http://www.jan-frerichs.com)

und [www.bersselis.de](http://www.bersselis.de)

Druck und Bindung: CPI Clausen & Bosse, Leck

ISBN 978-3-946595-41-0

[www.cwleske.de](http://www.cwleske.de)