

Peter P. Pachl:

Eine wirklich komische deutsche Oper. Anton Urspruchs *Das Unmöglichste von Allem*.

Vorwort zur Neuedition der Partitur

in: Peter P. Pachl (Hg.):

Anton Urspruch: *Das Unmöglichste von Allem*.

Komische Oper in einem Vorspiel und drei Akten.

Dichtung frei nach Lope des Vegas Komödie 'El major imposible',

Libretto vom Komponisten.

Partitur. Copyright 2010 by Ries & Erler, Berlin (ISMN M-013-86015-9).

Eine wirklich komische deutsche Oper Anton Urspruchs „Das Unmöglichste von Allem“

Vorwort zur Neuedition der Partitur

Anton Urspruch (1850-1907)

1. Leben und Schaffen

„Töne bedürfen keiner Worte zu ihrem Verständnis. Ihr erstes Erklingen macht alle Worte überflüssig. Und ich schreibe sie dennoch?“¹

Der dies formulierte, war sich seiner Sache als Komponist offenbar sehr sicher, – und die Erfolge zu Lebzeiten gaben ihm Recht:

Anton Urspruch wurde am 17. Februar 1850 in Frankfurt am Main in eine Theaterfamilie geboren, die „seit 1845 Frankfurter Bürgerrecht“ besaß, wie in der „*Lebens- und Werkskizze*“² aus der Feder der Tochter des Komponisten, Theodora Kircher-Urspruch, zu lesen ist:

Anton Urspruchs Großvater Philipp Jakob war Schauspieler, die Großmutter Antonietta Helene Succarini soll laut Theodora Kircher-Urspruch eine berühmte Sopranistin gewesen sein, die im Jahre 1790 auch unter Wolfgang Amadeus Mozarts Leitung in dessen Frankfurter Konzert gesungen haben soll.³

Für Anton Urspruchs Vater, den 1810 als neuntes Kind geborenen Carl Theodor, übernahm der Kunst liebende Politiker Carl Theodor v. Dalberg die Patenschaft und „ermöglichte, dass dieser in Heidelberg Jura studierte [,] bei Thibaud [recte: Anton Friedrich Justus Thibaut] “. – „Hier“, so die Tochter des Komponisten, „könnten Einflüsse auf die Entwicklung vom Komponisten Anton Urspruch ihre Wurzeln haben, denn Thibaud [!] hat eine wichtige Schrift ‚Von der Reinheit der Tonkunst‘ verfasst [...]“.⁴

Carl Theodor Urspruch soll 1848 als politischer Redakteur an der Nationalversammlung beteiligt gewesen sein.⁵ Anna Elisabeth Sängler, die Carl Theodor im selben Jahr heiratete, entstammte „einer jüdischen Vorsängerfamilie“, – verlor aber durch ihre Taufe alle Beziehungen zu ihrer Verwandtschaft. Theodora Kircher-Urspruch konstatiert, dass gleichwohl seitens der Mutter ihrem Sohn Anton „die uralte Tradition religiösen Gesanges [...]in die Wiege gelegt“ wurde.

¹ Anton Urspruch: *Zur Aufführung meiner Komposition der Klopstockschen „Frühlingsfeier“ Im zweiten Abonnements-Konzert des Philharmonischen Chores in Berlin am 17. Januar 1902*

² Theodora Kircher-Urspruch: Gedenkschrift zum 125. Geburtstag von Anton Urspruch. (17. 2. 1850 – 11. 1. 1907). Lebens- und Werkskizze eines Komponisten um die Jahrhundertwende. Typoskript im Nachlass der Familie.

³ Laut Laura Grüber lässt sich dies nicht belegen. Und auch in der einschlägigen Mozart-Literatur ist der Name Helene Succarini nicht zu finden. Gleichwohl mag dieses Ereignis im Familienkreis der Urspruchs tradiert worden sein.

⁴ Der korrekte Titel des 1824 in Heidelberg zunächst anonym erschienen Buches lautet *Über Reinheit der Tonkunst*; es erreichte 1875 bereits die fünfte Auflage.

⁵ Siehe Anmerkung 3.

Nach dem Gymnasium genoss Anton Urspruch seine musikalische Ausbildung bei M. Wallenstein, Ignaz Lachner, Joachim Raff, und – ab 1871 – bei Franz Liszt in Weimar. Hierüber berichtete Anton Urspruch am 24. Mai 1871 in einem Brief an den Frankfurter Konzertmeister Hassel-Barth: „[...] bei Liszt fand [ich] eine Aufnahme, welche ich mir auch in den kühnsten Träumen nicht hätte ahnen lassen können. Meine Kompositionen haben ihm ganz außerordentlich zugesagt, und umarmte und küsste er mich ein übers andere Mal stürmisch – ebenso gefalle ich Ihm als Pianist. Ich bin sein täglicher Gast und musizieren wir täglich mehrere Stunden zusammen. Montag spielten wir nicht weniger als 6 geschlagene Stunden.“⁶ Urspruch widmete seine 4-händige „Sonate quasi Fantasia“ Liszt, der sich dazu Ende August 1871 äußerte, er werde dieses Werk mit Frau von Muchanoff „gehörig durchspielen und durchgrübeln“.⁷

Liszt, der von seinen Schülern kein Honorar nahm, nennt seinen Lieblingsschüler „Antonio“ und titulierte ihn als „Vortrefflicher, lieber Freund“.

Fünf Jahre lang reiste Urspruch immer wieder nach Weimar, in den Kreis der Freunde um seinen Mentor Franz Liszt. Hier trat er erstmals im Jahre 1871 als Pianist auf.

Urspruchs Konzertdebüt in Kassel kommentierte Liszt in seinem Brief vom 12. Juni 1872, „Also, wackerer junger Herold, das Es-Dur Konzert wird bei der Tonkünstler Versammlung in Kassel vorgeritten von Anton Urspruch, dessen vollkommenen Erfolg mit Zuversicht begrüßt Dein wohlgesinnt ergebener F. Liszt.“⁸

Weitere Konzerte führten Urspruch im Oktober 1872 nach Leipzig und Amsterdam.

Urspruchs künstlerischen Selbstzweifeln begegnete Liszt, in seinem Schreiben vom 23. Februar 1873 aus Pest, Urspruch dürfe „die Unzufriedenheit mit seiner bisherigen Arbeit, diese Haupttugend der Künstler“, nicht zu weit treiben, seine Manuskripte nicht verbrennen, aber bewahren zur Verbesserung und Abklärung späterhin.“⁹ Liszt konstatierte weiter: „Im Klavierspielen brauchen Sie nur ruhig fortzufahren und öfters in Konzerten mit dem Publikum zu verkehren. [...] indem ich Ihnen empfehle gewissenhaft und getrost vorwärts zu streben, verbleibt ihnen stets, mit voller Anerkennung ihrer ausgezeichneten Talente [,] freundlichst ergebener F. Liszt.“¹⁰

Weitere Erfolge als Pianist und Komponist erzielte Anton Urspruch auf dem Tonkünstlerfest in Sondershausen. 1878 wurde er als Lehrer für Klavier und Komposition an das Hoch'sche Konservatorium berufen. Seine frühen Werke erschienen bei Schott, Breitkopf & Härtel, Steyl & Thomas, sowie bei A. Cranz in Hamburg. Dessen Tochter Emmy heiratete Anton Urspruch im März 1881.

Urspruchs *Symphonie in Es-Dur, op. 14* widmete der Komponist seiner Braut, und interpretierte die Partitur wiederholt selbst als Dirigent. In seinem Raff gewidmeten *Klavierkonzert* trat Urspruch zumeist als sein eigener Interpret am Klavier auf.

Urspruchs Opernerstling „Der Sturm“, auf ein Libretto von Pizzarri nach Shakespeare, wurde 1888 unter der musikalischen Leitung von Otto Dessoff in Frankfurt uraufgeführt. Einen großen Erfolg errang ein Jahr später in Elberfeld die Uraufführung von Urspruchs Oratorium „Die Frühlingsfeier“, op. 26 für Chor, großes Orchester und Tenor-Solo auf eine Ode von Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803).

⁶ zitiert nach Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.

⁷ zitiert nach Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.

⁸ zitiert nach Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.

⁹ zitiert nach Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.

¹⁰ zitiert nach Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.

Als Urspruch „Meisterwerk“ bezeichnet die Tochter des Komponisten die Oper „Das Unmögliche von Allem“, für die sich Urspruch, nach Lope de Vegas Lustspiel „El major imposible“, das Libretto selbst verfasst hat: „Es war eine komische Oper im feinsten kunstvollen Sinne, deren Aufbau, Sanglichkeit und Grazie immer großen Beifall fand bei allen Aufführungen. Die Uraufführung in Karlsruhe [am 5. November] 1897 leitete Felix Mottl, danach folgte[n] Darmstadt“ – am 25. November 1897 unter Hofkapellmeister de Haan – „Weimar, Leipzig, Köln [20. Oktober] 1898 [Musikalische Leitung: Arno Kleffel; Regie: Alois Hofmann], Elberfeld und Frankfurt 1899 und Prag unter Leo Blech. Letztere war wohl die glänzendste Aufführung, die der damals bekannte Kritiker Dr. Batka hervorragend beurteilte. Führende Musiker und Kritiker begrüßten es lebhaft, dass nun endlich eine komische Oper erschienen sei von kultiviertem Geschmack und geistreichem Witz, so meisterhaft im Aufbau und sinnvoller Kunst in der thematischen Verarbeitung, dass man seit den Mozart-Opern nichts ähnliches kenne.“¹¹

Das geistliche Oratorium „Ave Maris Stella“, op. 24, erlebte seine Uraufführung im Januar 1888 in Krefeld. Obgleich sich Anton Urspruch aus dem Parteienstreit zwischen Wagnerianern und Brahmsianern, der seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhundert bestand, heraushielt, ließ sich die Widmung des Oratoriums an Johannes Brahms in der Öffentlichkeit durchaus als eine Positionierung gegen Wagner deuten.

Verglichen mit „andere[n] zeitgenössische[n] Richtungen [...], z. B. Reger und Richard Strauss“, habe Urspruch sich „als fortschreitender ‚Moderner‘“ gefühlt, „der tief verantwortlich weiterbauen, nicht umstürzen wollte“. So habe er im letzten Lebensabschnitt „mit dem Gefühl der Berufung an sich und seinem eigenen Stil weiter“ gearbeitet.¹²

Urspruchs intensive Studien des Gregorianischen Chorals schlugen sich in seiner 1901 veröffentlichten Schrift „Der gregorianische Choral und die Choralfrage“ nieder. Parallel arbeitete Urspruch an der Oper „Die heilige Cäcilie“, wieder auf ein eigenes Libretto. Theodora Urspruch-Kircher vermutet in dieser Oper „ein[en] geheime[n] Kampf um seine Ideale der Musik [...]. Die Entwicklung verlief ja so allgemein verändernd, umwälzend und bisher gültiges in Frage stellend, in der Kunst natürlich nicht allein, sondern politisch, gesellschaftlich, technisch, ebenso moralisch, weltanschaulich. [...] Urspruch, der hochintelligente, weitschauend orientierte, nun weise gewordene, aber fortschrittsbeteiligte, mag an diesen Konflikten seelisch und körperlich gelitten haben.“¹³

In einem Gespräch mit Siegfried Ochs soll der Komponist Ende des Jahres 1906 erwogen haben, den ersten und gleichzeitig umfangreichsten Akt seiner dritten Oper „als Oratorium“ aufzuführen. Laut den Erinnerungen seiner Tochter, hinterließ Urspruch nur diesen ersten Akt, „aufführungsreif instrumentiert, die beiden anderen liegen im Klavierauszug vor“¹⁴. Hier irrt Theodora Urspruch-Kircher, denn es sind sogar fünf Akte, die sich als Particell und als fertiger Klavierauszug der Oper „Die heilige Cäcilia“ erhalten haben. Doch auch zur konzertanten Teil-Uraufführung dieser Oper kam es nicht mehr. Am 11. Januar 1907 starb der Komponist an den Folgen einer Herzschwäche.

¹¹ Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.

¹² Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.

¹³ Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.

¹⁴ Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.

2. Im Spannungsfeld von Liszt und Wagner

Laut Theodora Urspruch-Kircher, betrachtete sich Anton Urspruch *„durchaus als Moderner, der wieder Reinheit der Musiksprache aufnahm. Er wollte damit eine Musik schaffen, die die menschliche Stimme als Ausdrucksinstrument von höchstmöglichem Wohlklang empor entwickelte.“*¹⁵

Verblüffend erscheint in diesem Zusammenhang die Zurücknahme der eigenen Modernismen der ungleich virtuoserem Urfassung seiner „Deutschen Tänze“ in einer späteren Fassung.

Gar als *„lang ersehnte Reaction [!]“* auf die *„fin de siècle-Compositionsweise mit ihren Monstrositäten und Ausbrüchen“*¹⁶ deutete der Rezensent der Neuen Hessischen Volksblätter Urspruchs Oper „Das Unmöglichste von Allem“, anlässlich der Darmstädter „Festvorstellung zur Feier des Geburtstages Ihrer Königlichen Hoheiten des Grossherzogs und der Grossherzogin“ am 25. November 1897.

„Wagner’sche Anklänge werden“ – so Urspruchs Tochter – *„kaum verspürt, und Urspruch hat sich diesem Einfluss wohl bewusst entzogen, obwohl er nicht teilnahm an den wilden Richtungskämpfen zwischen Neudeutschen und deren Gegnern, die ja auch abscheuliche Ausmaße annahmen, die selbst eine so vornehme Natur wie Clara Schumann zu Beschimpfungen hinriss gegen Liszt.“*¹⁷

Theodora Kircher-Urspruchs Behauptung der Distanz Anton Urspruchs zu Richard Wagners Werk und Kunstideal ist jedoch in Frage zu stellen.

Aufschlussreich sind theoretische Überlegungen des Komponisten Urspruch zur Vereinigung von Wort und Ton, im Zusammenhang mit seinem Opus „Frühlingsfeier“:

*„Wollen nun solche Gedanken und Bilder zu Musik werden, so betrachte man es als besonders glückliche Fügung, wenn die ihnen vom Dichter gegebene Wortfassung die technische Möglichkeit zur Musikbildung in sich schließt. Dies ist, seitdem die wahre große Dichtkunst sich von ihrer natürlichsten Genossin, der Musik, entfernt und zur Literatur herabgestimmt hat, weit seltener der Fall, als man gemeinhin annehmen sollte. Die Musik hat andere Gesetze der Form und der Ausdrucksmittel als die Poesie. Ist diese nicht mit Rücksicht auf jene von vornherein entworfen, oder waltet nicht eine glückliche zufällige Übereinstimmung, so kann selten, namentlich bei Sprachkunstwerken von größerer Ausdehnung, ein glücklicher Musenbund geschlossen werden.“*¹⁸

Im nachfolgenden Absatz beruft sich Urspruch sogar ausdrücklich auf Wagner, dessen theoretische Kunstschriften er offenbar durchaus verinnerlicht hat:

„Beide stehen nun in diesem zweiten Teil im Banne der ‚Welt im Kleinen‘, die musikalische Malerei, ja die Detailmalerei tritt in ihr Recht, die Farbe verdrängt die Linie, ja, um die Wagnersche geistvolle Deutung einer von Schiller auf die Poesie angewandten Bestimmung

¹⁵ Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.

¹⁶ Neue Hessische Volksblätter, Darmstadt 26. November 1897. In: Aug. Cranz (Hg.): *Das Unmöglichste von Allem. Komische Oper in einem Vorspiel und drei Akten von Anton Urspruch. Erstaufführung am 5. November 1897 im Grossh. Hoftheater in Karlsruhe. Urtheile der Presse.* Leipzig o. J. (1897), S. 7.

¹⁷ Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.

¹⁸ Anton Urspruch: *Zur Aufführung meiner Komposition der Klopstockschen „Frühlingsfeier“*, a. a. O.

zu gebrauchen – dem ‚naiven‘ Stil wird der ‚sentimentalische‘ entgegengesetzt. Ausgehend von dieser nun mikrokosmischen Welt, folgend dem in der Natur sich offenbarenden Gott, wird die Dichtung jetzt selbst zur Offenbarung und Predigt einer wahren Naturreligion.“¹⁹ Dies knüpft deutlich an Wagners Idee der Kunstreligion an.

Und weiter liest man in Urspruchs Definition, für welche er eine Chiffre aus Wagners „Ring des Nibelungen“ heranzieht:

„Denn wie vieles gehört dazu, um eine richtige, die in Wahrheit wertvolle Wirkung eines Kunstwerks zu verbürgen! Die erste Tat des Schaffenden war nur der erste Anstoß. Er harret noch auf den Widerhall in Herzen, zu welchen er redet, auf das Empfangen in Seelen, denen er sich hingiebt, auf seine Rechtfertigung in Geistern, welchen er sich mitteilt. So erst vollendet sich jener magische Ring, der um Schaffende, Gebende und Genießende seinen Zauberkreis schließt. Und was kann ich in diesem, meinem Falle mehr wünschen, als dass sich alles vereine zu meinem endlichen Zwecke?“²⁰

Die Nähe des Theoretikers Urspruch zu Richard Wagners Theorien äußert sich auch in seinem Aufsatz zur Gregorianik. Urspruchs Gedanken zur „Moderne“ sind geradezu eine Paraphrase auf Wagners Ausführungen zu Schiller im Zusammenhang mit Beethovens Neunter und auf Wagners dialektisch-linguistische Spielerei mit den Worten „Mode“, „modern“ und „[ver]modern“ im Gedicht „Modern“ (1880).

Bei Urspruch heißt es: *„Moderner Mensch, moderner Künstler — ein fast traurig klingendes Wort! Es gemahnt so sehr an das Vergängliche. Denn »modern« ist nur, was in der Mode — dieser mit Recht von Schiller als frech gezeißelten Mode — seine Ursache hat, und Mode ist nur darum heute Mode, weil sie gestern keine war und morgen keine mehr sein wird. Modernd, nicht modern, müsste darum alles heißen, was sich in ihr gründet.“²¹*

Im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes wendet Urspruch eine Analogie auf die Handlung von Wagners Bühnenweihfestspiel „Parsifal“ an:

„Ein unberührter, rein bewahrter Juwel bleibe darum der große gregorianische Choral, dass er, ein heiliger Gral, einem anderen, halb toden Titirel noch das Leben friste, jeden sündig-kranken Amfortas noch heile, vielleicht in Zukunft einem reinen Parsifal noch die Krone spende.“²²

Diese Beispiele deuten nicht nur auf eine exakte Kenntnis des Wagnerschen Oeuvres, sondern auch auf dessen Vorbildfunktion hin.

Jene betont auch der Rezensent Fritz Volbach in seiner Uraufführungskritik über „Das Unmöglichste von Allem“, wenn er konstatiert, *„dass Urspruch zwar eigenen Wege wandelt, aber keine die denen entgegengesetzt sind, die uns Wagner vorgeschrieben. Er verschmäht es allerdings, ihn in Äußerlichkeiten, in seinen Redewendungen, nachzuahmen, desto mehr aber hat er es verstanden, den Geist des Gewaltigen zu erfassen.“²³*

¹⁹ Anton Urspruch: *Zur Aufführung meiner Komposition der Klopstockschen „Frühlingsfeier“*, a. a. O.

²⁰ Anton Urspruch: *Zur Aufführung meiner Komposition der Klopstockschen „Frühlingsfeier“*, a. a. O.

²¹ Anton Urspruch: *„Der Gregorianische Choral“*. Hg.: P. Ambrosius Kienle. Beuron 1901. [Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin August 1901]

²² Anton Urspruch: *Gregorianik*, a. a. O.

²³ Fritz Volbach, *Frankfurter Zeitung*. Frankfurt/Main, 7. November 1897, zitiert nach: Aug. Cranz (Hg.) a. a. O., S. 3.

Der Rezensent des Frankfurter General-Anzeigers formuliert: „Von Leitmotiven weiß Urspruch nichts, nur dass wir der Ouvertüre in allen Szenen wieder begegnen, in welchen die Königin den Lehrsatz ‚vom Unmöglichsten‘ aufstellt und die Beweisführung hierfür von Lisardo erwartet.“²⁴

Noch weiter geht der Rezensent der Kölnischen Zeitung nach der Kölner Erstaufführung am 20. Oktober 1898: „so darf er doch hinsichtlich der alles beachtenden Charakteristik wie der symphonisch-thematischen Vereinheitlichung der abgegrenzten kleinen Stimmungsabschnitte der Oper als kluger Wagnerianer gelten, der den Meister nicht copirt [!], sondern ihm klug ablernt, was er für sein Werk brauchen kann.“²⁵

Im Gegensatz dazu betont der Rezensent des Kölner Tageblatts: „Was man aber insbesondere als das Unmöglichste von Allem gehalten hatte, dass jemand eine Oper schriebe ohne wesentliche Wagner'sche Einflüsse darin zu verrathen, hat Urspruch möglich zu machen gewusst.“ Kurz darauf konstatiert dieser Rezensent allerdings, „hört man beim Erscheinen des als Edelmann verkleideten Ramon mit einigem Erstaunen, dass hier das bekannte Stolzingmotiv aus den ‚Meistersingern‘ hat charakterisiren [!] geholfen, das echtste Ritterthema für den Gefälschten.“ Und auch im Liebesduett, welches „uns zum zweiten Mal in dieser sonst völlig unverwagerten Oper an den von Urspruch Gemiedenen erinnert; wir meinen in den begleitenden Sextolen des Es-Dur-Satzes an die Szene im Bautgemach in ‚Lohengrin‘“²⁶.

Der Rheinische Kourier vom 20. Oktober 1899 formuliert treffend: „Wagner hat unserer Zeit das Zeichen aufgedrückt. Niemand darf sich seinem Einfluss entziehen, niemand die ungeheuren Ideen dieses größten Musikdramatikers ignorieren. Das hat Urspruch am allerwenigsten beabsichtigt und getan. Selbstredend verzichtet Urspruch auf die antiquierten Formen der Arie. Etc. Die Einheit seines Kunstwerkes bildet die Scene, welche in der Dichtung so angelegt ist, dass sie in natürlich symphonisch musikalischer Ausdrucksart aufgehen muss.“²⁷

Gleichwohl lobt Urspruch in seinem Gregorianik-Aufsatz die „prächtigen alten Melismen, denn es sieht jetzt wie eine arme edition facild des Originals aus“²⁸. Hier knüpft der Komponist merklich an mütterliche Wurzeln an: seine Mutter Anna Elisabeth Sänger stammte aus einer jüdischen Vorsängerfamilie im bayerischen Obernreit.

3. Verdrängung Urspruchs infolge des Antisemitismus in Deutschland

Ausweichend erklärt Urspruchs Tochter Theodora das Verstummen der Kompositionen ihres Vaters durch die „weltweiten Katastrophen seit Beginn des 20. Jahrhunderts“, wie „in den bis heute nicht bewältigten Krisen und Ratlosigkeiten des Musikschaffens, aber auch in den hohen Ansprüchen an Niveau der Aufführenden und des breiten Publikums“²⁹.

²⁴ Frankfurter General-Anzeiger, zitiert nach: Aug. Cranz (Hg.), a. a. O., S. 4.

²⁵ Kölnische Zeitung, zitiert nach N. N. (Hg.: August Cranz): *Urtheile der Presse über die am 20. October 1898 am Stadttheater u Köln stattgehabte Uraufführung der Oper Das Unmöglichste von Allem von Anton Urspruch*. O. O. (Leipzig) o. J. (1898), S. 2.

²⁶ Kölner Tageblatt, zitiert nach: N.N. (Hg.: August Cranz): *Urtheile*, a. a. O., S. 3.

²⁷ Rheinischer Kourier, zitiert nach: N.N. (Hg.: August Cranz): *Urtheile*, a. a. O., S. 4.

²⁸ Anton Urspruch: *Gregorianik*, a. a. O.

²⁹ Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.

Im sechsten bis zehnten Tausend seines Handbuchs „*Die Oper der Gegenwart*“, das 1922 in Berlin erschien, erinnert Julius Kapp daran, dass das von Giuseppe Verdi in „*Falstaff*“ geschaffene „*Fundament einer späteren komischen Oper*“ ein Jahr nach Hugo Wolfs „*Corregidor*“ auch von Anton Urspruch gewählt wurde: „*Neben Verdi stützt er sich hauptsächlich auf Cornelius (in der konsequenten, beinahe bis zur Spielerei getriebenen Verwertung kontrapunktischer Kunstformen, wie Kanon und Fuge, zur Erzielung komischer Wirkungen) und Mozart (Ensemblebehandlung im Finale)*.“³⁰

Gleichwohl entstehe aber „*bei aller Feinarbeit und technischer Meisterschaft [...] eben doch nur ein lehrreiches Produkt eines geistreich klügelnden Kopfes, es fehlt ihm die zwingende Kraft echter Produktivität*“.³¹

In diesem Urteil schwingt deutlich Antisemitismus des späteren Reichsdramaturgen mit, der sich argumentativ stillschweigend auf Richard Wagners Pamphlet „*Das Judentum in der Musik*“ beruft und zu „*Das Unmöglichste von Allem*“ abschließend konstatiert, „*die Oper verschwand daher nach kurzer Bühnenlaufbahn völlig*.“³²

Jene Attribute, die Kapp zur Abwertung von Urspruchs Partitur heranzieht, wurden auch den (Opern-)Kompositionen Franz Schrekers gern von der Kritik angeheftet, namentlich „*erklügelt, ergrübelt, gesucht*“, wie aus Schrekers humorvoller Gegenüberstellung von Ausschnitten seiner Rezensenten hervorgeht.³³

Dass Urspruchs gefeierte Oper „*Das Unmöglichste von Allem*“ nach dem frühen Tod des Komponisten deutlich weniger gespielt wurde, ist ein Schicksal, das Urspruch mit zahlreichen zu Lebzeiten viel gespielten Komponisten, jeweils kurz nach deren Ableben, teilt.

Vergleichbar ging es in unseren Tagen beispielsweise auch den vordem viel gespielten Opern von Gottfried von Einem, die nach einem Stadium der Vernachlässigung, nach dem Tod des Komponisten, erneut auf die Bühnen zurückkehrten.

Auf ähnliche Weise wurden auch nach dem Tod Anton Urspruchs, im Jahre 1907, die Kompositionen dieses Spätromantikers weniger häufig gespielt; in Vergessenheit gerieten sie dann allerdings durch das Verstummen infolge der Rassengesetze und der „*Arisierung des Musiklebens*“ in Deutschland.

4. Urspruchs komische Oper

Opernführer sind immer ein guter Indikator für aktuelle Aufführungen musikalischer Bühnenwerke im Spielplan des jeweiligen Erscheinungsjahres. In der siebten Auflage von Lackowitz' „*Opernführer*“ findet man im „*III. Nachtrag*“ diverse Novitäten der Jahrhundertwende, neben Inhaltsangaben zu Eugen d'Albarts „*Kain*“ (1900), August Bungerts „*Nausikaa*“ (1901), Emanuel Chabriers „*Briseis (Die Braut von Korinth)*“ (1898), Umberto Giordanos „*André Chénier*“ (1896), Hans Pfitzners „*Der arme Heinrich*“ (1895), Giacomo Puccinis „*Die Bohème*“ (1897), Max von Schillings' „*Der Pfeifertag*“ (1899), Siegfried Wagners „*Herzog Wildfang*“ (1901) und Heinrich Zöllners „*Die versunkene Glocke*“ (1899) fehlt in Lackowitz' „*Textbuch der Textbücher*“ auch nicht ein Abriss der

³⁰ Dr. Julius Kapp: *Die Oper der Gegenwart*. Max Hesses Verlag, Berlin 1922, S. 61 f.

³¹ ebenda.

³² ebenda.

³³ Vgl.: Franz Schreker: *Mein Charakterbild*. In: *Musikblätter des Anbruch*. Heft 3, Wien 1921, S. 128.

Handlung „*Das Unmöglichste von Allem*“: „*Dichtung nach Lope de Vega und Musik von Anton Urspruch [...] Erste Aufführung: 10. Januar 1899 in Elberfeld*“.³⁴

Ebenfalls eines spanischen Stoffes bediente sich im selben Uraufführungsjahr auch Georg Jarno mit „*Der Richter von Zalamea*“ (1899), auf ein Libretto des Dichters Viktor Blüthgen nach Calderon. Ebenso greifen Hugo Wolffs Beiträge für die Opernbühne beim Genre komische Oper auf spanische Vorlagen zurück, der 1898 uraufgeführte „*Corregidor*“ (wie dann auch Manuel de Fallas Ballett-Version desselben Stoffes, „*Der Dreispitz*“) und seine Fragment gebliebene Oper „*Manuel Venegas*“ (nach einem Roman von Pedro de Alarcon).

Peter Cornelius, den Julius Kapp nicht zu Unrecht als Vorbild Anton Urspruchs für die Partitur der Oper „*Das Unmöglichste von Allem*“ nennt, hat mit seiner Oper „*Der Cid*“ Spanien und dessen Nationalheld selbst Tribut gezollt.

Stärker als in der „*Cid*“-Partitur, dürfte Urspruchs Vorbild, was den Witz der Musik angeht, jedoch in Cornelius' „*Der Barbier von Bagdad*“ zu finden sein. Dass diese Oper in Weimar unter der musikalischen Leitung von Franz Liszt uraufgeführt worden war und dass die auf Liszts Anraten von Cornelius nachkomponierte, heitere Potpourri-Ouvertüre in D-Dur nach Cornelius' Tod von Liszt selbst instrumentiert wurde, sind weitere Hermen zwischen Cornelius' Meisterwerk zu dem von Liszts Lieblingsschüler.

Peter Cornelius hat die musikalische Komik von Imitation, Presto-Kanon und skurriler Kontrapunktik allerdings nicht selbst erfunden, sondern von seinem Abgott Hector Berlioz für die deutsche Opernbühne adaptiert und weiter entwickelt. Neben Hector Berlioz' „*Benvenuto Cellini*“ gebührt insbesondere dessen Shakespeare-Oper „*Beatrice et Benedict*“ die Vorreiterposition.

(Und an den Malvolio in Shakespeares „*Was ihr wollt*“, der Vorlage zu „*Beatrice et Benedict*“, gemahnt der Fulgencio in Urspruchs Oper.)

Formale Entsprechungen von musikalischem Witz basieren auf der dramaturgischen Verflechtung von Text und Musik, – und so ist es nur naheliegend, dass Urspruch für seine zweite, komische Oper, auch hier den Weg des *Dichterkomponisten* einschlug, den Peter Cornelius vorgezeichnet hatte.

In seiner Uraufführungsrezension veröffentlicht der Kritiker des Berliner Börsen-Courier ein Schreiben des Komponisten an „*einen Freund*“:

„*Molière bezeichnete einmal als den Gipfel aller Kunst: de faire rire un homme serieux. Er hat recht; für sein Genre, für die Komödie einmal gewiss. Dies wäre nun auch mein Fall; und wenn alle Welt mit dem einfachen Bedürfnisse in das Theater ginge, für einige Stunden die Misère des Lebens vergessen zu wollen, dabei auch so lachen zu wollen, das sich der ernste künstlerische Mensch nachher nicht zu schämen braucht, so wäre mir nicht bange. Aber in unserer modernen Öffentlichkeit finde ich dies Bedürfnis nicht. Was von der Posse, über die der homme serieux niemals lacht, abseits liegt, muss grau in grau gekleidet gehen, sich tief sinnig gebärden, und, wie ein junger alter Greis[,] in Symbolen mit sich selbst spielen, wenn er beachtet werden und Lohn erlangen will.*“³⁵

Anders als in der heutigen Tagespresse, gingen Rezensionen am Ende des 19. Jahrhunderts noch ausführlich auf Details der Partitur ein, waren Kritiker und Leser zu jener Zeit an der Erhellung solcher Zusammenhänge offensichtlich interessiert.

³⁴ W. Lackowitz: *Der Opernführer. Textbuch der Textbücher*. Leipzig (7) o. J., Bd. 2, S. 390.

³⁵ Anton Urspruch, zitiert nach: Aug. Cranz (Hg.), a. a. O., S. 3.

Anlässlich der Uraufführung von Urspruchs Oper „*Das Unmöglichste von Allem*“, weist Fritz Volbach in der Frankfurter Zeitung darauf hin, dass Urspruch „*die Scene [!] zum Ausgangspunkt, zur dramatischen und musikalischen Einheit gemacht hat, aufgrund der symphonischen Form. [...] So einfach es erscheint, so schwierig ist die Anwendung dieser Form, sollen dabei Handlung und Musik sich durchdringen. Das Princip [!] des Gegensatzes fordert naturgemäß für seine Anwendung auch einen ebensolchen Gegensatz in der Handlung, dem Text, und letzterer muss hier so aufgebaut ein, dass er nirgends das Ebenmass der musikalischen Gliederung ausschließt.*“³⁶

„*Mozart'schen Styl, fortschreitend ohne abgeschlossenen Nummern[,] unter häufiger Anwendung von Ensemblesätzen*“³⁷, konstatiert der Rezensent der Wiener Neue[n] freien Presse.

Dem Rezensenten der Kölnischen Zeitung fiel auf, Urspruch habe sich „*in den Recitativen [Otto] Nicolais geschickte Übergänge zu eigen gemacht*“.³⁸

Diese Oper sei „*mit Musik gleichsam überfüllt*“³⁹, bemerkt der Rezensent der Schwäbischen Zeitung.

Die Komplexität der Oper bringt allerdings einen Nachteil im Hinblick auf ihre Popularisierung mit sich. Es gibt es kein herausragende Einzelnummer oder „Highlight“ dieser Oper, das sich als Einzelarie auf Schallplatte oder im Rundfunk hätte durchsetzen können.

Schon Fritz Volbach erkannte dies: „*das Ganze ist so gefügt und so einander bedingend, das es unmöglich sein wird, auch nur ein einziges Stück des Werkes als Nummer in den Concertsaal zu verpflanzen.*“⁴⁰

Eine Ausnahme hinsichtlich der Verbreitung von Urspruchs Oper im Salon und häuslichen Bereich ist gleichwohl zu konstatieren. Damit Opernbesucher sich auf die Aufführung vorbereiten oder deren Höhepunkte nochmals am Klavier wachrufen konnten, war es um die Jahrhundertwende und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts üblich, schöne Stellen zeitgenössischer Opern als Potpourri aneinander zu reihen. Derartige, häufig in leichter und in schwierigerer Version für Klavier herausgegebene Transkriptionen – etwa der Opern von Siegfried Wagner, Hans Pfitzner und Franz Schreker – halfen, die Popularität zeitgenössischer Komponisten zu steigern.

Auch „über Motive aus der Oper ‚Das Unmöglichste von Allem‘ von Anton Urspruch“ erschien ein solches „Potpourri“⁴¹. Hierin sind insgesamt sechzehn Szenen, in nicht chronologischer Reihenfolge der Handlung, berücksichtigt, darunter das Vorspiel, das Quartett und der Marsch aus dem 1. Akt, die Gartenszene, das spanische Lied und das Finale des 2. Aktes, sowie die Buffoszene aus dem dritten Akt.

Musikalische Besonderheiten gibt es in dieser Oper mannigfach zu entdecken.

³⁶ Volbach, a. a. O., S. 2.

³⁷ Neue Freie Presse, zitiert nach: Aug. Cranz (Hg.) a. a. O. S. 6.

³⁸ Kölnische Zeitung, zitiert nach N. N. (Hg. August Cranz): *Urtheile*, a. a. O. S. 2.

³⁹ Schwäbische Zeitung, zitiert nach N. N. (Hg. August Cranz): *Urtheile*, a. a. O., S. 5.

⁴⁰ Volbach, a. a. O., S. 2.

⁴¹ N.N. (Arrangeur): Potpourri über Motive aus der Oper „Das Unmöglichste von Allem“ von Anton Urspruch“. August Cranz, Leipzig 1898.

5. Die Opernhandlung und ihre musikalischen Besonderheiten

Vorspiel

Das Innere eines Zeltens in einem Feldlager

Allegro non tanto C-Dur ($\frac{4}{4}$)

Das gesamte Vorspiel der Oper, obgleich szenisch, wird in Ouvertürenform durchgeführt. Es beginnt mit einer 32-taktigen, beschwingten Einleitung des vollen Orchesters; im 24. Takt hebt sich der Vorhang.

Nach errungenem Sieg in der Schlacht entlässt die Königin ihre Krieger, auf dass sie nun in ihrer Heimat die schönen Frauen erobern. Roberto entgegnet ihr, Frauen seien keine „leichte Beute“, würden sie doch von Vätern, Brüdern und Gatten bewacht. Die Königin hält dem entgegen, jede Frau könne sich selbst beschützen, eine Liebende jedoch vermöge selbst Roberto nicht zu behüten. Im Feld sei dem Manne nichts unmöglich, aber eine nach Liebe begehrende Frau zu behüten, das sei das Unmöglichste von Allem.

Roberto wettet, er könne seine Schwester Diana vor allen Liebesumgarnungen behüten und setzt seine Ehre als Pfand ein. Die Königin geht auf die Wette ein. Heimlich bittet sie Lisardo, Diana zu erobern um Roberto eine Lektion zu erteilen. Bevor sie mit Rittern und Gefolge in ihre Heimat aufbricht, verspricht sie Lisardo jede mögliche Unterstützung, Roberto gegenüber aber konstatiert sie erneut, ihm werde es nicht leicht fallen, seine Schwester zu beschützen; es sei das Unmöglichste von Allem.

So wie sich Robertos Absicht letztendlich als Trugschluss erweist, ist dieser musikalisch im Banne der Königin vorherrschend.

Dem dramatischen Ungestüm der Königin steht musikalisch das stets heitere Wesen ihres Hofmanns Feniso, mit einfacher Begleitung, entgegen.

Das szenische Vorspiel ist durchgehend im kriegerischem Marschrhythmus gehalten. Die Prinzipien der martialischen Schlacht sollen auf die zwischenmenschliche Kriegführung übertragen werden.

Das Vorspiel mündet in ein abschließendes Quintett.

Erster Akt

Zimmer bei Roberto

1,1 *Allegro con spirito* E-Dur $\frac{2}{2}$; A-Dur $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{4}$; *Presto* E-Dur $\frac{2}{4}$

Fulgencio möchte die junge Dienerin Celia heiraten. Roberto verspricht, sie ihm zur Frau zu geben und obendrein ein großzügiges Hochzeitsgeschenk, wenn es ihm gelingt, Diana zu bewachen, – damit er seine Wette gewinnt. Fulgencio prahlt von seinen Spionen, die ihm helfen, Diana zu bewachen: Pedrillo und Catarina instruiert er, jeden möglichen Bewerber Dianas so zu behandeln, dass er keinen zweiten Versuch wage.

Robertos innere Besorgnis macht ein Tremolo deutlich. Wenn Fulgencio von seinen Spionen berichtet, intonieren Holzbläser und Hörner einen Alarmruf.

Catarinas und Pedrillos Verbindung unterstreicht ihre Stimmführung, unisono oder in Terzen. Die Komik steigert die dabei bisweilen – wie in Peter Cornelius' "Der Barbier von Bagdad" angewandte Imitation in der Stimmführung von Catarina und Pedrillo.

1, 2 *Larghetto* As-Dur $\frac{3}{8}$; Es-Dur $\frac{2}{4}$

Diana hat bemerkt, dass ihr Bruder sich ihr gegenüber anders verhält und ihr nicht mehr vertraut. Sie wähnt, er habe Liebeskummer, und wenn er ihr das eingestehen würde, so wäre

sie durchaus bereit, für ihren Bruder um die begehrte Braut zu werben. Celia will mit Hilfe des in sie verliebten Fulgencio Robertos Sorgen ergründen. Diana soll sich im Alkoven verstecken und Celias Gespräch mit Fulgencio belauschen.

Diana wird mit einem neuen, seufzenden Thema eingeführt, Celia häufig mit einfacher Wechselton-Begleitung.

1, 3 *Allegro grave* G-Dur $\frac{4}{4}$; *Allegro scherzando* D-Dur $\frac{4}{4}$ *Giocoso* G-Dur $\frac{4}{4}$

Fulgencio betritt mit Pedrillo und Catarina das Zimmer und stößt auf eine betübte Celia. Er schickt die beiden anderen weg, verschließt die Tür und wendet sich an Celia. Kokett bringt sie ihn dazu, ihr von Robertos Wette mit der Königin zu erzählen. Fulgencio erhofft sich einen Kuss als Belohnung, aber Celia verwehrt ihn mit der Begründung, er würde ihr nur ein Märchen erzählen. Sie läuft lachend weg, Fulgencio ihr hinterher.

Fulgencios Verliebtheit zeichnet eine verspielte Begleitung mit Trillern. Dem imitatorischen Wechselgesang des Paares folgt ein Rezitativ, in dem Fulgencio das Geheimnis der Wette verrät, mit einem immer schneller aufsteigenden Tremolo.

1, 4 *Allegro risoluto* Es-Dur $\frac{4}{4}$

Diana ist empört darüber, wie ihr Bruder mit ihrer Seele spielt. Schließlich gebiete sie selbst alleine über ihr Herz. Wie stark auch immer man sie von der Außenwelt abschirmen mag, sie will dem Werben Lisardos nachgeben.

Punktierte Rhythmen mit rascher Begleitung zeichnen Dianas Aufregung und Entschluss.

1, 5 *Rezitativ*, *Presto* B-Dur; *Andante molto* G-Dur $\frac{6}{8}$

L'istesso Tempo ($\frac{12}{8}$); *Tempo del Presto* B-Dur

Catarina führt den als französischen Kaufmann verkleideten Ramon ins Zimmer. Mit französischem Akzent preist er seine Waren an. Trotz Fulgencios argwöhnischer Bewachung gelingt es ihm, mit Diana in ein Gespräch unter vier Augen zu kommen. Er lässt seine Verkleidung fallen und übergibt ihr ein Bild Lisardos, mit der Botschaft, dessen Herz schlage einzig für Diana. Immer wieder von Fulgencio und Celia unterbrochen, erhält Ramon schließlich auch von Diana ein Bild für Lisardo. Nun verabschiedet er sich schnell und verspricht, in anderer Verkleidung wieder zu erscheinen.

In bewusst einfacher Gestalt erscheint Celia im G-Dur-Satz.

Die beschwingte Szene ist in durchgehend gleichem Rhythmus gehalten. Im *Scherzando* durchschaut Diana Ramons Verkleidung. Staccato und Forte in der Begleitung unterstreichen Fulgencios Grobheit. Am Ende wird das Thema des Anfangs wieder aufgenommen, Ramon ist wieder ganz in seiner Rolle als Kaufmann. Das Quartett der vier Beteiligten beschließt eine Generalpause.

1, 6 *Rezitativ* D-Dur, $\frac{4}{4}$

Diana zeigt Celia Lisardos Bild.

1, 7 *Allegro molto* Es-Dur $\frac{4}{4}$; *Tempo di Marcia. Vivace* C-Dur $\frac{2}{2}$;

Fis-Dur; A-Dur $\frac{2}{2}$

Fulgencio instruiert seine Diener, alle Fenster mit Vorhängen zu verdecken, damit keiner der nahenden Soldaten von der Straße aus Diana erblicken könne. Aber Diana stellt sich mit Celia dennoch ans Fenster, um die Königin zu begrüßen und die Soldaten zu betrachten. Sie weist Celia auf Lisardo hin, welcher neben der Königin reitet, und ihm zur Seite der eben noch verkleidete Ramon. Nachdem der Zug das Haus passiert hat, weist Diana Fulgencio zurecht: ihren Bruder, dem sie dieses Szenario zu verdanken habe, wolle sie nicht sehen. Sie verlässt den Raum.

Durchgehend in punktiertem Marschrhythmus gehalten, dient das musikalische Material des Marsches, dessen Einsatz durch eine vorangestellte Generalpause noch betont wird, polyphon als Material für die gesamte Szene, die mit einer Generalpause endet.

Fulgencios Thema wird anfangs in Quarten geführt; er ist alarmiert, da die Königin erscheint. Eine Unisono-Tonleiter annonciert die Ankunft der Truppen.

Als der Militärzug vorbeizieht, herrschen Dur-Moll-Wechsel vor. Ein Tremolo unterstreicht Dianas Unmut über Roberto und Fulgencio.

1, 8 *Allegro* f-Moll, $\frac{4}{4}$; F-Dur; b-Moll; *Andantino* B-Dur, $\frac{3}{8}$; *Allegro* Es-Dur, $\frac{4}{4}$;
Presto B-Dur, $\frac{2}{4}$; B-Dur, $\frac{2}{4}$; *Allegro lento*; G-Dur, $\frac{3}{4}$; *Allegro moderato* D-Dur, $\frac{4}{4}$

Roberto, außer sich vor Wut, dass seine Schwester am Fenster gestanden hat und dass Fulgencio es nicht geschafft hat, sie zu verbergen, will Diana zur Rede stellen. Als Celia keine Anstalten macht, sie zu holen, geht er selbst, sie zu suchen.

Kaum ist er fort, tritt Diana ein. Sie bemerkt vor Schreck, dass sie vergessen hat, Lisardos Bild zu verstecken. Celia hat aber eine Idee und verschwindet.

Der mit dem Bild eintretende Roberto schilt seine Schwester.

Die zurückkehrende Celia stellt sich erstaunt: Das Bild gehöre ihr, sie habe es in der Kirche gefunden. Kaum hat sie dies ausgesprochen, da ruft auch schon Ramon von der Straße herauf, ein Finderlohn sei auf ein in der Kirche verlorenes Bild ausgesetzt. Roberto schickt Fulgencio mit dem Bild hinunter.

Diana befragt ihren Bruder, woher er sich das Recht nehme, ihr und auch jeder anderen Frau die Freiheit zu rauben. Wenn er selbst erst einmal eine Frau habe, so werde durch seine Eifersucht auch deren Tugend zu Schaden kommen. Der zurückkehrende Fulgencio bestätigt Celias Legende über das verlorene und wieder gefundene Bild. Roberto ist erleichtert und entschuldigt sich bei Diana. Die ist froh, dass sich die Geschichte noch gewendet hat. Sie nimmt sich vor, es ihrem Bruder noch zu beweisen, dass das Unmöglichste von Allem wirklich unmöglich sei.

Eine stürmische f-Moll-Tonleiter und nachfolgend andere schnelle Läufe, wie auch Staccato Akkorde unterstreichen Robertos Wut. Celias Überlegenheit hingegen zeichnet eine ironisch wirkende, einfache Begleitung. Dianas Gesang steigt in immer größeren Intervallen aufwärts, Die 16tel-Begleitung verrät ihren Schreck darüber, dass sie Lisardos Bild nicht versteckt hat. Die Komik Celias unterstreicht noch das *Grazioso*, mit dem sie ihre Geschichte aufischt. Das *Presto* bringt ein neues Thema von Diana. Dann entspannt sich die Situation in langsamerem Tempo. Auch hier finden sich die Beteiligten in einem Quartett. Der Aktschluss steigert sich mit einem effektvollen Schlussquartett der vier Beteiligten unisono in ein *Crescendo* und *Fortissimo* mit den Worten „Das Unmöglichste von Allem!“. Mit dem unmittelbar einsetzenden, 10-taktigen Nachspiel fällt der Vorhang.

Zweiter Akt

Saal bei Hofe

Mit Bezug auf den zweiten Akt, hatte der Rezensent der Neuen Hessischen Volksblätter das Urteil gefällt: Was Urspruch „hier in Bezug auf contrapunktische Arbeit und polyphonen Satzbau geschaffen, grenzt in der That an das Wunderbare.“⁴²

2, 1 *Andantino* A-Dur, $\frac{3}{4}$; *Larghetto* Fis-Dur, $\frac{12}{8}$; *Frei* C-Dur, $\frac{4}{4}$ -Takt

⁴² Neue Hessische Volksblätter, zitiert nach N. N. (Hg. August Cranz): *Urtheile*, a. a. O., S. 7.

Lisardo zeigt der Königin Dianas Bild. Er hat sich tatsächlich ernsthaft in Diana verliebt. Die Königin verspricht, ihm zu helfen. Ramon hat auch schon einen Plan: Roberto ist mit dem Gouverneur von Sevilla verwandt. An dessen Stelle will Ramon Roberto Geschenke schicken, und zwar edle Tiere. Damit habe er eine Begründung, im Haus zu bleiben, da er sich um die Tiere kümmern müsse. Anschließend sollen sich Albano und Lisardo als Don Ramons Diener ausgeben, aber nur Albano solle das Haus wieder verlassen.

Die Königin entlässt die Drei zur Ausführung dieses Plans.

Auch der zweite Akt beginnt mit einer 23-taktigen Orchestereinleitung.

Praller schaffen majestätische Wirkung. Der Hauptteil der Szene ist rezitativisch gehalten, in unterschiedlichen Tempi und Tonarten, sich steigend bis zum Allegro Vivace.

2, 2 *Moderato* D-Dur, $\frac{3}{4}$; *Vivace* $\frac{2}{4}$

Die Königin empfängt Roberto, welcher ihr eröffnet, dass er Diana vermählen werde und zwar mit seinem Diener Feniso. Auf die Frage der Königin, ob Diana diese Wahl gefalle, entgegnet er, Diana müsse ihm gehorchen, wie es sich für eine Frau gehöre. Daraufhin ruft die Königin Lisardo, um die Feier vorzubereiten.

Der häufig punktierte Rhythmus zeichnet das höfische Zeremoniell.

2, 3 *Vivace* D-Dur, $\frac{4}{4}$; *Andantino grazioso* $\frac{6}{8}$

Die Königin verkündet Robertos Entscheidung, woraufhin Lisardo sehr betroffen ist. Ironisch beglückwünscht sie Feniso. Ramon kann es nicht fassen, wie Roberto mit seiner Schwester umgeht. Lisardo leidet unter dem Schmerz seiner jungen Liebe, und Roberto scheint einzusehen, dass seine Wette doch etwas verwegen war.

Der rezitativisch gehaltenen Eröffnung der Anweisung der Königin in wechselnden Tempofolgen schließt sich ein Quintett von Königin mit den Herren Lisardo, Feniso, Roberto und Ramon an, gegen Ende zu immer verhaltener und leiser.

Garten bei Roberto

2, 4 *Allegro* f-Moll, $\frac{2}{2}$

In das Gespräch von Roberto, Diana und Celia platzt Fulgencio: er kündigt den Besuch eines vornehmen Herrn an.

Ohne Zwischenspiel öffnet sich nach vollzogener Verwandlung der Vorhang zu einer 10-taktigen Einleitung. Triller des (bis auf Posaunen, Tuba und Harfe) gesamten Orchesters zeichnen die Vogelwelt in Robertos Garten. Fulgencios Missmut wird durch Mollharmonik unterstützt.

2, 5 *Allegro cavalleresco* f-Moll, $\frac{4}{4}$; H-Dur; As-Dur; *Allegro* $\frac{2}{2}$

Ramon stellt sich Roberto als Don Pedro vor und übergibt ihm den vorgeblichen Brief seines Cousins. Während Roberto das Schriftstück liest, erhält Diana, die den verkleideten Ramon erkannt hat, von ihm ein Kästchen und einen Brief Lisardos. In seine Lektüre versunken, bekommt Roberto von allem nichts mit. In Vorfreude auf die ihm versprochenen Pferde, geht er mit Ramon und Feniso ab.

Der als Edelmann verkleidete Ramon bedient sich auch musikalisch eines fremden Motives, nämlich jenes des freien Ritters Walter von Stolzing, das hier alludiert wird.

Dem vorherrschenden punktierten Rhythmus folgt ein triolischer Rhythmus, der so beschwingt ist, wie Robertos Freude über die geschenkten Gäule.

Ein neuntaktiges Zwischenspiel leitet über zur 6. Szene.

2, 6 *Larghetto* F-Dur, $\frac{3}{4}$; *Allegro vivace* a-Moll

Diana liest Celia den von Lisardo empfangenen Liebesbrief vor. Ramon, der bei den letzten Worten eingetreten ist, erhält von Diana ein Briefchen für Lisardo. Ramon berichtet Diana von seinem Plan.

Im Rezitativ erfolgt monodisch die Lektüre des Briefes. Wenn Ramon sich Diana in seiner neuen Verkleidung zu erkennen gibt, so ertönt dieselbe Begleitung wie in der 5. Szene des 1. Aktes.

Für Briefszenen gibt es mannigfache musikdramatische Vorlagen. Als „*Meisterwerk der Romantik*“⁴³ bezeichnet der Rezensent des Badischen Landesboten Ursprungs kleine Briefszene, und „*überaus stimmungsvoll*“⁴⁴ nennt der Kritiker des Kölner Tageblatts das kleine Larghetto, in dem Diana den empfangenen Liebesbrief liest.

2, 7 *Allegro g-Moll, 2/2-Takt; Animato; Molto più vivo (Prestissimo); Più tranquillo; Moderato Fis-Dur*

Durch das von Fulgencio geöffnete Tor schleppt Albano einen tuchbehangenen Koffer, hinter dem Lisardo versteckt ist. Ramon überlistet die Diener, so dass die Fackeln verlöschen.

Lisardo gelingt es, sich im Gebüsch zu verstecken.

Zahlreiche lautmalerische Entsprechungen zur Handlung: ein Tremolo im Forte unterstreicht Abanos Mühe, dann zeichnen schnellere Triolen in der Begleitung Celias Aufregung. Im Fortissimo, mit absteigenden Staccato-Triolen, stürzen die Diener reihum zu Boden, ein Decrescendo charakterisiert das Verlöschen der Fackeln. Im Dunkel der Orientierungslosigkeit erfolgen die Einwürfe der Handelnden im Pianissimo.

2, 8 Es-Dur, 2/4

Roberto geleitet Diana zur Tafel und eröffnet ihr, dass er sie Don Feniso als Ehefrau versprochen hat. Erbost macht ihm Diana klar, hiermit keineswegs einverstanden zu sein.

Die Diener kündigen das Kommen Fenisos an.

Beim Wechselgesang zwischen Roberto und Diana wird das rhythmische Motiv aus der 5. Szene des 1. Aktes ironisch wieder aufgenommen.

2, 9 *Allegretto comico G-Dur, 4/4; 5/4*

Feniso umgarnt Diana. Zum Ärgernis von Roberto, gibt Diana Feniso deutlich zu verstehen, sie wolle nichts von ihm wissen.

Musikalische Situationskomik mit absteigender Linie, wenn sich Fenio vor Diana hinkniet, aufsteigend, wenn er sich wieder erhebt. Fenisos Liebesanträgen an Diana folgt eine neckische, später im Quintett wiederkehrende Satzfolge.

2, 10

Andante B-Dur, 4/4; Allegro moderato 2/4; Allegro Fis-Dur

Die von Diana eingeladenen Sänger tragen ihr Lied vor. Es handelt von einer Mutter, die ihre Tochter von Wächtern bewachen lässt, die aber – wie Diana – der Meinung ist, sich selbst behüten zu können. Roberto und Diana kommentieren diesen Vortrag. Im Anschluss an das Lied sagt Diana laut „Nein“ zu Feniso und „Ja“ zu dem unbemerkt im Schatten stehenden Lisardo. Feniso verlässt daraufhin die Tafel. Diana verkündet, sie wolle nun ein Bad nehmen und daher solle sich niemand mehr dem Garten nähern.

Spannungsvolle Stimmung schafft eine 16tel-Wechseltonbegleitung, wie ein Raunen. Wenn sich die drei Tafelsänger und die zwei Gitarristen auf ihren Auftritt vorbereiten, erklingen Hintergrundgeräusche. Der Terzsettsatz, mit häufig punktiertem Rhythmus, alludiert ein spanisches Ambiente.

⁴³ Badischer Landesbote, zitiert nach: Aug. Cranz (Hg.), a. a. O., S. 5.

⁴⁴ Kölner Tageblatt, zitiert nach N. N. (Hg. August Cranz): *Urtheile*, a. a. O., S. 3.

Dieses Terzett der Tafelsänger lobt der Rezensent des neuen Hessischen Volksblätter als „*von bestrickendem Wohllaut*“ und nennt es „*eine wahre Perle der Partitur*“.⁴⁵

Die schnelle Aufwärtsfigur Robertos beendet das Lied der Tafelsänger.

Ein *col legno* der Streicher untermal trommelartig Fenisos „Ja“-Rufe, die anschließend von Diana, Celia und Ramon als Eselsrufe persifliert werden.

2, 11 *Lento, ma agitato* C-Dur, $\frac{4}{4}$; *Allegro* Es-Dur, $\frac{2}{2}$;

Larghetto amoroso As-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt, E-Dur

Diana ruft in die nächtliche Tiefe des Gartens nach Lisardo. Der tritt aus dem Schatten, sinkt vor ihr auf die Knie und beteuert seine Liebe. Diana gibt sich ihm hin.

Ramon und Celia ermahnen Lisardo, er möge den Garten verlassen. Da aber die Pforte verschlossen ist, verbirgt sich Lisardo im Dunkeln, während Diana mit Celia und Ramon ins Innere des Hauses abgeht.

Jener Liebesszene Lisardos mit Diana (deren Sextolen im Es-Dur-Satz den Rezensenten des Kölner Tageblatts an den dritten Aufzug des „Lohengrin“ erinnert hatten), folgt ein Doppelkanon zwischen Lisardo und Diana, Ramon und Celia, ein „*musikalisches Meisterstück von großartiger Wirkung*“.⁴⁶

Die Schilderung der Sommernachts-Wonnen beim Septett „Horch, horch!“ deutet der Rezensent des Kölner Tageblatts zutreffend als Seitenstück zu Berlioz' stimmungsvoller Beschreibung der Sommernacht im zweiten Teil der „Trojaner“.⁴⁷

2, 12 *Presto* c-Moll, $\frac{3}{4}$; *Molto allegro*; $\frac{2}{2}$

Fulgencio postiert Pedrillo und Catarina als Wachen an der Pforte.

Celia kommt herbei geeilt und berichtet atemlos, sie habe im Gebüsch einen Mann erblickt.

Mit einem 16tel-Motiv wird das geheimnistuerische Gebahren Celias untermalt. Catarina und Pedrillo singen kanonisch stets die gleiche Melodie, Tonwiederholungen und Triller zeichnen die allgemeine Aufregung.

2, 13 *L'istesso Tempo* c-Moll, $\frac{2}{2}$ -Takt

Vermummt, mit vorgehaltener Pistole, stürmt Lisardo auf Catarina, Pedrillo und Celia ein und zwingt sie, die Pforte zu öffnen. So gelingt es ihm, zu entfliehen.

Die Spannung wird durch Generalpausen noch erhöht. Mit einem aufsteigenden Crescendo-Lauf eilt Lisardo davon.

2, 14 *Presto* G-Dur, $\frac{9}{8}$; *Allegro agitato* $\frac{2}{2}$; *Andante maestoso* c-Moll, $\frac{2}{2}$;

Allegro patetico G-Dur, $\frac{4}{4}$ -Takt; ; *Allegro molto vivace* C-Dur, $\frac{2}{2}$ -Takt;

Il più presto possibile

Roberto erblickt die offene Pforte. Fulgencio, Pedrillo, Catarina und Celia berichten ihm, was vorgefallen ist. Als Diana kommt, zieht Roberto seinen Degen und will seine Schwester für ihren Ungehorsam umbringen. Ramon kommt hinzu. Diana bekräftigt, sie würde lieber ins Kloster gehen, als in diesem Haus zu bleiben. Roberto will sie daraufhin sofort ins Kloster schicken, aber Ramon vermag ihn zu überreden, damit bis zum Morgen zu warten.

So verschafft er Lisardo Zeit, Diana zu retten. Fulgencio hofft, Celia werde sich ihm zur Frau geben, wenn sie sehe, wie Diana zur Nonne wird.

Nach dem Rezitativ Robertos herrschen Tonwiederholungen und Schreck-Pausen, schnelle Begleitfiguren unterstreichen den Streit zwischen Diana und Roberto. Mit Dianas Einsatz steigern sich Begleitung und Melodie; sie unterstreichen ihre Vorwürfe gegenüber Roberto.

⁴⁵ Neue Hessische Volksblätter, a. a. O. S. 7.

⁴⁶ Neue Hessische Volksblätter, a. a. O., S. 7

⁴⁷ Vgl. Kölnische Zeitung, zitiert nach N. N. (Hg. August Cranz): *Urtheile*, a. a. O., S. 2.

Das große Schlussensemble des 2. Aktes steigert sich langsam und mündet *Il più presto possibile* in ein 23-taktiges, kraftvolles Orchesternachspiel, während dessen der Vorhang fällt.

Dritter Akt

A) Zimmer bei Roberto

3, 1 *Allegrissimo* Es-Dur, $\frac{2}{2}$

Pedrillo und Catarina wundern sich, wie der Eindringling in den Garten kommen konnte. Da erscheint Diana.

Nach einer 20-taktigen Orchestereinleitung begegnen uns Pedrillo und Catarina mit der ihnen eigenen, aus den vorangegangenen Akten bekannten Melodieführung.

3, 2 *Andante lento* fis-Moll, $\frac{2}{4}$; *Allegro energico* $\frac{2}{2}$

Diana, die ihre Wachen zunächst überhaupt nicht wahrnimmt, räsoniert über ihre Lage: Wenn kein Wunder geschehe, werde ihr Glück vergehen. Warum müsse sie sich, da sie als Frau geboren wurde, unterwerfen, und warum dürfe sie nicht für sich selbst entscheiden. Als sie die Wachen erblickt, will sie diese fortschicken, doch auf Fulgencios Anweisung bleiben die Wächter an ihrem Platz. Diana fragt sich, warum ihr Bruder sie so sehr erniedrige.

Synkopische Schläge symbolisieren Dianas scheinbar ausweglose Grundsituation. Die schnelle Begleitung zu ihrer lethargischen Melodie zeichnet Wut und Trauer. Der Gedanke an Fugencio ist für Diana mit dessen Absicht, sie ins Kloster zu sperren, verbunden und daher choralartig.

3, 3 *Allegretto* B-Dur, $\frac{6}{8}$

Von der Straße herauf erschallt, von Harfenarpeggien begleitet, der Gesang Lisardos. Dies gibt Diana neue Hoffnung. Fulgencio schwört, dass Lisardos Bemühen vergebens sein werde. Celia flüstert Diana zu, Ramon werde sich krank stellen und so die Wachen ablenken. Auf den Wellen der Harfen-Begleitung getragen, schöpft Diana neue Hoffnung.

3, 4 *Presto* e-Moll, $\frac{6}{8}$; *Allegro molto* Es-Dur, $\frac{2}{2}$; *Andante mesto* gis-Moll, $\frac{4}{4}$; *Agitato, colla parte; Poco lento; Allegro vivace* E-Dur, $\frac{3}{4}$

Ramon spielt den Todkranken und schafft es so, die Diener fortzuschicken: Catarina zum Doktor, Pedrillo zum Notar. Dann klammert er sich an Fulgencio um ihm, der verboten hat, einen Pfarrer zu holen, zu beichten. Er dreht sich dabei so, dass Fulgencio die offene Tür im Rücken hat, und Diana und Celia entfliehen können. Kaum ist das geschehen, gibt er seine Verstellung auf und läuft weg.

Für Ramons fingierte Sterbeszene setzt Urspruch die Tuba zu Triolen des Fagotts ein. Im *Pianissimo burlesco* parodieren Flöten, Klarinetten und Xylophon das *Dies Irae*. Der Komponist verlangt, diese eingestreuten Einzeltakte im doppelten Tempo „*als leichteste, komisch-farcenhafte Zwischenspiele zu behandeln*“⁴⁸. Volbach verweist in diesem Zusammenhang auf das Gegenstück in Liszts „*Totentanz*“.⁴⁹ Fallende, zweiergebundene Begleitung charakterisiert den schwankenden Gang des kranken Ramon, eine aufsteigende Basslinie steigert die Dramatik seines vermeintlich bevorstehenden Todes.

Pedrillos geschäftiges Laufen zeichnen auf- und absteigende Läufe, Triolen sorgen nunmehr für eine traurige Grundstimmung. Mit oktavierten Forte-Vorschlägen spitzt sich die Dramatik der Szene zu. Eine aufsteigende Tonleiter im *Pianissimo* steht für Dianas und Celias Flucht.

⁴⁸ Partitur, S. 433 ff.

⁴⁹ Vgl. Volbach, a. a. O., S. 2.

Ramons eingängliche Melodie, ironisch überzeichnet, soll selbst für den "Narr" Fulgencio verständlich sein.

Ein 73-taktiges Zwischenspiel (*Tempo dell' Presto – Tempo dell' Allegro vivace*) leitet als Verwandlungsmusik über zur 5. Szene.

B) Straße. Nacht und Mondschein

3, 5 *Allegro* As-Dur, $\frac{2}{2}$

Diana und Celia eilen zu Lisardo und Albano. Lisardo und Diana fallen sich in die Arme und küssen sich. Albano ist begierig, von Celia zu erfahren, wie die beiden Frauen aus dem Haus gelangen konnten.

Diana umkosen zärtliche Umspielungen.

3, 6 *Allegro e-* Moll, $\frac{2}{2}$; *Poco tranquillo* H-Dur, $\frac{2}{2}$

Roberto und Feniso nähern sich den beiden Paaren. Diana befürchtet, nun sei das Spiel aus, doch Lisardo weiß eine List: er behauptet, eine der beiden Damen an seiner Seite vor deren eifersüchtigem Gatten zu beschützen und bittet Roberto um Hilfe. Roberto meint, wenn Diana Lisardo mit einer Anderen sehe, so werde sie mit Sicherheit in die Heirat mit Feniso einwilligen. Daher erklärt er sich lautstark zum Beschützer jener verschleierte Dame und geleitet seine Schwester selbst in Lisardos Haus.

Viertelnoten in der Begleitung symbolisieren Robertos Nahen, ein Tremolo spitzt die Spannung zu. Tonwiederholungen in der Begleitung Lisardos wirken beschwichtigend. Am Ende finden sich die Stimmen in einem Quintett.

Für die Verwandlung in den Saal der Königin (offenbar eine flache Dekoration) gibt es kein Zwischenspiel.

C) Saal der Königin

3, 7 *Allegro non Tanto* B-Dur, $\frac{4}{4}$; *Andante, ma no lento. Colla parte* D-Dur

Am Stichtag der Wette ruft die Königin alle daran Beteiligten zusammen.

Roberto verkündet, die Wette gewonnen zu haben.

Die 19-taktige Einleitung des vollen Orchesters (ohne Posaunen, Tuba und Harfe) schlägt thematisch den Bogen zum Vorspiel der Oper.

Flüchtig schrille Abbrüche im Orchester charakterisieren die Keckheit des Liebesstreichs.

Den Eindruck eines Stimmengewirrs evoziert das Durcheinander in der Stimmführung der Edelleute. Die forsche Begleitung zeigt, dass sich Roberto seines Sieges sicher ist.

3, 8 *Allegro agitato* D-Dur, $\frac{3}{4}$; *Colla parte cis-*Moll; *Allegro* H-Dur, $\frac{2}{2}$;

Allegro D-Dur, $\frac{6}{8}$

Fulgencio stürmt in den Saal und berichtet Roberto aufgebracht, dass Diana und Celia entflohen sind und dass Don Pedro in Wirklichkeit Ramon ist. Nun dämmt es Roberto, dass er selbst Diana in Lisardos Haus geleitet hat; er fordert Lisardo auf der Stelle zum Duell.

Erfreut vernimmt Roberto, dass Lisardo Diana zur Königin gebracht habe, wo nun sie züchtig der Dinge harre und auf ihn warte.

Wieder Stimmengewirr der Edelleute. Die Triller in der Begleitung von Fulgencio und Roberto unterstreichen deren Panik.

Triller, Tremolo, und komplexe Rhythmen zeichnen Robertos Wut.

Wellenartige 16tel-Begleitung bei Lisardo wirkt beschwichtigend.

Das erneut erklingende Motiv aus der 5. Szene des 1. Aktes lässt wieder hinter die Fassade blicken und schafft Klarheit.

3, 9 *Larghetto* B-Dur, $\frac{4}{4}$; *Allegro Doppio Movimento* $\frac{2}{2}$

Diana fällt vor der Königin auf die Knie und bittet sie um ihre Entscheidung. Die Königin aber erwidert, Diana selbst solle über sich entscheiden; sie möge wählen, wem sie gehören wolle. So kann Diana endlich offiziell in Lisardos Arme sinken. Nun erbitten auch Ramon und Celia den Segen der Monarchin.

Die Königin konstatiert, anhand dieser beiden Paare sei der Beweis erbracht: eine Frau zu hüten, sei das Unmöglichste von Allem.

Das Finale ist eine Tripelfuge mit fünf durchgeführten Themen. Dieses Schlusseptett, das den Schluss von Verdis „*Falstaff*“ überbietet, bezeichnen die Neuen Hessischen Volksblätter als „genialen Wurf“⁵⁰, und Volbach verweist auf Josquin de Pres.⁵¹

Das große Schlussensembel schließt mit den Worten, die der Oper den Titel geben: „Das Unmöglichste von Allem!“. Ihnen schließt sich ein dreizehntaktiges Nachspiel an, das mit einem Pausetakt endet.

Die Herrschaft des Vokalen

Für den vokalen Aspekt innerhalb der kompositorischen Absichten trifft zu, was Urspruchs Tochter definiert:

*„Mehr und mehr aber sah er als musikalisches Ziel, die menschliche Stimme zum Träger der Tonkunst zu machen durch Wort-Tonverschmelzung.“*⁵²

In den „Leipziger Signalen“ war anlässlich der Uraufführung hierüber zu lesen: *„Urspruch kehrt in seiner Oper zur alten classischen [!] Form der komischen Oper zurück. Das Gesangliche spielt bei ihm die Hauptrolle, das Orchester, obgleich es durchweg polyphon und im modernen Sinne behandelt ist, doch erst die zweite Rolle.“*⁵³

Und der Berliner Börsen-Courier kam zu dem Schluss: *„Die Oper gehört zu den ausgesprochenen Gesangsopern, in welcher der Gesang über dem Orchester steht, welches zurücktritt, aber modern behandelt ist. Im Gesang ist der declamatorische [!] Stil vollständig vermieden, vielmehr die alte bel canto-Form beibehalten. Erwähnenswert ist ferner, dass die Oper, ohne Leitmotive gearbeitet, durchweg polyphon gehalten ist. Hier und da hören wir – und dies soll durchaus kein Tadel sein – den Lehrer der Musik aus dem Werke, so in einem Quartett in Doppel-Canonform und in einer fein gearbeiteten Fuge über fünf Themen.“*⁵⁴

Instrumentale Effekte

Die Tuba kommt erstmals im vollen Orchestersatz des orchestralen Nachspiels zum szenischen Vorspiel zum Tragen.

Im ersten Bild des dritten Aktes trifft der Hörer/Leser verstärkt auf instrumentale Effekte, welche die Schwäbische Chronik als „*Instrumentalscherze*“⁵⁵ bezeichnet.

So persifliert die Tuba grotesk das Ständchen, und ein *col legno* beim Auftritt Fenisos unterstreicht die Behauptung der Klappergestalt des Gerippes.

Bei Ramons fingierter Sterbeszene schlägt der Badische Landbote den Bogen zur *„italienische[n] Farca; Fagott, Tuba und Kontrabass bringen eine humorvolle Tonstimmung hervor, in welcher das Dies Irae als Parodie durchklingt.“*⁵⁶

⁵⁰ ebenda.

⁵¹ Vgl. Volbach, a. a. O., S. 3.

⁵² Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.

⁵³ Leipziger Signale, zitiert nach: Aug. Cranz (Hg.), a. a. O., S. 6.

⁵⁴ Berliner Börsen-Courier, zitiert nach: Aug. Cranz (Hg.), a. a. O., S. 3.

⁵⁵ Schwäbische Chronik, zitiert nach: Aug. Cranz (Hg.), a. a. O., S. 5.

Dem Rezensent der Neuen Hessischen Volksblätter ist aufgefallen, dass die Posaunen „aus der Partitur fast gänzlich ausgeschlossen“ sind, „aber wenn sie zur Verwendung kommen, dann ist die Wirkung um so glänzender.“⁵⁷

Die Neubeschäftigung mit dieser Partitur und deren szenische Wiederaufführung möge erweisen, das es sich hierbei nicht nur um die all zu späte Wiedergutmachung an Liszts Lieblingsschüler, einem zu seinem Lebzeiten viel gespielten Komponisten, handelt, sondern tatsächlich um ein Leben sprühendes, „geniales Opernwerk“⁵⁸.

Peter P. Pachl

Das Unmöglichste von Allem
Komische Oper in 3 Akten
von
Anton Urspruch

Personen:

Die Königin		dramatischer Sopran (Repräsentationsrolle)
Roberto	Edelmann zu ihren Diensten	1. Bariton
Diana	dessen Schwester	lyrischer Sopran
Celia	deren Zofe	leichter Sopran (Soubrette)
Lisardo	Rath der Königin	lyrischer Tenor
Ramon	dessen Diener	2. Bariton
Fulgencio	Robertos Hausmeister	Bass (Bassbuffo)
Albano		3. Bariton
Feniso		1. leichter Tenor (Tenorbuffo)
Pedrillo	Bedienstete im	2. leichter Tenor
Catarina	Hause Robertos	Mezzosopran
Sänger		2 Soprane, 1 Mezzosopran
Diener Robertos		8 Chorsolisten (2 S – 2 A – 2 T – 2 B)
Edelleute und Hofdamen		Chor

⁵⁶ Badischer Landsbote, a. a. O., S. 5.

⁵⁷ Neue Hessische Volksblätter, a. a. O., S. 7.

⁵⁸ P. H., Generalanzeiger, Frankfurt a. M., zitiert nach: N. N. (Hg. August Cranz): *Urtheile*, a. a. O., S. 3.

Pagen, Wachen

(S – A – T – B)

Ort der Handlung: Spanien (um und in Madrid)

Zeit der Handlung: Mitte des 17. Jahrhunderts

Anmerkungen zur verwendeten Druckvorlage:

Anton Ursprungs Oper erschien im Jahre 1897 gedruckt bei August Cranz, in Leipzig, Brüssel und London. Der Musikverlag August Cranz wurde 1814 in Hamburg gegründet und siedelte 1897 nach Leipzig über. August Cranz war insbesondere auch der Verleger der Wiener Musikerfamilie Strauß. 1921 wurde das Unternehmen in eine GmbH umgewandelt, seit 1952 befand es sich in Liquidation und wurde 1954 aufgelöst.

Eine gedruckte Partitur und das Orchestermaterial der Weimarer Aufführung der Oper „*Das Unmöglichste von Allem*“ befinden sich erhalten in der Bibliothek der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar.

Diese Partitur und die Orchesterstimmen bilden die Vorlage zur Neuedition beim Verlag Ries & Erler, Berlin.

Diese Partitur enthält handschriftliche Striche und Retuschen eingetragen, die demnach auf die Weimarer Erstaufführung zurückgehen und die vermutlich – zumindest partiell – vom Komponisten autorisiert sind. Die Weimarer Partitur des dritten Aktes enthält nach Seite 468 als „9^{ter} Sprung“ eine gedruckte Version jener Strichfassung der Seiten 467-470, wie sie auch handschriftlich in dieser Partitur eingetragen ist.

Die kompletten zehn Strichvorschläge des Komponisten – insgesamt zehn, zu denen der eben erwähnte „neunte Sprung“ gehört, fanden sich im Urspruch-Nachlass, darüber hinaus aber noch weitere, sich auf den Klavierauszug beziehende handschriftliche Strichvorschläge, die der Komponist „dem Ermessen des Regisseurs und Kapellmeisters überlassen“ will.

Die handschriftlichen Änderungen in der Weimarer Partitur sind:

Vorspiel

Strich: Ziffer 11 bis 12 vor Ziffer 13.

Erster Akt

1. Szene

Strich: 2 vor Ziffer 21 bis 5 nach Ziffer 23.

Erleichterung 12 nach 22 (Viertelpause) für Diana.

3. Szene

Die Retuschen in Streichern und Fagott, 9 nach 31 und 17 nach 31, gehen vermutlich auf den Weimarer Dirigenten zurück.

5. Szene

Der Eintrag des Dirigenten, „Tempo primo“, 16 vor 38, ist entbehrlich, da die gesamte Szene bis dahin im Presto gehalten ist.

8. Szene

Strich: 53 bis 11 vor 54

2. Akt

1. Szene

Strich: 7 nach 2 bis 7 vor 3

2. Szene

Strich: 11 nach 5 bis 5 vor 6

5. Szene

Strich: 12 nach 11 bis 13

5 nach 13 Fermate, um Robertos Schlusssatz abzusetzen.

8. Szene

Mit 20: Piu animato; 6 nach 20: meno; mit 21: piu mosso

9. Szene

10. Szene

Strich: 5 nach 25 bis 27

11. Szene

17 nach 33 (Allegro) bis 34

12. Szene

Strich: 15 nach 42 bis 15 vor 44 (Szene Catarina-Pedrillo)

13. Szene

Mit 47 Molto stringendo

14. Szene

Tempowechsel zum 9/8 bereits ein Takt früher, 12 vor 48.

14. Szene

Strich: 16 nach 52 bis 3 vor 53

Strich: 2 nach 53 bis 7 nach 54

Strich: 3 nach 55 bis 56

Strich: 14 nach 56 bis 10 nach 57

9 nach 58 Meno (Viertel gleich Halbe)

3. Akt

2. Szene

Strich: 10 nach 2 bis 16 nach 3 (Dianas Monolog)

4. Szene

Strich: 7 nach 13 bis 14 vor 14

5. Szene

Tempobezeichnung Agitato, 9 vor 18, gestrichen

Strich: 5 vor 18 bis 14 nach 18

6. Szene

Strich: 8 nach 19 bis 20

Strich: 2 vor 21 bis 13 nach 21

Strich: 22 bis 11 nach 22 (⁴/₄)

7. Szene

Strich: 6 vor 27 bis 5 nach 27

16 nach 27: Mosso

8. Szene

29: Meno

6 nach 29 Primo [Tempo]

Strich: 14 nach 32 bis 15 vor 33

Strich: 1 vor 33 bis 6 vor 34

Errata in der gedruckten Partitur sind auf der letzten Seite aufgeführt, wie es damals Verlagspraxis war, in handschriftlichem Satz.

Weiter angefügt ist der gedruckte 9^{te} Sprung als Variante für die Seiten 467-470.

Danksagung

Im Zusammenhang mit meinen Forschungen für die Neuedition der Partitur Anton Urspruchs danke ich in erster Linie der Enkelin des Komponisten, Frau Prof. Dr. Veronica Kircher in Münster, für ihren Rat und für wichtige Hinweise aus ihrem Familienarchiv. Auch Laura Grüber, die eine Dissertation über Anton Urspruch erarbeitet, danke ich für ihre Informationen.

Weiter danke ich der Bibliothek der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar für die Überlassung der Kopien des dortigen Aufführungsmaterials, Frau Viktoria Langer für ihre partielle Mitarbeit und dem Verleger, Herrn Andreas Meurer, Verlag Ries & Erler, der diesem Projekt sofort mit vorbildlicher Aufgeschlossenheit begegnet ist.

Berlin, im Juni 2010

Peter P. Pacht