

Karin Martensen, *Die Frau führt Regie. Anna Bahr-Mildenburg als Regisseurin des Ring des Nibelungen (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik, Band 7)*, Allitera Verlag, München 2014

Der Name und das Geschlecht wecken Erwartungen: In der Spielzeit 1921 / 22 inszenierte Anna Bahr-Mildenburg am Münchner Nationaltheater Wagners *Ring des Nibelungen*. In der bahnbrechenden, von Gustav Mahler inszenierten und dirigierten *Walküre* der Wiener Hofoper von 1907 hatte die ehemalige Geliebte des Komponisten die Brünnhilde gesungen, Einfluss auf die Regie genommen und zuletzt als „Vortragsmeisterin“ mitgewirkt. Von Cosima Wagner abgesehen, war sie die erste weibliche Ring-Regisseurin. Es dauerte lange, möglicherweise bis zu Ruth Berghaus, ehe wieder eine Frau Wagners Tetralogie inszenierte.

Zum Zeitpunkt der Münchner Ring-Inszenierung hatte Bahr-Mildenburg ihre Gesangskarriere bereits beendet, von sporadischen Auftritten als Klytämnestra in Richard Strauss' *Elektra* abgesehen. Sie war seit 1920 „Lehrerin der Darstellungskunst“ an der Münchner Akademie der Tonkunst. Mahlers einstiger Mitarbeiter Bruno Walter, von 1913 bis 1924 Generalmusikdirektor der Münchner Oper, wollte mit ihrer Hilfe offenbar den Geist dieser fragment gebliebenen Wiener Ring-Inszenierung nach München herüberretten. Auch der damalige Münchner Generalintendant Karl Zeiß hielt die Sängerin zur „Reformation der Wagner-Regie“ prädestiniert. Die „pathetisch-heroischen, rein auf bildhafte Wirkung gerichteten Bewegungen müssen durch innerlich belebte und durch die Musik im einzelnen belebte Ausdrucksgesten überwunden werden“, schrieb er in einem Zeitungsartikel zum 50. Geburtstag der Künstlerin.

Bahr-Mildenburg verstand sich als authentische Vertreterin des Bayreuther Stils. Die Witwe des Komponisten hatte sie 1897 persönlich initiiert: „Ich war das zweite Jahr am Theater, als ich zu Frau Cosima Wagner nach Bayreuth kam, um mit ihr die *Kundry* zu studieren“, so Bahr-Mildenburg. „Da stand sie vor mir und die Musik wurde zur Gebärde und die Gebärde wurde wieder zur Musik. Was sie von der Musik empfing, empfing die Musik wieder von ihr zurück.“ In ähnlicher Weise versteht auch Bahr-Mildenburgs 1936 erschienene Studie *Tristan und Isolde. Darstellung des Werkes aus dem Geiste der Dichtung und Musik* (Leipzig/Wien 1936) die Partitur als Regiebuch. Die Hermeneutik, mit der die Musik gelesen wurde, erläutert die Künstlerin in ihren Schriften nicht. Der fast religiöse Tonfall der Schilderung ihrer Begegnung mit Cosima Wagner spricht für ein intuitives Verständnis, das sich einem rationalen Diskurs entzieht.

Karin Martensen hat den umfangreichen Nachlass der Künstlerin im Österreichischen Theatermuseum Wien untersucht. Dazu gehören Tagebuchaufzeichnungen und eine Ausarbeitung der Brünnhilden-Rolle, die im Anhang ihrer Dissertation abgedruckt ist. Das Szenarium fußt laut Martensen auf den von Heinrich Porges überlieferten Anweisungen Wagners bei den Ring-Proben von 1871, die Bahr-Mildenburg mit ihrem eigenen Traditionsverständnis überformt hat. Auch die Erfahrungen der Münchner Ring-Inszenierung sind eingeflossen. Aber wie sah das alles auf der Bühne des Nationaltheaters aus? Die Autorin beschränkt sich auf die Auswertung des intentionalen Materials im Nachlass. Rezensionen der Aufführung hat sie nicht herangezogen. Sie versteigt sich sogar zur Behauptung, die Inszenierung Bahr-Mildenburgs sei „totgeschwiegen“ worden. Geprüft hat die Autorin allerdings nur die *Musikblätter des Anbruch*, in denen der Münchner Ring nicht erwähnt werde.

Der Verfasser dieser Rezension hat Martensens Arbeit bei der Vorbereitung der Ausstellung „Von der Welt Anfang und Ende“ im Deutschen Theatermuseum zur Aufführungsgeschichte von Wagners Ring in München dankbar benutzt, ohne ihre Bewertungen zu teilen. Anders als die Autorin glaubt, erregte die Bekanntgabe der Nachricht von Bahr-Mildenburgs Engagement weithin Aufsehen, wie Zeitungsausschnitte in den Theaterakten des Bayerischen Hauptstaatsarchivs belegen. Das *Neue Wiener Journal* rief gar eine „Revolution in der Wagner-Regie“ aus, weil vom Münchner Nationaltheater zum ersten Mal der „kühne Wurf“ gewagt werde, einer Frau die Regie zu übertragen. Da sie „allerdings von unbestrittener und erprobter Künstlerschaft“ sei und in der „verinnerlichten Bayreuther Tradition“ Cosima Wagners stehe, fand die Entscheidung volle Zustimmung.

Die Fülle an überliefertem schriftlichem Material zur Regie verführt Martensen zu einer unhistorischen Überbewertung der Rolle Bahr-Mildenburgs im ästhetischen Gefüge der Inszenierung. Es wurde nicht, wie heute, vom Regisseur dominiert. Die in den *Münchner Neuesten Nachrichten* erschienene Rezension der *Walküre*, mit der die Inszenierung im November 1921 begann, kommt erst in der vorletzten von sieben Spalten auf Bahr-Mildenburgs Anteil zu sprechen. Als zentrale Neuerung galt die Gestaltung des Raums durch Pasetti und den Technischen Direktor Adolf Linnebach, wobei der Rezensent Linnebach sogar ein Primat zugesteht. Dies scheint berechtigt, weil das Bühnenbild aller Wahrscheinlichkeit nach Tendenzen einer Ring-Inszenierung aufgriff, die in Ludwig Sieverts Ausstattung unter Linnebachs technischer Leitung 1917 im Kurhaustheater Baden-Baden herauskam. Sie war ihrerseits eine Fortschreibung der Freiburger Ausstattung

Sieverts in den Jahren 1912 und 1913, deren Entwürfe zum ersten Mal Tendenzen der antinaturalistischen Stilbühne mit Wagners Ring zusammenbrachten.

Leider ist die visuelle Seite dieser Inszenierung durch Fotos und Entwürfe vergleichsweise schlecht dokumentiert. Von der offenbar stark stilisierten Nibelheim-Szene, die in einem antimodernistischen Pamphlet von 1935 als abschreckendes Beispiel angeprangert wird, hat sich nur ein sehr hart abgezogenes Foto erhalten. Die Zuordnung der Figurinen bleibt schwierig, weil Pasetti auch die Kostüme von Kurt Barrés Neuinszenierung von 1933 entworfen hat. Nicht jeder Entwurf muss auch die endgültige Fassung darstellen. Und die Aufführung wurde auch, wie Presseberichte belegen, in den folgenden Jahren weiterentwickelt und teilweise neu ausgestattet.

Auf das Bühnenbild konnte Bahr-Mildenburg kaum Einfluss nehmen, weil sie erst einen Monat vor der Premiere die Regie übernahm. Und so weit sie es versuchte, führte dies zu in ihren Tagebüchern dokumentierten und wegen erhöhter Kosten auch aktenkundig gewordenen Meinungsverschiedenheiten: Der Bühnenbilder Leo Pasetti versuchte eine Stilisierung der Bühne, die Bahr-Mildenburg als unkünstlerischen Angriff auf Wagners Wagners Absichten verstand. So scheint der Münchner Ring von 1921/22 heterogene Ästhetiken ohne Synthese addiert zu haben: Die Ausstattung war dem Zeitgeist entsprechend gemäßigt expressionistisch, die Personenregie folgte der Bayreuther Tradition.

Von alledem ist bei Martensen kaum die Rede. Ästhetische Wertungen weist sie als „Zuschreibungen“ von sich, eine Einordnung in die Inszenierungsgeschichte von Wagners *Ring* fehlt. Dass, um den Titel der Arbeit zu zitieren, „die Frau“ Regie führte, interessierte nach einem ersten Rauschen des Blätterwalds niemand mehr. Bahr-Mildenburg wurde als berühmte Wagner-Sängerin gesehen, deren Befähigung zur Regie grundsätzlich außer Frage stand. Immerhin gelingt Martensen aber der Nachweis, dass Bahr-Mildenburg unter dem Einfluss des gewandelten Frauenbildes ihrer Zeit im Gegensatz zu Wagners Heroisierung im Finale der *Götterdämmerung* eine persönliche und menschliche Reifung Brünnhildes herausstellen wollte. Wahrgenommen wurde dies nicht, weil sich die Rezensionen am Problem der szenischen Illusion festbeißen und eine individuelle Deutung der Figuren damals nicht erwartet wurde.

Martensens Dissertation fördert viel unbekanntes Material zutage. Doch die Einordnung bleibt schwierig: Über die Gesten von Bahr-Mildenburgs Inszenierung wissen wir viel, doch über die Körpersprache anderer Wagner-Aufführungen für einen Vergleich noch zu wenig. Warum Bruno Walters

Nachfolger Hans Knappertsbusch die Zusammenarbeit mit der Künstlerin nicht fortsetzte, lässt sich nicht mehr zweifelsfrei klären. Die Inszenierung wurde von Hausregisseuren verändert. Bahr-Mildenburg konzentrierte sich auf ihre Lehrtätigkeit. Eine Einladung Walters, 1933 bei den Salzburger Festspielen *Tristan und Isolde* zu inszenieren, schlug sie mit Rücksicht auf die deutsch-österreichischen politischen Konflikte nach Hitlers Machtergreifung aus.

Die Geschichte der szenischen Rezeption Wagners und anderer Opernkomponisten bleibt ein schwieriges Terrain. Stephan Möschs Buch „*Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit*“. Wagners „*Parsifal*“ in Bayreuth 1882–1933 (Bärenreiter/Metzler, Stuttgart 2009) hat Standards der Musiktheaterforschung gesetzt, an die diese Dissertation kaum heranreicht. Gleichwohl hat Karin Martensen viel bisher unbekanntes Material zutage gefördert. Ein Verdienst, das bei allen methodischen Mängeln keineswegs gering zu schätzen ist.

*Robert Braunmüller*