

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 43 (2001)  
**Heft:** 234

**Artikel:** Die Zwei im Ford : die Reise nach Kafiristan von Fosco & Donatello Dubini  
**Autor:** Kremski, Peter  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-865062>

### **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:** 16.04.2026

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

# Die Zwei im Ford

DIE REISE NACH KAFIRISTAN VON Fosco & Donatello Dubini



**«Wir gehen weg und suchen uns einen Platz, an dem ein Mann nicht eingezwängt wird, sondern sich entfalten kann. Wir sind keine Kleinbürger. Wir gehen weg, um Könige zu werden: Könige von Kafiristan.»**

*Peachy Carnehan in THE MAN WHO WOULD BE KING*

**«Kafiristan – das Gelobte Land»**

*Danny Dravot in THE MAN WHO WOULD BE KING*

Afghanistan sei die Schweiz Asiens, schreibt Ella Maillart 1945 in *Der bittere Weg*, ihren Erinnerungen an eine Reise, die sie 1939 gemeinsam mit Annemarie Schwarzenbach unternommen hat. Afghanistan wie die Schweiz – «ein Pufferstaat ohne Kolonien und ohne Zugang zum Meer, ein Land, dessen hohe Berge fünf Rassen schützen, die drei völlig verschiedene Sprachen sprechen. Ein Land der einfachen Bergmenschen und der wohlherzogenen Städter ...»

Im Unbekannten entdeckt sie Bekanntes. So gesehen, führt die Reise der Schweizer Schriftstellerinnen Annemarie Schwarzenbach und Ella Maillart nur in einen Spiegel, in dem Start und

Ziel wie in einer Kreisbewegung zusammenfallen. Je tiefer sie in das erwartete Fremde einzudringen hoffen, desto heftiger stossen sie auf das absichtsvoll Verdrängte, auf sich selbst und auf die Probleme, die sie aus der Schweiz mitgenommen haben und denen sie eigentlich entfliehen wollten.

So unbekannt und fremd wie das Land, in das sie reisen, ist die eine Frau der anderen. Dennoch werden auch sie, durch die Reise aneinandergedesselt, einander zum Spiegel. Trotz grösster Gegensätzlichkeit müssen sie sich im Blick auf die andere selbst betrachten.

Die Weite des offenen Raumes erleben sie in der geschlossenen Enge des *Ford Roadster*, der zu ihrem Kosmos im

**Die Reise durch das Aussen wird zu einer Reise ins Innen und zu einer Konfrontation der Reisenden mit sich selbst.**

Kosmos wird und ihnen wenig Freiraum lässt – entgegen ihrer Absicht, sich durch Bewegung freizusetzen. Ein Innen im Aussen, das die beiden Frauen auf sich selbst zurückwirft und auf den Kosmos, der sie selber sind.

Ella Maillart spürt, dass diese Reise anders ist als alle anderen, die sie gemacht hat. Die Welt, durch die sie reisen, erscheint ihr «weniger real als das, was unser Innenleben gestaltet». Die Obsessionen ihrer als Spiegel zugeordneten Reisegefährtin färben auf sie ab, sei es auch nur, indem sie in ihren Gedanken einen Widerhall finden. Die Reise durch das Aussen wird zu einer Reise ins Innen und zu einer Konfrontation der Reisenden mit sich selbst.

•••

Die Geschichte dieser Reise kondensiert der Film zum Zweipersonenstück. Reisebegegnungen sind peripher. Die Beziehung der Frauen zueinander steht im Zentrum ihrer Reisebewegung.

Auf der ersten Etappe, noch in der Schweiz, stellen sie sich in Positur, einander gegenüber als wechselseitiger Spiegel. So verschieden sie sind, gleichen sie sich doch – in ihrer männlichen Kleidung und mit ihrem kurzen Haar. In Wirklichkeit war der Haarschnitt Ella Maillarts nicht so bübchenhaft kurz. Der Film passt die Figuren in diesem Punkt einander an. Eine konzeptionelle Entscheidung: So wie es um Bekanntes im Unbekannten geht, geht es auch um Gleiches im Ungleichem.

Schon in der Parallelmontage, mit der ihre Geschichte beginnt, sind die Frauen schicksalhaft miteinander verknüpft, noch bevor sie dann real im Cockpit ihres Vehikels nebeneinander sitzen. Im Wechselschnitt baut sich zwischen ihnen eine Beziehung auf, die sie die ganze Reise hindurch latent beglei-

ten wird.

Die eine betritt ein Londoner Archiv, während sich die andere in einer Zürcher Privatklinik ihren Imaginationen hingibt. Eine *air raid warning* des britischen Rundfunks überbrückt die Distanz, verbindet beide Räume und beide Frauen miteinander wie ein *mysterious link*.

Drapiert sich Ella im öffentlichen Raum überraschend madamig in Rock und Mantel, so tritt nun entsprechend – wie eine Projektion – anonym und gesichtslos ein Rock im Ärztekittel zu der am Boden kauernenden Annemarie. In der Hand der Ärztin: ein medizinisches Messinstrument. Während im nächsten Schnitt Ella eine fade Aktentasche an ihr Herz drückt, ruht Annemarie halbwegs zufrieden an der Brust der ärztlichen Fürsorgerin und wünscht sich eine Verlängerung ihres Klinikaufenthalts.

Wieder wechselt die Szene. Ella sucht im Archiv auf einer Landkarte Kafiristan und findet dort nur einen weissen Fleck, als würde es das Land in der Realität nicht geben. «Terra incognita», bemerkt der Archivar mit, wie sich gleich zeigen wird, trefflicher Doppeldeutigkeit: «Eines der letzten unerforschten Gebiete.» Und wie aufs Stichwort schneidet der Film um auf Annemarie, macht den Bezug so klar, wie es nur geht. Die Schwarzenbach selbst ist *terra incognita* und damit geeignetes Forschungsobjekt und mögliches Reiseziel Ella Maillarts. Kafiristan ist, was man sich ohnehin schon denkt, nicht nur ein geographischer Ort.

Bei der heilkundigen Frau im weissen Kittel will Annemarie von einem Moment auf den anderen nicht mehr bleiben und erklärt den Klinikaufenthalt lapidar für beendet. Sie hat ein neues Ziel im Auge: mit und in Ella Maillart. Annemarie tritt an das schwarz verhangene Fenster und blickt

ins Licht, das durch den Vorhangspalt fällt, und in eine imaginäre und nicht weiter sichtbar gemachte Landschaft. Schon fährt eine schwarze Limousine mit den beiden Frauen aus der Kamera heraus und in die Landschaft hinein. Die Reise kann beginnen.

Doch die Frau, die nur Aktentaschen ans Herz drückt, hat für die Reise Regeln aufgestellt. Die Kernregel lautet: «Keine Gefühle!» Die andere Frau, die eine Fürsorgerin sucht, muss diese Regeln vorlesen und tut das mit anzüglicher Koketterie. Das Reisevehikel avanciert in ihrer Darstellung zur Hochzeitskutsche.

Im ersten Zeltlager legt die Frau, die keine Gefühle zulassen will, der anderen fürsorglich eine Decke um die Schultern. Das kommt an wie ein heimlicher Regelverstoss. Die andere reagiert auf die Geste mit einem Blick.

Die Frau mit der Aktentasche erklärt ihrer Begleiterin den Forschungszweck ihrer Reise: Sie will in Kafiristan die Kafiren vermessen. Kafiristan erscheint Annemarie nur als «ein Name wie im Märchen». Stattdessen bietet sie sich selber zum Vermessen an, macht sich in diesem Rollenspiel selbst zu Kafiristan. Sie offeriert sich als das Andere, das Ella sucht.

Das ist die Szene, in der sich beide Frauen wie vor einem Spiegel gegenüberstehen. Das wissenschaftlich-professionelle Getue, mit dem die eine Frau nun Mass nimmt an der anderen und ihr zu diesem Zwecke das Gesicht abtastet, hat etwas von einem kindlichen Doktorspiel. Ihr Messinstrument gleicht in der Form dem Messinstrument der Ärztin aus der Anfangssequenz. Es wird zur Extension ihrer Finger, und der Akt der Vermessung erscheint wie eine verkappte Berührung.

Im nächsten Schritt muss Ella dann doch Annemaries Gesicht zwi-



**Der Landschaftsraum, in den das Kammerspiel eingebettet ist, erweitert das Beziehungsstück ins Epische, weil er mehr ist als blosses Kulisse.**

schen ihre Hände nehmen. Annemarie liefert sich ihr und ihrem Blick aus, indem sie selbst die Augen schliesst, als sei dies alles andere als ein wissenschaftliches Unternehmen. Unvermittelt erwidert sie jedoch den Blick und verweilt anzüglich auf die Regeln.

Indem sie der Szene gleich die Interpretation beiliefert, demonstriert sie ihre spielerische Überlegenheit. Während Annemarie sich von Ella körperlich ausmessen lässt, hat sie im Gegenzug längst angefangen, Ella in ihren Gefühlen auszumessen. Eine Umkehrung vom Äusseren ins Innere. Der in dieser Szene freigelegte Subtext ist der des ganzen Films.

Die nächste Szene treibt das Spiel weiter. Annemarie hockt halbnackt auf einem Felsvorsprung, bereit, ins kalte Maggia-Wasser abzutauchen. Im Gegenschuss hält Ella schon die Kamera parat, um sie dabei zu filmen. Erneut ein Instrument, mit dem sie Annemarie begegnet: das Objektiv der Kamera als Extension ihrer Augen.

Ella hat Annemarie im Visier, macht sie zum Objekt ihres Blicks. Annemarie, im Gegenzug, bietet sich an, schwimmt auf sie zu, bringt sich dem Blick entgegen. Während sich Ella und Annemarie im wechselseitigen Blick fixieren, verringert sich in Schuss und Gegenschuss der Abstand.

Anzüglich erhebt sich Annemarie aus dem Wasser, ihre Brust entblösst sich: eine Weiterführung der vorausgegangenen Szene, in der sie sich schon einmal betont beiläufig das Hemd aufknöpfte. Ella, verwirrt, lässt die Kamera sinken, begegnet ihr mit nacktem Blick (wie in der Szene zuvor mit direkter Fingerberührung). Dann hebt sie hastig ihre Kamera, um Annemarie zu filmen, die in koketten und geschmeidigen Bewegungen kehrtmacht. Mit der Kamera, die sie zwischen sich und Annemarie

schiebt, konstruiert sie eine Distanz und kaschiert sie ihren Blick – und verlängert ihn doch zugleich auch zielgerichtet.

Annemarie verführt mit Weiblichkeit, während sich Ella immerzu phallisch bewaffnet, wobei sie gleichzeitig eine Burschikosität vorlegt, mit der sie mannhaft ihre Unabhängigkeit behauptet. Sie ist in dieser Konzeption diejenige, die sich verschliesst, indem sie Annäherungen ausweicht und sich der Anziehung entzieht.

Gleich im Anschluss geht die Fahrbewegung des Fords in die Tiefe des Bildes, dringt ein in eine Talebene zwischen den Rundformen zweier Hügel. Die Landschaft ist weiblich und wird in dem freudianischen Szenarium dieser Reise mit phallischer Bewegung erschlossen.

•••

DIE REISE NACH KAFIRISTAN ist ein episches Kammerspiel. Nicht nur gezwungenermassen durch produktionsbedingte Unterbudgetierung, sondern konzeptionell begründet und mit dramaturgischer Konsequenz. Die Schweizer Exposition zur folgenden Afghanistan-Reise entwirft schon das Beziehungsgerüst, das sich dann auf der Reise wohl entfalten könnte, aber immer nur latent im Subtext steckenbleibt, als käme es nicht heraus aus einem emotionalen Korsett. Die Exposition gibt auch die Leitmotive vor, die der Film bis zum Schluss auskomponiert.

Der Landschaftsraum, in den das Kammerspiel eingebettet ist, erweitert das Beziehungsstück ins Epische, weil er mehr ist als blosses Kulisse. In weiten, unaufgelösten Totalen verlieren sich die Figuren als einkomponierte Bildelemente, herauskatapultiert aus der oft allerdings auch zu penetranten Nahsicht der Dialogszenen in einen Kos-

mos, der ihre innere Befindlichkeit widerspiegelt. Nicht selten ist es eine Figur allein, die so im offenen Raum der Landschaft inszeniert ist. So wie die beiden Frauen auf dieser Reise letztendlich jede für sich allein bleiben und im Hinaustreten in die Landschaft einen ganz anderen Dialog aufnehmen, den sie mit sich selber führen.

So wirkt es etwa wie ein ironischer Kommentar zu Ellas inneren Konflikten, wenn sie zusammen mit Annemarie zwischen den Kuppeln und Minaretten einer orientalischen Märchenstadt wandelt. Ein Bild, das sie durch sich selber gehen lässt und in der Totalen einen surrealen Zauber entfaltet. Wenig später durchstreift Ella allein eine gleiche architektonische Landschaft, als Rückenfigur Kuppeln und Minarette fotografierend, die sich als eine für sie gesetzte Anordnung weiblicher und männlicher Zeichen lesen lassen.

Annemarie wiederum bewegt sich in der Schlussphase wiederholt in die Tiefe architektonischer oder natürlicher Landschaften hinein, durch Torbögen und Türlöcher hindurch, nur um am Ende dieser Bewegungen aus dem Bild zu verschwinden, als wäre das eigentliche Ziel ihrer Reise in ihrer Todessehnsucht vorgegeben. Schon in der Schlusseinstellung einer der Handlungsvorgesetzten Prologsequenz leuchtet das als Vorentwurf auf. Und am Ende blendet der Film auf Annemaries Weg in die Landschaft hinein ab.

Mit solchen Bildern illustriert der Film eine Reise, die, wie Ella Maillart in ihren Erinnerungen schreibt, für sie und Annemarie Schwarzenbach «weniger geographisch als psychologisch» war. Müssen sich die Darstellerinnen in der ersten Hälfte des Films merklich abmühen an der Gestelztheit von Dialogen und der Steifheit mancher Spiel-



szenen, so gewinnt der Film in der zweiten Hälfte zusehends Vertrauen in die Kraft seiner Bilder. Die Überschreitungen geographischer Grenzen gehen offenbar auch überein mit Stimmungswechseln in der Psychologie der Figuren, was wiederum einhergeht mit der Freisetzung der Bilder von den Dialogen.

In Szenen, in denen der exzellent fotografierte Film auf den verbalen Disput verzichtet und dem Zuschauer Erklärungen erspart, zu denen dieser in ruhiger Beobachtung selber finden könnte, gelingt ihm auch geradezu magische Momente. So etwa in einer Tanz- und Verführungsszene, die sich ohne Worte aus der Musik entwickelt, die Annemarie in der Deutschen Botschaft in Teheran auflegt, um dazu die Tochter des türkischen Botschafters zu umgarnen. Eine Szene, die etwas Traumwandlerisches hat und in ihrem zweiten Teil auch reine Imagination sein könnte.

Solche magischen Momente werden inszeniert, als entstünden sie aus dem poetischen Blick Annemaries und aus der Kraft ihrer Imagination. Wie Ella bedient sie sich dazu ihrer Instrumente. Ein Grammophon in Teheran, um Jale tanzen zu lassen. Ein Feldstecher in der Wüste, um aus dem Horizont stolze Beduinen heranreiten zu lassen, die sich auf ihren Kamelen ein Wettrennen mit dem Ford der beiden Frauen liefern. Wie aus dem Blick Annemaries heraufbeschworen, erscheint auch die ungeklärte, andeutungsweise sexuelle Attackierung Ellas bei ihrem Eindringen in eine Felsenhöhle, womit der Film ganz offensichtlich das Höhlenerlebnis Adelas in David Leans *A PASSAGE TO INDIA* zitiert, ohne dass es ihm gelänge, daraus einen magischen Moment zu kreieren.

Eine kontemplative Ruhe müssen sich die Frauen auf der Reise erst erfahren. In diesem vorübergehenden Stadium einer Befreiung nähern sie sich etwas mehr einander an. Wenn die Figuren wie im Einklang mit sich selbst wirken, finden sich auch Totalen, in denen sie ganz ungezwungen nebeneinander herlaufen wie zwei auf gleichem Weg. Hier löst sich dann das Kammerpiel im Epischen.

Eine flüchtige Idylle. Das Blatt wendet sich ein weiteres Mal. In Kabul endet die gemeinsame Reise. Die Wege trennen sich. Kafiristan bleibt für die Frauen ein weisser Fleck auf der Landkarte.

Peter Kremksi

*Literaturhinweis: Ella Maillart: Der bittere Weg. Basel, Lenos Pocket Bd. 63, 2001; Annemarie Schwarzenbach: Alle Wege sind offen. Basel, Lenos Verlag, 2000; Areti Georgiadou: Annemarie Schwarzenbach. «Das Leben zerfetzt sich mir in tausend Stücke». München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998; Nicole Müller, Dominique Grente: Der untröstliche Engel. Das ruhelose Leben der Annemarie Schwarzenbach. München, Knesebeck Verlag, 1995*

*Die wichtigsten Daten zu DIE REISE NACH KAFIRISTAN: Regie: Fosco & Donatello Dubini; Regie-Assistenz: Silvia Araez-Guzman; Buch: Donatello Dubini, Fosco Dubini, Barbara Marx; Kamera: Matthias Kälin; Schnitt: Christel Maye; Ausstattung: Gudrun Roscher; Kostüme: Barbara Schimmel; Musik: Wolfgang Hamm; Ton: Tom Weber. Darsteller (Rolle): Jeannette Hain (Annemarie Schwarzenbach), Nina Petri (Ella Maillart), Matthew Burton (Joseph Hackin), Rania Kurdi (Ria Hackin), Özlen Soydan (Jale), Abbul Karim Qawasmi (Sheik), Wolf Pahlke (Kapitän), Christof Wackernagel (Engländer), Wolfgang Rau (Bibliothekar), Carlheinz Heitmann (Deutscher Botschafter), Ramün Yazdani (Türkischer Botschafter), Katharina Schütz (Ärztin). Produktion: Dubini Filmproduktion/Tre Valli Filmproduktion/Artcam The Netherlands; Produzenten: Fosco Dubini, Donatello Dubini; Co-Produzenten: Cardo Dubini, Gerard Huisman; Produktionsleitung: Jutta Bürgens. Deutschland, Schweiz, Niederlande 2000. Farbe, 35mm, 1:1,85, Dolby SR. Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich.*

## «Natürlich war uns bewusst, dass wir auf Lawrence-von-Arabien-Terrain drehen»

Gespräch mit Fosco und Donatello Dubini



**FILMBULLETIN** Die Reise, die Annemarie Schwarzenbach und Ella Maillart 1939 nach Afghanistan unternommen haben, haben Sie zu einem wesentlichen Teil an Wüstenschauplätzen in Jordanien inszeniert.

**DONATELLO DUBINI** Der Reiseweg führte die beiden Frauen von der Schweiz durch die Türkei, Persien, Afghanistan. In Afghanistan kann man aber aus naheliegenden Gründen keinen Spielfilm drehen. Im Iran könnte man das. Aber Frauen müssen dort Schleier tragen; das gilt auch für Touristinnen. Wie hätte man da arbeiten können? Hätten die Frauen beim Drehen den Schleier abnehmen dürfen? Auch die Nordtürkei wäre als Drehort riskant gewesen – wegen der

