

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich
Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich
Band: - (2020)
Heft: 37

Artikel: Lichtpunkt des Schwebens
Autor: Werchohlad, Mats
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-981474>

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: 15.01.2026

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

«Die Freiheit, sich dem Ziel der eigenen Suche beständig aufs Neue zu entziehen, zersetzt die damit verbundene Hoffnung auf Erkenntnis und Schönheit aus ihrem Inneren.»

LICHTPUNKT DES SCHWEBENS

Mats Werchohlad

Mats Werchohlad, geboren 1990, studierte im Bachelor Maschinenbau an der TU Berlin, machte anknüpfend daran einen Master im Fach Urbanistik an der Bauhaus-Universität Weimar und belegte zusätzliche Kurse in Medienwissenschaften. Erkundet seitdem interdisziplinäre Zugänge im Schnittfeld von Technik, Bildung und Raum an Orten wie Smart Cities oder englischen Landschaftsparks. Arbeitet für die Bauhaus-Universität Weimar an der Entwicklung eines fachübergreifenden Studiengangskonzepts in Anlehnung an die Liberal Arts and Sciences. War bis vor kurzem noch im Glauben, er hätte überaus klare Vorstellungen.

CARINI DAUMIER

[zu Guido Anselmi — 0:08:15]

Eins ist mir bei der Lektüre des Buches sofort aufgefallen: Der Mangel an jeglicher Problematik oder, wenn Sie so wollen, an einer philosophischen Grundlage. [Guido: Wollen wir uns nicht setzen?]... das macht den Film zu einer losen Folge unzusammenhängender Episoden. Ich will durchaus nicht bestreiten, dass sie sehr unterhaltsam sein können, mit ihrem zweideutigen Realismus, aber man fragt sich, was wollen sie eigentlich, die Autoren? Wollen sie uns zum Nachdenken anregen? Oder wollen sie uns Angst einjagen?⁽¹⁾

*

Selten ist die ziellose Suche nach dem Fremden in so vielschichtiger und poetischer Bildsprache eingefangen worden wie in Federico Fellinis Meisterwerk *Achteinhalb* (Originaltitel 8½) aus dem Jahr 1963. Ein Regisseur namens Guido Anselmi irrt darin durch einen Film, den er selbst zu drehen beabsichtigt, dessen Drehbeginn er jedoch in ständigem Widerspruch zu den eigenen Vorsätzen über die Länge des Films hinauszögert. Im Verlauf der scheinbar unzusammenhängenden Episoden überwältigen ihn seine Zweifel, noch etwas Wahres hervorbringen und bedingungslos lieben zu können. Seine Ängste und Illusionen spiegeln sich im Film in Räumen des Fremden und Unerreichten.

In diesem Suchprozess löst sich der Film aus den Grenzen seines Mediums. Er wird zum Medium einer Selbstbespiegelung, mit dem sein Regisseur, Federico Fellini, in autobiographischen Zügen die eigene Sinn- und Schaffenskrise, seine Eheprobleme, Liebesbeziehungen und inneren Konflikte inszeniert und in reflexiver Weise zu bewältigen sucht. Fellini verkörpert sich hierfür in der von Marcello Mastroianni gespielten Rolle des Regisseurs und sucht über den dynamischen und lebhaften Prozess der zum grossen Teil improvisierten Szenen nach Erkenntnis. Die Figur der Claudia, im Film eine Projektion seiner Sehnsüchte und gespielt von Claudia Cardinale, steht allein durch ihren Namen in einem Bezug zur Wirklichkeit. Doch auch in den weiteren und zentralen Figuren, den Kulissen und Drehorten manifestiert sich das widersprüchliche Spannungsverhältnis, in dem sich Fellini mit seinem zweideutigen Realismus zwischen Entfremdung und Selbsterkenntnis, Realität und Illusion bewegt. Anhand zweier Szenen kann der Versuch unternommen werden, die richtungslose Suchbewegung Fellinis zu verorten und im Rahmen dieser Auseinandersetzung zu ergründen.

[Aufbruch in ferne Galaxien]

In einer nächtlichen Szene fährt die Filmgemeinschaft hinaus zu den sich im Bau befindlichen Filmkulissen am Rande eines dunklen Sees ^(Abb. a). Erstaunt erreichen sie die bereits sieben Meter hohe Konstruktion einer Abschussrampe für ein phantastisches Raumschiff. Ein wabernder Ton legt sich über die Szene und verleiht ihr eine unheimliche, ausserirdisch-entrückte Atmosphäre. Aus dem Stimmengewirr der Besuchergruppe, die, angeleitet durch den Produzenten, konsterniert Stufe um Stufe des Kulissenbaus emporsteigt, setzt sich bruchstückhaft der Plot des ursprünglich konzipierten Filmprojekts zusammen:

*

PRODUZENT

[von einer anderen Ebene, undeutlich — 1:17:55]

Der Komplex beginnt mit einer Totalen auf den durch einen Atomkrieg völlig vernichteten Planeten Erde. [...] Überblendung auf die vom Atomkrieg grau gezeichnete Landschaft und die neue Arche Noah. [...] Das Raumschiff, das der Atompest zu entfliehen versucht. Die Reste der Menschheit suchen Zuflucht auf einem anderen Planeten.

*

EINE ÄLTERE FRAU

[zu Luisa — 1:16:27]

Was hat sich dein Mann da wieder in den Kopf gesetzt? Will er einen utopischen Film drehen? [...] Giancarlo hat so eine schöne Story für ihn geschrieben, über die Marsmenschen. [...] Giancarlos Story spielt ganz im Weltall. Er hat sich zwei Elektronenhirne ausgedacht, die sich ineinander verlieben, aber die Eltern sind dagegen...

*

Während sich die Filmgemeinschaft in schwindelerregenden Höhen der obersten Plattform nähert, wandelt Guido mit seiner Schwester Rosella am Boden ziellos durch die entrückte Szenerie. Von der mittleren Ebene des Bauwerks beobachtet ihn seine Frau Luisa. Seit ihrem Aufbruch aus dem Kurort ist ihre Stimmung verändert, resigniert war sie sich erneut seiner Lügen und Affären gewahr geworden. Doch Guido, der in kindlicher Abwesenheit die Ausmasse seines Kulissenbaus mustert, kann sich ihre plötzliche Distanzierung nicht erklären.

*

GUIDO

[1:18:48]

Was glaubt Luisa von mir? Was hat sie vor?

ROSSELLA

Du weisst Luisa redet nicht viel, selbst mit mir nicht, ihrer besten Freundin. Glaub' mir, ich weiss wirklich nicht, was sie vorhat. Sie ist unberechenbar, heute sagt sie dies und morgen sagt sie das. Offen gesagt: Ich glaube das einzige Heilmittel wäre, dass du versuchen würdest dich zu ändern.

GUIDO

[resigniert und trotzig]

Warum denn?

ROSSELLA

Ja warum? Das ist der Fehler, den wir alle machen.

[...]

GUIDO

[seufzt]

Und ich glaubte, ich hätte so klare Vorstellungen. Ich wollte einen ehrlichen Film machen; ohne Mache und ohne Lüge. Ich glaubte, ich hätte etwas so Einfaches, etwas so leicht Verständliches zu sagen. [...] Und jetzt weiss ich nicht, wo mir der Kopf steht... und hab' diesen Turm am Hals. Wer weiss, wieso das alles so gekommen ist. Und wo ich mich im

Weg geirrt habe. [Im Singsang] Ich hab' halt einfach nichts zu sagen... Und doch will ich was sagen...

An diesem Wendepunkt in der Mitte des Films legt Fellini vor dem Kulissenbau seines Filmvorhabens die eigentliche Problematik frei, seinen eigenen Konflikt. Die obskure Alien-Story dient hierfür lediglich als Aufhänger, als kulissenhafter Rahmen, in dem sich das Spiel der Wirklichkeit entfaltet. Die ursprünglich geplante Handlung ist im Stimmengewirr, das von den verschiedenen Ebenen des Kulissenbaus schallt, kaum noch zu rekonstruieren. Sein künstlerischer Grössenwahn hatte Guido angetrieben, den Ängsten und Verwirrungen seiner Zeit und ihrer emporstrebenden Gesellschaft Ausdruck zu verleihen. Doch in diesem Bestreben hat sich Guido von sich selbst entfremdet. Seine Frau steht auf der mittleren Ebene des Kulissenbaus wie ein Ausgleich dieser auseinanderstrebenden Zustände, von ihm entrückt, plötzlich im Zentrum der Aufmerksamkeit. Der künstlichen Kulisse des phantastischen Raumschiffs stellt Federico Fellini damit seinen eigenen, realen Konflikt entgegen: den Widerspruch aus Künstlerdasein und bürgerlichem Eheleben, aus kindlich-egozentrischer Selbstbezogenheit und dem Wunsch, den Menschen, die er liebt, dennoch nahe zu bleiben.

[Eine Heimat in der Bewegung]

Demgegenüber tritt Claudia in einigen, dem Film enthoben wirkenden Szenen als entfernte Projektion und Sehnsucht in Erscheinung. In Guidos Suche verkörpert sie eine ungreifbare Hoffnung auf Erlösung, ist in ihrer klassischen Schönheit derart entrückt, dass man sie, bis sie als die Schauspielerin ihrer Rolle auf Guido trifft, kaum für eine wirkliche Person halten kann. Dann, gerade als die Dreharbeiten beinahe zum Erliegen kommen, während der Vorführung einiger Probeaufnahmen, wird sie durch ihren Pressemanager am Set angekündigt. Guido tritt aufgeregt mit ihr ins Freie und die beiden steigen ins Auto ^(Abb. b). Der Wagen biegt auf den leeren beleuchteten Boulevard des Kuortes.

*

CLAUDIA

[1:52:05]

Wohin fahren wir jetzt?

GUIDO

Gerade aus, erstmal weg... Wie schön du bist, ich bin direkt befangen, ich habe Herzklopfen wie ein Primaner. Nicht zu glauben was? Ich mein' es wirklich aufrichtig. Es ist ein ganz echtes Gefühl. Claudia, in wen bist du jetzt verliebt? Hast du einen Freund? Wen liebst du?

CLAUDIA

[lächelnd]

Na dich!

GUIDO

[lächelt abwägend, dann ernst zu ihr]

Du bist gerade im richtigen Augenblick gekommen. Warum lächelst du, Claudia? Bei dir weiss ich nie, woran ich bin, ob

du mich ernst nimmst oder mich zum Narren hältst.

CLAUDIA

Na, ich möchte was hören. Du hast mir doch gesagt, du wolltest mir etwas über den Film erzählen, ich weiss von nichts...

GUIDO

[seufzt tief und nachdenklich]

Wärst du fähig, alles hinzuwerfen und dein Leben noch einmal von vorne zu beginnen? Und dich einer bestimmten Sache zu widmen, der du immer treu bleibst, sodass sie der einzige Inhalt deines Lebens wird? Eine Aufgabe, die alles umfasst, der du treu bist und die dir mehr als alles andere in der Welt bedeutet, wärst du dazu fähig? Hör zu, wenn ich dir zum Beispiel sagen würde, Claudia...

CLAUDIA

[schaut ihn kurz eindringlich und offen an, dann wendet sie ihren Blick zurück auf die Strasse]

Wohin willst du eigentlich? Ich kenne die Gegend nicht... Und du, wärst du fähig dazu?

GUIDO

[abgelenkt]

Hier in der Nähe muss irgendwo die Quelle sein, wende bitte da vorn... Nein, so ein Typ wie der ist dazu nicht fähig, das ist ein Typ, der sich alles nehmen, alles an sich reißen will, der auf nichts verzichten kann, der wechselt jeden Tag die Richtung, weil er Angst hat, in die falsche zu gehen. Er stirbt wie ausgeblutet.

CLAUDIA

Und so endet der Film?

GUIDO

Nein, so fängt er an. Und dann begegnet er dem Mädchen an der Quelle, eins von den Mädchen, die den Heilbrunnen ausschenken, ein schönes Mädchen, jung und klassisch schön, halb Kind, halb Frau, wie eine junge Göttin. Sie wäre natürlich seine Rettung. Du wirst ein weisses Kleid tragen und lange Haare, na genauso wie du sie jetzt hast.

[Sie erreichen den Innenhof eines alten Palazzo aus dem 16. Jahrhundert]

GUIDO

Mach' die Scheinwerfer aus.

[Der Szene enthoben: Ein erleuchtetes Fenster des steinernen Gebäudes. Claudia, in einem weissen Kleid, nimmt einen Nachtleuchter und bringt in an einen gedeckten Tisch im Innenhof. Sie schwebt um den Tisch und schaut zu Guido.]

[Wieder der leere Innenhof mit seinen majestätischen steinernen Fassaden. Die beiden steigen aus dem Auto.]

CLAUDIA

Es kommt mir alles so unwirklich vor. Irgendwie unheimlich.



(Abb. a, b, c)

Federico Fellini, Filmstills aus *Achtzehnhalb*, Italien/Frankreich, 1963

GUIDO

Ich weiss nicht, mir gefällt es hier sehr.

CLAUDIA

[lacht unsicher]

Von dem, was du mir da erzählt hast, habe ich so gut wie nichts begriffen. Entschuldige, so ein Typ, wie du ihn beschreibst, der keinen Menschen liebt, mit dem kann man doch gar kein Mitleid haben. Im Grunde ist er doch selbst schuld. Was kann er von den anderen erwarten?

GUIDO

Wieso glaubst du, dass ich das nicht selbst wüsste? Du bist auch langweilig.

[...]

CLAUDIA

[auf dem Absatz einer Stufe sitzend]

Ich versteh das nicht, er begegnet einem Mädchen, das ihn sozusagen wieder zum Leben erwecken könnte und er weist sie zurück.

GUIDO

Weil er nicht mehr glauben kann.

CLAUDIA

Weil er nicht mehr lieben kann.

GUIDO

Ach, weil es nicht wahr ist, dass eine Frau einen Mann ändern kann.

CLAUDIA

Nur weil er nicht lieben kann.

GUIDO

Und weil er vor allem keine neuen Lügengeschichten erzählen will.

CLAUDIA

Nur weil er nicht lieben kann.

GUIDO

[seufzt tief, dann pragmatisch]

Es tut mir leid Claudia, dass ich dich verführt habe, soweit mit mir rauszufahren.

CLAUDIA

Was bist du doch für ein Schwindler! Das war also die Rolle im Film gar nicht.

GUIDO

Du hast recht, es war nicht die Rolle im Film. Es gibt gar keinen Film. Es ist aus, es wird nie einen Film mehr geben, für mich. Die ganze Geschichte könnte hier enden.

*

Für einen brüchigen Moment ist Guido in seinen Widersprüchen und Zweifeln versöhnt und findet auf seiner ziellosen Suche in Claudia eine liebende und neugierige Ge-

fährtin, in der er sich zunehmend selbst erkennt. Erst in der gemeinsamen Bewegung, der Fahrt mit dem Auto, einem unbekannten Ziel entgegen, nähern sie sich somit gemeinsam seinen Sehnsüchten und Hoffnungen. Während der Dreharbeiten dieser Szene sass Fellini selbst auf der Rückbank. Berichten Claudia Cardinale zufolge sprach Marcello Mastroianni dabei die improvisierten Worte Fellinis an Claudia. Sie wurde somit zur wirklichen und zur Projektionsfigur, sowohl für Guido als auch für Fellini. Als das Auto im Hof des alten Palazzo zum Stehen kommt, werden ihre Sehnsüchte jedoch augenblicklich mit der steinernen Realität konfrontiert: Claudia ist es an diesem Ort unheimlich, die Stimmung verflogen ^(Abb. 6). Wie die künstliche Kulisse des phantastischen Raumschiffs zuvor in Widerspruch zu Fellinis wirklichkeitsbezogenen Konflikt mit seiner Frau steht, zerbrechen Guidos utopische Sehnsüchte schliesslich an der Wirklichkeit des steinernen Palazzo.

[Ein Ort in der Moderne]

Im zerbrechlichen Schwebezustand dieser Pole gerät der Film in beständige Gefahr einer ziellosen Selbstbezüglichkeit. Der Schriftsteller Carini Daumier, der dem Regisseur bei seinen Arbeiten im Film zur Seite stehen soll, führt dem Protagonisten bereits ganz zu Beginn des Films auf schmerzhafteste Art die Unzulänglichkeiten seiner selbstreferentiellen Auseinandersetzung vor Augen. In einer späteren Szene merkt er lakonisch an:

*

CARINI DAUMIER

[1:42:40]

Hört euch das an: «Das einsame Ich, das sich selbst ernährt und sich nur um sich selbst dreht, wird schliesslich in Tränen oder in einem grossen Gelächter ersticken.» Das hat Stendhal geschrieben, während seines Aufenthalts in Italien. Wenn Sie sich von Zeit zu Zeit mal ein paar goldene Worte aus den Zeitungen herauspicken würden, ich glaube, dann würden Sie sich massiv Illusionen ersparen.

[In Guidos Tagtraum: Carini wird im Zuschauerraum gehängt.]

*

Indem er Guido den Ausführungen Carinis auf ausweichende, bisweilen närrische Art begegnen lässt, reflektiert Fellini seine eigenen Ansichten auf ironische Weise. Der Verweis auf den bürgerlichen Realismus Stendhals steht hierzu in scheinbarem Widerspruch. Durch diese widerstrebenden Anmerkungen und Andeutungen gibt Carini indirekt Auskunft über das eigentliche Sujet des Films, das sich entgegen seinen Feststellungen im philosophischen Feld der Romantik verorten lässt. Dafür ist die Ironie ein zentrales Konzept, das die widersprüchliche Gleichzeitigkeit künstlerischer Zugänge und wirklichkeitsbezogener Deutungen ermöglichen soll. Der Text «Lichtpunkt des Schwebens» des frühromantischen Schriftstellers Friedrich von Hardenberg oder Novalis, eine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Schwebens, kann hierfür als programmatischer Ausgangspunkt gelten: «Schweben zwischen Extremen, die notwendig zu vereinen und notwendig

zu trennen sind. Aus diesem Lichtpunkt des Schwebens strömt alle Realität aus.»⁽²⁾ In diesem Sinne gewinnt die Realität selbst an Leichtigkeit.

In der losen Aneinanderreihung der zusammenhangslos wirkenden Episoden wandelt Guido richtungslos umher, springt von Gespräch zu Gespräch, ohne dabei jemals recht zu einem Punkt zu gelangen. Doch sein Schwebezustand führt ihn ebenso in eine Ort- und Rastlosigkeit, einen Zustand anhaltender Unruhe. Guido gerät zunehmend in die Schwierigkeit, innerhalb dieser Bewegung noch zu einer Selbstbestimmung, einer Selbstbegründung und einem mit der Wirklichkeit versöhnlichen Ausgang zu finden. «Wie die heilsame Ekstase das Glück der Teilhabe an der Wirklichkeit ewiger Freiheit gewährt, so führt eine sinnzersetzende Ekstase zum schieren Entsetzen angesichts des Potentials dunkler Kräfte im Menschen. Sie enthüllt die Nachtseite jener Porosität, die der Differenzsinn menschlicher Freiheit öffnet.»⁽³⁾ Die Freiheit, sich dem Ziel der eigenen Suche beständig aufs Neue zu entziehen, zersetzt die damit verbundene Hoffnung auf Erkenntnis und Schönheit aus ihrem Inneren. In dieser Feststellung eröffnet sich die Tragik, das eigentliche Sujet des Films und dieser Auseinandersetzung.

Zur Darstellung dieser Zerbrechlichkeit bedient sich Fellini aller Mittel seines Mediums. Für ihn wurde der Prozess der Dreharbeiten, wie der Film selbst, im persönlichen Austausch mit dem Zürcher Psychoanalytiker Carl Gustav Jung zur medienreflexiven Selbsttherapie. Der Film spiegelt wesentliche Aspekte von Jungs psychoanalytischen Ansätzen, die im deutschen Idealismus wurzeln.⁽⁴⁾ Und auch Jung widmet sich der scheinbaren Unvereinbarkeit der künstlerischen Existenz mit dem bürgerlichen Lebensentwurf und attestiert der schöpferischen Natur Autoerotismus sowie einen naiven, kindlichen Egoismus. In der Figur des Guido versinnbildlichen sich somit sowohl Fellinis persönliche Suche und Jungs Deutungsansätze als auch das ziellose Emporstreben einer technisch entfremdeten Gesellschaft. Diese Suche entspringt in vielerlei Hinsicht den Ideen der Romantik, ihren Bezügen zum deutschen Idealismus und führt in eine scheinbar ortlose und entfremdete Moderne. Erschöpft und «wie ausgeblutet» begibt sich Guido im Film daher auf Kur: Der Film selbst ist in einem noblen Kurort angesiedelt. Im medialen Raum und der Ästhetik des Films findet Fellini, in übertragenem Sinne, somit einen Ort der Heilung, an dem er die Freiheit und Widersprüchlichkeit in spielerischer Weise externalisieren kann, um sich so zu offenbaren und zu sich selbst zu finden. Erst im Anschluss an diesen Prozess der zunehmenden Verzweiflung und Selbstaufgabe kehrt das Glück schliesslich zu Guido zurück, werden der Film, das Leben und seine künstlerische Bewältigung zum Fest.