

David Sieveking

Die Komplikationen beim Drehen sind oft interessanter als das eigentliche Vorhaben

Ursachenforschung in Sachen Selbstdarstellung

Als ich erfuhr, dass ich hier in Zürich einen Vortrag halten soll, fragte ich worüber ich denn reden soll. Und da sagte mir Christian Iseli: «Du könntest mal erklären, warum du als Filmemacher vor die Kamera trittst?» Das finde ich eine ziemlich komplexe Frage, die in Richtung Psychoanalyse weist. Und da hab ich mich natürlich mit meiner Kindheit beschäftigt, alte Kinderfotos gesichtet und nachgeschaut, was ich selber als Kind gemalt habe, um nach einer Erklärung zu suchen, warum in aller Welt ich vor die Kamera getreten bin. In einem unserer Familienalben bin ich auf eine Art Urszene gestoßen, die meinen Umgang mit der Wirklichkeit spiegelt. Wir gehen dafür zurück ins Jahr 1984, als ich für ein Jahr in Ecuador lebte, weil mein Vater dort arbeitete (Abbildung 1).



1 Ecuador 1984

Man sieht mich hier in einem ecuadorianischen Dorf mit meiner Mutter, und man erkennt, dass ich mich nicht allzu sehr für die Realität in Lateinamerika interessierte. Viel lieber las ich ein «Drei Fragezeichen»-Buch und zog mich in eine Parallelwelt zurück. Ich hab in dem Jahr, in dem wir in Ecuador gelebt haben, meine Freunde zu Hause in Deutschland sehr vermisst. Ich konnte auch kaum Spanisch und hatte irgendwie keine rechte Lust, das zu lernen. Im Kindergarten in Quito wurde ich auch mit den einheimischen Kindern nicht warm. Es gab nicht nur sprachliche Hürden. Eines Morgens ging so ein kleiner Bursche mit einer Eisenstange auf mich los, und von da an hatte ich noch viel weniger Lust, in die ecuadorianische Kultur einzutauschen. Außerdem gab es aufgrund der unterschiedlichen Schulsysteme eine zeitliche Verschiebung meiner Einschulung.

Als ich in meine neue Klasse kam, waren die anderen Schüler im Alphabet schon fertig, und ich war erst bei der Hälfte. Da half es also nicht viel, dass es eine deutsche Schule war, ich blieb fremd. Ich war damals viel allein zu Hause und malte. Wie Abbildung 2 zeigt, entstanden dabei keine friedlichen Szenen.

Schon damals ging es um Filme, und zwar um Filme, die ich noch gar nicht gesehen hatte. Aber ich hatte irgendwie mitbekommen, dass es sie gab, irgendwelche Werbefotos zu STAR WARS oder das Plattencover des Soundtracks von SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD. Ich habe mir dann vorgestellt, wie es in diesen Filmen zu-gehen könnte und habe das zu Papier gebracht.



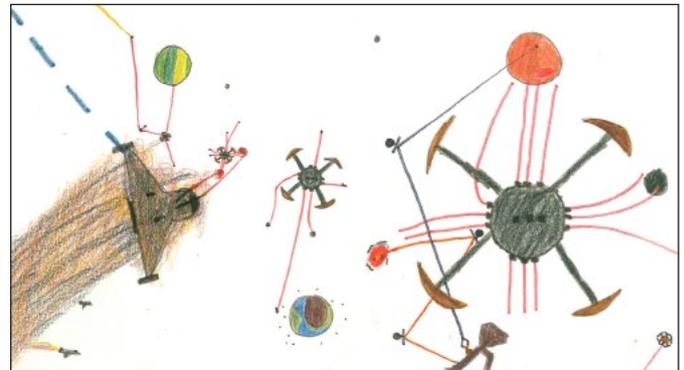
2 Rittergemetzel

So sieht man in Abbildung 3 beispielsweise meine Version von STAR WARS.

Ich weiß noch, dass ich in Ecuador auch zum ersten Mal ins Kino ging, um einen Puppenfilm namens DER DUNKLE KRISTALL zu sehen. Als dann die Vorschau zu GHOST BUSTERS lief, dachte ich, das wäre der Hauptfilm. Ich erschrak fürchterlich. Ich war sieben Jahre alt und ganz panisch, obwohl mir meine Schwester versicherte, es sei ja nur eine Vorschau. Um mir die Angst zu nehmen, guckten wir uns dann den Vorführraum an. Es war sehr interessant zu erkennen, was mir da eigentlich Angst gemacht hat: eine Projektion. Von nun an entwickelte sich in den Bildern ein Interesse für den Blick hinter die Kulissen. Zum Beispiel ist in Abbildung 4 die Frage: Wie funktioniert der Start einer Rakete tatsächlich? Man sieht den Moment kurz nach dem Start, ein «Abschuss-Schnappschuss» sozusagen.

Die Details in meinen Zeichnungen sind zu dieser Zeit zwar immer noch recht kriegerisch, aber das Interesse wendet sich allmählich ab von direkten Kampfhandlungen und die Szenen werden deutlich friedlicher. Vielleicht hatte das Malen tatsächlich therapeutische Wirkung. So hielt das Thema der Fischerei Einzug und die Frage, wie es auf einem Fangboot zugeht. Es kamen explorative Elemente mit durchaus mehr Tiefgang dazu: ich zeichnete Taucher, die der Sache auf den Grund gehen wollen (vgl. Abbildung 5).

Ich entwickelte zudem einen Hang zum fantastischen Realismus und setzte beispielsweise eine Szene aus DER HERR DER RINGE um (vgl. Abbildung 6). Man sieht, wie Gandalf gegen den Balrog kämpft, einen teuflischen Dämon, von dem er dann mit in den Abgrund unter einer Brücke gerissen wird. Beim Lesen dachte ich damals, es sei um meinen Lieblingshelden Gandalf geschehen und das hat mich in tiefe Trauer versetzt. – Konnte der weise Zauberer einfach so gestorben sein? Das musste ich erstmal verarbeiten. Übrigens



3 Star Wars

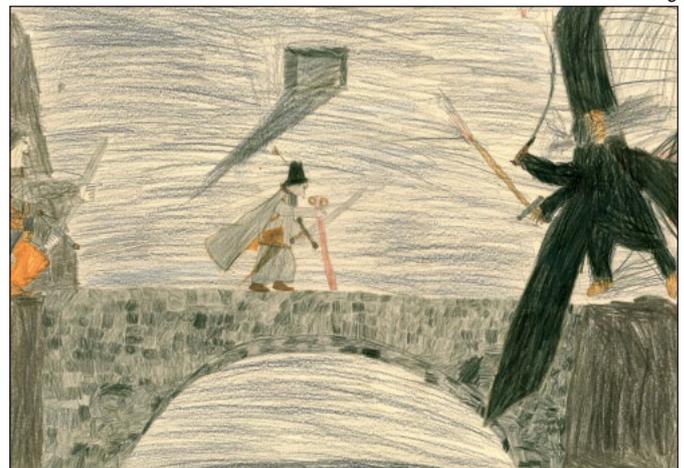


4 Raketenstart



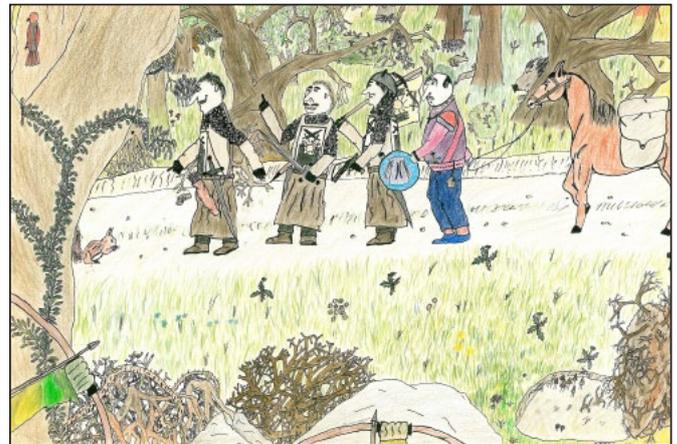
5 Taucher

6 Gandalf und Balrog



schuf ich dieses Werk schon gut 15 Jahre vor Peter Jacksons Interpretation des Stoffes.

Schon bald setzte meine <Point-of-view-Phase> ein. In Abbildung 7 ist zu erkennen, dass ich mich wirklich obsessiv in diese Bildwelten hineinversetzt habe. Man guckt hier als Robin Hood, der mit seinen Kumpanen einen Hinterhalt geplant hat, mit gespanntem Bogen auf den Sheriff von Nottingham, der durch Sherwood Forrest zieht und einem reichen Händler Geleitschutz gibt. Man erkennt, dass der Sheriff und seine drei Krieger irgend etwas Verdächtiges gehört haben und erleichtert sind, dass offenbar nur ein Eichhörnchen der Grund für das Geräusch war. Sie ahnen nicht, dass sie in der Falle sitzen. Dokumentarische Details sind erkennbar: Ein Kuckuck links oben am Baum oder ein Wildschwein, dass hinter dem Pferd hervorlugt. Hat jemand die kleinen Häschen bemerkt, die hinter der Glatze des reichen Händlers wegrennen? Und für ganz Findige ist noch ein Hirsch versteckt, der neugierig um die Ecke guckt.



7 Point of View von Robin Hood



8 Desperados

9 David als Desperado

In Südamerika wurde für mich das Western-Genre wichtig. In Abbildung 8 sieht man eine Gruppe von Desperados, die uns den Weg versperren. «Outlaws» auf den ersten Blick, aber in Wirklichkeit haben sie alle einen Stern auf der Brust. Die Initialen «HS» stehen für «Hilfs-Sheriff». Es stellt sich die Frage, wenn man näher hinschaut, auf welcher Seite des Gesetzes diese Männer stehen.

In der Phase des Western-Genres gibt es dann das wohl erste Foto von mir zu entdecken, das klare Züge von Selbstinszenierung trägt. Ich glaube jedenfalls nicht, dass ich zufällig unter diesem Baum gestanden hab mit einem Raubvogel über mir. Solche Bilder schickte ich aus Ecuador an meine Freunde in Deutschland. Ich wollte Ihnen einen Eindruck von meinem «Alltag» in Südamerika vermitteln.

Ich hatte damals ein halbes Dutzend Berufswünsche, vom Comiczeichner über Windsurfer und Piloten bis zum Archäologen à la Indiana Jones. Und plötzlich wurde mir klar, dass



ich mich gar nicht entscheiden muss, sondern dass es einen idealen Beruf gab, um alle diese Träume zu vereinen: Filmregisseur. Der kann alle Dinge durchleben, die man sich vorstellen kann. Aber wie wird man Filmregisseur? In der Schule wird einem das ja nicht beigebracht.

Ich hab meinem Kunstlehrer viel zu verdanken, weil er uns erlaubte, ein bestimmtes Thema künstlerisch völlig frei zu bearbeiten. So habe ich mit einem Klassenkameraden angefangen, Videos zu drehen, anstatt Bilder zu malen. Das waren kleine Performance-Filmchen. Und wir haben gemerkt, dass sich auch andere dafür interessierten. Und da kamen wir auf die Idee, die älteren Abi-Jahrgänge beim Feiern ihres Abschlusses zu filmen. Das wollten die dann

natürlich als Andenken haben und so fingen wir an, richtige kleine Dokumentationen für die Jahrgänge zu drehen und dann beim jeweiligen Abschluss-Ball zeigten wir schon einen «Trailer» vom «Abi-Film» und nahmen Bestellungen auf. So wurden die Filme auf VHS-Kassetten kopiert und fast an die gesamte Jahrgangsstufe verkauft. Durch die Einnahmen konnten wir uns dann neue Technik leisten, eine bessere Kamera, ein Stativ oder einen Videomischer. Natürlich war unser Ziel, irgendwann selber einen kleinen Spielfilm zu drehen.

Das war die Zeit, in der ich zum ersten Mal spät nachts im Fernsehen einen Film von David Lynch sah. Ich war von BLUE VELVET gleichermaßen angezogen wie abgestoßen. Und mir wurde klar, dass Filmemachen ein künstlerischer Beruf ist, wo ein Kopf dahinter steckt, der eine eigene Welt in seinem Film erschafft.

Meine eigenen Erfahrungen im Spielfilmbereich waren dann aber katastrophal. Eine Bekannte von mir, die als Tonfrau dabei war und vor allem Erfahrung als DJ hatte, arbeitete drei Tage lang intensiv mit ihrem Aufnahmegerät, schraubte fleißig an den Knöpfen und sagte mir es klinge super – aber leider hatte sie nicht bedacht, dass man den Record-Button drücken muss, um Töne aufzuzeichnen. Außerdem war meine damalige Freundin die Hauptdarstellerin, und sie musste gemäß Drehbuch (das Sommer vorsah) Mitten in einer November-Nacht bei Frost in einem Nachthemd über ein Feld Richtung Horizont laufen. Wir hatten für die Kamera Schienen verlegt und eine aufwendige Kamerabewegung geplant. Natürlich klappte das nicht auf Anhieb. Sie war völlig verfroren und weigerte sich die Szene zimal zu wiederholen. Wir kamen uns fürchterlich die Haare. Ich stand zwischen den Stühlen. Der Kameramann legte sich schließlich mit meiner Freundin an, und das Team, das ja unbezahlt arbeitete, war völlig frustriert, als wir den Dreh wegen der Streitereien abbrachen. Der fertige Film hatte dann gar nichts von dieser tiefen Tragik der Dreharbeiten in sich. Das, was wir gedreht hatten, war nicht mal ein lauer Abklatsch von dem, was wir durchlebt hatten. Was im Dreh-



10 Traumjob Filmregisseur

buch stand und mäßig umgesetzt war, stand im krassen Gegensatz zu dem Drama, das sich tatsächlich ereignet hatte.

In dieser Zeit hab ich auch das Making-of von APOCALYPSE NOW gesehen: HEART OF DARKNESS und Werner Herzogs Film MEIN LIEBSTER FEIND, wo es darum ging, wie obsessive Filmemacher versuchen, ihre Visionen zu verwirklichen. Und ich dachte mir dabei: «Mensch, das ist ja eigentlich noch spannender als der Film selber!«

Und als das Thema zur Bewerbung an der Filmakademie in Berlin zufälligerweise «Obsession» war, kam mir die Idee, einen fiktiven Dreh zu entwerfen und ein Making-of zu drehen, ohne die Leute, die mitwirkten in das Konzept einzuweihen. Es war sozusagen ein «Method-Directing-Film», irgendwo zwischen LIVING IN OBLIVION und THE BLAIRWITCH PROJECT. Der Dreh sollte gezielt scheitern und dafür legte ich äußerst schwierige Rahmenbedingungen fest. Wir arbeiteten nachts im Wald mit einer Nebelmaschine mit einem Kind und seinem Meerschweinchen. Wieder spielte meiner Freundin mit und wieder drehte der Kameramann, der sich mit ihr zerstritten hatte. Es waren also alle Voraussetzungen für ein Scheitern geschaffen. Die Wirkung des Films war erstaunlich echt, viele dachten es wäre wirklich das Making-of von gescheiterten Dreharbeiten. Die Hauptdarstellerin, ein achtjähriges Mädchen kapierte überhaupt nicht, was eigentlich los war. Nachdem ich ihr den Film gezeigt hatte, fragte sie mich: «David, wann drehen wir denn eigentlich den richtigen Film?»

Das gab mir zu denken und ich erkannte, dass man nach einem Dreh schnell Gefahr läuft, sich nicht bewusst zu sein, was man losgetreten hat und wofür man die Verantwortung trägt. Auf jeden Fall merkte ich an den Reaktionen, dass der Grenzgang zwischen Fiktion und Dokumentation sehr interessant ist. Der Film lief dann auf Festivals und hat mich tatsächlich auf die Filmakademie gebracht. Interessant war, dass mir immer wieder unterstellt wurde, es sei wirklich alles echt gewesen. Im Bewerbungsgespräch an der Filmakademie in Berlin wurde ich zum Beispiel gefragt, wie der Film genau entstanden sei, ob ich nicht einfach Glück gehabt hätte, meine gescheiterte Dreharbeiten



11,12, 13, 14:
*Der gezielt
gescheiterte Film*



zu dokumentieren. Mir wurde sozusagen meine Regieleistung abgesprochen. Das ist ja so ein Vorurteil, das mir noch öfter begegnet ist, dass Dokumentarfilmer, wenn etwas Interessantes in ihren Filmen passiert, einfach Glück hatten, dass die Kamera lief. Viele Menschen haben beim Dokumentarfilm noch weniger als beim Spielfilm eine Vorstellung, was eigentlich die Regieleistung ist, wo und wie stark im Film der Macher dahinter steckt. Genauso ist man ja vielfach erstaunt wie dokumentarisch ein Spielfilm in bestimmter Beziehung sein kann.

Ironischerweise war es in der Filmakademie dann so, dass ich durch meinen Bewerbungsfilm den Ruf hatte, Spezialist für Fakedokus zu sein. Und als wir dann eine Dokumentarfilmübung drehten, scheiterten die Dreharbeiten schon wieder, nur diesmal geschah das in Wirklichkeit. Ich wollte einen Freund porträtieren und an dem Tag, an dem wir drehten, machte seine Freundin mit ihm Schluss und es ging ihm ganz schlecht. Aber ich konnte das natürlich nicht direkt dokumentieren. Und so trete ich im Film selber vor die Kamera, um die Situation zu erklären. Und ich dachte dann, ich hätte einen ganz ehrlichen, offenen Dokumentarfilm gemacht – nur glaubte mir das leider keiner. Es hieß dann «Was für ein Zufall! Bei David sind schon wieder die Dreharbeiten wegen Beziehungsproblemen gescheitert.» Ich stritt das natürlich ab. Aber ich hatte nicht mit dem Misstrauen meiner Kommilitonen gerechnet.

Wie man das beim Dokfilm so macht, hatte ich von meinem eigenen Interview ein Transkript angefertigt, um besser überlegen zu können, wie ich das im Film einbauen kann. Und dieses Transkript (vgl. Abbildung 15) wurde im Schreibraum der Filmakademie (dffb) von einer Studentin ausfindig gemacht und als Beweis dafür ins Feld geführt, dass ich meinen Film vorher gescripted hätte und das Interview mit mir selbst dann gezielt eingesprochen hätte. Es war für mich wieder so eine interessante Grenzerfahrung. Mein Spielfilm wurde als Dokumentarfilm angesehen, und mein Dokumentarfilm als Spielfilm.

In dieser Zeit haben wir dann in der Filmakademie Dokumentarfilme geguckt, deren Erzählweise mich sehr begeisterte, weil sie spannend und sehr humorvoll waren. Michael Moore mit *ROGER AND ME* und Ross McElwee mit *SHERMAN'S MARCH*, waren für mich zwei vorbildliche Filmemacher, die vor der Kamera agierten und sich auf eine Art und Weise in ihre Filmen einbrachten, die mir gut gefiel und mir Mut machte, eine eigene Form zu finden, wo man zwar dokumentarisch dreht, aber stark Einfluss nehmen kann auf das, was sich ereignet. Mutig fand ich, dass beide Filme im Kern von einem Scheitern erzählen. Im Fall von *ROGER AND ME*

APROPOS DENNIS

DAVIDS BEICHTTE

Nacht. Ein Atelier in der HdK: Dennis sitzt im Hintergrund, David tritt auf, geht wieder raus, dann kommt er wieder ins Bild.

Also, ich versuchs einfach zu machen, weil das Ganze ziemlich kompliziert ist – ähm – ich hab heut Morgen angefangen diesen Film zu machen: ich wollte meinen Freund und Mitbewohner Dennis einen Tag lang begleiten, die ganze Sache ohne meine Einmischung, auch nicht in meiner Funktion als guter Freund und, und Mitbewohner von mir aus, sondern einfach als unbeteiligter Filmemacher... Mittlerweile haben sich einfach Dinge ergeben, die es nicht mehr möglich machen, daß der Film jetzt so weitergeht, weil es sind so viele Dinge passiert und Schwierigkeiten entstanden, die sich nicht in Bildern erzählen lassen

15 Auszug aus Davids Transkript zum Film *APROPOS DENNIS*

16 Michael Moore in *ROGER AND ME*



ist es ein Interview, dass nicht stattfindet und im Fall von *SHERMAN'S MARCH* ein Filmprojekt, das nur halbherzig umgesetzt wird. In beiden Filmen gibt es ersten Impuls, der mit der Zeit in den Hintergrund gerät, weil etwas anderes wichtiger wird. Michael Moore zeigt statt dem Interview mit dem Konzernchef die sozialen Gegensätze seiner Heimatstadt und Ross McElwee erzählt seine eigenen Liebesgeschichten anstatt einem Bürgerkriegs-Feldherren nach zu spüren. Michael Moore gefällt mir mit seinem bissigen Engagement und seiner scharfen Polemik. Ross McElwee arbeitet im Gegensatz dazu scheinbar ehrgeizlos an seinem Thema und beschäftigt sich hemmungslos neurotisch mit sich selbst.

Trotz dieser dokumentarischen Idole wollte ich mich als junger Filmstudent aber erstmal am Spielfilme abarbeiten und einem anderen großen Vorbild nacheifern, indem ich eine Beziehungskomödie à la Woody Allen drehte. In meinem Erstjahresfilm spielte ich mich selber und meine Mutter wurde von einer Schauspielerin dargestellt.

Das Problem war, dass diese Schauspielerin schon über fünfzig Jahre Film- und Theatererfahrung hinter sich hatte und mir, immer wenn ich versuchte Regie zu führen, mit einem mitleidigen Lächeln sagte: «David, konzentrier dich doch einfach auf deine Rolle!» In dem Film ging es um einen Besuch von mir zu Hause, wo meine Mutter eine Lasagne vorbereitet hat, die ich zu ihrer Enttäuschung aber gar nicht essen kann, weil ich keine Zeit habe und stattdessen mit meiner Freundin telefoniere. Als meine Mutter im wirklichen Leben den Film bei der Premiere schließlich sah, stand sie, als das Licht im Saal wieder anging, entrüstet auf und sagte: «Ab jetzt gibt es keine Lasagne mehr!»

Aber das war nicht die einzige herbe Enttäuschung mit meinem Erstjahres-Spielfilm. Bei der Abnahme in der Filmakademie trat der damalige Direktor Reinhard Hauff auf die Bühne und sagte: «Sehen sie heute in seiner letzten Rolle in einem eigenen Film: David Sieveking!» Er erteilte mir sozusagen Spielverbot in meinen eigenen Filmen. Er wollte, dass ich mich auf meine Regiearbeit hinter der Kamera konzentriere. Ich brauchte dann ein paar Jahre



17 Ross McElwee in *SHERMAN'S MARCH*



18 David Sieveking in seinem Erstjahresfilm an der dffb



19 Sohn spielt sich selber, Schauspielerin spielt Mutter

um wieder zu mir selbst zu finden, um in meinem Debütfilm *DAVID WANTS TO FLY* erneut vor die Kamera zu treten. Inzwischen spielte ich aber in anderen Filmen mit, auch um mir etwas zu verdienen. Darunter war ein Projekt, das als interessantes dokumentarisches Experiment angelegt war. Der Film hieß *KISMET – WÜRFEL DEIN LEBEN* und ich sollte darin mit einer jungen Frau, die ich nicht kannte, eine Woche lang eine Reise unternehmen und dabei alle wichtigen Entscheidungen von einem Würfel abhängig machen. Man stellte jeweils sechs Möglichkeiten auf, um etwas zu tun und würfelte dann aus. Am Anfang sollte das Ziel der Reise festgelegt werden und es war meine Idee nach Zürich zu fahren, um Schweizerdeutsch zu lernen. Das war die Nummer Fünf und die wurde dann auch gewürfelt.

Und so musste ich mich mit meiner Filmpartnerin praktisch ohne Geld (das war auch eine Auflage) nach Zürich durchschlagen. Wir sind dann nach einer Woche und allerhand turbulenten Erlebnissen tatsächlich nach Zürich gekommen, und der Schluss des Films spielt hier am Zürichsee. Wir haben auch wirklich ein bisschen schweizerdeutsch gelernt.

Das Motto des Films war dann quasi: «Mir luuge wien es chunt...». Und wir beiden Protagonisten waren so naiv zu denken, der Film sei auch tatsächlich so entstanden: «Wir gucken mal wie es kommt» und überlassen die Regie dem Zufall. Nach den Dreharbeiten erfuhren wir dann aber nach und nach, dass wir betrogen worden waren und sich der Regisseur gar nicht an die Spielregeln gehalten hatte. Wir waren in Wirklichkeit Teil eines halb-inszenierten Films, in dem der Regisseur Hand angelegt hatte, und uns heimlich Schauspieler in die Quere geschickt hatte, die unsere Reise behindern bzw. befördern sollten. Es war ein bisschen wie bei *THE TRUMAN SHOW* und im Endeffekt recht unheimlich. Wir wurden nämlich nach dem Ende der Dreharbeiten nicht über die tatsächliche Machart des Films aufgeklärt, sondern mussten selber Stück für Stück herausfinden, was gespielt worden war. Das war eine paranoide Erfahrung bei der man sich fragte: «Was war jetzt echt und was war Fake, von dem was man erlebt hatte?» Man zweifelte an allem, was man erlebt hatte und stellte neu geknüpfte Freundschaft in Frage.

Der Regisseur hatte offenbar nicht an sein eigenes Konzept «Vertrau dem Zufall» geglaubt. Er erklärte mir, wenn man nur eine Woche Drehzeit habe und eine «Message» überbringen wolle, könne man eben doch nicht ganz auf den Zufall vertrauen. Und da hab ich mich dann an das kleine Mädchen mit dem Meerschweinchen aus meinem Bewerbungsfilm erinnert, das geweint



20, 21 KISMET – WÜRFEL DEIN LEBEN, D 2005



hatte, und die ich nach Drehschluss auch nicht aufgeklärt hatte.

Wenn man mit realen Personen arbeitet, gibt es eine besondere Verantwortung des Filmemachers seinen Protagonisten gegenüber, die nicht am letzten Drehtag aufhört. Man muss sich speziell Gedanken machen, welche Abmachungen man mit seinen Protagonisten trifft und wie manipulativ man vorgehen darf. Aber gerade solche zwiespältigen Erfahrungen haben mich weiterhin für das Arbeiten zwischen Realität und Fiktion begeistert.

Ich drehte dann selber einen halbdokumentarische Kurzfilm: DIE AMERIKANISCHE BOTSCHAFT, in dem ich mehrere Schauspieler in die Realität hinein inszenierte. Das war damals kurz vor der Invasion der Amerikaner im Irak 2003, und ich war politisiert wie noch nie zuvor in meinem Leben. Ich wollte einen Film über dieses Ohnmachtsgefühl machen, das man gegenüber der Weltpolitik hat und über die Versuche meiner Generation, irgendwas «dagegen» zu unternehmen.

In dem Film ging es um eine junge Frau, die versucht einen Protestmarsch vor die amerikanische Botschaft zu organisieren, aber sich stattdessen mit ihrem Freund streitet, der ihr bei der Aktion helfen soll, aber nicht besonders überzeugt zur Seite steht. Die Geschichte mündete dann in die reale Protestbewegung, die sich damals vor der US-Botschaft formte und die ich noch eine zeitlang über den eigentlichen Dreh hinaus beobachtete.

Der Film wurde an einem Nachmittag und einem Abend gedreht und ging dann um die ganze Welt, lief in Cannes und gewann ein paar Preise. Ich war sehr beeindruckt, von dem was ich erreicht hatte, im Verhältnis zu meinen fiktiven Versuchen, wo der Aufwand in keiner Relation zum Ergebnis stand. Im halbdokumentarischen war ich dagegen näher dran an dem, was mich berührte und an dem, was in der Welt passierte, konnte die realen Hintergründe nutzen, um eine spannende und unterhaltsame Geschichte zu erzählen.



22, 23, 24, 25 DIE AMERIKANISCHE BOTSCHAFT



2004 habe ich Andres Veiel kennen gelernt, der damals gerade die Langzeit-Doku DIE SPIELWÜTIGEN gemacht hatte. Aber für mich war vor allem sein Film BLACK BOX BRD wichtig, weil das Attentat auf den damaligen Chef der Deutschen Bank, um das sich der Film dreht, auf meinem Schulweg passiert war.

Da wo rechts die Polizei steht (Abbildung 26), bin ich immer zur Schule geradelt. Dieser Vorfall war ein Tabuthema an meiner Schule damals. Obwohl ich mit der Tochter des Attentat-Opfers zur Schule ging und das direkt vor unseren Augen passierte, wurde in meinem Umfeld nicht drüber geredet, und ich hab mir auch keine weiteren Gedanken über die Hintergründe gemacht. Und dann kam eines Tages dieser Film und brach das Schweigen. Mich hat der Mut des Filmemachers beeindruckt, das Schicksal eines Terroristen und eines Bankchefs so direkt in Zusammenhang zu stellen, und die investigative Energie, so viel Unbekanntes zu Tage zu fördern. Ich war damals im Studentenrat der dffb aktiv und hab dann versucht, Andres Veiel als Dozent an die Filmakademie zu holen. Das haben wir dann auch geschafft. Und aus dem Seminar entstand dann mein erster langer Dokumentarfilm, der auch mein Abschlussfilm wurde. Der Film war nicht so autobiografisch angelegt wie DAVID WANTS TO FLY oder mein kommender Film VERGISS MEIN NICHT, sondern ich wollte als Filmemacher hinter der Kamera verschwinden (wie Andres Veiel). Da wir einen Großteil in Afrika drehen wollten, war auch klar, dass ich aus Kostengründen den Ton aufnehmen würde.

Aber wieder war es so, dass die Schwierigkeiten und Komplikationen beim Dreh interessanter waren als das, was wir eigentlich drehen konnten.

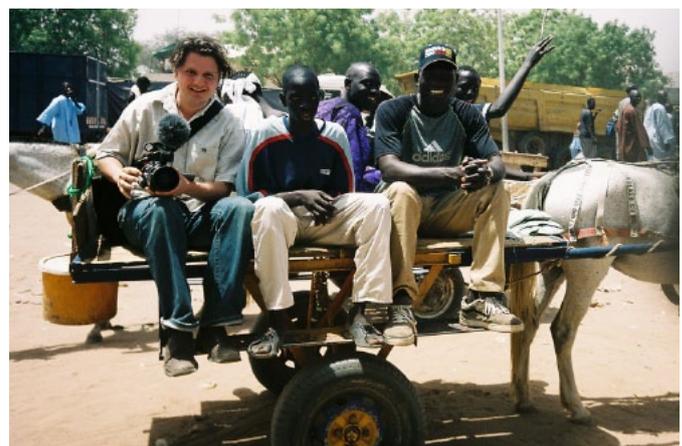
Es gab nicht nur einige Reifenpannen, wie in Abbildung 27 zu sehen ist, sondern es gab massiv Probleme mit den Protagonisten. Es ging um meine Schwester und ihren früheren Lebensgefährten, die zusammen ein Kind haben, das mich immer sehr begeistert und fasziniert hat, und auf das ich früher oft aufgepasst habe. Der Film sollte während einer gemeinsamen Reise nach Senegal die Beziehungsgeschichte der beiden erzählen und der Frage nachgehen, warum es nicht geklappt hatte. Die beiden waren allerdings



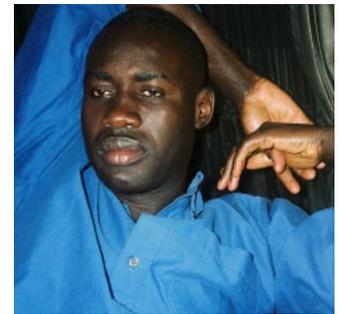
26 BLACK BOX BRD von Andres Veiel



27, 28 SENEGALLEMAND



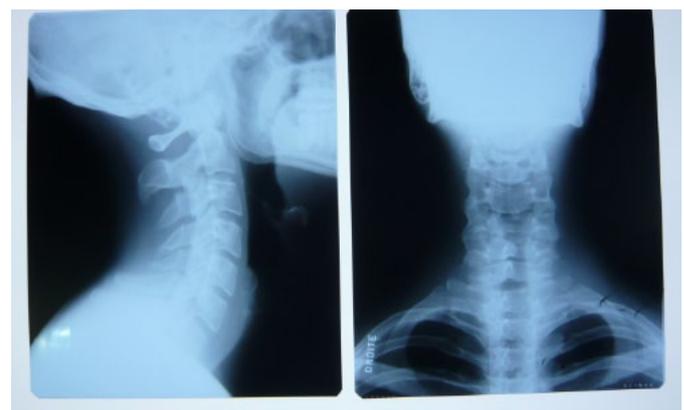
schon getrennt, als wir anfangen zu drehen. Sie waren grundsätzlich einverstanden, dass der Film entsteht und sagten: «Klar, kommt mit nach Senegal», aber als wir da ankamen, stellte sich raus, dass wir praktisch gar nichts drehen konnten. Unser senegalesischer Protagonist wollte sich nicht mit der Kamera vor der Tür sehen lassen, weil seine Freunde und Verwandte ihm sonst unterstellt hätten, dass er im Ausland reich geworden sei. Sowieso hielte jeder zu Hause die Hand auf, wenn er aus dem «sagenhaft reichen» Deutschland zurückkehrte. Er erklärte uns, es sei zwecklos zu sagen, dass er nicht von uns bezahlt würde, man würde ihm nicht glauben: «Du erzählst uns, du müsstest dich da durchschlagen in Deutschland und hast Putzjobs – und jetzt kommst du mit einem Filmteam hier an! Du musst Millionär geworden sein!» Meine Schwester wiederum machte eine ethnografische Feldforschung, die wir nicht mit der Kamera stören durften. Da bekamen wir also auch nichts vor die Linse. So gab es viele Geschichten, an die wir einfach nicht rankamen mit Kamera und Mikrofon. Wir waren da leider auch nicht beweglich genug, unser Konzept den Bedingungen anzupassen.



In Abbildung 30 sieht man die kleine Wohnung in der wir uns tagelang in einem Vorort von Dakar herumdrückten und eigentlich nichts drehen konnten. Parallel zum Dreh ereigneten sich aber ständig irgendwelche interessanten Geschichten. Einmal war ich tagelang davon überzeugt, dass ich eine Fischgräte verschluckt hatte. Und kaum hatte ich diese Gräte im Hals, brach auch noch die Cholera im Senegal aus.

29, 30, 31, 32 SENEGALLEMAND

Ich sollte dann behandelt werden von der Großmutter meiner Nichte (Abbildung 31). Sie ist eine Muslimin mit gewissen «Voodoo-Kenntnissen» und sie knetete mir dann so Reisbällchen und spuckte da mehrfach rein. Die sollte ich dann schlucken, um die Gräte loszuwerden, und ich dachte: OK, vielleicht ist die Gräte dann weg, aber dafür sterbe ich dann qualvoll an einer Infektion – dann doch lieber die Gräte!

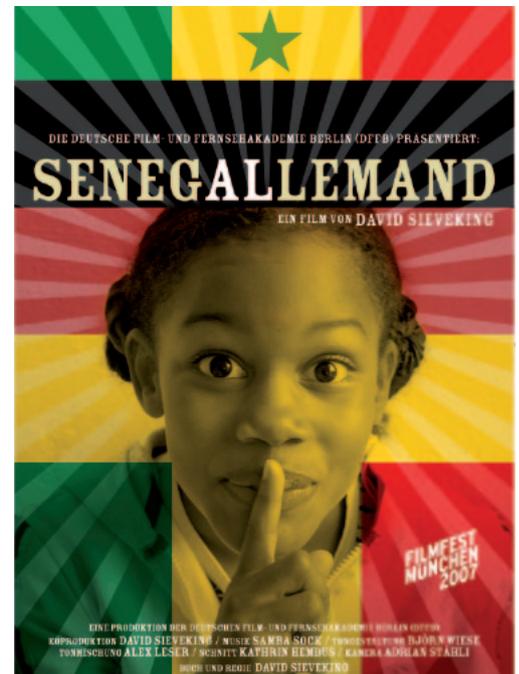


für senegalesische Verhältnisse sündhaft teure Röntgenaufnahme von mir gemacht (Abbildung 32).

Und auf dem Bild konnte man absolut keine Gräten erkennen, und ich war sofort geheilt. Voodoo wäre da wesentlich billiger gewesen! Jedenfalls kam nach fast einjähriger Schnittarbeit zwar ein Film dabei raus, aber ich wusste, wenn ich damals meine eigene Geschichte miterzählt hätte, und wir uns als Filmemacher thematisiert hätten, wäre es der wesentlich originellere und witzigere Film geworden.

Ich hatte zwar einen Dokumentarfilm gedreht, aber fühlte mich trotzdem vom Wesentlichen der Realität getrennt, die wir erlebt hatten – Entscheidendes blieb hinter dem Gedrehten verborgen. Es entstand damals auch einen Making-of-Text, der in einem Buch erschienen ist («Werkstattberichte Dokumentarfilm» im UVK-Verlag). Und einige Leute sagten mir, der Text habe ihnen besser gefallen als der Film. Mir gab das natürlich zu denken und es schmerzte mich, dass ich mich schon beim Dreh selbst beschnitten hatte, indem ich nicht als Figur oder zumindest als Erzähler in die Handlung eingestiegen war.

Nach dieser Erfahrung führte mich mein halbdokumentarischer Kurzfilm DIE AMERIKANISCHE BOTSCHAFT zu einem Festival nach New York, wo ein Vortrag von David Lynch angekündigt war. Mein Film lief da im Wettbewerb, aber ich fuhr vor allem wegen des Vortrags dorthin. Lynch galt damals noch als sehr öffentlichkeitsscheu, und es hatte an sich schon etwas Spektakuläres, dass er auf die Bühne treten wollte, um einen Vortrag zu halten. In seiner «Lecture» ging es dann aber überraschenderweise kaum um seine Filme, sondern um die Transzendente Meditation (TM), für die er bei uns jungen Filmemachern missionieren wollte. Ich hatte davon noch nie gehört und kapierte erst gar nicht, dass es sich um eine spezifische, kostenpflichtige Technik einer Organisation handelte. Auf jeden Fall war mein Erkenntnisinteresse geweckt, und ich wollte erfahren, was hinter dem kryptischen Auftritt steckte. Ich fand heraus, dass TM auf den indischen Guru Maharishi Mahesh Yogi zurückging, zu dem Ende der 60er schon die Beatles gepilgert waren. Ich wusste gar nicht, dass der noch lebte! Und dass sich David Lynch nun auf den gleichen Beatles-Guru bezog, fand ich schon sehr faszinierend. In meinem Kopf formte sich die Idee, einen Film zu machen, mit mir als Protagonisten, in dem ich David Lynch folgen und diese Meditationstechnik erlernen würde. Das ganze sollte auch den Charakter eines Selbstexperimentes à la SUPER SIZE ME haben: Würden sich tatsächlich durch TM die von David Lynch versprochenen Verbesserungen in meinem Leben einstellen? Ein großer Unterschied zwischen mir und Morgan Spurlocks McDonalds-Ernährungs-Selbstversuches war aber, dass ich mir



33 Filmplakat SENEGALLEMAND

34 Filmstudent David Sieveking



von Maharishis Meditationstechnik wirklich etwas versprach, während ja von vornherein klar war, dass Fast-Food ungesund ist. Es gab da auch wirklich eine spirituelle Leerstelle in meinem Leben, die ich mit Transzendentaler Meditation zu füllen hoffte.

Als ich den Film dann finanzieren wollte, wurde ich aber erstmal nicht ernst genommen. Mit meinem ersten Pitch-Versuch blitzte ich bei den Fernsehredakteuren ab. Man sagte mir, «du wirst es nicht schaffen, David Lynch vor die Kamera zu kriegen. Und du wirst auch intern bei einer <Sekte> nichts Interessantes drehen können und schon gar keine Aufnahmen von yogischen Fliegern oder ähnlich Spektakuläres einfangen». So nahm ich den kleinen Etat in die Hand, der noch für meinen Abschlussfilm übrig war an der Filmakademie, und mit diesem Geld fuhren wir zu einer TM-Konferenz nach Amerika, zu der David Lynch eingeladen hatte. Dort drehten wir dann drauf los. Meine Hoffnung war, dass ich David Lynch für ein persönliches Interview vor die Kamera kriegen würde. Aber Lynch stand eigentlich nicht für Interviews zur Verfügung, und es war viel viel Geduld und Beharrlichkeit nötig, um heraus zu kriegen, dass er nach der Konferenz vor Ort noch eine Ayurveda-Kur machte. Wir blieben dann einfach eine Woche länger da, und ich telefonierte täglich mit Lynch's Entourage, bis wir schließlich vorgelassen wurden.

Das wir doch einen Termin beim Meister kriegten ist der Unterstützung meiner damaligen Freundin, Marie Pohl, zu verdanken, die sich hier übrigens im Kostüm dem Sujet angepasst hat (Abbildung 36). Das Interview wurde möglich, weil meine Ex-Freundin gleichzeitig ein Interview für die Süddeutsche Zeitung mit ihm führte und wir den TM-Leuten so etwas Konkretes bieten konnten. Mein Film war ja völlig offen angelegt, wir hatten noch keine Produktionsfirma und waren weit entfernt von einem Kinostart oder einem Ausstrahlungstermin.

In Abbildung 37 sieht man, wie ich mich als Fan haartechnisch meinem Vorbild annähre. Das Interview mit Lynch brachte dann den Stein ins Rollen für die Finanzierung und war



35, 36, 37, 38,
Recherche-Dreh:
TM-Wochenende
mit David Lynch
und Freundin
Marie Pohl in den USA



der Katalysator für den weiteren Dreh. Wir konnten mit dem gedrehten Material zeigen, dass wir an etwas Spannendem dran waren, dass wir gute Figuren hatten, und es nicht völlig daneben ist, wenn ich vor der Kamera herumhampel. Wir hatten ja damals noch überhaupt kein Geld und auch keine Aussichten welches zu bekommen. So hatten wir die irre Idee, dass wir den ganzen Film drehen mussten in den zwei Wochen, in denen wir in Fairfield, Iowa, bei dieser TM-Konferenz waren. So häuften wir über siebzig Stunden Material an. Wir dachten, dass wird einen Film über Spiritualität im Allgemeinen drehen würden und haben alle möglichen Leute getroffen und in alle Richtungen gearbeitet. So auch mit einem amerikanischen Tischler und Rastafari-Anhänger im Mittleren Westen, der uns wertvolle Hintergrundinformationen zu TM und Maharishi lieferte (Abbildung 39).

Im Grunde waren alle Ebenen des späteren Films schon in diesem Vordreh angelegt, auch die private Geschichte mit meiner Freundin Marie. Im Nachhinein war es ein Recherche-dreh, der einen gigantischen Materialberg hervorbrachte. Aber mir wurde dann klar, dass ich aus diesen siebzig Stunden nicht den ganzen Film generieren würde, sondern lediglich einen kurzen Trailer, der dann Redakteure und Produzenten ins Boot holte.

Bei der Arbeit am Treatment dämmerte mir dann, dass es eine sehr langwierige Geschichte werden würde. Beim Dokumentarfilm ist es ja oft ein Dilemma: Man muss eigentlich etwas Drehen, ein bestimmtes Ereignis, das nicht wiederholbar ist, aber die Finanzierung ist noch lange nicht abgeschlossen und es fließt kein Geld.

Ich hatte das große Glück an der Filmakademie meinen Leib- und Seelenkameramann gefunden zu haben. Adrian Stähli wurde nicht nur mein bester Freund, sondern auch mein künstlerischer Partner. Es ist ja selten möglich, über Jahre mit dem gleichen Kameramann kontinuierlich zu arbeiten. Da wir also noch keine Finanzierung hatten, suchten wir uns in der Zwischenzeit andere Jobs, die uns aber möglichst auch filmisch weiterbrachten. Zum Beispiel haben wir für den Fern-



39, 40 Gigantisch: 70 Stunden Material vom Recherche-Dreh zu DAVID WANTS TO FLY



41 Job zum Weiterkommen: TV-Beitrag über ein Männer-Seminar



sehender DMAX, einen dezidierten «Männerkanal», der damals neu gegründet wurde, ein Männer-Seminar besucht, das «Feuertanzseminar» einer so genannten Kriegerschule, wo es darum ging, die eigene «Manneskraft» wieder zu erwecken. Über diesen schamanisch-indianisch inspirierten Workshop haben wir eine Kurzdokumentation gemacht, und da ist mir klar geworden, dass vieles, was man auf den ersten Blick als lächerlich abstempelt, eine Menge hergeben kann, wenn man sich mal wirklich darauf einlässt und ohne Vorurteile einfach mitmacht. Man kann dann eine Menge entdecken und etwas erfahren, was man vorher nicht für möglich gehalten hätte. Man sollte als Dokumentarfilmer wirklich gut aufpassen, dass man nicht von vorneherein seinen Blick für etwas verschließt, das man vorschnell verurteilt hat.



42 David Sieveking in der Selbsterfahrung während des Männer-Seminars

Diese schamanische Kurzdoku war eine sehr gute Erfahrung, auch formal. Ich war als Protagonist vor der Kamera und erzählte den Film auch mit meinem eigenen Voice-Over. Im Grunde haben wir genau das gemacht, was wir mit DAVID WANTS TO FLY im größeren Format vor hatten.



Ich arbeitete dann lange an einem sehr ausführlichen Treatment, in dem ich meine umfangreichen Recherchen über TM und Maharishi darlegte. Ich hatte aber immer vor, einen sehr persönlichen Film zu machen, und auch mein Privatleben zu thematisieren.



43, 44: Die Liebe nicht ausklammern: Stilisierte Traumbilder

Ich dachte einfach: Wenn man sich mit so etwas Umfassenden wie Spiritualität befasst, darf man die Liebe nicht ausklammern. Das ist für mich ein zentrales Element von Spiritualität. Und wenn ich da im Selbstversuch vor der Kamera agiere, wollte ich meine Beziehung nicht aussparen. So ergab sich eine Diskrepanz zwischen dem im Treatment dargestellten Thema der Transzendentalen Meditation, einer weltumspannenden Organisation mit David Lynch als Aushängeschild und meiner eigenen spirituellen Suche. Denn ich konnte den beteiligten Sendern und Filmförderern ja schwer darstellen, wie ich mich spirituell entwickeln würde und was da so speziell interessant sei an dem David aus Berlin im Gegensatz zu David Lynch und der weltumspannenden TM-Organisation.

Natürlich gab es unter den Geldgebern Stimmen die fragten, warum uns David und seine Freundin interessieren soll? Und das ist etwas, wo der tatsächliche Dreh und die Darstellung in der Vorbereitung sehr unterschiedlich waren. Mir war auch immer klar, dass der Dreh ein offenes Ende haben würde. Wir wussten sehr wenig darüber, worauf es letztendlich hinauslaufen würde. Wir wollten der Meditationsbewegung nicht misstrauisch als Sekte begegnen, sondern ihren Idee unvoreingenommen begegnen und sehen wo es uns hinführt. Eine nicht ganz unberechtigte Sorge der Redakteure und Produzenten war dann, dass ich mich von David Lynch und den Yogisches Fliegern verführen lassen würde und lieber TM-Lehrer werden würde, als den Film fertigzustellen. Und was wäre, wenn ich mich beim Dreh im Himalaja plötzlich entschied, zwölf Monate in einer Höhle zu meditieren, um auf die Erleuchtung zu warten?

Als Debütfilmer, Geld für ein radikal persönliches Projekt zu sammeln ist nicht einfach. Das wurde dann auch ein ziemlicher Spagat. Ich machte mir schon etwas Sorgen, wie ich mit dem konkreten Film schlussendlich bei der Abnahme der Fernsehsender durchkommen sollte.

Als 2008 der Gründer und hoch verehrte Guru Maharishi plötzlich starb, waren wir als Teil der Bewegung akzeptiert und praktisch die einzigen nicht indischen Filmemacher, die die Chance hatten, so nah bei der Beisetzung in Indien dabei zu sein. Zum Glück hatten wir mittlerweile eine Produktionsfirma gefunden (Lichtblick Film), die den Mut hatte, die Dreharbeiten in Indien vorzufinanzieren, bevor die Förder- und Fernsehgelder zusammen waren.

Auf den Bildern von damals sieht man deutlich, wie wir uns kostümtechnisch der Bewegung angeglichen hatten. Abbildung 47 zeigt uns im beigen Stil der TM-Bewegung bei der Arbeit. Während er Dreharbeiten entwickelte sich aber gegenüber der TM-Bewegung allmählich eine Ambivalenz.



45 David Sieveking als Meditierender

46, 47, 48 Beerdigungszeremonie von Guru Maharishi in Indien



Es wurde immer klarer, dass wir das Projekt gegenüber unseren TM-Protagonisten nicht genauso darstellten wie den Filmförderern. Letztere hatten ja durchaus die gegenteilige Sorge als die TM-Organisation, nämlich, dass wir genau das werden könnten, was wir im Film zeigen wollten..

So wurden wir von allen Seiten misstrauisch beäugt und keiner wusste genau, in welche Richtung sich unser Film entwickeln würde. TM hoffte natürlich auf den ultimativen Propagandafilm, obwohl ich ihnen immer gesagt hatte, ich würde einen kritischen Dokumentarfilm drehen. Und alles spitzte sich schließlich auf die Frage zu: Werde ich im Endeffekt eine Art Undercover-Reporter à la Wallraff oder bin ich ein echter spiritueller Suchender, zwar neugierig und mit journalistischem Interesse, aber mit offenem Visier unterwegs.

Als wir dann eingeladen wurden zu dieser Zeremonie nach dem Tod Maharishis in der TM-Weltzentrale in Holland, da überwog sicherlich bereits meine journalistische Neugier gegenüber der Hoffnung, bei TM die Erleuchtung zu finden. Wenn ich schon von Anfang an kritische Aussteiger getroffen hätte, wäre ich Gefahr gelaufen, dass mir der persönliche Zugang zu TM verbaut worden wäre und es wäre nicht mehr möglich gewesen innerhalb der Bewegung zu drehen. Ich hob mir die kritischen Aspekte, die ich untersuchen wollte, also für später auf, wenn ich genügend interne Eindrücke gewonnen hatte. Es kam dann aber immer mehr die Frage auf: Wer bin ich eigentlich? Bin ich mehr der David, wie im echten Leben oder werde ich ein reiner Film-David, der Dinge ausschließlich für den Film tut, sich unter Umständen richtig gehend verstellt, um beispielsweise an weiteren Kursen teilnehmen zu können.

Als Filmemacher vor der Kamera ist es wichtig sich zu fragen, mit welcher Haltung man vorgeht, sonst verliert man seine Glaubwürdigkeit. Ich habe die TM-Leute nie belogen, aber ich hab natürlich auch nicht von vornherein gesagt, was ich schon alles Kritisches



49 Zeremonie mit dem neuen Maharaja

50, 51 Besuch bei Raja Felix in der Schweiz



52 Getrennte Wege



über sie gehört oder recherchiert hatte, aber noch nicht filmisch bestätigt hatte. Aber als dann bestimmte TM-Führungskräfte begannen mich unter Druck zu setzen, weil sie die Kontrolle über mein Projekt haben wollten, entschied ich mich als ehrliche, fühlende Person zu handeln, und es kam zum Bruch, der eine weitere Zusammenarbeit unmöglich machte.

Ich wollte mich an dem Punkt, wo ich vor die Wahl gestellt wurde, nicht verstellen und gute Mine zum bösen Spiel machen, sondern blieb bei meinem Programm: Entweder sie lassen mir meine Unabhängigkeit und wir machen gemeinsam weiter oder wir müssen getrennter Wege gehen. So durfte ich kein Yogisches Fliegen mehr erlernen, sondern flog aus den erlauchten Kreisen der TM-Bewegung raus.

Ich war da auch etwas naiv gewesen, zu glauben, ich könnte meine Protagonisten ganz offen in den Prozess meines Films einbinden. Ich hätte mir ja nie träumen lassen, einmal vom Fan zu einem Gegner von David Lynch zu werden. Ich hatte eigentlich immer die Hoffnung, am Ende mit ihm den Film zusammen zu gucken und suchte eine konstruktive Auseinandersetzung mit ihm.

Als ich dann gewichtige Gegner und Aussteiger traf, und es sich das herumsprach, dass ich sie für meinen Film interviewte, kamen die Klagedrohungen von David Lynchs Anwalt und anderen TM-Anhängern. Ich weiss noch wie ich daraufhin da saß und dachte: War das dein Traum vom Filmmachen? Ich telefonierte stundenlang mit Anwälten und musste ständig irgendwelche Statements verfassen und Erklärungen abgeben wie ein Politiker. Ich versuchte die Wogen bei TM zu glätten und vielleicht doch noch an weiteren Kursprogrammen teilzunehmen. Ich entschied mich aber, nicht Undercover zu gehen und mich nicht zu verstellen. TM ist ja auch keine verbrecherische Organisation, die so was legitimieren würde, sondern das sind meiner Ansicht nach Leute, die etwas Gutes wollen, aber ideologisch verbrämt und in gewisser Hinsicht skrupellos geworden sind. Die ganze schöne Grundidee von Meditation für den Frieden hat mitunter stark ausbeuterische Züge angenommen.

So wurde mit der Zeit durch die Ereignisse und Erfahrungen mein Selbst im Film geformt. Nachdem ich eine Zeit lang blauäugig David Lynch gefolgt war, fühlte ich mich plötzlich wie in einem seiner seltsamen Filmhandlungen, wo Lynch mir schließlich selber als sein eigener unheimlicher Schatten entgegentrat. Ich mauserte mich dann zu einer Art



53 Entschlossenheit nach dem Bruch mit der Meditationsbewegung

54 Neue Spuren: Drehen mit Swami «Dhirendra» in Rishikesh, Nordindien



Detektiv-Figur, die Hintergründe recherchiert und Ermittlungen anstellt. Ich fühlte mich ein bisschen wie Special Agent Cooper aus TWIN PEAKS und das war für mich eine Selbstfindung – im filmischen wie auch im spirituellen Sinne..

Ich war aufgebrochen, um Filme wie David Lynch zu machen und lernte einen Film zu machen wie David Sieveking. Ich möchte mit einem Vers aus den uralten indischen Upanishaden schließen. Ein Sanskrit-Vers, der meinen Traum vom Filmmachen auf den Punkt bringt:

Wir sind wie die Spinne. Wir weben unser Netz, und dann bewegen wir uns darin. Wir sind wie der Träumer, der träumt und dann in seinem Traum lebt. Das ist wahr für das gesamte Universum.

Vielen Dank für ihre Aufmerksamkeit! <Z



55 David mit seinem Film bei einem Festival in San Francisco

Abbildungen:

- 1 - 15 Zeichnungen und Bilder aus dem Archiv von David Sieveking
- 16 Filmstill aus ROGER AN ME, Michael Moore, USA 1989
- 17 Filmstill aus SHERMAN'S MARCH, Ross McElwee, USA 1989
- 18, 19 Stills aus dem dffb-Kurzspielfilm ELWOOD von David Sieveking (erstes Studienjahr)
- 20, 21 Filmstills aus KISMET - WÜRFEL DEIN LEBEN! von Lars Kraume, D 2005
- 22-25 Filmstills aus DIE AMERIKANISCHE BOTSCHAFT von David Sieveking, Kurzspielfilm, dffb 2003
- 26 Filmstill aus BLACK BOX BRD, Andres Veiel, D 2001
- 27-31 Filmstills aus SENEGALLEMAND von David Sieveking, Dokumentarfilm, dffb 2007 (Fotos von Adrian Stähli)
- 32 Röntgenbild von David Sieveking, Privatarchiv
- 33 Filmplakat SENEGALLEMAND von David Sieveking, Dokumentarfilm, dffb 2007
- 34 aus dem Archiv von David Sieveking
- 35-40 Filmstills und «Making-of»-Bilder von DAVID WANTS TO FLY, David Sieveking, D 2010 (Fotos von Adrian Stähli)
- 41, 42 Stills aus einem Fernsehbeitrag für DMAX, Männermagazin von Discovery International, 2008 (Fotos von Adrian Stähli)
- 43-45 Selbstinszenierungen im Umfeld der Dreharbeiten von DAVID WANTS TO FLY, David Sieveking, D 2010 (Fotos von Adrian Stähli)
- 46-54 Filmstills aus DAVID WANTS TO FLY, David Sieveking, D 2010 (Fotos von Adrian Stähli)
- 55 Bildarchiv David Sieveking