

PROFESSIONAL : PRODUCTION

TECHNOLOGIE UND MEDIENREALISATION IN FILM UND VIDEO



Produktionsbericht
Tigermilch



Broadcast-Technik
Remote-Produktion F1



Großes Messe-Special
NAB 2017 Teil 2



Objektive am Set testen
DENZ Portable Lens Checker



Zeitraffer

Dass Filme nicht ausschließlich bei den Dreharbeiten entstehen, ist kein Geheimnis.

Hermann Mader hat sich mit Ute Wieland (Regie), Felix Cramer (Kamera), Anna Kappelmann (Schnitt), Claudia Gittel (Grading) und Andi Drost (ADR/Synchron) über die Vorbereitung und Nachbearbeitung des Kinofilmes »Tigermilch« unterhalten, der am 17. August herauskommt.

Professional Production:

Wie kam es zu der Produktion?

Ute Wieland:

Ich habe den Roman »Tigermilch« gelesen und sofort gedacht: Das ist ein Stoff, den ich machen will. Da ist eine Tiefe in der Geschichte, die unglaublich viele Aspekte hat: Es geht um zwei vierzehnjährige Mädchen, die ihren Sommer verbringen. Und unter dieser sommerlichen Leichtigkeit liegen sehr erwachsene und umfassend gesellschaftliche Themen, mit denen die beiden konfrontiert werden. Es hat mich total in den Bann genommen, wie die Romanautorin Stephanie De Velasco das beschreibt – auf eine ganz unpathetische Art und mit lakonischem Humor. Alles in einer sehr bildhaften Sprache der beiden Mädchen, die von einer Respektlosigkeit, Vitalität und einer Energie geprägt ist, die ich unbedingt in den Film transportieren wollte. Dazu kam noch ein Zufall: Als ich das Foto der Autorin gesehen habe, kam sie mir gleich bekannt vor, doch den Namen konnte ich nicht. Dann stellte sich heraus, dass es der Erstlingsroman einer Schauspielerin ist, mit der ich bei »FC Venus« gearbeitet habe und die jetzt unter dem Mädchennamen ihrer Mutter als Nachnamen diesen ersten Roman geschrieben hat. Das war eine tolle Fügung.

Professional Production:

Wie würden Sie denn den Inhalt des Filmes kurz beschreiben?

Ute Wieland:

Es geht um den ersten Sex, um Liebe, Freundschaft, Verrat und um Tod, also ganz große Themen. Es geht auch um Identität, um die Frage: Was ist Heimat? Gehört man in das Land, in dem man geboren wurde, oder in das, in dem man aufgewachsen ist? Können Flüchtlinge jemals ankommen? Wir zeigen kulturelle Konflikte, die innerhalb von Randgruppen ausbrechen, Serben und Bosniern. Eine der Hauptfiguren ist Berlinerin, die andere ist aus dem Irak. Und wie fügt sich das alles zusammen in einer neuen deutschen Realität, mit der wir alle konfrontiert sind? Das alles liegt unter der Oberfläche einer sehr heiteren Sommergeschichte, in der sich die Mädchen die Frage stellen, mit welchem Jungen ihrer Clique sie den ersten Sex erleben wollen.

Professional Production:

Wie lange dauerte die Vorbereitung und welche Schwierigkeiten zeichneten sich ab?

Ute Wieland:

Ich habe das Drehbuch über zwei Jahre selbst geschrieben, hatte dabei das Glück, eine FFA-Dreh-

buchförderung zu bekommen. Die Nominierung zum Deutschen Drehbuchpreis als bestes unverfilmtes Drehbuch hat ebenfalls bei der Finanzierung geholfen.

Bei der Besetzung habe ich gemerkt, dass die Mädchen zwischen vierzehn und fünfzehn enorme Wachstumsschübe erleben. Wir haben aus ökonomischen Gründen über viele Wochen versucht, für die vierzehnjährigen Mädchen im Drehbuch Fünfzehn- oder Sechzehnjährige zu finden, die noch jünger aussahen. Doch leider vergeblich: Es gab Mädchen, die jung aussahen, aber man hat in der Körpersprache, in jedem Blick gemerkt, dass sie älter und erfahrener sind. Es war für mich am Ende nicht vorstellbar, dass sie diese Unschuld gepaart mit Frechheit, grenzüberschreitende Dinge zu tun, verkörpern würden. Daher haben wir uns kurz vor Drehbeginn entschieden, doch mit Vierzehnjährigen zu drehen, was für den Drehplan und alle Mitarbeiter eine extreme logistische Herausforderung war.

Felix Cramer:

Wir mussten uns in der Vorbereitung sehr viele Gedanken machen, wie man die Drehabläufe optimieren kann: Unser Szenenbildner Frank Polosek hat vorgeschlagen, die Wohnungen der Mädchen nicht an Originalmotiven zu drehen, sondern im

Studio. Dadurch konnten wir schnell von der einen in die andere Wohnung springen, was uns jede Menge Umzüge erspart hat.

Das ganze Studio war komplett mit LED-Technik eingeleuchtet. Unser Oberbeleuchter Hubert Märkl hat die verschiedenen Lichtstimmungen im Vorfeld programmiert, sodass wir auf Knopfdruck die Lichtrichtungen und Tageszeiten bis hin zur Farbtemperatur ändern konnten. Wir hatten spezielle Hintersetzer von Rosco, die man sowohl von vorne als auch von hinten beleuchten und dadurch sogar Tag-Nacht-Wechsel im Bild realisieren konnte. All das kam dann natürlich der sowieso schon sehr knappen Inszenierungszeit zugute.

Professional Production:

Bei der Motivauswahl ist uns aufgefallen, dass die Originalmotive alle im Westen von Berlin liegen. Wie kam es dazu?

Ute Wieland:

Wir haben uns am Roman orientiert. Da ist der Cliquentreff, das geographische Zentrum der Geschichte, in Charlottenburg, der Wilmersdorfer Straße, also wirklich mitten im Westen. Für das Hauptmotiv – die Siedlung der Mädchen – haben wir bewusst nicht in den Ostberliner Plattensiedlungen gesucht. Es gibt schon viele gute Filme, die genau diese Welt in Berlin erzählen. So war es mir einfach wichtig, eine andere Seite von Berlin zu zeigen, geprägt vom Culture Clash zwischen Bosniern, Serben, Irakern, Iranern, Syrern und Deutschen. Dass wir die Siedlung dann in Gropiusstadt (Neukölln) gedreht haben, ist schlussendlich auch eine Hommage an den Film »Wir Kinder vom Bahnhof Zoo«.

Professional Production:

Was war das visuelle Konzept?

Ute Wieland:

Die Vorgabe für mich war: Ich möchte einen Film machen, den sich Nini und Jameelah auch selbst anschauen würden und keinen Draufblick von Erwachsenen auf zwei Vierzehnjährige zeigen. Ich will die Energie der Mädchen erzählen, die Siedlung, Berlin, all das als Innensicht der Mädchen, die nichts anderes kennen, als ihre Welt.

Felix Cramer:

Es war schnell klar, dass wir mit der Kamera nah an den beiden Mädchen dran sein wollten, um wirklich ganz intensiv in ihre Welt einzutauchen. Insofern war auch klar, dass wir große Teile aus der Hand oder mit Steadicam drehen würden. Ich wollte aber kein Dogma daraus machen. Wir entschieden, die ruhigen Momente, auch Momente, in denen die Mädchen erwachsen werden, mit komplett unbewegter Kamera aufzunehmen, um dem Rhythmuswechsel der Geschichte visuell gerecht zu werden.

Professional Production:

Welcher Look sollte erreicht werden?

Felix Cramer:

Ich finde immer wichtig, dass sich der Look der Geschichte unterordnet, natürlich wirkt, aber trotzdem gestaltet ist. In diesem Sinn haben wir uns auf die Suche nach einer filmische Realität gemacht, die die Sicht der Mädchen am besten widerspiegelt. Ein Beispiel ist die Siedlung in Gropiusstadt, eigentlich trister sozialer Wohnungsbau, den wir jedoch ganz bewusst in den schönsten Sonnenstunden gefilmt haben. Die Mädchen leben dort, treffen ihre Freunde mit all ihren Sorgen und Nöten, also sehen sie ihre Siedlung auch



Regisseurin Ute Wieland, Coloristin Claudia Gittel, DoP Felix Cramer

alles andere als langweilig und trist. Das spiegelt sich auch in den Farben wieder. Es war uns wichtig, dass die Farben, die wir zeigen, zwar ausgewählt sind, aber in ihrer Kombination authentisch wirken. Wir wollten uns fern der klaren satten Primärfarben bewegen, wie man sie oft in Kinder und Jugendfilmen sieht und für unsere Geschichte zu aufgesetzt wirken würde. Trotzdem ging es uns darum, eine Farbigkeit zu finden, die der sommerlichen Geschichte gerecht wird und nicht rein dokumentarisch der Realität entspricht.

Ute Wieland:

Unsere Farben sind immer etwas angeschmutzt, angeschmuddelt. Aber sie haben Kraft, und es ist eine Kraft, die wir den Mädchen geben wollten. Wir haben Jameelah auch Farben wie ein erdiges Rot und Grün gegeben, obwohl sie selbst innerhalb der Geschichte ihre irakischen Wurzeln leugnet und ablehnt. Wir wollten im Kostüm und in der Farbigkeit der Wohnungen klarmachen, dass sie natürlich auch mit ihrem Background eins ist und diesem nicht einfach entfliehen kann. Bei Nini

PLC Portable Lens Checker

- Objektiv-Prüfprojektor bis Vollformat
- Auflagemaß verstellbar
- Chart für sphärische und anamorphotische Optiken
- Leuchtmittel LED
- inkl. Arbeitslicht
- kompakte Abmessungen und geringes Gewicht
- umfangreiches Zubehör





haben wir viel mit Blau gearbeitet, da sie ja versucht, oft über den Kopf zu arbeiten. Die Jungs haben oft Grüntöne, Blaugrüntöne – warme Farben, alles sehr angenehme Farben, und natürlich erwachsener als quietschbunte Kinderfarben.

Professional Production:

Nach welchen Gesichtspunkten wurde die Kamera entschieden?

Felix Cramer:

Bei diesem Film war mir neben der Aufnahmequalität auch das Handling wichtig und so haben wir uns schlussendlich für die Alexa Mini entschieden, die in beiderlei Hinsicht wirklich ideal war, ergänzt mit einer Alexa XT plus als B-Kamera.

Professional Production:

Welche Objektive haben Sie benutzt?

Felix Cramer:

Wir haben sehr lange und ausgiebig getestet und ich konnte in den sieben Wochen Vorbereitungszeit so ziemlich jede Optik, die es auf dem Markt gibt, an unseren Originalmotiven ausprobieren. Am Ende haben wir uns für Hawk-Anamorphoten entschieden, die Hawk V-lite zweifach. Entscheidend dafür war auch, dass wir zwischendurch überlegt haben, den Film auf 16:9 zu drehen. Wir hatten Sorge, dass die Räume in Scope zu viel Platz einnehmen würden und unsere Mädchen dann nur noch Staffage wären. Auf der anderen Seite war aber ein großer Wunsch aller Beteiligten, diesen Kinofilm auch mit dem Bildformat Scope zu bedienen. Bei den Tests fanden wir, dass die Hawk-Anamorphoten die perfekten Objektive waren, beides zu vereinen, weil sie den Zuschauerblick sehr stark auf die Bildmitte und damit unsere Protagonisten fokussieren, und die deutlich unschärferen Seitenpartien in den Hintergrund treten lassen.

Ute Wieland:

Ich habe schon seit zehn Jahren versucht, mit genau diesen Objektiven zu drehen, aber es war bisher nie finanzierbar. Ich finde, dass die Hawks einen Kinolook haben, indem sie die Perfektion brechen, die das elektronische Bild unweigerlich hat. So kann man sich ganz auf die Figuren konzentrieren und die Geschichte aus der Sicht der beiden Mädchen erleben. Die geringe Schärfentiefe und die Wärme, die die Objektive haben, empfinde ich als sehr filmisch und absolut passend für unsere Geschichte.

Professional Production:

In welcher Auflösung wurde der Film gedreht, geschnitten und gegradet?

Anna Kappelmann am Avid; Andi Drost bei der Ton-Postpro (Rotor); Felix Cramer (Kamera) und Michael Ole Nielsen (Steadicam) © Setbilder: Oliver Vaccaro

Felix Cramer:

Gedreht haben wir den Film mit der Alexa Mini in 2,9K. Da wir anamorphotisch gedreht haben, war das Aufnahmeformat 1:1,36. Auch Arriraw vs. Quicktime ProRes 4444 habe ich getestet, konnte jedoch keinen mit dem Auge sichtbaren Unterschied in der Projektion feststellen, der den erheblichen Mehraufwand gerechtfertigt hätte. Geschnitten wurde in HD, gegradet in 2K.

Professional Production:

Was war das Besondere beim Schnitt des Filmes?

Anna Kappelmann:

Wir haben im Grunde genommen zwei Hauptfiguren, in unterschiedlicher Art und Weise: Nini ist die eigentliche Hauptfigur, die wirklich in jeder Szene auftaucht, und uns per Voice Over durch die Geschichte führt. Doch natürlich wollten wir auch Jameelah, ihrer besten Freundin, so nah wie möglich kommen – sie mit Ninis Augen sehen, und verstehen, was die eine für die andere bedeutet. Da haben wir viel an der Gewichtung gearbeitet. Auch das Lebensgefühl der Jugendlichen auf der einen Seite, und die Tragweite der Geschichte auf der anderen – das Changieren zwischen der Leichtigkeit und den Tragödien, die die beiden erleben, war eine große Gratwanderung im Schnitt.

Ute Wieland:

Da ist Anna ein großer Spagat geglückt. Wir haben extrem schnell geschnittene Sequenzen, tolle Videoclipsequenzen voller Vitalität – und am anderen Ende der Skala sind ganz ruhige, ganz tragische Szenen, die auch einen entsprechend anderen Schnittrhythmus haben. Das alles zu balancieren und in einen Guss zu bringen, war eine echte Aufgabe.

Professional Production:

Gab es schwierige Szenen im Schnitt?

Anna Kappelmann:

Mir fiel im Schnitt auf, dass gerade tiefe, psychologisch sehr emotionale Szenen so gut inszeniert und aufgelöst waren, dass sie sich im Schnitt sehr gut angefühlt haben und ich mich gleich gut in das Material einfühlen konnte. Schwieriger waren da die langen Szenenkomplexe mit der ganzen Clique, die zum Beispiel auf der Party spielen oder im Freibad, wo wir jeweils vielen Figuren zeitgleich gerecht werden mussten.

Interessant ist vielleicht, dass es für uns nur ganz kurz Thema war, zusätzliche Establisher zu verwenden. Schnell war klar, dass wir diese gar nicht brauchen würden, da das ganze Umfeld der Mädchen, sowohl das »große Berlin« als Metropole, als auch das »kleine Berlin«, die Siedlung, in den Bildern ohnehin immer mit erzählt war.

Professional Production:

Was war das Besondere bei der Farbkorrektur?



Claudia Gittel:

Ich habe selten so ein unglaublich perfektionistisches Team von Regie, Kamera und Colorist erlebt: Wir hatten gefühlt sechs Adleraugen. Ganz zu Beginn war für mich das Besondere, mit einem Kameramann zu arbeiten, der selber Filme coloriert und einige Erfahrung hatte, mit kombinierten Look Up Tables zu arbeiten. Als Felix mich fragte, ob ich mich darauf einlassen würde, war ich neugierig. Als wir uns getroffen hatten, war schnell klar, dass wir durch den künstlerischen Einsatz der LUTs einen sehr filmischen und besonderen Look erzielen konnten. So haben wir bis zu vier verschiedene LUTs miteinander kombiniert und verblendet, um für jede Szene den am besten passenden Look zu erschaffen. Es sind Farben entstanden, die man mit einem herkömmlichen Grading in dieser Form nicht hinbekommen hätte.

Felix Cramer:

Für mich ist das Grading ein ganz wichtiger Schlüssel, den ich vergleichen würde mit der Entscheidung für das eine oder andere Filmmaterial. Der CMOS-Chip der Kamera setzt das optische Bild ja letztlich nur in Helligkeitswerte für die drei Grundfarben um, aber interpretieren, wie es früher Filmmaterial gemacht hat, kann man im digitalen Zeitalter so richtig erst in der Farbkorrektur. Ich bin mit meiner Vorliebe, unterschiedliche LUTs einzusetzen und zu kombinieren, in den letzten Jahren immer wieder auf große Skepsis gestoßen. Einige Coloristen sehen in LUTs ein »destruktives« Medium, welches das Aufnahmesignal »unnötig« verfälscht. Ich dagegen empfinde dies als große Bereicherung: Farben werden gebrochen und eben nicht einfach eins zu eins

wiedergegeben. Dadurch entsteht eine neue filmische Realität, die nicht aufgesetzt oder platt wirkt. Einfach Enttäigten, Kontraste hochdrehen, Schatten grün einfärben, das sind so 0815-Allerheilmittel im Grading, welche man leider immer noch zu häufig sieht. Claudia, die mir als freie Coloristin von unserer Postproduktionsfirma Studio Mitte empfohlen wurde und mit der ich bei »Tigermilch« zum ersten Mal zusammengearbeitet habe, ist mir mit der gleichen Neugier und künstlerischem Verständnis begegnet und hat, wie Ute, eine klare Haltung gezeigt und gesagt, was ihr gefällt und was nicht, was zur Geschichte passt und was nicht. Das war eine fantastische kreative Zusammenarbeit.

Professional Production:

Gibt es eine farbliche Veränderung im Film?

Claudia Gittel:

Der Film beginnt im Sommer und endet im Herbst. So haben wir die grünen Farbtöne der Natur am Anfang des Filmes stärker herausgearbeitet. Der Film zeigt ja die Geschichte von zwei Mädchen, die erwachsen werden. Insofern holen wir sie genau da ab, in einer sprießenden grünen Welt voller Vitalität, in der es um die erste Sexualität geht, die erste Liebe. Aber das ändert sich im Laufe der Geschichte. Die Mädchen werden mit dramatischen Ereignissen konfrontiert und dabei erwachsener. Das spiegelt sich auch in der Farbigkeit wieder, die erwachsener wird, klarer, weniger bunt, einen Tick auch härter.

Ute Wieland:

Und wir sind auch kühler geworden. Das Schwimmbad ist am Anfang überbordend grün,

und als es am Ende des Sommers noch einmal auftaucht, ist es ganz kühl. Alles wirkt neutraler, die Farben haben weniger Druck, der Sommer geht zu Ende. Und damit geht auch ein Lebensabschnitt der Mädchen zu Ende.

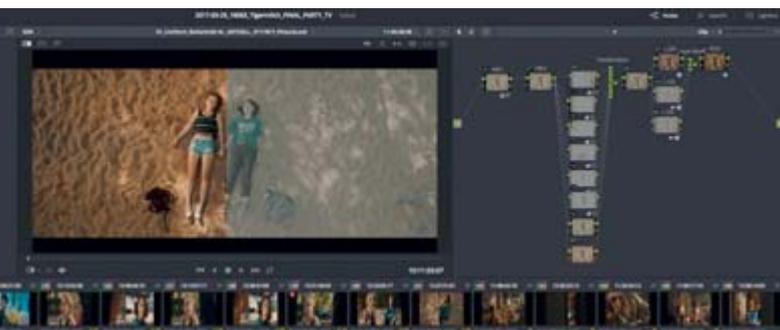
Professional Production:

Welche Szenen waren aus Ihrer Sicht schwierig umzusetzen?

Ute Wieland:

Es gibt im Film eine Szene, die zeigt, wie die Mädchen auf den Straßenstrich gehen, um ihre Grenzen auszutesten. Wir konnten natürlich nicht auf dem echten Straßenstrich in der Kurfürstenstraße drehen, da hätten wir nur aufs Maul bekommen. Also haben wir uns einen Straßenstrich gebaut und nur die Szenen, die dort hinführen, dokumentarisch im echten Straßenstrich gedreht. Eine wagemutige Mischung, die aber ganz gut funktioniert.

Eine weitere Szene kann ich noch nennen: Die Mädchen gehen mit Freiern mit und landen im Hotelzimmer, wo sie Sex mit den Freiern haben. Es ist natürlich so, dass ich das mit Vierzehnjährigen nicht drehen kann, darf und auch nicht wollte. Und dann brauchten wir eine genaue Auflösung, ein genaues Storyboard. Wir haben Teile der Szene mit Bodydoubles gedreht, die Gegenschüsse auf die vierzehnjährigen Mädchen dann ohne Männer mit Doubles, was natürlich prekär war, da man, wie das beim Sex so üblich ist, dieselben Bewegungen und den gleichen Rhythmus abnehmen musste. Da gab es dann beim Drehen zum Teil wirklich absurde Szenen, aber es ist im Film alles ganz selbstverständlich und sieht auch gut





aus. Wir hatten natürlich auch eine große Diskussion bezüglich der Arbeitszeiten der Mädchen, was die Nachtszenen anbelangt. Ich konnte viele Szenen, die im Drehbuch ursprünglich Außen/Nacht stattfanden, auf Tag oder Innen/Nacht umschreiben. Aber bei einer Außen/Nachtszene, der Schlüsselszene des Filmes, war dies nicht möglich.

Felix Cramer:

Um dem extremen Zeitdruck gerecht zu werden, standen in dieser Nacht wirklich auf jedem Hochhaus der Siedlung Lampen, die wir nur noch an- und abschalten mussten, ergänzt durch mehrere Steiger und Balloonlights. Die Szene wurde dann den ganzen Tag geprobt. Wir hatten einen Technocrane, um jede beliebige Kameraposition sofort einzunehmen. Als dann die Sonne unterging, hatten wir aufgrund der limitierten Arbeitszeit der Mädchen gerade mal dreieinhalb Stunden, die vierzig Einstellungen dieser siebenminütigen Szene zu drehen. Alles in einem Wahnsinnstempo, aber es hat wirklich hervorragend funktioniert. Aber natürlich war das im Grading eine der schwierigeren Szenen.

Claudia Gittel:

Aufwändig bei jedem Film sind Nachtszenen ja immer. Es ist eine Gratwanderung, das Bild so dunkel zu graden, dass es spannend ist, man aber trotzdem den Ausdruck der Schauspieler nicht verliert.

Professional Production:

Wieviele VFX-Einstellungen wurden für den Film erstellt?

Felix Cramer:

Es gibt nur wenige VFX-Einstellungen, aber da, wo man es am wenigsten erwartet, stecken die meisten nachbearbeiteten Shots: Es gibt eine Szene, die am Flughafen spielt. Als klar war, dass die Anmietung eines echten Flugzeuges so viel wie drei Drehtage kosten würde, haben wir Richard Tintelnot und Marco Sohn von UnseenFX kontaktiert und überlegt, wie eine günstige VFX-Lösung aussehen könnte. Nach längeren Recherchen ergab sich die deutlich günstigere Möglichkeit, am Leipziger Flughafen mit einer Frachtmaschine zu drehen. Unsere Frachtmaschine sah

zwar aus wie ein normales Flugzeug, hatte aber kein Fenster und eine ganz unsägliche Lackierung. Trotzdem haben wir uns entschieden, die ganze Szene mit dieser Maschine zu drehen, später Fenster hinzuzufügen und die Lackierung zu ändern. Am Ende war der VFX-Aufwand der Szene erheblich, aber immer noch viel günstiger.

Professional Production:

Wie wurde der Ton aufgezeichnet und bearbeitet?

Ute Wieland:

Ich kann nur sagen, dass es extrem ungemütlich war für den Tonmann am Drehort, weil die Mädchen eben weniger Drehzeit hatten und ich sehr darauf gedrängt habe, zu drehen, obwohl es ton-technisch eigentlich nicht zu vertreten war – so nach dem Motto: Hauptsache das Bild ist mal ge-covert, und beim Ton müssen wir dann halt schauen, wo wir ihn herbekommen. Es war zum Teil eine eigentlich unlösbare Aufgabe für unseren Tonmeister Jerome Burkhard, der trotzdem unglaublich viel herausgeholt hat. Wir haben dann am Ende viele O-Ton-Dialoge der Mädchen synchronisiert, die schon am Drehort reiner Primärtönen waren. Die Tonleute bei Rotor Film in Potsdam haben sich dieselben Ansteckmikrophone besorgt, wie wir sie am Drehort hatten, was ich schon mal ein tolles Engagement fand. Und wir haben zusätzlich mit der Angel gearbeitet im Synchron. Dadurch ist es sehr lebendig geworden und gleicht dem beim Dreh entstandenen Ton.

Andi Drost:

Interessant dabei ist, dass nicht alle Setmikros im Tonstudio aufgrund der besonderen Akustik gleichermaßen verwendbar sind, besonders, wenn es darum geht, Szenen, die außen spielen, zu synchronisieren. Eine gute Variante ist das Schoeps CMT-5U, mit dem wir den Ton geangelt haben. Um einen möglichst realistischen Eindruck zu erzielen, haben wir einen Windkorb benutzt, außerdem gibt es sogar im Tonstudio aufgrund der Angelbewegungen und anderer spezifischer Phänomene Druckveränderungen, die bei einer Aufnahme ohne Windschutz zu Beeinträchtigungen führen können. Neben der Angel haben wir als Ansteckmikrofon das DPA4060 benutzt, vorwiegend wegen seines ausgewoge-

nen Klangs bei gutem Rauschabstand. Um die Tonaufnahme zu perfektionieren, haben wir noch eine analoge Funkstrecke (Audio LTD DXS2040) eingesetzt. Für leise Geräusche wie stimmloses Atmen nutzten wir ein Großmembranmikrofon (Gefell m930) – also klassische Tonstudientechnik – um den Signal/Rauschabstand zu erhöhen. In der Mischung konnten wir dann entscheiden, in welchem Verhältnis der Ton des Angelmikrofons, des Ansteckers und aller anderen Mikrofone gemischt wurden, um dem Originalton möglichst nah zu kommen.

Ute Wieland:

Entscheidend war jedoch: Unsere beiden Hauptdarstellerinnen erwiesen sich als sehr begabte Synchronsprecherinnen. Die konnten das alles sehr gut rhythmisch abnehmen und wiederherstellen und sich in die Szenen zurückversetzen, sodass selbst für uns im Nachhinein der O-Ton und Synchronon nach der Mischung kaum zu unterscheiden waren. ■ PP

Darsteller Flora Li Thiemann, Emily Kusche, Narges Rashidi, David Ali Rashed, Luna Zimic Mijovic, Emil Belton, Thorsten Merten, Eva Löbau, Alexandru Cirneala, Joachim Foerster, August Carter, Gisa Flake, Heiko Pinkowski, David Schütter, Ludwig Trepte, u.v.m. — **Regie** Ute Wieland — **Drehbuch** Ute Wieland nach dem gleichnamigen Roman von Stefanie de Velasco — **Produzentin** Susanne Freyer — **Executive Produzenten** Martin Moszkowicz, Oliver Berben — **Producer** Judith Fülle — **Produktionsleitung** Holger Härtl — **Herstellungleitung** Thomas Bretschneider — **Bildgestaltung** Felix Cramer (BVK) — **Kamera 2** Tommy Mann — **Steadicam** Michael Ole Nielsen — **Szenenbild** Frank Polosek — **Montage** Anna Kappelmann — **Musik** Kicker Dibs — **Kostüm** Caroline Sattler — **Maske** Peter Bour, Anna von Gwinner — **Lichtgestaltung** Hubert Märkl — **Ton** Jerome Burkhard — **Casting** Ursula Danger, Patrick Dreikaus — **Pressebetreuung** Anja Konen-Praxl — **Standfotograf** Oliver Vaccaro — **Postproduktion Bild** Studio Mitte Video GmbH — **DI Colorist** Claudia Gittel — **Projektbetreuung** Ute Aichele — **Technischer Support** Jens Vormann, Steffen Görner — **VFX** Richard Tintelnot, Marco Sohn (UnseenFX) — **Postproduktion Ton** Rotor Film — **Projekt Manager** Andi Drost — **ADR Aufnahme** — Jan Meyerdierts — **Dialog Editor** Immo Trümpelmann — **Mischung** Holger Lehmann — **Produktion** Akzente Film & Fernsehproduktion in Co-Produktion mit Constantin Film Produktion und SiMa Film — **Drehort** Berlin und Umgebung — **Drehzeit** 26.07.-15.09.2016 — **Verleih** Constantin Film Verleih — **Film-Förderung** FFF — **Produktionsförderung** MBB (April 2016), FFA (Januar 2016), FFA (Januar 2016) — **Drehbuchförderung** DFFF (September 2014) — **Kinostart** 17.08.2017