

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2002

Deutsch-französischer Ideentransfer
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Erika Brokmann (Detmold), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Martin Friedrich (Berlin), Bernd Füllner (Düsseldorf), Rainer Kolk (Bonn), Detlev Kopp (Bielefeld), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Harro Müller (New York), Maria Pörmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Angelika Schlimmer (Bielefeld), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2002
8. Jahrgang

Deutsch-französischer Ideentransfer im Vormärz

herausgegeben von
Gerhard Höhn und Bernd Füllner

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2002
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Herstellung: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-406-8
www.aisthesis.de

Maria Porrmann (Köln)

Uraufführung von Grabbes *Cid* als Stegreifoper aus der Jukebox

Nebst vorläufigen Anmerkungen zu virtuellen *Cid*-Aufführungen

Absurd war es ja schon: Um sich dorthin versetzen zu lassen, wo sich Grabbe in seinen letzten Lebensjahren am liebsten befand, in eine imaginäre Detmolder Kneipe, wo er mit den zufälligen Mitzechern den *Cid* spielt, dazu musste man im Sommer 2002 nicht nach Detmold reisen, sondern in die bayerische Provinz. Und nach kurzweiligen 75 Minuten musste man sich als Grabbe-erfahrene Zuschauerin fragen, wieso diese von den Herausgebern und Grabbephilologen halbwegs totgeschwiegene „große Oper in 2 – 5 Akten“ seit 1835 ihrer Uraufführung harrete, als unaufführbar galt und zudem als unkomponierbar, was Michael Röhrls Musik aus der Jukebox widerlegte. Die Texteinrichtung Peter Kleinschmidts und die wie aus dem Stegreif leicht-sinnig, wie improvisiert ausgestattete und gespielte Inszenierung (Regie: Peter und Wiebke Kleinschmidt) bestätigten: Natürlich ist *Der Cid* aufführbar. Aber vielleicht auch nur so, als beim Wort genommener Grabbe.

Doch eins nach dem anderen. Stimmt überhaupt die nie ernsthaft in Frage gestellte Hypothese – sofern man über den *Cid* überhaupt ernsthaft reden und forschen kann – Norbert Burgmüller habe die Komposition nie begonnen und weder Schaf noch Elefantenrüssel noch die zu Pferden mutierten Statisten hätten je das Licht der Bühne gesehen? Seit den erst 2001 veröffentlichten Archivfunden durch Klaus Zehnder-Tischendorf (*Grabbe-Jahrbuch 2000/2001*, S. 140ff.) anlässlich seiner Recherchen zu Norberts ebenfalls komponierendem Bruder Friedrich Burgmüller in Paris wissen wir: Es hat beides gegeben, die Komposition und die Uraufführung zum Karneval, genauer am 26. Februar 1836. Friedrich Burgmüllers von Zehnder-Tischendorf nun publizierte Erinnerungen an den Eklat, der zum Abbruch der Aufführung führte, finden sich in der Mappe „Norberts grosse Oper/ Düsseldorf 1835 und 1836“. Hier bestätigt sich, dass es sich beim *Cid* tatsächlich um eine Zusammenarbeit der beiden Künstler handelte, entstanden „in der Schenke beim Stang“. Libretto und Komposition entstanden also parallel. Bei der Ur-

aufführung selbst, musikalisch ambitioniert mit zwei Orchestern, einem von Burgmüller geleiteten und einem von Rietz geleiteten „verborgenen“, der Komponist nannte es ein „entferntes“ Orchester, geriet das vor allem an Burgmüller interessierte prominente Publikum, darunter auch Grabbe und seine Clique aus dem „Drachenfels“, bald in Unruhe, weil „die große Menge des Publikums [...] schon bald den Faden“ verlor. „Nach zunächst vereinzelt Rufen der Missbilligung“ verließ als erster Louis Spohr, der Kompositionslehrer Burgmüllers, während der „Schaf-Szene“ den Saal. Die zunehmende Unruhe der Zuschauer irritierte die Musiker und führte zu Unstimmigkeiten, so dass die beiden Orchester nicht mehr wie vorgesehen im Wechsel, sondern gegeneinander spielten, und das auch noch falsch. Friedrich Burgmüllers Einschätzung des als störend und provozierend charakterisierten Verhaltens Grabbes und seiner Kumpane im weiteren Verlauf der aus den Fugen geratenden Aufführung weist freilich darauf hin, dass Friedrich Burgmüller Grabbes und Norberts Textbuch doch nur oberflächlich gelesen haben kann. Denn eines zeigt die missbilligende Beschreibung des Agierens Grabbes eindeutig: Vom Parkett aus spielte dieser – dem Textbuch entsprechend – die Rolle des störenden Publikums, des „vielköpfigen Mannweibs“, und die des Inspizienten, der zu Chimenes Regenbogen das begleitende Gewitter vergessen hat, „um mit ohrenbetäubendem Geschrei, und unter Abbrennen von Feuerwerk sowie dem Betätigen von unklaren Geräuscherzeugern das charivari auf die Spitze zu treiben“. Mit anderen Worten: Diese Aufführung entsprach dem avantgardistisch auf Interaktion zielenden Text und war in damals noch nicht bekanntem Maße werktreu inszeniert. Kein Wunder also, dass die meisten der nur Gewohntes gewohnten Zuschauer das Ganze als „Durchfall“, ja als „Fiasko“ erlebten. Eine Auffassung, die sich später, so Friedrich Burgmüller, auch Norbert Burgmüller zu eigen machte und ihn dazu veranlasste, die Partitur zu vernichten. Der frühe, überraschende Tod Norberts, der vielleicht ursächlich mit diesem Skandal zu tun haben mag, bewog die um Pietät und Nachruhm des Musikers besorgten Zeugen, Stillschweigen zu vereinbaren. Es zeugt für die Freundschaft von Dichter und Komponist, dass sogar der nicht gerade für Diskretion bekannte Grabbe sich an diese Vereinbarung hielt. Und letztlich auch Zehnder-Tischendorf, indem er zwar Friedrich Burgmüllers Erinnerungen veröffentlichte, nicht aber das verschwiegene Pariser Archiv nennt, in dem er die Akte – angeblich – gefunden hat. Mit anderen Worten: eine höchst

vergnüglich zu lesende Parodie auf eine Aufführung von 1836, wie sie so hätte stattfinden können.

Da also die Uraufführung des *Cid* auch 2001 noch immer ausstand, schrieb die Grabbe-Gesellschaft anlässlich des 200. Geburtstags Grabbes einen *Cid*-Kompositions-Wettbewerb aus, auf dass der Text zu dem werde, was er vorgibt zu sein: das Libretto für eine Oper. Den ersten Preis teilten sich letztlich zwei Opernkompositionen, und zwar die von Jens-Uwe Günther, Kapellmeister des Schauspiels Leipzig, und die Oper *Rodrigo – Der Cid* von Charles Robin Broad aus Saarbrücken. Über beide Konzeptionen lassen sich keine Informationen der Detmolder Presse entnehmen, die statt dessen nur über den Ablauf der Preisverleihungsfeier berichtet, zu der anscheinend musikalische Kostproben der Kompositionen von Günther und Broad nicht gehörten. Über Charles Robin Broad's Oper und seine Konzeption sind dagegen Hinweise einer Kritik der *Saarbrücker Zeitung* vom 14.01.02 zu entnehmen. Demnach hat Broad beim „sperrigen“ Text „mancherlei Straffungen und Reduzierungen – allein schon wegen der übertrieben vielen Gesangspartien“ vorgenommen (eine für einen Opernkomponisten erstaunliche Charakterisierung!). „Ich habe das so umgeschrieben“, so Broad, „dass es nicht eine Aufführung, sondern eine Generalprobe in unserer Zeit ist – allerdings drei verschiedene Epochen einbeziehend: die Zeit von Grabbe, die Zeit der spanischen Renaissance und unsere Zeit“. Die Musik als anachronistischer Stilmix, Gregorianik mit Jazzelementen z.B. für einen „zahlreichen“ Chor im „modernen Jeans-Outfit“ und „Elvis-Klone“, mit Burgmüller in „Biedermeier-Montur“ als Dirigent und Grabbe als Librettist und Regisseur, der seine originalen Regieanweisungen erteilt. Ob eine Aufführung tatsächlich die von Broad intendierte „Gaudi“ brächte, ob es Sinn macht, Grabbes Text zusätzlich zu ironisieren und „Grabbes Witz musikalisch die Krone auf[zusetzen]“, dazu bedürfte es eben dieser Aufführung. Daher ist es unerklärlich, dass bei der Ausschreibung versäumt wurde, den Preis definitiv davon abhängig zu machen, dass der Musik das „Stück“, dem „die Handlung fehlt“ als im Wesentlichen nicht zu veränderndes Libretto zugrunde liegen müsse und dass die längst überfällige Uraufführung der eigentliche dem *Cid* gemäße Preis wäre. Dem war aber nicht so, wie eine Nachfrage beim nächstliegenden, dem Detmolder Theater, ergab. Eine Aufführung ist zumindest dort nicht geplant. Müsste, wäre – es konnte und sollte nicht sein, dass ausgerechnet Detmold, das sich unablässig seines großen Sohnes

rühmt, zur Uraufführungsstätte dieses absurden Theater- und Opernsportes berufen war.

Statt in der provinziellsten aller Metropolen ging, wie gesagt, *Der Cid* am 19. Juli 2002 erstmals in bayerischer Provinz nahe der Metropole München in einem ehemaligen Schweinestall über die Bretter bzw. die zur Minibühne aufgebauten Europaletten, gestiftet von der Fa. Wolfbauer in Isen. (Das Programmheft nennt auch die Gasthöfe, die Tische und Stühle zur Verfügung stellten, womit bereits die wesentlichsten Requisiten für Throne, Chimenes Diwan oder Cids Zelt genannt sind.) Also statt zu einem ehemaligen Hoftheater ging es zu „Hofkunst Loipfing“, benannt nach dem nicht mehr bäuerlich genutzten Hof, in dem Peter und Wiebke Kleinschmidt leben.

Allerdings, bevor die Kleinschmidts ihre „Hofkünstler“ für Peter Kleinschmidts „Einrichtung“ des *Cid* gewinnen konnten, hat auch diese viele Jahre ihrer Realisation harren müssen. Ursprünglich, als Kleinschmidt noch Chefdramaturg bei Hansgünther Heyme in Köln und Stuttgart war, entdeckte er für sich den *Cid*, ursprünglich wohl für eine Aufführung in einer Kneipe. Aus dieser Zeit mag noch die Rolle des Zwerges stammen, zugehört einem kleinwüchsigen Mitglied des damaligen Ensembles. Kleinschmidt selbst kann die Genese seiner *Cid*-Konzeption nicht mehr genau rekonstruieren. Die Phasen der dramaturgischen Konzeption während der Heyme-Ära lassen sich anhand der bei einer Podiumsdiskussion im Detmolder Grabbe-Haus zum Thema „Grabbe aufs Theater! – Grabbe aufs Theater?“ geäußerten Bemerkungen Heymes zum *Cid* rekonstruieren. Demnach habe er „diesen *Cid* [...] immer schon inszenieren“ wollen, die Konkretisierung als „Projekt“ fällt dagegen eindeutig in die Stuttgarter Zeit. Seine die Zuhörer damals erheiternden freien Assoziationen („Da kommen 7000 von rechts und 7000 von links, da tut sich ein Loch auf, und dann kommt ein Elefant, und die Giraffe beißt ihn in den Schwanz“ *Grabbe-Jahrbuch 1993*, S. 74) signalisieren freilich nicht nur, dass „es nicht so einfach [ist], das zu inszenieren“, sondern auch, dass er den Grabbetext so genau nicht (mehr?) kannte, wohl aber die Bearbeitungsabsichten seines damaligen Dramaturgen Kleinschmidt. Denn der seinerzeit das Auditorium verblüffende Hinweis Heymes „das kann man vielleicht auch mit zweien [Schauspielern] machen“ verdankt sich eindeutig Kleinschmidts Besezungsvorschlag: „Für einen oder sechs Schauspieler, je nach dem Grad der Verzweiflung.“ Auch ein weiterer Plan Kleinschmidts – nun als Regisseur –

scheiterte. Dies wohl während seiner Zeit als Direktor der Münchner Otto-Falckenberg-Schule 1983 bis 1986. Am „Little Theatre“, dem Universitätstheater in Kapstadt, eine der für die Theater- und Filmszene innovativsten Bühnen Südafrikas, einem der sehr wenigen Freiräume, wo weder für Publikum noch für Darsteller die rassistischen Apartheitsgesetze galten, sollte nach einem realisierten Jarry-Projekt die Inszenierung von Grabbes absurdem Operntext folgen. Von vornherein war und blieb konstitutiv, Grabbe mit Jarryscher Phantasie zu lesen, ein Ansatz, dem sich ja auch Raschko Pexbergs „Grabbeske in drei Akten“ *Das As* von 1986 (seinerzeit erschienen im Aisthesis Verlag) verdankt.

Auch bei der imaginären Detmolder Kneipe als Handlungsort ist es geblieben. Da in dieser Kneipe nichts anderes als Grabbes *Cid* gespielt wird (der Text selbst also nicht verändert wird), muss etwas anderes das Besondere dieser wörtlich zu verstehenden „Einrichtung“ ausmachen.

Das Besondere der Kleinschmidtschen „Bearbeitung“ ist der ingeniiöse Einfall, den schwer besoffenen Grabbe einzuführen, ihn in seinen zuletzt bevorzugten Lebensraum, eine Kneipe (mit zeitgemäßer Jukebox) zu versetzen, ihn und seine zunächst uninteressierten stummen Mitzecher: einen Transvestiten, die beiden Lipper Zobelfisch und Knirlmeier und zwei Aufgeregte, genannt Zwerg und Papagei. In dieser Kneipe beendet Grabbe seinen *Cid* und beginnt den Anfang der ersten Szene zu rezitieren, zunächst mit schriller Stimme alle Rollen übernehmend, die anderen animierend mitzuspielen. Black out: Alle spielen mit, das Spiel beginnt. Dies ist eine Situierung, die wie ein Katalysator wirkt: Die große Oper wird zur szenischen Improvisation an unpassendem Ort, mit zufälligen Darstellern und mit zufällig vorhandenen Requisiten, was Kneipen und Dachböden so hergeben. Auch die dem *Leser* des (unveröffentlichten) Typoskripts überflüssig anmutende Zuordnung der vielen, vielen Rollen zu den einzelnen im gesprochenen und gespielten Text ja namenlos bleibenden Mitzechern erweist sich für den *Zuschauer* als strukturierendes Element, um den Witz der abrupten Rollenwechsel der immer Gleichen erlebbar zu machen. Mit dieser Situierung erübrigt sich die Frage, ob denn dieser „Unsinn, der nichts anderes sein wollte als Unsinn“, so Immermann, aufführbar oder eigentlich unaufführbar ist, und die Frage, was hier eigentlich parodiert werden soll – die große Oper der Zeit mit ihren immer gleichen Stoffen, weshalb die des *Cid* nicht noch einmal erzählt werden muss, mit ihrem immensen Ausstattungsaufwand, weshalb unser Held zuletzt den besseren Dekorationen erliegt; oder allgemein der Opern- und Theaterbetrieb der Zeit, der nicht selten fast

autistisch mit sich selbst beschäftigt war (weshalb die Rezensenten, Dichter oder das Publikum eher mit sich selbst beschäftigt sind und das Stück eher stören als fördern oder gar sinnvoll kommentieren); oder, substantieller, der selbstgewisse Anspruch des Theaters Sinn stiftendes bzw. vermittelndes Medium zu sein, dem sich dieser Text verweigert. Eine historische Theatersituation heute szenisch zu rekonstruieren, um sie dann zu parodieren, wäre ein ziemlich witzloses Unterfangen. Ebenso verhielte es sich, würden alle die in Grabbes Text genannten und heute kaum noch bekannten Komponisten, Kritiker oder Dichter als Karikaturen vorgeführt, als ob sie in Grabbes Text personal identifizierbar wären, oder wenn man sie gar durch aktualisierende Anspielungen ersetzen würde, als wohne dem Text tatsächlich mit seinen pseudokritischen und -poetologischen Diskursen eine „tiefere Bedeutung“ inne.

Worum geht es dann? Um nichts als den spiel- und sprachwitzigen Text selbst. Auch die Besetzung der immer Gleichen in all den blödsinnigen Rollen, auch dies, bezogen auf Szene zu Szene, ist beim Wort genommener Grabbe: „Wenn die Bühne alle Rollen nicht besetzen kann, nehme sie überall von den in dieser Darstellung nicht beschäftigten die Schauspieler“ (Regieanmerkung im 8. Bild). Und es bedeutet zudem Spielen für Zuschauer, wie sie Grabbe in seinen Stücken implizit stets konzipiert hat: den in seiner Phantasie mitinszenierenden, das szenische Geschehen komplettierenden Zuschauer, auf den sich Grabbe-Regisseurer allzu selten verlassen.

Obendrein wird in dieser Konzeption die Kneipe nicht nur zum angemessenen unangemessenen Ort, den *Cid* aus dem Stegreif zu spielen, sondern mit der Jukebox als optischem und quäkendem Tonträger als das, was er vorgibt zu sein, als große Oper. Ihr entspricht Michael Röhrls pasticcioartige Musik zwischen Zwölfton, Weill, Jazz, Rock, historischen Musikzitataten, Geräusch und zwitteriger Balance zwischen gesungener und rhythmisch gesprochener Sprache. Darüber hinaus firmiert die Jukebox, vom „Zwerg“ in der (hinzugefügten) Rolle als „Ansager“, zu dessen Part auch Grabbes Regieanweisungen gehören, wie kurzschlüssig an- bzw. abgestellt, als optische und akustische Markierung von Szenenanfang und -ende.

Das ist das Verblüffende an dieser Einrichtung für sechs Darsteller mit 41 Rollen einschließlich so ziemlich aller Kollektivfiguren (wie dem einen und dem anderen Teil des kastilischen Heeres, dem einen und anderen Teil des morabitischen Heeres, zwei Mohrenkönigen oder dem Publikum als vielköpfigem Mannweib etc.): Mit einfachsten Dekoratio-

nen, Requisiten und Kostümandeutungen, ist Grabbes *Cid* höchst vergnüglich wie aus dem Stegreif zu spielen und zu singen mit all seinen Absurditäten, furchtbar klappernden Reimen, abgebrochenen Handlungen, blödsinnigen Ab- und Umwegen und pseudokritischen poetologischen Diskursen.

Die Kneipe bzw. der umgebaute Schweinestall in Loipfing wird zum spirituoseren Raum für die alles andere als laienhaft, vielmehr höchst professionell und vor allem absolut textsicher agierenden Spieler der vielen kaum als Rollen zu bezeichnenden Rollensplitter und dem kaum als diskursiven dramatischen Text zu bezeichnenden Grabbeschen Unsinn. Obendrein zeigt sich, dass dessen szenischer Witz – sei er unmittelbar in Spiel umgesetzt, sei er als vorzustellender genannt (die Statisten, die versuchen, sich in Pferde zu verwandeln) – im Stück z.T. von all den als Referenzen namentlich Genannten (Rellstab, Gubitz, Platen etc.) eher verdeckt als freigesetzt wird. Mutiert zum Kritiker, dem es im größten szenischen Chaos an Handlung fehlt, der doziert, bei wem was abgeschrieben wurde und der seine Rezension bereits in der 4. Szene schreibt, oder wenn aus Platen der eine oder der andere deutsche Dichter wird, dann provozieren sie mit ihren unpassenden Kommentaren oder ihrer ellenlangen Schlafmütze eine Komik, die sich allein dem Sprach- und Spielwitz verdankt. Auf diese dem Text eigene Komik vertraut die „Bearbeitung“. Diesem „Grabbe pur“ werden nur insgesamt 12 Zeilen geopfert, deren kalauernder Witz heute kaum noch nachvollziehbar ist, seien dies die über die Szene wandelnden Hohenstaufen oder Anmerkungen wie „Gubitz, Gruppe, und Albini entfernen sich auch aus der Gesellschaft, bleiben indes untereinander Gesellschafter“, die witzig zu finden literarhistorischen Experten vorbehalten sind. Ansonsten werden, weil es um absurden Nonsense und nicht um „tiefere Bedeutung“ geht, alle sprachlichen und szenischen Um- und Abwege gespielt und gesprochen oder – selten – variiert, z.B. wenn statt Spontini Beethoven, akkordiert vom sattsam bekannten Ta-Ta-Tam, über die Szene geht.

Die Kneipe mit Jukebox als optischem Tonträger wird zum die Art des Spiels und der Musik bestimmenden Ort. Passend zu Kneipe und Jukebox auch der Krempel, der sich wie zufällig dort findet und zum unerschöpflichen Requisitenreservoir wird: ein graues krummes Etwas wird zum Rüssel des ansonsten hinter der Szene beschäftigten Elefanten, ein blaues Tuch zum Strom, über dessen Brücken es für die Feinde des Prinzen Eugenius kein Rucken gibt, ein zum Umhang geknotetes Tisch-tuch verwandelt Limo Lechners Grabbe in Rodrigo bzw. in *Cid*, ein wie

ins Oval verbogener Lampenschirm mit Pferdekopf als Krinoline umgürtet wird zu Cids geliebtem wiehernden, schnaubenden, trappelnden Schlachtross Babieca (dem Michael Röhrls ganze musikalische Liebe gilt) und verwandelt ihn in einen Reiter oder ein auf allen Vieren daher krabbelnder Flokati mit Schafskopf in den Reiter eines Kampfschafs, das die feindlichen Heerscharen frisst, in dem es Luftballons zerplatzt, mit Krückstock wird er zum grimmen Raumer, dem sowieso nichts recht ist, eine Maske macht ihn zum kastilischen Heer, eine unter das Kinn gehaltene Taschenlampe lässt Cid zu seinem Geist transzendieren usw. Auch der Einfall, die zickige Operndiva Chimene mit einem Transvestit (Max Hupfer) zu besetzen, erweist sich als erheiternd *anzüglich* und der von Grabbe merkwürdig zwitterhaft angelegten „Rolle“ gemäß, bzw. *auszüglich*, z.B. in der 9. Szene, dem von Grabbe angedeuteten Striptease. („*Chimene*: Ich bin die glücklichste der Frauen,/ Halb nackt laß ich vom Volke mich beschauen,/ Ich bin die häßlichste nicht. ... Sich auszukleiden,/ An sich selbst zu weiden,/ Delikat!/ Welch ein Busen! ...“). Chimene als Transvestit – das ahnt nicht nur der ihr in zwangsverordneter Liebe verbundene Cid, ist sie doch „eigentlich nicht hübscher als 3,00000000 andere“, und Raumer weiß es bereits in der 5. Szene: „Ich laufe weg, das Weib ist ein Kerl!“

Es wäre der Kurzweil unangemessen, alle 41 Rollen der Akteure (neben den bereits Genannten agieren Christian Theis in der Rolle als Knirlmeier (u.a. als Komponist), Guido Neumann als Zobelfisch (u.a. als Kritiker), Martina Eschbauer als Zwerg (u.a. als Ansager) und Martina Nicolai als Papagei (u.a. als Publikum) auseinander zu dividieren. Wo anfangen, wo aufhören? Mit den zwei Rittern als kastilisches Heer und ihren seitlich auf- und zuklappbaren Weinkartons als Helme mit Visier? Mit den fehlenden Statisten, so dass Cid, imaginäre Statisten schreiend auf und hinter die Szene beordert, wo sie sich in Pferde verwandeln sollen, und der ansonsten allein seine Schlacht siegreich beendet? Mit den beiden Juden, deren Schacherkunst der nicht pfändbaren Opernkunst unterliegt? Mit dem Jungen, der zum Mädchen wird (wozu gibt es Lippenstifte!)? Mit den dämlich-gemütlichen (Lippisches Platt sprechenden!) zum Leichenfleddern bereiten Totengräbern, die sich zu leichenfleddernden Bauernjungen wandeln: „Es ist die höchste der Ideen,/ Kann man auf so ein Schlachtfeld gehen,/ und findet nicht nur die Leute tot,/ Nein auch was fürs täglich Brot.“ Oder sollte noch der Mozart singende König erwähnt werden mit seiner prächtigen Krone, die ziemliche Ähnlichkeit mit einem bodenlosen Brotkorb aus Peddigrohr hatte;

oder die aus zwei Mann bestehenden maurischen Heerscharen, kenntlich durch ihre karnevalserprobten Türkenfeze; oder der Rezensent, der ja nicht nur mit Chimene plänckelt, dem nicht nur im größten Tohuwabohu die Handlung fehlt, sondern auch noch hört, dass die erste Violine falsch spielt. Nein, alles aufzuzählen wäre nicht nur der Kurzweil unangemessen, sondern auch den vielen Rollen und komischen Situationen, die zu schildern den Rahmen einer Rezension sprengen würde.

Der Schluss dieses Charivaris vereint alle Darsteller samt den verbal beschworenen Elefanten, Ungeheuern, Possenfeuern, dummen Statisten und mündet in den furchtbar schrecklichen finalen Sprechgesang: „Laßt uns furchtbar schrecklich dazu singen,/ Damit den Beifall wir erringen“, und blendet, den Beifall verzögernd, abrupt aus, um zur Anfangssituation zurückzukehren: Im Hintergrund wieder die stummen Mitzecher und am Tisch der wieder sehr betrunkene Grabbe, lallend nur einen Satz, den einzigen, der nicht aus dem *Cid* stammt, wohl aber von Grabbe (aus einem Brief an Immermann): „Ich war ganz anders, hatte aber nie Zeit dazu, wissen Sie, die Provinz.“

Ja, die Provinz! Dieses wie improvisierende Spielen und Singen mit Rollen und Requisiten, inklusive der Regieangaben, das konnte nur so absurd, witzig und kurzweilig von Peter und Wiebke Kleinschmidt inszeniert werden, weil es sich bei den Loipfinger „Hofkünstlern“ nicht um Normal-Theater erfahrene professionelle Darsteller handelt, sondern um ambitionierte, auch anderweitig in der freien Szene, bzw. in früheren Inszenierungen der Kleinschmidts „in der Pampa“ semiprofessionell Agierende, für die Spielen nicht zum Beruf geworden ist. Eines wird auch deutlich: Soviel Spielwitz, dieses wie ad hoc improvisiert wirkende absurde szenische Chaos wurden natürlich nur möglich, weil ihnen jeden Normaltheater-Betrieb sprengende intensive und lange Proben vorausgingen, um für die immer wieder abgebrochenen Handlungen und die abstrusen Verkippungen der Handlungsebenen den richtigen Rhythmus und das leicht-sinnige Tempo zu finden. Analoges gilt für die Ausstattung, die Requisiten und Masken (Angelika Bruch und Christa Walde), die, bevor sie „gefunden“ werden konnten, erst „erfunden“ werden mussten. Dies gilt vor allem auch für die Musik. In Computer-Zeiten der Simulierbarkeit orchestraler Opulenz der großen Oper lautete die Frage statt dessen: „Wie in aller Welt klingen schäbige Musikautomaten in einer Detmolder Kneipe?“ Wie klingt „Musik der Welt“ aus der Jukebox? (so Michael Röhl im Programmheft).

Das Ergebnis der offensichtlich mit viel Freude eingegangenen Mühlen: Ein szenischer Spaß, dessen Urheber nur und ausschließlich Grabbe zu sein scheint. Gespielt wurde bis auf die von Kleinschmidt penibel gezählten zwölf gestrichenen Zeilen der gesamte nach karnevalistischen Prinzipien organisierte Text, so dass erlebbar wurde – er ist eine Vorausnahme absurden Theaters, wirkte, als ob nicht nur *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, sondern auch *Der Cid* bei Jarys *Ubu roi* Pate gestanden hat.

Kurz, die Reise in tiefste bayerische Provinz, um in einem umgebauten Schweinestall in eine Detmolder Kneipe versetzt zu werden, sie hat sich gelohnt. Die emphatischen Kritiken, u.a. im Münchner, Erdinger und Dorfener Lokalteil der *Süddeutschen Zeitung*, verdankten sich zum wenigsten bayerischem Lokalenthusiasmus (dazu liegt das Kulturangebot der Metropole zu erreichbar nah), sondern einer Inszenierung, die nicht zufällig, obwohl die Zahl der Aufführungen und die der Stühle im Zuschauerraum aufgestockt wurden, stets restlos ausverkauft war. Falls es zu einer Wiederaufnahme kommen sollte (was bei einer nur temporär zusammenarbeitenden Truppe anders als beim Stadttheater sehr unwahrscheinlich ist), sollten vielleicht auch die offiziellen Repräsentanten der Detmolder Grabbe-Gesellschaft, von denen, obwohl über die anstehende Uraufführung informiert, keiner den Weg nach Bayern fand, aus der Provinz in die Provinz reisen, um eine alles andere als provinzielle Aufführung zu erleben: Grabbe pur, ein Grabbe freilich, der ganz anders war, aber nie die Zeit dazu hatte...

Mittlerweile liegt der „Film zum Theaterstück“, filmisch umgesetzt von Hermann Schwarzmüller, vor, eine gelungene Dokumentation der Aufführung. Die VHS-Kassette kann über den Urheberrechtsinhaber Hermann Schwarzmüller, Göttnerstr. 8, 84424 Isen bezogen werden.



2. Szene: Cid zu Pferd befehligt das kastilische Heer (Foto: Claus Haller)



3. Szene: „Unendlich ist der Liebe Macht“ (Duett Cid-Chimene)
(Foto: Klaus Brenninger)



5. Szene: Raumer im Vordergrund, Chimene und der Kritiker im Hintergrund.
„Ich laufe weg, das Weib ist ein Kerl!“ (Foto: Claus Haller)



8. Szene: Das durch Ohrfeigen gestörte Liebesduett Cid-Chimene
(Foto: Klaus Brenninger)



Szene 8.b oder bäh wegen der Schafe: Das Feinde fressende Schaf während Cid (im Vordergrund) die „Stieglitze“ beschimpft. (Foto: Claus Haller)



Szene 9 Cids Geist (Arie) „Bei Xerxes wars, wo meine Größe, sich zeigt' in ihrer ganzen Blöße!“ (Foto: Klaus Brenninger)



9. Szene: „Laßt uns furchtbar schrecklich dazu singen,/ Damit den Beifall wir erzwingen“ Schlusschor des Gesamtensembles in den Rollen, von lks., Komponist, Cid, Ansager, Publikum, Chimene, Kritiker (Foto: Claus Haller)



9. Szene: Ausschnitt aus dem Schlusschor des Sextetts mit Ansager, Publikum, Chimene. (Foto: Klaus Brenninger)