

# „Vorlaufen in den Tod“, sagte Heidegger

## Über *Paths of Glory*, Roman und Film

Bernhard J. Dotzler (Regensburg)

**ZUSAMMENFASSUNG:** Endlos intrigiert die Frage, ob es sich bei *PATHS OF GLORY* um einen Kriegs- oder Antikriegsfilm handelt. Seiner Selbsteinschätzung nach drehte Stanley Kubrick erst mit *FULL METAL JACKET* seinen ersten ‚echten‘ Kriegsfilm. Demgegenüber soll zum einen gezeigt werden, inwiefern schon Kubricks Film über den Ersten Weltkrieg diese Bezeichnung verdient, um zum anderen deutlich zu machen, dass er allein dadurch zugleich als Stellungnahme gegen den Krieg zu begreifen ist. Es macht die Ethik der Ästhetik von *PATHS OF GLORY* aus, ein ‚wahrer‘ *shoot-'em-up* zu sein.

**SCHLAGWÖRTER:** Aviatik; Existenzialphilosophie; Film; Kino; Kinoauge; Krieg; Lüge; Luftaufklärung; Sein; Telegraphie; Telefonie; Tod; Wahrheit; Zeit

Als das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt am Main vor zehn Jahren dem Filmschaffen Stanley Kubricks, fünf Jahre nach dessen Tod, eine erste Gesamtübersicht widmete, konnte man auch Otto Dix' Triptychon *Der Krieg* einmal mehr ausgestellt sehen: als vorwegnehmende Spiegelung des filmischen Triptychons *PATHS OF GLORY*. Man konnte, wie die *Berliner Zeitung* berichtete, „zwei Triptychen vergleichen: Kirk Douglas blickt aus Kubricks Film ‚Wege zum Ruhm‘ auf Otto Dix' Schreckensgemälde ‚Der Krieg‘“. <sup>1</sup> Beide Werke sind Anklage gegen den Krieg. Um diese soll es im Folgenden gehen. Der hierfür gewählte Titel ist dabei schlicht als vorab anekdotischer Ober- wie sodann den Gegenstand benennender Untertitel zu verstehen. Er verspricht also keine genuin oder konsequent existenzialanalytische Interpretation der *Wege zum Ruhm*, sondern lediglich Beobachtungen zu *Paths of Glory*, Roman und Film <sup>2</sup>, sowie als Ausgangspunkt jene Heideggersche Formel:

<sup>1</sup> Marli Feldvoss, „Der Atem von Commander Browman“, zit. aus *Berliner Zeitung*, 2014, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/das-werk-des-filmkuenstlers-stanley-kubrick-kann-in-frankfurt-am-main-besichtigt-werden-der-atem-von-commander-bowman,10810590,10165532.html>, Zugr. am 30.09.2014. Vgl. „Stanley Kubrick“, in *Kinematographie*, Nr. 19, hrsg. vom Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main (Frankfurt am Main, 2004), 16.

<sup>2</sup> Auf der Basis der deutschen Romanübersetzung: Humphrey Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], (Bern, Stuttgart und Wien: Scherz, 1959), sowie der Original- und deutschen Synchronfas-

## Vorlaufen in den Tod

Über den Zusammenhang zwischen der Erfahrung des Ersten Weltkrieges und der Existenzialanalyse des Daseins in *Sein und Zeit* ist bislang nicht allzu viel erforscht. Heidegger scheint mit dem Krieg auch wenig in Berührung gekommen zu sein, insofern er „zwar am 10. Oktober 1914 einberufen, jedoch wenige Tage später aufgrund seines Herzleidens entlassen wurde und vorerst als Reservist militärisch unbehelligt blieb“. Statt also mit den Waffengängen des Weltbrands konfrontiert zu werden, „wurde ihm die Gnade ungestörten Arbeitens zuteil, die Schonung vor den tödlichen Gefahren der Frontkämpfe“. Auch als er schließlich im August 1915 erneut erfasst wurde, um per „Bataillonsbefehl“ in der „Funktion eines Landsturmmannes“ einberufen zu werden, geschah dies lediglich zum Dienst in der Postüberwachungsstelle Freiburg, und als es schließlich, September/Oktober 1918, doch noch zum Einsatz „im Operationsgebiet der 1. Armee an der Westfront“ kam, „präziser ausgedrückt, in den Ardennen bei Sedan“, schob er seinen Dienst nicht als kämpfender Soldat, sondern als „Angehöriger der [dortigen] Frontwetterwarte 414“. Heideggers Anteil am Ersten Weltkrieg, ist wohl zu sagen, blieb so ein „nicht realisiertes großes Fronterlebnis“.<sup>3</sup>

Aber vielleicht ist oder war gerade der postalisch-kommunikologische Dienst nicht unerheblich für die Reformulierung von Ontologie und Phänomenologie in daseinsbezogenen Relationsbegriffen und insbesondere der Terminologie des Sichmeldens, etwa wenn Heidegger definiert: „Erscheinung als Erscheinung ‚von etwas‘ besagt demnach gerade *nicht*: sich selbst zeigen, sondern das Sichmelden von etwas, das sich nicht zeigt, durch etwas, was sich zeigt. Erscheinen ist ein *Sich-nicht-zeigen*. [...] Erscheinen ist das *Sich-melden* durch etwas, was sich zeigt.“<sup>4</sup> – Kubricks Film-Ästhetik, nebenbei, wie er sie von *2001: A Space Odyssey* bis *Eyes Wide Shut* perfektionierte, könnte kaum eine bessere Umschreibung ihrer Programmatik finden.

Ebenso ist die Wetterbeobachtung vielleicht nicht die schlechteste Übung, um Raum und Zeit nicht in ihrer mathematisch neutralen Kategorialität, sondern als bezüglich auf das Dasein vektorisierte Räumlichkeit und Zeitlichkeit zu denken, als „gegendhafte Orientierung“<sup>5</sup> etwa, wenn es um den

---

sung enthaltenden DVD des Films: Stanley Kubrick, *PATHS OF GLORY*, USA, 1957, DVD, United Artists, 2008.

<sup>3</sup> Hugo Ott, *Martin Heidegger: Unterwegs zu seiner Biographie* (Frankfurt am Main und New York: Campus, 1988), 104–5, 150, Hervh. von mir.

<sup>4</sup> Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1979), 29.

<sup>5</sup> Heidegger, *Sein und Zeit*, 103.

Raubegriff geht. Dabei dienten die Frontwetterwarten grausiger Weise nicht zuletzt den Giftgaseinsätzen, die der Stellungskrieg aus nichthumanitärer, weil vielmehr rein militärischer Perspektive zum Mittel der Wahl und dadurch zu einer Todesart mehr hatte werden lassen. Deren Mannigfaltigkeit, also die Vielheit des möglichen Wie und Wann des Sterbens veranlasste Heidegger, vom „unbestimmt gewissen Tode“ zu sprechen, während das Moment der darin mitbenannten Gewissheit ihn dazu brachte, diese zu einer Art Definiens des Daseins zu machen: „Mit dem Tod steht sich das Dasein in seinem *eigensten* Seinkönnen bevor.“ Weil er unweigerlich sterben muss, ist der Mensch – das Dasein – immer schon „Sein zum Tode“. Er oder es be- und ergreift seine Existenz daher in genuinster Weise als, „Entschlossenheit“ genanntes, „*verstehendes Sein zum Ende*, d.h. als Vorlaufen in den Tod“. Dieses, so Heidegger, „erweist sich als Möglichkeit des Verstehens des *eigensten* äußersten Seinkönnens, das heißt als Möglichkeit *eigentlicher Existenz*.“<sup>6</sup> Aber der Witz ist dann freilich: Auch der Giftgastod ist seit dem Ersten Weltkrieg einer der vielen „unbestimmt gewissen Tode“ geworden, einer, mit dem das „Vorlaufen in den Tod“ zu rechnen hatte und hat. Nur wurde er erfunden, weil in diesem Krieg das Vorlaufen in den Tod bei jedem Sturmangriff zur buchstäblichen Gewissheit und damit, sich ins Gegenteil verkehrend, zur schieren Unmöglichkeit geworden war. Und davon handelt *Paths of Glory*: von dieser Unmöglichkeit des Sturmangriffs als Vorlaufen in den Tod, aus der – als von Heidegger *nicht* thematisierter Möglichkeit – das Todesurteil als durchaus *bestimmt* gewisses Sterben folgt.

## Locus classicus

Ein anderer möglicher Ausgangspunkt, um auf den Punkt zu bringen, worum es in *Paths of Glory* geht, ist der *locus classicus* bei Thukydides: „Auch änderten sie die gewohnten Bezeichnungen für die Dinge nach ihrem Belieben. Unüberlegte Tollkühnheit galt als aufopfernde Tapferkeit, vorausdenkendes Zaudern als aufgeputzte Feigheit, Besonnenheit als Deckmantel der Ängstlichkeit, alles bedenkende Klugheit als alles lähmende Trägheit; wildes Draufgängertum hielt man für Mannesart, vorsichtig wägendes Weiterberaten wurde als schönklingender Vorwand der Ablehnung angesehen.“<sup>7</sup> So Thukydides über die propagandistische Sprachfälschung, die noch zu jeder

<sup>6</sup> Heidegger, *Sein und Zeit*, 265, 250, 263, 305.

<sup>7</sup> Thukydides, *Der Peloponnesische Krieg*, 3, 82, 4; dt. n. ders., dass., übersetzt und hrsg. von Helmuth Vretska und Werner Rinner (Stuttgart: Reclam, 1966, 2000), 253–4.

Kriegspsychologie gehört. Zugleich kürzere und umfänglichere Fassungen derselben Einsicht sind der bekannte Aphorismus: „Das erste Opfer eines Krieges ist immer die Wahrheit“ und dessen Umformulierung bei Paul Virilio: „[D]as erste Opfer des Krieges ist das Konzept von Realität.“<sup>8</sup> All dies ist ebenfalls zentrales Thema von *Paths of Glory*, aber Thukydides' Feststellung von der Umwertung aller Werte durch die Vertauschung der Begriffe trifft den Romanvorwurf wohl doch am besten, angefangen bei der Ironie des Titels, wenn da von Ruhm die Rede ist, wie überdeutlich dann im Dialog der beiden Generäle, den Kubrick zum Eröffnungsdiallog seiner Adaption des Romans gewählt hat. Schon dieser Eingangsdiallog zwischen General Broulard und General Mireau<sup>9</sup> macht den Wahnsinn der im weiteren erzählten Weltkriegesepisode deutlich, wenn man in seinem Verlauf das, was eben zuerst *expressis verbis* „militärischer Wahnsinn“ heißt, am Ende als doppelten Erfolg – einen Sieg und eine Karriere – versprechendes militärisches Genie hingestellt findet.

Wie im Weiteren zu sehen und daher zu erläutern ist, kommt es aber noch schlimmer. Um Colonel Dax von der Mission seiner Männer auf dem Schlachtfeld zu überzeugen, rechnet General Mireau ihm in einer wenig später folgenden Szene ausgerechnet die zu erwartenden Verluste vor: „Nahm man an, dass fünf Prozent im eigenen Sperrfeuer fielen (und das fand Asolant [Mireau] sehr hoch geschätzt), zehn Prozent beim Überqueren des Niemandslands getötet wurden und weitere zwanzig Prozent an den Stacheldrähten hängen blieben – dann konnten die restlichen fünfundsechzig Prozent alles weitere spielend erledigen.“<sup>10</sup> So verkörpert General Mireau genau das Kriegsgenie, von dem Virilio schrieb, dass ihm „die hohe Zahl von Opfern, die starke Dezimierung von Truppen und Material als Beweis für das Talent und die Persönlichkeit des Feldherrn galt, für die Orthodoxie seiner Kunst“<sup>11</sup>.

Dem Kommandeur an der Front, versteht sich, erscheint das ihm auferlegte Kommando unmittelbar als der Irrsinn, der es ist, aber auch er verweigert sich nicht. Wie und warum nicht, ist einer eigenen Überlegung wert, zunächst bedeutet es aber jedenfalls, dass also das Verhängnis seinen Lauf nehmen kann. Der Angriff erfolgt und scheitert, und dann passiert, was eigentlich im Zentrum der Handlung steht: Um trotz des Debakels ihr Gesicht zu

<sup>8</sup> Paul Virilio, *Krieg und Kino: Logisik der Wahrnehmung* (München-Wien: Hanser, 1986), 59.

<sup>9</sup> Hier und im Folgenden werden vorrangig die Filmnamen der Figuren verwendet.

<sup>10</sup> Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], 77.

<sup>11</sup> Virilio, *Krieg und Kino*, 71.

wahren, ordnet die Generalität ein Kriegsgericht an, vor dem sich, als im Namen der Truppenmoral zu statuierendes Exempel, drei Männer wegen Feigheit vor dem Feind verantworten sollen. Die innerdiegetische Wahrheit ist, dass (um Thukydides' Worte zu wiederholen) das befohlene „wilde Draufgängertum“ der Soldaten unmöglich war. Doch angeklagt, zum Tode verurteilt und hingerichtet werden sie wegen mangelnder Tapferkeit. Die zugehörige Gerichtsszene macht die hierbei herrschende Begriffsverwirrung überdeutlich, wenn der Verteidiger wider den „grotesken Hohn“ argumentiert, den es bedeutet, „dass diese Männer verurteilt werden – verurteilt für ein Verbrechen, das in krassestem Gegensatz steht zu den Eigenschaften, die sie tatsächlich bekundeten und für die sie einen Orden erhalten sollten!“<sup>12</sup>

### Antikriegsroman/Antikriegsfilm

Dieser Handlung wegen, die im Übrigen auf einer wahren Begebenheit basiert, hat man *PATHS OF GLORY* als eine „schonungslose Anklage gegen das Verbrechen des Krieges und die Ruhmsucht der Militärs“ sowie den Film deshalb als „eine[n] der besten Antikriegsfilme überhaupt“ bezeichnet.<sup>13</sup> Seine Lesarten mögen schwanken zwischen der Meinung einerseits, dass hier „die Textur des schwarzen Humors“ – sehr im Unterschied zum späteren *DR. STRANGELOVE* – noch nicht angelegt sei,<sup>14</sup> und andererseits der genau gegenteiligen Sichtweise, er sei durchaus bereits „durchzogen von Elementen, die mehr mit schwarzem Humor als mit moralischer Parteilichkeit zu tun haben“<sup>15</sup>. Aber letztere bleibt dabei unzweifelhaft: *PATHS OF GLORY* „steht deutlich auf der Seite der einfachen Soldaten“ und ist „Anklage gegen die Ungeheuer im Offiziersrock“, die nicht nur „unter erheblichen Verlusten eine strategisch fragwürdige oder sinnlose Operation durchführen“ lassen, sondern darüber hinaus auch noch „brutale Machterhalt-Methoden“ wie das Kriegsgericht zur Anwendung bringen, welche „sich in erster Linie gegen die eigenen Untergebenen richten“.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], 167.

<sup>13</sup> *Lexikon des internationalen Films*, hrsg. vom Katholischen Institut für Medieninformation (KIM) und der Katholischen Filmkommission für Deutschland (Frankfurt am Main: 2002), 3514.

<sup>14</sup> Peter W. Jansen, „Stanley Kubrick“, in *Reihe Film* 18, hrsg. von Wolfram Schütte (München-Wien: 1984), 104.

<sup>15</sup> Georg Seeßlen und Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme* (Marburg: Schüren, 1999), 104.

<sup>16</sup> Bodo Traber und Hansjörg Edling, „Wege zum Ruhm“, in *Filmgenres: Kriegsfilm*, hrsg. von Thomas Klein (Stuttgart: Reclam, 2006), 123–31, hier 123 u. 129–30.

Kubrick hat diese Seite in gewisser Weise sogar noch gegenüber der Romanvorlage verstärkt. Bei ihm sind es allein der Karrierismus und die Aussicht auf Ruhm, die Mireau dazu bringen, seine Truppen zu verheizen. Im Roman dagegen wird der General zwar auch von reiner Offiziersüberheblichkeit getrieben, aber sein Ehrgeiz wird noch von einem anderen Umstand in Zugzwang gebracht: Die Einnahme der deutschen Stellung steht bereits im Heeresbericht geschrieben. – Hier ein Auszug aus der Romanfassung des Dialogs, den Kubrick an den Beginn seines Filmes gestellt hat:

„Haben Sie den heutigen Heeresbericht gelesen?“

„Ich lese keine Heeresberichte – ich mache sie“, bemerkte Assolant [Mireau] mit einem Lächeln, von dem er hoffte, es würde seine Unverschämtheit mildern.

„Hm“, machte der Armeekommandeur und übersah sowohl das Lächeln als die Unverschämtheit. „Nun, da ist ein peinlicher Fehler unterlaufen, den ich Ihnen erklären muss. Sie wissen wohl, dass der Oberbefehlshaber sich schon lange darüber beklagte, dass der Igel [die Höhe 19] noch nicht eingenommen ist. Kürzlich hat er nun darauf beharrt, diese Operation sofort vorzunehmen [...]. Es sind bereits mehrere Vorstöße unternommen worden [...]. Sie sind alle fehlgeschlagen. [...] Durch einen peinlichen Irrtum steht nun aber im heutigen Heeresbericht, der Igel sei gestern eingenommen worden [...].“

[...]

„So weit sind wir also gekommen! [...] Dem Armee-Hauptquartier genügt es nicht mehr, seine lächerlichen Bekanntgaben mit erfundenen Angriffen auszuschnücken. Nein! Das infernalische Geschreibe gibt jetzt bereits selbst die Operationsziele an – und ich soll diese Wische lesen, weil ich darin meine Befehle finde? [...]“<sup>17</sup>

Doch weil es eben seine Eitelkeit will, nicht Leser, sondern Macher der Heeresberichte zu sein, willigt der Divisionsgeneral schließlich ein: „Nun, dann mache ich eben die Lüge zur Wahrheit.“<sup>18</sup> Im Schrift-Medium Roman behauptet so das Medium Schrift seine letztinstanzliche Kommandogewalt – ganz wie in der Roman und Film übereinstimmend gemeinsamen Szene,<sup>19</sup> in der Mireau per Telefon befiehlt, in die eigenen Bereitschaftsstellungen zu schießen, der Batteriekommandant jedoch entgegnet, einen solchen Befehl nur ausführen zu können, wenn er ihn schriftlich und vom General persönlich unterzeichnet erhalte.

<sup>17</sup> Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], 19–20.

<sup>18</sup> Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], 24.

<sup>19</sup> Vgl. Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], 102–3.

## Krieg und Kino

Nun spielte aber bekanntlich gerade der Erste Weltkrieg eine wichtige Rolle für das Ende des Schriftmonopols, und wie namentlich Paul Virilio herausgearbeitet hat, bestehen vielfältige und engste Zusammenhänge zwischen Krieg und Kino im allgemeinen wie zwischen dem Aufschwung des Films und eben dem Ersten Weltkrieg im Besonderen. Virilios überspitzen-de Gleichsetzung – „*Krieg ist Kino und Kino ist Krieg*“<sup>20</sup> – wird unmittelbar plausibel, wenn man beim Wort nimmt, was Maxim Gorki als die anfängliche Kino-Erfahrung festgehalten hat, als den Schock des Films: „Vorsicht! Es scheint, als werde er sich in die Dunkelheit hineinstürzen, in der Sie sitzen, Sie in einen aufgeschlitzten Sack voll zerrissenen Fleisches und zersplitterter Knochen verwandeln.“<sup>21</sup> Aber auch oder zumal unter Verzicht auf solche Übertreibungen ist wohl historische Wahrheit, dass auf der einen Seite der Erste Weltkrieg ebenso „entscheidenden Anteil am Durchbruch [des Films als] eines neuen Massenmediums“ hatte, wie auf der anderen Seite, und mit den Worten des deutschen Generalstabschefs Erich Ludendorff, der Film „als Aufklärungs- und Beeinflussungsmittel“ seine „gewaltige Bedeutung“ für den Kriegsverlauf unter Beweis stellte.<sup>22</sup>

Am massenmedialen Durchbruch des Films hatten nicht zuletzt die unzähligen Frontkinos ihren Anteil, die während des Ersten Weltkrieges eingerichtet wurden, um für kriegsnützliche Laune zu sorgen. Als Aufklärungsmittel etablierte sich der Film in Verbindung mit der Luftwaffe; das alte Patrouillen-System wurde ergänzt und abgelöst durch die photogrammetrische und kinematographische Erfassung des Kriegsgeländes von oben. Und als Beeinflussungsmittel bewährte sich der Film in Erfolgen wie dem von *THE BATTLE OF THE SOMME*. Dieser Film, obwohl oder weil er *fact* und *fiction*, *re-enactments* und *real footage* von der Front vermengt, gilt als Begründung des abendfüllenden Dokumentarfilms wie sein Gegenstand

als eines der größten und sinnlosesten Blutvergießen aller Zeiten. Zwischen 1. Juli und 18. November 1916 fanden an den Ufern des französischen Flusses fast eine Million Deutsche, Engländer und Franzosen den Tod oder wurden schwer verwundet. Es war eine jener Schlachten des Ersten Weltkrieges, deren tragischer Ruhm nicht nur von den hohen Verlusten herrührt, sondern

<sup>20</sup> Virilio, *Krieg und Kino*, 47.

<sup>21</sup> Zit. n. Dennis Conrad, „Die Schlacht auf der weißen Wand.‘: Propaganda im Kinosaal“, in *Krieg & Propaganda 14/1*, hrsg. von Sabine Schulze u. a. (München: Hirmer Verlag, 2014), 26–31, hier: 26.

<sup>22</sup> Conrad, „Die Schlacht auf der weißen Wand“, 26 u. 30–1.

auch daher, dass die Geschichtsschreibung bis heute keinen Sieger des Gemetzels kennt.<sup>23</sup>

THE BATTLE OF THE SOMME aber, der allein in Großbritannien an die 20 Millionen und unzählige weitere Kinobesucher in über 18 Exportländern erreichte, „interpretierte“ dennoch „das Desaster als Erfolg der englischen Armee“<sup>24</sup>: Gefolgt von einer Landkarte, auf der die Zurückdrängung der deutschen Frontlinien eingezeichnet sind, sieht man am Ende wohlgenutete Tommies, die zum nächsten Kampfeinsatz aufzubrechen scheinen, während sie in Wahrheit bereits vor der Schlacht gefilmt worden waren. Also konnte nicht ausbleiben, dass auch auf diesem Gebiet eine deutsche Gegenoffensive angestrengt wurde. Weil diese jedoch, und das nun eindeutig, mit einer Niederlage endete – BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME verschwand nach kürzester Zeit aus den Kinos –, trat der Film-Sieg in doppelter Weise an die Stelle des militärischen: als realer Kino- und als imaginärer Schlachtenerfolg. THE BATTLE OF THE SOMME vollbrachte, anders gesagt, ganz ähnliches wie in *Paths of Glory* – dem Roman – die Heeresberichte.

Umso auffälliger ist, dass in Kubricks Film nicht nur diese Heeresberichte gestrichen sind, sondern dass auch der Krieg-und-Kino-Zusammenhang, der dafür hätte eintreten können, keine Rolle spielt. Oder genauer wäre vielleicht zu sagen: *kaum* eine Rolle spielt. Er wird nicht Thema, aber er *erscheint*, und zwar buchstäblich gemäß Heideggers „Sichmelden von etwas, das sich nicht zeigt, durch etwas, was sich zeigt“. Es gibt da nämlich wenigstens zwei oder drei Elemente, die das Thema als Leerstelle im Film markieren.

Erstens ist da die Patrouille zur Vorbereitung des Sturmangriffs. Ihr Verlauf wird von Cobb und von Kubrick in den Grundzügen übereinstimmend erzählt. Durch einen schweren Verstoß gegen die militärischen Vorschriften bringt der Anführer des Spähtrupps nicht nur sich und seine Leute in unnötig erhöhte Gefahr, sondern schlimmer noch: aus Panik tötet er selbst einen seiner Männer. Als Auslöser dieses Fehlverhaltens erwähnt der Roman die „Ruinen von einigen Häusern“<sup>25</sup>, wie sie auch in der Filmkulisse zu sehen sind. Daneben aber wird die Szenerie in Kubricks Film nachgerade überdeutlich vom Wrack eines abgeschossenen (deutschen) Flugzeugs beherrscht (Abb. 1), von dem im Roman keine Rede ist. Regelrecht als Wink mit dem Zaunpfahl

<sup>23</sup> Dennis Conrad, „Helden an der Somme? Wahrheit und Fiktion im dokumentarischen Film“, in *Krieg & Propaganda 14/18*, hrsg. von Sabine Schulze (München: Hirmer Verlag, 2014), 140–5, hier 140.

<sup>24</sup> Conrad, „Helden an der Somme?“, 140.

<sup>25</sup> Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], 58.

weist Kubrick so darauf hin, dass hier – aus Gründen der „taktischen Kontrolle“<sup>26</sup> – eine Patrouille und eben *nicht* die Luftaufklärung stattfindet, die doch bereits ab der ersten Marneschlacht (September 1914) mehr und mehr zur strategischen Umstellung von der horizontalen auf die vertikale Perspektive führte.



Abb. 1: Screenshot aus Stanley Kubrick, PATHS OF GLORY, DVD, United Artists, 2008.

Im selben Sinne markant ist zweitens das wiederum von der Romanvorlage abweichende Filmende. Der Roman schließt mit der existentiell-existenzialen Tautologie eines Todesschusses für einen Toten. Die Angeklagten wurden verurteilt und mit einer Gewehrsalve exekutiert, und dann folgen mit einer Pistole die Gnadenschüsse, die eben entweder Gnade oder schlicht eine Erfolgssicherung sind, zu der der letzte Satz des Romans lautet: „Der nächste Schuss ging in ein Gehirn, das längst schon tot war“<sup>27</sup> – Ende, oder *black out*, wo schon *black out* gewesen war. In Kubricks Film dagegen folgen auf die Exekution noch einige hinzuerfundene Szenen, in deren letzter die davongekommenen Soldaten sich in einer Art Fronttheater oder schlicht einer Kneipe vergnügen – einer Kneipe, wo es genauso gut „der

<sup>26</sup> Virilio, *Krieg und Kino*, 163.

<sup>27</sup> Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], 198.

Kintopp im Felde<sup>28</sup> hätte sein können, also eines der zwischen 1914 und 1918 zu Hunderten betriebenen Frontkinos.

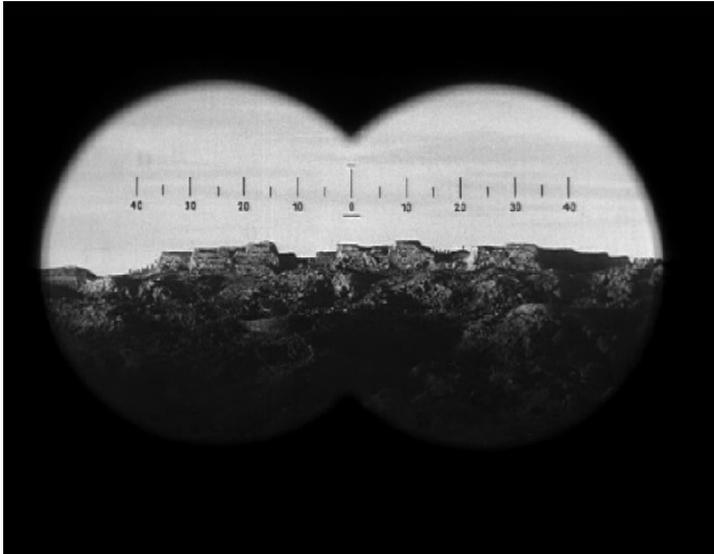


Abb. 2: Screenshot aus Stanley Kubrick, *PATHS OF GLORY*.

Geht man in dieser Weise von einer markierten Lücke aus, ist es eine so naheliegende wie somit wenig originelle Vermutung, dass *Paths of Glory* – der Film – selbst die Funktion hat, in ebendiese Lücke einzutreten. Tatsächlich gibt es ein drittes Element, worin, ohne dass er vorgezeigt würde, der Krieg- und-Kino-Zusammenhang erscheint, nämlich jene „Höhe 19“, um den sich das militärische Selbstmordkommando dreht, bevor sich derselbe Wahnsinn auf das Mordkommando des zu statuierenden Exempels verschiebt. Mehr als einmal sieht der Filmzuschauer in einer *Point of View*-Einstellung leinwand- oder bildschirmfüllend ausschließlich diesen Hügel (Abb. 2). Und das erste Mal, dass er ihn zu Gesicht bekommt, beim Umschnitt vom Dialog der Generäle auf die Schützengrabenrealität (die filmisch nacherfundene, versteht sich), füllt dieser Hügel das ganze Filmbild aus, dann fährt die Kamera zurück, und man sieht dasselbe Bild durch die Kadrierung eines Sehschlitzes im unter die Erde eingegrabenen Bollwerk (Abb. 3). Deutlicher könnte die Übereinstimmung von Film- und Angreiferblick nicht vor Augen geführt werden, zumal der anvisierte Hügel als solcher dazu noch für die Un-

<sup>28</sup> Zit. n. Conrad, „Die Schlacht auf der weißen Wand“, 27.

möglichkeit einerseits, wie andererseits die Notwendigkeit des Kriegsfilms steht.

So hatte Alfred von Schlieffen, der ja den Aufmarschplan der Deutschen an der Westfront vorentworfen hatte, für den Ersten Weltkrieg ebenfalls vorausgesagt, was David W. Griffith dann als Filmmacher erleben musste. Griffith „hatte im Sommer 1914 die großen Schlachtenszenen von *THE BIRTH OF A NATION* [über den Amerikanischen Bürgerkrieg] gedreht, zur selben Zeit, als in Europa der wirkliche Krieg ausbrach. In Griffith' Film wird das Schlachtfeld in einer Totalen von einem Hügel aus vorgestellt.“<sup>29</sup> Als er sich dann zu den Schützengräben an der Somme begab, um dort Aufnahmen für den Propagandafilm *HEARTS OF THE WORLD* zu machen, brachte ihn die neue Kriegsrealität „völlig aus dem Konzept“: „Dem bloßen Auge schien das Schlachtfeld, das er vor sich sah, aus nichts zu bestehen“<sup>30</sup> – ganz wie die Schlieffen-Vision es prophezeit hatte: „So groß aber auch die Schlachtfelder sein mögen, so wenig werden sie dem Auge bieten. Nichts ist auf der öden Weite zu sehen“<sup>31</sup> – und dementsprechend auch nichts zu filmen, weshalb Griffith zurück nach Hollywood ging, um dort, wie üblich, Krieg einfach spielen zu lassen.

Krieg und Film, heißt das ja aber nur, saßen vorab im selben Boot. Krieg ist Bewegung, Film ist Bewegung. Der Stellungskrieg jedoch hatte die Bewegung an der Westfront erstarren lassen und, als Grabenkrieg, das Schlachtfeld in ein optisches Nichts verwandelt. „[K]ein Mann gegen Mann“<sup>32</sup> ist zu sehen, und auch kein Napoleon auf seinem Feldherrnhügel, „umgeben von einem glänzenden Gefolge“, indem, wie es bei Schlieffen weiter heißt, der „moderne Alexander“ seine Kommandos fernab des Schlachtfelds erteilt, aus einem Befehlsstand, „wo Draht- und Funkentelegraph, Fernsprech- und Signalapparat zur Hand sind“<sup>33</sup>. Im Dilemma lag aber so zugleich auch die Lösung: Auf die stillgestellte Bewegung antwortete die massive Mobilisierung der Information, in die der Film zum einen als Mittel der Luftaufklärung seinerseits verwickelt war, wie sich zum anderen auch für ihn aus dem Dilemma die Lösung ergab. Der Stellungskrieg mit seinen Niemandsländnissen widersprach dem Bewegtbild; also setzte man die Kameras selbst in Bewe-

<sup>29</sup> Virilio, *Krieg und Kino*, 20.

<sup>30</sup> Virilio, *Krieg und Kino*, 93 u. 25.

<sup>31</sup> Alfred von Schlieffen, „Der Krieg in der Gegenwart: 1909“, in ders. *Gesammelte Schriften*, Bd. I. (Berlin: Mittler & Sohn, 1913), 11.

<sup>32</sup> Virilio, *Krieg und Kino*, 25.

<sup>33</sup> Von Schlieffen, „Der Krieg in der Gegenwart“, a. a. O. Vgl. dazu ausführlich: Thomas Jander und Veit Didczuneit, *Netze des Krieges: Kommunikation 14/18* (Königswinter: Lempertz, 2014), 15.



Abb. 3: Screenshots aus Stanley Kubrick, PATHS OF GLORY.

gung. Die wirklichen Kampfhandlungen ließen Kamerabegleitung schwerlich zu; also mündete die Unmöglichkeit des dokumentarischen Kriegsfilms in die Notwendigkeit des Kriegs- als Spielfilms.

## Kriegsfilm

Als Kubrick 30 Jahre nach *PATHS OF GLORY* nach seiner Motivation gefragt wurde, *FULL METAL JACKET* zu machen, soll er geantwortet haben, er habe einen Kriegsfilm drehen wollen. Aber *PATHS OF GLORY* sei doch schon einer gewesen, hieß die Erwiderung. Worauf wiederum Kubrick entgegnet haben soll: Den hätten die Leute als Antikriegsfilm gesehen, aber nun wolle er einen unverkennbaren Kriegsfilm machen, einen Film über den Krieg als nicht aus einer moralischen oder politischen Position heraus beurteiltes Phänomen, sondern als schlicht dieses – Phänomen.<sup>34</sup>

Sei die notorische Kautele beiseitegelassen, dass noch jeder Antikriegsfilm zwangsläufig ein Kriegsfilm ist, und bleibe dahingestellt sowohl: ob Kubrick die Meinung ‚der Leute‘ teilte oder nicht, als auch: wie es sich in der genannten Hinsicht mit *DR. STRANGELOVE* und mit den ‚klassischen‘ Armeeaufmärschen in *BARRY LYNDON* verhält – jedenfalls hieß *PATHS OF GLORY* damit einmal mehr der Antikriegsfilm, als den man ihn gar nicht in Frage stellen muss, um dennoch nicht zu übersehen, wie dieser Film schon auf eben- das abzielt, was Kubrick dann als den Anspruch von *FULL METAL JACKET* benannte.

Weil es um den Stellungskrieg geht, ist – wie in der militärischen Kinematographie, und wie das „Kinoauge“ Dziga Vertovs, der seine Lehren aus dem Krieg bezogen hatte<sup>35</sup> – auch bei Kubrick die Kamera „ständig in Bewegung“, ständig fährt sie „in die Tiefe und aus ihr heraus“<sup>36</sup>. Weil es die Feldherrenhügelperspektive eines Napoleon und eines Griffith<sup>37</sup> im Ersten Weltkrieg nicht mehr gab, den Blick, dem sich „das Schlachtfeld unmittelbar darstellt“<sup>37</sup>, kehrt *PATHS OF GLORY* die Sichtverhältnisse um und rückt den Blick auf einen Hügel in den Fokus. Dessen Erstürmung wird telekommunikativ be-

<sup>34</sup> Jan Harlan, *Stanley Kubrick: a life in pictures*, USA, 2001, DVD, Warner Bros., 2001, 01:43:22–01:43:41. Vgl. In diesem Sinne auch: Stefan Höltgen, *Full Metal Jacket*, in *Filmgenres: Kriegsfilm*, hrsg. von Thomas Klein u. a., 299–305, hier 299: „*Full Metal Jacket* [...] soll jedoch sein konsequentester Kriegsfilm werden“.

<sup>35</sup> Vgl. Virilio, *Krieg und Kino*, 20. Bzw. Dziga Vertov, *Schriften zum Film*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff (München: Hanser, 1973), 20.

<sup>36</sup> Seeßlen und Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, 104–5.

<sup>37</sup> Vgl. Virilio, *Krieg und Kino*, 115.

fehligt, wobei die Sequenz, die das Telefon als das „Tötungsinstrument“<sup>38</sup> vorführt, als das es im Ersten Weltkrieg kriegsflächendeckend Verwendung fand, in bezeichnender Weise inkonsequent ist (Abb. 4). Auf der einen Seite zeigt sie den telekommandierenden General, der keinen Überblick hat, sondern durch seinen Telefonisten vom Scheitern des Angriffs erfahren muss. Auf der anderen Seite zeigt sie ihn aber doch eben in erhöhter Position, aus seinem Befehlsstand mit eigenen Augen von oben herab das Geschehen verfolgend, wenn auch durch ein Teleskop –: „Selten“, kommentiert dazu der Roman, „sieht ein Soldat mit bloßem Auge. Er blickt eigentlich immer nur durch Linsen – Linsen, die sich nach den Abzeichen seines Ranges richten.“<sup>39</sup> Wohl, weil sie auch bereits reinen Kriegsfilm ergab, hat Kubricks Antikriegsromanverfilmung zu der erwähnten widersprüchlichen Beurteilung noch nicht oder doch bereits erkennbaren schwarzen Humors geführt. Ihr Bildbegehren und ihre Bildpolitik teilt sie jedenfalls erkennbar vorab mit dem Krieg – vielleicht gerade dadurch ihn anklagend, mag sein.

Auf die verlorene Schlacht im Felde folgt als zweiter Teil des Films die Schlacht, die Colonel Dax in der Etappe verliert. Weder gelingt es ihm, das Kriegsgericht abzuwenden, noch die willkürlich Angeklagten vor Gericht erfolgreich zu verteidigen. Die Hinrichtung der Verurteilten erfolgt am nächsten Morgen, und wo (wie schon erwähnt) der Roman damit sein Ende hat, fügt Kubricks Film dem noch ein – bei nur 84 Minuten Gesamtlänge – immerhin neunminütiges Nachspiel hinzu. Dieses kehrt nicht zuletzt den Zynismus der Generäle noch einmal heraus, die sich nach der Exekution in dem Schloss, das General Mireau zu seinem Stabsquartier gemacht hat, beim Frühstück unterhalten. „In Form und Durchführung“, befinden sie, sei die Erschießung „schlechthin vorbildlich“ gewesen, oder mit der Originaltonspur: „The men died wonderfully“, das Ganze „had a kind of splendour to it“<sup>40</sup> – und es ist dieses Moment des Splendiden, in welchem Kubricks Film ganz und gar auf der Seite der Generäle steht. „Die Inszenierung ist perfekt choreografiert“<sup>41</sup>, ist auf innerdiegetischer *und* auf filmästhetischer Ebene zu konstatieren. Die Exekution, das vorhergehende Gericht, die in und um Mireaus Schloss fortwährend paradierenden Truppen, die Raumaufteilun-

<sup>38</sup> Jander und Didczuneit, *Netze des Krieges*, 28.

<sup>39</sup> Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], 79–80.

<sup>40</sup> Kubrick, *PATHS OF GLORY*, 01:14:09–01:14:22.

<sup>41</sup> Susanne Kaul und Jean-Pierre Palmier, *Stanley Kubrick: Einführung in seine Filme und Filmästhetik* (München: Fink, 2010), 33.



Abb. 4: Screenshot aus Stanley Kubrick, PATHS OF GLORY.

gen innen wie außen, all das ist „formal und symmetrisch“<sup>42</sup> in Perfektion, ist seinerseits „schlechthin vorbildlich“ ins Bild gesetzt, „[with] a kind of splendour to it“. Die Kameras und Kamerafahrten bei Kubrick lieben die von ihnen erschaffene Ordnung ersichtlich mit der gleichen kalten Lust wie Mireau (und weil diese „Welten der strengen Symmetrie in Handlungsführung und Bildaufbau und Schnittfolge“<sup>43</sup> Kubricks Markenzeichen geworden sind, wäre zu fragen, ob nicht alle seine Filme eigentlich Kriegsfilme sind, aber das nur am Rande).

Hinzu kommt das „Kameraverhalten“ gegenüber der Figur des Colonel Dax, dessen „Eleganz, Dynamik und Selbstbeherrschung“ ihn „als pflichtgehorsamen, aber klugen und mitfühlenden Soldaten charakterisieren“<sup>44</sup>, kurz: die „narrative Kameraarbeit“<sup>45</sup>, die Dax zum Helden der ganzen Ge-

<sup>42</sup> Paul Duncan, *Stanley Kubrick: visueller Poet 1928–1999* (Köln: Taschen, 2008), 34.

<sup>43</sup> Jansen, „Stanley Kubrick“, 56.

<sup>44</sup> Kaul und Palmier, *Stanley Kubrick*, 33.

<sup>45</sup> Jansen, „Stanley Kubrick“, 53.

schichte macht (Abb. 5). Im Roman spielt Dax fast nur eine Nebenrolle. Weder nimmt er selbst an dem Sturmangriff teil, geschweige denn dass er ihn anführte, noch ist er der Verteidiger der Angeklagten vor Gericht. Nur Kubricks Film betreibt diese seine Heroisierung.



Abb. 5: Screenshot aus Stanley Kubrick, PATHS OF GLORY.

## Heroisierung

Nach Virilio verdankt sich sogar das „Starsystem“ dem Ersten Weltkrieg, genauer: „einer Logistik der Wahrnehmung, die sich im Verlauf des Ersten Weltkrieges auf allen Ebenen entwickelte“. <sup>46</sup> Mit Kirk Douglas in der Hauptrolle – ebenso wie als treibender Kraft im Hintergrund, die „unbedingt die Rolle des Colonel“ wollte <sup>47</sup> – ist Kubricks Film ganz ohne Zweifel Teil dieses Systems. Die Heroisierung, die er Colonel Dax beschert, ist also unschwer zu erklären. Komplizierter verhält es sich mit der Funktion, die sie hat.

Trivialer-, dadurch aber nicht automatisch verkehrterweise würde man erwarten, dass die Aufwertung des mit allen Wassern soldatischer Tugend gewaschenen Offiziers zur dominierenden Identifikationsfigur den Film unmittelbar zum Kriegs-, ja nahezu Propagandafilm stempelt. Auf den ers-

<sup>46</sup> Virilio, *Krieg und Kino*, 41.

<sup>47</sup> Duncan, *Stanley Kubrick*, 32.

ten Blick aber ist das genaue Gegenteil der Fall. Als Gegenfigur zur karrieristischen, intriganten Generalität wird Dax, der als Verteidiger vor dem Kriegsgericht scheitert, durch seine Heroisierung zur Hauptfigur der vor dem Menschheitsgericht des Kinopublikums erhobenen (um das Zitat zu wiederholen) „Anklage gegen die Ungeheuer im Offiziersrock“. Die Szenen, in denen der jeweils rangniedrigere Offizier von seinem Vorgesetzten, also erst Mireau von Broulard, dann Dax von Mireau, den Sturmbefehl erhält und sich ihm anfangs als undurchführbar zu widersetzen versucht, nur um ihn sich zuletzt umso entschlossener zu eigen zu machen: „Wir werden es schaffen!“ – diese beiden Szenen sind nicht umsonst streng als genaueste Punktspiegelung angelegt: in jedem Punkt identisch, aber genauso in jedem Punkt in entgegengesetzter Richtung. Mireau lässt sich von der Aussicht nach oben, dem nächsthöheren militärischen Rang bestechen; Dax macht sich den Befehl zu eigen, um nicht abbeordert, d.h. von den ihm Untergebenen, seinen Männern, getrennt zu werden. Hier die Selbstlosigkeit des Verantwortlichen, da die Verantwortungslosigkeit des Selbstsüchtigen: so der Kontrast, der durch die strenge Parallelführung beider Sequenzen nur umso schärfer hervortritt.

Ebenso wird durch diese Parallelführung aber klar: Dax „bricht nicht aus dem Militärkartell aus“<sup>48</sup>. Sehr viel mehr noch als seine moralischen Gegenspieler handelt er durch und durch soldatisch. Er ist nicht der Schwächling, der zu sein General Mireau ihm vorwirft, um ihn zu ködern; vielmehr ist er durchaus der Idealist, als den General Broulard ihn im Film bezeichnet – und als diese von Kubricks Film abweichend vom Roman heroisierte Figur wird Dax zur Anklage des Falschen *im* Krieg, nicht jedoch des Falschen *am* Krieg.

Dax, heißt das kurz, ist Subjekt des Krieges *par excellence*. Der letzte Befehl, mit dem der Film schließt, beordert ihn zurück in den Schützengraben, gerade als er, wie damit der Filmzuschauer, Zeuge der besagten letzten Szene in jener Kneipe, jenem Fronttheater wird, das so leicht auch ein Frontkino hätte sein können. Die Soldaten saufen und grölen, bis der Wirt endlich ein „ganz besonderes Beutestück aus dem Sortiment des feindlichen Lagers“<sup>49</sup> – nämlich erstmals im Film den Feind in Person, und im ganzen Film die erste und letzte, die einzige Frau – auf die Bühne zertr. Was folgt, ist gerade die Sentimentalität, in die sich verirrt zu haben Dax im vorhergehenden Dialog

<sup>48</sup> Wilhelm Roth, „Generäle und Zensoren: Paths of Glory und die Spiele der Macht“, *Kinematograph*, Nr. 19, hrsg. vom Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main (Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 2004): 45–55, hier 48.

<sup>49</sup> Kubrick, *PATHS OF GLORY*, 01:18:50.

mit dem General sich gesagt sein lassen musste. Das Mädchen, um das es sich bei dem „Beutestück“ handelt, singt ein Lied, auf deutsch, und zwar das Lied vom treuen Husaren, und so hilflos ihr Gesang zuerst im Kneipengegröle noch untergeht, so ergreifend setzt er sich am Ende durch. Die Soldaten verstummen, hören zu, summen mit, weinen vor Rührung. Die letzten Bilder des Films gehören so der (Mit-)Menschlichkeit, die die oberste Heeresleitung nicht kennt, und weil das so ist, hat man diesen Schluss nicht geradezu als *happy ending*, aber doch als versöhnliches Ende gedeutet, das zur Antikriegs-*message* sogar noch ein wenig Hoffnung hinzufügt (ein Quantum Trost, frei nach James Bond) –: *hope eternal springs*.

Aber wenn, dann ist es eine Hoffnung Kubrickscher Art – so, wie Kubrick über *THE SHINING* gesagt haben soll, es sei ein optimistischer Film, indem er doch immerhin ein Jenseits statuieren.<sup>50</sup> Oder wie das *cosmic baby* am Ende der *SPACE ODYSSEY*, oder wie das liebespragmatisch-versöhnliche „[Let’s] fuck“-Ende von *EYES WIDE SHUT*: befremdliche humanistische Kontrapunkte als Schlusstrich unter Bild-Opern, die genüsslich die *condition humaine* als das reine Desaster zelebrierten. Im selben Sinne demonstriert der Schluss von *PATHS OF GLORY* wohl eher noch einmal die Unterworfenheit unter den Krieg, wie sie dann ja auch Dax’ Reaktion auf den Marschbefehl lapidar bekundet: „Lassen Sie den Leuten noch ein paar Minuten [...]“. <sup>51</sup>

## Wege zu sterben

Endet die Romanvorlage schon nihilistisch schonungslos, so spitzt Kubricks Film die Schonungslosigkeit auf seine Weise noch zu. Dem hinzuerfundenen, kalkuliert ‚menschelnden‘ Ende korrespondiert, dass der Film eine bezeichnende Episode aus Cobbs Roman schlicht übergeht. Bei Cobb sollen nämlich vier Soldaten für das zu statuierende Exempel bestimmt werden. Einer der vier Kompanieführer jedoch verweigert sich der Instruktion, einen beliebigen seiner Männer auszuwählen – ohne dass dies nennenswerte Konsequenzen hätte.<sup>52</sup> Von eben dieser Alternative zum ansonsten im Roman unterstrichenen System blinden Gehorsams findet sich bei Kubrick keine Spur.

Wo der Roman also zumindest an einer Stelle den Aspekt der Melville-*Bartleby*yschen „I would prefer not to“-Haltung aufleuchten lässt, diese Mög-

<sup>50</sup> Vgl. Harlan, *STANLEY KUBRICK*, 01:30:53–01:31:18.

<sup>51</sup> Kubrick, *PATHS OF GLORY*, 01:22:14.

<sup>52</sup> Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], 127ff., und dann weiter 151ff., wo man erfährt, dass diese Befehlsverweigerung ungeahndet bleibt, weil der Verweigerer möglicherweise gute Beziehungen zu höheren Stellen unterhält.

lichkeit schlicht ignoriertes Subjektivierung, geht es in Kubricks Film rein um eben das gegenteilige Moment eben dieser Subjektivierung, oder eben genauerhin um die Frage, was es heißt, Subjekt (der Maschinerie) des Krieges zu sein, also gerade nicht autonomes Subjekt, sondern unterworfenes Subjekt: *subjected subject*, um es im Heimatidiom von Roman und Film zu sagen. Im heroisierten Colonel Dax, dieser Starrolle für Kirk Douglas, tapfer und unkorrupt, zeigt Kubricks Film einen „mit einer festen Persönlichkeit ausgestatte[n] Mensch[en]“, wie Gustave Le Bon im Kriegsjahr 1916 die bis dahin herrschende „alte Psychologie“ und ihr Menschenbild resümierte.<sup>53</sup> Das Schlusslied vom treuen Husaren beschwört die nämliche Seelenkunde. Nur – ihre Prädikation als „alt“ verrät es schon – resümierte Le Bon diese Psychologie lediglich, um festzustellen, dass der Krieg sie mehr oder minder falsifiziert hatte. Die „angebliche Stabilität der Persönlichkeit“ hatte „zum größten Teil“ auf der Unveränderlichkeit der Lebensbereiche beruht, während diese nun „unaufhörlich durch den Krieg verwüstet wurden“.<sup>54</sup> Weshalb man, ob auf Seiten der Militärs oder der Filmemacher, die das Subjekt aus der Bahn werfende „technologische Überraschung“ als das bestimmende Moment zu realisieren hatte.<sup>55</sup> „Ich bin in ununterbrochener Bewegung“, proklamiert Dziga Vertovs Kinoauge.<sup>56</sup> „Immer in Bewegung“<sup>57</sup>, brüstet sich General Mireau, so selbstgefällig wie darin unfreiwillig ironisch den Stellungskrieg kommentierend. Aber diese Bewegung ist weniger selbstbestimmt als vielmehr von außen vektorisiert. „Existenz“, um abschließend noch einmal an Heideggers Umarbeitung idealistischer Subjektphilosophie zu erinnern, ist „Ek-sistenz“ als in räumlicher Hinsicht „gegendhafte Orientierung“ wie in zeitlicher Hinsicht „Sein zum Ende“, „Sein zum Tode“, „Vorlaufen in den Tod“. Das Subjekt (um es dennoch bei diesem Begriff zu belassen) ist also bestimmt durch seine Relationalität oder räumliche wie zeitliche Gerichtetheit, ganz wie es die zeitgenössische Psychologie entdeckt. Phänomenologisch *wirklich* ist nie der neutrale Raum, sondern immer nur der der Begehungen oder Ängste oder kurz: der affektiven Besetzungen, sagt namentlich die Feld-Theorie Kurt Lewins, die dieser tatsächlich ‚im Felde‘ zu entwickeln begann, nämlich als Feldartillerist aus der Erfahrung der

<sup>53</sup> Zit. n. Paul Virilio, *Die Sehmaschine* (Berlin: Merve, 1989), 39.

<sup>54</sup> Virilio, *Die Sehmaschine*, 39.

<sup>55</sup> Virilio, *Krieg und Kino*, 36.

<sup>56</sup> Dziga Vertov, *Schriften zum Film*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff (München: Hanser, 1973), 20.

<sup>57</sup> Kubrick, *PATHS OF GLORY*, 00:09:09: „Keep on the move“.

Annäherung von der Etappe an die Front. Sein Ausgangsbeispiel ist – zufällig oder nicht – ausgerechnet der Anblick eines Hügels, und seine daran anknüpfenden verallgemeinerten Beobachtungen gelten dem Unterschied zwischen der Friedens- und der Kriegslandschaft. Jene ist „rund, ohne vorne und hinten“, ist „nach allen Richtungen“ ausgebreitet, während diese „gerichtet“ erscheint, also gerade „ein Vorn und Hinten“ kennt, „und zwar ein Vorn und Hinten, das nicht auf den Marschierenden bezogen ist, sondern der Gegend selbst fest zukommt“<sup>58</sup>, will sagen: Nicht das Subjekt und seine Bewegungen richten die Gegend aus, sondern die Gegend weist dem Subjekt seine Richtungen.

Und genau dementsprechend handelt der Film mit und an seinen Figuren, nicht zuletzt seiner Hauptfigur Dax, gerade in ihrer ostentativen Heldenmütigkeit. Das wiederkehrende Grundmuster der ganzen *story* ist ja die einer gleichsam invertierten Feind-Ausrichtung. Der Feind ist nie zu sehen. Statt dessen ermordet der Anführer des Spähtrupps seinen eigenen Kameraden, fallen die Soldaten beim Sturmangriff im zu kurz geratenen eigenen Sperrfeuer, soll die Artillerie die eigene Stellung beschießen und muss das Exekutionskommando seine Gewehrsalve auf die eigenen Leute abfeuern. *PATHS OF GLORY* erzählt von der Selbst-Auslöschung im Krieg.

Zugleich ist die strenge Gerichtetheit der Soldatensubjekte damit in keiner Weise negiert, ganz im Gegenteil. Davon zeugt zum einen ein beinahe ephemerisierter, weil im leisesten Flüsterton gehaltener Dialog in der Nacht vor dem Sturmangriff. Wovor seine Angst größer sei, fragt der eine den anderen *private*, um mit diesem durchzugehen, was es an modernisierten Todesarten so gibt: Ist es das Bajonett? Oder das Maschinengewehr? Oder Gas? Oder Sprengkörper? Alle kriegspropagandistisch verheißenen Wege zum Ruhm sind sämtlich bloß Wege zu sterben, heißt die naheliegende erste aus dieser Frage (und der sie aufwerfenden Erzählung) zu gewinnende Einsicht wie die weiterführende zweite: „Der Mensch hat nicht Angst, dass er stirbt, sondern wie er stirbt.“<sup>59</sup> So konkretisiert der Krieg das prinzipiel-

<sup>58</sup> Kurt Lewin, „Kriegslandschaft“, in *Zeitschrift für angewandte Psychologie* 12/1917: 440–7, hier 441.

<sup>59</sup> Kubrick, *PATHS OF GLORY*, 00:024:15–00:25:22. Film und Roman argumentieren hier einmal mehr auf verschiedene Weisen, von denen schwer zu sagen ist, welche die radikalere ist: Der Mensch, heißt die *conclusio* im Roman, habe weniger Angst vor dem Tod als vielmehr vor einer Verwundung, also vor der Beschädigung des Lebens; vgl. Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], 87, sowie dann S. 95–6 zu einer ‚kleinen Typologie‘ der Beschädigung (Augen, Genitalien, Füße).

le, darin aber auch formal-abstrakt bleibende zeitliche Sich-Voraussein des Daseins.

Weshalb das schon erwähnte Kubricksche Kameraverhalten und seine berühmten Choreographien zum anderen sichtbar machen, wie der Krieg desgleichen das prinzipielle Sein-In des Daseins, seine räumliche Ein- und Ausrichtung konkret werden lässt. „Kubrick“, hat man etwa bemerkt, „zeigt die Befehlshaber Broulard [recte: Mireau] und Dax, wie sie von links nach rechts die Schützengräben durchqueren, was psychologisch stark wirkt. Die Soldaten jedoch greifen den ‚Ameisenhügel‘ [die Höhe 19] von rechts nach links an, was psychologisch schwach wirkt und aussieht, als würden sie den Hügel hinaufsteigen.“<sup>60</sup> So gelangt die Gerichtetheit der Kriegslandschaft zur *mise-en-scène*. Angesichts ihrer hat es seine eigentümliche Berechtigung, wenn, auf deutsche Empfindlichkeiten Rücksicht nehmend, die wiederholte Ansprache Mireaus an die Soldaten im Schützengraben in der Synchronfassung lautet: „Wollen wir’s *denen da drüben* ’mal zeigen!“ Während Mireau auf der originalen Tonspur jedes Mal schneidig sagt: „Hello soldier, ready to kill more Germans?“

---

<sup>60</sup> Duncan, *Stanley Kubrick*, 33–4.

