Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 29 (1987)
Heft: 155

Artikel: Idi i smotri (Komm und siehe) von Elem Klimow : nah und fern
Autor: Kremski, Peter
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867246

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

IDI I SMOTRI (KOMM UND SIEHE) von Elem Klimow

Nah und fern

Nah und fern

Belorussland 1943. Fljora besorgt sich ein Gewehr und geht zu den Partisanen. Das Gewehr ist für ihn Berechtigungsausweis, dazugehören zu dürfen, mitmachen zu können. Sein kindlich-naiver Traum vom Heldentum erfüllt sich aber nur in der Fiktion – wenn er neben all den markanten Partisanenpersönlichkeiten für ein monumental arrangiertes Gruppenfoto mit Panzer, Akkordeon und hochgehaltener Fahne posieren darf. Von einer Grammophon-Platte erhebt sich dazu aus stimmgewaltigen Männerkehlen ein grandioser Heldengesang. Eine Aufnahme wie aus dem Bilderbuch, die einmal Erinnerung sein soll an Heldenhaftigkeit, Gemeinschaftsgeist und die pflichtgemässe Fröhlichkeit der Partisanen. Eine gestellte Aufnahme, ein Akt der Selbstdarstellung. Der fixierte Augenblick wird zum Abbild einer Idee. Ein Zeitdokument, das Ikone ist. Fljora selbst wird auf dem Foto kaum noch zu identifizieren sein; unscheinbar verschwindet er in der Menge.

Später wird Fljora noch einmal fotografiert werden. Da hat er mit seinem Leben bereits abgeschlossen. Statt Fröhlichkeit und Begeisterung sind ihm Entsetzen, Demütigung und Todesangst ins Gesicht geschrieben. Ein SS-Offizier hält ihm die schussbereite Pistole an die Schläfe. Fljoras Schicksal steht nun gross im Mittelpunkt des Bildes. Fljoras Todesangst ist echt; doch nur der Fotograf drückt ab, diesmal fürs Erinnerungsalbum der Faschisten.

Zwischen diesen Bildern, zwischen diesen Polen wird die Geschichte erzählt. Fljora, der zu den Partisanen

ging, um ein Held zu werden, bleibt immer nur Opfer. Das offene Kindergesicht verwandelt sich angesichts des Grauens immer mehr in das verstörte Gesicht eines Greises. Am Ende steht ein anderer Junge neben ihm, von gleicher Grösse, in ähnlicher Montur, das Gewehr geschultert. Die Partisanen rufen nach dem 'Neuen'; der 'Neue' steht neben dem im wahrsten Sinne des Wortes 'Alten'.

Das Grauen erfahrbar machen

Fljoras Weg führt von der Peripherie in das Innere des Grauens. Die Geschichte, die er durchläuft, unterliegt einer Sinnkonstruktion, in der die Ideen durch die Bilder immer sichtbar gemacht werden. Die wirkungsästhetische Dramaturgie Klimows bestimmt den Zusammenhang, in dem die Bilder stehen. Ganz gleich ob Einzelheiten nach Tonbandprotokollen von Überlebenden des Grauens für den Film nachgestellt worden sind, in der Addition dieser Einzelheiten zielt der Film darauf ab, die *Idee* einer *unvorstellbaren* Grausamkeit *auszudrücken*. Es ist weniger die Grausamkeit des Krieges, die der Film beschreibt, als vielmehr die Grausamkeit der Faschisten, die er anklagt. In diesem Sinne ist der Film auch weniger ein Antikriegsfilm als vielmehr ein Denkmal für den antifaschistischen Widerstand. Das Schlussbild der als geschlossene Einheit zügig im Wald verschwindenden Partisanen, in deren Reihen sich Fljora wieder einordnet, bis er – wie im Gruppenfoto am Anfang des Films – nicht mehr als einzelner zu erkennen ist, versteht sich als ein Zeichen für Durchhaltewillen und ungebrochene Widerstandskraft.
Klimow hat hier einen in der UdSSR sehr bekannten Partisanenroman von literarischem Niveau verfilmt, der aus der Erinnerung eines fiktiven Psychologie-Professors (der erwachsene Fljora) die leidvollen Erfahrungen der Partisanenzeit wieder lebendig werden lässt. Den äusseren Anlass für diese Erinnerungen liefert im Roman ein Partisanentreffen in Verbindung mit der Einweihung eines Denkmals. Auf diese Rahmenebene verzichtet Klimow im Film und schenkt sich damit auch darin eingebundene aktuellere Verweise auf Kriegsverbrechen der Amerikaner in Vietnam oder auf neue «Führer»-Persönlichkeiten wie Bayernfürst Franz Josef Strauss. Klimow eliminiert die Ebene der Reflexion, er macht physisch direktes, emotionales und emotionalisierendes Kino, will für den Zuschauer das Grauen *erfahrbar* machen. Er schneidet Fljora die Perspektive einer akademischen Nachkriegskarriere ab, die der Roman ihm gewährt; und Fljoras Heirat mit seiner Partisanenliebe Glascha, die ihm als Studentin nach dem Kriege wiederbegegnet, würde nach all den drastisch vorgeführten Grausamkeiten ohnehin dramaturgisch eher deplaziert wirken. Der durch das Weglassen einer zweiten, reflektierenden Zeitebene ausschliesslich auf die Vergangenheit konzentrierte Blick sperrt den Zuschauer selbst ein in die Klaustrophobie des Kriegsschrekkens, der er sich nicht entziehen kann.

Dramaturgie der Steigerung

Klimow beherrscht wirkungsbewusst die Dramaturgie der Steigerung. Jede Episode, durch die sich Fljora quält, übertrifft die vorausgegangene an Ungeheuerlichkeit. Der Schrecken weitet sich aus und verdichtet sich zugleich. Es geht um die verbrannte Erde, den Verlust der Heimat, die Einäscherung von über 600 Dörfern, für die marodierende Faschistenhorden verantwortlich waren.
Der Roman variiert dieses Thema an drei Beispielen. Auch er folgt – aber in anderer Weise – dem Prinzip der Steigerung. Fljora kommt in sein Heimatdorf, das von den Faschisten niedergebrannt worden ist. Die *Tat* wird nicht geschildert, nur mit dem *Ergebnis* wird Fljora (und der Leser) konfrontiert. Fljora will nicht sehen, dass die Dorfbevölkerung, darunter seine Mutter und Schwestern, mitverbrannt worden sind. Knochenreste hält er für weisse Kohlen, der Geruch erinnert ihn an verbrannte Kartoffeln. Das eigentliche Grauen wird hinter Fljoras verzweifeltem *Nicht-sehen*-wollen *sichtbar*. In einem zweiten Beispiel wird Fljora die Einäscherung eines anderen Dorfes in ein paar grausamen Einzelheiten *erzählt*. Das Wort *vermittelt* ihm das Schreckliche, fiktionalisiert in der Erinnerung das Ereignis, erweitert aber Fljoras Blick auf das, was in seinem eigenen Dorf geschehen ist. Das dritte Beispiel führt ihn selbst mitten ins *Geschehen*. Es geht nicht mehr um das Entdeckte, das Ergebnis, hinter dem die Tat selbst verschwindet, es geht auch nicht mehr um das Berichtete beziehungsweise Gehörte: hier geht es um das eigene *unmittelbare Erleben*. Fljora erfährt den Vorgang am eigenen Leibe, *sieht zu* aus der Perspektive des Opfers und schlimmer noch – ganz schizophren – auch aus der Perspektive der Mörder, sitzt einsam und hilflos mitten unter ihnen, ist der Vernichtung selbst entronnen, darf – ein willkürlicher Akt faschistischen Psycho-Terrors – das Massaker überleben.
Nach dem Krieg wird er, der zuviel *gesehen* hat, *erblinden*.
Klimow folgt zwar in seiner Darstellung der im dritten Beispiel beschriebenen Vernichtungsaktion dem Roman, doch nur dort weiss man bereits, bevor das Massaker losgeht, aus den vorausgegangenen Beispielen, was passieren wird: dass das Dorf mitsamt der Bevölkerung verbrannt wird. Das weiss man im Film nicht, weil Klimow keine Hinweise gibt, die diese Vernichtungsaktion ankündigen. Fljora ist vorher nicht mit Erzählungen von verbrannten Dörfern konfrontiert worden. Sein Heimatdorf wurde nicht eingeäschert, es steht noch so, wie er es verlassen hat – nur ist es seltsam unbewohnt, leer, die Menschen fehlen. Auf der Suche nach ihnen schlägt Fljora den Weg in die Sümpfe ein. Das Mädchen Glascha, das wie er von den Partisanen zurückgelassen worden ist und ihn begleitet, schaut sich um und sieht, wie die Leichen der Dorfbewohner sich hinter einer Scheunenwand stapeln. Ein Blick, ein Schock (auch für den Zuschauer), aber noch kein Hinweis auf das eigentliche Thema: dass die Faschisten den Dorfbewohnern ihre Häuser zum Scheiterhaufen werden liessen. Das spart sich Klimow in *seiner* Steigerungs-Dramaturgie – sozusagen ohne Vorwarnung – bis zum Schluss auf.

Das Innere des Grauens

Die spätere, besonders grauenhafte Vernichtungsaktion kommt insofern überraschend, überfallartig. Ihre Beschreibung macht fast die Hälfte des Films aus, hier beginnt der Film auch, einen zwiespältigen Eindruck zu hinterlassen. Nach dem kurzen, sich entfernenden Blick zurück auf die Leichen hinter der Scheunenwand nun die Annäherung an das Gemetzel, die nahe Sicht. Die nicht enden wollende Aneinanderreihung von Details bewirkt in erster Linie Scham und Ekel, aber auch Unwillen. Der Film, dem der faktische Hintergrund wichtig ist, wirkt mit einem Mal überinszeniert.
Die *Inszenierung* der Vernichtung steigert sich bis zum Grand Guignol, bis zu einer grotesken Farce, in der die Schergen, von denen einer aussieht wie Woody Allen, den Todesschreien applaudieren, in der sie jodeln, lachen, gröhlen, die Becher kreisen lassen und in der eine uniformierte Nazi-Mieze gierig einen Hummer verschlingt – wobei erkennbar ist, dass die Darsteller das ganz deutlich mit

demonstrativem Zeigefinger-Gestus für die Kamera spielen. Die Idee ist klar: Faschismus ist obszön.
Wie lässt sich das Grauen *darstellen*? Klimow will es den Zuschauer spüren lassen, will ihm die Distanz nehmen, will ihn wie Fljora mit offenen, entsetzten Augen (Komm und sieh!) mitten unter den Mördern sitzen lassen. Aber indem er sich zum Einsatz gröbster Mittel entschliesst, um unvorstellbare Barbarei zu simulieren, droht ihm sein Anliegen zuweilen zur Karikatur zu geraten. Dann wird nur noch die Absicht sichtbar, die ungemein rhetorische Bemühung, beim Zuschauer um jeden Preis den Eindruck hinterlassen zu wollen, dem denkbar Schrecklichsten beigewohnt zu haben. Wie lässt sich unvorstellbar Schreckliches zur Anschauung bringen? In der Darstellung von Faschismus und Gewalt erscheint Klimow nahezu wie ein Schüler von Peckinpah und Cimino.
Letztlich stellt sich das Gefühl ein, dass Klimow mit dem Zuschauer umspringt wie die Faschisten mit ihren Opfern. Das einstündige(!) Finale wird zu einer Vergewaltigung der Sinne. Komm und sieh: So wie Fljora von den Faschisten gezwungen wird, sich in aller entsetzlichen Hilflosigkeit das Massaker anzusehen, so wird auch der Zuschauer von Klimow gezwungen, die Gewalt der Bilder über sich ergehen lassen zu müssen. Was für Spuren die Greuel hinterlassen, hat man in Fljoras Gesicht lesen können.

Inszenierung der Gewalt und Gewalt der Inszenierung

Die inszenierten Greuel erweisen sich dabei oft als inszenierte Ideen des Regisseurs, stehen in konstruierten Zusammenhängen, deren Unerträglichkeit fast noch grösser ist als das, was sie zeigen. Eine junge Frau wird auf einen Truppenwagen gezerrt und von einem Haufen deutscher Soldaten, es müssen ungefähr 30 sein, vergewaltigt. Auf einem anderen Wagen sitzt, das ist als Kommentar deutlich, neben den Soldaten dick und fett ein Schwein. Später erspart es Klimow seinen Zuschauern nicht, die vergewaltigte Frau blutüberströmt, mit geschwollenem Gesicht und zerschlagenem Mund, eine Trillerpfeife zwischen den Zähnen, bis in die Grossaufnahme auf die Kamera zugehen zu lassen, damit auch jeder *sieht*. Fljora stammelt bei ihrem Anblick etwas von «Lieben..., Gebären...»; sein Zeigefinger weist damit demonstrativ zurück auf ein Bild am Anfang des Films, das ein unvermittelt pathetisches Bekenntnis von Glascha – «Hier bin ich.

Ich will lieben, will gebären.» – ebenfalls in Grossaufnahme plakatierte. Das Bild der vergewaltigten Frau, die Glascha zudem ähnlich sieht, wird zum zynischen Kommentar. Vor allem aber gibt sich in diesen Einstellungen und in ihrem Bezug zueinander mit aller Aufdringlichkeit die Inszenierung zu erkennen, mischt sich der Regisseur ins Bild, um seine Figuren zu Trägern seiner Ideen zu machen und ihnen Worte in den Mund zu legen, die ihnen selbst völlig fremd sind. Parallel zu der Vergewaltigung der jungen Frau lässt Klimow seine Schergen dann ausserdem noch eine uralte Frau in ihrem Bett vor die brennenden Häuser stellen mit der höhnischen Anmerkung, man lasse sie leben, damit sie noch gebäre.
Das Unerträglichste an diesen Bildern ist, dass sie nur inszeniert sind, um sie einer Ideenkonstruktion des Regisseurs einzufügen, das heisst: dass die Vergewaltigung der jungen und die Verhöhnung der alten Frau primär als Massnahmen infolge einer Sinnarbeit des Regisseurs erscheinen müssen und erst sekundär als Greuel aus dem Ungeist der faschistischen Vernichtungsaktion. Klimow macht nicht nur ein sehr physisches, emotionales Kino, er macht auch ein Ideen-Kino. Manchmal setzt er seine Ideen äusserst beeindruckend um, machmal aber überlagern sie das Bild, drängen sich in den Vordergrund und stehen platt im Raum. Die Gefahr beim Ideen-Kino ist immer, dass man irgendwann aufhört, die Figuren als Urheber ihrer Handlungen zu sehen, und beginnt, den Regisseur als eigentlichen Drahtzieher wahrzunehmen, der seine Marionetten tanzen lässt, und ihm die Schuld zu geben beginnt an den Grobheiten, die sie uns zumuten.

Repertoire des Horrors

Komm und sieh, oder nah und fern. Es hat schon seine Logik, dass das, was in sichtbare Distanz gerückt ist, mehr beunruhigen und erschüttern kann – weil es der Fantasie Raum lässt und die Sicht nicht verstellt –, als das, was zu nah vors Auge gehalten wird und nur Unwohlsein bewirkt. Das *ferne*, leitmotivisch immer wiederkehrende Kreisen eines Aufklärungsflugzeuges – ein Zeichen allgegenwärtiger Beobachtung und Instrument der anonymen Gewalt – über den Ebenen, auf denen sich die Verwüstung vollzieht, gehört zu den Momenten, die den Schrecken des Krieges am subtilsten *nahe*bringen. Nur gut, dass Klimow sich nicht im Finale dazu hinreissen lässt, auch einen Blick in das Flugzeug zu tun, um uns im Rahmen seines Grand-Guignol-Spiels ein paar grobschlächtige Piloten vorzuführen, die ihren Genuss an deutschem Wein, Weib und Gesang dadurch erhöhen, dass sie von Zeit zu Zeit eine Bombe abwerfen.

Es ist nicht der Krieg, der in Klimows Film als Monster erscheint, Klimow malt mit ganz expressionistischen Mitteln die teuflische Fratze des Faschismus. Die Darstellung des Krieges wird so zu einer Art Höllenvision. Präsent ist der Feind zunächst nur in dem in der Ferne kreisenden Flugzeug, dann in herabgleitenden Fallschirmen, in Soldaten, die sich in einiger Entfernung durch den Wald bewegen, im Mündungsfeuer aus Gebüschen und in den Explosionen von Bomben. Anonymität und (unerreichbare) Distanz charakterisieren ihn zuerst. Wenn es schliesslich zur Nahbesichtigung kommt, der Feind sich gespenstisch aus dem Nebel schält, um allmählich Kontur anzunehmen, zeigt sich, dass er genauso trivial aussieht wie das Bild, das die Nazi-Comics von ihm zeichnen, indem sie sich jeglicher Psychologisierung enthalten und ihn nur in seiner ikonischen Oberfläche abbilden, als ein dramaturgisches Klischee rein funktional einsetzen. Hinter der Entpsychologisierung steht natürlich Klimows begreifliche Sorge, dass die Unmenschen keinen Augenblick menschlich erscheinen dürfen. Und dieses wirkungsästhetische Konzept hat er konsequent realisiert. Vielleicht ist dem Grauen des Völkermords als Darstellungsmittel wirklich nur das Groteske, die psychologische Untiefe, die Abstraktion in das Zweidimensionale adäquat. Doch unwohl fühlt man sich gerade deshalb – weil alles dadurch so unglaublich inszeniert und durchkalkuliert aussieht.

Das Gesicht als Spiegel des Schreckens

Bereitwilliger folgt man dem Film da, wo er nicht in Verdacht steht, nur ein standardisiertes Repertoire von Horrorfiguren zu zitieren. Am überzeugendsten ist der Film, wenn er bei seiner Hauptfigur bleibt, die Schrecken des Krieges in den Augen von Fljora spiegelt und zeigt, wie die Welt für Fljora immer mehr aus den Fugen gerät, sich für ihn immer mehr verfremdet und verzerrt. Was geschieht, sehen wir mit den Augen Fljoras, häufig subjektiviert die Kamera den Blick; und wenn Fljora nach einem Bombenangriff eine Zeitlang taub ist, lässt Klimow den Zuschauer – nun in auditiver Subjektivierung – Fljoras reduzierte Wahrnehmung teilen. Fljora ist die einzige Figur des Films, der sich der Regisseur psychologisch nähert, auch wenn die durch die Kriegserlebnisse bewirkten Veränderungen im Gesicht – was übrigens an Tarkowskijs IWANOWO DETSTWO (IWANS KINDHEIT) erinnert – schon fast zu deutlich wieder die Idee sichtbar werden lassen, die sich dahinter verbirgt. Mit dem Gesicht als Medium eine Geschichte zu erzählen, ist Klimow dabei aber dank seines Darstellers Alexej Krawtschenko ausserordentlich beeindruckend gelungen. Auch Fljoras angestrengte Weigerung, die Wahrheit (über den Tod seiner Mutter und Schwestern) sehen zu wollen, gelingt Klimow mit den expressiven darstellerischen Fähigkeiten Krawtschenkos überzeugend zu zeigen: wenn sich Fljora verzweifelt an die Schläfen fasst, die Geräusche im Kopf immer mehr zunehmen, während von aussen keine Geräusche zu ihm vordringen, oder wenn Fljora sich in Zeitlupenbewegungen durch den Sumpf quält wie in einem alptraumhaften Kampf gegen die Erkenntnis, die ihn dann, nachdem er den Sumpf verlassen und die Insel erreicht hat, auf der er seine Verwandten vermutet, schockartig ereilt.
Übrigens: Klimows Fljora ist im Unterschied zum Roman, wo er bereits 18 ist, erst 12 Jahre alt, – IDI I SMOTRI thematisiert nicht nur den Verlust der Heimat, sondern auch den Verlust der Kindheit.

Peter Kremski

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Elem Klimow; Buch: Ales Adamowitsch, Elem Klimow nach dem Roman «Chatynskaja popest» («Erzählung von Chatyn») von Ales Adamowitsch; Kamera: Alexej Rodionow; Musik: Oleg Jantschenko; Ausstattung: Viktor Petrow; Ton: W. Mors.
Darsteller (Rollen): Alexej Krawtschenko (Fljora), Olga Mironowa (Glascha), Ljubomiras Laucevicius (Kossatsch), Vladas Bagdonas, J. Lumiste, Viktor Lorenz (Major Stein), K. Rabezki.
Produktion: Belarusfilm/Mosfilm; UdSSR 1985; 35mm Normalformat, Farbe, 146 Min.
CH-Verleih: Columbusfilm AG; BRD-Verleih: Unidoc.
(Die deutsche Übersetzung des Romans ist unter dem Titel «Stätten des Schweigens» bei Pahl-Rugenberg, Köln, erschienen.)