

Singen als Subversion.

Zum Finale von Stanley Kubricks PATHS OF GLORY

Christiane Tewinkel (Berlin)

Nach annähernd neunzig Film-Minuten, in denen bis auf wenige Augenblicke nur Männer gezeigt worden sind, tritt in Stanley Kubricks Kriegsfilm PATHS OF GLORY (USA 1957) auf der improvisierten Bühne einer Taverne eine junge deutsche Kriegsgefangene auf, die ein einfaches Volkslied singt.¹ In die Melodie ihres Liedes vom »Treuen Husar«, das auch in der englischen Originalfassung nicht synchronisiert wird, fallen die umstehenden französischen Soldaten nach und nach ein. Diese Szene, die für die Handlung von seltsam uneigentlicher Bedeutung ist – die Anordnung des von außen zusehenden Colonel Dax, seinen Männern noch ein paar Minuten des Zuhörens zu gewähren, unterstreicht ihren Status als Beifügung –, eröffnet eine neue Perspektive auf den Horror der zurückliegenden Ereignisse. Kubrick selbst urteilte im Nachhinein, er habe mitteilen wollen, dass »life is not so completely downbeat as it often seems to be. Even though the people that we love disappoint us, this does not mean that they are completely malicious [...]« (Varela 2005, 312).

Wie komplex diese Szene in der Taverne ist, wie nachdrücklich ihr Status als »most controversial scene of the film« (Bier 1994, 96) hervorgehoben werden muss, die sich jeder »snapper analysis« (Varela 2005, 312) entzieht, zeigt sich nicht zuletzt an der Vielzahl ihrer Auslegungen. So hat man vorgetragen, dass die Soldaten hier an ihre eigenen Frauen denken und wahre Feindschaft nicht zwischen Deutschen und Franzosen, sondern

¹ DVD-Edition von MGM (1999), 01:22:04–01:26:12. Sämtliche folgenden Time-Code-Angaben beziehen sich ebenfalls auf diese Edition.

vielmehr zwischen den militärischen Klassen herrsche (Bier 1994, 96). Man hat dargelegt, dass die Soldaten mit der gefangenen Deutschen fühlen (Combs 1984, 257), und in Betracht gezogen, dass ihre Reaktionen »ein matter Lichtstrahl der Humanität« (Haas 1999, 87) sein könnten, entsprechend die Szene aus der Perspektive des unbeobachtet zusehenden Colonel Dax gedeutet, der sich nun mit eigenen Augen davon überzeugen könne, dass seine Leute ihre Menschlichkeit nicht verloren haben (Philipps 2005, 307). Ralf Michael Fischer hingegen hat betont, dass es allein um eine Momentaufnahme gehe, dass

die Intensität des Ausdrucks in umgekehrtem Verhältnis zur Nachhaltigkeit steht. Die einfache und direkte ›Kunst der Bretterbuden‹ wirkt zwar unmittelbar auf die Gefühle ihres Publikums, doch ist ihr keine Dauer beschieden. Sie ist in dieser Situation nicht mehr als ein kurzfristiges Ventil angestauter Emotionen, das zur kollektiven Versenkung in Selbstmitleid führt, ohne eine wirkliche Auseinandersetzung mit den eigenen Existenzbedingungen anzuregen. (Fischer 2005, 298)

Kubrick selbst hat in eine ähnliche Richtung gewiesen, als er konzedierte, dass,

[j]ust because a poor little girl sings a song that touches them, it doesn't seem to me that because they are touched by this song and moved because it reminds them of their homes, the part of their lives that is decent, I do not understand how that makes the comment that these are great guys picked on by the generals. (Varela 2005, 312)

Nun hat sich die Aufmerksamkeit kaum je auf die Details dieser Szene gerichtet, darauf also, dass eine Frau auftritt, die ein ganz bestimmtes Lied singend vorträgt. Erst von hier aus jedoch lassen sich weitere Bedeutungsdimensionen erschließen. So soll im folgenden die Entstehungsgeschichte des Filmes und dieser besonderen Szene nachgezeichnet, darauf die Rezeptionsgeschichte des Liedes »Der treue Husar« und schließlich das Singen selbst in Augenschein genommen werden.

PATHS OF GLORY nimmt Bezug auf mehrere Vorfälle in der französischen Armee während des Ersten Weltkrieges, darunter wohl auch ein Geschehen um General Géraud Réveilhac im Frühjahr 1915 in der Champagne. Als Soldaten sich weigerten, in einen aussichtslosen Angriff einzutreten, befahl Réveilhac, die eigenen Gräben zu beschießen und ordnete später die Exekution eigener Männer an, um die gesamte Einheit für ihren Ungehorsam zu bestrafen. Ein anderes Vorkommnis, das möglicherweise eine Rolle spielte, war die katastrophal ausgehende sogenannte Nivelle-Offensive im Frühling 1917 an der Aisne, wo unter der Führung von General Robert Nivelle, der erst im Dezember 1916 als Oberbefehlshaber der französischen Armee die Nachfolge von Joseph Joffre angetreten hatte (Barton 2005, 267) und unter dem Namen »Blutsäufer« bekannt werden sollte, ganz ähnlich angesichts eines chancenlosen Gefechts unter den Soldaten Meuterei ausbrach und in der Folge hunderte Todesurteile ausgesprochen wurden.

Stanley Kubrick erreichten diese Berichte über die literarische Verdichtung in Humphrey Cobbs Roman *Paths of Glory* (New York 1935), dessen Titel bekanntermaßen auf Thomas Grays 1751 erschienene *Elegy Written in a Country Churchyard* zurückgeht, in der es heißt »The paths of glory lead but

to the grave«. Kubrick hatte Cobbs' Roman bereits als etwa Zwölfjähriger gelesen (Varela 2005, 312) und kam nun, auf der Suche nach einem geeigneten Stoff für einen neuen Film, darauf zurück. Das Drehbuch, das in Zusammenarbeit mit James Thompson und Calder Willingham entstand und sich auf wenige Tage erzählter Zeit konzentriert, unterscheidet sich von der Romanvorlage in grundsätzlicher Weise durch den Umgang mit der Figur des Colonel Dax, der im Film von Kirk Douglas dargestellt wird.

Die Aufwertung dieser Figur² – im Mittelpunkt des Romans hatte die Dreiergruppe der später zum Tode verurteilten Soldaten gestanden – verdankte sich vermutlich nicht nur dem Rang des zu dieser Zeit bereits weltberühmten Schauspielers (Philipps 2005, 300), sondern auch dramaturgischen Überlegungen, weil Dax nun umso deutlicher als loyaler Vorgesetzter der einfachen Soldaten und heldenhaft plädierender Anwalt vor dem denkwürdig ungerecht vorgehenden Militärtribunal gezeigt werden konnte. Indem Douglas als Colonel Dax, der im zivilen Leben ebenfalls als Anwalt arbeitet, die eigentlichen Beweggründe für die tödliche Aggressivität gegen die eigenen Leute explizit macht, sie tatsächlich zur Sprache bringt, kann er zu einer positiven Identifikationsfigur für Zuschauerinnen und Zuschauer werden.

Worin aber bestehen diese Beweggründe? In *PATHS OF GLORY* verschränken sich persönliche und strukturimmanente Faktoren, die Machtgier der Generäle mit ihrer Brutalität und Gleichgültigkeit gegenüber dem einzelnen Menschenleben; sie können sich durchsetzen, weil sich in der Ausnahmesituation des Krieges alles dem etablierten Machtgefälle und der Mechanik von Befehl und Ausführung unterordnen muss. Angesichts der

² Thompson hatte den ersten Drehbuchentwurf vorgelegt, der sich in der Gewichtung der Figuren noch eng am Roman orientierte. An der zweiten Fassung war dann auch Willingham beteiligt.

auf geradezu körperlich beklemmende Weise exponierten und entfalteten Geschichte verwundert es nicht, dass die zeitgenössischen Kritiken urteilten, es handle sich bei *PATHS OF GLORY* um Kubricks bislang besten Film. Rasch hat man für die Deutung der Geschehnisse über den Bereich des Militärischen hinaus gegriffen. So wurde argumentiert, es gehe nicht allein um eine »franzosenfeindliche Invektive« (Fischer 2005, 273), sondern vielmehr um einen Blick auf die Abgründe menschlichen Verhaltens (Lamberg 1957, 144; Burgess 1964, 4). In diesem Sinne wurde auch geurteilt, es handle sich in Wirklichkeit um ein »allegorisches Sozialdrama, das feudale Strukturen kritisiert« (Kaul/Palmier 2010, 33). Auch diese Einschätzungen vermag ein neuerlicher Blick auf die Schlusszene möglicherweise zu präzisieren.

Kubrick drehte von Mitte März bis Mitte Mai 1957 in Deutschland, vor allem in den Münchner Bavaria Filmkunst Studios sowie auf der nahe gelegenen Schlossanlage Schleißheim mit dem Alten Schloss, Anfang des 17. Jahrhunderts erbaut, und dem Neuen Schloss, das Anfang des 18. Jahrhunderts entstand. Die Schlachtfeld-Szenen wurden auf einer Weide und einem nicht weiter identifizierten Gelände inszeniert (Fischer 2005, 274f). Eine wichtige Rolle bei der Wahl der Drehorte – nicht bei der Entscheidung für Deutschland, doch bei der Umgehung der originalen Schauplätze – spielte die Erwartung, dass die Zusammenarbeit mit den französischen Behörden bei einem Film, der das einheimische Militär in dergestalt negativem Licht zeigen würde, problematisch sein würde.

Mit der Musik hatte Kubrick den Komponisten Gerald Fried beauftragt, der damit bereits seine vierte, zugleich letzte Arbeit für Kubrick vorlegte. Die klanglichen Signale, die Fried setzt, sind sparsam und effizient: Während die ersten Sekunden des Films mit der *Marseillaise* unterlegt sind, die,

sobald die Filmerzählung beginnt, harmonisch und instrumentalfärblich verfremdet ausklingt, besteht das zentrale Element in einer Komposition für Schlagzeug, insbesondere für Trommel, deren Grenzen allerdings auf erwartbare Weise verwischen. Die Hinrichtungsszene wird von einem »minutenlange[n] intradiegetische[n] Trommeln« (Kaul/Palmier 2010, 33) unterlegt; knarrende Motorengeräusche und vernehmbare Stiefelschritte nehmen die akustischen Impulse der Trommel auf und halten ihren Klang präsent. Weiters ist in einer Szene, in der die Generäle bei Festivitäten im Schloss gezeigt werden, Johann Strauß' (Sohn) Walzer *Künstlerleben* op. 316 zu hören. Einen »zynische[n] Kommentar« hat Bernd Schultheis diese Untermalung genannt, und davon gesprochen, dass »Musik [...] somit erstmals auch eine moralische Dimension« habe (2004, 268).

Als letztes musikalisches Element tritt das Lied »Der treue Husar« in Erscheinung, zum einen in der *a capella*-Darbietung durch die junge Deutsche, die zugleich das einzige feindliche Individuum ist, das gezeigt wird, zum anderen im Anschluss an diese Szene (nach einem nur wenige Sekunden währenden perkussiven Übergang) im Filmabspann, nun in mehrerer Hinsicht vergrößert, in instrumentaler Besetzung, zügig im Tempo und dynamisch stark. Die betreffende Rolle wurde mit der 1932 in Braunschweig geborenen Christiane Susanne Harlan besetzt, die unter dem Künstlernamen Susanne Christian auftrat und Tochter zweier Opernsänger war, Nichte des im sogenannten Dritten Reich bekannten Regisseurs Veit Harlan und spätere Ehefrau Kubricks³. Kubrick hatte sie im Fernsehen gesehen, zu einer Zeit, als er die Dreharbeiten für *PATHS OF GLORY* längst

³ Geoffrey Cocks hat diese Eheschließung unter dem Gesichtspunkt einer Versöhnung gedeutet. Er schreibt, dass »the effects of his attraction to Christiane Harlan were [...] to aggravate and stimulate, respectively, the psychological and artistic confrontation between his Jewish identity and Germany's immediate past« (Cocks 2004, 68).

aufgenommen hatte.

Zunächst ist die Szene mit anderen weiblich assoziierten Elementen des Filmes in Zusammenhang zu bringen, mit dem prächtigen Gemälde der Madame de Pompadour gleich anfangs, das im großen Schlossgemach an der Wand hängt (00:04:10)⁴, der fein bemalten Porzellanschüssel, mit der Dax bei der Morgenwäsche gezeigt wird (00:08:48), oder den Damen, die sich bei einer Abendveranstaltung im Schloss gemeinsam mit ihren Männern im Walzertakt drehen (01:04:04). Für alle diese Szenen ist charakteristisch, dass sie ein Gegenbild zur Welt der Befehle und der Schützengräben zeichnen, tatsächlich ein Momentum von Kunst und Schönheit in sich tragen. Doch auch wenn dieses Momentum, wie Fischer zurecht unterstreicht, nicht wirksam wird – »Paths of Glory' ist [...] ein Infragestellen der Idee einer positiven Wirkungsmacht der Kunst, die selbst angesichts unmenschlicher Verhältnisse zu einer Verbesserung der Situation führen kann« (Fischer 2005, 298) –, ist die dramaturgische Funktion zumal der Finalszene nicht abzustreiten, als starke Pointierung der Erzählung durch wenige unerwartet verlaufende Minuten.

Sehen wir auf die Details des Liedtextes, wie er im Film gesungen wird. Dass das Lied nicht wie in einer gewöhnlichen Darbietung von Anfang an bis zum Ende gesungen wird, der Anfang nämlich einerseits durch das Johlen und Feixen der Soldaten unhörbar wird und die junge Sängerin, die als »our latest acquisition from the enemy« und »a little pearl washed ashore by the tide of war« vorgestellt wird, erst nach der zweiten Liedzeile wirklich zu vernehmen ist⁵, dass sie umgekehrt nach dem Ende des Liedes noch einmal übergangslos von vorn beginnt und noch einmal bis zur Mitte des

⁴ Zum historischen Hintergrund der Figur Madame de Pompadours und der Entstehung des Gemäldes vgl. Fischer 2005, 279.

Liedes gelangt (danach wird nurmehr gesummt), ist ein Spezifikum der Aufführung, dem später noch einmal Aufmerksamkeit gelten soll:

[*nicht oder kaum zu hören*: Es war einmal ein treuer Husar,
Der liebt ein Mädchen ein ganzes Jahr,
/Ein ganzes Jahr und noch viel mehr,]
Die Liebe nahm kein Ende mehr./

[/Wdh./]

Und als man ihm die Botschaft bracht,
Dass sein Herzliebchen im Sterben lag,
/Da ließ er all sein Hab und Gut
Und eilte seinem Herzliebchen zu./

[/Wdh./]

Ach, bitte, Mutter, bring ein Licht,
Mein Liebchen stirbt, ich seh es nicht.
/Das war fürwahr ein treuer Husar,
Der liebt sein Mädchen ein ganzes Jahr./

[/Wdh./] [...]

Woher kommt dieses Lied? Die historische Vorform des Liedes vom »Treuen Husaren« ist das 1805/06 in der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* veröffentlichte Lied vom jungen Knaben, der sein »Schätzlein sieben Jahr« liebte und ihren Tod miterleben muss. Es stammt wahrscheinlich aus Schwaben und Hessen (Rawolle 1930, 110). Allein zwölf verschiedene Einsendungen wurden seinerzeit an die beiden Herausgeber und Bearbeiter Achim von Arnim und Clemens Brentano geschickt, die sie so kunstvoll zu einer neuen Version zusammenfügten, dass

⁵ Dabei entsteht anfangs eine Unregelmäßigkeit in der Wiedergabe des Liedes, die jedoch kaum auffällt: Theoretisch müsste Susanne Christian, nachdem sich die Kamera von den johlenden Soldaten abgewandt und ihr wieder zugewandt hat, im Liedtext viel weiter gekommen sein.

diese »ihrerseits volkstümlich wurde« (Rölleke 1987, 338). Der militärisch assoziierte Titel, der im Film mit der Liedzeile »Es war einmal ein treuer Husar« gegenwärtig wird, fehlt in der Erstversion des *Wunderhorns* noch, doch geht es auch hier um einen Mann, der über eine lange Zeit und eine große Distanz hinweg eine junge Frau liebt, die stirbt, als er endlich bei ihr ist:

Die guten Sieben.
(Mündlich.)

Es war einmal ein junger Knab,
Der liebt sein Schätzlein sieben Jahr,
Wohl sieben Jahr und noch viel mehr,
Die Lieb, die nahm kein Ende mehr.

Er liebte des Bauers Töchterlein,
Auf Erden konnte nichts Schönres seyn;
Die Knaben gingen ihm um sein Haus:
›Ach Bauer geb uns dein Tochter heraus.‹

›Ich geb die Tochter nicht heraus,
Ich geb ihr kein Geld, ich geb ihr kein Haus;
Ich kaufe ihr ein schwarzes Kleid,
Das soll sie tragen zur Kirch und zum Leid.‹

Da reist der Knabe ins Niederland,
Da ward ihm sein Herzallerliebste krank;
Die Botschaft ihm kam: krank auf den Tod,
Drey Tag und drey Nacht redt sie kein Wort.

Und als der Knab die Botschaft hört,
Dass sein Herzliebste so krank da wär;
Da ließ er gleich sein Hab und Gut,
Und schaut was sein Herzallerliebste thut.

Und als er in die Stub hinein kam,
Sein Herzallerliebste auf den Tod war krank:
›Seyst du mir willkommen getreuer Schatz,
Der Tod will jetzt wohnen an deinem Platz.‹

›Grüß Gott, grüß Gott liebs Schätzelein,
Was machst du hier am Bettelein?‹
›Dank Gott, dank Gott, mein lieber Knab,
Mit mir wirds heissen fort ins Grab.‹

›Nicht so, nicht so mein Schätzelein,
Die Lieb und Treu muss länger seyn;
Geht gschwind, geht gschwind und holt ein Licht,
Mein Schatz der stirbt, dass niemand sieht.‹

Was zog er aus seiner Tasche mit Fleiß,
Ein Aepfelein das war roth und weiß,
Er legts auf ihren weis rothen Mund,
Schön Schätzl, bist krank, werd wieder gesund.

Er wollt sie legen in seinen Arm,
Sie war nicht kalt, sie war nicht warm;
Sie thut ihm in seinem Arm verscheiden,
Sie thut eine reine Jungfrau bleiben.

Was zog er aus der Tasche sein,
Von Seide war es ein Tüchlein fein;
Er trocknet damit sein Auge und Händ,
Ach Gott wann nimmt mein Trauren ein End.

Er ließ sich machen ein schwarzes Kleid,
Er trugs wegen seiner Traurigkeit,
Wohl sieben Jahr und noch viel mehr,
Sein Trauren das nahm kein Ende mehr.

(Rölleke 1987, 40ff.)

Zusätzlich zur neuen Verortung im Bereich des Militärischen erlebte das Lied im Laufe der folgenden Jahrzehnte weitere große Veränderungen, darunter Parodie und Umarbeitung. Bereits um 1900 lag es, daran hat Erich Rawolle erinnert, als »Ergebnis eines jahrzehntelangen Zersingungsvorganges« (Rawolle 1930, 113) in einer auf drei Strophen komprimierten Version vor, deren Wortwahl mit der in PATHS OF GLORY vorgetragenen nahezu identisch ist. Wenig später, im Frühsommer 1929,

wurde das Lied zum Schlager und »auf allen Straßen [...] gesungen und gepfiffen«⁶; Lukas Richter (1969, 253) hat entsprechend darauf hingewiesen, dass sich an den stets dreistrophigen Berliner Fassungen des »Treuen Husaren« mit »nur rhythmisch leicht differierenden Singweisen« beispielhaft »der Übergang vom traditionellen Volkslied zum kommerziellen Schlagerlied« beobachten lasse.

Es ist bemerkenswert, dass diese die eigentlich tragische Geschichte konterkarierende Wendung des Liedes ins Heitere, sogar Verballhornte⁷ und die Einvernahme als »rheinische oder kölnische Nationalhymne« (Königstein 1964) sich bis heute gehalten hat und noch den neuen Interpretationen durch die Bläck Fööss oder Marianne und Michael⁸ der gemütvolle Charakter abgeht, der zu Susanne Christians Wiedergabe gehört⁹. Kubrick, der sich zumindest bei der musikalischen Unterlegung des Filmabspanns für eine heiter-bewegte Wiedergabe der Liedmelodie entschied, war mit Blick auf die Schlusszene offenbar daran gelegen, eine solche Wendung zu vermeiden und ein »volkstümliches Lied sentimental Charakter«¹⁰ singen zu lassen, überdies eines, das auch den deutschen Komparsen so gut bekannt war, dass sie würden summend einfallen können.

⁶ Rawolle (1930, 118) weist zusätzlich darauf hin, dass, die »Schlagermelodie [...] im Gegensatz zum 6/8-Takt der Volkslieder im 2/2-Takt gehalten« ist.

⁷ Rawolle berichtet von einer Freiburger Version, in der es hieß, »Ein ganzes Jahr, und dann war Schluß, / Weil er das Kind bezahlen muss« (Rawolle 1930, 115).

⁸ Vgl. dazu <https://www.youtube.com/watch?v=jAE9IIZVqy0> (Bläck Fööss, abgerufen am 12. Mai 2015) sowie <https://www.youtube.com/watch?v=30evTGcM9ac> (Marianne & Michael, abgerufen am 12. Mai 2015).

⁹ Susanne Christian singt im Dreiertakt, wiederholt aber die jeweils zwei letzten Verse der vierzeilen Strophen, ebenso wie in jenem Typus des Liedes, aus dem der Schlager hervorging (Vgl. Rawolle 1930, 117).

¹⁰ Unter dieser Überschrift rubriziert Lukas Richter das Lied (Richter 1969, 251).

Angesichts der paradox verlaufenden Rezeptions- und Aufführungsgeschichte des Liedes ist diese Entscheidung von großer Bedeutung.

Annähernd 800 deutsche Polizisten waren seinerzeit als soldatische Komparserie engagiert worden (Vgl. Haine 2005, 310). Christiane Kubrick gab später zu Protokoll, dass »Stanley [habe] wissen [wollen], was denn ein Lied sei, das jedem einfiel. Deshalb haben wir das Lied vom Husaren genommen. Es hat ihm sehr gefallen« (Kilb 2001). Vor diesem Hintergrund scheint es zwar kaum mehr als Zufall zu sein, dass die militärisch eingefärbte Lebenswelt des Liedes mit der des Filmes ineinsfällt, doch übt die Szene vor dem Hintergrund des Textes eine naturgemäß noch größere Wirkung aus, zumal für Zuschauerinnen und Zuschauer, die des Deutschen mächtig sind: Dass in der Tradition eines Rollengedichtes von einem Husaren die Rede ist, der eben nicht der Kausalfolge von Befehl und Gehorsam unterworfen ist, sondern höchstens von der Liebe zu einer Frau sich beherrschen lässt, bedeutet einen im Wortsinne schlagenden Gegenentwurf zu den bis dahin gezeigten Strukturen und Machtverhältnissen. Unterdessen bleiben der getragene Rhythmus des Liedes, seine klare Melodik und Harmonik auch jenseits des konkreten Textes zugänglich, vermittelt sich die Anmutung von Liebe und Leid auch dem oder der Fremdsprachlichen.

Radikal unterläuft die neue Ordnung der Machtverhältnisse in dieser Szene die Ordnung in den zwei zentralen, ihrerseits geometrisch ausgestalteten Szenen, dem Gericht über die Angeklagten und ihrer Exekution. Dies realisiert sich zunächst in der visuellen Gestaltung des Raumes mit den chaotisch über Stühle und Tische hinweg verteilten Soldaten, noch deutlicher aber in der musikalischen Aufführung selbst, die die klare

Zweiteilung der Welt »into the leaders and the led« (Lamberg 1957, 144) auflöst. Erinnert sei dabei daran, dass das allmähliche Einfallen der Soldaten konträr steht zu dem disziplinierten Einsetzen etwa eines Chores, ohnehin das gemeinsame Singen hier asynchrone Momente hat. Die junge, zum Singen gezwungene Frau übernimmt mit ihrem Gesang dennoch die Führung für die im Alltag des Krieges zwar ebenfalls einer Befehlsgewalt unterworfenen, gleichwohl in diesem Augenblick zumindest formal noch überlegenen Soldaten. Zur Nachfolge im Singen und der emotionalen Entäußerung, die sich daran knüpft, scheinen sie auf sonderbare Weise ihrerseits gezwungen, »sonderbar« insofern der Anschein von Freiwilligkeit die Ausübung von Gewalt, die zu jedem Erzwingen gehört, überlagert und ersetzt.

Gerade der Wechsel in die filmfremde Sprache zeigt, dass die besondere Wirkung des Liedvortrags sich nicht etwa durch den Text einstellt, sondern durch das Singen als Machtausübung, die sichtbar und hörbar in die Tradition des Topos von der Gewalt der Musik gestellt ist. Weniger scheinen in dieser Szene jene Dimensionen des Lustvollen, Phantasieanregenden oder Überwältigenden zum Tragen zu kommen, wie sie Nicola Gess in ihrer Studie zur *Gewalt der Musik* definiert hat (Gess 2006, 147). Vielmehr rührt die Szene, dies gerade durch den Umstand, dass das gesungene Lied keinen vernehmlichen Anfang und kein vernehmliches Ende hat, an archetypische Vorstellungen eines unkonkreten Singens, das alle und alles erfasst und dem sich umgekehrt niemand entziehen kann, nicht Odysseus, dem die Sirenen sangen, nicht Pluto und Persephone, die sich vom Gesang des Orpheus betören ließen. Die Steigerung und Modifikation solcher Erzählungen in *PATHS OF GLORY* durch das Weinen und Mitsingenmüssen der Soldaten übt in diesem Sinne zwar dieselbe zersetzende Kraft aus, wie sie Gess für die Musik bezogenen Diskurse um 1800 geltend gemacht hat. Gess hat von

einem Hörer gesprochen, der beim Hören einer angenehmen Musik »sein Selbst verliert oder [...] seine Moral, seine Gesundheit und seinen seelischen Tiefgang« (Gess 2006, 15). Doch vor der Folie der Kriegshandlungen erscheint diese Bedeutungszuweisung potenziert zu einem heilsamen, Heil zumindest antizipierenden Vorgang. Dabei ist auf zwei weitere Überlieferungslinien hinzuweisen.

Zum einen ist dies das noch vor 1800 ausgearbeitete, indessen in einer weitaus älteren Tradition stehende Motiv des Singens als entwicklungsgeschichtlich erster und universell verständlicher Sprache. Explizit wird sie nicht nur in Texten wie Jean Jacques Rousseaus *Essai sur l'origine des langues*¹¹ oder in Schriften von Novalis, darunter die Prosatexte oder die Notate des *Allgemeinen Brouillon* von 1798/99, sondern vor allem in Johann Gottfried Herders 1772 veröffentlichter *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, in der es heißt, dass „die erste Menschensprache Gesang“ (Herder 1966, 52) war:

Da sang und tönte also die ganze Natur vor, und der Gesang des Menschen war ein Konzert aller dieser Stimmen, sofern sie sein Verstand brauchte, seine Empfindungen faßte, seine Organe sie ausdrücken konnten. – Es ward Gesang, aber weder Nachtigallenlied noch Leibnizens musikalische Sprache, noch ein bloßes Empfindungsgeschrei der Tiere: Ausdruck der Sprache aller Geschöpfe, innerhalb der natürlichen Tonleiter der menschlichen Stimme! (Ibid.)

¹¹ Der vollständige Titel der postum publizierte Schrift lautete *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et du l'imitation musicale*.

Während zumal Herders Ausführungen zum Thema komplex sind, immer wieder die Frage angesprochen wird, in welcher Weise klingender Ton und Bedeutungszuweisung zueinandergefunden haben, bleiben alle diese Ansätze einer Entstehungsgeschichte der menschlichen Sprache sich darin verwandt, dass sie an ihren Anfang den klingenden Ton stellen, nicht selten zusätzlich mit dem Motivfeld einer *musica mundana* verknüpft. Auf diese Weise stellen die Autoren auch das Singen immer wieder als jeglicher Kommunikation zugrundeliegend dar, als eigentlich und selbst-verständlich, als eine Sprache, von der alle anderen Sprachen sich erst ableiten. Im Bild der singenden jungen Frau in *PATHS OF GLORY* wird in diesem Sinne das alte Vor-Bild einer Verständigung wirksam, die die Grenzen des einzelnen Körpers überwinden kann, die Grenzen des Geschlechts, die Grenzen der Sprache und natürlich auch die für das Kriegsgeschehen zentrale Grenze zwischen zwei verfeindeten Völkern.

Zum zweiten wird eine Traditionslinie wirksam, die mit dem performativen Geschehen des Vor-Singens in Verbindung steht. Denn zu einer subversiv wirksamen Aktion, die als Wortmeldung einer »potentielle[n] Gegenkultur« (Mikl-Horke 2011, 430) zu verstehen ist und sich hier, wenngleich unintentional, gegen die Moral der Truppe richtet, vermag es gerade deswegen zu kommen, weil ein Theaterraum entsteht, auch wenn er provisorisch gestaltet sein mag, wie überhaupt sich die Wirkung dieser Szene doppelt entfaltet, bis in den Raum der Kino-Zuschauerinnen und Zuschauer hinein¹². In einem solchen Theaterraum, so hat Erika Fischer-

¹² Ganz ähnlich bemerkt Jackson Burgess, dass sich die beklemmende Wirkung des Todesmarsches bis hinein in den Kino-Saal übertrage – »For savage assault upon the viewer's nerves and hopes, there is little in modern film to match the protracted death-march in *Paths of Glory* [...].« – und spricht von einer geradezu sadistischen Herangehensweise (Burgess 1964, 4).

Lichte erläutert, wirkt Kunst über Körperlichkeit, kann ästhetische Erfahrung somatisiert werden und auf die Zuhörenden übergreifen wie eine ansteckende Krankheit. Ein visuell geführter Beweis für diesen Vorgang sind in *PATHS OF GLORY* die Tränen, die zuerst im Gesicht der jungen Sängerin, darauf in den einzelnen Gesichtern der Soldaten zu sehen sind; dass Tim Cahill in Zusammenhang mit einem 1987 für den *Rolling Stone* geschriebenen Text über Stanley Kubrick bemerkte, diese Szene, »on four separate viewings, has brought tears to my eyes«¹³, bedeutet vor diesem Kontext mehr als eine rezeptionsgeschichtliche Notiz am Rande.

So zeigt die Szene mit der jungen Kriegsgefangenen, die mit ihrem Singen den Soldaten im Wortsinne die Fassung raubt, zunächst auf die Komplexität einer Situation, die nur nach außen hin von eindeutigen Machtverhältnissen geprägt ist und damit genau jene Grauzone zwischen dem Sich-Ergeben und der Hingabe sichtbar macht, die gerade die Gewalt der Musik eröffnen kann. In einer zweiten Bedeutungsschicht realisiert sich in dieser Szene eine subversive Gegenkultur gegen die militärische Machtausübung, gegen die visuelle und akustische Strenge der Gerichtsverhandlung und der Exekution. Drittens stellt die Szene in ihrer Fokussierung auf einen einfachen Gesang ein alternatives Konzept von Kunst vor, jenes »Infragestellen der Idee einer positiven Wirkungsmacht der Kunst« (Fischer 2005, 298) korrigierend, das sich in *PATHS OF GLORY* mit dem Blick auf die avancierte Architektur und Innenausstattung der Schlossräume verbindet.

Es nimmt nicht wunder, dass die zeitgenössischen Reaktionen auf den Film nach Ländern gestaffelt ausfielen. Die reservierte Aufnahme in Frankreich

¹³ »The Rolling Stone Interview: Stanley Kubrick in 1987« [Ausgabe vom 27. August 1987], online abrufbar unter www.rollingstone.com/culture/news/the-rolling-stone-interview-stanley-kubrick-in-1987-20110307, abgerufen am 20. Juni 2015.

ist bekannt; dort wurde *PATHS OF GLORY* bis 1975¹⁴ gar nicht gezeigt. Selbst Israel beteiligte sich am Boykott des Filmes, weil sich das Land gemeinsam mit Frankreich im Suezkrieg 1956 gegen Ägypten befand. Auch im Berliner französischen Sektor kam es bei der Premiere am 20. Juni 1958 zu heftigen Tumulten¹⁵, wenige Tage danach sprach der französische Stadtkommandant General Gèze wegen »Verächtlichmachung einer Besatzungsmacht« (Roth 2004, 53)¹⁶ ein Verbot des Filmes aus, das bis Ende November desselben Jahres gültig blieb.¹⁷

Unterdessen lässt sich auch eine spezifisch deutsche Perspektive auf *PATHS OF GLORY* benennen. Stanley Kubrick drehte den Film zu einer Zeit, in der in Deutschland eine hitzige Debatte über die »Jugendmusikbewegung« in Gang gekommen war und in der Rückschau auf die Erfahrungen mit der Instrumentalisierung von Musik unter der nationalsozialistischen Diktatur

¹⁴ Wilhelm Roth erinnert daran, dass »vor allem französische Generäle« um die »Ehre der Nation« fürchteten, daher »der Verleih unter Druck gesetzt [wurde], der Film kam nicht in die Kinos, er startete erst 1975« (Roth 2004, 51). Gene D. Philipps nennt andere Jahreszahlen: »In 1974 [...] French President Valéry Giscard d'Estaing stated that there would be no political censorship of films offered for distribution in France, as there had been in the past. [...] In due course, the movie was released in Paris in four first-run theaters in 1976.« (Philipps, 2005, 307)

¹⁵ Die *B.Z.* berichtete am folgenden Tag, den 21. Juni 1958, dass »[e]twa 50 Personen, darunter Offiziere und Soldaten der französischen Garnison [...] die Vorstellung [störten], indem sie Stinkbomben und Knallfrösche vom Rang in das Parkett des Kinos warfen. Französische Gendarmerie und britische Militärpolizisten konnten schließlich Ruhe und Ordnung wiederherstellen.«

¹⁶ Roth erinnert unterdessen daran, dass in diesem Augenblick auch Konsequenzen für die wenig später stattfindende Berlinale zu befürchten waren. Offenbar drohte der französische Stadtkommandant Gèze damit, »Frankreich werde seine drei Festivalfilme zurückziehen, wenn *Paths of Glory* während der Zeit der Festspiele in Westberliner Kinos, das heißt im amerikanischen und britischen Sektor, zu sehen sei« (Roth 2004, 53).

¹⁷ Vgl. zum Verbot des Filmes in der Schweiz und in US-amerikanischen Militärkinos Roth 2004, 51 und 54. Auch in Brüssel wurde der Film nach Protesten von Veteranen nicht mehr gezeigt, in Italien gab es ebenfalls Proteste (ebd).

das gemeinsame Singen und Musizieren in ein zunehmend fragwürdiges Licht geriet. 1968 würde Theodor W. Adorno in einer Weise von der »künstliche[n] Wärme« (Adorno 1984, 814) gemeinsamen Singens sprechen, die, sieht man auf den Kubrickschen Film, durchaus ihre Berechtigung hatte. Doch zielt eine solche Kritik vielleicht ebenso ins Leere wie der Zweifel an den grundsätzlichen Möglichkeiten von Kunst angesichts von Verrohung und Gewalt, weil damit auch jenes Potential zu einer gleichsam utopischen Kommunität und Versöhnungsleistung eliminiert wird, die, auch darauf zeigt Kubricks PATHS OF GLORY, gerade dem Singen seit jeher zugesprochen wird. Dass der Film dieses Potential vor Augen führt, während er zugleich von seiner Nichtigkeit ausgeht, zählt zu seinen besonderen Stärken.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1984), Chormusik und falsches Bewußtsein. In: *Gesammelte Schriften* Bd. 18. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 813–814.
- Barton, Peter (2005) *The Battlefields of the First World War. The Unseen Panoramas of the Western Front*, London: Constable.
- Bier, Jesse (1994) *Resistant Essays*. Lanham, MD und London: University Press of America.
- Burgess, Jackson (1964) The ›Anti-Militarism‹ of Stanley Kubrick. In: *Film Quarterly* 18,1, S. 4–11.
- Cocks, Geoffrey (2004) *The Wolf at the Door. Stanley Kubrick, History, and the Holocaust*, New York: Lang.
- Combs, Richard (1984). Paths of Glory. In: *Monthly Film Bulletin* 51, 600, S. 256–257.
- Fischer, Ralf Michael (2005) ›A Pleasant Atmosphere in Which to Work‹. Wechselwirkungen zwischen Schein und Sein im filmischen Raum von Stanley Kubricks ›Paths of Glory‹ (USA 1957). In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 32, S. 271–312.
- Gess, Nicola (2006) *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*, Freiburg: Rombach 2006.
- Haas, Christoph (1999), Die Logik des Wahns. *Paths of Glory* (1957). In: *Stanley Kubrick*. Hrsg. von Andreas Kilb und Rainer Rother. Berlin: Bertz und Fischer, S. 75–88.
- Haine, Raymond (2005) Interview by Raymond Haine. In: *The Stanley Kubrick Archives*. Hrsg. von Alison Castle. Köln: Taschen, S. 308–311.
- Herder, Johann Gottfried (1966). *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Hrsg. von Hans Dietrich Irscher. Stuttgart: Reclam.
- Kaul, Susanne und Palmier, Jean-Pierre (2010). *Stanley Kubrick. Einführung in seine Filme und Filmästhetik*. München: Fink.
- Kilb, Andreas (2001) Der Geduldige. Christiane Kubrick über ihren Mann Stanley Kubrick. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. Februar 2001.
- Königstein, Jacques (1964) Des Narren Wunderhorn. Gemütsleben und Gemütslieder im rheinischen Karneval. In: *Die Zeit*, 7. Februar 1964.
- Lamberg, Gavin (1957) Paths of Glory. In: *Sight and Sound* 27, 3, S. 144–145.

- Mikl-Horke, Gertraude (2011) *Soziologie. Historischer Kontext und soziologische Theorie-Entwürfe*. 6. Auflage. München: Oldenbourg.
- Philipps, Gene D. (2005) Paths of Glory, in: *The Stanley Kubrick Archives*. Hrsg. v. Alison Castle. Köln: Taschen, S. 300–307.
- Rawolle, Erich (1930) ›Es war einmal ein treuer Husar‹. Volkslied und Schlager. In: *Mitteldeutsche Blätter für Volkskunde*, 5, 4, S. 9–119.
- Richter, Lukas (1969) *Der Berliner Gassenhauer. Darstellung, Dokumente, Sammlung*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Rölleke, Heinz (Hrsg.) (1987) *Achim von Arnim und Clemens Brentano. Des Knaben Wunderhorn. Kommentierte Gesamtausgabe*, Bd. 3, Stuttgart: Reclam.
- Roth, Wilhelm (2004) Generäle und Zensoren. *Paths of Glory* und die Spiele der Macht, in: *Kinematograph* Nr. 19/2004 (Katalog zur Ausstellung Frankfurt 2004), S. 45–55.
- Schultheis, Bernd (2004) Möglichkeitsräume. Notizen zur musikalische Rede bei Stanley Kubrick. In: *Kinematograph* 19 (Katalog zur Ausstellung Frankfurt 2004), S. 266–279.
- Varela, Jay (2005) Conversation with Stanley Kubrick. In: *The Stanley Kubrick Archives*. Hrsg. von Alison Castle. Köln: Taschen, S. 312–313.

Empfohlene Zitierweise

Tewinkel, Christiane: Singen als Subversion. Zum Finale von Stanley Kubricks PATHS OF GLORY. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 150–170, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p150-170>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.