

Augustin Wibbelt-Gesellschaft e. V.

Jahrbuch 34 2018

Verlag für Regionalgeschichte Bielefeld

Das Jahrbuch wird herausgegeben
vom Vorstand der Augustin Wibbelt-Gesellschaft e. V.

Redaktion:

Verena Kleymann
in Zusammenarbeit mit
Dr. Robert Peters und Dr. Elmar Schilling

Anschrift der Redaktion:

Verena Kleymann
Wadelheimer Chaussee 23
48431 Rheine

Die Drucklegung wurde ermöglicht durch einen Zuschuss
des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe (LWL)
und durch Zuwendungen vieler unserer Mitglieder.



Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

Umschlagbild:

Nach einer Federzeichnung von Ferdinand Spindel, reproduziert auf der Titelseite
der Wochenzeitschrift *Die christliche Familie*, Essen, vom 21.9.1952

ISSN 0178-6245
ISBN 978-3-7395-1154-2

© 2018 Augustin Wibbelt-Gesellschaft e. V., Münster
Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen
Wiedergabe und des Übersetzens, vorbehalten.
Satz: Verena Kleymann, Rheine
Druck und Bindung: Lensingdruck, Dortmund

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier nach ISO 9706
Printed in Germany

INHALT

BEITRÄGE

Claudia Korsmeier: ... <i>en Klingen in de Luft</i> . Über die Musik in Wibbelts Roman „Ut de feldgraoe Tied“	7
Robert Peters: Märkisches Huldigungsgedicht an König Friedrich Wilhelm II vom Jahre 1788	24
Norbert Nagel: Die Namen „Augustin Wibbelt“ und „Wibbelt“ in deutschen Straßennamen	37

MISZELLEN UND BERICHTE

Timothy Sodmann: Zum Tode von Elisabeth Piirainen	59
Hannes Demming: He hät de 90 vul maakt: Gralation an Richard Schmieding!	66
Christa Paschert-Engelke: Laudatio zur Verleihung der Augustin Wibbelt-Plakette an Pastor Hermann Honermann	67
Berndhard Elbing: Augustin Wibbelt und die Rheinländer	73

BUCHBESPRECHUNGEN

Viola Wilcken: Markus Denkler / Dietrich Hartmann / Heinz H. Menge (Hrsg.): Dortmund – Sprachliche Vielfalt in der Stadt. (Niederdeutsche Studien, Band 59). Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2018. 339 Seiten	77
Claudia Maria Korsmeier: Die Dialekte von Nordrhein-Westfalen. 44 Sprachaufnahmen aus dem 20. und 21. Jahrhundert von Georg Cornelissen und Markus Denkler. [MP3-CD] Kommission für Mundart- und Namenforschung Westfalens. LVR-Institut für Landeskunde und Regionalgeschichte. LWL-Medienzentrum für Westfalen. Eine Produktion des LWL-Medienzentrums für Westfalen. ISBN 978-3-939974-65-9	82

Claudia Maria Korsmeier: Friedel Helga Roolfs (Hrsg.): Bäuerliche Familiennamen in Westfalen. Kommission für Mundart- und Namenforschung Westfalens. Münster 2016. 93 Seiten	85
Robert Langhanke: Robert Peters: Sprachgeschichte des lippischen Raumes. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 2016 (Westfälische Beiträge zur niederdeutschen Philologie 15) 134 Seiten.....	89
Ludger Kremer: Birgit Meineke: Die Ortsnamen des Kreises Paderborn (Westfälisches Ortsnamenbuch (WOB). Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen hrsg. von Kirstin Casemir und Jürgen Udolph, 11) Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 2018. 632 Seiten. Michael Flör: Die Ortsnamen des Märkischen Kreises (Westfälisches Ortsnamenbuch (WOB). Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen hrsg. von Kirstin Casemir und Jürgen Udolph, 12). Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 2018. 456 Seiten	100

BIBLIOGRAPHIEN

Friedel Helga Roolfs: Neuerscheinungen zur niederdeutschen Literatur Westfalens 2017	104
Markus Denkler: Neuerscheinungen zur Sprache Westfalens 2017	109

AUS DER GESELLSCHAFT

Bericht über die Jahresmitgliederversammlung 2017	114
Veranstaltungen der Augustin Wibbelt-Gesellschaft im Jahr 2017	114
Abbildungsnachweise	115
Mitarbeiter dieses Jahrbuchs	116

... en Klingen in de Luft. Über die Musik in Wibbelts Roman „Ut de feldgraue Tied“

1. Einleitung

Augustin Wibbelt war während des Ersten Weltkriegs Pfarrer in Mehr (Kr. Kleve), St. Martinus. Hier schrieb er in der ersten Jahreshälfte 1918¹ seinen zweibändigen Roman „Ut de feldgraue Tied“² „wie im Fluge“.³ Das Werk erschien im September desselben Jahres, also vor Kriegsende, im Essener Verlag Fredebeul & Koenen. Wibbelt selbst gibt aus der Erinnerung als Abfassungszeit den Sommer 1918 an.⁴ Doch Taubkens Einschätzung einer Entstehung schon in der ersten Jahreshälfte 1918 kommt angesichts der technischen Gegebenheiten im Zusammenhang mit der Realisierung einer Drucklegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts einige Wahrscheinlichkeit zu.

Die Geschichte über die Zeit des Kriegs im münsterländischen Dorf Bisterlahn beginnt am 1. August 1914, am Tag der Mobilmachung.⁵ Der erste Band endet im Frühjahr 1915,⁶ der zweite beginnt am 2. April, dem Karfreitag 1915⁷ und endet an einem Sonntag Anfang Oktober 1917,⁸ also am 3.10.1917. Bisterlahn ist ein fiktiver Name, als Vorbild diente aber wohl Ennigerloh in der Umgebung von Wibbelts Heimatort Vorhelm bei Ahlen⁹.

Der Roman bietet sich für viele Untersuchungen an, seien sie literaturwissenschaftlicher, politischer, theologischer Art. Interessant wäre sicherlich auch, autobiographische Züge darin zu suchen, denn Wibbelt teilte selbst mit, dass er sich „die Seele freizuschreiben versucht“¹⁰ habe. Zu vermuten ist zum Beispiel, dass er eigene Züge in die Figur des Kaplans wie auch des Pfarrers gelegt hat, die im Roman keinen Namen haben. Der Kaplan berichtet im Zusammenhang mit der Abgabe zweier der vier Glocken zum Einschmelzen

¹ Vgl. Hans Taubken: Augustin Wibbelt und der Erste Weltkrieg. In: Niederdeutsches Wort 56 (2016), S. 125-143, hier S. 138; vgl. außerdem Hans Taubken, Vorbemerkung zur Neuauflage. In: Augustin Wibbelt, Ut de feldgraue Tied. 1: De graute Tied. (Augustin Wibbelt. Gesammelte Werke in Einzelausgaben 17; Edition Heckmann). Bielefeld 2015, S. 5-9, hier S. 8.

² Augustin Wibbelt, Ut de feldgraue Tied. 1: De graute Tied. 2: De swaore Tied. (Augustin Wibbelt. Gesammelte Werke in Einzelausgaben 17; Edition Heckmann). Bielefeld 2015 (im Folgenden bei Stellenangaben als FT 1 und FT 2 zitiert).

³ Augustin Wibbelt, Der versunkene Garten. Essen 1946, S. 346.

⁴ Wibbelt (wie Anm. 3), S. 323 und S. 346.

⁵ „Schulten-Marjanne, et giff Krieg!“ (FT 1 S. 21).

⁶ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 1 S. 283.

⁷ Ebd.: FT 2 S. 7.

⁸ Ebd.: FT 2 S. 328.

⁹ Vgl. Claudia Maria Korsmeier, Ortsnamen-Brevier für Wibbelt-Freunde. In: Augustin Wibbelt-Gesellschaft. Jahrbuch 29 (2013), S. 53-68, hier S. 66f.

¹⁰ Wibbelt (wie Anm. 3), S. 323.

am 15. August 1917 beispielsweise von einer Antonius-Kapelle in seiner Heimat, deren Patrozinium vom Eremiten Antonius („Swiene-Tüns“) zu Antonius von Padua wechselte: „Do häfft se den aollen Eremiten enfach afsett’t, grade äs in de Antonius-Kapell bi mi to Hus. Do fiert se nu auk Antonius von Padua äs Patron, un up dat aolle Altaorbeld steiht no de Swiene-Tüns met sinen langen Baort, met sin Klöcksken und sin Fiärksken. Do hät man den aollen Mann auk afsett’t“.¹¹ Diese Beschreibung trifft auf die Antonius-Kapelle in Tönnishäuschen bei Vorhelm zu.¹² Die Pfarrkirche Bisterlauhs trägt überdies das Patrozinium des Hl. Pankratius – wie Wibbelts Heimatgemeinde in Vorhelm.

Thema *dieser* Auseinandersetzung mit Wibbelts Kriegsroman ist die Musik. Jeder Band des Werks hat 26 Kapitel; im beiden Bänden spielt Musik nur in fünf Kapiteln keine Rolle. Oder mit anderen Worten: in 42 Kapiteln (also mehr als 75% des Werks) wird Musik in der einen oder anderen Form thematisiert.

Dabei kommen der Musik verschiedene Funktionen zu, die einerseits im Zusammenhang mit dem inhaltlichen Geschehen des Romans stehen, aber auch literarischen wie psychologischen Zielen dienen. In verschiedenen Abschnitten möchte ich auf diese Funktionen eingehen. Es wird um Musik zu offiziellen Anlässen gehen, und zwar zu politischen und zu kirchlichen. Musik dient als Mittel der Kennzeichnung von Bildung, Musik hat beim Thema Liebe einen festen Ort, und Wibbelt bringt bei der Beschreibung von Vogelgesang wie Glockengeläut stets die Musik ins Spiel. Es gibt aber auch die ‚Musik der Dinge‘, die Wibbelt thematisiert, etwa bei den abfahrenden Zügen oder beim Novembersturm. Am Ende steht eine Quintessenz der Beobachtungen. Der Fokus auf die Musik in der „Feldgraoen Tied“ vermittelt den Eindruck, dass „en Klank in allen Dingen“ liegt.¹³

Musik ist auf dem Land und zu Beginn des 20. Jahrhunderts natürlich vor allem Gesang, auch in Kriegszeiten. Man singt. Im kirchlichen Bereich allerdings gibt es Probleme, weil sich im Roman der Kirchenchor, wohl eine Choralschola, aufgelöst hat, denn „de ganze Kiärkenchor stonn in’t Feld“, und Mädchen will der „Köster“ sich keinesfalls als Chor heranziehen.¹⁴

Instrumentalmusik ist Orgelmusik, die der Küster, der auch Organist ist, produziert. Dieser bespielt auch das Klavier, das im Jugendheim steht. Ein weiteres Klavier gibt es auf dem Hof Schulte Wierup: Es gehört zur Aussteuer der jungen Schultenfrau Lisa, die es mit in die Ehe und auf den Hof gebracht hat. Dieses Klavier – neu – ist gleichermaßen ein Zeichen von Bildung und Reichtum. Dass Lisa Klavier spielt, wird ihr – zusammen mit ihrem etwas

¹¹ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 2 S. 316.

¹² Vgl. Christa Paschert-Engelke: Im Sundern. Wegweiser durch eine Kulturlandschaft zwischen Vorhelm-Dorf und Tönnishäuschen. Hrsg. vom Heimatverein Vorhelm e.V. Vorhelm 2007, S. 18f.; vgl. außerdem Claudia Maria Korsmeier, Große Vorbilder benennen kleine Orte. Christlich geprägte Ortsnamen Teil 6. In: Kirche + Leben 10.08.2014.

¹³ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 2 S. 331.

¹⁴ Ebd.: FT 2 S. 165f.

hochmütigen, unnahbaren Auftreten und ihrer angegriffenen Gesundheit – als Überheblichkeit ausgelegt. Dieses Klavier ist in der Dorfgemeinschaft offenbar so außergewöhnlich, dass es als Attribut von Lisa taugt, dessen Erwähnung sie sozusagen mitdenkt.¹⁵ Theröken Sprink, der „Dorfnarr“, der geistig etwas zurückgeblieben ist, hat einen Dudelsack und spielt ihn – das ist seine einzige Aufgabe.¹⁶ Andere Instrumente kommen nicht vor; lediglich einer der Studenten, die als Erntehelfer auf dem Schultenhof sind und aus der Stadt kommen, hat eine Laute dabei, die er „hiätterbriäckend schön“ spielt und die auch seinen Gesang begleitet: Auch dies muss als Zeichen von Bildung verstanden werden, was auch zum Ausdruck gebracht wird, denn Jörn, dem Knecht, verlangt dieses Können Respekt ab.¹⁷

2. Offizielle Musik

Offizielle Anlässe für Musik waren politischer und kirchlicher Natur. In der „Feldgraon Tied“ werden wie überall Versammlungen abgehalten, um die Bevölkerung auf den Krieg einzuschwören, zum Durchhalten und zur Unterstützung (etwa durch Kriegsanleihen) anzuhalten, um Dorfbewohner, die einberufen wurden, zu verabschieden oder der Gefallenen zu gedenken.

2.1. Politische Anlässe

Im Deutschen Kaiserreich (1871-1918) gab es keine offizielle Nationalhymne. Als Kaiserhymne wurde „Heil dir im Siegerkranz“ gesungen.¹⁸ Problematisch muss während des Ersten Weltkriegs gewesen sein, dass die Melodie identisch mit der Melodie der britischen Nationalhymne ist. Die Melodie diente allerdings auch anderen hymnischen und politischen Texten als gesangliche Grundlage. Die Kaiserhymne wird im Roman dreimal angestimmt, und zwar im Kapitel 4 des ersten Teils, bei der vom Kaplan organisierten Versammlung im Jugendheim zu Kriegsbeginn: „De Kaplaon slaut met en Kaiserhoch, un se süngen ‚Heil dir im Siegerkranz‘“.¹⁹ Der Ernst, der mit diesem Lied verbunden ist, kommt im dann folgenden Satz zum Ausdruck: „un dann wor’t wier lustig“. Zum zweiten Mal wird die Kaiserhymne von Theröken Sprink als eines von zahlreichen patriotischen Liedern auf dem Dudelsack gespielt, nachdem auch er das Eiserne Kreuz erhalten hat, das in Wirklichkeit von einigen Dorfbewohnern für ihn

¹⁵ Vgl. z.B. ebd.: FT 1 S. 285.

¹⁶ Abbildungen von Dudelsäcken, die in Westfalen in Gebrauch waren z.B. Manfred Ehrenwerth: Teufelsgeige und ländliche Musikkapellen in Westfalen. (Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland 79). Münster 1992, S. 217 und S. 220.

¹⁷ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 2 S. 91.

¹⁸ Kommersbuch: Deutsche Lieder. Klavierausgabe des Deutschen Kommersbuches. Hrsg. von Karl Reisert. 7., vermehrte Auflage. Freiburg im Breisgau 1924, hier Nr. 239 S. 196.

¹⁹ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 1 S. 48.

gebastelt worden war.²⁰ Und schließlich singen alle die Kaiserhymne bei der Versammlung, die der Zeichnung von Kriegsanleihen dienen soll.²¹ (FT 2 S. 136).

„Die Wacht am Rhein“²², entstanden in der Rheinkrise 1840-41, war zwar genauso wenig Nationalhymne wie das Deutschlandlied Hoffmanns von Fallersleben aus dem Jahr 1841 (auch: „Das Lied der Deutschen“)²³, dessen dritte Strophe seit 1949 als unsere Nationalhymne gesungen wird. Beide werden im Roman immer wieder angestimmt und nehmen offiziellen Charakter an. Sie dienen der Identifikation mit dem Staat und dessen Interessen, dem Ausdruck von Vaterlandsliebe und patriotischer Gesinnung, und zwar sowohl beim Dorfkollektiv als auch für Individuen, die in der einen oder anderen Form vom Krieg besonders betroffen und in ihrem Patriotismus besonders (heraus-)gefordert sind.

„Die Wacht am Rhein“ wurde ungefähr zeitgleich mit dem „Lied der Deutschen“ von Max Schneckenburger gedichtet (nämlich 1840) und von Karl Wilhelm vertont, gewann aber an politischer Bedeutung vor allem durch den deutsch-französischen Krieg 1870/71. Bekannt ist insbesondere der Refrain „Lieb Vaterland, magst ruhig sein, fest steht und treu die Wacht, die Wacht am Rhein“. Melanie Unseld erklärt zum Lied: „Es gehörte zu den wichtigsten Liedern im Zusammenhang mit der Erstarkung und Verteidigung des Nationalbewusstseins im 19. Jahrhundert, vor allem auch im Zusammenhang mit dem Krieg 1870/71, und stand dabei für die Idee der Volksgemeinschaft, die gemeinsam verteidigt werden muss.“²⁴

„Die Wacht am Rhein“ wird also zum einen bei der Versammlung zu Kriegsbeginn im Jugendheim angestimmt, aber auch von Jans Lüninks gepfiffen, der sich auf die Einberufung geradezu freut. Kommt der „Wacht am Rhein“ noch eher öffentlicher, offizieller und emphatischer Charakter zu – auch aufgrund der musikalischen Faktur mit fanfarenartigen Punktierungen und Dreiklangsbrechungen –, so wird das eher liedhafte, musikalisch melancholische, dreistrophige Deutschlandlied, dessen Melodie von Joseph Haydn als „Gott erhalte Franz, den Kaiser“ komponiert wurde, neben dem offiziellen Vortrag zu einem persönlichen Identifikationssymbol. Besonders deutlich wird dies in der Äußerung Marjannes im zweiten Teil der „Feldgraoven Tied“ (Kap. 9), wenn sie bekennt, sie würde, könnte sie denn singen, stets nur das „Deutschlandlied“

²⁰ Ebd.: FT 1 S. 259.

²¹ Ebd.: FT 2 S. 136.

²² Kommersbuch (wie Anm. 18) Nr. 163 S. 131.

²³ Ebd. Nr. 97 S. 72.

²⁴ Melanie Unseld, Begleitmusik für die Transformation zum Helden. In: Musik bezieht Stellung. Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg. Hrsg. von Stefan Hanheide, Dietrich Helms, Claudia Glunz und Thomas F. Schneider. (Veröffentlichungen des Universitätsverlags Osnabrück bei V&R unipress. Krieg und Literatur 19). Göttingen 2013, S. 31-62, hier besonders S. 41; vgl. auch S. 49.

anstimmen.²⁵ Auch der alte Fink („de Polzei“) stimmt das Deutschlandlied an, nämlich als ihm Zwillinge als Enkel geboren werden.²⁶

Alle drei „Hymnen“ werden im Roman also mehrfach erwähnt, gesungen oder gespielt, und zwar einerseits bei offiziellen Anlässen wie Versammlungen und andererseits, um einer Situation einen offiziellen, ernsten Charakter zu geben.

Neben diesen beiden inoffiziellen Hymnen werden auch andere Lieder patriotischen Charakters vorgetragen, etwa – zweimal – „Ich hatt‘ einen Kameraden“ („Der gute Kamerad“)²⁷ von Ludwig Uhland, das 1809 entstand, vertont von Friedrich Silcher. Dieses Lied ist auch in der „Feldgraoen Tied“ mit Melancholie verbunden, denn es wird zum einen von Theröken Sprink auf dem Dudelsack gespielt und zum anderen in Situationen, die nicht ungetrübt sind: Beim ersten Mal warnt der „Fosse Kraomer“: „Waocht man, dat kümp no anners!“²⁸ beim zweiten Mal kommen die ausgemergelten Stadtkinder im Dorf an, um dort wieder aufgepäppelt zu werden.²⁹

Die Nachricht von Kriegsbeginn im ersten Kapitel wird untermalt durch das Lied „Wir sitzen hier so fröhlich beisammen“³⁰, das Graitken im Hintergrund singt. Es handelt sich um ein Soldatenlied, das in verschiedenen Textfassungen existiert und schon auf die Zeit der Befreiungskriege zu Beginn des 19. Jahrhunderts zurückgeht, im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 aber auch verbreitet war. Von Graitkens Gesang werden die ersten beiden Verse der ersten und zweiten Strophe zitiert. Dazwischen bringt Marjänne ihre Sorge vor dem Krieg zum Ausdruck. Wibbelt zitiert das Lied offenbar aus dem Gedächtnis, denn die ermittelbaren Fassungen stimmen nicht gänzlich mit dem Text am Ende des ersten Kapitels der Feldgraoen Tied überein: „Wir sitzen hier so fröhlich beisammen / Und haben einander so lieb. / [Wir heitern einander das Leben, / Ach, wenn es nur immer so blieb.] // Es kann ja nicht immer so bleiben / Hier unter dem wechselnden Mond. / [Der Krieg wird den Frieden vertreiben. / Im Kriege wird keiner verschont.]“³¹ Das Lied war sicherlich so bekannt, dass der durch Marjannes wörtliche Rede fehlende Text vom Leser der Zeit mitgedacht wurde.

²⁵ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 2 S. 118.

²⁶ Ebd.: FT 2 S. 298.

²⁷ Kommersbuch (wie Anm. 18) Nr. 313 S. 258.

²⁸ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 1 S. 107.

²⁹ Ebd.: FT 2 S. 287.

³⁰ Kommersbuch (wie Anm. 18) Nr. 178 S. 142f. mit anderer Reihenfolge der Strophen.

³¹ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 1 S. 22. Text ergänzt nach der Fassung im Volksliedearchiv <https://www.volksliedearchiv.de/wir-sitzen-so-froehlich-beisammen-napoleon/>. Die Fassung, die im Volkskundearchiv des LWL belegt ist (http://www.lwl.org/medienarchiv_web/detailansicht?id=166991), stimmt mit der von Wibbelt verwendeten nicht überein (beide Adressen zuletzt aufgerufen am 24.02.2019). Im Kommersbuch (wie Anm. 18) Nr. 178 S. 142f. wird die zweite Strophe bei Wibbelt (die im Liederbuch die erste ist) fortgesetzt mit dem Text „es blüht eine Zeit und verwelket, was mit uns die Erde bewohnt“.

Beim Aufbruch in den Krieg werden stets Lieder gesungen, und zwar nicht nur in Bisterlah und in Wibbels Roman. Der Status der Musik beim Abschied als Ritus und Hilfsmittel für die „Transformation zum Helden“ – so Melanie Unselds Aufsatztitel zur Funktionalisierung von Musik im Ersten Weltkrieg – kommt dabei immer auch einer Inszenierung zugute und dient zugleich sowohl der Erinnerung als auch der Verinnerlichung³². In der „Feldgraoen Tied“ kommt es im siebten Kapitel des ersten Teils zu einer Diskussion, welche Lieder geeignet seien, um beim Abschied der Männer in den Krieg von Theröken auf dem Dudelsack gespielt und gesungen zu werden. Frühlingslieder, die Theröken vorschlägt, fallen ohnehin aus, da es Sommer ist: Diese Titel dienen nur der Klarstellung, dass es um Therökens Verstand nicht besonders gut gestellt ist. Auch geistliche Lieder (z.B. „O Maria hilf uns all“, also das Marienlied „Maria, wir dich grüßen“) werden abgelehnt. Der Kaplan macht Vorschläge:³³ selbstverständlich „Die Wacht am Rhein“, aber auch „Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod“³⁴ auf einen Text von Wilhelm Hauff (1824) – nicht gerade ein ermutigendes Lied, das gleichwohl angestimmt wird (wieder die ersten beiden Zeilen der ersten beiden Strophen) und das vom kritischen Kramer auch gleich entsprechend kommentiert wird³⁵ –, „O Straßburg, o Straßburg, du wunderschöne Stadt“³⁶, ein Volkslied aus dem 18. Jahrhundert, das im Kaiserreich der (schulischen) Kriegserziehung diene.³⁷

Ein Lied, das der Kaplan nicht vorgeschlagen hatte und das Theröken offensichtlich selbst ausgewählt hatte, wurde von allen lauthals gesungen: „„Muß ich denn, muß ich denn zum Städtle hinaus“, spielte Theröken, un alles sank, dat de Fensters kliätterden“.³⁸ Diesem eigentlich süddeutschen Volkslied kam eine besondere Bedeutung zu, Unseld betont, dass es „als das im Narrativ des Soldatenabschieds am häufigsten verwendete Lied überhaupt gelten“ müsse.³⁹ Nicht ohne weiteres muss das Lied ja als Soldatenabschied verstanden werden. Gleichwohl herrschte diese Interpretation bis zum Ersten Weltkrieg vor; es wurden auch Feldpostkarten mit dem Lied gedruckt.⁴⁰

Die Lieder, die bei offiziell-politischen Anlässen gesungen werden, gehören zum Repertoire, das mit dem Deutsch-Französischen Krieg im Zusammenhang steht

³² Unseld (wie Anm. 24), S. 31f.

³³ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 1 S. 73.

³⁴ Kommersbuch (wie Anm. 18) Nr. 359 S. 294f.

³⁵ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 1 S. 74. Noch einmal wird es von Theröken angestimmt als Ständchen zur Verleihung des Einsdernen Kreuzes an Bernard Besselinck: ebd. FT 1 S. 151.

³⁶ Kommersbuch (wie Anm. 18) Nr. 388 S. 321

³⁷ Information aus dem Volksliederarchiv: <https://www.volksliederarchiv.de/o-strassburg-o-strassburg/> (zuletzt aufgerufen am 24.02.2019).

³⁸ Vgl. Wibbelt (wie Anm. 2): FT 1 S. 73. Kommersbuch (wie Anm. 18) Nr. 362 S. 296.

³⁹ Unseld (wie Anm. 24), S. 42.

⁴⁰ Ebd., S. 42.

oder schon in diesem Krieg gesungen wurde.⁴¹ Sie dienten der Heroisierung und Identifikation mit der gemeinsamen Sache, waren aber auch Teil der Erinnerungskultur und wurden als solcher ritualisiert. In dieser Beziehung bestanden Affinitäten zwischen Musik und Lyrik, denn Vergleichbares hat Arnold Maxwill bei der Untersuchung der Lyrikproduktion des Ersten Weltkriegs beobachtet.⁴² Er schreibt ihr u.a. eine ästhetisierende und identifikationsstiftende Funktion zu und betont die formalen und inhaltlichen Ähnlichkeiten mit der Kriegsliteratur des Deutsch-Französischen Kriegs 1870/71.⁴³

Wibbelt hat die Lieder wohl nicht mit diesem Ziel bewusst eingesetzt, aber dass er sie verarbeitet hat, bestätigt die Thesen (die Ergebnis eingehender wissenschaftlicher Untersuchungen sind).

2.2. Kirchliche Musik

Zunächst ist zu betonen, dass die Liturgie der Gottesdienste in der „Feldgraben Tied“ vorkonziliar ist, also unseren heute vertrauten Sonntags- oder Werktagsgottesdiensten nicht vergleichbar. Gepredigt wurde auf Deutsch, und es wurden auch deutsche Kirchenlieder gesungen. Doch selbstverständlich keine protestantischen Choräle, etwa von Paul Gerhardt. Im Advent sang man „Tauet, Himmel, den Gerechten“ und „O komm, o komm, Emmanuel“,⁴⁴ in der Christmette „Heiligste Nacht“ und „Es ist ein Ros entsprungen“.⁴⁵ „Stille Nacht“⁴⁶ war kein Kirchenlied, sondern eher Kunstlied. Es wurde von Lisa, der jungen Schultenfrau, auf dem Klavier gespielt, und sie sang dazu.⁴⁷

In der Messe kam der Gemeinde höchstens der Gesang des (lateinischen) Ordinarius zu, also der feststehenden liturgischen oder liturgiebegleitenden Gesänge der Messe (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei). Normalerweise stand als Vorsänger wohl der Chor, also die (Männer-)Choralschola zur Verfügung – nur eben nicht in Kriegszeiten. So wurde auch das Requiem choraliter gesungen (mangels Schola vom Kaplan und dem Köster und von der Orgel verstärkt⁴⁸). Der einzige Ort, an dem Kirchenlieder außerhalb des Gottesdienstes gesungen werden, ist das Osterfeuer, das nicht anders als mit einem Lied beginnen kann. Dass „offizielle“ Osterfeuer des Schulten wird mit dem eher altertümlichen, „seriösen“ „Christus ist auferstanden“ eröffnet, das „inoffizielle“ Konkurrenz-Osterfeuer viel volkstümlicher mit „Alleluja, lasst uns

⁴¹ Vgl. Arnold Maxwill, Die Lyrik in Westfalen während des Ersten Weltkriegs. Eine Hinführung. In: Niederdeutsches Wort 55 (2015), S. 9-35, hier S. 11.

⁴² Ebd., S. 10f.

⁴³ Ebd., S. 12.

⁴⁴ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 1 S. 203f.; vgl. Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Ausgabe für die Diözese Münster. Hrsg. von den (Erz-)Bischöfen Deutschlands und Österreichs und dem Bischof von Bozen-Brixen. Münster 2013, Nr. 753 und Nr. 754.

⁴⁵ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 1 S. 211. Gotteslob (wie Anm. 44) Nr. 758 und Nr. 243.

⁴⁶ Ebd. Nr. 249.

⁴⁷ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 1 S. 214.

⁴⁸ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 1 S. 154ff.

singen“. Während „Alleluja, lasst uns singen“⁴⁹ im Münsterland ohne weiteres bekannt ist, fällt das „Schulten-Osterfeuer-Lied“ aus dem Rahmen. Ich kenne es jedenfalls nicht. Wibbelt gibt eigens den Text wieder,⁵⁰ wohl, weil dieses Lied tatsächlich nicht besonders bekannt ist. Ein Lied mit Wibbelts Text ließ sich bislang nicht finden, doch passt sein Text zur Melodie eines alten Osterlieds des Jesuiten von Friedrich Spee: „Christus ist auferstanden“, ⁵¹ das Wibbelt vielleicht gemeint hat.

Interessant ist, wie Wibbelt die Stimmung der Dorfbevölkerung angesichts des Kriegs durch die Beschreibung der Orgelmusik symbolisiert. Voraussetzung ist natürlich, dass der Krieg im Gottesdienst zur Sprache kommt, und zwar entweder in der Predigt von Pastor oder Kaplan und/oder durch den Anlass, etwa ein Seelenamt. Die Begeisterung des Kaplans überträgt sich zum Beispiel auf seine Tonlage beim liturgischen Gesang. Der „Köster“ an der Orgel muss darauf reagieren, ob er will oder nicht, und eins gibt das andere: „De Kaplaon holl de Homiß un daih der ächter wat he kann. Bi’t Gloria spredde he de Arms so wiet, äs wenn he upfleigen wull, un stimmde so hauge an, dat de Engel in de hillige Nacht siecker nich höchter sunge häfft. Bi de Präfation gonk he no’n Tratt harup; Köster Lank kann binaoh nich naokommen met sin Üörgel, he fingerde in den höchsten Quinten harüm un gnrude: ‚Wenn he no höchter geht, dann kümp he dör’t Kiärkendack harut.‘ Un bi’t Paoternoster bleef de Köster richtig met sin Üörgel sitten, owwer män för’n Augenblick; dann lagg he sick in de Sträng‘ – ‚nu magg’t rieten, wenn’t nich haollen kann‘ – un brusede laof äs en Unwiähr. So’n Ite Missa, äs dann folgede, hadde Bisterlauh no nich haort, solang‘ äs de Kiärk stonn. Man soll meinen, de Dauden hädde wach wäern moßt up’n Kiärkhoff; sogar de dauwe Bussels Möhn, de süß nich äs häören kann, wenn man iähr ne Trumpett vör’t Aohr satt, lusterde up.“⁵²

Die verordneten Sühnetage, an deren Ende eine 24-stündige Anbetung steht, schließen mit einem pathetischen Orgelspiel ab.⁵³ Auch beim Seelenamt für Marri Lankhoffs Mann „brusede dat Üörgel“.⁵⁴

Wibbelt setzt Orgelmusik demnach zur Verstärkung der Stimmungen ein, die die Dorfbevölkerung umtreiben. Sie werden so quasi überhöht und sanktioniert.

⁴⁹ Gotteslob (wie Anm. 44) Nr. 779.

⁵⁰ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 2 S. 15: „Christus ist auferstanden, / Ist frei von Todesbanden. / Des wollen wir uns alle freu’n, / Christus will uns Erlöser sein. Alleluja.“ Zum Vergleich die Strophe des Spee’schen Lieds: „Christus ist auferstanden, / Freud ist in allen Landen. / Lasst uns auch fröhlich singen / und Halleluja klingen.“ Darauf folgt bei Spee noch weiterer Text.

⁵¹ Evangelisches Gesangbuch. Ausgabe für die Evangelische Kirche im Rheinland, die Evangelische Kirche von Westfalen, die Lippische Landeskirche, in Gemeinschaft mit der Evangelisch-reformierten Kirche (Synode evangelisch-reformierter Kirchen in Bayern und Nordwestdeutschland), in Gebrauch auch in den evangelischen Kirchen im Großherzogtum Luxemburg. Gütersloh/Bielefeld/Neukirchen-Vluyn 1996, Nr. 559.

⁵² Wibbelt (wie Anm. 2): FT 1 S. 56.

⁵³ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 1 S. 233.

⁵⁴ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 2 S. 52.

Und umgekehrt dient die Orgelmusik der Kommunikation zwischen der Bevölkerung und dem „Amt“, der Liturgie, den Seelsorgern, die im Roman namenlos bleiben. Auf die Bedeutung symbolischer Kommunikation hat schon Werner Freitag hingewiesen, als er sich mit dem Werk Wibbels als Quelle für die Sozial- und Kulturgeschichte Westfalens auseinandersetzte.⁵⁵ Gerade die Liturgie hielt er für besonders geeignet, ein Gemeinschaftserlebnis zu evozieren.⁵⁶

3. Glocken

In zwölf der 52 Kapitel spielt das Glockengeläut über einen rein atmosphärischen Zweck hinaus eine besondere Rolle, ein Kapitel – das vorletzte – ist den Glocken sogar in voller Länge gewidmet. Glocken dienen selbstverständlich der Ordnung des täglichen dörflichen Lebens, etwa das Angelusgeläut. Insofern ist Glockengeläut integraler Bestandteil des Lebens zumindest auf dem Land. Als solches wird es in der „Feldgraoen Tied“ aber kaum thematisiert. Im vierten Kapitel des zweiten Bandes begleiten Glockengeläut wie auch Vogelgesang und Sonnenschein den Spaziergang von Marri und Jössep Lankhoffs durch die Natur während seines Urlaubs von der Front. Doch ist die unbeschwerte Schönheit der Natur „binaoh to schön“, und so folgt dann umstandslos lakonisch der Hinweis: „Twee Dage later gonk Jössep Lankhoffs wier in't Feld, un acht Dage later was he fallen.“⁵⁷

Die Erinnerung an unbeschwerte Zeiten wie die seiner Einführung als Pastor von Bisterlahn ist für den alten Pfarrer mit dem festlichen Geläut der Glocken verbunden, die den Kontrast zur Gegenwart, in der er viele seiner Gemeindemitglieder durch den Krieg verliert (wobei jedesmal die Totenglocke läutet), woran er bisweilen verzweifelt, besonders unterstreicht.⁵⁸

Das Läuten der Glocken ist auch Ruf zum Gottesdienst. Aber auch diesbezüglich kommt das alltägliche Geläut eigentlich nicht zur Sprache, sondern nur das zu Weihnachten und zu Ostern, und zwar keinesfalls ungetrübt. Das Läuten zu Heiligabend 1914 wird als friedvoll erklingender Kontrast zum Kriegsgeschehen an der Front beschrieben,⁵⁹ und dem Läuten zur Christmette unterlegt Wibbelt die plattdeutschen Worte „Christ is gebuoren / För all de verluoren! Ähre si Guott in de Höchte!“⁶⁰ Der zweite Band setzt mit dem Karfreitag (1915) ein, an dem die Glocken traditionell schweigen. Die Erwähnung dieses eigentlich selbstverständlichen Fakts nutzt Wibbelt, um zur Betrachtung des Kriegsgeschehens mit einem personifizierten Krieg überzuleiten, das er mit dem Sterben Jesu am Kreuz verbindet. Auch das Osterfest mit dem Wiedereinsetzen

⁵⁵ Werner Freitag: Ländliche Gesellschaft um 1900: Die Erzählungen Augustin Wibbels als Quelle für die Sozial- und Kulturgeschichte Westfalens. In: Augustin Wibbelt-Gesellschaft. Jahrbuch 23 (2007), S. 7-19, hier S. 13ff.

⁵⁶ Ebd., S. 15

⁵⁷ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 2 S. 50.

⁵⁸ Ebd.: FT 1 S. 165.

⁵⁹ Ebd.: FT 1 S. 209.

⁶⁰ Ebd.: FT 1 S. 210.

der Glocken kann nicht über die Kriegsleiden hinwegtäuschen: „owwer de wille Krieg lait sick nich stören“.⁶¹

Zu Beginn des Kriegs, in den Kapiteln zehn und 14 des ersten Bands, wird Glockengeläut aus Anlass von Siegen im Krieg euphorisch erwähnt: Den Glocken werden wiederum plattdeutsche Worte unterlegt, mit denen sie den Sieg von Lüttich (am 7.8.1914) verkünden: „Freiet Ju, freiet Ju, / Guott hät us holpen, / Laot doch dat Truern / un dat Beduern, / Guott hät us holpen. / Hät de Soldaoten / Doch nich verlaoten, / Freiet Ju – Sieg / Sieg – Sieg!“⁶² Die allgemeine Freude und Begeisterung über diesen Sieg, die in einem Festzug kulminiert, beschreibt Wibbelt über dreieinhalb Seiten mit dem viermal wiederholten Satz „Un ümmer klängen un süngen de Klocken.“⁶³

Auch an einer anderen Stelle wird den Glocken plattdeutscher Text unterlegt, diesmal aus Anlass der Kapitulation von Antwerpen am 10.10.1914: „De aolle Moderklock raip: ‚All wier en Sieg – en grauten Sieg – en ganzen dicken Sieg!‘ Sünte Pankratius un Sünte Margreit süngen in’t Mesterstück: ‚Nu luowet den Häern – nu danket Guott – nu luowet un danket den Härquot in’n Himmel!‘ Un Sünte Antönken bimmelde un bämmelde, dat em binaoh de Aohm utgonk: ‚Antwerpen is fallen – Antwerpen is fallen – Antwerpen – Antwerpen!‘“⁶⁴

Im Lauf des Geschehens wird das Läuten der Totenglocke immer häufiger erwähnt, etwa zu Lisa Schulte Wierups Tod⁶⁵ oder dem Tod von Dörkens Bruder Stoffer Smachten: Gegen Ende des zweiten Bands wird dann aber auch das Weinen der Zwillinge, die Dörken Fink etwa zeitgleich mit dem Tod ihres Bruders zur Welt gebracht hat, als ein „Leed aohne Wäärde“⁶⁶ beschrieben, mit dem sie „met kräftige Stimmkes gieggende Daudenklock“⁶⁷ ansingen.

Von besonderer Bedeutung ist das zwölfte Kapitel im ersten Band, das mit „De Daudenklock“ überschrieben ist. Die große Glocke, Moderklock, läutet als Totenglocke für Leisink, den ersten Gefallenen Bisterlauhs. Die Glocken nehmen quasi-menschliche Züge an und unterhalten sich. Die Totenglocke läutet: „Daut – daut – he is daut – biädt för de Siäll – he is daut – is daut!“⁶⁸ Und die drei anderen Glocken „summden ganz liese und wisperden dotüsken.“⁶⁹

Das vorletzte Kapitel des Romans, „Klocken-Afscheid“, ist gleichfalls den personifizierten Glocken gewidmet. Zwei von ihnen müssen zum Einschmelzen abgegeben werden, die beiden mittleren, die die Namen Pankratius (des

⁶¹ Ebd.: FT 2 S. 8.

⁶² Ebd.: FT 1 S. 105.

⁶³ Ebd.: FT 1 S. 106f.

⁶⁴ Ebd.: FT 1 S. 146f.

⁶⁵ Ebd.: FT 1 S. 300.

⁶⁶ Ebd.: FT 2 S. 298

⁶⁷ Ebd.: FT2 S. 302

⁶⁸ Ebd.: FT 1 S. 123.

⁶⁹ Ebd.: FT 1 S. 123.

Patroziniums) und Margreit tragen. Der Abschied von ihnen wird als einstündiges choreographiertes Glockenkonzert am Fest Mariä Himmelfahrt 1917 gestaltet. Im Vorfeld kümmert sich der Kaplan darum, das Alter der Glocken zu ermitteln und stellt dabei auch den Namen der bislang unbekannten großen, der Totenglocke fest: Maria (aus dem Jahr 1413). Die Pankratiusglocke wurde 1820 gegossen, die Margreitglocke 1857. Die kleinste, die von der Bevölkerung stets Antönken genannt wurde, sei die älteste und noch aus einer Zeit, in der Glocken bei ihrem Guss nicht datiert wurden.⁷⁰ Das Geläut beim Glockenkonzert unterlegt Wibbelt wieder mit plattdeutschem Text, wobei er die Größe der Glocken und ihre Häufigkeit des Anschlags in der Länge der Verse spiegelt: Die Moderklock läutet langsam, das heißt in kurzen Versen, meist drei- und viersilbig. Die beiden mittleren Glocken läuten schneller, also in längeren Versen, auch die kleinste Glocke bildet Wibbelt mit ihrem hellen Geläut in den Versen ab, die er ihr unterlegt. Das volle Geläut ist ein Sammelsurium von Versmaßen, dem unterschiedlichen Glockenschlag angepasst. Das Konzert mit den Sätzen Moderklock – Pankratius – Margreit – Antönken – Tutti – Duett Pankratius/Margreit – Moderklock dauert eine Stunde und wird von allen Dorfbewohnern (allerdings an verschiedenen Orten) verfolgt. Der alte Pastor betet still und allein in seinem Garten.

4. Volksmusik

Liebe in all ihren Facetten ist selbstverständlich ein wichtiges Thema des Romans und mithin auch Gelegenheit für den Autor, sie mit Musik auszuleuchten. Und in der „Feldgraoen Tied“ bieten allerlei Feste ebenfalls Anlass für eher volkstümliche, „leichte“ Musik.

Ein allseits bekanntes Liebeslied ist natürlich „Wir winden dir den Jungfernkranz“,⁷¹ das zweimal angestimmt wird, bei der Hochzeit von Kattrin Bukamp und Karl Fink durch den Dudelsackspieler Theröken Sprink⁷² und bei der pannenreichen Aufführung des Singspiels „Siegfried im Märchenland“ zum guten Schluss;⁷³ bei der Planung des Singspiels wurde es bereits als Schlusslied erwähnt.⁷⁴ Es ist das Lied der Brautjungfern aus Carl Maria von Webers Oper „Der Freischütz“, gedichtet 1817 von Webers Librettist Johann Friedrich Kind, zu dem Weber dann seine beliebte und bekannte Musik schuf, die 1821 erstmals gespielt wurde. Das gar nicht einmal so schlichte Lied avancierte bald zum Volkslied. In seinen „Briefen aus Berlin“ für den „Rheinisch-Westfälischen Anzeiger“ hat der 24-jährige Heinrich Heine dem „Jungfernkranz“ ein etwas zweifelhaftes, aber nachdrückliches Denkmal gesetzt. Er echauffiert sich am 16. März 1822 über „das Lied aller Lieder“, den „Jungfernkranz“, der überall und

⁷⁰ Ebd.: FT 2 S. 315f.

⁷¹ Kommersbuch (wie Anm. 18) Nr. 527 S. 434.

⁷² Wibbelt (wie Anm. 2): FT 2 S. 197.

⁷³ Ebd.: FT 2 S. 243.

⁷⁴ Ebd.: FT 2 S. 227.

den ganzen Tag in Berlin gesungen werde.⁷⁵ Ähnlich wie bei anderen beliebten Musikstücken gerät der Zusammenhang in der Dramaturgie der Oper etwas aus dem Blick: Der „schöne grüne Jungfernkranz“, von dem die Brautjungfern so ausufernd singen, entpuppt sich beim Auspacken aus der Schachtel als silberner Totenkranz – eine unheilverkündende Verwechslung. Die Angelegenheit lässt sich klären, denn die weißen Rosen, die Agathe, die Braut, vom Eremiten geschenkt bekommen hatte, werden nun anstelle des nicht vorhandenen Grüns und veilchenblauer Seidenbänder zu einem Kranz gebunden. Agathe kommentiert dies: „Vor dem Altar und im Sarge mag die Jungfrau weiße Rosen tragen.“⁷⁶

Andere Volkslieder werden zum Singspiel ausgesucht, das die Frau Amtsrichter für „Dat Märchenfest in Lurum“⁷⁷ plant und mit Vehemenz realisiert. Am Beginn steht eine „pikante Umkrepelung des Nibelungenliedes“, so die „gnädige Frau“.⁷⁸ Siegfried erschlägt Hagen. Darauf soll ein Lied folgen, das „aber bekannt sein und leicht singbar“ sein soll, „sonst dauert das Einüben zu lange“.⁷⁹ Sie wählt das Volkslied „Wohlauf, noch getrunken den funkelnden Wein“⁸⁰ aus, das den Abschied von der Heimat thematisiert. Dann folgen Reminiszenzen an verschiedene Märchen, kombiniert mit Volksliedern. Ziel ist, dass die Hauptperson jedes Märchens vom Helden Siegfried (den Paul Schulte Heller, gerade auf Heimaturlaub, spielt) befreit wird. Rotkäppchen singt „Nun sitz ich auf Rasen mit Veilchen bekränzt“.⁸¹ Dass es sich eigentlich um ein Männerlied handelt, tut für die Frau Amtsrichter wohl nichts zur Sache. Schneewittchen muss „Hier sitzen wir so fröhlich beisammen“⁸² singen, das schon im Zusammenhang mit den politisch motivierten Liedern erwähnt wurde, weil es zur Nachricht vom Kriegsbeginn im Hintergrund gesungen erklingt. Zum Märchen von König Blaubart wählt sie „Kommt ein Vöglein geflogen“⁸³ aus. Und dann folgt schon Dornröschens „Jungfernkranz“.

⁷⁵ Heinrich Heine, Aus den „Briefen aus Berlin“ über den „Jungfernkranz“. In: Carl Maria von Weber. Der Freischütz. Texte, Materialien, Kommentare. Mit einem Essay von Karl Dietrich Gräwe. Hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland. (rororo Opernbuch 7328). Reinbek bei Hamburg 1981, S. 114-117.

⁷⁶ Friedrich Kind, Der Freischütz. Textbuch. In: Carl Maria von Weber. Der Freischütz. Texte, Materialien, Kommentare. Mit einem Essay von Karl Dietrich Gräwe. Hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland. (rororo Opernbuch 7328). Reinbek bei Hamburg 1981, S. 33-89, hier S. 77.

⁷⁷ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 2 S. 229: Titel des 18. Kapitels im 2. Band.

⁷⁸ Ebd.: FT 2 S. 225.

⁷⁹ Ebd.: FT 2 S. 225.

⁸⁰ Kommersbuch (wie Anm. 18) Nr. 534 S. 440f. und Nr. 535 S. 442.

⁸¹ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 2 S. 226. Das Volkslied beginnt jedoch „Hier sitz ich auf Rasen“: Kommersbuch (wie Anm. 18) Nr. 250 S. 204f.

⁸² Wibbelt (wie Anm. 2): FT 2 S. 226. Der Beginn des Lieds lautet „Wir sitzen so fröhlich beisammen“, vgl. oben bei den Erläuterungen zur offiziellen Musik zu politischen Anlässen, S. 11; vgl. auch Kommersbuch (wie Anm. 18) Nr. 178 S. 142f.

⁸³ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 2 S. 227; Kommersbuch (wie Anm. 18) Nr. 325 S. 266f.

Um fast jedes Lied entsteht eine Diskussion, ob nicht ein anderes passender wäre. Die Lieder selbst spielen dann bis auf den Jungfernkranz, der am Ende des Singspiels angestimmt wird, bei der Aufführung, die von größeren und kleineren Pannnen durchsetzt ist, keine Rolle mehr. Dass die Lieder nicht besonders gut zu den Märchen passen, versucht die Frau Amtsrichter zwar mit Argumenten aus dem Weg zu räumen, die allerdings äußerst schwach sind.

Doch kommt es auf Wahrscheinlichkeit und inhaltliche Kohärenz ohnehin nicht an, denn Wibbelt setzt die Episode vom Märchenfest in Lurum ein, um den „Fröhjaohrsgedanken“, die sich (es handelt sich um das Jahr 1916) überall breit machen, und dem Wunsch nach Unbeschwertheit eine Bühne zu geben. Zum Humor der beiden Kapitel gehört auch, dass die Lieder zur Handlung eben nicht passen. Das wird ganz besonders deutlich beim Lied „Kommt ein Vöglein geflogen“, das dem Blaubart-Märchen an die Seite gestellt wird. Nach der Tötung Blaubarts ist es ja gerade nicht mehr erforderlich für die Frau, „hier bleiben“ zu müssen, wie es im Lied heißt. Direkt nach der Ermordung von Schneewittchens böser Stiefmutter durch Siegfried soll Schneewittchen von Liebe und harmonischem Zusammensein singen, Rotkäppchen (in den ersten Strophen des Lieds) vom gefahrlosen Aufenthalt in der Natur und dann (es handelt sich ja um ein Männerlied) vom melancholischen Abschiednehmen. Hier setzt Wibbelt also ein altes Mittel der Herstellung von Humor ein, indem er mit Konventionen bricht.⁸⁴

5. Vogelgesang

Die Vögel, die in der „Feldgraoen Tied“ singen, sind die uns bekannten Singvögel. Die überschwängliche Beschreibung des Osterfests 1915 wird bereichert um ein Lob des Frühlings, in dem auch das „Vogelkonzert“ mit Lerchen, Amseln und sogar der Nachtigall seinen Platz hat.⁸⁵ Sie treten hervor, wenn es um die Liebe geht, und zwar nicht nur um die Liebe von Mann und Frau. Die Lerchen singen, als Threse einen Brief ihres geliebten Bruders Jans liest,⁸⁶ als Karl um Dörken freit,⁸⁷ und als Paul sich in Mia verliebt, singen die Vögel/Lerchen sogar ihren Namen.⁸⁸ Der Zaunkönig singt, als Dörken auf dem Weg zu einem Gespräch mit Threse ist, die ihrem Bruder beim Freien die Wege ebnen will.⁸⁹ Auf dem Rückweg – wieder einmal konnte sich Dörken nicht entscheiden – singt er nicht mehr.⁹⁰ Das Sterben Lisas wird eingeleitet von der

⁸⁴ Vgl. Claudia Maria Korsmeier, Zu Robert Schumanns *Humoreske*. In: Robert Schumann: *Humoreske* op. 20. Max Reger: *Bach-Variationen* op. 81. Thomas Hell, Klavier. (EigenArt 10240). 2000, S. [6]–[8], hier S. [6].

⁸⁵ Wibbelt (wie Anm. 2): FT 2 S. 9.

⁸⁶ Ebd.: FT 1 S. 275.

⁸⁷ Ebd.: FT 2 S. 31.

⁸⁸ Ebd.: FT2 S. 221 und S. 246ff.

⁸⁹ Ebd.: FT 1 S. 242.

⁹⁰ Ebd.: FT 1 S. 247.

Beschreibung eines erneuten Wintereinbruchs mitten im Frühjahr, der sogar die Vögel zum Verstummen bringt.⁹¹

6. Musik der Dinge

Das Geräusch der fahrenden Züge, das die Tage nach der Einberufung und dem (von Gesang begleiteten) Abmarsch der männlichen Dorfbewohner durchzieht, wird von Wibbelt ebenfalls als Gesang beschrieben und mit plattdeutschem, bedrohlich wirkendem Text unterlegt: „De Züge süngen auk, stramm in’n Takt, un de Schiennen un de Swellen up de Bahn süngen met: All harut – all harut – in de Slacht – un do waocht – Glot un Blot – Naut un Daut – all harut – owwer nich – alle trügg!“⁹²

Ohne Worte kommt die Beschreibung des Sensens aus, die gleichwohl als Musik dargestellt wird. Das Schleifen der Sense gleiche dem Glockengeläut, und auch das Mähen des Grases mit der Sense geht nicht geräuschlos/klanglos vonstatten, Wibbelt erwähnt den Takt des Mähens als einen Klang aus schon fast vergangenen Zeiten, da die modernen Mähmaschinen zwar „kommodiger“, aber nicht schöner seien.⁹³

Ausgiebig beschreibt Wibbelt den Novembersturm (1915) wieder als Person, die aktiv in die dörfliche Welt eingreift.⁹⁴ Der Sturm bläst Posaune und singt einen urzeitlichen Gesang, in den er alles einbindet, insbesondere die Bäume: „Alls krigg ne Stemm“⁹⁵, auch die Schornsteine, Fenster und Fensterläden. Der Sturm beginnt zu tanzen, Theater zu spielen und – die maximale Aktivität – Orgel zu spielen: „Use Härquott hät doch dat gröttste Üörgel up de ganze Welt, un wenn he den Mester Sturm alle Registers trecken lött, dann könnt män alle annern Üörgels stillswiegen.“⁹⁶ Leider bleibt diese Beschreibung der Sturmmusik nicht eine wunderbar poetische Passage, sondern sie leitet unbemerkt zu einer Katastrophe über, denn der Sturm bekommt nun doch eine menschliche Stimme und kündigt Threse an, dass ihr Bruder gefallen ist: „Un de Sturm gonk rund üm’t Hus, pock an jede Fensterklappe [...] un wull harin. Denn he hadde iähr wat to seggen. [...] ‚He is daut!‘ Un de Baim tobuten fängen auk an to ropen un höllen gar nich wier in un raipen de ene no häller äs de annere: ‚Gefallen auf dem Felde der Ehre!‘“⁹⁷

7. Quintessenz

Zweifellos wusste Wibbelt um die identifikationsstiftende Macht der Musik und setzte Musik bewusst als Mittel der Verstärkung seiner Erzählung ein, zumal der

⁹¹ Ebd.: FT 1 S. 283.

⁹² Ebd.: FT 1 S. 93.

⁹³ Ebd.: FT 2 S. 77.

⁹⁴ Ebd.: FT 2 S. 112ff.

⁹⁵ Ebd.: FT 2 S. 113.

⁹⁶ Ebd.: FT 2 S. 113.

⁹⁷ Ebd.: FT 2 S. 113f.

Stellenwert, der der Musik in der Gesellschaft des frühen 20. Jahrhunderts zukam, kaum zu überschätzen ist. Wibbelt hat sicher keine analytische Kenntnis der Wirkung bestimmter Lieder gehabt, wie sie einem Autor zukäme, der eine Romanhandlung in der Vergangenheit spielen lässt. Denn Wibbelt hat ja mit der „Feldgraoen Tied“ einen Gegenwartsroman geschrieben. Insofern kann der Einsatz bestimmter musikalischer Werke in seinem Roman jedoch dazu dienen, Thesen über die rituelle und programmatische Funktion der Musik zur Zeit des Ersten Weltkriegs zu bestätigen. Musik unterstützt auch in Wibbelts Weltkriegsroman die Heroisierung der Soldaten und diente gleichermaßen der Erinnerungskultur (sowohl an der Front als auch zuhause) wie der Identifikation mit der „Sache“ sowie der Identitätsfindung der Bevölkerung.

Bleibt die Frage, ob Wibbelt mittels der Musik auch Kritik äußert. Peter Bürger hatte in seiner Analyse der Kriegsgedichte Wibbelts festgestellt, dass die Mehrzahl der Sammlung zwar propagandistische Zwecke bedient, stellte aber auch bei sechs Gedichten⁹⁸ einen „Bruch mit den üblichen Repertoire der Kriegspropaganda“⁹⁹ fest, eins sei sogar „fast als wehrkraftzersetzend“¹⁰⁰ zu werten.¹⁰¹ Taubken verstärkt diese Sicht noch, indem er festhält: „Es gelingt Wibbelt, vorbei an der Zensur, noch in der Zeit der allgemeinen Kriegseuphorie des Jahres 1914 sechs Gedichte geradezu subversiven Inhalts zu publizieren.“¹⁰² Zwar scheut sich Wibbelt nicht, die Schrecken des Krieges zu thematisieren – auch musikalisch –, doch bleibt er sozusagen „im System“ und setzt „dramaturgisch“ die richtige Musik am richtigen Ort ein. Wenn Wibbelt Musik zitiert, die die negativen Auswirkungen des Krieges beschreibt, dient dies nicht so sehr der Kritik am Krieg, sondern der Psychologisierung seiner Figuren.

Taubkens Beobachtung, dass Wibbelts Sprache in der „Feldgraoen Tied“ „jegliches Pathos“ fehle (im Gegensatz zu „manchen Gedichten“)¹⁰³, ist zu bestätigen. Auch Taubkens Beobachtung, dass die Personifizierung des Krieges und die dadurch umso eindringlichere Beschreibung seiner Greuel, „zu Beginn des Romans natürlich alles andere als Kriegspropaganda“¹⁰⁴ sei, ist zu betonen. Doch kann das Fehlen von Kriegspropaganda eben noch nicht als Kriegskritik gedeutet werden. Auch dies kann auf die Musik übertragen werden. Wenn „Die Wacht am Rhein“ und das Deutschlandlied gesungen werden, entbehrt dies natürlich nicht eines gewissen Pathos und ist Ausdruck von patriotischer

⁹⁸ „Bedenkl“, „De Krieg äs Künink“, „Dat gröttste Elend“, „De Russensump“, „In’n Stacheldraoh“, „Tüsken de Schützengriäbens“; vgl. Peter Bürger, *Plattdeutsche Kriegsdichtung aus Westfalen 1914-1918*. Karl Prümer – Hermann Wette – Karl Wagenfeld – Augustin Wibbelt. Eslohe (daunlots.internerbeiträge des christine-koch-mundartarchivs am maschinen- und heimatmuseum, Nr. 50), hier S. 116f.

⁹⁹ Bürger (wie Anm. 98), S. 116.

¹⁰⁰ Nämlich „Dat gröttste Elend“: Ebd., S. 117.

¹⁰¹ Ebd., S. 116. Hierzu auch Taubken (wie Anm. 1), S. 136.

¹⁰² Ebd., S. 136.

¹⁰³ Ebd., S. 139.

¹⁰⁴ Ebd., S. 139.

Gesinnung und Vaterlandsliebe. Doch geht Wibbelt nicht über das normale Maß hinaus und beschreibt lediglich, wie die Musik im Alltag der Menschen (also auch bei Versammlungen der Dorfgemeinschaft aus politischen Gründen) eingesetzt wurde. Es handelt sich eben, so wie Wibbelt die „Feldgraoe Tied“ geschrieben und verstanden hatte, um einen Gegenwartsroman, nicht um eine Darstellung von Vergangenheit.

Und so muss es letztlich bei Taubkens Urteil bleiben: „Seine [Wibbelts] hochdeutschen und seine plattdeutschen Schriften zur Zeit des Ersten Weltkriegs sind – bei allem von ihm geäußerten, bestimmt echt und tiefempfundenem Mitgefühl – als absolut systemtreu und systemstabilisierend zu charakterisieren.“¹⁰⁵

Über Musik im Zusammenhang mit der Darstellung des Krieges und seiner Auswirkungen hinaus ist Musik für Wibbelt Mittel der symbolischen Kommunikation und der dichterischen Ausgestaltung seiner Erzählung. Es sei dahingestellt, ob Kapiteln wie denen über das Siegfried-und-Märchen-Singspiel oder die Unterhaltung der Engel im Himmel wirklich bleibender literarischer Wert zukommt. Der Glockenabschied allerdings bietet einen eindrucksvollen Versuch, Worte mit Musik in Einklang (!) zu bringen, oder anders herum: Musik mit Worten (aber eben nicht theoretisch) darzustellen.

Entfiele die Musik in der „Feldgraoen Tied“, mangelte es dem Roman sicherlich an Eindringlichkeit und an Glaubwürdigkeit. Da Musik integraler Bestandteil des sozialen und persönlichen Lebens der Menschen war, die Wibbelt in seinen Werken beschreibt, ist Musik für Wibbelt unverzichtbares Mittel der dichterischen Darstellung.

Es ist zu wünschen, dass auch andere Werke Wibelts auf diesen Aspekt hin untersucht werden, um diese Einschätzung zu untermauern oder zu hinterfragen.

¹⁰⁵ Ebd., S. 141.