

Natur, Landschaft und Mensch in Andrej Zvjagincevs Film *Leviafan* (2014)

Anna Finkenzeller

Abstract: Der folgende Beitrag analysiert die Landschaftsdarstellung des vielfach ausgezeichneten Spielfilms *Leviafan* des russischen Regisseurs Andrej Zvjagincev unter der Annahme, dass filmische Landschaft neben ihrer Kulissenfunktion auf komplexe Sinnzusammenhänge verweisen kann, die über die Kernerzählung hinausgehen. So lassen sich an den Aufnahmen der Küstenregion am Nordpolarmeer nicht nur ein Panorama des gegenwärtigen, von Korruption und Machtmissbrauch geprägten Russlands, sondern auch eine allgemeine Kritik an der Zentralstellung des Menschen in der Welt ablesen. Neben der transzendentalen Naturbetrachtung in den kanonischen Werken des sowjetischen Regisseurs Andrej Tarkovskij greift der Film insbesondere auf Denkfiguren aus dem 18. Jahrhundert zurück, indem er die der Malerei entspringende Selbstvergewisserung des Menschen in der Natur visuell-ästhetisch entkräftet.

Zur Person: Anna Finkenzeller studierte BA Medien und Kommunikation in Passau und MA Osteuropastudien in Regensburg. Der vorliegende Beitrag basiert auf ihrer Masterarbeit. Betreuerin: Prof. Dr. Mirja Lecke

Schlagwörter: Landschaft; Film; Menschheitskritik; Russland

Als der Film *Leviafan* des russischen Regisseurs Andrej Zvjagincev im Jahr 2014 in die Kinos kam, erregte er im eigenen Land und international große Aufmerksamkeit. Er gewann neben zahlreichen anderen Auszeichnungen als erste russische Produktion seit 1969 einen Golden Globe und wurde für den Academy Award als bester internationaler Film nominiert. Die russische Regierung reagierte jedoch verhalten. Obwohl vom Kulturministerium der Russischen Föderation finanziell gefördert, bezeichnete der damalige Kulturminister Vladimir Medinskij den Film später als „in seinem Streben nach in-

ternationalem Erfolg übermäßig opportunistisch⁴¹ und kritisierte zudem die vorherrschende „existenzielle Hoffnungslosigkeit“⁴² sowie die vermeintlich verunglimpfende Darstellung der Regierung und der Russisch-Orthodoxen Kirche (Karmunin, 2015).

Die Forschung hat sich dem Film bisher aus einer religionswissenschaftlichen (Lis, 2018; Hermann, 2024; Griffin, 2024) sowie einer politikwissenschaftlichen (Wengle et al., 2018; Strukov, 2016; Krzyżanowska, 2021) Perspektive angenähert. Auch in der Kultur- und insbesondere der Filmwissenschaft wurde der Film häufig besprochen, hier drehten sich Studien etwa um den Begriff der Liminalität (McGregor / Lagerberg, 2021), um die filmische Natur als Ausdruck eines „Total Cinema“ (Nagib, 2020) oder um literarische Bezüge (de Oliveira, 2023).

Nur selten wurde der Film hingegen über den Aspekt der Landschaft in den Blick genommen, wie bei Vassilieva (2018), welche die Bildebene in den Fokus rückt und argumentiert, dass die Darstellung von Naturbildern und nicht-menschlichen Akteuren eine tiefere Ebene der Narration und ihrer ethischen und moralischen Implikationen eröffne. Auch der vorliegende Beitrag versteht die Repräsentation von Natur als eigenständige, bedeutungstragende Größe, die über eine rein visuell-ästhetische Kulisse hinausgeht. Lefebvre (2006: xii) beschreibt Landschaft im narrativen Film entsprechend als „an object that amounts to much more than the mere spatial background that necessarily accompanies the depiction of actions and events“. Landschaft eröffnet dabei eine tiefere Bedeutungsebene, welche die Erzählung eines Einzelschicksals im gegenwärtigen Russland in einen größeren Zusammenhang stellt, der unter dem Leitmotiv des Anthropozäns sowie der Entkräftung des Denkmodells des kantischen Erhabenen als eine grundsätzliche Kritik an der Vorrangstellung des Menschen zu verstehen ist.

In der filmischen Konstruktion von Welt mit ihren eigenen Werten und Normen kann Landschaft nicht nur auf einer visuellen Ebene angesiedelt werden, sondern auch auf der narrativen Tiefenebene des Films wirken. Wie Plath (2005: 5) argumentiert,

wird an der Stelle, wo Landschaft im Film auftaucht, Geschichte nach-erzählt, zusammengesetzt aus Geschichten, die den Anspruch erheben, neben der narrativen Erzählhandlung des Films wahrgenommen, kommentiert und weitergeschrieben zu werden.

Landschaften schreiben demnach in Filmen eine eigene Geschichte ein, die als Parallelgeschichte neben dem Hauptnarrativ gedeutet werden kann und allegorisch auf historische, kulturelle oder erinnerungspolitische Zusammen-

1 „[В] погоне за международным успехом этот фильм запредельно конъюнктурен“

2 „[Э]той экзистенциальной безнадеги“

hänge verweist (ebd.). Dies spiegelt sich auch im raumgeschichtlichen Zugang von Schlögel (2006: 285 ff.), materielle Orte und Landschaften selbst als Speicher von Geschichte zu sehen, die sich wie ein Text dechiffrieren und an denen sich verdichtete historische Tiefenstrukturen ablesen lassen.

Leviafan entwirft dabei zunächst das Bild einer formal autonomen Landschaft, die sich menschlichen Eingriffen und Konstruktionen entzieht. Religiöse und politische Referenzen lassen die Erzählung und ihre spezifischen Motive und Konflikte über das konkrete Geschehen hinaus zugleich auf eine gesamtrussische oder sogar globale Ebene übertragbar.

Institutionalisiertes Land vs. ungebändigte Landschaft

Leviafan wird formal zwar von weiten Landschaftseinstellungen dominiert, relevant für die Narration ist jedoch nur ein bestimmter Teil davon. Diese wird im Kontext staatlicher Ordnung durch juristische Einflussnahme sowie als Gegenstand politischer Gestaltungsmacht verhandelt. Gleichzeitig erscheint die Landschaft im Film als eine aktive, oft widerständige Einheit, die die menschliche Präsenz und Intervention nicht nur rahmt, sondern in Form von gelebter Natur und territorialer Auseinandersetzung auch die Handlung mitbestimmt.

Im Zentrum der Handlung steht das Grundstück des Automechanikers Nikolaj Sergejew (Kolja) in einem Fischerdorf nahe der Stadt Pribrežnij, der enteignet wird, damit dort eine Kirche gebaut werden kann. Kolja lebt in einem alten Holzhaus mit seiner Frau Lilija und seinem Sohn Roma aus erster Ehe. Um die Enteignung und den drohenden Abriss des Hauses zu verhindern, holt sich Kolja Hilfe bei seinem alten Freund und Moskauer Anwalt Dmitrij Seleznev.

Der Konflikt wird zu Beginn des Films bei einer Gerichtsverhandlung entwickelt, als die Vorsitzende Richterin das endgültige Urteil verliest, dass auf Koljas Grundstück ein „staatliches Kommunikationszentrum“³ (00:19) entstehen soll. Diese Art der Formulierung sowie die monotone Tonlage und die stakkatoartige Geschwindigkeit, mit der das Urteil verlesen wird, legen nahe, dass die Enteignung aus juristischer Sicht eine reine Formsache ist.

Neben der Kontextualisierung als juristisch undurchsichtiger (Streit-)Gegenstand sind das Grundstück und das Haus zudem Gegenstand politischer menschlicher Einflussnahme. Nach der Gerichtsszene werden als Stellvertreter für staatliche Macht die Figur des Bürgermeisters von Pribrežnij, Vadim Šelevjat, sowie ein orthodoxer Bischof eingeführt. Ihr Gespräch eröffnet den Bezugsrahmen einer religiösen Legitimation menschlichen Handelns und stellt die Frage nach Schuld und Moral. Später erläutert der Bürgermeister

3 „[O]рганизации центра связи муниципального значения“

die Umbaupläne dem Bischof gegenüber und beschreibt das Grundstück wie folgt: „Praktisch im Stadtzentrum, direkt am Ufer. Ich bin sehr froh. Das wird so 'ne Art Markenzeichen, verstehst du? Eigentlich euer Markenzeichen“⁴ (01:26).

Gleichzeitig werden Koljas Grundstück und sein Haus als solches als beliebig markiert, wenn der Bürgermeister meint, es gebe unzählige solcher Häuser am Hang. Diese Beliebigkeit spiegelt sich auch im Namen der Stadt wider, der, ins Deutsche übertragen als Küstenstadt oder Stadt an der Küste lediglich eine topografische Begebenheit beschreibt. Im Zusammenhang mit staatlicher bzw. juristischer Machtausübung steht der fiktive Ortsname somit als *pars pro toto* für eine beliebige russische Stadt. Wie die abstrahierte Beschreibung des Ortes sind auch die Prozesse, die dort ablaufen, exemplarisch zu verstehen. Während der Verhandlung ist ein Paar im ähnlichen Alter wie Kolja und Lilja zu sehen, das im Gang des Gerichts weinend auf einer Bank wartet. Sie stehen allgemein für russische Bürger, die Szene kann also allegorisch für den russischen Staat und eine allgemein vorherrschende Willkürjustiz gelesen werden. Dies wird innerhalb des Films gerahmt von einer Einstellung vor dem Gerichtsgebäude, die den Prozess in einer urbanen, mit einem gepflasterten Vorplatz, einer Lenin-Statue und dem an ein sowjetisches Verwaltungsgebäude erinnernden Betonbau als typisch russische Stadt verortet (00:17).

Auch die Figur des Bürgermeisters Šelevjat steht allegorisch für Korruption, Machtmissbrauch und autoritäre Herrschaft im russischen System, was anhand eines Portraits von Putin in Šelevjats Büro illustriert wird, das direkt über ihm platziert ist (Abb. 1).



Abb. 1: Bürgermeister Šelevjat unter dem Portrait Putins (00:42).

4 „Практически в центре города, на побережье. Я очень рад, потому что все это некий брэнд, ну, так сказать, ваш брэнд.“

Das Bildnis des Präsidenten, das auch in anderen Szenen mit dem Bürgermeister und dem Bischof sichtbar ist, dient als Chiffre eines autoritären Systems und gliedert den Bürgermeister als Funktionsträger in eine vertikale Machtstruktur ein. Handlungen rund um die Enteignung, wie etwa Gespräche zwischen dem Bischof und dem Bürgermeister oder Einschüchterungsversuche des Moskauer Anwalts Dmitrij Seleznev und damit verbundene Handlungsmacht im Sinne der (linearen) Erzählung des Films finden räumlich innerhalb einer Umgebung statt, die deutlich von der Natur getrennt ist. Der Bürgermeister als Stellvertreter der Staatsmacht wird überwiegend in geschlossenen Räumen gezeigt, die keine visuelle Verbindung zur Außenwelt haben. Die Hauptfigur Kolja hingegen wird bei Innenaufnahmen oft vor der Fensterfront seines Hauses gezeigt, durch welche die Landschaft außen sichtbar wird (00:16)

Das Spannungsfeld zwischen Natur und Zivilisation

Koljas Haus, an dessen Enteignung und Umnutzung verschiedene Vertreter des Staatsapparats beteiligt bzw. interessiert sind, steht innerhalb der Dimension menschlicher Themen und damit narrativ im Zentrum des Films. Dies findet insofern keine direkte räumliche Entsprechung, als das Haus zu Beginn des Films in einem statischen Establishing Shot gezeigt wird. Es befindet sich zwar perspektivisch im Zentrum der Einstellung, wirkt dabei jedoch insofern mit der Landschaft verbunden, als es sich farblich kaum von der Umgebung abhebt und der danebenstehende Hochspannungsmast sowie die Brücke und ein darunter hindurch fahrendes Motorboot als fremde Konstruktionen stärker hervortreten (Abb. 2).



Abb. 2: Koljas Haus in Panoramaeinstellung (00:02).

Wie im Film mehrmals zu sehen, steht das Haus an einem Hang, über den ein ungeteilter Weg führt. Wie schwer es zu erreichen ist, zeigen Szenen, in denen Autos bei der Anfahrt diese Unebenheit des Weges und den Anstieg überwinden müssen und Figuren das Grundstück verlassen. Auch die Szene des Abrisses verdeutlicht, inwiefern Natur in Form von Bodenbeschaffenheit überwunden werden muss, um zum Haus zu gelangen, denn es werden in leichter Untersicht Baufahrzeuge gezeigt, die sich den Weg zum Haus hinaufwinden (02:06).

Die erzählte Welt ist auch an weniger handlungsrelevanten Orten davon gekennzeichnet, dass der Mensch in die natürliche Umgebung einbricht. Der Film stellt in unterschiedlichen narrativen Zusammenhängen dar, wie Menschen auf Schotterpisten und Wegen durch die jeweilige Umgebung fahren, oftmals eingerahmt von Felswänden oder anderen natürlichen Begrenzungen. Das Überwinden von Distanzen stellt den Menschen in Spannung zur Natur und kostet ihn einige Mühe. Eine solche asymmetrische Verbindung zwischen Mensch und Natur vermittelt der Film auch perspektivisch. Während der Autofahrten filmt die Kamera oft aus dem Auto. Zwar nimmt die Landschaft dabei durch die Komposition einen Großteil des Bildes ein, ist allerdings durch die Scheiben von der Kamera nicht scharf abbildbar (01:00), so dass der Mensch von der Natur isoliert erscheint.

Die Natur ist nicht nur ein statischer Gegenpart zu menschlicher Erschließung, sie reagiert auch darauf, dass sich der Mensch durch sie bewegt. Exemplarisch hierfür steht eine Szene, in der ein Auto über eine staubige Straße fährt. Es wirbelt dabei Staub auf, der die Hälfte des Bildraums einnimmt. Die Einstellung zeigt anschließend ohne Schnitt, wie sich der Staub in der Luft hält (01:42). Dies lässt sich auch auf auditiver Ebene erkennen, wenn Naturgeräusche zu hören sind, die intensiv aus dem Hintergrund hervortreten und dominant werden (01:39). Auch wenn Musik extradiegetisch eingesetzt wird, sind intradiegetische Naturgeräusche wie die Brandung der Wellen und die Schreie der Möwen daneben gleichberechtigt wahrnehmbar.

Dass Natur dem Menschen nicht untergeordnet ist, zeigt der Film auch durch eine Rahmenstruktur. So ist in der ersten Einstellung eine schräge Aufsicht des Meeres zu sehen, das auf die Küste schlägt. Abgesehen von der waagrechten Teilung durch die Küste ist der Bildrahmen ist nach links und rechts offen. Es folgen weitere Einstellungen der Küstenlandschaft, in denen die Natur selbst durch Felsen die Bildkomposition zunehmend strukturiert (Abb. 3 u. 4), bis sukzessive auch menschliche Artefakte zunächst in Form von Strommasten und Schiffsgerippen zu sehen sind (Vassilieva, 2018). Der Film nimmt formal die Landschaft zum Ausgangspunkt und ordnet ihr die menschliche Aktivität unter.



Abb. 3: Unberührte symmetrische Küstenlandschaft in der Anfangsszene (00:02).



Abb. 4: Erste Zeichen menschlicher Zivilisation in der Anfangsszene (00:02).

Diese Hierarchisierung wird fortgesetzt, als mit Koljas Haus ein Zeichen von Zivilisation erscheint. Das Haus steht einzeln in der Dämmerung und als Hinweis auf menschliche Präsenz geht innen Licht an. Dieses Licht dominiert nicht die Umgebung, sondern nimmt nur einen kleinen Teil des Bildes ein und ist nicht heller als der Himmel in der Morgendämmerung (00:03). Am Ende des Films wird dieser Prozess der landschaftlichen Rahmung umgekehrt. Anstelle des Hauses steht nun die auf Koljas Grundstück errichtete Kirche, auf die Einstellungen des Meeres, der Schiffswracks, der Strommasten und der zerklüfteten Küste folgen.

Der Film *Leviathan* thematisiert zwar nicht explizit ökologische Ereignisse, erdsystemische Veränderungen oder das Einwirken des Menschen auf seine Umwelt, aber er entwirft er eine anthropogene Welt, die sich um destruktive, historisch geprägte Konzepte menschlichen Handelns wie Korruption, Betrug und Ehebruch, Glaube und Religion sowie (politische) Macht und deren Missbrauch entfaltet. In Korrespondenz mit den Landschaftsrepräsentationen erschließt sich so über eine thematische Ebene hinausgehend eine

formale Ästhetik des Anthropozäns, die unter den genannten Aspekten von Landschaft im Film eine allgemeine Kritik am Menschen impliziert.

Überzeitlichkeit und Überräumlichkeit

Das Anthropozän und seine erdsystemischen Auswirkungen vollziehen sich in Zeiträumen, die für den Menschen schwer zu greifen sind. Auch der Film entwirft große zeitliche Bögen, wenn durch Referenzen auf das Buch Hiob und daran angelehnt auf Thomas Hobbes' Staatstheorie epochenübergreifende Erzählungen die Handlung des Films in überzeitliche Zusammenhänge stellt. Dementsprechend werden nur wenige Markierungen gesetzt, welche die Handlung in zeitlich konkret fixieren. Entzieht sich die Handlung einer genauen zeitlichen Festlegung, so verwehrt der Film auch topografisch eine exakte Einordnung der Schauplätze.

Der Film ist von einer religiösen Motivik geprägt, die auf eine Stelle aus dem Buch Hiob verweist. Illustriert wird dies auf einer Meta-Ebene, wenn Koljas dem Dorfpriester Vasilij begegnet, den er nach dem Tod seiner Frau fragt, ob er sie und sein Haus hätte retten können, wenn er nur fromm genug gewesen wäre (01:52). Auf diese provokative Frage hin zitiert der Priester jene Stelle, die den biblischen Leviathan beschreibt:

Ziehst du den Leviathan mit der Angel herbei und hältst du mit dem Seil seine Zunge nieder? Wird er dich lange anflehen, wird er einen Bund mit dir schließen, dass du ihn zum Knecht nimmst? Auf alles Hohe blickt er herab. Er ist König über alles stolze Wild.⁵ (01:52)

Darauf folgt ein kurzer Dialog, in dem Pater Vasilij Kolja die Parallele seiner Situation zur biblischen Figur Hiob erklärt, der sein Leid akzeptiert hat und sehr alt wurde (01:53). Diese intertextuelle Referenz stellt das Schicksal Koljas in einen höheren Zusammenhang und macht ihn zum Vertreter für die Menschheit als solcher, die aufgrund ihrer moralischen Schwächen wie dem Stolz höheren Mächten unterlegen ist. Auch der Filmtitel kann im intertextuellen Kontext als Verweis auf die Metapher von Thomas Hobbes verstanden werden, der sich in seiner gleichnamigen Staatstheorie von 1651 auf das biblische Wesen als Personifikation des Staates bezieht.⁶

5 „Можешь ли ты удаю вытащить Левиафана и веревкою схватить за язык его? Будет ли он тебя умолять, будет ли разговаривать с тобой кротко? На земле нет подобного ему, он – царь над всеми сынами гордости“ (Ijob 40 f.). Der Dialogtext im Film weicht allerdings etwas vom Bibeltext ab und lässt einige Verse aus.

6 Demnach steht der Leviathan für eine souveräne Staatsgewalt, die mit umfassender Autorität ausgestattet ist und eine verbindliche Ordnung innerhalb eines Territoriums sichert. Seine Legitimation erhält dieser Staat aus einem vertraglichen Akt der Selbstbindung der Individuen, die ihre natürlichen Rechte übertragen, um den gewaltsamen Naturzustand zu beenden und kollektive Sicherheit zu ermöglichen (Schubert / Klein, 2018: 207 f.).

Im Lichte einer anti-anthropozentrischen Lesart äußert sich hier ein tiefer Pessimismus: Das anthropologische Grundmuster menschlicher Selbstzerstörung wird als unveränderlich dargestellt, die Geschichte wiederholt sich, moralischer Fortschritt bleibt aus. Der Film entwertet dabei auch die institutionalisierte Religion als vermeintlicher Hort der Moral und Gerechtigkeit, was seinen Höhepunkt erreicht, als der bescheidene Geistliche Vater Vasilij in dem durch korrupte Machenschaften errichteten Kirchengebäude schweigend der selbstgerechten Predigt des Bischofs lauscht.

Religion spielt als Motiv eine zentrale Rolle im Film und zeigt sich neben der genannten biblischen Referenz in den beiden Geistlichen, dem (geplanten) Bau der Kirche und zahlreichen religiöse Insignien. Darüber hinaus wird Glaube als individuelle Überzeugung und soziales Ordnungssystem verhandelt. Ein Beispiel hierfür ist Koljas Moskauer Anwalt Dmitrij, der wiederholt gefragt wird, ob er gläubig sei, und darauf stets Folgendes antwortet: „Was redet ihr immer von Gott? Ich glaube an Fakten. Ich bin Jurist.“⁷ (01:16)

Aufgrund dieser Fakten, die den Bürgermeister stark belasten und einen Abriss des Hauses verhindern sollen, kommt Dmitrij aus dem Außenrau Moskau in die Stadt. Seine Einflussnahme und sein Atheismus erweisen sich jedoch als unvereinbar mit dem Ordnungssystem des Ortes, das mit Gewalt reagiert: Dmitrij wird auf einer weiten Fläche von den Schergen des Bürgermeisters verprügelt und einer Scheinexekution unterzogen (01:24; Abb. 5). Der Ort ist damit als eigenständige Einheit mit eigenen Regeln und Normen markiert, in dem Vernunft und Streben nach Gerechtigkeit keine grundsätzliche Geltung haben.



Abb. 5: Anwalt Dmitrij wird außerhalb der Stadt von Schergen des Bürgermeisters verprügelt (01:27).

7 „Да что вы все про Бога? Я в факты верю. Я юрист“

Obwohl angesiedelt im gegenwärtigen Russland, enthält der Film kaum Orientierungspunkte, um die erzählte Welt konkret zeitlich zu situieren. Eine Ausnahme bildet eine Anspielung auf die jüngere russische Geschichte während eines Schießtrainings außerhalb der Stadt. Nachdem leere Flaschen als Zielobjekte aufgebraucht sind, lässt Stepanyč gerahmte Bilder ehemaliger sowjetischer Generalsekretäre wie Breschnew, Lenin und Gorbatschow bringen.

Die Staatsoberhäupter werden nur auf visueller Ebene repräsentiert und dialogisch nicht näher verhandelt. Auch vermeidet der Film explizit eine Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen Politik, wenn Kolja fragt: „Hast du denn keinen von heute mitgebracht?“⁸, woraufhin Stepanyč antwortet: „Ist noch nicht gekommen, die Zeit für die von heute“⁹ (01:07).

Neben der überzeitlichen Dimension der Handlung weist die Landschaft auch eine *überräumliche* Dimension auf. Sie erscheint dabei als nicht ausschließlich statisch und unveränderlich, sondern bietet eine Vielfalt, die von den Menschen aktiv bezwungen werden muss. Ihren autonomen Status erhält sie durch die Auslassung des Stadtraums Moskau, der nur als abstrakte Größe präsent ist.

So wie bereits der Name Stadt Pribrežnij Beliebigkeit ausdrückt, entzieht sich auch die Diegese nicht nur einer eindeutigen Verortung im Land selbst, sondern bildet auch keinen kohärenten Lageplan der einzelnen Schauplätze. Der Film generiert landschaftlich vielmehr eine Spannung: Einerseits ist er durchzogen von einzelnen, langen Einstellungen, in denen Landschaft statisch und unbewegt erscheint, andererseits wird dieselbe Landschaft immer wieder in anderer Gestalt gezeigt.

So ändern topografische Fixpunkte immer wieder ihre Erscheinung, wie Koljas Haus, das über den Film hinweg in mehreren Totalen bzw. Establishing Shots gezeigt wird (01:29; 02:02; 02:07). Die Winkel der Aufnahmen und Positionen der Kamera sind dabei so gewählt, dass das Haus jedes Mal anders aussieht, als würde es in einer lebendigen, sich wandelnden Umgebung stehen. Nicht die Umwelt wird so den zivilisatorischen Bauten untergeordnet, sondern die Zivilisation ihrer Umgebung. Beim Abriss scheint das Haus sogar mit der Umgebung zu verschwimmen. Exemplarisch für das Verhältnis des Hauses zur umliegenden Natur ist die bildgestalterisch komplexe Szene, in welcher der Bagger die Außenwand einreißt. Sie ist aus dem Inneren des Hauses gefilmt, so dass der Boden mit der Landschaft visuell verschmilzt, als die Baggerschaufel die Wand einreißt (Abb. 6).

8 „Из нынешних кого нет у тебя?“

9 „Только нынешних еще время не пришло“



Abb. 6: Das Haus verschmilzt visuell mit der Landschaft (02:06).

Das Nachfolgergebäude hingegen, die neu errichtete orthodoxe Kirche, steht zu dieser Symbiose zwischen Haus und Natur in Opposition. War Koljas Haus während sommerlicher Monate zu sehen, steht die fertige Kirche (der Bauprozess wird ausgelassen) in einer winterlichen Landschaft (02:14).

Auch was die natürliche Umgebung angeht, zeigt der Film eine Vielfalt an Erscheinungsformen auf. Die natürlichen Gegebenheiten weisen dabei horizontale wie vertikale Weite auf und reichen von grün bewachsenen Fels-
hügeln, die einen klaren See umgeben, über schlammige Küstenböden bis zu einer unbebauten Schotterfläche. Menschen bewegen sich ständig durch diese Landschaft. Insbesondere Autofahrten nehmen einen großen Teil der Erzählzeit ein und strukturieren die Erzählung des Films. Oft sind diese Fahrten lang, monoton und repetitiv, was die menschliche Passivität betont und gleichzeitig die Kargheit und Unermesslichkeit der Landschaft verdeutlicht (01:00).

Die Diegese beschränkt sich auf die Stadt Pribrežnij, das nahegelegene Fischerdorf und die umliegende Gegend. Auf narrativer Ebene kommt noch die Hauptstadt Moskau vor, verbunden mit der Figur des Anwalts Dmitrij. Er wird als kosmopolitische, urbane und damit von den ortsansässigen Figuren unterscheidbare Figur gezeichnet, die *von außen* kompromittierende Beweise gegen den Bürgermeister mitbringt und sich durch die Information ermächtigt sieht, in die Strukturen des Ortes einzugreifen. Neben seinem modernen Aussehen werden auch seine Wertvorstellungen, wie erwähnt, als städtisch-rational dargestellt. Er positioniert sich dem lokalen System als überlegen, scheitert aber letztlich an den Gegebenheiten vor Ort und kehrt nach Moskau zurück. Vorher macht Dmitrij Kolja und Lilija zwar den Vorschlag, ihm in die Hauptstadt zu folgen. Eine räumliche und semantische Opposition zwischen Zentrum und Peripherie wird aber nicht konstruiert. Moskau stellt keine Alternative dar, weil Kolja tief und generationenübergreifend mit dem Ort ver-

bunden ist: „Hier war ich mein ganzes Leben. Hier hat schon mein Großvater gelebt, mein Vater“¹⁰ (00:26).

Das dekonstruierte Erhabene

Landschaft als „ästhetisch vergegenwärtigte Natur“ (Jung, 2017: 11) steht in enger Wechselwirkung mit kultureller Produktion. Besonders relevant ist die Landschaftsmotivik in der Romantik, die im Wesentlichen „einen Gleichgewichtszustand von Mensch und Natur einklagt“ (Schneider, 1999: 191). Die Hinwendung zum Metaphysischen, die von Trotha (2007: 261) für die romantische Literatur beschreibt, gilt auch für die Malerei. Künstler wie Caspar David Friedrich (1774–1840) lösen sich zunehmend von etablierten Kunstnormen und entwickeln eine Bildsprache, die Natur nicht als objektives Abbild, sondern als Projektionsfläche innerer Zustände versteht (Büttner, 2024: 921). Exemplarisch für Friedrichs Landschaftskunst ist dabei die Rückenfigur, eine Abbildung des Menschen von hinten, die ihn beim kontemplativen Blick auf Landschaftsszenarien zeigt (Rzucidlo, 1998: 9 ff.). Diese Landschaftsbetrachtung hat eine andächtige, erbauliche Qualität, die auch Züge einer säkularisierten Religiosität im Sinne einer göttlich beseelten Natur aufweist (Schneider, 1999: 191). Dies lässt sich auf das Denkmodell Kants übertragen, denn „Friedrichs Bilder des Erhabenen rufen [...] die Macht einer Natur in Erinnerung, die gewaltiger ist als alle Produktivkräfte und die Versuche des Menschen, sie seiner Botmäßigkeit zu unterwerfen“ (ebd.: 194).

Regisseur Zvjaginzev selbst spricht von der Schönheit der Landschaftsaufnahmen¹¹, bei der es sich nicht um eine oberflächliche Ansehnlichkeit in Sinne des Konzepts *krasivost*, sondern um eine tiefgehend und als bedeutend konnotierte *krasota* handele (Ožegov, 1989: 303 f.). Dies legt einen engen Bezug zur Naturauffassung im Sinne Kants und der Romantik nahe, der sich auch textuell belegen lässt.

Der Film entwirft diverse menschliche Konflikte im Motivkomplex Korruption, Untreue, Gewalt und Machtmissbrauch, die sowohl den Protagonisten Kolja, seine Familie und den ihn unterstützenden Anwalt als auch die oppositionellen Kräfte Bürgermeister und Bischof betreffen. Diese Verfehlungen kulminieren im Verlauf der Narration in einer direkten Auseinandersetzung einzelner Figuren mit der Landschaft, die sich auch ästhetisch manifestiert. Explizit wird dies an der Figur Lilja veranschaulicht, die ihren Mann Kolja mit seinem Freund, dem Anwalt Dmitrij betrügt. In einer späteren Episode ist zu sehen, wie sie am frühen Morgen das Haus verlässt und an den Rand einer steilen Klippe geht, von wo aus sie aufs Meer schaut, aus dem in

10 „Здесь вся моя жизнь. Здесь и дед мой жил, Отец“

11 „Да, красота, конечно, присутствует. А как же. Не *красивость*, а именно *красота*“ (Markov / Zvjaginzev, 2021: 12, Hervorhebung im Original).

der Ferne ein Wal auftaucht (Abb. 7). Kurze Zeit später wird schließlich ihre Leiche im Sand unterhalb des Felsens gefunden. Eine ähnlich aufgeladene und mit dem Meer verbundene Szene bezieht sich auf Roma, der, nachdem er gesehen hat, wie sein Vater seine Stiefmutter vergewaltigt, auf einen Stein setzt, von wo aus er weinend auf ein riesiges Walskelett blickt (Abb. 8).

Bei diesen Einstellungen werden die Figuren in der unberührten Natur in einer Totalen oder Halbtotale in Rückenansicht gezeigt, was eine Gegenüberstellung von Mensch und Natur darstellt (Schlichter, o.J.). Bezeichnend ist, dass in diesen Szenen mit der Frau und dem Kind Figuren im Zentrum stehen, die als vulnerabel gelten und innerhalb des Films eine untergeordnete narrative Funktion haben. Beide werden in Verbindung mit dem Wal gezeigt, einmal als lebendiges Wesen im Meer sowie als seine toten Überreste.



Abb. 7: Lilja blickt in Rückenansicht auf einen Wal (Zyjagincev 2014: 1:40:14).



Abb. 8: Roma sitzt in Rückenansicht vor dem Walskelett (01:35).

Durch die ästhetische Referenz auf die romantischen Rückenfiguren Caspar David Friedrichs kehrt der Film visuell das Prinzip des Erhabenen um. Die menschlichen Voraussetzungen der erhabenen Empfindung, die Gewissheit, vor den Kräften der Natur in Sicherheit zu sein, wird durch die Einbettung in Momente moralischer Zuspitzung, Schuld und Gewalterfahrungsnarrativ

aufgehoben. Die Färbung der Landschaft als latent unheilvolle, düstere und schwer zu bewältigende Kraft transportiert dabei statt einer dem Menschen innewohnenden Selbstvergewisserung und eines moralischen Bewusstseins vielmehr ein Gefühl von Machtlosigkeit, Leid und Schuld. Landschaft und Wal zeigen den religiösen Leviathan als Sinnbild einer existenziell übermächtigen Gewalt, der der Mensch ausgeliefert ist.

Das Motiv des Wals lässt sich außerdem als Bruch mit dem staatlichen Leviathan im Sinne Hobbes' Metapher deuten. Der staatliche Souverän, im Film verkörpert durch den Bürgermeister in Komplizenschaft mit dem orthodoxen Bischof, der die Menschen vor sich selbst und einem „chaotischen Urzustand“ (Schubert / Klein, 2018: 208) schützen soll, kommt dieser Verantwortung nicht nach. Er richtet schließlich in seinem Streben nach Macht und eigener Bereicherung die Figur Kolja existenziell zugrunde, die stellvertretend für einen durchschnittlichen russischen Staatsbürger steht.

Landschaft als Zeugin des Verfalls

Die Landschaftsaufnahmen in *Leviathan* wurden ausschließlich in Teriberka gedreht, einem Dorf in der Oblast Murmansk, das auf der Kola-Halbinsel an der Küste der Barentssee liegt. Teriberka kommt in der dünn besiedelten Region eine Sonderstellung zu, denn mit Ausnahme des Dorfs ist die gesamte Küste des Nordpolarmeers als militärisches Grenzgebiet markiert und nicht ohne Weiteres zugänglich. Das 500 Jahre alte Dorf ist eng mit der Fischerei verbunden und erlebte in der Sowjetunion, begünstigt von einer Expansion dieser Industrie, um 1960 eine Hochphase, auf die ab 1991 wirtschaftliche Stagnation und eine stetige Abwanderung folgte (Graybill et al., 2023: 280).

Vassilieva erinnert daran, dass der Ort in der Sowjetunion als Arbeitslager des stalinistischen Gulag-Systems genutzt wurde, die sich in großer Zahl auf der Kola-Halbinsel befanden und berüchtigt für ihre harten und lebensbedrohlichen Bedingungen waren (Vassilieva, 2018). Die Szene in der Fischfabrik aus *Leviathan* (01:31) weist nach Vassilieva sogar Parallelen zu einem dokumentarischen Propagandafilm zur Rechtfertigung des Lagersystems auf. Auch die Schiffswracks, die am Anfang und Ende des Films zu sehen sind, stammen aus jener Zeit. Die in den Nullerjahren erfolgte Öffnung des Dorfs hat mit dem geplanten Bau einer LNG-Anlage in der Barentssee zu tun, die bald darauf wieder fallengelassen wurde. Vor dem Hintergrund dieser (jüngeren) Vergangenheit haftet dem Ort eine „distinctive aesthetic of decay, marked by neglect and intentional destruction of the built environment“ an, die symptomatisch für eine postsowjetische Ästhetik verstanden werden kann (Graybill et al., 2023: 281).

Zentral für das sowjetische Natur- und Landschaftsverständnis ist eine „eigentümliche Ambivalenz von Faszination durch Industrie, Technik und

moderner Großstadt einerseits und Begeisterung am Ursprünglichen, Natürlichen und dem überlieferten Dorf andererseits“ (Gestwa, 2003: 1069). Die Verschränkung von Naturverklärung und prometheischem Gestaltungswillen zeigt sich plakativ in der Landschaftsmalerei des Sozialistischen Realismus, die Nutzfahrzeuge, Kraftwerke und Hochspannungsleitungen in den Mittelpunkt idyllischer Landschaften rückt (ebd.: 89), wobei letztere von dieser industriellen Präsenz bzw. Aktivität völlig unbeschadet bleibt. (Bassin, 2000: 330).

Im Kino der Tauwetterperiode verändert sich diese Perspektive jedoch (Shpolberg, 2024: 1). Das dualistische Verhältnis zwischen Mensch und Natur aus Unterwerfung und Kontrolle unter den Vorzeichen des scheiternden sowjetischen Ideals nimmt nun vielfältige Ausprägungen an, die sich zwischen einer mystisch-transzendenten, Zeit und Geschichte überwindenden Landschaft des sowjetischen Regisseurs Andrej Tarkovskij (1932–1986) und einer allegorischen Erinnerungslandschaft bewegen, die als Schauplatz konkreter historischer Gewalt und der Ohnmacht gegenüber menschlichen, politischen und natürlichen Kräften fungiert (Cramer / Szaniawski, 2024: 254). Dazu gehört, dass der Film das Publikum an die widerspenstigen, unkontrollierbaren Seiten der Natur mahnt, was sich etwa bei Tarkovskij in utopischen Elementen zeigt:

here, transcendence comes through the negation of man by landscape, standing in for ultimately invisible spiritual forces. Instead of something that must be mastered or overcome, landscape becomes a sign of the failure of that overcoming, yet offers another kind of transcendence by way of a retreat into counterrevolutionary mysticism (ebd.: 256).

Zvjagincev wird oft als Erbe Tarkovskijs bezeichnet (Wakamiya, 2021: 242), was mit der ähnlichen religiösen Motivik (Beumers, 2013: 286) und den langen Einstellungen im Stil des Slow Cinema (Vassilieva, 2018) begründet wird. Für Tarkovskijs Filme sind zudem verfallene Gebäude motivisch zentral (Skaikov, 2012: 25), die auch im Film *Leviathan* vorkommen.

Die erwähnte Überzeitlichkeit ist im Film nicht nur in Meta-Erzählungen aus dem religiösen Kontext wahrnehmbar, sie spiegelt sich auch in der unmittelbaren Vergangenheit des Dreh- bzw. Handlungsortes, der auf das sowjetische Erbe des Ortes Teriberka verweist (Vassilieva, 2018). Die (natur-)räumlichen Marker, die diese historische Tiefenschicht aufzeigen, können als Allegorie der Stagnation und der Aussichtslosigkeit gelesen werden. Neben Relikten wie den Wracks der Fischerboote oder einer verfallenen Kirche zeigt sich dies auch in einer Alltagssequenz, dem Gang zur Erwerbsarbeit.

Im Film ist sowohl der Weg zur Arbeit als auch die Arbeit selbst von Verfall und Trostlosigkeit gezeichnet. Die Szene in der Fischfabrik zeigt eine

monotone, mechanische Verarbeitung des Fangs, die sich von der restlichen Bildsprache durch statische Einstellungen und eine schnelle Montage abhebt. Eine bewegte Kameraführung wird hingegen in der Szene auf dem Weg zur Arbeit eingesetzt, als die Kamera mit einem langen Schwenk einen expliziten Zeigeakt auf ein verfallenes Gebäude am Straßenrand vollzieht.

Aus dem Bereich des Dinglichen sind im Film Hochspannungsmasten präsent, die sich über die sonst wenig domestizierte Landschaft erstrecken. Die Masten selbst sind nicht von Verfall geprägt, sie illustrieren viel mehr eine unverhältnismäßige Dominanz menschlicher Aktivität. Beide Elemente können als Persiflage über das sowjetische Projekt gelesen werden, im Fall der Fabriksequenz in Bezug auf das gebrochene Versprechen des sowjetischen Arbeiterstaats und im Fall der Strommasten als Kritik an einer idealisierten Verschmelzung von Natur und Technik. Landschaft geht hier eine Verbindung mit der Sphäre des Nicht-Menschlichen ein, ihr kommt damit die Rolle einer bewusst wertenden Instanz zu. Sie übt allerdings keinen direkten Einfluss auf die Menschen aus, vielmehr fungiert sie als stumme, überdauernde Zeugin eines gesamtgesellschaftlichen Scheiterns. Die Analyse der Landschaft in *Leviafan* zeigt, dass diese nicht nur als visuelle Kulisse dient, sondern eine zentrale Bedeutungsebene bildet, auf der sich ästhetische, symbolische und narrative Funktionen überlagern. Die Landschaft erscheint als autonome, widerständige Kraft, die menschliche Ordnungsversuche relativiert und kommentiert.

Im Kontext des Anthropozäns verweist sie auf eine zeitliche und räumliche Dimension, die menschliche Konflikte wie Korruption, Machtmissbrauch und moralische Verfehlungen als flüchtig erscheinen lässt. Die Überzeitlichkeit der Erzählung, gestützt durch Bezüge auf das Buch Hiob, die Figur des biblischen und staatlichen Leviathans, sowie das gescheiterte sowjetische Projekt macht am Einzelschicksal der Figur Kolja die menschliche Hybris und Selbstzerstörung als wiederkehrende Muster sichtbar.

Zugleich entkräftet der Film durch Referenzen auf die Rückenfigur in der romantischen Malerei das kantische Modell des Erhabenen. Die Landschaft bietet keinen Ort der Selbstvergewisserung des Subjekts, sondern konfrontiert die Figuren mit ihrer eigenen Bedeutungslosigkeit. Die finale Ersetzung von Koljas Haus durch die Kirche, gefolgt von erneuten Landschaftspanoramen, macht deutlich, dass auch institutionalisierte Machtstrukturen nur temporäre Eingriffe in eine übergeordnete, nicht-menschliche Ordnung darstellen. Damit entwirft *Leviafan* eine filmische Ästhetik des Anthropozäns, in der Landschaft zum Medium einer umfassenden Menschheitskritik wird, die das individuelle Drama eines Dorfs im hohen Norden in einen gesamtrussischen, historischen und ökologischen Zusammenhang setzt.

Filmverzeichnis

Leviatan (Andrej Petrovič Zvjagincev, 2014).

Literaturverzeichnis

- Bassin, Mark (2000): „I object to rain that is cheerless“: Landscape art and the Stalinist aesthetic imagination, in: *Ecumene*, 3, 7, S. 313–336.
- Beumers, Birgit (2013): „Tarkovsky's Return, or Zviagintsev's Vozvrashchenie.“, in: Salys, Rimgalia (Hrsg.): *The Russian Cinema Reader. Volume Two. The Thaw to the Present*, Boston: Academic Studies Press, S. 286–293.
- Büttner, Nils (2024): „Landschaftsmalerei“, in: Kühne, Olaf et al. (Hrsg.): *Handbuch Landschaft*, 2. Auflage, Wiesbaden: Springer VS, S. 917–942.
- Cramer, Michael / Szaniawski Jeremi (2024): „Beyond the Utopian Landscape in Post-Soviet Russian Cinema.“, in: Shpolberg, Masha / Brasiskis, Lukas (Hrsg.): *Cinema and the Environment in Eastern Europe. From Communism to Capitalism*, S. 253–271.
- Die Bibel: nach der Übersetzung Martin Luthers; Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984“. 10. [Dr.], Stuttgart: Dt. Bibelgesellschaft, 2008.
- Gestwa, Klaus (2003): „Primat der Umgestaltung und Pathos des Bewahrens: Literarische Landschafts- und Gesellschaftspanoramen im industriellen Wandel des zarischen Russlands und der frühen Sowjetunion“, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 12, 51, S. 1068–1098.
- Graybill, Jessica K. et al. (2023): „Hydrocarbons on Hold: Energy Aesthetics of Teriberka in the Russian Arctic“, in: Porter, Jillian / Vinokour, Maya (Hrsg.): *Energy Culture. Work, Power, and Waste in Russia and the Soviet Union*, Cham: Palgrave Macmillan.
- Griffin, Sean (2024): „The Dark Double: Russian Orthodoxy in Andrei Zviagintsev's *Leviathan*“, in: *Slavic Review*, 3, 83, S. 576–590.
- Herrmann, Jörg (2024): *Warum Ich? Hiob-Motive Im Spielfilm*, Marburg: Schüren.
- Jung, Carina (2017): *Die pittoreske Landschaft in der europäischen Literatur der Romantik: Chateaubriand – Eichendorff – Manzoni*, Göttingen: V&R unipress.
- Karmunin, Oleg (2015): „Vladimir Medinskij: ‚Leviatan‘ zapredel'no konjunktüren“, in: *Izvestija* / <https://iz.ru/news/581814>.
- Krzyżanowska, Katarzyna (2021): „Andrey Zvyagintsev's *Leviathan*: The Unbearable State of Nature“, in: *Archiwum Filozofii Prawa i Filozofii Społecznej*, 1, 26, 62–75.
- Lefebvre, Martin (2006): *Landscape and Film*, New York, London: Routledge.
- Lis, Marek (2018): „The Bible in the films of Pavel Lungin and Andrei Zvyagintsev“, in: *Studia Religioica*, 2, 51, S. 83–92.
- Markov, Maksim / Zvjagincev, Andrej Petrovič (2021): „*Leviatan*“. *Razbor po kostočam: režissier Andrej Zvjagincev – o fil'me kadr za kadrom*, Moskva Intellektual'naja literatura.
- McGregor, Andrew, / Lagerberg, Robert (2021): „Dislocation and Liminality in Andrei Zvyagintsev *Leviathan* and *Loveless*“, in: *New Zealand Slavonic Journal*, 55–56, S. 73–96.
- Nagib, Lúcia (2020): *Realist Cinema as World Cinema: Non-Cinema, Intermedial Passages, Total Cinema*, Amsterdam University Press.
- Oliveira, Cassio de (2023): „Righteous Rebels: Kleist's Michael Kohlhaas and Andrei Zvyagintsev's *Leviathan*“, in: High, Jeffrey / Collenberg-González, Carrie (Hrsg.): *Heinrich von Kleist: Artistic and Aesthetic Legacies*, Leiden: Brill, S. 241–261.
- Ožegov, Sergej Ivanovič (1989): „krasivost“, in: Ožegov, Sergej Ivanovič (Hrsg.): *Slovar' russkogo jazyka. 70000 slov*, Moskau: Russkij Jazyk, S. 303.
- Plath, Nils (2005): „Landschaft erblicken. Nicht mehr als Vorbemerkungen zum Thema“, in: *AugenBlick. Marburger und Mainzer Hefte zur Mediennwissenschaft*, 37, S. 5–14.
- Rzucidlo, Ewelina (1998): *Caspar David Friedrich und Wahrnehmung: Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*, Münster: Lit, 1998.

- Schlögel, Karl (2006): *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Schneider, Norbert (2011): *Geschichte Der Landschaftsmalerei: Vom Spätmittelalter Bis Zur Romantik*, 3., unveränderte Auflage, Darmstadt: Primus-Verlag.
- Schneider, Norbert (1999): *Geschichte Der Landschaftsmalerei: Vom Spätmittelalter Bis Zur Romantik*, Darmstadt: Primus-Verlag.
- Schlichter, Ansgar (o.J.): „Rückenfiguren“, in: *Lexikon der Filmbegriffe* / filmlexikon.uni-kiel.de.
- Schubert, Klaus / Klein, Maria (2018): *Das Politiklexikon*, Lizenzausgabe, 7. aktuelle und erweiterte Auflage, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Shpolberg, Masha / Brasiskis, Lukas (2024): „Introduction.“, in: Shpolberg, Masha / Brasiskis, Lukas (Hrsg.): *Cinema and the Environment in Eastern Europe. From Communism to Capitalism*, S. 1–21.
- Skakov, Nariman (2012): *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*, London: Tauris.
- Strukov, Vlad (2016): „Russian ‘Manipulative Smart Power’: Zviagintsev’s Oscar Nomination, (Non-)Government Agency, and Contradictions of the Globalised World“, in: *New Cinemas*, 1, 14, S. 31–49.
- Vassilieva, Julia (2018): „Russian Leviathan: Power, Landscape, Memory“, in: *Film Criticism*, 1, 42.
- Wakamiya, Lisa Ryoko (2021): „Zvyagintsev and Tarkovsky: Influence, Depersonalization, and Autonomy“, in: Toymentsev, Sergey (Hrsg.): *ReFocus: The Films of Andrei Tarkovsky*, Edinburgh: University Press, S. 242–256.
- Wengle, Susanne et al. (2018): „Russia’s Post-Soviet Ideological Terrain: Zvyagintsev’s Leviathan and Debates on Authority, Agency, and Authenticity“, in: *Slavic Review*, 4, 77, S. 998–1024.