

Berlinale
Silberner Bär
73 Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Großer Preis der Jury

THOMAS
SCHUBERT

PAULA
BEER

LANGSTON
UIBEL

ENNO
TREBS

MATTHIAS
BRANDT

Roter Himmel

EIN FILM VON CHRISTIAN PETZOLD

PIFFEL MEDIEN PRÄSENTIERT EINE SCHRAMM FILM KOERNER WEBER KAISER PRODUKTION IN KOOPERATION MIT ZDF ARTE "ROTHER HIMMEL" MIT THOMAS SCHUBERT PAULA BEER LANGSTON UIBEL ENNO TREBS MATTHIAS BRANDT BUCH CHRISTIAN PETZOLD
DIALOG HANS FROMM DINK MONTAGE BETTINA BÜHLER STEUERHILFE K.D. GRUBER KOSTÜMBILD KATHARINA OST CASTING SIMONE BAR REGIEASSISTANT ANDREAS MÜCKE-NIESZYKA EDITOR DOMINIK SCHLEIER MARK FORREITER BETTINA BÜHLER MASCHINEN LARS GINZEL ADRIAN BALMEISTER
MASCHINEN HANNAH FISCHLEDER OBERBELEUCHTER CHRISTOPH DEHMEL SOUNDDIRECTOR IRES JUNG PRODUZENTEN DORISSA BERNINGER REGIEASSISTANT CAROLINE VON SENDEN CLAUDIA TRONNIER SIMON OEFENLOCH PRODUZENTEN FLORIAN KOERNER VON GUSTORF MICHAEL WEBER ANTON KAISER
REGIE CHRISTIAN PETZOLD PRODUKTION GEFÖRDERT VON MEDIENBOARD BERLIN-BRANDENBURG MV FILMFÖRDERUNG BKM PFA DIFF UNTERSTÜTZUNG THE MATCH FACTORY IM VERLEIH DER PIFFEL MEDIEN VERLEIH GEFÖRDERT VON FFA UND BKM © 2022 BERLINALE - DE - 101

SCHRAMM FILM
Koerner Weber Kaiser

ZDF

arte

medienboard
berlin-brandenburg

MV FILMFÖRDERUNG

FFA

DEUTSCHE
FILMFÖRDERUNG

THE MATCH FACTORY

PIFFEL
medien

www.Roter-Himmel.Piffel-Medien.de



PRESSESTIMMEN

„Faszinierend, verführerisch, rätselhaft, beunruhigend und berauschend ... Hans Fromms Fotografie, der berücksichtigende Song der Wallners, *In My Mind*, und die fünf begnadeten Schauspieler:innen machen *Roter Himmel* so bestechend wie hypnotisch. Petzold, Kino in seiner reinsten Form.“

OTROS CINES

„Wunderbar gespielt von einem grandiosen Ensemble ... *Roter Himmel* fühlt sich zunächst ungewöhnlich leicht an, fast wie ein Abstecher in die Welt von Eric Rohmer. Aber immer liegt eine subtile Vorahnung von Gefahr in der Luft.“

THE HOLLYWOOD REPORTER

„Wie ein glühender Sommernachtstraum.“

INTELLECTURES

„Ein intimes Sommerdrama, das sich leise zu einem unerwarteten, herzerreißenden Finale hin aufbaut ... Paula Beer ist das emotionale Zentrum des Films.“

THE FILM VERDICT

„*Roter Himmel* ist, in all seiner Unterhaltsamkeit, eine Fabel unserer Zeit.“

DEADLINE

„Thomas Schubert gelingt mit seiner berührenden, manchmal sanft quälenden, oft umwerfend komischen Performance eine perfekte Verkörperung mürrischer Selbstbezogenheit. In anderen Worten: Er macht aus Leon eine überaus liebenswerte Figur, obwohl sie nicht im geringsten sympathisch ist.“

SCREEN DAILY

„Wie lustig und wie ernst ... In Petzolds meisterhafter Gestaltung durchdringen sich Ernsthaftigkeit und Komik in spielerischer, fesselnder Balance.“

SIGHT & SOUND

„Dass dieser Film sich so frisch und lebendig anfühlt, liegt nicht zuletzt an seinen mitreißenden Schauspielern, die sich gegenseitig antreiben, kontrastieren, ineinander verschmelzen.“

CINEUROPA

„Christian Petzold führt die Beziehungen zwischen den Figuren zu einer magischen Intensität. Liebe und Schmerz zeigen sich tragisch verbunden, aber der Film weist sogar daraus noch einen Weg. Und deshalb macht es so traurig und so glücklich, ihn zu sehen.“

BERLINER ZEITUNG

„Ein filmisches Wunder.“

THE PLAYLIST

„Petzold präsentiert uns etwas, das wie eine sehr gute Komödie aussieht, lustig, witzig, präzise, völlig unaffektiert. Bis der Film, entfacht von Waldbränden, dunklere, dichtere Farben anzunehmen und sich zu einer Tragödie zu wandeln beginnt, die tief innen sitzt, in allen von uns.“

EL MUNDO

„Ein vielschichtiger Film, in dem nichts so ist, wie es zunächst scheint. Das Wunder von *Roter Himmel* liegt in der Natürlichkeit, mit der er sich vor unseren Augen kontinuierlich verwandelt.“

NUOVO CINEMA LOCATELLI



INHALT

Ein Sommer an der Ostsee. Es ist heiß und trocken, seit Wochen hat es nicht mehr geregnet. In einem abgelegenen Ferienhaus zwischen Wald und Meer treffen vier junge Menschen aufeinander: Leon und Felix, Freunde seit Kindertagen, Nadja, die als Saisonkraft im Küstendorf jobbt, und Devid, der Rettungsschwimmer.

Es sind schwebende, wie aus der Welt gefallene Tage. Und so wie ein Funke genügt, um die ausgetrockneten Wälder um sie herum in Brand zu setzen, geschieht es den jungen Menschen mit ihren Gefühlen und Hoffnungen, mit der Liebe. Es gibt das Glück und die Sehnsucht, aber auch Eifersucht, Empfindlichkeiten, Spannungen. Dann schlagen die Flammen über.



ZUM FILM

Roter Himmel erzählt von vier jungen Menschen, die versuchen, der Welt eigene Wege und Erfüllung abzutrotzen. Eine kaum merkliche Ahnung von Gefahr liegt unter der Unbeschwertheit dieses Sommers, nach dem nichts mehr so sein wird, wie es war. Es könnte ein Anfang sein.

In den Hauptrollen brillieren Thomas Schubert, Paula Beer in ihrer dritten Zusammenarbeit mit Christian Petzold, Langston Uibel, Enno Trebs und Matthias Brandt. Für die meisterhafte filmische Umsetzung waren u.a. Kameramann Hans Fromm, der Szenenbildner K.D. Gruber und die Editorin Bettina Böhler verantwortlich. *Roter Himmel* wurde im Wettbewerb der diesjährigen Berlinale mit dem Silbernen Bären – Großer Preis der Jury ausgezeichnet.



— DIE ERSTEN BILDER

Es geht in dem Film um etwas, was in vielen Ländern ein richtiges Genre ist, nämlich der Sommerfilm: Junge Menschen, die losfahren und irgendwo den Sommer gemeinsam verbringen. Im amerikanischen Kino sind das oft Horrorfilme: Eine unbekannte Gegend, eine Abkürzung, ein Haus im Wald, und dann beginnt der Horror. Im französischen Kino sind die Sommerfilme mit jungen Menschen oft so etwas wie „Lehrjahre des Gefühls“: Man ist am Strand, die Klassen durchmischen sich, die Leute werden erwachsen.

INTERVIEW MIT CHRISTIAN PETZOLD

Und weil die Deutschen gerne träumen, wollte ich diesen Sommerfilm aus Deutschland in der Tradition der deutschen romantischen Träume beginnen: Der Wald, der Halbschlaf, die Musik, zwei junge Männer fahren im Auto und treiben dahin. Sie sind Drifter. Mit diesem Anfang ist noch nichts festgelegt. Das einzige, was festgelegt ist: Das ist Kino.

— Auch für die jungen Protagonisten in Ihrem Film ist noch nichts festgelegt.

Die Idee für diesen Film ist entstanden in der Zeit des ersten Corona-Lockdowns. Die Schulen wurden geschlossen, die Kindergärten, die Spielplätze, man durfte seine Freunde nicht treffen. Den jungen Leuten wurde ihr Lebensraum genommen. Ich habe mich gefragt, warum diese Einschränkungen zuerst die Kinder und die jungen Menschen treffen. Warum konzentriert sich das so auf den Spaß, die Jugend, die Leidenschaften? In dieser Zeit habe ich selber mit Covid im Bett gelegen und viele dieser französischen und amerikanischen Sommerfilme gesehen. Das sind Filme, wo gezeigt wird, wie man in der Ausnahmesituation der Ferien, der Nicht-Kontrolle jemand wird. Im französischen und amerikanischen Kino sind diese Sommermonate für die jungen Menschen eine Welt, in der sie aus sich selber heraus, aus der Begegnung mit der Welt jemand werden müssen. Es geht um

den letzten Sommer, bevor man ins Erwachsenenalter eintritt, der letzte Sommer der Unbeschwertheit. Und gleichzeitig ist er vielleicht so etwas wie der letzte Sommer für alle, weil die Wälder brennen. Das war das Grundrauschen für diesen Film, für die Beschäftigung mit diesem Film.

— DAS HAUS IM WALD



Wir haben lange nach diesem Haus gesucht, ein altes Forsthaus verborgen irgendwo im Wald. Solche Häuser haben etwas Märchenhaftes. Und das Märchenhafte ist nicht, dass die Menschen das Haus entdecken, sondern dass das Haus die Menschen erwartet. Wenn Leon und Felix zum Haus kommen, haben wir nur kurz eine Totale. Mit der nächsten Einstellung springen wir schon ins Haus und sehen, von innen gefilmt, wie sie die Tür aufmachen. Wir hören, dass das Haus eigene Geräusche hat. Wir hören eine Waschmaschine. Dieses Haus ist nicht unschuldig. Das Haus erwartet sie.

Die Arbeit in der Vorbereitung, mit K.D. Gruber, dem Szenenbildner, oder Hans Fromm, dem Kameramann, ist immer extrem wichtig. Wir haben die ganzen Innenräume gebaut, die Wände und die Fenster. Dieses Haus musste das Haus von Eltern sein, die es vor 15, 20 Jahren eingerichtet haben, es muss davon erzählen, dass die Menschen, die es bewohnt haben, gerne dort waren. Und gleichzeitig musste dieses Haus mit seinen Türen, Fenstern und Achsen so konzipiert sein, dass man Menschen betrachten und selber dabei unbeobachtet bleiben kann – das ist lange Leons Perspektive.



■ Das Haus ist auf allen Seiten umgeben von Wald.

Es war wichtig, dass das Haus inmitten einer Lichtung steht. Auf dem Weg zum Haus ist Leon allein im Wald, er hat Angst. Und die Angst ist das Verlassensein. Leon arbeitet an seinem zweiten Roman. Er weiß nicht, wer er ist, wer er sein kann. Er ist im Wald verloren, und er ist in sich selbst verloren. Und dieses Haus inmitten der Lichtung ist ein geschützter Ort, es ist umgeben von einer Mauer aus Bäumen. Wenn Leon später zum ersten Mal die junge Frau sieht, den Eindringling, ist die ganz für sich, sie pfeift ein Lied und hängt die Wäsche auf. Für sie ist

die Lichtung ein Ort der Freiheit, der Unbeschwertheit. Ihn sieht man nie irgendwas machen. Er hängt keine Wäsche auf, er kocht nicht, er geht nicht im Meer schwimmen. Er will der Welt abhanden kommen. Für ihn ist die Lichtung eine Festung.



■ DIE BEGEGNUNG

Wenn die beiden zum ersten Mal zusammen kommen, ist der Leon geladen. Aber sein Auftritt geht schief. Er braucht lange, bis er zum Küchenfenster kommt, wo er sie in ihrem roten Kleid arbeiten sieht. Und dann steht er da unten auf der Wiese und muss zu ihr hochschauen. Das ganze Gespräch ist im Grunde genommen komisch, ein komisches Scheitern. Er wird von Nadja in ihrer Freundlichkeit und gleichzeitig auch mit einer kleinen Gemeinheit ein bisschen vorgeführt.

■ Wie bewusst haben Sie mit dem komischen Potential solcher Szenen gearbeitet?

Das habe ich anfangs vielleicht fast unbewusst gemacht, zum Beispiel, als wir die Orte und Positionen festgelegt haben: Dass das Küchenfenster weit über dem Rasen liegt, so dass Leon wie ein kleines Kind wirkt, das am Kiosk steht und kaum

hineinschauen kann. Allein die Positionen im Raum sind schon komisch. Es war interessant, dass die Schauspieler, als wir die Leseprobe hatten, die ersten 60 Filminuten fast wie eine Comedy betrachtet haben. Die haben diese komischen Situationen intuitiv begriffen und das benutzt. Wenn der Thomas Schubert, um von Felix nicht beim Faulenzen und beim Herumstöbern in Nadjas Sachen erwischt zu werden, zu seiner Arbeitslaube rennt, dann ist das unglaublich lustig. Das Comedylhafte steckt da drin, aber es muss immer nah an der Gefahr sein. Leon hat in Nadjas Tagebuch gelesen, er hat ihre Musik gehört, er hat sich an ihrer Welt infiziert – und in diesem Moment fliegt ein Hubschrauber übers Haus, wie das Über-Ich. Das Laufen löst sich dann auf in Lachen. Das war mir wichtig, dass dieser Rhythmus drin war.



— DIE LAUBE

Die Laube ist Leons Bereich, den hat er markiert. Und gleichzeitig ist die Laube eine Bühne, auf der er sich präsentiert. Er spielt Schriftsteller, er simuliert Arbeit, er ist auf seiner eigenen Bühne. Aber diese Bühne hat keine Zuschauer. Die anderen, die auf der anderen Seite sind, am Tisch vor dem Haus, die Spaß haben und lachen und ein Dach reparieren, die sind viel interessanter als er. Es war mir wichtig, dass er da, wo er sitzt, selbst eine Zuschauerposition hat. Das Haus, die Wiese, die Scheune, das Vordach sind die andere Bühne: Da können andere anständig miteinander umgehen, die können Spaß haben und am Leben teilhaben, sie können die Welt anfassen und verändern. Wie der Thomas Schubert das spielt, mit diesem Blick, das ist fantastisch ... Er ist ja empört, das zu sehen, und gleichzeitig würde er selbst so gerne in dieser Welt da draußen sein. Diese furchtbare Position, in die er mit seinem zweiten Roman geraten ist, ist etwas, was Horrormäßig sein kann, aber es hat auch etwas Komisches.

■ Warum ist der zweite Roman so schwierig?

Der zweite Roman ist etwas, wo sich vieles entscheidet: Hast du eine Identität? Hast du eine Leidenschaft? Bist du Schriftsteller oder war das erste Buch eine Eintagsfliege? Das ist beim Film wahrscheinlich nicht anders. Mein zweiter Film war im Grunde genommen Leons Roman ähnlich. Mein erster Film, *Pilotinnen*, war erfolgreich, und ich hatte sofort die Möglichkeit, den nächsten Film zu machen. Und mir ging es dann ähnlich wie dem Leon, ich hatte oft das Gefühl, dass ich das spiele, dass ich Regisseur spiele. Die Geschichte war voller Zitate aus dem Film Noir, das war der Film eines jungen Mannes, der sagen wollte: „Hey, ich bin Cineast, ich habe echt Ahnung.“ Das hat die Geschichte erdrückt. Der Film hieß *Cuba Libre*, und wahrscheinlich ist es kein Zufall, dass der Titel von Leons gescheitertem Roman, *Club Sandwich*, ziemlich ähnlich klingt.

— DIE GRUPPE

Der Leon telefoniert in seiner Laube mit seinem Verleger, mit einem Tennisball in der Hand, den er immer hochwirft wie Jack Nicholson in *Shining*. Und wir sehen, wie vor dem Haus gerade ein Tisch gedeckt wird, wie Felix und Nadja sich miteinander unterhalten, wie sie sich bewegen, wie sie da beide fast tanzen am Tisch. Diese Szene hat großen Spaß gemacht. Wie sie den Devid begrüßen, wie sie sich umarmen und sich freuen ... Das hat sich durch den ganzen Film gezogen. Diese Dinge, die mehr im Hintergrund passieren, sind im Drehbuch ja nicht ausgeschrieben, das haben die Schauspieler selber gemacht. Die haben sich in ihren Figuren mit einer Leichtigkeit und einem Spaß miteinander bewegt, wie ich das so vorher noch nicht erlebt hatte.

■ Wie hat sich diese Selbstverständlichkeit, diese Leichtigkeit entwickelt?

Drei Wochen vor Drehbeginn haben wir das Haus besucht, mit den vier jungen Schauspielern und dem Matthias Brandt. Alle haben sich das Haus angeguckt, sind herumgegangen, und dann hatten wir noch zwei Stunden Zeit, bis wir abgeholt wurden. Da waren Tische aufgebaut, es gab zu essen und zu trinken, und die vier jungen Schauspieler setzten sich an den einen Tisch und Matthias Brandt und ich an den anderen. Die vier fingen plötzlich an, Karten zu spielen, und irgendwann haben Matthias und ich zu denen rübergesehen und gesehen, was für einen Spaß die hatten. In dem Moment sagte der Matthias: „Ich glaube, das wird wirklich toll.“ Und ich dachte dasselbe auch. Weil die untereinander schon eine Sprache hatten, nicht nur eine verbale Sprache, sondern auch eine körperliche Sprache. Das war alles schon da.



— DER BLAUE VORHANG

Ich habe in der Zeit, als ich mit Corona im Bett lag und die Idee zu diesem Film bekam, viele Filme von Eric Rohmer angeschaut. Der hat immer wieder eine ungeheure Geschwindigkeit in seinen Filmen: Jemand steigt ins Auto, Schnitt, Paris, Schnitt, Einfahrt, Aussteigen aus dem Auto, klack, klack. Das wiederholt er, und dadurch bekommt der Film eine Strukturierung. Und so war dieser blaue Vorhang auch gedacht, als Struktur, erster Tag, zweiter Tag, dritter Tag. Aber gleichzeitig müssen diese Bilder, wie bei Rohmer, eine Schönheit haben, etwas Eigenes. Das Licht ändert sich, der Wind ändert sich, das Gefühl einer Sommer-

nacht. Dieser Zustand ist für mich immer ein Glückszustand. Wir haben den Film mit einem Zustand des Halbschlafs angefangen, das Driften durch den Wald, die Musik, und das zieht sich durch den ganzen Film. Leon wacht nachts in einem fremden Haus auf, er sieht die Schönheit des Mondlichtes und der Vorhänge, aber gleichzeitig muss er anderen zuhören, die gerade wahn-sinnig Spaß haben und Musik hören. Das verstärkt sein Gefühl des Ausgeschlossenenseins. Er schließt sich aus der Welt aus, weil er glaubt, die Distanz gehört zum Schriftstellersein. Er hat noch nicht begriffen, dass das keine Erzählposition ist.



— DIE EIS-VERKÄUFERIN

Irgendwann in all den Jahren, in denen wir zusammen geschrieben haben, ist Harun Farocki aufgefallen, dass in den Filmen, die wir lieben, die Orte eigentlich immer zweimal auftauchen. Und zwischen dem ersten und dem zweiten Auftauchen eines Ortes ist etwas geschehen. Leon ist an derselben Stelle, an der er mit Felix war und gehört hat, dass die Wälder brennen. Und jetzt ist da die junge Frau, Nadja, die bisher ohne Biografie für ihn war: Sie ist Eisverkäuferin, sie lädt ihn ein, und sie kriegt eine Abfuhr nach der anderen. Und trotzdem lacht sie ihn an. Für mich ist dieser Film im Grunde genommen ein Film von unschuldigen Menschen. Und diese Kinder hier, die Schlumpf-Eis bestellen, die Bewegung auf der Promenade, die Leute und das Meer und der Sommer schaffen eine Atmosphäre, in der ein junger Mann und eine junge Frau versuchen, in einen Kontakt zueinander

zu kommen. Wenn sie zum Abschied dieses Victory-Zeichen macht und er darauf reagiert, wirkt er noch unschuldiger und zerbrechlicher und komischer. Er wird selbst zum Kind. Das ist vielleicht seine Lebensrettung, wieder Kind zu werden. Der ganze Film ist eigentlich kein Entwicklungsroman von jemanden, der jemand wird, sondern jemand, der wieder etwas verlieren muss.

■ **Ist der Druck, etwas darstellen zu müssen, heute größer als früher?**

Heute ist alles sehr individualistisch, finde ich. Die 60er, 70er oder 80er Jahre waren vielleicht so etwas wie die Jahre des gemeinsamen Ausbrechens aus dem gesellschaftlichen Druck. Aber heute musst du schon mit 22 Jahren wissen, wer du bist. In den Universitäten gibt es keine Lehre mehr, sondern nur noch Schule. Du darfst dich nicht verschwenden, du kannst nicht irgendwohin driften. Und das tun die drei anderen. Die verschwenden sich und infizieren später auch den Helmut, den Verleger. Da steckt vielleicht eine Utopie drin. Und vielleicht ist das auch das Interesse von Nadja an Leon: Sie will ihn gerne dazu bringen, sich zu verschwenden. Das ist dann nämlich die Liebe: Wenn du dich verschwenden kannst.



— DAS MEER

Diese Einstellung ist so ähnlich wie der blaue Vorhang. Es gibt Dinge, die für sich sind. Der Strauch links im Bild ist eine kleine Reminiszenz an Nosferatu: Da gibt es den Friedhof am Meer, alles ist schwer und brutal, die Pest und der Tod ... Und auf einmal sieht man das Meer und die Dünen, und man denkt, es ist möglich, Luft zu bekommen. Und Leon, der dem Leben abhanden kommt und dem



das Leben abhanden gekommen ist, sitzt auf einer Bank am Meer, er sieht das wunderbare, einfache Meer und nimmt sich seinen Rucksack vor die Brust, wie einen Schutzschild. Er schützt sich vor der Einfachheit und Schönheit und Klarheit der Welt. Und dann schläft er ein, wie ein Kind ...

■ Bis er wieder aus dem Schlaf gerissen wird, von einer Fahrradklingel.

Ich habe bei Menschen, die man schlafend zeigt und die geweckt werden, in den guten Filmen immer das Gefühl, dass das, was wir dann sehen, eigentlich die Verlängerung ihres Traums ist. Am Anfang wacht Leon im Auto auf, und alles, was wir dann sehen, der Wald, das Haus, die Lichtung, könnte Teil des Traums sein. Wenn jetzt Nadja vor ihm steht, dann könnte sie auch die Verlängerung eines Traums sein, der ihm aber entgleitet. Wir hatten in dieser Szene Glück, dass der Wind an diesem Tag so stark war. Man hat das Gefühl, die Natur treibt die beiden in die Begegnung.

— DER ASRA

Paula wollte das Gedicht nicht vorher proben. Sie sagte, wenn ich es probe, dann mache ich es kaputt, dann klingt es wie ein Gedicht, das von einer Schauspielerin vorgetragen wird. Und diese



Gegenwärtigkeit spürt man in der ganzen Szene. Wir haben das nur aus zwei, drei Positionen gedreht, jeweils nur einmal. Und der Matthias Brandt, der Enno Trebs und der Langston Uibel waren von dem Gedicht dann wirklich angefasst. Man sieht, dass da ein Widerstand bei ihr ist, das Gedicht vorzutragen, wie eine Scham. Das hat Paula fantastisch gemacht, dieser Widerstand und gleichzeitig die Schönheit des Gedichtes ... Der einzige, der nicht zuhört, ist Leon, der sich von der ersten Sekunde an zusammenreißt. Das ist auch etwas, was den Tisch unter Spannung setzt. Und wenn sie das Gedicht zum zweiten Mal vorträgt, macht Paula etwas Überraschendes: Nadja widmet das Gedicht ihm. Sie guckt ihn immer wieder an, als wollte sie ihm sagen: „Du bist der Asra. Du könntest der Asra sein.“

■ Das Gedicht endet mit den Zeilen: „Und mein Stamm sind jene Asra, / welche sterben, wenn sie lieben“ – eigentlich schon ein Verweis auf den späteren Tod der beiden Liebenden Felix und Devid.

Der Godard hat einmal gesagt, dass das Kino dem Tod bei der Arbeit zuschaut, so wie jede Fotografie dem Tod bei der Arbeit zuschaut: In dem Moment, in dem man fotografiert wird, ist dieser Moment schon Vergangenheit. Ich finde aber, das Kino trotz dem Tod die Gegenwart ab. Die Wälder brennen, zwei junge Menschen, die in den Flammen umkommen ... und trotzdem gibt es in dem Gedicht von Heine, in dem die Liebe und der Tod so ineinander verschränkt sind, eine wahnsinnige Lebendigkeit. Darum geht es im Kino, finde ich: dem Tod das abzutrotzen.

— DAS FEUER

Wenn wir die Geschichte eines Schriftstellers erzählen und die Welt mit seinen Augen sehen, dann müssen auch die Feuer literarisch sein. Als ob er sie fast ein bisschen mit erzeugt, als ob sie Teil seines Romans sind. Im Wald sieht er den sterbenden Frischling, er schaut hoch und die Flammen sind da. Und hier steht er vor dem Meer, er ist erschüttert, und das Feuer ist da. So, als ob die Flammenwand aus ihm herauskommt, also als ob das alles auch ein Erinnerungsbild von ihm ist.

■ **Das Feuer ist in Ihrem Film von Anfang an als eher unterschwellige Bedrohung da.**

Ich wollte diese Gefahr im Film nicht künstlich herstellen, die Hitze, schwitzende Gesichter wie in einem Italowestern ... Ich fand es viel besser, dass das wie so eine Glocke aus Dürre über der ganzen Szene hängt. Das Interessante ist ja, dass da alles so grün aussieht, obwohl es in den sieben Wochen Drehzeit kein einziges Mal geregnet hat. Und trotzdem gab es da etliche Waldbrände, weil alles so ausgetrocknet war. Den verbrannten Wald haben wir in der Nähe von Treuenbrietzen aufgenommen, da ist die Glut, die Hitze tief in den Boden hineingegangen. Es war gespenstisch. Ein verbrannter Wald hat keine Geräusche mehr, kein Wind in den Blättern, keine Vögel, keine Insekten, alles weg.



Der Ausbruch des Vesuvs ist eine Naturkatastrophe, für die die Menschen nichts können. Aber den Waldbrand zweitausend Jahre später haben wir verursacht. Beides führt zu Liebenden im Tod, aber die Liebenden von Pompeji sind überrascht worden, und die Liebenden von heute sind Opfer des von den Menschen gemachten Klimawandels, der die Leben und die Gefühle der jungen Menschen in einem Maß beeinflussen wird, wie wir uns das wahrscheinlich noch gar nicht vorstellen können.

— DIE LIEBENDEN VON POMPEJI

■ **In Ihrem Film ist die Tragödie Teil einer Erzählung, eines Textes.**

Wir hatten diesen Text mit Matthias Brandt schon am zweiten oder dritten Drehtag aufgenommen, und meine Idee war ursprünglich, diesen Text abzuspielen, während wir diese Szenen mit Paula und Thomas drehen. Aber die beiden wollten den Text nur einmal intensiv hören, wie Musik, und dann die Szenen spielen. Und dadurch, dass sie den Text vorher gehört hatten, waren sie schon nicht mehr in der Gegenwart der Szenen, sondern schon in etwas Verlorenem. Ich habe das Gefühl,

dass der Film all das, was wir da gerade sehen, in eine Vergangenheitsform bringt, um es erzählbar zu machen. Es ist wie eine Abspaltung. Eine traumatische Erfahrung hat jemanden dazu gebracht, ein Buch zu schreiben. Und dieses Buch jetzt vorgelesen zu bekommen, ist für ihn und für uns als Zuschauer vielleicht wie eine Befreiung. In *Roter Himmel* sehen wir an dieser Stelle, mit der Erzählerstimme und der Musik, den Leon zum ersten Mal wirklich von außen, weil er sich selber von außen sieht. Jetzt steht er ohne Bühne da. Und dem setzt er sich aus. Er ist Mensch geworden.



— ERZÄHLUNGEN

Ich kann keine Filme mit Thema machen, das geht nicht. Ich kann nur etwas erzählen. Und in diesen Erzählungen verfangen sich Themen, manchmal bewusst, manchmal wie von selbst und manchmal auch nicht gewollt. Das, was in dem Film zu sehen ist, ist nicht die Erinnerung an meine eigenen Sommerurlaube. Die Welt hat sich verändert. Und wenn Fridays for Future uns daran erinnern, dass wir uns anpassen müssen, um weitermachen zu können, dann schaffen die etwas, was ich sehr interessant finde, nämlich ein Gemeinschaftsgefühl in der Anpassung. Das ist ein großer Angriff auf das, was uns die letzten 30, 40 Jahre erzählt worden ist, wie wir zu leben haben. Dafür habe ich eine ungeheure

Sympathie. Ich glaube, dass man in den Resten von dem, was die Eltern hinterlassen haben, vielleicht noch seine Sommer verbringen kann, aber dass ein Wandel ansteht. Diese Generation braucht ihre Geschichten, ihre Erzählungen, ihre Bilder, ihre Gefühle. Und die produzieren die gerade. Das hat mich interessiert. Der Roman, den Leon zum Schluss hinbekommt, ist der Roman von etwas, was er erlebt hat. In diesem Moment kann er einen Text schreiben, weil er die Welt sieht, weil er ein Teil von ihr ist. Und wenn wir die ganze Zeit spüren, dass dieser Sommer auf eine bestimmte Art der letzte sein könnte, dann ist die Frage: Was machen wir jetzt? Wie kommen wir zu einer Erzählung?



A young man with short brown hair, wearing a light blue t-shirt and dark pants, stands on the left side of the deck, leaning on a wooden railing and looking upwards.

A young woman with curly brown hair, wearing a blue long-sleeved top and a red patterned skirt, stands next to the first man, looking upwards with her arms crossed.

A young man with curly dark hair, wearing a white polo shirt with blue stripes and light blue jeans, stands in the center of the deck, looking upwards with his arms crossed.

A young man with short brown hair, wearing a dark blue long-sleeved shirt and light-colored pants, stands on the right side of the deck, looking upwards.

Geboren 1993 in Wien. Als 17-jähriger wurde Thomas Schubert für die Hauptrolle in Karl Markovics' *Atmen* gecastet, für den er u.a. auf dem Sarajevo Film Festival und mit dem Österreichischen Filmpreis als Bester Hauptdarsteller ausgezeichnet wurde. Es folgten u.a. die vielfach preisgekrönten Filme *Das finstere Tal* (2014, R: Andreas Prochaska), *Am Ende des Sommers* (2015, R: Nikolaus Leytner), *Egon Schiele – Tod und Mädchen* (2016, R: Dieter Berner), *Nebel im August* (2016, R: Kai Wessel), *Die wilde Maus* (2017, R: Josef Hader) und *Wintermärchen* (2018, R: Jan Bonny), für den Thomas Schubert mit dem Ensemblepreis der Deutschen Filmkritik ausgezeichnet wurde. Zuletzt drehte er u.a. *Risiken und Nebenwirkungen* (2021, R: Michael Kreihsl), *Windstill* (2021, R: Nancy Camaldo; nominiert zum Nachwuchspreis als Bester Schauspieler auf dem Filmfestival Max Ophüls Preis) und *Axiom* (2022, R: Jöns Jönsson; Wettbewerb der Berlinale). Für seine Rolle in der Netflix-Serie *King of Storks* (2022, R: Jan Bonny und Facundo Scalerandi) wurde Thomas Schubert zum Preis der Deutschen Akademie für Fernsehen als Bester Hauptdarsteller nominiert.



THOMAS SCHUBERT LEON



PAULA BEER NADJA

Geboren 1995. Im Alter von 14 Jahren spielte Paula Beer die Hauptrolle im *Poll* (2010, R: Chris Kraus), für den sie mit dem Bayerischen Filmpreis als Beste Nachwuchsschauspielerin ausgezeichnet wurde. In der Folgezeit setzte sie ihr Schauspiel-Coaching parallel zu ihrer Schulausbildung fort, u.a. an der Londoner Guildhall School of Music and Drama. Nach *Der Geschmack von Apfeln* (2012, R: Vivian Naefe), *Ludwig II* (2012, R: Peter Sehr, Marie Noëlle) und *Diplomatie* (2014, R: Volker Schlöndorff) spielte sie in *Das finstere Tal* (2014, R: Andreas Prochaska), für den sie zum Österreichischen Filmpreis als Beste Schauspielerin nominiert wurde. Es folgten *Pampa Blues* (2015, R: Kai Wessel) und *4 Könige* (2015, R: Theresa von Eltz).

Mit der Hauptrolle in François Ozons *Frantz* (2016) gelang Paula Beer der große internationale Durchbruch, u.a. ausgezeichnet als Beste Nachwuchsschauspielerin in Venedig und den Nominierungen zum César und dem Prix Lumière sowie zum Europäischen Filmpreis als Beste Schauspielerin. Zu ihren weiteren Spielfilmen zählen *Werk ohne Autor* (2018, R: Florian Henckel von Donnersmark) und *Le Chant du Loup* (2019, R: Antonin Baudry). Für ihre Hauptrolle in der Serie *Bad Banks* (R: Christian Schwochow, Christian Zübert) wurde sie u.a. mit dem Deutschen Schauspielerpreis und dem Bambi als Beste Schauspielerin ausgezeichnet. Mit Christian Petzold arbeitete Paula Beer bereits bei *Transit* (2018). Für *Undine* (2020) wurde sie u.a. mit dem Silbernen Bären der Berlinale und dem Europäischen Filmpreis als Beste Schauspielerin ausgezeichnet.





LANGSTON UIBEL FELIX

Geboren 1998 in London. Nach ersten Rollen in Kurzfilmen und dem Kinderfilm *Hanni & Nanni 3* (2013, R: Dagmar Seume) spielte Langston Uibel u.a. in *Freistatt* (2015, R: Marc Brummund), *High Society* (2017, R: Anika Decker) und *Issi & Ossi* (2020, R: Oliver Kienle). Daneben war er u.a. in Inszenierungen an der Deutschen Oper Berlin, der

Schaubühne am Lehniner Platz und dem Deutschen Theater Berlin zu sehen. Einem großen Publikum wurde Langston Uibel durch die Netflix-Serien *Dogs of Berlin* (2018, R: Christian Alvart), Maria Schraders *Unorthodox* (2020) und *How to Sell Drugs Online* (2021) bekannt.

Geboren 1995 in Birkenwerder bei Berlin. Lange vor seinem Schauspielstudium an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch (2016–2020) spielte Enno Trebs bereits tragende Rollen in zahlreichen Kinofilmen, u.a. in Michael Hanekes *Das weiße Band* (2008), *Poll* (2010, R: Chris Kraus), *Picco* (2010, R: Philipp Koch), *Wir sind jung. Wir sind stark.* (2014, R: Burhan Qurbani), *Freistatt* (2015, R: Marc Brummund) und *Tiger Girl* (2017, R: Jakob Lass). Nach einem Engagement am Berliner Ensemble für *Die Antigone des Sophokles* (2019, R: Veit Schubert) ist Enno Trebs seit der Spielzeit 2020/21 festes Ensemblemitglied am Deutschen Theater Berlin. Zu seinen letzten Filmarbeiten zählen die Serie *Das Begräbnis* (2022, R: Jan Georg Schütte) sowie die Kinofilme *Niemand ist bei den Kälbern* (2021, R: Sabrina Sarabi) und *Wir sind dann wohl die Angehörigen* (2022, R: Hans-Christian Schmid).

ENNO TREBS DEVID



Geboren 1961 in Berlin. Studium an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, im Anschluss Ensemblemitglied u.a. am Schauspielhaus Bochum, Staatstheater Wiesbaden, Staatstheater Karlsruhe und Schauspielhaus Zürich. Zu seinen Kinofilmen gehören u.a. *Große Mädchen weinen nicht* (2001, R: Maria von Heland), *Vineta* (2006, R: Franziska Stünkel), *Leben mit Hannah* (2006, R: Erca von Moeller), *Gegenüber* (2007, R: Jan Bonny – nominiert zum Deutschen Filmpreis als Bester Hauptdarsteller), Hans Steinbichlers *Die zweite Frau* (2008) und *Das Blaue vom Himmel* (2011), *Glück* (2012, R: Doris Dörrie), *Vor der Morgenröte* (2016, R: Maria Schrader) und *Wir töten Stella* (2017, R: Julian Pölsler). Matthias Brandt wurde vielfach ausgezeichnet, u.a. mit drei Bayerischen Fernsehpreisen, fünf Grimmepreisen, dem Bambi, der Goldenen Kamera, zwei deutschen Hörbuchpreisen und mit dem Preis für Schauspielkunst auf dem Festival des deutschen Films. Mit Christian Petzold arbeitete er bereits bei *Polizeiruf 110-Folgen Kreise* (2014), *Wölfe* (2015) und *Tatorte* (2018) sowie bei *Transit* (2018) zusammen.



MATTHIAS BRANDT HELMUT



CHRISTIAN PETZOLD REGIE

Geboren 1960 in Hilden. Studium der Germanistik und Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin, anschließend von 1988–1994 Regiestudium an der Deutschen Film und Fernsehakademie Berlin, Regieassistenzen bei Harun Farocki und Hartmut Bitomsky. Nach seinen ersten Spielfilmen *Pilotinnen* (1995), *Cuba Libre* (1996; Förderpreis der Jury – Max Ophüls Festival) und *Die Beischlafdiebin* (1998; Produzentenpreis Max Ophüls Festival) gewann Christian Petzold 2001 mit *Die innere Sicherheit* u.a. den Deutschen Filmpreis als Bester Spielfilm. Es folgten *Toter Mann* (2002; Grimme Preis, Deutscher Fernsehpreis; Fipa d'Or – Biarritz), *Wolfsburg* (2003; Preis der internationalen Filmkritik – Panorama der Berlinale; Grimme-Preis), *Gespenster* (2005; Berlinale Wettbewerb; Preis der deutschen Filmkritik), *Yella* (2007; Silberner Bär der Berlinale und Deutscher Filmpreis für Nina Hoss), *Jerichow* (2008; Venedig Wettbewerb; Preis der Deutschen Filmkritik) und *Dreileben – Etwas Besseres als den Tod* (2011; Grimme-Preis und Deutscher Fernsehpreis, gemeinsam mit Dominik Graf und Christoph Hochhäusler).

Für *Barbara* (2012) wurde Christian Petzold u.a. mit dem „Silbernen Bären der Berlinale: Beste Regie“, dem Deutschen Filmpreis Lola in Silber und der Nominierung zum Europäischen Filmpreis ausgezeichnet. 2014 folgte *Phoenix* (u.a. Fipresci-Preis in San Sebastián, Regiepreise in Lissabon und Hongkong, Deutscher Filmpreis für Nina Kunzendorf als beste Nebendarstellerin). *Transit* (2018), uraufgeführt im Wettbewerb der Berlinale und ausgezeichnet u.a. mit dem „Bayerischen Filmpreis: Bestes Drehbuch“ und der Nominierung zum Deutschen Filmpreis als Bester Spielfilm, wurde wie bereits *Barbara* und *Phoenix* in die „Top Five Foreign Language Films“ des US-National Board Of Reviews aufgenommen. *Undine* (2020) wurde u.a. mit dem Silbernen Bären der Berlinale und dem Europäischen Filmpreis für Paula Beer als Beste Hauptdarstellerin, den Preisen für Beste Regie und Beste Montage auf dem Sevilla Film Festival und den Nominierungen zum Deutschen Filmpreis und Europäischen Filmpreis als Bester Film ausgezeichnet.

HANS FROMM

BILDGESTALTUNG

Geboren 1961 in München. Kamerastudium an der Staatlichen Fachschule für Optik und Fototechnik von 1986 bis 1988, seit 1989 freiberuflicher Kameramann, seit 1999 Dozent für Bildgestaltung an der Deutschen Film und Fernsehakademie Berlin und der Filmakademie Ludwigsburg. Hans Fromm war Kameramann bei allen bisherigen Filmen von Christian Petzold. Außerdem drehte er u.a. *Der Strand von Trouville* (1998, R: Michael Hofmann), *Farland* (2004, R: Michael Klier), *Gefangene* (2006, R: Ian Dilthey), *Meine schöne Bescherung* (2007, R: Vanessa Jopp), *Grenzgang* (2013, R: Brigitte Bertele) und *Hirngespinnster* (2014, R: Christian Bach).

Zu seinen Auszeichnungen zählen die Nominierung zum Kamera-Förderpreis für Jan Ralskes *Not a Love Song* (1997), die Grimme-Preise für *Toter Mann* (2001, R: Christian Petzold) und *Dreileben – Etwas Besseres als den Tod* (2011; R: Christian Petzold), der Preis der Deutschen Filmkritik – Beste Bildgestaltung sowie die Nominierung zum Deutschen Filmpreis für *Yella* (2007, R: Christian Petzold). Für *Barbara* (2012, R: Christian Petzold) wurde Hans Fromm zum Deutschen Filmpreis nominiert, für *Transit* (2018) zur Goldenen Kamera des International Cinematographers' Film Festival Manaki Brothers und für *Undine* (2020) zum Romy Award – Beste Kamera.



Geboren 1960 in Freiburg. Seit 1979 Schnittassistenten, seit 1985 eigenständige Editorin, seit 1996 Zusammenarbeit mit Christian Petzold. Bettina Böhler arbeitete u.a. zusammen mit Dani Levy (*Du mich auch*, 1985), Yilmaz Arslan (*Langer Gang*, 1992), Oskar Röhler (*Lulu und Jimi*, 2009; *Jud Süß*, 2010), Valeska Grisebach (*Sehnsucht*, 2006; *Western*, 2017), Angela Schanelec (u.a. *Plätze in Städten*, 1998; *Mein Langsames Leben*, 2001; *Marseille*, 2004; *Nachmittag*, 2007); Angelina Maccarone (u.a. *Fremde Haut*, 2005; *Verfolgt*, 2006; *Vivere*, 2007; *The Look*, 2011), Nicolette Krebitz (*Wild*, 2016; nominiert zum Deutschen Filmpreis: Bester Schnitt) und Margarethe von Trotta (u.a. *Hannah Arendt*, 2012; *Die abhandene Welt*, 2015).

Dreileben – Etwas Besseres als den Tod (2011), *Barbara* (2012; nominiert zum Deutschen Filmpreis: Bester Schnitt), *Phoenix* (2014), *Transit* (2018) und *Undine* (2020). Bettina Böhler wurde u.a. ausgezeichnet mit dem Schnitt-Preis für *Die innere Sicherheit*, dem Femina-Filmpreis der Berlinale 2007 für *Yella*, dem Bremer Filmpreis, dem Preis der deutschen Filmkritik für *Die innere Sicherheit* und *Barbara*, dem Preis für die beste Montage in Sevilla für *Undine* (2020) und der Nominierung zum Deutschen Filmpreis für *AEIOU* (2022, R: Nicolette Krebitz). 2020 wurde ihre eigene Regiearbeit *Christoph Schlingensiefel – In das Schweigen hineinschreien* zum Deutschen Filmpreis – Bester Dokumentarfilm und Bester Schnitt nominiert sowie mit dem Bayerischen Filmpreis als Bester Dokumentarfilm ausgezeichnet.

Zu ihren Filmen mit Christian Petzold zählen *Cuba Libre* (1996), *Die innere Sicherheit* (2000), *Toter Mann* (2001), *Wolfsburg* (2003), *Gespenster* (2005), *Yella* (2007), *Jerichow* (2008),



BETTINA BÖHLER

MONTAGE

ROTHER HIMMEL

Leon	Thomas Schubert	Garderobe	Stefanie Katharina Müller	Montageassistent	Karen Kramatschek	»In My Mind«	
Nadja	Paula Beer	Zusatzmaskenbild	Oliver Hildebrandt	Titel	Toby Cornish	By Wallners	
Felix	Langston Uibel	1. Aufnahmeleitung	Matthias Ruppelt	Dialogbuch	Michael Baute	Written by Anna Wallner, Laurenz Wallner, Nino Wallner, Max Wallner	
Devid	Enno Trebs	Motivaufnahmeleitung		Musikberatung		© + © 2020 Wallners, Under exclusive license to Universal Music Gmbh, Austria	
Helmut	Matthias Brandt	Ostsee	Michael Segebarth	und Clearing	Charlotte Goltermann	Courtesy Of Universal Music Gmbh	
		Setaufnahmeleitung	Tina Müller	Untertitel	Babelfisch – Alex Zuckrow, Henrike Bauer, Aya Kouamé		
		Setaufnahmeleitungs- assistenz	Benjamin Karg, Tobias Hantsche, Lukas Fellermann	Barrierefreie Fassung	Audioskript – Alexander Fichert	»Be Late«	
Buch & Regie	Christian Petzold	Hygienebeauftragte	Nancy Westphal	Arbeitssicherheit	Theodor Oppenländer	By Tarwater	
Bild	Hans Fromm bvk	Produktionsfahrer	Tom Strelow	Blocker und Helping Hands	Kazakh Dienstleistung	Written by Bernd Jesträm, Ronald Lippok	
Montage	Bettina Böhler	Produktionskoordination	Anna-Maria Thönelt	Brandschutz	Ortsfeuerwehr Wünsdorf Steve Sawitzky, Ortsfeuerwehr Am Mellensee – Jens Giller	© + © 2002 La Chunga Music Publishing Gmbh Courtesy Of Kitty-Yo	
Szenenbild	K.D. Gruber	Produktionsassistenz	Lotta Berninger	Fahrdienst und Mobile	Film Und Meer – Mayk Nöske		
Kostümbild	Katharina Ost	Filmgeschäftsführung	Katja Berott	Filmaufnahmen Wildgehege	Wolfram Murr	»Andata«	
Casting	Simone Bär	Setpresse	Mike Bols	Kamera- und Licht- equipment	FGV Schmidle – Armin Steinborn, Boris Borynsky	© 2017 Kab America Inc. (Ascap) Administered by Kobalt Music Publishing Ltd. © 2017 Kab America Inc. / Avex Entertainment Inc.	
Originalton	Andreas Mücke-Niesytka	Standfotos	Christian Schulz	Komparsenabrechnung	ADAG Payroll Services		
Sound Design	Dominik Schleier, Marek Forreiter, Bettina Böhler	Fotos Analog	Marco Krueger	Komparsencasting	Komparsenfischer – Kirsten Schultz, Agentur Filmissimo – Antje Mews	Gedreht von Juni bis August 2022 in Brandenburg und Mecklenburg-Vorpommern	
Mischung	Lars Ginzler, Adrian Baumeister	Catering	Café D'Amour – Michael Foertsch, Stiggi Stiggensen	Masken- und Aufenthaltsanhänger	Mobile Space – Simone Tusche	Produktion	SCHRAMM FILM
Maskenbild	Hannah Fischleder	Postproduktionskoordination	Tolke Palm	Mietfahrzeuge	Medias Reiseservice – Wolfgang Gustav, Pablo Petersen	Koproduktion	ZDF, ARTE
Oberbeleuchter	Christoph Dehmel	Postproduktion	The Post Republic – Michael Reuter	Polizeikomparen und -Autos	Leon Actionteam – Frank Guhn	Produktion gefördert von	Medienboard Berlin- Brandenburg MV Filmförderung, BKM, FFA, DFFF
Regieassistenz	Ires Jung	Inhouse Producer	Alice Rathert	Requisitentransport	TAKT24 – Sergej Bär, Talat Transporte	Weltvertrieb	The Match Factory
Produktionsleitung	Dorissa Berninger	Digital Color Timing	Gregor Pfüller	Rettungsschwimmerin	DLRG Rerik – Claudia Röpcke	Verleih	Piffi Medien
Redaktion	Caroline von Senden, Claudia Tronnier, Simon Ofenloch	Head Technician Picture	Thomas Lehmann	Versicherungen	Aon Risk Solutions – Nina Hendewerk, Claudia Meyer	Verleih gefördert von	FFA und BKM
Produzenten	Florian Koerner von Gustorf, Michael Weber, Anton Kaiser	DI Supervisor	Gregor Wille	Wachschutz	S.E.T Security & Event Team – Michael Treu, WSG Zossen		
		Junior DI Operator	Jessica Grace Kosel, Jacqueline Vogt	Zwischenfinanzierung	ILB – Martina Wolf, Berliner Sparkasse – Bettina Binzenhöfer		
Script Und Continuity	Frédéric Moriette	Head Technician Audio	Markus Wurster				
2. Regieassistenz	Madita Selas	Visuelle Effekte	Automatik VFX				
1. Kameraassistenz	Florian Trautwein	VFX Supervisor	Jean-Michel Boubllil				
2. Kameraassistenz	Matthias Börner	VFX Producer	Giulia Solia				
DIT	Bertrand Glosset	VFX Coordinator	Clara Martinez				
DIT Trainee	Sky Müller	VFX Production Assistant	Siri Meyer				
Steadicam	Matthias Biber	Compositing Artists	Josef Risling, Daniel Binder, Florian Obrecht				
Beleuchter	Hendrik Römer, Yann Hinterthan	Digital Matte Painting Artist	Alina Axt				
Zusatzbeleuchter	Tobias Rentz	Lead FX Artist	Pieter Mentz				
Kamerabühne	Markus Schweiger	Lead 3D Artist	Christian Bahr				
Kamerabühnenassistenz	Simon Kmeth	3D Artist	Fenya Troch				
Tonassistenz	Marco Krüger	Senior Matchmove Artist	Christoph Gaudl				
Szenenbildassistenz	Maresa Burmester	VFX Editor	Aurora Giordano				
Szenenbildpraktikantin	Amelie Enders	VFX Pipeline TDs	Fabian Geisler, Peter Nepp				
Art Director	Petra Ringleb	ADR Supervisor	Johanna Wienert				
Set Decorator	Verena Popp, Felicity Good	ADR Studio	Loft Tonstudios Berlin				
Set Decorator Assistenz	Britta Albert	ADR Inhouse Producer	Cerstin Cassidy				
Aussenrequisite	Johannes Pfaller	ADR Aufnahmeleiter	Benjamin Schäfer, Sebastian Bender				
Aussenrequisitenassistenz	Martin Lorenz	ADR Tonassistenz	Dominic Toepfer				
Setrequisite	Stephanie Moldrings	ADR Stimmencasting	Katja Sambeth				
Baubühne Vorfilm	Filmkulissen – Eddie Stecher	Geräushtonmeister					
Set Dresser	Martin „Housi“ Böhm, Anika „Nika“ Reichenbach, John Facenfield	und Premix	Detlef Schitto				
Locationscout	Volker Sattel	Geräuschemacher	Martin Langenbach				
SFX	BFFX – Björn Friese	Geräuschsynchronschnitt	Johannes Krause				
Kostümbildassistenz	Senay Ay	Rough Mix	Martin Steyer				

D 2023 | DCP | 5.1 | 103 min**FOTOS**

© Christian Schulz
Seite 4 unten | Seite 5 | Seite 8 oben links |
Seite 10 | Seite 14 unten | Seite 16 unten | Seite 19 |
Seiten 20–21 | Seite 22 oben und unten |
Seite 26 oben und unten | Seite 27

© Marco Krüger
Seiten 2–3 | Seite 7 oben | Seite 8 unten
Seite 12–13 | Seite 24–25 oben | Seite 25 unten
Seite 28 | Seite 29 | Seite 32

Alle anderen Fotos © Hans Fromm

Im Verleih vom
STADTKINO FILMVERLEIH

+43 1 361 81 81
dispo@stadtkinowien.at
www.stadtkinowien.at

Pressebetreuung
SARAH STROSS
+43 676 948 33 88
office@sarahstross.com



**AB 24. NOVEMBER
IM KINO**