

«Kunstfigur und wirkliche Figur sind nicht so streng getrennt.»

Filmgespräch mit David Sieveking und Adrian Stähli moderiert von Marille Hahne

Marille Hahne: Zuerst möchte ich dich, Adrian Stähli vorstellen, Kameramann des Films *DAVID WANTS TO FLY*. In Bern geboren, hast du dort eine Fotografenlehre absolviert und dich gleichzeitig an der Kunstgewerbeschule ausgebildet. Mit diesem Wissen bist du nach New York.

Adrian Stähli: Ja, ich habe dort Englisch gelernt und einen Filmkurs an der New York Film Academy belegt. Der dort entstandene Film war mein Bewerbungsfilm für die DFFB (Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin).

Marille Hahne: Du wurdest an die DFFB in den gleichen Jahrgang aufgenommen wie David Sieveking. Du hast dann neben der Kameraausbildung auch viel in der Regiekategorie studiert. Das ist für einen Kameramann ja auch ein hervorragendes Training. Du hast dann mit drei verschiedenen Regiestudierenden den Episodenfilm *ASYLUM* gedreht und danach den Abschlussfilm von David *SENEGALLEMAND*. Seitdem hast du die Kamera für einen ersten abendfüllenden Spielfilm geführt unter der Regie deines ehemaligen Mitstudenten Réka Kincses, dieser Film heißt: *HEIMAT / HOME LAND*.

Adrian Stähli: Etwas will ich zu meiner Ausbildung sagen. Ich habe nach der Fotografenlehre von der Werbung zum Journalismus gewechselt und jahrelang als Fotojournalist gearbeitet. Mit der Unterstützung der Neuen Luzerner Zeitung konnte ich mein 7-jähriges Studium in Berlin finanzieren. Das war ein gutes Fundament und hilft mir heute noch bei der Kameraführung von Szenen wie z.B. bei der Beerdigung von Maharishi. Wenn man zehn Jahre Luzerner Fasnacht fotografiert hat, weiß man, wie man sich in einer Masse bewegt.

David Sieveking: Für mich ist es etwas Besonderes, dass ich bei Adrian auf einen Kameramann mit soviel Erfahrung zurückgreifen kann, um Ereignisse zu dokumentieren. Ich wurde oft gefragt, wie viele Kameras wir z.B. bei der Beerdigung oder auf dem Teufelsberg hatten. Ich sage dann, ich hatte Adrian. Er erreicht sehr viel in kurzer Zeit, er hat Talent und Erfahrung. Um das Wichtigste einzufangen, muss man intuitiv richtig unterwegs sein, das erreicht ein Fotograf nicht einfach so von heute auf morgen.

Marille Hahne: Unsere Tagung geht um das Performative im Dokumentarfilm. Deshalb möchte ich mit der Darstellung der Figuren im Film *DAVID WANTS TO FLY* beginnen. David, du bist in deinem Film zwei oder mehr Figuren: die Privatperson David



Adrian Stähli, David Sieveking und Marille Hahne (v.l.n.r) im Vortragssaal der ZHdK. Oben auf der Leinwand: Standbild aus *DAVID WANTS TO FLY*

Sieveking, der etwas unbeholfene, naive Filmstudent David Sieveking, der sich im Film zu einem etwas reiferen Mann entwickelt. Dann bist du aber gleichzeitig auch so eine Art Kunstfigur mit deinem Hut in Annäherung an Joseph Beuys, an Gunther von Hagens, an die Figuren aus René Magritte Bildern oder - wie du mir schon am Telefon sagtest – in Anlehnung an Indiana Jones.

David Sieveking: Ja genau, ich trage den Indio Jones Hut.

Adrian Stähli: Ich wollte ihm jahrelang, den Hut von Gene Hackman geben, aber er wollte ihn nicht.

Marille Hahne: Die Figurenkonstellation in deinem Film beinhaltet auch Nebenfiguren, ich verweise auf die Rolle der Marie. Sie ist ähnlich wie du im Film eine Privatperson, die gleichzeitig auch investigativ unterwegs ist.

David Sieveking: Marie ist Schriftstellerin und arbeitet auch autobiografisch. Sie hat viel als Journalistin gearbeitet und gibt sich ja auch im Film gegenüber David Lynch als Journalistin aus.

Marille Hahne: Und du stattest sie im Film auch als Kunstfigur aus.

David Sieveking: Ach, da brauchte man eigentlich nicht viel machen. Marie stattet sich eigentlich immer selber aus.

Marille Hahne: Marie ist gekleidet wie eine Person aus den 30er Jahren passend zu Indiana Jones, der ja auch aus dieser Zeit stammt. Worauf ich hinaus will ist, dass ihr beide als Privatpersonen und auch als Kunstfiguren im Film etabliert seid. David, bist du dir denn während der Dreharbeiten immer bewusst, welche Rolle du im Moment darstellst?

David Sieveking: Ich glaube, Kunstfigur und wirkliche Figur sind nicht so streng getrennt. Ich wurde auch oft gefragt, warum hast du den Hut auf. Ich trage den Hut auch ohne Filmkamera neben mir, das hängt mit dem Tod meines Großvaters zusammen, als sozusagen von heute auf morgen eine Hutsammlung in meine Hände fiel. Auch viele andere Kleidungsstücke, Krawatten zum Beispiel. Ich hatte plötzlich eine ganze Herrenausrüstung in meinen Händen, für die sich sozusagen die Kinder meines Großvaters nicht interessiert haben. Aber als Enkelkind fand ich das irgendwie gut. Dann



David Sieveking und Swami Rishikesh



Marie vor dem Interview mit David Lynch

kam noch diese Indiana Jones Geschichte dazu, das heißt, das Kostüm gab es auch unabhängig vom Film. Aber durch den Film hat sich so eine Disziplin entwickelt. Ich glaube es ist oft so, dass man Vorlagen aus der Realität bekommt. Aber dann muss man eine Beharrlichkeit und eine Konsequenz entwickeln. Das hat auch mit filmischen Fragen wie der Kontinuität zu tun. Zum Beispiel ist es wirklich ungünstig, wenn eine Hauptfigur ständig die Kleider wechselt, mal bunt Gestreiftes, dann Gestricktes trägt oder mit Hut oder ohne Hut herum läuft, das nervt. Du kannst Aufnahmen mit verschiedener Ausstattung später nicht mehr zusammen schneiden. Dagegen, wenn du eine stetige Hauptfigur hast, die immer eine schwarze Jacke und einen Hut aufhat, dann bist du in der Montage freier und du kannst zeitlich leichter mit dem Material jonglieren. Es hat sich herausgestellt, dass es auch für Adrian bei den Aufnahmen einfacher war. Vor allem bei Totalen wusste er immer, wo David stand. Der Hut war dabei eine Orientierung, sozusagen ein Merkmal. Natürlich ist es schön ein Image zu kreieren, an das man anknüpfen kann, dass man leicht wiedererkennt.

Adrian Stähli: Aber es hat viel mit David persönlich zu tun, dass er privat auch als Figur herumläuft. Es ist für viele Leute schwierig zu verstehen, wer David wirklich ist.

David Sieveking: Das weiß niemand wirklich!

Adrian Stähli: Lustig ist, dass sein Erscheinungsbild einen Rückschluss auf Filmfiguren gibt, weil sich David ja auch von diesen inspirieren lassen hat. Sein großes Vorbild ist Woody Allen. David, du warst immer begeistert vom Spielfilm und wolltest auch Spielfilmregisseur werden. Daraus ist nichts geworden, aber jetzt hat sich diese Liebe zum Spielfilm in dir als Filmfigur in deinem Leben materialisiert.

Marille Hahne: *Das Faszinierende an dem Film DAVID WANTS TO FLY ist ja auch, dass er den dramaturgischen Regeln des Spielfilms folgt und dass eben dann diese Dramaturgie auch sehr bewusst die Entwicklungen der Figuren erzählt, womit ich zur Erzählung der Liebesgeschichte im Film kommen will. David, du hast heute Morgen einen Satz gesagt: „Ich kann mein Leben so gestalten, dass es der Filmhandlung dienlich ist.“ Lebst du also so für den Film? Lass uns dies anhand der Herz und Schmerz Trennungsszene am Ende des 2. Aktes besprechen, wenn ihr*



David Sieveking



Adrian Stähli

im Film weint. Dort weint ihr scheinbar als Kunstfiguren. Vorher stellt ihr euch als reales Liebespaar dar. Diese Trennungsszene auf Coney Island ist ja eigentlich ein Wendepunkt im Film, der Tiefpunkt eurer Liebesbeziehung, das erklärst du ja auch sehr gut im Off-Text. Und an dieser Stelle muss ich sagen, dort bezweifle ich die Darstellung, sie ist unglaublich für mich. Ich nehme euch in diesem Moment nicht ab, dass ihr so weinen und so traurig sein könnt und euch gleichzeitig vor laufender Kamera hervorragend inszeniert.

David Sieveking: Das ist das Wunder der Postproduktion heutzutage. Mit aufwendigen Programmen, kann man wahnsinnig viel machen. Mich haben ein paar Leute gefragt, hoffentlich war das nicht echt. Habt ihr gut gespielt, hoffentlich war das eine Inszenierung. Ich muss dann aber sagen, es ist echt. Also die Tränen sind echt, das sind echte Emotionen, die ihr da gesehen habt. Aber ich kann total gut verstehen, dass es eigentlich eine artifizielle, verfremdende Wirkung hat, wenn ein Regisseur in Tränen ausbricht in seinem eigenen Film, vor seiner eigenen Kamera. Deswegen habe ich auch in dieser Szene speziell probiert, so eine Art «Comic Relief» einzubauen, mit dieser lustigen Beobachtung von dicken Badenden, die auf Coney Island ins Wasser rennen.

Adrian Stähli: Aber das hast du im Schnitt eingebaut. Während der Szene hast du ja keinen Einfluss genommen.

David Sieveking: Ich merke natürlich die zwiespältige Wirkung, wenn ich vor der Kamera weine. Ich hätte noch viel mehr Grossaufnahmen gehabt, hätte die Emotionen noch mehr ausweiden können. Aber da muss man vorsichtig sein. Diese Szene ist wirklich ein Beispiel für eine Situation, die aus der Realität hervorkommt. Dadurch, dass wir den Film machten, haben wir eine bestimmte Art gefunden, unser Privatleben zu gestalten. Ich wusste zum Beispiel, dass Marie nach New York gezogen ist, sie hatte da einen Anderen und irgendwie hatte sie mit mir Schluss gemacht. Wir hatten darüber aber nie so richtig geredet. Ich habe diesen Moment der Auseinandersetzung quasi für den Film aufgehoben. Es ist bitter, da sagt man sich, ich wurde betrogen und deshalb ist sie mir einen kleinen Gefallen schuldig.

Adrian Stähli: Zusätzlich ist dies in der Kombination zwischen ihnen und mir interessant, weil ich seit vielen Jahren mit ihnen befreundet bin. Sie läuft ja auch als Filmfigur durchs wirkliche Leben. Sie überlegt sich immer genau, was sie anzieht. Man kann mit Marie auch nicht drehen, ohne dass man



Adrian Stähli, David Sieveking und Marille Hahne darüber auf der Leinwand: Marie und David auf Coney Island

vorher genau bespricht, was sie anziehen soll und was sie dann ungefähr erwartet.

Marille Hahne: *Du sagst ihr also, Marie, zieh dich heute so oder so an, weil du dich heute vor laufender Kamera von David trennen willst?*

Adrian Stähli: Nein, gewisse Sachen funktionieren durch blindes Verstehen, ohne darüber zu reden zu müssen. Bei allen Aufnahmen war immer klar, Marie will sich auch selber inszenieren. Wir haben aber oft die Sachen gebraucht, die zwischen diesen Inszenierungen entstanden sind, sozusagen die Out Takes, die tatsächliche und authentische Momente zwischen David und Marie zeigen. Es war immer klar, dass Marie auch mitspielt. Was die Trennungsszene angeht, hatten sich David und Marie eine Woche zuvor am Telefon getrennt. Um die Sache richtig zu besprechen, wurde gewartet bis wir mit der Kamera dabei waren. Soweit war auch sie einverstanden.

David Sieveking: Marie hätte sich total geweigert, diese Szene als weinendes Pärchen wie im Klassiker in der Küche zu Hause bei schummrigem Licht aufzunehmen. Da hätte sie nicht mitgemacht. Du musstest quasi eine Theaterbühne bauen, um ihr das Gefühl zu geben, dass wir einen besonderen, einen überhöhten Moment darstellen wollen. Ich finde diese WG-Privatmomente im Fernsehen, diese üblichen Darstellungen intimer Szenen und Gefühle zu Hass und Liebe oft wahnsinnig künstlich, angestrengt und unangenehm. Im Endeffekt war es für uns immer eine Chance, eine Anstrengung mit Marie zu drehen, weil sie gewisse Ansprüche hatte, die schwierig zu arrangieren waren. Aber wenn wir es dann geschafft hatten, diesen Moment zu kreieren, dann war sie ganz pur und auf ihre Art eben authentisch.

Adrian Stähli: Maries Horror Beispiel war immer, dass sie nicht so dargestellt sein möchte wie die Freundin in *SUPERSIZE ME* von Morgan Spurlock.

Marille Hahne: *Da die Dramaturgie in Eurem Film nach klassischen Spielfilmregeln und dem Handwerk des Erzählens funktioniert, wissen wir bei der Trennungsszene als Tiefpunkt der Liebesgeschichte, dass der Film konträr mit einem Happy End enden wird. David, wie machst du das dann im Sinne von «Ich kann mein Leben so gestalten, dass es der Filmhandlung dienlich ist». – Wie schaffst du es, dass du ein Happy End für den Film konstruieren kannst?*



Adrian Stähli und David Sieveking im Gespräch mit Marille Hahne



David Sieveking: Naja, es ist natürlich so, dass Marie und ich uns im wirklichen Leben nicht spinnefeind geworden sind. Unsere Liebesgeschichte ist auch nicht die ganze Handlung im Film. Zum Zeitpunkt unserer Trennung war ja eine weitere Handlungslinie vorbei, nämlich die Erzählung des Swami im Ashram, der davon erzählt, dass Maharishi nur der Buchhalter bei Guru Dev war. Zu diesem Zeitpunkt gibt es immer noch meine eigene spirituelle Suche, die sich erst oben am See auflöst, wenn ich sage: «Ich bin jetzt hier oben gelandet und habe irgend eine Erfahrung gemacht. Aber das ist nun doch nicht alles.» Dann komme ich zurück und da bleibt die Liebesgeschichte noch übrig, die zu Ende erzählt werden will. Es war tatsächlich so, dass sich die Beziehung zwischen Marie und mir durch die Trennung total entspannt hatte. Die Nachricht, dass wir gute Freunde bleiben konnten, fand ich irgendwie eine schöne Nachricht für das Filmende. Gewisse Dinge hören auf, aber man sollte sich nicht verkrampfen, es bleibt auch etwas Schönes bestehen, an das wir uns halten sollen, nämlich Liebe und im weitesten Sinne Freundschaft. Dann habe ich mich mit ihr verabredet. Da haben wir auch viele verschiedene Szenen gedreht. Eine Variante war zum Beispiel, dass ich zum Schluss des Films alleine zu Hause aufwache, genauso wie am Anfang des Films, aber eben alleine, wie aus einem Traum erwacht aber mit zwei, drei Erfahrungen reifer. Wir haben auch gedreht, wie ich meditierend abwasche, «Kitchen Yoga» haben wir das genannt. Dann gibt es eine Szene, in der Marie am Flughafen ankommt, usw. Ich glaube, das ist oft so beim Dokumentarfilm. Man dreht so drauflos, aber zum Schluss muss man sich dann doch nochmals dezidiert Gedanken darüber machen, wie der Film anfangen und wie der Film enden soll.



Marie und David Sieveking auf Conney Island

Adrian Stähli: Den Anfang haben wir auch noch einmal gedreht. Ich möchte dazu noch etwas sagen. Bei der Trennungsszene denken alle, die sei durchinszeniert und découpiert. Aber es ist eigentlich so, von dem Moment an, wenn David und Marie in der U-Bahn diesen Streit hatten, haben wir das Geschehen laufen lassen. Der ganze Film ist mehr oder weniger aus der Hand gedreht. Ich habe aber auch immer ein Stativ mitgenommen, damit sich die beide von mir entfernen konnten und ich sie trotzdem ruhig weiter beobachten konnte. Wenn sie zum Beispiel ans Wasser laufen, bleibe ich mit der Kamera stehen, wenn sie stehen bleiben und ich das Gefühl habe, ich kann mich annähern, dann laufe ich auf sie zu. Sie haben in der Totalen angefangen zu weinen und ich habe mich dann wieder herangepirscht und die nähere Einstellung abgeholt. Diese Découpage ist also in Realtime, dokumentarisch eben.

David Sieveking: Ganz klassisch: BBC Tierfilm, Coney Island!

Adrian Stähli: Und es ging wahrscheinlich auch nur so, weil wir uns seit vielen Jahren kannten.

Marille Hahne: *Ich möchte jetzt mit Euch gerne über die Wirkung der Interviews z. B. über diejenigen mit David Lynch diskutieren. Zum Teil denkt man durch die Art der Auflösung und Montage mit Schuss – Gegenschuss, dass mit zwei Kameras gedreht wurde. Vor allem deine gespielte Neugierde, David, die hat zwar Charme, aber ich nehme es dir nicht immer ab. Ich hatte manchmal das Gefühl der Unglaubwürdigkeit.*

Adrian Stähli: Es stimmt, dass einige dieser Gegenschüsse erst im Nachhinein gedreht wurden. Das Problem ist ja immer, wenn man nur fünf Minuten Zeit hat, dass sich auch die Kamera auf den Interviewpartner konzentrieren muss. Dann hatten wir eine Technik, dass wir nach dem Interview noch einmal in den gleichen Raum zurückgegangen sind und die Gegenschüsse auf David nachgedreht haben. Wir haben das Laptop auf die Höhe des Interviewpartners, also auf der Höhe des Kopfes von David Lynch gestellt und die Aufnahmen nochmals abgespielt. David hat dann sozusagen zum Laptop reagiert.

David Sieveking: Wir mussten also zur gleichen Tageszeit noch einmal an den Ort des Interviews für diese Nachstellung. Das war teilweise recht aufwendig. Oft hat man uns nur begrenzte Zeit gegeben. Dann haben wir ein zweites Mal probiert, in dem Raum zu kommen. Ich habe eine Sache gelernt, die ich euch weitergeben kann. Man neigt oft dazu, die ganze Zeit zu nicken wie diese Hundepuppen, die hinten im Auto mit dem Kopf wippen. Solch ein Material ist dokumentarisch nicht zu gebrauchen, ich habe händeringend nach den Momenten gesucht, wo ich mal nicht mit meinem Kopf mitwippe. Das ist ein Anfängerfehler genauso wie aufmunternde «Mhhmms», die muss man versuchen zu unterbinden. Auch Pausen zu lassen ist unglaublich wichtig. Ich meine trotzdem, die beste Strategie ist es, sich eher dumm zu stellen, also lieber unprofessionell und naiv bei seinem Interviewpartner rüberzukommen, als einer, der schon alles weiß und mit allen Wassern gewaschen ist. Das zahlt sich vor allem bei einer Interviewkonstellationen aus, bei denen der Gesprächspartner sich viel größer macht, als er tatsächlich ist. Den Leuten von der Transzendentalen Meditation, die sich sozusagen wie die Herren der Welt verkaufen, saß mit mir einer gegenüber, der ganz klein daher kam und den niemand wirklich ernst nahm. Umso erstaunlicher ist, dass ein richtiger Film dabei herausgekommen ist.



Interview mit David Lynch, nachgedrehter Zwischenschnitt



Marille Hahne: *Noch einmal von den Figuren her gedacht, sind die Rajas und Maharajas auch duale Persönlichkeiten, sie sind Privatpersonen und Kunstfiguren, wenn sie sich als Könige ausgeben.*

David Sieveking: Und der absolute Meister der Selbstinszenierung ist dieser Maharishi.

Marille Hahne: *Ich möchte über eure Zusammenarbeit zwischen Regie und Kamera sprechen. Was den Film besonders ausdrucksstark macht ist seine Bildsprache. Eines meiner Lieblingsbilder sind diese Schatten an der Wand, wenn die Dudelsackspieler an der Mauer vorbei ziehen. Wie sprecht ihr über die Visualisierung, wie findet ihr Bilder, um Gefühle zu transportieren?*

Adrian Stähli: Also es gibt ja ein Grundproblem, dass man im Kopf thematisch oft weiter ist als die Bilder es sind, die man gedreht hat. Speziell bei diesem Film, der ja nicht nur über Interviews aufgebaut wird sondern über rein dokumentarische Szenen. Man braucht da irgendwie Kitt dazwischen, damit man den Zustand von David begreifen kann, wenn er im Off erzählt. Da versucht man illustrative Bilder zu finden. Bilder wie diese sind die schon erwähnten Schatten der Musiker, aber auch David im Boot, die Vögel und natürlich die Unterwasseraufnahmen. Alle diese Bilder sollen Gefühlszustände verdeutlichen.

David Sieveking: Adrian arbeitet wahnsinnig selbstständig und er ist wirklich der visuelle Gestalter, so dass ich mich auf meine Arbeit vor der Kamera als Regisseur voll konzentrieren kann. Ich biete Sachen an, die er dann aufnimmt. Aber diese Art Gefühlsbilder wie die Bootszenen, diese entwickeln wir zusammen. Ansonsten dreht der Adrian selbstständig und dann muss ich das Material sichten und montieren.

Adrian Stähli: Ich gebe euch ein Beispiel. Ich habe so einen Unterwasserbeutel für die Kamera gekauft, weil wir ursprünglich dachten, wir würden quasi die Stationen am Ganges mit Unterwasseraufnahmen verbinden. Wir wollten Pilgerströme, die genau zur selben Zeit unterwegs waren wie wir, unter Wasser damit filmen. Wir dachten damals schon, dass ein Abtauchen und Auftauchen mit der Kamera irgendwie Traumebenen verbinden könnte und haben dann gemerkt, dass das Eintauchen ein Bild für die Meditation sein könnte. Und aus dieser Idee heraus hat sich entwickelt, dass wir auch in brandenburgischen Gewässern tauchen gegangen sind, auch mit Marie.



Schattenspiel am TM-Weltkongress in Holland



Drehen in Indien

David Sieveking: Das war aufwendig, wir mussten drei Mal mit schweren Gerätschaften tauchen gehen, Adrian sah aus wie ein Froschmann mit Sauerstoffflasche unten im See. Den richtigen Ort zu finden hat mehrere Versuche gebraucht, weil die Sonne stark genug sein musste, damit sich die Schatten gut genug abgezeichnet haben. Ich bin da immer wieder hinuntergetaucht und habe mir fast eine Mittelohrentzündung geholt. Daraus ist dann so eine Art Titelsequenz geworden. Diese wiederholen wir, wenn der Film auf die Meditation zu sprechen kommt. Dafür hatten wir diese Aufnahmen ursprünglich gar nicht geplant.



Visualisierte Meditation mittels Unterwasser-Aufnahmen

Adrian Stähli: Aufnahmen unter und über der Wasseroberfläche stehen für die Meditation, die Reflexionen und die Wolken für das Fliegen, die Themen sind Luft, Wasser und Eintauchen in die Tiefe, also diese Bilder haben sich als Kitt etabliert, als Übergänge zwischen den einzelnen Themenblöcken.

David Sieveking: Ich nenne unsere Arbeitsweise evolutives Drehen, Mutation und Selektion, das heißt, man macht einfach viele Sachen für ein bestimmtes Ziel und weiß noch nicht genau, wohin das alles führen kann. Später entwickeln sich daraus Ideen, auf die man sonst nicht gekommen wäre.

Marille Hahne: *Ihr habt mir erzählt, dass ihr schlussendlich etwa 300 Stunden gedrehtes Material hattet und ihr habt über drei oder vier Jahre an dem Film gearbeitet. Die Reichhaltigkeit eurer Arbeit lebt von den vielen Selbstversuchen und Experimenten und von der ausführlichen Suche nach den richtigen Bildern. Man merkt eurem Film an, wie intensiv ihr über lange Zeit gearbeitet habt und wie das Leben an den Figuren über diese lange Zeit gearbeitet hat. Das zeigt auch deine Entwicklung als Privatperson, David.*

Jetzt möchte ich die Diskussion gerne öffnen.

Publikumsfrage: *Ich würde gerne wissen, wie das gegangen ist mit der rechtlichen Seite. Hast du David Lynch ein Release unterschreiben lassen oder haben sich die juristisch gemeldet oder wie war das?*

David Sieveking: Ich habe kein Release-Form von David Lynch bekommen, hätte ich auch nie gekriegt. Aber ich habe ihm vor laufender Kamera erklärt, was ich vorhabe. Also schon beim ersten Interview habe ich ihm gesagt, dass ich einen Dokumentarfilm mache, also eine Reise mit offenem Ende. Ich habe ihm auch gesagt, dass ich mich inspirieren lassen und selber meditieren möchte. Daraufhin hat er geantwortet: «You gonna work on this film for five years, David, five years!». Ich dachte damals, so ein Quatsch! Aber

tatsächlich hat er Recht behalten. Über die ersten Jahre war er uns gegenüber sehr freundlich gesinnt, er hat sich gefreut, wenn er uns gesehen hat. Es gab dabei ein «mutual agreement», dass ich die Aufnahmen frei benutzen kann. Nein, schriftlich hatte ich nichts in der Hand. Als sie dann anfangen und mich quasi kontrollieren wollten, als sie sagten, wir wollen dein Material sehen, wir wollen auch den Film abnehmen und wir wollen uns Änderungen am Film vorbehalten, dann habe ich darauf erwidert, dass ich dabei nicht mitmache. Dann wurde der Ton sehr streng. Es kam dann auch dieser Brief von David Lynchs Anwalt oder des Anwalts der David Lynch Foundation. Der Brief drohte für den Fall, dass ich das Material verwende, dass ich dann verklagt werden würde. Weiterhin sagte der Brief, man wollte die Veröffentlichung des Films verhindern, und dass David Lynch alle seine Verbindungen nutzen würde, meine Karriere zu ruinieren und wir würden alle Pleite gehen, alle die mitmachen. Sehr beruhigend war daraufhin ein Gespräch mit einem Medienanwalt. Die Drohungen der Leute von der Transzendentalen Meditation haben mich ziemlich beunruhigt, aber dieser Medienanwalt hat mir erklärt, dass ein Vertrag nicht nur schriftlicher sondern auch mündlicher Natur sein kann. Eine Abmachung besteht daher nicht nur zwischen zwei Parteien, die etwas unterschrieben haben, sondern es gilt auch das Wort, also eine Abmachung im Interview zwischen einer Person, die in der Öffentlichkeit steht wie David Lynch, und eben mir, einer Person, die ihm nichts vorgeflunkert hat. Wenn ich David Lynch in seinem Material fair und angemessen verwende und mit dem Material sozusagen keinen Rufmord begehe, etwa wie wenn ich David Lynch mit einem Esel, Mussolini und Hitler zusammen montieren würde, dann steht man eigentlich als Filmmacher ziemlich gut da, zumindest im europäischen Recht.

Adrian Stähli: Man muss dazu auch sagen, dass alle Interviewsituationen offensichtlich klar vereinbart waren und alle im Rahmen einer öffentlichen Veranstaltung an diesen Lynch Weekends stattfanden. Dort sollte die Idee der Transzendentalen Meditation (TM) promotet werden. Wenn wir ein Interview zugesichert bekamen, war David Lynch ja immer ein Vertreter der TM-Organisation, der uns ein Interview gab. Das ist eigentlich unproblematisch, weil wir ihn ja nicht zuhause in seinem Garten oder durch die Büsche mit verdeckter Kamera fotografiert haben.

David Sieveking: Es gibt ja diese drei Bereiche: den öffentlichen Bereich, den privaten Bereich und den intimen Bereich. Wir haben uns nie in den schwierigen Bereichen aufgehalten. Natürlich hat die TM Organisation versucht, uns zu drohen und uns einzuschüchtern. Ab einem bestimmten Zeitpunkt habe ich aufgegeben, mit ihnen zu kooperieren. Es gab dann auch freundliche Angebote, beispielsweise, dass wir weiter drehen könnten, wenn wir uns von unseren Finanzierern trennen und die Produktion der David Lynch Foundation übergeben würden. Also da gab es alles. Es gab auch die Einladung zu David Lynch nach Hause, für die ich den Film mitbringen sollte. Die mündlichen Drohungen hatten mich aber sehr misstrauisch gemacht. Der Wind war nicht mehr so freundlich. Mir wurde auch abgeraten, alleine zu David Lynch in die Villa zu gehen. Ich habe auch MULHOLLAND

DRIVE nochmals gesehen. Ich habe ihm dann angeboten, dass ich komme, aber mit meinem Filmteam, womit er dann aber wieder nicht einverstanden war. So kam es zu keiner Einigung. Dann haben wir versucht, sie in Sicherheit wiegen zu lassen und wir haben gesagt, es sei noch lange nicht so weit mit dem Film. Wir haben gesagt, wir wollten noch einmal was drehen mit ihnen. In der Zwischenzeit haben wir versucht, den Film so schnell als möglich fertig zu machen. Dann war die Berlinale Einladung da und mit der Veröffentlichung der Pressemitteilung hat sich die Auseinandersetzung noch einmal zugespitzt. David Lynch hat seine Connections eingesetzt und sich bei Dieter Kosslick gemeldet, damit er den Film aus dem Programm nimmt. Er sagte, ich hätte ihn betrogen, ich hätte versprochen, ihm den Film zu zeigen und ihm das Recht auf Änderungen versprochen. Dann wurde es nochmals richtig ernst. Also da haben wir weiche Knie bekommen und eine einstweilige Verfügung gefürchtet. Um dieser vorzubeugen, haben wir Schutzschriften verfasst und diese beim zuständigen Amtsgericht hinterlegt. Dann haben wir uns überlegt, ob die David Lynch Foundation möglicherweise andere unbekannte Personen vorschieben und instrumentalisieren würde, z.B. einen der TM-Lehrer, von dem wir keine Rechteeinräumung hatten und der nicht im öffentlichen Interesse steht. Wenn also irgend ein Typ, der durchs Bild läuft, behauptet, er hätte dazu nicht die Erlaubnis gegeben, kann das rechtliche Folgen haben. Ein Raja Emanuel dagegen, der sich nach Öffentlichkeit sehnt, der ja sogar der König von Deutschland sein will, der ist auch nicht so gefährlich, selbst wenn du von dem keine Unterschrift hast. Um möglichen Ärger vorzubeugen, hatten wir schon ein anderes Kino für die Zeit der Berlinale angemietet, falls die Vorführung platzen würde. Es kam aber nicht dazu. Die witzige Pointe danach ist, dass es später plötzlich hieß, es wäre für die PR und für den Verleih eigentlich besser, wenn wir verklagt worden wären. Das wäre natürlich eine super Geschichte für die Vermarktung gewesen. Ein Amerikaner hat einen neuen Titel vorgeschlagen mit «The Film, David Lynch doesn't want to see». Um die Ecke habe ich dann gehört, David Lynch will uns nicht verklagen, weil er uns nicht mehr Aufmerksamkeit zukommen lassen möchte. Und das ist natürlich weise von ihm. Ab einem bestimmten Punkt, wenn der Film öffentlich wird, gibt es dann keinen Weg zurück mehr.

Marille Hahne: *Gibt es in deiner Familie nicht auch Ambitionen für Rechtsanwälte?*

David Sieveking: Meine Mutter hat sich immer gewünscht, dass ich Richter würde wie mein Großvater, von dem ich diesen Hut geerbt habe. Es gibt diesen Leitspruch: «Audi et altera pars - Höre auch die andere Seite». Dieser Leitspruch war für meinen Vater wichtig, so bin ich groß geworden. Dass prägt mich irgendwie auch in meiner Arbeit als Filmemacher.

Marille Hahne: *Als Dokumentarfilmemacher, wie du anderen Menschen zuhörst?*

David Sieveking: Als Dokumentarfilmer ist man in so einer Art Verhandlung, einer Art Gerichtsverhandlung, auch wenn ich kein Urteil sprechen will. Man hört aber verschiedene Zeugen an, man hat eine bestimmte These,

es gibt irgendwie eine Annäherung an die Wahrheit. Man versucht mit verschiedenen Mitteln herauszufinden, was passiert sein könnte. Das finde ich interessant. Durch den Kontakt mit so vielen Rechtsfragen bei meinem Film hat sich wie ein Kreis für mich geschlossen.

Adrian Stähli: Bevor David etwas im Film in der Offstimme behauptet, recherchieren wir lange. Zum Beispiel haben wir eine Woche lang mit jedem Pandit im Umkreis von 40km um das Brahamsthan Zentrum herum gesprochen, um unser Wissen zu untermauern. Viele Sachen, die wir erfahren haben, sind gar nicht im Film erzählt, weil sie zu komplex sind. Es gibt viele Gründe, warum das Brahamsthan leer ist und warum Leute wie Freelancer zusammengerufen werden, wenn die Geldgeber kommen. Wie dann dort eine Show gemacht wird, ist kompliziert. So kann man sagen, alles im Film ist sehr gut fundiert aber zum Teil nicht auserzählt.

Marille Hahne: *Das Bonusmaterial auf eurer DVD ist ja so umfangreich wie noch ein weiterer Film. Es zeigt, wie viel Zusätzliches ihr erlebt und gedreht habt.*

David Sieveking: Zum Beispiel hinter dem Interview mit der Schamanin Judith Berg steckt zusammen gerechnet sicher ein Jahr Arbeit. Ich hatte Gerüchte über Frauengeschichten von Maharishi gehört und es gibt viele Fotos, die ihn umringt von jungen, schönen Frauen zeigen. Du versuchst Namen zu finden, hinter diesen Schicksalen stehen bestimmt ein halbes Dutzend anderer Frauen, von denen ich auch sehr sicher ausgehe, dass da etwas passiert ist zwischen Maharishi und ihnen. Das wurde wiederum bestätigt von den Skin-Boys, von diesen Kammerdienern von Maharishi, die die Frauen zu ihm gebracht haben. Also bis es soweit kommt, dass man merkt, dass diese Frau tatsächlich eine Affäre mit Maharishi hatte, da steht viel Arbeit dahinter. Ich habe versucht, so seriös wie möglich zu recherchieren. Ich habe sehr viel Energie investiert bis Judith Berg als erste Frau bereit war, sich öffentlich zu einer Liebesaffäre mit dem Guru Maharishi zu bekennen. Es ist natürlich auch so, dass das Filmemachen ein bisschen wie ein Fluss ist, es kommt eins zum anderen fast von selbst.

Publikumsfrage: *Wir haben ja von den verschiedenen Rollen bei den Protagonisten im Film gesprochen. Vom Reporter zum Protagonist, auch bei Marie, aber bei dem Kameramann ist es ja auch das Gleiche. Könntest du vielleicht mehr darauf eingehen.*

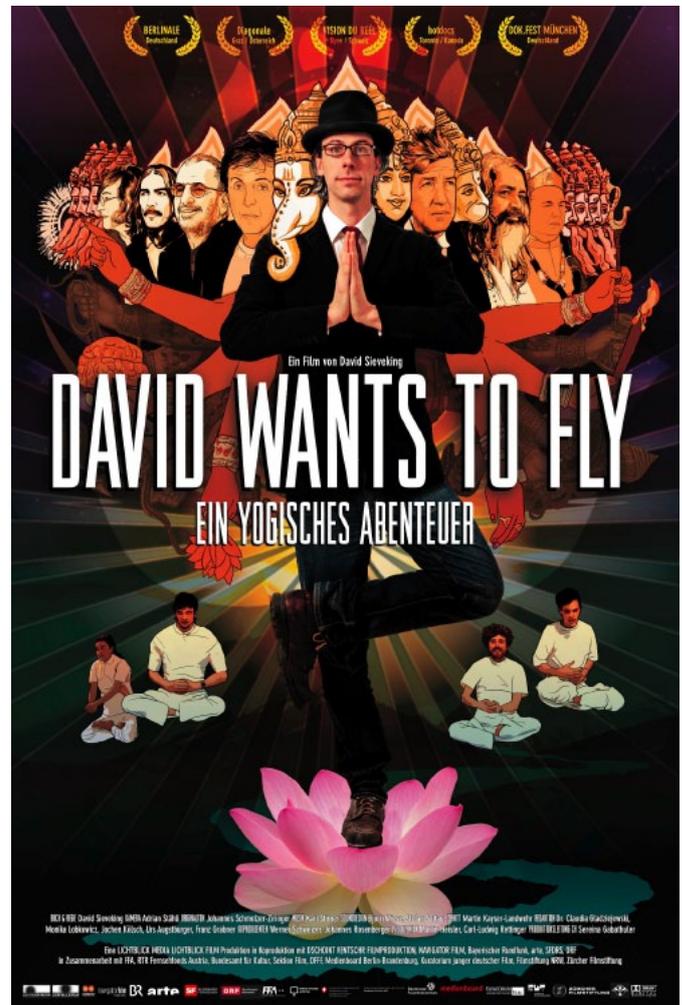
Adrian Stähli: Während des Drehens muss ich herauszufinden, in welchem Erzählstrang wir uns gerade befinden oder welche Haltung wir dabei annehmen wollen. Deshalb die ausführliche Arbeit mit David, um seine Regiearbeit oder seine Methodik herauszuarbeiten. Ich habe durch den Tag hindurch beim Drehen die CO-Regie im Sinne der Bilderregie. Viele Sachen beim Drehen laufen ja einfach ab. Und was speziell an unserer Arbeit ist, dass wir uns nach dem Drehen stunden- und nächtelang über die Dramaturgie unterhalten, um herauszufinden, wo wir uns befinden, was wir noch erzählen müssen, was wir bereits gesichert haben und wie wir weiter vorgehen werden.

Mit diesem Bewusstsein gehe ich dann sozusagen in den neuen Tag. Schwierig zum Beispiel ist ein Zeitrahmen wie der in New York, in dem wir an einem Tag irgendwelche Aussteiger gedreht haben, dann hatten wir ein Lynch Interview, dann mussten wir irgendwie etwas illustrieren und dann war die Trennung noch mit Marie, mehr oder weniger alles in diesem gleichen Zeitraum. Man musste sich die ganze Zeit überlegen, was man jetzt schon erzählt und was man jetzt noch nicht erzählt hat, was muss man noch bebildern und was nicht bebildern will. Das entwickelt sich mit der Zeit, am Anfang des Films gab es noch nicht dieses Konzept oder alle diese Erzähl-Äste, sondern wir haben spielerisch angefangen und dann gemerkt, was wir weiterverfolgen wollen. Wenn die Produzenten Angst hatten, dass David ins Nichts abrutschen könnte, dann haben wir sofort Bilder gedreht. Daraus hat sich auch die Idee entwickelt, dass David ja ein Filmemacher werden will und anfängt, sich noch stärker als Filmfigur zu entwickeln. Was auch geblieben ist, ist David als diese Reporter Figur.

David Sieveking: Aber ich glaube ganz wichtig an Adrians Rolle als Kameramann ist auf jeden Fall die Zusammenarbeit über so lange Zeit. Das war bestimmt keine Arbeit so, jetzt wird die Kamera angemacht und dann wird sie ausgemacht und dann ist alles vorbei. Im Gegenteil haben wir wirklich während der Zeit zusammen gelebt und viele Sachen und Ideen zusammen entwickelt. Wenn man sich in so vielen Welten gleichzeitig bewegt und nicht genau weiß, wie man sich dazu verhalten soll, ist das teilweise seltsam, wie so eine Art Hirnakrobatik für mich. Dafür war es dann total gut und wichtig, dass wir uns zusammen austauschen konnten.

Adrian Stähli: Ich wollte unbedingt in diesem Film selber jede Kameraarbeit machen. Normalerweise, wenn ein Projekt über so viele Jahre geht, gibt es dann zehn Kameraleute und zwanzig Tonleute. Das ist die logische Konsequenz, wenn ein Projekt so lange verfolgt wird. Dagegen haben wir uns gesagt, wir reduzieren unser Team auf uns Zwei und einen Tonmann, dafür können wir länger zusammen in dieser Konstellation arbeiten. Wir wohnen ja auch in der gleichen Strasse.

Publikumsfrage: Ich habe eine Frage zu den Recherchen. David, hast du die Recherchen alleine durchgeführt oder hattest du Leute im Team, die dir dabei halfen?



Filmpakat

David Sieveking: Ich habe ganz alleine angefangen bis wir eine Produktion hatten, bis wir Redakteure hatten, bis der Film wirklich losging. Und dann hat es noch einmal zwei Jahre gedauert, bis der Film finanziert war. Wir hatten auf eigene Faust quasi über die Hälfte des Filmes schon gedreht, als der Film dann finanziert war. Ich habe die meiste Zeit eigentlich alles selber recherchiert. Ich habe zweimal probiert, eine Assistentin zu finden, aber beide Male hat sich das als totale Pleite entpuppt und mehr Ärger verursacht.

Adrian Stähli: Vor allem auch wegen der Komplexität mit diesen Handlungssträngen. Es war tatsächlich so, dass nicht einmal die Assistentin begriff, was wir machen. Sie dachte, wir arbeiten an einer Spieldoku. Sie hat dann plötzlich eine totale Verschwörung vor sich gesehen und dachte, wir wollen sie in den Film einbauen.



Adrian Stähli, David Sieveking und Marille Hahne

David Sieveking: Die Erste war einfach nur faul und die Zweite war paranoid oder fast schizophren. Irgendwie sind wir beide prädestiniert, solche Veranlagungen anzuziehen. Die Zweite hat wirklich gedacht, ich sei eine totale Kunstfigur. Sie hat sogar gedacht, der Produzent steuere mich. Sie hat den Produzenten missverstanden, als der fragte, wann wir die Trennung drehen. Als ich sie kurz danach fragte, ob sie mit nach Amerika kommen würde, dachte sie, sie würde als Ersatzpartnerin in die Handlung miteingeflochten werden. Und sie hat dann gesagt: «Nein, da mach ich nicht mit bei euren Spielchen».

Marille Hahne: David, kannst du noch ganz kurz sagen, an was du jetzt arbeitest?

David Sieveking: Ich arbeite wieder an einem autobiographischen Film. Diesmal ist es fast noch autobiographischer oder familiärer. Es wird ein Film über meine Mutter, die seit ein paar Jahren an Alzheimer erkrankt ist. Dieser Film ist aus meiner obsessiven Art – nämlich mein Leben zu dokumentieren – bereits während DAVID WANTS TO FLY entstanden. Es hat alles ungefähr zur gleichen Zeit stattgefunden: Meine Freundin hat Schluss gemacht, David Lynch wollte mich verklagen und meine Mutter hat Alzheimer bekommen. Dann haben wir gedacht, wir müssen alles filmen. Das Material mit meiner Mutter hat dann irgendwann den Rahmen gesprengt und war der Grundstein für mein nächstes Projekt. Sowieso ist es beim Dokumentarfilm oft so, dass man ganz schwer an Recherchegelder kommt oder an Gelder zur Vorbereitung eines neuen Films. Man muss deshalb, während man einen Film macht, schon einen Schritt weiterdenken und im Fahrwasser des einen Projektes bereits das nächste Projekt aufgleisen. Das ist so meine Erfahrung.

Marille Hahne: Vielen Dank für das Gespräch! <Z