
Sabine Giesbrecht (Osnabrück)

Musikalische Kriegsrüstung.

Zur Funktion populärer Musik im 1. Weltkrieg

"Kraft giebt im Kriege und Muth die Musik,
Führet zum Siege und führte zum Glück!
Schalle und schwebe, du heiliger Chor,
Halle und hebe zum Himmel empor."⁽¹⁾

Am 1. August 1914 begann in Deutschland der Erste Weltkrieg, der von vielen Bürgern des Landes mit Begeisterung begrüßt wurde. Auch im Musikleben stellte man sich die Frage, in welcher Form die kämpfenden Soldaten zu unterstützen wären und wie die in der Heimat Zurückbleibenden moralisch gestärkt werden könnten, die um das Leben der Männer, Brüder und Söhne bangten und in Gedanken bei dem Geschehen an der Front waren. Regionale Initiativen waren bemüht, die verschiedenen Reaktionen auf den Krieg aufzufangen und im staatserhaltenden Interesse zu beeinflussen. Im Rahmen patriotischer Feiern, an welche die Bevölkerung noch von Friedenszeiten her gewöhnt war, ergaben sich sozusagen 'zwanglose' Gelegenheiten ideologischer Einflussnahme. So konnte man z.B. im ersten Kriegsjahr nahtlos an latente antifranzösische Einstellungen anknüpfen, die ein Jahrhundert lang systematisch wachgehalten worden waren, z.B. durch Gedenkfeiern für den 1806 in den napoleonischen Kriegen gefallenen preußischen Prinzen Louis Ferdinand, der sich außerordentlicher Beliebtheit erfreut hatte und darüber hinaus ein bedeutender, von Beethoven geschätzter Komponist war. Im Jahr 1913 feierte man die Zentenarfeier der Schlacht bei Leipzig, in der sich die Franzosen endgültig geschlagen geben mussten. So brauchte man zu Kriegsbeginn 1914 den nationalistischen Tonfall gegenüber Frankreich lediglich zu verschärfen und dem Feindbild anzupassen.

Wie die meisten Zeitungen gingen auch musikwissenschaftliche Fachzeitschriften seit 1914 dazu über, sich an der Kriegspropaganda zu beteiligen und z.B. geeignete vaterländische Lieder im Rahmen von Musikbeilagen anzubieten. Die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (NZfM) oder die ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (AMZ) bezogen politisch eindeutige Stellung und machten sich daran, ihren Beitrag zum erwarteten Sieg des deutschen Kaiserreichs zu leisten⁽²⁾, indem sie u.a. die Musik des "feindlichen Auslandes", etwa die französische, als "deutschfeindlich" und ästhetisch minderwertig diskriminierten.⁽³⁾ Um auf den Krieg einzustimmen, waren Autoren und Herausgeber bemüht, die Kampfhandlungen zu idealisieren und ihnen im Interesse der Leserschaft einen gewissen Unterhaltungswert abzugewinnen. Ein Beitrag aus dem Jahr 1918 von Armin Hase kann diese Tendenz eindrucksvoll belegen:

"Mit einem Schläge um 7.55 Uhr abends, setzte ein deutsches Artilleriefuehrer ein, das in seiner Art einzig schön war und in allen Herzen das freudige Gefühl gewaltiger Kraft und Überlegenheit auslöste. Eine festlich frohe Stimmung leuchtete aus den Augen aller. Es war ein Konzert, eine Sinfonie von einer urchwaltigen Kraft und Eindringlichkeit."

Der Verfasser vernahm wechselnde Rhythmen der verschiedenen Geschütze, die Feldkanonen tönten angeblich wie helle Trompetenstöße, die "dicken Mörser" wie tiefe Posaunen und andere Kaliber gaben die Terzen. Die Flieger-Motoren "orgelten" das tiefe C als Grundbass, Geschütze bildeten chromatische Reihen, und durch das Sperrfeuer habe man den Eindruck gewonnen, als seien den Akkorden Septimen hinzugefügt.⁽⁴⁾ Diese Beschreibung lässt den Krieg als beglückendes ästhetisches Ereignis erscheinen, in dem die Soldaten als Instrumentalisten in einem großartigen und im wahrsten Sinne des Wortes gewaltigen Orchester agieren, dessen Dirigent unzweifelhaft alles zu einem glücklichen Ende bringen würde. Der emphatische Ton des Schreibers kündigt von Omnipotenzgefühlen beim Vorzeigen und Ausfahren der Waffen und richtete sich offensichtlich an eine überwiegend männliche Leserschaft, deren im Prinzip zustimmende Einstellung zu den Kriegshandlungen wohl vorauszusetzen war.

Zur Betreuung der Daheimgebliebenen wurden Feiern mit einer Musik veranstaltet, die den Hinterbliebenen Mut zusprechen, die Verwundeten aufrichten und Emotionen gegen die "Feinde"

Deutschlands wecken sollte. Männergesangsvereine schlossen sich zu sogenannten "Kriegsmännerchören" zusammen und boten in Wohltätigkeitskonzerten Trost und 'Erhebung' an.⁽⁵⁾ Tod und Trauer, Durchhaltevermögen und Opferbereitschaft und nicht zuletzt das Versprechen des Sieges – das waren die Themen, die ins öffentliche Bewusstsein gerückt werden sollten. Alle Formen und Gattungen von Musik, die sich nur irgend für die Ausrichtung auf diese Ziele eigneten, wurden für diese Aufgabe herangezogen: die 'klassische' Instrumentalmusik von Bach und Beethoven ebenso wie Opern-, Schul- und Männerchöre, Kantaten, Choräle oder nationale Lieder. Neukompositionen bisher kaum bekannter Musiker wechselten dabei mit traditionsreichen Werken älterer Meister, und auch die Operette und der Schlager gaben ihr Bestes für die Verteidigung des Vaterlandes. Aus allen Rohren wurde sozusagen geschossen.

Wie sehr die Musik propagandistisch zu nutzen war, dokumentiert eine 1915 in der AMZ in Fortsetzungen erschienene Artikelserie mit dem bezeichnenden Titel *Musikalische Kriegsrüstung*.⁽⁶⁾ Sie diente der Gestaltung von "Kriegs-Konzertaufführungen", "musikalischen Kriegsandachten", "vaterländischen Abenden" oder speziellen "Gedenkfeiern" und sollte den Veranstaltern Anregungen für die Auswahl der Stücke in Kriegszeiten geben. In alphabetischer Folge wurden hier ca. 670 Komponisten mit Werken genannt, die der Kriegsbegeisterung dienlich sein konnten. Verfasser war der Musikschriftsteller Arthur Seidl (1863-1928)⁽⁷⁾, der interessierten Lesern und Organisatoren patriotischer Feierlichkeiten zu "geistig-stofflichen" Aufrüstung verhelfen wollte.

Die Auswahlprinzipien dieser Fortsetzungsreihe geben Aufschluss darüber, wie sich Seidl die Indienstnahme von Musik für den Krieg vorstellte. An einer gewissen Zahl der angegebenen Beispiele – vor allem aus der vokalen Gebrauchsmusik – kann gezeigt werden, in welchem Sinne hier "Kriegsrüstung" betrieben wurde. Zugleich wird deutlich, wie die dezidiert politische Funktion integrale Werke autonomer Kunst zu Gebrauchsmusik umformte und den Respekt des Publikums vor ihren originalen Vorlagen dazu nutzte, Terrain für die Schärfung nationalistischer Einstellungen zu gewinnen.

Zunächst aber musste Ordnung geschaffen und eine Vorauswahl geeigneter Musikstücke getroffen werden, die Seidl pragmatisch nach Freunden und Feinden Deutschlands vornahm. Geeignet waren demnach Werke deutscher Meister, während die Kompositionen des "Feindes" – ungeachtet ihres künstlerischen Wertes – aussortiert wurden. Allerdings war die Auswahl nach patriotischen Gesichtspunkten gar nicht so einfach in die Tat umzusetzen, und den Verfasser quälten einige Skrupel, wenn er alle bedeutenden, politisch jedoch nicht genehmen Künstler von seiner Liste strich. "Im Einzelfall" machte er daher doch einige wenige Konzessionen bei "Ausländern" auch "im besonderen Feindesfalle". Diese sind durch eckige Klammern gekennzeichnet, welche dem Leser anzeigten, dass es sich um einen feindlichen und noch lebenden Komponisten handelte, der dadurch nach Bedarf "gleichsam zur Zeit ausgeschaltet" werden konnte.⁽⁸⁾

Mit diesem Freund-Feind-Denken und der damit verbundenen Einschränkung auf wenige Nationen bestätigte Seidls Liste den hegemonialen Anspruch der deutschen Musik, deren alldeutsche Tendenz unter anderem durch zahlreiche Hinweise auf Werke aus dem verbündeten Österreich-Ungarn in Erscheinung trat.⁽⁹⁾ Die Türkei wiederum war seit dem 21. Oktober 1914 mit den Mittelmächten verbündet. Diese Allianz honorierte Seidl mit einem ausführlichen Stichwort zum Thema "Türken-Opern bzw. orientalische Stoffe" im Anhang (495).

Mit Italien hingegen hatte der Verfasser seine liebe Mühe. Dieses Land hatte nach einigem Hin und Her am 23. Mai 1915 zunächst nur Österreich-Ungarn den Krieg erklärt und war daher im Erscheinungsjahr der AMZ erst ein halber Feind bzw. ein "Bundesgenosse" in Anführungsstrichen (278). Daher war sich Seidl nicht sicher, ob italienische Komponisten uneingeschränkt in die Liste aufzunehmen wären. Tatsächlich erwiesen sich die Bedenken bezüglich Italiens im darauf folgenden Jahr als gerechtfertigt, denn es erklärte dem Deutschen Reich am 27. August 1916 den Krieg. Insofern lag Arthur Seidl mit seiner politischen Vorsicht (kein Werk von Verdi oder Puccini) ganz richtig.

Die aus der unklaren Rolle Italiens resultierende Verachtung, die man diesem Land später zuteil werden ließ, ist auch in der *NZfM*

der Jahrgänge 1915 und 1916 nachzulesen. Hier wurde der Vorschlag gemacht, italienischsprachige Vortragsbezeichnungen aus Partituren zu entfernen, und zwar unter der Überschrift *Das deutsche Musikleben und seine Entlausung*.⁽¹⁰⁾ Die "weische" italienische Nation wurde allerdings schon früher als "frech" und moralisch unterlegen diskriminiert. Als besonders geeignet erwies sich dabei die durch Klopstock, Heinrich von Kleist und Felix Dahn literarisch aufbereitete Darstellung der Schlacht zwischen Arminius und dem römischen Feldherren Quintilius Varus. Der Held Arminius symbolisierte "Germaniens Freiheit", die durch das Hermanns-Denkmal Ernst von Bandels im Teutoburger Wald seit 1875 sichtbar über der Region schwebt. Ansichtskarten mit Kontrafakturen des populären Studentenliedes von Viktor von Scheffel und Ludwig Teichgräber – *Als die Römer frech geworden* – gab es zu Weltkriegszeiten besonders häufig.

Siehe die folgenden Seiten: Abb. 1 und 2

Der Komponist Ludolf Waldmann bediente sich 1915 dieser Vorlage und komponierte im Rahmen seiner den deutschen Helden gewidmeten Kriegslieder op. 120 *Die deutsche Dresche stammt vom Teutoburger Wald*.⁽¹¹⁾ Im Seidlschen Verzeichnis finden sich zahlreiche Vertonungen dieses Sujets, so etwa *Arminius* für Soli, gemischten Chor und Orchester, Werk 43 von Max Bruch, die gleichnamige Helden-Oper von Max Leythäuser oder der *Siegesang der Deutschen nach der Hermannsschlacht* für Chor und Orchester, Werk 267 von Franz Abt.⁽¹²⁾ Besondere Erwähnung verdient der *Gesang der Barden* aus der *Hermannsschlacht* von Heinrich von Kleist, komponiert von Hans Pfitzner als Bühnenmusik für Männerchor und Orchester zum Kleistschen Drama. Das Stück ist ausdrücklich dem Großadmiral der deutschen Kriegsmarine und Vertreter des totalen U-Boot-Krieges, Admiral von Tirpitz, gewidmet und signalisiert damit hinreichend das Einverständnis des Komponisten zur Indienstrahmung für nationale Zwecke.

Als Italien frech geworden!

Als Stalia frech geworden,
 sim, serim, simsim, simsim!
 Wolsten wieder sie nach Norden,
 sim, serim, simsim, simsim!
 Voran mit dem großen Maul,
 täterä, tä tärä!
 Ritt auf seinem Dichtergaul,
 täterä, tä tärä!
 Gabriel d'Annunzio!
 wau, wau, wau, wau, wau, wau!

Gut bezahlt vom Gold der Briten, (sim)
 Zieh'n nach Sit'reich die Banditen, (sim)
 Mit Geschrei und Dudelsack, (täterä)
 Das verräterische Pack, (täterä)
 Und der Herr Salandra! (wau)

Pfannenslicker-Batailloni, (sim),
 Ehrenscheißer, Lazzaroni, (sim)
 Und auf einem Riesenkatze, (täterä)
 Oberst der Maronibrater, (täterä)
 Peppo Garibaldi! (wau)

Schwere Proviantkolonni, (sim)
 Pomeranzi und Limoni, (sim)
 Makkaroni und Spaghetti, (täterä)
 Auch Polenta und Konfetti, (täterä)
 Und der Parmasankas! (wau)

Sit'reich lacht und haut die Bande (sim)
 Weit zurück zu See und Lande, (sim)
 Haut sie fest auf den Popo, (täterä)
 Treibt hinein sie in den Po, (täterä)
 Dieses ganze P o p o l o ! (wau)

Salandra, der sich schwer vergangen, (sim)
 Muß dafür am Galgen hangen; (sim)
 Garibaldi auch dazu, (täterä)
 Und, sonst wird ja keine Ruh, (täterä)
 Gabriel d'Annunzio! (wau)

Gedichtet von einem bayerischen Lurdburmann.



Kaiser Wilhelm.

Melodie: Als die Römer frech geworden.

<p>Wilhelm, unser Friedenskaiser, Schrieb: "Ihr Lieben seid doch weiser, Haltet Ruhe still und fein, Anton steck den Degen ein — Lasst uns erst mal reden."</p>	<p>Da scholl Wilhelms Schlacht- ruf helle, Und Alldeutschland ist zur Stelle, Jedes Herze steht in Brand: "Gott und Kaiser, Vaterland!" Braust's wie Donnerwetter.</p>
<p>Also wechselt man Billetter; Doch der Zar, der liebe Vetter, Schickt voll Arglist und voll Tück' So Kosacken wie Kalmück Dicht vor uns're Nase.</p>	<p>Zieht denn aus, Ihr lieben Kämpfer, Setzt dem Frevelmut den Dämpfer! Lise, wische dein Gesicht — Jede Kugel trifft ja nicht! Und es geht um's Ganze!</p>
<p>Auch in Frankreich tönt's voll Verve: "Stiefel kaufe die Reserve!" England panscht schon fest auf See, Wütend brüllt auch Montene- Gro mit in dem Chore.</p>	<p>Der dies Liedchen hat gesungen, Sitzt zu Hause schmerzdurch- drungen, Weil es ihm nicht mehr vergunnt, Dass er nicht mehr mitzieh'n [kunt. Wie einst anno 70.</p>

Bam.

Abb. 1
 Feldpost aus dem Ersten Weltkrieg

Abb. 2
 Feldpost aus dem Ersten Weltkrieg

Nicht nur Italien, auch andere Kriegsgegner wurden im Ersten Weltkrieg mit heftigen musikalischen Attacken bedacht. Das hing wohl mit der für Deutschland immer ungünstiger werdenden Entwicklung der Kampfhandlungen zusammen. Der uneingeschränkte U-Boot-Krieg gegen England kostete Kräfte, und an der Westfront begannen verlustreiche Kämpfe, die bei Langemarck am 10. und 11. November 1914 einen ersten traurigen Höhepunkt erreichten. Dieser wurde am 22. April 1915 in der Schlacht bei Ypern noch übertraffen, bei der die Deutschen erstmals Giftgas einsetzten. Die Eskalation des Krieges bewirkte verstärkte Unruhen bei der deutschen Bevölkerung. Die Propagandamaschinerie lief daher auf Hochtouren. Zur Intensivierung nationaler Loyalität sollte dem Bürger eingeschärft werden, dass die durch die Kriegsgegner gefährdete deutsche Kultur die erste, gewichtigste, "tiefste" und über allen stehende sei. Mit dieser Einstellung war es möglich, andere Völker mit ihrer Kultur als minderwertig darzustellen, wodurch der Krieg gegen sie in gewisser Weise moralisch gerechtfertigt erschien.

Mit eingängigen Liedern und "Volksweisen" (417) ließen sich diese Vorstellungen besonders effektiv in den Köpfen der Menschen verankern.⁽¹³⁾ Geradezu ein Paradebeispiel für die Verunglimpfung anderer Nationen ist die Umtextierung des Deutschlandliedes im Soldatenliederbuch *Deutsche Dresche. Neue Lieder und alte Weisen* von 1914. Zur Melodie Haydns wurde der folgende Text vorgeschlagen:

"Deutsches Reich und deutsche Einheit,
Deutscher Mut und deutsche Kraft!
Deutsche Herzen voller Reinheit,
Deutsche Frauen, tugendhaft!
Deutsche Treue, deutsche Liebe
Flammt empor zum Himmelszelt!
Deutsche Dresche, deutsche Hiebe
Fürchtet jeder in der Welt!

Deutschlands Größe voller Hoheit!
Frankreichs Haß und Englands Neid! -
Rußlands Schmutz und Belgiens Roheit,
Welsche Hinterlistigkeit!
Japans Schufte, Belgiens Diebe,
Alle geben Fersengeld!
Deutsche Dresche, deutsche Hiebe
Fürchtet jeder in der Welt."⁽¹⁴⁾

Die in diesem Text zutage tretende Tendenz, Vorurteile zu festigen und Feindbilder zu verschärfen, lässt sich auch in Seidls Verzeichnis beobachten, der, so scheint es, bei seiner Auswahl gezielt den "Erbfeind" Frankreich und die Engländer im Visier hatte.

Gegen die Franzosen ließen sich die alten Lieder der Befreiungskriege reaktivieren, die allerdings in der gesamten Kaiserzeit nie aus der 'Mode' gekommen waren. Als die Siege nach 1915 mehr und mehr ausblieben, musste die Erinnerung an vergangene, erfolgreich geschlagene Schlachten erhalten, um den überlebensnotwendigen Optimismus zu erhalten. Aufbauend in diesem Sinne ist die musikalische Erinnerung an die Schlacht bei Leipzig, in der Napoleons Truppen vernichtend geschlagen wurden, und die Seidl etwa mit dem wirkungsvollen Tongemälde *Die Schlacht bei Leipzig*, komponiert von Wilhelm Wieprecht für drei Militärorchester, in Erinnerung zu rufen trachtete.⁽¹⁵⁾ Auch neue, antifranzösische Kompositionen laden zum gemeinsamen Musizieren ein. So lässt z.B. Max Sannemann im Oktober 1914 "Im Marschtempo, mit Begeisterung" singen: "Nach Paris, wir wollen marschieren, woll'n den Franzmann gründlich kurieren mit dem deutschen Schwert Hurra".⁽¹⁶⁾ Selbstverständlich darf *Die Wacht am Rhein* als das populärste antifranzösische Lied dabei nicht fehlen.⁽¹⁷⁾ Aus Briefen deutscher Soldaten im 1. Weltkrieg ist bekannt, wie zündend gerade dieses Lied beim Vorrücken der Truppen an der Westfront gewirkt hat. Hier ein Briefauszug des Soldaten Horst Peukert, gefallen am 8. September 1914 an der Marne:

"Und dann ging's donnernd, brausend, unter tausendstimmigem Gesang der Wacht am Rhein über den alten ehrwürdigen Strom. Daß ich den so sehen mußte zum ersten Male, mit der Waffe in der Hand, hätte ich mir nie träumen lassen. [...] Ein Händedrücker gab's auf jedem Bahnhof und ein Hurra und ein Singen: Deutschland in Waffen.

Nun liegen wir hier an der Grenze, morgen geht's hinein in Feindesland, morgen wird's Ernst. Bitter ernst. Hab' aber keine Angst, wir tun eben unsere Pflicht, einer wie der andere. Wir lassen keinen rein. Die Wacht am Rhein steht fest und treu."⁽¹⁸⁾

Auch in anderen Kompositionen wurde die Erinnerung an die *Wacht am Rhein* wachgehalten, z.B. in den drei *Männerchören aus Kriegszeit*, verfasst von dem Musikwissenschaftler Hans Joa-

chim Moser, wo am Ende so hübsch gereimt wird: "Ein Tag der Rosen im August, da hat die Garde fortgemußt". Zweimal wird hier in emphatischer Betonung (Takt 23 und 41ff) die Liedweise der *Wacht am Rhein* zitiert.⁽¹⁹⁾ Das antifranzösische Ressentiment fällt einem dabei gar nicht so auf.

Wohin die Reise wirklich gehen sollte, zeigen mit aller gebotenen Deutlichkeit etliche Musikbeilagen, die etwa – so in der Abteilung V der *NZfM* von 1914 – die Wirkung der Kruppschen Waffen preisen und musikalisch herausstellen. Hier kann jeder erkennen, was mit "musikalischer Kriegsrüstung" im eigentlichen Sinne gemeint ist, nämlich beim *Gesang der Kruppschen Brummer*, einer Gattung die sich auch in anderen Sammlungen von Weltkriegsliedern wiederfinden lässt.⁽²⁰⁾ Bei Feldpostkarten ist diese Thematik ebenfalls verbreitet.

Siehe Abb. 3, S. 172

Besondere Erwähnung verdienen die Lieder gegen England, denn in ihnen war der Tonfall von besonderer Schärfe. Kaum zehn Jahre nach Kriegsende schrieb Richard Kötzschke:

"Als Deutschland 1914 in den Weltkrieg verwickelt wurde [sic!], kämpfte es nicht um äußere Befreiung; es hatte auch kein Gelüste nach fremdem Gut und hatte keine Ursache, jemand zu hassen. [...] Aber es läßt sich nicht leugnen, daß gegen England eine starke Mißstimmung vorhanden war. England hätte bei entschiedener Stellungnahme den Ausbruch des ganzen Krieges verhindern können, aber der Geschäftsgeist und der Neid hatten die Oberhand. So sind auch haßerfüllte Lieder gegen England entstanden, aber sie sind längst verklungen."⁽²¹⁾

Das ist eine überraschende These, wenn man bedenkt, wie sich dieser Anti-England-Trend in der Musik im Zweiten Weltkrieg fortgesetzt hat, beispielsweise in den Liedern von Herms Niel oder Norbert Schultze.⁽²²⁾ Die Gruppe der Hass-gegen-England Lieder im Ersten Weltkrieg ist jedenfalls nicht zu übersehen. Bei Arthur Seidl sind verschiedene Kompositionen genannt⁽²³⁾, die sich durch weitere aggressive Beispiele vervollständigen lassen, so z.B. *Haß auf England* von Wilhelm Maske nach einem Text von Paul Keller bzw. Robert Alfred Kirchner oder *Haßgesang gegen England* für eine Männerstimme mit Klavierbegleitung nach einer Dichtung von Ernst Lissauer:

"Was schießt uns Russe und Franzos!
Schuß wider Schuß und Stoß um Stoß!
Wir lieben sie nicht, Wir hassen sie nicht,
Wir schützen Weichsel und Wasgaupaß, -
Wir haben nur einen einzigen Haß.
Wir lieben vereint, wir hassen vereint,
Wir haben nur einen einzigen Feind:
[...]
England!"⁽²⁴⁾

Als letzter 'Widersacher' sei an dieser Stelle Russland genannt, das im Konzert der Feindesmächte ebenfalls eine wichtige Rolle spielte. Vor allem die unter der Führung von Hindenburg und Ludendorff in Ostpreußen errungenen Siege gaben zu Beginn des Krieges Anlass zu Optimismus, der sich auch in vielen Liedern über den populären Generalfeldmarschall niederschlug. Nach der berühmten Schlacht bei Tannenberg im Jahr 1914 setzte geradezu eine Flut von Vokalkompositionen ein. In Männer- und Kinderchören, Hymnen, Balladen, Marschliedern und Instrumentalmärschen wurde Hindenburg als Retter Ostpreußens überschwänglich gefeiert. Bei Seidl finden sich, soweit erkennbar, elf Hindenburg-Titel⁽²⁵⁾, jedoch lässt sich die Liste, wie das mir vorliegende Archivmaterial oder das *Handbuch der musikalischen Literatur der Jahre 1914-1918* von Hoffmeister zeigen, beträchtlich verlängern. Dabei hat es den Anschein, als ob gerade die Musik über Hindenburgs militärische Erfolge mehr zu einem Genre tendiert, das etwas leichter und munterer im Tonfall daherkommt. Die eher lockere Behandlung der russischen Gegnerschaft ist ablesbar bereits an Feldpostkarten des Weltkriegs.

Siehe Abb. 4, S. 173



Abb. 3
Deutsches Brummerlied

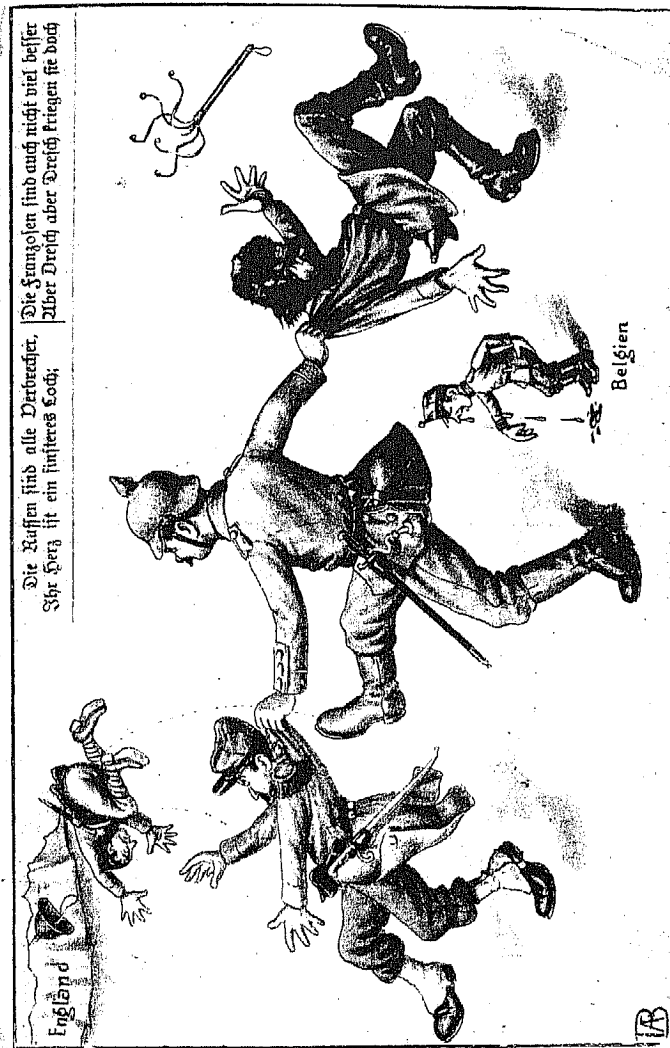


Abb. 4
Die Russen sind alle Verbrecher, nach Walter Kollos Posse mit Gesang Wie einst im Mai, Berlin 1913.
Originaltext: "Die Männer sind alle Verbrecher"

Zu dem manchmal unernten Erscheinungsbild passt das originelle Marschlied von Victor Hollaender aus dem "vaterländischen Zeitbild" *Und Michel lacht dazu*. Der Refrain im Polkarhythmus lautet:

"Ach käm doch unser Hindenburg
bei uns erst untern Linden durch
dann hätt'n wir endlich Ruh,
und Michel lacht dazu." (26)

Der witzige Schlussreim hat Nachahmer gefunden: "Hindenburg – Hintendurch" heißt es bei Fritz Zschiegner in *Das Lied vom Hindenburg*, dessen Text "von deutschen Sangesbrüdern" stammt. "Feldherr durch und durch, wie Sankt Georg siegt Hindenburg", reimt Heinrich Platzbecker⁽²⁷⁾, und Willy Böhme skandiert: "Hindenburg! Hindenburg! Laß' keinen Russen durch"⁽²⁸⁾. Über die Wirkung solcher Stücke im Theater, bei Schulfeiern oder Platzkonzerten lässt sich wenig sagen, aber es ist kaum zu bestreiten, dass sie sich im Sinne einer "musikalischen Kriegsrüstung" instrumentalisieren ließen. Zudem kann man von ihrer nicht unbeträchtlichen Anzahl auf eine rege Nachfrage schließen.

Für Zwecke der offiziellen Repräsentation und einen anspruchsvollen Geschmack wurden eher 'klassische' Werke aufbereitet. So erfuhren etwa kirchenmusikalische Werke Bachs, Beethovens 5. Sinfonie, in der das Schicksal an die Tür pocht, oder Liszts programmatische Entwürfe im Rahmen nationaler Veranstaltungen eine eigentümliche Verwandlung zu einer gehobenen Art der Gebrauchsmusik. In Seidls Verzeichnis finden sich mehr als dreißig bedeutende Musiker⁽²⁹⁾, deren Kompositionen – ihrer Intention nach – meist nichts mit dem Weltkrieg oder der Verherrlichung des Deutschtums zu tun haben. Ihr Ansehen, ihre Popularität oder ihre Programmatik sollten offenbar dazu benutzt werden, die Gefühle der Zuhörer in eine bestimmte Richtung zu lenken. Der Einsatz von Bachschen Chorälen oder des Trauermarsches aus der *Eroica* bei Gedenkfeiern für die Gefallenen, begleitet von politisch hochrangigen Rednern hinter schwarz umflorten Pulten, erzwang nicht nur eine Reduktion des ursprünglichen Gehalts, sondern auch die Aufgabe der Autonomie der Musik, die im konkreten Vollzug des Feiertages in die Knie gezwungen wurde. Auch ihr Kunstcharakter hatte unter dem praktischen Gebrauch zu lei-

den, der es erforderlich machte, dass die meisten Kompositionen gewaltsam auf einen Teil ihrer Programmatik reduziert wurden. Dazu löste man geeignete Sätze und Abschnitte aus dem Gesamtwerk heraus, instrumentierte sie den Gegebenheiten der jeweiligen Feier entsprechend – z.B. für Bläsergruppen oder Militärorchester –, fügte neue Texte hinzu, veränderte ggf. die originalen und konnte durch den gesamten politisch-sozialen Kontext die jeweilige Musik zu einem Bestandteil desselben zurechtstutzen. Verfahrensweisen dieser Art waren zwar in populären Volkskonzerten der Kaiserzeit bereits üblich, aber im Krieg erhielt die Umformung 'klassischer' Vorlagen in Gebrauchsmusik noch eine spezielle Bedeutung. Die universale Trauer des Originals wurde verengt und vereinnahmt für nationale Empfindungen exklusiv im eigenen Land. Geschürt durch Musikdarbietungen konnte sich die Trauer oder die Angst der Zuhörer vor kommenden Schicksalsschlägen dabei leicht in eine erwünschte Aggressivität gegen andere Nationen verwandeln.

Die Auswahl klassischer Musikkultur zu Kriegsandachten oder Konzertaufführungen, z.B. für die Verwundeten und ihre Angehörigen, hat Seidl kaum begründet. Sie umfasst unterschiedliche ästhetische Niveaus sowie ein breites Spektrum verschiedener Musikgattungen, vom Sololied über Männerchöre bis hin zu großen Sinfonien, Ouvertüren, Oratorien oder Passionen. Aktuell erschienen offenbar alle musikalischen Schlachtdarstellungen, Bataillien, darunter auch die *Hunnenschlacht*, eine sinfonische Dichtung von Franz Liszt. Den wünschenswerten soldatischen Geist sollte auch der Marsch verbreiten, der in vielen Varianten vorgestellt ist. Das Repertoire reicht von Armeemärschen bis zu Richard Wagners *Kaisermarsch*, von Fest-, Triumph- und Krönungsmärschen aus diversen Opern bis hin zu heroischen Trauermärschen. Für die 'Kriegsrüstung' geeignet hielt Seidl auch Werke oder Werkauschnitte mit heroischem, fanfarenartigen Gestus oder militärischen Signalen, wie die sogenannte Militärsinfonie von Josef Haydn. Die einschlägige historisch-politische Tradition repräsentieren unter anderem das *Triumphlied* von Johannes Brahms oder Max Regers *Vaterländische Ouvertüre*. Fast schon grotesk erscheint der Hinweis auf den Gesang der zwei Geharnischten aus Mozarts *Zauberflöte* oder Robert Schumanns *Die*

beiden Grenadiere; besonders die letzteren wirken angesichts des französischen Kriegsgegners reichlich deplaziert.

Für kriegswichtig hielt Seidl vorwiegend jene Kirchenmusik, in der die Ergebung in das Schicksal, Dank, Gotteslob und Trost im Leid thematisiert sind. Ein Choral wie *Nun danket alle Gott* hatte durch seinen Gebrauch als "Choral von Leuthen" nach einer glücklich gewonnenen Schlacht Friedrichs des Großen oder anlässlich der Kaiserproklamation zu Versailles bereits seine offizielle nationale Tradition, diente aber zugleich in seinem ursprünglichen Sinn als Dankeschoral individuellen emotionalen Bedürfnissen. Erhebende Gefühle der Freude und Siegesgewissheit bestimmen den Gehalt von Händels "Halleluja" oder des *Dettinger Tedeums*, die in Kriegzeiten leicht umfunktioniert und auf die gegenwärtige Situation bezogen werden konnten. Als militantes Trutzlied war Luthers *Ein feste Burg ist unser Gott* geeignet, wobei die Zeile "und wenn die Welt voll Teufel wär" eine besondere propagandistische Wirkung zu versprechen schien. Auffällig viele Titel stammen von Johann Sebastian Bach, der offensichtlich als der größte biblische Tröster nutzbringend in Kriegzeiten eingesetzt worden ist. Die bei Seidl angeführten Liedsätze oder Choräle aus Passionen und Kantaten sprechen fast immer von Tod, Bekümmernis und Hinnahme des Unglücks, das als gottgegeben angenommen werden soll.⁽³⁰⁾ Unter dem Eindruck dieser bewegenden Musik mögen dann wohl die durch den Krieg verursachten Leiden als unabwendbares Schicksal aufgefasst worden sein, gegen das man sich nicht aufzulehnen hat.⁽³¹⁾

Die Aufmerksamkeit Seidls galt ferner den Helden und Heroen, die in ihrem unermüdlichen Kampf für eine gute Sache als Vorbilder dienen und die allgemeine Moral stärken sollten. Die eigentlichen "Helden", jene Soldaten nämlich, die zerschossen, amputiert, erschöpft und verstört für einen kurzen Urlaub zurückkamen, konnten diese Aufgabe nicht immer überzeugend erfüllen. Indem man ihre Erfolge insgesamt hervorhob und sich der Allgegenwart des Todes in zahlreichen Heldengedenkfeiern erinnerte, konnte auch der Krieg immer wieder als "gute Sache" und Bewährung für männliche Tapferkeit gefeiert werden. Und was wären solche Feierstunden ohne die Kraft der Musik? Mit ihr ließen sich Emotionen vertiefen und der heranwachsenden deutschen Jugend ein-

dringlich einschärfen, die Gefallenen als Ideale der Treue und Furchtlosigkeit wahrzunehmen, an denen sich auch in schlechten Zeiten der Blick aufrichten konnte.

Das zentrale nationale Vorbild, in zahlreichen populären Liedern und Chören gepriesen, war selbstverständlich die militärische Führung, also Wilhelm II., Hindenburg oder andere Generäle, gefolgt von den Siegern von 1870/71, Bismarck und Wilhelm I. Darüber hinaus forsteten Chorleiter oder durch nationale Begeisterung inspirierte Amateurmusiker, wie Seidls Verzeichnis belegt, die Geschichte nach früheren militärischen Größen durch und vertonten die Taten Friedrichs des Großen, gedachten musikalisch des alten Dessauers und anderer sogenannter Kriegshelden. In dem bereits erwähnten (vgl. Anm. 24) "patriotischen Marschlied" op. 309 des Herzoglich Anhaltischen Musikdirektors Willy Boehme *Auf nach England* findet sich denn auch auf dem Titelblatt das folgende, auf Friedrich den Großen bezogene Verschen:

"Ach lebte heute noch der 'Alte Fritze',
Er zöge auch mit uns über die Pfütze,
Wir zieh'n mit hipp, hipp, hipp, hurrah
Bei Nacht und Nebel sind wir da!
Hurrah! Hurrah! Hurrah."

Vom Heldengedenken handelte, wie man wusste, auch die große Musik des deutschen Idealismus, die emphatisch ihre Freiheitshelden Egmont oder Coriolan in Beethovens Vertonung feierte und im *Fidelio* den Aufbruch zu neuen Ufern sah. Seidl nennt zahlreiche Namen in dieser Kategorie von Musik und scheint dabei eine besondere Vorliebe für Franz Liszt zu haben, der bei weitem nicht nur mit Kompositionen wie *Tasso* und *Prometheus* vertreten ist. Als Vorbilder galten auch verdiente Vertreter aus anderen gesellschaftlichen Bereichen, die zum nationalen Selbstwertgefühl beigetragen hatten, so z.B. Hans Sachs, der in Albert Lortzings gleichnamiger Oper und als Hauptprotagonist in Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* die deutsche Sache vertritt. Weitere von Seidl genannte Vorbilder, deren Fortleben durch die Musik großer Meister ästhetisch präsent blieb, waren unter anderem *Andreas Hofer* (Oper von Albert Lortzing) oder der Schwedenkönig *Gustav Adolf* (Oratorium von Max Bruch).

Auch die Frauen brauchten Vorbilder und mussten geschult werden, damit sie etwas zum erfolgreichen Verlauf des Krieges beitragen konnten. Wichtig war z.B. ihre Rolle bei der Erziehung der Kinder zu guten Patrioten und die Förderung ihrer Bereitschaft, Verwundete zu pflegen oder das Bangen um Vermisste und Verwundete klaglos auszuhalten. Seidl bedenkt diese Klientel mit Chorälen und Kirchenmusik, bestückte sein Repertoire jedoch auch mit relativ einfachen Vokalstücken, Liedern und Chören, die sich explizit an Frauen, Mütter und ihre Kinder wenden. Die Musik sollte ihnen Mut und Trost zusprechen und sie ermahnen, den ausziehenden Männern, Söhnen und Brüdern das Herz nicht durch Tränen und Jammern schwer zu machen. Und sollte es denn das "Schicksal" wollen, dass sie nicht mehr zurückkehren, so müssten sie gerade dann Stärke beweisen. Wieder sind es Feldpostkarten, die erkennen lassen, dass die Kriegspropaganda keines der möglichen Verbreitungsmedien der Zeit ausließ, sondern z.B. durch den Abdruck von Abschiedsliedern wie *Stozenfels am Rhein, Muß I denn* o.a. die Frauen auf Opfer und Abschied – vielleicht für immer – vorbereitete.

Die handfeste Einstimmung auf den Tod thematisieren Stücke wie *Kriegerlos* von Wilhelm Maase, *Des Kindes Sehnsucht* von Heinrich Bungart oder *Das Lied der deutschen Frau* von Bruno Müller.⁽³²⁾ Die Mütter und Ehefrauen sollten sich an ihre Opferrolle gewöhnen und keinesfalls Zweifel daran aufkommen lassen, dass es "gute" Ziele sind, für die ihre Söhne vielleicht ihr Leben lassen müssen. Ein Titel wie *Der Mutter Waffensegen* von Paul Ziegler für dreistimmigen Frauenchor, worin die Frau ihren Sohn ermahnt, seine Pflicht zu tun, ist ein besonders ausgeprägtes Beispiel dieses Genres.⁽³³⁾ Auch der Operettenkomponist Robert Stolz hat sich darin versucht. In den von Alfred Grünwald verfassten drei Strophen seines Liedes *Die Mutter des Reservisten* op. 187, das 1914 in Wien publiziert wurde, verabschiedet sich der Sohn von der Mutter, und sie segnet ihn dann – im Walzerrhythmus. So konnten Frauen angesprochen und Trauer und Angst in kontrollierte Bahnen gelenkt werden.

Ein Aspekt verdient noch Beachtung. Seidl war sich im Klaren darüber, dass die zur "musikalischen Kriegsrüstung" geeigneten Werke häufig allzu populär und ästhetisch wenig bedeutend wa-

ren. Bevor er dem Leser das "Brauchbare", mit dem Gebiet des Krieges "geistig-stofflich" "irgend Zusammenhängende" vorführt, schränkt er daher ein, dass die von ihm publizierte Sammlung nicht vollständig sei und er "die kritische Verantwortung durchgängig für den künstlerischen Teil, den technischen Wert bzw. ästhetischen Gehalt" nicht übernehmen wolle. Diese sei dem "Takt, Feingefühl, kritischen Urteile wie lokaler Erwägung im Besonderen" überlassen. Er jedenfalls wäre froh gewesen, wenn er ein Jahr zuvor, gemeint ist wohl der Beginn des Ersten Weltkrieges, diese "Zusammenstellung zum Thema: 'Krieg und Germanentum'" bereits vorgefunden hätte (278). Diese Argumentation war er sich offensichtlich als Generalsekretär des 'Geminnützigen Vereins für Massenverbreitung guter Schriften' schuldig, durfte er sich doch im weitesten Sinne zu den Volksaufklärern zählen und musste daher in Konflikt geraten, wenn er in Fragen der ästhetischen Qualität Konzessionen machte. Außerdem hatte er sich als Verfasser von Arbeiten über Wagner und Richard Strauss einen Namen gemacht, weshalb seinen Bemühungen um die Legitimation der minder bewerteten Musik besondere Aufmerksamkeit zu widmen ist.

Der Leser erfährt nicht, welche Komponisten es sind, die Seidl aus ästhetischer Sicht für unzureichend hielt. Auch über das zahlenmäßige Verhältnis zwischen Kunst und populären musikalischen Erzeugnissen hat er sich nicht ausgelassen. Insgesamt sind jedoch die bedeutenden, allseits anerkannten Komponisten (vgl. Anm. 29) in der Minderzahl, und es überwiegt "die Anführung minderer Namen" (506). Seidl begründet die aus seiner Sicht problematische Auswahl mit dem praktischen Zweck des Verzeichnisses. Im Interesse der "Kriegsrüstung" hätten alle ästhetischen Einwände zurückzustehen. Hier kommt eine Einstellung zum Tragen, die bereits 1914 von Kaiser Wilhelm II. zum politischen Programm erhoben worden war: "Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Deutsche". Diese Vorstellung einer kriegsbedingten Gemeinschaft übertrug Arthur Seidl auf die Konzeption seines Repertoires. Es seien gerade die einfachen, ruhmlosen Leute gewesen, die "namenlos gefallenen Helden der Walstatt", derer man dankbar gedenken müsse. Man dürfe "jene 'dei minorum gentium' der Musikgeschichte" nicht ausschließen, die im Krieg ihre Haut zu Markte trugen und keinen Nachruhm erwarten konnten. Sie hätten "das

Ihre beigetragen, sich für unsere Rüstung" persönlich einzusetzen und dabei mitgeholfen, für die deutsche "'Kunst und Kultur' vaterländische oder menschliche Siege" zu erfechten (506).

Diese Äußerungen sind der Schlüssel zum Verständnis der gesamten Beitragsserie. Sie zeigen, dass die Frage nach dem Anspruch einer Musik, für die sich Volkserzieher aller Couleur Jahrzehnte hindurch leidenschaftlich eingesetzt haben, auf einmal nicht mehr so entscheidend ist. Was ist daraus zu lernen? Cui bono? Die ästhetische Qualität einer Komposition ist zweitrangig. In Krisenzeiten gelten andere Gesetze, und auch ein professioneller Musikschriftsteller, ein Kenner der Materie, ist offenbar davon überzeugt oder hält es wenigstens für angezeigt, alle früheren Bedenken gegen die gröbere Ästhetik nationaler Gebrauchsmusik zugunsten politischer Erwägungen hinten anzustellen.

Anmerkungen

- (1) Unser Vaterland in Waffen. Patriotischer Hausschatz, Bd. 2, Berlin o.J., S. 705.
- (2) Die *NZfM* druckte im ersten Kriegsjahr 1914 eine scharfe "Absage" an England, das angeblich andere Völker aus wirtschaftlichem Neid gegen Deutschland aufgewiegelt habe; vgl. *NZfM*, Jg. 81, Teil II, 1914, II. Semester. Nachdruck Scarsdale/NY 1969, S. 488.
– Im gleichen Jahrgang der Zeitschrift verbreitete sich Karl Lamprecht (ebd., S. 481) über die Notwendigkeit "geistiger Mobilmachung" und hob hervor, dass Deutschland "zur Weltherrschaft mit berufen erachtet" würde.
- (3) Von "Unmusik" sprach Otto Viktor Maeckel in: *Musik und Musiker des feindlichen Auslandes*, ebd., S. 533ff, ein richtiger Hetzartikel! Ähnlich auch die *NZfM*, Jg. 82, Teil I, 1915, I. Semester, S. 92, über "französischen Haß" und deutsche Musik.
- (4) *NZfM* Jg. 85, Teil II, 1918, II. Semester, Nachdruck Scarsdale/NY 1969, S. 282f.
- (5) Richard Kötzschke: Geschichte des deutschen Männergesanges hauptsächlich des Vereinswesens. Dresden 1927, S. 159f.
- (6) *AMZ*, Jg. XLII, 1915, S. 278f, 289f, 302f, 314ff, 327, 339f, 351f, 364f, 380f, 390f, 403f, 417f, 432f, 494ff, 506.
Im Folgenden erscheinen die Belege aus Seidls *Musikalischer Kriegsrüstung* in Fließtext und Anmerkungen als eingeklammerte Seitenzahlen.
- (7) Seidl war durchaus kein Unbekannter seiner "Zunft"; sein Ansehen resultierte nicht zuletzt aus seiner 1907 bereits in 2. Auflage publizierten Dissertation *Vom Musikalisch Erhabenen*. Er ist im Erscheinungsjahr der *musikalischen Kriegsrüstung* ein bekannter Kritiker und Verfasser umfangreicher Schriften über Richard Wagner und Richard Strauss. Diesem Renommee entsprechend erhielt er zu seinem 50. Geburtstag 1913 eine Festschrift. - Die *Musikalische Kriegsrüstung* besteht in einer alphabetischen Folge von Komponisten- und Werknamen. Am Schluss der Beiträge (494ff) führt Seidl einschlägige Nachträge in systematischer Ordnung an. Es handelt sich um eine Serie verschiedener Marsch-Alben, von Kriegsmusik aus Opern und um die Abteilungen "Jüdisch-Kriegerisches", kirchliche Vokalgattungen, Totentänze u.a. Schließlich folgen "deutsche Hauptstoffe" mit Werken über Friedrich den Großen, Faust, Luther, Prinz von Homburg, Rubezahl (!) oder Graf Zeppelin, aber auch über Frauen wie die Jungfrau von Orleans (!), Penthesilea u.a.
- (8) *AMZ*, Jg. XLII, 1915, S. 506. In runden Klammern erscheinen: Em. Chabrier, Cowen und Alberto Franchetti; in eckigen Klammern: César Franck, Vincent d'Indy, R. Leoncavallo, P. Tschaikowsky, Ermanno Wolf-Ferrari.

- (9) Das einzige im Repertoire aufgeführte Werk von Arthur Seidl ist eine *Hymne der Deutschen in Österreich* für gemischten Chor a cappella. Im Übrigen spielen in dieser Rubrik vorwiegend die "Klassiker" Haydn und Mozart eine wichtige Rolle. Außerhalb der Liste dokumentieren auch eigens für dieses Kriegsbündnis geschaffene Lieder und Hymnen die deutsch-österreichische Freundschaft, so z.B. *Deutschland-Österreich! Ein neues Kriegslied*, Sang und Dichtung von Johannes Fels. In Musik gesetzt von Albert Steffahn (Staatsbibliothek Berlin, Sign. 172 223), und Rudolf Wagners op. 260 *Deutschland-Österreich Hand in Hand*.
- (10) *NZfM* Jg. 82, Teil I, 1915, 1. Semester, S. 275. Fortsetzung mit einem Aufsatz von Arthur Prüfer: Zur Entlausung des deutschen Musiklebens. In: *NZfM* Jg. 83, Teil II, 1916, S. 277ff.
- (11) Ludolf Waldmann: Zehn volkstümliche Vaterlandslieder mit leichter Klavierbegleitung. 1915, Nr. 9.
- (12) Weitere Werke: Otto Dorn: Ouvertüre zu (H. v. Kleist's) *Hermannsschlacht* für Orchester; Friedrich Aug. Kanne, Werk 108: *Die Schlacht von Belle-Alliance oder Hermanns Herabkunft aus Walhalla*, Melodram für Deklamation und Klavier; F. Kriegeskotten, Werk 8: *Armin* für gem. Chor/Männerchor und Orchester; Georg Vierling: Ouvertüre zu (Kleist's) *Hermannsschlacht* für Orchester; Franz Wagner: *Die Teutoburger Schlacht* für Dekl., Chor, Klavier. – S. 496 finden sich noch weitere Namen: Schubart, B. Anselm Weber, André Chelard, Heinrich Hofmann (nach Felix Dahn), Karl Zuschneid, E. H. Seyffardt. – Dazu bei Seidl ein Hinweis auf Ernst Challier, Schlagwort "Heldenmusik" mit 19 Arminius-Gesängen, davon 16 Männerchöre und 3 gem. Chöre. – Auch Richard Strauss hat sich mit seinem *Bardengesang* (nach Klopstock) op. 55, für drei Männerchöre und Orchester 1906, mit diesem Thema befasst.
- (13) Außer bekannten National- und Soldatenliedern führt Seidl (417) unter dem Stichwort "1864", "1866" und "1870/71" jeweils Lieder vom Krieg gegen die Dänen, gegen die Österreicher (!) und die Franzosen (Schlacht bei Sedan) auf.
- (14) Max Freundmann: Deutsche Dresche. Neue Lieder und alte Weisen. Berlin 1914, S. 1.
- (15) Außerdem nennt Seidl verschiedene Vokalkompositionen nach einer Dichtung von Ernst Moritz Arndt, z.B. von Gustav Borchers: *Die Leipziger Schlacht*; W. v. Möllendorf: *Die Völkerschlacht bei Leipzig*, Festouvertüre für Orchester; Emil Paul: *Die Leipziger Schlacht* (Ernst Moritz Arndt) für gem. Chor; Paul Schicha: *Die Schlacht bei Leipzig* (Arndt) für Männerchor u Orchester; Heinrich Zöllner: *Die Schlacht bei Leipzig* (Arndt) für Chor u. Orchester. – Siehe auch Richard Eilenberg: *Die Völkerschlacht bei Leipzig* op. 201.
- (16) Manuskript in der Staatsbibliothek Berlin, Sign.172200.
- (17) Text: Max Schneckenburger 1840, Musik: Carl Wilhelm 1854. Die antifranzösische Tendenz manifestiert sich weithin sichtbar im Niederwalddenkmal bei Rüdeshcim, 1883 vollendet. Hier ist die *Wacht am Rhein* mit allen Strophen in den Sockel eingraviert.
- (18) Der deutsche Soldat. Briefe aus dem Weltkrieg. München [1921], S. 21f.
- (19) Hans Joachim Moser: Männerchöre aus Kriegszeit: *Das Mädchen und die Garde* op. 8. Berlin 1915 (Staatsbibliothek Berlin, Sign. 046.801).
- (20) Lieder zum deutschen Krieg 1914, Nr. 16: Franciscus Nagler: *Die "Dicke Berta"*, Lied der Brummer-Kanoniere für eine Singstimme oder einstimmigen Chor und Klavier. – Victor Hollaender: *Unsere 42er Brummer*. In: Und Michel lacht dazu. Vaterländisches Zeitbild von Leopold Ely und Otto Otto, No. 7. Berlin 1914.
- (21) Richard Kötzschke: Geschichte des deutschen Männergesanges hauptsächlich des Vereinswesens. Dresden 1927, S. 257f.
- (22) Herms Niel: *Wir fahren gegen Engelland*, Text Hermann Löns; Norbert Schultze: *Bomben auf Engelland* aus dem Film "Feuertaufe" von Hans Bertram.
- (23) Otto Naumann: *Haß gegen England*; Rudolf Racky: *Im Sturm gegen England*; Hermann Stephani: *Trutz gegen England*; Waldemar Wendland: *Hüte dich, England*.
- (24) Zitiert nach Deutsche Kriegslieder 1914/16, herausgegeben und eingeleitet von Carl Busse. Bielefeld u. Leipzig 1916 (3. vollständig umgearbeitete und vermehrte Aufl.), S. 14f. – Weitere Beispiele: P. Jäkel: *Wir fahren gegen England* op. 8, gleicher Text wie später bei Herms Niel ; 2 Lieder von Willy Boehme: *Auf nach England*, ein "patriotisches Marschlied" op. 309, und *Gott strafe England*, abgedruckt in der BZ AM MITTAG, 9. März 1915 (Staatsbibliothek Berlin, Sign. 0.47647).
- (25) Von Friedrich Bammelt, Alfons Blümel, Max Büttner, Siegfried Elsner, Hans Haubner, H. Olbricht, Hermann von der Pfordten, Hermann Rohloff, Paul Schwers, Emil Söchting, Karl Wachter. Davon drei Mal mit dem Text von A. de Nora: *Das Lied vom Hindenburg*. Vgl. das private Hindenburg Verzeichnis der Verfasserin.
- (26) Victor Hollaender: *Hindenburg*, in: Und Michel lacht dazu. Vaterländisches Zeitbild von Leopold Ely und Otto Otto, No. 6, Berlin 1914.
- (27) Heinrich Platzbecker: *Held Hindenburg*. Kriegs-Marschlied 1914, Werk 87. In: *Kriegslieder 1914* von H. Platzbecker für eine mittlere Singstimme mit Klavier (Orch.) (Staatsbibliothek Berlin, Sign. O.47717).
- (28) Willy Boehme, op. 307, 1914 (Staatsbibliothek Berlin, Sign. 170372).
- (29) Hier seien nur die bekanntesten genannt: J. S. Bach, Beethoven, Brahms, Bruch, Bruckner, Chopin, Grieg, Händel, Haydn, Humperdinck, Liszt, Loewe, Albert Lortzing, Louis Ferdinand Prinz v. Preußen, Mahler, Marschner, Mendelssohn Bartholdy, Meyerbeer, Mozart, Palestrina, Pfitzner, Reger, Schillings, Schubert, Schütz, Schumann, Silcher, Smetana, Spohr, Spontini, Richard Strauss, Wagner, Weber, Wolf.
- (30) *Ach Gott wie manches Herzeleid*, bearbeitet von Max Schillings; *Ach, wie flüchtig; Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu Dir, Aus tiefer Not; Bleib bei uns, denn es will Abend werden; Es ist dir gesagt, Mensch; Gib dich zufrieden und sei stille; Actus tragicus; Ich hatte viel Bekümmernis; Ich will den Kreuzstab gerne tragen; Komm, süßer Tod; Liebster Gott wann werd ich sterben; Was mein Gott will das gescheh alle Zeit;*

- O Ewigkeit, du Donnerwort, Weinen, Klagen; Wenn wir in höchsten Nöten sein; Wer nur den lieben Gott läßt walten.* Etwas überraschend: *Capriccio über den Abschied eines ausziehenden Bruders.* Teile aus *Passionen* u.a. Die Titel sind nach Seidls Orthographie zitiert.
- (31) Diese Bach-Auffassung ist durch den Weltkrieg mit geformt worden und hat dazu beigetragen, dass insbesondere die Kirchenmusik des Komponisten als besonders "deutsch" und "tief" aufgefasst wurde.
- (32) Maase op. 35, nach einer Ballade von Heinrich Lersch, 1914 (Staatsbibliothek Berlin, Sign. 172207); Bungart op. 106, Nr. 2, Verlag Tonger, 1915; *Das Lied der deutschen Frau*, Untertitel: "Nun weiß ich, was die Träne ist", Musik von Bruno Müller, op. 116 (Staatsbibliothek Berlin, Sign. 172817). Des Weiteren Ludolf Waldmann: *Zehn volkstümliche Vaterlandslieder mit leichter Klavierbegleitung* op. 79, für die deutschen Helden im Weltkrieg, darin: *Sei stolz, daß du ein Deutscher bist*, ein "patriotisches Wiegenlied", den deutschen Frauen gewidmet (Staatsbibliothek Berlin, Sign. 0.47.903); *O Mädels weine nicht* von Friedrich Rennert (Staatsbibliothek Berlin, Sign. 172813); *Trauernden Müttern zum Troste* von Gustav Schreck, in: *Lieder zum deutschen Krieg* 1914 (Staatsbibliothek Berlin, Sign. 047 648).
- (33) Staatsbibliothek Berlin, Sign. 046 801. Vgl. dazu auch Thea von Harbou: *Der Krieg und die Frauen*, Stuttgart u. Berlin 1916. In 8 verschiedenen Novellen führt die spätere Ehefrau von Fritz Lang aus, es sei die Kriegspflicht der Frauen, das "Liebste" herzugeben "zum Schutz des Vaterlandes" (ebd., S. 14f).

Abstract

During the First World War the musicologist Arthur Seidl (1863-1928) used the title "Musikalische Kriegsrüstung" for a special collection of compositions, published 1915 in ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG. This repertoire contained different forms of music, especially vocal music, which was supposed to enlarge the animosity against Italy, France, England, Russia or other nations, which were in war with the Germans. Seidl was obviously convinced, that music should be used as a sort of ideological armament.