

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

Artikel: "Natürlich war uns bewusst, dass wir auf Lawrence-von-Arabien-Terrain drehen" : Gespräch mit Fosco und Donatello Dubini
Autor: Kremski, Peter / Dubini, Donatello / Dubini, Fosco
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865063>

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: 12.01.2026

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

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, Kneesebeck 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), Ramin 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



«Unsere Dokumentarfilme haben einen leicht fiktionalen Touch, und unsere Spielfilme haben einen leicht dokumentarischen Touch. Wir sind da bewegungs-freier und essayistischer.»

Auseinandersetzungen mit der PKK. Wenn Öcalan dann zu dem Zeitpunkt hingerichtet worden wäre, hätte man plötzlich zwischen den Fronten gestanden.

Darum haben wir uns entschieden, den Hauptteil des Films in Jordanien zu drehen und alle diese Landschaften dort zu inszenieren. Jordanien steht also für die Türkei, für Persien, für Afghanistan. Das betrifft hauptsächlich die Aussenorte. Die Innenansichten, wie zum Beispiel die Zeltszenen, haben wir im Studio nachgedreht. Nacht ist Nacht, da weiss man nicht, wo man ist.

Daraus ergaben sich drei Wochen Aussendreharbeiten in Jordanien, zwei Wochen Studioaufnahmen in Hamburg, ein paar Tage in der Schweiz, wo die Abfahrt inszeniert werden musste, und eine zusätzliche Drehphase in Usbekistan, um ein paar kulturelle Spezifika zu drehen, weil es in Jordanien keine entsprechenden historischen Moscheen und Minarette gibt. Usbekistan liefert den kulturellen Raum und ist in dieser Hinsicht vergleichbar mit Persien.

FOSCO DUBINI Im Film repräsentiert Jordanien ein Gebiet zwischen Teheran und Kabul. Dazu muss man allerdings sagen, dass sich unser Film nicht wie ein Reisebericht realen Stationen verschreibt. Der Schauplatz ist ab einem gewissen Punkt ein Niemandsland. Die Reise beginnt zwar an einem realen Ort: in Genf, im Westen, in unserer Zivilisation. Doch sie endet in einer Auflösung. Die Personen lösen sich auf und die Orte werden austauschbar. Der Horizont verschiebt sich immer weiter nach hinten.

Den Horizont kann man ja nie erreichen. Das ist das grundlegende Bild für diesen Film. Deshalb sind die archaischen Landschaften, in denen die Geschichte angesiedelt ist, nicht genau lokalisiert. In einer Fiktion ist es nämlich möglich, wie auf einem fliegenden Teppich über Landschaften hinwegzufahren, ohne dass sie konkrete Orte darstellen.

Andererseits gibt es in unserem Film natürlich auch reale Städte wie Teheran und Kabul, die benannt werden. Aber diese Namen wecken heute aufgrund aktueller politischer Situationen ganz andere Assoziationen. Im Jahr 1939, in dem unser Film spielt, waren die Türkei, Persien und

Afghanistan neutrale Länder, die dem Einfluss von Russland, Deutschland, Grossbritannien und Frankreich ausgesetzt waren. Und in diesem auch politischen Niemandsland spielt **DIE REISE NACH KAFIRISTAN**.

FILMBULLETIN Warum haben Sie sich gerade für Jordanien als Drehort entschieden?

DONATELLO DUBINI Weil es hier in kleinen Distanzen sehr viele unterschiedliche Landschaften gibt. Bei *Akaba* haben wir das Meer. Fünfzig Kilometer weiter im *Wadi Rum* ist Sandwüste. Sechzig Kilometer davon entfernt liegt *Petra* mit mehr gebirgigen Landschaften. Aber auch dort gibt es landschaftliche Unterschiede, die innerhalb von einer halben Stunde Distanz zu realisieren sind. Das geht dann dort schon wieder über in gelbe, flache Landschaften.

FILMBULLETIN In Ihrem Film geht es um historische Personen, Orte und Ereignisse, und er hat, auch wenn er ein Spielfilm ist, einen dokumentarischen Hintergrund. Sie selber sind von Haus aus Dokumentarfilmer. Erscheint es Ihnen nicht problematisch, mit solchen Fiktionalisierungen zu arbeiten: mit der im Spielfilm üblichen Lüge, einen Ort als einen anderen auszugeben?

DONATELLO DUBINI Nein, gar nicht, weil wir auch als Dokumentaristen nicht so puristisch gearbeitet haben. In unserem Dokumentarfilm **DAS VERSCHWINDEN DES ETTORE MAJORANA** gibt es eine Szene, in der Ettore Majorana in Rom aus dem Fenster schaut. Gedreht haben wir diesen Blick aus dem Fenster aber in Neapel.

Unsere Dokumentarfilme haben einen leicht fiktionalen *Touch*, und unsere Spielfilme haben einen leicht dokumentarischen *Touch*. Wir gehören nicht zu den Dokumentarfilmern, für die darstellender Ort und dargestellter Ort immer identisch sein müssen. Wir sind da bewegungsfreier und essayistischer. Wir verstehen unsere Filme als Montagefilme, in denen es nicht um durchgängige Inszenierungen geht, sondern um ein Zusammenfügen von Stückwerk. Auch **DIE REISE NACH KAFIRISTAN** hat keine verdichtete Spielfilm-Dramaturgie mit Anfang, Höhepunkt und Ende. Vielmehr halten wir uns an eine epische Dramaturgie, die kleine Stückchen aneinanderfügt, die durchaus auch austauschbar sind.

FOSCO DUBINI In einem Dokumentarfilm hätte ich schon Schwierigkeiten, so konsequent zu fiktionalisieren wie hier. Aber das hier ist eben ein fiktio-

nal Film. Und da gelten andere Konventionen. Das ist doch auch nicht anders, als wenn ein Schauspieler eine historische Rolle spielt. Da akzeptiert man doch auch den Schauspieler als die Figur, die er spielt.

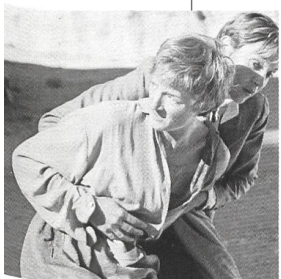
DIE REISE NACH KAFIRISTAN ist abgesehen davon kein rein biographischer Film. Die beiden historischen Figuren sind nur ein Ausgangspunkt und eine Diskussionsvorgabe, die wir benutzen, um zu neuen Einschätzungen und Interpretationen zu kommen. Über so eine komplexe Figur wie Annemarie Schwarzenbach gibt es ohnehin eine Fülle unterschiedlicher Interpretationen, von denen ich glaube, dass sie trotz ihrer Gegensätzlichkeit alle richtig sind.

DONATELLO DUBINI Die Offenheit in unserer Dramaturgie zeigt sich auch darin, dass wir in Jordanien im Gebirge Fahrten gedreht haben, ohne zu wissen, wofür wir sie hinterher benutzen. Wir wussten nicht, ob wir sie in der Türkei, in Persien oder in Afghanistan placieren würden. Das stellt sich dann erst im Schnitt heraus, wenn es darum geht, eine Psychologie zu entwickeln.

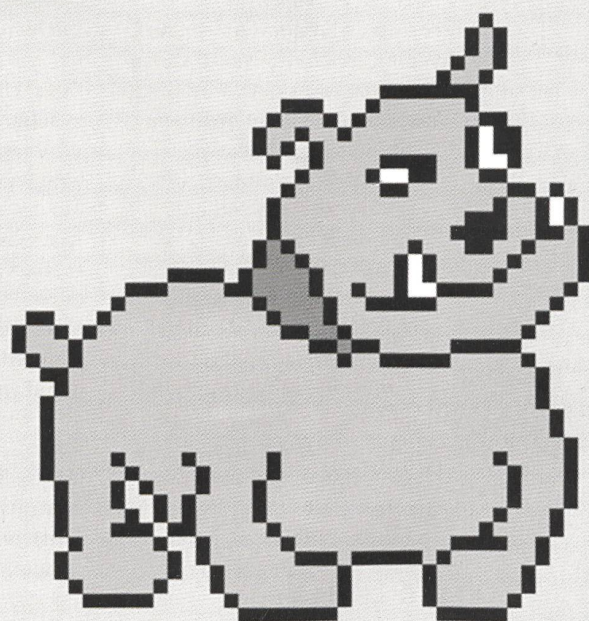
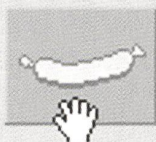
Wie es in der Türkei, in Anatolien, in Persien, in Afghanistan ganz real aussieht, weiss eigentlich keiner so genau. Im Film muss sich das aber aus der Konstruktion erschliessen, welche Landschaft wofür steht. Eine gebirgigere Landschaft steht dann für die Türkei, eine flache, gelbe Landschaft für Persien, das felsige und rotgetönte Wadi Rum für Afghanistan. Bei dieser Aufteilung und Zuordnung spielen auch Farben eine Rolle. Die Türkei ist schwarz-grün-grau, Persien ist gelb und Afghanistan rot. Kostümdesign und Ausstattung versuchen in Entsprechung dazu, auch mit diesen Farben zu arbeiten.

FOSCO DUBINI Der Film hat schon eine klare Linie, die durchgezogen wird. Aber es gibt immer wieder Momente, in denen Leerräume entstehen. Das entspricht einer Reisebewegung, in deren Verlauf man auf Situationen und auf Landschaften trifft, die man mit eigenen Phantasien auffüllen kann. Strukturell ist das ein Vorteil, dass der Film nicht auf Narration, sondern auf eine fragmentarische Montage setzt. Die Vorerfahrungen, die wir aus anderen filmischen Genres beziehen, haben uns geholfen, diesen Film zu machen. Ein rein narrativer Film wäre in dieser Umgebung auch gar nicht machbar gewesen.

FILMBULLETIN Weil die Produktions-



Audiovisuelle Gestalter,



wenn es um die **Wurst** geht,
können Sie auf uns zählen.

SUISSIMAGE

Bern – Tel. 031/313 36 36
Lausanne – Tél. 021/323 59 44
mail@suissimage.ch
www.suissimage.ch

SSA

Lausanne – Tél. 021/313 44 55
info@ssa.ch
www.ssa.ch

suissimage

Schweizerische Gesellschaft für die
Urheberrechte an audiovisuellen Werken

SSA

Schweizerische Urheberrechts-
gesellschaft für wort-, musik-
dramatische und audiovisuelle
Werke (Fiktion und Dokumentar-
werke)

«Die Reise in die Wüste ist insofern eine Metapher, als die Wüste der Ort des Vergessens ist und damit der Ort, an dem man neu anfangen kann.»

und Drehbedingungen in Jordanien dann doch nicht so einfach sind?

DONATELLO DUBINI Ja, das haben wir schon ziemlich unterschätzt. Erst einmal gibt es dort keine Filmindustrie. In Jordanien wird kein einziger Spielfilm fürs Kino gedreht: weder in 35mm noch in 16mm. Es gibt dort keine Kopierwerke und auch kein Equipment, wie zum Beispiel Schienenwagen, Kräne oder Generatoren, die keinen Krach machen, um einen Originalton aufnehmen zu können. Was in Jordanien gedreht wird, ist fürs Fernsehen – mit nachsynchronisiertem Ton.

Da sind wir gleich zu Anfang ziemlich in den Hammer gelaufen, weil wir versucht haben, dort einen Teil unseres Equipments aufzutreiben. Wir mussten unsere Einzelteile bei sechs verschiedenen Firmen zusammensuchen: hier eine Stange, dort eine Lampe. Wenn wir dann etwas ausleihen wollten, hat man zehnfach überhöhte Preise verlangt.

In Jordanien sind die Preise auch deshalb verdorben, weil hier in den letzten Jahren drei grosse amerikanische Filme gedreht wurden. *INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE* wurde in Petra gedreht, und die Amerikaner haben den Haupteingang zu dieser antiken Stadt in einer anderen *location* einfach noch einmal nachgebaut.

THE MUMMY RETURNS ist ein weiterer

Film, der an Schauplätzen in Jordanien entstanden ist. Und im Wadi Rum wurde auch *MISSION TO MARS* gedreht.

Dadurch, dass wir in Jordanien gedreht haben, haben wir unser Budget zwangsläufig überziehen müssen. Weil wir in Usbekistan mit seinem postsowjetischen System noch schlimmere Geschäftsgebaren erwarten mussten, haben wir uns aber

dennoch entschlossen, im Gegenteil möglichst viel in Jordanien zu drehen und nicht auch noch mit dem ganzen Team nach Usbekistan zu reisen, sondern nur mit einem Mini-Team, um dort bloss ein paar kulturelle Hintergründe aufzunehmen. Es wäre ziemlich verrückt gewesen, eine Aktion wie in Jordanien zwei- oder dreimal zu

machen, indem man noch in anderen Ländern Spielszenen inszeniert hätte.

Deshalb war die Entscheidung für ein Land, in dem man alle *locations* zusammen hatte, im Nachhinein richtig. Ob es richtig oder falsch war, stellt sich dann aber immer erst am Schluss heraus. In der Türkei hätten wir auch Probleme gehabt; da hätten wir viel grössere Distanzen hinter uns bringen müssen. Auch in Persien hätten wir Probleme gehabt.

Jordanien hatte den Vorteil, dass es auch politisch ein sehr ruhiges Land ist. Und dazu ein leeres Land, in dem man relativ ungestört drehen kann.

FILMBULLETIN Was für Erfahrungen haben Sie beim Drehen in der Wüste gemacht?

DONATELLO DUBINI Unser Kameramann *Matthias Kälin* hat schon Filme in Afrika gedreht. Er hat eine Technik entwickelt, um mit solchen Drehsituationen zurechtzukommen. Wir selber hatten da keine Erfahrungen und keine genauen Vorstellungen.

Ich hatte ganz einfach gedacht: Da ist viel Sonne, da kann man immer drehen. Dabei ist es genau umgekehrt. Wir mussten begreifen, dass man mittags nicht mehr drehen kann, weil die Mittagssonne zu stark ist. Die Schauspieler bekommen dann Ränder unter den Augen und am Hals. Darum haben wir unsere Drehpläne völlig anders legen müssen, als wenn man in Deutschland oder in der Schweiz dreht. Wir haben von fünf Uhr morgens bis um zehn oder elf Uhr gedreht. Dann ging es weiter von 15 Uhr bis 18.30 Uhr. Dann geht die Sonne wie auf einen Schlag ganz schnell unter.

Diesem Lichtrhythmus mussten wir uns anpassen. *Matthias* arbeitete sehr viel mit weissen Tüchern, mit *Butterflies*, mit denen er einen Grundschatten schafft und mit denen er die Sonne umleitet. So leitete er die Sonne zum Beispiel in ein Zeltvordach hinein. Er arbeitete mit der Sonne wie mit einer Lampe.

FILMBULLETIN Nun geht es in der Geschichte, die der Film erzählt, zwar nicht um Jordanien, aber im Grunde genauso wenig um die Türkei, Persien oder Afghanistan. Diese Länder sind doch wohl nur äusserliche Grundpfeiler einer inneren Landschaftstopographie. Kafiristan, das unerreichte und vielleicht unerreichbare Ziel der Reise, wäre demnach eine Metapher. So wie die Reise selbst.

FOSCO DUBINI Es geht um eben diesen Horizont, den man nicht erreichen kann. Das ist *Kafiristan* oder

auch das *Lahratal*, von dem Annemarie Schwarzenbach spricht, dieses *glückliche Tal*, das einem ihrer Bücher den Titel gegeben hat und das sie in der ersten Fassung ihres Buches interessanterweise *Tal des Todes* genannt hat. Es ist eine Reise ins Vergessen, an einen Nullpunkt, von dem man wieder neu anfangen kann. Die Reise führt Annemarie Schwarzenbach schon zu etwas hin: zu einer klaren Position. Sie macht also eine Entwicklung durch. Dass sie dann später doch scheitern wird, wäre schon wieder die nächste Geschichte.

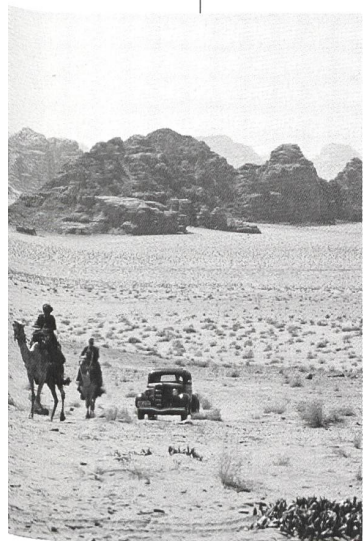
Die Reise in die Wüste ist insofern eine Metapher, als die Wüste der Ort des Vergessens ist und damit der Ort, an dem man neu anfangen kann. Das Tal bei Petra, in dem wir gedreht haben, heisst *Wadi Moussa*, also *Tal des Moses*. Moses und genauso auch Jesus waren vierzig Tage in der Wüste, dem Ort des Vergessens, der auch Ausgangspunkt zu etwas Neuem ist. So muss man die Reise der Annemarie Schwarzenbach sehen. Die Reise ist weniger eine Flucht als der Versuch zu vergessen und neu anzufangen.

DONATELLO DUBINI Kann man sein erstes Leben vergessen? Sie hat darin so viele Fehler gemacht, die sich nicht mehr reparieren lassen. Sie glaubt, sich nur an einem anderen Ort wiederfinden zu können, der möglichst weit weg ist und noch dazu im Orient, wo alles anders ist. So einfach ist das Leben aber nicht, dass man nur durch die Wüste gehen muss, um ein anderer zu werden. Filme erzählen insofern vereinfachte Lebensgeschichten. Die Reise ist zudem ein Genre-Topos, der in Form des *Road-Movie* ein ganzes Genre etabliert hat. Dessen bedienen wir uns natürlich.

Als existenzialistische Metapher war das nicht einmal gedacht, aber es wird sehr schnell dazu. Sobald man in so einer Landschaft steht, verstummt man auch sofort. Wir haben dann gemerkt, dass man die Dialoge kürzen muss. Es gibt keinen Sinn, in der Wüste zu stehen und endlos zu reden.

Ich sehe die Wüste wie auch die Bergformen als ganz einfache archaische Zeichen, die jeder sofort als solche wahrnimmt. Das ist genauso, wie wenn man am Meer steht und damit vor einer Naturgewalt, die ein ebensolches archaisches Zeichen setzt.

FILMBULLETIN Indem Sie die beiden Frauen in Wüstengebieten Jordaniens inszenieren, bewegen Sie sie durch Gegenden, durch die auch *Lawrence von Arabien* gezogen ist. Insbesondere



«Dazu kommt diese Unrast, dieses wilde Suchen und Herumstochern im Leben. Das macht die Schwarzenbach zu einer sehr modernen Figur.»

das *Wadi Rum* war gewissermaßen seine ganz persönliche Wüste.

DONATELLO DUBINI Das ist nicht der Grund, warum wir dort gedreht haben. Es ist einfach so, dass das Wadi Rum unsere Vorstellung von Wüste auf den Punkt bringt. Eine reine Sandwüste ist nicht so filmisch, weil sie so flach ist. Das Wadi Rum aber hat nicht nur Flachwüste, sondern auch monolithische Steinklötze, zwischen denen sich Fluchten auftun, die sehr filmisch sind. Man gewinnt den Eindruck grosser Entfernungen, als würde es weit weg gehen. Da das ein Naturschutzgebiet ist, findet man dort keine moderne Zivilisation. Und dennoch gibt es eine Strasse, die direkt dorthin führt. Man

braucht nur aus dem Auto auszusteigen, und zehn Minuten später steht man schon in unberührter Wüste.

Aber gut, die *Lawrence von Arabien*-Geschichte spielt natürlich im Hinterkopf mit. Und auch noch andere Wüstenfilme wie *THE ENGLISH PATIENT* von Anthony Minghella oder Bernardo Bertoluccis

THE SHELTERING SKY.

FOSCO DUBINI Natürlich war uns bewusst, dass wir auf *Lawrence von Arabien*-Terrain drehten, weil wir immer wieder auf seine Spuren sties- sen. Wir haben im Wadi Rum die be- rühmte Strecke gesehen, wo *David Lean* seinen Film gedreht hat und wo er jeden Busch ausreissen liess. Und wir haben auch an der Zentralstation in Amman gedreht, wo die Eisenbahn- strecke zwischen Damaskus und Medina herlief, die von Lawrence 1917 in einer Welle von Überfällen perma- nent unterbrochen wurde und seitdem bis heute nicht mehr im Personenver- kehr ist – mit Ausnahme eines kleinen Teilstücks. Der historische Zug, den wir in unserem Film verwendet haben, hat vielleicht nicht mehr die authenti- schen Wagen aus der Zeit von T. E. Lawrence, aber zumindest aus der Zeit von David Lean. Die Wagen sind sicher fünfzig Jahre alt. Und die alte Dampflokomotive stammt wohl tat- sächlich noch aus der Lawrence-Ära.

Auch an der sogenannten *Lawrence-Quelle* haben wir eine Szene inszeniert. Insofern war Lawrence von Arabien schon präsent in Orten, an denen wir gedreht haben. Wir haben aber nicht wie David Lean in seinem Monumentalfilm tausend Kamele auffahren können. Allerdings gibt es

bei uns kleinere Szenen, die einen ähnlichen Charakter haben. So zum Beispiel, wenn ein Rennen stattfindet zwischen dem 1935er *Ford* und zwei Kamelen, das wir auf einem Salzsee im Wadi Rum gedreht haben.

Unseren allerersten Drehtag hatten wir in Akaba. Schon der Name *Akaba* löst ein ganz eigenartiges Gefühl aus, weil man automatisch an die Szene denken muss, in der Lawrence im Film von David Lean die Hand ausstreckt und mit dem Ruf «Akaba!» Richtung und Ziel vorgibt. Wir haben auch Beduinen getroffen, die bei *LAWRENCE OF ARABIA* mitgewirkt haben oder sich daran erinnern konn- ten, wie dieser Film gedreht wurde.

DONATELLO DUBINI In der Tat sind wir an verschiedenen Orten gewesen, an denen auch Lawrence war. So zum Beispiel auch in der Festung Azrak, wo ein Foto von ihm hängt, auf dem er haargenau so aussieht wie Peter O'Toole.

Wenn man den Film von David Lean sieht, spürt man die Melancholie, die in dieser Landschaft liegt. Für uns war das schon inspirierend. Diese Melancholie ist etwas, das sowohl Lawrence als auch Annemarie Schwarzenbach charakterisiert, und sie wird durch diese Landschaft wirklich eins zu eins vermittelt. Die Sonne scheint auf den Kopf, und die Zeit dehnt sich unendlich langsam, wäh- rend man sich durch die Landschaft bewegt. So wie Lawrence seinen Weg auf dem Kamel zurücklegt, machen das Annemarie Schwarzenbach und Ella Maillart eben mit dem Auto. Das sind Strukturen, die einem Zeit geben, über sich und sein Leben nach- zudenken: über das, was hinter einem liegt und was möglicherweise vor einem liegen könnte.

Es gibt insofern eine seltsame Verbindung zwischen Annemarie Schwarzenbach und Lawrence von Arabien, als beide auf ähnliche Weise umgekommen sind. Lawrence hatte einen Motorradunfall und Annemarie Schwarzenbach einen Fahrradunfall. Beide endeten so abrupt, banal und völlig unheroisch. Das hat eine gewisse Tragik: ein aufregendes Leben und so ein unvermittelter, sinnloser, früher Schlusspunkt.

Auch die Herkunftsländer von Lawrence und der Schwarzenbach sind vergleichbar. England und die Schweiz stehen für eine gewisse Enge und Borniertheit, der der eine wie die andere entfliehen wollen. Der Orient und die Wüste lassen in ihren Köpfen

die Phantasie entstehen, dass man an dem anderen Ort auch sein Anderssein verwirklichen kann, was in der Enge Englands oder der Schweiz nicht möglich scheint. In beiden Fällen geht es um das Vergessen.

FOSCO DUBINI Von daher ist *Akaba* für Lawrence so ein Fluchtpunkt wie *Kafiristan* für Ella Maillart oder das *Lahratal*, dieses *glückliche Tal*, für Anne- marie Schwarzenbach. Da sind Momente, wo sich eine Übereinstim- mung ergibt.

Die Geschichte von Annemarie Schwarzenbach unterscheidet sich aber von der von Lawrence dadurch, dass die Schwarzenbach eine Frau ist. Damit ist sie in einer anderen Rolle. Sie ist verletzlicher. Je weiter sie in den Osten vordringt, desto deutlicher wird ihre Abweichung von der eindeutigen Rollenerwartung, die es an sie als Frau gibt. Desto mehr wird sie deswegen auch abgelehnt. Sie bewegt sich auf einer Grenze: zwischen Frau und Mann genauso wie zwischen westli- cher und östlicher Kultur. Dass sie in ihrem Rollenspiel, im Austausch der verschiedenen möglichen Identitäten ihre eigentliche Identität findet, gehört sehr zentral zu ihrem Charakter.

Dazu kommt diese Unrast, dieses wilde Suchen und Herumstochern im Leben. Das macht die Schwarzenbach zu einer sehr modernen Figur. Damit ist sie für mich auch sehr kon- kret und sehr lebendig und gar nicht so mythisch, archaisch und überhöht. Auch ihr kurzes Haar weist schon voraus auf den *Look* der sechziger Jahre, als die Frauen sich das Haar wieder kürzer schneiden liessen – im Stil von *Jean Seberg*, die mit ihrem kurzen Haarschnitt in den sechziger Jahren zur Repräsentantin eines neuen Lebensgefühls und damit zum Zeitsymbol und zur Ikone wurde.

Das Gespräch mit Fosco und Donatello Dubini führte Peter Kremski

