



1774 und 2024 im Rheinsberger THEATER
Festvortrag 250 Jahre Schlosstheater Rheinsberg,
27. März 2024

Veranstaltung der Kammeroper Schloss Rheinsberg,
Spiegelsaal Schloss Rheinsberg

PROF. DR. ULRIKE LIEDTKE,
PRÄSIDENTIN DES LANDTAGES BRANDENBURG

Musikalisch umrahmt von: Wolfgang Amadeus Mozart
8 Variationen für Klavier über „Dieu d’amour aus“ der Oper „Le mariage de
samnites« von André-Modeste Gretry, KV 352 und
12 Variationen für Klavier über „Je suis Lindor“ aus der Oper „Le Barbier de
Seville“ von Antoine-Laurent Baudron nach Pierre Caronte de Beaumar-
chais gleichnamigen Schauspiel, KV 354

Hansol Cho, Hammerklavier

Exzellenz, lieber Dariusz Pawlós, Botschafter der Republik Polen, ich danke Ihnen ganz herzlich für Ihre hohe Wertschätzung der Rheinsberger Kultur durch Ihren Besuch! Sehr geehrter Herr Landtagspräsident von Sachsen, lieber Dr. Matthias Rösler! Lieber Prof. Georg Quander, der heutige Opernimpresario in Rheinsberg und Regisseur der „Iphigenie in Aulis“, die in 2 Tagen Premiere hat, meine sehr verehrten Damen und Herren!

Es ist mir eine hohe Ehre, diesen Festvortrag halten und Sie mitnehmen zu dürfen in die Welt der Iphigenie und des Theaters bei Prinz Heinrich, in die Zeit des Wiederaufbaus zum Schlosstheater Rheinsberg und mitten hinein in neue Aufführungen, verbunden mit dem Dank an alle, die dabei waren und sind.

Sieben Gedanken. Erster Gedanke

Im März 2024 steht auf dem Spielplan **Iphigenie in Aulis** – uraufgeführt in Paris unter der Leitung des Komponisten Christoph Willibald Gluck, genau 1774, im Jahr der Eröffnung des Rheinsberger Theaters. **Iphigenie in Aulis** stand mehrfach auf dem Rheinsberger Spielplan. Auch **Iphigenie auf Tauris** 1783 und später **Alceste** 1787, wahrscheinlich auch **Armide**, alles Gluck.

Sechs neue Opern sah der Vertrag zwischen der Pariser Oper und Gluck vor, Marie Antoinette, Glucks ehemalige Gesangsschülerin in Wien, hatte vermittelt. Noch beherrschte die italienische Seria das Repertoire, auch die hatte Gluck schon mehrfach komponiert in Rom und London, für Dresden, Stuttgart und immer wieder in Wien.

Iphigénie en Aulide war die erste der neuen Opern für Paris (1774), danach kamen **Orphée et Eurydice** (1774) und **Alceste** (1776), beides Bearbeitungen vorheriger Wiener Fassungen, **Armide** (1777), dann **Iphigénie en Tauride** (1779) und schließlich noch **Écho et Narcisse** (1779).

Johann Abraham Peter Schulz, Komponist zahlreicher heute noch bekannter Lieder¹ wie „Der Mond ist aufgegangen“ oder „Ihr Kinderlein kommet“ rühmte sich, „a l l e Gluck-Opern“ in seinen Rheinsberger Jahren aufgeführt und damit ein wahres „Gluckfieber“ entfacht zu haben.² Er neigte zur Übertreibung, von Gluck liegen gut 50 Opern vor, aber wer weiß, denn das Rheinsberger Repertoire ist ja nicht vollständig überliefert.

Gluck widmete die Partitur der **Iphigénie en Aulide** Ludwig XVI., dem späteren Ehemann seiner Wiener Gesangsschülerin. Das Publikum der Uraufführung reagierte überfordert, ab der folgenden Aufführung teilte es sich in zwei Lager und scheute keine Tumulte im Theater: die Gluckisten einerseits, die Piccinisten andererseits, die Tragédie lyrique oder die Opera seria, Marie Antoinette oder die Mätresse Dubarry, höfisches oder bürgerliches Theater, die Tradition von Lully und Rameau gegen den Librettisten des Italieners Piccinni, wohlgermerkt: der Librettist, denn die Komponisten Gluck und Piccinni beteiligten sich selbst nicht an diesem schon 20 Jahre zuvor geführten und wieder aufgeflamnten Streit über den Vorrang der

¹ Vgl. Gesänge im Volkston 1779; Lieder im Volkston bei dem Klavier zu singen 1782,1785, 1790.

² Vgl. Otto, Werner, Oper in Rheinsberg. Eine Studie, in: Oper heute. Ein Almanach der Musikbühne, Bd,7, hrsg. v. Horst Seeger und Mathias Rank, Berlin 1984, S. 47-68, hier S.63.

italienischen oder französischen Oper. Mit Abstand betrachtet reformierten beide die Oper, auch Piccinni, nur - Gluck hat es aufgeschrieben.

In der „Vorrede“ zur **Alkestes**-Partitur-Ausgabe von 1769 legte er seine Grundsätze der neuen Oper nieder. Die Oper sei

„von all den Mißbräuchen freizuhalten, die, eingeführt teils durch die übel angebrachte Eitelkeit der Sänger, teils durch die allzu große Gefälligkeit des Komponisten, die die italienische Oper schon so lange Zeit entstellen und das prächtigste und schönste Schauspiel in das lächerlichste und langweiligste verkehren.“ Musik habe wieder „der Dichtung in ihrem Ausdruck“ zu dienen ohne die Handlung zu unterbrechen, ohne unnütze und überflüssige Verzierungen, kein Darsteller müsse „in der größten Hitze des Dialogs [...] ein langweiliges Ritornell abwarten,“ Gluck wolle ihn nicht „mitten im Wort auf einem gutliegenden Vokal festhalten, oder ihm Gelegenheit geben, in einer längeren Passage die Beweglichkeit seiner schönen Stimme zur Schau zu stellen, oder ihm durch ein Orchesterzwischenpiel eine Atempause für eine Kadenz“ liefern. Er „hielt es nicht für notwendig, über den zweiten Teil einer Arie, den vielleicht leidenschaftlichsten und wichtigsten, schnell hinwegzugehen, um die Gelegenheit zu haben, die Worte des ersten Teils nach der Regel viermal zu wiederholen, um die Arie dort zu beenden, wo sie vielleicht dem Sinn nach nicht schließt.“ Darüber hinaus solle die Ouvertüre auf die darzustellende Handlung vorbereiten, Arie und Rezitativ könnten ineinander übergehen, auf Moralsprüche müsse man zugunsten der „Sprache des Herzens verzichten.“³

Das war radikal. Gluck wusste, dass seine Opern die bisherige Praxis umstoßen würden und so erbat er mit seiner Vorrede an Peter Leopold, Großherzog von Toskana und späterer Kaiser Leopold II., dessen Schutz und Gnade für sein Vorgehen.

Etwas Neues gibt es also mit Gluck-Opern in Rheinsberg, noch lange nicht in Berlin. Richard Wagner wird später begeistert die **Iphigenie in Aulis** für Dresden bearbeiten, Richard Strauss die **Iphigenie auf Tauris** für Weimar, beides muss man nicht spielen, Gluck im Original ist stärker.

Keine Primadonnen, Kastraten-Partien singen jetzt Tenöre, kein Starkult, stattdessen führende Menschen auf der Bühne, unmaskiert. Der Chor sympathisiert mit Iphigenie, das Ballett – unverzichtbar in französischer Oper – gehört zur Handlung. Einfachheit, Wahrheit, Natürlichkeit – ein Programm für das Rheinsberger THEATER, für die Opern der Aufklärung und für Wolfgang Amadeus Mozart.

Kurz vor der französischen Revolution bevölkern antike Gestalten die Bühne, auch den Park, das Rheinsberger Schloss. Bis heute. 250 Jahre alte Oper, Opernstoff von vor 2.500 Jahren. Iphigenie als Anlass zum Nachdenken über Gewalt, Schuld, Gewissen, Sühne, Vergeltung, Verhandelbarkeit ethischer Maßstäbe, humanistisches Ideal, und letztlich Opfer für das Vaterland, für die Familie, für die Liebe. Bei Euripides als Tragödie, in der Sichtweise von Racine, auf den sich Glucks Librettist Bailli Le Blanc du Roulet stützt, immerhin mit göttli-

³ Gluck, Christoph Willibald, *Alceste*, Urtextausgabe der Partitur 1776, Pariser Fassung, Bärenreiter Kassel 2015.

cher Rettung. (Übrigens war du Roulet Diplomat, Exzellenz, keine schlechte Aussicht, als Librettist in die Operngeschichte einzugehen.)

Es geht um Krieg, um Wind und Wetter. Denn die Kriegsflotte des Agamemnon liegt bei Windstille vor Aulis fest. Agamemnon hatte einen heiligen Hirsch erlegt und auch noch damit geprahlt, was die Göttin der Jagd verärgern musste. Göttinnen in der Antike sind bestens emanzipiert und wissen das einzusetzen. Also: Rache und Vergeltung für einen Hirsch, in der Literatur manchmal eine Hirschkuh. Wie auch immer - kein Wind für die Flotte nach Troja.

Iphigenies Vater Agamemnons führt die Flotte mit 50 Schiffen an, 12 davon sollen von Odysseus gewesen sein, auch ein ehemaliger Freier der schönen griechischen Helena. Der trojanische Königssohn Paris hatte sie geraubt, sie liebte diesen Feind und Gluck komponierte seine Oper **Paris und Helena**. Das ist die Vorgeschichte, weswegen die Flotte überhaupt unterwegs ist, um ihrerseits Rache und Vergeltung gegenüber Troja zu üben.

Klytämnestra, Schwester der schönen Helena und Iphigenies Mutter, begleitet Iphigenie nach Aulis zur eingefädelten Verlobung. Diese List soll lt. einigen Schriften wieder Odysseus erdacht haben, um Iphigenie nach Aulis zu bringen, ganz und gar kein aufrichtiger Held wie in heutigen Comics. Bei Euripides kommt er auch gar nicht erst vor, eine andere Geschichte.

Im Mittelpunkt der Oper steht Agamemnon, König von Mykene, das heute UNESCO-Weltkulturerbe in Griechenland ist. Agamemnon, der seine Frau Klytämnestra erobert hatte, indem er ihren Mann erschlug und ihr Kind zerteilte. Dieser Gewalttäter hat in **Iphigenie in Aulis** als Vater zu entscheiden, ob er seine Tochter Iphigenie der Göttin opfert, damit sie Wind aufkommen lässt. So sagt es der Seher Kalchas, von wem auch immer er gekauft worden war. Wem kann man noch glauben. Es ist Krieg. Agamemnon ist bereit, seine Tochter Iphigenie zu opfern.

Gluck versucht wirklich alles, ihm menschliche Züge abzuverlangen. Ja, er schafft es, mit ihm zu leiden. Agamemnon und Klytämnestra kriegen die gigantischsten Szenen auf den Leib komponiert, dramatischer als Agamemnons Qual am Ende des 2. Aktes geht es nicht, „Iphigenie mein Kind.“ Eine Szene wie in Mozarts **Don Giovanni** vor dem Komtur.

Agamemnon und Klytämnestra als liebende Eltern, er Bruder des ersten Mannes der schönen Helena und sie Schwester der schönen Helena, bestimmt auch schön, Helena als Trauma. Was wird aus Kindern solcher Eltern: Iphigenie und ihren Geschwistern Orest, Elektra, Chrysothemis? Sie ahnen es schon: Opernstoffe.

Schiller übersetzte die **Iphigenie in Aulis**, die sich opfern möchte für die Griechen und gegen die Trojaner. Nicht von ungefähr handelt es sich bei Trojanern heute um Computerschadprogramme, Zerstörer. Troja ist nicht mehr auffindbar, vermutet auf dem Gebiet Kleinasien, in der Türkei. Der von mir sehr verehrte Antike-Erzähler Michael Köhlmeier sagt dazu nur einen schwergewichtigen Satz:

„Der Trojanische Krieg war für die Antike der Inbegriff des Krieges – vielleicht ist er der Inbegriff des Krieges im Abendland.“⁴

Und an anderer Stelle:

⁴ Köhlmeier, Michael, Das große Sagenbuch des klassischen Altertums, München 2002. S. 143.

„Die Griechen plünderten die Stadt. Sie sprengten die letzten Hausreste, und so verließen sie nach zehn Jahren das vorher blühende Troja, fuhren zurück nach Hause, nach Griechenland. Fuhren zurück in ihre Städte, wo ihre Frauen sich entweder schon andere Männer genommen hatten oder wo sie, wie Agamemnon, von ihren Frauen erschlagen wurden.“⁵

Die Autoren der letzten hundert Jahre kamen immer wieder auf diesen Euripides zurück: Gerhard Hauptmann, Bertold Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Franz Fühmann, Jean Giraudoux, Jean Anouilh, Eugene O'Neill und - übermorgen Mitwirkende und Premierenbesucher der **Iphigenie in Aulis** im Schlosstheater Rheinsberg.

Die 2. **Iphigenie** unter den Gluck-Opern, wie gesagt auch in Rheinsberg gespielt Ende des 18. Jahrhunderts und im Prinz-Heinrich-Jahr 2002 als **Iphigenie auf Tauris oder Prinz Heinrich inszeniert eine Oper** mit Monolog und Gluck-Musik der Kammeroper, spielt bei den Taurern, nach dem Trojanischen Krieg, und die Forscher vermuten, Tauris war die Halbinsel Krim. Hier hat Iphigenie als Priesterin dafür zu sorgen, dass alle Fremdlinge auf der Insel Tauris umgebracht werden, weil sie laut Orakel - heute Social Media - eine Gefahr für den König darstellen. Einer der Fremden ist dann ihr Bruder Orest. Was für ein Stoff! Auch Goethe dramatisierte ihn.

Iphigenie, eine Frau als Opfer, selbst nicht aktiv, soll verlobt werden, soll geopfert und gerettet werden. Vor dem Vater, vor dem unbekanntem Verlobten, vor Krieg und Tod. Natürlich singt sie bei Gluck traurig-schön, fast schon wie Pamina bei Mozart, und sie liebt diesen Verlobten tatsächlich. Die Autorin und Psychologin Joanna Bednarszyk und Regisseurin Ewelina Marciniak untersuchten 2022 bei den Salzburger Festspielen die Widersprüchlichkeit der Iphigenie⁶ nach Anzeichen für Metoo. Wieviel selbstbestimmter agieren doch Glucks Alkestis, Pergolesis Magd als Herrin, Paisiello's schöne Müllerin, Piccinnis gute Gärtnerin Cecchina oder später Susannchen bei Mozart.

KI ermöglicht es heute, mit literarischen Figuren in Dialog zu treten. Wie sieht Euripides seine Iphigenie, als Opfer oder als Heldin? Vermutlich weicht der Dichter aus und redet über seine Freundschaft zu Sokrates. Oder wie er sein Denkmal findet, das heute im Louvre steht, aus dem 2. Jahrhundert. Da sitzt er in vielen Falten griechischen Stoffes, hinter ihm eingemeißelt 90 Titel seiner Tragödien, 18 sind erhalten, auch Medea, Elektra, Iphigenie. Alles Opernstoffe. Weniger für Mozart, aber für die Komponisten vor und nach ihm in Rheinsberg.

Und was würde Iphigenie als KI über sich selbst sagen können - anmutig und tapfer als Opfer in Aulis, dann Vollstreckerin von Opferungen auf Tauris? So viel Widerspruch. Deshalb brauchen Menschen THEATER.

Zweiter Gedanke

Altgriechisch – bedeutet THEATER „anschauen“, ganz genau, oder im Spiegel, mal fiktiv oder als Realerfahrung. Immer aber ist es nur ein Spiel - in verschiedenen Rollen, mit permanenten Perspektivwechseln, nie alternativlos, bunt, voller Bewegung. Dabei kann die Prinzessin die Magd sein und die Magd die Prinzessin. Träume aus dem THEATER können Wirk-

⁵ Köhlmeier, S. 166.

⁶ Hier: „Iphigenie auf Tauris.“

lichkeit werden, sie sind ja wirklich erdacht und live. Möglichkeitsräume. Zum Lachen und Weinen wie venezianische Masken, zur REINIGUNG DER SEELE, zur HEILUNG, im antiken THEATER gibt es FÜR JEDES PROBLEM eine LÖSUNG, Gott oder Göttin. Schön wär's.

Auch der Rheinsberger Prinz Heinrich, um 14 Jahre jünger als sein berühmter Bruder Friedrich II., brauchte THEATER. Er dichtete, deklamierte, schrieb Libretti, entwarf Bühnenbilder, trat selbst als Darsteller auf und spielte Geige.

Außerdem verfügten schließlich seine Geschwister über ihre THEATER, ganz zu schweigen von den Königs- und Fürstenhäusern Europas, selbst Landgrafen und Herzöge protzten mit Bauten und Künstlern. Auch wenn mir der Gedanke an Künstler als Leibeigene von Politikern übles Missbehagen verursacht – den Spiegel, den Perspektivwechsel, die Beweglichkeit der Gedanken – ein Parlaments-THEATER mit freien Künstlern für die politische Bühne klingt gut!

Erwartet werden heute Skills, englisch-eingedeutscht, nicht mehr griechisch. In der Gamer-Sprache schlicht Fertigkeiten im Spiel. In der Persönlichkeitsentwicklung sind es Flexibilität, Belastbarkeit, Verantwortungsbewusstsein, Zielstrebigkeit und Teamgeist. Aktuelle Studien belegen musikalische Bildung als Maßnahme zur Erreichung dieser Skills. Und zwar für alle Menschen. In den Königshäusern des 18. Jahrhunderts gehörte musikalische Bildung zum Erziehungsprogramm, ungeachtet der vorhandenen Begabung.

Prinzen und Prinzessinnen ohne politische Machtaussicht wurden darauf vorbereitet, die Macht der Kunst für sich zu nutzen. Friedrich II. verstand sich als Komponist und musizierte sein Leben lang. Zu Friedrichs ersten Staatshandlungen als König gehörte der Auftrag für den Bau einer Berliner Hofoper. Im Berliner Schloss gab es den provisorischen Komödiensaal von Knobelsdorff. 1748 wurde das THEATER im Potsdamer Stadtschloss fertig, 1768 nach dem Siebenjährigen Krieg das THEATER im Neues Palais, 1774 – parallel zum Rheinsberger THEATER – das Französische Komödienhaus auf dem Berliner Gendarmenmarkt. Der König hatte überall seine Noten und seine THEATER.

In kürzester Zeit etablierte Schwester Wilhelmine von Bayreuth ihr barockes Markgräfliches Opernhaus Bayreuth von 1748, mit der modernsten Bühnentechnik, eigenen Kompositionen und hohem interpretatorischem Können am Cembalo.

Prinzessin Luise Ulrike, die spätere Königin von Schweden, weihte 1766 ihr THEATER im Schloss Drottningholm bei Stockholm ein, eine perfekte Illusion, kostengünstig, nicht prunkvoll, Gluck-Opern gehörten schon zum Spielplan.

Prinzessin Anna Amalie, die spätere Äbtissin von Quedlinburg, komponierte mit starker melodischer Inspiration und sammelte in ihrer Bibliothek gemeinsam mit ihrem Kompositionslehrer Johann Friedrich Kirnberger die Noten ihrer Zeitgenossen und ältere Werke u.a. von Bach, Couperin, Corelli und Telemann. Kirnberger (1721– 1783), dieser weitsichtige Sammler und Ratgeber, war Geiger in der Königlichen Kapelle in Potsdam und einige Zeit auch bei Prinz Heinrich in Rheinsberg. Es ist zu vermuten, dass er die Prinzen im Spiel von Streichinstrumenten unterwies. Prinz Heinrich spielte nachweislich die zweite Geige 1753 in Berlin mit Johann Adolf Hasse (1699–1783) und 1784 in Paris mit Giovanni Battista Viotti (1755–1824).

Berichtet wird auch, dass sich Prinz Heinrich in jungen Jahren mit seinen Geschwistern im Charlottenburger Schloss im Konzert hören ließ - August Wilhelm (1722–1758) spielte Vio-

loncello, die Prinzen Heinrich und August Ferdinand (1730–1813) Geige, Prinzessin Anna Amalia (1723–1787) begleitete am Cembalo.⁷ Musikalische Bildung als Selbstverständlichkeit.

Dazu brauchten Prinzen und Prinzessinnen ihre THEATER.

Und ganz ehrlich: A L L E hatten schon ein richtiges THEATER, so sehen das jedenfalls Geschwister untereinander. Prinz Heinrich stand ab 1752 vorerst nur ein größerer Raum im Nordflügel des Schlosses zur Verfügung. Zu klein für THEATER, Konzert und Feste. Zu klein für Oper. 1758 verlagerte sich THEATER nach draußen in grüne Hecken, Festkultur mitten im Siebenjährigen Krieg.

Gleich nach dem Siebenjährigen Krieg finden ab 1763 Aufführungen in einem „kleinen Theater“⁸ im östlichen Flügel des Kavalierhauses statt. Der Raum konnte im Zuge der Sanierungs- und Restaurierungsarbeiten vor wenigen Jahren denkmalpflegerisch aufgenommen werden. Aber das Repertoire des Prinzen verlangte nach einem richtigen THEATER. Säkularisierung. Es entstand keine binäre Konfrontation, sondern eine dauerhafte Gesamttransformation der religiösen und politischen Sphären.

Dritter Gedanke – das historische Schauspielhaus

1770 besuchte Prinz Heinrich seine Schwester Ulrike und ließ sich von ihrem Theaterbau in Drottningholm anregen. Wir reden von einer Illusion aus Holz und Gips und Pappmaché mit bemalten Leinwänden, Theater halt, wie eh und je. Weder Agamemnons Schiff im Wasser noch die schwer bewaffneten Krieger auf Aulis sind im Theater echt. Zum Glück.

Umgehend hatte Carl Wilhelm Hennert, seit 1767 Bauintendant bei Prinz Heinrich, für einen Theaterbau zu sorgen. Er verehrte den Renaissance-Architekten Andrea Palladio und dessen klare an der Antike orientierte Formensprache. Deshalb müssen auch Terenz und Plautus für die Programmatik sorgen – 6 Komödien aus der Zeit 166 bis 160 vor Christi sind in Pergamenthandschrift erhalten von Terenz, der als Sklave nach Rom kam und wegen seines Talentes von seinem Herrn frei gelassen wurde. Er ist der Verfasser des epischen Lehrgedichtes *De rerum natura* - eine Darstellung des Weltbildes Epikurs, um die Menschheit vor der Furcht vor den Göttern zu erlösen. Das hat schon wieder mit unserer Iphigenie zu tun. Keiner weiß, wie antike Götter entscheiden!

Terenz beschrieb Alltagsleben. Ehe, Kindererziehung und Liebeschaos. Ein geflügeltes Wort kommt von ihm, das Sie alle kennen, aus der Komödie „Der Selbstquäler“:

„Ich bin ein Mensch, nichts Menschliches ist mir fremd.“

(Heaut., 77). Oder

⁷ Vgl. Eva Ziebur: „Das Göttliche Trio“ – die Prinzen Heinrich, August Wilhelm und Ferdinand von Preußen, in: Prinz Heinrich von Preußen – ein Europäer in Rheinsberg, Katalog zur Ausstellung im Schloss Rheinsberg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, hrsg. v. der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, München und Berlin 2002, 55–58, hier S. 56.

⁸ Hennert, Beschreibung des Lustschlosses und Gartens Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Heinrichs, Bruder des Königs, zu Rheinsberg wie auch der Stadt und der Gegend um dieselbe Beschreibung des Lustschlosses und Gartens Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Heinrichs, Bruder des Königs, zu Rheinsberg wie auch der Stadt und der Gegend um dieselbe, 1778, Nachdruck Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci 1985, S. 36-37.

„Wenn zwei dasselbe tun, so ist es nicht dasselbe“

oder

„Ein kluger Mensch muss alles versuchen, bevor er zu den Waffen greift.“

Die Weltliteratur ist noch immer begeistert von Terenz, der den Beinamen „Afrikaner“ trug und vermutlich aus Libyen stammte. Eine seiner Statuen steht heute vor dem Opernhaus Hannover.

Plautus, der andere Kopf am Schlosstheater, rechts, war 50 Jahre älter und verstand sich auf durchaus derbe und auch vulgäre Dichtung, dabei witzig und volkstümlich, Musik kam dazu, wenn es passte.

Unter den antiken Blicken dieser beiden in der Sichtachse der Apollo-Statue auf der Schlossinsel wurde also Heinrichs Französisches Schauspielhaus 1774 mit **Titus** eröffnet, Musik von Johann Peter Salomon, Text von Heinrich von Preußen nach Metastasio, alles verschollen. Mozarts **Titus** kam erst später heraus, 1791 in Prag. Es war üblich, sich einem guten Theaterstoff mit anderer Handschrift mehrmals zu widmen.

In seiner Beschreibung des Lustschlosses und Gartens Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Heinrichs, Bruder des Königs, zu Rheinsberg wie auch der Stadt und der Gegend um dieselbe notiert der beauftragte Theaterbaumeister Hennert 1778:

„An dem äußersten Ende der Facade des Kavalierhauses nach dem Schloße ließen Se. Königl. Hoheit einen weiter vorspringenden Flügel (1774) von 74 Fuß lang, in gleicher Höhe mit diesem Hause, erbauen, und zu einem Schauspielhause einrichten. An der schmalen Seite dieses Flügels, der gegen das Schloß gerichtet ist, sind 4 ... hervorspringende Pilaster von dorischer Ordnung angebracht, worauf ein spitzzulaufendes Frontispice ruhet, darinn ein al Fresco ... , es stellet den Apollo mit der Leier vor, um welchen Genii mit den Attributen der Musen spielen. Die Größe des Amphitheaters ist verhältnismäßig nach der Anzahl der Zuschauer eingerichtet, zwey Reyhen Logen übereinander, mit blau und weiß gemahlten Blumengehängen ausgezieret, werden von Termen und gewundenen Säulen getragen, und schließen nebst dem Parterre den Platz für die Zuschauer ein. Das Theater aber hat eine ansehnliche Breite und Tiefe, die Decorationen von der Erfindung des geschickten Herrn Cagliari, unter welchen sich ein Wald und ein Circus vorzüglich ausnehmen.“⁹

Und schon widmet sich Hennert wieder der Beschreibung des Grabens, der Brücke und der Vasen im Schlosspark. Sein eigener architektonischer Anteil am Theater ist ungewiss und wahrscheinlich zugleich.

Was war besonders an diesem THEATER? Die Größe der Bühne. Typisch für Liebhabertheater musste sie groß sein. Mit einer Tiefe von 17 m, 13 m breit und 9 m Höhe zuzüglich vorgelagertem Orchestergraben, auch noch mal 3 m tief und neuneinhalb Meter breit auf Ziegelpflasterboden. Die Bühne nahm mehr als zwei Drittel des Raumes ein. Die Darsteller brauchten Platz, der Theaterimpresario und Regisseur ebenso.

Eine Mittelloge für den Herrscher gab es nicht, es gab ja auch nicht wirklich einen Herrscher. Die Loge des Prinzen befand sich im ersten Rang auf der linken Seite unmittelbar vor

⁹ Hennert, S, 37/38.

der Bühne, darunter ein Beobachtungsplatz, beides auch heute noch für den Intendanten eines Theaters durchaus üblich, Götz Friedrich konnte über eine Kamera jederzeit das Bühnengeschehen der Deutschen Oper beobachten. Prinz Heinrich betrat sein Theater durch die linke Tür, die rechte nahm das bürgerliche Publikum, und durch den heutigen Besuchereingang konnten Dekorationen bis zur Bühne vorgeschoben werden. Schiffe des Agamemnon aus Pappmache vor dem Zeltlager auf Aulis, auf Leinen gemalt der Palast des Agamemnon, aus Holz der Opferaltar. Vielleicht.

Davor hufeisenförmig das Parkett, Rokokotheater eben. Ein Dekorationsmagazin erwies sich im Laufe der Bühnen-Produktionen für Schiffe und Altäre als notwendig und kam 1781 hinzu.

Vierter Gedanke: Repertoire und Interpreten bei Heinrich

Andrew Hamilton schrieb 1883:

„Eines Tages wird es vielleicht Jemand der Mühe werth halten, Daten über musikalische und dramatische Leistungen am Hofe des Prinzen Heinrich zu sammeln.“¹⁰

Die Quellenlage ist nicht gut, auch wenn Voltaire über Prinz Heinrich an Formey 1777 bestätigt:

„Alles, was Sie über das Leben, das er in Rheinsberg führt, erzählen, bestätigt meinen Eindruck, dass Kunst und Glanz sich in den Norden geflüchtet haben.“¹¹

Der Rheinsberger Spielplan war von Mai bis Oktober reich angefüllt mit Schauspiel und Oper, französischer Komödie und Singspiel. Gespielt wurde zwei Mal in der Woche, am Donnerstag und am Sonntag, um 6 Uhr. An kühlen Tagen wärmten Kaminfeuer am Bühnenrand. Während der Zwischenakte wurde Tee gereicht, weshalb die Musikakademie Rheinsberg in den 2000er Jahren zur großen Freude des Publikums TEEMUSIKEN veranstaltete, ein inspirierender Kräuterduft zog während der Konzerte durch das Theater.

Im Geheimen Staatsarchiv der Stiftung preußischer Kulturbesitz liegt der Nachlass des Rheinsberger Prinzenhofes, ohne Theater-Spielpläne. Karl Paesler-Neuendorf berichtet, dass aus den Rechnungen hervorgehe, dass man oft an einem Abend zwei Stücke gespielt habe, eine Komödie und eine Operette, vor dem Soupe sogar noch ein Marionettentheater im Spiegelsaal. Sicher hing die Dichte des Spielplanes von den Festivitäten bei Hofe ab, zwei Aufführungen an einem Tag dürften die Ausnahme gewesen sein.

In den Gehaltslisten finden sich 5 Frauen, fünf Männer und ein Souffleur für das Theater als feste Besetzung. Bei großen Opern von Gluck und Gretry halfen Bedienstete und Höflinge im Chor aus. Auch aktuell singt in Iphigenie ein Amateurchor, der Kammerchor Chorisma aus Neuruppin. Das war und ist nichts Besonderes bei Opernproduktionen. Mit Vorsicht ist die Annahme zu betrachten, die Bediensteten hätten auch im Orchester mitgespielt. Die Epoche

¹⁰ Hamilton, Andrew, Rheinsberg – Friedrich der Große und Prinz Heinrich von Preußen, Bd. 1, Berlin 1883, S. 137.

¹¹ Voltaire an Jean Henri Samuel Formey am 26.8.1777, zit. n.: Prinz Heinrich von Preußen in Bildnissen, Ausstellungskatalog, Potsdam-Sassouci 1994, S. 24.

der Klassik war etabliert, das musikalisch Neue fand gerade nicht in Hofkapellen statt, sondern eher im Theater der Aufklärung. Folglich musste sich die Hofkapelle nicht aus den besten Musikern der Zeit zusammensetzen wie noch beim Kronprinzen. Die Musiker der Infanterie – Holzbläser – spielten allwöchentlich Freiluft-Konzerte und auf Festen und Bällen, sicher wurden sie auch in Opern einbezogen. Aber die gestrengen und hochqualifizierten Kapellmeister ließen mit Sicherheit nichts durchgehen und das meist positive Urteil über Rheinsberger Aufführungen spricht für ein gutes Zusammenspiel.

Prinz Heinrich vertraute die Qualität der Aufführungen seinen Kapellmeistern an. Er schickte Johann Peter Salomon nach Paris, um Theaterkünstler zu verpflichten. Das konnten Stars wie später die Sängerin Liboron oder auch ganze Theaterfamilien sein.

Morveau, Vorleser des Prinzen, beschreibt den Regisseur Blainville aus Paris, der ehemals zur Comédie française gehörte. Auch der französische Emigrant Toussaint bildete mit sämtlichen Familienmitgliedern einen Besetzungstamm des Theaters: Mdm. Toussaint als Charakterdarstellerin, die älteste Tochter als Tragödin, der Sohn spezialisiert auf Rollen aus dem Volke, die Kinder als Liebhaber und Soubrette. Gehen Sie mal eben kurz die Rollen Ihrer Lieblings-TV-Serie durch – alles wie heute! Einzelne Interpreten lohnt es zu erforschen, den Geiger Edouard Dupuy, die Sopranistin, auch Cembalistin und Geigerin Gertrud Schmehling, kurzzeitig mit dem Rheinsberger Cellisten Johann Baptiste Mara verheiratet und den Hornisten Franz Horzitsky und seine Kompositionen. Auch von einer Mdm. Aurore aus Paris und ihren Starallüren kann man lesen.

Die Kapellmeister bestimmten also die Programmatik des Theaters. Salomon, der erste und Komponist des **Titus** von der Eröffnung, professionalisierte die Kapelle und die Probenabläufe bis zur Auflösung der Kapelle 1779 wegen Prinz Heinrichs Teilnahme am Bayerischen Erbfolgekrieg. Salomon wurde Direktor des Opernorchesters in London und führte erstmals in England Sinfonien von Haydn auf.

Das Theaterleben in Rheinsberg musste nach dem Kriegsjahr neu aufgebaut werden. Mit Johann Abraham Peter Schulz kommt ein Komponist an das Rheinsberger Theater, der mit seinen eigenen Rheinsberger Stücken Musikgeschichte schrieb: mit dem Singspiel **Die Fee Urgéle** nach Voltaire (in Rheinsberg 1782 und dann wiederentdeckt Ostern 2000 von der Musikakademie)¹², der Tragödie **Athalie** (in Rheinsberg 1785) und dem Schäferspiel **Aline** (in Rheinsberg 1787). Er gehörte – wie Zelter, Kirnberger und Reichardt – der 2. Berliner Liederschule an.¹³ Bei ihm wurde – im französischen Theater – in deutscher Sprache gesungen und in Dialogen gesprochen. Die Singspiel-Form entstand als deutsche Variante der Opéra comique, für die in Rheinsberg besonders die Stücke von André Ernest Modeste Grétry (1741-1813) stehen, darunter 1787 **Das sprechende Bildnis** (Le tableau parlant), wieder gespielt im Schlosstheater durch die Musikakademie. Beinahe 100 Jahre lang stand diese Vaudeville-Komödie in Paris auf dem Spielplan.

Auch **Das Urteil des Midas** von Grétry entdeckte die Musikakademie neu. Eines der immer frischen und spritzigen Grétry-Themen variierte Mozart in dem heute eingangs gespielten Klavierwerk. So viel Erfolg rief Neider auf den Plan. Die Zeitgenossen scherzten, bei Grétry würden zwischen Ober- und Unterstimme ganze Fuhrwerke hindurchpassen!

¹² 1782, im Jahr der Wiener Uraufführung von Mozarts Singspiel „Die Entführung aus dem Serail.“

¹³ Johann Joachim Quantz und Carl Philipp Emanuel Bach begründeten die 1. Berliner Liederschule.

Gluck hingegen legte - auch in den Mittelstimmen - durchkomponierte Opern ohne gesprochenen Text vor, die nicht mehr vom Cembalo aus gedacht waren. Nun, Schulz mag übertrieben haben, als er in seiner Selbstbiografie mit Aufführungen von Gluck prahlte. Mindestens vier Gluck-Opern waren es historisch, die Kammeroper legte zwei nach, die Musikakademie drei und nun kommt **Iphigenie in Aulis** wieder.

Kapellmeister Schulz führte auch Piccinnis Opern auf, die Pariser Tumulte drangen nicht bis nach Rheinsberg– die Musikakademie spielte seine **Cecchina, Die gute Gärtnerin** und im Sommer wird **Dido**, die Königin von Karthago, bei der Kammeroper konzertant im Schlosshof zu hören sein. Dann werde ich Sie fragen: „Hand aufs Herz – sind Sie Piccinnist oder Gluckist?“

Der nächste Kapellmeister nach Schulz war Johann Samuel Carl Possin, Schüler von Schulz und ein Freund von Carl Friedrich Zelter. Er führte feste Probenzeiten ein,

"nach sechs Monaten war die Oper so in Ordnung, dass der Prinz bei einer Gelegenheit, wo er vornehme Gäste bewirtete, kurz nacheinander 15 verschiedene Opern ohne Hindernis und Anstoß aufführen lassen konnte.“¹⁴

So Zelter, der Komponist vom König in Thule. Zelter wiederrum war befreundet mit jenem Johann Friedrich Reichardt, der Rheinsbergs Theater oft besuchte und beschrieb, der Komponist von „Bunt sind schon die Wälder“, „Wach auf mein's Herzens Schöne“, „Der Frühling hat sich eingestellt“, „Wer hat die schönsten Schäfchen“ oder Goethes „Ein Veilchen auf der Wiese stand“. Auch „Wenn ich ein Vöglein wär“ und „Schlaf, Kindlein schlaf“ werden Reichardt zugeschrieben. Seine Oper **Geisterinsel** (1798) nach Shakespeares Sturm, voller liedhafter Arien, spielte die Musikakademie 2007 während der Osterfesttage der Alten Musik. Eine schon frühromantische Geister-Oper im Caspar-David-Friedrich-Licht, und natürlich gibt es einen handfesten Sturm.

Prinz Heinrich verstand das wenig, die beiden Bände der Rheinberger Lieder im Volkston von Schulz mit dem herrlichen dreistimmigen „Der Mond ist aufgegangen“ wird er nicht gekannt haben. Schulz schreibt an Gleim 1797:

“Als ich, sein ehemaliger Kapellmeister für ein französisches Theater, und bis auf diesen Tag von ihm geehret und geachtet, ihm ein Exemplar meiner Uzischen geistlichen Lieder überreichte, schlug er das Buch auf, blickte hinein, und brach mit Gelächter und Verwunderung aus: Was ist das? Deutsch und geistlich? – das ist ja was infames! Wie kann er solch Zeug komponieren?“¹⁵

Nun, es war halt der Liedermann Schulz, wie er in die Nachwelt eingehen wollte, nicht Gluck.

1790 kam Christian Kalkbrenner, der zuvor bei der Königin von Preußen in Berlin als Kapellmeister angestellt war und nach seiner Rheinsberger Zeit zum Singmeister der Grand Opéra in Paris ernannt wurde. 1796 folgte Bernhard Wessely, in dessen jüdischem Elternhaus Moses Mendelssohn und Gotthold Ephraim Lessing verkehrten, er gehörte mit Reichardt,

¹⁴ Zelter, Carl Friedrich, Darstellungen seines Lebens, hrsg. v. Johann-Wolfgang Schottländer, Weimar 1931, S. 210.

¹⁵ Autograph Johann Abraham Peter Schulz an Johann Wilhelm Ludwig Gleim, 13.3.1797. Gleimhaus, Halberstadt.

Schulz und Zelter zu den Erneuerern der Berliner Musikszene. Soweit die Kapellmeister des Prinzen Heinrich.

Graf Mirabeau, über den Siegfried Matthus eine große Oper zur französischen Revolution komponierte, weilte 1786 in Rheinsberg. Eine schillernde Persönlichkeit, seine Geheime Geschichte des Berliner Hofes, wurde in Paris lt. Parlamentsentscheidung im Revolutionsjahr 1789 verbrannt. Er schrieb über Heinrich, dessen politische Ansichten er um jeden Preis, also auch Bestechung, herausfinden wollte:

„Dieser Prinz ist französisch und wird französisch bleiben und sterben. Wird er Einfluss haben? Das weiß ich nicht.... Er wird das Land verlassen, wahnsinnig werden und sterben.“¹⁶

Was denk so jemand über Mozart? Der Gräfin Henckel berichtet Prinz Heinrich 1800:

„Letzten Freitag gab man eine Kirchenmusik von Mosar... viele Leute waren voller Bewunderung. Im Vertrauen sage ich Ihnen, dass ich es abscheulich fand... eine wütende Höllenmusik, einzig die Kanonen fehlten, alle Instrumente machen einen Höllenschrei, man sagt, dass es sehr gelehrt sei, darauf habe ich geantwortet, den Messias von Klopstock findet man bewundernswert, aber niemand versteht ihn.“¹⁷

Umso wichtiger war es für die Kammeroper Schloss Rheinsberg, Mozart Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Seine Opern fanden sich regelmäßig auf dem Spielplan des Festivals im Schlosshof und im Heckentheater.

Fünfter Gedanke – Wiederaufbau des THEATERS

1802 ist alles vorbei im historischen Theater, es verfällt. Fast 200 Jahre lang. In der Beschreibung zu Messbildern von 1931 wird der „frühere Glanz und alle Großartigkeit“¹⁸ des Zuschauerraums vermisst. Schon damals stand das Theater lange leer.

Am 29. April 1945 zerstörte ein Granattreffer das Schauspielhaus, es stand offen und die Menschen brauchten Holz zum Heizen. Alle Versuche des Diabetikersanatoriums, des neuen Schlossnutzers, die Theaterruine zu sanieren, scheiterten am Rat des Bezirkes Potsdam.

Auf einem antiken Wandfries würden in blauen Linien auf weißem Grund die wichtigsten Daten zum Wiederaufbau geschrieben stehen:

29. Juni 1990 - Der Beschluss Nr. 2/1990 der Stadtverordnetenversammlung von Rheinsberg galt der kulturellen Nutzung der Rheinsberger Schlossanlage. Geladene Referenten der nahezu feierlichen Anhörung im Spiegelsaal des Diabetikersanatoriums waren der Komponist Prof. Siegfried Matthus und ich als Musikwissenschaftlerin. In der Diskussion verwies Kantor Hartmut Grosch auf die Notwendigkeit einer Musikschule in Rheinsberg, die DDR-Meisterin in künstlerischer Gymnastik Ingeborg Intelmann auf die Sparte Tanz in einem neuen Kunsthaus und Renate Breetzmann vom Institut für Denkmalpflege auf die Restaurierung der ge-

¹⁶ Zit. nach Niemann, Karin, Prinz Heinrich und Rheinsberg, Karwe bei Neuruppin, 2002, S. 20.

¹⁷ Zit. nach Hamilton, Andrew, Rheinsberg – Friedrich der Große und Prinz Heinrich von Preußen, Bd. 1, Berlin 1983, S.151.

¹⁸ Paesler-Neuendorf, Karl, Theater in Rheinsberg, in: Ruppiner Kreiskalender 21/1931, S. 70-77, hier S. 73.

samten Schlossanlage, inklusive Wiederaufbau des Schlosstheaters. Es gab durchaus auch andere Pläne, nämlich im Kavalierhaus und weiteren Gebäuden am Markt ein Hotel einzurichten.

Zwei Monate später, am **20. August**, gründeten Rheinsberger und zugereiste Berliner den „Kunst- und Kulturverein Rheinsberg“, noch im Dschungel der DDR-Bürokratie. Gründungsmitglieder waren u.a. Siegfried Matthus, Manfred Richter (bald danach bis 2009 gewählt als hauptamtlicher Bürgermeister der Stadt Rheinsberg), Karin Niemann (die Gründungsvorsitzende), Dr. Detlef Fuchs (langjähriger Schlossdirektor), die Denkmalpflegerin Renate Breetzmann und der Stadtverordnete Erich Kuhne. Ich leitete die Gründungsversammlung und gehörte seither dazu.

Ein erstes Konzert veranstaltete der Kunst- und Kulturverein am **8. September 1990** in der St. Laurentiuskirche mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter Leitung von Heinz Rögner. Es war ein Test: Ob die Kirche voll wird? Würden die Berliner kommen? Manfred Stolpe kam, als Konzertbesucher, er war noch kein Ministerpräsident. Der Berliner Magistrat erhielt von mir das Konzept einer Musikakademie und von Siegfried Matthus das Konzept für ein Opernfestival im Sommer. Das Diabetikersanatorium gab es noch, das Land Brandenburg gab es noch nicht. Zu den ersten Vorgängen des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur in Potsdam gehörten dann die beiden Konzepte für Musik und Theater in Rheinsberg. Der erste Brandenburgische Kulturminister Hinrich Enderlein sagte schlicht: „Fangen Sie an!“

1991 wird die Übergabe der Rheinsberger Schlossanlage vom Gesundheitswesen an die Kultur verhandelt. Erst jetzt können sämtliche Räume des Schlosses und des Kavalierhauses besichtigt werden – der Billardtisch in der Wohnung von Prinzessin Amalie, überflieste historische Wandtapeten im Labor, der Verkaufstresen in Prinz Heinrichs Schlafzimmer, die Abflussrohre von Patientenwaschbecken, brachial in die bemalte Sockelgestaltung gestemmt.

Am **1. April 1991** erfolgt die Unterzeichnung des Übergabeprotokolls der Rheinsberger Schlossanlage an die Kultur durch Staatssekretär Jürgen Dittberner im Potsdamer Kulturministerium. Eine Übergabe ohne Inventarliste, dafür blieb keine Zeit. Merkwürdigerweise übergibt das Diabetikersanatorium später keine einzige Schreibmaschine, kein Büromaterial, keine Kaffeemaschine...

Detlef Fuchs plant die Museumseröffnung im Schloss für den 6. Mai, Siegfried Matthus und ich führen noch am 1. April Bewerbungsgespräche mit zwei Mitarbeiterinnen für Musikakademie und Kammeroper – Ingrid Willomitzer (Finanzen) und Annelies Schindler (Büro). Bürgermeister Richter lädt zum Essen in Grünplan ein, die Rheinsberger Gastronomie hat an diesem Tag geschlossen. Das Kavalierhaus befindet sich in verwüstetem Zustand, Laborgeräte inmitten von Blumenerde und traurigen Hinterlassenschaften. Es geht los in Kittelschürzen: Betten räumen, brauchbare Wäsche zählen, Zimmer mit DDR-Holzersatzmöbeln einrichten, dazwischen Projektanträge für die Opern im Sommer und für nachfolgende Akademiekurse. Bis zum Sommer schließen sich uns 15 Arbeitslose an, fast alle aus dem abgewickelten Diabetiker-Sanatorium und dem abgewickelten FDGB-Ferienst, später auch aus dem abgeschalteten Kernkraftwerk. Alles ABM-Maßnahmen. Die ersten Proben der „Kammeroper Schloss Rheinsberg“ beginnen pünktlich am **15. Juli 1991** um 10 Uhr unter der künstlerischen Leitung von Siegfried Matthus, für zwei Jahre leite ich die gemeinsamen Geschäfte von Oper und Akademie. Das Genre „Kammeroper“ war mir wichtig, klein und fein wie der Schloss-

park. Dabei hatte ich einen bedeutenden Verbündeten - den Generaldirektor der Schlösserstiftung Hans-Joachim Giersberg. In der alten Musik ist der General das Cembalo, der Generalbass, und alle spielen seine Verzierungen ordentlich nach. Der General gibt also die Richtung vor. Unser General liebte Rheinsberg und die fröhlichen neuen Kunstideen.

Das erste Klavier wurde vom Klavierstimmer Wolf aus Neuruppin geliehen. Mitte August, gut vier Monate nach den Vertragsabschlüssen, zahlte das Arbeitsamt den ersten Lohn.

Alle wissen: vom Erfolg der Oper hängt die musikalische Zukunft für Rheinsberg ab. Geht das Freilichtkonzept auf? Schreckt das gerade abgeschaltete Kernkraftwerk Touristen ab? Was wird aus Europas größtem Bombenabwurf- und Schießplatz in der Nähe? Alles geht gut - **Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke** von Matthus und **Die Gärtnerin aus Liebe** von Mozart. Es geht weiter. Und Mozart war von Anfang an dabei. Im Jahr darauf gab es im Heckentheater die beiden Gluck-Opern **Die Chinesinnen** und der **Lorbeerkrantz**. Ich habe den **Lorbeerkrantz** noch übersetzt und eingerichtet, damit sein Sprachwitz verstanden wird.

Es ging also – wie es sich für Rheinsberg gehört – mit Opern von Mozart und Gluck los, im Heckentheater übrigens mit Pferdekutsche und Springbrunnen! Das entspricht dem Festcharakter zahlreicher historischer Bälle auf diesem Theater und gehört zur Freilichtaufführung nun mal dazu.

Träger für alles war der Kunst- und Kulturverein, ehrenamtlich geführt und voll verantwortlich. Wir waren mutig. Erst 1993 trennten sich die Wege von Kammeroper und Musikakademie, beide Institutionen wurden gemeinnützige GmbHen, die Musikakademie bald institutionell gefördert als Bundes und Landesakademie und die Kammeroper Schloss Rheinsberg in den beiden Sommermonaten projektgefördert. Bis zur Fusion als Landeseinrichtung 2014 war die Stadt Rheinsberg Hauptgesellschafter. Landkreis, Ministerium, Landesmusikrat und Kunst- und Kulturverein mussten mit ihr an einem Strang ziehen. Der Bürgermeister setzte seine Stempelgewalt unverdrossen für Kunst und Kultur ein. Es war die spannendste Zeit überhaupt, obwohl noch der Kohlehaufen vor dem Schloss lag.

Innerhalb weniger Stunden entstand der erste Bauantrag für das Theater. Aber: Theater wurden gerade nicht gefördert, dieser Begriff schied für den Antrag aus! Anliegen war also die Erweiterung des historischen Kavalierhauses durch ein Künstlerhaus, ein Probenhaus und einen großen Saal. Für die Nutzung der 60%-Finanzierung durch die EU war das Abgabedatum des Bauantrages einzuhalten – nachts dreiviertel 12 reichte ich den Antrag termingemäß und gegen Pförtner-Quittierung des Datums **9. März 1993** bei der Investitionsbank des Landes Brandenburg ein. Das Bundesinnenministerium förderte die bauvorbereitenden Maßnahmen, Dr. Manfred Ackermann half.

Voraussetzung für den Bau war ein 25-jähriger Pachtvertrag von der neuen Eigentümerin Schlösserstiftung mit der Stadt und ein Betreibervertrag der Stadt mit der Musikakademie über die ganzjährige Betreuung des Theaters mit Nutzung der Kammeroper in den beiden Monaten Juli und August. Eine Machbarkeitsstudie konnte in Auftrag gegeben werden, vorgelegt im Mai 1994. Seitdem weiß ich, was ein Raumbedarfsplan ist, 4.000 m² Hauptnutzfläche, 33 Bau-Mio. DM wurden veranschlagt.

Außerdem gab es akademische Forschung: **1995** erschien die Buchpublikation Die Rheinsberger Hofkapelle von Friedrich II. – Musiker auf dem Weg zum Berliner Capellbedienten,

die programmatische Grundlage für ein spezifisch Rheinsberger Veranstaltungsangebot. CD-Produktionen und Notenausgaben folgten.

Für wen sollte das Theater sein? - Für junge Künstler und ihr Publikum. „Wer kennt nicht Rheinsberg mit seinem großen See, wo die Künste gedeihen“ hatte Abbé Jacques Dellile 1796 geschrieben. Neben Rheinsberger Wiederentdeckungen sollte heutigen Musizierformen Raum gegeben werden – ganz dem Gedanken folgend, dass der Flötist Friedrich II. und der Theatermanager Prinz Heinrich Kunst ihrer eigenen Zeit förderten.

Aber zuerst spielten Kammeroper und Musikakademie in der Theaterruine, die Kammeroper Othmar Schoecks **Vom Fischer un syner Frau** und Jacques Iberts **Angelique**, die Musikakademie szenische Uraufführungen, u.a. von Günter Neubert aus Leipzig und Helmut Zapf in Video-Bildern von Rose Schulze, beide aus Zepernick. Von Zapf hören wir später im Theater, **Lilith** und **Das goldene Kalb** wurden uraufgeführt, es folgten mit dem „Kalb“ Gastspiele in Starnberg und im Sonderprogramm des internationalen Tanzwettbewerbs in Kaunas. Auch Rose Schulz wird noch wichtig für das Theater, sie wird das Foyer gestalten und die Farbe der Wände und der Bestuhlung im Saal empfehlen.

1996 entscheidet sich die SVV Rheinsberg um eine Stimme mehr für den Einsatz ihrer investiven Mittel in den Theaterbau und somit gegen ein neues Feuerwehrhaus! Ohne dieses herzhaftes Bekenntnis wären alle Baupläne ins Stocken geraten. Später findet das Land eine Lösung, die Stadtmittel nicht für das Theater zu verwenden und das Feuerwehrhaus kommt auch noch. Die Baugenehmigung der Unteren Bauaufsichtsbehörde Neuruppin für das Künstlerhaus und den angrenzenden westlichen Teil des Kavalierhauses wird am 11. September 1996 erteilt, nicht zuletzt dank des unermüdlichen Einsatzes unseres Hausmeisters Gernot Pietz, der per Akademiebus alle erforderlichen Unterlagen transportiert und mit den Sekretärinnen der Bauämter viel Kaffee trinkt. Die Zuwendungsbescheide aus dem Dezember 1996 verzeichnen 22.917.000 DM für die „Rekonstruktion des Kavalierhauses der Schlossanlage Rheinsberg und den Aufbau eines Künstlerhauses und eines THEATERstudios zur Entwicklung des kulturellen Veranstaltungszentrums der Stadt Rheinsberg unter der Leitung der Musikakademie Rheinsberg“. Aus 33 Mio. DM Bedarf waren 23 Mio. geworden. Bauherr ist die Stadt Rheinsberg, vertreten durch das Bauamt der Schlösserstiftung. Bauberatungen – immer donnerstags - gehören nun zum täglichen Geschäft, unter Leitung von Baudirektor Martin Herborn werden sie zu einem rhetorischen und diplomatischen Erlebnis. Architekt ist Gottfried Hein, der schon die Machbarkeitsstudie erstellte und eingeforderte Funktionalität des Veranstaltungsbetriebes ohne Umschweife versteht, etwa den Wanddurchbruch vom Kavalierhaus zum neuen Künstlerhaus, damit die Geiger nicht bei Regen über den Hof laufen müssen. Und der Weg vom Orchestergraben zur Kantine muss ein kurzer sein, weil Pauken und Trompeten in der alten Oper zwischen Ouvertüre und Finale nur bei königlichen Auftritten zu tun haben. Auch dass die alte, wiedergefundene Stadtmauer den Kantinenblick zum See nicht verstellen durfte, gehörte zu den funktionalen Anliegen.

Zwei Bauabschnitte wurden genehmigt:

1. Das Künstlerhaus, ein sehr schöner Name, nicht Hotel, nicht Beherbergung oder Belegung - für alle Mitwirkenden, Profis und Amateure, die auch in ihrem Zimmer noch Flötentöne anstimmen oder sich einsingen, im Tonstudio oder im später nach einem Hofmusiker benannten Schaffrath-Saal

2. Wiederaufbau des Schlosstheaters und angrenzender Räumlichkeiten, weil ja sonst das Kavalierhaus am Übergang zusammengefallen wäre.

Kein neues Probengebäude gen Norden, nicht die dringend notwendige Sanierung des gesamten Kavalierhauses, für die bis heute zwei Mal Geld bereitstand – einmal durch mich und woanders verbaut und einmal nun wieder nach mir, in der Hoffnung auf Umsetzung in den nächsten Jahren.

Neun Mio. DM für den Neubau des Künstlerhauses und Vierzehn Mio. für den Wiederaufbau des Schlosstheaters. Parallel zum Richtfest für das Theater liegt wieder ein akademisches Ergebnis vor: das Buch *Das Theater des Prinzen Heinrich* erscheint im Jahr 2000 – und darin die ersten Informationen über **Iphigenie** in Rheinsberg.

Das Theater für die alte Oper und Neues ist 27 m lang, 14 m breit im Eingangsbereich, es verjüngt sich nach hinten auf 13 m und ist max. 16 m hoch. Am besten kein Guckkasten, keine feste Bühnenposition. Die Spielrichtung ergab sich erst mit dem Wunsch von Siegfried Matthus, einen Rang einzubeziehen. Das zog den fahrbaren Orchestergraben nach sich, dann die 60 Motorpodeste für Sitzreihen, aber in Stuhlgruppen, so dass individuelle Szenenbilder möglich sind.

Als reizvoll erweist sich die Seitenbühne in Richtung See und unter Einbeziehung des Kulissenhauses als Auftrittsort, eine niedrige kleinere Bühne, die umso mehr Platz für Zuschauer bietet. Konzerte mit Kindern, Jugend musiziert, Jugend komponiert oder kleine Maskeraden und Marionettentheater eignen sich gut für die Seitenbühne, ohne den beängstigenden Abstand zum Publikum.

Das Theater hat eine Stahlgitterrostdecke, an den Untergurten der Dachkonstruktion befestigt, 16 Punktzüge, je 8 links und rechts, die in einem Schienensystem in Längsrichtung des Theaters über die gesamte Saallänge – ohne Rang - verschoben werden können. Überall kann etwas abgehängt werden, Scheinwerfer auf den Beleuchterbrücken erreichen jeden Punkt des Raumes. Eine umlaufende Galerie auf 4 m über Saalboden dient als Technikgalerie und nicht selten als Auftrittsort für den - auch nicht seltenen - antiken Chor. Die Galerie setzt sich angedeutet im Kulissenhaus fort, so dass es in die Aufführungen einbezogen werden kann. Nichts wird versteckt, Technik lässt sich nicht verstecken, sie wird gezeigt wie sie heute ist, Licht-, Video- und Tontechnik wurden bereits mehrfach erneuert, zuletzt 2023.

Nur die Außenwände erzählen noch von **Iphigenie**, sie sind nicht verputzt, nicht verkleidet, nur mit einem gelblichen Anstrich versehen. Das rohe Mauerwerk wie vor 250 Jahren, alles was noch da ist, Putzreste, hölzerne Stürze. Das Neue wirkt wie von oben hereingehoben und jederzeit herausnehmbar. Akustikrollen oberhalb und unterhalb der Galerie sorgen für jeweils notwendige Veränderung des Klanges. Von den Akustikproben im Gewandhaus kannte ich Hans-Peter Tennhardt, den ich als Berater nach Rheinsberg holte und der die ein oder andere Korrektur vornahm.

Als Theaterkind kenne ich die Bretter, die die Welt bedeuten und ich kenne Theater, die dieses Gefühl von der Türschwelle an vermitteln. Das Rheinsberger Schlosstheater im Wiederaufbau von Gottfried Hein ist ein solches Theater. Ich freue mich außerordentlich, dass unser Architekt Gottfried Hein heute unter den Gästen weilt.

Sechster Gedanke: Schlosstheater Rheinsberg

Fast 200 Jahre nach der letzten Vorstellung im historischen Theater eröffnete die Uraufführung von Siegfried Matthus mit **Kronprinz Friedrich am 30. Dezember 1999** das Schlosstheater Rheinsberg. In einem Festakt durfte ich den Schlüssel auf rotem Samtkissen aus den Händen vom General Giersberg in Empfang nehmen. Ob es den Schlüssel noch irgendwo gibt?

2000, genau am 1. Januar, spielte die „Rheinsberger Hofkapelle“ das Neujahrskonzert im Schlosstheater. Bis heute geht jährlich eine Rheinsberger Hofkapelle – und dieser Titel ist patentgeschützt – aus einem Wettbewerb hervor. Auch ein Residenzensemble Neue Musik gibt es inzwischen.

Kurz nach der Eröffnung kam Bundeskanzler Gerhard Schröder ins Theater. Was keiner sah: die europaweit ausgeschriebene Lichttechnik traf erst im Mai ein, die Tontechnik im November, die Lüftungsanlage musste komplett ausgetauscht werden. Am 2.11.2000 übernahm ich offiziell das Theater baufertig, gut 10 Monate nach der Eröffnung. Völlig normal.

Die Programmatik steht: Opern-Wiederentdeckungen aus der Zeit des Prinz-Heinrich-Theaters zu Ostern, Szenische Uraufführungen in der Pfingstwerkstatt, im Sommer Matineen der Kammeroper, seit der Fusion von Akademie und Kammeroper Musik-Werkstätten in allen Musikfarben und seit Georg Quander wieder Oster-Oper und ganzjährig Konzerte. Junge Interpreten haben auch heute eine Heimstatt in der „Bundesakademie für Neues Musiktheater“ gefunden, Uraufführungen von Margarete Huber, Christoph Breidler und Emre Dündar wirken weiter. Das Besondere: Sich ausprobieren können, weit genug weg von Berlin und doch nah genug, um bemerkt zu werden.

Gespielt wird im Theater von hinten nach vorne und von vorne nach hinten, mit Echowirkungen und im Dialog, in allen vier Raumecken, auf einem Steg vom Regieraum bis in den Orchestergraben, Medea und ihre Jansons bei Paul-Heinz Dittrich nutzten den Aufgang aus der Tiefe der Antike. Das Publikum saß sich gegenüber wie im englischen Unterhaus. Politisches Drama nach Heiner Müller, wegschauen geht nicht. Theater als gesellschaftliches Zentrum einer Stadt ist politisch. Die Uraufführung **KLIMA** von Stelzenbach / Hoyer, Michael Endes philosophischer **Spiegel im Spiegel** mit Dieter Mann, Cherubinis alte Revolutionsoper **Der Wasserträger** mit den Soldatenchören im 2. Akt, und WIR SIND DAS VOLK am 9. November mit Ensembles aus Paris, Warschau und Leipzig. Politisch wie **Iphigenie** und der von Georg Quander geplante Troja-Zyklus.

Jacques Chirac und Angela Merkel waren da, Ministerpräsidenten, Ministerinnen, heute unter uns ein benachbarter Landtagspräsident und der Botschafter des Nachbarlandes. Das meine ich mit „bemerkt werden.“

JEDEN SAMSTAG THEATER hieß lange Zeit der Werbeslogan an den Rheinsberger Einfahrtsstraßen. Rund 100 Veranstaltungen im Jahr aus Meisterkursen, Wettbewerben, Chor- und Orchesterprobenphasen. Auch Stadtfeste, Karneval und Bälle im Theater früher wie heute.

Für **Paris und Helena** mit Reto Rosin, einem Tenor aus der Nürnberger Meisterklasse von Siegfried Jerusalem, gründete sich das studentische „Orchester 1770“ (das Entstehungsjahr der Oper in ihrer französischen Fassung). Im Chor sangen künftige Opernsängerinnen und -Sänger, alles Studierende unter Leitung des damals 23-jährigen Rustam Samedow, jetzt Chor-

direktor an der Bayerischen Staatsoper. **Alkestis** und **Orpheus und Eurydike** folgten, Chor und Orchester wuchsen immer wieder nach, die studentischen Leistungen wurden zertifiziert von der Hanns-Eisler-Musikhochschule Berlin. Das war der Wiederausbruch des „Gluck-Fiebers“ in Rheinsberg. Natürlich gehörte zu jeder Produktion mindestens eine Geschichte: **Alkestis** mit den großen Stimmen der jungen Interpreten Christina Niessen und Stefan Heiberg sprengte förmlich die alten Theaterwände auseinander. Und dann in der Premierenpause – zum Schrecken aller Vorstände – spielte das Orchester 1770 auf der Kantinenwiese Fußball...

Gastspiele tragen das Rheinsberger Theater und seine Ideen in die Welt – am weitesten kam **Hellhörig** von Carola Bauckholt, die gerade den GEMA-Autorenpreis erhalten hatte - nach der Rheinsberger Premiere ging es weiter in Warschau, Buenos Aires und Santiago de Chile.

Die meisten Gast-Aufführungen erreichte mit 10 Aufführungen **Der Maschinenmensch** von Georg Katzer – in Dresden, beim Rossinifest in Bad Wildbach und in der Bundeskunsthalle Bonn, direkt neben der Ausstellung zu Tutanchamun.

Den Kindern in Rheinsberg gefallen im Schlosstheater die kleinen Fassungen der großen Kammeroper-Produktionen aus dem Heckentheater, die kleine **Martha, Hänsel und Gretel**, Mozart und ein andermal Wagner - in nur einer Stunde. Auch meine Stücke im Theater **Windkind, Laternenmann**, später **Wunderlampe, Heimaten, Petersilienkartoffeln, Streit** und noch vor 2 Jahren **emojies** mit Friedrun und Jörg Ferdinand und dem Deutsch-Arabischen Kindemusiktheater Rheinsberg. Die Kinder sind inzwischen groß und integriert.

Viele Interpreten starteten ihre Karrieren im Theater, es wäre eine lange Liste, alle aufzuzählen. Ich beschränke mich wieder auf die Dirigenten von denen viele in Rheinsberg ihre erste Oper oder gar eine Uraufführung leiteten - Roland Kluttig, Maciej Zoltowski, James Avery, Jonathan Stockhammer, Alexander Hannemann, Helge Harding, Scott Curry, Jürgen Bruns, Symeon Ioannidis, Hee-Chuhn Choi, Fausto Nardi, Arno Waschke, Aurelien Bello, Eva Caspari, Erik Ona, Justus Thorau, Erina Yashima, Jobst Liebrecht, Rustam Samedow, Eric Solén, und die Aufzählung ist nicht vollständig, sie erweitert sich von Jahr zu Jahr.

Zum Jubiläum dürfen Wünsche geäußert werden. Ich wünsche diesem 250 Jahre alten Schlosstheater, dass ein jeder Besucher das Theater anders verlässt als er oder sie hineingegangen ist. Der Komponist Helmut Zapf, auch Begründer von Jugend komponiert in Brandenburg, sagte mir kürzlich im Interview: „Musik ist immer für Frieden. Andere Musik kenne ich nicht.“ So ist **Iphigenie** auch.

Siebenter und letzter Gedanke

Ohne Gluck scheint Mozarts Werk unvorstellbar oder es wäre anders geworden.

Die 12 Variationen KV 354 über eine Romanze von Baudron in Es-Dur komponierte Mozart 1778 in Paris, im Jahr der Rheinsberger **Iphigenie**-Aufführung, also 4 Jahre nach unserer Theatereröffnung. Antoine-Laurent Baudron, 1. Geiger am 1. Pult der Comédie Française, wagte sich als Erster an eine Beaumarchais-Vertonung vom **Barbier von Sevilla** heran. Sein Thema wandert durch die Stimmen, wird zur Fuge, zum Menuett, auch mal kurz in Moll, 12 kleine Meisterwerke, immer sehr klassisch auf den Punkt.

Meine sehr verehrten Damen und Herren,
die Liste der Danksagungen nach 250 Jahren ist lang, weil der Erfolg so viele Väter und Mütter hat, auch weil alle Historiker letztlich mit immer denselben Quellen arbeiten. Ich danke wie im Abspann eines Filmes heute zuerst Euripides und Gluck, Prinz Heinrich, seinem vermutlichen Theaterarchitekten Hennert, allen Autoren des Buches Das Theater des Prinzen Heinrich, der Schlösserstiftung, den ministeriellen Förderern, Künstlern, Mitarbeitenden und Besuchern, dem Kunst- und Kulturverein, aber besonders den Architekten und Bauleuten des Wiederaufbaus des Rheinsberger Theaters um Gottfried Hein.

In der Generalprobe heute Abend muss etwas schief gehen. **Iphigenie** soll von der Göttin Diana erlöst werden. Aber - wenn sie gerettet wird, hat die Flotte Wind und zieht in den Krieg gegen Troja. Das ist der Widerspruch.

Deshalb brauchen wir THEATER.

Toi, toi, toi

allen Mitwirkenden und den Besuchern spannende musikalische Erlebnisse!