

**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:** 12.04.2026

**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 stimmungswaltigen 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 foto-

grafiert 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 Kinderge-  
sicht 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 Ge-  
schichte, die er durchläuft, unterliegt  
einer Sinnkonstruktion, in der die  
Ideen durch die Bilder immer sichtbar  
gemacht werden. Die wirkungsästhe-  
tische Dramaturgie Klimows bestimmt  
den Zusammenhang, in dem die Bil-  
der stehen. Ganz gleich ob Einzelhei-  
ten 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 *unvor-  
stellbaren* Grausamkeit *auszudrücken*.  
Es ist weniger die Grausamkeit des  
Krieges, die der Film beschreibt, als  
vielmehr die Grausamkeit der Faschi-  
sten, die er anklagt. In diesem Sinne  
ist der Film auch weniger ein Anti-  
kriegsfilm als vielmehr ein Denkmal für  
den antifaschistischen Widerstand.  
Das Schlussbild der als geschlossene  
Einheit zügig im Wald verschwinden-  
den 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 Psycho-  
logie-Professors (der erwachsene  
Fljora) die leidvollen Erfahrungen der  
Partisanenzeit wieder lebendig wer-  
den 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 da-  
mit auch darin eingebundene aktuel-  
lere Verweise auf Kriegsverbrechen  
der Amerikaner in Vietnam oder auf  
neue «Führer»-Persönlichkeiten wie  
Bayernfürst Franz Josef Strauss. Kli-  
mow eliminiert die Ebene der Refle-  
xion, er macht physisch direktes,  
emotionales und emotionalisierendes  
Kino, will für den Zuschauer das  
Grauen *erfahrbar* machen. Er schnei-

det Fljora die Perspektive einer akade-  
mischen Nachkriegskarriere ab, die  
der Roman ihm gewährt; und Fljoras  
Heirat mit seiner Partisanenliebe Gla-  
scha, die ihm als Studentin nach dem  
Kriege wiederbegegnet, würde nach  
all den drastisch vorgeführten Grau-  
samkeiten ohnehin dramaturgisch  
eher deplaziert wirken. Der durch das  
Weglassen einer zweiten, reflektieren-  
den Zeitebene ausschliesslich auf die  
Vergangenheit konzentrierte Blick  
sperrt den Zuschauer selbst ein in die  
Klaustrophobie des Kriegsschrek-  
kens, 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 Un-  
geheuerlichkeit. 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 marodie-  
rende Faschistenhorden verantwort-  
lich waren.

Der Roman variiert dieses Thema an  
drei Beispielen. Auch er folgt – aber in  
anderer Weise – dem Prinzip der Stei-  
gerung. Fljora kommt in sein Heimat-  
dorf, das von den Faschisten nieder-  
gebrannt 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 Mut-  
ter und Schwestern, mitverbrannt wor-  
den sind. Knochenreste hält er für  
weisse Kohlen, der Geruch erinnert  
ihn an verbrannte Kartoffeln. Das  
eigentliche Grauen wird hinter Fljo-  
ras verzweifelterm *Nicht-sehen-wollen*  
*sichtbar*. In einem zweiten Beispiel  
wird Fljora die Einäscherung eines an-  
deren Dorfes in ein paar grausamen  
Einzelheiten *erzählt*. Das Wort *vermit-  
telt* ihm das Schreckliche, fiktionali-  
siert in der Erinnerung das Ereignis,  
erweitert aber Fljoras Blick auf das, was  
in seinem eigenen Dorf geschehen ist.  
Das dritte Beispiel führt ihn selbst mit-  
ten ins *Geschehen*. Es geht nicht mehr  
um das Entdeckte, das Ergebnis, hin-  
ter dem die Tat selbst verschwindet,  
es geht auch nicht mehr um das Be-  
richtete beziehungsweise Gehörte:  
hier geht es um das eigene *unmittel-  
bare Erleben*. Fljora erfährt den Vor-  
gang 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 ih-  
nen, ist der Vernichtung selbst entron-

nen, darf – ein willkürlicher Akt faschi-  
stischen Psycho-Terrors – das Massa-  
ker überleben.

Nach dem Krieg wird er, der zuviel *ge-  
sehen* hat, *erblinden*.

Klimow folgt zwar in seiner Darstel-  
lung der im dritten Beispiel beschrie-  
benen Vernichtungsaktion dem Ro-  
man, doch nur dort weiss man bereits,  
bevor das Massaker losgeht, aus den  
vorausgegangenen Beispielen, was  
passieren wird: dass das Dorf mit-  
samt der Bevölkerung verbrannt wird.  
Das weiss man im Film nicht, weil Kli-  
mow keine Hinweise gibt, die die-  
se 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 Dorfbewoh-  
ner 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 Dorfbewoh-  
nern 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 Be-  
schreibung macht fast die Hälfte des  
Films aus, hier beginnt der Film auch,  
einen zwiespältigen Eindruck zu hin-  
terlassen. Nach dem kurzen, sich ent-  
fernenden Blick zurück auf die Lei-  
chen hinter der Scheunenwand nun  
die Annäherung an das Gemetzel, die  
nahe Sicht. Die nicht enden wollende  
Aneinanderreihung von Details be-  
wirkt 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 stei-  
gert 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 ver-  
schlingt – 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 größter 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 geschwelltem 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, manchmal 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 *nahebringen*. 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 Gebüsch 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 Unmenschlichen keinen Augenblick menschlich erscheinen dürfen. Und dieses wirkungsästhetische Konzept hat er konsequent realisiert. Vielleicht ist dem Grauen des Völkermords als Darstellungsmittel wirklich nur das Grotteske, 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 Tarkowskij's IWA-NOWO 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.)