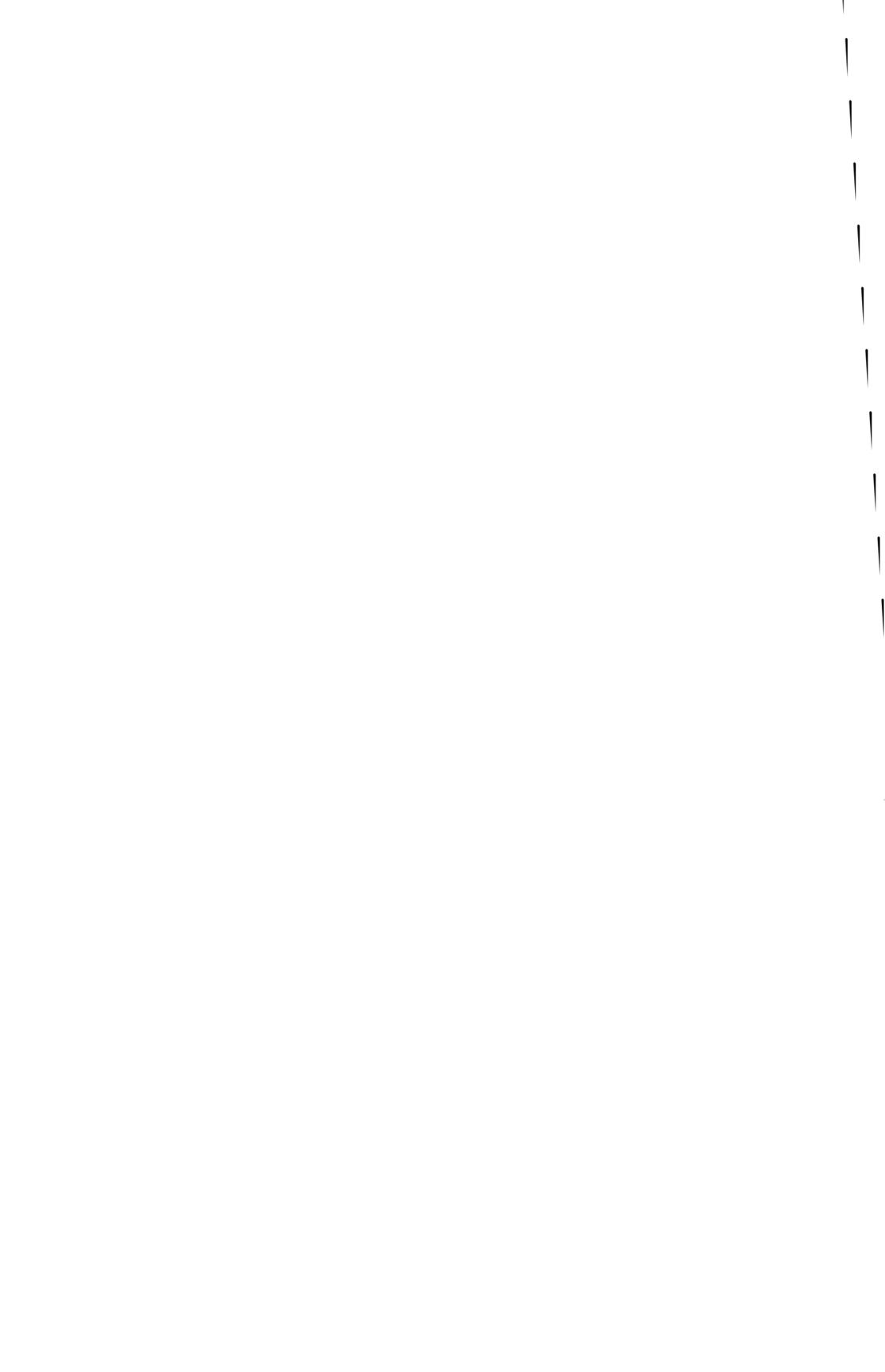


NIEDERDEUTSCHE STUDIEN
HERAUSGEGEBEN VON WILLIAM FOERSTE

BAND I



Büste des Dichters
von Heinrich Lückenkötter
Foto: Pan Walther BDG



AUGUSTIN WIBBELT
ALS NIEDERDEUTSCHER LYRIKER

VON
SIEGBERT POHL



1962

BÖHLAU VERLAG KÖLN GRAZ

Alle Rechte vorbehalten
Copyright © 1962 by Böhlau Verlag, Köln
Schutzumschlag: P. Dümpelmann. Klischee: J. Fröbus
Druck: Jos. Schiefeling, Engelskirchen
Printed in Germany

INHALT

VORWORT	VII
EINLEITUNG	1
I. AUGUSTIN WIBBELTS INNERE ENTWICKLUNG UND GEISTIGE WELT	3
1. Kinderjahre in Vorhelm	3
2. Auf der Schola Carolina in Osnabrück	10
3. Universitätsstudium und Militärdienst	19
4. Kaplan in Moers	25
5. Redakteur des Ludgerusblattes	26
6. Seelsorger in Oedt	29
7. In der Industrie	29
8. Pfarrer in Mehr	31
9. Lebensabend und Tod auf dem elterlichen Hofe	47
II. INTERPRETATIONEN AUSGEWÄHLTER NIEDER- DEUTSCHER GEDICHTE AUGUSTIN WIBBELTS ...	54
1. In 'n Mäten.....	55
2. Summer-Middag	58
3 De Sunn	62
4. Niewwel	67
5. Fröher	72
6. Of der nao 'n Vigölken steiht?	76
7. De leste Minneweh	83

8. Dat Pöggsken	90
9. Moder	95
10. O leiwe Moder Nacht!	104
11. Moder Nacht	110
12. Mien leiwe Siällken!	112
13. Ick sall di in de Däöern finnen	119
14. Seißen-Dengeln	122
15. Alleen	126
16. Villicht	130
17. Von mi to di!	135
III. GRUNDZÜGE WIBBELTSCHER LYRIK	142
1. Eine „kleine Welt“	142
2. Formale Eigentümlichkeiten	155
3. Tradition und Moderne	162
Literaturverzeichnis	171

VORWORT

Diese Arbeit ist ein Beitrag zur wissenschaftlichen Erforschung der niederdeutschen Literatur. Sie soll aber auch allen Freunden lyrischer Dichtung eine Hilfe sein, sich und anderen, besonders der Jugend, das Beste aus niederdeutscher Lyrik zu erschließen. Mehr und mehr setzt sich die Erkenntnis durch, daß wir hohe Werte preisgeben, wenn wir in der Schule auf das Niederdeutsche verzichten. Die Kultusministerien haben die Pflege der Mundartdichtung mehrfach gefordert.

Der Westfälische Heimatbund in Münster wird in Kürze eine Augustin-Wibbelt-Schallplatte herausgeben. Auf ihr werden mehrere der in dieser Arbeit interpretierten Gedichte zu hören sein, so daß Rezitation und Interpretation sich vorzüglich ergänzen. Der Deutschlehrer, der sich selbst den Vortrag niederdeutscher Lyrik nicht zutraut, wird eine solche Hilfe besonders begrüßen.

Dem Landschaftsverband Westfalen-Lippe danke ich auch an dieser Stelle für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses.

Herrn Rainer Schepper, dem durch den Rundfunk bekannten Wibbelt-Rezitor, möchte ich für seine freundliche Hilfe herzlich danken. Er hat mir nicht nur den handschriftlichen Nachlaß Augustin Wibbelts zur Einsichtnahme überlassen, sondern aus seiner genauen Kenntnis des Werkes mir auch manchen Hinweis geben können. Außerdem hat er die Korrekturen mitgelesen.

Die Untersuchung wurde im Herbst 1960 der Philosophischen Fakultät der Universität Münster vorgelegt und als Promotionschrift angenommen. Der Tag der mündlichen Prüfung war der 17. Februar 1961.

Allen meinen verehrten Lehrern möchte ich für vielfache Förderung gebührend danken, besonders aber Herrn Prof. Dr. Schulte-Kemminghausen, der die Arbeit angeregt und ihr Entstehen mit manchem Rat begleitet hat, selbst während einer längeren Krankheit. Herrn Prof.

Dr. Foerste, dem Herausgeber der „Niederdeutschen Studien“, danke ich für seine Bemühungen um die Drucklegung.

Am 19. September 1962 begehen wir den 100. Geburtstag Augustin Wibbelts. Möge diese Arbeit im Jubiläumsjahre mit dazu beitragen, den westfälischen Dichter in seinem wahren Rang zu sehen, und ihm neue Freunde gewinnen.

Münster, im Januar 1962

S. P.

MEINER MUTTER

Mien leiwe aolle Moderspraak!

Du bis de ruggen Wiäge gaohen,
Du häs de sure- Arbeit daohen,
Nu nimm dien beste Sunndagskleed,
Nu stimm äs an dien schönste Leed!
Häs lang' genug tobuten staohen,
Nu sett di dahl an uesen Härd!
Du bis den Ährenplatz wull wärt.

Augustin Wibbelt

EINLEITUNG

Augustin Wibbelt ist im niederdeutschen Sprachgebiet, besonders aber in Westfalen bekannt als plattdeutscher Erzähler. Eine wissenschaftliche Untersuchung seiner Dorfgeschichten erschien 1933.¹ Wibbelt war aber nicht nur Romanschriftsteller, sondern auch Essayist und Lyriker. Seine hochdeutschen Essays gruppierte er gewöhnlich um ein bestimmtes Thema und gab sie als in sich abgerundete Bücher heraus. Diese fanden in ganz Deutschland Verbreitung und erlebten viele Auflagen. Heute sind sie zu Unrecht fast vergessen. Die bedeutendste Leistung hat Augustin Wibbelt aber auf dem Gebiet der niederdeutschen Lyrik vollbracht. Auch der Dichter selbst stellte seine niederdeutschen Gedichte über seine Prosawerke, in seinen lyrischen Erzeugnissen glaubte er sein Bestes gegeben zu haben.²

Als Lyriker ist der westfälische Dichter bisher noch nicht eingehend gewürdigt worden. Kurze Beurteilungen in Zeitschriften, Zeitungen, Sammelwerken und Literaturgeschichten sind allerdings zahlreich erschienen. Auf die wichtigen und neuen wird an verschiedenen Stellen der Arbeit Bezug genommen. Das Beste, was über die Lyrik Wibelts geschrieben worden ist, stammt von ERICH NÖRRENBURG.³ Aus seinen Arbeiten spricht eine intime Kenntnis des Werkes und ein empfindliches Gespür für Qualität und Echtheit dichterischer Aussage. Nörrenberg betont mit Recht den Wohllaut und die Bildkraft der Sprache, die Vielgestaltigkeit des Rhythmus und das bewunderungswürdige Ineinander von hoher Formkunst und schlichter Natürlichkeit. Interpretationen gibt er nicht.

Die vorliegende Arbeit will den inneren Wachstums- und Reifungsprozeß Augustin Wibelts verfolgen und Einblick in seine geistige

¹ GERTRUD SCHALKAMP, Augustin Wibbelt und die Dorfgeschichte, Diss., Würzburg 1933.

² AUGUSTIN WIBBELT, *Der versunkene Garten*, Essen 1946, S. 258.

³ ERICH NÖRRENBURG, Augustin Wibbelt als Lyriker, in: Augustin Wibbelt. Des Dichters Leben und Werk. Hg. von Wilhelm Bachmann, Essen 1932, S. 121—142; DERS., Augustin Wibbelt zum Gedächtnis, in: Jahrbuch der Droste-Gesellschaft, Bd. II, 1948/50, Münster 1950, S. 299—309. Nörrenbergs zahlreiche Aufsätze in Zeitungen und Kalendern können hier unberücksichtigt bleiben.

Welt vermitteln, wobei als Quellen auch bisher unveröffentlichte Briefe zur Verfügung standen. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht das lyrische Werk selbst. Ausgewählte Gedichte sollen durch Interpretation erhellt und Grundzüge des lyrischen Gesamtwerkes aufgezeigt werden.

I.

AUGUSTIN WIBBELTS INNERE ENTWICKLUNG UND GEISTIGE WELT

1. Kinderjahre in Vorhelm

Die engere Heimat Augustin Wibelts ist Vorhelm im Kreise Beckum, in der südöstlichen Ecke des Münsterlandes. Im Schäringerfeld, einer Bauerschaft der kleinen Dorfgemeinde, liegt der alte stattliche Wibelthof. Hier wurde der Dichter am 19. September 1862 als sechstes von neun Kindern geboren. Stolz bekennt er sich zu seiner bäuerlichen Herkunft: „Der Hof meiner Väter besteht nachweislich seit sechs- bis siebenhundert Jahren.“¹

Seine Großeltern hat der Dichter nicht mehr gekannt. Von seinen Eltern aber hat er uns ein lebendiges Bild entworfen. Sie waren von großer Bedeutung für sein inneres Werden und Reifen.

Der Vater war ein ernster Mann, der streng auf Ordnung hielt und ein festes Regiment führte, ein Mann der Gerechtigkeit und Wahrhaftigkeit, von klarem, etwas nüchternem Verstande, der bei einer soliden Religiosität aller Frömmerei abhold war, in hohem Ansehen stand und vielfach um Rat angegangen wurde.²

So umreißt Augustin Wibbelt in der Rückschau mit einem Satz den Charakter seines Vaters und dessen Stellung in der Gesellschaft.

Dem ererbten Hofe und dem bäuerlichen Berufe war Theodor Johann Wibbelt — so hieß der Vater des Dichters — innig verbunden. Wenn er aber im Familienkreise beteuerte, er kenne keine größere Freude, als in Frühlingstagen still hinter dem Pfluge zu gehen, wenn die ganze Luft voll Lerchen hänge, warfen sich schon die Kinder einen verstohlenen Blick zu, weil sie wußten, daß seine Jagdleidenschaft doch wohl noch stärker war als die Liebe zur bäuerlichen Arbeit.³ Mit der Liebe zur Jagd verband er eine tiefe Naturliebe. Im Garten eine Blume zu pflücken oder „mit langem Halse nach einem Vogelnest

¹ *Der versunkene Garten*, Essen 1946, S. 25.

² Ebd., S. 27. ³ *Der versunkene Garten*, S. 29.

zu spähen“⁴, verbot er den Kindern strikte. Obwohl er auf der Jagd ein guter Schütze war — der Dichter erinnert sich nicht eines einzigen Fehlschusses —, verzichtete er doch mitunter auf den Schuß, weil er fürchtete, er könne das Tier nur krankschießen.

Als Ortsvorsteher, Schiedsrichter und Waisenrat hatte Theodor Johann Wibbelt allerlei Schreibereien zu erledigen, die er nicht nur gewissenhaft, sondern mit „Passion“ erledigt haben muß. Der Dichter glaubt, daß die seinem Vater angeborene Ordnungsliebe diesen an die trockene Arbeit fesselte. Als Schiedsrichter hat er durch seine Ruhe und Geduld manchen Streit unter den Bewohnern des Ortes geschlichtet und manchen Prozeß verhindert.⁵ Am liebsten hätte er es gesehen, wenn sein Sohn August, so hieß der Dichter in der Familie nur, Jura studiert hätte.⁶

Der ausgeprägte Ordnungssinn des Vaters zeigte sich auch im gesellschaftlichen Verkehr. Eine Vernachlässigung der Formen des guten Anstandes konnte er nicht leiden. Mit Humor erzählt der Dichter, wie es zwischen seinem Vater und dem Dorfpfarrer, der sich vom cholерischen Temperament mitunter hinreißen ließ, zu kleinen Auseinandersetzungen kam.⁷ Sinn für musische Werte besaß der Vater nicht. Veröffentlichungen seines Sohnes hat er nicht mehr erlebt; er starb mit sechzig Jahren am 24. Oktober 1886. Augustin Wibbelt studierte zu der Zeit noch in Münster Theologie. Im Alter glaubte der Dichter, daß sein Vater sich mit seiner Prosaschriftstellerei vielleicht noch „ausgesöhnt“ hätte, aber kaum mit seiner lyrischen Dichtung.⁸

Von der Mutter schreibt Wibbelt in seinen Lebenserinnerungen wenig. Es ist aber sicher, daß sie ihm viel näher gestanden hat als der Vater, dessen Strenge eine eigentliche Vertraulichkeit nicht aufkommen ließ. Die Mutter besaß eine fröhliche Gemütsart und eine milde Herzensgüte. Ausgleichend und vermittelnd stand sie zwischen den Kindern und dem strengen Vater, verfuhr dabei aber so klug, daß sie mit den Grundsätzen ihres Gatten nicht in Konflikt geriet. Niemals waren die Eltern in der Erziehung vor den Augen und Ohren der Kinder uneins, aber oft genug hat die Mutter die Kinder mit einem stillen Blick getröstet, wenn der Vater streng gestraft hatte.⁹

⁴ Ebd., S. 27.

⁵ Ebd., S. 32.

⁶ VII, S. 59; 3. 2. 1883. Vgl. Literaturverzeichnis.

⁷ *Der versunkene Garten*, S. 33 ff.

⁸ Ebd., S. 31.

⁹ Ebd., S. 28.

Im Gegensatz zum Vater hatte die Mutter auch ein für musische Werte empfängliches Gemüt. Mit einer klaren Altstimme sang sie die alten Volkslieder, und nach der Arbeit ließ sie sich gern etwas vorlesen, etwa aus alten Legenden oder aus dem *Christlichen Sternenhimmel* von Alban Stolz, der damals in vielen katholischen Familien gelesen wurde.¹⁰

Seiner Mutter las Wibbelt auch als Schüler seine ersten Verse vor. Sie pflegte mit freundlichem Lächeln zuzuhören, ohne ein Wort des Lobes oder des Tadels. „Aber“, so gesteht der Dichter, „ihr gutes Gesicht, das in inniger Freude leuchtete, gab mir mehr als die feinsinnigste Kritik.“¹¹

Es ist offenbar, daß Augustin Wibbelt manche Züge des Vaters und der Mutter in sich vereinte. Sinn für Ordnung — ein Bohemien war Wibbelt nie —, innere Wahrhaftigkeit, Verstandesklarheit, Liebe zur Natur und eine solide Religiosität, Wesenszüge, die der Dichter an seinem Vater hervorhebt, finden sich auch bei ihm selbst. In manchem unterscheidet er sich aber von seinem Vater. Er hat wohl nie ernstlich daran gedacht, selbst Bauer zu werden, da seine früh erwachende geistige Begabung ihn auf ein anderes Wirkungsfeld verwies. Die Jagdleidenschaft seines Vaters hat er sogar nie recht begreifen können. Es war ihm unmöglich, ein Tier zu töten. An Akten konnte er erst recht nie den geringsten Geschmack finden.¹²

Von seiner Mutter hatte er die Empfänglichkeit des Gemütes und die dichterische Begabung. Auch die Fröhlichkeit des Herzens, die aber keineswegs ungetrübt und problemlos war, ist ein Erbteil der Mutter. Ihr Wesen hat sich dem Dichter tiefer mitgeteilt als das des Vaters. Diesen hat er verehrt, seine Mutter aber aus der Tiefe seines reichen Gemütes geliebt. In seiner Lyrik taucht seine „Moder“ immer wieder auf, über seinen Vater hat er kein Gedicht geschrieben. Vielleicht hat er auch deshalb im *Versunkenen Garten* seiner eingehender als der Mutter gedacht.

Unter den Augen dieser Eltern und mit drei jüngeren und drei älteren Geschwistern — zwei starben als Kinder — verlebte Augustin Wibbelt eine ungewöhnlich sonnige und fröhliche Jugend. Manche Begebenheiten und Erlebnisse aus der frühen Kindheit hat der Dichter in seinen Lebenserinnerungen festgehalten. Auf die für seine spätere Entwicklung und Eigenart bedeutsamen sei hier eingegangen.

¹⁰ *Nur ein Viertelstündchen!*, Essen, o. J., S. 179—182.

¹¹ *Der versunkene Garten*, S. 31.

¹² *Ebd.*, S. 30 f.

Schon sehr früh erwachte in ihm die Liebe zur Natur, besonders zum Wald. Wohl spielte er mit seinen Geschwistern auch auf dem Hofe, in den Scheunen, auf dem Heuboden, aber ihr eigentlicher Spielplatz war der Wald. „Ich habe schon mit vier Jahren angefangen, ein Waldläufer zu werden, und bin es jetzt noch“, schreibt Wibbelt im 79. Lebensjahre.¹³

Mit dem Erwachen des Geistes regte sich in ihm die Darstellungs- und Erzählfreude. Wie für den Knaben Goethe war das Puppentheater ein anregendes Erlebnis. Wibbelt erzählt davon ausführlich in seinen Lebenserinnerungen. In einem Saale des Dorfes habe er als kleines Bübchen „Die fromme Genoveva“ gesehen, wobei er geweint und geschluchzt habe. Bei den Versuchen, das Stück mit seinen Geschwistern im Walde zu wiederholen, sei allerdings die Tragödie meistens in eine Komödie ausgeartet.¹⁴

Mit der „Genoveva“ war der Spieltrieb erwacht. Bald fand der Knabe einen für sein kleines Waldtheater dankbaren Stoff in dem Geschichtsbuch seines Bruders Bernard.¹⁵ Dort las er von Heinrich VIII. von England, und damit war der Stoff für ein Schauerdrama gegeben. Seine Schwester mußte die hinzurichtenden Königinnen der Reihe nach herunterspielen, während sich die jüngeren Brüder um die begehrte Rolle des Scharfrichters bis zum Nasenbluten stritten.¹⁶

Auch das Erzählen von Märchen spielte schon in der frühen Kindheit des Dichters eine große Rolle. Waren die Geschwister vom Spiel im Walde müde, so suchten sie sich einen schönen Platz, und der Bruder August mußte erzählen, wobei er sich genau an den herkömmlichen Wortlaut der alten Märchen zu halten hatte. Reiß den kleinen Erzähler seine Phantasie mitunter zu Änderungen hin, so wurde das von den aufmerksamen Zuhörern gleich bemerkt und kritisiert, denn man zweifelte nicht, daß diese Geschichten irgendwie wahr sein müßten und sich in einer frühen Märchenwelt abgespielt hätten.¹⁷

Von seinem sechsten Lebensjahre an besuchte Augustin Wibbelt die zweiklassige Dorfschule in Vorhelm. Sobald er lesen konnte, erwachte in ihm der Bücherdurst. Besuchte die Familie einmal Verwandte, so setzte er sich bald hinter die Bücher und Kalender, die er dort fand, und überließ den andern die Besichtigung der Ställe.

¹³ Ebd., S. 77.

¹⁴ Ebd., S. 79 f.

¹⁵ VII, S. 27; 30. 5. 1882.

¹⁶ *Der versunkene Garten*, S. 80.

¹⁷ Ebd., S. 80 ff.

Meistens waren es nur alte Handpostillen und Legenden, zuweilen entdeckte er aber auch eine „Magelone“ und einen „Doktor Faustus“, und dann war er selig.¹⁸

Sein Lesehunger und seine lebhaftige Einbildungskraft brachten ihn aber auch einmal in eine große seelische Not. In einem alten Gebetbuch fand er ein abschreckendes Beispiel von einem verstockten Sünder, der eine einzige Sünde in der Beichte verschwiegen hatte und diese auch in der Todesstunde nicht über die Lippen brachte, so daß er in Verzweiflung zur Hölle fuhr. „Das Geschichtchen“, so schreibt der Primaner in sein Tagebuch, „erfüllte mein kleines Herz mit Grausen, und ich quälte mich mit dem Gedanken, ob ich nicht vielleicht in einer ähnlichen Verfassung mich befände. Immer wieder habe ich die Schilderung gelesen, ich sah alles so genau vor mir, als wäre ich dabei gewesen, und mitunter hatte ich ein Gefühl, als ob ich selbst dieser unselige Mensch sei.“¹⁹

In dieser frühen Zeit muß er auch die Schwänke von Ferdinand Zumbroock kennengelernt haben.²⁰ Mit dem Plattdeutschen wuchs der Knabe auf dem elterlichen Hofe auf. Bei Zumbroock begegnete er zum ersten Male der gestalteten niederdeutschen Sprache. Einige dieser Schwänke — so erfahren wir aus seinem Tagebuch — lernte er auswendig und ergötzte mit der Rezitation das anspruchslose ländliche Publikum.²¹

Der Drang zu eigener Produktion regte sich früh. Schon mit zwölf Jahren schrieb er seine ersten Gedichte in hochdeutscher Sprache, die aber leider nicht erhalten sind. Als dem Primaner das Notizbüchlein mit diesen ersten Versen in die Hände fiel, mußte er über seine frühe Altklugheit lachen. Aber er schreibt auch:

. . . dann mußte ich wieder staunen, daß ich damals schon im Grunde derselbe Mensch war wie heute. Dieses Suchen und Sehnen wird wohl durch mein ganzes Leben gehen und nie zum Genügen kommen; ich glaube, ich erwarte zuviel vom Leben, mehr, als es geben kann.²²

Dieses von Wibbelt selbst schon früh bemerkte Beharren bei der eigenen Art macht einen Wesenszug seines ganzen Lebens aus. So

¹⁸ VII, S. 60; 15. 8. 1882.

¹⁹ VII, S. 96 f.; 6. 2. 1883.

²⁰ Ferdinand Zumbroock (1816—1890) war der erste plattdeutsche Schriftsteller Westfalens, der eine weitere Verbreitung fand. *Poetische Versuche in westfälischer Mundart*, 5 Bde., Münster i. W. 1847—1888.

²¹ VII, S. 121; 22. 10. 1884.

²² VII, S. 26; 28. 5. 1882.

wach und lebendig er in seinem geistigen Streben war, so weit er auch in immer neue Bereiche des Wissens und der Kunst ausgriff, so kontinuierlich und organisch war doch sein Wachsen und Reifen.

Mit dreizehn Jahren fing er an, Tagebuch zu führen, eine Gewohnheit, an der er viele Jahrzehnte festgehalten hat. Außer den drei veröffentlichten Tagebüchern ist aber nichts erhalten, da er sie selbst alle verbrannt hat. Das erste übergab er mit Tränen in den Augen den Flammen, weil es ihm ein Mitschüler entwendet und gelesen hatte.²³ Über seinen Inhalt erfahren wir etwas aus späteren Aufzeichnungen. Nicht der Mensch, sondern die Natur stand durchaus im Vordergrund. Bis zum Rausch habe sich seine Naturseligkeit bisweilen gesteigert. Als Primaner glaubte er, daß fast etwas Heidnisches in seinem übertriebenen Gefühle gelegen habe.²⁴

Die Tagebücher seiner Priesterjahre hat er 1934 verbrannt. Am 5. Februar 1934 schrieb er an seinen Freund Erich Nörrenberg:

Meine vielen Tagebücher, die zum Teil in dem Büchlein *Auf dem Pennale — Im bunten Rock* — und *Mein Heiligtum* veröffentlicht worden sind — leider! Jetzt täte ich es nicht mehr — habe ich alle verbrannt. Sie hatten nichts Besseres verdient.²⁵

Im Herbst 1875 entschied sich der Vater, seinen „Bücherwurm“ — so nannte er seinen Sohn August gern²⁶ — studieren zu lassen. Noch im Alter erinnert sich der Dichter genau an die Stunde, da der Vater auf der Ackerflur „Im Berge“ plötzlich zu ihm herantrat mit der Frage: „Sag’ mal, hast du Lust zum Studieren?“ „Ich war nicht aus allen Himmeln gefallen“, so schreibt Augustin Wibbelt in seinen Lebenserinnerungen, „sondern in alle Himmel erhoben und stammelte meine herzklopfende Zustimmung.“²⁷ Von vornherein wehrte der

²³ VII, S. 11; 1. 5. 1882.

²⁴ VII, S. 43; 2. 7. 1882.

²⁵ Was Augustin Wibbelt des Aufbewahrens für wert erachtete — Manuskripte, Aufsätze über ihn und einige Briefe an ihn —, vertraute er seinem Freunde Herrn Prof. Dr. Erich Nörrenberg an. Dieser sammelte all das und die an ihn selbst gerichteten Briefe des Dichters in seinem „Wibbelt-Schränkchen“ und rettete dieses durch die Wirren der Kriegs- und Nachkriegszeit. Im Mai 1948 schenkte er die Sammlung Herrn Rainer Schepper. Herrn Prof. Dr. Nörrenberg und Herrn Rainer Schepper sei an dieser Stelle herzlich gedankt für die Bereitwilligkeit, mit der sie mir das vorhandene Material zur Verfügung gestellt haben, und für manchen guten Rat und Hinweis. Werden im folgenden bei Zitaten keine anderen Besitzer von Manuskripten genannt, so handelt es sich immer um Aufzeichnungen aus dem „Wibbelt-Schränkchen“.

²⁶ VII, S. 60; 15. 8. 1882.

²⁷ *Der versunkene Garten*, S. 127.

Vater jedem geistigen Hochmut und machte ihm mit aller Deutlichkeit klar, was er von ihm erwartete, ja, er drohte, ihn in die Bauernarbeit wieder einzuspannen, wenn er nicht fleißig sei. „Dort auf der Ackerflur . . .“, so bewertet der Dichter den Entschluß seines Vaters, „hat sich an einem sonnigen Herbsttage . . . mein Lebensschicksal entschieden.“²⁸

Unter dem strengen Regiment des Vikars Tümler in Enniger, einem Dorfe in der Nähe von Vorhelm, wurde er nun in die Wissenschaften eingeführt. Die ernstesten Mahnungen des Vaters waren nicht nötig; mit Leib und Seele gab sich der kleine Lateinschüler dem Studium hin, und es fiel ihm nicht schwer. Der deutsche Aufsatz machte Augustin Wibbelt schon damals besondere Freude. Der Vikar sah nicht nur auf die Richtigkeit, sondern auch auf die „Schönheit des Stiles“. Um diese zu erreichen, empfahl er, kein Hauptwort ohne ein bezeichnendes, malendes Beiwort zu gebrauchen. Sein gelehriger Schüler verfiel daraufhin bald in einen Luxus mit schönen Eigenschaftswörtern, es entwickelte sich bei ihm eine Neigung zur Schönerederei. Eine strengere, zügelnde Hand wäre nach Ansicht des Dichters wohl notwendig gewesen. Aber nicht der deutsche Aufsatz, sondern Latein stand im Vordergrund der Bemühungen, und bald las man Ovid, dessen glatte, flüssige Verse Wibbelt besonders lieb gewann.²⁹

Mit fünfzehn Jahren machte er als Begleiter seiner Schwester Elisabeth seine erste größere Reise, und zwar zum Kloster Kalvarienberg bei Ahrweiler, wo seine Schwester Klara bei den Ursulinen eine Ausbildung erhielt. Diese Reise nennt er selbst ein „bedeutsames Intermezzo“.³⁰ Dem Vikar in Enniger versprach er gern einen langen Aufsatz über seine Eindrücke. Diese waren nachhaltig und ihm unvergeßlich. In seinen Lebenserinnerungen schreibt er: „Da vergaß ich nun alles im Anblick des gewaltigen Stromes und des hochaufragenden Siebengebirges, ich vergaß die Menschen umher, die so gleichgültig plauderten, und wurde ganz Auge.“³¹ Beim Besuch des Drachenfelsens empfand schon der Fünfzehnjährige den Jahrmarktsbetrieb mit den Verkaufsbuden und Drehorgeln wie eine Entweihung der Natur.

²⁸ *Der versunkene Garten*, S. 127.

²⁹ Ebd., S. 129 f.

³⁰ Ebd., S. 134.

³¹ Ebd., S. 135.

2. Auf der Schola Carolina in Osnabrück

Nach dreijährigem Besuch der Schule des Vikars Tümler in Enniger hielt man Augustin Wibbelt für genügend vorbereitet, in die Obertertia eines Gymnasiums einzutreten. Weil die Familie in Osnabrück Bekannte hatte, wählte man das dortige Carolinum, wo er die Aufnahmeprüfung so glücklich bestand, daß man ihm einen Platz in der Untersekunda geben wollte. Daraus wurde aber nichts, weil die Kenntnisse in Mathematik nicht ausreichten.

In dem damals noch recht stillen Osnabrück fühlte sich der Obertertianer „in das brausende Leben hinausgeworfen“.¹ Er bezog ein kleines Zimmer in der Pfaffenstraße. Anfangs legte sich schwer das Heimweh nach den Eltern und Geschwistern und nach der Stille des ländlichen Lebens auf seine Seele.² Bald aber gewann er seinen alten Frohsinn zurück, der sich bis zum Mutwillen steigerte. Von Anfang an war er der Primus der Klasse, und nur zuweilen machten ihm zwei Kameraden den ersten Platz streitig.³ Sein starkes Interesse an den Studien ließen ihn alle unerlaubten Hilfsmittel verschmähen, was bei seinen Mitschülern durchaus nicht die Regel war. Er führte ein Tagebuch und korrespondierte eifrig mit seinen Geschwistern. Viele dieser oft umfangreichen Briefe sind erhalten.

Während der Gymnasialzeit nahm er auch Klavierunterricht und spielte viel. Aber sein Lehrer war zu nachsichtig und zügelte seinen fortstürmenden Eifer zu wenig. Ohne die nötige technische Fertigkeit wagte er sich an Beethoven heran, für den ihn Stifters *Feldblumen*, also ein literarisches Werk, begeistert hatten. Beethovens titanisches Wesen ergriff ihn wie ein Rausch. Als er aber einsah, daß er in der Musik nur etwas leisten konnte, wenn er viel Zeit darauf verwandte, gab er das Klavierspiel kurz entschlossen auf. Bei aller Weite des Geistes zeigte sich hier schon der Wille zur Beschränkung um der gültigen Leistung willen.⁴

Humorvoll schildert er in einem besonderen Kapitel seiner Lebenserinnerungen, wie er auch „am Altare der Terpsichore geopfert“ und Tanzunterricht genommen habe. Ein begeisterter Tänzer ist er aber nicht geworden; vielmehr kam ihm das Vergnügen etwas fade vor.⁵

¹ *Der versunkene Garten*, S. 140.

² VII, S. 109; 28. 9. 1884.

³ *Der versunkene Garten*, S. 140 f.

⁴ Ebd., S. 163 f.

⁵ Ebd., S. 156—161.

Was ihn aber innerlich gefangennahm, war die Literatur. Er las „unendlich viel, aber fast nur Bücher aus der Schulbibliothek“. ⁶ Eine besondere Neigung faßte er zu Stifter, der ihn tief bewegte und einen nachhaltigen Einfluß auf ihn ausübte. ⁷ Auch Jean Paul zog ihn in seinen Bann; den „abstrusen Heuschreckenstil“ nahm er mit in Kauf. ⁸ Manches ließ ihn kalt, einiges mißfiel ihm, aber zuweilen wurde er so gepackt wie bei keiner anderen Lektüre. ⁹ Schließlich las er alles, was in seiner Schulliteraturgeschichte erwähnt wurde. Er wollte sich selbst überzeugen, ob sie mit ihrem Urteil recht habe. ¹⁰

In den Ferien wurde das Lesen von Dichtungen mit Begeisterung fortgesetzt. Daheim las er aber meistens nicht allein; denn seine literarischen Interessen teilten seine beiden älteren Schwestern. Mit denen schloß er sich zum „innersten Kreise“ zusammen. Zu dem „inneren Kreise“ gehörten noch Josef Aulike, ein Renteeleve, der nur „Jöbchen“ genannt wurde, Johannes Gerke, der in Osnabrück das Lehrerseminar besuchte, und die jüngste Schwester Klara, die später den Eleven Josef Aulike heiratete. In diesem Kreis las man Stifter und Eichendorff, Reuter und Dickens, Webers *Dreizehnlinden* und Scheffels *Trompeter von Säckingen*, von dem Augustin Wibbelt ganze Seiten auswendig lernte, ¹¹ Immermanns *Oberhof* und Longfellows *Hiawatha*. Geibels glatte Verse behagten den jugendlichen Lesern, von der Droste liebte man um diese Zeit noch mehr die Briefe als ihre „herben Gedichte“. Storm und Raabe kamen später hinzu. Man wagte sich auch an Dante heran, las das Nibelungenlied und die Kudrun; in Tassos *Befreitem Jerusalem* blieb man allerdings stecken, weil man bei den langen Stanzen schläfrig wurde. Ausdrücklich erwähnt der Dichter, daß Gottfried Keller und Eduard Mörike, die ihm später so lieb wurden, um diese Zeit noch nicht gelesen wurden. ¹² Zu den gemeinsamen Literaturstunden zog man sich in besondere Winkel zurück. Diesen und auch sich selbst gab man poetische Namen. In der Rückschau urteilt Augustin Wibbelt über dieses Treiben: „Es war viel Schwärmerei dabei; aber sie ging hervor aus warmer, echter Empfindung.“ ¹³

⁶ Ebd., S. 143.

⁷ VII, S. 45; 8. 7. 1882.

⁸ *Der versunkene Garten*, S. 143.

⁹ VII, S. 45; 8. 7. 1882.

¹⁰ *Der versunkene Garten*, S. 143.

¹¹ VII, S. 263; 5. 10. 1885.

¹² *Der versunkene Garten*, S. 166 f.

¹³ Ebd., S. 167.

Auf Hinzukommende muß die Harmonie des „Kreises“ und das gemeinsame geistige Streben junger Menschen auf einem abgelegenen Bauernhofe einen faszinierenden Eindruck gemacht haben. Die Geschwister selbst empfanden ihr Leben und Tun durchaus nicht als ungewöhnlich.¹⁴

Über seine eigenen dichterischen Versuche aus dieser Zeit sagt Augustin Wibbelt, wohl nicht ohne ein nachsichtiges Lächeln: „Ich war schon ein angehender, wenn auch heimlicher Dichter und besang die Natur in kurzen Liedern und langatmigen Hexametern. Dabei liebte ich das prunkende Wort . . .“.¹⁵

Nicht nur der Dichtung, auch der Philosophie wandte er sich in den letzten Gymnasialjahren begeistert zu. Als Unterprimaner gründete er sogar einen „philosophischen Klub“, der sich aber schon nach drei Wochen wieder auflöste — „aus Mangel an Ernst und an Mitgliedern“, wie er als Präsident „ingrimmig“ in das Protokollbuch schrieb.¹⁶ Morkötter, einer seiner Freunde in jenen Jahren, blieb gleich nach der ersten Sitzung fern, da ein anderes Klubmitglied gottlose Reden geführt hatte. Wibbelt dagegen fühlte sich gerade von diesem Freigeiste auf eine merkwürdige Weise angezogen. Ihm war, „als wenn ein dämonisches Licht um seine schlanke Gestalt wehte, als wenn etwas Mephistophelisches aus seinen blanken Augen schaute.“¹⁷ Aber schon auf der Oberprima waren sie sich innerlich fremd. „Es hat doch keinen Bestand mit der Freundschaft, wenn man keine Gemeinschaft hat in den Grundüberzeugungen“, schrieb Wibbelt in sein Tagebuch.¹⁸

Über sein letztes Jahr auf dem Carolinum gibt das erste noch erhaltene Tagebuch genauere Auskunft. Es setzt am 1. 5. 1882 ein und endet am 21. 3. 1883.¹⁹

Weiter und tiefer öffnet sich ihm in dieser Zeit die Welt des Geistes. Die großen deutschen Klassiker werden ihm vertraut. Goethe sollte ihn sein ganzes Leben hindurch begleiten. Schon damals brach er mehr als einmal eine Lanze für ihn. „Das Jöbchen hat mir in seinem Briefe meinen Goethe angegriffen, und ich habe ihm soeben geantwortet mit acht Seiten.“²⁰ Die Weite seines Geistes und seines

¹⁴ VII, S. 71; 14. 9. 1882.

¹⁵ *Der versunkene Garten*, S. 167.

¹⁶ VII, S. 34 f.; 6. 6. 1882.

¹⁷ VII, S. 15; 7. 5. 1882.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ *Auf dem Penmale*, VII, S. 9—108.

²⁰ VII, S. 80; 17. 10. 1882.

Herzens trug ihm sogar den Vorwurf ein: „Du bist bekanntlich der Anwalt aller Lumpen, wenn sie nur ein bißchen genial sind.“²¹

Zu Lessing geriet der Primaner in ein zwiespältiges Verhältnis. Dieser war auf der Unterprima sein Lieblingsschriftsteller, er fesselte ihn durch seinen Stil. Die ganze *Dramaturgie* und alle Streitschriften las Wibbelt mit Begeisterung. Ihm war bei der Lektüre, als sähe er helle Augen und eine stählerne Klinge blitzen, und es freute ihn, wenn Lessing seine Gegner so glatt zu Boden warf.²² Mehr und mehr berührte ihn aber auch die religiöse Problematik, und die führte ihn in eine Glaubenskrise. Ein sehr unmittelbares Zeugnis davon ist erhalten in einem Briefe, den er 1881 oder 1882 — der Brief ist ohne Datum — an seine Schwestern geschrieben hat. Darin heißt es:

Ihr wißt alle beide ganz gut, wie oft es vorkommt, daß Studierende, wenn auch nicht vom Glauben abfallen, so doch wankend werden, oft aber ihn auch ganz verlieren. (Erschreckt nicht!) Ohne gerade Verführung und böses Beispiel hierin als ungefährlich zu bezeichnen, so glaube ich, ist doch weit gefährlicher das Studieren selber. Das darf nicht so aufgefaßt werden, als wäre die Wissenschaft ein Verderb für den Menschen, noch viel weniger, als könnte unsere Religion ihre Prüfung nicht bestehen; es ist lediglich das schwache, stolze Menschenherz, das dem Verstande und der eigenen Einsicht schließlich gern allein folgen möchte. Nun fürchtet nicht, daß ich nichts mehr glaube. Aber seht, man liest, man denkt, man grübelt, und dann kommen oft Gedanken, mit denen man sich da herumschlagen muß. Schmähschriften, Spott und Verleumdungen, das könnte mich wenig rühren; aber wenn man sieht, wenn einer es so redlich und ehrlich meint, die Wahrheit herauszubringen, wie er mit der größten Aufrichtigkeit zu Werke geht — kurz, wenn man z. B. Lessing liest, einen Mann, den man achten und verehren muß, so hat man einen gar gefährlichen Gegner. An jeden, der in die wissenschaftliche Welt tritt, tritt auch dieser Kampf heran, und daß viele, vielleicht im Leichtsinn, sich nicht durchschlagen, wißt Ihr. Ich habe absichtlich noch nie mit Euch darüber gesprochen, um Euch nicht bange zu machen und nicht mit in Versuchung zu führen, denn lösen könnt Ihr die Zweifel doch nicht, da ja auch Euch nicht die Waffen der Gelehrsamkeit und philosophischen Wissenschaft zu Gebote stehen wie ihm . . . wir wollen zur Muttergottes beten 1. um Beistand zur Bewahrung eines frommen, kindlichen Glaubens; 2. um guten Fortgang in meinen Studien . . . Man hat in einigen Sachen eine sonderbare Scheu, und so fürchtet man auch leicht einen frömmelnden Schein. Gewiß, es gibt ja manches, was der Mensch mit sich allein ausmachen muß, und man soll sich ja nicht zur Schau tragen mit

²¹ Ebd.

²² VII, S. 252; 26. 9. 1885.

religiösen Dingen; aber ‚wo zwei oder drei . . .‘ Nicht wahr, wir wollen auch nicht darüber schwätzen, sondern es tun.

Auch Tagebuchaufzeichnungen bezeugen Wibelts Ringen mit Lessing.²³ Bei der Lektüre der *Fragmente* wurde der Primaner bedenklich, und die Freimaurergespräche mit der Seelenwanderungstheorie schienen ihm zu dem geistigen Bilde des von ihm verehrten Mannes nicht zu passen. Eine wirkliche Glaubensschwierigkeit erwuchs ihm aber aus der Behauptung Lessings, die Kirche berufe sich zur Begründung ihrer Autorität auf die inspirierten Schriften und die Inspiration werde gewährleistet durch das Zeugnis der Kirche; es läge also ein *circulus vitiosus* vor. Wibbelt muß sich längere Zeit mit dieser Schwierigkeit herumgeschlagen haben. Bei genauerem Studium erkannte er dann, daß die Kirche als lebendige Institution sich selbst bezeugen kann, daß sie ihre Autorität schon besaß und übte, als das erste Evangelium noch nicht geschrieben war.²⁴

Bald darauf las er *Lessings religiöser Entwicklungsgang* von P. Alexander Baumgartner S. J., der aus der Sicht des Theologen sehr streng über Lessing urteilt. Das Buch tat Wibbelt weh, aber — wie er im Tagebuch schreibt — heilsam weh. Es führte ihn zu der Überzeugung, daß Lessing lieber allen Glauben über Bord geworfen habe, als sich der geoffenbarten Wahrheit gefangenzugeben. Mit Trauer legte Wibbelt das Buch aus der Hand und beruhigte sich nur allmählich mit dem Gedanken, daß niemand die Grenze ziehen könne, wo schuldloses menschliches Irren aufhöre. Lessings theologische Schriften mochte er aber von da an nicht mehr lesen, da — wie er schreibt — kein Blinder einen Blinden führen könne.²⁵

So öffnete sich Augustin Wibbelt in diesen Osnabrücker Jahren weit der ihm zugänglichen literarischen Welt. Mit seinem tief verwurzelten Glauben verband er nicht nur eine Weite des Geistes, sondern auch des Herzens. Das zeigte schon sein Eintreten für Goethe. Er konnte es nicht ertragen, wenn jemand sich zum Richter über andere aufwarf²⁶ und aus einer gewissen weltanschaulichen Enge heraus über Andersdenkende urteilte.²⁷ Weite des geistigen Horizontes war ihm innerstes Bedürfnis. Darum konnte er sich auch mit den „ausgesprochen katholischen Dichtern“ nicht begnügen. In einer Tagebuchaufzeichnung stellt er ihnen die Klassiker gegenüber. Er schreibt:

²³ VII: S. 35 f., 6. 6. 1882; S. 83, 18. 11. 1882; S. 252, 26. 9. 1885.

²⁴ VII, S. 35 f.; 6. 6. 1882.

²⁵ Ebd.

²⁶ VII, S. 23 f.; 23. 5. 1882.

²⁷ VII, S. 61 f.; 24. 8. 1882 und VII, S. 83; 18. 11. 1882.

Bei diesen ist alles so weit und frei, als ob man in den Wald oder in die Berge kommt, bei jenen sieht man überall die Mauern und Wölbungen eines Domes, der groß und erhaben ist, aber doch auch eng und streng. Nur bei Dante nicht; da wölbt sich der unermeßliche, gestirnte Himmel über einem empor.²⁸

Die geistige Eroberung der großen Dichtung und die Auseinandersetzung mit ihr erdrückte und lähmte nicht die eigene Produktion. Das Tagebuch des Oberprimaners berichtet auch über dichterische Versuche. Von einem Romanzenzyklus vom Stromberg²⁹ und von Einsiedler-Liedern³⁰ ist die Rede. Schon die Thematik zeigt, daß sich Wibbelt in dieser Zeit noch in romantischen Bahnen bewegte. Er selbst wollte das aber nicht anerkennen. Als jemand sagte, seine Gedichte seien zwar „flüssig in der Form, aber inhaltlich leer, anempfundenes romantisches Zeug“, wurde er zornig und hüllte sich in seinen Stolz.³¹

Noch anderer Ärger erwuchs ihm aus seinen dichterischen Versuchen. In einem Briefe (ohne Datum) schrieb er:

Es ist doch wahr

„Verbrechen ist es, aus dem Schwarm zu ragen“,

wie Geibel sagt. Sobald man sich durch irgend etwas vor andern hervortut, sei es auch nur scheinbar, dann bleiben die Folgen nicht aus. Die Schwätzerei von meinen Gedichten spukt noch. Morkötter³² erzählte mir neulich: Ein in demselben Hause wohnender Gerichtsaktuar, dem ich zufällig . . . vorgestellt war, hatte zu ihm gesagt, ich machte ja wohl Gedichte, er hätte von einem Primaner unseres Gymnasiums gehört, daß ich dieselben so eifrig zu verbreiten suchte und gesagt hätte, was Schiller könnte, könnte ich auch (!), er möchte mal gerne einige davon lesen. Morkötter sagte ihm, er könne ihm versichern, daß das letztere durchaus falsch wäre, und glaube nicht, daß ich eins hergeben würde, übrigens täte ich 's jetzt nicht, weil ich zu wenig Zeit hätte. Worauf er erwiderte, er hätte mich auch für zu bescheiden angesehen, als daß er 's hätte glauben können. Ich bitte Euch, wie Schiller! Sie zu verbreiten suchen! Und das wildfremden Menschen erzählt! Ich möchte wissen, wer 's getan hat und wie viele von den Primanern es schon wissen. Ich frage wenig darnach; aber der Zusatz, der einen wunderlichen Schein auf mich wirft, ist mir doch unangenehm. Sie können mir doch nichts anhaben. Wenn ich auch nicht, keineswegs sagen kann, daß ich etwas Gutes zustande gebracht, dann war sicher der Antrieb gut, und mein Lohn lag ja in der Freude des Schaf-

²⁸ VII, S. 83; 18. 11. 1882.

²⁹ VII, S. 49; 18. 7. 1882 und VII, S. 71 f.; 17. 9. 1882.

³⁰ VII, S. 72; 17. 9. 1882.

³¹ VII, S. 38; 10. 6. 1882.

³² Ein Mitschüler Augustin Wibbelts.

fens, des Strebens nach dem Schönen, und dies Gefühl war Poesie. Wer will mir verargen, wenn ich ausdrücken wollte, was mir in der Brust lebte, wer will mich schelten, wenn es nicht gelang, wer will behaupten, daß die Muse mir nicht in einer glücklichen Stunde einmal einen freundlichen Blick schenken wird, daß meine Lippe einmal wirklich Poesie stammeln wird? Noch jetzt lockt es mich zuweilen inmitten der toten Ziffern und Buchstaben, inmitten des ganzen wüsten Formelkrams, als sollt' ich hinausstürzen ins Rauschen und Brausen nahenden, keimenden Frühlings, tönt es in mein Ohr wie ferner, leiser Glockenklang, zuckt es mir durch den Sinn, wie so schön es war im Lande der schattigen Haine, der glühenden Rosen, winkt es mir mit weißer Hand und klagt:

„Es waren zwei Königskinder,
Die hatten einander so lieb,
Die konnten zusammen nicht kommen,
Das Wasser war viel zu tief.“

Und es kommt über mich wie heilige Ahnung allesaufopfernder, endloser Liebe, die — zu hoch für diese Welt — eine andere Heimat sucht, und ich meine, ich sollte singen des Menschen erhabenes Geschick, der Liebe Glück und Leid, dann starren die Figuren und Lettern mich an, und die goldenen Schwingen sinken. Ich weiß nicht, was ich schreibe . . .

Dieser Brief ist in verschiedener Hinsicht aufschlußreich. Er zeigt zunächst, daß der junge Dichter sich durchaus bewußt war, daß er mit seinen bisherigen dichterischen Versuchen noch nicht bestehen konnte. Es lebte aber auch schon in ihm die Hoffnung, daß ihm einmal Gütiges gelingen werde. Ungeduldig rüttelte er an den Pflichten, die ihn einengten, den „ganzen wüsten Formelkram“ wollte er am liebsten beiseite schieben — aber er tat es nicht. Er entdeckte, daß zwei Naturen in ihm lebten, „ein Philister, der sich nach saurer Pflichtwoche mit einem stillen Sonntagnachmittagsglück begnügen möchte, und ein Poet, der alle Fesseln sprengen und nach den höchsten Sternen greifen möchte“.³³ Aber er hatte selbst Angst vor der Maßlosigkeit seiner Träume und war zuweilen froh, wenn Pflichten und Aufgaben ihn banden und seine Kräfte beanspruchten.³⁴

Von dem religiösen Erbe, das das Elternhaus Augustin Wibbelt mit auf den Weg gegeben hat, war schon die Rede. Er hat es nicht unreflektiert und naiv mit ins Leben genommen, sondern sich lebendig damit auseinandergesetzt. Bei der Behandlung seines Verhältnisses zu

³³ VII, S. 45; 8. 7. 1882.

³⁴ VII, S. 91 f.; 5. 1. 1883.

Lessing klang das schon an. Nach Empfang des Reifezeugnisses gab er sich Rechenschaft darüber, ob er die einzelnen Noten wohl verdient habe. Das „sehr gut“ in Griechisch und das „gut“ in Mathematik hielt er für zu günstige Bewertungen, nicht aber die Note „sehr gut“ in Religion. Am 21. März 1883 schrieb er in sein Tagebuch:

In Religion werde ich das Prädikat wohl verdient haben . . . die Sache selbst berührte das eigenste Interesse so nah und tief, und das ganze System, der ganze Lehraufbau ist so durchsichtig und so geschlossen, daß es eine Herzensfreude ist, Einsicht und Übersicht zu gewinnen.³⁵

Religion war für ihn mehr als ein Unterrichtsfach, sie war eine lebendige Macht, Halt und Trost in manchem Dunkel.³⁶ Ihm übertrieben erscheinende religiöse Äußerungen lehnte er ab³⁷, der Entscheidung wich er aber nicht aus. Das wurde offenbar, als er sich Ostern 1883 vor die Berufswahl gestellt sah. Lange hatte er diese Entscheidung hinausgezögert. Klar war für ihn nur, daß er der Wissenschaft leben wollte.³⁸ Da er für alle Fächer — Mathematik ausgenommen — fast gleiche Lust und Begabung hatte, fiel ihm die Wahl schwer. Am meisten dachte er an die klassische Philologie. Er wollte Gymnasialprofessor werden und hoffte, einmal den heiligen Boden von Hellas betreten zu können.³⁹ Immer wieder meldete sich aber auch der Gedanke an die Theologie. Gern wäre er Laientheologe geworden.⁴⁰ Diese Möglichkeit bestand damals aber noch nicht. Er spielte auch mit dem Gedanken, in einen Orden einzutreten. Recht romantisch malte er sich das Leben in einem Kloster aus, aber man spürt, daß es ihm damit nicht ganz ernst war.⁴¹

Zwei Tage vor Beginn der schriftlichen Abiturprüfung stellte er sich in seinem Tagebuch noch einmal die Berufsfrage. Hier erfahren wir auch, daß der Vater ihn gern als Juristen gesehen hätte. Er selbst schwankte immer noch. Am liebsten wollte er alles studieren, „alles miteinander oder alles nacheinander“. Aber die Entscheidung neigte sich doch der klassischen Philologie zu. Er wollte in die versunkene Welt der Griechen niedertauchen, daneben aber Philosophie und Theologie betreiben, da ein denkender Mensch nicht darauf verzichten

³⁵ VII, S. 106.

³⁶ VII, S. 90; 3. 1. 1883.

³⁷ VII, S. 64; 30. 8. 1882 und VII, S. 76 f.; 4. 10. 1882.

³⁸ VII, S. 18; 12. 5. 1882.

³⁹ VII, S. 41; 17. 6. 1882.

⁴⁰ VII, S. 65; 3. 9. 1882.

⁴¹ VII, S. 41; 17. 6. 1882.

könne, sich mit den höchsten und tiefsten Fragen auseinanderzusetzen.⁴²

Drei Tage später hatte er eine Unterredung mit einem Geistlichen, der ihn für das Priestertum berufen glaubte. Und wieder stellte Wibbelt in seinem Tagebuch Reflexionen über seine Berufswahl an. Ein bedenkliches Weltschmerzgefühl machte ihn unsicher. „Die Welt ist so trist, alles ist so flüchtig und unbeständig, was soll man da vom Leben viel erwarten?“⁴³ Aber das Wagnis und der Verzicht ängstigten ihn. Der Glaube, so schien es ihm, ziehe einen grauen Flor über die schöne, grüne Welt. Vor allem sah er zwischen dem „strengen Gipfel Golgothas“ und dem „sonnigen Hellas“ nur eine tiefe Kluft, die keine Brücke verbindet, und ihm war, als könne man nur hüben oder drüben stehen. „Man kann ja nicht im Zweifel sein, wo man zu stehen hat“, so schrieb er, „und doch möchte das Herz seine Freiheit haben, um hinüberzufliegen in das Land der Schönheit und des heiteren Maßes.“⁴⁴

Den Dualismus, der sich hier zeigt, hat er später in immer neuem Ringen zu überwinden versucht, aber unter der Spannung zwischen Gott und Welt hat er sein ganzes langes Leben hindurch gestanden.⁴⁵

Mit einer sehr guten Prüfung schloß er seine Gymnasialstudien ab. Seit fünfzig Jahren hatte nach den Worten des Direktors kein Schüler ein so glänzendes Abitur gemacht. Ihm allein wurde das mündliche Examen geschenkt. Auch mußte er die Abschiedsrede bei der feierlichen Entlassung halten. Als Thema wählte er sich: „Nur die Beharrlichkeit führt zum Ziele.“ Diese Wahl ist bezeichnend für den jungen Wibbelt. Er hat in seiner hervorragenden Begabung nie einen Freibrief für ein von der Laune diktiertem Leben gesehen. Was er bei der Abschiedsfeier gesagt hat — die Rede ist im Manuskript erhalten —, war nicht ein konventioneller Panegyrikus auf die Tugend der Beharrlichkeit, sondern ein Bekenntnis aus Überzeugung, deren Echtheit sein langes Leben erwiesen hat. Auffallend ist, daß schon der Abiturient im Talent⁴⁶ und in der Begeisterung zwar wertvolle Hilfen sah, ihnen allein aber eine große Leistung im Leben nicht zutraute und in der Verweichlichung und Genußsucht eine ernste Bedrohung erblickte.

⁴² VII, S. 95 f.; 3. 2. 1883.

⁴³ VII, S. 96; 6. 2. 1883.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Vgl. die Interpretationen zu den Gedichten „Mien leiwe Siällken!“ und „Ick sall di in de Dääörn finnen“, S. 112—122.

⁴⁶ Vgl. auch VII, S. 12; 3. 5. 1882 und VII, S. 104; 17. 3. 1883.

3. Universitätsstudium und Militärdienst

Im Frühjahr 1883 ließ sich Augustin Wibbelt als Student der Philologie an der Universität Münster immatrikulieren. Hier trat er bald dem Unitas-Verband bei. Die ausgeprägt religiöse Richtung dieser Verbindung, ihre Prinzipien *Virtus, scientia, amicitia* und ihr Motto *In necessariis unitas, in dubiis libertas, in omnibus caritas* sagten ihm sehr zu. Er erhielt den Kneipnamen „Scott“ und wurde schon bald zum Bierzeitungsredakteur ernannt. In dieser Funktion und durch seine Bierpauken wurde er eine Unitarische Berühmtheit.

Der Eintritt in die Unitas sollte aber auch seinem Leben eine entscheidende Wende geben; denn in der Verbindung reifte und festigte sich mehr und mehr der Entschluß, doch zur Theologie überzugehen. Als er in den Sommerferien seinem Vater dieses Vorhaben eröffnete, äußerte der sich mißbilligend, weil er fürchtete, man habe seinen Sohn dazu überredet.¹ Am 1. November 1883 schrieb der Schulfreund Morckötter an Wibbelt: „Also mit Deinem Berufe bist Du noch nicht recht im klaren? Bleib Du nur standhaft; wenn Du meinst, zum Priester Gottes berufen zu sein, so wird Dein Vater auch sicherlich einwilligen.“

Schon im folgenden Wintersemester belegte Wibbelt neben den philologischen auch theologische Vorlesungen. Am Unitarischen Patronatsfeste hatte er bei der üblichen Morgensitzung den Festvortrag zu halten. Er sprach über „Die Marienverehrung in der deutschen Literatur“. Dieser Vortrag wurde insofern für Wibbelt bedeutsam, als Prälat Franz Hülskamp, der Herausgeber des *Literarischen Handweisers*², auf ihn aufmerksam wurde. Ihm hatte Wibbelt es später zu verdanken, daß er vom Bischof mit der Redaktion des neu zu gründenden *Ludgerusblattes* betraut wurde.³

An dem Vorhaben, seinen Beruf zu wechseln, hielt er fest, und schließlich gab auch der Vater seine Einwilligung, forderte aber, daß er zunächst sein Militärjahr abdienen sollte. Das wollte er in Würzburg tun; denn er hatte im Sinn, während der einjährigen Dienstzeit auch eine süddeutsche Universität wenigstens flüchtig kennenzulernen. Da er aber Ostern 1884 erkrankte, wurde es für die Meldung zum

¹ *Der versunkene Garten*, S. 188.

² Der volle Titel lautet: *Literarischer Handweiser zunächst für alle Katholiken deutscher Zunge*. Begr. von Franz Hülskamp und Hermann Rump, Münster i. W. 1863 ff.

³ *Der versunkene Garten*, S. 189.

Militärdienst zu spät. Nach Würzburg ging er nach der Genesung dennoch und ließ sich zum Sommersemester 1884 immatrikulieren. Die Reise machte er mit seinem Vater. Man nahm sich Zeit und fuhr über Heidelberg, Heilbronn, Regensburg und Nürnberg.

In Würzburg wurde Wibbelt in dem kurzen Sommersemester nicht recht heimisch, doch genoß er „die heitere, weinfrohe Schönheit des Frankenlandes mit vollen Zügen“.⁴ Im „Hofgarten“ verträumte und verdichtete er manche Stunde. Von Münster aus bat die Unitas den schon bewährten Bierzeitungsredakteur um einige Festlieder zu ihrem fünfundzwanzigjährigen Jubiläum. Aus der Rückschau urteilt Wibbelt über diese Lieder, sie seien „ziemlich brav“ gewesen und hätten allerlei *Verba sonantia* enthalten.⁵ Zum Scherz beigefügte Verse im makkaronischen Stile fanden besonderen Anklang und wurden viel gesungen.

Den Plan, in Würzburg zu dienen, gab Wibbelt auf, als er hörte, daß sich dort die Dienstverhältnisse verschlechtert hätten. So ging er im Herbst 1884 nach Freiburg i. Br., um sich als Einjähriger zu melden. Heimlich wünschte er, zurückgestellt zu werden und ein paar Semester in Freiburg studieren zu können. Daraus wurde aber nichts. Der schlanke Student, dessen Gesicht an „ein bißchen kondensierten Mondschein“ erinnerte⁶, wurde versuchsweise eingestellt. Wibbelt war zunächst über die Einstellung enttäuscht, hat es aber später nicht bedauert, den bunten Rock getragen zu haben, da das Dienstjahr ihn kräftig und ausdauernd gemacht habe.⁷

Sein Tagebuch gibt über die Militärdienstzeit ziemlich genauen Aufschluß.⁸ Obwohl an den Einjährigen ungewohnte körperliche Anforderungen gestellt wurden, hatte er doch genügend Energie, seine geistigen Interessen nicht verkümmern zu lassen. Manche Anregung bot ihm die Stadt mit ihrem kulturellen Leben. Man liest in dem Tagebuch Wibelts vom Besuch einer Gemäldeausstellung⁹ und mehrerer Konzerte.¹⁰ Zwei Theaterbesuche beeindruckten ihn unterschiedlich. Am 25. November 1884 wurde ihm „Die Braut von Messina“ zu einem Erlebnis. Die Aufführung erschütterte ihn bis ins Innerste. Das hohe Pathos, das ihm zunächst geschraubt vorkam, schien ihm doch

⁴ Ebd., S. 194.

⁵ Ebd., S. 196.

⁶ VII, S. 260; 1. 10. 1885.

⁷ *Der versunkene Garten*, S. 198.

⁸ *Im bunten Rock*; VII, S. 109—276.

⁹ VII, S. 208 f.; 14. 7. 1885.

¹⁰ VII: S. 127 f., 12. 11. 1884; S. 163 f., 29. 3. 1885 und S. 165 f., 3. 4. 1885.

zu der großen Welt zu passen, als ihn einmal die gigantische Wucht der Tragik ergriffen hatte. Nur die Chöre störten ihn, weil sie an die Deklamationen in der Schule erinnerten.¹¹ „Minna von Barnhelm“ sah er zehn Monate später. An dem Stück hatte er seine Freude, und doch nahm er von dieser Aufführung einen „Widerwillen gegen alle Theater-spielerei“ mit nach Hause. In einem Gedicht „Theater“, das aus jener Stimmung entstand, erscheint ihm die „bretterne Welt“ sehr fragwürdig, „ein übertünchtes Tun und Sein“ mit „erlog'nem Lachen, falschen Tränen“.¹² Vielleicht fällt von hier ein Licht auf die Tatsache, daß er sich als Dramatiker nie versucht hat.¹³

Mit dem Militärdienst war es sogar vereinbar, daß er sich immatrikulieren ließ.¹⁴ Viele Vorlesungen hat er allerdings nicht besuchen können. Von den Professoren beeindruckte ihn besonders der Kunsthistoriker Kraus.¹⁵

An dienstfreien Tagen erwanderte er sich den Schwarzwald. Immer wieder ist in dem Tagebuch die Rede von weiten Spaziergängen und Bergbesteigungen.

Seine besondere Liebe galt aber nach wie vor der Dichtung. In freien Stunden beschäftigte er sich mit Literaturgeschichte¹⁶, er las Calderon¹⁷, das Nibelungenlied¹⁸, Goethes *Dichtung und Wahrheit*¹⁹ und den treuherzigen Chronisten Sebastian Münster.²⁰

In Freiburg klang jeden Tag der alemannische Dialekt an Wibbelts Ohr. Der anmutig neckische Tonfall dieser Mundart warf selbst in den trockenen Dienst heitere Lichter. Wibbelt glaubte, das Alemannische habe wohl das muntere Plaudern der Gebirgsbäche, nicht aber das Seufzen der ersten Tannen in sich aufgenommen.²¹ Es ist nicht zu verwundern, daß ihm die *Alemannischen Gedichte* Johann Peter Hebels, die er zwar schon einigermaßen kannte²², im Schwarzwald besonders lieb wurden. Sie begleiteten ihn das ganze Jahr hindurch, und er sah die Wiesen und Berge, die Wälder und Bäche gleichsam

¹¹ VII, S. 131 f.; 25. 11. 1884.

¹² VII, S. 352 ff.; 26. 9. 1885.

¹³ Sein Weihnachtsmärchenspiel „*Einsiedlers Weihnachten*“, Münster i. W. 1926, fällt hier nicht ins Gewicht.

¹⁴ VII, S. 135 f.; 7. 12. 1884.

¹⁵ VII, S. 132 f.; 30. 11. 1884.

¹⁶ VII, S. 155; 1. 3. 1885.

¹⁷ VII, S. 203 ff.; 3. 7. 1885.

¹⁸ VII, S. 213; 25. 7. 1885.

¹⁹ VII, S. 149; 4. 2. 1885.

²⁰ VII, S. 220; 18. 8. 1885.

²¹ VII, S. 121; 22. 10. 1884.

²² VII, S. 112; 5. 10. 1884.

verklärt durch Hebels Dichtung.²³ Von dem Alemannen gingen auch entscheidende Anstöße für das eigene Schaffen aus, und zwar für seine niederdeutsche Lyrik. Nach der intensiveren Beschäftigung mit mundartlichen Gedichten des Südens konnte er es nicht lassen, Verse in der heimatlichen Mundart zu versuchen. Es sollte etwas anderes sein als die Zumbroockschen Schwänke, die er als Knabe auswendig gelernt hatte und von denen schon die Rede war²⁴. Er wollte ernste Gedichte schreiben. Schon bald stieß er aber auf Hindernisse. „Entweder war der Ausdruck trivial oder unnatürlich und geziert, ein in plattdeutsche Worte übertragenes Hochdeutsch.“²⁵ Der Westfale erkannte, daß seine Mundart der fein ausgebildeten Schriftsprache ferner stand als die oberdeutschen Dialekte, ja daß das Niederdeutsche einen anderen Sprachgeist hat und eine andere Handhabung verlangt als das Hochdeutsche. Bei seinen Versuchen wurde ihm recht bewußt, daß das Plattdeutsche für das gewöhnliche Leben eine Fülle treffender Ausdrücke und Wendungen besaß, für den „höheren Gebrauch“ aber versagte. Zwang er es dennoch auf eine höhere Ebene, so fuhr er bald „mit der plattdeutschen Karre in hochdeutschen Gleisen“. Griff er aber mitten in das heimatliche Platt hinein, so schien ihm oft gerade die „echteste Wendung ganz unmöglich für die Poesie“ zu sein.²⁶ Hier zeigt sich, wie eng der junge Wibelts noch die „Poesie“ sieht. Wörter wie „spiggen“²⁷ oder „Soh“²⁸ dürften in dem Vokabular des Dichters zu der Zeit noch keinen Platz gehabt haben. Obwohl er sich selbst unnötig enge Grenzen zog, verzweifelte er nicht an der Brauchbarkeit seiner Mundart zu einer lyrischen Aussage. Es war ihm vielmehr zur Gewißheit geworden, daß „soviel Kraft und Klang, soviel schlichte Innigkeit“ im heimatlichen Platt lagen, die es nur zu wecken galt. Sein Versuch, den Schwarzwald in plattdeutschen Liedern zu besingen, mußte fehlschlagen. Als er sich aber in das heimatliche Milieu versetzte, zeigten sich erste Erfolge. Zwei Gedichte, „Ick wull!“ und „Vör 't Krüüs“, nahm er in sein Tagebuch auf und schrieb dazu, daß man den kleinen Dingen wohl kaum die Mühe ansehe, die sie ihn gekostet hätten; lange und mühsam habe er an ihnen gefeilt.²⁹

²³ VII, S. 191; 28. 5. 1885.

²⁴ Vgl. S. 7.

²⁵ VII, S. 121; 22. 10. 1884.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. „Fröher“, S. 72.

²⁸ Vgl. „O leuwe Moder Nacht!“, S. 104.

²⁹ VII, S. 121 f.; 22. 10. 1884.

Bei diesen beiden Versuchen blieb es aber nicht. Etwa fünf Wochen später berichtet das Tagebuch wieder von „der plattdeutschen Muse mit dem hellen Flachshaar und den zierlich klappernden Holzschuhen“.³⁰ Von einem „plattdeutschen Heft“ ist schon die Rede. Einem Kameraden, einem Jurastudenten, gewährte er Einblick in seine mundartlichen Gedichte. Der fragte ihn überrascht und etwas boshaft, ob er plattdeutsch schreibe, damit es weniger Leute verstünden, oder bloß deshalb, weil es schwerer sei. Wibbelt war zunächst etwas verwirrt, aber dann besann er sich und schrieb, sein Dichten in der Mundart rechtfertigend, in sein Tagebuch: „Das Plattdeutsche ist meine Muttersprache, es ist eine Sprache, die alle Möglichkeiten poetischer Gestaltung in sich birgt, und sie ist in großer Gefahr unterzugehen. Das sind Gründe genug.“³¹ Hier taucht zum ersten Male bei Wibbelt der Gedanke auf, das gefährdete Plattdeutsch durch Dichtung zu schützen. Ausführlicher hat er sich später in dem Aufsatz „Plattdeutsch“ zu dieser Möglichkeit geäußert. Darin heißt es:

Die niederdeutsche Literatur will das Plattdeutsche erhalten und schützen gegen die eindringende Verhochdeutschung des niederdeutschen Volkes; die altangestammte wurzelechte Sprache soll nicht verloren gehen und eingetauscht werden gegen einen charakterlosen Mischmasch. Das Plattdeutsche soll literarisch gepflegt und in seiner Eigenart entwickelt werden, damit das Volk die Kostbarkeit seines alten Erbgutes schätzen lerne, das es im Banne einer falschen Halbbildung zu verachten beginnt, seine eigenste Eigenart verleugnend.³²

Der junge Dichter hatte es mit der Veröffentlichung seiner Erzeugnisse nicht eilig. Das Tagebuch aus der Militärzeit 1884/85 gab er erst 1901 heraus. Später fügte er unter dem 30. November 1884 hinzu, daß seine plattdeutsche Lyrik trotz der ersten schwachen Versuche in Freiburg noch fast zehn Jahre völlig geruht habe.³³ Um das Jahr 1894 ist also wenigstens ein Teil der Gedichte anzusetzen, die er dann 1909, also fünfzehn Jahre später, unter dem Titel *Mäten-Gaitlink* herausgab. So erklärt sich auch die Merkwürdigkeit, daß Wibbelt in späteren Jahren diesen seinen ersten niederdeutschen Lyrikband, der erschien, als der Dichter 47 Jahre alt war, seiner Jugend zuwies.³⁴

³⁰ VII, S. 133; 30. 11. 1884.

³¹ VII, S. 134; 30. 11. 1884.

³² De Kiepenkerl. Westfälischer Volkskalender für 1909, Essen-Ruhr, S. 22 f.

³³ VII, S. 134. Dieser Zusatz erscheint zum ersten Male in der 3. Aufl., 1914.

³⁴ Vgl. Brief an E. Nörrenberg von 11. 2. 1940, S. 49.

Nach Ablauf des Dienstjahres wurde Wibelts als Unteroffizier entlassen. Er wollte noch eine Woche den südlichen Schwarzwald durchstreifen. Aber die Wanderfahrt sollte doppelt so lange dauern und ihn viel tiefer in den Süden führen. Er kam über Zürich und Rapperswyl bis nach Bellinzona, von wo er sehnsüchtig zum blitzenden Lago Maggiore hinüberschaute. Obwohl er sparsam gelebt hatte, mußte er dort umkehren, da das Geld, das der Vater ihm für die Fahrt geschickt hatte, zusammengeschrumpft war.³⁵

Zum Wintersemester 1885/86 kehrte Wibelts an die Universität Münster zurück und belegte nur noch philosophische und theologische Vorlesungen. Mit Eifer warf er sich erneut auf die Studien. Die *Summa theologica* des hl. Thomas von Aquin erschien ihm etwas trocken, aber über die *Philosophie der Vorzeit* und die *Theologie der Vorzeit* von P. JOS. KLEUTGEN S. J. fand er Zugang zum Thomismus.³⁶

Im „Vinzenzverein“, benannt nach dem hl. Vinzenz von Paul († 1660), betätigte er sich karitativ und lernte menschliche Not und soziales Elend kennen.³⁷

Im Sommer 1886 fing der Vater an zu kränkeln, am 24. Oktober des gleichen Jahres starb er. Es war die erste große Lücke, die der Tod in Augustin Wibelts Leben riß. Ostern 1887 legte er sein Introitus-Examen ab und erhielt unter neunzehn Alumnus den zweiten Platz. Es folgten nun etwa dreizehn Monate ernster Vorbereitung auf die Priesterweihe und die künftige seelsorgliche Tätigkeit. Wie nicht anders zu erwarten, waren es in erster Linie religiöse Gedanken, die Wibelts damals in sein Tagebuch schrieb, Betrachtungen zu Festgeheimnissen und über die Eucharistie, und mehr noch als sonst wurde die Natur transparent, sah er hinter der Schöpfung den Schöpfer. Auch die eingestreuten hochdeutschen Gedichte sind vornehmlich solche religiösen Inhalts.³⁸

Seine erste Probepredigt wurde von seinem Subregens scharf kritisiert und als „eitle Schönrede“ bezeichnet, mit der man dem Seelenheil nicht dienen könne. Wibelts ging auf sein Zimmer und zerriß das Manuskript „in tausend Fetzen“, nicht aus Zorn, sondern weil ihm die Predigt widerwärtig geworden war in der grellen Beleuchtung der rücksichtslosen Kritik.³⁹ Am 27. Mai 1888 empfing er die

³⁵ *Der versunkene Garten*, S. 210 f.

³⁶ Ebd., S. 213.

³⁷ Ebd., S. 215.

³⁸ *Mein Heiligtum*; VII, S. 277—349.

³⁹ *Der versunkene Garten*, S. 222.

hl. Priesterweihe; am Tage darauf feierte er seine erste hl. Messe in der Kapelle der Friedrichsburg vor den Toren der Stadt Münster. Seine Mutter und seine Geschwister waren zugegen. Die Aufzeichnungen aus diesen Tagen sind erfüllt von innerem Jubel und ernster Bereitschaft zu seelsorglichem Wirken.

Bis Anfang August 1888 blieb Wibbelt noch im Seminar und half an den Sonntagen in den Pfarreien in und um Münster aus. Dann durfte er in die Ferien nach Hause fahren. Noch einmal erfreute er sich des Friedens seiner Heimat und der liebevollen Atmosphäre seines Elternhauses. Am 1. September rief ihn sein Regens nach Münster zurück. Die Seelsorgsarbeit sollte beginnen.

4. Kaplan in Moers

In Moers am Niederrhein erhielt Wibbelt seine erste Kaplanstelle. Da er der einzige Helfer eines kränkenden Pfarrers war, nahm ihn die Seelsorgsarbeit ganz in Anspruch. Dazu gab er noch Religionsunterricht am Gymnasium. Bald konnte er einen eigenen Hausstand einrichten, und seine Schwester Elisabeth, die „Sappho“ der Gymnasialjahre, führte die Wirtschaft. Schon der fünfzehnjährige Gymnasiast hatte mit dieser Schwester abgemacht, daß er sie später zu sich nehmen werde, und vier Jahre später stand Wibbelt mit unerschütterter Festigkeit zu dieser Abmachung.¹ Nun schien in Erfüllung gegangen zu sein, was die Geschwister sich erträumt hatten. Aber es schien nur so. Die Schwester, von der Wibbelt im *Versunkenen Garten* ein sehr gedrängtes lebendiges Charakterbild entwirft,² konnte sich an die städtische Umgebung nicht gewöhnen und hatte Heimweh nach ihrem geliebten Wald. Zudem war ihr Bruder so mit Arbeit überhäuft, daß er nicht viel Zeit für sie hatte. Aber die Tätigkeit in Moers sollte nur gut ein Jahr dauern.³

¹ VII, S. 18; 12. 5. 1882.

² S. 40 f.

³ Es stimmt nicht ganz, wenn Wibbelt im *Versunkenen Garten*, S. 238, von „knapp zwei Jahren“, P. Jos. TEMBRINK im Nachwort zu I, S. 633, sogar von „zweijähriger Tätigkeit“ spricht; denn noch am 6. Oktober 1888 fragt der Gymnasialfreund Morkötter bei Wibbelt an: „Wann wirst Du eine Stelle erhalten?“ Und vor dem 1. Januar 1890 war der Dichter schon wieder in Münster.

5. Redakteur des Ludgerusblattes

Um Weihnachten 1890 rief der Bischof den Kaplan Wibbelt auf Empfehlung des schon genannten Prälaten Hülskamp¹ nach Münster zurück und übergab ihm die Redaktion des neu zu gründenden *Ludgerusblattes*, das sich, „nicht allzu bescheiden“, wie Wibbelt selbst sagt, im Untertitel als einen „Wegweiser in den Wirren der Zeit“ bezeichnete.²

Sorglos und „von Fachkenntnis unbeschwert“ ging der junge Redakteur an die neue Aufgabe heran.³ Die Arbeit lockte ihn, und da es an Mitarbeitern zunächst fehlte, verfaßte er viele Artikel selbst. Wie Faust, so schreibt Wibbelt, habe er manche Mitternacht an seinem Pult herangewacht. An seinem Pult; denn er hat in der Tat sein ganzes Leben an einem Stehpult geschrieben und nie einen Schreibtisch besessen.⁴ Er mußte von Zeit zu Zeit ein paar Schritte umhergehen können und neigte der Ansicht zu, man könne es den Produktionen ansehen, ob sie stehend oder sitzend niedergeschrieben worden seien.

Im *Ludgerusblatt* erschienen die ersten plattdeutschen Erzeugnisse des Dichters in der Form von Dialogen zwischen „Drüke-Möhne“ und „Vader-Klüngelkamp“. Mit diesen beiden Gestalten sollte der Name des Dichters unlöslich verbunden bleiben. Friedrich Castelle schreibt über diese ersten Versuche:

Die Geschichten von Augustin Wibbelt bildeten . . . in meinem Heimatdorf und im ganzen Münsterlande Woche um Woche das Hauptgespräch des ganzen Volkes . . . Den ganzen Tag über . . . war die Luft über meinem Heimatdorf sozusagen erfüllt von der Atmosphäre Augustin Wibbelts.⁵

Mutatis mutandis ging es Wibbelt mit diesen ersten Geschichten wie Goethe mit seinem *Werther*.⁶ Auch als Wibbelt längst über diesen Beginn, dem er selbst literarischen Wert abspricht⁷, hinausgewachsen war, blieb er für weite Kreise in Westfalen der Verfasser der „Drüke-

¹ Vgl. S. 19.

² *Der versunkene Garten*, S. 239.

³ Ebd.

⁴ Dieses Pult steht heute noch in seinem Arbeitszimmer auf dem elterlichen Hofe in Vorhelm.

⁵ Jugenderinnerungen an Augustin Wibbelt, in: WILHELM BACHMANN, Augustin Wibbelt. Des Dichters Leben und Werk, Essen 1932, S. 154.

⁶ ERICH TRUNZ sagt: „Und er bleibt hinfort für Europa der Dichter des Werther.“ Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 6, 3. Aufl., Hamburg 1958, S. 557.

⁷ *Der versunkene Garten*, S. 257.

Möhne“. Eine solche Breitenwirkung hat er mit keinem anderen plattdeutschen Buch wieder erreicht. Das Erwachen seines „literarischen Gewissens“⁸ war der Verbreitung seiner plattdeutschen Werke nicht sehr förderlich, wie es sich besonders bei seiner Lyrik gezeigt hat, wovon noch zu sprechen sein wird. Ewald Reinhard hat das „wildwuchernde Phantasieprodukt“, so beurteilt Wibbelt die *Drücke-Möhne*⁹, allzu wohlwollend für das „klassische Buch der Münsterländer“ gehalten,¹⁰ und diese Formulierung ist mehrfach aufgegriffen worden.¹¹ Goethe mahnt zur Vorsicht beim Gebrauch dieser anspruchsvollen Bezeichnung. In dem Aufsatz „Literarischer Sansculottismus“ schreibt er: „Wer mit den Worten, deren er sich im Sprechen oder Schreiben bedient, bestimmte Begriffe zu verbinden für eine unerläßliche Pflicht hält, wird die Ausdrücke: klassischer Autor, klassisches Werk höchst selten gebrauchen“.¹² Auch wenn man von der unglücklichen Formulierung Ewald Reinhardts absieht, ist vor dem unangebrachten Lob der Frühwerke Wibbels zu warnen, da es den Weg zu seinen reifen Leistungen eher versperrt als öffnet.

Als Redakteur führte Wibbelt in Münster keinen eigenen Haushalt. Mit fünf oder sechs anderen Geistlichen aus der Stadt hatte er einen gemeinsamen Mittagstisch; die Tischgenossenschaft nannte sich *tabula rotunda*. Wibbelt hatte den Vorsitz, mußte die Chronik führen und für die kleinen Feste eine Art Bierzeitung schreiben. Es herrschte ein lustiges Treiben.¹³

Neben seiner redaktionellen Arbeit hatte er als Kaplan auch einige Verpflichtungen in der Seelsorge. Unter anderem mußte er das Gerichtsgefängnis betreuen. Einmal¹⁴ fiel ihm die schwere Aufgabe zu, einen zum Tode verurteilten Mörder auf die Hinrichtung vorzubereiten, die damals noch mit dem Beile erfolgte. Die letzte Nacht des Verurteilten verbrachte er mit diesem zusammen betend in der

⁸ Ebd., S. 258.

⁹ Ebd., S. 257.

¹⁰ EWALD REINHARD, Augustin Wibbels literarische Sendung, Leipzig 1920, S. 2.

¹¹ BRUNO HAAS-TENCKHOFF, Augustin Wibbelt, Essen 1948, S. 34 und P. Jos. TEMBRINK, „Ein Wort zum ersten Bande“, in I, S. 635.

¹² Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 12, 3. Aufl., Hamburg 1958, S. 240.

¹³ *Der versunkene Garten*, S. 242. Chronik und Bierzeitungen sind noch im Manuskript erhalten.

¹⁴ Vielleicht hatte Wibbelt sogar zweimal diese traurige Pflicht zu erfüllen. Jedenfalls schrieb er am 22. 10. 1932 an E. Nörrenberg: „Meinen Geburtstag habe ich gut überstanden und die sich anknüpfende recht erhebliche Korrespondenz auch . . . da sind manche Personen aufgetaucht, die mir fast völlig verschwunden waren und die ich freudig wieder begrüßt habe. U. a. ein pensionierter Gefängnisoberinspektor, unter dessen Regime ich vor nunmehr fast vierzig Jahren zwei Mördern das Geleite zum Schafott gegeben habe . . .“

Gefängniszelle. Auch der Hinrichtung wohnte er bei. Nach dem sich sofort anschließenden Begräbnis fuhr er zu seinem Freunde und verfiel dort in einen Weinkampf. „Ich glaubte nachher, ich würde nie wieder lachen können, und mehrere Nächte bin ich aus dem Schläfe aufgefahren, weil ich das blitzende Beil niedersausen sah und den entsetzlichen dumpfen Krach hörte“, schreibt er in seinen Lebenserinnerungen.¹⁵

Am 31. August 1893 verlor Wibbelt seine Mutter. Was sie ihm bedeutet hatte, wurde schon gesagt.¹⁶ Mehr als achtundzwanzig Jahre später schrieb er an seinen Konfrater Pfarrer Augustinus Winkelmann in einem Kondolenzbrief:

Sie haben einen schweren Verlust erlitten, und ich spreche Ihnen von ganzem Herzen mein aufrichtiges Beileid aus. Es ist Ihnen ja vergönnt worden, Ihre Mutter lange zu haben, aber die Mutter stirbt den Kindern immer zu früh, und mir steht die Stunde, da ich das gleiche Leid trug, noch in lebendigster Erinnerung. Darum fühle ich ganz mit Ihnen.¹⁷

Während der redaktionellen Arbeit in Münster muß Wibbelt auch wieder plattdeutsche Gedichte geschrieben haben.¹⁸ Was in diesen und den folgenden Jahren entstanden ist, läßt sich nicht sagen, da handschriftliche Aufzeichnungen völlig fehlen. Im *Versunkenen Garten* schreibt Wibbelt, nachdem er von seinen ersten plattdeutschen Erzählungen, nämlich *Drücke-Möhne* und *Wildrups Hoff*, berichtet hat: „Die lyrischen Erzeugnisse, in denen ich mein Bestes gegeben zu haben glaube, entstanden erst später.“¹⁹ Diese Bemerkung widerspricht seinem späteren Zusatz zu der Tagebuchaufzeichnung vom 30. November 1884²⁰ und seinem Brief an E. Nörrenberg vom 11. Februar 1940.²¹ Man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß die im *Mäten-Gaitlink* zusammengefaßten Gedichte wenigstens zum Teil schon in der Zeit um 1894 entstanden, aber vielleicht vor der Herausgabe im Jahre 1909 überarbeitet worden sind.

¹⁵ *Der versunkene Garten*, S. 251 f.; vgl. auch „Auge in Auge“ in: IX, S. 458 ff. und „Eine Februarnacht“ in: *Nur ein Viertelstündchen!* Essen o. J., S. 234—240.

¹⁶ Vgl. S. 4 f.

¹⁷ Brief vom 28. 10. 1921. Die Briefe an den 1954 verstorbenen Pfarrer von Marienthal bei Wesel Augustinus Winkelmann stellte mir Herr Pfarrer Heinrich Domen, Marienthal, zur Verfügung, wofür ich an dieser Stelle gebührend danke.

¹⁸ Vgl. S. 23.

¹⁹ S. 258.

²⁰ VII, S. 134.

²¹ Vgl. S. 49. Wibbelt sagt von sich in seinen Erinnerungen an den Verleger Joseph Leopold: „... in Zeitbestimmungen ist mein Gedächtnis immer schwach gewesen...“, in: *Die Spitzwegstube*, Warendorf 1922, 1. Jg., 4. Heft, S. 18.

6. Seelsorger in Oedt

Nach etwa siebenjähriger Tätigkeit als Redakteur wurde Wibbelt 1897 als Kaplan nach Oedt im Kreise Kempen versetzt. Über die Gründe der Versetzung des erfolgreichen Schriftstellers sagen die Lebenserinnerungen und die noch vorhandenen Briefe nichts. Aber es war ja schon ungewöhnlich genug, daß ein junger Geistlicher fast sieben Jahre an derselben Stelle blieb.

Durch Seelsorgsarbeiten wurde er in Oedt, einem großen Dorfe mit städtischem Einschlage, nicht sehr beansprucht. So fand er Zeit, seine philologischen Studien wieder aufzunehmen und über Joseph von Görres in Tübingen zu promovieren.¹ Bald darauf gab er unter dem Pseudonym Ivo einen Auszug aus seinem schon öfter zitierten Tagebuch aus der Seminarzeit unter dem Titel *Mein Heiligtum* heraus.² Die Kritik eines Konfraters mit der Mahnung *Secretum meum mihi* wirkte etwas abkühlend auf den jungen Autor, aber er fand auch Anerkennung.³

Die plattdeutschen Erzählungen von *Drüke-Möhne* waren bisher nur im *Ludgerusblatt* erschienen. Nun bot ihm der Verleger Seiling in Münster eine Veröffentlichung in Buchform an, und Wibbelt willigte ein. 1898 erschien die erste Auflage, der noch viele folgen sollten.

In Oedt blieb Wibbelt nur zwei Jahre. 1899 wurde er zum 1. Kaplan einer Duisburger Pfarrei ernannt.

7. In der Industrie

In der Großstadtpfarrei St. Joseph in Duisburg erwarteten den von einem abgelegenen Bauernhof stammenden Kaplan Wibbelt wieder schwere Aufgaben. Er mußte die Leitung eines großen Arbeitervereins übernehmen, der dazu noch durch einen unseligen Zwist gespalten war. Aber schon nach einem halben Jahre konnte die Wiedervereinigung durch ein glänzendes Fest gefeiert werden. Es herrschte ein blühendes Vereinsleben, Wibbelt mußte viele Vorträge halten und manche organisatorische Arbeit leisten. Bald erbaten ihn auch Ver-

¹ AUGUSTIN WIBBELT, *Joseph von Görres als Litterarhistoriker*, Köln 1899.

² *Mein Heiligtum*. Aus dem Tagebuch eines jungen Priesters. Von Ivo. Mainz 1899.

³ *Der versunkene Garten*, S. 254.

eine aus der Umgebung als Redner, und er konnte nicht gut absagen. An der Schule hatte er wöchentlich zwölf bis vierzehn Religionsstunden zu geben. Als ihn schließlich der „Katholische Kaufmännische Verein“ als Präses haben wollte, nahm er auch dieses Amt noch an, und in wenigen Jahren brachte er die Mitgliederzahl von vierzig auf vierhundert.¹

Daß Wibbelt es bei dieser Arbeitslast noch fertig brachte, jedes Jahr wenigstens einen Band plattdeutscher Erzählungen zu schreiben, ist fast ein Rätsel. 1900 erschien *Wildrups Hoff*, 1901 *Drüke-Möhne* in 2., vermehrter Auflage, 1902 kam *De Strunz* heraus, 1903 *Hus Dahlen*, 1905 brachte *De lesten Blomen* und den ersten Teil von *Schulte Witte*, und 1906 erschienen gleich drei Bände: der zweite Teil von *Schulte Witte*, *Windhok* und der dritte Teil von *Drüke-Möhne*.

Für sein schriftstellerisches Schaffen standen ihm nur die späten Abendstunden und die Ferien zur Verfügung. Es war für ihn eine Erholung, mitten in der Großstadt und nach aufreibender seelsorglicher und sozialpolitischer Tätigkeit in das Plattdeutsche unterzutauchen. Mit fast spielerischer Leichtigkeit warf er die Erzählungen aufs Papier.²

Da die schmalen Kaplansbezüge durch die schriftstellerische Tätigkeit nicht unerheblich aufgebessert wurden, konnte sich Wibbelt in den Urlaubswochen größere Reisen leisten. Fast alle deutschen Mittelgebirge hat er auf Wanderfahrten durchzogen, er fuhr nach Tirol, Italien, Frankreich, Dänemark und in die Schweiz. Auf manchen Reisen begleitete ihn sein neuer Verleger Hugo Koenen.³

Einige Tage, manchmal wurden es auch ein paar Wochen, verbrachte er jährlich auf dem elterlichen Hofe, den sein Bruder Rudolf übernommen hatte, und knüpfte so die Bande zu seiner Heimat immer fester.

Es wundert nicht, daß die kurzen Urlaubswochen nicht genügten, die verbrauchten Kräfte des Großstadtseelsorgers zu erneuern. So stellte der Arzt nach einigen Jahren den Beginn einer Nervenstörung bei Wibbelt fest und verordnete sechswöchigen Urlaub „mit absoluter Faulenzerei“. ⁴ Glückliche Umstände führten den Dichter in das idyllische Pfarrhaus zu Lichtenberg in den Nordvogesen. Hier verlebte

¹ *Der versunkene Garten*, S. 264—267.

² *Der versunkene Garten*, S. 346.

³ Ebd., S. 268.

⁴ Ebd., S. 272.

er sechs ungetrübte Wochen und schrieb trotz der Mahnung des Arztes den zweiten Band des *Schulte Witte*.⁵

Nur zwei Jahre hatte Wibbelt ursprünglich in Duisburg als Kaplan arbeiten sollen, aber es wurden fast acht daraus.⁶ Er sehnte sich zurück aufs Land und äußerte diesen Wunsch auch bei der bischöflichen Behörde. Gern hätte man den erfolgreichen Industrieseelsorger in der Stadt belassen, aber man kam der Bitte nach. Wibbelt wünschte sich eine ruhige Pfarrei, weil er Zeit für sein schriftstellerisches Schaffen haben wollte. Auch dafür zeigte man Verständnis und bot ihm die kleine Martinus-Pfarrei in Mehr bei Kleve an. Gleich bei seinem ersten Besuche gefielen Augustin Wibbelt das saubere Dörfchen, die kleine anheimelnde Pfarrkirche und das niedrige, bäuerlich behäbige, alte Pfarrhaus mit den weißen Wänden, überschattet von mächtigen Linden. Auch der große Garten behagte dem Naturfreund. Es bedurfte keines langen Überlegens, Wibbelt nahm die Pfarrei an.

8. Pfarrer in Mehr

Am 7. November 1906 wurde der neue Pfarrer, der durch seine Schriften den Dorfbewohnern schon bekannt war, in sein Amt eingeführt. Bis 1935 sollte er hier als Pastor wirken.

Da der Garten etwas vernachlässigt war, beriet Wibbelt gleich im ersten Frühling mit einem Gärtner seine Umgestaltung. Mit jedem Jahre sollte er etwas schöner werden, und schließlich entwickelte sich eine solche Blumenfülle, daß er als Sehenswürdigkeit in der Umgebung galt. Um vom Pfarrhause aus einen freien Blick über den Garten zu haben, ließ Wibbelt eine Veranda bauen, die ihm zum liebsten Aufenthalt wurde. Durch einen Ausbau des Dachgeschosses gewann er geräumige Gastzimmer. Sie sollten in den folgenden achtundzwanzig Jahren von vielen Gästen benutzt werden.¹

Der damals vierundvierzigjährige Wibbelt ging nicht nach Mehr, um ein behagliches Dorfpfarrer-Idyll zu genießen. Er wollte schreiben. So sind denn auch in dem kleinen Dorfe am Niederrhein seine meisten und seine reifsten Werke entstanden.

⁵ Ebd., S. 275 und 282 f.

⁶ *Der versunkene Garten*, S. 264.

¹ Ebd., S. 307 f.

Mit dem Stanesroman *De Pastor von Driebeck*, der 1908 zum ersten Male erschien, setzte er seine plattdeutschen Erzählungen fort. 1909 gab er den *Mäten-Gaitlink*, seinen ersten Band mit niederdeutscher Lyrik, heraus.²

Das Jahr 1911 brachte den Roman *De Iärfschopp*, mit dem Wibbelt all seine vorausgegangenen plattdeutschen Romane und Erzählungen übertraf.

Einem merkwürdigen Umstande verdankt Wibbelts zweiter niederdeutscher Lyrikband *Pastraoten-Gaoren* sein Entstehen, der 1912 erschien. Sein Freund Pfarrer Möllers im benachbarten Zyfflich hatte ihn zu einer Spazierfahrt mit seinem kleinen Ponywagen eingeladen. Auf der Fahrt scheute das Pferdchen und warf den Wagen mit den beiden Pfarrern in den Graben. Wibbelt trug eine starke Hautabschürfung am linken Schienbein davon. Eine falsche Behandlung der Wunde führte zu einer Venenentzündung und bannte den Dichter vier Wochen an die Chaiselongue auf seiner Veranda. In diesen vier Wochen unfreiwilliger Ruhe schrieb er das ganze Buch.³

Das Jahr 1913 brachte *Dat veerte Gebott*, seinen besten plattdeutschen Roman.

Am 1. Oktober 1914 übernahm er die Redaktion der *Christlichen Familie*, eines katholischen Wochenblattes, das er bis 1935 leiten und in dem er bis zum Verbot im Jahre 1939 schreiben sollte. Eine schwere Arbeitslast nahm er damit auf sich. Woche für Woche schrieb er von nun an, seinen Leser im treuherzigen Tone der alten Kalendermacher mit „mein lieber Nachbar“ anredend, einen Essay unter der Überschrift „Nur ein Viertelstündchen!“, dazu eine Betrachtung zum Sonntagsevangelium und etwas für die Kinder, und zwar erschienen diese Beiträge ohne Unterbrechung 25 Jahre hindurch. In dem launigen Essay „Der geplagte Redakteur“, der auch in der *Christlichen Familie* zuerst erschien, versichert er allerdings, das sei ein „Kinderspiel“ im Vergleich zu dem, was scheinbar unbedeutenderweise nebenherlaufe. Zwei Stunden habe er täglich auf die Korrespondenz zu verwenden, selbst in den Ferien. Man ist erstaunt und belustigt zugleich, wenn man liest, welche bunte Fülle von Bitten an ihn herangetragen wurde.⁴ Könnte man den Essay für eine humorvolle Übertreibung halten, so zeigen doch die Briefe an E. Nörrenberg, daß das

² Vgl. S. 23 und S. 28.

³ *Der versunkene Garten*, S. 298 f.

⁴ *Nur ein Viertelstündchen!* Essen o. J., S. 182—187.

Gesagte recht wörtlich zu nehmen ist. Am 25. Oktober 1933 schrieb Wibbelt:

Im übrigen bin ich auch ein geplagter Mensch: in den letzten 14 Tagen habe ich ‚liefern‘ müssen: einen Prolog, ein Gedicht zum silbernen Arzt-Jubiläum, zwei Denkmalsprüche und ein Gedicht zur silbernen Hochzeit, abgesehen von verschiedenen Antworten auf weibliche ‚Herzausschüttungen‘ — Männer schütten sich seltener aus . . . Jetzt will ich an die silberne Hochzeit gehen, denn dies Gedicht ist noch nicht fertig. Gott helfe meinem armen lahmen Pegasus auf die Beine! Ich müßte lügen, wenn ich sagen wollte, daß ich auch nur eine Spur fühlte von dem ‚schönen Wahnsinn‘, der des Dichters Auge rollen läßt.

Und in einem Brief vom 13. August 1935 berichtet er, daß er „das Elaborat eines jungen Dichters“, einen Roman, auf dessen Bitte hin geprüft habe. Am Schluß des Werkes komme der Held bei einem Brande ums Leben, was ahnungsvoll auf das Autodafé hinweise, das jeder Ehrliche dem zwanzigjährigen Dichter anraten müsse.

Als *Die Christliche Familie* 1925 auf ihr vierzigjähriges Bestehen zurückblicken konnte, durfte Wibbelt den Jubiläumsband bei einer Privataudienz dem Papste Pius XI. überreichen und berichten, daß die Zahl der Bezieher auf über achtzigtausend gestiegen sei.⁵

Der erste Weltkrieg brachte für den Seelsorger und Dichter eine Fülle neuer Aufgaben. An die Soldaten im Felde schrieb er zwölf hochdeutsche und zwölf plattdeutsche Feldpostbriefe, die ihm einen fast unübersehbaren Briefwechsel eintrugen.⁶ In zahlreichen religiösen Schriften versuchte er, dem Dunkel des Krieges einen Sinn abzugewinnen⁷ und die Menschen in Not und Leid zu trösten.⁸ 1917 erschienen *De graute Tied, Kriegsgedichte in Münsterländer Mundart*, und der erste Teil des plattdeutschen Romans *Ut de feldgraoe Tied*; der zweite Teil kam im letzten Kriegsjahre heraus. Damit schloß Wibbelt die Reihe seiner größeren plattdeutschen Prosawerke ab und wandte seine Kraft mehr noch als bisher seinen hochdeutschen Essay-Büchern zu.

Die Gründe für diesen Wechsel sind nicht ganz klar. Zunächst hat wohl die Niederlage Deutschlands im ersten Weltkriege den Dichter bedrückt und gelähmt. Ein anderer Grund klingt in seinem Essay

⁵ *Der versunkene Garten*, S. 323—333.

⁶ Ebd. 306.

⁷ *Die große Volksmission Gottes*, München-Gladbach 1914.

⁸ BRUNO HAAS-TENCKHOFF, Augustin Wibbelt, Essen 1948, S. 48 f.

„Der geplagte Redakteur“ an, wo er von den verschiedenen Wünschen seiner Leser spricht. Es heißt dort: „Andere verlangen, ich soll wieder ein Buch zum Lachen schreiben, denn seitdem ich mich auf die Gottseligkeit geworfen hätte, sei ich erheblich langweiliger geworden. So lohnt die Welt das edle Streben!“⁹ Wibbelt glaubte wohl, durch seine hochdeutschen Essay-Bände erzieherisch und seelsorglich direkter und weiter wirken zu können als durch plattdeutsche Romane. Schließlich mag auch der große Erfolg seiner hochdeutschen Bücher den Dichter mit dazu bestimmt haben, keine plattdeutschen Romane mehr zu schreiben.

Schon im Jahre 1910 hatte ihn der Verleger Joseph Leopold zu den „Büchern der Freude“ angeregt, die in ganz Deutschland eine günstige Aufnahme finden sollten.¹⁰ 1910 war *Das Buch von den vier Quellen* erschienen, 1911 *Ein Trostbüchlein vom Tode*, 1912 *Ein Sonnenbuch*, 1914 *Ein Herbstbuch* und 1916 *Ein Heimatbuch*. *Das Buch von den vier Quellen* hatte in 18 Jahren 28, *Ein Sonnenbuch* in 17 Jahren 30 Auflagen.¹¹

Wie es zu dem *Spruchbuch*, 1917 erschienen, gekommen war, erfahren wir aus einem Briefe Wibbelts vom 27. Februar 1934 an E. Nörrenberg. Darin heißt es:

Beifolgendes Büchlein ist Ihnen vielleicht noch unbekannt. Ich habe es vor Jahren fast in einem Zuge geschrieben, denn das Material lag in mir aufgespeichert und drängte sich schon in andern hochdeutschen Büchern an die Oberfläche. Die Neigung, Gedanken sententiös zuzuspitzen und zur knappsten Form auszufeilen, war schon lange vorhanden, und als ich ihr gleichsam spielend nachgab, kam es über mich wie ein salomonischer Weisheitsrausch: ich mußte immer ein Notizbuch in der Tasche tragen, ganz gegen meine Gewohnheit, weil die ‚Sprüche‘ mich überfielen, wo ich stand und ging. Selbst neben dem Bette hatte ich mein Notizbuch liegen, bis ich schließlich dem Unwesen ein Ende machte und aus dem Material ein Buch zusammenstellte. Ich hatte aber Not, davon loszukommen. Ähnlich ist es mir ja auch mit den *Abend-Kloeken*¹² ergangen, die nun auch, Gott sei Dank, wieder still hängen. Es scheint, daß das Gesetz der intermittierenden Quellen mich beherrscht.

⁹ *Nur ein Viertelstündchen!*, Essen o. J., S. 184 f.

¹⁰ DR. AUGUSTIN WIBBELT, *Meine Erinnerungen an Joseph Leopold*, in: *Die Spitzwegstube*, 1. Jg., Warendorf 1922, 4. Heft, S. 18—22.

¹¹ All diese „Bücher der Freude“ liegen jetzt wieder neu in den Bänden VIII und IX der „Gesammelten Werke“ vor. RAINER SCHEPPER hat in „Kirche und Leben“ und im „Niederdeutschen Jahrbuch“ auf mehrere Unstimmigkeiten hingewiesen. Vgl. Literaturverzeichnis. ¹² Vgl. S. 36—46.

1919 erschienen *In 't Kinnerparadies*, das erste größere niederdeutsche Epos Wibbels, und die religiösen Bücher *Trost in Trübsal* und *Jesus, der göttliche Kinderfreund*, 1920 das *Arzneibüchlein für die kranke Welt*, ein Werk von über 450 Seiten.

Am Ende dieses Jahres erhielt Wibbel einen Besuch, der einer Erwähnung wert ist. In einem Briefe vom 4. Dezember 1920 an Pfarrer Winkelmann berichtete er: „Vorigen Sonntag war Peter Dörfler einige Stunden bei mir, was für mich eine liebe Überraschung bedeutete.“ Peter Dörfler war — soweit in Erfahrung gebracht werden konnte — der einzige in ganz Deutschland bekannte Dichter, der Wibbel einmal persönlich aufgesucht hat. Er selbst hat solche Bekanntschaften nie gesucht und ist immer seine eigenen Wege gegangen, vielleicht etwas zu sehr, wie er selbst später sagte.¹³ Sogar mit seinem sieben Jahre jüngeren Landsmann Karl Wagenfeld hatte er Jahrzehnte hindurch keine nähere Verbindung. Zum 65. und 70. Geburtstage sandte er diesem wohl Glückwünsche in Versen, aber erst als Karl Wagenfeld von unheilbarem Siechtum befallen war, besuchte ihn Wibbel an seinem Krankenbett.¹⁴

Ein Büchlein vom Walde, *Ein Buch vom Himmel* und *Ährenlese*, drei hochdeutsche Essay-Bücher, waren der Ertrag des Jahres 1921. Im folgenden erschien noch *Ein Buch vom Morgenrot* und 1924 *Ein Maienbuch*, das die Reihe der „Bücher der Freude“ abschloß.

Die gedrängte Übersicht über das Schaffen Wibbels bis zu seinem 62. Lebensjahre zeigt, wie hart der Dichter gearbeitet hat und über welche Produktivität er verfügte. Erst von nun an folgten die Veröffentlichungen nicht mehr so dicht aufeinander.

Das Jahr 1925 brachte das niederdeutsche Epos *Sünne Michel*, von dem der Dichter an E. Nörrenberg schrieb: „Ich bin etwas betrübt, daß das Buch so gar keinen Widerhall gefunden hat, es sind doch ganz gute Sachen darin . . . Ich meine, es ist männliche Poesie . . .“¹⁵ Im gleichen Jahre schrieb er — in Anlehnung an Konrad von Würzburg — *Die Goldene Schmiede*, eine hochdeutsche Dichtung zum Preise Marias. 1926 begann Wibbel mit seinen Waldbrudergeschichten, von denen unter dem Titel *In der Waldklausen — Märchen für kleine und große Kinder bis zu 80 Jahren und darüber* bis 1932 drei Bände er-

¹³ Vgl. Brief an E. Nörrenberg vom 26. 10. 1932, S. 38 f.

¹⁴ Einige Briefe und die beiden Geburtstagsgedichte befinden sich im Nachlaß Karl Wagenfelds, den seine Gattin verwaltet. Frau Wagenfeld gestattete mir freundlich die Einsichtnahme, wofür ich ihr auch an dieser Stelle herzlich danke.

¹⁵ Brief vom 27. 1. 1938.

schiene. 1929 kam *Stille Schönheit — Heimatbilder*, der letzte Essay-Band mit neuen Beiträgen heraus; *Nur ein Viertelstündchen!* (1930) und *Die goldene Schaukel* (1931) waren Sammlungen von Essays, die zuvor in der *Christlichen Familie* veröffentlicht worden waren. Eine ganze Reihe von Aufsätzen und Erzählungen auch anderer hochdeutscher Bücher waren zunächst in Zeitschriften erschienen.

Neben verschiedenen religiösen Büchern¹⁶ erschien in den letzten Jahren der Tätigkeit Wibbelts in Mehr noch ein niederdeutsches Lyrikbändchen, nämlich die *Aobend-Klocken*. Während über das Entstehen aller anderen Bücher des Dichters keine oder doch nur sehr dürftige Nachrichten vorliegen, können wir anhand der Briefe an E. Nörrenberg recht genau verfolgen, wie es zu dieser Alterslyrik gekommen ist. Weil von hier aus manches Licht auf die früheren Gedichtsammlungen und auf die Schaffensweise Wibbelts fällt, sei darauf näher eingegangen.

Am 2. Oktober 1931 besuchte E. Nörrenberg zum ersten Male Augustin Wibbelt in Mehr. Er wurde von seinem Freunde Franz Böller¹⁷ dort eingeführt. Wibbelt freute sich besonders über das Interesse E. Nörrenbergs an seiner niederdeutschen Lyrik. Zwei Tage nach dem Besuch bat er Franz Böller um die Anschrift E. Nörrenbergs. In dem Brief vom 4. Oktober 1931 schrieb er: „Ich möchte ihm ein eigens für ihn verfaßtes plattes Gedicht schicken in der Annahme, daß es ihn freuen wird nach dem, was Sie schreiben.“ Schon am 6. Oktober konnte Wibbelt das Gedicht an Nörrenberg abschieken. In dem Begleitschreiben heißt es:

Nehmen Sie diese bescheidenen Verse zur Erinnerung an den Besuch in Mehr am 2. Oktober 1931. Wenn sie auch keinen literarischen Wert haben, so mögen sie Ihnen zeigen, daß Ihr Verständnis für meine Lyrik mir an die Seele gerührt hat, so daß die schlummernden Saiten wieder zu klingen begannen, wenn auch nur schwach und heiser. Gerade für meine Gedichte habe ich nicht viel Verständnis gefunden, und gerade sie habe ich nur aus dem innersten Herzen heraus geschrieben, mehr noch als die Erzählungen. Aber die meisten Leute wollen am liebsten lachen, und das habe ich ihnen immer gern gegönnt. Selten und mit Widerstreben habe ich aus meinen Gedichten vorgelesen, und dann meistens nur erzählende Stücke. Daß ich Ihnen Ihre Bitte abschlagen mußte, werden Sie mir nicht übelnehmen; auch für diese Absage mögen die beiliegenden Verse einen kleinen Ersatz bedeuten.

¹⁶ BRUNO HAAS-TENCKHOFF, Augustin Wibbelt. Essen 1948 (Bibliographie), S. 50.

¹⁷ Studienrat in Gladbeck; gest. am 17. Juni 1959.

Was Wibbelt E. Nörrenberg schickte, war in Wirklichkeit ein ganzer Zyklus, der noch im Manuskript erhalten ist.¹⁸

Nach diesem ersten Aufflackern der lyrischen Schöpferkraft sollte es aber noch ein ganzes Jahr dauern, bis Wibbelt die *Aobend-Kloeken* schrieb. In einem Brief vom 22. Oktober 1932 an E. Nörrenberg heißt es:

Denken Sie sich, es ist über mich mit meinen Siebzig wieder ein *raptus poeticus* gekommen, jene Art pythischer Berauschung, die mich früher öfter überfallen hat, nur fürchte ich, daß das Resultat wenig von apollinischer Art sein wird. Es ist ein Wagnis, in meinem Alter noch sein Gemüt in lyrische Expektorationen zu ergießen; ich habe mich auch anfangs dagegen gewehrt, aber es drängte ans Licht wie eine durch Geröll verstopfte Quelle... Jedenfalls erlebe ich wieder die glücklichen Stunden des ‚Schwebens über den Dingen‘ und des ‚innern Vollseins von allerlei Figuren‘, um mit Mörike und Dürer zu reden. Zeitweilig bin ich wieder so benommen, daß ich Zeit und Umstände und alles vergesse und völlig außer mir bin. Das ist so schön, daß es sich in sich selber lohnt, auch wenn nicht viel dabei herauskommt. Die Motive und die Verse laufen mir geradezu nach, nur weiß ich nicht, ob ich noch die Kraft habe, die ‚schwankenden Gestalten‘ zu bändigen und zu festigen. Da müssen Sie mir nun einen großen Dienst tun, und ich wage, Sie darum zu bitten, weil ich zu Ihnen ein besonderes Vertrauen habe und Ihre Güte und Menschenfreundlichkeit kenne. Wenn das Manuskript, das schnell anwächst, so weit fertig ist, möchte ich es in Ihre Hand legen, und Sie sollen mir ganz ehrlich sagen, ob ich es herausgeben soll oder nicht. Ich

¹⁸ Er erschien zum ersten Male nach Wibbelts Tode, und zwar im Anhang der Neuauflage des *Mäten-Gaitlink*, Essen 1948, S. 273—277. In den „Gesammelten Werken“ wurde er im VI. Bande den *Aobend-Kloeken* beigefügt. Dort ist er aber leider so auseinandergerissen worden, daß die Einheit nicht mehr zu erkennen ist. Das Manuskript hat keine Gedichtüberschriften. Die Strophen gehören wie folgt zusammen:

Vör Tieden, Frönd . . . VI, S. 406	Et geht hendahl . . .	406
De Tied is hen . . . 406	Nu kümp ut . . .	411
Nu is 't, äs stönn . . .		411
—		
Wu is mi dann? . . . 414	Dat Iis is sprock . . .	414
Steiht nich de Winter . . . 414	Un ümmerwägg . . .	412
Do steiht de Busk . . .		412
—		
Wat sall ick hier nu . . . 412	Du Narr, rundüm . . .	412
—		
Dat was de leiwe . . .		413
—		
So is et nich . . . 413	Dat junge Volk . . .	413
Ganz sacht in 'n bleeken . . .		413

wüßte keinen, der dieser Aufgabe soviel Verständnis entgegenbringen könnte. Sie müssen aber ganz ehrlich und aufrichtig sein und dürfen es ruhig, denn von der bekannten Autoreneitelkeit glaube ich ziemlich frei zu sein. Ich habe sie an andern so genau kennengelernt, daß ich sie von Grund meiner Seele aus perhorresziere — und ich vergesse nicht, daß ich Siebzig bin. Falls Sie sich dafür entscheiden, müssen Sie sich, darum bitte ich herzlich, auch der Mühe unterziehen und mir diejenigen Gedichte bezeichnen, die ausscheiden müssen, sowie die Verse oder Strophen, die einer Änderung bedürfen. Es wird sich sicherlich allerlei der Art finden.

Sehen Sie, das ist die Folge davon, daß Sie mir so freundschaftlich entgegengekommen sind. Es rächt sich eben alles, nicht bloß das Böse, sondern auch das Gute; es liegt auch hier ein *Noblesse oblige* vor. Hoffentlich fällt es Ihnen nicht zu schwer. Ich weiß eben nicht, wohin ich mich sonst wenden soll . . .

Sie können sich kaum vorstellen, wie lebendig manches vor mir auftaucht, was lange begraben war, und wie jung ich mich fühle, oder vielmehr wie sehr außer aller Zeit, wo es kein jung oder alt gibt. Dafür erfüllt mich ein Gefühl großer Dankbarkeit.

Nun lassen wir diese Sache, die — das verhehle ich mir nicht — vielleicht zum großen Teil illusionär ist . . .

Ich war zehn Tage in Vorhelm, weil ich meinen Ofen reparieren lassen mußte, habe schönes Wetter getroffen und in der Jagdhütte meines Neffen gedichtet und — gemalt, richtig mit Ölfarben, aber bloß Dekoration — Tannenzweige, Epheuranken, wilde Blumen usw.

E. Nörrenberg erklärte sich gern mit Wibbelts Wünschen einverstanden und erhielt unter dem 26. Oktober 1932 einen Brief von Wibbelt, in dem es u. a. heißt:

Vielleicht haben Sie im ‚Münsterschen Anzeiger‘¹⁹ das Gedicht ‚Siebbenzig Jaohr‘ gelesen, das ich Castelle²⁰ auf sein Bitten geschickt hatte? Ich nahm es jetzt wieder vor, um es durchzufeuern. Es gefiel mir aber so wenig, daß ein völlig neues Gedicht daraus geworden ist . . . In einem Punkte haben Sie sich geirrt: ‚gleich ins Reine‘ habe ich nur meine Erzählungen geschrieben; an den Gedichten feile ich und ändere mitunter viel, mitunter wenig. Was mir fertig zuspringt, sind nur einzelne Verse oder Strophen.

Soll ich Ihnen etwas gestehen? Daß Sie das Zensorenamt übernommen haben, wie ich es so dringend wünschte, freut mich aufrichtig und — bedrückt mich zu gleicher Zeit. Wie seltsam! Mir ist jetzt zumute, als schauten

¹⁹ 18. 9. 1932.

²⁰ Dr. Friedrich Castelle (1879—1954). Vgl. JOSEF BERGENTHAL, Westfälische Literatur im 20. Jahrhundert, in: Jahrbuch der Droste-Gesellschaft 1948/50, Münster 1950, S. 276.

Sie mir über die Schulter. Ich muß mich von diesem Gefühl wieder frei machen, und ich denke, es wird mir gelingen. Bisher war mein Dichten wie ein Singen für mich allein, wobei ich nur einen idealen Zuhörer hatte, der im Grunde mit mir eins war. Denken Sie aber nicht, daß ich meine Bitte bereue, aber möglicherweise habe ich sie etwas zu früh ausgesprochen, wo das Werk noch im Entstehen ist. Ich bin immer meine eigenen Wege gegangen, vielleicht etwas zu sehr, und bin infolgedessen innerlich etwas einsam geblieben trotz mancher freundlichen Begleitung über eine Wegstrecke. Darüber komme ich schaffend am besten hinweg, denn da fühle ich die warme Nähe des Menschen und eine starke Verbundenheit . . . Verzeihen Sie mir meine Geschwätzigkeit: Im Alter denkt man über sich selber mehr nach und hat das Bedürfnis, sich auszusprechen. Zu wem aber? Ich wüßte niemand als Sie.

Wenige Tage später, am 29. Oktober 1932, schrieb Wibbelt an seinen „Zensor“:

Ich möchte mir die Form nicht zu leicht machen; ich glaube, das ist nicht gut für mich, und es macht mir auch Freude, das mitunter spröde Material der plattdeutschen Sprache möglichst zu meistern. Daß da nun wieder eine Gefahr liegt, sehe ich sehr deutlich. Diese größere Strenge in der Form gehört wohl etwas zum Altersstil, aber ich bin ja auch alt und doch hoffentlich nicht zu alt. Auf jeden Fall will ich nicht meine eigene Jugend mit ihrer Flüchtigkeit kopieren. Darum kann ich auch die ‚Siebbenzig Jaohr‘, so wie sie Castelle veröffentlicht hat, nicht brauchen.

Im übrigen kann ich Ihnen zu Ihrer Beruhigung sagen, daß Sie mir gar nicht mehr ‚über die Schulter blicken‘. Sie warten, bis es fertig ist, und hören dann sehr geduldig zu, wenn ich es Ihnen vorlese, was ich im Geiste immer tue — aber in Wirklichkeit nicht möchte.

Sie wissen es ja und verstehen es auch. Ich habe meine Gedichte nur meiner Mutter vorlesen können und noch meiner verstorbenen Schwester Elisabeth, die damals viel bessere machte als ich.²¹

Am 15. November 1932 berichtet der Dichter:

Die Schreiberei geht weiter. Ich bin zuweilen im Bett noch bis in den Schlaf hinein am Bosseln und Feilen, weil mir plötzlich ein schon weit verklungener Vers, mit dem es haperte, gleichsam aus dem Unterbewußtsein auftaucht und sein Recht fordert.²² Gewöhnlich bietet sich dann auch die rechte Form wie von selbst. Es arbeitet doch viel im Unbewußten bei uns; gleichsam als wenn es dort reifte und dann ans Tageslicht drängte. Oft muß

²¹ Proben ihres Schaffens hat der Dichter in seine Tagebücher aufgenommen. Vgl. VII, S. 39, 86, 140 u. a.

²² Vgl. „De plaogte Dichter“; VI, S. 138.

man sich mühen, und oft wird es einem gegeben, und das Letzte ist das Beste.

In einem anderen Briefe²³ kommt er auf einen dichterischen Versuch zu sprechen:

Ich habe mich an ein Experiment herangewagt, das erhebliche Schwierigkeiten bot: an eine gereimte plattdeutsche Übersetzung der wunderherrlichen Meßsequenz *Veni Sancte Spiritus*; und weiß nicht, ob es einigermaßen gelungen ist. Leicht ist so etwas nicht, das weiß ich jetzt, aber es reizte mich so stark, mit diesen gedrunghenen inhaltsreichen Versen zu ringen.

Schon als Gymnasiast hatte Wibbelt dieses Lied auswendig gelernt, eine Übersetzung zu der Zeit aber nicht für möglich gehalten. In seinem Tagebuch heißt es:

So willig das geliebte Deutsch sich fremden Dichtungen anschmiegt und so vertraut die Muttersprache klingt, hier versagt sie bei all ihrem Reichtum und all ihrer Herzlichkeit. Die liturgische Sprache gehört notwendig dazu, sie ist hier mehr als ein Gewand, sie ist innerlich verwachsen mit dem Liede; denn das lieblich innige Lied hat zugleich eine seltsame Feierlichkeit, etwas Erdentrücktes und Schwebendes.²⁴

Im Alter gelang ihm sogar mit dem „spröden Material der plattdeutschen Sprache“²⁵, was er in der hochdeutschen nicht für möglich gehalten hatte.

Am 9. Dezember 1932 konnte Wibbelt E. Nörrenberg die im wesentlichen vollendeten *Aobend-Klocken* zusenden. In dem Begleitbrief heißt es:

Nun schicke ich Ihnen mein *opus operantis*, wenn es nur auch ein *opus operatum* wäre! Ich bitte Sie recht herzlich, die Geduld aufzubringen, um die Gedichte sorgfältig zu lesen und mir dann die Fragen zu beantworten:

1. Sollen diese Gedichte überhaupt gedruckt werden?
 2. Welche müssen ausscheiden?
 3. Welche einzelnen Strophen oder Verse sind zu beanstanden?
- Wird 1. verneint, so fallen natürlich 2. und 3. von selbst weg.

Die Einteilung findet hoffentlich Ihren Beifall . . . In der letzten Unterabteilung habe ich das Distichon gewählt, in den ersten drei Gedichten mit zwanglos eingestreutem Reim, in den zwei letzten ohne Reim, da er mir auf die Dauer doch nicht behagte.

²³ Der Brief hat kein Datum, trägt aber den Vermerk, daß er am 22. 11. 1932 angekommen ist.

²⁴ VII, S. 33 f.; 3. 6. 1882.

²⁵ Brief an Nörrenberg vom 29. 10. 1932, S. 39.

Mich soll wundern, wie Sie darüber denken. Das letzte Gedicht faßt gewissermaßen das ganze Buch in sich zusammen: Hier Gottes Spur, drüben Gottes Schau.²⁶

Das alles ist nicht eigentlich vorüberlegt, sondern allmählich erwachsen. Ich habe zunächst nur darauflos geschrieben, wie es mir so kam. Vielleicht ist das Ganze nun doch ein Wagestück, das meine Kraft übersteigt. Jedenfalls freue ich mich sehr, daß ich in Ihnen einen nicht bloß wohlwollenden, sondern auch verständnisvollen Berater gefunden habe, denn trotz allem inneren Drange beim Schreiben spüre ich nun doch die Bedenklichkeit des Alters, die ich in meiner leichtsinnigen Jugend nicht kannte. Darf man denn überhaupt mit siebzig Jahren noch Lyrik schreiben? Es will mir selbst fast wie Unfug vorkommen . . . Und nun — Landgraf, werdet hart! Ich bin nicht empfindlich . . . Eine Abschrift habe ich nicht, darum schicke ich die Sendung eingeschrieben. Nehmen Sie sich bitte ruhig Zeit.

Als E. Nörrenberg umgehend seinen ersten Eindruck mitgeteilt hatte, antwortete Wibbelt am 15. Dezember 1932 auf einer Karte: „Sie können das Manuskript ruhig bis Mitte oder Ende Januar behalten. Bitte, was ‚nicht ganz so stark‘ bezeichnen. Sie tun mir einen Gefallen damit.“ Am gleichen Tage schickte er ihm noch einige Gedichte. In dem Begleitbrief heißt es:

Hier kommen noch ein paar Nachzügler, die Sie auch unter die Lupe nehmen wollen. Ich schreibe alles, was mir in den Sinn kommt, und weiß selber nicht, wieviel Spreu darunter ist. Da müssen Sie die Augen gut losmachen . . . Heute abend kommt für einige Wochen mein alter Freund Prof. Pott²⁷, da wird die Muse, die allmählich lästig erscheint, wohl flüchten. Wäre es nicht nett, wenn Sie im Januar ein paar Tage nach Mehr kämen, daß wir unsere mörderlichen Absichten in aller Ruhe ausführen könnten? Es wäre mir sehr lieb . . .

Drei Monate später war Wibbelt die Auswahl E. Nörrenbergs noch nicht streng genug. Am 19. März 1933 schrieb er ihm: „Von den Gedichten müssen nach meiner Meinung noch eine ganze Reihe ausgeschieden werden. Doch das überlegen wir gemeinschaftlich.“

Im gleichen Brief ist von der Bitte der Universitätsbibliothek Münster um ein Manuskript die Rede. Wibbelt wollte ihr die *Aobend-Klocken* schenken und sich eine Abschrift anfertigen lassen. So ist es

²⁶ Gemeint ist „Verbuorgen“ (VI, S. 455), das später an die zweitletzte Stelle rückte.

²⁷ Näheres über Prof. Pott: *Der versunkene Garten*, S. 269 f., 316—320 und 336—340.

auch gekommen. Leider ist aber die Gedichtsammlung (186 Bl.) am Palmsonntag 1945 im Luftschutzkeller der Universitätsbibliothek bei einem Luftangriff verbrannt. Über das Schicksal der andern Manuskripte schrieb Wibbelt am 4. Oktober 1931 an Franz Böller:

Was . . . meine niederdeutschen Manuskripte betrifft, so würde ich sie gerne dem Westfälischen Heimatbund übergeben, wenn sie noch existierten. Ich habe ihnen gar nicht soviel Wert beigelegt, um sie aufzubewahren; sie sind einfach in die Müllgrube gewandert und helfen jetzt wahrscheinlich meinen Garten düngen. Literarische Aspirationen haben mir immer ferngelegen, und ich kann es jetzt noch nicht verstehen, daß man nach diesen Papierfetzen fragt.

In den folgenden Briefen werden Änderungen einzelner von E. Nörrenberg beanstandeter Verse oder Wendungen überlegt. So heißt es z. B. zu „Miene Moder“²⁸, 2. Strophe, Vers 1:

„wunnerschön“ ist freilich alltäglich, sogar stark alltäglich; aber ich möchte hier nichts Feines oder Erhabenes, sondern das bescheidenste und gewöhnlichste Wort. Ich denke es mir so ganz schlicht und verhalten dahingesprochen. Lassen wir es stehen.

Änderungswünsche E. Nörrenbergs zu „De Blumen“²⁹ und „Sünt Magdaleen“³⁰ wurden berücksichtigt. Auf den Rand dieses Briefes, der kein Datum trägt, schrieb der Dichter: „Das Singen ist aus, das Sinnen geht seinen leisen, etwas trüben Gang weiter — nach dem Wort *omnia vanitas*.“

Seine schöpferischen Phasen hat Wibbelt immer mit nachträglicher seelischer Gedrücktheit bezahlen müssen. Am 6. März 1937 schrieb er an E. Nörrenberg:

Es ist wohl eine Folge der außergewöhnlichen Produktivität, die ich durchgemacht habe und die mit einer gewissen Exaltation meines Befindens verbunden war, wenn jetzt eine — ich will nicht sagen Depression, aber doch eine leichte Erschöpfung eingesetzt hat. Machen Sie sich aber deshalb keine Sorge, es ist sehr erklärlich und überrascht mich durchaus nicht. Ich kenne es vielmehr von früher her ganz genau.

Ende März 1933 sprach E. Nörrenberg noch einmal die Gedichte mit dem Verfasser durch. Am 2. April schrieb dieser an ihn:

²⁸ VI, S. 407.

²⁹ VI, S. 401.

³⁰ VI, S. 436.

Seien Sie zunächst nochmals recht herzlich bedankt für Ihren Besuch und Ihre hilfreiche Mitarbeit. Noch am Samstag, als Sie eben fort waren, fingen die hinterbliebenen Unstimmigkeiten in meinem Geiste an zu rumoren, und ich schicke Ihnen nun das Ergebnis meiner Bemühungen.

1. Veni Sancte Spiritus —³¹

Das ‚sudelswatt‘ gefällt mir durchaus nicht mehr. Man könnte sagen:

Waske alles rein, wat swatt —

Der Hiatus am Anfang stört mich nicht besonders, weil ein volles a auf das schwache e folgt, und auch der unschöne Gleichklang ‚wat — swatt‘ tritt nicht stark hervor, weil das ‚wat‘ zwischen den schwerbetonten ‚rein‘ und ‚swatt‘ sich wenig bemerkbar macht. Zudem ist ‚rein‘ und ‚swatt‘ die volkstümlichste Bezeichnung für ‚sauber‘ und ‚unsauber‘ (Giff mi ’n rein Taskendok, düt is swatt).

Oder würden sie vorziehen:

‚Wask‘, wat unrein is un swatt‘?

Mir erscheint es nicht so gut.

Im folgenden werden noch Verse von Gedichten ventiliert, die später verworfen und in die *Aobend-Klocken* nicht aufgenommen wurden. Dann fährt Wibbelt in dem langen Briefe fort:

Nun noch eins! Wollen Sie mir eine Abschrift des Gedichtes von der Reise der h. Dreikönige zuschicken? Es ist das barocke Gedicht, worin all die Kamele vorkommen.³² Ich möchte es in Ruhe durchlesen und eventuell etwas abändern, denn ich habe bezüglich dieses Erzeugnisses kein gutes Gewissen; gleich bei der Niederschrift habe ich im stillen gedacht: ‚Das bleibt nicht so‘ und habe es mehr als eine Skizze betrachtet, die in einer Laune schnell hingeworfen wird. Wenn Ihnen dann etwa das Neue nicht gefällt, so können wir ja immer auf das Alte zurückgreifen . . .

Merken Sie nicht, daß Ihre Gewissenhaftigkeit bedeutend auf mich abgefärbt hat? Früher war ich in literarischen Dingen sehr leichtsinnig und schnellfertig, fast bis zur Unverantwortlichkeit; meine ersten plattdeutschen Bücher sind eigentlich auch nur hingeworfene Skizzen. Nur ein einziges Mal habe ich ein Kapitel zweimal geschrieben; das heißt genauer: ich war etwa bis zur guten Hälfte gekommen, da habe ich ganz von neuem angefangen, weil ich mehrmals gestört worden war, so daß der rechte Fluß fehlte. Das war ‚Der Tod des alten Dirk‘ in der ‚Iärfschopp‘.³³ An den lyrischen Sachen habe ich natürlich herumgedoktert, aber doch nur wenig, so daß manche vollkommen in der ersten Konzeption stehen geblieben sind, obwohl mir

³¹ VI, S. 441.

³² VI, S. 424 ff.

³³ Ein kleines Versehen Wibbelts: Nicht der alte Dirk, sondern Peter-Ohm stirbt im Beisein des alten Dirk. IV, S. 259—273.

dies oder das nicht so recht passen wollte. Jetzt sehe ich deutlich ein, daß ich ein leichtsinniger Skribent gewesen bin, zumal ich auch manches so schnell geschrieben habe, daß die Feder kaum folgen konnte. Die Feile hätte manche unplattdedeutsche Wendung wegnehmen können. Meine Entschuldigung liegt darin, daß ich so wenig Zeit hatte, weil ich noch ein volles Arbeitspensum daneben leisten mußte.

Ein Brief vom 11. April 1933 an Nörrenberg zeigt, daß die schöpferische Phase nicht mit einem Schlage vorbei war. Es heißt dort:

„Muß bleiben“ schrieben Sie unter „De Reise“³⁴ — nun habe ich es doch umgegossen. Sehen Sie zu, wie Ihnen die neue Fassung gefällt. Auch liegen mehrere neue Erzeugnisse bei, darunter „Min Liäbenssank“³⁵, der den Schluß des Buches bilden soll. Seien Sie nicht böse, daß ich Sie aufs neue belästige. Ich war wieder in Schwung geraten. Aber — „ich will es nicht wieder tun“.

Charakteristisch für Wibbelts gelöste Haltung seinen dichterischen Erzeugnissen gegenüber ist ein Brief vom 24. August 1933 an E. Nörrenberg, in dem es heißt:

Endlich die Durchmusterung der Gedichte für die Veröffentlichung. Ich bin sehr damit einverstanden, wenn Sie die *Aobend-Klocken* durch ein „Konzentrationslager“ passieren lassen, wo sie gut gesiebt werden. Ich werde es nicht machen wie Frau General, die alle von mir ausgesiebten wieder einschmuggelte.³⁶ Es ist mir lieb, wenn Sie tüchtig sieben, und Sie können das sicher besser als ich, da ich leichter durch subjektive Momente beeinflußt werden könnte. Obwohl ich im allgemeinen kein übermäßiges väterliches Vorurteil hege für meine Musenkinder, so wirkt doch die Konzeption oft verwirrend nach beim Urteil über die Ausgestaltung, über das erzielte Resultat, beim Macher, während der Merker dadurch ja nicht beeinflußt werden kann. So erkläre ich mir die Tatsache, daß Schriftsteller oft für ihre schwächeren Produkte besondere Vorliebe haben. Der Leser kann nicht wissen, was für Gefühle von der ersten Konzeption her nachschwingen, und kann sich nur an das halten, was wirklich in das gestaltete Ding eingegangen ist — und das allein bestimmt ja auch den Wert. Machen Sie sich aber nicht die Mühe mit einem Verzeichnis; ich vertraue ihrem Urteil blindlings; vielleicht finden wir auch Gelegenheit, persönlich darüber zu sprechen. Ich bin nicht eilig mit der Veröffentlichung. Beruhigend ist mir das Bewußtsein, daß ich schließlich ein so wohl frisiertes Baby präsentieren werde, wie bisher noch nie; es braucht ja keine 10 Pfd. zu wiegen, 6 ist ja schon normal, soviel ich weiß. —

³⁴ VI, S. 424 ff.

³⁵ VI, S. 456—460.

³⁶ *Der versunkene Garten*, S. 300 ff.

Wibbelts Verleger Hugo Koenen, Essen, erklärte sich nach einem Besuch bei dem Dichter bereit, die *Aobend-Klocken* zu übernehmen, wie aus einem Briefe Wibbelts vom 12. Februar 1934 an Nörrenberg hervorgeht.

Skrupel wegen seiner Behandlung des Hexameters in den Distichen³⁷ veranlaßten den Dichter zur Lektüre einer Monographie über diese Versart. Überrascht stellte er fest, daß die deutschen Klassiker noch sorgloser als er damit umgegangen waren, und schrieb am 25. März 1934 an E. Nörrenberg: „. . . wenn sogar die Heroen sich noch größere Nachlässigkeiten erlauben, darf man das einem armen Knäpper wie mir nicht aufmutzen. Also sie bleiben, wie sie sind — *Sint, ut sunt!*“

Nach einer letzten Durchsicht des Manuskriptes schrieb Wibbelt an E. Nörrenberg unter dem 28. April 1934:

Ich meine nun doch, die Gedichte dürften sich hören lassen, wenn sie auch ein mittleres Niveau nicht überschreiten. Wenigstens bin ich zufrieden, und Paulus sagt: *Nolite sapere supra modum* — und dies ist eben mein Maß. Ich glaube, daß ich ehrlich geblieben bin und den Leuten nicht vorzumachen suche, als könnte ich das hohe C singen. Ich darf auch sagen, daß ich nirgends Gefühle oder Überzeugungen geheuchelt habe. Für einen ‚Dichter‘ ist das freilich ein kleines Lob, aber es ist doch etwas.

Im September 1934 erschien das Lyrikbändchen im Buchhandel. Der Verleger sandte dem Dichter ein Exemplar nach Bad Orb, wo dieser seine Ferien verbrachte. Dankbar schrieb Wibbelt am 28. September an seinen Freund E. Nörrenberg:

Dieser Tage erhielt ich ein Exemplar der *Aobend-Klocken*, das sich in seinem schlichten grünen Gewande gut präsentierte. Ich denke an die liebevolle Sorgfalt, die Sie dem Büchlein zugewandt haben, und danke Ihnen recht herzlich. Der Text ist so gut wie fehlerlos . . . und . . . im ganzen ein Muster von Akribie.

Beim Durchblättern ist mir zum Bewußtsein gekommen, daß in diesen Spätgedichten der Klang etwas spröder und der Fluß etwas zäher ist als in den früheren. In Ihren lieben Zeilen im *Münsterschen Anzeiger*, für die ich herzlich danke, sagen Sie, ich sei innerlich jung geblieben; das ist aber doch entschieden relativ zu nehmen. Immerhin ist es gut, daß die *Aobend-Klocken* herausgekommen sind; ich glaube, sie dürfen sich doch wohl hören lassen, und es ist nun ein Abschluß gegeben.

³⁷ VI, S. 449—455.

Bald bekam der Dichter das erste Echo auf sein Lyrikbändchen zu hören. Besondere Freude machte ihm ein Brief seines Freundes Dr. med. Rudolf Schild, Aachen, mit einer eingehenden Würdigung der *Aobend-Klocken*. Er gab den Brief an E. Nörrenberg weiter und schrieb unter dem 16. Oktober 1934 dazu:

Den beifolgenden Brief für Ihr ‚Schränkchen‘. Sie werden einige Mühe haben, ihn zu entziffern. Sein Inhalt macht mir wirklich Freude, da ich weiß, aus langjähriger Freundschaft, daß Dr. Schild ein gutes und unbestechliches Urteil in literarischen Dingen besitzt. ‚Den Besten seiner Zeit genug zu tun‘ — daran muß einem gelegen sein, wenn man schafft; Erfolg bei der Menge ist Nebensache.

Wibbelt scheut sich hier nicht, das anspruchsvolle Wort aus dem Prolog zu *Wallensteins Lager* im Hinblick auf das eigene Werk zu zitieren. Diese Selbsteinschätzung steht im auffallenden Gegensatz zu den sonst allzu bescheidenen Urteilen des Dichters über das eigene Werk.

Die *Aobend-Klocken* waren Wibbelts letztes Bändchen mit niederdeutscher Lyrik. Aber bis zu seinem Tode hat der Dichter Einfälle und Erlebnisse, Stimmungen und Impressionen in hoch- und niederdeutschen Versen festgehalten. Zuweilen legte er solche den Briefen an E. Nörrenberg bei. Als dieser ein Gedicht, „Die Zikade“ überschrieben, in einem Zeitungsartikel veröffentlicht hatte, schrieb ihm Wibbelt am 26. März 1935:

Sie (die Zikade) paßt ja gar nicht in die Zeit. Vielleicht kommt einmal eine Zeit wieder, die auch auf das Zirpen der Zikade lauschen mag, jetzt herrschen Trommeln und Trompeten — und allenfalls auch Luren. Überhaupt bin ich der Meinung, daß diese kleinen Versspielereien nur einen rein persönlichen Affektionswert haben; ich habe sie lediglich deshalb aufgeschrieben, um die flüchtigen Bilder, die mich freuten, zu fixieren — wie ein Zeichner ein paar Striche in sein Skizzenbuch wirft.

Der übersandte Zeitungsausschnitt zeigt mir wieder, wie sehr Sie darauf bedacht sind, mich in Programme einzuflicken, die mich wahrscheinlich gar nicht vorgesehen hatten. Sie wollen sicher verhindern, daß ich zu Lebzeiten schon zu einer mythischen Person verdämmere. Tatsächlich fühle ich mich so fern vom Tage, als lebte ich auf einer Insel mitten im Ozean, und habe gar kein Verlangen, das friedliche Gestade zu verlassen.

Ganz verschiedener Art konnte der Anlaß zu den genannten Versspielereien sein. Zwei kleine Gedichte, die noch nicht veröffentlicht

worden sind, mögen als Beispiele genügen. In dem Epigramm „Dat Liäben“ hatte Wibbelt im sechsten Distichon geschrieben:

Reck di, du wiällige Kiemken, un streck dien Ränksken un Riemken!
Baoll giff et Halm oder Blatt, baoll giff et Risp oder Blom.³⁸

E. Nörrenberg machte den Dichter darauf aufmerksam, daß es in dem Hexameter nicht „Riemken“ heißen dürfe, sondern wohl „Reimken“ gemeint sei. Wibbelt gab ihm recht und antwortete am 1. Mai 1933 mit folgenden Versen:

An mien ‚Riemken‘.
Mien arme kleine leiwe Riemken,
Du rientes di so nett up Kiemken;
Nu bis du ’n ungeriemet Reimken!
Getrost, villicht wät ut dat Kiemken
No met de Tied en wacker Baimken,
Un will et so to ’n Baimken kiemen,
Dann kanns du di äs Reimken riemen.

Auf den Briefrand schrieb er: „Weiter nichts als ein Scherz!“

Im Juni 1934 hatte Wibbelt vergessen, der sauerländischen Dichterin Christine Koch zum 65. Geburtstage zu gratulieren. Er holte es mit folgenden Versen nach:

De leiwe Dag is mi vörbi — slüppet,
Härr gähn en Kumpelment doran — knüppet
Un so den schönen Dag waohr — nuemmen,
Nu sin ’k met mienen Wunsk to lat — kuemmen.
Ji mött mi dat nich üöwel an — riäcken.
Guott sall Ju auk dat Beste to — stiäcken.

Diese Hinkjamben waren für einen zu spät kommenden Gratulanten besonders angebracht. An solchem Spiel mit den Formen hatte der Dichter seine Freude.

9. Lebensabend und Tod auf dem elterlichen Hofe

Anfang Mai 1935 siedelte Augustin Wibbelt als Pfarrer in Ruhe nach Vorhelm auf den elterlichen Hof über. Diesen Plan hatte er schon lange gefaßt. In einem Brief vom 4. März 1921 an den Verleger Joseph Leopold, Warendorf, heißt es:

³⁸ VI, S. 450.

Ich habe die Absicht, mich später pensionieren zu lassen, denn allein kann man in höherem Alter als Pastor nicht bleiben, und einen Kaplan will ich nicht. Ich gehe dann zu unserm elterlichen Hofe, wo mein Bruder mir eine Wohnung einrichtet und im Garten eine Kapelle baut zum Zelebrieren. Für die Kapelle will ich mir schon jetzt die nötige Ausstattung an Paramenten etc. beschaffen. Bitte sagen Sie aber von diesen Plänen nichts; sie sollen nicht eher bekannt werden, bis sie realisiert werden können.¹

Der Dichter wollte dort seinen Lebensabend zubringen, wo er seine Kindheit verlebt hatte. Sein Leben sollte sich in friedvoller Weise zum Kreise schließen.

Von der Schriftstellerei konnte Wibbelt auch im Ruhestande nicht lassen. Gleich im ersten Sommer nach seiner Pensionierung schrieb er ein Buch für Pfarrhaushälterinnen. Es sollte „gleichsam eine Sühne“ sein für den Mutwillen, mit dem er die „Pastors-Mamsell“ in seinen plattdeutschen Erzählungen vielfach behandelt hatte.²

1936 schrieb Wibbelt noch einmal eine ganze Reihe hochdeutscher Gedichte. Eine Zeitlang trug er sich auch mit der Absicht, sie herauszugeben. In einem Brief vom 29. Januar 1937 an E. Nörrenberg heißt es dann aber:

Es war eine Torheit von mir, an diese Veröffentlichung ernstlich zu denken . . . Auch Ihr wohlwollender Vorschlag, eine kleinere und strengere Auswahl zu treffen, scheint mir kein gangbarer Weg zu sein. Mir scheint vielmehr, es würde etwas kläglich aussehen, mit etwa 30 Gedichten aufzumarschieren — ‚ich möchte wohl, aber es geht nicht mehr so recht; das Fäßlein ist leergelaufen, darum verzapfe ich euch dies Schnapsgläschen voll als letzten Labetrunk‘, — so ähnlich. Daß Sie für Paderborn ein Stück abgegeben haben, ist recht . . . Ich selber bin angegangen worden vom Heimatbund Münsterland um einen Beitrag für den Heimatkalender, den er zum ersten Male für das Gesamtgebiet herausgibt, und habe zugesagt . . . Für eventuelle spätere Anfragen habe ich dann auch noch Material liegen, was mir sehr bequem ist. So kommen immer noch einige Sachen unter die Leute, und ich kann mich noch einige Zeit als produktiv aufspielen und dabei bequem meine Waldgänge machen . . . wenn ich tot bin, können Sie immer noch das eine oder andere Stück aus Ihrem Schränkchen holen und die Leute damit ‚beglücken‘. Was will ich denn noch mehr?

¹Die Briefe Augustin Wibbelts an den Verleger Joseph Leopold, der am 30. November 1922 gestorben ist, stellte mir Herr C. Leopold, Warendorf, freundlich zur Verfügung, wofür ich auch hier gebührend danke.

²*Martha und Maria*. Handbuch für Pfarrhaushälterinnen, Paderborn 1935. Vgl. *Der versunkene Garten*, S. 351.

Das eigentliche Manuskript überlasse ich Ihnen gern zu beliebiger Verwendung. Das haben Sie für Ihre treue Mentorarbeit wohl verdient.

Ähnlich wie bei den *Aobend-Klocken* gab es auch hier noch einen Nachklang. In einem Briefe vom 4. April 1937 an E. Nörrenberg heißt es:

Die Invasion der neuen alten Jungfern³ ist nun definitiv beendet, so sehr, daß ich jetzt kaum noch verstehe, wie sie mich so unter ihre Fuchtel bringen konnten. Das Hauptfuder haben Sie ja dort, die letzte Ährenlese lege ich bei.

Im Jahre 1939 wurde *Die christliche Familie* von der Regierung verboten. Von 1914 bis 1935 hatte Wibbelt dieses Blatt redigiert. Aber auch nachdem er die Redaktion niedergelegt hatte, blieb er seiner Lesergemeinde durch regelmäßige Beiträge verbunden. Das Verbot traf ihn schwer, da er sich nach seiner Pensionierung noch intensiver der Arbeit an dieser Wochenschrift widmen wollte.

In seinen letzten Lebensjahren plante er zusammen mit E. Nörrenberg die Herausgabe einer Auswahl aus seinen Werken. Einige Briefe an seinen Freund sprechen von diesem Vorhaben. Ein Schreiben vom 11. Februar 1940 ist besonders interessant, weil der Dichter hier noch einmal auf seine niederdeutschen Lyrikbände zu sprechen kommt. Er schreibt:

Nun habe ich angefangen, auch die ersten Gedichte — *Mäten-Gaitlink* — prüfend durchzulesen, und dabei habe ich mich beglückt gefühlt durch den hellen, warmen Klang dieser leichtbeschwingten Lieder, die mich wieder in meine Jugend zurückversetzten. Einige finde ich schwach, aber durchweg bin ich zufrieden, ja ich muß sagen, solche Gedichte kann ich jetzt nicht mehr machen. Ich will dann auch die beiden andern Bände prüfen. Die drei Bände entsprechen ja den Hauptphasen meines Lebens, als Jüngling, Mann und Greis. Die letzten, die *Aobend-Klocken*, waren ja ein Wagnis . . . Es ist mir jetzt zur Herzenssache geworden, die Auswahl gut herauszubringen. Man mag jetzt meinethalben weniger Notiz davon nehmen; ich habe dann, was ich zu geben hatte, gereinigt und geordnet, und man mag es später gelten lassen oder nicht; ich habe in meinen bescheidenen Grenzen das Meinige getan . . . Auch die kleinen Verserzählungen im *Mäten-Gaitlink* sind nicht übel, sie sind schlichter als die späteren in 4- oder 5-füßigen Versen mit gepaarten Reimen, so daß sie fast wie Knittelverse anmuten. Das ist ja alte deutsche Versart. Später habe ich freigebaute Strophenform mit vielfach

³ Scherzhafte Bezeichnung für die Gedichte.

verschlungenen und mitunter etwas gehäuften Reimen bevorzugt. Ein alter Jesuit, dem — durch Möllers⁴ — meine früheren ungedruckten Gedichte vor Augen kamen, hat damals den Ausspruch getan: ‚Er hat eine gefährliche Leichtigkeit im Reimen.‘ Ich glaube, daß ich immer dazu geneigt habe, mit dem Reim zu spielen. Bei den Kindergedichten ist das entschieden ein Vorzug, sonst nicht immer; es gibt einen schalkhaft-neckischen Ton, der nicht überall angebracht ist. Jetzt verzeihen Sie, daß ich so viel von mir oder vielmehr meinen Sachen gesprochen habe. Die Neuauflage liegt mir eben doch am Herzen.

Durch die Kriegs- und Nachkriegswirren ist es aber zu einer von dem Dichter selbst besorgten Auswahl nicht mehr gekommen.

Unter dem Druck der schweren, ihm immer fremder gewordenen Zeit träumte sich Wibbelt mehr und mehr in seine sonnige Kindheit zurück. Als der Sturm am 14. November 1940 die alte Linde seines Gartens brach, war es für ihn wie ein greifbares Symbol, daß die Welt seiner Jugend versank, unaufhaltsam und unwiederbringlich. Dieses Ereignis brachte in ihm den Entschluß zur Reife, seine Lebenserinnerungen zu schreiben.⁵ Sie wurden schon bald nach der Vollendung gedruckt, aber ein Luftangriff auf Essen vernichtete den Satz und die ersten Abzüge.⁶ Erst 1946 konnten die Lebenserinnerungen unter dem Titel *Der versunkene Garten* erscheinen.

Außer einigen geistlichen Büchern hat Wibbelt nach seiner Rückkehr auf den elterlichen Hof auch noch mehrere Märchenbücher⁷ und einige hochdeutsche Dichtungen geschrieben. *Missa cantata* — Geistliche Lieder im Anschluß an die Meßliturgie, ein Werk, das 1929 erschienen war, wurde überarbeitet und 1940 neu herausgegeben. Eine erweiterte Fassung erschien in den „Gesammelten Werken.“⁸ Zum ersten Male wurde dort posthum „Gottes Vorfrühling“ veröffentlicht, ein Gedichtzyklus, in dem Wibbelt die Vorverklärung der vier alten Elemente und der Tier- und Pflanzenwelt durch Gottes Heilswirken feiert.⁹ Ein zweiteiliges „Diurnale poeticum“ schrieb Wibbelt noch im

⁴ Pfarrer Anton Möllers, den Wibbelt sonst meistens Cid nennt. Vgl. *Der versunkene Garten*, S. 186 ff. und 297 ff.

⁵ *Der versunkene Garten*, S. 9 f.

⁶ Nach Haas-Tenckhoff wurde auch das Manuskript vernichtet. Dieses ist aber erhalten und befindet sich im Besitz von Herrn Rainer Schepper. Vgl. BRUNO HAAS-TENCKHOFF, Augustin Wibbelt, Essen 1948, S. 33.

⁷ *Waldbruders Reise durch den Weltenraum*, Essen 1949; *Zwerge, Zauberer und Teufel*, Essen 1950; *Der freundliche Schutzmann*, Essen 1951; *Wenn alle untreu werden*, Essen 1952.

⁸ VII, S. 353—458.

⁹ VII, S. 555—589.

Mai und Juni 1944 für seinen Freund Pfarrer August Sommer. Es wurde noch nicht veröffentlicht.¹⁰

Wibbelt hatte im stillen gehofft, das Glück seiner Kindheit in der Heimat wiederzufinden. Diese Hoffnung ging aber nur zum Teil in Erfüllung. Im *Versunkenen Garten* heißt es:

Ich mußte bei aller Vertrautheit mit der Heimat die wehmütige Erfahrung machen, daß der Garten meiner Jugend versunken war und versunken blieb. Das soll mich aber nicht abhalten, dem gütigen Gott zu danken für das, was er mir für meine alten Tage noch gewährt hat.¹¹

In dem Gedicht „In de late Tied“ schrieb er:

Worüm quamm ick wier trügg?
 Bruoken is jä längst de Brügg,
 Jede Düör is to.
 Sin so arm un was so riek —
 Alles, alles is mi gliek,
 Sliiek nao 'n Kiärkhoff wo.¹²

Mehr und mehr zog sich der Dichter in die Einsamkeit zurück. Die etwa 20 Minuten vom Hof entfernt gelegene Jagdhütte seines Bruders war ihm eine sichere Zuflucht, wenn er von allerlei Besuchern bedrängt wurde. Hier konnte er selbst das Leben eines Waldbruders führen, von dem er in seinen Märchenbüchern so viel zu erzählen wußte. Nur seine engsten Freunde durften zu seiner Jagdhütte kommen und ihn in seiner Einsamkeit aufsuchen.

Öffentlichen Ehrungen ist der Dichter immer aus dem Wege gegangen. Das Erscheinen zu Wibbelt-Feiern und Wibbelt-Abenden hat er stets abgelehnt. Zu seinem 70. Geburtstage veranstaltete der Magistrat der Stadt Münster eine Wibbelt-Feier und lud den Dichter dazu ein. Der schrieb aber unter dem 16. September 1932:

Es gereicht mir zur besonderen Ehre und Freude, daß die Hauptstadt meiner lieben westfälischen Heimat meinen 70. Geburtstag mit einer Feier begehen will und mich dazu einladet. Ich spreche dem hohen Magistrat meinen ergebensten Dank aus.

Wenn ich der ehrenvollen Einladung zu dieser Feier keine Folge leiste, so bitte ich, mir gütigst zu verzeihen. Ich will mich nicht als Pfarrer hinter

¹⁰ Herrn Pfarrer i. R. Sommer möchte ich auch an dieser Stelle für die Erlaubnis, die Manuskripte einzusehen, gebührend danken. Vgl. *Der versunkene Garten*, S. 355 f.

¹¹ S. 352.

¹² VI, S. 414.

dem Sonntag verschanzen; denn dies Hindernis wäre zu überwinden. Auch will ich nicht vorgeben, daß die Aufregung meinem nicht ganz intakten Herzen schaden möchte; ich besitze Ruhe genug, um diese kleine Attacke zu überstehen. Vielmehr gestehe ich offen, daß es meine Gemütsart ist, die es nicht zulassen will, eine solche öffentliche Ehrung auf mich zu nehmen.

Ich hoffe, daß die hochgeehrten Herren diesen Grund meines Fernbleibens gelten lassen und meine Absage nicht mißdeuten werden.¹³

Nach dem 80. Geburtstage antwortete Wibbelt seinen Gratulanten mit folgenden Strophen:

Wat sall dat Luof? Dat Luof is Wind,
De rüüsket düör dat Lauf,
Un wenn de Tieden anners sind,
Steiht alles stumm un dauf.

Mi dücht, dat Lachen höchter telt,
Dat Lachen is gesund.
Ick sin et mi un alle Welt
Von Hiätten gähn vergunnt.

Sitt owwer wo en Mensk un grinnt
In siene bittre Naut,
Wenn de dann Trost un Friä' finnt,
Dann blaiht mien Aobendraut.¹⁴

Am 19. Juni 1946 wurde dem Dichter noch eine besondere Ehrung zuteil. Er erhielt den im Jahre 1935 gestifteten Annette von Droste-Hülshoff-Preis der Provinz Westfalen. Die Verleihungsurkunde nennt ihn „den am meisten volksverbundenen Dichter Westfalens, den Meister der niederdeutschen Sprache und gemütvoll-weisen Erzieher zu christlich-deutschem Volkstum“.

Ein langes Leben hindurch hat sich Augustin Wibbelt einer guten Gesundheit erfreut. Bis in sein hohes Alter hinein war er körperlich und geistig ungebrochen. Auf seinem letzten Lebensjahr aber lagen die Schatten der Krankheit. Im späten Herbst 1946 befahl ihn eine Rippenfellentzündung. Wohl konnte er bald das Krankenlager wieder verlassen, aber die gewohnte Frische stellte sich nicht wieder ein. Im Sommer 1947 zwang ihn die Schwäche erneut aufs Krankenbett, von dem er sich nicht mehr erheben sollte. Sein Geist freilich blieb klar und lebendig bis in seine letzten Tage. Anfang August, am Erntefest

¹³ Münsterischer Anzeiger, 18. September 1932.

¹⁴ VI, S. 410.

des heimatlichen Hofes, verfaßte er eins seiner letzten plattdeutschen Gedichte. Im Bewußtsein des nahenden Todes feierte er noch einmal den „Hakemai“.

Wi brenget dat leste Föer nao Hus,
 Et is fүүrwaahr ut 'n Backuoben hahl.
 Wull männigen Druoppen faoll up 't Feld,
 Met Duorst un Sweet häff wi 't betahl.

Un kümp us eegen Hakemai
 In uesen lesten Aobendschien,
 Dann gieff de leiwe Häer us Lauhn
 Un mögg met us tofriär sien.¹⁵

Die Phantasie des Dichters war bis in seine letzten Tage hinein noch so lebendig, daß sie ihn schließlich sogar überwältigte. Bilder und Vorstellungen bedrängten ihn, Wirkliches und Unwirkliches, Vergangenes und Gegenwärtiges konnte von ihm nicht mehr klar geschieden werden. In ruhigen Stunden ließ er sich gern etwas vorlesen. Seine letzte Lektüre war *Käthi die Großmutter* von Jeremias Gott-helf, dem er selbst in einem kraftvollen Essay den Ehrennamen „Homer des deutschen Hauses“ gegeben hatte.¹⁶ Man kam mit der Erzählung nicht mehr zu Ende. Am 14. September 1947, an einem Sonntagmorgen, fünf Tage vor seinem 85. Geburtstage, starb der Priester und Dichter Augustin Wibbelt auf dem elterlichen Hofe. Sein Wunsch, dort sein Leben zu beschließen, wo er es begonnen hatte, war in Erfüllung gegangen.

Am 18. September wurde er zunächst auf dem heimatlichen Friedhofe bestattet, drei Jahre später aber in seiner Kapelle auf dem Wibbelthofe beigesetzt, in der er die letzten Jahre seines Lebens täglich die hl. Messe gefeiert hatte.

¹⁵ VI, S. 278.

¹⁶ Der Homer des deutschen Hauses, in: *Ein Heimatbuch*, Warendorf 1916, S. 245—249.

II.
INTERPRETATIONEN
AUSGEWÄHLTER NIEDERDEUTSCHER GEDICHTE
AUGUSTIN WIBBELTS

Der VI. Band der „Gesammelten Werke“ Augustin Wibbelts enthält die niederdeutschen Gedichte. Sieben Bücher wurden hier in einem Bande zusammengefaßt. Die wichtigsten Lyrikwerke sind *Mäten-Gaitlink*, *Pastraoten-Gaoren* und *Aobend-Klocken*.¹

Aus diesen drei Büchern wurden siebzehn Gedichte für Interpretationen ausgewählt. Zwei Gesichtspunkte waren bei der Wahl bestimmend. Zunächst sollten die Gedichte repräsentativ für das gesamte lyrische Werk stehen. Darum wurde aus allen von Wibbelt in seiner Lyrik bevorzugten Themen- und Motivkreisen wenigstens ein Gedicht interpretiert. Der zweite Gesichtspunkt, unter dem die Auswahl erfolgte, war von der Absicht bestimmt, die besten Gedichte herauszufinden.

Obwohl bewußt darauf verzichtet wurde, diese Lyrik unter inhaltlichen Aspekten zu befragen, da eine solche Betrachtungsweise vom eigentlich Dichterischen wegführen würde, empfahl es sich doch, inhaltlich verwandte Gedichte zu Gruppen zusammenzustellen. Dadurch werden Vergleiche der Gedichte untereinander erleichtert. Vier Themenkreise lassen sich unterscheiden: die Natur, der bäuerliche Mensch und seine Welt, der Dichter, Gott. Aber selbst bei einer so allgemeinen Klassifikation sind die Grenzen fließend; das Gedicht entzieht sich oft einem systematisierenden Zugriff. Eine Ordnung der Gedichte nach der Zeit ihrer Entstehung war schon deshalb nicht angebracht, da sich bei Wibbelts Lyrik ein erheblicher Wandel in formaler oder inhaltlicher Hinsicht nicht feststellen läßt.

Ein Anschluß an eine bestimmte Interpretationsmethode wurde nicht versucht. Gleichwohl ist diese Arbeit manchem Meister der Interpretation verpflichtet. Zu nennen sind hier WOLFGANG KAYSER, EMIL STAIGER, BENNO VON WIESE, WILHELM SCHNEIDER und

¹ Vgl. Literaturverzeichnis, S. 171.

JOHANNES PFEIFFER.² Bei der Beschreibung der metrischen Verhältnisse wurde die Versgeschichte von ANDREAS HEUSLER zugrunde gelegt und seine Terminologie übernommen.³

Sechzehn niederdeutsche Frühlingsgedichte finden sich in den Lyrikbänden Augustin Wibbelts.¹ Immer wieder steht der Dichter staunend vor der sich verjüngenden Welt. Besonders bewegt ihn das erste Erwachen der Natur.

In 'n Mäten

Nu geiht de Wind so week un sacht
Den ganzen Dag, de ganze Nacht
Üöwer de Büsk un Wiesken.

Mi dücht all, de Vigölkes blaiht:
En söten, söten Rük de weiht
Üöwer de Büsk un Wiesken.

Un wenn man auk kin Blömken süht,
Et is kin Twiewel: Fröhjaohr tüht
Üöwer de Büsk un Wiesken.

Giff acht! Du häs 't so baoll nich dacht,
Dann ligg de vulle helle Pracht
Üöwer de Büsk un Wiesken.²

Das Gedicht hat vier Strophen von je drei Versen. Die beiden ersten Verse jeder Strophe sind paarweise gereimte Vierheber mit einsilbig voller, der dritte Vers ist ein Kehrvers mit zweisilbig klingender Kadenz. Der Reimklang der letzten Strophe greift auf die erste zurück, ein Kunstgriff, der einen formalen Rahmen schafft. Alle

² Vgl. Literaturverzeichnis, S. 173 ff.

³ Deutsche Versgeschichte mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimverses, Berlin und Leipzig 1925, 1927, 1929.

¹ VI: „Mäten-Gaitlink“, S. 10; „Fröhjaohrs-Wunner“, S. 20; „Fröhjaohrswind“, S. 23; „Maienmuorgen“, S. 24; „In 'n Mäten“, S. 27; „Swattdäörn“, S. 31; „Vüör-Fröhjaohr“, S. 38; „Nu schint de Fröhjaohrssunn“, S. 39; „En laat Fröhjaohr“, S. 44; „In 't Fröhjaohr“, S. 51; „Fröhjaohr“, S. 129; „Dat junge Gräss“, S. 132; „Riep un Sunn“, S. 375; „De Winter geiht“, S. 377; „Fröhjaohr“, S. 395; „Wu is mi dann?“, S. 414. Zu „Wu is mi dann?“ gehören noch die beiden Vierzeiler auf Seite 412; das Gedicht ist falsch abgedruckt; die Überschrift ist nicht von Wibbelt. Vgl. Augustin Wibbelt, *Mäten-Gaitlink*, Essen 1948, S. 274 f.

² Aus *Mäten-Gaitlink*; VI, S. 27.

Verse sind auftaktig und haben Zweivierteltakt. So starr das metrische Gerüst der Strophe erscheint, so lebendig ist doch der Rhythmus; er verändert sich von Strophe zu Strophe.

Mit einem sieghaften „nu“ setzt die erste Strophe ein.³ Von dem, was vorher war, spricht das Gedicht in keinem Vers, man kann es nur erschließen: Der Winter regierte unangefochten. Mit dem „nu“ beginnt etwas Neues. Es ist eine sanfte Gewalt, die sich gegen den Winter erhebt, aber eine Gewalt, die ruhig und stetig wirkt.

Das „nu“ in der Auftaktsenkung ist etwas angehoben zu lesen und hervorzuheben, doch nicht so, daß die Verhaltenheit des Gedichtanfanges gestört wird. Gleich im ersten Vers findet sich ein Stab. Die beiden w in „Wind“ und „week“, das ei in „geiht“ und das lange e in „week“ bringen auch klanglich die ausgesprochene Eigenart des Märzwindes zum Ausdruck.

Der zweite Vers besteht aus zwei Hälften von gleicher syntaktischer Struktur; das adjektivische Attribut in den beiden adverbialen Zeitbestimmungen ist sogar identisch. In seinem Rhythmus schmiegt sich der Vers ganz in das Versschema. Keine der vier Hebungen ist besonders betont, keine Senkung wird angehoben. Eine leichte Kolongrenze in der Versmitte stört nicht die ruhige Alternation. Eintönig wie die syntaktische Struktur und der Rhythmus ist auch der Klang des Verses. Das kurze a beherrscht ihn ganz; es findet sich in allen Hebungen. Alle Senkungen haben e, das phonetisch allerdings variiert. Mehrere Momente wirken hier also zusammen, das ununterbrochene sanfte Wehen des Märzwindes unmittelbar fühlbar zu machen.

Der dritte Vers hebt sich auffallend von dem zweiten ab. Gleich die erste Silbe durchbricht das metrische Gerüst und tritt aus der Auftaktsenkung hervor. Die zweite Silbe, nach dem Schema eine Hebung, tritt ganz zurück. So kommt es beim Übergang vom zweiten zum dritten Vers zu einem Hebungsprall, während die beiden ersten Verse gefugt sind. In tänzerischem Rhythmus beginnt der dritte Vers. „Büsk“ trägt die Haupthebung; darauf geht die Bewegung zu. Dann fällt sie wieder etwas ab. Nur dieser Vers hat klingende Kadenz. In dem langen i in „Wiesken“ kommt die Bewegung zur Ruhe. Es ist, als nehme der Wind einen Anlauf, überspringe die Büsche und streiche dann ruhig über die Wiesen hin. Die hellen Vokale im dritten Vers

³ Auch „De Sunn“ beginnt so; dort hat das Zeitadverb aber eine etwas andere Funktion als hier. Vgl. S. 62.

(*Wöwer, Büsk, Wiesken*) kontrastieren wirkungsvoll mit den dunklen im zweiten.

Die zweite Strophe spricht von einer Ahnung, die den Dichter freudig stimmt. So wird auch der Rhythmus in den beiden ersten Versen dieser Strophe lebhafter als in denen der ersten. Während dort ruhige Alternation vorherrschte, treten jetzt einzelne Hebungen stärker hervor: im ersten Vers die dritte, im zweiten die erste und zweite. Auch die Kola werden auffälliger. Die Einschnitte befinden sich hinter „all“ im ersten und zwischen den beiden „söten“ im zweiten Vers. Das lange ö in „Vigölkes“ und dem zweimaligen „söten“ sowie der einschmeichelnd weiche Endreim verleihen den Versen einen Klang, in dem die inhaltliche Aussage wiederum ganz gegenwärtig ist.

Der dritte Vers ist ein fester Kehrreim, mit dem alle vier Strophen schließen. Die Verbindung mit den vorhergehenden Versen ist in den einzelnen Strophen aber verschieden. In der ersten ist das Enjambement noch sehr leicht. Das „de“ im zweiten Vers der zweiten Strophe weckt schon eine Erwartung auf eine Weiterführung des Satzes, es entsteht ein etwas schwereres Enjambement. Nach der Wiederholung des Schlußverses der ersten Strophe in der zweiten ist nun für die folgenden Strophen ein Erwartungsgefühl geweckt, das zu dem dritten Vers geradezu hindrängt. Diesem Erwartungsgefühl entspricht es, wenn in den beiden Schlußstrophen der dritte Vers zum notwendigen Glied in dem syntaktischen Aufbau der Strophen wird. Die sich wandelnde, immer fester werdende syntaktische Verknüpfung des Kehrreims mit den vorausgehenden Versen vermeidet die Gefahr der Eintönigkeit, die bei Kehrreimen, die nicht gesungen werden, groß ist.

Was dem Dichter in der zweiten Strophe nur Ahnung war, wird ihm in der dritten zu froher Gewißheit. Der erste Vers dieser Strophe ist dadurch besonders ausgezeichnet, daß er ohne jeden Einschnitt und schneller als die voraufgegangenen zu sprechen ist. Die Bewegung eilt auf die beiden Schlußhebungen des Verses zu. Der zweite Vers besteht aus zwei deutlich zu trennenden Kola. Der Einschnitt liegt hinter „Twiewel“. Dadurch werden die beiden langen Schlußhebungen besonders hervorgehoben. Geradezu sieghaft und strahlend tritt hier und nur hier das Wort „Fröhjaohr“ auf. Durch die Assonanz der vorletzten Hebung in Verbindung mit dem Endreim wirken diese Verse besonders klangvoll.

In den ersten drei Strophen hat der Dichter nur mit sich selbst gesprochen. Seine freudige Entdeckung drängt ihn aber in der Schluß-

strophe zur Mitteilung an ein Du. Gleichzeitig schaut er schon in die Zukunft. Der laue Märzwind gibt ihm die Gewähr, daß der völlige Sieg des Frühlings über den Winter unmittelbar bevorsteht. Der Binnenreim im ersten Vers wird durch die Kolongrenze hinter „acht“ klanglich besonders hervorgehoben. Der Endreim nimmt den gleichen Klang noch einmal auf und läßt ihn in „Pracht“ gipfeln. Die zwei vorausgehenden Adjektive — beide mit kraftvoll wirkenden ll — bereiten auf diesen Gipfel vor.

Der Kehrreim in der letzten Strophe verdient noch besondere Beachtung. Während das „de“ in den drei ersten Strophen ein hochdeutsches „die“ war, ist es in der letzten ein „den“. Hier ergänzt der Kehrreim nicht mehr ein Verbum der Bewegung, sondern eins der Ruhe, des Zustandes. Der unangefochtene Sieg des Frühlings über den Winter wird als ein mit Sicherheit eintretendes Ereignis vorausgenommen. So kommt die sanfte Bewegung, die sich im Laufe des Gedichtes von Strophe zu Strophe steigerte, in den Schlußversen fast unmerklich zur Ruhe.

Von den sechs Sommergedichten, die sich in der niederdeutschen Lyrik Wibbelts finden,¹ ist „Summer-Middag“ wohl das schönste. In drei Vierzeilern ist die mittägliche Stunde auf einer Sommerwiese eingefangen.

Summer-Middag

Middagsruh — kin Vuegel singet,
 Doch² de ganze Wieske klinget
 Von de kleinen fienen
 Sülwer-Vigelinen.

¹ Vgl. in VI: „Summerleed“, S. 19; „Summermuorgen“, S. 30; „Summer-Middag“, S. 34; „Up de Höchte“, S. 128; „Summerdagg“, S. 130; „Wiährlöchten“, S. 132.

² P. JOS. TEMBRINK hat in den „Gesammelten Werken“ „doch“ durch „män“ ersetzt. Zwar geschieht das ohne jeden Kommentar, aber wie Prof. Dr. Erich Nörrenberg schriftlich mitteilte, habe Augustin Wibbelt ihm sofort zugestimmt, als er gefragt habe, ob er bei einer Neuherausgabe seiner Werke statt „doch“ in der Bedeutung „doch, aber, indessen“ überall „män“ einsetzen dürfe. Nun steht aber fest, daß selbst in Wibbelts letztem Lyrikband *Abend-Kloeken*, an dessen Herausgabe E. NÖRRENBURG wesentlich beteiligt war, überall „doch“ zu lesen ist (vgl. S. 7, 13, 20, 29, 33 u. a.). Darum schien es angebracht, bei der Lesart der Ausgaben zu bleiben, die vom Dichter selbst besorgt worden sind. Auf das „doch“ der ersten Ausgaben wurde noch an folgenden Stellen zurückgegriffen: „Fröher“, 3. Str., S. 72; „Moder“, II. Teil, 3. Str., S. 96; „Mien leiwe Siällken!“, 1. Str., S. 112 und S. 114; „Siebbenzig Jaohr“, II. Teil, 1. Str., S. 143; „Laot di nich so licht verblennen“, 2. Str., S. 148; „Mien aolle Frönd!“, 4. Str., S. 153.

Grillensank un Sonnenwiäben,
 Stunnenlank dat lese Liäben —
 Stigg harup en Grummel?
 't flügg ne dicke Hummel.

Buotterblom un Biewwerspier
 Schütt't de Köpp un lustert wier
 Up de kleinen fienen
 Sülwer-Vigelinen.³

Die Form ist einfach. Alle Verse sind alternierend, auftaktlos und vierhebig. Die beiden ersten haben zweisilbig volle, die beiden letzten klingende Kadenz. Die Verse sind paarweise gereimt.

Gleich das erste Wort des Gedichtes gibt das Thema an. Man könnte an die Arbeitspause der Landarbeiter denken. Aber die hier gemeinte Ruhe ist tiefer. Was hier waltet, ist die „hohe Stunde des Mittags“, von der Eduard Mörike in der „Schönen Buche“ spricht,⁴ es ist die Stunde des Pan. Wibbelt selbst schreibt darüber:

Schon die alten Griechen, so hohen Mutes und so leichten Sinnes sie waren, spürten in ihrer feingestimmten Seele dieses Unheimliche, diesen Mittagsspuk, der so ganz anders geartet ist als alle Schauer der schwarzen Mitternacht und des mondbleichen Kirchhofes. ‚Pan schläft‘, pflegten sie von einer solchen Mittagsstunde zu sagen, und das jache Erschrecken, das aus dem atemlosen Sonnenglast urplötzlich auftauchen kann, nannten sie den panischen Schrecken. Auch das Sommerfeld kennt diese Stimmung. Der Volksglaube sagt, daß die Roggenmuhme in solcher Stunde durch das Korn gehe.⁵

In der Glut des Mittags verstummen auch die Vögel und ducken sich in das schattige Laub der Bäume. Und doch erfüllt ein feiner Klang die Luft: die Grillen zirpen. Ihr Tönen ist unmittelbar in der ersten Strophe gegenwärtig. Die hellen Vokale (*Wiesken*, *klinget*, *fienen*, *Sülwer-Vigelinen*) und viele weiche Konsonanten (w, ng, f, n, l) machen den Klang dieser Verse aus. Auch die klingenden Kadenzen tragen dazu bei, daß die Verse dem Ohr so musiknah, ja geradezu melodisch vorkommen.

³ Aus *Mäten-Gaitlink*; VI, S. 34.

⁴ ROMANO GUARDINI, Eduard Mörike, „Die schöne Buche“, in: Die deutsche Lyrik, hg. von BENNO VON WIESE, II, Düsseldorf 1957, S. 71—78.

⁵ IX, *Ein Büchlein vom Walde*, S. 367; vgl. auch: Mittagszauber, in: *Ein Heimatbuch*, IX, S. 71 ff.

In der zweiten Strophe wird mit dem ersten Wort offen gesagt, was mit den „Sülwer-Vigelinen“ gemeint ist: das Zirpen der Grillen. „Sunnenwiäben“ ist eine gut gelungene Wortschöpfung des Dichters. Gemeint ist wohl das Zittern der heißen Luft über dem schimmernenden Wiesengras. Man kann auch an das leise Wachsen der Gräser und Blumen in der Sonnenwärme denken. Das Weben der Sonne an dem „Kleid“ der Pflanzen wäre dann eine Metapher für die den Wachstumsprozeß auslösende und fördernde Kraft der Sonne. Der Dichter hat wohl nur an das erstere gedacht. Diese Deutung legt die Skizze „Mittagszauber“ im *Heimatbuch* nahe, die thematisch genau dasselbe behandelt wie das Gedicht. Dort heißt es: „Nur das Licht ist lebendig, das weiße flimmernde Licht webt ein seltsam flirrendes Netz über alle Dinge.“⁶ Der zweite Vers wiederholt mehrere Klänge aus dem ersten. „Stunnen-“ reimt auf „Sunnen-“, „-lank“ auf „-sank“. Dazu kommen ein Stab (*liese Liäben*) und der Endreim. Diese Verse sind so voller Klang, daß eine Steigerung kaum noch möglich ist. Die Wiederholungen bringen unmittelbar zum Ausdruck, daß die zarten Töne immerfort die Luft erfüllen. Auch der Gedankenstrich am Ende des zweiten Verses weist auf das ununterbrochene Forttönen hin.

Es wurde gesagt, daß eine panhafte Stimmung über dem Gedicht liegt. In der zweiten Hälfte der zweiten Strophe begegnet dann auch so etwas wie ein panischer Schrecken: Ein plötzlicher, unerwarteter, dumpf rollender Laut übertönt das leise Klingen. Aber gleich wird das Bedrohliche mit schelmischem Humor ins Idyllisch-Harmlose abgebogen. Die beiden Reimwörter „Grummel“ und „Hummel“ bewirken durch ihren lautnachahmenden Klang, daß der Hörer des Gedichtes nicht nur von der vermeintlichen Gefahr eines heraufziehenden Gewitters Kenntnis erhält, sondern unmittelbar vernimmt, was da störend hereinbricht.

Es besteht für den, der auf die feinen Stimmen der Sommerwiese lauscht, kein Grund zur Besorgnis, und er darf sich wieder ganz dem Konzert hingeben. Wer ist aber der Zuhörer? In den beiden ersten Strophen unterstellte der Leser, daß der Dichter — vielleicht im Grase liegend — dem Klingen lausche. Aber ein Ich trat bisher noch nicht auf. Die dritte Strophe zeigt nun, wer eigentlich auf das Konzert der Silbergeigen lauscht: Hahnenfuß und Zittergras. Offensichtlich ist der Mensch zu groß, zu grobschlächtig für so eine zarte Welt. Selbst „Buotterblom un Biewwerspier“ wagen nicht zu sprechen oder auch

⁶ IX, S. 72.

nur zu flüstern. Als sie plötzlich die dunklen Töne vernahmen, haben sie sich nur erschrocken und fragend angeschaut. Als sie den Störfried als recht harmlos erkannt haben, geben sie sich wieder den feinen Stimmen der „Sülwer-Vigelinen“ hin. Ihr Kopfschütteln kann zweierlei bedeuten. Es kann die gegenseitige Verständigung darüber zum Ausdruck bringen, daß man sich unnötig erschrocken hat, daß kein „Grummel“ heraufzieht; es kann aber auch ein Kopfschütteln der Entrüstung sein, daß die dicke Hummel so ohne jeden Kunstverstand taktlos in das zarte Spiel hineinfährt. Ein feiner Humor spielt in diesen Versen.

Die beiden Schlußverse der dritten Strophe wiederholen — von der Präposition im Eingang abgesehen — die beiden Schlußverse der ersten. Formal erhält das kleine Gedicht dadurch Abrundung und Geschlossenheit. Diese Technik begegnet einem häufiger in der Lyrik Wibbelts.⁷ Hier ist sie besonders sinnvoll, da nicht das Geschehen, sondern das Sein den Charakter des Gedichtes bestimmt. Am Ende der dritten Strophe tritt der Zustand wieder ein und dauert fort, der schon in der ersten beschrieben wurde.

In „Summer-Middag“ spürt man den Einfluß des Impressionismus auf Wibbelts Lyrik. Die syntaktisch unvollständigen Satzgebilde in der ersten und die ausschnitthaften Momentbilder in der zweiten Hälfte des Gedichtes lassen an diese Stilrichtung denken.

Kann man bei dem Gedicht „Summer-Middag“ von einer zyklischen oder ruhenden Struktur sprechen, so bei dem folgenden, „De Sunn“ überschrieben, von einer aufsteigenden oder fortschreitenden.

Die Klimax ist ein Stilmittel, das Wibbelt gern in seiner Lyrik verwendet. Die aufsteigende wurde schon in dem Gedicht „In ’n Mäten“ beobachtet. Sie findet sich auch in „De Sunn“. Eine kunstvolle absteigende Klimax wird in „Villicht“¹ zu beobachten sein; wo die Sonne auch eine bedeutende Rolle spielt. Dort wird sie aber nur im Augenblick ihres Unterganges gesehen, während sie in „De Sunn“ in den ersten drei Strophen immer höher emporsteigt und erst in der letzten von der sinkenden Sonne gesprochen wird.

⁷ Vgl. „Niewwel“, S. 67 f., „Seißendengeln“, S. 122 f. und „O leiwe Moder Nacht!“, S. 104.

¹ Vgl. S. 130 f.

De Sunn

Nu kümp se ächtern Busk harup
 Un strick met iähre flacke Hand
 Ganz sachte üöwer Wiesk und Feld:
 Do steiht dat Land in güllen Brand.

Nu klemmt se lanksam hiemmelan
 Un lacht harin in Kuhl un Kolk:
 Do springt de Funken hell to Höcht,
 Do danzt dat kaolle Watervolk.

Met iähre Straohlenfinger gripp
 Se nu in dunkle Böske deip:
 Do glaiht dat gröne Füler all,
 Wat daor in 't Muß verbuorgen slaip.

Un nu, nu kümp se auk to mi,
 In mienen Gaoern, up miene Bank
 Un strick mi düör 't Gesicht — o Sunn,
 Du leiwe, schöne Sunn, häff Dank!²

Metrum und Reimordnung sind einfach. Jede der vier Strophen besteht aus vier auftaktigen vierhebigen Versen mit einsilbig voller Kadenz. Nur der zweite und vierte Vers reimen aufeinander.

Mit dem Zeitadverb „nu“ beginnt das Gedicht.³ Es steht in der Auftakt senkung, muß aber leicht angehoben werden. Schon durch diesen Anfang wird man unmittelbar in die vorganghafte Situation des Gedichtes versetzt. Diese Art des Eingangs erinnert an Hugo von Hofmannsthals „Vor Tag“, ein Gedicht, das so beginnt:

Nun liegt und zuckt am fahlen Himmelsrand
 In sich zusammengesunken das Gewitter.

Zehnmals kehrt in den 38 Versen Hofmannsthals das „nun“ wieder. Es ist in der Verschiedenheit der Bilder das Einheit gebende Element.⁴ Auch Wibbelt wiederholt das „nu“, und zwar in den 16 Versen fünfmal. Während aber in „Vor Tag“ die Zeit gleichsam realistisch gesehen und nur eine Zeitspanne überblickt wird, wie man sie auch für den sprecherischen Vollzug des Gedichtes braucht, liegen in „De Sunn“

² Aus *Pastraoten Gaoren*; VI, S. 130.

³ Vgl. den Anfang von „In 'n Mäten“, S. 55.

⁴ FRANZ NORBERT MENNEMEIER, Hugo von Hofmannsthal, „Vor Tag“; in: *Die deutsche Lyrik*. Hg. von Benno von Wiese, II, S. 292—302.

zwischen den „nu“ in den einzelnen Strophen größere Zeitabschnitte. Eine ähnliche Handhabung der Zeit findet sich in Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht „Durchwachte Nacht“, wo jeweils ein Strophenpaar einer Stunde der Nacht zugeordnet ist.⁵

Mit sicherer Hand wird das „nu“ in den einzelnen Strophen plaziert, ohne daß der Eindruck einer raffinierten Kalkulation aufkommt. In der zweiten Strophe steht es an derselben Stelle wie an der ersten. Damit wird bewußt eine Verbindung mit der ersten Strophe geschaffen und ein Erwartungsgefühl für die dritte geweckt. In dieser erscheint das „nu“ aber erst im zweiten Vers, und zwar in einer Hebung. Durch diese Variation wird Eintönigkeit vermieden. In der vierten Strophe findet es sich wieder an einer anderen Stelle. Aus der Auftaktsenkung wird es hervorgeholt und an die Stelle der ersten Hebung im ersten Vers gesetzt. Noch mehr: Es wird wiederholt. So erreicht der Dichter auf sehr einfache, aber auch kunstvolle Weise eine Intensivierung und abschließende Aufgipfelung.

Die ersten drei Strophen weisen die gleiche Struktur auf. Im jeweils ersten Teil wird gesagt, was die Sonne tut, im zweiten, welche Wirkungen sie hervorbringt. Ein Doppelpunkt schließt immer den ersten Teil ab, ein „do“ leitet den zweiten Teil ein. Aber auch diese Struktur wird geschickt variiert. In der ersten Strophe entfallen auf den ersten Teil drei Verse, auf den zweiten nur einer; in der zweiten und dritten liegt die Zäsur hinter dem zweiten Vers. Nach dreimaliger Wiederholung dieser Struktur erwartet man sie auch in der vierten Strophe, und man soll sie auch erwarten, da der Dichter durch das doppelte „nu“ ja die Erwartung besonders spannt. Es findet sich aber nach der Aussage über das Tun der Sonne kein Doppelpunkt, sondern ein Gedankenstrich; auch fehlt das „do“, das in den drei vorausgegangenen Strophen den jeweils zweiten Teil einleitete. Es ist vielmehr nur indirekt von der Wirkung der Sonne die Rede: Der Dichter dankt ihr. Hier ist nicht nur die Eintönigkeit einer Strukturwiederholung durch Variation vermieden, sondern die Struktur selbst verändert. Die unmittelbare Wirkung der Sonne auf den Dichter wird nicht ausgesprochen. Was Wibbelt hier ungesagt läßt, wird die Interpretation durch den Vergleich mit einem andern Gedicht zu klären suchen.

⁵ J. MÜLLER, Annette von Droste-Hülshoff, „Durchwachte Nacht“, in: Gedicht und Gedanke. Auslegungen deutscher Gedichte, hg. von Heinz Otto Burger, Stuttgart 1952, S. 254—266.

Wie schon gesagt wurde, ist das Gedicht durch eine aufsteigende Klimax charakterisiert. Darauf verweist gleich das erste Verbum der ersten Strophe: Die Sonne „kümp . . . harup“. Ohne die Überschrift wüßte man zunächst nicht, wer „se“ im ersten Verse ist. Diese syntaktische Verklammerung von Überschrift und Gedicht⁶ ist bei Wibbelt höchst selten.

Der zweite und dritte Vers dieser Strophe erinnern an die „rosenfringrige Eos“ bei Homer.⁷ Aber das Bild wird doch reizvoll abgewandelt: Mit flacher Hand streicht die Sonne über Wiese und Feld.

Der vierte Vers zeichnet mit einem kraftvollen Bilde die Wirkung der aufgehenden Sonne. Durch einen Binnenreim (Land, Brand) wird die Aussage klanglich intensiviert.

In der zweiten Strophe steigert das Verbum des ersten Verses (klemmt . . . hiemmelan) das entsprechende in der ersten Strophe (kümp . . . harup). Auch die andern jeweils an der Stelle der ersten Hebung auftretenden Verben sind bewegter geworden als in der ersten Strophe. Lachen, Springen und Tanzen sind Zeichen vitaler Lebensfreude. Was unter den aufspringenden Funken zu verstehen ist, wird nicht deutlich gesagt. Man wird an die in der Sonne funkelnden Wellen denken müssen, deren Lichtreflexe wohl springenden Funken vergleichbar sind. Aber die Sonne spielt nicht nur auf der Oberfläche des Wassers; sie ist stark genug geworden, auch in seine Tiefen einzudringen und selbst die kalte Tierwelt so zu beleben, daß sie im Wasser tanzt.

Wiese und Feld boten sich gleich in der ersten Strophe willig der sanften Gebärde der aufgehenden Sonne dar. Um Leben in die Tümpel bringen zu können, mußte die Sonne schon höher emporsteigen. Daß sie selbst das kaltblütige Wasservolk zu ausgelassenen Lebensäußerungen verlocken kann, setzt schon eine große Strahlungskraft voraus. In der dritten Strophe tritt die Sonne noch machtvoller auf. Jetzt durchdringt sie sogar das Dunkel des Waldes. Mit ihren Händen greift sie gleichsam durch die Baumkronen. In dem schweren Enjambement beim Übergang vom ersten zum zweiten Vers kommt das geradezu Gewaltsame ihres Vorgehens zum Ausdruck. Was auf dem Waldboden sonst in der Dämmerung verborgen schläft, wird von der Sonne zu geheimnisvollem Leben aufgeweckt. Wenn sie im Zenit steht, glüht ein grünes Feuer, ein magisches Licht im Walddunkel auf.

⁶ J. WIEGAND, Abriß der lyrischen Technik, Fulda 1951, S. 92 f.

⁷ Odyssee, 2, 1 u. a.

Neben den Endreimen und einem Binnenreim verleihen mehrere Stäbe den ersten drei Strophen klanglichen Reiz: *Kuhl, Kolk; bell, Höcht; dunkle, deip; glaiht, gröne.*

Man sollte meinen, daß eine Steigerung jetzt nicht mehr möglich sei. Die Sonne hat ja ihren Höchststand erreicht, noch stärker und durchdringender kann ihre Kraft nicht mehr werden. In der Tat spricht auch die vierte Strophe wahrscheinlich von der sinkenden Sonne. Schon das „nu“ des ersten Verses weist darauf hin, daß die Sonne wieder in einer neuen Phase gesehen wird. In dem doppelten „nu“ kann man sogar einen Hinweis darauf sehen, daß der übersprungene Zeitraum jetzt größer ist als zwischen den vorausgegangenen Strophen. Vor allem aber zeigt die Feierabendstimmung der vierten Strophe, daß jetzt von der scheidenden Sonne die Rede ist. Die Kraft des Gestirns erlischt also, in dem Gedicht gelingt aber noch einmal eine Steigerung, allerdings in einer andern Weise als in den vorausgegangenen Strophen. Eine ganz unerwartete Intensivierung erreicht der Dichter durch die Verinnerlichung des Erlebens.

Bisher sprach das Gedicht nur von der Wirkung der Sonne auf die vernunftlose Kreatur, jetzt begegnet sie mit ihrem Schein auch dem Menschen, dem Dichter, und zwar in einer ganz persönlichen Weise. Die Sonne besucht ihn gleichsam, und sie findet ihn an einer Stelle, die ihm besonders lieb ist, worauf die Possessivpronomina im zweiten Vers deutlich hinweisen. Und nun ein Bild von besonderer Innigkeit: Die Sonne streichelt den Dichter.

Ein Vergleich mit dem Gedicht „Villicht“⁸ läßt unschwer erkennen, woran diese Zärtlichkeit den Dichter erinnert. Dort lautet die zweite Strophe:

De Sunn strick week un warm
 Mi üöwer Buorst un Knei
 Un nimp mi in den Arm,
 As Moder fröher daih.

Was Wibbelt in „Villicht“ offen ausspricht, verbirgt er scheu in „De Sunn“. Nur aus dem innigen Dank an die Sonne kann man erschließen, daß sie ihm etwas besonders Schönes geschenkt haben muß. Es fällt immer wieder auf, daß dort, wo er von etwas Zartem, Gütigem spricht, gleich das Bild der Mutter auftaucht. So scheu wie hier hat er den Gedanken an die Mutter aber an keiner andern Stelle verborgen.

⁸ Vgl. S. 130 f.

Der Innigkeit der letzten Strophe entspricht der Rhythmus. Alle vier Verse bestehen je aus zwei Kola. Die damit gegebenen Schnitte lassen die Möglichkeit des Atemholens und zwingen zu einem ruhigen Sprechen.

Den Herbst liebte Wibbelt von allen Jahreszeiten am meisten. Als neunzehnjähriger Gymnasiast schrieb er in sein Tagebuch:

Schon färbt sich der Busch mit dem gelbroten Farbenschimmer, den ich überaus gern sehe, wie ich den Herbst überhaupt von allen Jahreszeiten am meisten liebe. Man ist dann selber auch still und zufrieden, gleichmütig in der Seele und kräftig im Körper, da man die ganze Sommersonne getrunken hat. Man schaut den weißen Wolken nach, selber wie im Traum.¹

Aber der Herbst hat nicht nur dieses Gesicht, und so sind auch die Herbstgedichte Wibbels in Gehalt und Stimmung unterschiedlich.

Der Herbst ist die Erntezeit. In verschwenderischer Fülle verschenkt er seine Gaben. Die Gebefreudigkeit der Natur feiert der Dichter in „De Hiärfst“.²

Das letzte Fuder Korn, das eingefahren wird, stimmt den alten Bauern nachdenklich. Die Ernte auf dem Felde läßt ihn an seine eigene Lebensernte denken.

De lesten Garwen — sind et vlicht
För mi de allerlesten?
O leiwe Här, wat sieen mott,
Dat weef Du jä am besten.³

Auch die Pracht der Rosen täuscht nicht über das baldige Ende der Lebensfülle hinweg.⁴

Was bleibt, sind kahle Felder und triste Rosenstöcke. Trost gibt da das Bewußtsein, daß die Arbeit getan ist und die Scheunen voll sind.

De Rausen sind verblaihet
Un nakend steiht de Däörn;
Dat gollne Feld is maihet,
De Duwen pickt dat leste Käörn.

¹ 7. 9. 1882; VII, S. 68.

² VI, S. 14.

³ „Hakemai“; VI, S. 15.

⁴ „De lesten Rausen“; VI, S. 19.

Ick sett mi still an 't Füer,
 Dat Jaohr is aolt un krank.
 Ick sin vergnügt: de Schüer
 Is vull bis buoben — Guott sie Dank!⁵

In dichterischer Vision sieht Wibbelt den Herbststurm über die Felder, Gärten und Dorfstraßen jagen.⁶ Da sitzt es sich gemütlich am offenen Herdfeuer. Vergeblich bemüht sich der Sturm, auch in die Häuser einzudringen. Launige Schadenfreude blitzt aus den Versen:

Nu bruse män, du Fiägesack!
 Wi sitt't an 'n warmen Hääd,
 Wi sitt't hier unner Dack un Fack —
 Mi dücht, dat is wat wää't.⁷

Mehr als der Sturm setzten dem Dichter aber die Herbstnebel zu. In zwei Gedichten frohlockt er, daß die Sonne doch noch die grauen Schleier durchbricht.⁸

Im sinkenden Jahr verliert sie aber mehr und mehr ihre Kraft,⁹ und eines Tages unterliegt das Licht den dunklen Mächten. Da befällt den Dichter das Grauen des Todes.

Niewwel

Niewwel spinnt dat griese Laken,
 Alles deckt he to,
 Will dat leste Für toraken —
 Sunn, wo bis du, wo?

Busk un Baum, de mött't sick duken
 In dat Graff so grao.
 Niewwel will de Welt versluden,
 Kümp mi söwst to naoh.

Kümp un luert düör de Gliewen,
 Riff sick an de Wänn',
 Legg an miene Fensterschiewen
 Siene natten Hänn'.

⁵ „Hiärfst“; VI, S. 368.

⁶ Vgl. „De Sturm“; VI, S. 131.

⁷ „Sturm“; VI, S. 376.

⁸ Vgl. „Hiärfstmuorgen“; VI, S. 374 und „Sunn un Niewwel“; VI, S. 126.

⁹ Vgl. „Novemberdag“; VI, S. 12.

Legg sick kaolt upt warme Liäben,
 Stigg mi an de Kiäll,
 Will mit sienen Sleier wiäben
 Lanksam üm de Siäll.

Och, wu lange sall dat blieben,
 Sall dat blieben so?
 We' will us den Gast verdriegen? —
 Sunn, wo bis du, wo?¹⁰

Diese fünf Vierzeiler verdienen wegen der Thematik und der Dichte der Aussage besondere Beachtung. Die Herbstnebel sind charakteristisch für die Niederungen. In dem *Buch von den vier Quellen* schreibt Wibbelt in dem Essay „Der Weg im Nebel“:

Die Leute, die in höher gelegenen Gegenden wohnen, haben keine rechte Vorstellung von dem Nebel, der im Herbste die feuchten Niederungen bedeckt. Wie ein dichter Schleier senkt er sich auf das Land und verhüllt die Sonne so vollständig, daß nicht einmal ein leiser Lichtschimmer ihren Standort verrät.¹¹

Im folgenden gibt er dann eine genaue Beschreibung. Auch in seinem *Herbstbuch* kommt er auf den Nebel zu sprechen,¹² und an beiden Stellen wird ihm der Nebel zum Gleichnis für manches Undurchsichtige und Ungewisse im menschlichen Leben.

Aber an keiner Stelle hat er den Nebel selbst so unheimlich und bedrohlich beschrieben wie in dem Gedicht „Niewwel“. Es besteht aus fünf kreuzgereimten Volksliedstrophen. Alle Verse sind auftaktlos. Der erste und dritte haben zweisilbig volle, der zweite und vierte einsilbig stumpfe Kadenz.

Ohne Umschweife beginnt das Gedicht mit dem Thema-Wort. Die Aussage, die im ersten Vers von dem Nebel gemacht wird, ist dem Wortlaut nach unstimmig. Spinnen kann man nur einen Faden, ein Laken wird gewebt. Aber es ist sicher beabsichtigt, wenn hier zwei verschiedene Tätigkeiten in einem Bilde zusammengesehen werden. Das Spinnen vollzieht sich so schnell und allorts, daß aus den zahllosen Fäden gleich ein Gewebe, „dat griese Laken“, das die Welt zudeckt, entsteht. Mit dem Wort „spinnen“ verbindet sich darüber hinaus assoziativ der Gedanke an die Spinne, an jenes unheimliche

¹⁰ Aus *Mäten-Gaitlink*; VI, S. 36.

¹¹ VIII, S. 117 f.

¹² VIII, S. 497 ff.

und häßliche Tier, das seine todbringenden Netze spannt. So wird man gleich im Eingang in eine unheimliche Stimmung hineingezwungen, die sich von Vers zu Vers verdichtet.

Der Feind des Nebels ist das Licht. Wie man nun am Abend die letzte Glut im offenen Herdfeuer mit Asche bedeckt, so geht auch der Nebel mit seinem Rechen durch die Welt, um alle Glut zu ersticken und alles Licht auszulöschen. Da fragt der Dichter verzweifelt die Sonne, die sonst so kraftvolle Spenderin von Licht und Wärme, nach ihrem Verbleib. Aber er bekommt keine Antwort.

Die Natur ergibt sich dem harten Zwange, dem bitteren Muß. Sie krümmt sich zusammen und sinkt ins Grab. Im dritten Vers der zweiten Strophe wird der Nebel zu einem riesigen Untier, das seinen weiten Rachen öffnet, um die ganze Welt zu verschlingen. Auch an den Dichter, der sich in seinem Hause zu schützen sucht, macht es sich heran.

Klanglich ist die zweite Strophe durch drei Stäbe ausgezeichnet (*Busk, Baum; Graff, grao; will, Welt*). Das lange u in „duken“ und „versluken“ steigert die durch die verwendeten Bilder geschaffene unheimliche Atmosphäre.

Die dritte Strophe wiederholt im Eingang das „kümp“ aus dem letzten Vers der zweiten und bringt so das unablässige Herannahen des Nebel-Untiers zum Ausdruck. Voller Bosheit und mit zähem Vernichtungswillen streicht es um das Haus, späht durch die Spalten und sucht nach Möglichkeiten, an sein Opfer heranzukommen. Draußen gebietet es unumschränkt, aber man spürt, daß es ihm eigentlich um den Menschen geht. An sich ist nichts so lautlos wie der Nebel, aber der Dichter hört, daß er sich an den Wänden das Fell reibt, wie die Tiere es tun.

Die zweite Hälfte der dritten Strophe ist geradezu gespenstisch: Nasse Hände legen sich auf die Fensterscheiben. Das Nebeluntier hat menschliche Gestalt angenommen; denn ein Tier hat keine Hände. Den Kopf, das Gesicht sieht man nicht, aber man ahnt, daß die Gefahr immer größer wird. Wenn dieses Ungeheuer auch noch Verstand hat und seine unheimlichen Kräfte berechnend und planvoll einsetzt, dann wird es um den Menschen geschehen sein.

Wiederholungen sind eine Möglichkeit, Aussage und Stimmung zu intensivieren. Auf das zweifache „kümp“ wurde schon hingewiesen. Auch „legg“ wird wiederholt; in der dritten Strophe erscheint es aber als transitives, in der vierten als reflexives Verbum. Hier bedeutet

nicht nur die Wiederholung, sondern auch der abgewandelte Gebrauch des Verbs eine Steigerung. Als der Nebel die Hände an die Scheiben legte, war er noch außerhalb des Hauses; wenn aber im ersten Vers der vierten Strophe gesagt wird, er lege sich auf das warme Leben, nämlich auf den Dichter, so ist offenbar, daß es dem Nebeluntier unvermerkt gelungen ist, in das Haus einzudringen. Bedrohlich reckt sich das gespenstische Wesen gegen das ausersehene Opfer auf, um es zu würgen. Das ist der Höhepunkt der Bedrohung des leiblichen Lebens.

Aber noch einmal wird die Aussage gesteigert. Nicht nur auf den Leib, auch auf die Seele hat es der Nebel abgesehen. Betrachtet man die zweite Hälfte der vierten Strophe isoliert, so könnte man an ein Liebesspiel denken. Hier wird aber ein grausames Spiel getrieben. Mit mitleidloser Kaltblütigkeit webt der Nebel seine Schleier um die Seele des Dichters, um sie zu ersticken. Daß es langsam geschieht, gibt kaum einen Grund zur Hoffnung, es liegt darin sogar eine besonders zynische Grausamkeit.

Der Dichter ist machtlos im Kampf mit einem so tückischen, ungreifbaren Feinde. Wo keine Gegenwehr möglich ist, bleibt nur die verzweifelte Klage. Davon ist die Schlußstrophe erfüllt. Die Klage entläßt sich in einem Ausruf des Schmerzes und in drei bangen Fragen. Aus der ersten Frage spricht das Bewußtsein, daß die eigenen Kräfte den Zugriff nicht länger ertragen können und auf die Dauer erliegen werden. Auch hier erreicht der Dichter durch Wiederholung eine Intensivierung. Während es sich bei den bisher festgestellten Wiederholungen jeweils nur um ein Verbum handelte, kehrt nun eine ganze Wortgruppe in zwei aufeinander folgenden Versen wieder („sall dat blieben“). Dadurch wird die erste Frage besonders eindringlich, die mehr Ausdruck des eigenen Nicht-mehr-Könnens als echte, Antwort erwartende Frage ist.

In seiner Not sieht sich der Dichter nach einem Helfer um, der dem Nebel überlegen ist und ihn vertreiben kann. Danach ruft die zweite Frage. „Gast“ wird hier der Nebel genannt. Entweder haben wir es hier mit einer euphoristisch gefärbten Ausdrucksweise zu tun, oder das Wort wird hier noch in seiner alten Bedeutung von „Fremdling“ verwandt, woran aber wohl weniger zu denken ist.

Der Schlußvers wendet sich mit einer bang und fast vorwurfsvoll klingenden Frage noch einmal an die Sonne, die allein dem unheimlichen Gespenst des Nebels gewachsen ist. Zweimal erklingt das „wo“,

aber auch diese eindringliche und flehende Frage bleibt ohne Antwort. So endet das Gedicht in Trost- und Hilflosigkeit.

Der letzte Vers begegnete schon am Ende der Eingangsstrophe. Am Schluß des Gedichtes hat er aber ein größeres Gewicht. Formal bedeutet er eine Abrundung, einen Rahmen.

Im Rückblick will es fast so scheinen, als werde etwas viel Aufhebens um den Nebel gemacht. Aber bei Wibbelt ist so ein Gedicht verständlich. Er hat die Sonne geliebt wie wohl nur wenige. Allein sechzehn Sonnengedichte finden sich in seiner niederdeutschen Lyrik¹³, und einem seiner hochdeutschen Bücher gab er den Titel *Ein Sonnenbuch*¹⁴, dem er den „Sonnengesang“ des heiligen Franziskus von Assisi als „Präludium“ voranstellte.¹⁵ Augustin Wibbelt war ein wahrer Sonnen-Enthusiast, dem Maler van Gogh vergleichbar. Mit der Nacht konnte Wibbelt sich versöhnen, sie wurde ihm sogar zur „leiwen Moder“, aber den Nebel hat er immer als den eigentlichen Feind des Lichtes, der Wärme und des Lebens empfunden.

Vielleicht erklären sich die Not und die Angst, die aus diesem Gedichte sprechen, auch noch aus etwas anderem. Vielleicht liegt unter dem direkt Gesagten noch eine tiefere Schicht, in der der Nebel ein Symbol für die dem Menschen feindlichen, ungreifbaren und darum unheimlichen Mächte ist. Einen Hinweis darauf könnte man in dem Willen der gestaltlosen Macht sehen, sich auch der Seele des Menschen zu bemächtigen. Dem einfachen Naturphänomen „Nebel“ ist mehr als eine Bedrohung der physischen Existenz des Menschen doch kaum zuzuschreiben.

Die vier interpretierten Gedichte Wibbelts, die die Jahreszeiten und ihre Erscheinungen zum Thema haben, beziehen sich nicht auf eine abstrakte Natur. Es ist die Heimat des Dichters, das Münsterland, worauf mehr oder weniger offen immer wieder Bezug genommen wird. Die Büsche und Wiesen, über die der Märzwind geht, die Sommerwiese mit Hahnenfuß und Zittergras, über die die Hummel hinwegorgelt und auf der die Grillen zirpen, der Kolk mit seiner Tierwelt und der dunkle Wald, der dichte Nebel in den Spätherbst- und Wintertagen: All das gehört zur Natur Westfalens. Es sind Bilder der Heimat, die der Dichter in seiner Lyrik malt.

¹³ Vgl. VI, S. 14, 30, 39, 44, 126, 127, 128, 130, 141, 369, 373, 375, 378.

¹⁴ Vgl. VIII, S. 155—411.

¹⁵ Vgl. VIII, S. 158—161.

Während der Mensch in diesen vier Gedichten mehr im Hintergrunde bleibt, tritt er in den folgenden mehr hervor und nimmt schärfere Konturen an. Schon in „De Sunn“ trat am Schluß der Dichter selbst auf. Die Sonne besuchte ihn zum Feierabend auf der Bank. Diese Stunde und dieser Ort nehmen eine bevorzugte Stelle im literarischen Schaffen Wibbelts ein.¹ Dichterische Gestaltung hat der bäuerliche Feierabend in dem Gedicht „Fröher“ gefunden.

Fröher

Wenn de Sunn so graut un raut
 Ächtern Busk harunnersank
 Fünnen sick de Knecht' un Wichter
 All tobuten up de Bank.

Binnen satt de Bur alleen,
 Speeg in daude Ask un sweeg,
 Un de Meerske hen un wier
 Nao dör Kück un Kammer steeg.

Doch dat wiällige junge Volk
 Buten wor de Tied nich lank;
 Wat dat helle Lachen lustig
 Dör den stillen Aobend klank!

Lanksam quamm de Nacht haran,
 Streek harup met weeke Flucht.
 „Laot us singen!“ — hell von buoben
 Keek harunner Lucht an Lucht.

„Laot us singen!“ Frie un frank
 Trock de Sank den Kamp entlank,
 Sleek metunner sacht un sinnig,
 Bis he wier to Höchten sprank.

Wenn de blanke Maon sick wees
 Un tor Ruh de Meerske raip,
 Moß dat Singen all verklingen,
 Un de ganze Welt de slaip. —

Steiht dat aolle Hus no fast?
 Un tobuten auk de Bank?
 Singet no de Knecht un Wichter,
 Singt se no den aollen Sank?²

¹ Vgl. auch „Villicht“, S. 130 f.

² Aus *Mäten-Gaitlink*; VI, S. 13.

Augustin Wibbelt träumte sich gern in seine Jugend zurück. Er war sich dieser Neigung und Veranlagung auch bewußt. Im *Versunkenen Garten* schreibt er: „Bald nachher (i. e. nach Fertigstellung der Dissertation) gab ich unter dem Pseudonym Ivo mein erstes Büchlein heraus unter dem Titel ‚Mein Heiligtum‘, das, so jung ich noch war, doch schon Erinnerungen enthielt.“³ Später hat sich diese Veranlagung verfestigt und ist auch wohl bewußt gepflegt worden. Der Dichter kam mehr und mehr zu der für ihn bitteren und schmerzlichen Erkenntnis, daß sich in seiner Generation eine Umschichtung, ja, ein Umbruch des bäuerlichen Lebens vollzog, der viele menschliche Werte und uraltes Brauchtum vernichtete.

Auch das abendliche Singen vor dem Hause wurde nicht mehr gepflegt, als Wibbelt alt war. In wehmütiger Erinnerung schreibt er im *Versunkenen Garten*:

Mir klingen heute noch die alten Volkslieder in den Ohren, die von Knechten und Mägden sommerabends auf der Bank neben der Haustür gesungen wurden, während vom Nachbarhofe die Antwort kam. ‚Es gingen zwei Verliebte ins Mailand.‘ Oh, wie das schallte durch den stillen, schummerigen Abend, der ganz erfüllt war von Fliederduft oder vom lieblichen Geruch des frischen Heues. Die Großmagd — ich denke, es war die ‚fosse Marri‘ (fuchsige Maria) — schwebte mit ihrer grellen Stimme über dem Chor wie ein Habicht in der hohen Luft.⁴

Die Sommerabende auf der Bank neben der Haustür, die Feierabende, haben in den Erinnerungen des Dichters, die er seinen Tagebüchern anvertraut hat, einen besonderen Glanz.⁵

Auch in seinen Romanen erzählt er von dem abendlichen Singen. In *De Iärfschopp* klingen die Lieder der Knechte und Mägde in das Sterbezimmer des Peter-Ohm. Dort heißt es:

Et wor all dunkel tobuten. De Appelbaim stönnen in iähre vulle Blumenpracht, so still äs wenn se slaipen, do raihde sick kin Blättken. Still was 't — ganz still. Von wieten haor man singen, verscheidene Stemmen, dat wöern siecker Jungens un Wichter, de irgendwo vüör de Düör up de Bank sätten. Ganz liese un verluoern klank de Sank harüöwer; wenn de Melodie haug gonk, häölln se stärker üöwer, dann haor man 't düütlick un klaor, de siegen Lagen versünken sacht.

³ S. 254.

⁴ S. 14 f.

⁵ Vgl. 30. 5. 1882; VII, S. 27 und 28. 9. 1885; VII, S. 254 f.

‚Se singet‘, sagg Peter-Ohm.
 Dirk stonn up un quamm ant Bedde. ‚Will Ji wat, Buer?‘
 ‚Drinken.‘ Dirk gaff em dat Glas, un he drank.
 ‚Maak dat Fenster laoß!‘ . . . Nu wor dat Singen düütlicker.
 ‚Se singet‘, sagg de Kranke wier — ‚dat is lange hiär — lange hiär!‘
 Dirk wuß nich rächt, wat he meinde.
 ‚Häff auk up de Bank siätten — sungen, Dirk — do was ’k en jungen
 Kähl —‘
 Äs he sweeg, sagg Dirk nao ne Wiele: ‚Jau — de Tied vergeiht.‘⁶

Besonders innig hat Wibbelt in dem Gedicht „Fröher“ die abendliche Stunde auf der Bank vor dem Hause gefeiert.

Die Form ist einfach. Jede der sieben Strophen besteht aus vier vierhebigen alternierenden Versen ohne Auftakt. Eine auffallende Besonderheit sind die Kadenzten. Der erste, zweite und vierte Vers haben ein-, nur der dritte hat zweisilbig volle Kadenz. Dadurch entsteht in der jeweils zweiten Hälfte der Strophen Fugung und damit ein ruhiges Fließen, das die zum Teil schweren Enjambements weniger fühlbar macht. Bei solcher Gestaltung der Kadenzten ist ein Kreuzreim nicht möglich; nur der zweite und vierte Vers reimen aufeinander. Binnenreime (graut, raut; speeg, sweeg; Sank, entlank; Singen verklingen) und Alliterationen (tobuten, Bank; binnen, Buer; Kück, Kammer; Lachen, lustig; frie, frank; sacht, sinnig) festigen aber die Bindungen und erhöhen den klanglichen Reiz. Noch eine Eigentümlichkeit des Reimes fällt auf: Die erste, dritte, fünfte und siebte Strophe haben den gleichen Reimklang. Diese Wiederholungen binden wiederum die sieben Strophen klanglich eng zusammen. Das Gedicht erzählt von dem abendlichen „Sank“ vor dem Hause. Es ist darum kein Zufall, daß der lautmalerische Reim auf -ank sich wie ein Leitmotiv durch das ganze Gedicht zieht.

Der Dichter beginnt in einem episierenden Ton. In den ersten sechs Strophen erzählt er von „fröher“. Eine innige Feierabendstimmung wird heraufbesworen, die sich dem Leser unmittelbar mitteilt. Aber das ist keine billige Stimmungsmacherei, die den Boden der Realität verließ. Geradezu derb wird der Bauer in der zweiten Strophe mit wenigen holzschnittartigen Zügen in seinem Feierabend gezeigt, und die „Meerske“ sieht man in ihrer Wachsamkeit und Sorge lebendig vor sich. Sie hat noch keinen Feierabend.

⁶ IV, S. 260 f.

Auch im Klang kommt die Sonderstellung des Bauernpaares zum Ausdruck. Fünfmal erscheint in der zweiten Strophe ein betontes langes e: *alleen, speeg, sweeg, Meerske, steeg*. Dadurch wird sie trist und farblos und kontrastiert so wirkungsvoll mit den klangvollen folgenden Strophen.

Die dritte erzählt von dem Lachen des Gesindes auf dem Hofe. Erst die hereinsinkende Nacht dämpft die Ausgelassenheit und führt zu einer besinnlichen Freude, zum gemeinsamen Lied. Davon spricht die vierte Strophe. Aber sie berichtet nicht nur davon, sondern beschwört das Ausgesagte unmittelbar durch den Klang. Der erste Vers wird völlig von dem dunklen a beherrscht, im zweiten findet sich in den Hebungen die Vokalfolge ee — u — ee — u. In diesem Wechsel liegt ein besonderer musikalischer Reiz.

Die fünfte Strophe beschreibt das Singen und ist darum auch besonders klangvoll gestaltet. Mit der zustimmenden Wiederholung der schon in der vierten Strophe ausgesprochenen Aufforderung zum Singen setzt sie ein. Dann folgt gleich ein Stabreim (*frie, frank*) und ein doppelter lautmalerischer Binnenreim (*frank, Sank, entlank*). Im dritten Vers findet sich ein Stab (*sacht, sinnig*).

In der sechsten Strophe klingt das Singen aus. Klanglich kommen Ruhe und Stille in den langen Vokalen der ersten Hälfte der Strophe zum Ausdruck (*Maon, wees, Ruh, Meerske*). Wie ein verklingendes Echo des Gesanges wirkt der Binnenreim im dritten Vers (*Singen, verklingen*). Recht realistisch ist das nochmalige Auftreten der „*Meerske*“ mit knappen Worten gezeichnet. Das alte patriarchalische Verhältnis zwischen dem Bauern und dem Gesinde steckt darin. Die „*Meerske*“ regiert auch in die Freizeit hinein. Wenn sie ruft, muß man folgen. Das wird aber anscheinend nicht als Eingriff in persönliche Rechte empfunden; man folgt vielmehr selbstverständlich, und nächtliche Stille senkt sich über die Welt.

Ein Gedankenstrich am Ende der sechsten Strophe deutet an, das hier etwas ausklingt. In der Tat könnte hier das Gedicht aufhören. Aber es folgt noch eine siebte Strophe, die eine Sonderstellung einnimmt. Das kommt auch in dem Tempuswechsel zum Ausdruck. Bisher sprach der Dichter im erzählenden Imperfekt, nun fällt er ins Präsens. Die letzte Strophe besteht nur aus Fragesätzen; sie lassen erkennen, daß der Dichter von dem Erzählten nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich getrennt ist. Heimweh spricht aus diesen Fragen. Aber noch mehr. Dreimal kehrt das Wörtchen „*no*“ wieder.

Darin lebt die Angst, daß auch an Ort und Stelle sich etwas geändert haben mag, daß ein Verfall alter Traditionen und Ordnungen eingesetzt haben könnte. Wahrscheinlich hat der Dichter den elterlichen Hof im Sinn, aber er spricht nicht von seinem Vater und seiner Mutter, sondern von dem „Bur“ und der „Meerske“. Durch diese Distanzierung erhebt er die Aussage ins Allgemeingültige. Das Persönliche, die bange Sorge des Dichters um liebstes Brauchtum, zittert aber durch die Schlußstrophe. Auch die Mahnung, sich der Kostbarkeit alter Gewohnheiten bewußt zu werden und sie nicht leichtfertig aufzugeben, versteckt sich in den Fragen.

Mit einer leisen Melancholie schließt das Gedicht. Man ahnt, daß eine kleine Welt versinkt und ein neues Zeitalter mit einem anderen Geiste heraufsteigt.

Genauere Konturen der neuen Zeit läßt „Fröher“ nur erahnen, nicht erkennen. In dem folgenden Gedicht wird deutlicher, was sie bringt und was sie nimmt.

Of der nao 'n Vigölken steiht?

Jede Buerschopp hät Schassee,
Buernwichter driägt Glassee,
Jungens hauge Kragen.
Üöwerall de Tulpen blaiht —
Of der nao 'n Vigölken steiht
Irgendwo an 'n Hagen?

Äs ick nu so 'n Blömken fann,
Fonk ick hall to singen an,
O, wat hät dat klungen!
Sagg Vigölken: „Och, nu sie
Du män still! Et häfft von mi
Annere Dichter sunen.“

Keek ick naiger ächtert Holt:
Satt Stiefmütterken ganz stolt
Up sien gröne Stöhlken.
Un nu weet ick dat gewiß,
Wenn 't auk nao so trurig is:
't giff der kin Vigölken.¹

¹ Aus *Mäten-Gaitlink*; VI, S. 50.

Im *Mäten-Gaitlink* vereinigt Wibbelt eine Reihe von Gedichten unter der Überschrift „Up de Hieckel“. Hier nimmt er bestimmte Dorfbewohner mit ihren menschlichen Schwächen und Eigenschaften aufs Korn: den Wirt, der mit seinem Schokoladen- und Zigarettenautomaten die „Kultur“ im Dorfe fördern will²; die verschrobene alte „Juffer“³; den Küster, der die gemilderten Fastenbestimmungen zum Vorwand nimmt, das Fasten ganz zu unterlassen⁴, dessen Linke — dem Evangelium (Mt. 6, 3) gemäß — nicht weiß, was die Rechte tut — wenn er an der Orgel sitzt⁵; den Bauern, der zum Pessimisten und Weltverächter wird, weil ihm die Schweinerippen zu schwer im Magen liegen.⁶

Während sich in den genannten Gedichten zwar auch pädagogische und kulturkritische Elemente finden, so sind sie doch von einem dulddenden und nachsichtigen Humor getragen. Nachdenklich stimmend und innerlich bewegend ist aber das Gedicht „Of der nao 'n Vigölken steiht?“, das auch zu dieser Gruppe gehört.

Es hat drei Strophen von je sechs Versen im Zwischen- oder Schweifreim (a a b c c b). Alle Verse sind auftaktlos, vierhebig und alternierend, nur im letzten Vers der zweiten Strophe finden sich in der ersten Senkung zwei Achtelnoten. Vier Verse, nämlich die beiden ersten und der vierte und fünfte, haben einsilbig volle, der dritte und sechste zweisilbig klingende Kadenz.

Sehr selbstbewußt und fortschrittsgläubig setzt das Gedicht ein. In jedem der ersten vier Verse, die eine Einheit bilden, wird eine Er-rungenschaft genannt. Unausgesprochen steht hinter diesen Versen der Wille des Dorfes, mit der Stadt zu konkurrieren, deren Komfort und Lebensstil als erstrebenswert angesehen werden.

Im ersten Vers wird der technische Fortschritt gefeiert und *pars pro toto* der Straßenbau genannt. Bis in die verlorenste Bauerschaft sind die schlechten Wege befestigten Straßen gewichen, die man aber auch nun gleich zu „Schasseen“ hinaufsteigert. In seinem *Heimatbuch* vergleicht Wibbelt einmal humorvoll die einfachen Wege mit den Chausseen. Dort heißt es:

Die Fußwege haben vornehme Vettern, die Chausseen, aber diesen Herren ist die noble Pflasterung in den Kopf gestiegen, und sie stolzieren steif-

² „Kultur“; VI, S. 49.

³ „Juffer Thresken“; VI, S. 49 und „In 'n Fröhjaohr“; VI, S. 51.

⁴ „Fasten“; VI, 46.

⁵ „De Köster“; VI, 48.

⁶ „De Pessimist“; VI, 46.

nackig und langweilig durch die Welt, am liebsten schnurgerade vorwärts. Mit zwei korrekten Gräben halten sie sich das gemeine Blumenvolk, mit dem der Fußweg so gute Freundschaft hält, möglichst weit vom Leibe, Baldrian und Majoran, Spiräen und Ziest und Labkraut. Was nicht auf Rädern rollt, gilt ihnen von alters her nicht für voll.⁷

Auch in der Kleidung will man nicht mehr hinter dem Städter zurückstehen; sie soll nicht mehr verraten, daß man vom Lande kommt. So öffnet man sich der Kleidermode. Der zweite und dritte Vers rühmen diese „Errungenschaft“. Nicht nur das Mädchen, auch die junge Männerwelt unterwirft sich der Mode. Es ist kein Zufall, daß nur „Buernwichter“ und „Jungens“ genannt werden; denn die Jugend ist dem Neuen besonders zugetan.

Selbst in die Gärten hat der „Fortschritt“ seinen Einzug gehalten. Eine einzige Blume, die Tulpe, steht auch hier als Symbol für etwas Vornehmes, Modernes, das in die schlichte bäuerliche Welt eindringt. Wibbelt aber, das läßt sich nicht leugnen, hängt bei aller Anerkennung echten Fortschritts⁸ am Alten. In seinem *Familienbuch* schreibt er:

Die lieben bunten altmodischen Bauernblumen, die in Urgroßmutterns Garten blühten, wo sind sie geblieben? Wir sind alle so neumodisch geworden, und wenn der Gärtner sagt, daß man dies und jenes nicht mehr pflanze, dann schämen wir uns heimlich unserer stillen Vorliebe und nehmen die neuesten Züchtungen — Novitäten und Varietäten nennt man sie mit Recht, denn eine deutsche Bezeichnung verdienen sie nicht. Wo sind die schönen altmodischen Blumen geblieben, Sonnenblumen und Stockrosen, Immortellen und Karthäusernelken, Kapuzinerkresse und weiße Nachtviolen und Muskathyazinthen, Rosmarin und Lavendel?⁹

Man hat das Gefühl, daß es im Stil der ersten vier Verse noch lange weitergehen könnte. Dem Stolz darauf, daß man es so weit gebracht hat, ginge wohl noch längst nicht der Atem aus. Dreist und auftrumpfend klingen diese Verse nicht nur wegen ihres Inhaltes, sondern auch wegen ihrer rhythmischen Gestalt. Auftaktlos ist der Einsatz, und jeder Vers schließt mit einer Hebung. So kommt es bei jedem Übergang von einem Vers zum andern zu einem Hebungsprall. Es folgt gleichsam Schlag auf Schlag, und es ist, als solle keine Besinnung aufkommen, kein Raum, keine Pause für eine Frage nach

⁷ IX, S. 62.

⁸ Vgl. etwa „Amerikanismus“, in: *Nur ein Viertelstündchen!* S. 119 f.

⁹ *Ein Familienbuch*, Warendorf 1919, S. 258 f.

dem Sinn und Wert der aufgezählten Errungenschaften bleiben, als solle der Zuhörer dumm geredet werden.

Aber es sind doch recht banale Dinge, deren man sich hier brüestet, und das leere, mechanische Klappern der Verse läßt sich auch nicht überhören. So macht der Dichter dem aufgeblasenen Gerede nach dem vierten Verse ein Ende. Die Möglichkeit, mit einer leisen Frage einzugreifen und den Redeschwall zu unterbrechen, gibt er sich mit dem Stichwort „Tulpen“.

Die Tulpe ist eine auffallende Blume. Hoch treibt sie ihre Blüte auf einem schlanken Stengel empor, und ihre leuchtende Farbe duldet nicht, daß man sie unbeachtet läßt. Wo etwas so in die Augen fällt, da übersieht man leicht bescheidenere, zurückhaltendere Schönheit. Der gehört aber die besondere Liebe des Dichters, um deren weitere Lebensmöglichkeit ist ihm bange.¹⁰

Das Veilchen ist schon lange das Symbol selbstvergessenen, bescheidenen Daseins¹¹. So fragt der Dichter leise, ob diese kleine Blume bei solcher Konkurrenz, wie sie die Tulpe darstellt, noch ihr verborgenes Dasein fristen kann. Das Veilchen stellt sich selbst nicht heraus. Es blüht in verborgenen, stillen, schattigen Winkeln. Wenn es überhaupt noch lebt, dann muß man es „irgendwo an 'n Hagen“ suchen. Der Dichter scheut die Mühe nicht, und sie wird auch anscheinend belohnt.

Gleich die ersten Verse der zweiten Strophe sind erfüllt von dem Glück des Findens, das in einem jubelnden Preisliede an das Veilchen aufklingt.

Da das Gedicht aus Strophen im strengen Sinne besteht, sind sich diese in ihrem metrischen Gerüst vollkommen gleich. Aber der Rhythmus der drei ersten Verse der zweiten Strophe unterscheidet sich erheblich von den entsprechenden in der ersten. Von dem großsprecherischen, aber innerlich leeren Tonfall ist nichts geblieben. Weich, fließend, beseelt ist der Rhythmus geworden. Viel häufiger als in der ersten Strophe sind die Nebenhebungen. So geht die Bewegung des ersten Verses der zweiten Strophe so sehr auf die letzte Hebung zu, daß alles Vorausgehende wie ein großer Auftakt wirkt. Der zweite Vers hat eine ganz andere rhythmische Gestalt als der erste. Hier liegen die Tongipfel auf der zweiten und dritten Hebung; die dritte ist aber etwas schwächer. Der dritte Vers ist besonders dadurch charakterisiert,

¹⁰ *In der Waldklause*, 1. Teil, Warendorf o. J., S. 57—61.

¹¹ Vgl. etwa: Goethe, „Das Veilchen“. Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 1, 5. Aufl., Hamburg 1960, S. 78 f. und 451 f.

daß er im Gegensatz zu allen vorausgehenden Versen eine Kolongrenze hat, und zwar gleich nach der ersten Hebung.

In der zweiten Hälfte der zweiten Strophe fängt das gefundene Blümchen zu sprechen an. Diese Belebung und Personifizierung der Natur ist ein durchaus traditionelles und von Wibbelt immer wieder gebrauchtes Stilmittel. Die Antwort, die der Dichter von der gefundenen Blume erhält, kommt ganz überraschend und muß ihn sehr enttäuschen. Von der für bescheiden angesehenen Schönheit, die ihm ein wohl kunstloses, aber doch aus dem Herzen kommendes Lied entlockt hat, wird sein Gesang stolz abgelehnt und er in einer Weise auf die Durchschnittlichkeit seines Singens und Dichtens hingewiesen, die ihm weh tun, ihn kränken muß.

In dem Verweis, den das Blümchen dem Dichter erteilt, verdient das Verhältnis von Metrum und Syntax besondere Beachtung. Es liegen zwei sehr schwere Brechungen vor. Diese sind alles andere als eine Nachlässigkeit des Dichters.¹² Das Enjambement ist nämlich ein sehr feines, in der modernen Lyrik zuweilen geradezu raffiniert angewandtes Kunstmittel. Das doppelte, sehr schwere Enjambement, das sich hier findet, wirkt gekünstelt, und es ist sehr sinnvoll, daß es so wirkt. In dieser gekünstelten Sprechweise kommt das Wesen der hier sprechenden Blume zum Ausdruck, sie offenbart in ihrem Sprechen, daß sie ein Produkt künstlicher Züchtung und nicht mehr schlichte Natur ist.

Die abschätzige Interjektion, mit der die Blume anhebt, kontrastiert wirkungsvoll mit dem Ausruf des Entzückens aus dem Munde des Dichters über sein Preislied im dritten Vers.

Der Dichter ist erschrocken über den Verweis, sein Sang verstummt. Hätte er es gewagt, die stolze Schönheit der Tulpe zu besingen, wäre er wohl auf eine Ablehnung gefaßt gewesen. Vom schlichten Veilchen hatte er etwas anderes erwartet. Er kann nicht glauben, daß das Veilchen mit einer so schnippisch-stolzen und kränkenden Antwort sein ehrlich gemeintes Lied belohnt. Bei näherem Zusehen stellt sich bald ein verhängnisvoller Irrtum heraus: Was er für ein Veilchen angesehen hat, ist in Wirklichkeit ein stolz thronendes Stiefmütterchen.¹³

¹² Vgl. PAUL HABERMANN, „Brechung“ in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammer. I, 2. Aufl., Berlin 1958, S. 183 ff.

¹³ In den „Gesammelten Werken“, VI, S. 50, findet sich an dieser Stelle das Wort „Stiefmöderken“. Die von Wibbelt selbst besorgten Ausgaben haben „Stiefmütterken“. Offensichtlich klang das dem Herausgeber nicht plattdeutsch genug,

Nun gehört zwar auch diese Blume zur Familie der Veilchengewächse, aber sie hütet sich wohl, eine Verwandtschaft mit der ordinären *viola tricolor* auch nur mit einer Silbe zu erwähnen. Die Entdeckung macht dem Dichter den erhaltenen Verweis begreiflich, bestürzt ihn aber auch.

In der letzten Strophe vertieft wieder der Rhythmus den Inhalt der Aussage. In ruhiger Alternation fließt der erste Vers dahin; nur die zweite Hebung ist vielleicht etwas stärker hervorzuheben als die andern. Das behutsame, etwas eingeschüchterte Herantreten und genauere Zusehen kommt darin zum Ausdruck. Im zweiten Vers gerät aber das metrische Gefüge in Verwirrung. Nach dem Versschema müßte man so lesen:

Satt Stiefmütterken ganz stolt —

Mit solchen Tonbeugungen darf man den Vers natürlich nicht sprechen. Vielmehr sind die ersten drei Hebungen ganz schwach, die erste Senkung aber muß man stark anheben.

In der Auflösung der metrischen Form, der rhythmischen Turbulenz dieses Verses kommt ein Doppeltes zum Ausdruck: die Überraschung, das Erschrecken des Dichters über seine Entdeckung und die Selbstherrlichkeit des Stiefmütterchens, das die Form sprengt und sich der Ordnung widersetzt. Der dritte Vers findet in das Gefüge des metrischen Rahmens zurück.

In den drei Schlußversen des Gedichtes spricht der Dichter die traurige Gewißheit aus, daß das Veilchen keinen Platz mehr in der modernen Welt hat. Damit findet die Frage, die in den beiden letzten Versen der ersten Strophe gestellt wurde, eine negative Antwort. Durch den deutlichen Bezug auf die erste Strophe wird das Gedicht formal abgerundet.

Rhythmisch schmiegen sich diese letzten Verse in das metrische Schema ein. Es ist kein kraftvolles Ausfüllen der Form mehr wie etwa im ersten Teil der zweiten Strophe, sondern eine fügsame Resignation. In einem Mollton voller Traurigkeit klingt das Gedicht aus.

und er änderte. Solche Eingriffe in den Text gehen aber über das hinaus, was ein Herausgeber zu leisten hat. Hier ist die Änderung besonders unglücklich. Die Blume heißt in der Mundart Wibelts wirklich „Stiefmütterken“. Sagt man „Stiefmöderken“, so erweckt man den Anschein, es handle sich um ein altheimisches niederdeutsches Wort, und nimmt damit dem Gedicht eine Pointe. Das Stiefmütterchen gehört ja gerade auch zu dem Neuen, das in die bescheidenere alte Welt eindringt. Auf eine ganze Reihe ähnlicher ungerechtfertigter Eingriffe des Herausgebers in den Text der Gedichte weist RAINER SCHEPPER in einer Besprechung des VI. Bandes der „Gesammelten Werke“ hin. Vgl. *Quickborn*, 48. Jg., 1958, S. 51.

In diesen drei Strophen geht es nicht um den Schmerz des Naturfreundes über die verarmende Flora der Heimat.¹⁴ Nicht ein botanisches, sondern ein menschliches Problem ist Thema des Gedichtes.

In seinem Aufsatz „Die Dichter und die Blumen“ schreibt Augustin Wibbelt:

Daß die Blumen . . . von der Poesie mit Vorliebe verwendet werden, läßt sich von vornherein annehmen und leicht verstehen. Doch kann die Verwendung sehr verschiedenartig sein . . . Der Dichter kann die Blumen in rein äußerlicher Weise verwenden als Dekoration, sei es in der allgemeinen, ganz unbestimmten Form, wie die Alten fast nur von den ‚flores‘ und die Minnesänger nur von den ‚bluomen‘ sprechen, oder zur bloßen Vergleichung, wie z. B. Heine, der blumenreiche Dichter, durchweg nur von Rosenwangen, Veilchenaugen und Lilienfingern redet. Der Dichter kann die Blumen auch mit schärferen Blicken in ihrer Eigenart erfassen . . . Endlich kann er die einzelne bestimmte Blume zum Gegenstand der dichterischen Betrachtung machen und sie über die reale Natur hinaus zu symbolischer Bedeutung erhöhen, sei es, daß er sie mit einer Herzensempfindung oder mit einem Menschenschicksal in Verbindung bringt oder aus ihrer Eigenart heraus einen tieferen Sinn ahnen läßt.¹⁵

In dem Gedicht „Of der nao ’n Vigölken steiht?“ hat Wibbelt die Tulpe, das Stiefmütterchen und das Veilchen „über die reale Natur hinaus zu symbolischer Bedeutung erhöht“. Seine Bedenken gegen einen zu äußerlich und oberflächlich gesehenen Fortschritt und seine Trauer über das Dahinschwinden von Bescheidenheit und Demut hat er durch Verwendung von Blumen-Symbolen in drei Strophen gebannt, die den Leser bewegen.

Die Sorge Wibbelts um die Erhaltung alten Brauchtums und überkommener Ordnungen spricht aus dem Gedicht „Fröher“. Daß der Dichter durch den neuen Zeitgeist auch wertvolle menschliche Grundhaltungen gefährdet sah, zeigt „Of der nao ’n Vigölken steiht?“. Er hatte ein scharfes Auge für die Wandlungen, die sich in seiner Zeit auf dem Lande, unter den Menschen seiner Heimat vollzogen.

In den folgenden Versen läßt er zwei Gestalten auftreten, die noch von altem Schlage sind. Man spürt, daß diesen beiden alten Menschen

¹⁴ Die verarmende Fauna beklagt der Dichter in dem Gedicht „De Flüggesken“ VI, S. 376.

¹⁵ Kölnische Volkszeitung, 15. 8. 1926.

die Sympathie des Dichters gehört. Es handelt sich um ein Liebesgedicht besonderer Art. Nicht der Überschwang verliebter junger Menschen, sondern die in Jahrzehnten gereifte und bewährte Liebe eines Bauern zu seiner Frau spricht sich hier aus.

De leste Minneweh

Moder, kumm, wi willt äs waogen
Eenen kleinen Danz!
Laot mi nich so lange fraogen,
Kumm, du saß di gar nich plaogen,
Dreih di sacht in 'n Kranz!“

„Vader, ne, wat söllt se seggen,
Wenn ick danzen gaoh!
Kann mi nich so flink mähr weggen,
Kanns den Arm so fast nich leggen,
Dat ick siecker staoh.“

„Moder, kumm, ick will nich wicken,
Segg nich länger Ne!
Laot de Musikanten strieken,
Laot de Vigelinen quieken —
Eene Minneweh!“

Süh, wat könnt se sick nao dreihen
Ümmer rundümrund!
Moder fänk all an to glaihen,
Vader giff sick gar ant Kraihen —
't wät binaoh to bunt.

„Miene leiwen Hochtiedsgäste,
Kiekt äs an us Twee!
Moder, dat was use leste,
Dat was use allerbeste,
Lustige Minneweh!“¹

Jede der fünf Strophen besteht aus fünf auftaktlosen vierhebigen Versen im Zweivierteltakt. Der erste, dritte und vierte Vers haben zweisilbig volle, der zweite und fünfte einsilbig stumpfe Kadenz. Die gleichen Kadenzen haben auch die gleichen Reimklänge, wodurch eine

¹ Aus *Pastraoten-Gaoren*; VI, S. 171.

Mischform von Kreuzreim und umarmendem Reim entsteht: a b a a b.

„De leste Minneweh“ ist ein Rollengedicht und hat balladenhafte, dramatische Züge. Die „Szene“ spielt auf einer bäuerlichen Hochzeitsfeier, wie aus der Anrede „Hochtiedsgäste“ im ersten Vers der letzten Strophe hervorgeht. Um welche Hochzeit es sich handelt, wird nicht gesagt. Man kann an die goldene Hochzeit des alten Paares, das hier auftritt, denken, aber auch an die grüne Hochzeit eines ihrer Kinder. Die letzte Strophe bekommt einen etwas anderen Hintergrund, wenn man an die zweite Möglichkeit denkt.

In der ersten Strophe wendet sich der Bauer mit einer Bitte an seine Frau. Mit dem warmen Worte „Moder“ redet er sie an. Es ist ihr Ehrenname.

Für einen westfälischen Bauern ist es immer ein kleines Wagnis, sich auf die Tanzfläche zu begeben, erst recht natürlich für einen alten. Aber in der Aufforderung des Mannes, der hier spricht, steckt eine Entschlossenheit, die alle Bedenken an die Seite geschoben hat. Die innige Anrede „Moder“ macht das Herz seiner Frau geneigt, der Imperativ „kumm“ drängt. Nicht allein soll die Frau das beabsichtigte Wagnis auf sich nehmen, sondern zusammen mit ihrem Manne. Das „wi“ soll ihr Mut geben. Der Stabreim (*willt, waogen*) macht die Aufforderung auch in ihrer sprachlichen Form kraftvoll. Und es wird ja nicht viel verlangt: nur ein Tanz, nur ein kleiner Tanz.

Die Bitte des alten Bauern wird in den Versen 3—5 drängender und schon etwas ungeduldig, weil seine Frau wohl nicht gleich aufsteht, vielleicht auch etwas erschrocken abwinkt. Etwa aufkommende Zweifel seiner Frau, ob sie den Anstrengungen eines Tanzes noch gewachsen sei, nimmt er vorweg und entkräftet sie durch die Zusicherung seiner behutsamen Hilfe. Alle Mühe will er ihr abnehmen, will sie „sacht“ im Tanze drehen. Tanzen ist für den alten Bauern — und wie echt bäuerlich ist diese Vereinfachung! — ein Sichdrehen im Kreise.

Die zweite Strophe wird der Bäuerin in den Mund gelegt. Auch sie redet ihren Mann an, wie die Kinder in der Familie es tun: „Vader!“ Doch will sie auf seinen Wunsch nicht eingehen. An den Grund, den sie dafür vorbringt, hatte der Bauer noch nicht gedacht: Sie möchte nicht ins Gerede der Leute kommen. Das ist sehr typisch für die alte westfälische Bauersfrau. Sie fürchtet, sie könne sich durch ihre steifen Bewegungen lächerlich machen. Manche Gäste könnten auch so einen Tanz der alten „Meerske“ unpassend finden, darüber die Nase rümpfen und spitze Bemerkungen machen. Das will sie vermeiden.

Aber sie hat noch andere Gründe, und das zeigt schon, daß die Rücksicht auf die Leute, auf „se“, in so einer harmlosen Sache ihr selbst für eine Weigerung nicht recht ausreichend erscheint. So nimmt sie hinzu, was der alte Bauer schon als möglichen Grund für eine Absage vorweggenommen hatte. Früher konnte sie sich wohl leichtfüßig auf dem Tanzboden bewegen. Aber diese Zeiten sind vorbei. Sie ist unsicher geworden auf den Füßen. Auch der Arm ihres Mannes erscheint ihr nicht mehr zuverlässig genug.

Aber diese Argumente schlagen bei „Vader“ nicht durch. Die Meinung, auch er sei nicht mehr so rüstig, seiner Frau beim Tanz festen Halt geben zu können, muß auf ihn, der sich in Hochstimmung befindet, geradezu herausfordernd wirken. So läßt er sich denn auch auf kein Argumentieren mehr ein. Mit einer der Erhöhung sicheren Hartnäckigkeit bleibt er bei seiner Bitte. Ein Stab gibt dem ersten Verse der dritten Strophe wieder besonderen Nachdruck (*will, wieiken*).

Schon wendet er sich — so darf man es wohl deuten — an eines seiner Kinder oder an einen Gast, der die Musikanten zu einem „Minneweh“, einem Menuett, auffordern soll, einem aus der Mode gekommenen Tanz, wie er zu den beiden Alten paßt.

Für den Bauern ist Tanzen ein Sichdrehen und das Spiel der Geigen ein „Quieken“. Für die Musikanten ist es sicher wenig schmeichelhaft, daß ihre Produktion mit den Lauten von Ferkeln oder einer schlecht geschmierten Tür verglichen wird — aber wie sicher ist hier mit einem Wort das Verhältnis des Bauern zur Kunst der Töne getroffen! Man muß nur etwas haben, wonach man sich im Kreise drehen kann!

Zwei Verse beginnen mit der Aufforderung „laot“. Sie fegen alle Hemmungen beiseite, „Moder“ kann nicht länger bei ihrem Nein verharren, und nun dreht sich das alte Paar auf der Diele.

Die vierte Strophe betrachtet die beiden alten Leute aus der Sicht der Zuschauer, der Angehörigen und Gäste. Ein Ausruf freudiger Überraschung und Bewunderung kommt aus ihren Reihen. Das hatte man den beiden Alten nicht mehr zugetraut! Die rasche Bewegung, sicher aber auch die Aufregung und eine leise Scham, Aufsehen zu erregen, treiben der Bäuerin das Blut in die Wangen. „Vader“ aber versucht in seiner Ausgelassenheit sogar, beim Tanzen noch mitzusingen. Daß dabei nicht mehr als ein „Krähen“ herauskommt, ist bei einem Manne, für den Geigen „quieken“, nicht zu verwundern. Moder fürchtete bei der Bitte ihres Mannes um einen kleinen Tanz, ins Gerede der Leute zu kommen. Da war sie wohl etwas sehr ängstlich.

Aber weit sind die Grenzen, in denen sich alte Leute nach der Meinung des Dorfes zu halten haben, nicht gesteckt. Vaders „Kraihen“ berührt schon das Äußerste von dem, was man in dieser bäuerlichen Welt für einen Mann in vorgerückten Jahren für schicklich hält. Mit einem — sicherlich wohlwollenden — Schmunzeln stellt man fest, daß es „binaoh“ zu bunt wird.

Nach dem Ende des Menuetts beklatscht man vielleicht die Leistung der beiden Alten, auf jeden Fall sind die Augen aller auf das etwas außer Atem geratene alte Paar gerichtet, wodurch „Vader“ sich aber nicht verwirren läßt. Er ergreift vielmehr noch einmal das Wort, wendet sich jetzt an die ganze Festgesellschaft und ruft sie sogar auf, seine „Moder“ und ihn anzuschauen. Es spricht hier gewiß der Stolz, doch noch so ein Menuett fertiggebracht zu haben, aber es liegt noch mehr darin. Jahrzehnte ist er mit seiner Frau durchs Leben gegangen. Nun sind sie alt. Aber sie stehen immer noch in unverwelkter Liebe und Treue zusammen. Das erfüllt den alten Bauern — und sicher auch seine Frau — mit Freude und Stolz. Vielleicht darf man noch weiter gehen. Wendet sich der alte Bauer nicht an die Hochzeitsgäste — und meint seine Kinder, besonders das junge Brautpaar, das an diesem Tage am Beginn des gemeinsamen Lebensweges steht? Ein zarter Wunsch und eine leise Mahnung zittern durch seine wenigen Worte, der Wunsch, daß auch sie in ihrer Ehe glücklich werden, die Mahnung, mit gleicher Treue zusammenzustehen wie ihre Eltern. Nimmt man an, daß der Hintergrund des ganzen Gedichtes die goldene Hochzeit des alten Paares ist, wird eine solche Deutung allerdings gegenstandslos.

Am Schluß des Gedichtes wendet sich der alte Bauer noch einmal an seine „Moder“. Er hat gespürt, daß selbst ein bescheidenes Tänzchen nur noch mit Mühe gelingen will. Eine Gelegenheit zu einem neuen bietet sich auf einem Bauernhof nicht oft, und bis zum nächsten größeren Feste werden er und seine Frau nicht jünger werden. Darum ahnt er, daß es wohl das letzte Menuett gewesen ist, das er mit seiner Frau tanzen durfte. Diese Ahnung spricht er nun auch ohne Furcht offen vor ihr aus. Aber es war nicht nur das letzte, sondern auch das allerbeste Menuett, das er je mit ihr getanzt hat. Und wieder ist mit einem Worte viel ausgesprochen. Wenn jemand so am Lebensabend sprechen darf, dann muß seine Ehe glücklich gewesen sein. In dem Gedicht „Vör fiftig Jaohr“ läßt Wibbelt einen alten Bauern zu seiner Frau sagen:

Bis nich mähr de flinke Dähn,
 Häff di doch nao jüst so gähn
 Äs vör fiftig Jaohr.²

Die gleiche treue Liebe schwingt auch in „Vaders“ Worten mit.

Den Leser des Gedichtes beschleicht eine leise Wehmut, wenn er von dem letzten Menuett des alten Paares hört, und er kann es nicht leicht mitvollziehen, wenn dieses Menuett im Schlußvers „lustig“ genannt wird. Vielleicht kommt dieses Wort auch etwas zu unerwartet, erscheint es zu leicht. Solche Aufhellungen des Schlusses finden sich in der Lyrik Wibbelts häufiger, zuweilen stören sie.³ Sein Optimismus trotz aller Dunkelheit, mehr noch, seine letzte Verankerung im Glauben sprechen sich darin aus. Es gibt eben keinen Abschied für immer, und darum kann auch ein letztes Tänzchen noch lustig sein.

Vielleicht kann das Attribut „lustig“ aber auch noch anders gedeutet werden. Vielleicht wird der Bauer auch von dem Schmerz, der allem Abschied innewohnt, gepackt, vielleicht schießen ihm schon die Tränen in die Augen. In solchen Augenblicken kann das Herz des Menschen von sehr verschiedenartigen Gefühlen erfüllt sein. Glück und Wehmut, Dankbarkeit und Trauer sind zugleich da. Von innerlich weichen, nach außen aber weniger gefühlvoll erscheinenden Menschen wird dann die eigene Erschütterung durch ein helles, ja ein grelles Wort vor den Augen der Zuschauer überblendet. So kann es auch hier sein. „Nicht zeigen möchten sie, daß weich wie Wachs / Ihr Herz, sie halten es verschlossen“, sagt Wibbelt einmal von den Westfalen.⁴

In einfacher, lebens- und prosanaher Sprache stehen die Sätze da. Von einem Ringen um die Form spürt man nichts. Man hat das Gefühl, daß es gar nicht anders lauten könnte. Keine Umstellung der gewöhnlichen Wortfolge, keine gezwungen wirkende Wendung findet sich. Alles fügt sich wie selbstverständlich in die gar nicht so einfache Form.

Zu dem trochäischen Gang des Gedichtes passen besonders gut die Imperative und Anreden am Anfang der Verse: laot (3), kumm, segg, süh, kiek; Moder (2), Vader.

Auch eine Untersuchung der Syntax ist aufschlußreich. Der Bauer spricht nur in Imperativen und Hauptsätzen. Darin zeigt sich sein

² VI, S. 23.

³ Vgl. etwa „Aabend“, VI, S. 127 und „Slaop“, VI, S. 137.

⁴ „Land und Leute“ in: *Der versunkene Garten*, S. 360 f.

klares, festes Wollen und seine einfache Denkungsart. Die Bäuerin aber, die sich etwas schämt und zunächst argumentierend die Bitte ihres Mannes — wenigstens äußerlich! — abzulehnen versucht, spricht hypotaktisch. In ihrer kurzen Antwort finden sich ein Konditional- und ein Konsekutivsatz. Dieser etwas verwickelte Satzbau spiegelt auch ihre seelische Gestimmtheit und ihr etwas differenzierteres Wesen. Ihr Nein ist längst nicht so entschieden wie der Wunsch und die Bitte ihres Mannes. Seine einfachen, aber kräftigen Sätze überrollen dann auch das feinere Sprachgefüge seiner Frau. Die Syntax ist hier klarer Spiegel seelischer Vorgänge.

Wibbelt verbirgt seine Kunst oft hinter unscheinbarer Schlichtheit. An diesem Gedicht wird das besonders deutlich.

In fünfmal fünf Versen ist hier eine kleine Welt beschworen. Plastisch stehen die Gestalten vor dem Leser: der „deftige“ alte Bauer, kein Mann des differenzierten ästhetischen Geschmacks, aber auch nicht ohne jedes Gefühl für musische Werte, gewohnt zu bestimmen, das Regiment auf dem Hofe zu führen, aber doch auch feinführend, voll Stolz, aber nicht überheblich, alt, aber nicht verknöchert, illusionslos, aber auch ohne Bitterkeit; die alte Bäuerin, besorgt um den guten Ruf in der dörflichen Gemeinschaft, aber nicht überängstlich, bescheiden und zurückhaltend, aber ohne Ziererei. Gemeinsam ist den beiden alten Leuten ihre gereifte und bewährte Liebe, mit der sie zueinander stehen. Sie ist ergreifend. In seinem Essay „Herdf Feuer“ schreibt Wibbelt:

Hatte die bräutliche Liebe hellere Flamme, so hat der treubewachte Herd der Gattenliebe eine tiefere Glut. Und wenn der Alltag ein Prüfstein der Liebe ist, so ist er auch ein Schmied, der die vereinten Herzen immer fester zusammenhämmert, daß sie wie in eins verschmelzen. Da gleicht sich manches langsam aus, da schmiegt Eigenart sich mählich enge an Eigenart und wächst ineinander, da wird das Denken und Fühlen immer mehr gleich in ruhiger, sicherer Harmonie, in einem Takte schlagen die Herzen, und in einem Blicke tauschen die Seelen sich aus.⁵

Und im *Familienbuch* heißt es:

Es ist keineswegs lächerlich, sondern vielmehr rührend und jedes feiner empfindende Herz warm ansprechend, wenn der Greis noch immer um seine alte treue Gefährtin wirbt und ihr mit einer halb scherzhaften und doch ganz aufrichtigen Galanterie begegnet. Über einer solchen Ehe liegt etwas

⁵ VIII, S. 277 f.

von dem lieblichen altmodischen Lavendelduft, der die Linnenschränke unserer Großmütter mit seiner Poesie umwob.⁶

Das alte Ehepaar, das der Dichter in „De leste Minneweh“ feiert, besitzt diese „sichere Harmonie“, über ihm liegt etwas von dem „lieblichen altmodischen Lavendelduft“.

Augustin Wibbelt hat eine sonnige Kindheit verleben dürfen. Der Glanz, der darüber lag, gab seinem ganzen Leben Licht und Wärme. Der Dichter fühlte, daß hier die Wurzeln seiner Kraft lagen, und das Evangelium bestätigte seine Ahnung und gab ihm die Gewißheit, daß Kindsein eine Gnade ist. So standen ihm als Priester und Dichter die Kinder besonders nahe. Für sie hat er als Seelsorger zahlreiche religiöse Schriften verfaßt¹ und als fabulierender Naturfreund ihnen die „Waldbrudergeschichten“ geschenkt.²

Aber auch in seiner niederdeutschen Lyrik hat er immer wieder an die Kleinen gedacht. In jedem seiner drei wichtigsten Lyrikbände erscheint eine Gruppe von Kindergedichten. Im *Mäten-Gaitlink* finden sie sich unter der Überschrift „För dat Blagentüüg“, die in ihrer unter rauher Schale versteckten Herzlichkeit so echt westfälisch ist, im *Pastraoten-Gaoren* sind sie mit „Kinner-Riemsels“ und in den *Aobend-Klocken* „För de Kinner“ überschrieben. Damit ist offenbar, daß Wibbelts Kindergedichte nicht eine aus flüchtiger Laune heraus geborene Randerscheinung in seinem lyrischen Schaffen sind, sondern ein wesentliches Stück seiner dichterischen Welt ausmachen. Darum sollen sie auch hier nicht übergangen werden.

Ihr kindertümlicher Inhalt kann leicht darüber hinwegtäuschen, daß sie wohl kaum weniger kunstvoll durchgeformt sind als die andern. Ja, den ganzen Reiz dieser kleinen Gebilde zu erfassen, liegt jenseits der Grenze kindlichen Begreifens. Ihre Einordnung in Lyrik-

⁶ *Ein Familienbuch*, Warendorf 1919, S. 135.

¹ Vgl. BRUNO HAAS-TENCKHOFF, Augustin Wibbelt. Essen 1948, S. 41—50.

² *In der Waldklause. Erlebnisse des Waldbruders. Märchen für kleine und große Kinder bis zu 80 Jahren und darüber*. 3 Bände, Warendorf 1927—1932. Diese „Waldbrudergeschichten“ sind im X. Bande der „Gesammelten Werke“ neu erschienen. Vgl. aber dazu: RAINER SCHEPPER, Kritisches zur Wibbeltausgabe, in: *Auf Roter Erde. Monatsblätter für Landeskunde und Volkstum Westfalens. Heimatbeilage der Westfälischen Nachrichten*, 17. Jg., Mai 1961, S. 3. Posthum kamen von Wibbelt noch folgende Märchenbücher heraus: *Waldbruders Reise durch den Weltenraum*, Essen 1949; *Zwerge, Zauberer und Teufel*, Essen 1950; *Der freundliche Schutzmann*, Essen 1951; *Wenn alle untreu werden*, Essen 1952.

bände, die für erwachsene Menschen geschrieben sind, läßt vermuten, daß Wibbelt die Kindergedichte wenigstens auch für den reifen Leser geschrieben hat. Mit diesen Versen wollte der Dichter wohl das in jedem Erwachsenen schlummernde Kind ansprechen und erwecken. „Wer ein rechter Mann ist, bleibt im stillsten Winkel seines Herzens ein Kind“, schreibt er im *Heimatbuch*.³ Und in seinem *Buch von den vier Quellen* heißt es: „Der Mensch muß sich ein Stück Kindergemüt bewahren; er darf es nicht verlernen, sich zu freuen, wenn er einer jungen Blume in das helle, taufrische Auge schaut. Diese Freude ist rein und ideal, ein Gesundheitsquell für das Herz.“⁴ In einer „Priäge för Wiehnachten“ läßt er das Kind in der Krippe sagen:

Daohiär kümp al Elend, dat ji den Kinnersinn verluoren häfft. Vlicht meint ji, dat gönk nich, wiägen dat ji nu eenmaol üöwer de Kindheit harutwassen wöern. Dat is grade jue Stolt un jue Inbellunk. Ji sind nich harutwassen, ji sind harunnersunken unner de siällge Guottskindschopp, un ick will ju helpen, dat ji se wiergewinnt.⁵

Stellvertretend für die dreißig Kindergedichte soll hier ein Kindergedicht eingehender betrachtet werden, das zugleich ein Tiergedicht ist.

Dat Pöggsken

Pöggsken sitt in 'n Sunnenschien,
 O, wat is dat Pöggsken fien
 Met de gröne Bücks!
 Pöggsken denkt an nicks.
 5 Kümp de witte Gausemann,
 Hät so raude Stiewweln an,
 Mäck en graut Gesnater.
 Hu, wat fix
 Springt dat Pöggsken met de Bücks,
 10 Met de schöne gröne Bücks,
 Met de Bücks int Water!⁶

Die Bestimmung der Form dieses zunächst so einfach anmutenden Gedichtes von elf Versen bietet einige Schwierigkeiten. Sieht man das Druckbild vor sich, denkt man zunächst wohl an ein Madrigal; denn

³ IX, S. 35.

⁴ VIII, S. 22.

⁵ Heimatblätter der Roten Erde. Monatshefte mit Bildern. Hg. für den Westfälischen Heimatbund von Friedrich Castelle und Karl Wagenfeld. Münster i. W., Jg. 1, 1919/20, S. 70 f.

⁶ Aus *Mäten-Gaitlink*; VI, S. 53.

es finden sich darin Verse von unterschiedlicher Länge. Die beiden ersten haben vier, die beiden folgenden nur drei, der achte Vers hat sogar nur zwei Hebungen. Auch die Alternation und die häufige Reimzweiheit sprechen dafür, daß es sich hier um ein Madrigal handelt. Selbst vom Gehalt her wäre diese Form gerechtfertigt; denn sie hat etwas Spielerisches an sich. Der Dichter des Madrigals nimmt sich und den Leser oder Hörer gewöhnlich nicht ganz ernst. Das paßte durchaus zu diesem Gedicht.

Man kann die Form aber auch anders deuten. Gegen die Auffassung, es handle sich um ein Madrigal, spricht zunächst die durchgehende Auftaktlosigkeit der Verse; aber es gibt auch vereinzelte Madrigale ohne Auftakt, und so ist dieser Einwand nicht ganz stichhaltig. Wichtiger aber ist, daß man alle Verse als viertaktig auffassen kann. Es ergäbe sich dann folgendes Rhythmenbild:

4 v	× × × × × × ×	a
4 v	× × × × × × ×	a
4 s	× × × × ×	b
4 s	× × × × ×	b
4 v	× × × × × × ×	c
4 v	× × × × × × ×	c
4 k	× × × × — ×	d
4 s	— ^ × ×	b
4 v	× × × × × × ×	b } identischer Reim
4 v	× × × × × × ×	
4 k	× × × × — ×	d

Diese Auffassung von der metrischen und rhythmischen Gestalt des Gedichtes ist wohl die richtigere. Die Buchstaben rechts neben dem Schema bezeichnen die Reimordnung. In den ersten sechs Versen findet sich nur der Paarreim, die einfachste Art der Bindung, in den folgenden wird die Anordnung etwas komplizierter. Erst der Schlußvers bringt den Gleichklang zu Vers 7. Am merkwürdigsten ist die Reimordnung in den Versen 8 bis 10, die in ihrem Klang auf das zweite Reimpaar zurückgreifen. Die Reimwörter lauten: fix, Bücks, Bücks. Es soll offensichtlich ein Dreireim sein, der aber allem Anschein

nach verunglückt ist. Mit dem unreinen Reim (*fix*, *Bücks*) mag es noch angehen, obwohl er in diesem Gedicht schon zum zweiten Male vorkommt (*Bücks*, *nicks*; Verse 3 und 4). Aber der sog. identische Reim (*Bücks*, *Bücks*) gilt heute doch als eine auffällige Kunstlosigkeit. In Dreireimen mag es noch erträglich sein, dasselbe Reimwort an erster und dritter Stelle zu gebrauchen.⁷ In zwei aufeinander folgenden Versen ist der identische Reim aber verpönt. Die Interpretation wird zu fragen haben, ob er hier nicht doch seine Berechtigung hat, ob sich mit ihm eine beabsichtigte künstlerische Wirkung verbindet.

Die beiden Eingangsverse des Gedichtes lassen zunächst das Gefühl aufkommen, man habe den altheimischen Viervierteltakt vor sich, der ja in neuhochdeutscher Dichtung ganz selten geworden ist, im Kinderlied, besonders im Tanzlied mit seinem monotonen Singsang, allerdings noch lebendig ist. Die Schlußverse sperren sich aber entschieden gegen eine solche Auffassung des Taktes, so daß man den Zweivierteltakt zugrunde legen muß.

Mit einem Diminutivum beginnt das Gedicht. Zum Kleinen fühlt sich das Kind hingezogen, das Bauernkind — und daran denkt Wibbelt in seinen Kindergedichten vornehmlich — zu den kleinen Tieren. Diese sind denn auch in bunter Mannigfaltigkeit in Wibelts Kindergedichten vertreten. Es tauchen auf: das Eichhörnchen, der Marienkäfer, die Schnecke, das „Piepvüegelken“, die Maus, der Igel, die Katze, der Hund, die Glucke mit ihren Küken, der Sperling, die Gans und der Frosch, die beiden letzteren auch in diesem Gedicht. Ein Grund der Zuneigung des Kindes zu der Kleintierwelt ist sicher der, daß es ihnen gegenüber die Rolle einnehmen kann, die die Erwachsenen in der „großen Welt“ innehaben. Ihr Tun ahmt das Kind im Spiele nach.

Ein ruhiges, helles Bild malt der erste Vers; ein Stab (*sitt*, *Sunnenschien*) gibt ihm besonderen Klang.

Im zweiten und dritten Vers spricht sich die naive Freude an dem Geschauten in einer Interjektion und einem Ausrufesatz aus. Echt kindlicher Ausdrucksweise entspricht es, das soeben noch genannte Nomen (*Pöggsken*) zu wiederholen und nicht durch ein Pronomen wieder aufzugreifen. Von der Alltagswelt des Kindes her wird das Aussehen des Frosches interpretiert: Er kann nicht von Natur aus

⁷ So hat es Schiller gemacht in den Stanzen „An Goethe. Als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte.“ Vgl. WOLFGANG KAYSER, *Kleine deutsche Versschule*, 4. erweiterte Aufl., Bern 1954, S. 88 f.

grün sein, sondern er hat eine grüne Hose an, wie die Kinder sie tragen.

Auch Verstand schreibt das Kind dem Tiere ohne Bedenken zu, und wenn sich ein Frosch arglos und behaglich der wärmenden Sonne erfreut, denkt er eben an nichts. Unbekümmert wird im vierten Vers das Nomen „Pöggsken“ zum zweiten Male wiederholt.

Die Reimwörter „Bücks“ und „nicks“ mit ihrem hellen kurzen Vokal, dem harten k und dem stimmlosen s gefallen besonders dem kindlichen Ohr. In dem Dreireim gegen Ende des Gedichtes wird dieser Reimklang wiederholt.

Die ersten vier Verse zeichnen ein Bild statischer Unbeweglichkeit. Aber in dieses ruhevollende Bild kommt plötzlich Leben. Der fünfte Vers beginnt gleich mit einem Verbum der Bewegung. Es naht sich dem „Pöggsken“ nicht nur ein Störenfried, sondern einer seiner ärgsten Feinde, der Gänserich. Bei den Erwachsenen heißt er im Niederdeutschen „Ganter“. Für das Kind aber ist es der „Gausemann“. Wie das Fröschchen eine grüne Hose trägt, so der Gänserich rote Stiefel. Sehr listig ist er nicht. Durch sein dummes lautes Geschnatter verrät er dem Fröschchen sein Nahen und warnt es so selbst.

Der achte Vers beginnt wieder mit einer Interjektion; diesmal kommt aber nicht wie im zweiten Vers die Freude des zusehenden Kindes zum Ausdruck, sondern ein leichtes Erschrecken über die plötzliche Bewegung des Frosches, das immerhin so groß ist, daß das Kind sich erst etwas von dem Schrecken erholen muß, bevor es weiter-sprechen kann. Im Rhythmus des Gedichtes kommt das durch eine pausierte Hebung nach der Interjektion zum Ausdruck.

Dreimal erscheint in den ersten vier Versen „Pöggsken“, davon zweimal in betonter Spitzenstellung. Mit der gleichen Naivität, die aber nur eine gespielte ist und aus einem sehr bewußt gestaltenden künstlerischen Wollen stammt, erscheint in jedem der drei Schlußverse das Wort „Bücks“. Dazu kommt das Nomen, wie schon bei der Betrachtung der Reimordnung gesagt wurde, zweimal in Reimstellung vor, wodurch der problematische identische Reim entsteht. Der „Bücks“ muß also eine besondere Bedeutung zukommen, und so ist es auch. Das Kind kann sich nicht genug darüber wundern, daß das Fröschchen mit einer so schönen grünen Hose ins Wasser springt.

Die Bedenken gegen den identischen Reim verlieren sich, wenn man ihn aus dem Ganzen des Gedichtes heraus versteht. Die besondere Bedeutung, die die „Bücks“ in diesen Versen hat, die Tatsache, daß es

sich um ein Gedicht „för dat Blagentüüg“ handelt und darum der Dichter einen treuherzig-schlichten Ton anschlagen darf und muß, und die Verbindung mit dem Reimwort „fix“ zu einem Dreireim bewirken, daß an dieser Stelle der identische Reim nicht als Störung, sondern als echte Steigerung empfunden wird.

In der Verwunderung des Kindes, daß das Fröschchen mit seiner schönen Hose ins Wasser springt, was dem Kinde doch verboten ist, schwingt vielleicht auch ein leiser Tadel mit — der Tadel der „Großen“ gegenüber den „Kleinen“. Die Verwunderung und dieser Tadel sind schon in sich humorvoll. Der Reiz der Schlußverse wird aber noch dadurch gesteigert, daß die erwartete Nachricht von der gelungenen Flucht des Fröschchens lange hinausgezögert wird. Das Erwartungsgefühl wird zunächst einmal durch den Endreim des sechsten Verses erweckt. Während alle vorangegangenen Verse paarweise gereimt waren, bleibt dieser lange Zeit ohne Erfüllung. Wegen des ungewöhnlichen Reimes auf -ater — im Hochdeutschen wird er höchst selten sein — bleibt er besonders gut im Ohr haften. Gesteigert wird das Erwartungsgefühl bis an die Grenze der Fopperei noch durch das Adverb „fix“, das mit der Langatmigkeit des Folgenden in einem aufreizenden oder besser reizvollen Kontrast steht. Drei ganze Verse braucht es noch, in denen dazu immer dasselbe wiederholt wird — „met de . . . Bücks“ kommt in allen Versen vor! —, bis man endlich erfährt, daß das Fröschchen, das doch angeblich so „fix“ die Flucht ergreift, das bergende Naß glücklich erreicht hat.

Die beiden langen ö in „schöne“ und „gröne“, die wohl betont gedehnt zu sprechen sind, wobei man sich Zeit genug nimmt, den Binnenreim voll auszukosten, verstärken durch ihren klanglichen Gegensatz zu dem kurzen, hellen „fix“ den genannten Kontrast.

Auch den Sprung des Fröschchens von der höher gelegenen Böschung, auf der es sitzt, in die Wassertiefe kann man in den Klängen der Hauptvokale der Schlußverse nachgebildet finden. Von dem hohen i in „fix“ und „springt“ geht es über die Umlaute ö (Pöggsken, schöne, gröne) und ü (Bücks) hinab in das tiefe lange a von „Water“.

Das Gedicht ist ganz aus einer kindlichen Welt-Anschauung im ursprünglichen Wortsinne heraus gestaltet. Ding-, Erlebnis- und Vorstellungswelt, Klang, Syntax und Wortwahl sind durchaus kindertümlich. Schon aus diesen wenigen Versen geht hervor, daß Augustin Wibbelt nicht nur ein ungewöhnliches Einfühlungsvermögen in die Seele des Kindes besaß, sondern auch sich selbst einen Kindersinn be-

wahrt hat. Das ist kein Infantilismus, sondern im Kampf gegen Ver-
stumpfung und Verholzung immer neu errungene geistige Lebendig-
keit. Offenheit gegenüber der Welt, Vertrauen zum Sein, die Fähig-
keit zum θαυμάζειν, aber auch das Wissen um die eigenen Grenzen
und Abhängigkeiten sind Charakteristika einer solchen Haltung.⁸

Die Heimat war eine bestimmende Macht im Leben Augustin
Wibbels. „Eingewohnt, eingesessen, eingewurzelt auf der Scholle — wie
sollte da mein Herz nicht an der Heimat hängen“, schreibt er als
Soldat in sein Tagebuch.¹ Da ist es zu erwarten, daß Natur und
Mensch des Münsterlandes auch in seiner Lyrik einen besonderen Platz
einnehmen. Das Herz der Heimat aber war ihm die Mutter. Als
Gymnasiast in Osnabrück reflektiert er: „Wenn mir ein Bild der
Heimat vorschwebt, steht Mutter immer mitten darin.“² Es wurde
schon gesagt, welche Bedeutung die Mutter für den Dichter hatte.³ So
soll auch von den sieben Gedichten, die von der Mutter des Dichters
sprechen,⁴ eins genauer betrachtet werden.

Moder

Wo sind de schönsten Blomen
In wiede Welt to finnen?
Ick will den allerschönsten Kranz
Um graoe Haore winnen.

Ick will, äs Kueninksmantel
Mien Moder ümtohangen,
Dat rausenraude Muorgenraut
Von 'n haugen Hiemmel langen.

Wat kann sick met mien Moder
Wull miätten un verglieken?
Dat rausenraude Muorgenraut,
De Blomenpracht mott wieken.

⁸ Vgl. den Essay „Die Kunst, jung zu bleiben“; VIII, S. 432—436.

¹ 8. 10. 1885; VII, S. 275.

² 26. 7. 1882; VII, S. 52.

³ Vgl. S. 4 f.

⁴ Aus VI: „De Grüggel“, S. 38; „Villicht“, S. 372; „De Albe“, S. 382; „Miene Moder“, S. 407; „En Besök“, S. 408; „De Moder stonn un keek mi nao“ (Die Überschrift ist nicht von Wibbel), S. 410.

Still blaihet ächtern Hagen
 Dat kleine Blao-Vigölken:
 O Moder, mitten in mien Hiätt
 Do steiht dien gollen Stöhlken.

*

Du bis all lang' harüöwergaohen
 Met dienen stillen sachten Tratt
 Den dunkeln Patt.
 Wi mössen vör de Paoten staohen,
 De Augen natt.

Wo was dien Wiärken un dien Wiäben?
 An 'n Härd vör dienen lierigen Stohl
 Do sweeg de Spol,
 Un diene Kinner namm dat Liäben
 In strenge Schol.

Se mössen wiede Wiäge maken,
 Doch üm de Hiätten bliff en Band
 Int früemde Land:
 Dien' Kinner sökt in Draum un Waken
 Nao diene Hand.⁵

Die beiden Teile des Gedichtes sind relativ selbständig und sollen auch gesondert interpretiert werden.

Der erste Teil besteht aus vier alternierenden Vierzeilern. Alle Verse sind auftaktig und vierhebig. Nur der dritte Vers hat volle Kadenz, alle andern Verse sind klingend zu lesen. Bei solcher Gestaltung der Verschlüsse ist der Kreuzreim nicht möglich; nur der zweite und vierte Vers reimen aufeinander.

Eine ungestüme und anspruchsvolle Frage leitet die erste Strophe ein. Der Dichter sucht etwas Kostbares: die schönsten Blumen in der weiten Welt. In der zweiten Strophenhälfte sagt er gleich, wozu er sie gebrauchen will. Ein alter Mensch mit grauem Haar soll durch einen erlesenen Blumenkranz geehrt werden. Daß dieser Mensch die Mutter des Dichters ist, kann der Leser nur aus der Überschrift erschließen. Volle Gewißheit gibt erst die zweite Strophe, in der die „Moder“ genannt wird. Ein Superlativ kann seiner Natur nach nicht mehr gesteigert werden. Der Dichter versucht es trotzdem. Die „schönsten Blumen“ sollen zum „allerschönsten Kranz“ gewunden werden.

⁵ Aus *Mäten-Gaitlink*; VI, S. 40.

Kühn und ungestüm wie die inhaltliche Aussage ist auch die sprachliche Form. Nach dem Versschema müßte „wo“ unbetont sein; denn alle Verse beginnen auftaktig. Aber gleich dieses erste Wort springt aus der Auftakt senkung heraus und reißt die Betonung, die das zweite Wort „sind“ eigentlich haben müßte, an sich. Das *w* im Anlaut wiederholt sich noch in mehreren betonten Wörtern (*wiede* Welt; *will*; *winnen*) und gibt der Aussage Wucht und Kraft.

Die schönsten Blumen der ganzen Welt zu finden, ist schon ein recht schwieriges Unterfangen. Grenzt das schon an das Unmögliche, so spricht die zweite Strophe von einem Wollen, das schlechterdings nicht mehr zu verwirklichen ist. Der Dichter will sich des Morgenrotes bemächtigen und es seiner Mutter wie einen Königsmantel um die Schultern legen. Das ist ein grandioses, ins Kosmische ausgreifendes Bild.

„Ick will“ kam schon im dritten Vers der ersten Strophe vor. Die Wiederholung im Eingang der zweiten bedeutet eine Steigerung der Entschiedenheit, mit der die Ehrung der Mutter gesucht wird. Das Gewaltsame des Wollens spiegelt sich auch in der Syntax und in dem Verhältnis von Metrum und Syntax. Der verkürzte eingeschobene Finalsatz wird in die syntaktische Struktur des Satzes und in den metrischen Rahmen hineingezwängt, und es entsteht eine fühlbare Spannung. Stabreime — *rausenraude Muorgenraut*, *hauge Hiemmel* — machen auch diese Strophe kraftvoll im Klang und verstärken die durch den Endreim geschaffene Bindung.

Der Überschwang geht in der dritten Strophe noch weiter. Selbst die in den beiden ersten Strophen genannten Kostbarkeiten zusammen genügen dem Dichter nicht für seinen Zweck. Der schönste Blumenkranz und ein Königsmantel aus dem Frührot des Himmels kommen mit all ihrer Pracht nicht an die Mutter des Dichters heran, sie halten keinen Vergleich mit ihr aus.

Wie in der ersten Strophe ist auch in der dritten die erste Auftakt senkung anzuheben. Und wieder kommen Stäbe vor: *met*, *Moder*, *miätten*, *Muorgenraut*; *rausenraude Muorgenraut*. Kraftvolles Ungestüm kommt in dieser rhythmischen und klanglichen Eigentümlichkeit der Strophe zum Ausdruck.

Nun ist eine Steigerung nicht mehr möglich. Wenn das Kostbarste und Schönste dieser Welt, wenn Krone und Mantel, uralte Zeichen erhöhten menschlichen Daseins, nicht ausreichen für eine Ehrung der Mutter, bleibt, so sollte man meinen, nur die Resignation.

Da vollzieht sich in der vierten Strophe eine eigentümliche Wende, eine ergreifende Verinnerlichung. Mit lauten, etwas großsprecherischen Worten hat der Dichter nach den Kostbarkeiten der Welt und des Kosmos verlangt, um seine Mutter zu schmücken. Nun wird ihm mit einem Male bewußt, daß all diese Herrlichkeiten gar nicht zu der kleinen, stillen Frau passen. Von all dem sagt der Dichter aber nichts. Er spricht anscheinend gar nicht mehr von seiner Mutter, sondern vom blauen Veilchen.

Still blaihet ächtern Hagen
Dat kleine Blao-Vigölken.

Diese zwei schlichten Verse sind sehr leise und innig zu sprechen. Sie sind so zart, daß man sich gehemmt fühlt, an ihnen herumzudeuten und zu sagen, daß dieses Veilchen niemand anders als die Mutter ist, die kleine Frau, die still, in der Verborgenheit — „ächtern Hagen“ — lebt.

Das Veilchen als Symbol des bescheidenen, selbstvergessenen Menschen kam schon in dem Gedicht „Of der nao 'n Vigölken steiht?“ vor.⁶ Was der Dichter dort vergeblich zu finden hoffte, entdeckt er hier in seiner Mutter. Sie ist eine Veilchen-Natur.

Die Macht der Verzauberung, die von diesen schlichten Versen ausgeht, stammt zum großen Teil aus der lebendigen Spannung, in der sie mit dem Voraufgegangenen stehen. Eine steigende Klimax bestimmte die Struktur der ersten drei Strophen. In der dritten wurden gleichsam mit einer gewaltigen Handbewegung die vorher genannten Kostbarkeiten an die Seite gefegt und als ungenügend und unbrauchbar verworfen. Und nun tritt eine Stille ein. Dahinein — so darf man vielleicht interpretierend sagen — blüht das Veilchen.

Die Verse verzaubern aber auch, weil in ihnen etwas Ungesagtes mitschwingt, das der Hörer von sich aus ergänzen kann. Ohne daß der Dichter es mit einem Worte erwähnt, weiß man, daß die sich steigernden Veranstaltungen, von denen die Eingangsstrophen berichteten, *magni passus extra viam* waren, Bemühungen in einer falschen Richtung; man weiß, daß hier versucht wurde, zwei inkommensurable Größen zusammenzubringen.

Die Steigerung des äußeren Aufwandes für die Ehrung der Mutter war vergeblich. Nun, da der Weg ins Kleine, Schlichte, Verborgene, vielleicht mit einer gewissen Beschämung über die eigene Verirrung,

⁶ Vgl. S. 76.

gefunden ist, werden die abschließenden zwei Verse noch innerlicher, noch beseelter. Nicht auf Gaben und Ehrungen, die in die Augen fallen, kommt es an, sondern auf die Liebe, das Herz. Während sich der Dichter bisher an andere wandte, fragend, suchend und voll Stolz auf seine Mutter, redet er nun sie selbst an. Viel ist nicht mehr zu sagen, es folgt nur noch eine schlichte Versicherung herzlicher Kindesliebe.

O Moder, mitten in mien Hiätt
Do steiht dien gollen Stöhlken.

Die Beteuerung von Liebenden, der Geliebte wohne im eigenen Herzen, sei dort eingeschlossen, findet sich schon in den frühesten Anfängen deutscher Lyrik.⁷ Aber dieses Bild ist bei Wibbelt abgewandelt und konkretisiert. Die Mutter weilt nicht einfachhin im Herzen des Kindes, sondern hat dort ihr „Stöhlken“ stehen. Der Stuhl ist in der bäuerlichen Welt ein Symbol des Feierabends, des Ausruhens. Die Mutter hat in ihrem Leben viel schaffen und lange sich plagen müssen. Sie ist darüber grau geworden, wie man aus der ersten Strophe weiß. Nun soll sie ruhen dürfen. Zu der kleinen, schlichten Frau paßt aber nicht ein Sessel oder gar ein Thron — ein Königsmantel wurde ja schon verworfen —, sondern ein „Stöhlken“.

Ein kleiner Stuhl ist im allgemeinen ein recht gewöhnliches Möbelstück. Hier handelt es sich aber um ein goldenes Stühlchen, also nicht um einen alltäglichen Gebrauchsgegenstand, sondern um etwas, das über die Sphäre des nur Nützlichen emporgehoben ist. Daß der Dichter von einem goldenen Stühlchen spricht, könnte wie ein Rückfall in den Geist der Eingangsstrophen erscheinen. Es soll aber nur zum Ausdruck gebracht werden, daß die Mutter im Herzen ihres Kindes nicht nur ausruhen, sondern dort auch einen Ehrenplatz innehaben soll.

Der zweite Teil des Gedichtes spricht von dem herben Verluste, den der Tod der Mutter für den Dichter und seine Geschwister bedeutet hat.

Die Form ist kunstvoller als im ersten Teil. Jede der drei Strophen besteht aus fünf auftaktigen Versen von verschiedener Länge. Der erste und vierte sind vierhebig und haben zweisilbig volle Kadenz⁸,

⁷ Vgl. „Du bist mîn, ich bin dîn“, in: Des Minnesangs Frühling, hg. von KARL LACHMANN und MORITZ HAUPT, 1856, 30. Aufl., bearbeitet von Karl von Kraus, Leipzig 1950, 3, 1.

⁸ In der ersten Strophe werden „-gaohen“ und „-staohen“ allerdings einsilbig gesprochen.

der zweite ist ebenfalls vierhebig, hat aber nur einsilbig volle Kadenz; der dritte und fünfte Vers sind zweihebig mit einsilbig voller Kadenz wie der zweite Vers. Alle Verse mit gleicher Kadenz reimen aufeinander. Die Strophe hat also das Reimschema: a b b a b.

Im ersten Teil des Gedichtes wandte sich der Dichter erst in den beiden letzten Versen unmittelbar an seine Mutter, in diesem zweiten Teil spricht er sie gleich mit dem ersten Wort an. Er kann das tun aus dem Glauben heraus, daß sie zwar „harüöwergaohen“, daß sie von dieser Erde geschieden ist, aber doch noch in einem Bereich jenseits des empirischen Todes lebt. Über die Stätte ihres neuen Lebens sagt der Dichter nichts. „Harüöwergaohen“ hat keine adverbiale Bestimmung des Ortes bei sich, was eine schwebende Unbestimmtheit zur Folge hat.

Im zweiten Vers klingt wieder an, was schon in der Schlusstrophe des ersten Teiles indirekt gesagt worden ist, daß nämlich die Mutter Augustin Wibbelts eine stille Frau war. Sie hat um sich nicht viel Lärm und Aufhebens gemacht. Und wie sie gelebt hat, so ist sie auch in die Ewigkeit gegangen.

In einem gefaßten erzählerischen Ton wird das ausgesprochen. Die beiden ersten Verse schwingen ihre Bewegung, ihre vier Hebungen voll aus. Der dritte Vers ist aber nur halb so lang wie die vorausgegangenen Verse, und so stoßen die dunklen kurzen Reimwörter „Tratt“ und „Patt“ hart aufeinander. Das ruhige Fließen der Sprache bricht jäh ab. Auch der Christ lebt im Dunkel des Glaubens, und so ist auch der Tod in Dunkel gehüllt. Das schmerzliche Wissen um dieses Dunkel lastet auf der Seele, verhindert das freie Strömen des dritten Verses und preßt ihn auf zwei Hebungen zusammen.

Der „Patt“ ist der kleine Fußweg, der sich durch Wiesen, Felder und Büsche schlängelt. Er war dem Dichter besonders teuer.⁹ Die Mutter ist ihren „dunklen Patt“ gegangen. Wie manche Fußwege aus den sonnigen Feldern in den dunklen Wald führen und sich dort verlieren, so endete auch der Mutter Lebensweg im geheimnisvollen Dunkel des Todes.

In den beiden Schlußversen wiederholt sich in verkürzter Gestalt das Ausschwingen der Bewegung und der jähe Abbruch. Die Kinder konnten der Mutter nicht ins Jenseits folgen. Der Vers, der diese Tatsache ausspricht, schwingt frei aus, verwirklicht die vier Hebungen wie die beiden Eingangverse. Die Trauer der Kinder wird aber im

⁹ *Der versunkene Garten*, S. 20 f.

Schlußvers wieder nur mit drei knappen Worten ausgesprochen oder nur angedeutet. In dieser Kargheit spiegelt sich das Wesen des Niederdeutschen, der seine tieferen Gefühle nicht gern nach außen kundgibt und noch weniger darüber spricht.

Die Mutter des Dichters war eine stille Frau. Das heißt aber nicht, daß ihr Heimgang keine fühlbare und schmerzliche Leere hinterlassen hätte. Wie sehr ihre Kinder sie vermißten, davon sprechen die beiden folgenden Strophen.

Die zweite beginnt mit der Frage:

Wo was dien Wiärken un dien Wiäben?

Das beruhigende, sanfte Gleichmaß im Charakter der Mutter wird hier Klang. Viermal erscheint das weiche w am Wortanfang, die Parallelität von „dien Wiärken“ und „dien Wiäben“ offenbart den geordneten, die Zeit nutzenden Rhythmus ihres Lebens.

Vor allem vermissen die Kinder ihre Mutter am abendlichen Herdfeuer, wo sie am Spinnrad gearbeitet hat. Im *Versunkenen Garten* schreibt der Dichter von seiner Mutter:

An den Winterabenden ließ sie am Herdfeuer ihr Spinnrad schnurren, und sie verstand sich auf diese Kunst in besonderer Weise. Als ich später mein erstes heiliges Meßopfer darbrachte, trug ich eine Albe, zu der meine Mutter selbst den Flachs gesponnen hatte.¹⁰

In dem Gedicht „De Albe“ gedenkt er dieses liturgischen Gewandes, das seine Mutter ihm zur Primiz geschenkt hat. Die erste Strophe lautet dort:

Ick seih di sitten an den Härd,
Dien Rad läöpp lange Stunnen.
Dat Linnen is mi dubbelt wärt,
Wat Moders Hand mi spunnen.¹¹

Nun steht das Spinnrad verwaist da. Und wieder findet sich die bedrückende Aussage in dem dritten, dem kurzen Vers.

Unter den Augen der Mutter durften der Dichter und seine Geschwister eine sonnige Kindheit verleben.¹² In dem Gedicht „Miene Moder“ aus den *Aobend-Klocken* spricht er davon. Dort heißt es:

¹⁰ S. 28.

¹¹ VI, S. 382.

¹² Vgl. S. 4—9.

Et was kin Platz in wiede Welt
 So wuollig äs mien Kinnernest,
 So warm un week äs diene Hand,
 O Moder, is kin' annere west!¹³

Hart und streng mußte den Kindern das Leben erscheinen, als sie aus der mütterlichen Geborgenheit heraustraten. Davon sprechen die beiden Schlußverse der zweiten Strophe. Der vorletzte mit seinen vier Hebungen verrät noch nicht den vollen Sinn des Satzes. Die eigentliche Aussage steht in dem letzten Vers, der nur zwei Hebungen hat. Eine harte Erfahrungstatsache wird hier ausgesprochen. Das schmerzliche Wissen um den Ernst und die Strenge des Lebens läßt gleichsam den Atem stocken, verhindert das ausgewogene Gleichmaß der Verse.

Die dritte Strophe knüpft an die Schlußverse der zweiten an. Das Leben duldet nicht, daß die Kinder in der Heimat blieben. Ein hartes Müssen zwang sie auf die weiten Straßen der Welt, verschlug sie ins „früemde Land“. Heimat und Fremde sind konträre Begriffe, und man muß sich vergegenwärtigen, wie Wibelts an der Heimat hing, um zu erfassen, was für ihn die Fremde bedeutete. Als er nach Freiburg ging, um dort als Einjähriger zu dienen, schrieb er am 28. September 1884 in sein Tagebuch:

... du liebe Heimat ... Jetzt, da ich dich verlassen muß, fühle ich erst, wie sehr mein ganzes Herz an dir hängt. Fremd wird mir immer die Fremde bleiben.¹⁴

Im ersten Vers der Schlußstrophe finden sich zwei Stäbe, die in dieser Form selten sind. Man könnte sie analog zur Bezeichnung der Endreimstellung a b b a „umschließende Stäbe“ nennen: Se müssen wiede Wiäge maken. Die Weite des Weges wird in den weichen Konsonanten (m, w) und vor allem in den langen Vokalen (wiede, maken) Klang.

Ergreifender Ausdruck der Verbundenheit der Kinder mit der Mutter über das Grab hinaus ist das Suchen nach ihrer Hand. Wenn Angstträume sie quälen, wenn sie das Leben „in strenge Schol“ nimmt, suchen sie bei ihr Geborgenheit und Wärme. Es geht hier um eine der innigsten Erfahrungen Augustin Wibelts. Mehrere Gedichte sprechen davon. In einem, „En Besök“ überschrieben, schaut er in einer traum-

¹³ VI, S. 407.

¹⁴ VII, S. 109.

haften Vision, wie seine verstorbene Mutter ihn besucht. Darin heißt es,

Ick sin dien Kind so klein un daor
Un drück mi sacht an dienen Arm.
Un weiht de Wind tobuten snaor,
Bi di, o Moder, is 't so warm.¹⁵

Aus dem Gedicht „De Grüggel“ geht hervor, daß den Dichter von neuem das Grauen überfällt, das er seit seinen Kindertagen nicht mehr gekannt hat. Das Gedicht schließt mit den Versen:

Süss greep ick nao mien Moders Hand,
Sin nu ganz verlaoten:
Moder gonk int annere Land,
Versluotten sind de Paoten.¹⁶

Noch den greisen Dichter erinnert die sinkende Sonne, die ihn mit ihrem letzten Schein umstrahlt, an die Mutter und ihren bergenden und schützenden Arm.¹⁷

„Moder“ gehört zu den innigsten Gedichten Augustin Wibbelts. Klarer und tiefer als aus den Tagebuchaufzeichnungen und Briefen erkennt man aus diesen Versen, was dem Dichter seine Mutter bedeutet hat.

Das folgende Gedicht ist nicht leicht in den hier gespannten Rahmen einzuordnen. Die Überschrift „O leiwe Moder Nacht!“ läßt vermuten, es handle sich um ein Naturgedicht. Aber nicht die Natur, sondern der Mensch steht im Mittelpunkt. Vom Dichter ist mit keinem Wort die Rede, und doch glaubt man ihn als gütigen Menschen und Seelsorger in jedem Vers zu sehen und zu hören. Das Gedicht spricht allgemein vom Menschen, und doch wurzelt es in der bäuerlichen Welt des Dichters. Die Vereinigung verschiedenartiger Elemente in den wenigen Versen erschweren eine Klassifizierung, machen aber auch den inneren Reichtum dieses Gedichtes aus.

Natur und Heimat waren die umfassenden Themenkreise der bisher interpretierten Gedichte. Diese Themen klingen in den an die „leiwe Moder Nacht“ gerichteten Versen noch einmal an. Darum sollen sie am Ende dieser Gedichtgruppen stehen.

¹⁵ VI, S. 409.

¹⁶ VI, S. 38.

¹⁷ Vgl. „Villicht“, S. 130 f.

O leiwe Moder Nacht!

O leiwe Moder Nacht,
 Den weeken Mantel spreh'!
 Deck to, wat liäft un lacht,
 Deck to, wat wund un weh!

5 Well dör den Dag hät dantz,
 Lichtfötig, liäbensfroh;
 Un den de Arbeit dreef
 Vöran met Hüh un Hoh;
 Un den dat Lieden slog

10 Met siene hatte Roh';
 Un den de Sünnenlust
 Smeet in de swatte Soh' —
 Deck diene Kinner, Moder Nacht,
 Met dienen Mantel alle to!¹

Von der Liebe Augustin Wibbelts zu seiner Mutter sprechen zahlreiche Zeugnisse.² Mit dem Worte „Moder“ ist er sehr behutsam umgegangen. Ein Gedicht aus *Hillgenbeller*, ein Gebet an Maria, beginnt:

Maria Moder — laot dat Waort,
 Dat söte Waort mi sachte seggen!
 Kin anner Waort up de wiede Welt
 Kann mi so week dat Hiätt beweggen.³

Neben der Mutter Christi bekommt aber auch die Nacht diesen Ehrennamen.

Mit einer innigen Anrede und Bitte setzt das Gedicht ein. Das kosmische Urphänomen Nacht wird für den Dichter zur „leiwen Moder“, die er bitten kann, ihren weichen Mantel über die Erde auszubreiten, mit ihm die Menschen zuzudecken.⁴ Das vom menschlichen Willen unbeeinflussbare Naturgeschehen wird herbeigewünscht und die Dunkelheit der Nacht als wohltuend, nicht als bedrohlich und chaotisch empfunden.

¹ Aus *Pastraoten-Gaoren*; VI, S. 133.

² Vgl. S. 4 f., 28 und 95—103.

³ VI, S. 332.

⁴ Das behutsame Zudecken ist eine ausgesprochen mütterliche Geste. Wibbelt war sich dessen wohl bewußt. Als Erich Nörrenberg ihm eine Übersetzung des Gedichtes ins Hochdeutsche vorschlug, antwortete er diesem: „Das ‚Deck zu‘ muß unbedingt bleiben, um die beiden Schlußverse zu retten. ‚Hülle ein‘ ist zu schwach, es hat nicht die kraftvolle mütterliche Geste wie das ‚Deck zu‘.“ (Brief vom 23. 2. 1942.)

Die ersten vier Verse mit dem Kreuzreim geben das Thema des Gedichtes an. Mit sanfter Gewalt wird der Leser in die Abendstimmung hineingeführt, durch die Gewalt der sprachlichen Form.

In ruhiger Alternation strömen die beiden ersten Verse dahin; der Diphthong *ei*, die langen Vokale *o* und *e* und weiche Konsonanten im Anlaut der sinnträchtigsten Wörter (*l*, *m*, *n*, *w*) bringen die Milde und Ruhe der Nacht im Klang zum Ausdruck.

Die Verse 3 und 4 haben gleichlautenden Eingang. Die Wiederholung des Imperativs intensiviert die Bitte an die Nacht, ohne in ein unruhiges Drängen zu verfallen. In den gleichen Versen wird auch gesagt, wer dem mütterlichen Schutze anvertraut wird. Die Natur tritt ganz zurück, die „Kinner“ der Nacht sind allein die Menschen. Schematisierend werden sie in zwei Klassen geschieden: Die einen leben und lachen, die andern sind „wund un weh“. „Leben“ ist hier nicht im biologischen, sondern im gesteigerten Sinne eines erfüllten und frohen Daseins zu verstehen; „wund un weh“ sind die Menschen in körperlichem und seelischem Leid.

Zwei Alliterationen (*liäft*, *lacht*; *wund*, *weh*) binden die Aussagen eng aneinander und erhöhen den klanglichen Reiz, wobei das *l* mit nachfolgenden kurzen Vokalen (*iä*, *a*) Vitalität, das *w* mit nachfolgendem *u* und langem *e* Verhaltenheit zum Ausdruck bringt.

Das in dem Vierzeiler angeschlagene Thema wird in den Versen 5 bis 12 entfaltet und in 13 und 14 durch Wiederholung der Bitte an die Nacht abgerundet. Dieser ganze auch im Druckbild als zusammengehörig erkennbare zweite Teil des Gedichtes wird durch eine überschlagende Reimhäufung zusammengebunden: *c d e d f d g d h d*.

Der entwichene Tag hatte für die Menschen unterschiedliche Bedeutung. Diese wird im Mittelteil des Gedichtes genauer als in der Eingangsstrophe differenziert. Vier Gruppen werden unterschieden und jede mit zwei Versen gekennzeichnet. Dabei ist eine Klimax festzustellen, ein Abstieg vom Hellen ins Dunkle. Die vier Gruppen sind charakterisiert durch Tanz, Arbeit, Leid und Sünde. Die in Vers 3 genannte Menschenklasse — „wat liäft un lacht“ — wird nur in einem Verspaar näher beschrieben, die in Vers 4 genannte aber — „wat wund un weh“ — in drei Verspaaren. Schon dadurch wird zum Ausdruck gebracht, daß die Menschen in Mühsal und Leid in besonderer Weise des bergenden Schutzes der Nacht bedürfen.

Was in den Versen 5 und 6 inhaltlich ausgesagt wird, klingt in der sprachlichen Form auf. Der Tanz als Symbol unbeschwerter Daseins-

freude wird durch Alliteration und Rhythmus im Leser beschworen. Alle Hebungen in Vers 5 lauten mit einem *d* an; das Stampfen des bäuerlichen Tanzes wird hier hörbar. In Vers 6 muß die Auftakt-senkung angehoben werden, wodurch etwas Beschwingtes, Tänzerisches in den Vers hineinkommt, das durch eine doppelte Alliteration noch gesteigert wird. Analog zur Endreimstellung *a b a b* könnte man diese Art der Alliteration „Kreuzstabreim“ nennen: *lichtfötig, liäbensfroh*.

Wie die Verse 5 und 6 sind auch die beiden folgenden aus der bäuerlichen Welt heraus zu verstehen. Hier liegt die Vorstellung zugrunde, daß der Mensch wie ein Pferd im Geschirr geht, die Arbeit aber — wie „Lieden“ und „Sünnenlust“ in den folgenden Versen personifiziert gedacht — antreibend hinter ihm steht oder einhergeht. Neben dem plastischen Bilde gibt der Klang diesem Verspaar seine Intensität. „Dreef“ empfindet man lautsymbolisch. Etwas Drängendes und Quälendes liegt darin. Der Stabreim „*Hüh un Hoh*“ verstärkt durch den Klang den antreibenden Befehl.

Ist der Mensch im Joch schwerer Arbeit schon bemitleidenswert, so noch mehr, wenn Leid und Schuld ihn quälen. Die Arbeit treibt ihn an mit scharfem Zuruf, das Leiden aber schlägt mit harter Rute — das niederdeutsche „*hatt*“ wirkt lautsymbolisch und kräftiger als das hochdeutsche „*hart*“ — auf ihn ein, und die Sünde wirft ihn gar in die „*swatte Soh*“.

Zu dem seltenen Worte „*Sohe*“ gibt Wibbelt selbst in einem Briefe an Erich Nörrenberg eine Umschreibung. Dort heißt es:

Ich bin nicht grundsätzlich gegen Übersetzungslyrik, wenn sie nicht sklavisch ist, halte sie aber für eine schwierige Sache. Fußnoten sind leichter zu geben. Wenn Sie sich für diese entschließen, dann macht die ‚*Soh*‘ besondere Schwierigkeiten, schon deshalb, weil sie eigentlich ausgestorben ist. Für mich ist sie freilich ein treffliches Bild. Mit ‚*Rinnstein*‘ dürfen Sie es nicht wiedergeben, *Rinnstein* ist ‚*Gausk*‘. ‚*Soh*‘ ist der schwarze, schlammige Abfluß aus den Schweineställen, der, in eine entlegene Abecke geleitet, dort als kleiner mooriger Sumpf langsam im geilen Grase versickert, während sich darüber eine ziemlich feste Kruste bildet. Eine umständliche Beschreibung! Vielleicht könnte man kürzer sagen: Eine schwarz-schlammige Gosse, die aus den Stallungen abfließt.⁵

Auch hier stammt das Bild also wieder aus der bäuerlichen Welt.

⁵ Brief vom 23. 2. 1942.

Sünde ist für den gläubigen Menschen letzte Verlorenheit.⁶ Sie kommt durch den beunruhigten Rhythmus in Vers 12 zum Ausdruck. Dieser Vers ist nämlich wieder mit angehobenem Auftakt zu lesen, was hier eine auflösende Funktion hat, also eine ganz andere als in Vers 6, wo die Durchbrechung des metrischen Rahmens etwas Tänzerisches in den Vers hineinbrachte. Hier reißt „smeet“ gleichsam die Betonung an sich und bringt die Versordnung in Verwirrung. Das Verbum „smieten“ ist zwar im Plattdeutschen nicht ein so grobes Wort wie „schmeißen“ im Hochdeutschen⁷, aber hier bezeichnet es das brutale Vorgehen der Sünde gegen den Menschen.

Fünfmal erscheint in den Versen 11 und 12 das stimmlose s; darin liegt wiederum eine wirkungsvolle Klangmalerei. Man hört gleichsam, wie die schmutzige Jauche aufspritzt.

Wie schon gesagt wurde, wird der zweite, längere Teil des Gedichtes durch die überschlagende Reimhäufung zusammengebunden. Der Mittelteil erhält darüber hinaus durch seine syntaktische Struktur Geschlossenheit. Dessen war sich Wibbelt selbst voll bewußt. An Erich Nörrenberg schreibt er:

Die syntaktische Formung des zweiten Teiles, in Relativsätzen die verschiedenen ‚Kinder‘ der lieben Mutter Nacht priamelhaft an die beiden Schlußzeilen zu binden, würde ich nicht auflösen. Dadurch leidet die Geschlossenheit dieses Teiles.⁸

Die beiden Schlußverse wiederholen die in der Eingangsstrophe an die „Moder Nacht“ ausgesprochene Bitte. Alle Menschen, zu welcher der genannten Gruppen sie auch gehören, sind Kinder der Nacht und werden ihrer sanften Obhut empfohlen. Auch die von der Sünde übel zugerichteten sind nicht ausgenommen. Weil sie am Ende der Klimax genannt werden, darf man sogar sagen, daß ihnen das Mitleid des Dichters besonders gilt. Es sieht fast so aus, als sollte der in Sünde gefallene Mensch in Wibbelts Gedicht — ähnlich wie Faust in der Ariele Szene — durch eine „Gnade aus Natur“⁹ von der Sünde befreit, er-

⁶ Das Gedicht „Bethlehem“ beginnt Wibbelt mit dem Vers: „Sünnen-Elend — giff 't wull döppern Fall?“, VI, S. 105.

⁷ Der Grund dafür liegt in dem Fehlen von „werfen“ im Plattdeutschen, dessen Feld „smieten“ mit übernimmt; denn das grobe „schmeißen“ im Hochdeutschen ist grob wegen der Mitexistenz des gehobeneren „werfen“. Vgl. JOST TRIER: Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Die Geschichte eines sprachlichen Feldes, Heidelberg 1931, S. 1—26.

⁸ Brief vom 23. 2. 1942.

⁹ Vgl. BENNO VON WIESE, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, 3. Aufl., Hamburg 1955, S. 152.

neuert und geheilt werden. Eine solche Interpretation ginge aber über das hinaus, was hier gesagt ist. Die Koordinierung des physischen und des moralischen Übels ist bei Wibbelt keine Gleichsetzung schlechthin. Er will nur alle Menschen, was ihnen auch der Tag an Last auferlegt oder an Leid zugefügt haben mag, vom Dunkel der Nacht behütend umfassen wissen. Man muß sich hier daran erinnern, daß der Dichter von Beruf Seelsorger war. Die Verse erwecken den Eindruck, daß sie aus einer seelsorglichen Grundhaltung heraus geschrieben sind. Weil der Pastor Wibbelt weiß, daß seine Kräfte nicht ausreichen, die seiner Sorge anvertrauten Menschen zu schützen, zu stärken und aufzurichten, wenn sie gefallen sind, sieht er sich gleichsam nach größeren Mächten um. Der Dichter in ihm weiß auch die „leiwe Moder Nacht“ um ihren Schutz zu bitten. Das Gedicht steht dem Gebete sehr nahe. Eine fromme Grundhaltung spricht aus ihm.¹⁰ Mit seiner Innigkeit und Wärme erinnert es an mittelalterliche und moderne Schutzmantelmadonnen, wo auch die Menschen unter dem Mantel der Mutter Sicherheit und Geborgenheit suchen. Wie nahe die „Moder Nacht“ und „Maria Moder“ für Wibbelt zusammengehören, geht auch aus dem Weihnachtsgedicht „De Sunn“ in den *Aobend-Klocken* hervor. Dort hat nicht Maria das göttliche Kind auf dem Schoße, sondern die Nacht. In der dritten Strophe sagt der Dichter zu der Sonne:

Du kicks so glau, de Nacht is blind,
De aolle Moder Nacht;
Nu häöllt se doch dat Hiemmelkind
Up 'n Schaut un weig't et sacht.¹¹

Syntaktisch bildet der ganze zweite Teil des Gedichtes ein einziges Satzgefüge. Nach den vier Relativsätzen, die durch ihre Reihung eine sich steigernde Spannung hervorrufen, folgt in den beiden Schlußversen der Hauptsatz, der die Spannung löst. Auch in metrischer Hinsicht nehmen diese Schlußverse eine Sonderstellung ein. Während alle vorausgehenden Verse zwar vierhebig sind, aber stumpfe Kadenzen haben, sind die Schlußverse vierhebig voll; sie schwingen ihre innere Bewegung ganz aus. Die stumpfen Kadenzen in den Versen 1—12 zwingen zu einer Pause nach jedem Vers. So atmet das Gedicht eine

¹⁰ Wüßte man nicht, von wem es ist, könnte man es für ein Zeugnis moderner Weltfrömmigkeit halten; allerdings nimmt die Weltfrömmigkeit die Sünde nicht so ernst, wie es hier geschieht.

¹¹ VI; S. 420.

tiefe Ruhe. In dem Mittelteil aber, den Versen 5—12, finden sich Enjambements, die der Klimax entsprechend immer schwerer werden und durch den Widerstreit mit den durch die stumpfen Kadenzten bedingten Pausen in einer erregenden Spannung stehen, die sich dann in den beiden Schlußversen völlig löst.

Gehalt und syntaktische Struktur, Klang und Rhythmus, Bildwelt und Stimmung bilden in diesem Gedicht eine spannungsreiche, aber unzerreißbare Einheit.

Aus diesen Versen strömt ein sanftes Erbarmen, ein mitleidvolles Wissen um „des Tages Jammer“, wie es uns auch aus dem „Abendlied“ des Wibbelt geistesverwandten Matthias Claudius entgegentritt.¹² Während Claudius aber in vertraulichem Tone seine „Brüder“, in betender Haltung Gott anredet und aus der Verbundenheit mit den „Brüdern“ „wir“ sagen kann, spricht hier ein einsamer Wächter, der selbstvergessen die Menschen dem Schutze einer kosmischen Urmacht empfiehlt.¹³ Man kann diese Verse nicht lesen, ohne daß in der eigenen Seele ein Erbarmen mit allem, was „wund un weh“, erwacht.¹⁴

In den *Aobend-Klocken*, dem letzten Lyrikbändchen Augustin Wibbelts, finden sich zwei kreuzgereimte Vierzeiler unter der Überschrift „Moder Nacht“. Hier klingt dasselbe Motiv noch einmal an wie in dem Gedicht „O leiwe Moder Nacht!“ aus dem *Pastraoten-Gaoren*. Aber es zeigen sich auch wesentliche Unterschiede. Die Überschrift ist karger geworden, das Gedicht selbst um sechs Verse kürzer. Vor allem aber bewegt in diesen Versen nicht die Sorge um die andern Menschen das Herz des Dichters, hier geht es um ihn selbst. Darum sind die beiden Strophen geeignet, zu den Gedichten überzuleiten, in denen der Dichter von seinem Schicksal und den Witterungen seiner Seele spricht.

¹² JOH. PFEIFFER: Matthias Claudius, „Abendlied“; in: Die deutsche Lyrik. Hg. von Benno von Wiese, I, Düsseldorf 1957, S. 185—189.

¹³ J. CARL ERNST SOMMER, Studien zu den Gedichten des Wandsbecker Boten, Frankfurter Quellen und Forschungen zur germanischen und romanischen Philologie, Heft 7, Frankfurt a. M. 1935, S. 62.

¹⁴ RAINER SCHEPPER berührt eine unliterarische, aber eine wesentliche Seite des Gesamtwerkes von Augustin Wibbelt, wenn er schreibt: „Für das Verstehen Wibbeltscher Dichtung ist ein Mindestmaß von Altruismus erforderlich. Es wird keinen Egoisten oder unverbesserlichen Egozentriker geben, der zugleich auch Wibbelts Dichtungen liebt.“ („Dem Egoisten unerreichbar“, in: Die Glocke, 1957, Nr. 214.)

Moder Nacht

Kümms du endlick, sachte, sacht
 Dienen stillen Stähnenwägg?
 O, ick harr et doch nich dacht,
 Dat de Dag so swaor sick drägg.
 Was so liäbensfrisk un froh,
 Äs de Vüegel süngen fröh —
 Moder Nacht, nu deck mi to!
 Ick sin mö', sin stiärbensmö'.¹

Mit einer leisen, etwas vorwurfsvollen Frage an die Nacht beginnt das kurze Gedicht. Der Tag war zu lang, die Nacht hat auf sich warten lassen. Und nun, da sie endlich ihren „Stähnenwägg“ — eine dem Plattdeutschen gemäße Wortschöpfung Wibbelts — kommt, versucht sie nicht einmal, das Versäumte nachzuholen. „Sachte, sacht“ kommt sie ihren stillen Weg. Ihr gemessener Schritt kommt durch die Wiederholung des Adverbs, von denen jedes ein Kolon für sich bildet, in Klang und Rhythmus zum Ausdruck.

Schon der leise Vorwurf, der der Nacht wegen ihres langen Ausbleibens gemacht wird, weckt im Leser die Ahnung, daß der Tag für den Dichter nicht glücklich war und er deshalb die Nacht herbeigesehnt hat. In der zweiten Hälfte der ersten Strophe bricht dann auch die Klage über den verflossenen Tag offen hervor. Schwer hat sich des Tages Last auf den Dichter gelegt, der nicht geahnt hat, daß die Bürde so drückend werden kann.

In allen vier Versen der ersten Strophe finden sich Stäbe. In den beiden Eingangsversen wird durch das stimmlose *s* das Hereinsinken der Nacht lautsymbolisch verdeutlicht (*sachte, sacht; stillen Stähnenwägg*), in der zweiten Strophenhälfte lauten fünf von acht Hebungen mit einem *d* an, wodurch das Lastende und Drückende des Tages zum Ausdruck kommt:

O, ick harr et *doch* nich *dacht*,
 Dat de *Dag* so swaor sick *drägg*.

Die dunklen Vokale in den Hebungen, im dritten Vers ein Wechsel von *o* und *a*, schaffen eine düstere Atmosphäre.

Im Eingang der zweiten Strophe denkt der Dichter wehmütig an den frohen Tagesbeginn zurück. Auch hier schaffen Alliterationen klangliche Bindungen: *liäbensfrisk, froh, Vüegel, fröh*.

¹ Aus *Abend-Kloeken*; VI, S. 372.

Der Gedankenstrich nach der ersten Strophenhälfte deutet an, daß das Glück des Morgens in unerreichbare Fernen gerückt ist. Von dort ist kein Heil mehr zu erwarten. Von der Nacht aber erhofft er sich Befreiung von der Last des Tages. In dem Gedicht „Slaop“ heißt es:

Reek den Kroos un laot den köhlen
 Slummerdrank mi drinken —
 Nicks mähr denken, nicks mähr föhlen,
 Deip in Nacht versinken!²

Aus dem gleichen Verlangen heraus bittet der Dichter in dem hier interpretierten Gedicht die „Moder Nacht“, ihn zuzudecken. Diese „kraftvoll mütterliche Geste“³ kommt auch in dem Gedicht „O leiwe Moder Nacht!“ vor.⁴

Mit dem letzten Wort des Schlußverses gewinnt das Gedicht noch eine neue Dimension. Die Nacht ist nicht nur das immer wiederkehrende kosmische Ereignis, das Pendant zum Tage, sondern auch die Nacht des Todes.

Unter diesem Aspekt bekommt auch der „Dagg“ eine symbolhafte Bedeutung. Es ist damit mehr gemeint als die Zeit vom Aufgang der Sonne bis zu ihrem Untergang, der Tag symbolisiert das ganze Leben, und die Morgenfrühe ist mit der Jugend des Dichters identisch. Der Gedanke an die glücklichen Jahre der Kindheit und Jugend taucht häufig in Wibbelts Lyrik auf.⁵ Besonders im Alter träumte er sich gern in den „versunkenen Garten“ seiner Kinderjahre zurück.⁶

Im letzten Vers des Gedichtes verlangt der Dichter nach einer Ruhe ohne Ende. Todessehnsucht hat ihn wohl öfter befallen. Schon in seinem ersten Lyrikbände, im *Mäten-Gaitlink*, klingt sie an,⁷ im *Pastraoten-Gaoren* wird sie stärker.⁸ In den *Aobend-Klocken* geht sie mehr in Todeserwartung und Ergebenheit über.⁹

Die klangliche und rhythmische Gestalt der zweiten Strophe verdient noch besondere Beachtung. Im ersten Vers klingen in „liäbens-

² VI, S. 137.

³ Brief Wibbelts an E. Nörrenberg vom 23. 2. 1942.

⁴ Vgl. S. 104.

⁵ Vgl. aus VI: „Hell-Biäck“, S. 11; „Et gaff ne Tied —“, S. 12; „Äs ick junk was!“, S. 15; „Versunkene Welt“, S. 135; „De aolle Pastraot“, S. 380; „Kinnerland“, S. 381 u. a.

⁶ Vgl. *Der versunkenen Garten*, S. 7—10.

⁷ Vgl. „Ant Kiärkhoffspörtken“, VI, S. 33.

⁸ Vgl. aus VI: „Tieggen de Kiärk“, S. 138; „’t giff up de Welt en Plätzken“, S. 139.

⁹ Vgl. aus VI: „Aobend-Lü’en“, S. 368; „De wille Wien“, S. 369; „Fröhjaohr“, S. 395; „In ’n lesten Sunnenschien“, S. 406; „Mien Liäbenssank“, S. 456—460.

frisk“ zwei helle i auf, der zweite hat in den Hebungen nur Umlaute, die Schlußverse werden von dunklen Lauten bestimmt. Es ist, als leuchte in den hellen i die Erinnerung an glückliche Stunden auf, die aber schon bald wieder vom Dunkel ausgelöscht würde. Die Endreime unterscheiden sich nur schwach voneinander. Rhythmisch bestehen die beiden ersten Verse aus je einem Kolon, die Schlußverse haben zwei Kola, und zwar liegt die Kolongrenze in beiden Versen hinter der zweiten Hebung. Auch diese Eintönigkeit und Spannungslosigkeit paßt zu dem Charakter der Verse.

„Moder Nacht“ leitet jene Gedichte ein, in denen Wibbelt von sich spricht. Melancholie über die Flüchtigkeit des Lebens und verlorenes Glück, ein Ringen um das richtige Verhältnis zu Gott und Welt, Gefühle der Vereinsamung und Todesahnung sprechen aus ihnen. Dunkle Töne also klingen in dieser Bekenntnislyrik auf.

Es gibt freilich auch Gedichte, in denen Wibbelt von sich mit frohen, zuversichtlichen Worten spricht.¹ Sie haben aber wohl nicht den dichterischen Rang wie die hier ausgewählten. Noch ein anderes Motiv bestimmte die Wahl, nämlich das Bestreben, irrtümliche Vorstellungen, die man sich von Wibbelt macht, zu korrigieren. Vielen ist der Dichter nur der Spaßmacher, der Optimist und Lebenskünstler, der von den Dunkelheiten des Lebens nicht viel wußte oder sie nicht sehen wollte. Die folgenden Gedichte zeigen ihn von einer andern Seite.

Mien leiwe Siällken!

Mien leiwe Siällken, sing' män to,
So lang du dräggs de Wannerschoh!
Doch mi is bang',
Et duert gar nich lang'.

Mien Siällken, plück di Rausen af
Un winn se üm den Wannerstaff,
O ja, dat doh!
De Däöern kriggs du to.

Un bütt dat Liäben Lust un Spiell,
Nimm an, nimm an, 't is nich to viell,
Et is för di —
Un geht so rask vörbi.²

¹ Vgl. aus VI: „O Sunn!“, S. 30; „Danz“, S. 135; „Laot us singen!“, S. 137; „Sunnanlust“, S. 373; „Häff 'k nich rächt?“, S. 374 u. a.

² Aus *Pastraoten-Gaoren*; VI, S. 140.

Es handelt sich hier um ein im strengen Sinne strophisches Gedicht. Jeder der drei Vierzeiler besteht aus zwei Paarreimen. Bei der Bestimmung des metrischen Rahmens der Strophe macht aber der dritte Vers eine Schwierigkeit, weil er nur zwei Hebungen sprachlich verwirklicht. Durchgängige Vierhebigekeit ist aber bei strophischen Gebilden dieser Art die Regel. In der zweiten Strophe könnte man wohl im Versinnern eine pausierte Hebung annehmen und so die Vierhebigekeit retten. Das würde aber in den beiden andern Strophen zu Gewaltsamkeiten führen. So muß man doch wohl folgendes Strophenbild annehmen:

A 4 v

A 4 v

A 2 v

A 4 s.

Der Dichter redet liebevoll seine eigene Seele an, und zwar im Diminutiv. Es gibt mehrere Interpretationsmöglichkeiten dafür. Etwas Kleines ist im Bereich des Lebendigen meistens auch etwas Schwaches, Zerbrechliches, das der Obhut und Pflege bedarf. Oft ist das Diminutiv auch eine Koseform. Ferner ließe sich das „Siällken“ als eine Spielart der Bescheidenheitsformel interpretieren.³ Dann bedeutete es hier, daß der Dichter sich nicht zu den großen Seelen zählen will. All das mag in dieser Anrede mitschwingen. Es wird sich zeigen, daß noch eine tiefere Deutung möglich ist, wenn man das Gedicht von der religiösen Grundhaltung Wibbels her interpretiert.

Der Dichter spricht sich selbst Mut zu, auch weiterhin zu singen. Gesang ist hier Ausdruck der Lebensbejahung und Lebensfreude, für einen Dichter darüber hinaus aber auch Metapher für das eigene Schaffen, besonders für das lyrische. Beim echten Lied singt nicht nur der Mund, sondern auch und vor allem die Seele. Dazu ermuntert er sie. Wibbel hat sich gegen ein Versinken in Melancholie und Resignation gewehrt. Er kannte Mutlosigkeit und Niedergeschlagenheit und wollte zuweilen sogar die Feder endgültig aus der Hand legen.⁴ Einen Zuspruch hatte er in solchen Stunden schon nötig. Hier gibt er ihn sich selbst, und zwar für die ganze Zeit seines Lebens.

³ Vgl. ERNST ROBERT CURTIUS, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 2. Aufl., Bern 1954, S. 93 ff.

⁴ Vgl. etwa „Män eenen Sank!“, VI, S. 152. Nach Vollendung der *Aobend-Klocken* schrieb Wibbel an E. Nörrenberg auf den Rand eines Briefes, der kein Datum trägt, aber aus dem Jahre 1933 stammen muß: „Das Singen ist aus, das Singen geht seinen leisen, etwas trüben Gang weiter — nach dem Wort *omnia vanitas*.“

Daß die Seele Wanderschuhe trägt, ist kein alltägliches Bild. Zum ersten Male ist es hier aber nicht verwendet. Gottfried Keller gebraucht es schon in seinem „Abendlied“, wo es heißt:

Fallen einst die müden Lider zu,
Löscht ihr (= Augen) aus, dann hat die Seele Ruh;
Tastend streift sie ab die Wanderschuh,
Legt sich auch in ihre finstre Truh.⁵

Ob eine direkte Entlehnung vorliegt, wird man nicht mit Sicherheit sagen können, aber annehmen dürfen. Jedenfalls hat Wibbelt Gottfried Kellers Gedichte gekannt und geschätzt.⁶

Solange die Wanderschaft des Lebens dauert, soll auch der Sang ertönen. Damit kommt schon ein Moll-Ton in das Gedicht. Der Gedanke klingt an, daß das Leben ein Ende hat. In der zweiten Strophenhälfte wird dieser Gedanke deutlicher ausgesprochen:

Doch mi is bang',
Et duert gar nich lang'.

Während die beiden ersten Verse vierhebig sind und volle Kadenz haben, wird der dritte Vers auf zwei, der vierte auf drei sprachlich verwirklichte Hebungen verkürzt. Beklemmend wie die bange Ahnung, von der die Verse sprechen, ist auch der gestaute und stockende Rhythmus.

Das Motiv der Wanderschaft wird von der ersten Strophe in die zweite hinübergenommen. Spricht die erste von Wanderschuhen, so die zweite vom Wanderstab. Der Weg, den die Seele geht, führt auch an Rosen vorbei. Diese soll das „Siällken“ pflücken, mit ihnen den Wanderstab kränzen und sie so mit auf die Lebensfahrt nehmen. Das ist eine Aufforderung, beherzt nach der Freude zu greifen. Durch einen Stabreim (*winn, Wannerstaff*) wird der zweite Vers auch im Klang drängend und kraftvoll.

Das Ja zum Leben ist gegenüber der ersten Strophe intensiver geworden. Dort schlug schon nach dem zweiten Vers die hochgemute

⁵ WILHELM SCHNEIDER, *Liebe zum deutschen Gedicht*, 2., durchgesehene Aufl., Freiburg i. Br. 1954, S. 78—85.

⁶ Am 17. 5. 1937 schrieb Wibbelt an E. Nörrenberg: „Dieser Tage las ich, daß Prof. Mommsen den Ausspruch getan hat, Gottfried Keller hätte besser getan, seine Gedichte nicht drucken zu lassen; denn es sei schlimm, wenn ein Dichter keinen Vers machen könne. Da haben Sie einen noch strengeren Zensor. Wenn das am grünen Holze geschieht . . .“ Und am 16. 7. 1938 schrieb Wibbelt — wiederum an E. Nörrenberg — über Gottfried Keller: „Als Prosaisten schätze ich ihn mehr als Mörike, aber in der Lyrik ist Mörike ohnegleichen.“

Stimmung in ein banges Vorgefühl um, in der zweiten Strophe behauptet sich der helle Klang bis in den dritten Vers, erst der vierte bringt wieder einen dunklen Ton:

De Däöern kriggs du to.

Rosen und Dornen sind alte Metaphern für die Licht- und Schattenseiten des Lebens.⁷ Und doch empfindet man sie hier nicht als Klischee, weil sie als geläufig und durchaus bekannt vorausgesetzt werden und kein Anspruch auf Originalität erhoben wird. Die Wirkung des Verses kommt aus etwas anderem. Nach der ungestümen Aufforderung, die Freude zu ergreifen, wird der letzte Vers leise, wissend, mitleidig hinzugefügt. Das bewegt, wenn man die Strophe liest. Der Dichter weiß, daß sein „Siällken“ die Dornen nicht zu suchen braucht; sie sind eine schmerzliche Zugabe.

Die beiden ersten Strophen sprechen in Symbolen, in der Schlußstrophe herrscht die begriffliche Sprache vor. Zwar liegt auch hier eine Metapher zugrunde, aber sie ist durch häufigen Gebrauch verblaßt: Das personifizierte vorgestellte Leben bietet dem „Siällken“ etwas dar, nämlich „Lust un Spiell“. Auch die soll das „Siällken“ annehmen.

In der ersten Strophe ermuntert sich der Dichter zu weiterem Gesang, d. h. zu weiterem dichterischen Schaffen; in der zweiten fordert er sein „Siällken“ auf, die Rosen zu pflücken, d. h. die Lebensfreude zu ergreifen, wobei an die innere Beglückung zu denken ist, die die Begegnung mit der Welt des Schönen, also mit geistigen Werten, gewährt. Schon das bedeutet einen Abstieg; denn eigenes Schaffen ist mehr als das Aufnehmen des Schönen. In der dritten Strophe aber geht es geradezu in ungeistige Tiefen hinab, wenn das „Siällken“ gedrängt wird, auch „Lust un Spiell“ anzunehmen; denn Lust ist die körperbetonte angenehme Empfindung oder das Gefühl der Befriedigung. Das Spiel erscheint in den Augen „ernster“ Menschen als pure Zeitverschwendung und Kinderei, sicher nicht als etwas, wozu man sich noch ermuntern sollte. Wibbelt teilt diese Auffassung vom Spiel nicht. In seinem *Buche von den vier Quellen* schreibt er: „Im tiefsten Wesen des Spiels liegt ein hoher Adel, ein Freisein von Fesseln, eine Erhebung über die Wirklichkeit mit ihren rauen Forderungen . . .“⁸

⁷ Vgl. etwa Gottfried von Straßburg, *Tristan und Isold*, hg. von FRIEDRICH RANKE, Berlin / Frankfurt a. M. 1949, Vers 12271.

⁸ VIII, S. 57. Zu der Bedeutung des Spiels für den Menschen vgl. HUGO RAHNER, *Der spielende Mensch*, 3. Aufl., Einsiedeln / Schweiz 1954.

In dem Gedicht wiederholt er in einem fast beschwörenden Ton die Aufforderung an sein „Siällken“, das Dargebotene anzunehmen. Das „Siällken“ erscheint dem Dichter zu schüchtern und bescheiden. Es weiß nicht, daß „Lust un Spiell“, die ihm im Augenblick vielleicht reichlich bemessen vorkommen, sich als ein notwendiges Pendant herausstellen werden, wenn die Öde und das Leid des Lebens kommen. „Du brauchst ein wenig Freude, und Gott hat sie dir bereitet, denn er weiß, daß du sie brauchst“, schreibt Wibbelt sogar mitten im Dunkel des ersten Weltkrieges.⁹

Der dritte Vers gehört syntaktisch und dem Gehalt nach noch zu den beiden Eingangsversen. Das „Siällken“ kann nicht recht glauben, daß Lust und Spiel wirklich ihm selbst zugehört sind; anscheinend fürchtet es sich vor dem Zugriff, weil es ihn für Anmaßung hält. Darum das ermunternde

Et is för di —

Freilich ist auch zu beachten, daß nicht gesagt ist, das „Siällken“ solle „Lust un Spiell“ nachjagen. Wenn sie ihm aber begegnen, dann soll es herzlich danach greifen und sie als ihm zugehört ansehen.

Der Ausklang der dritten Strophe und damit des ganzen Gedichtes ist wieder ein Ausklang in Moll:

Un geiht so rask vörbi.

Abschließend spricht der Dichter mit Bestimmtheit aus, was in der ersten Strophe nur bange Ahnung war, allerdings mit einer gewissen Modifizierung. In der ersten Strophe hatte er Angst, daß die Lebensfahrt nicht mehr lange dauern werde, in der letzten wird als gesicherte Erfahrung ausgesprochen, daß das Helle und Frohe im Leben auf jeden Fall rasch und unwiederbringlich dahinschwindet. Auch diesen Vers fügt der Dichter leise hinzu. Aber dieser leise Schluß steigert noch einmal das drängende „Nimm an!“

In diesem Gedicht tritt Wibbelt seinem eigenen Ich gegenüber, wie es etwa auch Friedrich Nietzsche in „Vereinsamt“ tut.¹⁰ Ein Vergleich der beiden Gedichte unter bestimmten Aspekten ist aufschlußreich. Die „rollenähnliche Inkantation des eigenen Wesens“¹¹ findet sich in beiden Gedichten, in ihrem Gehalt sind sie aber grundverschieden.

⁹ *Ein Heimatbuch*, Warendorf (1916), S. 4.

¹⁰ FRANZ NORBERT MENNEMEIER, Friedrich Nietzsche, „Vereinsamt“; in: *Die deutsche Lyrik*. Hg. von Benno von Wiese, II, Düsseldorf 1957, S. 245—254.

¹¹ *Ebd.*, S. 247.

Nietzsche redet sich selbst zweimal „du Narr“ an, Wibelts aber sagt: „Mien leiwe Siällken!“ Dem einen ist die „Welt“, in die er sich tief hineingewagt hat, zu einer großen, an den Rand der Verzweiflung führenden Enttäuschung geworden, „ein Tor zu tausend Wüsten stumm und kalt“; der andere ruft sich selbst zu intensiverer Weltbejahung.

Das redende und das angededete Ich kann in beiden Gedichten nicht vollkommen identisch sein; sonst könnte es ja nicht zu einem Gespräch kommen, auch nicht zu einem einseitig geführten, wie es in beiden Gedichten der Fall ist; denn weder der „Narr“ noch das „Siällken“ gibt auf das, was ihm gesagt wird, eine Antwort.

In Wibelts Gedicht wird das „Siällken“ angededet. Will man die Frage beantworten, welche Seite in Wibelts Wesen, welches Ich hier angesprochen wird, so muß man sich daran erinnern, daß der Dichter von Beruf Seelsorger war, ein Mann, auf dem die *cura animarum* lag. Spricht ein Pastor von der „Seele“ oder auch vom „Seelchen“, so wird gewöhnlich die Gottbezogenheit des Menschen gemeint sein; *Deus* und *anima* gehören für ihn zusammen. Auch in diesem so „weltlich“ klingenden Gedicht wird man von dieser Voraussetzung ausgehen dürfen. Angeredet wird der *Homo religiosus* in Wibelts. In der Begegnung mit dem Ewigen ist aus der *anima* Wibelts eine demütige *animula* geworden, die vor der „Welt“ Angst bekommen hat.

Es sei hier an die dualistischen Gedankengänge erinnert, in denen sich der Primaner um die Zeit der Abiturprüfung bewegte.¹² In jenen Tagen schrieb er auch in sein Tagebuch:

Es liegt überhaupt in der Religion viel Schweres und Strenges . . . Lange Zeit konnte ich mit dem ‚Trost der Religion‘ und der ‚Christenfreude‘ keinen Begriff verbinden, mir schien die Religion im Grunde eine Zuchtrute und ein Schrecknis zu sein. Das weiß ich jetzt besser . . .¹³

Aber der Ernst des Kreuzes und der Nachfolge Christi, die sittliche Verantwortung des Menschen und der Gedanke an Gericht und Ewigkeit mögen ihn doch noch häufig verzagt gemacht haben. In seiner angeborenen Liebe zur Natur und zur Kunst beruhigte er sich nicht vorschnell mit dem Gedanken, die Welt sei ja die Schöpfung Gottes und darum sei eine naive Weltbejahung gerechtfertigt. Er hat die Spannung zwischen Gott und Welt immer neu ausgehalten. Man fühlt

¹² Vgl S. 18.

¹³ 6. 2. 1883; VII, S. 96 f.

sich bei der Beobachtung dieses Ringens an die Auseinandersetzung zwischen Dualismus und Gradualismus in der Stauferzeit erinnert.¹⁴

„Mien leiwe Siällken!“ ist Ausdruck einer Erfahrung, die aus solchen Spannungen gewonnen wurde. Wibbelt hat das Nein zu sich selbst gelernt. Aber er hat auch gespürt, daß die Freude eine Daseinsmacht ist, die der Mensch für seinen Gang durch die Welt notwendig braucht, die Gottes Vorsehung — „et is för di!“ — ihm an den Weg gestellt hat. Er hat erfahren, daß die Freude dem Menschen durch das Dunkel und die Öde des Lebens hilft und legitim auch ins christliche Leben gehört. In seinem *Buch vom Himmel* schreibt er: „Gott hat die Welt schön gemacht und gönnt uns manche holde Freude, er ist wie ein Vater, der es nicht abwarten kann, bis seine Kinder daheim sind, sondern ihnen Geschenke sendet in die Fremde, als Zeichen seiner Liebe und als Boten aus der Heimat.“¹⁵ Das in dem angespannten Ringen verzagt und verschüchtert gewordene „Siällken“ ermuntert der Dichter darum zu gelöster Bejahung irdischer Freude und Lust. Das Ich, das zu dem „Siällken“ spricht, ist — so darf man vielleicht sagen — der empirische, Raum und Zeit — und damit dem Tode! — verhaftete Mensch Wibbelt.

In „Vereinsamt“ steht es mit dem anredenden und angeredeten Ich ganz anders. Dort spricht die nach „Heimat“ dürstende „Seele“ zu der „anderen (so berühmten, berüchtigten) Stimme Nietzsches“.¹⁶ Zugespitzt kann man sagen: Bei Nietzsche spricht *anima* zum *animus*, bei Wibbelt *animus* zur *animula*.

Die Verse Wibbelts klingen so „weltlich“, daß man erstaunt ist, solche Gedanken aus dem Munde eines katholischen Priesters zu hören. Gleichwohl würde man diese drei Strophen gründlich mißverstehen, nähme man sie als Aufforderung zu einem platten Hedonismus. Es steht eine tiefe, schamhaft verhüllte Erfahrung des Dichters hinter diesen Strophen, wie die Interpretation zu zeigen versucht hat. Man soll zwar bei Interpretationen nicht voreilig Biographisches heranziehen, sondern das Werk für sich sprechen lassen, aber bei Gedichten dieser Art ist ein Rückgriff auf das Leben des Dichters wohl angebracht und zum richtigen Verständnis auch notwendig.

¹⁴ Vgl. HELMUT DE BOOR, *Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang*. 3. Aufl., München 1957, S. 13—19. Vgl. auch: AUGUSTIN WIBBELT, *Ein Buch vom Himmel*, Leipzig (1921), S. 16 f.

¹⁵ *Ein Buch vom Himmel*, Leipzig 1921, S. 44.

¹⁶ FRANZ NORBERT MENNEMEIER: Friedrich Nietzsche, „Vereinsamt“; in: *Die deutsche Lyrik*. Hg. von Benno von Wiese, II, Düsseldorf 1957, S. 247.

Wie sehr Wibbelt die Spannung zwischen der harten Botschaft vom Kreuze und seiner Liebe zur Schönheit empfunden hat, zeigt auch das folgende Gedicht.

Ick sall di in de Däöern finnen

Gedüllig häs du mi belähr,
 Un ick häff lange drup studeert
 Un häff mi baoll doran verweert —
 De griese Kopp hät 't nao nich binnen:
 Ick sök di alltied in de Rausen
 Un sall di in Däöern finnen.¹

In sechs Versen kommt hier erneut der Konflikt zu Wort, in dem der Priester-Dichter lebte. Betend, sich selbst anklagend wendet er sich an Gott. Das geht aber nur aus dem Gesamt des Gedichtes hervor. Wer das „du“ ist, das er anredet, wird nicht ausdrücklich gesagt. Von Vers zu Vers wird der Leser aber sicherer, daß der Dichter mit Gott spricht. Aus der anfänglichen schwebenden Unbestimmtheit wird zuletzt Gewißheit, eine harte Gewißheit, die den Leser bewegt.

Die ersten drei Verse bilden eine Einheit, inhaltlich, syntaktisch und formal. Drei sich steigernde Aussagen füllen jeweils einen Vers. Im ersten ist der Dichter mehr passiv, aufnehmend; was hier ausgesagt wird, ist wohl der Kindheit zuzuordnen, in der der Dichter in schlichter Gläubigkeit die religiöse Unterweisung entgegengenommen hat, als habe Gott selbst zu ihm gesprochen. Der zweite Vers spricht von dem andauernden Bemühen des Reifenden; der dritte klagt über eine Anstrengung bei diesem Studium, die den Geist bis an die Grenzen seiner Möglichkeiten beansprucht hat. Die Nebenordnung der Aussagesätze, verbunden durch ein zweifaches „un“, und der Dreireim mit den sinnträchtigen Verben in Reimstellung schaffen eine enge Bindung und unterstreichen formal die inhaltliche Klimax.

Der dritte Vers endet mit einem Gedankenstrich. Dieser deutet wohl nicht nur an, daß die Gedankenbewegung ausschwingen soll, sondern gibt auch dem Worte „verweert“ eine gewisse Hintergründigkeit. Des Dichters Ringen mit religiösen Fragen war nicht nur so ernst, daß seine geistigen Kräfte überbeansprucht wurden, sondern diese auch durch die auftauchenden Probleme in Verwirrung gerieten, daß er also durch Krisen hindurch mußte.²

¹ Aus *Pastraoten-Gaoren*; VI, S. 149.

² Vgl. etwa S. 13 f.

Im vierten Vers erfolgt ein Umschlag. Über all den genannten Bemühungen ist er grau geworden — aber der Erfolg ist ausgeblieben, und zwar durch seine Schuld. In einem Bilde spricht er aus, daß er etwas Wesentliches der göttlichen Offenbarung immer noch nicht begriffen hat.

In der zweiten Hälfte des Gedichtes ist die veränderte Reimordnung aufschlußreich. Zu erwarten ist wieder ein Dreireim, aber es reimen nur der vierte und sechste Vers aufeinander, der fünfte ist eine Waise. Im fünften Vers ist aber auch von der falschen Haltung die Rede, über die sich der Dichter vor Gott anklagt. Wie das Ausgesagte als schuldhaftes Fehlhaltung empfunden wird, so ist auch dieser Vers „leer“, „unerfüllt“, ohne Korrespondenz und Antwort. Durch eine auffallende Alliteration sind allerdings die Verse 5 und 6 verknüpft (sök, sall), wodurch der Gegensatz von Tun und Sollen scharf betont, die Isolierung des fünften Verses aber formal gemildert wird.

Auch in dem Gedicht „Mien leiwe Siällken!“ symbolisieren Rosen die Licht-, Dornen die Schattenseiten des Lebens. Es wurde schon gesagt, daß es sich um eine alte, durch den häufigen Gebrauch abgegriffene Metapher handelt.³ In den Schlußversen des hier interpretierten Gedichtes sind zwar auch die Rosen in dem üblichen metaphorischen Sinne gebraucht, die Dornen aber in einem metaphorischen und — wie es scheint — zugleich in einem bestürzend wörtlichen Sinne; denn man wird in dem Schlußvers einen Hinweis auf Christus mit der Dornenkrone sehen dürfen. Seitdem Soldaten auf das Haupt Jesu eine aus Dornen geflochtene Krone gesetzt haben (Mt. 27, 29), ist Gott wirklich „in den Dornen“ zu finden.

In seinem Epos „Gottes Vorfrühling“⁴ läßt Wibbelt durch einen Engel der unter dem Sündenfluch seufzenden Kreatur — Röm. 8, 19—22 — die Verheißung künftiger Verklärung zuteil werden. Hier zeigt sich deutlich, wie lebendig er den Verweis der Schöpfungswirklichkeit auf das Erlösungsgeschehen empfand. Vom Dornstrauch heißt es in dem Epos:

„Du Bild des Zornes, des Fluches und der Sünde“,
 So spricht der Engel, „höre, was ich künde!
 Was will es sagen, mußt du Dornen tragen,
 Die Menschen plagen, daß sie dich erschlagen?
 Du mußt dich noch zu schlimmerm Dienst bequemen.

³ Vgl. S. 115.

⁴ VII; S. 555—589.

Man wird von dir die schärfsten Dornen nehmen
 Und sie zu einer grausen Krone flechten
 Und höhrend damit krönen den Gerechten,
 Des Himmelskönigs ewiggleichen Sohn,
 Zum Lohn der Liebe bieten frechsten Hohn.⁵

Aber auch wenn man in dem Gedicht keinen Verweis auf Christus mit der Dornenkrone findet, behält es seinen erschütternden Ernst. Hier wird alles Denken und Sinnen vom Menschen her als ein Unterfangen erkannt, das vor dem Mysterium Gottes zum Scheitern verurteilt ist. Die eigene und damit ichbetonte Aktion, das Suchen Gottes in einem selbstgewählten Ausschnitt aus der Wirklichkeit der Welt — nämlich im Schönen — kann vor dem Gott der Offenbarung nicht bestehen. Der Mensch soll die ganze Wirklichkeit annehmen und die Dunkelheiten des Lebens nicht unterschlagen. Er soll nicht von sich aus wissen wollen, wo er Gott suchen soll. Wenn Gott sich gerade in Schmerz, Leid, Sorge, Angst, Verlassenheit und Tod — eben nicht in den Rosen, sondern in den Dornen — nicht nur suchen, sondern auch finden lassen will, so ist das für welthaftes, „natürliches“ Denken eine Zumutung, und es erhebt sich die Gefahr des Ärgernisses. Wibbelt aber weiß, daß Gott nicht nur der „ganz Andere“ ist, sondern auch der Herr. Er klagt nicht Gott an, sondern sich selbst.

In „Ick sall di in de Däöern finnen“ begegnet dem Leser eine Haltung, die der in dem Gedicht „Mien leiwe Siällken!“ sich ausprechenden diametral entgegengesetzt ist.⁶ Während dort das eigene „Siällken“ mit drängenden, geradezu beschwörenden Worten aufgerufen wird zu weltbejahendem Singen, zu herzhaftem Zugriff, wenn das Leben „Lust un Spiell“ anbietet, wird hier sogar das Suchen der *vestigia Dei* in den Schönheiten der Schöpfung als ein Irrweg abgelehnt. Die ganze Härte, das *σκάνδαλον* (1 Kor. 1, 23) der Botschaft vom gekreuzigten Gott wird hier vernommen. Die strenge Ausschließlichkeit erinnert an das „nichts anderes“ (1 Kor. 2, 2) des Apostels Paulus.

Freilich wird auch das eigene Versagen vor dieser Botschaft eingestanden. „Alltied“, so klagt der Dichter sich an, geht er dem Schönen in der Welt nach und sucht dort Gott, ein Unterfangen, das — nach diesem Gedicht — vor dem Ernst des Kreuzes nicht bestehen kann.

⁵ VII; S. 578.

⁶ Vgl. S. 112—118.

Wie ein tröstliches Licht überstrahlt aber das Eingangswort des Gedichtes alle Verse. „Gedüllig“ hat Gott den Dichter unterwiesen, Jahrzehnte hindurch. Der Gedanke an die Geduld Gottes mit dem vor Leid und Schmerz zurückzuckenden Menschen durchwärmt dieses sonst so strenge Gedicht mit einer demütigen Hoffnung.

„Mien leiwe Siällken!“ und „Ick sall di in den Dääörn finnen“ gehören trotz ihrer unterschiedlichen Aussagen innerlich zusammen. Die beiden Gedichte offenbaren etwas von dem polaren Lebensrhythmus Wibbels, der an den Goethes erinnert.⁷

Es wurde schon in der Interpretation des Gedichtes „Fröher“¹ gesagt, daß Wibbel sich gern in seine Kindheit und Jugend zurückträumte. Davon zeugt auch das folgende Gedicht. Während es aber in „Fröher“ mehr um die „kleine Welt“² geht, in der Wibbel lebte, spricht er in den folgenden Versen von sich, von dem verlorenen Glück seiner Kindheit.

Seißen-Dengeln

Laot us äs lustern!
 Singet de Engel?
 Swenket de Klocken
 Sülwerne Swengel? —
 Üöwer de Wiesken
 Klinget dat Seißengedengel.

Üöwer de Wiesken
 Tüsken de Hagen
 Gonk ick an siälig
 Sunnigen Dagen.
 Wat hät dat Hiätt so
 Wuoll un so wiällig mi slagen!

⁷ Vgl. KARL VIÉTOR, *Der junge Goethe*, München (1950), S. 93 ff. In einem Brief vom 11. April 1943 schreibt Wibbel an seinen Freund Pfarrer Augustinus Winkelmann: „Es ist ja in allen Gotteswerken so, sowohl in der Natur wie in der Übernatur, daß der ewige Rhythmus von Ebbe und Flut, oder wie Goethe sagt, der Systole und der Diastole immerdar lebenspendend pulsiert.“ Vgl. Goethes Werke, Hamburger Ausgabe (verschiedene Hgg.) Bd. 12, 3. Aufl., Hamburg 1958, *Maximen und Reflexionen*, S. 436, Nr. 520; Bd. 13, 3. Aufl., Hamburg 1960, *Einwirkung der neuen Philosophie*, S. 27.

¹ Vgl. S. 71—76.

² Vgl. Brief an E. Nörrenberg vom 27. 2. 1934; S. 142.

Klingende Seißen,
 Glück häfft se sungen,
 Owwer dat glasen
 Glück is mi sprungen —
 Laot us äs lustern!
 Nu is dat Dengeln verklungen.³

„Seißen-Dengeln“ gehört zu der relativ kleinen Gruppe von Gedichten mit zweisilbigen Senkungen. Allerdings sind die zweihebigen Verse und auch der um einen Takt längere Schlußvers durchweg katalektisch, wie es bei den meisten deutschen Gedichten im Dreiertakt der Fall ist. Die eigentümliche Beschwingtheit dieser Taktart wird durch das Fehlen einer Senkung in der Kadenz aber nicht beeinträchtigt. Ein tiradenartiges Reimschema (*a b c b d b*) bindet die sechs Verse klangvoll zusammen. Alle sind auftaktlos.

Mit einer Aufforderung zu Ruhe, Schweigen und gesammeltem Hinhören beginnt die erste Strophe. Ein Stab (*laot, lustern*) gibt gleich dem Eingangsvers besonderen Wohlklang. Was die Aufmerksamkeit erregt hat, tönt so leise, daß es nur in der Stille vernehmbar ist. Zarte, helle Töne schweben heran. Der schwingende, tänzerische Rhythmus der Klänge ist unmittelbar in das Gedicht eingegangen. Wie aus einer andern, bessern Welt klingen sie herüber. Voller Musik sind denn auch die Fragen, die nach dem Woher der Töne forschen. Gutturale Sonorlaute (*singet, Engel, swenket, Swengel*), Assonanz und Reim (*Engel, swenket, Swengel*) und doppelte, verschränkte Alliterationen (*singet, swenket, sülwerne Swengel*) lassen sich als Träger dieser Musikalität erkennen. Dazu kommt ein Wechsel von harten und weichen Konsonanten. In den drei *k* des dritten Verses glaubt man den harten Anschlag zu hören, in den weichen Konsonanten (*ng, l, w, n*) verklingen die Töne.

Die beiden Schlußverse der ersten Strophe geben Antwort auf die gestellte Frage. Was wie Himmelsmusik erklingt, ist nichts anderes als das Sensendengeln der Schnitter. In den ersten vier Versen sind alle Vokale kurz, in „Wiesken“ begegnet der erste lange Vokal. Auf diesem langen, hellen *i* schwebt gleichsam noch einmal das freundliche Klingen aus der Ferne herüber. Da der letzte Vers um einen Takt reicher ist als die voraufgegangenen Verse, rollt in ihm die Bewegung der Strophe aus und kommt zur Ruhe. „Klinget“ im Eingang des Verses verbindet sich klanglich mit dem „singet“ im zweiten Vers. In

³ Aus *Mäten-Gaitlink*; VI, S. 12.

dem abschließenden Reim wird noch einmal lautmalerisch das Läuten der Sensen zum Tönen gebracht.

Der erste Vers der zweiten Strophe wiederholt wörtlich den vorletzten der ersten. Dadurch werden die beiden Strophen eng aneinander gebunden, und ein Echo wird von dem Klingen der ersten in die zweite herübergenommen. Während die erste Strophe rein präsenshaft ist, stehen die Verben der zweiten im Präteritum. Das Sensedengeln läßt Erinnerungen in dem Dichter aufkommen. Die Gedanken gehen in die glückliche und unbeschwerte Jugend zurück.

Der in der ersten Strophe aufgenommene Rhythmus schwingt in der zweiten weiter, in ihm wiegt sich die selige Erinnerung. Alliterationen (siälig, sunnigen; wat, wuoll, wiällig) geben auch dieser Strophe klanglichen Reiz. In den drei w und den darauf folgenden kurzen Vokalen oder Diphthongen (wat, wuoll, wiällig) der beiden Schlußverse kommen die ungebrochene Kraft und der unbeschwerte Übermut der Jugend zum Ausdruck.

Zwei Sätze füllen die zweite Strophe. Der erste steht im Imperfekt, der zweite im Perfekt. Dieser erneute Tempuswechsel — der erste wurde schon beim Übergang von der ersten zur zweiten Strophe festgestellt — ist bedeutsam. In dem durativen Perfekt kündigt sich an, daß das vergangene Glück endgültig dahin ist. Davon spricht dann auch die dritte Strophe.

In die unbeschwerte Jugend hinein klang das Sensedengeln, von ihm war sie begleitet. So sind Jugendglück und Sensesklang assoziativ miteinander verbunden. Hört der Dichter „Seißengedengel“, wird in ihm die Erinnerung an sein „Jugendparadies“ wach.⁴ Aber das Glück der Kindheit ist ihm wie Glas zersprungen. In dem Essay „Das Kunstwerk des Lebens“ schreibt er:

Nur das Kind lebt in der holden Täuschung vollkommener Harmonie und geht verständnislos vorüber, wenn einer der vielen Gegensätze des Lebens in seinen Weg tritt; es findet in seinem Innern keinen Anknüpfungspunkt für die Auffassung des Widersprechenden, weil der eigene innere Widerstreit noch schlummert. Das Kind lebt in einer idealen Welt, in dem Paradiese, das wir verloren haben.⁵

Auch der Dichter hat in der holden Täuschung vollkommener Harmonie gelebt, aber er hat auch erfahren, daß die Harmonie eine Täuschung und sein Glück allzu zerbrechlich war.

⁴ Vgl. „Mein Jugendparadies“; IX, S. 49—52. „Wenn die Sensen klingen“; IX, S. 68 ff.

⁵ VIII, S. 546.

Das Sensendengeln kann ihm das Verlorene nicht zurückbringen, aber es weckt Erinnerungen, die schmerzlich und wohltuend zugleich sind, schmerzlich, weil er weiß, daß das Kinderglück unwiederbringlich dahin ist, wohltuend, weil er sich wenigstens für Augenblicke in das vergangene Glück hineinträumen kann. Um dieses seligen Traumes willen werden die Kindertage durch einen fast magischen Zauber herbeigezwungen. Im ersten Vers der dritten Strophe werden noch einmal die klingenden Sengen beschworen, im fünften Vers wird um Stille für diese an glückliche Zeiten erinnernden Klänge gebeten, im letzten traurig das Verstummen festgestellt.

Eine formale Abrundung erhält das Gedicht durch die Wiederholung des Eingangsverses gegen Ende der dritten Strophe.⁶ Trotz des gleichen Wortlautes kommen die beiden Verse aber aus sehr verschiedenartigen Gefühlslagen: Im Eingang spricht freudige Überraschung, am Schluß die Angst, das Sengeläute könnte aufhören und all das vergehen, was die Töne im Dichter beschworen haben. Wenn im letzten Vers dann wirklich gesagt wird, das Dengeln sei verklungen, so spürt man, daß mit den hellen Klängen vieles andere mit ins Schweigen zurückgesunken ist.

Mit freudiger Erregung beginnt das Gedicht und gleitet in der zweiten Strophe in eine Erinnerung an glückliche Tage über. Die dritte Strophe klagt über das wie Glas zersprungene Glück und endet in traurigem Schweigen.⁷

In einem Brief vom 10. Oktober 1932 schrieb Wibbelt das schon früher angeführte Bekenntnis an E. Nörrenberg: „Ich bin immer meine eigenen Wege gegangen, vielleicht etwas zu sehr, und ich bin infolgedessen innerlich etwas einsam geblieben trotz mancher freundlichen Begleitung über eine Wegstrecke.“ Von seiner Einsamkeit spricht er auch in mehreren Gedichten, besonders erschütternd in „Ganz allein“.¹ In dem Gedicht „Allein“, das hier näher betrachtet werden soll, verbindet sich mit dem Einsamkeitsgefühl das Bewußtsein der Todesnähe.

⁶ Vgl. „Summer-Middag“ (S. 58 f.) und „Niewwel“ (S. 67), wo die gleiche Technik erscheint.

⁷ Es liegt hier eine absteigende Klimax vor, die auch in dem Gedicht „Villicht“ erscheint, und zwar dort noch ausgeprägter als hier. Vgl. S. 130 f.

¹ VI, S. 37.

Alleen

Lanksam ächtern swatten Busk
 Stärf dat Aobendraut,
 Lanksam stigg de Maon harup,
 Kaolt un graut.

Up de siegen Wiesken ligg
 Witte Niewwelflot,
 Un dat Gräs, all natt von Dau,
 Köhlt den Fot.

Dör de Daudenstille dump
 Schallt mien eegen Schritt,
 Bloß mien Schattøn tieggenan
 Met mi glitt.²

An der metrischen Gestalt der drei Vierzeiler fällt zunächst die verschiedene Länge der Verse auf. Der erste und dritte Vers sind vierhebig und haben einsilbig volle Kadenz; der zweite hat nur drei, der vierte nur zwei Hebungen sprachlich verwirklicht. Alle Verse sind alternierend, auftaktlos und enden auf einer Hebung; nur der zweite und vierte Vers reimen aufeinander.

Die erste Strophe führt im lyrischen Präsens unmittelbar in die Stunde des verlöschenden Tages, der anbrechenden Nacht. Der erste Vers schwingt seine innere Bewegung in vier Hebungen voll aus. Ruhiges Gleichmaß bestimmt ihn, alle Hebungen haben annähernd die gleiche Stärke. Im zweiten Vers sind nur drei Hebungen sprachlich verwirklicht, was mit dem Gehalt seiner Aussage zusammenzuhängen scheint. Er hebt mit einem ernsten und bedrückenden Wort an: Der Todesgedanke taucht hier zum ersten Male auf und läßt den freien Fluß stocken. Der dritte Vers strömt wieder mit vier Hebungen hervor: „Lanksam stigg de Maon harup . . .“ Aber der Mond tröstet nicht. Was der Dichter sieht, legt sich ihm bedrückend auf die Seele, schnürt ihm die Brust zusammen. Der Mond ist ihm hier nicht ein „mildes Licht“ wie für Annette von Droste-Hülshoff in ihrem „Mondesaufgang“.³ Er erscheint ihm vielmehr kalt, abweisend und in seiner Größe bedrohlich. Wieder stockt die rhythmische Bewegung, der vierte Vers der ersten Strophe ist auf zwei Hebungen zusammengepreßt.

² Aus *Mäten-Gaitlink*; VI, S. 28.

³ CLEMENS HESELHAUS, Annette von Droste-Hülshoff, „Mondesaufgang“; in: *Die deutsche Lyrik*. Hg. von Benno von Wiese, II, Düsseldorf 1957, S. 174–181.

Das metrische Schema der ersten Strophe teilt sich den beiden folgenden Strophen mit, sonst könnte man ja nicht von Strophen im eigentlichen Sinne sprechen. Aber auch in diesen ist das metrische Gerüst nicht etwas rein Äußerliches. In der zweiten spricht der letzte, der kurze Vers wieder von der Kälte und greift damit auch inhaltlich auf die erste Strophe zurück, die an der gleichen Gerüststelle den Mond „kaolt“ nannte.

In der dritten Strophe gibt der Dichter in der pausierten letzten Hebung des zweiten Verses gleichsam Gelegenheit, in die „Daudenstille“ hineinzulauschen und das dumpfe Pochen zu vernehmen. In der zweiten Strophenhälfte ist es das Gespenstische und Unheimliche des eigenen gleitenden Schattens, was wieder ein freies Strömen des Vierhebers verhindert und ihn auf zwei Hebungen zusammendrängt. Im Gegensatz zur ersten Strophe liegt hier aber ein schweres Enjambement vor. Dadurch kommt auch etwas Schwebendes in die Schlußverse, das mit dem stockenden Rhythmus in einer Spannung steht und die Unheimlichkeit der Stimmung steigert.

Neben dem Rhythmus ist es der Klang, der diesem Gedicht einen besonderen Zauber verleiht. In der ersten Strophe wird das optische Erlebnis der hereinbrechenden Nacht durch dunkle Vokale ins Akustische übertragen. Das *a* beherrscht die betonten Silben; es wechselt mit dem *ä*, dem *u*, dem *ao* und dem Diphthong *au*. Dagegen findet sich nur im dritten Vers ein einziges helles *i*, in dem man vielleicht eine Ankündigung des Mondlichtes erblicken darf.

Ganz anders ist es in der ersten Hälfte der zweiten Strophe, wo von den weißen Nebeln gesprochen wird. Hier triumphiert in fünf von sieben Hebungen das helle *i*, das durch den Gegensatz zu der dunklen ersten Strophe besonders auffällig hervorleuchtet.

In der dritten Strophe werden andere Klangelemente wirksam. Fünf der sieben Silben des ersten Verses lauten mit einem *d an*, auf das dunkle Laute folgen. Ein dumpfes, unheimliches Pochen wird hier hörbar. Auch der Stab im zweiten Vers — *schallt, Schritt* — scheint nicht nur eine bindende, sondern auch eine lautsymbolische Funktion zu haben. Der dritte Vers greift mit „Schatten“ den *sch*-Laut noch einmal auf. Das Gespenstische der Situation scheint sich hier auch im Klang auszudrücken.

Daß die Verse kaum ein Naturgedicht sein können, sagt schon die Überschrift. Aber „Alleen“ hat bei seiner Kürze einen ungewöhnlich langen „Natureingang“; erst am Ende der zweiten Strophe führt sich

der Dichter ganz behutsam ein. Die Natur hat in „Alleen“ keine selbständige Funktion, der Dichter spricht von ihr nicht um ihrer selbst willen wie etwa in „Novemberdag“⁴, „Maienmuorgen“⁵ oder „Summer-Middag“⁶. Was in „Alleen“ von der Natur ausgesagt wird, ist nur in Bezug auf den Dichter von Belang. Aus zahlreichen Gedichten Wibbelts spricht ein gläubig-vertrauendes Verhältnis zu den Naturmächten, das innigste wohl aus „O leiwe Moder Nacht!“⁷. In „Alleen“ erfährt er die Natur aber nicht als bergende Macht, sondern als ein kaltes, bedrohliches, antlitzloses Gegenüber, das ihm sein Alleinsein erst recht zum Bewußtsein bringt.

Von Vers zu Vers wird die Atmosphäre der Isolierung und Todesnähe dichter. In der ersten Strophe beginnen der erste und dritte Vers mit dem Worte „lankam“. Damit wird hier nicht ein behutsames, bedächtiges Tun bezeichnet. Die dunklen, lebensfeindlichen Mächte sind ihrer Sache vielmehr so sicher, daß sie sich Zeit lassen können. In ihrer Langsamkeit wirken sie nur noch unerbittlicher, unheimlicher und beängstigender. Leben, Licht und Wärme schwinden dahin, kalte und dunkle Mächte steigen langsam, aber unabwendbar herauf.

Das Gedicht „Niewwel“⁸ hat schon gezeigt, wie lebensfeindlich der Nebel von dem Dichter empfunden wurde. Diese Naturerscheinung tritt auch in „Alleen“ auf. In der zweiten Strophe wird gesagt, weiße Nebelflut liege auf den Wiesen. Vom Standpunkt der reinen Logik ist diese Aussage nicht möglich; eine Flut kann nicht liegen. Aber gerade hier offenbart sich dichterische Kraft. Mit sparsamsten sprachlichen Mitteln wird das Naturphänomen vergegenwärtigt. Die Ruhe in der Bewegung und die Bewegung in der Ruhe, das Fluten der Nebel bei gleichzeitigem Verharren auf den niedrig gelegenen Wiesen kann kaum treffender und knapper ausgesagt werden.

Der „Busk“ wird in der ersten Strophe „swatt“ genannt, die „Niewwelflot“ ist „witt“. Schwarz und weiß sind die einzigen Farbadjektive, die in den Versen vorkommen, und es ist charakteristisch, daß beide keine Farben im eigentlichen Sinne bezeichnen⁹, beide aber Todesfarben sind.

Auch die Kälte ist ein Attribut des Todes. Wenn in der ersten Strophe der Mond „kaolt“ genannt wird, so hat man es dort zwar

⁴ VI, S. 12.

⁵ VI, S. 24.

⁶ Vgl. S. 58—61.

⁷ Vgl. S. 103—109.

⁸ Vgl. S. 67 f.

⁹ Die wissenschaftliche Farbenlehre spricht von „unbunten Farben“.

noch mit einer übertragenen Bedeutung zu tun, aber der Gegensatz zur lebenspendenden Wärme der Sonne wird empfunden. In der zweiten erscheint die Kälte im eigentlichen Sinne, und sie greift unmittelbar nach dem einsamen Wanderer. Der kalte Tau ist hier nicht das erquickende Naß, wie es Wibbelt in dem Gedicht „Dau“¹⁰ feiert, sondern gleichsam ein Vorbote des Todes.

Im ersten Vers der dritten Strophe erscheint das Wort „Daudenstille“. Es besagt an sich nur eine sehr tiefe Stille. Aber all die Gefühle, die das Wort „Daud“ im Menschen wachruft, klingen in „Daudenstille“ doch mit an, und das ist beabsichtigt.

Daß die Schritte des Dichters in der Stille der hereinsinkenden Nacht dumpf klingen, ist leicht einzusehen. Hier geht es aber um mehr als um eine akustische Wahrnehmung. Im Gesamtzusammenhang des Gedichtes nehmen sich die beiden ersten Verse der dritten Strophe aus wie das Pochen des Todes. Sie verbreiten eine unheimliche Stimmung. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß ihre lautliche Gestalt dabei eine Rolle spielt.

Eine letzte Verdichtung erfährt die Stimmung des Gedichtes in den beiden Schlußversen. Betrachtet man diese vordergründig, so stellt man nur die Beschreibung einer allbekannten optischen Erscheinung fest. Aber auch hier wird mehr ausgesagt. Ein leises Grauen geht von diesen Versen aus. Der den Dichter stumm begleitende eigene Schatten ist hier mehr als ein optisches Phänomen. Wenn das Wort „Schatten“ in einer Atmosphäre erscheint, wie sie durch die vorausgegangenen Verse erzeugt worden ist, dann wird beim Nennen dieses Wortes der alte Mythos vom „Reich der Schatten“ wach, und der Hauch der Unterwelt weht einem daraus entgegen. Der Schatten, den das Mondlicht wirft, hat ganz allgemein schon etwas Geisterhaftes, besonders aber der eigene, der sich einem wie ein Verfolger, der nicht abzuschütteln ist, an die Fersen heftet. Daß er dazu noch ganz lautlos folgt, macht ihn doppelt unheimlich. Augustin Wibbelt hat in ihm wahrscheinlich einen Boten des Todes, ja den Tod selbst gesehen. Er hatte für diese „leisen Grüße“ des Todes ein besonders feines Organ.¹¹ In dem Einleitungskapitel zu seinem *Trostbüchlein vom Tode* beschreibt er, wie er dazu gekommen sei, dieses Buch zu schreiben. Nach einem schönen Septembertag auf der Insel Mainau im Bodensee schaute

¹⁰ VI, S. 128.

¹¹ Vgl. aus dem *Trostbüchlein vom Tode* die Essays „Des Todes Gruß“ und „Der leiseste Gruß“; IX, S. 411—415.

er am Abend einem Segel nach, das immer tiefer tauchte in den Nebel und in den See. Und er schreibt:

Meine Seele zog mit dem Segel und grüßte mit demütigem Neigen den ernstesten unter allen Gottesengeln — den Tod . . . Was lange in mir geschlummert hatte, erwachte mit einem Schlage und stand vor mir als reifer Entschluß, als eine Forderung, mit der ich lange gespielt, und die mir nun die Hand aufs Herz legte: Ich will ein Buch schreiben vom Tode, aber ein Trostbüchlein soll es sein.¹²

Am Schluß dieses Kapitels heißt es dann: „Ich stand auf und ging. Und neben mir ging einer unhörbaren Schrittes. Seine ernste heilige Nähe füllte meine Seele mit seltsamem Grauen und süßem Troste.“¹³ Die Parallele zu „Alleen“ fällt sofort in die Augen. In beiden Fällen ist der Tod der Begleiter, der dem Dichter „unhörbaren Schrittes“ zur Seite geht.

Die Überschrift „Alleen“ kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Tod mit dabei ist. Er ist ja auch kein eigentliches Du, sondern gerade die Macht, die den Menschen wie nichts anderes isoliert. In dem Essay „Abschied“ schreibt Wibbelt einmal: „Niemals im Leben sind wir ganz und gar allein gewesen; diese vollständige Verlassenheit ist unerhört. Im Tode werden wir sie schmecken.“¹⁴ Ein Hauch dieser letzten Verlassenheit durchweht das Gedicht „Alleen“. Es macht einen besonderen künstlerischen Reiz der Verse aus, daß an keiner Stelle direkt vom Todesschauer die Rede ist. Der Tod ist in diesem Gedicht ungreifbar, aber allgegenwärtig, von Vers zu Vers kommt er gleichsam näher auf den einsamen Wanderer zu, ohne aber aus seiner Verborgenheit herauszutreten.

Auch im folgenden Gedicht spielt der Tod eine Rolle. Hier ist er aber nicht wie in „Alleen“ ein unheimlicher Begleiter, sondern wird von dem siebzigjährigen Dichter mit ernster Gelassenheit und sanfter Wehmut erwartet.

Villicht

Laot mi de late Sunn,
Günn mi den gollnen Straohl!
Vlicht schinnt se düsse Stunn
För mi dat leste Maol.

¹² IX, S. 409 f.

¹³ IX, S. 410.

¹⁴ IX, S. 473 f.

De Sunn strick week un warm
 Mi üöwer Buorst un Knei
 Un nimp mi in den Arm,
 Äs Moder fröher daih.

Baoll geht dat auk vörbi.
 De griese Niewwel stigg,
 De Welt ligg bleek äs Blie,
 De hauge Hiemmel swigg.¹

„Villicht“ gehört zu den Altersgedichten Wibbelts. Das heißt nicht nur, daß es erst im Alter geschrieben worden ist; auch die Thematik rechtfertigt diese Bezeichnung. Sie kehrt im lyrischen Werk des Dichters öfter wieder.² Die Ahnung, daß das Leben bald zu Ende geht; wehmütige Erinnerung an vergangene sonnige Tage, besonders an die Kindheit; Trauer über die Vergänglichkeit des Lebens; Hoffnung auf eine ewige Erfüllung, aber auch eine tiefe Schwermut darüber, daß Gott sich so tief verhüllt: Das sind die Stimmungen und Gefühle, die in diesen Gedichten aufklingen.

„Villicht“ besteht aus drei kreuzgereimten Vierzeilern. Alle Verse sind auftaktig, alternierend, vierhebig und haben durchgehend einsilbig stumpfe Kadenz. Da also die letzte Hebung eines jeden Verses sprachlich nicht verwirklicht ist, endet jeder Vers mit einer Pause, was dem gelassenen und bedachtsamen Sprechen des Alters entspricht.

Die beiden ersten Verse der ersten Strophe haben syntaktisch die gleiche Struktur. Beide beginnen mit einem Imperativ, es folgen das Dativobjekt „mi“ und ein durch ein adjektivisches Attribut erweitertes Akkusativobjekt. Auch haben diese Verse dieselbe rhythmische Bewegung, nur ist der zweite in seiner Dynamik etwas schwächer. Die beiden Imperative im Eingang der Verse bilden Tongipfel, denen fallende Bewegungen folgen. Diese Tongipfel sind besonders auffällig, da sie nach dem metrischen Schema in der Auftakt senkung stehen, dieses Schema also sprengen. Nur an diesen Stellen findet sich so eine Sprengung des metrischen Rahmens. Vom dritten Vers an fließen die Aussagesätze — denn um solche handelt es sich in allen folgenden Versen ausschließlich — in ruhiger Alternation dahin.

In den beiden Eingangsversen ist noch die Kraft da, sich gegen das Schema mit seiner einwiegenden Alternation zu behaupten; aber die

¹ Aus *Aobend-Kloeken*; VI, S. 372.

² Vgl. etwa „Ick sin aolt“, VI, S. 139; „Aobend-Lüen“, VI, S. 368; „Dat Aoller“, VI, S. 402; „Ick gaoh alleen“, VI, S. 405.

Kraft wird von den Tongipfeln schon im Eingang der Verse aufgezehrt, und die abfallende Bewegung ist die Folge.

Der zweite Vers kann sich noch einmal in der vom ersten vorgezeichneten Bahn bewegen, dann gibt sich der Rhythmus der Strophe und des ganzen Gedichtes in den metrischen Rahmen.

Die abfallende rhythmische Bewegung der ersten Verse gibt schon das Thema des ganzen Gedichtes an: das Vergehen des Lebens.

Die „late Sunn“, von der der erste Vers spricht, ist im doppelten Sinne dem Alter zugeordnet. Für einen Greis ist die Sonne immer die späte Sonne, weil sich sein Lebenstag dem Ende entgegenneigt. Die Stunde des Sonnenunterganges aber ist in besonderer Weise seine Stunde. Der „gollne Straohl“ wirft noch einmal einen verklärenden Glanz auf sein Leben, bevor das Dunkel heraufsteigt.

An wen die Bitte in den beiden ersten Versen gerichtet ist, bleibt offen. Man kann an Gott oder an einen Menschen denken. Die folgenden Verse reden wohl niemanden mehr an; der Dichter spricht meditierend mit sich selbst.

Das „vlicht“ im dritten Vers, das dem Gedicht die Überschrift gegeben hat, bleibt in dieser kontrahierten Form scheu in der Auftakt-senkung. Eine bange Ahnung überkommt den Dichter, der er aber noch nicht Raum geben, die er sich selbst noch nicht offen eingestehen will.

In drei Versen der ersten Strophe finden sich Stäbe, in den beiden ersten an den gleichen Stellen: *laot*, *late*; *günn*, *gollnen*; *mi*, *Maol*. Durch diese Alliterationen und den Kreuzreim werden die Verse eng aneinander gebunden und erhalten einen besonderen klanglichen Reiz.

Auch die zweite Strophe spricht noch von der milden Abendsonne. Im ersten Vers ist mit der sprachlichen Form gleich wieder die Sache gegeben. In den beiden weichen *w* (*week*, *warm*) und den langen Vokalen in „*week*“ und „*warm*“³ wird das Ausgesagte sinnlich gegenwärtigt.

Das Bild, das Wibbelt in der zweiten Strophe verwendet, ist sehr zart, gleitet aber nicht ins Sentimentale ab. Die weichen und warmen Strahlen der Sonne erscheinen dem Dichter wie lebende Hände und lassen ihn an seine Mutter und ihre Umarmung denken. Die Aussage des Gedichtes bedarf zwar nicht einer Erklärung vom Biographischen her, aber besser versteht man doch dieses innige Bild, wenn man weiß, was die Mutter dem Dichter sein ganzes Leben hindurch

³ Das niederdeutsche „warm“ hat ein langes *a* und ein kaum vernehmliches *r*.

bedeutet hat.⁴ Wenn Leid, Angst und Grauen ihn befielen, dann flüchtete er zu ihr.⁵ Alles Zarte und Gütige war ihm ein Abglanz ihrer bergenden Liebe,⁶ aber eben nur ein Abglanz. In seinem Alter ist ihm nur die wehmütige Erinnerung an seine Mutter geblieben. Die Sonne ruft diese Erinnerung wach, aber das unwiederbringlich Verlorene vermag sie nicht zu ersetzen.

Wieder ist durch den Klang unmittelbar da, was ausgesagt wird. Die weichen Nasale im dritten und die langen Vokale im vierten Vers verweben sich mit dem zarten Bilde zu einer unauflöselichen Einheit. „*Un nimp mi in den Arm, / Äs Moder fröher daib.*“

Ein einziger Satz füllt die zweite Strophe. Es finden sich hier Enjambements, die — der Struktur des Gedichtes entsprechend — immer schwächer werden, der Strophe aber doch noch eine gewisse innere Spannung geben, da sie mit der pausierten Hebung im Widerstreit stehen. Die Spannung löst sich mehr und mehr; immer nachgiebiger, immer williger ordnen sich Rhythmus und Syntax in den metrischen Rahmen ein.

In der dritten Strophe klingt die Dynamik noch mehr ab, bis sie ganz er stirbt. Hier gibt es keine Enjambements mehr. Vier kurze Aussagesätze, jeder eine Verszeile füllend, folgen in unverbundener Parataxe. Im ersten Vers hebt sich der Auftakt noch etwas aus seiner Senkung empor, dann hört jede Spannung auf. In mehr und mehr erstarrender Monotonie heben die drei Schlußverse mit dem farblosen „de“ an. Der letzte Vers hat sogar genau die gleiche syntaktische Struktur wie der zweite. Diese Strukturwiederholung erinnert an die im Eingang des Gedichtes und schafft in Verbindung mit dieser einen formalen Rahmen.

Was der Dichter noch eine kurze Weile genießen durfte, wird auch ein Raub der Zeit. In der ersten Strophe wurde gesagt, daß die Abendsonne dem Dichter „vlicht“ zum letzten Male scheine; nun wird mit Sicherheit ausgesprochen, daß dieses alles „baoll“ dahin sein werde. In einem nüchternen, aber wohl gerade deshalb so ergreifenden Aussagesatz wird das baldige Ende der Abendstunde im ersten Vers der dritten Strophe konstatiert.

Es erheben sich die Nebel, die alle Farben verschlucken, alle Konturen verwischen. Drohend und schmerzhaft hell klingen die drei i

⁴ Vgl. S. 4 f. und 28.

⁵ Vgl. „Moder“, S. 95—103.

⁶ Vgl. „O leuwe Moder Nacht!“, S. 104 und „De Grüggel“, VI, S. 38.

in den Hebungen des zweiten Verses. Der Nebel erscheint als Vorbote des Todes.⁷

Auch die Bewegung der Nebelfelder, ein letztes Zeichen des Lebens, hört auf. Wenn auch im dritten Vers dem Wortlaute nach nur das Bleiche — die Todesfarbe! — am Blei das *tertium comparationis* ist, so schwingt doch auch mit, daß die Dinge schwer geworden sind, daß etwas auf der Welt lastet, daß sie erstarrt ist. Ein bedrückendes, ein tödliches Schweigen bleibt übrig. Davon spricht der letzte Vers.

In den Verben der drei letzten Verse kommt die absteigende Klimax, die das ganze Gedicht beherrscht, noch einmal zum Ausdruck: „steigen“ bedeutet noch Bewegung, „liegen“ bezeichnet etwas Zuständliches, „schweigen“ ist dem Tode unmittelbar benachbart. In dieses Todesschweigen hinein verklingt das Gedicht. Ein letzter Stab gibt der Aussage etwas Endgültiges. „De hauge Hiemmel swigg.“

Der Schlußvers ist in seiner Hintergründigkeit erschütternd. Er sagt ja nicht nur, daß der Gesang der Vögel und das Rauschen des Windes verstummt sind, sondern daß Gott schweigt, wo sein tröstendes und erlösendes Wort eine letzte Zuflucht in der Verlassenheit und Todesnähe bieten könnte. Tief und schmerzlich hat Wibbelt den *Deus absconditus* erfahren.⁸ Doppelt erschütternd ist die Aussage, daß der Himmel schweigt, wenn man bedenkt, daß hier ein Priester spricht, der in glücklicheren Stunden gesagt hatte:

Ick draff den haugen hilligen Biärg bestiegen,
Ick draff mi unner diene Engel riegen —
O leiwe Här, wat bis du mi?⁹

Das Wort von dem schweigenden Himmel sollte auch nicht des Dichters letztes Bekenntnis sein. Sein letzter Lyrikband schließt mit den Versen:

Is auk de dunkle Nacht nich fähn,
Dat mäck mi kinne Suorgen:
De dunkle Nacht hät helle Stähn,
In 'n Außen stigg en nieen Muorgen.¹⁰

Ein Zusammen und Ineinander von Aussage, Klang, Rhythmus, Stimmung, Bildwelt und Syntax findet sich in „Villicht“. Und wieder

⁷ Vgl. „Alleen“, S. 126 und „Niewwel“, S. 67 f.

⁸ Vgl. die Elegie „Verbuorgen“; VI, S. 455.

⁹ Schlußverse des Gedichtes „Wat bis du mi?“, VI, S. 151.

¹⁰ Schlußverse von „Mien Liäbensank“; VI, S. 456—460.

stellt man fest, wie Wibbelts Lyrik sich auf den ersten Blick ganz schlicht und kunstlos gibt. Nicht eine Wendung findet sich in den zwölf Versen, die eines Kommentars bedürfte. Zu erklären gibt es hier nichts. Jeder westfälische Bauer versteht, was hier ausgesagt wird. Nur ganz alltägliche Wörter kommen vor. Sonne, Strahl, Brust, Knie, Arm, Mutter, Nebel, Welt, Blei, Himmel: Das sind die in diesem Gedicht verwendeten Substantive. Nimmt man die einzelnen Sätze aus dem Gedicht heraus, so sieht man, daß jeder genau so, wie er dasteht, im Alltag gesprochen werden könnte. Und mit diesen einfachen Mitteln gelingen Wibbelt Gedichte von Rang.

Schon mehrfach klangen in den bisher interpretierten Gedichten religiöse Motive an, am stärksten in „Ick sall di in de Dääern finnen“. Diese Thematik ist bei einem Priester-Dichter nicht zu verwundern. Ausgesprochen religiöse Gedichte finden sich in allen Lyrikbänden Wibbelts in großer Zahl. So sollen auch Verse, die von dem Innersten des Dichters sprechen, am Ende der hier getroffenen Auswahl stehen.

Von mi to di!

O Här, mi dücht, de Wäg von mi
 To di
 Is wiet, is furchtbar wiet.
 Ick weet nich, of ick gaoh,
 5 Ick weet nich, of ick staoh —
 Un wenn ick gaoh, is 't nao de rächte Siet?

O Här, mi is dat Hiätt so swaor,
 Mi is de Fot so lamm!
 Ick sin so unklok, sin so daor.
 10 Kann blaihen wull, well lange saor,
 En aollen huollen Stamm?

Legg diene Hand met iähre Wunn
 Up mi!
 Dann sin 'k tor selben Stunn
 15 Gesund — un sin bi di.¹

Hier handelt es sich offensichtlich um ein Madrigal, das durch Alternation, bewegliche Länge der Verse und wechselnden Endreim

¹ Aus *Pastraoten-Gaoren*; VI, S. 152.

definiert wird. Durchgehender Auftakt wird zwar nicht gefordert, ist aber die Regel; hier sind alle Verse auftaktig.

Von Strophen im eigentlichen Sinne kann man bei dieser Form nicht sprechen, doch läßt das Druckbild drei Versgruppen oder Perioden von unterschiedlicher Länge erkennen. Die erste hat sechs, die zweite fünf, die dritte nur vier Verse; die Perioden werden also immer kürzer.

Auch in der Reimordnung kann man keine Regelmäßigkeit feststellen; in der ersten Versgruppe haben wir a a b c b b, in der zweiten d e d d e und in der dritten f a f a, also einen Kreuzreim, der einen Reimklang aus der ersten Periode wieder aufgreift.

Das auffallendste Charakteristikum des Madrigals ist wohl die bewegliche Verslänge. Daß durch die überraschenden Kurzverse, die den Reimklang eines vorhergehenden längeren Verses aufnehmen, etwas Pointiertes, scharf Rationales, zugleich aber auch etwas Lässiges in das Madrigal hineinkommt, ist schon öfter beobachtet worden.² In dem Madrigal Wibbelts findet sich zwar auch die Pointe, aber es fehlt hier das Spielerische, das sich und den Leser nicht ganz ernst nimmt.

„Von mi to di!“ ist ein durchaus ernstes Gedicht, es ist ein Gebet. Mit der Anrede Gottes beginnt es. „Herr“ wird in einem christlichen Gebete der dreifaltige Gott, der Vater oder der menschengewordene Sohn genannt. Wie die letzte Versgruppe des Madrigals zeigt, wendet sich der Beter hier an den „Herrn“ Jesus Christus, den κύριος im spezifisch paulinischen Sinne.

Die erste Aussage des Gebetes stellt die große Distanz zwischen dem Herrn und dem Beter fest, freilich nicht objektiv konstatierend, sondern als persönliche Empfindung. Eine objektive Aussage wagt der Dichter nicht zu machen, da er zu genau um die Zusicherung des Meisters an seine Jünger weiß, daß er bei ihnen bleiben werde bis zur Vollendung der Weltzeit.³ Aber das persönliche Gefühl spricht dagegen, der Beter empfindet nicht Nähe, sondern weite Distanz zwischen sich und seinem Gott; und so zittert durch die erste Aussage des Madrigals auch ein leiser Vorwurf, eine zaghafte Anklage, daß der Herr seine Verheißung an ihm doch anscheinend nicht erfülle.

Die inhaltliche Aussage, daß nämlich der Dichter eine weite Distanz

² Vgl. etwa die Anmerkungen, die ERICH TRUNZ zu den Madrigalversen im *Faust* macht. Goethes Werke, Hamburger Ausgabe. Verschiedene Hgg., Bd. 3, 4. Aufl., Hamburg 1959, S. 484 f.

³ Mt. 28, 20; vgl. auch Mt. 18, 20; Joh. 6, 56; 15, 4 ff.

zwischen sich und dem Herrn empfindet, steht in einer erregenden Spannung zu ihrer sprachlichen Formung. Syntaktisch sind „mi“ und „di“ aufs engste benachbart; nur die einsilbige Präposition „to“ trennt sie. Aber der erste Vers bricht nach dem „mi“ ab, und das „di“ steht in einem neuen Vers, vollkommen isoliert. Die Syntax und der Reimklang versuchen gleichsam eine Brücke zu dem — metrisch und ontisch — jenseitigen „di“ zu schlagen, die Kluft, die nach dem „mi“ sich auftut, zu überwinden; in dem sehr schweren Enjambement vom ersten zum zweiten Vers liegt geradezu etwas Gewalttames. Aber das „di“ steht in einer schroffen, fast abweisenden Einsamkeit da, der Brückenschlag will nicht gelingen.

So kommt ein klagender Ton über die Gottesferne in die Verse hinein, die durch eine Wortwiederholung mit einer adverbialen Steigerung noch vernehmlicher wird.

Der adverbiale Gebrauch von „furchtbar“ ist auf den ersten Blick recht banal, da die Umgangssprache es in dieser Funktion zu einem Modewort gemacht und seinem eigentlichen Sinn entfremdet hat. Hier ist es in seiner ursprünglichen Bedeutung zu verstehen. Furcht befällt den Dichter bei dem Gefühl der Distanz von dem Herrn.

Es geht hier nicht um die spekulative Erkenntnis, daß zwischen dem göttlichen und dem kreatürlichen Sein ein abgründiger Unterschied besteht. Der Dichter und sein ganz persönliches Verhältnis zu Gott ist Thema des Gedichtes. Nähe bedeutet aber gnadenhaft gewährte und durch persönliches Streben errungene Heiligkeit, während Ferne aus dem Gegensatz zu der Grundqualität Gottes, seiner Heiligkeit, resultiert. Der Grund für die Gottesferne liegt also nicht nur auf seiten des Herrn. Unheiligkeit des Beters ist die eigentliche trennende Kluft. So haben die ersten drei Verse des Madrigals mehrere Untertöne: Klage, Anklage und Selbstanklage schwingen mit.

Das Gefühl der Gottesferne legt sich wie eine Last auf den Dichter. Er möchte den Abstand verringern und ganz überwinden. Da aber stellt sich das Gefühl vollständiger Desorientierung ein, von dem die zweite Hälfte der ersten Versgruppe spricht. Durch „Gehen“ ließe sich der Abstand zwischen dem Dichter und dem Herrn verringern. Aber er weiß nicht einmal, ob er geht oder steht, dem Ziele näher kommt oder auf der Stelle verharrt. Die Wiederholung des „Ick weet nich“ bringt die innere Unsicherheit und Ratlosigkeit des Dichters intensiv zum Ausdruck. Auch die gehäuften Hypotaxen spiegeln seine seelische Lage. Seine Situation erinnert an einen Gang durch dichte

Nebel, die jede Orientierung unmöglich machen.⁴ In einem Essay „Wegweiser und Weg“ schreibt Wibbelt:

Wer auf dem sicheren, geraden und gebahnten Wege seinem Ziele entgegenwandert, der fühlt sich schon vor dem Ziele wohlgeborgen, auch wenn er nicht weiß, wie lange er noch wandern muß. Er weiß, daß er mit jedem Schritte näher kommt und keinen Schritt vergebens tut.⁵

Gerade dieser „sichere, gerade und gebahnte Weg“ fehlt ihm aber. Selbst wenn er sich um ein Vorwärtskommen bemüht — und anscheinend glaubt er das doch von sich annehmen zu dürfen —, ist es unsicher, ob er den rechten Weg wählt. Schlägt er die falsche Richtung ein, so bedeutet das für ihn, daß er sich immer noch weiter vom Herrn entfernt, statt sich ihm zu nähern. Darin liegt das Verhängnisvolle einer solchen Entscheidung. Das alte Motiv der Wegwahl erscheint bei Wibbelt häufiger. „Dat Liäben is en Patt, wo sick een licht up verbistern kann“, sagt der sterbende Peter-Ohm in dem Roman *De Iärf-schopp*.⁶

Mit einer bangen Frage endet die erste Versgruppe. Das Gefühl der Gottesferne und der Unsicherheit über das eigene Verhältnis zu Gott und das persönliche Heilsbemühen charakterisieren die ersten sechs Verse des Madrigals.

In der zweiten Periode strömt die Klage über die eigene Situation, die in der ersten nur mitschwang, offen aus. Der gleiche invokatorische Eingang wie in der ersten Versgruppe ruft in die Gebetshaltung zurück; denn die Verse 3—6 sind eher Reflexion als Gebet. Was im siebten Vers ausgesagt wird, steht in kausalem Zusammenhang mit dem Vorausgegangenen. Wie eine Last liegt das Gefühl der Gottesferne und der Desorientierung auf dem Herzen des Dichters. Auch der achte Vers knüpft an die erste Versgruppe an, und zwar an das Bild, das ihr zugrunde liegt. Weil der Erfolg des Schreitens ungewiß ist, ja in noch größere Gottesferne führen kann, ist es nur zu verständlich, daß sich die Unsicherheit auch lähmend auf das eigene Bemühen auswirkt.

Im neunten Vers macht der Dichter von sich zwei Aussagen, die annähernd identisch sind. „Unklok“ ist vielleicht mehr auf den Verstand, „daor“ mehr auf die praktische Vernunft zu beziehen. In „daor“ mag aber auch noch die ernste neutestamentliche Bedeutung

⁴ Vgl. „Der Weg im Nebel“, in: *Das Buch von den vier Quellen*; VIII, S. 117 ff.

⁵ *Ein Buch vom Himmel*. Leipzig (1921), S. 11.

⁶ IV, S. 242.

von $\mu\omega\theta\acute{o}\varsigma$ mitschwingen.⁷ Ein Rückgriff auf biblischen Sprachgebrauch ist hier zu vermuten, da sich in diesem Gedicht ja mehrere Anklänge an das Neue Testament finden.

Die beiden Schlußverse der zweiten Periode bringen ein ganz neues Bild. Wenn es auch nicht ausdrücklich gesagt wird, so ist doch klar zu erkennen, daß der alte hohle Stamm, der schon lange trocken ist, als Metapher für den Dichter steht. Ob hier eine Anspielung auf die guten Bäume mit ihren guten Früchten und die schlechten Bäume mit ihren schlechten Früchten (Mt. 7, 17 ff.) vorliegt, ist fraglich, da hier der Gegensatz zwischen diesen beiden Arten keine Rolle spielt. Eher könnte man noch an das Gleichnis vom unfruchtbaren Feigenbaum denken (Lk. 13, 6—9). Aber auch dort ist von Früchten, bei Wibbelt aber vom Blühen des Baumes die Rede.

Wie die erste Periode, so endet auch die zweite mit einer Frage. In der zweiten hat sie aber etwas seltsam Schwebendes. Man weiß nicht recht, ob es eine echte oder eine rhetorische Frage ist. Betrachtet man die Verse isoliert, so möchte man eine rhetorische Frage annehmen, was ja auch durch das „wull“ nahegelegt wird. Natürlicherweise ist von einem Baum, wie ihn die Verse beschreiben, keine Blüte mehr zu erwarten. Und doch scheint in der so resigniert klingenden Frage noch eine leise Hoffnung zu leben. Wibbelt war ein besonderer Freund alter Bäume und stand immer wieder staunend und bewundernd vor ihrem zähen Lebenswillen.⁸ In dem Gedicht „De aolle Baum“ heißt es von so einem alten Stamm:

Un äöller wät he jedes Jaohr,
 Wät jedes Jaohr auk wier junk,
 Un windt en grönen Kranz int Haor
 Un is doch män en Stump un Strunk.⁹

So mag auch in dem Madrigal noch eine gewisse Zuversicht mitschwingen, daß das unmöglich Erscheinende doch Wirklichkeit wird. Zumindest kann Gott, für den es kein Unmöglich gibt, selbst das Tote zu neuem Leben erwecken. Und an den Herrn des Lebens wendet sich ja der bekümmerte und fast verzweifelnde Dichter.

Bisher hat er nur Aussagen gemacht und Fragen gestellt. In ihnen ist die Hoffnungslosigkeit seiner Situation und das Ungenügen seiner

⁷ Vgl. Mt. 7, 26 und 25, 3—12.

⁸ *Der versunkene Garten*, S. 23 f. und „Die alten Bäume“, VIII, S. 28 f.

⁹ VI, S. 129.

Anstrengungen deutlich geworden. Nun setzt die letzte Periode mit einer Bitte ein: Der Herr soll seine durchbohrte Hand auf ihn legen.

Wibbelt hat die Anregung zu diesem ergreifenden Bilde wahrscheinlich von einem Gemälde Murillos erhalten. Zwei Reproduktionen des spanischen Meisters hatte er als Seminarist auf seinem Zimmer hängen, eine Darstellung des hl. Josef und die Vision des hl. Franziskus. Die Bilder haben sich ihm tief eingepägt. In seinem Tagebuch heißt es: „An den Bildern von Murillo kann ich mich nicht satt sehen; ich betrachte sie so oft, daß es mir mitunter vorkommt, als hätte ich einmal in Wirklichkeit geschaut, was sie darstellen.“¹⁰ Dann gibt er eine ziemlich genaue Beschreibung. Hier kommt es auf die Vision des hl. Franziskus an. Auf diesem Bilde hat Christus „die rechte Hand vom Kreuze gelöst und um den Nacken des Heiligen gelegt“.¹¹

Vom Gekreuzigten erwartet der Dichter also sein Heil. Damit rückt dieses Madrigal in die Nähe des Gedichtes „Ick sall di in de Däöern finnen“, wo auch der Hinweis auf den leidenden Christus als den alleinigen Heilsbringer erscheint.¹²

Der zweite Vers der letzten Periode ist wie der zweite der ersten einhebig. Dazu weist er auf diesen durch den gleichen Reimklang zurück und schafft so einen formalen Rahmen. Wiederum ist die Form nicht etwas nur Äußerliches. In der ersten Periode steht das „di“ allein, in der zweiten das „mi“. In diesem Wechsel, verbunden mit der formalen Parallelität, kündigt sich bereits an, daß doch noch eine Überwindung der Ferne zwischen dem Herrn und dem Beter zu erhoffen ist. Christi Hand mit der Wunde ist für Wibbelt Zeichen und Unterpfand der Erlösung. Die intime physische Berührung, um die er den Herrn bittet, erinnert an die Passionsmystik des Mittelalters. Mit den Heiligen früherer Jahrhunderte weiß der Dichter, daß nur das Kreuz Heilung bringen kann, Heilung im übernatürlichen Sinne; denn daß er von der durchbohrten Hand Jesu kein irdisches Wohlergehen erhofft, ist offenbar. Darum ergreifen ja den Leser diese Verse, weil hier der Dichter die Nähe des Kreuzes sucht, wo doch der „natürliche Mensch“ (1 Kor. 2, 14) vor der Berührung mit dem Gekreuzigten zurückschreckt. Für den nach Gott dürstenden Menschen aber wird der Schmerz der Besiegelung mit dem Kreuze im Vergleich mit der Beseligung, die ihm die Nähe des Herrn bedeutet, zweitrangig und unwichtig. Auf dem Gemälde Murillos stößt Franziskus die Weltkugel

¹⁰ 4. 5. 1887; VII, S. 279. ¹¹ 4. 5. 1887; VII, S. 274. ¹² Vgl. S. 119—122.

mit dem Fuße von sich. Die übernatürliche „Gesundheit“ ist um den Preis der Welt nicht zu teuer erkaufte.

Bei der Interpretation des Gedichtes „Ick sall di in de Däöern finnen“ wurde auf „Mien leiwe Siällken!“ zurückverwiesen und festgestellt, daß diese Gedichte in einer lebendigen Spannung zueinander stehen.¹³ Auch zu dem Madrigal „Von mi to di!“ gibt es ein Gedicht, das aus einer ganz entgegengesetzten geistigen Verfassung heraus geschrieben ist, nämlich „Wat bis du mi?“. Da lautet der Eingang:

Du bis mien Naohber, leiwe Här,
Ick wuen met di so Düör an Düör.
Du bis mien Naohber un du bis mi mähr . . .¹⁴

Hier ist von dem bedrückenden Gefühl der Gottesferne, wie es in dem interpretierten Madrigal begegnet, nichts zu spüren. Das beglückende Bewußtsein der Nähe Gottes ist von Anfang an bestimmend. Der Vergleich der beiden Gedichte zeigt wieder die innere Beweglichkeit und Weite Wibbelts. Der lebenspendende Rhythmus, von dem er einmal an Pfarrer Winkelmann geschrieben hat, war ein Charakteristikum seines geistigen Lebens.¹⁵

¹³ S. 121.

¹⁴ VI, S. 151.

¹⁵ Vgl. S. 122, Anm. 7.

III.

GRUNDZÜGE WIBBELTSCHER LYRIK

Augustin Wibbelt war der Meinung, daß selbst Dichter von Rang nur wenige ganz echte, schlackenlose Gedichte schaffen, weil diese das Geschenk seltener Stunden seien.¹ Dieser Ansicht wird jeder beipflichten, der um die strengen Maßstäbe weiß, die gerade an die Lyrik anzulegen sind. Damit ist aber nicht gesagt, daß alles wertlos sei, was nicht makellos und einzigartig ist. Auch das lyrische Gesamtwerk eines Dichters verdient Beachtung. Die sich darin offenbarende Fülle oder Kargheit, Weite oder Enge, Tiefe oder Flachheit ist mit bestimmend für den Rang eines Autors. Darum soll die gesamte niederdeutsche Lyrik Augustin Wibbelts bei dem Versuch einer Charakterisierung berücksichtigt werden.

1. Eine „kleine Welt“

Im Rückblick auf sein eigenes Werk schrieb Wibbelt am 27. Februar 1934 an seinen Freund E. Nörrenberg: „Ist diese Welt auch nur klein, so habe ich sie mir doch zu eigen gemacht, und insoweit ist sie mein.“

In der Tat ist es eine kleine Welt, die Wibbelt dichterisch gestaltet hat. Wohl ist er auf seinen Reisen weit in die Welt hinausgekommen. So großen Eindruck aber auch andere Länder, das Hochgebirge und das Meer auf ihn gemacht haben — in zahlreichen Essays spricht er davon —, in seiner niederdeutschen Lyrik spielt die Fremde keine Rolle. Während seiner Dienstzeit in Freiburg hatte er zwar — von Hebel angeregt — versucht, den Schwarzwald in plattdeutschen Versen zu besingen, hatte aber auch bald einsehen müssen, daß der Mundart eine Verpflanzung in ein ihr fremdes Milieu nicht bekommt.^{1a} Die Liebe zur Heimat hat es dem Dichter leicht gemacht, die Grenzen zu respektieren, die der Gebrauch der Mundart ihm auferlegte. In dem Gedicht „Siebbenzig Jaohr“ heißt es:

¹ „Nur ein Viertelstündchen“, in: *Die christliche Familie*, Essen 1933, Nr. 25.

^{1a} VII, S. 122; 22. 10. 1884.

Ick saog de wiede See, ick droff
 Upstiegen bis in Iis un Snei:
 Doch miene Siäll honk an den Hoff,
 Wo ick den Tratt int Liäben daih.²

Aus der niederdeutschen Lyrik Wibbelts kann man auch nicht erkennen, daß er über eine außergewöhnliche Bildung verfügte. Sein ausgebreitetes Wissen in Theologie und Philosophie, Literatur und Kunst, Geschichte und Volkskunde, Botanik, Zoologie und Astronomie schlägt sich nur in seinen hochdeutschen Büchern nieder, in seinen niederdeutschen Gedichten wird davon kaum etwas sichtbar, da sie in einfachen bäuerlichen Verhältnissen wurzeln.

Der Hof, von dem der Dichter stammt, ist zuweilen ganz deutlich in den Gedichten zu erkennen, meistens streift Wibbelt aber die individuellen Eigentümlichkeiten ab, und der westfälische Hof schlechthin wird gezeichnet, um den sich Wiesen, Felder und Wälder ausbreiten. Diese tauchen in Wibbelts Lyrik immer wieder auf. Auch das Dorf mit der Kirche im Mittelpunkt gehört noch zu der „kleinen Welt“, an der Dorfgrenze endet sie aber. Nur vereinzelt klingt etwas aus dem großen, städtischen Leben in den kleinen Kreis hinein, am ergreifendsten in „De armen Bröers“.³ Hier wird deutlich, daß die Welt der Industrie dem Dichter fremd geblieben ist; aber aus sittlicher, seelsorglicher Verantwortung versucht er, eine Brücke zu den Bergarbeitern zu schlagen.

Noch in einem andern Sinne kann man die Welt, die Wibbelt in seiner niederdeutschen Lyrik gestaltet hat, klein nennen: Es fehlt fast ganz die Geschichte. Der Blick des Dichters ist auf seine eigene Zeit gerichtet. Die umfaßt allerdings mehr als ein halbes Jahrhundert, in dem sich zudem ein tiefgreifender Wandel auf dem Lande vollzogen hat. Die Auseinandersetzung des Dichters mit der „neuen Zeit“ hat ihren Niederschlag in seiner Lyrik gefunden; eingehender behandelt er die Zeitprobleme allerdings in seinen Essays. Er sah ästhetische, ethische und religiöse Werte durch das heraufkommende Neue gefährdet und warnte⁴, aber er verspottete auch den Pessimisten, der auf die Gegenwart schimpft und nur die „guetten aollen Tieden“ gelten lassen will.⁵ Über die Jahrzehnte, die der Dichter selbst mit-

² VI, S. 367.

³ VI, S. 191 f.

⁴ Vgl. „Fröher“, S. 72; „Of der nao 'n Vigölken steiht?“, S. 76; „Fraulüe“; VI, S. 92; „Bildunk“; VI, S. 92 u. a.

⁵ „De Pessimist“; VI, S. 46.

erlebt hat, geht sein Blick in seiner Lyrik nicht hinaus. Sage und Chronik spielen dort keine Rolle. Diese Beschränkung teilt Wibbelt mit Matthias Claudius⁶, während Klaus Groth auch „Ut de ol Krönk“ zu berichten weiß.

Nur selten — etwa in den Kriegsgedichten und in einem Teil seiner religiösen Lyrik — überschreitet Wibbelt die genannten räumlichen und zeitlichen Grenzen. Die Beschränkung, die er sich auferlegt, gestattet ihm aber, seine „kleine Welt“ um so intensiver zu erfassen und ihre bunte Vielfalt darzustellen.

Des Dichters Empfänglichkeit für die Natur spricht aus vielen Gedichten. Staunend steht er vor der Größe des Alls. Weil sich frei und groß der Himmel über der kleinen Welt spannt und der Dichter immer wieder das Auge zu ihm erhebt, kommt das Gefühl der Enge beim Lesen seiner Gedichte nicht auf.

Das Gewaltige beeindruckt Wibbelt aber nicht so sehr, daß er das Kleine darüber vergißt und übersieht. Für das Unscheinbare, Unaufdringliche, alltäglich Erlebbare hat er sogar einen besonderen Blick. In „Maien-Muorgen“ heißt es:

Nu gripp de Sunn met gollne Hand
Dör witten Niewwelrauk,
Do rekt de Baim sick ut den Slaop,
De kleinen Blomen auk.⁷

Die vier Jahreszeiten zeichnet der Dichter in den verschiedensten Phasen. Wohl alle in Westfalen möglichen Naturstimmungen sind in seine Lyrik eingegangen. Aus den Gedichten, die den Morgen, den Mittag, den Abend und die Nacht darstellen, könnte man einen eigenen reichen Zyklus zusammenstellen.

Neben den Haustieren und Nutzpflanzen ist die Fauna und Flora des Münsterlandes in bunter Fülle vertreten. Für die kleinen Tiere hatte Wibbelt offensichtlich eine besondere Vorliebe. Es erscheinen in seinen Gedichten Schnecke und Wurm, Maus und Maulwurf, Frosch und Fisch, Käfer, Libelle, Mücke, Fliege, Biene, Schmetterling, Grille und Hummel. Auffallend ist auch die große Zahl der Vogelarten in Wibelts Lyrik. Es kommen vor: Habicht, Bussard, Pfau, Eule, Wachtel, Turteltaube, Schwarzdrossel, Fliegenschnäpper, Krähe, Amsel,

⁶ J. CARL ERNST SOMMER, Studien zu den Gedichten des Wandsbecker Boten, Frankfurt a. M. 1935, S. 8.

⁷ VI, S. 24.

Lerche, Kuckuck, Hänfling, Buchfink, Sperling, Star, Schwalbe, Bachstelze und Nachtigall.

Durch naive und unbefangene Beseelung der Naturerscheinungen und Naturkräfte weiß Wibbelt seine kleine Welt dichterisch zu erhöhen. Wie gute Freunde redet er die Sonne, den Bach, den Herbst und den Morgen an. Im allgemeinen gibt er sich vertrauend und froh den Mächten und Kräften der Natur hin, aber er war auch nicht blind dafür, daß Unheimliches und Unheilbringendes in ihr lauert, wie etwa die Gedichte „Niewwel“⁸ und „Alleen“⁹ zeigen.

Mit scharfen und wachen Sinnen begegnet Wibbelt der Natur, aber er blieb nicht bei ihren äußeren Erscheinungen stehen. Daß er als katholischer Geistlicher nicht wie Goethe das Göttliche *in herbis et lapidibus* suchte, ist vorauszusetzen. Wibbelt sieht durch die Natur hindurch den Schöpfer. Zuweilen glaubt er unmittelbar die Nähe Gottes zu fühlen:

O Liäbenslust, o Riekdumspracht,
O Summerdag, o Siägensnacht!
Wo alls so schön, so herrlick is,
Wenn du, o Guott, nich hier bis,
Wo bis dann — wo?¹⁰

Bei Wibbelt läßt nicht die Natur die Saat auf den Feldern keimen und wachsen, vielmehr verdankt der Acker seine Fruchtbarkeit der segnenden Hand des persönlichen Gottes:

Du leiwe brune bruocken Land!
Nu seih ick up di liggen,
Üm di to wiggen,
Guotts hill'ge Hand.¹¹

So nachdrücklich vermag die Schönheit der Welt den Dichter an den Schöpfer zu erinnern, daß sie ihn zu schweigender Anbetung drängt:

Ick seih met jeden nieen Dag
De aollen Wunner stiegen,
Un all de Härguottspracht wät wach —
Laot biädden mi un swiegen!¹²

⁸ Vgl. S. 67—71.

⁹ Vgl. S. 126—130.

¹⁰ „Wo bis du?“; VI, S. 148.

¹¹ „Bruocken Land“; VI, S. 133.

¹² „Üöwer alle Kraft“; VI, S. 134.

Der Glanz der Schöpfung konnte den Dichter freilich auch so blenden, daß er Gefahr lief, in ihr mehr zu sehen als nur die *vestigia Dei*. In dem Gedicht „Nich vergiätten!“ mahnt er sich selbst:

Laot nich vergiätten, Här, dien däörlick Kind,
Dat alls, wat klinget, diene Musikanten,
Dat alls, wat löchtet, bloß de bunten Kanten,
Mien Här un Guott, an dienen Mantel sind.¹³

In seiner Kindheit waren Natur und Übernatur noch ungeschieden. Aber die paradiesische Harmonie zerfiel bald. „Et gaff ne Tied —“ schließt mit den Strophen:

Un wenn de Sunn versunken was,
Dann satt so still un graut
De leiwe Här up gollnen Stohl
Mitten in 't Aobendraut.

Nu seih ick bloß dat Aobendraut —
Et gaff eenmaol ne Tied,
Do was ick, och so junk, so junk!
Wat ligg de Tied all wiet!¹⁴

Die kindlich-naiven Vorstellungen konnten vor den Erfahrungen der realen Welt nicht bestehen, die Harmonie zerfiel, und der Dichter trauert ihr nach. Es sieht so aus, als gäbe ihm die Welt nach der Desillusionierung überhaupt keinen Hinweis mehr auf etwas Transzendentes. Auf die Dauer konnte Wibbelt eine bloß auf das Faktische gerichtete Naturbetrachtung allerdings nicht genügen. In dem Gedicht „So naige!“ heißt es dann auch wieder:

Wat löcht't de witten Stähn
So naige dör de Nacht!
De Hiemmel is doch nich so fähn,
Äs ick mi dacht.¹⁵

Es zeigt sich, daß die tiefere Naturschau des Dichters Schwankungen unterworfen ist. Sie tragen mit dazu bei, dem lyrischen Werk Frische und Lebendigkeit zu verleihen. Als eine abgeklärte Synthese zwischen den unterschiedlichen Äußerungen des Dichters über das Verhältnis, in dem Natur und Gott zueinander stehen, darf man ein

¹³ VI, S. 397.

¹⁴ VI, S. 12.

¹⁵ VI, S. 25.

Distichon aus einem seiner Altersgedichte verstehen. In der Elegie „Verbuorgen“ heißt es:

Ööwerall häff ick di socht in diene löchtenden Wiärke,
 Ööwerall fann ick de Spuor, nüörns doch fann ick di söwst.¹⁶

Hier wird deutlich, daß man aus einzelnen Versen nicht einen Pantheismus, aus anderen einen Agnostizismus des Dichters folgern darf, sondern Wibbelt von seiner geistigen Mitte her verstehen muß. Wenn er in seinem Tagebuch schreibt, daß in seiner jugendlichen Naturseligkeit fast etwas Heidnisches gelegen habe¹⁷, so muß man von seiner Lyrik sagen, daß sie ein durchaus christliches Naturverständnis offenbart, freilich das eines Dichters mit ungewöhnlicher Naturliebe.

So breiten Raum die Natur in Wibbelts Lyrik einnimmt, dem Menschen gilt das größere Interesse des Dichters.

Verschiedentlich treten Personen auf, deren Identität sich bestimmen läßt — Mutter, Bruder, Kindermagd u. a. —, meistens erscheinen jedoch typische Figuren, und zwar Menschen jeden Alters; Kindern und alten Leuten gehört die besondere Liebe des Dichters.

Die Arbeit des Bauern von der Aussaat bis zur Ernte ist Thema mancher Gedichte. Aus anderen Berufen erscheinen Pastor, Küster und Totengräber, Arzt und Lehrer, Müller, Maurer, Schmied, Holzschuhmacher und Drechsler, Wirt und Polizist.

Die Frau tritt vornehmlich als Bäuerin auf. Sie regiert im Hause als „Meerske“. An ihrer Seite und unter ihrer Leitung schaffen „Miägde“ und „Wichter“. Es gibt in Wibbelts Lyrik aber auch die Ordensschwester, die Pfarrhauhälterin und sogar diestreitbare Frauenrechtlerin.

Wibbelt kannte das menschliche Herz, seine edlen und bösen Regungen, seine frohen und trüben Stimmungen.

Dat doch en Hiätt, de kleine Kammer —
 Se mätt nich äs ne heele Spann —
 So viell an Leiwe, Lust un Jammer
 In sick besluten kann!¹⁸

Der Dichter wußte, daß auch die einfachen Menschen ihre Schicksale haben; seine Lyrik gibt davon Zeugnis.

¹⁶ VI, S. 455.

¹⁷ VII, S. 43; 2. 7. 1882.

¹⁸ „Jähr Suon“; VI, S. 385.

Von Jeremias Gotthelf schrieb er in seinem Essay „Der Homer des deutschen Hauses“: „Er hatte Tendenz . . ., starke ehrliche Tendenz, und war doch ein voller Dichter.“¹⁹ Daß beides nicht unvereinbar ist, zeigen auch eine Reihe von Wibbelts Gedichten, die aus seelsorglich-bekümmertem Herzen kommen. In ihnen geißelt der Dorfpastor aufgeblasenen Stolz, Trunksucht, Pharisäismus, Verleumdung und Herzenshärte. Hier zeigt sich, daß Wibbelt kein romantischer Idylliker des Landlebens war. Sein Blick war viel zu scharf, als daß er in seiner kleinen Welt nur Harmonie und Eintracht hätte sehen können. So laut und grob wie der Pfarrer von Lützelflüh wird Wibbelt allerdings nie. Über engstirnige Frömmerei gießt er gern seinen Spott aus. Mit nachsichtigem Humor zeichnet er menschliche Beschränktheit und Schwäche, wobei er mit liebenswürdiger Selbstironie nicht spart.

Wibbelt bleibt bei seiner Darstellung menschlichen Verhaltens nicht im Negativen befangen, sondern zeigt auch das Ideal. Dazu dienen ihm nicht nur die Heiligen, die er in vielen Gedichten feiert. Aufrechte, fleißige, gütige Menschen sieht er auch in seiner Umgebung und weiß sie mit wenigen Worten so gewinnend darzustellen, daß man sie lieben muß.

Einen lehrhaften Ton schlägt er in seinen „Sprüeckskes“ an. In knappen und kernigen Aussagen, in denen er zuweilen auf Sprichwörter und volkstümliche Redewendungen zurückgreift, sucht er in der Bewältigung des Lebens Hilfe zu bieten. Wie in seiner Naturlyrik zeigt sich auch hier seine Vorliebe für das Kleine und Unscheinbare.

Laot di nich so licht verblennen,
Gold is selten rein.
Laot dat Graute ruhig rennen,
Dat is faken klein.

Doch dat Starke kümp so sachten,
Sachten kümp de Daut.
Up dat Kleine moß du achten,
Dat is faken graut.²⁰

Der Mensch ist in Wibbelts Lyrik eng mit der Natur verbunden. Er weiß sich abhängig von Mächten, die stärker sind als er selbst. Das Werden und Vergehen, das er ständig vor Augen hat, läßt ihn nicht

¹⁹ *Ein Familienbuch*, Warendorf (1916), S. 246.

²⁰ „Allerhand Wiesheit“; VI, S. 143.

leicht vergessen, daß auch sein Leben ein Ende hat. So ist der Weg von den Erfahrungen des Alltags zu Gedanken an Tod, Ewigkeit und den Schöpfer und Herrn allen Lebens nicht weit. In manchen von Wibbelts Gedichten geht es fast unmerklich vom Sichtbaren ins Unsichtbare, vom Natürlichen zum Übernatürlichen.²¹

Es begegnet dem Leser nicht nur der Schöpfergott. Mitten im Dorf steht die kleine Kirche, in der Gott selbst dem Menschen zum „Naohber“ geworden ist.²² Wibbelts Lyrik weiß um das Geheimnis der Inkarnation. Besonders gern kreisen die Gedanken des Dichters um das zentrale Kultmysterium der katholischen Kirche, die hl. Eucharistie. Im *Mäten-Gaitlink* widmet er der hl. Messe einen Zyklus von 31 Gedichten.²³

Die bäuerliche Welt ist von Wibbelt fast geschichtslos gesehen, aber die Heilsgeschichte spielt in vielen religiösen Gedichten eine Rolle. Weit spannt sie sich von der Schöpfung über den Sündenfall und die Erlösung bis zur Endverklärung. Abbild der Heilsgeschichte ist für den Dichter das Kirchenjahr, dessen Festkreise mit ihren Höhepunkten er in den *Aobend-Klocken* zum Gegenstand seiner religiösen Lyrik macht.²⁴

Ausdruck katholischer Frömmigkeit sind auch die Gedichte, in denen Engel und Heilige gefeiert werden. Sie finden sich nicht nur in dem Zyklus *Hillgenbeller*²⁵, sondern auch in den andern Lyrikbänden. „Maria Moder“ besingt der Dichter immer wieder mit Liebe und Verehrung. Auch zu Franziskus von Assisi fühlt er sich hingezogen; fünf Gedichte widmet er diesem Heiligen.²⁶

Die Religion lebt bei Wibbelt nicht in einem ausgegrenzten Bereich, sie prägt den ganzen Menschen. Die sittlichen Maßstäbe, die an das Leben angelegt werden, sind durchaus christlich, was ein Versagen nicht ausschließt, sondern erwarten läßt. Das Gebet ist in den Tageslauf hineinverwoben, der Kirchgang am Sonntag ist eine Selbstverständlichkeit. Ausdruck einer auch den Alltag heiligenden Frömmigkeit sind die Wegkreuze und die Bildstöcke in Wald und Feld, die von Kindern mit Blumenkränzen geschmückt werden.²⁷

²¹ Vgl. etwa aus VI: „Hell-Biäck“, S. 11; „Hakemai“, S. 15; „Aobendraut“, S. 131; „Hiärfst“, S. 368.

²² Vgl. „Naohberschopp“, VI, S. 150.

²³ VI, S. 98–120.

²⁴ VI, S. 419–448.

²⁵ VI, S. 323–361.

²⁶ VI, S. 354–357.

²⁷ „Vüör 't Krüüs“, VI, S. 170 und „Dat aolle Krüüs“, VI, S. 378.

Mit scharfen Sinnen hat Wibbelt die Natur und die Menschen seiner Heimat beobachtet und mit teilnahmsvollem Herzen in seiner Lyrik schöpferisch gestaltet. Er hat nicht kühl registriert, sondern liebevoll gezeichnet. Die Fülle des Geschauten und Gestalteten hat sich ihm zu einer kleinen Welt gerundet. So wird man GERHARD CORDES nicht zustimmen können, der von Wibelts Lyrik schreibt, der westfälische Dichter biete in seinen Gedichten „durchweg subjektive Stimmungseindrücke, kein Gesamtbild“, weshalb sich diese Lyrik mit dem *Quickborn* Klaus Groths nicht vergleichen lasse.²⁸ Unverständlich ist auch die Ansicht HEINRICH WESCHES, Wibbelt komme „bei seinem ganzen künstlerischen Werk nicht über den Schatten Roms hinaus.“²⁹

Der Philosoph PETER WUST schrieb am 28. Juli 1935 an Karl Pflieger von dem „unendlichen Reichtum an Wirklichkeit“ den ein Dorf aufzuweisen habe, von den „Urformen des Seins“, die sich dort fänden, während in der Stadt die Sekundärformen menschlicher Kunst (resp. Gekünsteltheit) überwögen.³⁰ Dieser Reichtum an Wirklichkeit findet sich auch in der Lyrik Wibelts. Es ist eine ganze Welt, die der Dichter darbietet, wenn auch eine kleine.

Weil gewisse Urformen und Grundstrukturen des Seins sichtbar werden, ist Wibelts kleine Welt mehr als irgendein Teil der Schöpfung. Über der kleinen Welt wölbt sich die unendliche Weite des Himmels, für den Dichter ein Symbol dafür, daß der Mensch für die Ewigkeit bestimmt ist. In einem hochdeutschen Gedicht sagt Wibbelt:

Deine Enge, Heimat, lieb ich sehr,
Spendet sie mir doch so vielerlei.
Deine Weite lieb ich noch viel mehr,
Deinen Himmel, rundum groß und frei.

.

An dem Himmel, Heimat, hängt dein Los.
Hebe deine Hände zum Gebet.
Nur dann ist das kleine Leben groß,
Wenn die Ewigkeit darüber steht.³¹

Weil Natur und Mensch eine unendliche Dimension haben, ist auch das anscheinend Kleine bedeutungsvoll. Im Vergleich mit dem Un-

²⁸ Niederdeutsche Mundartdichtung, in: Deutsche Philologie im Aufriß, 2. überarbeitete Aufl., hg. von Wolfgang Stammer, Bd. II, Berlin 1960, Sp. 2427.

²⁹ H. WESCHE, Moritz Jahn als niederdeutscher Dichter, in: Moritz Jahn: Freundesgabe des Arbeitskreises für deutsche Dichtung zu seinem 75. Geburtstage, Göttingen 1959, S. 3.

³⁰ KARL PFLIEGER, Dialog mit Peter Wust, Heidelberg 1949, S. 11.

³¹ „Enge und Weite“, in: *Der versunkene Garten*, Essen 1946, S. 359 f.

endlichen und Ewigen wird es belanglos, ob etwas für menschliche Augen groß oder klein ist. In einem Gebet sagt Wibbelt:

För diene Macht is alles glik,
Et sie nu klein of graut.³²

Unter diesem Aspekt erscheint Wibbelts kleine Welt in einem neuen Licht: Sie ist Symbol der Schöpfung überhaupt. Damit ist offenbar, daß Wibbelts Lyrik die provinzielle Enge der „Heimatkunst“ auf ein Allgemeingültiges hin transzendiert.

Im *Pastraoten-Gaoren* findet sich eine Folge von Gedichten unter der Überschrift „Ick sin met mi alleen“.³³ Aber nicht nur hier spricht der Dichter von sich selbst. Als Achtzigjähriger schrieb er an E. Nörrenberg: „Der *Mäten-Gaitlink* hat seine Schwächen und Mängel, aber auch die sind mir lieb und greifen mir ans Herz. Es liegt ein volles, rundes Stück meines Innenlebens darin beschlossen.“³⁴ Von den *Aobend-Klocken* heißt es in einem Brief an den gleichen Freund: „Ich darf . . . sagen, daß ich nirgends Gefühle oder Überzeugungen geheuchelt habe. Für einen ‚Dichter‘ ist das freilich ein kleines Lob, aber es ist doch etwas.“³⁵ So gilt, daß Wibbelts gesamte Lyrik Zeugnis ablegt von seinem Leben und Streben, und der Leser steht staunend vor dem Reichtum seiner inneren Welt und der Empfindungskraft seiner Seele.

Schon E. NÖRRENBERG hat vor einer Vereinseitigung von Wibbelts geistiger Gestalt gewarnt.³⁶ Wibbelt war nicht ein vergnüglicher Optimist und problemloser Lebenskünstler, wie man aus seinen plattdeutschen Frühwerken glaubte schließen zu dürfen. Wer seine Lyrik liest, die er „nur aus dem innersten Herzen heraus geschrieben“³⁷ hat, wird über den vielen hellen und frohen Tönen, die er auch dort vernimmt, die dunklen nicht überhören. Man kann nicht sagen, aus allen Klängen Wibbeltscher Lyrik halle die Lebensfreudigkeit des Dichters wider.³⁸ Neben der Freude und der Hoffnung, der Lebensbejahung und dem Bewußtsein der Geborgenheit finden sich Trauer und Ver-

³² „Braut“; VI, S. 110.

³³ VI, S. 135—141.

³⁴ Brief vom 29. 3. 1943.

³⁵ Brief vom 28. 4. 1934.

³⁶ Augustin Wibbelt zum Gedächtnis, in: Jahrbuch der Droste-Gesellschaft, Bd. II, 1948/50, Münster i. W. 1950, S. 308.

³⁷ Brief an E. Nörrenberg vom 6. 10. 1931. Vgl. S. 36.

³⁸ H. K. A. KRÜGER, Geschichte der niederdeutschen oder plattdeutschen Literatur vom Heliand bis zur Gegenwart, Schwerin i. M. 1913, S. 153.

zagtheit, Resignation und das Grauen vor den Abgründen des Lebens.³⁹ Wenn freilich WOLFGANG STAMMLER in seiner „Geschichte der niederdeutschen Literatur“ Augustin Wibbelt die „problematischste Natur des neu-niederdeutschen Schrifttums“ nennt, so kann auch das falsche Vorstellungen von dem Dichter wecken.⁴⁰ Wibbelt gehört nicht zum Typus des problematischen Lyrikers der Jahrhundertwende, der mit dem Zweifel beginnt und mit der Frage endet.⁴¹ Im Gegensatz zu vielen zeitgenössischen Dichtern hielt Wibbelt am Glauben fest, ohne Abstriche zu machen. Der Glaube war für ihn das einzig sichere Fundament für den Aufbau eines sinnvollen Lebens und Wirkens. „Wo der Glaube verlorengeht, da fällt alles auseinander; der Unglaube ist eine Weltzertrümmerung“, schrieb er in einem Essay.⁴²

Bei aller Festigkeit seines weltanschaulichen Standpunktes ist seine Lyrik aber durchaus nicht problemlos. In dem Essay „Das Kunstwerk des Lebens“ schreibt er: „Aus Widersprüchen sind wir zusammengesetzt, und in eine Welt der Widersprüche sind wir hineingestellt.“⁴³ Nach Wibelts Auffassung ist es aber für den Künstler nicht damit getan, die Antithetik des Daseins zum Ausdruck zu bringen. In dem genannten Essay heißt es auch:

Alle Kunst muß ringen, alle Kunst hat mit Gegensätzen zu tun, und ihre Aufgabe ist es, die Gegensätze zu einigen und den Widerstreit zu bändigen. Alle Kunst ist Kampf, und jedes Kunstwerk ist ein Sieg und ist Friede nach dem Streit . . . Gilt es von der Tätigkeit des Künstlers, daß sie Kampf ist, so gilt es vom Wesen des Kunstwerkes, daß es ein Sieg ist: Einigung des Verschiedenen und Überwindung der Gegensätze.⁴⁴

Wie Wibbelt in seiner Lyrik das Verschiedene zu einigen und die Gegensätze zu überwinden versucht, sei an der Erlebnisgruppe Einsamkeit / Gemeinsamkeit veranschaulicht.

Wie alle tiefer veranlagten Menschen hat er die Stille und das Alleinsein geliebt. In dem Gedicht „Pastraoten-Gaoren“ heißt es:

³⁹ Vgl. etwa „Seißen-Dengeln“, S. 122 f.; „Alleen“, S. 126; „Ganz alleen“, VI, S. 37; „Begiegnunk“, VI, S. 136; „Judas“, VI, S. 99 f.; „Ick sall di in de Däöern finnen“, S. 119; „Slaop“, VI, S. 137; „Ick gaoh alleen“, VI, S. 405; „Niewwel“, S. 67 f.; „De Grüggel“, VI, S. 38; „Dat Brusen in de Nacht“, VI, S. 373; „Dat graute Elend“, VI, S. 395; „Wat ick bruuk“, VI, S. 404 und „Getrost“, VI, S. 404.

⁴⁰ WOLFGANG STAMMLER, Geschichte der niederdeutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, Leipzig und Berlin 1920, S. 106.

⁴¹ KURT BERGER, Das schöpferische Erleben des lyrischen Dichters in der Nachfolge Goethes, Marburg (Lahn) 1951, S. 79–128.

⁴² „Die Kunst, jung zu bleiben“; VIII, S. 435.

⁴³ VIII, S. 546.

⁴⁴ VIII, S. 547.

Un miene Hieggē — dichter slütt
 Ne Müer nich von Steen.
 Dat Leifste, wat mien Gaoren bütt:
 Ick sin met mi alleen.⁴⁵

Wibbelt hat aber auch das Glück der Freundschaft erfahren. In dem Gedicht „Mien aolle Frönd!“ heißt es:

Nu sett di dahl, mien aolle Frönd,
 Gemäcklick Been up Been!
 Nimm diene Piep tor Hand! Wi kuummt
 So junk nich wier bineen —
 Un ick was so alleen.

 Bis du bi mi, dann sin ick junk,
 Dann mäck dat Liäben haolt.
 Doch geih du wägg, dann sinkt de Sunn,
 De Dag wät gries un kaolt —
 Ick sin up eenmaol aolt.⁴⁶

Als der Tod ihm einen alten Freund entrissen hatte, schrieb er:

He gonk met mi densölwen Patt,
 He gonk met mi so mannigen Tratt.
 Wo is he nu? Gonk sietto af
 Int köhle Graff.

 Dat lustige Lachen is vörbi.
 Un annere kuummt un gaoht met mi —
 Of niee wull ersetten könn
 Den aollen Frönd?⁴⁷

In beiden Gedichten klingt schon das Motiv der Vereinsamung an. Ergreifenden Ausdruck hat die Klage des Dichters über seine Verlassenheit in „Ganz alleen“ gefunden:

Wat wät mien Wäg nu wiet un siet
 So still un stoppelkahl!
 De Dag ligg met de Nacht in Striet
 Un sinket lanksam dahl.

⁴⁵ VI, S. 124.

⁴⁶ VI, S. 169.

⁴⁷ „De aolle Frönd“; VI, S. 29.

Ick fraog, wenn ick den ruggen Patt
 Met swaoren Söchten miätt:
 Wo häs du dienen gollen Schatt,
 Dat helle Lachen, Hiätt?

Dat Lachen — dat is längst vörbi,
 Ick häff den Schatt verstreiet,
 Ick häör, wu gintern ächter mi
 Sick annere drüöwer freiet.

Nu staoh ick still, mi was 't, äs wenn
 Hier tieggen mi wat green —
 Nu slaoh ick vört Gesicht de Hänn —
 Ne — ne — ick sin alleen.⁴⁸

Während hier noch die Möglichkeit offenbleibt, daß ein Mensch den anderen aus seiner Einsamkeit befreien kann, wird in einem anderen Gedicht gesagt, daß selbst die innigste menschliche Liebesgemeinschaft keine Erlösung aus letztem Alleinsein bringen kann. In „Alltied alleen“ heißt es:

Du bis alleen un aohne Mot
 Un klages Steen un Been —
 Weeß du denn nich, du daore Blot!
 Man is alltied alleen.

Un sitt't ji unnern Rausenstruk,
 Dien Brut un du to tween,
 Un fiers du nao aollen Bruk
 Dien Fest — du bis alleen.

Nu kiek un sök män wiet un siet:
 Se gaoht vörbi — kin Een,
 De met di geiht. Du bis alltied
 Met di un Guott alleen.⁴⁹

In den Schlußversen nimmt das Gedicht eine überraschende Wendung. Nachdem alle Illusionen über die Möglichkeiten menschlicher Gemeinschaft abgetan sind, wird die tröstliche Gewißheit ausgesprochen, daß es doch eine Zweisamkeit gibt, die die Schranken rein menschlicher Gemeinschaft nicht kennt. Auch sich selbst erinnert der

⁴⁸ VI, S. 37.

⁴⁹ VI, S. 41.

Dichter in der Verlassenheit an die Gemeinschaft mit Gott. Das schon angeführte Gedicht „Ganz allein“ hat noch einen zweiten Teil; dieser lautet:

Du bis alleen?
 Un met di geht
 Den ruggen Patt kin Een?
 Du sühs jä nich, well vör di steiht,
 Well di de Hand all lange bütt,
 Viell länger äs de Träön di flütt —
 Nu gaoh met em to tween.⁵⁰

Eine ähnliche Dialektik, wie sie bei der Behandlung der Erlebnisgruppe Einsamkeit / Gemeinsamkeit in Wibelts Lyrik sichtbar wird, erscheint auch bei anderen den Dichter bedrängenden Problemen. Daseinsfreude und Jenseitsglaube stehen in polarer Spannung.⁵¹ Auch Wibelts Verhältnis zu seinem Dichtertum ist durchaus nicht eindeutig. Das zeigt sich schon in seinen Briefen⁵², seine Lyrik bestätigt es. Das eine Mal ist es ihm schon zu viel, daß seine Verse ihn bis in die Nacht hinein verfolgen und ihm den Schlaf rauben⁵³, ein anderes Mal will er ohne Wanken sein Blut geben für ein einziges gültiges Lied.⁵⁴

Wibbelt neigte nicht zu einer vorschnellen Harmonisierung menschlicher Probleme. Er durchlebte und durchlitt sie. Aber er verschloß sich auch nicht, wenn die Offenbarung ihm Antwort auf die ihn bedrängenden Fragen bot.

So unterschiedlich, ja widerspruchsvoll auch manche Aussagen in Wibelts Lyrik sind, zügellose Gefühlsausbrüche findet man nicht. Zucht und Maß setzen Grenzen, die nicht überschritten werden, und im letzten geht von Wibelts Gedichten Trost und Friede aus, wie er es selbst ersehnt hat.⁵⁵

2. Formale Eigentümlichkeiten

Bei den Interpretationen der aus dem niederdeutschen lyrischen Gesamtwerk Augustin Wibelts ausgewählten Gedichte wurden

⁵⁰ VI, S. 37.

⁵¹ Man vergleiche etwa aus VI: „De schöne Welt“, S. 371; „De huolle Wie'e“, S. 373; „De aolle Pastor“, S. 25 mit „Tieggen de Kiärk“, S. 138; „He hät et seggt“, S. 104; „Packvolk sin wi —“, S. 119; „Wo ligg dat Glück?“, S. 42.

⁵² Vgl. S. 46 und S. 113, Anm. 4.

⁵³ „De plaogte Dichter“, VI, S. 138.

⁵⁴ „Män eenen Sank!“, VI, S. 152.

⁵⁵ Vgl. „An 'n 80. Geburtsdag“, VI, S. 410.

immer wieder Inhalt und Form, Gehalt und Gestalt in ihrer Einstimmigkeit festgestellt. Es zeigte sich, daß Gehalt sich als Form aussprach und Form schon Gehalt bedeutete.¹ Hier soll nun das Formale in Wibbelts Lyrik isoliert ins Auge gefaßt werden. Daß man sich nicht ohne Gefahr vom einzelnen dichterischen Werk löst und der Systematisierung zuwendet, zumal wenn es sich dabei um Fragen der Form handelt, ist offenbar, da ja gerade das Zusammen und Ineinander von Form und Gehalt das Wesen des literarischen Kunstwerkes ausmachen.² Gleichwohl ist die Betrachtung formaler Eigentümlichkeiten eines lyrischen Gesamtwerkes aufschlußreich. Bei niederdeutscher Lyrik ist die Untersuchung besonders lohnend, da „das mitunter spröde Material der plattdeutschen Sprache“³ den Dichter vor besonders schwierige formale Aufgaben stellt.

Wenn man Wibbelts Lyrik liest, spürt man von der Sprödigkeit des Niederdeutschen allerdings kaum etwas. Schwierigkeiten der Form scheint es für diesen Mundartdichter nicht zu geben.⁴

Die Zahl der verwendeten metrischen Formen ist groß. Der Vers im 2/4-Takt herrscht vor, meistens ist er auftaktig. Den auftaktlosen Einsatz liebt Wibbelt besonders bei seinen frischen Kindergedichten.⁵ Reine Alternation ist die Regel, doch kommen auch dreisilbige Innentakte vor.⁶ Durch angehobene Senkungen, lebendigen Wechsel von starken, schwachen und pausierten Hebungen, durch Kolongrenzen und Enjambements wird die mit dem alternierenden Vers gegebene Gefahr der Eintönigkeit gebannt. Der 3/4-Takt ist relativ selten. Wenn Wibbelt vom Glockenläuten und vom Tanzen spricht, gebraucht er ihn aber gern.⁷ Die längsten Verse sind sechs-, die kürzesten einhebig.

Die meisten Gedichte haben strophischen Bau. Der schlichte Vierzeiler herrscht vor, aber es erscheinen auch Strophen von zwei, drei, fünf, sechs, sieben, acht und zehn Versen. Von den antiken Strophen-

¹ Vgl. BENNO VON WIESE, Über die Interpretation lyrischer Dichtung, in: Die deutsche Lyrik, hg. von Benno von Wiese, I, Düsseldorf 1957, S. 17.

² Vgl. GERHARD STORZ, Sprache und Dichtung, München 1957, S. 20.

³ Brief Wibbelts an E. Nörrenberg vom 29. 10. 1932; vgl. S. 39.

⁴ ERICH NÖRRENBERG, Augustin Wibbelt zum Gedächtnis, in: Jahrbuch der Droste-Gesellschaft, Bd. II, 1948/50, Münster 1950, S. 308.

⁵ Vgl. etwa VI, S. 53—57.

⁶ Vgl. etwa „Siene Meerske“, VI, S. 22 und „Dichters un Nachtigallen“, VI, S. 50.

⁷ Vgl. etwa „Seißen-Dengeln“, S. 122 f.; „Et geht ünner no so!“, VI, S. 14; „Up den klingenden Fuorst“, VI, S. 134; „Up de Höcht“, VI, S. 439; „Hosanna!“, VI, S. 113.

formen ist nur das Distichon vertreten. Es kommt nie allein, sondern nur in längeren Elegien vor.⁸

Der Reim spielt in Wibelts Lyrik eine große Rolle. Er fehlt nur in den Elegien, und selbst da konnte es sich der Dichter zunächst nicht versagen, ihn vereinzelt einzustreuen; auf die Dauer behagte er ihm in dem traditionsgemäß reimlosen Distichon aber doch nicht.⁹ Die Leichtigkeit, mit der Wibbelt reimt, ist um so erstaunlicher, als die Reimschwierigkeit in den westfälischen Mundarten besonders groß ist; denn diese haben doppelt so viel Selbstlaute und Doppellaute wie das Hochdeutsche und fast alle andern deutschen Dialekte.¹⁰ Es sei hier nur auf die verwickelteren Reimordnungen Wibelts eingegangen.

In den Strophen mit fünf Versen finden sich folgende Schemata:

x a b b a,
 x a y a a,
 x a y z a,
 a b x a b,
 a b b a a,
 a b a b b,
 a a b a b,
 a a b b a und
 a b a a b.

In den Sechszeilern ist der Schweifreim die Regel, aber es kommen auch folgende Reimstellungen vor:

x a y a z a,
 a a b b c c,
 a b a b c c,
 a b c c a b,
 a b a c b c und
 a b a b a b.

Die Strophen mit sieben Versen haben:

x a b c c a b,
 a a b c c x b,
 a a b b a c c,
 a a b b b c c,
 a b a b c c b und
 a a a a b b.

⁸ VI, S. 449—455.

⁹ Vgl. Brief an E. Nörrenberg vom 9. 12. 1932; S. 40.

¹⁰ ERICH NÖRRENBURG, Augustin Wibbelt als Lyriker, in: Augustin Wibbelt. Des Dichters Leben und Werk. Hg. von Wilh. Bachmann, Essen 1932, S. 124.

Die letzte Form wagt Wibbelt aber nur einmal, und zwar in einem Kindergedicht.¹¹

Strophen mit acht Zeilen sind bei ihm seltener. Folgende Reimordnungen kommen vor:

x a y a z a b b,¹²
 a b a b b c c b,¹³
 a a b b c d d c¹⁴ und
 a a b c b d c d.¹⁵

Das Gedicht „Laot us singen!“ nimmt wegen seines regelmäßig wiederkehrenden Binnenreimes eine Sonderstellung ein. Man kann die Reimordnung schematisch so darstellen:

a a
 b
 c c
 b
 d d
 e
 f f
 c.¹⁶

Zehnzeilige Strophen erscheinen bei Wibbelt nur zweimal. Sie reimen nach folgenden Schemata:

x a y a b z c x₁ c b¹⁷ und
 a b a b c d c d e e.¹⁸

Eine regelmäßige Wiederkehr gleicher Reimklänge in verschiedenen Strophen wurde schon in dem Gedicht „Fröher“ festgestellt.¹⁹ Diese Technik findet sich noch in anderen Gedichten. „De Träpp“ etwa besteht aus fünf dreizeiligen Strophen, von denen die ersten vier das Reimschema a a b, die fünfte a b b hat.²⁰ Auch „Laat in 't Jaohr“ kommt mit zwei Reimklängen aus; alle drei Strophen wiederholen die Reime a a b a b.²¹ Untereinander reimende Waisen, sog. Körner,

¹¹ „Knuspermüüsken“; VI, S. 60.

¹² „De Winter“; VI, S. 27.

¹³ „Tiedverdrief“; VI, S. 172.

¹⁴ „De Sunn“; VI, S. 57.

¹⁵ „Packvolk sin wi —“; VI, S. 119.

¹⁶ VI, S. 137. Vgl. auch „De Sunn sitt siege“, VI, S. 415 mit der Reimordnung:
 a b a c c b.

¹⁷ „Hosanna!“; VI, S. 113.

¹⁸ „Hillgenbeller“; VI, S. 324.

¹⁹ Vgl. S. 72—76.

²⁰ VI, S. 401.

²¹ VI, S. 412.

haben die Gedichte „De kranke Soldaot“²² und „Et geiht ümmer no so!“²³

Auch Kehrreime verschiedener Formen finden sich in Wibbelts Gedichten. Endkehrreime haben etwa „Sünte Michel“²⁴ und „In ’n Mäten“²⁵, Anfangskehrreime „Laot us lustig sien!“²⁶, „Kokenbacken“²⁷, „Nazareth“²⁸ und „De kleine Timmermann“²⁹, beide Formen zusammen haben „Danzten“³⁰ und „O graute Tied!“³¹; in letzterem ist der Kehrreim flüssig, während er in den anderen fest ist. Verschieden wie die Formen der Kehrreime sind auch die Wirkungen, die von ihnen ausgehen: Sie haben klanglichen Reiz, binden die Strophen enger zusammen und verstärken den Gesamteindruck.

Der Hinkvers wird im Deutschen nur selten und dann scherzhaft-spielerisch verwendet. So auch bei Wibbelt. Unter der Überschrift „Allerhand Wiesheit“ befinden sich neben anderen Sprüchen drei Vierzeiler, in denen der Dichter von der Vertracktheit spricht, sich in der Welt zurechtzufinden. Die Hinkverse bringen hier treffend zum Ausdruck, wie der Mensch durch das Leben stolpert.³² „Mien leiwe Wicht“ wird einem ins Feld ziehenden Soldaten in den Mund gelegt. Dieser versucht, seinem Mädchen scherzend über den Abschied hinwegzuhelfen.³³

Weil Wibbelt in einer noch nicht abgegriffenen Mundart schrieb, finden sich bei ihm viele neue Reime. Eine ganze Reihe seiner Reimklänge gibt es im Hochdeutschen gar nicht: Kiärk / Wiärk, tuusken / Buusken, Landvigölken / Waochtstöhlken, Suollen / Kuollen, Stiätt / Hiätt, Quiällen / Siällen, swaor / daor / saor und viele andere. Weil ein Reim auf „-üüsken“ für das Ohr ganz ungewohnt ist, kann Wibbelt es wagen, ihn in einem Kindergedicht gleich fünfmal hintereinander zu gebrauchen.³⁴ Zahlreich sind auch Reime von Wörtern, die sich im Hochdeutschen nicht aufeinander reimen lassen: blaiht /

²² VI, S. 384.

²³ VI, S. 14.

²⁴ VI, S. 214.

²⁵ Vgl. S. 55.

²⁶ VI, S. 40.

²⁷ VI, S. 57.

²⁸ VI, S. 327.

²⁹ VI, S. 328.

³⁰ VI, S. 54.

³¹ VI, S. 210.

³² VI, S. 143, „De Welt is nich so, äs se utsiht . . .“

³³ VI, S. 215. Vgl. auch das Gedicht zum 60. Geburtstage Christine Kochs, S. 47.

³⁴ „Knuspermüüsken“; VI, S. 60.

steiht, Sweet / Leed, Löchten / Söchten, Wind / schinnt, kuott / Guott, daut / graut usw. Schon Goethe hat in seiner Rezension zu den *Alemannischen Gedichten* Johann Peter Hebels darauf hingewiesen, daß neue Reime, mehr als man glaube, ein Vorteil für den Dichter seien.³⁵ Wibbelt hat die Reimmöglichkeiten, die ihm seine Mundart bot, glücklich genutzt und die Schwierigkeiten, vor die sie ihn stellte, glänzend gemeistert. Auf die Reinheit seiner Reime hat schon E. Nörrenberg mit Recht hingewiesen.³⁶ Sie dürfte im Niederdeutschen einzigartig sein.

Neben dem Endreim kennt Wibbelt auch den Stabreim. Er ist zwar nicht das entscheidende Bindemittel und findet sich nie in geordneter Folge, kommt aber — wie die interpretierten Gedichte zeigen — relativ häufig vor.³⁷

Zugleich mit dem Endreim und der Alliteration geben Klangmalerei und Klangsymbolik vielen Gedichten Wibelts eine ausdrucksstarke Lautung. So ist der Sturm unmittelbar zu hören, wenn der Dichter in „Dat Brusen in de Nacht“ sagt:

Ick häör dat dumpe Brusen,
Tobuten brus't de Baim . . .³⁸

Wohlige Müdigkeit atmet aus den Versen:

Nu äöhmt de Welt so möd' un deip,
Et weihet week un lau.
Nu äöhmt de Welt, äs wenn se slaip,
Un sachte fällt de Dau.³⁹

In dem Gedicht „In 't Fröhjaohr“ schildert Wibbelt, wie der Frühling sogar eine „aolle drüge Juffer“ neu belebt. In der zweiten Strophe heißt es von ihr:

Met spitzke Finger stäck se sick
En Blömken vör de Buorst.⁴⁰

Die humorvolle Klangsymbolik ist unüberhörbar. Die kurzen, hellen Vokale in Verbindung mit den harten Verschlusslauten bringen die etwas eckige altjungferliche Geziertheit zum Ausdruck.

³⁵ Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 12, 3. Aufl., Hamburg 1958, S. 265.

³⁶ Augustin Wibbelt als Lyriker, in: Augustin Wibbelt: Des Dichters Leben und Werk, hg. von WILH. BACHMANN, Essen 1932, S. 124.

³⁷ Vgl. etwa „Fröher“, S. 72; „Moder“, S. 95 f.; „O leiwe Moder Nacht!“ S. 104; „Seißen-Dengeln“, S. 122 f.; „Villicht“, S. 130 f.

³⁸ VI, S. 373. Vgl. auch „To Hus“, VI, S. 41.

³⁹ „Aobend“, VI, S. 127.

⁴⁰ VI, S. 51.

In einem andern Frühlingsgedicht finden sich die Verse:

Margenblömken lacht mi an:
 „Kick, ick sin der wier!“⁴¹

Hier ist die Häufung des kurzen i Klangsymbol. Wer diese Verse hört, sieht die kleine weiße Blume, die etwas vorwitzig aus dem Grase hervorlugt, lebendig vor sich.

Auch beklemmende Stimmungen weiß Wibbelt durch Lautsymbolik zu suggerieren.

Mi ducht, et wull mi halen
 In Sturm un Nacht harut
 Un in den Busk, den kahlen,
 Alleen dör Struk un Krut.⁴²

Hier symbolisieren vornehmlich die Vokale u und a Angst und Grausen.⁴³

Die Bilder, Vergleiche und Metaphern, die Wibbelt gebraucht, sind durchweg leicht durchschaubar. Wie der Dorfschmied steht der Krieg am Amboß und läßt den Hammer sausen⁴⁴, die Nacht sitzt am Spinnrade, der Morgen läßt seine Sense im reifen Felde blitzen.⁴⁵ Der Sturm reitet auf einem schnellen Pferd und schlägt mit seiner Regenpeitsche zu.⁴⁶ Wie ein Pferd wird der Mensch von der Arbeit „met Hüh un Hoh“ getrieben.⁴⁷ Wenn Wibbelt tröstet, daß das Unglück nicht immer fortdauert, sagt er, es gehe wieder in seinen Stall.⁴⁸ Dem Leichtsinn erscheint das Leben wie eine Karussellfahrt auf der Kirmes.⁴⁹ Die Sünde wirft den Menschen in „de swatte Soh“.⁵⁰ Des Dichters „Moderspraok“ darf den Ehrenplatz am offenen Herdfeuer einnehmen.⁵¹ Der Nebel will die letzte Glut zum Erlöschen bringen.⁵² Die Saat auf dem Acker liegt an der Mutterbrust.⁵³ Glockenklang

⁴¹ „Fröhjaohr“; VI, S. 395.

⁴² „Dat Brusen in de Nacht“, 3. Str.; VI, S. 373.

⁴³ Weitere Beispiele für Klangmalerei und Klangsymbolik: „In ’n Mäten“, S. 55; „Summer-Middag“, S. 58 f.; „Fröher“, S. 72; „O leiwe Moder Nacht!“, S. 104; „Seißen-Dengeln“, S. 122 f.; „Alleen“, S. 126.

⁴⁴ „De Krieg äs Smett“; VI, S. 216.

⁴⁵ „Summermuorgen“; VI, S. 30.

⁴⁶ „De Sturm“; VI, S. 131.

⁴⁷ „O leiwe Moder Nacht!“, S. 104.

⁴⁸ „Allerhand Wiesheit“; VI, S. 142.

⁴⁹ „Thresken“; VI, S. 52.

⁵⁰ „O leiwe Moder Nacht!“, S. 104.

⁵¹ „Mien leiwe aolle Moderspraok!“, VI, S. 6.

⁵² „Niewwel“, S. 67 f.

⁵³ „Bruocken Land“; VI, S. 133.

und Orgelspiel fallen wie Tau aufs Grab.⁵⁴ Diese Beispiele zeigen, daß der Spendebereich für Wibelts Bilder nicht größer ist als seine „kleine Welt“ überhaupt. Auch hier hat der Dichter die engen Grenzen des bäuerlichen Lebens nicht überschritten.

Wibelts Sprache ist schlicht und klar. Im allgemeinen begnügt er sich mit dem Wortschatz des Alltags, aber er bildet auch manche Wörter neu: Wolkenrausen, Siägensnacht, Riägenswiepp, Stähnenblomen, Stähnenbrügg, Stähnenfeld, Sülwerlut, Sunnenfeld, Sunnen-glück, Sunnensiede, Engelwiesken; goldfunkelfien, siällenwarm u. a. Die Neubildungen gelingen Wibelts aus dem Geiste seiner Sprache. Veraltete oder nicht mehr gebräuchliche Ausdrücke sind bei Wibelts seltener als etwa bei Karl Wagenfeld.⁵⁵ Abstrakta, besonders die auf -heit und -keit endenden, werden gemieden. Vereinzelt erscheinende Fremdwörter und hochdeutsche Wendungen sollen in ihrer Umgebung fremd wirken und sind gewöhnlich Zeichen für den Einbruch des dem eigenen Wesen nicht Gemäßen.⁵⁶

Einfach wie der Wortschatz ist auch die Syntax. Nebenordnung der Sätze ist die Regel; oft fehlen die Bindewörter.⁵⁷ Wenn hypotaktische Satzgebilde vorkommen, sind sie leicht zu übersehen; verwickelte oder getürmte Konstruktionen gibt es nicht. Die Interpretationen haben gezeigt, wie Wibelts durch Parataxe und Hypotaxe seelische Gestimmtheiten zum Ausdruck bringt.⁵⁸ Durch häufigen Wechsel von Aussage, Frage, Ausruf, Anrede und wörtlicher Rede verleiht er seinen Gedichten Farbe und Leben.

3. Tradition und Moderne

Die Darstellung der inneren Entwicklung und geistigen Welt Augustin Wibelts hat gezeigt, in welcher Breite schon der junge Dichter die Tradition abendländischer Literatur in sich aufnahm. Er liebte die griechischen und römischen Klassiker und schrieb selbst lateinische

⁵⁴ „Tieggen de Kiärk“; VI, S. 138.

⁵⁵ ERICH NÖRREBERG, Augustin Wibelts zum Gedächtnis, in: Jahrbuch der Droste-Gesellschaft 1948/50, Bd. II, Münster 1950, S. 307.

⁵⁶ Vgl. „Of der nao 'n Vigölken steiht?“; S. 76; „Kultur“; VI, S. 49; „Theorie un Praxis“; VI, S. 91; „De Unnerscheid“; ebd.

⁵⁷ Vgl. GERTRUD SCHALKAMPS Untersuchungen zur Syntax in Wibelts Romanen: Augustin Wibelts und die Dorfgeschichte, Würzburg 1933, S. 55 ff.

⁵⁸ Vgl. „De leste Minneweh“, S. 87 f.; „Moder“, S. 97; „Von mi to di!“, S. 136 f.

Gedichte, er las Dante, Shakespeare, Calderon und die Franzosen im Original, die große deutsche Dichtung kannte er von den Anfängen bis zu seiner Zeit. Seine hochdeutschen Werke zeugen von einer erstaunlichen Belesenheit.

Die Begegnung mit dieser großen geistigen Welt konnte nicht ohne Einfluß auf ihn bleiben. Gleichwohl gestaltete er seine „kleine Welt“ mit einer Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit, daß das Gefühl einer literarischen Abhängigkeit beim Lesen seiner niederdeutschen Gedichte nur selten aufkommt. Er wußte, daß es mit bloßer Nachahmung nicht getan ist. In einem Essay über die Dichtung schrieb er einmal:

Davon, daß Vers und Reim bloße Formsachen sind, die für die Beurteilung der Dichtkunst höchstens an zweiter oder dritter Stelle in Betracht kommen, haben die meisten keine Ahnung. Auch davon nicht, daß die weit- aus meisten Poeme keine Originale, sondern bloße Nachahmungen sind, vielleicht der hundertste oder tausendste Abklatsch eines alten Klischees und somit völlig wertlos und belanglos.¹

Wenn von niederdeutscher Lyrik die Rede ist, so denkt man wohl zunächst an Klaus Groth. Wibbelt hat den *Quickborn* geschätzt. In einem Essay sagt er von Klaus Groth, er habe das Aschenbrödel der niederdeutschen Dichtung wieder zu Ehren gebracht.² Wann Wibbelt den *Quickborn* kennengelernt hat, läßt sich aus den vorliegenden Quellen nicht mehr feststellen. Den Impuls zu seiner niederdeutschen Lyrik hat er nicht von Klaus Groth, sondern von Johann Peter Hebel empfangen.³ Tief und nachhaltig haben aber beide Mundartdichter Wibbelt nicht beeinflußt. Der Westfale hat sein Sensorium für dichterische Qualität an hochdeutscher Lyrik geschult, und zwar besonders an unseren größten Lyrikern, an Goethe und Mörike.

Schon als Gymnasiast fühlte Wibbelt seine eigene seelische Gestimmtheit bei Goethe am besten ausgesprochen⁴ und verteidigte „seinen Goethe“ in langen Briefen.⁵ Als Soldat schrieb er nach dem Besuch der *Braut von Messina* in sein Tagebuch:

Was ist Schiller doch für ein großer, herrlicher Mensch . . . Aber ich kann mir nicht helfen — Goethe habe ich viel lieber. Wenn Schiller etwas

¹ „Nur ein Viertelstündchen“, in: *Die christliche Familie*, Essen 1933, Nr. 25.

² „Quickborn“, in: *Ein Buch vom Morgenrot*, IX, S. 205.

³ Vgl. S. 21 ff.

⁴ VII, S. 67; 5. 9. 1882.

⁵ VII, S. 80; 17. 10. 1882.

sagt, dann denke ich: ‚Das kann man gar nicht schöner sagen‘, und wenn Goethe etwas sagt, dann denke ich: ‚Das kann man gar nicht anders sagen‘. Bei Schiller denke ich oft: ‚Was hat der arme Mensch sich geplagt, aber nicht umsonst!‘ Und bei Goethe denke ich: ‚Was sind dem glücklichen Menschen wunderbare Gedichte zugewachsen!‘ Aber eins! Wenn ich bei Schiller bin, habe ich ein gutes Gewissen; bei Goethe — wie soll ich das sagen? — nun, da ist mir zumute, als wäre ich aus der Schule fortgelaufen; es ist sonnig im Feld und grün im Wald, aber ein Schatten läuft hinter mir her.⁶

Auf Goethe kommt Wibbelt in seinen hochdeutschen Büchern immer wieder zu sprechen. Je einen Essay hat er geschrieben über „Wanderers Sturmlied“⁷ „Wanderers Nachtlid“⁸ und den *Werther*.⁹ In dem Essay über den *Werther* heißt es:

Da offenbart sich ein Naturgefühl, wie es bis dahin unerhört war. Das geht nicht nur weit hinaus über die laue Naturfreude der alten Klassiker, die den amönen Fluren hold waren, den einsamen Wald aber und die Felsenwildnis häßlich fanden, nicht nur die breite Behaglichkeit eines Brodces und die heitere, aber enge Gemütlichkeit eines Voß, sondern auch über Hallers erhabene Alpenpoesie und über die mystisch verklärte, kindlich spielende Innigkeit eines Spee: Hier hat die Natur selber Seele und Sprache gewonnen und greift uns unmittelbar ans Herz . . . und alles tritt so einfach und kraftvoll vor uns hin, daß wir mitten darin stehen und uns vom frischen Wehen der Natur umfassen fühlen.

Es ist derselbe Geist, der in Goethes Jugendlyrik webt und waltet, angefangen von den Sesenheimer Liedern, der Geist wunderbarer Naturpoesie. Mit wenigen Zauberworten weiß er die funkelnde Pracht des Maientages, die ruhevollende Abendstille und den weichen Duft der Mondnacht zu beschwören. Ein klares Auge, das alles treulich spiegelt, und ein tiefes Herz, das alles fühlt und versteht.¹⁰

Immer wieder kommt Wibbelt auf den *Faust* zu sprechen. „Es fragt sich, ob das Erwachen des Frühlings je lieblicher und inniger gepriesen worden ist, als Goethe es tut im Osterspaziergang des *Faust*“, schreibt er in dem Essay „Skirnirs Fahrt“.¹¹ Im *Sonnenbuch* rühmt er die Arielszene.¹² „Mit wuchtigem Pinsel al Fresko“ male

⁶ VII, S. 132; 25. 11. 1884.

⁷ VIII, S. 223 ff.

⁸ „Nur ein paar Verse!“ VIII, S. 68 ff.

⁹ „Jung Werther“; IX, S. 41 f.

¹⁰ Ebd.

¹¹ VIII, S. 186—190.

¹² Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 3, 4. Aufl., Hamburg 1959, S. 148.

hier „unser Großmeister“ den Sonnenaufgang. „Das ist Leben und Wirklichkeit, das ist mit klaren Augen geschaut . . . nicht ein Tasten und Zusammenstückeln, sondern eine große lebendige ruhige Anschauung.“¹³ Im *Herbstbuch* widmet er dem Türmer Lynkeus¹⁴ und den vier grauen Weibern¹⁵ aus *Faust II* je einen Essay. Über den titanischen Wissensdrang Fausts schreibt er in seinen Reflexionen über die Wahrheit.¹⁶ Wibelts Liebe zum *Faust* war eine unglückliche Liebe. Am ergreifendsten kommt das in seinem Essay „Das Weltgedicht“ zum Ausdruck. Darin heißt es:

Vieles muß man bewundern, vieles gern haben und über vieles sich freuen, wenn man die weiten hohen Hallen der deutschen Dichtung durchwandert; den *Faust* muß man lieben, wenn man ihn kennt, mit einer starken Liebe. Die Liebe aber brennt um so heißer, wenn sie eine unglückliche ist. Das tiefe tiefe Wasser, das in dem Volksliede die beiden Königskinder trennt —

Sie konnten zusammen nicht kommen,
Das Wasser war viel zu tief —

dies tiefe Wasser liegt auch zwischen Faust und der christlichen Seele.^{16a}

Auch über die Lebenskunst Goethes macht Wibbelt sich seine Gedanken. Einmal stellt er den Großen von Weimar dem Heiligen von Assisi gegenüber¹⁷, ein anderes Mal fragt er nach Goethes Verhältnis zum Sterben.¹⁸

In aller Klarheit sah Wibbelt, was ihn weltanschaulich von Goethe trennte. Das hinderte ihn aber nicht, immer wieder die Begegnung mit dem großen Dichter zu suchen, ihn zu bewundern und zu lieben.

Neben Goethe war es Eduard Mörike, zu dem sich Wibbelt besonders hingezogen fühlte. Die Musikalität der Verse des Schwaben entzückte ihn immer wieder. „Wer so in Sang und Klang lebt und webt wie der schwäbische Pfarrherr Eduard Mörike, der braucht . . . nur zuzugreifen, um uns eine Handvoll klingenden Goldes in den Schoß zu werfen“, schreibt er in seinem Essay „Sonnenlieder“.¹⁹ In seinen hochdeutschen Büchern feiert er oft das Genie des Schwaben.

¹³ „Sonnenlieder“, in: *Ein Sonnenbuch*, Warendorf 1912, S. 51.

¹⁴ IX, S. 479 ff.

¹⁵ VIII, S. 502 ff.

¹⁶ VIII, S. 248 ff.

^{16a} „Das Weltgedicht“, in: *Ein Heimatbuch*, Warendorf (1919), S. 111—116.

¹⁷ „Zwei Lebenskünstler“, VIII, S. 227—231.

¹⁸ Goethe und das Sterben, in: *Ein Trostbüchlein vom Tode*, Warendorf 1911, S. 42 ff. Der Essay fehlt in den „Gesammelten Werken“.

¹⁹ VIII, S. 180.

„Du bist Orplid, mein Land!“ ist ein Essay im *Heimatbuch* überschrieben²⁰, in „Mörikes liebstes Büchlein“ rühmt er dessen „feine Zunge“ für die „wildgewachsenen Erdbeeren“, die die Brüder Grimm in ihren Kinder- und Hausmärchen uns gesammelt haben,²¹ das Gedicht „Denk' es, o Seele!“ betrachtet er in seinem *Trostbüchlein vom Tode*,²² und der Essay „Mörikes Predigt“ aus dem *Herbstbuch* gibt ein so schalkhaft-anmutiges und lebenswürdiges Bild von dem Pfarrer in Cleversulzbach, wie es nur ein intimer Kenner und Liebhaber malen kann.²³ Inniges Mitleid mit dem alternden Mörike, dem die dichterische Kraft versiegt war, spricht aus dem Aufsatz „Die goldene Schaukel“.²⁴

Auch in seinen Briefen kommt Wibbelt auf Mörike zu sprechen. Am 16. Juli 1938 schrieb er an E. Nörrenberg:

Ich habe den Maler Nolten von Mörike beendet, für den ich schon öfter einen Anlauf genommen hatte. Im ganzen sagt mir die Spukerei und der Wahnsinn, der eine große Rolle spielt, doch nicht zu; im einzelnen finden sich herrliche Szenen. Am schönsten sind die eingestreuten Gedichte, die mir alle vertraut waren. Auch Keller habe ich in der letzten Zeit oft gelesen, so auch das ganze *Sinngedicht*. Als Prosaisten schätze ich ihn mehr als Mörike, aber in der Lyrik ist Mörike ohnegleichen. Er hat Klänge, die man selbst bei Goethe nicht hört. Natürlich will ich ihn Goethen nicht gleichstellen, auch nicht, was bloß die Lyrik betrifft. Sie müssen aber nie mehr sagen, daß meine besten plattdeutschen Gedichte Sie an Mörike erinnern. Auch die allerbesten sind hölzern gegen j e d e s Mörikesche Gedicht.

In einem Brief vom 23. Februar 1942 — ebenfalls an E. Nörrenberg — macht Wibbelt Anmerkungen zu seines Freundes Versuch, „O leiwe Moder Nacht!“ ins Hochdeutsche zu übertragen.²⁵ Am Schluß des Briefes heißt es dann: „Schließlich ist hier ja doch mehr oder minder der Geschmack entscheidend; und damit die Droste den meinen nicht zu stark beeinflußt und mich mir selber entfremdet, will ich wieder mehr Mörike lesen.“

Erich Nörrenberg hat mehrfach auf die Verwandtschaft Wibbelts mit Mörike hingewiesen. In seinem Aufsatz „Aus Augustin Wibbelts Welt“ schreibt er:

²⁰ IX, S. 46 f.

²¹ *Ein Heimatbuch*, Warendorf (1916), S. 126—129.

²² IX, S. 436 ff.

²³ VIII, S. 475—479.

²⁴ VIII, S. 491—494.

²⁵ Vgl. S. 104, Anm. 4.

Unter den niederdeutschen Lyrikern ist keiner ihm (Wibbelt) vergleichbar, aber unter den hochdeutschen gibt es einen, der ihm seltsam nahesteht: die Musik und der Stimmungszauber seiner Sprache, die schalkhafte Anmut seines Humors, sein liebevolles Naturgefühl und sein tiefes religiöses Erleben erinnern an einen andern Pfarrer-Dichter, den Schwaben Eduard Mörike, den Wibbelt als den ‚Dichter von Gottes Gnaden‘ wie keinen andern liebt.²⁶

Man darf hinzufügen, daß Wibbelts Lyrik aber nicht so geheimnisvoll und vielschichtig ist wie die Mörikes. Das Märchenhaft-Phantastische, das bei dem Schwaben eine so große Rolle spielt, fehlt bei dem Westfalen fast ganz. Von einer „kleinen Welt“ kann man bei Mörike durchaus nicht sprechen.

Mit den Dichtern seiner Zeit hatte Wibbelt keine Verbindung. Er war nur drei Jahre jünger als Julius Hart, gleichaltrig mit Gerhard Hauptmann und Johannes Schlaf. Richard Dehmel und Arno Holz waren nur ein, Frank Wedekind zwei, Max Dauthendey fünf, Stefan George sechs, Alfred Mombert zehn, Hugo von Hofmannsthal zwölf, Rainer Maria Rilke dreizehn Jahre jünger als Wibbelt. Aber mit diesem Chorus von Dichtern der Moderne hat Wibbelt kaum etwas gemeinsam. Gewiß bedeutete es eine Schranke, daß der Westfale in seiner Mundart dichtete, aber es ist nicht nur diese Schranke, die ihn von den andern trennt.

Den verschiedenen modernen Richtungen in der Dichtung stand Wibbelt fremd gegenüber. Schon gegen den Impressionismus machte er seine Bedenken geltend. Am 17. Januar 1916 schrieb er an Pfarrer Augustinus Winkelmann:

. . . ich halte den Impressionismus, mit Besonnenheit verwendet, für ein unter Umständen wirksames Kunstmittel, sehe aber in ihm an sich nicht eine ursprüngliche Kraft, sondern eine Schwäche überfeinerer Kultur. Er beherrscht die Dinge nicht, sondern wird von ihnen beherrscht, und seine Poeten haben nicht Phantasie, sondern sind von ihr besessen.

Eine besonnene Verwendung des Impressionismus kann man auch unschwer in Wibbelts Lyrik entdecken. „Summer-Middag“²⁷ hat mit seinen Satzfragmenten und ausschnitthaften Momentbildern sogar ausgesprochen impressionistischen Charakter. Auch „Novemberdag“,²⁸ „Summerleed“,²⁹ „Danzen“,³⁰ „Aobend-Lü‘en“³¹ und andere zeigen Stilsymptome dieser Richtung.

²⁶ Kölnische Volkszeitung, Sonntagsbeilage, 19. 9. 1937.

²⁸ VI, S. 12.

²⁹ VI, S. 19.

³⁰ VI, S. 54.

²⁷ Vgl. S. 58—61.

³¹ VI, S. 368.

Futurismus und Dadaismus nahm Wibbelt nicht ernst. In dem Essay „Ein Lausbub“ schrieb er:

Eigentlich muß jeder Mensch seine Lausbubjahre gehabt haben, man sagt auch ‚Flegeljahre‘; der gärende Most wird zum guten abgeklärten Weine. Darum ist es auch, nebenbei bemerkt, gar nicht tragisch zu nehmen, wenn unsere jungen Künstler und Dichter ein bißchen radschlagen in Futurismus und Dadaismus; sie müssen sich nur nicht selber allzu ernst nehmen mit ihren Lausbubgeschichten.³²

Auch zum Symbolismus und Expressionismus konnte Wibbelt kein positives Verhältnis gewinnen. In einem Brief vom 17. Januar 1916 schrieb er an Pfarrer Winkelmann:

Der moderne Nervenkrampf zuckt überall durch. Ich glaube, wir sind nicht gesund genug mehr für eine wirklich innerlich kraftvolle Poesie. Was nicht an der Oberfläche bleibt und seicht ist, das ist pathologisch angekränkt.

Am 26. März 1935 schickte Wibbelt E. Nörrenberg Bücher zurück, die dieser ihm geliehen hatte. In dem Begleitschreiben heißt es: „Das George-Heft behalten Sie bitte, Maximin ist mir unfaßbar.“ In einem Brief vom 23. Oktober 1937 schrieb er an den gleichen Freund: „Die esoterische Natur . . ., die moderne Poeten oft aus sich herausspinnen, sagt mir überhaupt nichts.“

In seinem Essay „Der Homer des deutschen Hauses“, in dem er für Jeremias Gotthelf wirbt, schrieb Wibbelt:

Von dem Reichtum an Lebensweisheit und Seelenkunde, an plastischer Darstellungskunst und ergreifender Stimmungskraft, an echter Lebenstragik und kernigem Humor, wie er sich allein in der großen Erzählung von *Uli* findet, könnten zwei Dutzend von unsern Wortästheten und Problemgrüblern den geistigen Aufwand ihrer ganzen literarischen Tätigkeit bequem bestreiten. Der *Uli* wiegt allein eine moderne Bibliothek auf.³³

In einem anderen Essay Wibbelts heißt es:

Die moderne Poesie seufzt unter der Last der alten oder älteren und hat das Bestreben, um jeden Preis neu zu sein, mag es auch noch so unverständlich oder gar verrückt sein. Daher die literarischen Akrobatstücke, die Geistesverrenkungen; wenn es nicht anders geht, so stellt man sich auf den Kopf, oder man schaut wenigstens die Welt zwischen den Beinen hindurch

³² *Nur ein Viertelstündchen!*, Essen o. J., S. 193.

³³ *Ein Heimatbuch*, Warendorf (1916), S. 246 f.

an. Oder auch man schreit hemmungslos in die Welt hinaus, was man denkt oder vielmehr fühlt, als wenn das Brunstschreien des Hirsches schon Poesie wäre. Was dabei herauskommt, ist mehr als kläglich.³⁴

Schon diese wenigen Äußerungen des Dichters aus seinen Essays und seinen Briefen zeigen, daß er die moderne Dichtung zwar gekannt, aber abgelehnt hat. Er hielt die sich in rascher Folge ablösenden oder auch gleichzeitig vorhandenen Richtungen in der modernen Dichtung für Irrwege und Modeerscheinungen.

Wibbels Blick war aber auch nicht nur nach rückwärts gewandt. Wohl hat er die Lyrik Goethes und Mörikes besonders geliebt, von einer direkten Abhängigkeit kann man nicht sprechen. Die niederdeutschen Gedichte des Westfalen kommen aus der eigenen schöpferischen Tiefe. Wibbelts scheint der Ansicht gewesen zu sein, daß es bestimmte Grundstrukturen für die Dichtung gibt, die immer gültig bleiben, die den literarischen Strömungen und Moden entrückt sind. Danach richtete er sich aus. In seinem Tagebuch hat er schon früh eine kurze Reflexion angestellt über das, was ihm an Kunst und Dichtung wesentlich schien. Unter dem 29. September 1885 heißt es:

Wie ich eben durchlese, was ich gestern geschrieben,³⁵ kommt mir der Gedanke, daß doch alle Kunst und Poesie in ihren schönsten Werken Gott verherrlichen. Vom Himmel stammen sie, und nimmer klingt ihre Stimme so rein, als wenn sie zum Himmel emporschauen. Es ist so natürlich und selbstverständlich: Kunst und Poesie fordern Ideale, sie leben von großen Gedanken, und alle Ideale, alle wahrhaft großen Gedanken wurzeln schließlich in der Religion. Welt und Mensch stehen uns freilich näher als Gott und Ewigkeit; aber das Nächste genügt nur dem kleinen Geiste, wie das Allernächste, nämlich das alltägliche, triviale Leben mit Klatsch und Mode nur den allerkleinsten Geistern genügt. Gewiß soll die Poesie sich nicht verlieren in abstrakte Regionen, sie soll Menschliches und Göttliches vermählen, sie soll auf Erden wandeln, aber ihre Stirn zum Himmel heben. Mit andern Worten: sie muß realistisch sein, ohne das wahre Ideal zu verlieren. So entspricht sie der Aufgabe und Bestimmung des Menschen: sie wird ein irdisches Alleluja, d. h. Lobet den Herrn, ein Vorklang des ewigen Alleluja.³⁶

Man könnte analog zu der *philosophia perennis* von einer *poesia perennis* sprechen, die Wibbelts hier zu konstruieren versucht. Wie

³⁴ „Nur ein Viertelstündchen“, in: *Die christliche Familie*, 1933, Nr. 26.

³⁵ Reflexionen über das Freiburger Münster, die Disputa von Raffael, Dantes *Göttliche Komödie* und Calderons *Autos*.

³⁶ VII, S. 257 f.

schon seine Äußerung über den Impressionismus zeigte, war sein Blick auf etwas Wesenhaftes in der Dichtung gerichtet. Dabei ist er nicht ganz der Gefahr entgangen, die historische Bedingtheit dichterischen Schaffens zu unterschätzen und neue Aufbrüche für bloße Modeerscheinungen zu halten. Bewunderungswürdig bleibt dabei, mit welcher Treue zu sich selbst und seinem Verständnis von Dichtung Augustin Wibbelt in den mannigfachen politischen und kulturellen Umwälzungen das Seinige gesagt hat.

MORITZ JAHN schreibt in seinem Aufsatz „Vom Weg der niederdeutschen Dichtung“:

Werte werden in der Regel erst dort klar erkannt, wo sie drohen verloren zu gehen . . . In hora mortis kann auch aus vernachlässigten Sprachen noch eine späte Blüte der Dichtung emporblühen . . . es gibt einen Scharfblick der Trauer, der uns Werte wahrnehmen und fühlen läßt, für die uns in glücklicheren Zeiten das Auge fehlt.³⁷

Augustin Wibbelt hat gewußt, wie tiefgreifend die Wandlungen waren, die sich zu seiner Zeit in seiner Heimat vollzogen, er hat gesehen, welche Gefahren dem Plattdeutschen drohen. So hat er in seiner gefährdeten Muttersprache noch einmal eine versinkende und zum Teil schon versunkene Welt ins dichterisch gültige Wort gebracht. Schon das ist ein großes Geschenk an seine Heimat. Weil sein Blick aber nicht am Zeitbedingten haften blieb, sondern in die Tiefe und ins Wesenhafte drang, sind die meisten seiner Gedichte von überzeitlicher Gültigkeit und verdienen, zum bleibenden Schatz niederdeutscher Lyrik gezählt zu werden.

³⁷Niederdeutscher Almanach: Gesicht und Gleichnis, hg. von WALDEMAR AUGUSTINY, Oldenburg und Hamburg 1959, S. 27.

LITERATUR

A. Werke von Augustin Wibbelt

I. Gesammelte Werke. Hg. von P. Josef Tembrink. 10 Bände, Münster i. W., 1953—1960.

- Band I: Drüke-Möhne (3 Teile). 1953.
Band II: Wildrups Hoff / De Strunz / Hus Dahlen. 1954.
Band III: Schulte Witte (2 Teile) / Windhok. 1955.
Band IV: De Pastor von Driebeck / De Iärfschopp / Dat veerte Gebott. 1955.
Band V: Ut de feldgraoe Tied (2 Teile) / De lesten Blomen. 1956.
Band VI: Plattdütske Gedichte: Mäten-Gaitlink / Pastraoten-Gaoren / De graute Tied / Sünte Michel / In 't Kinnerparadies / Hillgebeller / Aobend-Klocken. 1957.
Band VII: Tagebücher: Auf dem Pennale / Im bunten Rock / Mein Heiligtum. Die Welt Gottes: Missa cantata / Die goldene Schmiede / Gottes Vorfrühling. 1957.
Band VIII: Bücher der Freude: Das Buch von den vier Quellen / Ein Sonnenbuch / Ein Herbstbuch. 1958.
Band IX: Bücher der Freude: Ein Heimatbuch / Ein Buch vom Morgenrot / Ein Büchlein vom Walde / Ein Trostbüchlein vom Tode. 1959.
Band X: In der Waldklausen: Märchen für kleine und große Kinder bis zu achtzig Jahren und darüber. 1960.

In Zitaten bezeichnen die römischen Ziffern die entsprechenden Bände der „Gesammelten Werke“. Druckfehler sind stillschweigend berichtigt worden.

II. Benutzte Einzelausgaben

a) Niederdeutsche Werke

- Mäten-Gaitlink. Gedichte in Münsterländer Mundart. 1. Aufl., Essen-Ruhr o. J. (1909).
Pastraoten-Gaoren. Gedichte in münsterländischer Mundart. Essen-Ruhr, 1912.
De graute Tied. Kriegs-Gedichte in Münsterländer Mundart. Essen (Ruhr) 1915.
Aobend-Klocken. Gedichte in münsterländischer Mundart. Essen o. J. (1934).
Mäten-Gaitlink. Gedichte in Münsterländer Mundart. Essen 1948. (Ein „Anhang“ dieser Ausgabe bringt bisher unveröffentlichte Gedichte.)

b) Hochdeutsche Werke

- Joseph von Görres als Litterarhistoriker. Diss. Köln 1899.
 Ein Trostbüchlein vom Tode. Warendorf 1911.
 Ein Sonnenbuch. Warendorf 1912.
 Ein Heimatbuch: Worte des Trostes und der Mahnung. Warendorf o. J.
 Ein Spruchbuch. 2., vermehrte Aufl., Leipzig o. J.
 Ein Heimatbuch, 2., umgestaltete und vermehrte Ausgabe. Warendorf 1919.
 Ein Familienbuch. Warendorf 1919.
 Ein Skizzenbuch. Warendorf o. J.
 Ein Buch vom Himmel. Leipzig o. J.
 Stille Schönheit. Warendorf o. J.
 Nur ein Viertelstündchen! Essen o. J.
 Die goldene Schaukel. Essen o. J.
 In der Waldklaus. Märchen für kleine und große Kinder bis zu achtzig Jahren
 und darüber. 3 Bde. Warendorf o. J.
 Der versunkene Garten. Lebenserinnerungen. Essen 1946.

B. Arbeiten über Augustin Wibbelt

- Bachmann, Wilhelm, Hg., Augustin Wibbelt. Des Dichters Leben und
 Werk. Essen 1932.
 Castelle, Friedrich, Ein Dichter der Lebenskunst. Augustin Wibbelt zum
 60. Geburtstag. Die Spitzwegstube. 1. Jg. (1922), 3. Heft, S. 1—9.
 Castelle, Friedrich, Wibbelt als Lyriker. Mitteilungen aus dem Quickborn.
 6 (1912/13), S. 52—58.
 Haas-Tenckhoff, Bruno, Augustin Wibbelt, mit einem Verzeichnis der
 Schriften von und über Wibbelt. Essen 1948.
 Nörrenberg, Erich, Augustin Wibbelt zum Gedächtnis. In: Jahrbuch der
 Droste-Gesellschaft 1948/50. Bd. II. Hg. von Clemens Heselhaus. Münster 1950,
 S. 299—309.
 Reinhard, Ewald, Augustin Wibbelts literarische Sendung. Leipzig, o. J.
 Schalkamp, Gertrud, Augustin Wibbelt und die Dorfgeschichte. Diss.
 Würzburg. 1933.
 Schepper, Rainer, Augustin Wibbelts 90. Geburtstag: Das belebende Ele-
 ment seines Werkes. Westfalenspiegel. Jg. 1, September 1952, S. 30.
 Schepper, Rainer, Augustin Wibbelt, Gesammelte Werke, Band VI. (Re-
 zension), in: Quickborn, 48. Jg., 1948, S. 51 f.
 Schepper, Rainer, Kritisches zur Wibbelt-Ausgabe, in: Auf Roter Erde.
 Monatsblätter für Landeskunde und Volkstum Westfalens. Heimatbeilage der
 Westfälischen Nachrichten, 17. Jg., Mai 1961, S. 3.
 Schepper, Rainer, Augustin Wibbelt, Gesammelte Werke, 10 Bände, hg. von
 P. J. Tembrink, Münster 1953—1960 (Rezension), in: Jahrbuch des Vereins
 für niederdeutsche Sprachforschung, Bd. 84, Neumünster 1961, S. 150—154.

Wippermann, Ferdinand, Drei Westfalen. Unitarische Dichterbilder. III.: Augustin Wibbelt. Zugleich ein Glückwunsch und ein Dank zu seinem 75. Geburtstag. Unitas. 77. Jg., 1937/38, S. 48—52.

C. Allgemeines

- Bergenthal, Josef, Westfälische Literatur im 20. Jahrhundert. Jahrbuch der Droste-Gesellschaft 1948/50. Bd. II. Hg. von Clemens Heselhaus. Münster 1950, S. 269—298.
- Bergenthal, Josef, Westfälische Dichter der Gegenwart. Münster 1953.
- Berger, Kurt, Das schöpferische Erleben des lyrischen Dichters in der Nachfolge Goethes. Marburg (Lahn) 1951.
- de Boor, Helmut, Die höfische Literatur: Vorbereitung, Blüte, Ausklang. 3. Aufl. München 1957. Bd. 2 der „Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart“ von Helmut de Boor und Richard Newald †.
- Braak, Ivo, Wo steht die niederdeutsche Dichtung heute?, in: Hart, warr nich mööd. Festschrift für Christian Boeck. Hg. von Gustav Hoffmann und Gustav Jürgensen, Hamburg 1960, S. 151—160.
- Burger, Otto, Hg., Gedicht und Gedanke: Auslegungen deutscher Gedichte, Halle 1942.
- Claudius, Matthias, Sämtliche Werke. Hg. von Urban Roedl. Stuttgart (Cotta) 1957.
- Cordes, Gerhard, „Niederdeutsche Mundartdichtung.“ Deutsche Philologie im Aufriß, 2. überarbeitete Aufl., Bd. I, hg. von Wolfgang Stammeler. Berlin 1960, Sp. 2405—2444.
- Curtius, Ernst Robert, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 2. Aufl. Bern 1954.
- Foerste, William, Einheit und Vielfalt der niederdeutschen Mundarten. Münster 1960.
- Foerste, William, Über plattdeutsche Sprache und Dichtung. Münster 1949.
- Foerste, William, „Geschichte der niederdeutschen Mundarten.“ Deutsche Philologie im Aufriß, 2. überarbeitete Aufl., Bd. I, hg. von Wolfgang Stammeler. Berlin 1957, Sp. 1729—1898.
- Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe. 14 Bände, Hamburg 1948—1960.
- Groth, Klaus, Sämtliche Werke. I. Bd. Quickbornlieder, hg. von Friedrich Pauly. Flensburg, o. J. II. Bd. Quickborn, erster Teil, hg. von Ivo Braak und Richard Mehlem. Flensburg und Hamburg 1956. III. Bd. Quickborn, zweiter Teil, hg. von Ivo Braak und Richard Mehlem. Flensburg und Hamburg 1958.
- Hebel, Johann Peter, Werke, hg. von Wilhelm Altwegg, 2. Aufl., Zürich / Freiburg i. Br. o. J.
- Hederer, Edgar, Der christliche Dichter. Einsiedeln 1956.
- Heidegger, Martin, Hebel — der Hausfreund. Pfullingen 1957.
- Heusler, Andreas, Deutsche Versgeschichte mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimverses. 3 Bde., Berlin und Leipzig 1925, 1927, 1929.
- Kayser, Wolfgang, Das sprachliche Kunstwerk. 4. Aufl. Bern 1956.

- Kayser, Wolfgang, Die Vortragsreise. Bern 1958.
- Kayser, Wolfgang, Kleine deutsche Versschule. 4., erweiterte Aufl. Bern 1954.
- Keseling, Gisbert, „Beobachtungen an der niederdeutschen Lyrik Klaus Groths und John Brinckmanns.“ Niederdeutsches Jahrbuch, 81 (1958), S. 117—143.
- Krüger, H. K. A., Geschichte der niederdeutschen oder plattdeutschen Literatur vom Heliand bis zur Gegenwart. Schwerin i. M. 1913.
- Langgässer, Elisabeth, „Möglichkeiten christlicher Dichtung — heute.“ Hochland, 41 (1949), S. 244—252.
- Niederdeutscher Almanach: Gesicht und Gleichnis. Hg. von Waldemar Augustiny. Oldenburg und Hamburg 1959.
- Pauly, Friedrich, „Von den geistigen Grundlagen des Quickborn.“ Niederdeutsches Jahrbuch, 71/73 (1948/50), S. 231—245.
- Pfeiffer, Johannes, Matthias Claudius, der Wandsbecker Bote: Eine Einführung in den Sinn seines Schaffens. Dessau 1942.
- Pfeiffer, Johannes, Was haben wir an einem Gedicht? Hamburg 1955.
- Pfeiffer, Johannes, Über das Dichterische und den Dichter: Beiträge zum Verständnis deutscher Dichtung. Hamburg 1956.
- Pfeiffer, Johannes, Umgang mit Dichtung: Eine Einführung in das Verständnis des Dichterischen. 9. Aufl., Hamburg 1958.
- Pfeiffer, Johannes, Wege zur Dichtung: Eine Einführung in die Kunst des Lesens. 4. Aufl. Hamburg 1953.
- Porzig, Walter, Das Wunder der Sprache. Slg. Dalp, Bd. 71. München 1950.
- Rahner, Hugo, Der spielende Mensch. 3. Aufl. Einsiedeln / Schweiz 1954.
- Rahner, Karl, „Priester und Dichter“, in: Schriften zur Theologie. Bd. III. Zur Theologie des geistlichen Lebens. Einsiedeln / Zürich / Köln 1956, S. 285—312.
- Schneider, Wilhelm, Liebe zum deutschen Gedicht. 2., durchgesehene Aufl. Freiburg i. Br. 1954.
- Schönhoff, Hermann, Geschichte der westfälischen Dialektliteratur. Münster i. W. 1914.
- Schulte-Kemminghausen, Karl, Mundart und Hochsprache in Norddeutschland. Neumünster 1939.
- Sommer, J. Carl Ernst, Studien zu den Gedichten des Wandsbecker Boten. Diss. Frankfurt a. M. 1935.
- Staiger, Emil, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich 1953.
- Staiger, Emil, Grundbegriffe der Poetik. Zürich 1956.
- Staiger, Emil, Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich 1957.
- Staiger, Emil, Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert. Zürich 1957.
- Staiger, Emil, Goethe. 3 Bde. Zürich 1952, 1956, 1959.
- Stammler, Wolfgang, Geschichte der niederdeutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Berlin 1920.
- Storz, Gerhard, Sprache und Dichtung. München 1957.
- Tausend Jahre Plattdeutsch. Hg. von Conrad Borchling und Hermann Quistorf. 2 Bde. Hamburg 1927 und 1929.

- Trier, Jost, Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes: Die Geschichte eines sprachlichen Feldes. Heidelberg 1931.
- Viëtor, Karl, Der junge Goethe. München 1950.
- Wagenfeld, Karl, Gesammelte Werke. Hg. von Friedrich Castelle und Anton Aulke. 2 Bde., Münster 1954 und 1956.
- Wesche Heinrich, „Moritz Jahn als niederdeutscher Dichter“, in: Moritz Jahn: Freundesgabe des Arbeitskreises für deutsche Dichtung zu seinem 75. Geburtstage. Göttingen 1959.
- Wiegand, Julius, Abriß der lyrischen Technik. Fulda 1951.
- von Wiese, Benno, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. 3. Aufl. Hamburg 1955.
- von Wiese, Benno, Hg., Die deutsche Lyrik: Form und Geschichte. Interpretationen. 2 Bde. 2. Aufl. Düsseldorf 1957.

