Nicht nur Lili Marleen

bibliothemata

Herausgegeben von

Rainer Hering, Hermann Kühn, Michael Mahn,
Johannes Marbach, Harald Weigel, Else Maria Wischermann

Band 24

Jörg Deuter

Nicht nur Lili Marleen

Hans Leip und der Esperantologe Richard Schulz/
Rikardo Ŝulco in ihren Briefen von 1943 bis 1983

Verlag Traugott Bautz

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Umschlagabbildungen vorne:

Hans Leip, Collage »Hans Leip« aus dem Novemberalmanach der Hamburger Guppe, 1928. (Museum für Hamburgische Geschichte)

Hans Leip, Lale Andersen singt Lili Marleen, Federzeichnung, 1942.

Umschlagabbildungen rückseitig:

Hans Leip, Selbstbildnis »Seefahrerspuk«, 1967/73 und »Mit gelben Himmel«, 1970, beide: Öl/Leinwand. Ehemals im Besitz des Künstlers.

Unterschlagentwurf Dr. Michael Bischoff nach einer Idee des Verfassers.

Verlag Traugott Bautz GmbH, Nordhausen 2012

ISBN 978-3-88309-662-9

Eberhard von Wiese, Hans Leip auf der Hubhalde in Fruthwilen, 1973.

Zur Edition der nachfolgenden Briefe und Texte ermächtigte Hans Leip den Herausgeber durch folgende Verfügung an Richard Schulz, die sich an später Stelle als Vermächtnis findet: „Briefe von mir geben Sie am besten Jörg Deuter zu etwaiger späterer Auswertung.“[1]

Die Bildrechte am Werk Hans Leips gewährte für dessen Erben Herr Dr. Titus Küper, Luckau. Alle bildnerischen Arbeiten Hans Leips befanden oder befinden sich, sofern dies nicht anders ausgegeben wird, im Hans-Leip-Archiv oder in Privatbesitz.

1 Hans Leip an Franziskus R. Schulz am 7. April 1982.

Inhaltsverzeichnis

Von der Inneren Emigration ins literarische Abseits
Hans Leip und Richard Schulz zwischen 1943 und 1983 9

Ein Brief von Franziskus R. Schulz von 1943 vornweg 54

Über Hans Leips Herkunft 60

Wohnort Fruthwilen 67

Franziskus' Trennung 76

„Franziskus“ und Leip als „Bruder Eulenspiegel“ 78

Festgehaltene Jugend in Hamburg – „Aber die Liebe“ 80

Hans Leips Beginn als Maler 87

Franziskus und Hans Leip nach 1933 89

Kadenzen 1942/44 95

Lyrik 103

„Die 'Lili Marleen' wenigstens ist ein internationales Thema“ 108

Innere Emigration 122

Die vier Ehen und Kläre Buchmann 126

Die Hafenorgel & Fähre VII & Die Klabauterflagge & Jan Himp 129

Godekes Knecht 135

Esperanto 139

Hamburg – Bremen – Minden 146

Schaffensprozeß 153

Franziskus und Antes: Aus des Kopffüßlers Reich 165

Hans Leips „Abyssos“-Lithographien 170

Übersetzungen und Nachdichtungen:
Rimbaud – Mallarmé – Villon.
Psalmen und Limericks 174

Hans Leips Lithographien zu Shakespeares „The Tempest“ 186

Das Tanzrad 190
Letzte Briefe 200
Franziskus' Briefwechsel mit Kathrin Leip 207
Ein auch persönliches Postskript 226
Personenregister 257
Abbildungsnachweise 271

Von der Inneren Emigration ins literarische Abseits – Hans Leip und Richard Schulz zwischen 1943 und 1983

Hans Leip hat von sich gesagt, daß ihm „das Meer das Ur- und Sinnbild alles Irdischen“ sei, daß es für ihn „alle Schönheit, Grausamkeit und Gewalt dieser Erde“ umfasse. Dieses Urerlebnis des Meeres und der Seefahrt blieb für ihn lebenslang mit seiner Heimatstadt Hamburg verbunden, in der er gut die Hälfte seines Daseins verbracht hat.

In der zweiten Lebenshälfte wurde Leips Korrespondenz mit dem Esperantologen, Graphiker und Lyriker Richard Schulz (1906 Hamburg – 1997 Minden) zu einer der tragenden Verbindungen in den Norden, in der Erinnertes, Literarisches und erlebtes Hamburg eine wesentliche Rolle spielen. Die Korrespondenz Hans Leips mit Richard Schulz ist nach Gehalt und Umfang der wichtigste Briefwechsel Leips aus dessen späteren Jahren, so jedenfalls klassifizierte ihn dessen Witwe Kathrin Leip. Hier macht der Maler und Dichter grundlegende Aussagen zu seiner Weltsicht und seinem Werk, die so ausführlich und begründet ansonsten bei ihm nicht zu finden sind. Wir gewinnen Einblick in seine Arbeitsweise, sein Selbstverständnis, seine ablehnende Haltung dem sogenannten „Dritten Reich“ gegenüber und in seinen Zivilisations-Pessimismus. Dies geschieht im Zuspruch und manchmal auch im Widerspruch zum Philologen Richard Schulz, der in den 1970er Jahren zu seiner eigentlichen späten Lebensaufgabe, der literarischen und publizistischen Verbreitung des Esperanto findet. Beide Korrespondenzpartner, wie auch Kathrin Leip, gewinnen in der Korrespondenz Gestalt, die zugleich aber auch ein Zeitdokument jahrzehntelanger gemeinsam erlebter Kunst- und Kulturgeschichte ist. Der briefliche Austausch der beiden so unterschiedlichen Charaktere beginnt nach Lesung eines subversiven Leip-Gedichts 1940, er endet mit Leips spätem Ruhm durch den Fassbinder-Film „Lili Marleen“. Durch die Fortdauer der Korrespondenz mit Kathrin Leip gewinnt diese als Persönlichkeit hier erstmals Profil.

Mit den Versen von „Lili Marleen“ hatte sich der 22Jährige 1915, zunächst ohne es ahnen zu können, späteren Weltruhm erschrieben. Einen Weltruhm, den sein gesamtes vielgestaltiges Werk als Dichter, Sachbuchautor

Hans Leip, Tanz, Feder und Farbkreide, 1925.

und bildender Künstler lebenslang nicht mehr übertreffen konnte, ja, hinter dem es heute versunken ist.

Kurz nach der Niederschrift jenes „kleinen Gesangs“ (Hans Leip) kam es im Sommer 1915 in einem Lazarett in der Oberlausitz zu einem Leseerlebnis, das man als die geistige Erweckung des Hans Leip bezeichnen kann. Durch einen Leipziger Schulmann wurden ihm Nietzsches Schriften nahegebracht. Der Graphiker und Dichter hat noch in spätesten Jahren die große Bedeutung dieser Tat für seine geistige Entwicklung beschworen, und so kann es nicht verwundern, daß ein großer und wesentlicher Teil seiner Altersreflexionen, die neben anderem hier vorgelegt werden, der Frage nach dem Schaffensantrieb, dem Schöpferischen und der Inspiration des Künstlers gelten.

Dies mag erstaunen, da Leip an sich theoretischen Erörterungen ausgesprochen abgeneigt war, zumal, wenn er persönlich-offenbarend seine eigenen schöpferischen Grundsätze darlegen sollte. Diese Preisgabe hat er in den Briefen an Richard Schulz, der sich Franziskus nannte, durchaus gewagt. Anders als Thomas Mann,[2] der den Moment der Inspiration leugnete und nur an eine ganze Kette von notwendigen willentlichen Annäherungen an ein neues Werk glaubte, hat Leip dieses Ereignis hier als ein geradezu religiöses Erlebnis beschrieben, das zur Voraussetzung seines Schaffens wurde. Der Befindlichkeit einer „gepreßten Stimmung, in der die Furcht vorm Versagen lauert“,[3] folgt als Vorstufe die Inspiration, für die Hans Leip den alten Begriff der „Einhauchung“ wählt, also den des in der antiken Dichtungstheorie geläufigen *in numine afflatus*. Dieser Anhauch wird abgelöst von „Erleuchtung, Eingebung, Entäußerung, Ergriffenheit, Entrückung, Herausforderung, Offenbarung, Umfangung, Entschleierung,“ oder „wie man es nennen soll“. Dies sind Schritte der Werkentstehung, die die schon vor Sokrates aufkommende „antidionysische Tendenz“ (Nietzsche) als Vorgang der Inspiration charakterisiert hatte.[4]

2 Joe Seong Lee, Inspiration bei Thomas Mann. „Die zweite Verhüllung“ als der literarische Zwang zum Verschweigen und zum Weiterschreiben. Würzburg 2009.

3 Dieses und die folgenden Zitate: Hans Leip an Franziskus R. Schulz am 11. März 1971. Vgl. S. 154-55.

4 Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, in: ders., Werke hg. Friedrich Schlechta. München 1980. Bd. 1. S. 81.

Ganz offensichtlich von sich selber sprechend, heißt es weiter: „Mancher kann bekunden, so wenigstens mit einem Engel oder einer angenehmen Heiligengestalt übereingekommen zu sein. Ist doch das Göttliche seit Ur-Äonen eine über alle Vernunft erhabene Vorstellung. […] Diese Bemerkung enthält allerdings keine Verbindlichkeit zu dem landläufigen Anspruch der Tempel, Kirchen und Moscheen, das Göttliche zu erkennen, zu verwalten und zu vermitteln […]. Das Übersinnliche wird ewig fraglich bleiben.“ Allenfalls durch die Kunst könne, so sieht es Hans Leip, ein Hauch davon zu uns gelangen. Hiermit ist in Umrissen die Weltanschauung eines Dichters und Malers gegeben, der von sich gern zu sagen pflegte, er halte nichts von privatem Philosophieren in der Öffentlichkeit und pflege seine Lebenseinsichten lieber privatim. („Verlor mich auch gern in philosophierende Anwandlungen, dafür bin ich Deutscher, behalte derlei aber für mich.“[5])

Ob sein eigener Werkimpuls von früh an so vor sich ging, wie er ihn hier beschreibt, bleibt fraglich. Jedenfalls hat Hans Leip als Maler und als Dichter ihn theoretisch so postuliert. Ihm war wichtig, an diesem Weg festzuhalten, denn nicht der Schaffensrausch und die Ekstase sind für den späten Hans Leip Voraussetzungen zu künstlerischer Gestaltung und Bewältigung, der *gradus ad parnassum* will bewußt durchlaufen, – und wohl auch durchlitten sein.

„Solche Einstrahlungen sind nicht mit dem von Außenstehenden gern vermuteten Rausch des Schaffens zu verwechseln,“ schreibt Leip nämlich an Richard Schulz weiter. Damit folgt er der von Nietzsche beschriebenen großen Trennung: „Um uns jene Triebe näherzubringen, denken wir sie uns zunächst als die getrennten Kunstwelten des Traumes und des Rausches; zwischen welchen physiologischen Erscheinungen ein entsprechender Gegensatz wie zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen zu bemerken ist.“[6] Leip – zumindest der Hans Leip der späteren Jahre – resümiert auf das rauschhafte Erleben des früheren bezogen: „Das Ergebnis hält selten, was das Großgefühl versprach.“ Eine Äußerung, die aus seinem Mund, der als Ekstatiker mit einem apokalyptischen Inflati-

5 Hans Leip, Zwischen Palette und Schreibtisch, in: Hans Leip. Eingeleitet von Wilhelm Duwe Hamburg 1968 S 30 – 42, hier: S.. 40/41. (Hamburgische Bibliographien 1)

6 Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, in: ders., Werke hg. Friedrich Schlechta. München 1980. Bd. 1. S. 21.

onsroman wie „Der Pfuhl“ und mit der Inszenierung expressionistischer Künstlerfeste[7] seine Laufbahn glorios begann, erstaunlich klingt. Scheint hier doch ein Künstler die Quelle, aus der sein Frühwerk zu wesentlichen Teilen entsprungen war, letztendlich zu widerrufen. Aber dies stimmt nicht, denn hier hat Leip selbst eingewandt, daß er aus späterer Sicht das Entstehen des Frühwerks nicht mehr nachzuvollziehen, schon gar nicht zu beurteilen wisse, was auch gar nicht anders sein könne. Er schreibt an Richard Schulz: „Und im Übrigen ist das `Ich weiß es nicht mehr´ der gegebene Hinweis auf die unerforschlichen Dickichte des Schöpferischen überhaupt.“[8]

Leips lebenslange ununterbrochene Produktivität (selbst in Krankheitsphasen mußte er sich gedanklich immer „etwas aufbauen“) läßt ihn bis zuletzt über die Frage des Schöpferischen reflektieren und auch schaffen: „Es gibt ja noch lichtere Einschübe, die sozusagen bis zum Innersten, vielleicht sogar darüber hinaus zur äußeren Arbeit aufschwingen,“[9] schreibt noch der 87jährige an Richard Schulz, (und er schreibt um diese Zeit eines seiner besten Bücher: „Das Tanzrad“). Die Äußerung mag widersprüchlich klingen, die Abfolge umkehrend, aber anhaltend ist gerade: Leip ging von der Inspiration als Voraussetzung zum Gestalten aus. Diese blieb bis zuletzt der Antrieb des Schaffensprozesses.

Im letzten und unabhängig von Unterschieden in Temperament und Terminologie berührt sich das, was Hans Leip von den Impulsen seines Wir-

7 Hans Leips Anteil am Hamburger Spätexpressionismus wird zuletzt angeschnitten, in: Rüdiger Schütt, Riding on the Crest of the Expressionist Wave. The Hamburg Artist Feasts 1914 – 24, in: Ralf Beil/Claudia Dillmann (Eds.), The Total Artwork in Expressionism. Art, Film, Literature, Theatre, Dance and Architecture 1905 – 1925. Darmstadt 2011. S. 427 – 35. Abbildungen des Hauses Wilkens befinden sich auf S. 448 – 51, ohne daß hier Leips Anteil an der Ausstattung nennenswert ins Bild tritt. Vgl. auch: Dirk Hempel/Friederike Weimar (Hgg.), Himmel auf Zeit. Die Kultur der 1920er Jahre in Hamburg. Neumünster 2010, Mathias Mainholz/Rüdiger Schütt/Sabine Walter (Hgg.), Hamburger Künstlerfeste 1914 – 1933. Hamburg 1994, Rüdiger Schütt, Formen, Farben, Explosionen. Die Hamburger Künstlerfeste 1914 - 1926, in: Rüdiger Joppien (Hg.), Entfesselt. Expressionismus in Hamburg. Hamburg 2006. S. 71-91, und Roland Jaeger, Hamburgs Künstlerfeste der zwanziger Jahre. Hamburg 1985. Ungedruckte Dissertation.
Ferner ist für den frühen Hans Leip wesentlich: Rüdiger Schütt (Hg.), Hans Leip, Tage- und Nächtebuch der Hamburger Puppenspiele. Expressionistisches Marionettentheater in Hamburg. Hamburg 2005.

8 Hans Leip an Franziskus R. Schulz am 23. September 1971.

9 Hans Leip an Franziskus R. Schulz am 30. Juli 1979.

kens aussagt, mit Selbstzeugnissen Gottfried Benns. Wenngleich bei Leip ein Hinüberneigen zur Romantik die Analyse des Geschehens überwölbt. Das Geschehen selbst, das sich für Leip in drei Stufen vollzieht, aber bekunden beide Dichter in gleicher Weise…[10]

Hans Leip hat das Gestaltannehmen oder das „Wachsen des Werkes in das Greifbare hinein" interessanterweise nicht am sprachlichen Kunstwerk exemplarisch dargestellt, sondern an einem Werk der bildenden Kunst. Und er verdeutlichte es – noch erstaunlicher – nicht an einer eigenen Schöpfung, sondern am Werk eines anderen, noch dazu längst Vergangenen, – an Heinrich Friedrich Fügers Bildnis des Lord Nelson (1800, National Portrait Gallery London, Abbildung S. 163), dessen Entstehungsprozeß er nachzeichnet, besser gesagt, dessen Entstehungsprozeß er das Bild nachschaffend neu erfindet. Sicherlich spielt hier die Nähe zu dem Porträtierten eine Rolle, noch deutlicher aber wird an dieser Schilderung das Interesse des Malers Leip, dem Entstehen vom Handwerklichen her auf die Spur zu kommen, selber nachzuvollziehen, was er sieht: ein Vorgang, der dem Maler Hans Leip erst zu bewältigen erlaubt wird durch den Schriftsteller Hans Leip.

Selten stand eine erste Begegnung unter so stark symbolischen Vorzeichen wie diejenige des 34jährigen Studienrats Richard Schulz mit dem 47jährigen Dichter Hans Leip. Die Lesung des Gedichts „Unter den Sternen. Anno 1939" in seiner Schule, der Walddörfer-Schule in Hamburg, war der Auftakt und zugleich ein am Anfang stehendes geheimes Einverständnis zwischen dem Autor und seinem Zuhörer, der ein lebenslanger Leser und Korrespondent werden sollte. Das Gedicht, das Hans Leip nur einmal, nämlich in die erste Nachkriegsausgabe seiner „Hafenorgel" (1948) aufnahm und später auch sonst nie veröffentlicht hat, läßt Prognostisches anklingen: Die Gestirne als metaphorische Wegweiser oder Symbole der Ablehnung des Regimes dienen als ein Verständigungscode, der gerade im Jahr 1940 aufmerken lassen mußte, ja Anlaß zu vorsichtig geoffenbartem Mit-Verstehen werden konnte. Die Astrologie bewährte sich als Ausflucht, politisch Verfängliches öffentlich andeuten zu können. Bereits 1935 waren Elisabeth Langgässers „Tierkreisgedichte" erschienen. Als

10 So z.B. Gottfried Benn, Probleme der Lyrik, in: ders., Gesammelte Werke hg. Dieter Wellershoff. München 1975. S. 1058 – 96, hier: S. 1071.

Höhepunkt dieser astrologischen Verschlüsselungsliteratur folgte 1941 Alexander Lernet-Holenias autobiographischer Roman „Mars im Widder“.

Unter den Sternen anno 1939

Herz sei bereit,
gekommen sind
Wolfszeit und Wind
von Kummer sind die Herzen blind.

Ist nicht zur Nacht
der Sterne Pracht
zu großen Zeichen aufgemacht?

Jupiter stellt
zuhöchst erhellt
sein Szepter fordernd vor die Welt.

Saturn als Knecht,
der dient ihm recht,
kein Graus und Greul ist im zu schlecht.

So zwiegestalt
nimmt die Gewalt
zu unsern Häuptern Aufenthalt.
Herz sei bereit! […][11]

„Haben nicht Jupiter und Saturn sich wieder voneinander entfernt?“[12] fragt Richard Schulz den Dichter Hans Leip im Brief nach der Lesung, damit die zentrale Verszeile des ihn bewegenden Gedichts aufgreifend. Was immer damit konkret gemeint gewesen sei, es bleibt für uns unscharf, vielleicht war es auch niemals genau definiert. Meinte Leip damit möglicherweise die seit dem Frühjahr `39 spürbar werdende Distanz zwischen Rußland und den USA, die im Hitler-Stalin-Pakt am 23. August 1939 gipfelte? Oder meinte er viel allgemeiner nur den Kontrast, ja Widerspruch zwi-

11 Diese von Franziskus R. Schulz besonders eindringlich erinnerten Eingangsverse des längeren Gedichts erschienen in: Hans Leip, Die Hafenorgel. Hamburg 1948. S. 200 – 202, hier: S. 200. Vgl. auch hier S. 97.

12 Franziskus R. Schulz an Hans Leip am 28. September 1943.

schen geistiger Offenheit und Weite in Freiheit und eingeschränktem Denken und Handeln in diktatorischer Fremdbestimmung? Wir wissen es nicht. Soviel aber klingt auch ohne Präzisierung des Inhalts an: Das zwischen den Zeilen und aus diesen Zeilen Herausgelesene hat mit bloßer Poesie allein nichts zu tun. Hier werden weitere Bedeutungsschichten vom Dichter angesprochen und vom Hörer erfragt. Noch Jahrzehnte später (1974) weiß Richard Schulz diese Zeilen auswendig, ohne das Gedicht je wieder gelesen zu haben. Hatte ein einmaliges Hören genügt? Schlagender läßt sich der Wert der direkten Weitergabe von Lyrik im NS-Regime nicht belegen. Reinhold Schneider[13] oder Ricarda Huch[14] sind biographisch brisanter, für ihr Engagement einstehen müssende und literarisch höher bewertete Beispiele, aber auch auf Hans Leip trifft das Wort vom „Einvernehmen durch Dichtung" (Dolf Sternberger) zu. Auch Peter Huchel dichtet in dieser Zeit: „Nicht die Gestirne, weder ihr Stand noch ihr Lauf sind unser […]", und später: „Unser Gestirn ist vergraben im Staub. Wir Geretteten bitten Euch: zeigt uns langsam Eure Sonne."

Damit hatte Hans Leip sich einer literarischen Tendenz der Verkappung angeschlossen, die mit Lyrik ein bestimmtes allgemeines Verstandenwerden, eher noch ein Erkanntwerden, bereithielt: Die Mythen waren nun, im „Dritten Reich", weniger um der Götter- und Titanengenealogien willen wesentlich, denn als gerade noch erreichbare universale Form des gemeinsamen Verstehens und Verstandenwerdens. Denn die antike Überlieferung bildete die letzte große gemeinsame Basis. „Hier finden wir entwicklungsgeschichtliche Perspektiven mit Zeitaltern von zunehmender

13 Abschriften von Reinhold Schneiders Sonett „Allein den Betern kann es noch gelingen" gingen „von Hand zu Hand in den Konzentrationslagern, lagen auf der Brust der in Kasernenhöfen zur Exekution Schreitenden, steckten in den Taschen der Frontsoldaten. Überall brachten sie Hoffnung, Vertrauen, Mut." Josef Rast, Ein Nachruf auf Reinhold Schneider, in: FAZ vom 10. April 1958. Vgl. auch Friedrich Heer, in: Carsten Peter Thiede (Hg.), Über Reinhold Schneider. Frankfurt/M. 1980. S. 143.

14 Ricarda Huchs Gedicht „An unsere Märtyrer", das gleichfalls erst nach 1945 gedruckt wurde, kursierte vorher mündlich und in Abschriften, vor allem bei den Angehörigen der hingerichteten Opfer des 20. Juli 1944. Vgl. Babette Stadie (Hg.), Die Macht der Wahrheit. Reinhold Schneiders „Gedenkworte zum 20. Juli" in Reaktionen der Hinterbliebenen des Widerstandes. Berlin 2008. S 89 ff, dort in zahlreichen Briefen an Reinhold Schneider belegt.

Kraft."[15] „Gestirn und Literatur"[16] hatten einen Grad an höchstmöglichem Synkretismus erreicht, wie sie ihn zuvor seit der hermetischen Dichtung des Manierismus kaum besessen haben können, schon deshalb, weil er so existenziell nicht erforderlich gewesen ist.

Den hier zwischen zwei bis dahin Fremden erreichten Grad an Verständigung bei relativer Ambivalenz der Aussage belegt dieses Beispiel einer Gedichtrezeption in geradezu paradigmatischer Weise. Diese Verständigung von sich – wie hier im Extremfall – bis dahin völlig unbekannten Menschen über ein Gedicht ist ein geradezu klassischer Topos der Erkennung der Regimegegnerschaft und so aufzuspüren auch in Briefen und Autobiographien jener Zeit, so etwa in Otl Aichers Autobiographie „Innenseiten des Kriegs", dort bezogen auf die Lektüre der Gedichte eines Freundes[17] mit der ihm befreundeten Sophie Scholl oder im Briefwechsel Sophie Scholls mit Fritz Hartnagel, wobei hier das Goethe-Gedicht „Feiger Gedanken" im Mittelpunkt steht, das das Schollsche Familienmotto birgt. („Allen Gewalten zum Trutz sich erhalten.")[18] Das Gedicht bekräftigt den Konsens gemeinsamer Ablehnung und gibt die Kraft weiter zu leben. Für die Hinterbliebenen der Opfer des 20. Juli wurden einige Sonette Reinhold Schneiders zur Lebenshilfe, wie jüngst in einem Band mit Briefen dieses Kreises an diesen Dichter dokumentiert wurde.

Ob Leips „Unter den Sternen" oder andere seiner Kadenzen allgemein verstanden wurden, wenn auch nur als diffuser Ausdruck von Systemkritik, kann bezweifelt werden, berichtet Leip selbst doch in den vorliegenden Briefen von einer Lesung auf dem Hamburger Rathausmarkt, bei der er seine Kadenzen „Der Teufel spricht", „Die Stillen" und „Zerbrechen-

15 Ernst Jünger, An der Zeitmauer. Stuttgart 1959. S. 117.

16 Vgl. zum Motivkreis: Maximilian Bergengruen/Davide Giurato/Sandro Zanetti, Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. 2006. Ergiebig sind auch: Dorothea Henning, Musik und Metaphorik. Interpretationen zur Naturlyrik. Frankfurt/M. 2000 sowie Ulrich Kittstein, Deutsche Naturlyrik. Ihre Geschichte in Einzelanalysen. Darmstadt 2009.

17 Es kommen Ernst Redens oder Willy Habermanns Gedichte infrage. Otl Aicher, Innenseiten des Kriegs. Frankfurt 1998. S. 73/74.

18 Thomas Hartnagel (Hg.), Sophie Scholl – Fritz Hartnagel. Damit wir uns nicht verlieren. Frankfurt/M. 2005. S. 184.

des Jahrhundert“[19] gelesen hatte, ohne daß ein nennenswertes Echo erfolgt sei. Die Zuhörerschaft, die er als dumpfe Masse charakterisiert, schien zu abgestumpft, übermüdet, vom Kriegsalltag zermürbt. Immerhin belegt die Resonanz von Richard Schulz, daß Einzelne die Intention derartiger Lesungen erfaßten.

„Ich habe noch andere ähnliche Dinge mit Hans Leip erlebt, habe damals ständig gezittert um ihn. Nach meiner Erinnerung war er überhaupt der Einzige in Hamburg weit und breit, der sich unerschrocken äußerte, und ich begreife heute noch nicht, wie das so lange gut gehen konnte. Für mein eigenes Durchstehvermögen in der furchtbaren Zeit waren mir Hans Leips Schriften und Gedichte immer wieder Trost und Stärkung,“ schreibt Richard Schulz, genannt Franziskus, als Esperantologe unter dem Namen Rikardo Ŝulco publizierend, am 17. März 1977 an den Herausgeber über die Anfänge seiner Bekanntschaft mit dem Dichter, die sich in den siebziger Jahren zu einer Freundschaft entwickelt hatte.

Die Situation des Werkes von Hans Leip war zu Beginn jener siebziger Jahre schwierig. Es gab kaum Neuauflagen seiner früheren Bücher, selbst Haupttitel wie „Godekes Knecht“ (zuletzt 1952) oder „Miss Lind und der Matrose“ (zuletzt unter verändertem Titel, bei dem der Matrose an die erste Stelle rückte, 1937) oder „Das Muschelhorn“ (zuletzt 1949) und das späte expressionistische einzig dastehende Bilderbuch „Das Zauberschiff“ (1947) waren seit Jahrzehnten vergriffen. Die Innovation, die einst, fünfzig Jahre zuvor, von den Hamburger Künstlerfesten, ihren Kostümen, Dekorationen und Almanachen ausgegangen war, hatte allenfalls bei einigen Insidern und Sammlern noch Gewicht behalten.[20]

19 „Der Teufel spricht“ und „Zerbrechendes Jahrhundert“ durften während des NS-Regimes nicht gedruckt werden. Vgl. S. 123 und S. 99/100. Zum Verbot siehe auch: S. 103.

20 Inzwischen wird diese Seite des Leipschen Schaffens gründlich dokumentiert durch: Sandra Hirsch (u.a.), Hans Leip und die Hamburger Künstlerfeste. Herzberg 1993. (= bibliothemata Band 8) Die grundlegende Untersuchung über Hans Leips Biographie ist: Rüdiger Schütt, Dichter gibt es nur im Himmel. Leben und Werk von Hans Leip. Biographie und Briefedition 1893 – 1948. Hamburg 2001. Als neuere Veröffentlichungen seien erwähnt: Manfred Bosch, Bohème am Bodensee. Lengwil 1997, ders., Hans Leip am Bodensee. Marbach 2004. (= Spuren 66) In dieser Darstellung wird Kathrin Leip als Persönlichkeit leider nicht greifbar. Ein sehr früh abbrechendes Leip-Bild zeichnet Kai-Uwe Scholz, Literarisches Hamburg. Der Dichter und Denker