

KARIN MARTENSEN: Die Frau führt Regie. Anna Bahr-Mildenburg als Regisseurin des Ring des Nibelungen. München: Allitera Verlag 2013. 555 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 7.)

Die Einladung kam von Bruno Walter, dem damaligen Musikchef im Münchner Nationaltheater: In der Spielzeit 1921/22 führte Anna Bahr-Mildenburg Regie beim kompletten „Ring des Nibelungen“. Dass diese Aufgabe einer Frau übertragen wurde, war – trotz Cosima Wagners Bayreuther Versuch von 1896 – alles andere als selbstverständlich. Die Geschichte der Opernregie im modernen Sinn ist bekanntlich kurz, und Frauen am Regiepult waren so selten wie Frauen am Dirigentenpult. Es ist denn auch bezeichnend, dass Bahr-Mildenburg zunächst nur als Vortragsmeisterin engagiert und ihr erst später die Gesamtverantwortung übertragen wurde. Das Engagement war zweifellos ein Tribut an die schon zu Lebzeiten legendäre Wagner-Heroine (1872–1947), die in Hamburg und Wien von Gustav Mahler, aber auch vom Bayreuth der Cosima Wagner geprägt wurde. Bereits Mahler hatte Bahr-Mildenburg, deren (modern gesprochen) sängerdarstellerische Intensität und Intelligenz überragend gewesen sein müssen, als Vortragsmeisterin eingesetzt. Bruno Walter lud sie später, im Jahr 1933, ein, bei den Salzburger Festspielen „Tristan und Isolde“ zu inszenieren, was sie aber aus „Gründen selbstverständlicher Loyalität“ (S. 50) mit Hitlers Deutschland ablehnte (ohne deshalb mehr als eine Mitläuferin gewesen zu sein).

Karin Martensen hat für ihre an der Hochschule für Musik, Theater und Medien in Hannover 2011 eingereichte und 2013 im Druck erschienene Dissertation die „Ring“-Regieklavierauszüge Bahr-Mildenburgs sowie deren ausschließlich die Rolle der Brünnhilde betreffende Regiebücher aus den Jahren 1938/39 ausgewertet. Das methodische Rüstzeug, das sie dazu ausbreitet, knüpft an performativitätstheoretische Überlegungen sowie an Untersuchungen zu Körper und Stimme an, wie sie von der jüngeren Musik- und Theaterwissenschaft vorgelegt wurden. Der Ansatz lebt somit vom Ineinandergreifen (man könnte auch sagen:

dem Spagat zwischen) einer Performanzdiskussion und dem historischen Gegenstand von Opernregie in den 1920er Jahren. Um es vorweg zu sagen: Der Spagat gelingt, wenn auch nicht ohne Anstrengung und Überspannung. Wer das Buch als materialreiche, einen umfangreichen und zweifellos inhaltlich starken Quellenbestand vorstellende Studie zu jenem Stadium der Opernregie liest, in dem die blinde Gleichsetzung von Werk und Notentext langsam angezweifelt wird, mithin also eine Unterscheidung zwischen Werktreue und Texttreue einsetzt, der hat es zweifellos von seiner besten Seite erfahren. Hervorzuheben ist, dass die Autorin Gender-Aspekte nicht nur sensibel einwebt, sondern zum Bestandteil der Argumentation macht.

Das erste Kapitel bietet einen biografischen Abriss, der Bahr-Mildenburgs frühe Einsicht in die Gefährlichkeit der Wagner'schen Partien ebenso dokumentiert (S. 22) wie Mahlers Pragmatismus, demzufolge die Sängerin beide Arien der Donna Anna einen Ganzton nach unten transponiert sang (S. 23). Ein wichtiger Exkurs gilt der Methodik des Gesangsunterrichts. Mit ihrem Credo, dass „der Körper auf der Bühne ein wichtiges Ausdrucksmittel“ ist und in der Lage sein sollte, „das innerlich Geschaute und Erlauschte weitergeben zu können“ (S. 41), ist Bahr-Mildenburg durchaus modern im Sinne eines ganzheitlichen Ansatzes, der Stimmbeherrschung und -behandlung als Teil einer integralen Bühnendarstellung begreift. Es ist vor diesem Hintergrund bemerkenswert, dass Bahr-Mildenburg zwar einerseits – was Körper und Mimik betrifft – einer Stilisierung und Überlebensgröße huldigt (prägnant hierzu das Mahler-Zitat S. 135), andererseits aber – was die Stimme betrifft – durchaus auf natürliche Tongebung im Rahmen der physiologischen Möglichkeiten setzt. Das gilt für die Sängerin wie für die Regisseurin gleichermaßen. Bahr-Mildenburgs ästhetisches Programm ist gleichbedeutend mit ihrer künstlerischen Höchstleistung: Es kam ihr, wie es im Tagebuch heißt, darauf an, die Theaterbesucher aus der Ich-Befangenheit zu lösen und dorthin zu führen „wo die letzten Taten u. Geheimnisse des Lebens [sich] auf tun. [...] Sie sollen wie zerfasert

u. zerfetzt aus solchen Vorstellungen kommen [...] u. sie dürfen nicht nachdenken darüber, ob dieser oder dieser Ton gut angesetzt gut gehalten war und gut geklungen hat“ (S. 110). In diesem Sinn verschmilzt Bahr-Mildenburg in der von ihr vorgeschlagenen Rollengestaltung der Brünnhilde Menschliches und Übermenschliches mit durchaus anderen Akzenten, als sie aus Wagners Probenanweisungen überliefert sind.

Ein Problem des zentralen zweiten Kapitels, aus dem diese Zitate stammen, besteht darin, dass Bahr-Mildenburgs Schriften und Regiearbeiten unter gleichen Gesichtspunkten, aber in verschiedenen, weit voneinander entfernten Unterkapiteln in den Kontext der 1920er Jahre eingeordnet werden. Bei aller Unterschiedlichkeit der Texttypen: Hier wird zu wenig aufeinander bezogen, was zusammengehört. Möglicherweise mit dieser Gliederung hängt zusammen, dass Bahr-Mildenburgs durchaus flexibler Ausdrucksbegriff kaum eingehend diskutiert wird. Bedauerlich auch, dass die Autorin auf eine Arbeit am Klang verzichtet und bei ihrer interpretationsgeschichtlichen Aufarbeitung der Szene die Bezüge zur Musik zu wenig auslotet. Eine diesbezüglich vertiefte Fragestellung wäre umso dringlicher gewesen, als Bahr-Mildenburg Wert darauf legte (und als Postulat formulierte), dass es Aufgabe der Ausführenden sei, sich „immer nur von der Musik führen“ zu lassen (S. 101). Das, was Bahr-Mildenburg als Sprachfähigkeit der Musik ansah und als Gewissheit in ihrer Regiearbeit umsetzte, ließe sich anhand der Regiebücher genauer herausarbeiten. Und was die „musikwissenschaftliche Applikation des Performanz-Begriffs in Bezug auf das Musiktheater“ betrifft (S. 267), hätte dieser Zugang weitergehende Folgerungen zugelassen als die Autorin sie zieht: Es sind die im Notentext enthaltenen, einkomponierten Aspekte von Performativität, aus denen Bahr-Mildenburg schöpft und zu denen stets eine physische Dimension der insinuierten Klang- und Körperaktionen gehört.

Nur am Rande sei vermerkt, dass die Zitierweisen bisweilen merkwürdig anmuten, weil Standardwerke nicht nach dem Original aufgeführt werden (Adorno nach Dahlhaus; Appia in englischer Übersetzung usw.). Und warum hat

keiner der Betreuer darauf hingewiesen, dass der mehrfach zitierte Kurt Pahlen keine ernst zu nehmende Referenz für Wagners Leitmotive darstellt? Die Verdienste des Buches bleiben davon unberührt: Erstmals wird hier eine Fülle unbekannter Archivalien vorgestellt und das Theaterverständnis einer der faszinierendsten Sängerdarstellerinnen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts in den Fokus genommen. Der Anhang umfasst (ohne Fußnoten und Literaturverzeichnis) über 250 Seiten, auf denen Bahr-Mildenburgs (schwer zugängliche) Überlegungen zu Musik und Gebärde wie auch ihre (unpublizierten) Regiebücher dokumentiert sind – und zu weiterer Forschung einladen.

(Dezember 2013)

Stephan Mösch

Tonality 1900–1950. Concept and Practice.
Hrsg. von Felix WÖRNER, Ullrich SCHEIDELER und Philip RUPPRECHT. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012. 276 S., Abb., Nbsp.

Von allen musiktheoretischen Gegenständen gilt für die Tonalität in besonderer Weise, dass Meldungen von ihrem Tod stets übertrieben sind. Diese Pointierung ist folgerichtig bereits dem Vorwort der Herausgeber entliehen, das die Problemstellung, die allerdings eher zwischen als in den versammelten Aufsätzen verhandelt wird, umsichtig zusammenfasst: „Our title aligns a very broad category of musical experience with a quite specific historical moment. The rhetorical strategy is deliberate, slightly polemical even. We begin by recognizing that tonality – or the awareness of key in music – achieved crisp theoretical definition in the early twentieth century, even as the musical avant-garde pronounced it obsolete.“ (S. 11)

Dass der Sammelband komplett auf Englisch erscheint, ist dabei auch ein Hinweis darauf, dass von der höheren Relevanz wie höheren Akzeptanz bestimmter Forschungsfelder im Kontext der angloamerikanischen „Music Theory“ ausgegangen wird. Beispielhaft hierfür steht die „Neo Riemannian Theory“, deren Anwendungsbereich Richard Cohn in seinem Beitrag von der chromatisch-spätromantischen