

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 29 (1987)  
**Heft:** 153

**Artikel:** Kommentierte Filmografie : Elem Klimow  
**Autor:** Saurer, Karl  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867217>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 14.03.2025

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

nen auserlesenen Bildern keine Zweifel darüber offen, dass für ihn ganz wesentlich mehr zerstört denn gewonnen wird. Das geht hinein bis in die raffiniert und ausgeklügelt eingesetzte Ebene der Musik, auf der er in mehreren einfachen wie subtilen Gegenüberstellungen und Begegnungen den Verdrängungsmechanismus zeigt. Er erscheint hier letztlich weniger massiv, weil die Musik, der Tanz, die Volkskultur Elemente sind, die sich weiter tradieren, Bestandteile der Dorfkultur, die so einfach nicht unterzukriegen sind, und wenn, dann erst über Generationen hinweg.

Den stärksten, den eindrücklichsten Ausdruck für die Situation hat Klimow wohl in jener Sequenz seines Filmes geschaffen, in der die alte Darja ihr Haus bis in die hinterste Ecke hinein scheuert, reinigt und putzt. Durch die Situation, aus innerem Antrieb auf die Knie gezwungen, reibt sie den Boden blank, über den ihre Eltern und die Eltern ihrer Eltern schon geschritten sind. Sie streicht die Wände frisch, hängt gewaschene Vorhänge auf und bringt neuen Blumenschmuck rundum im Zimmer und auf den Tischen an. Darja bereitet ihr Haus zu, als übergäbe sie es ihrem Sohn zur Hochzeit oder schmücke das Grab ihres Geliebten. Ein Lösungsritual. Am Ende, wenn es in neuem Glanz und Schmuck dasteht, schliesst sie Fenster und Türen sorgsam ab und verlässt ihr Heim, vor dem die Männer schon mit lodernden Fackeln darauf warten, es in Brand zu setzen, gemäss dem Auftrag aus der Stadt, nach dem das Dorf soweit wie möglich zu zerstören ist.

Matjora, das Dorf, Matjora, die Landschaft, Matjora, die Heimat: sie werden zur gebrannten Erde, zum gebrannten Flecken kleine Welt, in der die Sehnsucht nach Geborgenheit ruhte, das Gefühl des Aufgehobenseins im Einklang mit dem Gang der Natur. ABSCHIED VON MATJORA ist ein bewegender, zutiefst russischer Film über den Raubbau des Menschen an den natürlichen und grundlegenden Werten seiner Existenz.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zum Film:

Buch: Larissa Schepitko, Rudolf Tjurin, Elem Klimow, nach dem Roman «Prostschanije s Matjoroj» («Abschied von Matjora») von Valentin Rasputin; Kamera: Aleksej Radinow, Jurij Shirladse, Sergej Taraskin; Ton: B. Vengerowskij; Musik: V. Artemow, Alfred Schnittke; Ausstattung: V. Petrov; Schnitt: V. Belova.

Darsteller (Rollen): Stefania Stanjuta (Grossmutter Darja), Lev Durov (Sohn Pavel), Vadim Jakovenko (Enkel Andrej), Aleksej Petrenko (Voroncov), Leonid Krjuk (Petrjucha), Jurij Katyn-Jarcev (Bogodul), Denis Ljupov (Koljanja Darjas), sowie Maja Bulgakova, Najdan Gendenova, Galina Demina, Anna Kustova, Ljubov Malinovskaja, Ljudmila Poljakova.

Produktion: Mosfilm Moskau, UdSSR 1983. Länge: 128 Minuten. Verleih BRD: Filmverlag; Verleih CH: Columbus Film Zürich.

## Elem Klimow

Der 1933 in Stalingrad, dem heutigen Wolgograd, geborene Elem Klimow hat bislang – nach den als Student an der Filmhochschule 1959, 1960 und 1962 realisierten Kurzfilmen OSTROZNO, POSLOST! (VORSICHT, BANALITÄT!); ZENICH (DER BRÄUTIGAM); SMOTRITE NEBO! (SCHAUT DEN HIMMEL!) – sechs Spielfilme gedreht, von denen der renommierte sowjetische Filmkritiker Viktor Djomin sagt, dass jeder «ein grosses gesellschaftliches Ereignis» gewesen sei – auch wenn es manchmal sehr lange gedauert hatte, bis Klimows Filme öffentlich zu sehen waren; der 1975 produzierte AGONIA (AGONIE) gelangte gar erst nach zehn Jahren ins Kino. Klimows Entwicklung als Regisseur ist ganz deutlich durch Brüche und unterschiedliche stilistische Haltungen gekennzeichnet.

Seine Diplomarbeit, mit der der frühere Flugingenieur sein Regiestudium an der Moskauer Filmhochschule VGIK 1964 abschloss, der abendfüllende Spielfilm DOBRO POZLOVAT', ILI POSTORONNYM VCHOD VOPRESCON (HERZLICH WILLKOMMEN, ODER UNBEFUGTEN EINTRITT VERBOTEN) ist gespickt mit komödiantisch-satirischen Einfällen, die auch vor dem spielerischen Umgang mit Tabus nicht zurückschrecken. Die Geschichte spielt in einem Pionierlager, das die Leiter rigoros zum reibungslos funktionierenden 'Musterbetrieb' machen wollen – wobei sie allerdings die Phantasie und Solidarität der Kinder gewaltig unterschätzen. Bei der Abnahme dieser Diplomarbeit im Staatskomitee für Filmwesen (Goskino) herrschte allerdings frostiges Schweigen, und Klimow sah sich mit dem Vorwurf konfrontiert, einen «typisch antisowjetischen Film» realisiert zu haben. Es gab aber auch damals schon Gegenstimmen. So verteidigte Sergej Gerasimov Klimows Arbeit mit dem Argument: «Der Regisseur schaffte es, die Schärfe der satirischen Komödie so einzusetzen, dass er dabei nicht bloss lustig von Kindern erzählt, sondern die volle Kraft seines satirischen Hiebess auf erwachsene Dummköpfe, Verleumder, Halleluja-

Schreier und Speichellecker niedersausen lässt.»

Zumindest einer dieser «satirischen Hiebe» soll hier kurz beschrieben werden: Der jugendliche Held wurde aus dem Lager verbannt, weil er es gewagt hatte, ausserhalb der Schutznetze in der offenen See zu schwimmen. Als er nun darüber sinniert, was ihm zuhause blühen könnte, entsteht vor seinem inneren Auge ein gar schreckliches Bild: Die vor Gram gestorbene Grossmutter wird zu Grabe getragen, und der Trauerzug, der ihrem riesigen, in seiner Rundlichkeit an Chruschtschow erinnernden Porträt folgt, bildet merkwürdigerweise die Form eines Fragezeichens oder einer Sichel.

In dem ein Jahr später realisierten POCHOZDENIJA ZUBNOGO VRACA (ABENTEUER EINES ZAHNARZTES) – nach einem Drehbuch von Alexander Wolodin – schlägt Klimow einen neuen, zwischen Parodie und Melancholie wechselnden Ton an. Diese mit leicht märchenhaften Zügen ausgestaffierte Parabel über einen Helden, der an Neid und Missgunst von Provinzspiessern scheitert – er kann Zähne ohne Betäubung ziehen, ohne dass es weh tut, was Fachkollegen und staatliche Kommissionen auf Trab bringt – kam allerdings nur in begrenzter Kopienzahl heraus und wurde so nur Filmfachleuten bekannt. Wie Viktor Djomin berichtet, wurde dem Film gegenüber «der Standardvorwurf jener Zeit» laut: «Soll das etwa heissen, man setze bei uns den Talenten zu?»

Die ABENTEUER EINES ZAHNARZTES bringen Klimow in eine Lage, in der er «kaum Mittel hat, um zu leben» und «sogar als Schauspieler in der DDR arbeitet». (1987 fasst er die damalige Situation in die ironisch doppelsinnige Formel: «Ich war wirklich an der Grenze.») Da kommt es ihm gerade recht, dass sein jüngerer Bruder German, ein Zehnkämpfer und Langstreckenläufer, zum Abschluss seines Lehrgang als Drehbuchautor ein Szenario für einen Sportfilm geschrieben hat. Schon deshalb weil auch Elem als Ruderer, Korbballspieler und Volleyball-Trainer eine aktive Beziehung zum Sport hat, stürzt er sich begeistert in die Arbeit. Mit der Methode der «harmonischen Eklektik oder umgekehrt» unternimmt er den waghalsigen Versuch, den «Sport als Modell der Welt zu zeigen und möglichst alles zu sagen». Auch durch die Verzahnung von dokumentarischem

Material und inszeniert-fiktiven Sequenzen will er «Unvereinbares verbinden». SPORT, SPORT, SPORT, dieses frühe Exempel eines Collagefilms, erlebt «das glücklichste Schicksal» all seiner Werke, erhält mehrere Preise und wird mit gutem Erfolg in Kino und Fernsehen gezeigt. Allerdings ging es auch in diesem Fall nicht ohne zumindest eine Schnittauflage ab: Die Sequenz, die Mao und das (mit)schwimmende Politbüro im Jangtsekiang zeigt, blieb in den Schleusen der Zensur stecken. Inzwischen meint Klimow allerdings, dass er – trotz seiner Liebe zum Sport – den Film heute, angesichts der Doping- und Anabolikaskandale und der traurigen Schicksale der Kinder- Weltmeister und der Bärte kriegenden Schwimmerinnen, «noch schärfer machen» würde. Die Mischung von Spiel- und Dokumentarszenen führt Elem Klimow beim nächsten, langwierigen Projekt AGONIJA fort. Dieses unterscheidet sich jedoch ansonsten gewaltig von seinen frühen Filmen. Die Hinwendung zur Geschichte erfordert eine neue ästhetische Konzeption. Schon 1966 begann er sich dem AGONIE-Projekt zu nähern, und schrieb gemeinsam mit Semjon Lugin und Ilja Nussinow ein Szenarium. Dann macht der unerwartete Tod von Michail Romm erforderlich, dass Klimow zusammen mit Marlen Chudicev Romms angefangenen Filmessay A VSE-TAKI VERTITSJA (UND SIE BEWEGT SICH DOCH, der ursprünglich mal «Die Welt heute» heissen sollte) vollendet.

Nach aufwendigen Recherchen, mehreren Drehbuchüberarbeitungen und der schwierigen Suche nach dem Rasputin-Darsteller (der schliesslich in der Person des bis dahin unbekannteren Episodendarstellers Alexej Petrenko gefunden wird), ist 1975 die erste Fassung von AGONIJA fertig. Nach einer grossen Pause – während der er mit Ales Adamowitsch ein Drehbuch nach dessen «Chatyn»-Novelle erarbeitet, aus dem später IDI I SMOTRI! (GEH UND SIEH!) entstehen wird – nimmt Klimow 1978 die Arbeit an AGONIJA wieder auf und dreht einige zusätzliche Szenen.

Doch der Film, der in kraftvoll-dramatischen Szenen und Bilderfindungen die Dekadenz und Selbstzersetzung der Zarenherrschaft in den Jahren vor der Oktoberrevolution vor Augen führt, kommt erst 1981 in

veränderter Version heraus (und das sowjetische Publikum bekommt ihn erst 1985 zu sehen). Heute führt Klimow die damalige Ablehnung darauf zurück, dass er «die Stereotypen des sowjetischen historischen Films durchbrochen und im Subtext die damalige Situation» getroffen hatte. Gleichzeitig bekennt er aber auch, dass er selbst «mit AGONIJA unzufrieden» war – weshalb er sich «vor sich selbst rechtfertigen» wollte und daher, erschüttert von Ales Adamowitsch' «Erzählung von Chatyn» (deutsch unter dem Titel «Stätten des Schweigens» erschienen), den Entschluss fasste: «Mein Wort zum Krieg zu sagen».

Doch wieder ändert ein unerwarteter Tod – der ihn besonders hart trifft – seine Pläne: In den Morgenstunden des 2. Juli 1979 fällt seine Lebensgefährtin Larissa Schepitko bei der Fahrt zu den Dreharbeiten von PROSCANIE (ABSCHIED VON MATJORA) einem Autounfall zum Opfer. Einen Tag nach der Beerdigung muss sich Elem Klimow entscheiden, ob er das eben begonnene Werk von Larissa zu Ende führen will – und eine Woche danach nimmt er die Dreharbeiten auf (obwohl ihm «nicht danach war»). Im folgenden Jahr gedenkt er mit der schlicht-schönen Hommage LARISSA seiner geliebten Lebenspartnerin.

Ihr PROSCANIE-Drehbuch schreibt er zusammen mit seinem Bruder German, Rudolf Tjurin und Valentin Rasputin um, wobei unter anderem die Rolle des für die Evakuierung verantwortlichen Beamten Voronzov, wofür der Rasputin-Darsteller aus AGONIJA, Alexej Petrenko vorgesehen ist, mehr Gewicht erhielt.

Mit der Geschichte des Inseldorfs Matjora, das einem gigantischen Stauseeprojekt zum Opfer fällt, thematisiert der Film exemplarische Konflikte zwischen Tradition und Fortschritt, Stadt und Land, Mensch und Natur. Der engagierte Umweltschützer und sibirische Autor Valentin Rasputin, auf dessen Novelle der Film basiert, sagt dazu: «Sehr entscheidend für mich ist, wie sich der Mensch zur Natur verhält. Tut er dies verantwortungslos oder gar barbarisch, dann hat das selbstverständlich auch Folgen für seine Seele, für seine Psyche. Man kann nicht das eine ohne das andere verletzen. Das hängt miteinander zusammen. Und wenn man das zerstört, womit der Mensch zutiefst verwachsen

ist, dann kann es geschehen, dass dieser Mensch zu einem Stein greift, ja mörderische Aggressionen entwickelt. Bei den Grossprojekten in unserem Land müssen wir den Zusammenhang zwischen der Veränderung der Natur und der menschlichen Seele ganz entschieden deutlicher berücksichtigen, als das bisher geschah. Für das, was wir heute versäumen, müssen wir in der Zukunft einen hohen Preis zahlen. Wir müssen weltweit den Marsch auf einen Abgrund zu aufhalten: Der Mensch muss wieder Herr technologischer Prozesse werden und nicht ihr Sklave sein.»

Im Vergleich zu den ruhigen, gelegentlich etwas schwerbütigen 'Stimmungs-Bildern' von PROSCANIE, die einen nach den jäh aufkommenden Konflikt-Gewittern wieder in ihren Bann ziehen, gibt es bei IDI I SMOTRI! kaum Momente, wo sich Beruhigung oder befreiende Entspannung einstellt. Unablässig ist der fürchterliche Druck zu spüren, der auf der Hauptfigur des halbwüchsigen Fjora lastet, aus dessen Perspektive das unvorstellbare Grauen des Krieges gezeigt wird, wie er 1943 in Belorussland wütete, als Hitlers Truppen 628 Dörfer niederbrannten und deren Bewohner bis auf wenige Überlebende ausrotteten.

Grossen Anteil an der konsequent durchgehaltenen Atmosphäre der Bedrohung hat Oleg Jantschenko's Musik – von Luigi Nono als neuartige akustische Felder definiert –, die als eher unterschwelliger aber scharfer Kontrapunkt zu den manchmal nur schwer zu ertragenden Bildern des Leidens und des Schreckens wirken.

Bei einer von der Abteilung Film- und Medienkunst der Berliner Akademie der Künste im März veranstalteten Klimow-Werkschau – in Verbindung mit Werkstattgesprächen über *Film, Literatur, Musik*, zu der auch seine Drehbuchautoren Ales Adamowitsch und Valentin Rasputin eingeladen waren – löste IDI I SMOTRI! die stärkste Betroffenheit, aber auch die intensivsten Auseinandersetzungen aus. Während die einen – emotional tief bewegt – davon sprachen, dass sie «als Deutsche demütig geworden» seien und ihrem Gefühl von Schuld und Reue spontanen Ausdruck gaben, versuchten andere auch über die künstlerischen Mittel zu reden, die Klimow anwandte. Aufgeworfen wurde etwa die Frage, ob mit einer solchen äs-

thetischen «Überwältigungs-dramaturgie» dem Zuschauer nicht die Freiheit genommen werde, die Strukturen und Mechanismen zu sehen, die diese Schrecken erst ermöglichen.

Eine Diskussion war jedoch angesichts der entstandenen Erregung kaum mehr möglich – und auch Elem Klimow hielt sich (zum ersten Mal in diesen vier Tagen) etwas zurück. Er hatte allerdings bereits zuvor zu bedenken gegeben, dass uns «das Fernsehen daran gewöhnt hat, Leichen und weinende Mütter zu sehen, ohne dass wir das Teeglas wegstellen oder das Abendessen unterbrechen; dass sich die Seelen der Menschen mit einer harten Schicht bedeckt haben, weil das Schreckliche alltäglich geworden ist, und dass wir dem Abgrund immer näher kommen, wenn es nicht gelingt, diese Verhärtung aufzusprengen». Das sei eine Aufgabe der Kunst, «die sich dabei vielleicht auch des Schocks bedienen muss».

Der belorussische Erzähler und Literaturwissenschaftler Ales Adamowitsch, auf dessen Tonbandprotokollen mit Überlebenden («Ich komme aus einem brennenden Dorf») das zusammen mit Klimow entwickelte Drehbuch beruht, sieht in diesem Film eine besondere Qualität darin, dass er «das Opfer nicht poetisiert». Filme über den Krieg zu machen, die auch Filme gegen den Krieg sind, das ist so schwierig wie wichtig.

In IDI I SMOTRI! gibt es eine Schlüsselszene, die gegen alle Bilder des Schreckens und der Gewalt ein menschliches Zeichen der Hoffnung setzt: In einer Pfütze entdeckt Fjora, der «durch alle Kreise der Hölle gegangen ist», ein schmutzbedecktes Hitler-Porträt mit der belorussischen Aufschrift «Hitler – der Befreier». Er hebt sein Gewehr und drückt ab – wodurch er gewissermassen eine stürmische Assoziationskette von dokumentarischen Geschichts-Bildern auslöst, die die Geschichte sozusagen rückwärts laufen lassen. Schuss um Schuss feuert Fjora auf den von Bild zu Bild jüngeren Hitler – bis dieser als Kind auf den Armen seiner Mutter zu sehen ist. Da hält Fjoran inne und lässt die Waffe sinken.

Allen grausamen Erfahrungen zum Trotz hat sich Fjora einen unversehrten Kern von Menschlichkeit bewahrt.

Karl Saurer