

Ins Licht: THE LIGHTHOUSE (2019)

Ein lang anhaltendes Schwarzbild, aus dessen Tiefe das Klagen eines Nebelhorns ertönt. Das Aufleuchten des Schriftzugs, *THE LIGHTHOUSE*, weiß auf schwarzem Grund (Abb. 407). Ein körniges Nebelgrau füllt das nahezu quadratische Bildformat, schwarze Balken fassen es seitlich ein. Die düstere Klanglandschaft steigert sich zu einem *Accelerando*: Meeresrauschen, Möwengeschrei, das hämmernde Pochen einer Dampfmaschine. Am Horizont schält sich ein Schiff aus dem Grau, Ozeanwellen brechen am Bug, Rauch steigt in den Himmel, »somewhere far off the coast of Maine. Around 1890«.¹ Zwei Männer in Silhouetten, ihr Blick fixiert auf einen fernen Lichtpunkt, der sich langsam zum Leuchtturm auf einer kargen Insel formt (Abb. 408). Das Nebelhorn ertönt erneut – wie eine Totenglocke. Das *Repoussoir*-Motiv erinnert an die Rückenfiguren eines Caspar David Friedrich. Doch die Stimmung ist im Vergleich zu den gemalten Vorbildern ungleich schwerer: keine Farbe, kaum Licht, kein klarer landschaftlicher Ausblick. Bildbeherrschend allein das grauschwere Meer.

»An *VAMPIR* [1932] von Dreyer muss man denken, an den intensiven Okkultschocker *HÄXAN* [1922, Benjamin Christensen], an das Kino des Expressionismus, vielleicht sogar an Béla Tarr, wenn zu Beginn zwei Männer auf einer einsamen Insel vor der Ostküste der USA ankommen, wo sie vier Wochen lang auf den Leuchtturm aufpassen sollen«,² so Thomas Schultze. Diese Zeilen verweisen auf die filmgeschichtlichen Anklänge in *THE LIGHTHOUSE*: Während der Film eine Erzählung »um Isolation und Wahnsinn, um ein Fiebern zwischen Realität und der Macht der Mythen und ihre langsame Fusion«³ anstimmt, entfaltet er zugleich – über das Format,⁴ in Bild und Ton – eine vielschichtige Reflexion auf sein filmisches Erbe.⁵ Nicht als bloße Reminiszenz, sondern als atmosphä-

1 Robert Eggers; Max Eggers, *The Lighthouse*. Drehbuch, 2018, S. ii, online.

2 Thomas Schultze, »CANNES Tag 6: Ekstase und Agonie, Himmel und Hölle«, *Blickpunkt:Film*, 20. Mai 2019, online.

3 Ebd.

4 Gefilmt im Seitenverhältnis 1,19:1, einem der charakteristischen Formate des späten Stummfilms. Diese Formatwahl verankert den Film einerseits historisch, andererseits intensiviert sie visuell die Enge des Bildraums und verstärkt so die klaustrophobische Atmosphäre der Isolation auf der Insel.

5 Filmhistorische Referenzen, insbesondere an das expressionistische Kino, durchziehen das Werk von Robert Eggers und prägen nicht zuletzt auch seinen jüngsten Spielfilm *NOSFERATU* (2024).

rische Verdichtung dessen, was das Kino im Kern ausmacht – Licht, Schatten, Projektion.

Zu einem Zeitpunkt, als der analoge Film im Zuge der Digitalisierung zunehmend zu verschwinden droht, gelingt es Regisseur Robert Eggers gemeinsam mit Kameramann Jarin Blaschke, das 35mm-Zelluloid mit einer düsteren Magie des Lichts zu imprägnieren. Die Materialität von Film und Licht tritt umso deutlicher hervor, als die Optik der Bilder auf die Extremwerte von Schwarz und Weiß hin komponiert ist, punktuell gebrochen in Graubereichen, in denen das Filmkorn aufscheint. In diesem zweiten Spielfilm Eggers⁶ wird dem titelgebenden Motiv – bildlich wie dramaturgisch – der Status eines dritten, wenn nicht gar des eigentlichen Hauptdarstellers zugestanden. Der Turm beherrscht nicht nur als bauliches Element und unerschütterlicher Bezugspunkt den Schauplatz und die Bildkomposition (Abb. 409), sondern trägt auch die Dramatik der Handlung. Stilisiert zu einer diabolisch-erotischen Gestalt, übt dessen Leuchtfener eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf die beiden männlichen Protagonisten aus. Als Objekt der Sehnsucht und Eifersucht, das höchste Lust verheißt, verwickelt es die beiden in einen rivalisierenden Kampf, setzt sie übermächtigen Wahnvorstellungen aus und treibt sie schließlich in den Tod.

»The light is mine«, lautet die Ansage des älteren Thomas Wake (Willem Dafoe) an den jüngeren Ephraim Winslow (Robert Pattinson). Die Hierarchie ist klar definiert: Thomas hütet das Licht und überlässt Ephraim die niederen Tätigkeiten. Nacht für Nacht zieht er sich zum Leuchtfener zurück, als handele es sich um seine Geliebte, »a finer, truer, quieter wife than any alive-blooded woman.« – »OLD sits in a sweat, mesmerized by the LIGHT. The machinery whirs and clicks. THE HEAT from the huge THIRD-ORDER FRESNEL LENS is immense.«⁷ Das von Robert Eggers gemeinsam mit seinem Bruder Max geschriebene Drehbuch fasst in Worte, was die Filmbilder ausschließlich mit der Sprache des Lichts auf die Leinwand projizieren (Abb. 410–411). Im Abglanz des Leuchtfeners erscheint Thomas – mit nacktem Oberkörper, Bart und leicht geneigtem Haupt – als leuchtender Christusleib (Abb. 412); Bilder, die an Willem Dafoes Verkörperung Jesu in Martin Scorseses *THE LAST TEMPTATION OF CHRIST* (1988) erinnern. Besonders eindrucksvoll ist dort die finale Szene, in der das Antlitz Christi im Moment seines Todes am Kreuz von der lodernden Glut farbigen Lichts aufgezehrt wird.

Mit dem titelgebenden Leuchtturm greift Eggers ein Motiv auf, das seit den frühen Tagen des Kinos vielfach inszeniert und etabliert wurde. Stellvertretend sei hier Frances Marions *THE LOVE LIGHT* (1921) genannt, in dem Angela (Mary Pickford), Hüterin des Leuchtturms, ihrem auf einem Schiff aufbrechenden Ehemann mittels des Leuchtfeners nächtliche Liebeszeichen sendet. Ein weiteres Beispiel ist Frank Wisbars Melodram *LIGHTHOUSE* (1947), dessen Kinoplakat markant vor Augen führt, wie der Lichtstrahl des Turms, gleich einem Filmprojektor oder Scheinwerfer, das Gesicht der weiblichen Hauptfigur erhellt und in Szene setzt. In *THE LIGHTHOUSE* hingegen ist das einzige Gegenüber das Licht selbst, eine elementare wie mythisch aufgeladene Entität, die Begehren und Rivalität entfesselt. Erbarmungslos reflektiert es die Beziehung von Leben

6 Auf sein abendfüllendes Debüt *THE WITCH* (2015) folgten mit *THE LIGHTHOUSE* (2019), *THE NORTHMAN* (2022) und *NOSFERATU* drei weitere stilistisch hervorragende wie eigenwillige Werke.

7 Eggers/Eggers 2018, S. 10; Hervorhebungen im Original.

und Tod, Anfang und Ende, samt der im Film verhandelten seelischen Extreme, die aus Grauwerten und Nebelbildern an die Oberfläche steigen.



Abb. 407-412: *THE LIGHTHOUSE* (2019). Robert Eggers, K: Jarin Blaschke

Ephraim bleibt zunächst nur der Anblick von außen: Unablässig fesselt ihn das glühende Auge des Turms und dessen wandernder Lichtkegel: »YOUNG is staring up at the magical light. Eight beams – a rotating starburst. Weird light patterns dance across the rocks below. It truly is a wonder. He yearns for it. It's primal.«⁸ Um den Zugang zum Leuchtfeuer zu erlangen, erschlägt er Thomas mit der Axt. An der Quelle angekommen, öffnet er behutsam einen Flügel der Laterne und blickt hinein (Abb. 413–414). Die Kamera fixiert ihn frontal; das, was er sieht, bleibt dem Zuschauer verborgen. Als die Lichtintensität ansteigt, weiten sich seine Augen, dann schließen sie sich wieder, während sich sein Mund zu einem Schrei öffnet (Abb. 415). Schmerz und ekstatische Tränen durchzucken seinen vom hereinströmenden Licht ergriffenen Leib. Nach einer längeren Weißblende liegt er blutüberströmt und erblindet auf dem steinigen Küstengrund. Möwen picken in seinen Eingeweiden – ein sterbender, weltlicher Prometheus, der beim Herauszoomen der Kamera langsam vom grauen Schleier des Nebels zugedeckt wird (Abb. 416). Abblende. Schwarz.



Abb. 413-416: *THE LIGHTHOUSE* (2019). Robert Eggers, K: Jarin Blaschke



Abb. 417: Sascha Schneider, *Hypnose*, 1904. Zeichnung auf Karton (verschollen)

In *THE LIGHTHOUSE* ist das Licht das *Primäre*, auf der Ebene des Sujets wie der visuellen Gestaltung. Eggers' Schöpfung ist eine vielschichtige Reflexion über die Faszination und die Kraft des Lichts, als Träger einer archaischen Macht und als Medium der Kunst. Das zuvor skizzierte filmgeschichtliche Referenzfeld mit dem Leuchtturm als Motiv und Resonanzkörper des Kinos wird dabei kunsthistorisch erweitert: zum einen im Rückgriff auf Werke der bildenden Kunst, insbesondere auf Sascha Schneiders symbolistische Zeichnung *Hypnose* (1904), die Eggers im Kontext der Konfrontation der beiden Protagonisten zitiert und motivisch mit dem gottgleichen Leuchtturm kurzschließt (Abb. 417); zum anderen in der Anlehnung an die Helldunkelmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts. In den Szenen, in denen Thomas und Ephraim am Tisch zusammenfinden und sich am Alkohol berauschen – mit der Öllampe als optischem Kristallisationspunkt einer Komposition, die ansonsten vom Schwarz des umgebenden Dunkels dominiert wird (Abb. 418–419) –, arbeitet die Lichtführung explizit mit Mitteln einer Helldunkel-Regie, wie sie zuvor in der Malerei von Künstlern wie Georges de La Tour und Joseph Wright of

Derby etabliert wurde. Beispielhaft hierfür stehen de La Tours *Büßende Maria Magdalena* (1635–40, The National Gallery of Art, Washington, D.C.), deren Kerzenlicht Schädel und Figur in ein expressives Schattenspiel taucht,⁹ und Wrights *Experiment mit der Luftpumpe* (1768), wo eine kleine Flamme hinter einem weißglühenden Glaskolben das naturwissenschaftliche Vakuumexperiment dramatisch untermalt. Hell und Dunkel akzentuieren gleichermaßen die Figurenkonstellation in Wrights Gemälde und deren innere Emotionen: Während einige Bestürzung oder Neugier zeigen, entzieht sich das junge Paar links dem vordergründigen Geschehen: eine Gegenbewegung, die die Spannung zwischen der exponierten Geste des wissenschaftlichen Experiments und dem Rückzug in die intime Sphäre des Begehrens markiert (Abb. 420). Komplementär zum grellen Raumlicht zeigt sich in der oberen Bildecke der kühle Mondschein, der durch das Fensterkreuz fällt – von dunklen Wolken gerahmt und farblich mit dem Kleid der jungen Frau korrespondierend. Er markiert eine atmosphärische Gegenfolie, die die künstlich geschaffene Ordnung des Experiments durch ein Moment des Naturhaften und Unberechenbaren erweitert und die latente mystische Stimmung des Gemäldes intensiviert: ein Changieren zwischen Ratio und Imagination, Leben und Tod, das THE LIGHTHOUSE in seiner eigenen Hell-dunkel-Ästhetik filmisch neu verhandelt.¹⁰

Diese Beobachtungen verdeutlichen einmal mehr, dass lichtkünstlerische Konzepte im Film nicht ausschließlich im Kontext des eigenen Mediums und seiner Geschichte zu erschließen sind, zumindest nicht in ihrer vollen ästhetischen Tragweite. Vielmehr wird das Licht in THE LIGHTHOUSE explizit als Topos einer gemeinsamen Film- und Kunstgeschichte markiert.¹¹ Die Darstellung verflacht dabei nicht zu einer bloßen Kopie historischer Vorläufer, sondern entfaltet im Schwarz-Weiß des Bildes eine eigene Ästhetik. Licht erscheint hier als ein eminent bewegliches Phänomen, das das Dargestellte fortlaufend transformiert. Diese Dynamik des Lichteindrucks zeigt sich in der Szene mit Thomas und Ephraim am Tisch bereits in der Bewegung der Hand: Wird die Tasse aus der Lichtquelle geschoben, breitet sich das Licht konzentrisch im Kader aus, und das Bild beginnt zu flimmern. In eben diesem Spannungsfeld von Wiederholung und Differenz gewinnt die Inszenierung an Eigenständigkeit und Originalität und bringt die spezifisch filmische Wirkung des Lichts zum Vorschein.

9 Vgl. hierzu grundlegend Katrin Seidel, *Die Kerze: Motivgeschichte und Ikonologie*, [Köln, Univ., Diss., 1995] Hildesheim, Zürich, New York 1996, die umfassend zentrale Werke der Kerzenlichtmalerei behandelt, darunter Gemälde von Georges de La Tour.

10 Einschlägig zu dem Gemälde Werner Busch, *Joseph Wright of Derby. Das Experiment mit der Luftpumpe: Eine heilige Allianz zwischen Wissenschaft und Religion*, Frankfurt a.M. 1986.

11 Bereits die dramatische Helldunkel-Gestaltung des Meeres auf dem Filmplakat setzt hierfür ein markantes Zeichen und verweist auf die enge Verbindung zwischen filmischer Lichtdramaturgie und kunsthistorischen Traditionen. Als mögliche Inspirationsquelle ließe sich Ivan Aivazovskys Gemälde *Neapolitanischer Leuchtturm* (1842) anführen. (Vgl. Gianni Caffiero, *Light, Water and Sky. The Paintings of Ivan Aivazovsky*, London 2012).



Abb. 418-419: *THE LIGHTHOUSE* (2019). Robert Eggers, K: Jarin Blaschke

Abb. 420: Joseph Wright of Derby, *Experiment mit der Luftpumpe*, 1768. Öl auf Leinwand, 183 × 244 cm. The National Gallery, London

Ausgerechnet am Leuchtturm, einem Navigationsinstrument und weithin sichtbaren Orientierungspunkt in der maritimen Welt, oszillieren in *THE LIGHTHOUSE* die drei Motive, die diesem Buch als zentrales Gliederungsprinzip zugrunde liegen: Lichtung, Blendung und Verschattung. Gerade das Changieren zwischen diesen drei Ebenen macht die motivische Lichtquelle des Films zu einer kraftvollen Allegorie über das Kino selbst. Das Kino erscheint in dieser Deutung als bildgewaltiger Gegenspieler einer Philosophie der Aufklärung, in der die Vernunft als vermeintlich höhere Erkenntnis über das sinnliche Empfinden herrscht. Folgerichtig werden in einer Reihe von Einstellungen die Reflektoren der Laterne zu einem leinwandgroßen, selbstleuchtenden Auge stilisiert,

das dem Zuschauer einen eigenen, aktiven Blick entgegensetzt (vgl. Abb. 410–411), in einer eindrucksvollen Überblendung von motivischer Lust und ästhetischer Erfahrung vor dem Bild. Das Licht wirkt hier par excellence als Medium und Botschaft eines »starken Bildes«¹² sowie als aktive Zurschaustellung zwischenmenschlicher Gefühle und Spannungen – eine fundamentale Entscheidung, von der alle weiteren technischen und ästhetischen Operationen abhängen. An ihm entzündet sich gleichwohl eine Poesie, wie sie Antonin Artaud für den Film einforderte: »diesseits, nicht jenseits der Bilder«.¹³

Eggers' *THE LIGHTHOUSE* ist bei weitem nicht der einzige Film der jüngeren Zeit, der die Kunst des Filmlichts huldigt. Unvermindert entfaltet es seine Wirkung im und als Bild, in beeindruckend unterschiedlichen, vielfältigen Formen, und überbrückt dabei beständig, wie einst bei Méliès, Wirklichkeit und Imagination im magischen Bild. So folgt Thomas Riedelsheimers Dokumentarfilm *TRACING LIGHT – MAGIE DES LICHTS* (2024) motivisch der Beobachtung und Erforschung des Lichts als physikalischem Phänomen, dessen Spur er in den Begegnungen von Wissenschaft und Kunst nachzeichnet, dort, wo sich Inspiration, Erkenntnis und Imagination gemeinsam am Licht entzünden. Auch in Steven Spielbergs autobiografischem Spielfilm *THE FABELMANS* (2022) entfaltet das Licht seine magische Kraft: Hier ist es ausdrücklich das Licht des Kinos, dessen Projektionsstrahl das Spiel der kindlichen Fantasie entfacht und die Faszination der Hauptfigur am Lichtbild selbst weckt – ein Licht, das eine unauslöschliche Spur im Leben Sammy Fabelmans, Spielbergs Alter Ego, hinterlässt. Gänzlich andere Stimmungsbilder erzeugt das titelgebende natürliche Licht in Dénes Nagys Kriegsdrama *NATURAL LIGHT* (2019): Der Titel akzentuiert bereits die Ebene der Bildgestaltung, den weitgehenden Verzicht auf künstliche Studiobeleuchtung, während er zugleich eine Perspektive eröffnet auf eine Welt, in der die eindringliche Schönheit der Naturaufnahmen einen Kontrapunkt zum vordergründigen Kriegsgeschehen setzt.

In einem wiederum gänzlich anderen ästhetischen Register entfesselt Gaspar Noé in *LUX ÆTERNA* (2019) das Licht des Films als grell flackernde, quasi sakrale Emanation. Ausgehend von den Dreharbeiten zu einem Film über Hexen steigert sich das Geschehen zu einem visuell-ekstatischen Fanal. Dabei bedient sich *LUX ÆTERNA* gleich zu Beginn – durch das Einspielen einzelner Szenen aus Benjamin Christensens *HÄXAN* (HEXEN, 1922) und Carl Theodor Dreyers *VREDENS DAG* (TAG DER RACHE, 1943) – filmhistorischer Bezüge der Hexenverfolgung, um diese in ein rauschhaftes, farbgesättigtes Lichtgewitter der Kreuzigung zu überführen. Der Anschluss an die Kino- und Kunstgeschichte markiert deutlich: Das »ewige Licht« ist hier mehr als nur die motivische Ankündigung einer liturgischen Totenmesse – es ist die Metapher des Lichts der Kunst, das in vielfältigen Brechungen unsere Existenz erhellt.¹⁴

12 Ich beziehe mich hier auf Gottfried Boehms Begriff des »starken Bildes«, das sich nach Boehm durch eine »doppelte Wahrheit« auszeichnet: »etwas zu zeigen, auch etwas vorzutäuschen und zugleich die Kriterien und Prämissen dieser Erfahrung zu demonstrieren«. (Gottfried Boehm, »Die Wiederkehr der Bilder«, in: Boehm [1994] 2006, S. 11–38, hier S. 35).

13 Antonin Artaud, *Texte zum Film*, aus dem Franz. übersetzt, hg. und mit einem Nachwort versehen von Bernd Mattheus, Berlin 2012, S. 102f.

14 Diese Ausführungen werden durch die programmatische Exposition in *LUX ÆTERNA* untermauert, die direkt an die Filmszenen von Christensen und Dreyer anschließt. Deutlich fordert dort Gaspar Noé von den Regisseuren, die Ware Film zu einer Kunstproduktion zu erheben – eine Forderung,

Mehr noch: LUX ÆTERNA bestätigt einmal mehr die These, dass der Einsatz von Licht und Schatten oftmals mit einer Ausdeutung und radikalen Erweiterung kinematographischer Ausdrucksmöglichkeiten einhergeht. Experimentelle Formästhetiken wie die des Expanded Cinema werden vom Spielfilm adaptiert und in einen neuen Sinnzusammenhang gekleidet – mit dem Licht als zentralem Impulsgeber. Ebenso bestätigt LUX ÆTERNA die ursprüngliche wie auch kontinuierliche Bedeutung kunsthistorischer Topoi, Bildformen und Motive für das aktuelle Kino. Hier sind es die Ikonografie der Kreuzigung und die Dreiteilung des Triptychons als Vorform des Splitscreen-Verfahrens, die ins Kinoformat übertragen werden.

Das filmische Lichtbild, so lässt sich schlussfolgern, ist hell und beständig. Es affiziert unsere Sinne, betört unsere Wahrnehmung und aktualisiert damit die ursprüngliche Benennung des Films als Lichtspiel. Licht und Schatten sind für die Bildmacht des Kinos ebenso grundlegend wie für unsere Lebenswirklichkeit. Sie sind keine Marginalien der Filmproduktion und -betrachtung, sondern bestimmen ihre eigentliche Essenz. Diese Physik des Films hat bereits Erwin Panofsky anhand der Dialektik von Raum und Zeit in Anlehnung an Albert Einsteins Relativitätstheorie beschrieben.¹⁵ Sie ist zwingend um die konstitutive Bedeutung des Lichts für die Realisation und Rezeption filmischer Welten zu erweitern. Das strahlende Licht, verstanden als Medium einer »Kosmo-Ästhetik« (Hartmut Böhme),¹⁶ ist von der universellen Wirkungsmacht des Kinos nicht zu trennen. In einem radikalen Sinne verdeutlicht es die Tatsache, dass – gleich ob Stumm- oder Tonfilm, Blockbuster, TV-Serie, Experimental- oder Animationsfilm – unser Verständnis des Kinos als Bildkunst mit dem Licht steht und fällt.

Diesem zentralen Stellenwert des Lichts im Film gerecht zu werden, ist der übergreifende Anspruch dieses Buchs. Dabei wird deutlich, dass die mannigfaltigen Ausdrucksformen von Licht und Schatten, ihre technischen Voraussetzungen und symbolischen Bedeutungen einer umfassenden medienästhetischen Einordnung im Feld der Künste bedürfen. Denn das Licht im Film ist immer auch ein Ringen um die ästhetische Form, um neue Sicht- und Ausdrucksweisen, die über das Maß der dargestellten Erzählung hinausreichen. Die Genese des Lichts in den Künsten eröffnet nicht nur Perspektiven für eine zukünftige Vertiefung des Gegenstands, sondern belegt zugleich den anhaltenden Wandel unserer visuellen Kultur auf der Projektionsfläche von Fantasie und Wirklichkeit.

die Noé in seinem Werk durch das Flackern des farbigen Lichts bis an die Grenzen des Wahrnehmbaren und Erträglichen ausreizt. Dass er hierbei zu Beginn des Films ein Zitat Dostojewskis über das unfassbare Glück des Epileptikers kurz vor einem Anfall voranstellt, ist ebenfalls als Zeichen einer radikalen Metaphysik und göttlichen Macht des Lichts zu deuten.

15 Vgl. Panofsky [1927] 1992.

16 Hartmut Böhme, »Das philosophische Licht und das Licht der Kunst«, in: Parkett, Nr. 38, 1993, S. 8–21, hier S. 15.

