

Udo Badelt, Tagesspiegel, 2. Dezember 2024

Oratorium „Die sieben Todsünden“ in Berlin

Die Volksbühne lebt wieder

Adalbert von Goldschmidts Oratorium sollte vergessen werden, Wiens Antisemiten wollten es so. Volksbühne und Sing-Akademie haben jetzt die Wiederaufführung gestemmt – ein Urknall.

Da sitzt er schon, der Geist der Vergangenheit, das Skelett, das dank des Baretts leicht zu identifizieren ist: Richard Wagner ist tot, doch sein Schatten liegt noch auf all jenen, die ihm nachfolgen wollten, die in seinem Sog sozialisiert und von ihm mitgerissen wurden.

Auch Adalbert von Goldschmidt, Wiener Komponistensohn aus dem Haus Rothschild, den heute keiner mehr kennt, was kein Zufall ist: Österreichs Antisemiten der Jahrhundertwende haben ganze Arbeit geleistet und seine Musik, zumal unter dem notorischen Bürgermeister Karl Luegner, nach und nach aus dem Kulturleben verdrängt, er starb 1906 in einer Heilanstalt für Nervenranke.

Wir sind in der Volksbühne, an einem bemerkenswerten Abend mit langer Genese, und er wird auch erstmal ein Ausnahmefall bleiben: nur zwei Aufführungen, Freitag und Samstag, beide ausverkauft. „Die sieben Todsünden“ heißt das nicht als Oper, sondern als Oratorium annoncierte Stück von Goldschmidt, ein maßloses, monströses Riesenwerk, das 1876 (dem Jahr der ersten Bayreuther Festspiele!) im Berliner Reichshallentheater uraufgeführt wurde und seit einer Pariser Aufführung von 1885 nirgendwo mehr zu hören war.

Mit kichernder Souveränität

Schon vor der Corona-Pandemie wollten Kai-Uwe Jirka und die Sing-Akademie zu Berlin die „Todsünden“ dem Vergessen entreißen, jetzt endlich ist was draus geworden, im Dreigespann mit Regisseur Christian Filips und einer Sophie Rois als „Fürst der Finsternis“, die wie so oft mit traumwandlerischer, kichernder Souveränität auf dem schmalen Grat zwischen Genie und Hysterie entlangtaumelt.

Wagner Skelett ist ein bisschen out of place, befinden wir uns zu Beginn doch nicht etwa in der Bayreuther Villa Wahnfried, sondern in Wien im Café Größenwahn, einst der Spitzname fürs Café Griensteidl. Wer dieses Stück 2024 aufführt, kann es natürlich nicht einfach so auf die Bühne wuchten, es braucht historische Bezüge zur Situation der Juden im Europa des 19. Jahrhunderts, einen Rahmen, einen Prolog – zumal an der Volksbühne.

Wagners fiktive Tochter

Also sitzen Ariel Nil Levy als Theodor Herzl, Margarita Breitzkreiz als von Revolutionsbegeisterung aufgeputschte Pariser Communardin, Susanne Bredehöft als fiktive deutschnationale Tochter Wagners und Silvia Rieger als dieser höchstselbst zusammen, unterbrechen das Geschehen immer wieder mit ihren wuchernden Kommentaren und Exkursionen.

Im eigentlichen, auf einem Text von Robert Hamerling basierenden Stück, lässt der Fürst der Finsternis gemeinsam mit einem kleinen Jungen (Balthazar Gyan Alexis Kuppuswamy als „Zukunft“) nach und nach die sieben Dämonen der Todsünden auftreten.

Regisseur Filips macht daraus ein gewaltiges, endlich mal wieder die Maschinerie der Volksbühne voll auffahrendes Spektakel, zum Chor der Singakademie gesellt sich noch der Staats- und

Domchor Berlin, dazu das rund 50-köpfige Orchester der Kammersymphonie Berlin mit Jirka am Pult – es zieht einem den Boden weg, so viele Darsteller, so kunstvoll choreografiert, hat man hier lange nicht gesehen.

Und Goldschmidts Musik denkt Wagner auf kongeniale Weise weiter: Da sind die nie enden wollende Melodie, der Klangrausch, Anleihen beim „Ring“, einmal meint man den Waldvogel zu hören, dann wieder eine einzelne Pauke, von Wagner oft benützt, wenn Figuren in stummes Nachdenken versinken. Aber mit Arbeiterchören oder an Operetten angelehnte Melodien und weiteren Brüchen geht er eben auch darüber hinaus. Es klingt fantastisch.

Die Siegestsäule hebt in den Himmel ab

Alle Dämonen werden von ausgebildeten Opernsängern verkörpert, die Völlerei etwa von Christoph Pfaller, und spätestens wenn sich hier die ganze Bühne in ein riesiges Sauf- und Fressgelage verwandelt, kann man nicht umhin, den enormen Aufwand zu bewundern, mit dem das alles ins Werk gesetzt wird.

Die letzte Todsünde, Zorn, interpretiert Regisseur Filips vor allem als Zorn der Völker, lässt die Siegestsäule als Rakete in den Himmel abheben. Und zwischen all dem wuselt immer wieder Sophie Rois' unkaputtbare österreichisch-rauchige Wahnsinnsstimme. Schließlich endet alles in einer Art kosmischem Optimismus.

Für Goldschmidt, soviel schält sich als Erkenntnis aus den Nebelschwaden dieses Abends heraus, sind die eigentlichen Todsünden nicht die biblischen, sondern offenbar ganz andere: Kapitalismus, Nationalismus, Kolonialismus, Judenhass. Die Lösung, die Rettung liegt in der Kunst, wie schon Wagner im „Parsifal“ gezeigt hat, und konsequent mündet das ganze Werk, ja steuert regelrecht darauf zu: auf das finale Wort „Erlösung“. Doch ein Jude als Erbe Wagners? Ging gar nicht, siehe oben.

Hemmungsloser, stehender Applaus im Saal, drei Stunden sind ja auch wirklich nichts. Dazu dieses Gefühl: Die Volksbühne lebt noch, oder wieder. War das der Knall, die Erweckung? Gibt es eine Kraft, die die vielen Tode, von Christoph Schlingensiefel, Bert Neumann, René Pollesch, das künstlich erzwungene Aus von Frank Castorf überdauert und weiterwirkt? An diesem Abend scheint es so. Vegard Vinge und Ida Müller – übernehmen Sie.

<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/goldschmidts-sieben-todsunden-in-berlin-110146572.html>

Gerald Felber, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 02.12.2024

Goldschmidts „Sieben Todsünden“ in Berlin

GOLDSCHMIDTS „TODSÜNDEN“:

Widerruf einer Auslöschung

Das Werk des jüdischen Liszt-Schülers Adalbert von Goldschmidt wurde aus dem Konzertleben gedrängt. Jetzt hat die Sing-Akademie zu Berlin sein Oratorium „Die sieben Todsünden“ aufgeführt. Es könnte der Beginn einer Renaissance werden.

Was für eine bizarre, wie in Regenbogenfarben schillernde und am Ende tragische Gestalt! Adalbert von Goldschmidt, der als 1848 geborener Spross einer jüdischen Wiener Bankendynastie ausschließlich für die Kunst leben konnte, tat das nicht nur in eigener Sache als Dichter und Komponist, sondern auch nach vielen Seiten fördernd. Er kommunizierte mit Anton Bruckner wie Johann Strauss, unterstützte Richard Wagner beim Bayreuther Theaterbau, war für jüngere Künstler wie Hugo Wolf und Arnold Schönberg da; Felix Mottl und Arthur Nikisch dirigierten seine Werke, [Franz Liszt](#) und sogar Karl Kraus schätzten sie. Doch schon wenige Jahre nach seinem Tod im Dezember 1906 folgte die Auslöschung: keine Aufführungen mehr und später, in der Tonträger-Ära, eine einzige Liedeinspielung aus seinem Œuvre von mehr als 200 Stücken oft monumentalen Formats.

Bei Goldschmidt, der gegen Ende seines desolat gewordenen Lebens noch zum Katholizismus konvertierte, schien komplett gelungen, woran die aussortierende Spielplanpflege eines seit der Jahrhundertwende in der Kulturwelt grassierenden, nach dem Ende der faschistischen Ausrottungspolitik in die Latenz gewanderten Antisemitismus bei [Gustav Mahler](#) oder Kurt Weill scheiterte: Er wurde ins Vergessen gestoßen.

Unter diesen Vorzeichen darf man die beiden Aufführungen von „Die sieben Todsünden“ in der Berliner Volksbühne geradezu revolutionär nennen. Die drei Stunden ohne Pause mit mehr als 200 Mitwirkenden hinterließen einen trotz mancher Zwiespältigkeit tiefen emotionalen Eindruck. Andere Fin-de-Siècle-Komponisten wie Franz Schreker oder Eugen d’Albert dringen längst wieder in die Spielstätten und Aufnahmestudios vor; die Neuerschließung Goldschmidts war überfällig. Initiiert wurde sie von Christian Filips, der 2020 eine Monographie über den Künstler herausbrachte, deren Titel – „Der Unsterblichkeitsclown“ – bereits einiges von der oft esoterisch gefärbten, gelegentlich aber auch lustvoll zubeißenden Wesensart des durchaus zur Selbstironie fähigen Protagonisten ahnen lässt.

So entstand der Gedanke, im Verbund mit Kammersymphonie, Sing-Akademie und dem Staats- und Domchor Berlin – alle bekannt für Offenheit gegenüber Unbekanntem – Goldschmidts erstes, 1876 uraufgeführtes Hauptwerk zu präsentieren. Dass es nun bei nur zwei gut besuchten Abenden unter der Regie von Filips blieb, scheint verständlich bei den Ansprüchen dieses oratorischen Stücks an die Mitwirkenden, dessen Partitur die Kubatur eines mittelgroßen Tischgrills umschreibt, und ist trotzdem schade.

Das Oratorium des Mittzwanzigers – Liszt war so begeistert, dass er den jungen Kollegen als Meisterschüler annahm – ist keineswegs nur das Dokument eines jungwildten Spitztalents, das als „jüdischer Wagnerianer“ titulierte wurde und sich zeitweise auch selbst so begriff. Zwar hört man tatsächlich ein tristaneskes Liebesduett (das hier mit Mima Millo und Yury Makhrov zwei lyrisch

aufblühende Spitzenstimmen zusammenführte), und auch die virtuose Orchesterbehandlung ist definitiv „neudeutsch“, doch an anderen Stellen finden sich Passagen, die aus heutiger Sicht eher an Massenet oder Puccini denken lassen; und einmal, bei einer rustikalen Würdigung des menschlichen Bauchs im Tableau der „Völlerei“, fühlt man sich sogar in Joseph Haydns „Jahreszeiten“ versetzt. Die Handlung ist ambitioniert symbolistisch: Eine abgemüdete Menschheit wird erst durch die Sünden-Dämonen erledigt, aber schließlich durch die Kunst gerettet und in eine neue, ästhetisch verklärte Daseinsform transformiert.

Der Dirigent Kai-Uwe Jirka führte die vier beteiligten Chöre ebenso souverän, wie er mit der Kammer-symphonie alle Abstufungen subtiler Apokalyptik von Zärtlichkeit bis Überwältigung herausarbeitete. Unter den Solisten ragte auch Gerrit Illenbergers kerniger Bariton hervor – vor allem als „Zorn“, der im kriegerischen Totschlag die menschliche Selbstvernichtung ans böse Ziel bringt.

Umrahmend gab es – man war schließlich in der Volksbühne – auch noch beträchtliche Mengen an Gesprochenem und Gestikuliertem mit nicht immer klarer Quellenlage, aber wohl von Filips kompiliert und durch kurzweilige Szenen-, Licht- und Filmarrangements (Daniela Zorro-zua, Adrian Terzic, Sebastian Kaiser) in flimmerbunt kribbelnde Optik eingebettet. Das wirkte als eine Art Satyrspiel zum hohen Ton des eigentlichen Stückes im Sinne dramaturgischer Abwechslung gelegentlich sinnvoll, inhaltlich freilich oft belehrend-bemüht. Köstlich war Susanne Bredehöft als hingebungsvoll bornierte Wagner-Nachfahrin aus dem Lebensborn. Und Sophie Rois verkörperte neben ihrer Rolle als Fürstin der Finsternis auch Goldschmidt persönlich. Sie lieferte die bezwingende Studie eines spätinfantil versumpften, aber bei aller Naivität zwischendrin schlagartig hell-sichtigen Fast-Genies.

Roland H. Dippel, neue musikzeitung, 01.12.2024

Apokalyptisch, lüstern, bizarr: Adalbert von Goldschmidts Oratorium „Die sieben Todsünden“ an der Berliner Volksbühne

Mit diesem kryptosakralem Megaprojekt erfüllte sich Christian Filips, der Philologe, Pasolini-Übersetzer und Verfasser einer brillanten Schrift über das Vergessen am Komponisten Adalbert Ritter von Goldschmidt, einen beruflichen Lebens Traum. Goldschmidts Riesenoratorium „Die sieben Todsünden“ – inspiriert von dem gleichnamigen Gemälde Hans Makarts – gelangte in Berlin zur Uraufführung, wurde in Wien vom Bayreuth-Dirigenten Hans Richter vorgestellt und geriet ins Repertoire-Abseits. Filips brachte die durch Corona verhinderte Wiederentdeckung jetzt zum gloriosen Schluss. Er fand in der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz für sein mit viel Schauspiel und Bildungsslapstick bereichertes Gesamtkunstwerk die ideale, geistesverwandte Aufführungsstätte. Die beiden Vorstellungen am 29. und 30. November waren ausverkauft und die Anwesenden um eine frenetisch-bizarre Erfahrung in Sachen spätromantisches Oratorium reicher.

Die Frage, warum der Dandy und sehr produktive Komponist Adalbert von Goldschmidt (1848 bis 1906) so restlos vergessen wurde, stellte Filips in seinem konzeptionellen Streifzug durch die Wiener Todsünden vom Börsenkrach über die Secession bis zu den Fatalitäten von Weltkrieg und Antisemitismus nicht. Aber nebenbei erklärte sich durch das Event vieles. Von den vier Partitur-Stunden wurde wahrscheinlich ziemlich viel gestrichen. Trotzdem reichten in der Volksbühnen-Vorstellung als „777“ und „Musikdrama nach Goldschmidt“ zwei und dreiviertel Stunden. Pausenlos! Das ist so lang wie eine Hälfte der Passionsspiele Oberammergau, fast doppelt so lang wie der Salzburger „Jedermann“, viel länger als Wagners erster „Götterdämmerung“-Akt und Berlioz’ „Fausts Verdammnis“.

Mit all den genannten Werken hat die Monstre-Menschheitstragödie Goldschmidts, des Sohns eines jüdischen Bankiers in Wien, zu tun. Aber anders als viele Juden seiner Generation war Goldschmidt ein avancierter Geist, der sich nicht freiwillig von Richard Wagners totalitärer Kunst- und Antisemitismus-Knute knechten ließ. Auch klanglich schwadronierte Goldschmidt viel weiter, hielt sich weder bei Wagner noch Gounod zu lange auf. Goldschmidt nimmt dafür einiges aus Richard Strauss’ Leuchten und fast alles aus Franz Lehárs sirenischen Verlockungen vorweg – über fünfzig Jahre vor „Paganini“ und „Land den Lächelns“!

Erstmals gab es „Die sieben Todsünden“ in den Berliner Reichshallen am 3. Mai 1876, schon damals mit dem Domchor. Es folgte Wien unter Hans Richter, wo die „Todsünden“ am 22. Dezember 1877 statt Brahms’ zweiter Sinfonie in einem Charity-Konzert der Hofoper erklangen. Brahms schmollte.

Eine zerrissene Konstellation: Als der spätere Malerfürst Makart mit seinem auf das Wien der Gegenwart anspielenden Gemälde „Die sieben Todsünden“ Furore machte, war auch Goldschmidt Feuer und Flamme. Für ein Textbuch nach seinen Wünschen köderte Goldschmidt den antisemitischen Erfolgsautoren Robert Hamerling. In der Zusammenart gab es Konflikte, weil Goldschmidt alles ihm nicht Zusagende einfach ohne Musik ließ und Hamerling seinen ungestrichenen Originaltext schließlich autonom publizierte. Wichtig: Nach den mit allem spektakulärem Pomp aufmarschierenden Todsünde-Allegorien von Geiz bis Hoffart erscheint der Ewige Jude, ist hier aber Repräsentant aller Menschen.

Auf der großen Bühne wogen, singen, tanzen und zucken die Massen – der Besetzungszettel umfasst auf zwei Seiten DIN A 4 ein prachtvolles Solistenensemble (in diesem Glanzlichter wie Benjamin Bruns, Arttu Kataja und Sara Gouzy) sowie ein Schauspielensemble, das brillierte und

auch ein bisschen chargierte. Das Casting der Kollektive war kein Problem, weil Dirigent Kai-Uwe Jirka bekanntermaßen den Domchor und die Sing-Akademie leitet. Die Chor-Ensembles gestalten ihre großen Auftritte mit hingebungsvoller Kraft, Energie und Brillanz. Die Einsätze sitzen, die Bacchanale – es sind mehrere – fluten. Imponierend auch das Ausstattungswerk von Daniela Zorrozua (physische Deko und Kostüme) mit Adrian Terzic (Video). Was da alles passierte, ist definitiv unbeschreiblich. Godfrey Reggios Film „Koyaanisqatsi“ prallte auf den überbordenden Stil farbenfroher Grotesken wie von Ulrike Ottingers „Freak Orlando“ oder Peter P. Pachls megaschräge Siegfried-Wagner-Inszenierungen. An Siegfried Wagners Opern konnte man sich bei Goldschmidts „Todsünden“ vielfach erinnert fühlen. Beide kultivierten einen lustvoll anpackenden und vitalen Eklektizismus. Auch bei Goldschmidt findet sich ein vokales Freudenfest nach dem anderen, vor allem für die drei Tenöre – immer sinnenfroh und zu kruden Versen.

Hamerling war stolz auf seine handfeste Textsicherheit, bewegte sich zwischen Poesiealbum-Delikatesse und dem, was ab 1900 „erotische Literatur“ hieß. Goldschmidt praktizierte bei den Episoden der metaphysischen Menschheitsbedrohung ein ab 1870 wieder gern genutztes Mittel: Vorgeblicher Tadel manifestiert sich als musikdramatischer Genuss- und Lustgewinn – ohne Unterschied zwischen Ethik und Eros. In den Vokallinien gibt es also feine Chromatismen, während Goldschmidt bei der ambitionierten Orchestration, bei der an Personalstärke wie für „Elektra“ und „Gurre-Lieder“ träumte, allenfalls flüchtig in Berlioz’ „Instrumentationslehre“ geschaut hatte. Solo- und Chorstimmen werden im Orchester myriadenhaft verdoppelt. Im Satz finden sich sogar manchmal Löcher, welche die beherzt wie üppig aufspielende Kammer-symphonie Berlin in der sich als für klassische Musik als gut und minimal grob erweisenden Akustik der Volksbühne nicht schließen konnte. Die Videos sind eine Enzyklopädie des zivilisierten Lebens – vom fernöstlichen Wettschlemmen als Freizeitsport bis zu Praterkarusells, Bombenloopings und globalem Kriegsterror. „Todsünden“ wird – anders wohl kaum auszuhalten – unter Filips’ Ironie-Puderstaub auch Trickdrama mit Videospiel-Appeal, behält aber seinen Ernst. Trotz Figuren wie aus einem Dracula- oder Dandy-Dramolett mit Bildungsglamour. Fast alle Anwesenden ließen sich nur allzu gerne von den suggestiven Simplizitäten in Goldschmidts „Todsünden“ mit Lust, Laune und auch Entsetzen blenden. Der Applaus zischte ab wie eine Rakete, denn „je krasser, desto besser“ (meinten bereits die „Signale für die musikalische Welt“ 1876).

https://nacht kritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=24594:777-die-sieben-todsunden-volksbuehne-berlin-christian-filips-holt-adalbert-von-goldschmidts-musikdrama-zurueck-auf-die-buehne&catid=42:volksbuehne-am-rosa-luxemburg-platz-berlin

Sophie Diesselhorst, nachtkritik, 30. November 2024

Sündenspiel im Kaffeehaus Größenwahn

Als "Monsterwerk" wurde Adalbert von Goldschmidts Musikdrama 1876 ein Sensationserfolg. In Berlin uraufgeführt, fand es dennoch nicht den Weg in den Kanon – das wussten die organisierten Antisemiten des 19. Jahrhunderts zu verhindern. Mit Sophie Rois als teuflischer Dirigentin fand die Sünden-Allegorie nun auf die Bühne zurück.

Welch Opulenz! 142 Chorsänger*innen drängeln sich auf den Stufen zu beiden Seiten des Zuschauerraums der Berliner Volksbühne, umfängen das Publikum mit ihrer Stimmgewalt zum erhebenden Schluss des "Musikdramas" – und bekommen prompt Standing Ovationen und Jubelschreie zurück. Auch wenn das "große Orchester", das Sophie Rois als launig durch das Todsündenspiel moderierender Teufel zu Beginn zum Auftritt zitierte, nur aus 60 Musiker*innen besteht – eine kleine Besetzung für einen spätromantischen Schinken wie diesen –, schwelgt man sich in der Volksbühne trotzdem in einen kollektiven Rausch.

1876 wurde das Oratorium "Die sieben Todsünden" des jüdischen Wiener Komponisten Adalbert Goldschmidt in Berlin uraufgeführt. Obwohl es ein Erfolg war, verschwand es zusammen mit Goldschmidts anderen Werken lange Zeit in der Versenkung. Christian Filips hat es jetzt wieder entdeckt und ihm gemeinsam mit der Berliner Sing-Akademie und der Volksbühne eine szenische Uraufführung beschert, die trotz unmittelbaren Auftritts von Sophie Rois erst einmal ein bisschen in die Gänge kommen muss, dann aber bald eine unwiderstehliche gesamt-künstlerische Sogwirkung entwickelt.

Genervt von Ideologie

Filips reichert die allegorische Sündenparade an mit einer Rahmenhandlung, in der Goldschmidt selbst auftritt und ästhetische Glaubensbekenntnisse spricht. Die menscheitsbefreiende Wirkung der Musik (und nur der Musik als "bedeutungslose Sprache") stand für ihn fest, und so suchte er in der Kunst die Ausflucht vor seiner Zeit und holte für sein Oratorium "die Todsünden aus der Politik in die Kunst", wie Sophie Rois als Goldschmidt anfangs trotzig ihre Motivation zum Komponieren des Stücks begründet. Der Komponist sitzt in Filips' szenischem Arrangement mit Theodor Herzl (Ariel Nil Levy), einer Pariser Kommunardin (Margarita Breitzkreiz) und Wagners Tochter (Susanne Bredehöft) im Kaffeehaus Größenwahn und ist genervt von jeglicher Ideologie, die ihn da aus unterschiedlichsten Richtungen anweht.

Dann doch lieber rein in die Vollen der ewigen menschlichen Abgründe, immer mit einem halben Auge darauf, wie die Geister aus dem Kaffeehaus wohl darauf reagieren. Ihr programmatisches Aneinandervorbeireden sorgt am Anfang noch für eine etwas hölzerne Atmosphäre. Das Einsetzen des eigentlichen Oratoriums macht die Erfahrung gleich noch ein bisschen sperriger, weil man sich erst einmal an die Kunstsprache des selbsternannten "jüdischen Wagners" gewöhnen muss, während im Hintergrund auch noch die ganze Zeit Videocollagen von Adrian Terzic über die große Leinwand flimmern.

Todsünden als coole Typen

Doch spätestens wenn der Eiserne Vorhang hochgefahren ist und es auf der großen Bühne mit einem Riesenchor richtig abgeht, wenn die Gier die Massen entfesselt hat und die Versuchung in

Gestalt eines riesigen Lampions ("die goldene Kugel Fortunas") über den Köpfen schwebt, kommen selbst die langweiligen Propheten aus dem Kaffeehaus richtig in Gang, auch wenn sie dabei immer ein bisschen cringe bleiben werden. "Deutschland braucht neue Helden walalawei" phrasiert Wagners Tochter (Susanne Bredehöft ist das komische Highlight der Aufführung) und die Pariser Kommunardin winkt aufgeregt der nahenden Revolution, während Theodor Herzl überall Antisemitismus sieht (und am Ende natürlich recht behalten wird).

Die Todsünden selbst sind hier die coolen Typen. Sie können singen und haben schimmernde Boxerkutten an, in allen Farben des Regenbogens. Kein Wunder, dass der "Chor der Menschen" beim Auftritt der Völlerei direkt anfängt zu singen "Der Kopf ist Arbeit, schwere Not – der Bauch sei unser Gott!". Belohnt wird er mit einer "teutonischen Volksspeisung", während auf der Leinwand Insta-Reels flimmern mit Menschen, die in möglichst kurzer Zeit möglichst viel in sich hineinstopfen. Das Video von Adrian Terzic wird immer variationsreicher und auch kunstvoller, je mehr Todsünden lustvoll mitmischen. In Jahrmarktsbildern verschmelzen sie alle miteinander, kurz bevor der Zorn/Fürst der Finsternis als Nummer 7 der lustigen Dekaden ein Ende macht. "Ich ermorde die Völker" donnert Margarita Breitreiz, als Galionsfigur auf einer Siegestsäule stehend. Um sie tanzen verschiedene Gespenster, unter anderem das des Kommunismus.

Entschiedene Flucht in die Kunst

Es folgt ein Epilog, der wieder auf die Lebensgeschichte des Komponisten rückschließt. Seiner künstlerischen Karriere machte der Aufstieg der Antisemiten in Wien einen Strich durch die Rechnung, 1906 starb er verarmt und vergessen in einem Sanatorium. Aber diese Aufführung holt ihn jetzt wieder zurück und gönnt sich dann doch noch ein leichtes Ende, schickt die Moral nochmal ins Exil, um die Siegestsäule erst von der Kommunardin erobern und anschließend als Rakete in den Bühnenhimmel steigen zu lassen.

Es folgt die entschiedene Flucht in die Kunst, und in den höchsten Tönen wird noch einmal Goldschmidts eben gerade noch vom Lauf der Geschichte angekratztes Credo aufpoliert: "Die bedeutungslose Sprache ist das Grab des Teufels – und der Gottheit. Sie ist das Ziel des menschlichen Willens."

Florian Neuner, Junge Welt, 4. Dezember 2024

Musik einer Zukunft, die niemals kam

»777 / Die sieben Todsünden«: Ein Oratorium von Adalbert Goldschmidt als große Oper an der Berliner Volksbühne

Der Jubel in der Berliner Volksbühne nach der gut dreistündigen Materialschlacht mit Soli, Chor und Orchester, Pauken und Trompeten am vorigen Freitag war geradezu frenetisch – aber galt er überhaupt dem gründlich vergessenen Wiener Komponisten Adalbert Ritter von Goldschmidt (1848–1906), dessen Oratorium »Die sieben Todsünden« nach 140 Jahren nun erstmals wieder als »Musikdrama nach Adalbert Goldschmidt« erklang? Es steht zu hoffen, dass das zumindest auch der Fall war an einem Abend, an dem sich die gute alte Volksbühne selbst feierte mit Publikumsliebbling Sophie Rois, permanenten Videoprojektionen und allerhand Knalleffekten wie dem Start der Siegestsäule als Rakete am Schluss. Die These, dass eine Aufführung im Konzertsaal kaum dieses Interesse auf sich gezogen hätte, ist nicht riskant.

Regisseur Christian Filips arbeitet seit Jahren daran, den »jüdischen Wagner«, dessen Karriere als Komponist am anschwellenden Antisemitismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts zerbrach und der niemals rehabilitiert wurde, wieder ins kulturelle Gedächtnis zu heben und hat über Goldschmidt auch ein fundiertes, lesenswertes Buch geschrieben (»Der Unsterblichkeitsclown«, Engeler-Verlag 2020). Als Dramaturg der Sing-Akademie zu Berlin hat es ihm besonders das großformatige Oratorium »Die sieben Todsünden« angetan, zu dem der junge Goldschmidt durch ein gleichnamiges, skandalumwittertes Bild des Malers Hans Makart angeregt wurde. Als Textdichter erkor Goldschmidt sich ausgerechnet den deutschnationalen Antisemiten Robert Hamerling, was eine konfliktreiche Zusammenarbeit zur Folge hatte und die immer deutlicher werdenden Widersprüche im Selbstbild des jüdischen Wagnerianers in das Werk trug. Filips schreibt: »Goldschmidts Oratorium wollte anfangs nur ein Gemälde der Wiener Dekadenz in Töne setzen. Doch bei der musikalischen Übermalung von Makarts Ringstraßen-Historismus taten sich unverhofft und visionär die Dämonen des 20. Jahrhunderts auf.«

Christian Filips hat Goldschmidts Übermalung jetzt ein weiteres Mal übermalt und stellt die gekürzte Fassung des vierstündigen Oratoriums in einen Rahmen, in dem dieser Kontext und der Blick zurück aus dem 21. Jahrhundert thematisiert werden. Mit Mut zum Holzschnittartigen treten in »777 / Die sieben Todsünden« Sophie Rois als »Baron von Goldschmidt«, Ariel Nil Levy als Theodor Herzl, Susanne Bredehöft als »Wagners Tochter« und Margarita Breitzkreiz als »Pariser Communardin« auf. Klassenkämpferisches ist in dem Oratorium tatsächlich angelegt, die »Marseillaise« klingt an, und bei den Todsünden des Neids und des Zorns wird auch das Libretto deutlich: »Weg der Pfaff und seine Lehre! / Weg die Tempel, die Altäre! / Topp, kein Gott mehr! / Und kein Teufel! / Hui, kein Himmel! Keine Hölle!« Des Guten zuviel aber ist die Einführung der an der Kitschgrenze schrammenden Figur eines »Zauberlehrlings« als kleiner Junge (Balthazar Gyan Alexis Kuppuswamy), der mit einer klaren Ansage (»Ich bin die Zukunft!«) die Bühne betritt. Dass einer Kunstreligion mit der dazu passenden »Zukunftsmusik« die Zukunft gehören könnte, bleibt eine uneingelöste Utopie, die man angesichts der Katastrophen des 20. Jahrhunderts als naiv empfinden kann, aber vielleicht nicht muss.

Goldschmidts »Musik einer Zukunft, die niemals kam« (Filips) wird von den Hundertschaften der Sing-Akademie und des Staats- und Domchors, die in den diversen Massenszenen auch überzeugend auf der Bühne agieren, den hervorragenden Solisten (Arttu Kataja, Benjamin Bruns,

Christoph Pfaller, Sara Gouzy, Gerrit Illenberger und Mima Millo als »Todsünden«) und der Kammer-symphonie Berlin glänzend zur Geltung gebracht. Der Dirigent Kai-Uwe Jirka weiß die Massen zu bändigen und leitet präzise ein – gemessen am spätromantischen Großformat – schlank besetztes Orchester. Das hat in der trockenen Theaterakustik den Vorteil transparenter Durchhörbarkeit statt Klangnebeln. Dass sich diese Musik von Wagner her schreibt, ist unüberhörbar; »Tristan«-Harmonik geistert durch die Partitur, die als epigonal zu beschreiben aber viel zu kurz griffe und die zahlreiche originelle Eigenheiten aufweist.

Das großartige Engagement der vielen Beteiligten hat allenfalls den leichten Beigeschmack, dass Filipis und sein Team dem neu zu entdeckenden Stück eine Wiederauferstehung aus eigener Kraft offenbar nicht zugetraut haben. Denn es macht doch einen großen Unterschied, ob ein wohlbekanntes Werk wie eine Wagner-Oper dramaturgisch »übermalt« wird oder eines, das (noch) niemand kennt. Zu hoffen wäre freilich, dass die Musik Goldschmidts nicht weiter in den Archiven verstaubt.

Iwan Lund, Der Freitag, 4.12.2024

„Die sieben Todsünden“ an der Berliner Volksbühne: Ein echtes Monsterwerk

Christian Filips inszeniert „Die sieben Todsünden“ von Goldschmidt in der Berliner Volksbühne. Das Monsterwerk hat seinen Namen verdient: Zeitweise sind über 200 Leute auf der Bühne.

Wie klingt die Völlerei? An der Berliner Volksbühne tritt sie in einer rot glänzenden Kutte auf und singt eine Arie. Von hinten nähern sich ihr 60 Engel, die singen: „Goldene Sonne, leuchtender Tag“, und „Der Kopf ist Arbeit, schwere Not - der Bauch sei unser Gott“. Derweil belagert ein teuflischer Chor die Treppen des Zuschauerraums, dazu laufen auf der Bühne Video- und Fotoprojektionen von Insta-Reels mit Menschen, die möglichst schnell, möglichst viel in sich reinstopfen, Bilder von Skeletten in Ritterkostümen drehen sich und im Tropical Island wird geplantscht.

Gemeinsam mit den Chören der Sing-Akademie zu Berlin und der Kammersymphonie Berlin (musikalische Leitung: Kai-Uwe Jirka) hat Christian Filips ein in Vergessenheit geratenes Oratorium neu inszeniert: Die sieben Todsünden des österreichischen Komponisten Adalbert von Goldschmidt.

Uraufgeführt wurde es 1876 in den Berliner Reichshallen, damals noch ohne die 7 im Titel. Der Abend geriet zur Sensation, Aufführungen in Weimar, Paris und New York sollten folgen. Goldschmidts Musik wurde jedoch bald schon von den Antisemiten verdrängt, er selbst verstarb 1906 in einer Wiener Heilanstalt für Nervenranke. Joseph Goebbels setzte neben Hanns Eisler, Kurt Weill und Erwin Schulhoff auch Adalbert von Goldschmidt auf die Liste verfemter Komponisten.

Ein fast 60-köpfiges Orchester und über 140 ChorsängerInnen an der Volksbühne

Filips hat das seit 191 nicht mehr gespielte Stück des einstigen Wagner-Förderers Goldschmidt wiederentdeckt und neu inszeniert. Goldschmidt erzählt die Geschichte in sieben Kurzoperen, die in einer Todsünde gewidmet sind. Bei Filips verkörpern sie sieben SolistInnen in rituell anmutenden Kutteln. Zum Personal zählen außerdem sechs Schauspielerinnen, ein fast 60-köpfiges Orchester und über 140 Chorsängerinnen, die ein Spektakel erzeugen, das die Volksbühne beben lässt.

Doch bevor es so richtig losgeht, sitzt Sophie Rois als Goldschmidt gemeinsam mit einer Pariser Kommunardin (Margarita Breitzkreiz), Theodor Herzl (Ariel Nil Levy), Wagners fiktiver, deutschnationaler Tochter (Susanne Bredehöft) und Wagner selbst, in Form eines Skeletts, im Kaffeehaus Größenwahn im Proszenium und kommentiert das Geschehen mit ideengeschichtlichen Exkursen. Es geht um Antisemitismus und Zionismus, um Kriegslust und Nationalismus, um Kolonialismus und kapitalistische Exzesse. Immer wieder wird die Kaffeehausrunde das Stück im Lauf des Abends unterbrechen und kommentieren.

„Raus mit den Todsünden und rein in die Kunst!“

„Ich will Kunst! Gebt mir ein Orchester! Wo bleibt das Blech“ schreit und kräht Sophie Rois von ihrer Chaiselongue aus. „Raus mit den Todsünden und rein in die Kunst!“ Prompt betritt das 60-köpfige Synchronorchester die vordere Bühne und setzt sich an die Instrumente. Der Eisener Vorhang geht hoch und Rois mutiert von Goldschmidt zur Fürstin der Finsternis, die mit zwei weiteren Teufeln als Trio Infernal auftritt. Es folgen die Arien der sieben Todsünden und dazu passiert so unglaublich viel, dass man es kaum schafft, alles aufzusaugen, aber so ist die Welt ja nun mal auch. Knapp drei Stunden werden Videoinstallationen von Adrian Terzic auf die Bühne (Daniela Zorrozuva) projiziert: Menschenmassen bei der Arbeit, Lieferando-FahrerInnen in Berlin,

Feuer, eine Dating App, Insta-Reels, Videos von Koksbahnen, die gezogen werden. „Wir brauchen mehr 777“, rufen die Kaffeegäste und meinen damit nicht die Engel, deren Zahl das ist, sondern einen israelischen Brandy. Eine fünf Meter hohe Siegestsäule hebt in der letzten Szene beim Auftritt des Zorns ab und verschwindet schließlich als Rakete im Schnürboden.

Im Interview mit Radio 1 hat Christian Filips erklärt, dass nicht der Katechismus und die Idee der Strafe im Vordergrund stünden, sondern die hellenistische Vorstellung, dass alles Gute auch eine Entsprechung im Bösen hat und umgekehrt. „Es geht hier also gar nicht so sehr um den Katholizismus“, erklärte er. „Denn wenn alles Böse auch etwas Gutem entspricht, dann geht es auch um das Genießen des Bösen.“

Tatsächlich schafft diese Inszenierung es, aufzuzeigen, woran die Welt wirklich zugrunde geht: Die eigentlichen Sünden sind an diesem Abend nicht Geiz, Neid, Trägheit, Zorn, Wollust, Hochmut und Völlerei, sondern der Nationalismus, der Kapitalismus und der Kolonialismus. Zugleich wird ein unglaublicher Optimismus bewahrt, und die Kunst als vielleicht achte Todsünde zelebriert. Der Rezensent jedenfalls verließ den Saal berauscht.