

## „Du, Tell, du sollst der Führer sein ...“ Die Rossini-Bearbeitung von Julius Kapp und Robert Heger (1934)

von Christoph Henzel, Berlin

für Friedrich Lippmann

Der 3. März 1934 war in der Berliner Staatsoper Unter den Linden ein Premierentag. Auf dem Programm stand Gioacchino Rossinis *Wilhelm Tell*, aufgeführt in einer von Julius Kapp, dem Chefdramaturgen des Hauses, initiierten Bearbeitung. Nicht zuletzt dank der hochkarätigen Besetzung mit Rudolf Bockelmann (Tell), Käthe Heidersbach (Mathilde), Alexander Kipnis (Walter Fürst) und Helge Roswaenge (Arnold) wurde die Oper vom Publikum überaus positiv aufgenommen. Ein gelungener Rückgriff also in das historische Opernrepertoire, wenn auch die Kritik einiges auszusetzen hatte und der Erfolg bald verblaßte,<sup>1</sup> und zugleich ein Beispiel für die manipulierende Indienstnahme großer Kunst für die Zwecke der nationalsozialistischen Ideologie, bediente sich doch der Bearbeiter bei seinen Eingriffen einiger Topoi der nationalsozialistischen Verwertung Friedrich Schillers. Auch wenn die Symphonien Beethovens und Bruckners sowie die Musikdramen Wagners ohne Zweifel als bedeutendere Exempel der propagandistischen Vereinnahmung im Nationalsozialismus gelten müssen, so stellt doch Kapps Rossini-Bearbeitung insofern einen bemerkenswerten Fall dar, als das Werk eines Komponisten betroffen war, der traditionell als typischer Vertreter der „echt national-italienische(n) Oper“<sup>2</sup> betrachtet wurde.

In der Bezugnahme auf Schiller knüpfte Kapp an die deutsche Rossini-Rezeption des 19. Jahrhunderts an, die das Libretto des *Guillaume Tell* stets für eine Trivialisierung des Sprechdramas gehalten hatte. Charakteristisch dafür ist die auf den deutschen Bühnen verbreitete Umgestaltung der Szene vor dem Finale des 3. Akts: Einerseits weitete man den um den zweiten Pfeil kreisenden Dialog zwischen Gessler und Tell mit Hilfe einer Einlage aus, die fast wortwörtlich die entsprechenden Verse Schillers zitiert, andererseits wurde der darauffolgende Auftritt der Mathilde gestrichen.<sup>3</sup> Insofern mochte es vielleicht als konsequenter Schritt erscheinen, Rossinis Oper noch weiter an das Theaterstück anzunähern. Da aber Schillers *Wilhelm Tell* mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten zum National- und Führerdrama avancierte, war eine Übernahme der entsprechenden ideologischen Implikationen in die Oper praktisch unausweichlich. Kapp griff sie bereitwillig auf und leistete damit seinen Beitrag zu der von Joseph Goebbels anlässlich der Gründung der Reichskulturkammer am 15. November 1933 angemahnten künstlerischen Umsetzung der „heroischen Lebensauffassung“ des Natio-

<sup>1</sup> Nach Auskunft von Herrn Schröder vom Landesarchiv Berlin, dem ich für seine bereitwillige Hilfe zu danken habe, wurde *Wilhelm Tell* 1934 14 Mal, 1935 zweimal und 1936 abschließend dreimal gegeben.

<sup>2</sup> *Hugo Riemanns Musiklexikon*, bearb. v. Alfred Einstein, Berlin 1929, S. 1550.

<sup>3</sup> Vgl. *Tell*, Oper in 4 Aufzügen. Text von Etienne Jouy u. Hippolite Bis (deutsche Übersetzung von Theod. von Haupt) von Gioacchino Rossini. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem Text, neu bearbeitet von Richard Kleinmichel, Schott [Nr. 25600]: Mainz o. J. [ca. 1894], S. 326.

nalsozialismus.<sup>4</sup> Gleichwohl stand für Kapp eigentlich nicht die „Modernisierung“ der Oper im (Un-)Geist des Nationalsozialismus im Vordergrund, sondern die Belebung des museal erstarrten Spielplans, welche er aus einer musikalisch und dramaturgisch konservativen Grundhaltung heraus einzig durch sogenannte „Ausgrabungen“ für möglich hielt.

## I.

Für das von der Universal Edition verlegte Textbuch verfaßte Kapp ein Vorwort, welchem der Leser neben einer ausführlichen Beschreibung und Begründung der Veränderungen folgende grundsätzliche Bemerkungen entnehmen konnte:

„Den Plan dieser Neubearbeitung faßte ich schon vor Jahren und begann auch bereits die Vorarbeiten dazu. Das Wiedererwachen unseres Volkes gibt ihr nun erhöhte Resonanz. Ich habe absichtlich das Schweizer Lokalkolorit auf das Mindestmaß beschränkt und den Freiheitskampf eines Volkes und das Schicksal seines Führers allgemein menschlich zu gestalten versucht. In Tell und Gessler stehen sich zwei Weltanschauungen gegenüber, deren Ringen unabhängig von Ort und Zeit von ewiger Gültigkeit ist. Und damit hoffe ich, Rossinis Meisterwerk aus dem hohlen Rahmen der ‚historischen großen‘ Oper herausgehoben und auch für unsere Zeit mit neuem Leben erfüllt zu haben.“<sup>5</sup>

Auch wenn kein Anlaß besteht, an Kapps Datierung seiner Konzeption der Bearbeitung zu zweifeln, schwingt doch in seinem Hinweis darauf ein apologetischer Unterton mit. Ohne Zweifel wollte Kapp dem Verdacht des Opportunismus entgehen, der einem solch politisch exponierten Werk im Jahre Eins nach der Machtergreifung zwangsläufig anhaften mußte. In diese Richtung verweist auch der Hinweis auf die „allgemein menschliche“ Gestaltung des Freiheitskampfes. Dadurch wird verdeckt, daß weder Rossini und seine Librettisten noch Schiller an den historischen Ereignissen und ihrem geographischen Ort als solchem interessiert waren, sondern ebenfalls auf je eigene Weise an der Freiheitsthematik, wenn auch in ganz anderem Sinne als Kapp. In Wirklichkeit war die Lockerung der Einbindung der Opernhandlung in den geschichtlich-geographischen Raum der Schweiz die Voraussetzung für ihre allegorische Beziehung auf Nazi-Deutschland. Dies belegen die Verknüpfung von „Volk“ und „Führer“ sowie der Hinweis auf den Antagonismus der Weltanschauungen, womit wohl auf den fanatischen Antisemitismus der nationalsozialistischen Ideologie angespielt werden sollte. Gleichzeitig reklamierte Kapp durch die Berufung auf das „allgemein Menschliche“ und Mythische der Handlung den Wagnerschen Dramenbegriff für seine Bearbeitung.

Kapp gab die Umgestaltung von Handlung und Dramaturgie als Dienst an Rossinis „Meisterwerk“ aus. Als ein solches galt ihm aber lediglich eine Grundsubstanz der Partitur, welche Kapp durch ihre Ablösung von der Dramaturgie der Grand Opéra „retten“ zu können glaubte. Daß er dabei gänzlich gegen die Grundideen des Komponisten handelte, wird sofort deutlich, wenn man sich die von Kapp vorgebrachten Kritikpunkte vergegenwärtigt. Neben der alten Übersetzung Theodor von Haupts hob er die Tableaus, insbesondere aber den Schluß der Oper als verbesserungsbedürftig hervor:

<sup>4</sup> Vgl. *Goebbels-Reden*, Bd. 1, hrsg. von Helmut Heiber, Düsseldorf 1971, S. 131–141, bes. S. 137 f.

<sup>5</sup> *Wilhelm Tell*, Oper in 4 Aufzügen (9 Bildern) von G. Rossini. Für die deutsche Opernbühne völlig neu bearbeitet von Julius Kapp. Musikalische Einrichtung von Robert Heger, Wien 1934, S. 7.

„Alles was im Original nach der Apfelschußszene kommt, ist unmöglich und auch musikalisch ganz schwach.“<sup>6</sup> Die Ablehnung der Tableau- und Finalgestaltung aber betraf das Zentrum von Rossinis dramaturgischem Konzept, welches auf der Aufwertung des Volks zur handelnden Person und der Reduktion des Gewichts der Protagonisten beruhte.<sup>7</sup>

Kapps Kritik an Rossinis *Wilhelm Tell* entsprang der in den zwanziger Jahren in Deutschland weitverbreiteten Abneigung gegen die große historische Oper Frankreichs. Sie beruhte einesteils auf der Identifizierung der Grand Opéra mit dem verhaßten Hofopernsystem des Kaiserreichs und andernteils auf dem Glauben, mit dem Musikdrama Richard Wagners auf einer künstlerisch höheren und national bestimmten Stufe der Operngeschichte angelangt zu sein, wobei durchaus antisemitische Vorbehalte gegen den Hauptvertreter der Grand Opéra, Giacomo Meyerbeer, zum Tragen kamen.<sup>8</sup> Kapp, der sich kurz nach dem 1. Weltkrieg noch gegen Aktualisierungsversuche gewandt hatte,<sup>9</sup> trug zehn Jahre später dem gewandelten Geschmack Rechnung, indem er den Weg der modernisierenden Bearbeitung einschlug. Die Auseinandersetzung mit dem Geschichte gewordenen Typus der Grand Opéra erschien ihm als überflüssige Mühe. Und da die Frage nach der Konzeption Rossinis ohne Interesse blieb, genügte als Grundlage der Bearbeitung auch der am Jahrhundertende bei Schott erschienene, von Richard Kleinmichel revidierte Klavierauszug.<sup>10</sup>

Daß es Kapp gar nicht um den *Guillaume Tell*, sondern in erster Linie darum gegangen sei, ein Transportmittel für nazistisches Gedankengut zu finden, wird man allerdings schwerlich behaupten können, da der Chefdramaturg der Berliner Staatsoper in Zusammenarbeit mit der Universal Edition schon in der Zeit der Weimarer Republik ähnlich eingreifende „Rettungsversuche“ an anderen Opern unternommen hatte. Sie betrafen Berlioz' *Trojaner* (1930), Meyerbeers *Hugenotten* (1931), Verdis *Sizilianische Vesper* (1932) und Rezniceks *Donna Diana* (1933); 1934 folgte noch Verdis *Ernani*.<sup>11</sup> Die Bearbeitung des *Wilhelm Tell* stellt sich im Zusammenhang mit den anderen Neufassungen (die Oper Rezniceks ausgenommen) als Teil einer von Kapp und der Universal Edition initiierten Renaissance der großen historischen Oper dar. Der

<sup>6</sup> Ebd., S. 5.

<sup>7</sup> Vgl. Anselm Gerhard, *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, S. 78–84.

<sup>8</sup> Vgl. Michael Walter, „Die ‚ideelle Tatsächlichkeit‘ der Oper“, in: ders., *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919–1945*, Stuttgart 1995, S. 131–174; zur Sichtweise Kapps s. auch Julius Kapp, *Giacomo Meyerbeer*, Berlin o. J. [1920].

<sup>9</sup> Vgl. Kapp, *Giacomo Meyerbeer*, S. 12: „Will man heute Meyerbeer überhaupt noch aufführen, so lasse man alles Experimentieren und Reformieren und gebe ihn im Stil und Geschmack seiner Zeit, und nicht unserer!“

<sup>10</sup> Vgl. das Exemplar des Schott-Klavierauszugs (wie Anm. 5) in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, N. Mus. 654. Dieser Klavierauszug wurde zunächst von der Korrepetition der Königlichen Oper benutzt, von daher stammen einige eingetragene Kürzungen. Später stand das Exemplar Robert Heger, dem musikalischen Bearbeiter Kapps, welcher ab 1933 an der Staatsoper als Kapellmeister tätig war, zur Verfügung. Heger, dessen Name auf dem Außendeckel steht, trug hier einen großen Teil der an Musik und Text vorgenommenen Veränderungen ein. Die Revisionen wurden von ihm später in ein weiteres Exemplar dieses Klavierauszugs übertragen, welches zusammen mit einigen Ergänzungen aus anderen Vorlagen dem Stich des Klavierauszugs der Neufassung zugrundegelegt wurde. Der Stich wurde von der Universal Edition zwischen November 1933 und Februar 1934 hergestellt (UE 10606). Im Archiv der Universal Edition befindet sich das von Heger eingesandte Material neben einer ausführlichen Beschreibung der musikalischen Bearbeitung von seiner Hand. – Für die freundliche Auskunft und die Überlassung von Fotokopien bin ich Frau Ilse Heinisch von der Universal Edition zu Dank verpflichtet.

<sup>11</sup> Ein später Nachzügler ist die bei Ahn & Simrock (Berlin u. Wiesbaden) 1955 verlegte Bearbeitung von Meyerbeers *Afrikanerin*. Ungedruckt blieb seine Fassung von Wagners *Rienzi* (1934).

Wiederbelebungsversuch stellte eine Antwort auf die mangelnde Akzeptanz der musikalischen und dramaturgischen Neuerungen in den Opernhäusern und die damit einhergehende museale Erstarrung des Spielplans dar – wofür Kapp einseitig die Komponisten verantwortlich machte. Konservative Skepsis gegenüber der zeitgenössischen Produktion, genährt von enttäuschten Erwartungen in das Durchsetzungsvermögen des nach-wagnerischen Musikdramas, auf der einen Seite und die unbeirrte Hoffnung auf einen kommenden Operngenius Wagnerscher Statur auf der anderen Seite bestimmten sein Handeln. So beklagte Kapp in einem programmatischen Beitrag aus Anlaß der *Tell*-Aufführung<sup>12</sup> den „Mangel an neuen Schöpfungen“, tat aber gleichzeitig die modernen Opern pauschal als „hoffnungslose Eintagsfliegen“ ab. Dabei hatte Kapp zehn Jahre vorher noch die größten Hoffnungen in das Schaffen Erich Wolfgang Korngolds, vor allem aber Franz Schrekers gesetzt.<sup>13</sup> Nachdem aber ihr Erfolg am Ende der zwanziger Jahre schon merklich verblaßt war, vermochte er (die Produktionen der Kroll-Oper in Berlin vor Augen) nichts anderes mehr denn eine „Zeit der Gärung und des Streites der widersprüchlichsten Stile und Richtungen“<sup>14</sup> in der Opernkomposition zu erkennen. Darüber offensichtlich ratlos geworden gab er älteren, in Vergessenheit geratenen Bühnenwerken bzw. den in ihnen enthaltenen „starke(n) Stücke(n) und unvergängliche(n) musikalische(n) Schönheiten“<sup>15</sup> den Vorzug. Sie sollten die nach dem Tod Wagners und Verdis angeblich aufgetretene „Lücke“ überbrücken helfen, und zwar „bis zum Aufflammen des neuen großen Operngenius“<sup>16</sup>.

Kapps Klage über den Mangel an lebensfähigen zeitgenössischen Bühnenwerken mutet zynisch an, wenn man an die Ausschaltung und Vertreibung vieler Opernkomponisten nach der „Machtergreifung“ 1933 denkt, war aber die unabhängig von den politischen Ereignissen gefaßte Meinung eines Konservativen – der dafür die Kritik Fritz Steges, eines strammen Nationalsozialisten, einstecken mußte. Stege monierte die mangelnde Förderung junger Komponisten durch die Staatsoper und stand deshalb den von ihm als konkurrierend angesehenen Wiederbelebungsversuchen des historischen Repertoires mißtrauisch gegenüber.<sup>17</sup> Daran zeigt sich einmal mehr der die braune Musikpolitik in Deutschland prägende Gegensatz zwischen eher traditionsorientierten Tendenzen auf der einen Seite und fortschrittsbewußten Hoffnungen auf eine neue, genuin nationalsozialistische Kunst auf der anderen Seite.

Der Versuch der Wiederbelebung einiger Werke der Grand Opéra war nicht als ein Wiederanknüpfen an eine nach dem 1. Weltkrieg abgebrochene Aufführungstradition gemeint. Dazu war die Abneigung gegen das Opernsystem der Kaiserzeit zu groß, zumal

<sup>12</sup> Julius Kapp, „Prinzipielles über Opern-,Bearbeitungen“, in: *Blätter der Staatsoper* 14 (1934), H. 6, S. 13–14.

<sup>13</sup> Vgl. Kapp, *Franz Schreker. Der Mann und sein Werk* (= *Zeitgenössische Komponisten* 4), München 1921, S. 42 f.; ders., *Meyerbeer*, S. 147; ders., *Die Oper der Gegenwart* (= *Max Hesses Handbücher* 56), Berlin 1922, S. 219 f. und 223–225.

<sup>14</sup> Kapp, *Das Opernbuch. Eine Geschichte der Oper und ein musikalisch-dramatischer Führer*, neu bearb. u. erw. Aufl., Leipzig 1939, S. 338. Textgrundlage für den historischen Teil ist sein Buch *Die Oper der Gegenwart*. Kürzungen wie Ergänzungen spiegeln die Wandlung der Sichtweise Kapps. Die Neubewertung der pluralistischen Tendenzen der 20er Jahre fällt unterschiedlich differenziert aus: Während beispielsweise für Korngold nurmehr polemische Ausfälle übrigbleiben (vgl. S. 336), schimmert bei Schönberg und Berg trotz aller Ablehnung Respekt hindurch (vgl. S. 326–328).

<sup>15</sup> Kapp, „Prinzipielles über Opern-,Bearbeitungen“, S. 13.

<sup>16</sup> Ebd., S. 14.

<sup>17</sup> Vgl. die Rezension des *Wilhelm Tell* in: *ZfM* 101 (1934), S. 401 f.

sich die soziale Struktur des Publikums verändert hatte. Statt dessen war die „Aktualisierung“ im Sinne einer Anpassung an die aktuellen Rezeptionsgewohnheiten die Lösung. Dies bedeutete, daß man sich bemühte, die Differenzen zu einigen Prinzipien des Musikdramas Wagners zu verkürzen und dementsprechend Handlung und Musik der Vorlagen zurechtzustutzen. Dies betraf im übrigen nicht nur die Grand Opéra, sondern auch die italienische Opera seria des 18. Jahrhunderts. Auch bei ihr galten einschneidende, modernisierende Umarbeitungen als unabdingbare Voraussetzung für die Wiederaufführung. Dies belegen die in den zwanziger Jahren in Göttingen im Rahmen der Händel-Festspiele vorgestellten Opern<sup>18</sup> und auch die von Lothar Wallerstein und Richard Strauss erarbeitete Neufassung von Mozarts *Idomeneo* (Wien 1931).<sup>19</sup>

## II.

Wie gestaltete sich Kapps Anlehnung an Schillers *Wilhelm Tell* (Uraufführung 1804) bei seiner Aktualisierung von Rossinis Oper? Zum einen hielt er sich bei der Neufassung der Rezitative teilweise eng an die Sprachgestalt Schillers, zum anderen modifizierte er teilweise dem Drama entsprechend Handlung und Szenerie der Oper (siehe die Übersicht im Anhang). So teilte er die ersten beiden Akte in je zwei Bilder auf und veränderte den Anfang der Altdorf-Szene: Anstelle der erzwungenen Huldigung ist der Spott des Volkes über den aufgestellten Hut zu sehen. Schließlich gab Kapp der Oper unter Aufnahme einiger Handlungselemente des Theaterstücks (Gebet Tells nach seiner Rettung, Szene in der hohlen Gasse bei Kußnacht) einen neuen, vermeintlich „folgerichtigen“ Schluß. Daß er dabei ausgerechnet auf Musikstücke aus Rossinis *Mosè in Egitto* zurückgriff, ist nicht ohne Pikanterie.<sup>20</sup> Zur Legitimation der Einlagen berief sich Kapp auf angebliche Selbstanleihen Rossinis im *Guillaume Tell*.<sup>21</sup> Das Ende der Oper erweiterte Kapp den Forderungen der „heroischen Lebensauffassung“ entsprechend um das vom Komponisten 1831 für die dreiaktige Fassung geschaffene triumphale Finale. Als dramatischer Impuls zwischen den beiden Finali diente ihm der bis dahin aufgesparte Auftritt Arnolds mit den siegreichen Schweizern.

Eine Orientierung an der Dramaturgie von Schillers *Wilhelm Tell* war allerdings nicht beabsichtigt, „da die Oper anderen Gesetzen unterliegt als das Drama“<sup>22</sup>. Diese

<sup>18</sup> Vgl. Wolfgang Boetticher, „Die frühe Göttinger Händelrenaissance. Versuch einer Würdigung“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 2 (1986), S. 207–220; Martin Staehelin, „Siebzig Jahre Göttinger Händel-Festspiele. Zu den Anfängen der Göttinger Händel-Renaissance“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 4 (1991), S. 23–40. Grundlegend ist Oskar Hagen, „Die Bearbeitung der Händelschen *Rodelinde* und ihre Uraufführung am 26. Juni 1920 in Göttingen“, in: *ZfMw* 1 (1919/20), S. 725–732. Im übrigen wurden in der Berliner Städtischen Oper in Charlottenburg zwei der Göttinger Bühnenwerke aufgeführt: *Otto und Theophano* (1926) und *Ezio* (1928). 1935 kam an der Staatsoper *Julius Cäsar* heraus.

<sup>19</sup> Vgl. das Libretto *Idomeneo*, Opera seria in 3 Akten nach dem Italienischen des Abbate Giambatt. Varesco von W. A. Mozart. Vollständige Neubearbeitung von Lothar Wallerstein und Richard Strauss, Magdeburg 1931; dazu Stephan Kohler, „Die *Idomeneo*-Bearbeitung von Lothar Wallerstein und Richard Strauss“, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo 1781–1981*, hrsg. v. Robert Münster (= Ausstellungskataloge der Bayerischen Staatsbibliothek 24), München 1981, S. 158–179.

<sup>20</sup> Nach Kapps Ansicht enthielt Rossinis *Moses* „wohl einige der kostbarsten Eingebungen des Meisters überhaupt“, *Wilhelm Tell. Oper in 4 Aufzügen* [Textbuch], S. 5.

<sup>21</sup> Vgl. ebd.

<sup>22</sup> Ebd., S. 6.

„Gesetze“ aber bewogen Kapp, über die erwähnten gravierenden Änderungen hinaus im Bühnengeschehen „alles Überflüssige der ‚großen Oper‘“<sup>23</sup> zu streichen – mit nicht minder einschneidenden Folgen. Kapps solcherart motivierte Eingriffe zielten auf die radikale Kürzung der Tableaus, die Akzentuierung der sichtbaren Handlung und die musikalische Verbindung der Bilder.

Kapps Umgang mit Rossinis Tableaus läßt sich exemplarisch an der Eingangsszene der Oper („Introduction“) studieren. Rossini entwirft hier ein heiter-idyllisches Bild des in Übereinstimmung mit der Natur lebenden Volkes der Schweizer. Schlaglichtartig stechen daraus die „à part“-Äußerungen Tells und Arnolds hervor, deren seelische Verfassung aus unterschiedlichen Gründen zur Idylle kontrastiert. Kapp stellt dagegen Tell in den Mittelpunkt der Szene, die – durchaus bezeichnend – quasi im privaten Rahmen und nicht in der Öffentlichkeit spielt. Tell und sein Sohn Walter befinden sich vor ihrem Haus. Während Walter bedeutungsvoll die Macht des Frühlings besingt, bringt Tell seinen Unmut über die politische Situation zum Ausdruck. Bezeichnend für die Bemühung Kapps, Tell zum „Führer“ zu stilisieren, ist dabei dessen (vor der Erkenntnis der eigenen Berufung stehende) Frage: „Wann wird der Retter kommen, der unserm Vaterland die Freiheit wird erkämpfen aus dieser Knechtschaft?“<sup>24</sup> „Ranz de Vaches“ und Chor erklingen nach Tells Solo nur in der Ferne. Über das musikalische Kolorit hinaus sollen sie lediglich die Ankunft Arnolds und seines Vaters motivieren (Heimkehr der Hirten), woraus schließlich das Duett hervorgeht, in welchem Tell sich selbst zum „Führer“ erhebt.

## Rossini 1829

I. Akt, „Introduction“  
Orchestervorspiel  
Chor (Dorfbewohner)  
Solo (Fischer)  
Solo (Tell)  
Quartett (Fischer, Tell, Hedwig, Jemmy)  
„Ranz de vaches“  
Chor (Dorfbewohner)  
Soli (Hedwig, Arnold, Tell, Melchthal)  
Solo/Chor (Melchthal, alle)  
Chor (alle)

## Kapp 1934

I. Akt, 1. Bild (Anfang)  
gekürzt  
Solo Walters extrahiert  
gestrichen  
unverändert  
gestrichen  
gekürzt  
stark gekürzt  
stark gekürzt, nur Solo Hedwigs übrig  
gestrichen  
gestrichen

Das Ziel beim Zusammenstreichen der Tableaus und auch der Finali war die Freilegung ihres – teilweise lediglich imaginären – Handlungskerns. In dieser Linie liegt auch die Ergänzung der Oper nach dem Vorbild des Schillerschen Dramas um das 7. und 8. Bild, welche das Gewicht der sichtbaren Handlung der Protagonisten erhöhen sollte. Dies war nicht zuletzt die Voraussetzung dafür, Tell zum „Führer“ aufzuwerten.

Die Einfügung der Zwischenspiele in die Oper diente der musikalischen Vermittlung zwischen den Handlungsstationen. Von einer dramaturgischen Vermittlung kann allerdings keine Rede sein, da die verschiedenen Opern Rossinis entnommenen Instrumentalstücke wegen ihrer von der Umgebung abstechenden Faktur höchstens als Stimmungsbilder, wenn nicht als bloße Pausenfüller fungierten. Die Schwierigkeit, die Kapp offensichtlich mildern wollte, war die Tendenz zum Zerfall des Dramas in große

<sup>23</sup> Ebd.<sup>24</sup> Ebd., S. 9.



Einzelszenen. Freilich war dafür seine eigene Revision verantwortlich, die um der Nähe zu Schillers Drama willen die Handlung auf 9 Bilder verteilte. Bedeutete die Einführung zweier neuer Bilder im 4. Akt ohnehin eine Fragmentierung der Handlung mit retardierender Wirkung, so zerbrach die Abspaltung der Rütli-Szene im 2. Akt den über das Terzett hinausreichenden Spannungsbogen. Somit erwies sich Kapps Bearbeitung in ihrer Dramaturgie als in sich brüchig. Problematisch war allerdings auch ihr politischer Gehalt.

### III.

Auch wenn sich die ästhetischen Voraussetzungen für Kapps *Tell*-Bearbeitung vor allem aus der deutschen Rossini-Rezeption des 19. Jahrhunderts herleiten lassen, so war seine Revision doch in verschiedener Hinsicht ein Politikum. Entscheidend hierfür waren die partielle Annäherung der Oper an Schillers Drama sowie die von Kapp darüber hinaus im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie vorgenommenen Modifikationen an Text und Handlung.

Bereits die Tatsache, daß die Erstaufführung ausgerechnet 1934 stattfand, verlieh Kapps Bearbeitung eine politische Konnotation. 1934 war nämlich das Jahr des 175. Geburtstags Friedrich Schillers, welches vom Regime zu öffentlichkeitswirksamen Feierlichkeiten genutzt wurde, in denen der Jubilar für die eigenen ideologischen Zwecke vereinnahmt wurde. Höhepunkte des Jubiläums waren die als Marbacher Sonnwendfeier am 21. Juni sowie der Staatsakt am 10. November im Weimarer Nationaltheater.<sup>25</sup>

Die kulturpolitische Verwertung Schillers im Rahmen der von Staat und Partei initiierten Feiern basierte auf Deutungsmustern, die schon vor 1933 entwickelt worden waren und Schiller als Propheten und Vorläufer des Nationalsozialismus betrachteten.<sup>26</sup> Insbesondere im *Wilhelm Tell* glaubte man zentrale Ideologeme wie die Revolution, den völkischen Sozialismus, die nationale Einheit, das Führerprinzip und anderes mehr vorformuliert finden zu können.<sup>27</sup> Dies erklärt, warum das Drama in den Spielzeiten 1933/34, 1934/35 und – im Zusammenhang mit dem „Anschluß“ Österreichs – 1938/39 das meistgespielte Theaterstück Schillers war, und warum in den ersten beiden Jahren des Regimes der Rütli-Schwur der am häufigsten zitierte Text des Dramatikers war.<sup>28</sup> Dabei kam es in den Theatern teilweise zu Inszenierungen, die die vermeintliche Zeitnähe des *Wilhelm Tell* unterstrichen.<sup>29</sup> Diese noch überbietend gab Joseph Goebbels die Feier des 1. Mai 1933 in Berlin als Symbol der politischen Realisierung des Rütli-Schwurs aus. Dazu bediente er sich nicht nur der landesweiten Übertragung durch

<sup>25</sup> Vgl. Georg Ruppelt, *Schiller im nationalsozialistischen Deutschland. Der Versuch einer Gleichschaltung*, Stuttgart 1979, S. 33–38; *Klassiker in finsternen Zeiten 1933–45*, hrsg. von Bernhard Zeller (= Marbacher Kataloge 38), Stuttgart 1983, Bd. 1, S. 164–227.

<sup>26</sup> Vgl. Ruppelt, S. 9–28; zu den Anknüpfungspunkten im Werk Schillers Hans A. Kaufmann, *Nation und Nationalismus in Schillers Entwurf ‚Deutsche Größe‘ und im Schauspiel ‚Wilhelm Tell‘. Zu ihrer kulturpolitischen Funktionalisierung im frühen 20. Jahrhundert* (= Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland 19), Frankfurt a. M. 1993.

<sup>27</sup> Vgl. z. B. Hans Fabricius, *Schiller als Kampfgenosse Hitlers. Nationalsozialismus in Schillers Dramen*, Bayreuth 1932, S. 76–95.

<sup>28</sup> Vgl. Ruppelt, S. 40 f.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 111–113.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 13.

den Rundfunk,<sup>30</sup> sondern auch der eigenen (hier nur im Ausschnitt zitierten) Beschreibung der Feier in seinem Tagebuch, welche er in leicht veränderter Form noch im selben Jahr als Teil einer „historischen Darstellung“ publizierte:

„Ein toller Rausch der Begeisterung hat die Menschen erfaßt. Gläubig und stark klingt Horst Wessels Lied in den ewigen Abendhimmel hinauf. Die Ätherwellen tragen die Stimmen der anderthalb Millionen Menschen, die hier in Berlin auf dem Tempelhofer Feld vereinigt stehen, über ganz Deutschland, durch Städte und Dörfer, und überall stimmen sie nun mit ein. Die Arbeiter im Ruhrgebiet, die Schiffer vom Hamburger Hafen, die Holzfäller aus Oberbayern und der einsame Bauer oben an Masurens Seen. Hier kann keiner sich ausschließen, hier gehören wir alle zusammen, und es ist keine Phrase mehr: wir sind ein einzig Volk von Brüdern geworden.“<sup>31</sup>

So vereinnahmte der Reichspropagandaminister eine zentrale Szene aus Schillers *Wilhelm Tell* für seine ästhetische Inszenierung der „Volksgemeinschaft“, in welcher schöner Schein und Terror unlösbar miteinander verschränkt waren – ein Paradigma nationalsozialistischer Herrschaftspraxis.<sup>32</sup>

Freilich war die offizielle Schiller-Deutung nicht ganz unumstritten. Einerseits hielten einige Nationalsozialisten Schillers Dramen wegen ihres Humanismus, Individualismus oder Kosmopolitismus für unbrauchbar, ja gefährlich für den Staat.<sup>33</sup> Ihnen schloß sich, was *Wilhelm Tell* betrifft, Hitler 1941 unter dem Eindruck der gegen ihn gerichteten Attentatsversuche des Schweizer Theologiestudenten Bavaud an und ließ alle Aufführungen des Dramas, dessen Titelfigur in seinen Augen von einer vorbildlichen Führergestalt zum „Heckenschützen“ herabsank, verbieten.<sup>34</sup> Andererseits wurde die nationalsozialistische Schiller-Interpretation natürlich von allen abgelehnt, die zum Regime auf Distanz gingen. Der Rütli-Schwur konnte in manchen geheim operierenden Kreisen als Aufruf zum Widerstand interpretiert werden.<sup>35</sup>

#### IV.

Ein solches Verständnis war bei Kapps Rossini-Bearbeitung gänzlich ausgeschlossen, da der revidierte *Wilhelm Tell* vor allem ein Muster der nationalsozialistischen Schiller-Rezeption aufnahm: die Deutung des Titelhelden als „Führer“. Von zentraler Bedeutung dafür ist die Rütli-Szene, bei der Kapp dem Vorwort des Textbuches zufolge seine Mühe darauf verwandte, „die Gestalt Tells, als Führer seines Volkes“<sup>36</sup> stärker herauszuarbeiten. Zu diesem Zweck stellte er allein Tell den Schweizern im Dialog gegenüber; die Äußerungen Arnolds und Walter Fürsts wurden entfernt. Außerdem veränderte Kapp im Zuge der Neutextierung die Handlung; Tell wird vor dem gemeinsamen Schwur von den Schweizern als „Führer“ auserkoren:

<sup>31</sup> *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, Tl. 1, Bd. 2, hrsg. von Elke Fröhlich, München 1987, S. 414 f.; publiziert in: Joseph Goebbels, *Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei. Eine historische Darstellung in Tagebuchblättern (Vom 1. Januar 1932 bis zum 1. Mai 1933)*, München 1933, S. 305–307.

<sup>32</sup> Vgl. Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München 1992, S. 212–216.

<sup>33</sup> Vgl. Ruppelt, S. 29–31.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 41–45.

<sup>35</sup> Vgl. Dorothea Kolland, „... in keiner Not uns trennen...! Arbeitermusikbewegung im Widerstand“, in: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, hrsg. von Hans-Werner Heister u. Hans-Günter Klein, Frankfurt a. M. 1984, S. 204–212, bes. S. 208 f.

<sup>36</sup> *Wilhelm Tell*, Oper in 4 Aufzügen [Textbuch], S. 6.



„UNTERWALDNER, SCHWYZER, URNER:  
Wir folgten deinem Ruf! Tell führe uns!  
Weck in uns die Glut, die uns zu Helden macht!  
Rette unser Land! Sei du der Führer!  
Den Weg zeig uns, der uns befreit!  
Dir nur, Tell, vertrauen wir,  
auf deine Kühnheit bauen wir allein!  
Du, Tell, du sollst der Führer sein

in diesem Kampf, dessen einzig Ziel:  
Freiheit! Freiheit!  
TELL: Nun wohl! Ich will euch führen!  
Nehmt meinen Schwur!  
ALLE: Heil Tell! Heil unserm Führer!  
Es naht der Freiheit Stunde,  
das Ende unsrer Not!“<sup>37</sup>

Diese zentrale Szene wird im 1. Bild vorbereitet: Tell, zunächst noch in passiver Erwartung eines „Retters“, erklärt sich schließlich im Duett mit Arnold bereit, selbst an die Spitze des Volkes zu treten:

„TELL: Wir müssen siegen! Die Masse folgt,  
wenn wir voran nur schreiten!

ARNOLD: Willst du sie führen?  
TELL: Ja, mit Gott!“<sup>38</sup>

Auch im weiteren Geschehen steht das Schicksal des „Führers“ im Mittelpunkt. Zu seiner Befreiung brechen Arnold und die Schweizer im 6. Bild auf. Tell selbst sieht in seiner Rettung die Vorsehung am Werk, als deren Instrument im Dienst einer quasi religiösen Mission er sich erkennt. So lautet die Preghiera (welche weiter unten noch detaillierter zu besprechen sein wird):

„Du Gott in Himmelshöhen,  
hör meines Dankes Flehen.  
Du schenktest deine Hilfe  
in höchster Todesnot.  
Du rettetest mein Leben,  
das schon verloren war!  
Ich neige mich in Demut  
vor deiner Allmacht Güte,  
die sich an mir erwiesen  
in ihrer ganzen Kraft!

Doch nicht mein winzig Leben  
war solcher Gnade wert,  
nein, unsrer heil'gen Sache  
erhieltst du ihren Führer!  
Ich will sie jetzt vollbringen!  
Mein Gott, so steh mir bei  
bei meinem hohen Werk!“<sup>39</sup>

Die weiteren Bezüge zur nationalsozialistischen Ideologie sind weniger eindeutig. Für sich genommen könnte man verschiedene Textpassagen für einigermaßen unverfänglich halten, etwa, insofern manche Elemente der alten Übersetzung Theodor von Haupts aufgegriffen werden, für bloß martialisch oder nationalistisch – schwerlich aber im Zusammenhang des Textes und der Zeit. So verweist z. B. der Dialog zwischen Mathilde und Arnold im 3. Bild auf den stereotypen Appell der Nationalsozialisten an den Glauben der Menschen, einerseits um Werte wie Vaterland, Führer, Partei usw. rationalen Begründungen zu entheben und andererseits, um die realen gesellschaftlichen Konflikte zu überspielen:

„MATHILDE: Denkt nicht daran!  
Meidet den Zweifel!  
Glück nur erringt, wer glaubt und hofft!  
Nur dem Kühnen lacht das Glück!

ARNOLD: Dank für dieses Wort des Glaubens.  
Mit Seligkeit erfüllt es mein Herz!“<sup>40</sup>

Die Deutung der Ermordung des alten Melchthal als Opfertod war aus dem französischen Libretto in die alte deutsche Übersetzung eingegangen. Kapp nun lehnte sich an

<sup>37</sup> Ebd., S. 27.

<sup>38</sup> Ebd., S. 12.

<sup>39</sup> Ebd., S. 39.

<sup>40</sup> Ebd., S. 21.

den Nazi-Kult um die „Toten der Bewegung“ an, indem er für das Terzett im selben Bild folgenden Text schuf:

„Dein Vater, er wird uns umschweben,  
er blickt herab. Rache schwören wir!  
Für sein Land gab er sein Leben,  
sein Opfertod war nicht vergebens,  
er leuchte unserm Kampf voran!

Erst wenn frei der Heimat Boden ist,  
wird er ein Ehrengrab in freier Erde finden!  
Die große Stunde finde uns als einig Volk!“<sup>41</sup>

## V.

Bereits an den wenigen Kostproben aus dem Libretto läßt sich die Neigung Kapps zu einer dichten, emphatischen Sprache ablesen. Ein beredtes Zeugnis dafür stellen die knappen Satzglieder und die gehäuften Ausrufungszeichen dar. Ob das sprachliche Pathos der Musik Rossinis angemessen ist, dürfte von der Rezeptionseinstellung des Hörers abhängen. Unter der Voraussetzung der Identifizierung des heroischen Opernstils mit der Musik Wagners mußte sich hier allerdings ein Graben auftun; er wurde auch übereinstimmend von allen Kritikern moniert (siehe unten). Doch läßt sich auch zeigen, daß die bearbeitenden Eingriffe dazu tendierten, den musikalisch-dramatischen Gehalt der einzelnen Kompositionen Rossinis zu zerstören. Als Beispiel sei im folgenden näher auf Kapps und Hegers Umgestaltung der berühmten *Preghiera* („Dal tuo stellato soglio“) aus *Mosè in Egitto* (2. Fassung, 1819) eingegangen, welche in die französische Neufassung der Oper von 1827 *Moïse et Pharaon* einging („Des cieux ou tu résides“).

Rossinis Komposition der *Preghiera* ist ebenso simpel wie dramatisch wirkungsvoll. Der ihr zugrundeliegende Text besteht aus vier Bitten in Form von vier Strophen, wobei die ersten drei von je einem der Protagonisten (Mosè, Aaronne, Elicia bzw. Moïse, Eliezer, Marie) vorgetragen und dann vom Chor in einer Art Nachsatz aufgenommen bzw. weitergeführt werden. Die vierte Strophe dagegen wird von allen zusammen gesungen. Rossinis genialer Einfall bestand darin, die Strophen 1–3 zwischen g-Moll (Solist) und B-Dur (Chor) pendeln zu lassen und in der letzten Strophe die g-Moll-Melodie überraschend in die gleichnamige Durtonart zu versetzen. Die frappante Wende, unterstützt durch den Einsatz des vollen Orchesters im Fortissimo, macht sinnfällig, daß die flehentliche Bitte des Volkes Israel in aussichtsloser Lage erhört und die Rettung vor dem Zorn des Pharaos gewiß ist.

Was machten Kapp und Heger daraus? Zunächst fällt auf, daß bei dem neugeschaffenen Text (siehe den oben wiedergegebenen Text) die Emphase der Sprache durchaus auf Kosten der Klarheit der Aussage geht. Wendungen wie „hör meines Dankes Flehen“ und „deiner Allmacht Güte“ verraten die Bemühung, die Sprache mit Ausdruck aufzuladen, ergeben aber keinen rechten Sinn. Weiter ist am Text zu beobachten, daß die strophische Gliederung zugunsten eines assoziativ fortschreitenden Gedankengangs eingeebnet ist. Dies hängt ohne Zweifel mit der Umgestaltung der Komposition zur Solonummer zusammen, wodurch – neben der gesamten 3. Strophe – der zäsurierende Chorrefrain zwischen den Strophen entfiel.<sup>42</sup> Bei der Textierung (6 + 6 + 5 Zeilen,

<sup>41</sup> Ebd., S. 25.

<sup>42</sup> Vgl. *Wilhelm Tell*, Oper in 4 Aufzügen (9 Bildern) von G. Rossini. Für die deutsche Opernbühne völlig neu bearbeitet von Julius Kapp. Musikalische Einrichtung von Robert Heger. Klavierauszug mit Text, Wien 1934, S. 211–213.

wobei hier die letzte Zeile als einzige wiederholt wird) behandelten Kapp und Heger die Melodie quasi als musikalische Prosa, wobei ihnen aber ihre reguläre periodisch-strophische Struktur prinzipiell zuwiderlief. Besonders deutlich wird dies beim Beginn der letzten Strophe, welcher (bei „nein, unserer heil'gen Sache“) mitten im Gedankengang erfolgt. Der übergreifende inhaltliche Zusammenhang wird durch das zweitaktige, von B-Dur rückmodulierende instrumentale Zwischenspiel (welches bei Rossini von Exklamationen der Solisten und des Chors getragen wird) zerrissen. Darüber hinaus werden an dieser Stelle Dur-Aufhellung und Orchestertutti allein aus der – für den nazistischen Gehalt der Oper wichtigen – inhaltlichen Antithese von „unserer heil'gen Sache“ (später auch: „mein hohes Werk“) zu „mein winzig Leben“ begründet, was das Überraschungsmoment als übertriebenes, bloß effektvolles Mittel der Textausdeutung erscheinen läßt. Die musikalisch-dramatische Wirkung, die Rossini gerade nicht aus dem zugrundeliegenden Text, sondern aus der Stellung der Pregoniera im Drama gewonnen hatte, geht so verloren. Die ideelle Bedeutung der Komposition, der „Triumph des Christentums“<sup>43</sup>, schwingt nurmehr im religiösen Vokabular der Dur-Strophe nach. Dazu paßt, daß Kapp und Heger die sakrale Aura reduzierten, indem sie die drei kadenzierenden Anfangsakkorde, welche von Bläsern und Harfe gespielt werden, strichen. Auch der lapidare Schluß Rossinis gefiel ihnen nicht: Vor den instrumentalen Schlußtakt setzten sie drei weitere Takte, welche die erste Phrase der Melodie quasi als Ausklang zitieren.

## VI.

Im Unterschied zu den sängerischen Leistungen bei der Premiere sowie zu Inszenierung (Franz Ludwig Hörth) und Bühnenbild (Benno von Arent), welche teilweise überschwänglich gelobt wurden, hielt sich in der Presse die Anerkennung der Neufassung des *Wilhelm Tell* in Grenzen. Nicht daß nicht etwa Einigkeit bestanden hätte, daß Rossinis Oper veraltet und (stets gemessen an Schiller und Wagner) voller dramaturgischer und musikalischer Schwächen sei, doch sahen die Rezensenten die Probleme durch Kapps Bemühung nur abgemildert und keinesfalls gelöst. Bemerkenswert ist, daß sich die ideologische Färbung der Opernhandlung – wohl entgegen den Erwartungen Kapps – keineswegs positiv auf die Beurteilung auswirkte. Überwiegend wurde sie gar nicht zur Kenntnis genommen, sei es, weil sie als vermeintliche Selbstverständlichkeit keiner Erwähnung bedurfte, sei es, um den Mantel des Schweigens darüberzudecken. Stattdessen wurde der Anspruch des revidierten *Wilhelm Tell*, ein zeitgemäßes Drama zu sein, ernstgenommen, wodurch aber die Probleme der Bearbeitung ins helle Licht gerückt wurden.

Unaufhebbar erschien vor allem die Diskrepanz zwischen der melodisch bestimmten Musik Rossinis, deren Schönheiten partiell durchaus Anerkennung fanden, und den Erfordernissen der ernsten Handlung. Fritz Stege etwa hob in der *Zeitschrift für Musik* die „gradezu herrliche(n) Chöre, wirkungsvolle(n) Ensembles, graziöse(n) Tanzweisen“ hervor, welche „den unverkennbaren Wert des Werks bilden“, schränkte sein Lob aber

<sup>43</sup> Sabine Henze-Döhring, Art. „Rossini: *Mosè in Egitto*“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von C. Dahlhaus u. a., Bd. 5, München 1994, S. 412.

doch mit dem Hinweis auf die „Tatsache“ ein, „daß unserem Geschmack die Verbindung eines heroischen Stoffes mit der Musik Rossinis grundsätzlich widerspricht“. Weiter heißt es bei ihm: „Wir verlangen für diesen Zweck kraftvollere Töne als die weichliche, ermüdend homophone Schreibweise eines Rossini.“<sup>44</sup> Ganz in diesem Sinne verurteilte Friedrich Wilhelm Herzog in der Zeitschrift *Die Musik* Kapps Bearbeitung wegen der „Stillosigkeit, mit der der spielerischen Musik ein wesensfremdes Heldenpathos aufgesetzt worden ist“<sup>45</sup>. Er nahm zwar die politische Tendenz der Neufassung wohlwollend zur Kenntnis, doch erschien ihm gleichwohl die Musik Rossinis für einen solchen Stoff generell unpassend. Er hielt ihre „Rettung“ auch nicht für wünschenswert, da für ihn Rossinis *Guillaume Tell* nichts als eine überflüssige „Veroperung“ des Schillerschen Nationaldramas darstellte.

Einen tiefen Gegensatz zwischen „deutschem“ und „italienischem“ Wesen empfand auch Fritz Ohrmann bei der Aufführung des *Wilhelm Tell*. Er sah einen „Querstand zwischen dem ganz aus deutschem Denken und Empfinden entquellenden, aus der Kunst der klassischen deutschen Wortdramatik orientierten Libretto und der mit ‚Leichtigkeit und viel Instinkt‘ geschriebenen, ganz italienischen Musik Rossinis, die trotz aller reicheren Charakteristik, aller Beschränkung der Koloratur doch streckenweise zuviel neben den Bühnenvorgängen einherläuft“.<sup>46</sup> Über die rein ästhetische Ebene dieses Gegensatzes hinaus auf die politische blickte als einziger Kritiker Paul Schwerts in der *Allgemeinen Musik-Zeitung*. Für ihn war Schillers *Wilhelm Tell* ein Nationaldrama, welches unmittelbar an die Gegenwart appellierte. Diesen Charakter des Dramas sah er – zumindest partiell – in der Oper durch die Musik durchkreuzt: „Denn um zeitgemäßen Widerhall nationaler Freiheitsbewegung zu wecken, dazu sind andere Klänge nötig als Rossinis schwächliche Chorsätze. Wieviel wuchtiger schlagen da die auffordernden Donnerworte Schillers in die Masse, auch wenn sie nicht gesungen werden.“<sup>47</sup>

Hugo Rasch, welcher im *Völkischen Beobachter* schrieb, sah sich durch Kapps Einfügung von Stücken aus anderen Opern des Komponisten dazu veranlaßt, gegen den Musikdramatiker Rossini zu argumentieren: „[...] nichts spricht so sehr gegen diese Art Musik, wie ihre Auswechselbarkeit. [...] es will scheinen, daß, wenn die Musik zu einem Stoffe wie ‚Wilhelm Tell‘ durch Transfusion aus der Musik zu einem ‚Moses‘ aufgefrischt werden kann, entweder etwas mit der Tell-Musik oder mit der zu Moses nicht in Ordnung ist“<sup>48</sup>. Darüber hinaus kritisierte Rasch an der Neufassung die mangelnde Konsequenz in der dramaturgischen Erneuerung, die er darin erblickte, daß „gerade die dramatischen Höhepunkte dauernd einem mehr oder minder eintönigen

<sup>44</sup> *ZfM* 101 (1934), S. 401 f. Über die im folgenden ausgewerteten Besprechungen hinaus ließen die in den Berliner Tageszeitungen abgedruckten Rezensionen keine neuen Aspekte erkennen.

<sup>45</sup> *Die Musik* 26 (1934), S. 541 f.

<sup>46</sup> Fritz Ohrmann, „Rossinis Wilhelm Tell in der Neufassung von Kapp-Heger in der Lindenoper“, in: *Signale für die musikalische Welt* 92 (1934), S. 149.

<sup>47</sup> Paul Schwerts, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 61 (1934), S. 117 f.

<sup>48</sup> Hugo Rasch, „Neufassung von Rossinis ‚Wilhelm Tell‘ in der Berliner Staatsoper“, in: *Völkischer Beobachter*, Norddeutsche Ausgabe v. 6. 3. 1934. Das Argument, daß Rossinis Musik aus Mangel an Charakteristik beliebig austauschbar bzw. textierbar sei, zählt zu den Topoi der Rossini-Kritik; vgl. die Aufführungsankündigung des *Andreas Hofer* (Berlin 1830), einer Tell-Bearbeitung, in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. Hier war vom Berichterstatter die Erwartung geäußert worden, daß „die Umarbeitung einen evidenten Beweis liefern (wird), wie Rossini's Musik zu jedem Stoffe paßt“ (*AMZ* 1830, Sp. 623); vgl. dazu Christoph Henzel, „Tell in Tirol. Zu einer antirevolutionären Rossini-Bearbeitung“, in: *Musik befragt – Musik vermittelt. Peter Rummenhüller zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Thomas Ott und Heinz von Loesch, Augsburg 1996, S. 405–420.

Rezitativ anvertraut“ und nicht durch eingelegte Arien oder zumindest Ariosi zur Geltung gebracht worden seien. Konkret bezog sich Rasch auf den Monolog Tells vor dem Tyrannenmord im 8. Bild. Er berührte damit ein Problem, das aus der Annäherung der Oper an das Drama Schillers resultierte: Einmal begonnen, mußte sie entweder in Kompromissen steckenbleiben oder in der völligen Auflösung der Oper enden.

Die Einrichtung der Oper nach dem Vorbild des Theaterstücks verdankte sich dessen ästhetischer Übermacht, welche ein Erbe des 19. Jahrhunderts war und durch die nationalsozialistische Vereinnahmung Schillers noch verstärkt wurde. Ihr zollte Kapp, der in erster Linie die Komposition „retten“ wollte, aus schwer zu erhellenden Gründen seinen Tribut. Damit aber legte er der Oper ein Pathos bei, für welches in den dreißiger Jahren Rossinis Musik als nicht angemessen erschien. Der einzig mögliche Ausweg aus dem Dilemma, die Anerkennung von Rossinis *Wilhelm Tell* als eigenständige Variante des Tell-Stoffes sowie der Grand Opéra als Operntypus eigenen historischen Rechts, lag außerhalb des Horizonts der Zeit. Gleichwohl erfüllte die Neufassung Kapps und Hegers eine für das Regime wichtige Funktion: das nationale Pathos Schillers mit der nationalsozialistischen Ideologie gleichzuschalten.

#### Anhang: Julius Kapps *Wilhelm Tell* und seine Vorlagen

<i>Wilhelm Tell</i> (Kapp 1934)	Vorlagen
Ouvertüre	
I. AKT	
1. <i>Vor Tells Haus in Bürgeln</i>	
Arioso Walter Tell, Tell	<i>Tell</i> <sup>49</sup> , Nr. 1, stark gekürzt
Chor	
Hedwig	
Rez. Tell, Melchthal	<i>Tell</i> , Nr. 2, gekürzt
Rez. Arnold	
Duett	
Zwischenspiel	<i>Otello</i> , langsame Einleitung der Ouvertüre
2. <i>Ufer des Vierwaldstättersees</i>	
Chor	<i>Tell</i> , Nr. 3, stark gekürzt
Rez. Melchthal	
Tanz	<i>Tell</i> , Nr. 5 („Pas de six“)
Rez., +Leuthold	
Chor	<i>Tell</i> , Nr. 7, stark gekürzt
Finale	
II. AKT	
3. <i>Wald mit Ausblick auf den See</i>	
Rez. Mathilde	<i>Tell</i> , Nr. 9, gekürzt
Romanze Mathilde	
Rez., +Arnold	<i>Tell</i> , Nr. 10, stark gekürzt
Duett	
Rez., +Tell, W. Fürst	<i>Tell</i> , Nr. 11, gekürzt
Terzett	
Zwischenspiel	<i>Moïse</i> , langsame Einleitung zur Introdution des 1. Akts <sup>50</sup>

<sup>49</sup> *Tell* [Klavierauszug, ca. 1894].

<sup>50</sup> Vgl. die im Archiv der Universal Edition befindliche Beschreibung der musikalischen Bearbeitung von Robert Heger (wie Anm. 9): „Die Zwischenmusik ist das erste Vorspiel zur Oper *Moses* von Rossini[;] sie kann aus der gestochenen Partitur dieser Oper kopiert werden“ (Gemeint ist die Troupenas-Ausgabe von 1827).

4. Rütli Rez. Tell, Arnold W. Fürst Soli/Chor	<i>Tell</i> , Nr. 12, leicht gekürzt
III. AKT 5. <i>Marktplatz zu Altdorf</i> Chor Rez. Ausrufer Chor Rez. Tell, Wächter, Geßler, Walter Tell, Chor Solo Tell Rez. Tell, Geßler Finale	<i>Tell</i> , Nr. 13, sehr stark gekürzt und verändert  <i>Tell</i> , Nr. 17/18, stark gekürzt
IV. AKT 6. <i>In Arnolds Vaterhaus</i> Rez. Arnold Arie Arnold mit Chor Zwischenspiel  7. <i>Ufer des Vierwaldstättersees</i> Rez. Leuthold, Fischer Rez. Tell Arie Tell  8. <i>Hohle Gasse bei Küßnacht</i> Chor Rez. Kaplan Chor Rez. Tell, + Rudolph, Gessler, Chor (hinter der Szene) (Zwischenspiel)  9. <i>Anhöhe vor Tells Haus in Bürgeln</i> Terzett Mathilde, Hedwig, Walter Tell Rez. +Tell Soli/Chor Rez. Arnold, Mathilde Finale	<i>Tell</i> , Nr. 19, stark gekürzt  <i>Tell</i> , Nr. 21, Sturmmusik  aus <i>Tell</i> , Nr. 21 aus <i>Mosè in Egitto</i> , 3. Akt <sup>51</sup> <i>Moïse</i> , Preghiera, gekürzt, ohne Chor u. Soli <sup>52</sup>  <i>Moïse</i> , Anfang 3. Akt, gekürzt <sup>53</sup> <i>Moïse</i> , Finale des 4. Akts, verändert, leicht gekürzt <sup>54</sup>  instr. Schluß des Finales  <i>Tell</i> , Nr. 20, leicht gekürzt aus <i>Tell</i> , Nr. 21 <i>Tell</i> , Nr. 21, Finale  Finale 1831, verändert, gekürzt <sup>55</sup>

<sup>51</sup> Vgl. ebd.: „[...] dann schliesst Rezitativ und Preghiera an. Das Rezitativ ist original von Rossini, ist aber nicht der ersten Fassung des Moses, die wir dem nächsten Bild zu Grunde legten, entnommen, sondern der späteren Uebearbeitung dieser Oper, die den Titel führt ‚Moses in Egypten‘ (Mose in Egitto). In dem alten Klavierauszug von Breitkopf & Härtel steht dieses Rezitativ auf Seite 186 ab 2. Takt.“ (In Wirklichkeit stellt *Moïse et Pharaon*, 1827, eine Überarbeitung von *Mosè in Egitto*, 1818, dar.)

<sup>52</sup> Vgl. ebd.: „An dieses kurze, 13taktige Rezitativ aus Mose in Egitto schliesst nun die Preghiera an, für die wir die Instrumentation der Originalausgabe zu Grunde legen. Hier handelt es sich um die gestochene Partitur [...]“ (Ge-meint ist die Troupenas-Ausgabe von 1827).

<sup>53</sup> Vgl. ebd.: „Das 8. Bild ist nun vollkommen aus Moses entnommen. Es beginnt zunächst einmal der 3. Akt des Moses, Nr. 11, Marsch und Chor. Es ist der richtige Anfang des 2. Bandes der Partitur, die Partiturseite der gestochenen Partitur ist S. 285.“

<sup>54</sup> Vgl. ebd.: „Es folgt nun der gänzliche Schluss des Moses und zwar Partitur S. 517 Nr. 16 Finale.“

<sup>55</sup> Vgl. ebd.: „[...] und hier schliesst das nachkomponierte Finale an, das ich in der Partitur der Wiener Staatsoper gefunden habe. [...] In dieses nachkomponierte Finale von Tell wird nun eine Einlage eingeschoben, die von mir neu geschrieben worden ist.“ (Es handelt sich um das Rezitativ, für welches Heger die anfangs erklingende Fanfare verwendete.)