

**Der Einfluss von visuellen Effekten auf die Dramaturgie
eines Films anhand des Beispiels Birdman**

Bachelorarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades Bachelor of Engineering

im Studiengang
Audiovisuelle Medien

Vorgelegt von

Jana Messarosch

Matrikelnummer: 28388

am 14.05.2018

an der Hochschule der Medien Stuttgart

Erstprüfer: Prof. Dr. Stephen Lowry

Zweitprüfer: Prof. Katja Schmid

Ehrenwörtliche Erklärung

Hiermit versichere ich, Jana Messarosch, ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit mit dem Titel: „Der Einfluss auf die Dramaturgie eines Films anhand des Beispiels Birdman“ selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen wurden, sind in jedem Fall unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht. Die Arbeit ist noch nicht veröffentlicht oder in anderer Form als Prüfungsleistung vorgelegt worden.

Ich habe die Bedeutung der ehrenwörtlichen Versicherung und die prüfungsrechtlichen Folgen (§26 Abs. 2 Bachelor-SPO (6 Semester), § 24 Abs. 2 Bachelor-SPO (7 Semester), § 23 Abs. 2 Master-SPO (3 Semester) bzw. § 19 Abs. 2 Master-SPO (4 Semester und berufsbegleitend) der HdM) einer unrichtigen oder unvollständigen ehrenwörtlichen Versicherung zur Kenntnis genommen.

Stuttgart, 10.05.2018 _____

Kurzfassung

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Einfluss von visuellen Effekten auf die Dramaturgie eines Films anhand des Beispiels *Birdman* von Alejandro Gonzáles Iñárritu (2014). Zunächst wird das Thema Dramaturgie generell behandelt. Es folgt eine Analyse des Films bezüglich dramaturgischer und filmtechnischer Aspekte. Darauf folgend werden visuelle Effekte definiert und ihr Einsatz im Film *Birdman* aufgezeigt. Schließlich wird der Einfluss der visuellen Effekte auf Basis der zuvor erarbeiteten Erkenntnisse analysiert. Dabei stellt sich heraus, dass ein Einfluss durchaus vorhanden sein kann, er jedoch von der Art und der Motivation für ihren Einsatz abhängt.

Abstract

The present study deals with the impact of visual effects on the dramatic composition of a film based on the example of *Birdman* by Alejandro Gonzáles Iñárritu (2014). The first part is focused on dramatic composition in general. It is followed by an analysis of the movie regarding its dramatic composition and technical aspects. Subsequently, visual effects will be defined and their application in the movie will be demonstrated. Finally, the impact of visual effects based on the previously developed information will be analysed. The analysis will show that an impact can be existent depending on the type of visual effect and the motivation for its use.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
2. Dramaturgie	8
2.1 Definition Dramaturgie	8
2.2 Drei-Akt-Paradigma nach Syd Field	8
3. Der dramaturgische Aufbau des Films Birdman	9
3.1 Die Exposition	10
3.1.1 Einführung der Charaktere	10
3.1.2 Die Einführung des Themas	17
3.1.3 Die Einführung der Welt	19
3.1.4 Das auslösende Ereignis	19
3.1.5 Der erste Plot Point	20
3.2 Die Konfrontation	20
3.2.1 Riggans innerer Kampf	20
3.2.2 Riggans Konkurrenzkampf mit Mike	23
3.2.3 Tabitha Dickinsen	25
3.2.4 Der zweite Erzählstrang	25
3.2.5 Parallelen zwischen Theaterstück und realem Leben	28
3.2.6 Der Zentrale Punkt	32
3.2.7 Der zweite Plot Point	32
3.3 Die Auflösung	33
3.3.1 Birdmans letzter Auftritt	36
3.3.2 Das Ende	36
4. Filmtechnische Analyse	37
4.1 Kamera	37
4.1.1 Übergänge	41
4.2 Filmschnitt	43
4.3 Filmmusik	46

5. Visuelle Effekte im Film Birdman	49
5.1 Definition: Visuelle Effekte	50
5.2 Sichtbare VFX	50
5.2.1 Schwebende / fliegende Charaktere oder Objekte	51
5.2.2 Die Action-Sequenz	53
5.2.3 Der Komet	54
5.2.4 Zeitraffer	54
5.3 Unsichtbare VFX	55
5.3.1 Stitching des Films zu einer Plansequenz	56
5.3.2 Zeitanpassung	59
5.3.3 Retuschen	59
5.3.4 Weitere bildaufbauende Elemente	60
6. Der Einfluss von visuellen Effekten auf die Dramaturgie	
des Films Birdman	61
6.1 Der Einfluss der sichtbaren Effekte	61
6.2 Der Einfluss der unsichtbaren Effekte	63
7. Fazit	65
8. Literaturverzeichnis	69

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Drei-Akt-Struktur des Films Birdman	10
Abbildung 2: Vergleich Backgroundplate / Compositing 1	52
Abbildung 3: Vergleich Backgroundpate / Compositing 2.....	54
Abbildung 4: Unsichtbarer Schnitt durch Schwenk.....	57
Abbildung 5: Unsichtbarer Schnitt durch Wipe.....	58

Abkürzungsverzeichnis

CG	Computer generated
PP	Plot Point
SRS	Shot-reverse-shot
VFX	Visual effects

1. Einleitung

Die Evolution des Films ist beeindruckend. Ende des 19. Jahrhunderts aufgekomen, ist es ein vergleichsweise junges Medium, das sich bis heute stark weiterentwickelt hat. Diese Entwicklung fand sowohl auf technischer, als auch auf inhaltlicher und ästhetischer Ebene statt. Die Inhalte und die Ästhetik der Filme hängen zum einen von dem historischen Kontext ab, in dem sie entstehen. Zum anderen werden sie durch die Technik bedingt, die den Filmschaffenden zur Verfügung steht. Seit jeher ist das Film ein Medium, das seinen Erschaffern Platz zum tricksen und nachbearbeiten bietet. Dabei gibt es verschiedene Arten der Nachbearbeitung. Ein Mittel, das besonders in den letzten Jahren an Wichtigkeit und Popularität gewonnen hat, sind visuelle Effekte. Sie bieten Filmemachern ein mächtiges Werkzeug, mit dem Filme interessanter, aufregender und beeindruckender werden. Bereits in Filmen wie *Metropolis* (Lang, 1927) kamen beeindruckende visuelle Effekte zum Einsatz. Diese analogen Effekte sind jedoch nicht mehr mit den Möglichkeiten vergleichbar, die heutigen VFX-Produktionsfirmen auf technischer Ebene zur Verfügung stehen. Blockbuster strotzen oftmals vor computergenerierten Effekten, die eine große Masse an Zuschauern anlocken. Der Einsatz von visuellen Effekten ist heutzutage jedoch aus keinem Genre mehr wegzudenken, ob Indie-Film oder Blockbuster.

Der steigende Einsatz von visuellen Effekten beeinflusst die Entstehung der Filme. Um die Effekte in der Postproduktion ordentlich umsetzen zu können, müssen bereits beim Dreh bestimmte Aspekte berücksichtigt werden. Auf Produktionsebene ist also ein klarer Einfluss von visuellen Effekten erkennbar. Doch in wie fern beeinflussen visuelle Effekte die Dramaturgie eines Films? Der Beantwortung dieser Frage widmet sich die folgende Arbeit, wobei Alejandro González Iñárritus Film *Birdman* aus dem Jahr 2014 als Untersuchungsgegenstand verwendet wird. Dabei wird zunächst der Begriff Dramaturgie untersucht und auf *Birdman* angewendet. Um einen ganzheitlichen Einblick in den Film zu ermöglichen, werden zudem die Bereiche Kamera, Schnitt und Ton angeschnitten. Schließlich werden die visuellen Effekte des Films herausgearbeitet. Auf Basis all dieser Informationen wird zuletzt die Verbindung zwischen den einzelnen Kapiteln hergestellt, um den Einfluss der visuellen Effekte auf die Dramaturgie zu analysieren.

2. Dramaturgie

In dieser Arbeit wird der Einfluss der visuellen Effekte auf die Dramaturgie des Films *Birdman* untersucht. Dafür wird im zweiten Kapitel zunächst der Begriff Dramaturgie definiert. Anschließend folgt eine kurze Zusammenfassung des Drei-Akt-Paradigmas nach Syd Field, das die Anwendung des Begriffs Dramaturgie auf einen Film beschreibt.

2.1 Definition Dramaturgie

Je nach Autor und Sichtweise, wird der Begriff Dramaturgie anders verstanden. Dies macht es schwer, eine universelle Definition für den Begriff zu finden. In dieser Arbeit stützt sich das Verständnis des Wortes Dramaturgie auf eine Formulierung, die Peter Rabenalt in seinem Buch *Filmdramaturgie* trifft: „Erste grundlegende Aufgabe der Dramaturgie ist die Strukturierung der Ereignisabläufe, das heißt der Handlungen und Begebenheiten in der Fabel oder Story zu dem Zweck, beim Zuschauer ein Interesse auf den Ausgang und das Ergebnis der Handlungen zu erregen“ (Rabenalt, 1999, S. 25). Spricht man von Dramaturgie, geht es also um die Strukturierung einer Geschichte. Im Falle eines Films findet diese Strukturierung im Drehbuch statt, worauf sich der Inhalt des folgenden Kapitels bezieht.

2.2 Drei-Akt-Paradigma nach Syd Field

„Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat“ (Aristoteles, 1994, S. 25). Diese Prämisse stellte der griechische Philosoph Aristoteles bereits vor circa 2300 Jahren in seinem Buch *Poetik* auf, durch das er als „erster Theoretiker des Dramas“ gilt (Rabenalt, 1999, S. 23). Diese Grundstruktur bleibt bis heute unverändert und findet sich auch in dem Paradigma des oftmals zitierten amerikanischen Drehbuchautor Syd Field wieder. Den Begriff Paradigma beschreibt Field selbst als „eine Vorlage, Beispiel oder konzeptionelles Schema“ (Field, 2007, S. 39).

Nach Field (2007) lässt sich ein Drehbuch in drei Akte aufteilen: Anfang (Exposition), Mitte (Konfrontation) und Ende (Auflösung). Dabei bedecken Exposition und Auflösung jeweils circa ein Viertel der Filmlänge (Field, 2007). Der zweite Akt macht hingegen ungefähr die Hälfte des Films aus (Field, 2007). Hier kann man eine

weitere Unterteilung in zwei gleich große Hälften vornehmen: Der erste Teil und der zweite Teil der Konfrontation (Field, 2007). Die beiden Hälften des zweiten Aktes werden durch den Zentralen Punkt verbunden (Field, 1992).

Weitere wichtige Punkte im Paradigma sind sogenannte Plot Points. Field definiert den Plot Point als „ein Ereignis, eine Episode oder [einen] Vorfall, der in die Handlung eingreift und ihr eine neue Richtung gibt [...]“ (Field, 2007, S. 226) und „immer unmittelbar mit der Hauptfigur [zusammenhängt]“ (Field, 2007, S. 46). So dienen Plot Points als Katalysator für den Übergang zwischen zwei Akten, weswegen sich kurz vor Ende des ersten und zweiten Aktes jeweils ein Plot Point befindet: Plot Point I bzw. Plot Point II (Field, 2007).

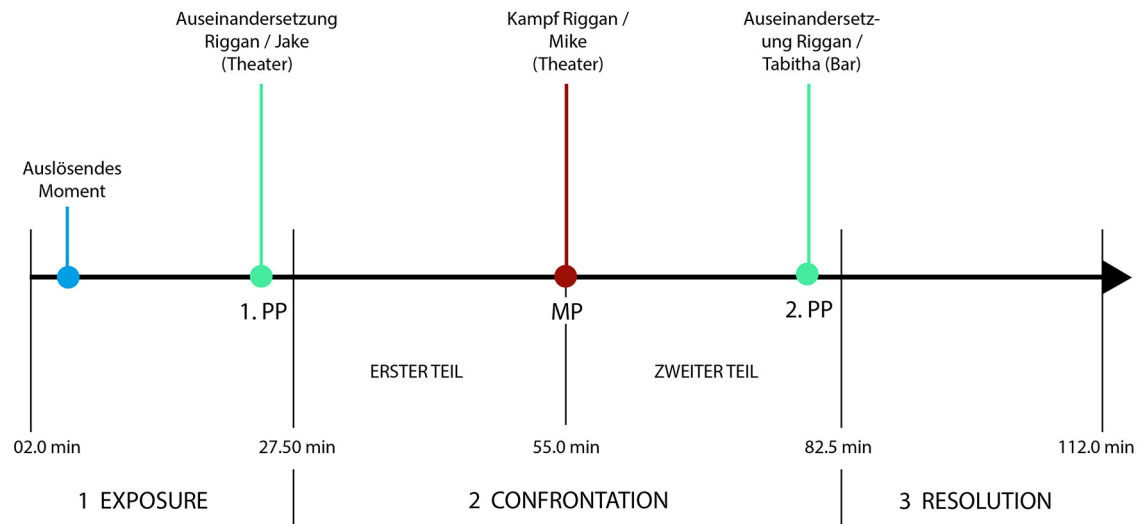
Das auslösende Ereignis ist ein ebenfalls grundlegender Moment im Film und befindet sich am Anfang des ersten Aktes (Field, 2007). Es dient dazu, die Story in Gang zu setzen und gleichzeitig das Interesse der Zuschauer zu wecken (Field, 2007).

Die drei Akte haben nach Field bestimmte Funktionen. Der erste Akt dient der Einführung der Charaktere und ihrer Beziehungen zueinander, der Welt in der sie leben sowie dem Thema, um das es im Film geht (Field, 2007). Der dramatische Kontext des ersten Aktes wird auch als Setup bezeichnet (Field, 1992). Im zweiten Akt, der Konfrontation, versucht der Hauptcharakter an sein Ziel zu gelangen, wobei er auf Hindernisse stößt (Field, 2007). Hierbei legt Field den Fokus klar auf den Konflikt: „Drama ist Konflikt. Ohne Konflikt gibt es keine Handlung, ohne Handlung gibt es keine Figur, ohne Figur keine Geschichte und ohne Geschichte kein Drehbuch“ (Field, 2007, S. 45). Der letzte Akt dient der Auflösung der Story. Hier entscheidet sich, was am Ende des Drehbuches mit dem Protagonisten passiert (Field, 1992). Dabei können mehrere Handlungsstränge, die zuvor eingeführt werden, aufgelöst werden (Field, 1992).

3. Der dramaturgische Aufbau des Films *Birdman*

Birdman ist kein klassischer Hollywood-Blockbuster. Durch seine komplexe Story und Umsetzung entspricht er keinem Film, der rein für den Mainstream und in Hinblick auf Erfolg an den Kinokassen geschaffen wurde. Dennoch lässt auch er sich auf Fields traditionelles Drei-Akt-Paradigma herunterbrechen (Abbildung 1). Die folgende Grafik ist nach Fields Prämisse aufgebaut:

Abbildung 1: *Drei-Akt-Struktur des Films Birdman*



Quelle: Eigene Darstellung

Um einen umfassenden Einblick in die Dramaturgie des Films geben zu können, ist eine Analyse der drei Akte nötig. Diese wird in den folgenden Kapiteln vollzogen und dient als Grundlage für spätere Kapitel, die sich der Frage nach dem Einfluss der visuellen Effekten auf die Dramaturgie widmen.

3.1 Die Exposition

Nach Field ist der erste Teil des Films die Exposition. In der Grafik fängt diese erst bei Minute zwei an. Das ist der Tatsache geschuldet, dass zu Beginn des Films eine Schnitt-Kollage (Quallen, Komet) kommt. Die eigentliche Handlung setzt erst in Minute zwei ein, als der Protagonist Riggan Thompson im Raum schwebend gezeigt wird.

3.1.1 Einführung der Charaktere

Passend zu Fields Vorstellung einer Exposition (2007), werden auch in *Birdman* alle Charaktere im ersten Akt eingeführt. Die Einführung aller Figuren wird im Folgenden beschrieben und analysiert.

Der erste Mensch, den der Zuschauer kennenlernt, ist der Protagonist Riggan Thompson. Im Raum schwebend meditiert Riggan in seiner Garderobe, der Zuschauer sieht ihn zunächst nur von hinten. Bevor wir Riggans Gesicht sehen, erklingt aus dem Off eine Stimme. „How did we end up here?“ (00:02:05 - 00:02:07), ist der erste Satz im Film¹. Weiter lässt sich die Stimme über das Theater aus, das sie als „grauenvoll“ bezeichnet („This place is horrible.“ (00:02:13 – 00:02:14)). Sie stichelt Riggan dazu an, zu etwas Größerem bestimmt zu sein („We don’t belong in this shithole.“ (00:02:29 - 00:02:32)). Während die Stimme spricht, fährt die Kamera langsam an Riggans Rücken heran. Dies gibt dem Zuschauer das Gefühl, sie komme von hinten und nähere sich langsam dem Schauspieler an. Dieses Anschleichen von hinten suggeriert hinterlistige Absichten und stellt die Vertrauenswürdigkeit der Stimme in Frage. Zu diesem Punkt weiß der Zuschauer noch nicht genau, wo die tiefe Stimme auf dem Off herkommt. Dadurch, dass wir die Stimme hören, während wir Riggan sehen, wird jedoch von Anfang an angedeutet, dass sie und Riggan eine Einheit bilden. Als die Stimme von Riggan und sich selbst als „wir“ („we“) spricht, bekommt der Zuschauer einen weiteren Hinweis darauf, dass es sich bei der Stimme um Riggans Alter Ego handelt.

Riggans Gesicht erblicken wir in der vierten Filmminute, allerdings durch den Spiegel, in den er gerade schaut. Er betrachtet sein Gesicht, Riggans Auseinandersetzung mit sich selbst findet von Anfang an statt. Gleichzeitig sehen wir den Sticker mit dem Spruch *A thing is a thing, not what is said of that thing*. Dies suggeriert, dass hinter Riggan mehr steckt als das, was die breite Masse denkt.

Über den Film hinweg gibt es neun Situationen, in denen das Alter Ego Birdman präsent ist, auf verschiedene Art und Weise. Neben der ersten Szene geschieht dies im ersten Akt, als Riggan gerade von der Theaterprobe zurückkommt, in der er Ralph einen Scheinwerfer auf den Kopf fallen lassen hat, sodass dieser schwer verletzt wurde. Durch den Unfall und den darauffolgenden Disput mit Jake ist er aufgebracht. Zurück in seiner Garderobe läuft im Fernsehen ein Beitrag über den Hollywood-Schauspieler Robert Downey Jr., der als Superheld *Iron Man* erfolgreich ist und im neuen Superhelden-Film *The Avengers* zu sehen sein wird. Mit einem

¹ Im Kapitel „Filmmusik“ wird erwähnt, dass die Stimme des Musikers Antonio Sanchez als erste Stimme im Film zu hören ist. Diese ertönt jedoch während des Vorspanns und nicht im ersten Akt, der laut Grafik ab Minute zwei beginnt.

Fingerzeig schaltet Riggan den Fernseher aus – Birdman ist wieder präsent. Riggan setzt sich vor seinen Spiegel. Birdman spricht zu ihm, lässt sich über Robert Downey Jr. aus und erinnert Riggan daran, wie viel Geld er durch sein Dasein als Iron Man verdient. „We were the real thing, Riggan.“ (00:08:03 - 00:08:05), versucht er Riggan zu umgarnen. Riggan spricht sich selbst gut zu, um seinen Atem zu kontrollieren und seine Wut zu akzeptieren. Er will die Stimme abschütteln, sieht sie als Produkt seiner inneren Wut („Breathing in. I embrace my anger.“ (00:08:20 - 00:08:22)). Die Stimme lässt sich davon nicht beeindrucken. Sie will bleiben. Birdman untergräbt Riggans Versuche, gegen ihn anzukämpfen („Yeah, embrace it. But I’m not going away.“ (00:08:23 - 00:08:26)). Dies ist eine wichtige Szene der Exposition, da sie Riggans inneren Kampf einleitet, der ein großer Teil des zweiten Aktes sein wird.

Nach dem Dialog schaut sich Riggan im Spiegel an, die Kamera folgt seinem Blick zu dem Blumenstrauß, den er sich von Sam gewünscht hatte. Es sind Rosen, die Sorte, die er auf keinen Fall haben wollte, mit einer Notiz von Sam: „They didn’t have whatever you wanted.“. Sam zeigt offensichtlich wenig Respekt für ihren Vater, was diesen enttäuscht. Er bewegt die Blumenvase durch Telekinese über den Tisch. Dies gefällt dem Alter Ego, das sich zurückmeldet und Riggan einredet, die Menschen unterschätzten ihn („These people don’t know what you’re capable of.“ (00:08:59 – 00:09:02)). Riggan lässt die Vase an der Wand zersplittern. Der Zusammenhang zwischen Riggans Gefühlslage und Birdmans Präsenz wird hier bereits suggeriert.

Die Figur Riggan wird nicht nur durch sein Alter Ego, sondern auch durch sein Dasein als Hollywood-Star definiert. Diese Information erhält der Zuschauer zunächst unterschwellig durch Hinweise, wie dem Birdman-Filmplakat in seiner Garderobe, oder Birdmans Stimme, die sich nach Ralphs Unfall zu Wort meldet: „We were the real thing Riggan. We had it all. We gave it away.“ (00:08:03 – 00:08:10). Tatsächlich angesprochen wird der Grund für Riggans Bekanntheit durch einen Reporter bei einer Pressekonferenz, der Riggans Rolle als Hauptdarsteller einer Reihe von Comicbuch-Verfilmungen erwähnt („Why would somebody go from playing the lead in a comic book franchise to adapting Raymond Carver for the stage?“ (00:09:09 – 00:09:17)). Durch die Pressekonferenz wird zudem ein weiteres wichtiges Thema eingeführt: Riggans wahre Motivation für das Theater-Projekt. Ein Journalist spricht die Vermutung, dass Riggan das Theaterstück aus Gründen des Geltungsdrangs

inszeniert, direkt an („Are you at all afraid that people will say you’re doing this play to battle the impression that you’re a washed-up superhero?“ (00:10:20 - 00:10:27)). Diese Vermutung ist zunächst auch für den Zuschauer naheliegend. Sie wurzelt im klassischen Fall eines Hollywood-Schauspielers, dessen schwindende Bedeutung ihn in eine Krise gestürzt hat. Das Erlangen von Bewunderung scheint ihm der einzige Weg zu sein, die Krise zu bewältigen.

Neben charakterlichen Eigenschaften werden auch harte Fakten über Riggan eingeführt. Seine Funktion in der Produktion des Theaterstücks lässt sich von Anfang an erahnen. Hinweise für seine Rolle als Schauspieler und Regisseur finden sich beispielsweise in der Theaterprobe. Neben seiner eigenen Rolle gibt er Ralph Regie Anweisungen. Dass er das Stück auch selbst adaptiert hat, erfährt der Zuschauer durch Mike Shiner: „And you’re directing and starring in your adaptation? That’s ambitious.“ (00:13:31 – 00:13:35).

Sam Thompson wird in der gleichen Szene eingeführt, wie ihr Vater. Über den Film hinweg wird deutlich werden, wie wichtig soziale Netzwerke und neue Medien für sie sind. In ihrer Einführung wird die Präsenz von Medien in ihrem Leben dadurch suggeriert, dass der Zuschauer sie über einen Laptop-Bildschirm kennenlernt. Ihre Aussage „I hate this job.“ (00:03:05 – 00:03:06) und ihr aggressives Verhalten während des Videoanrufs, geben dem Zuschauer einen recht klaren ersten Eindruck von Sam. Dadurch, dass sie Riggan „Dad“ nennt (00:02:52), wird ihr Verhältnis zu ihm sofort geklärt.

Sam wird ein zweites Mal eingeführt, dieses Mal ist sie tatsächlich anwesend. Direkt nach Mikes Einführung führt sie ihn hinunter zur Garderobe. Ihre Körperhaltung und ihre lustlose Attitüde passen zu dem Eindruck, den der Zuschauer durch ihren Videoanruf bekommen hat. Sams Beziehung zu ihrem Vater sowie ihr Verhältnis zu Mike werden sich im zweiten Akt weiterentwickeln. Somit ist die Tatsache, dass ihre einführenden Szenen miteinander verbunden sind, kein Zufall.

Durch Lesleys Kommentar in der Garderobe, wird der Zuschauer über Sams Drogenkonsum informiert: „I don’t know if it’s the drugs that fried her brain or what (...).“ (00:18:45 – 00:18:47). Dass Drogen ein ernst zu nehmendes Problem in Sams Leben sind, erfährt der Zuschauer am Ende des ersten Aktes. Nach der ersten

Vorpremiere führen Sylvia und Riggan eine Konversation in Riggans Garderobe, in der Sylvia Sams Aufenthalt in einer Entzugsklinik anspricht („She’s trying to stay away from everything and everyone that got her into rehab in the first place, so...” (00:27:44 – 00:27:48)). Durch diese Aussage Sylvias bekommt der Zuschauer eine Vorstellung von Sams Gefühlslage, was eine Erklärung für ihr Verhalten liefert. Sie befindet sich in einer schwierigen Phase ihres Lebens, das sie neu ordnen muss. Diese Hintergrundinformation dient als Grundlage für Sams Verhalten und Entwicklung im zweiten Akt.

Riggans Gegenspieler ist Mike Shiner. Im Gegensatz zu Riggan ist er ein Star der New Yorker Theaterwelt. Sein Ruf eilt ihm im wahrsten Sinne des Wortes voraus. So erfährt der Zuschauer von Mikes Existenz, bevor er ihn zu Gesicht bekommt: Lesley unterrichtet Riggan und Jake über Mikes Bereitschaft, Ralphs Rolle im Theaterstück zu übernehmen. Durch Jakes begeisterte Reaktion ist der Zuschauer von Anfang an über Mikes Ruhm und Talent informiert („He sells a shitload of tickets.” (00:12:22 – 00:12:24)). Lesleys Kommentar auf Riggans Frage, ob er von seinem vorherigen Job gefeuert wurde oder gekündigt hat, deutet Mikes schwierigen Charakter an: „Well, with Mike it’s usually both.” (00:12:06 – 00:12:07). Zudem erfährt das Publikum von Lesleys und Mikes Affaire („We share a vagina.” (00:12:13 – 00:12:14)).

Mikes Selbstsicherheit und Überlegenheit in der Theaterwelt werden bereits in seiner ersten Szene deutlich. Er wird in einer Totalen eingeführt, in der er heroisch im Scheinwerferlicht der Bühne steht. Neben Mike ist im Bild viel Platz für die Bühne und den Zuschauerraum, was die Wichtigkeit des Theaters in Mikes Leben zum Ausdruck bringt. Seine Professionalität und sein Können stellt Mike sofort unter Beweis. Er verzichtet auf anfängliche Höflichkeiten und will direkt anfangen zu proben. Dabei hinterfragt er Riggans Drehbuch („Is that what I’m saying, am I saying love is absolut?” (00:14:23 – 00:14:26)) und gibt Riggan Anweisungen, obwohl er der eigentliche Regisseur ist („Why don’t you just give me that same thing again but cut it down. Try it.” (00:15:43 – 00:15:45)). Mike ist sich seines Talents bewusst und stellt sein Selbstbewusstsein gerne zur Schau. Trotz Sams Anwesenheit zieht er sich in der Garderobe komplett aus. Obendrein betrachtet er sich die ganze Zeit im Spiegel und scheint sich dabei nicht unwohl zu fühlen. Die Spannung zwischen Sam und Mike ist

von Anfang an spürbar und dient als Grundlage für den zweiten Handlungsstrang, der im zweiten Akt erzählt wird.

Lesley, Laura und Ralph werden gemeinsam eingeführt. Anders als Riggan, Sam oder Mike, werden sie im zweiten Akt weniger im Vordergrund stehen und sich weniger entwickeln. Ihre Rollen beziehen sich hauptsächlich auf ihr Dasein als Schauspieler/in und Teil von Riggans Ensemble. Passender Weise lernt der Zuschauer sie während einer Theaterprobe am Tisch auf der Bühne sitzend kennen.

Ralph wird von vornherein als untalentierte Schauspieler eingeführt. Die Kamera folgt Riggan auf die Bühne. Als Ralph unscharf im Hintergrund zu erkennen ist, drückt Riggan seine Abneigung ihm gegenüber aus („You know, I'd be a lot better if I could get Ralph to stop, you know, acting.“ (00:04:17 – 00:04:22)). Während der Theaterprobe gibt sich Ralph unsicher, sein fehlendes Talent wird deutlich. Nach seinem Unfall kehrt er nicht zurück zum Ensemble, verklagt Riggan jedoch. Somit fungiert er als eines der Hindernisse, die Riggan im zweiten Akt bewältigen muss.

Über Lesley erhalten wir drei Hintergrundinformationen: Sie hat eine Affäre mit Mike Shiner (wie oben bereits erwähnt), sie hat einen fünfjährigen Sohn („Mike is like my five year-old-son, neither of them has clean underwear.“ (00:18:17 – 00:18:20)) und sie strebt nach einer Broadway-Karriere („This is Broadway. And I'm here, finally.“ (00:19:19 – 00:19:22)). Im Vergleich zu Mike tut sie dies mit weniger Selbstbewusstsein. Ebendieses scheint von Mikes Verhalten abhängig zu sein („How is it that you always manage to find a new way to humiliate me?“ (00:19:07 - 00:19:11)). Lesleys Kommentare über Mikes fehlende Unterwäsche oder ihre Beziehung zu ihm lassen auf einen sarkastischen Sinn für Humor schließen.

Laura ist Riggans Freundin. Dies erfährt der Zuschauer in einem Gespräch, in dem sie Riggan mitteilt, dass sie glaubt, schwanger zu sein. Riggans Reaktion ist wenig freudig, sogar etwas beleidigend („Are you sure it's mine?“ (00:20:51 – 00:20:52)). Daraufhin erteilt Laura Riggan eine Ohrfeige, doch im nächsten Moment führt sie seine Hand an ihren Schritt und Busen und küsst ihn. Mit laszivem Blick und Stimme läuft sie von Riggan davon, scheinbar vorfreudig auf die erste Vorpremiere („First preview tomorrow.“ (00:21:35 – 00:21:36)). Dieses Verhalten gibt Laura das Image, etwas verrückt zu sein. Gleichzeitig etabliert die Szene das Gefälle zwischen ihr und Riggan: Er scheint ihr sehr wichtig zu sein, sie hat in seinem Leben jedoch keinen

großen Stellenwert. Ähnlich wie Lesley, erfährt sie durch den Mann in ihrem Leben Demütigung. Dies wird auch in der Szene deutlich, in der Riggans Ex-Frau Sylvia eingeführt wird: Laura platzt in Riggans Garderobe und erblickt Sylvia, wonach sie sich sofort entschuldigt und designiert die Türe schließt.

Diese Reaktion Lauras zeigt Sylvias Stellenwert in Riggans Leben auf. Trotz der Tatsache, dass sie getrennt sind, haben Riggan und Sylvia ein gutes und vertrautes Verhältnis zueinander. Sylvia ist ein fürsorglicher Charakter. Wir lernen sie kennen, als sie Riggan nach der desaströsen ersten Vorpremiere in seiner Garderobe besucht. Sie erklärt ihren Besuch damit, dass sie wüsste, wie wichtig das Stück für Riggan ist („Well, I know how much this means to you.“ (00:27:17 - 00:27:19)). Auch sorgt sie sich um ihre gemeinsame Tochter Sam, weswegen sie Riggan bittet, sich mehr um sie zu kümmern. Somit erfährt der Zuschauer auch, dass Sylvia eine bessere Beziehung zu ihrer Tochter hat, als Riggan. Gleichzeitig ist sie verständnisvoll dafür, dass Riggan durch sein Projekt abgelenkt ist („Riggan, you don't have to be a great father right now. You just have to be one.“ (00:28:02 – 00:28:06)). Sylvia bringt Riggan dazu, über sein Innerstes zu sprechen: der Grund für sein Theaterstück („I got the chance to do something right. I got to take it.“ (00:29:21 - 00:29:28)). Ferner zeigt sie, dass ihre Beziehung zu Riggan immer noch beschäftigt („It's funny, I was sitting here waiting for you and all of a sudden, I couldn't remember why we broke up.“ (00:29:32 - 00:29:37)). All dies machen Sylvia zu einer Figur, die mit Emotionen verbunden ist. Dies bringt ihr eine wichtige Rolle in Riggans Leben ein. Durch ihre ruhige Art stellt Sylvia einen Gegenpol zu den anderen Charakteren dar, die Riggan umgeben. Über ihre Person erfährt der Zuschauer nichts, was nicht mit Riggan oder Sam zu tun hat. Dass sie wieder unterrichten möchte, ist die einzige Information, die einen Hinweis auf ihren Beruf gibt („I'm going back to teaching.“ (00:29:37 - 00:29:38)), darauf geht Riggan allerdings nicht ein. Dies unterstreicht Sylvias Funktion als stärkendes Element in Riggans Leben. Ihre Rolle existiert einzig und allein, um Riggan zu unterstützen, was sich im Laufe des Filmes zeigen wird. Auf Basis von Fields Paradigma müsste der zweite Akt nach 27.5 Minuten beginnen. Zu diesem Zeitpunkt lernen wir Sylvia gerade kennen. Die Konversation zwischen ihr und Riggan in seiner Garderobe, stellt den Übergang zwischen dem ersten und dem zweiten Akt dar.

Neben Sylvia ist Jake eine Person, die Riggan unterstützt. Dabei ist er jedoch weitaus gestresster und unruhiger, als Sylvia. Jake scheint immer unter Strom zu stehen, passender Weise lernen wir ihn in einer Bewegung kennen. Als Riggan auf dem Weg zur Probe ist, läuft Jake plötzlich neben ihm her. Jakes Beziehung zu Riggan erfährt der Zuschauer durch Riggans eigene Aussage: „You’re my attorney, you’re my producer, you’re my best friend.“ (00:07:22 – 00:07:25). Diese drei Tätigkeiten machen Jake zu Riggans Helfer auf professioneller und privater Ebene. Dabei wird er von Riggan zunächst respektlos behandelt, er ihm die Tür vor der Nase zuschlägt mit den Worten „Just go out there and do what you were born to do. I don’t care how you do it, just go.“ (00:07:27 – 00:07:30). Diese Umgangsweise Riggans scheint der Grund für Jakes erhöhtes Stresslevel zu sein. Er sucht schließlich die Konfrontation mit Riggan und widerspricht ihm, als er Mike nach der ersten Vorpremiere feuern will („Just shut up and listen to me for once!“ (00:25:52 – 00:25:54), „You’re the director, get him under control, okay?“ (00:26:14 – 00:26:16)). Auch auf menschlicher Ebene erinnert er Riggan an die Motivation für das Projekt: „This is about being respected and valued, remember? That’s what you told me. That’s how you got me into this shit!“ (00:26:05 – 00:26:10). Riggans Entwicklung im zweiten Akt findet auf professioneller und persönlicher Ebene statt. Durch Jakes unterstützende Funktion als Freund und Geschäftspartner, ist er dabei ein wichtiger Faktor. Wie auch Sylvia hat Jake keine andere Funktion, sodass wir keinerlei Hintergrundinformation über ihn erhalten.

3.1.2 Die Einführung des Themas

Das übergeordnete Thema des Films *Birdman* besteht in der Umsetzung von Riggans Theaterstück. Mit seinem Projekt erfolgreich zu werden, ist Riggans ultimatives Ziel. Um dies zu erreichen, wird er im zweiten Akt mehrere Hindernisse überwinden müssen. Dabei lassen sich drei Unterthemen erkennen, die neben seinem Hauptziel ein wichtiger Teil des Films sind.

Das erste Unterthema besteht im inneren Kampf der Menschen mit ihrem Ego. In Riggans speziellem Fall geht es hier um sein Alter Ego. Dadurch, dass der

Zuschauer Birdmans Stimme aus dem Off sofort kennenlernt, wird dies im ersten Akt bereits angedeutet. Seine wachsende Wichtigkeit bis hin zur völligen Übernahme Riggans, wird erst im zweiten bzw. dritten Akt deutlich. Im Kampf mit seinem Theaterstück verliert Riggan sich so sehr in der Materie, dass das Stück und sein wahres Leben immer mehr miteinander verschmelzen. Die Parallelen zwischen dem Theaterstück und seinem wahren Leben sind das zweite Unterthema, das im ersten Akt eingeführt wird. Bereits in den ersten sechs Filmminuten findet sich das erste Beispiel. Lesley (in der Rolle der Terri) sagt folgenden Satz über ihren Ex-Mann Ed (gespielt von Riggan): „He shot himself in the face but he screwed that up, too.“ (00:05:09). Tatsächlich wird sich Riggan später ins Gesicht schießen und sich dabei die Nase zertrümmern. Dies ist ein klassischer Fall von Foreshadowing. Das dritte Unterthema wird durch Mike Shiner eingeführt: Echtheit / Ehrlichkeit. Als Riggans Antagonist legt Mike von Anfang an Wert auf Echtheit. Dies passt zu ihren unterschiedlichen Hintergründen als Schauspieler. Riggan kommt aus Hollywood, das bekannt ist für seine Tricks on Screen. Filme können nachbearbeitet werden, geschnitten, die Schauspieler mehrere Takes aufzeichnen. So können die Darstellungen der Schauspieler am Set extrem manipuliert und ihre äußere Wirkung verändert werden. All dies ist beim Theater nicht möglich. Das Theater ist ein Ort, an dem sich der Schauspieler direkt mit dem Publikum auseinandersetzt, er hat nur diese eine Chance, das Publikum zu überzeugen. Um dabei glaubhaft rüberzukommen, ist ein hohes Maß an Auseinandersetzung mit der eigenen Psyche und Performance notwendig. Nicht, dass dies Filmschauspieler nicht tun würden. Der Unterschied liegt jedoch in der nicht vorhandenen Möglichkeit der nachträglichen Überarbeitung, was dem Theater ein größeres Gefühl der Echtheit verleiht. Dieses ist Mike so wichtig, dass er darauf besteht, auf der Bühne echten Gin zu trinken, statt Wasser. „Does anybody give a shit about truth, other than me?“ (00:25:02 - 00:25:06), fragt er das Publikum der ersten Vorpremiere wütend darüber, dass Riggan heimlich seinen Gin gegen Wasser ersetzt hat. Im Gegensatz zu Mike legt Riggan weniger Wert auf Ehrlichkeit. Durch sein Alter Ego belügt er sich permanent selbst. Auch der vorgetäuschte Unfall Ralphs zeigt, dass Riggan Lügen instrumentalisiert, um seine Ziele zu erreichen.

3.1.3 Die Einführung der Welt

Mit der Einführung der Charaktere lernen wir auch ihre (Um-)Welt kennen. Im Film *Birdman* gibt es vier elementare Schauplätze: Das St. James Theatre, die Bar, die Straßen New York Citys und das Krankenhauszimmer. Im ersten Akt lernt der Zuschauer nur einen Schauplatz kennen: Das Theater. Da die Inszenierung des Stückes das Hauptthema des Filmes ist, ist dieser Schauplatz der wichtigste.

Die Welt des Films entspricht unserer realen Welt. Oftmals werden bekannte Persönlichkeiten erwähnt, die darauf schließen lassen (z.B. Michael Fassbender (00:06:55 – 00:06:56) oder Marlon Brando (00:13:20 – 00:13:21)). Die zeitliche Einordnung des Films kann man auf Basis des Aussehens der Schauspieler und der Technik, die sie verwenden, treffen. Somit wird in der ersten Szene des Films deutlich, dass es sich um die Gegenwart handeln muss. Der einzige Aspekt, der die Welt des Films von der realen Welt unterscheiden könnte, sind Riggans telekinetische Kräfte. Als der Zuschauer Riggan kennenlernt, schwebt dieser im Raum. Zu diesem Zeitpunkt lässt dies den Zuschauer annehmen, dass in der Welt des Films supernatürliche Kräfte existieren. Einen eindeutigen Hinweis darauf, dass Riggan keine Superkräfte hat, gibt es erst im zweiten Akt. Es ist also gewollt, dass sich der Zuschauer lange Zeit unsicher ist, ob Riggan tatsächlich telekinetische Kräfte hat, oder sie sich nur einbildet. Dies stellt eine Verbindung zwischen dem Zuschauer und Riggans eigener Gefühlswelt dar.

3.1.4 Das auslösende Ereignis

Die Anforderungen an das auslösende Ereignis sind das In-Gang-Bringen der Story sowie das Erregen des Zuschauer-Interesses. Nachdem die meisten Charaktere zumindest kurz eingeführt wurden, findet in Minute sechs das auslösende Ereignis statt: Ralph fällt ein Scheinwerfer auf den Kopf, er geht bewusstlos zu Boden. Die Situation bedient beide Anforderungen des auslösenden Ereignisses: Die Story wird in Gang gesetzt, da durch den Unfall Mike Shiner an Bord kommt, Riggans Antagonist. Der Unfall erregt Aufsehen und passiert zudem plötzlich, was die Aufmerksamkeit des Zuschauers steigert.

3.1.5 Der erste Plot Point

Laut Fields Schema liegt der erste Plot Point unmittelbar vor dem Ende des ersten Aktes. Zeitlich gesehen müsste dies also ungefähr zwischen Minute 25 und 27.5 des Films liegen. Hier findet die Diskussion zwischen Riggan und Jake statt. Aufgebracht von Mikes betrunkenem Auftritt bei der ersten Vorpremiere, stürmt Riggan in Richtung Garderobe und verlangt, Mike wieder zu feuern. Jake widerspricht ihm und gewinnt die Auseinandersetzung. Er macht Riggan klar, dass es kein Zurück mehr gibt. Genau aus diesem Grund ist das Gespräch der erste Plot Point: Riggan kann am Status Quo nichts mehr ändern. Mike Shiner wird bleiben, Riggan muss seiner Rolle als Regisseur gerecht werden. Es gilt jetzt, sich der Herausforderung anzunehmen und Hindernisse zu überqueren – der Inhalt des zweiten Aktes. Riggans Antagonist Mike ist die Verbindung zwischen dem auslösenden Moment (dadurch stößt er zum Ensemble) und dem ersten Plot Point (er muss im Ensemble bleiben).

3.2 Die Konfrontation

Im zweiten Akt tut Riggan alles dafür, mit seinem Theaterstück erfolgreich zu werden. Dabei sieht er sich mehreren Hindernissen ausgesetzt, die im Folgenden analysiert werden. Zudem wird der zweite Erzählstrang erklärt, der sich mit Geschehnissen abseits von Riggans Hauptziel befasst.

3.2.1 Riggans innerer Kampf

Als erstes Hindernis ist Riggans Kampf mit seinem Alter Ego Birdman zu nennen. Das Alter Ego versucht Riggan zu manipulieren und ihm von seinem neuen Lebensweg im Theater abzubringen, um ihn wieder zu Birdman zu machen. Nach dem Gespräch mit Sylvia nach der ersten Vorpremiere, meldet sich umgehend Birdman zu Wort. Er erinnert Riggan an ein Angebot für eine Reality-Sendung über ihn und seine Familie, das er abgelehnt hat. Nach jedem Satz seines Alter Egos entgegnet Riggan mit „Shut up.“ (00:31:31 - 00:31:32, 00:31:33, 00:31:40 - 00:31:41, 00:31:43). Wie zuvor ignoriert Birdman Riggans Einwurf und provoziert ihn, indem er abschätzig über Sam und Sylvia spricht („Crazy, druggy wise ass daughter. Milfy wife with the perky tits.“ (00:31:33 – 00:31:37)) und einmal mehr seine Abneigung für das Theater

preisgibt („More than I can say about this peace of shit.“ (00:31:41 – 00:31:43)). Riggan beendet die Konversation, indem er seine Garderobe verlässt, um mit Mike etwas trinken zu gehen. Die Wichtigkeit der Szene besteht darin, dass Riggan hier das erste Mal einen direkten Dialog mit Birdman eingeht. Dies stellt den Anfang für Riggans steigende Auseinandersetzung mit dem Alter Ego dar. Diese Steigerung wird sich bis zum dritten Akt ziehen.

Die nächste Begegnung mit Riggans Alter Ego findet ohne Dialog statt. Eine Auseinandersetzung mit seiner Tochter Sam strapaziert Riggans Nerven stark, was Birdmans Präsenz heraufbeschwört. Nachdem Sam den Raum verlassen hat, dreht Riggan durch Telekinese eine Zigarettendose, die vor ihm auf dem Tisch liegt. Es scheint als müsse er sich selbst beweisen, dass er Fähigkeiten hat, die sonst keiner hat. Über den Verlauf des Films wird Birdmans Präsenz intensiver. Kurz vor der Mitte des Films ertönt die Stimme sogar in Anwesenheit einer anderen Person (diese nimmt die Stimme jedoch nicht wahr). Als Laura Riggan die Zeitung mit einem großen Artikel über Mike bringt, meldet sich das Alter Ego sofort zu Wort. Es hetzt Riggan gegen Mike auf, der Riggan sowohl den Zeitungsartikel als auch dessen Inhalt geklaut hat („He’s playing you, Riggan.“ (00:54:16 – 00:54:17)). Riggan gesteht vor Laura seine Angst ein, gedemütigt zu werden (Aren’t you scared at all Laura? (...) About being humiliated out there?“ (00:54:40 – 00:54:44)). Die beiden streiten sich und Laura verlässt das Zimmer. Als sie weg ist, fängt Birdman an, Riggans Selbstzweifel zu füttern: „Maybe that’s what you are, a joke.“ (00:55:21 - 00:55:24). Hier zeigt sich ein Umlenken in Birdmans Strategie. Nachdem er Riggan zuvor motivieren und seine Selbstüberzeugung stärken wollte, provoziert er ihn nun. Diese Strategie führt Birdman nach Riggans Rauferei mit Mike weiter. Wie zu Beginn des Films sehen wir Riggan von hinten in seiner Garderobe, diesmal stehend. Die Kamera nähert sich ihm von hinten, aus einem tiefen Winkel, sodass man zu Riggan aufschaut. Der Zuschauer bekommt den Eindruck, die Stimme umgarne Riggan. Birdman beleidigt Riggan als Künstler, das Theater, die ganze Situation („You are lame, Riggan. Rolling around with that pansy theater fuck in an 800 seat shit hole like this.“ (00:58:49 - 00:58:58), „You really fucked up this time.“ (00:59:05 – 00:59:07)). Riggan fängt an, telekinetisch Gegenstände durch den Raum zu werfen. Er versucht wieder gegen die Stimme anzukämpfen, redet sich ein, die Wahnvorstellung zu ignorieren („I ignore this metaformation...“ (00:49:24

- 00:49:26)). Riggan ist schwach und verzweifelt, Birdman redet weiter auf ihn ein („I’m not a metaformation. I’m you, asshole!“ (00:59:28 - 00:59:33)). Riggan fleht ihn an, ihn in Ruhe zu lassen („Leave me alone!“ (00:59:34 – 00:59:35)) widerspricht ihm („I wasn’t happy.“ (00:59:40)), wird dabei immer verzweifelter. Birdman hingegen lässt nicht locker. Er erinnert Riggan an seine Zeit als Film-Star („You were a movie star, remember?“ (00:59:35 – 00:59:37)). Er beleidigt ihn mehr und mehr, will ihm die Idee nehmen, Künstler zu sein („What are you trying to prove? That you’re an artist? Well, you’re not!“ (00:59:51 – 00:59:56)). Das Alter Ego versucht Riggan klein zu machen, einzuschüchtern, um ihn dazu zu bringen, Birdman als einzigen Weg zu Stärke und Ruhm zu sehen („Fuck you! You coward. We grossed billions. What, are you ashamed of that? Billions!“ (00:59:57 – 01:00:04), „You could jump right back into that suit if you wanted to! We’re not dead!“ (01:00:14 – 01:00:17)). Die Stimme verärgert Riggan so sehr, dass er das gesamte Zimmer verwüstet, indem er Gegenstände durch die Luft fliegen lässt. Riggan kontert Birdman schließlich, als er die Milliarden erwähnt, die sie verdienten: „And billions of flies eat shit every day, so what, does that make it good?“ (01:00:04 – 01:00:08), fragt Riggan zurück. Hier zeigt sich, dass Riggan die Birdman-Filme schlecht findet, egal wie viel Geld sie eingebracht haben. Der Wunsch, dass er mit seinem Theaterstück etwas Gutes schaffen will, wird glaubwürdig. Es kommt ihm nicht auf das Geld an, er will keinen Ruhm mehr für etwas, das er selbst nicht bedeutsam findet. Er will Ruhm für etwas Wertvolles, für Kunst, die er mit seinem Theaterstück schaffen will. Dies stellt einen Wendepunkt für Riggans wahrer Motivation hinter dem Theaterstück dar. Riggan versucht der Stimme klar zu machen, dass Birdman die Vergangenheit ist („Wich part of it don’t you get? You’re dead!“ (01:00:34 – 01:00:37)). Er ist gealtert und ekelt sich nahezu selbst vor seinem Äußeren („Look at me, look at this, I look like a turkey with leukemia!“ (01:00:16 – 01:00:22)). Er sieht sich nicht mehr in der Rolle des Superhelden Birdman. Er sieht sich ebenso nicht in der Rolle des gealterten Hollywood-Schauspielers, der nach und nach aus den Gedächtnissen der Menschen schwindet. Er will mehr, er will etwas Legendäres schaffen, doch dafür muss er Birdman hinter sich lassen („Please just stay dead.“ (01:00:39 - 00:01:41)). Er sieht Birdman nicht als Teil seiner selbst („I’m not you. I’m Riggan fucking Thompson!“ (01:00:45 - 01:00:48)). Birdman akzeptiert all das nicht („No, you’re Birdman.“ (01:00:49 - 01:00:52)). Er beleidigt Riggan weiter, laut ihm

kann Riggan ohne Birdman nicht leben („Because without me, all that’s left is you. A sad, selfish, mediocre actor, grasping at the last vestiges of his career.“ (01:00:53 – 01:01:03)). Abermals spricht er Riggans tiefste Ängste an: Misserfolg in der Theaterwelt, fehlendes Talent, Alter, Geltungsdrang. Er ist davon überzeugt, dass es Riggan niemals ohne Birdman geben wird („It’s always „we“, brother.“ (01:00:16 – 01:00:18)). Während Riggan sein Alter Ego beschimpft, bemerkt er nicht, dass Jake das Zimmer betreten hat und ihn beobachtet. Jake hört Riggan schreien und sieht, wie er das Zimmer verwüstet – allerdings ohne Telekinese. Jake ist die erste Person, die von Riggans Selbstgesprächen mitbekommt. Die Verwüstungs-Szene ist die letzte Szene im zweiten Akt, in dem Birdman anwesend ist. Sie stellt eine Vorstufe zum Höhepunkt von Birdmans Präsenz dar, zu dem es im dritten Akt kommt.

3.2.2 Riggans Konkurrenzkampf mit Mike

Das menschliche Ego spielt im Film *Birdman* eine große Rolle. Es liegt in der Natur des Theaters, dass das menschliche Ego auf verschiedene Weise zum Vorschein kommt. Zum einen ist der künstlerische Schaffungsprozess sehr intim und persönlich. Zum anderen macht man sich als Schauspieler auf einer Bühne vor hunderten Fremden sehr verletzlich. Es ist menschlich und unausweichlich, dass der Mensch in solchen Situationen von seinem Selbstwertgefühl oder dem Drang nach Geltung geleitet wird. Denn nichts anderes ist das Ego. Iñárritu selbst erklärt in einem Interview, dass er den Beruf des Schauspielers als eine Art universelles Symbol für das Ego sieht, weswegen er ihn für seinen Hauptdarsteller ausgewählt hat (FirstShowing.net, 2014). Der Protagonist Riggan ist ein gutes Beispiel für die Macht des Egos, da er davon angetrieben wird. Wie Sylvia sagt, geht es bei ihm so weit, dass er Liebe mit Bewunderung verwechselt („You confuse love for admiration.“ (00:31:12 – 00:31:13)), was ihn kritikunfähig macht und seine privaten Beziehungen erschwert, seine Mitmenschen verletzt. Auch zu seiner Tochter Sam hat er ein wenig inniges Verhältnis, da er sich mehr mit sich selbst, anstatt mit ihr beschäftigt hat. Riggans Dasein als Egoist ist jedoch nicht mit Selbstsicherheit zu verwechseln. Riggan nimmt sich selbst zwar sehr wichtig, zweifelt jedoch auch sehr an sich und verzehrt sich nach Anerkennung.

Riggans Gegenspieler ist Mike Shiner. Im Gegensatz zu Riggan ist Mike in der New Yorker Theaterszene daheim, Tabitha Dickinsen lässt kein schlechtes Haar an seiner Performance. Auch sein Selbstbewusstsein ist weit größer als Riggans, wenn auch Mike verletzbare Seiten an sich trägt. Ihre Gegensätzlichkeit und ihrer beiden Egozentrik führen zu einem Konkurrenzkampf der Männer. Durch die erste Vorpremiere hat sich Riggans anfängliche Begeisterung Missfallen verwandelt, da Mike macht, was er möchte. Dieses Verhalten legt er auch im zweiten Akt nicht ab. Er bestellt sich eine Sonnenbank ins Theater, er klaut Riggans Artikel in der New York Times und seine Geschichte, wie er zur Schauspielerei kam. In vielen Hinsichten ist Mike das komplette Gegenteil zu Riggan. Mike ist die Meinung anderer egal, Riggan lechzt nach Anerkennung. Mike ist selbstsicher und gleichzeitig fähig zur Selbstkritik, da er sich selbst reflektiert. Riggan dagegen ist unsicher und denkt nicht über seine Handlungen nach. Obendrein ist Mike in der New Yorker Theaterszene beliebt und kennt sich aus, Riggan wird kritisch beäugt und ist ein Neuling. Im ersten Moment scheint Mike Riggan überlegen. Dennoch ist auch Riggan im Stande, Mike einzuschüchtern, da auch er ein großes Ego und somit eine große Angriffsfläche bietet. Auch wenn Mike, wie Tabitha Dickinsen, nichts von Hollywood hält, nagt Riggans Popularität an seinem Ego. Andernfalls müsste er nicht betonen, dass New York City „seine Stadt“ sei („This is my town.“ (00:34:34 – 00:34:35), und behaupten, dass Riggan dort eh kaum bekannt wäre („And, to be honest, most people don't give a shit about you here.“ 00:34:36 - 00:34:38). Diese Behauptung wird durch einen Fan, der Mike bittet, ein Foto von ihr und Riggan zu machen, zu Mikes Missfallen sofort widerlegt, woraufhin er nach Hause verschwindet. Während der dritten Vorpremiere beobachtet Riggan, wie Mike Sam küsst. Hier erreicht Riggans und Mikes Konkurrenzkampf einen neuen Höhepunkt. Das Bild wirft ihn so sehr aus der Bahn, dass er vor dem Theater eine Zigarette raucht. Da er sich ausschließt, muss er nun in Unterhose bekleidet um den Block laufen. Die Demütigung Riggans hängt direkt mit Mikes Kuss mit Sam zusammen.

3.2.3 Tabitha Dickinsen

Ein offensichtliches Hindernis Riggans ist die Theater-Kritikerin Tabitha Dickinsen. Jake erwähnt sie bereits in der Diskussion mit Riggan, die als erster Plot Point gilt: „Nothing matters until that old bat from the New York Times is sitting on that audience opening night.“ (00:25:46 – 00:25:50). Hier wissen wir jedoch noch nicht, dass es sich dabei um Tabitha Dickinsen handelt. Ihre Bekanntschaft machen wir nach der ersten Vorpremiere, als Riggan und Mike in einer Bar sind. Mike erklärt, dass ihre Kritik in der New York Times das einzige sei, was zählt und nennt auch ihren Namen („The only thing that matters is what she writes about us in 500 words in the Times. Tabitha Dickinsen, yes.“ (00:34:10 – 00:34:16)). Wie auch Jakes ist Mikes Wortwahl beleidigend („The one who looks like she licked a homeless man’s ass.“ (00:34:06 – 00:34:08)). Dadurch wird Tabitha von vorherein ein negatives Image verliehen. In dem kurzen Gespräch, das sie mit Mike führt, macht sie ihre abschätzige Haltung gegenüber Riggan deutlich („He’s a Hollywood clown in a lycra bird suit.“ (00:36:30 – 00:36:32)). Anders als Mike wird sie nicht als Riggans Antagonistin eingeführt, sie ist jedoch seine Gegnerin. Man kann sie als Hindernis sehen, das er überwinden muss. Somit gehört sie zum zweiten Akt, was auch erklärt, weshalb sie, anders als die anderen Charaktere, nicht der Exposition eingeführt wird. Tabithas und Riggans Kampf gipfelt in einem Streit gegen Ende des zweiten Aktes, in dem sie ihre Abneigung kundtut („Because I hate you and everyone you represent.“ (01:23:13 – 01:23:16)).

3.2.4 Der zweite Erzählstrang

Wie bereits erwähnt, gibt es neben Riggans Erlebnissen einen zweiten Erzählstrang im zweiten Akt. Er ist ein wichtiger Teil des Films. Als Kontrast zu Riggans einsamem Kampf nach Erfolg geht es dabei um zwischenmenschliche Beziehungen.

Zunächst ist hier die Liaison zwischen Sam und Mike zu nennen, die sich über zwei Begegnungen auf dem Balkon des Theaters aufbaut. Hierbei lernen wir die beiden Charaktere besser kennen, somit spielt auch das Unterthema Echtheit / Ehrlichkeit eine Rolle. Ein plakatives Beispiel für Mikes Interesse an Ehrlichkeit liefert sein Verhalten beim Wahrheit-oder-Pflicht-Spiel mit Sam. Er wählt stets die Option

Wahrheit, denn Wahrheit sei immer interessant („Truth is always interesting.“ (00:51:54 - 00:51:55)). Dabei hat er keine Angst, verletzlich zu sein. Sam Gegenüber zeigt der sonst selbstbewusste Mike sogar Selbstzweifel. Ihm ist die Meinung anderer egal, was Sam „cool“ (00:50:39) findet. Er selbst ist sich nicht sicher, ob das wirklich eine gute Eigenschaft ist („Is it? I don't know.“ (00:50:40 - 00:50:42)). Mikes Dilemma liegt im Unterschied zwischen wahren Leben und der Bühne. Paradoxe Weise hat er das Gefühl der Echtheit nur auf der Bühne, dort verstellt er sich nicht. Im wahren Leben jedoch, hat er das Gefühl, nicht echt zu sein („I don't pretend out there, I told you. I pretend just about every place else but not out there.“ (01:09:07 - 01:09:13)). Dieses Gefühl vereinnahmt Mike so sehr, dass es sich auf seine Sexualität ausübt. Selbst die kommt nur noch auf der Bühne zum Vorschein, sodass er kein Sexleben mehr hat („I need it to feel real, ok? I need that Intensity.“ (00:45:03 - 00:45:06)). Erst als Sam ihn auf der Galerie des Vorführsaals küsst, kommt es zum Sex. Diesen Konflikt zwischen Bühnen- und wahren Leben bekommt Lesley als Mikes Freundin besonders zu spüren. Während sie aufgrund von Mikes Psyche monatelang keinen Sex mehr hatten, ist er auf der Bühne so erregt, dass er sie zum Sex bringen will. Daraufhin trennt sie sich von ihm und wirft ihm vor, im wahren Leben ein Betrüger zu sein („Maybe up here you're Mister Truth, but in the real world, where it counts, you're a fucking fraud.“ (00:45:50 - 00:45:54)). Dieser Vorwurf ist berechtigt. Seine eigene Aussage, sich im wahren Leben permanent verstellen zu müssen, liefert den Beweis. Es bleibt viel Platz für Spekulationen, warum es Mike im wahren Leben weniger ehrlich sein kann, als auf der Bühne. Einen direkten Hinweis gibt es dafür nicht, sodass an dieser Stelle nicht weiter auf die Gründe eingegangen wird. Sein Paradoxon liegt in seinem Streben nach Echtheit, das ihn im wahren Leben stellenweise zu einem unehrlichen Mann macht. Diese Tatsache macht ihn jedoch menschlich. Die Vorstellung eines immer ehrlichen und selbstlosen Menschen ist unrealistisch.

Wie auch Mike zählt Sam zur Gruppe der ehrlicheren Menschen. Im Vergleich zu Mike denkt sie darüber weniger nach, es liegt in ihrer Natur. Zwar war sie drogenabhängig, was man als eine Art von Unehrlichkeit gegenüber sich selbst sehen kann. Im Film ist sie es jedoch, die den Menschen die Wahrheit sagt. Sie fragt Mike offen und ehrlich, wieso er sich Menschen gegenüber provokant verhält („Why do you act like a dick all the time?“ (00:50:24 - 00:50:25)). Auch sagt sie ihrem Vater ins

Gesicht, wie er sich verhält und zeigt, dass sie ihn durchschaut hat. Zwar lügt auch Sam, als sie vertuschen will, dass sie Marihuana geraucht hat – ihre Drogenabhängigkeit ist ihre Schwäche. Durch ihren Drogenentzug hat jedoch sie gelernt, sich selbst nicht übermäßig wichtig zu nehmen, die Welt realistisch zu sehen. Damit ist sie ihrem Vater einen Schritt voraus. In ihrem Gespräch nach der dritten Vorpremiere kann sie ihrem Vater mit dieser Weltansicht sogar etwas helfen. Zur Zeit des Films ist Sam selbst in einer unsicheren und schwierigen Phase ihres Lebens, das sie nach ihrem Drogenentzug neu ordnen muss. Während sie anderen Menschen die Wahrheit ins Gesicht sagt, versteckt sie sich gerne hinter ihrem Zynismus. Mike erkennt das und sagt ihr, wie großartig sie sei, was sie auch hinter ihrer Fassade nicht verstecken könne („You’re anything but invisible. You’re big.“ (01:07:10 - 01:07:13)). Anders als bei Lesley scheint Mike sich in Sams Gegenwart nicht verstellen zu müssen, er ist ehrlich zu ihr.

Neben Sams Beziehung zu Mike ist auch das Verhältnis zu ihrem Vater Teil des zweiten Erzählstrangs, wenn auch in geringerem Maße. Auch hier braucht Iñárritu lediglich zwei Szenen, die das Verhältnis zwischen zwei Menschen beschreibt. Die erste Szene findet direkt zu Beginn des zweiten Akts statt. Riggan trifft Sam im Theater an und findet heraus, dass sie Marihuana geraucht hat, was er ihr zum Vorwurf macht („You can’t do this to me!“ (00:39:18 - 00:39:19)). Daraufhin hält Sam einen Monolog darüber, wie unwichtig Riggan entgegen seiner eigenen Wahrnehmung ist („You’re doing this, because you’re scared to death, like the rest of us, that you don’t matter. And you know what? You’re right, you don’t.“ (00:40:35 - 00:40:42)). Sie macht ihn auf die Tatsache aufmerksam, dass er durch seine Egozentrik nicht wahrnimmt, dass alle Menschen um ihn herum ebenso um ihre eigene Relevanz fürchten („Well, guess what, there is an entire world out there where people fight to be relevant every single day and you act like it doesn’t exist.“ (00:40:13 - 00:40:19)), was ihn wieder zu einem austauschbaren Teil des Ganzen macht, nicht zu etwas Besonderem. Sams Ansicht zufolge existiert Riggan in der modernen Welt praktisch nicht, da er keine sozialen Medien nutzen will. Keine Präsenz auf Facebook und Twitter zu zeigen, setzt sie einer Abwesenheit der heutigen Gesellschaft gleich („You’re the one who doesn’t exist.“ (00:40:33 - 00:40:34)). Seine Aufarbeitung eines sechzig Jahre alten Stücks für privilegierte Theaterbesucher kann sie nicht als etwas Relevantes erkennen („You’re

doing a play based on a book that was written 60 years ago. (...) Nobody gives a shit but you!“ (00:39:53 – 00:39:04)). Dies trifft einen Charakter wie Riggan, der aufgrund seines Alters Selbstzweifel hat. Nach der dritten Vorpremiere ist es wieder Sam, die Riggan zeigt, wie unwichtig er ist, diesmal jedoch in einer versöhnlichen Atmosphäre. Anhand einer Übung, die sie in der Entzugsklinik gelernt hat, zeigt sie ihm auf, wie unwichtig die Menschheit in der Geschichte der Erde ist. Sie malt Striche auf eine Rolle Klopapier, die das Alter des Universums repräsentieren. Ein Blatt voller Striche zeigt 150000 Jahre auf, so lange, wie Menschen existieren. Im Vergleich zur ganzen Rolle ist das ein sehr kleiner Teil. Die Übung soll helfen, sich und seine Probleme nicht so wichtig zu nehmen. Daraufhin gesteht Riggan sich ein, dass er als Vater nur okay war („That’s right I was... I was just fine.“ (01:19:38 - 01:19:40)). Diese Situation stellt einen versöhnlichen Punkt zwischen Sam und Riggan dar. Umso ironischer ist es, dass er sich gedankenverloren den Mund mit dem Stück Klopapier abputzt, das Sam ihm zuvor gegeben hat. Die Szenen mit Sam sind wichtig für Riggans Entwicklung. Der egozentrische Schauspieler entwickelt sich über den Film hinweg zu einem einfühlsameren Menschen, der begreift, dass er neben seinem Leben her gelebt hat und wichtige Dinge verpasst hat, da er auf sich fixiert war. Sam kann ein Umdenken provozieren, da sie seine Tochter ist, also einen emotionalen Einfluss ausüben kann. Ihre Ehrlichkeit verletzt Riggan und hilft ihm gleichermaßen in seiner Entwicklung.

Strukturell gesehen ist der zweite Erzählstrang mit der Hauptgeschichte verwoben, die daraus resultierende Abwechslung für den Zuschauer hält seine Aufmerksamkeit, eine wichtige dramaturgische Funktion.

3.2.5 Parallelen zwischen Theaterstück und realem Leben

Riggan durchläuft bei der Entstehung seines Theaterstücks eine persönliche Veränderung. Der Arbeitsprozess der Theaterinszenierung ist ein sehr intimes Unterfangen. Doch nicht nur die Auseinandersetzung mit dem Stück ist sehr privat. Auch das Stück selbst zeigt viele Parallelen zu Riggans wahren Leben. Zum besseren Verständnis hier eine Auflistung der Rollenverteilung im Theaterstück:

Riggan Thompson – Nick / Ed

Mike Shiner – Mel

Lesley – Terri

Laura – Laura

Im Folgenden werden die Charaktere bei ihrem Rollennahmen genannt, wenn sich Zitate auf das Theaterstück beziehen. Eine zunächst unauffällige, jedoch sehr bedeutende Stelle ist Lauras (Laura) Dialog in der vorletzten Szene des Theaterstücks. Sie spricht über Nick (Riggan): „In the days before Nick’s depression really started to eat away at him, he had no idea I was pregnant.“ (00:42:11 – 00:42:16). Wie auch ihre Rolle, glaubt Laura von Riggan schwanger zu sein. Dass sich die Schwangerschaft später als Irrtum herausstellt, ist hier unwichtig. Die Bedeutung ihres Satzes liegt nämlich im ersten Teil. Hier spricht sie von Nicks Depressionen vor der Schwangerschaft. Laura sagt Riggan in Minute 21 des Films, dass ihre letzten zwei Perioden ausgeblieben seien. Sie könnte also zwei Monate vor dem Einsetzen der Filmhandlung schwanger geworden sein. Zieht man nun eine Parallele zwischen Lauras und Riggans Charakteren zu ihrem wahren Leben, würde dies bedeuten, dass Riggans Depressionen ca. zwei Monate vor der Filmhandlung an einem Höhepunkt waren. Dies ist ein klarer Hinweis dafür, dass Riggan tatsächlich depressiv ist. Weiter sagt Laura in ihrer Rolle: “I didn’t want that baby... Not because I didn’t love Nick. And not because I didn’t love the idea of it. But because I just wasn’t ready to love myself.“ (00:42:27 – 00:42:37). Dieser Satz wird für Laura Wahrheit werden. Auch wenn sie gerne eine glückliche Familie mit Riggan und ihrem Baby gehabt hätte, arrangiert sie sich mit der Zeit mit dem Gedanken, dass dies mit Riggan nicht möglich ist. In einer kurzen Pause während der dritten Vorpremiere versöhnt sie sich mit Riggan, der sich bei ihr entschuldigt. Sie machen Witze darüber, wie schrecklich sie als Eltern gewesen wären (“Awful. We would have raised like, Justin Bieber.“ (01:11:26 – 01:11:29)). Laura liebte wirklich die Vorstellung einer glücklichen Familie mit Riggan. Sie ist jedoch nicht realistisch. Laura leidet darunter, dass sie nicht wirklich schwanger war und hat offensichtlich Schwierigkeiten damit, es zu werden (“I really wanted to be a mum. But my body doesn’t seem to agree.“ (01:11:32 – 01:11:37)). Nach der zweiten Vorpremiere entgegnet Laura auf Lesleys Frage hin, wieso sie keine Selbstachtung

habe: „Because you’re an actress, honey.“ (00:46:15 - 00:46:16). Diese Aussage lässt darauf schließen, dass auch Laura unter fehlender Selbstachtung leidet. Dies und ihre Enttäuschung darüber, nicht schwanger zu werden, deuten darauf hin, dass sie sich tatsächlich nicht selbst lieben kann, wie auch ihr Charakter im Theaterstück. Ironischer Weise geht Laura direkt nach der Aussöhnung mit Riggan zurück auf die Bühne, um den soeben besprochenen Monolog zu halten. “There’s a certain distance to it all now. A wistful distance. Underscored by a gentle breeze and the sound of the birds... laughing at the whimsy of it all.“ (00:42:39 – 00:42:50) – somit endet Lauras Monolog auf der Bühne. Dies kann als Foreshadowing für das Ende des Films gesehen werden: Riggan kann sich am Ende nicht wirklich über seinen neu erworbenen Ruhm freuen, für den er so viele Opfer gebracht hat. Als Jake ihm Tabithas lobende Kritik vorliest, scheint er leicht abwesend. Dies ist die Distanz, von der Laura spricht. Die Art von melancholischer Distanz, die eintritt, nachdem ein emotionales Projekt abgeschlossen wurde, ein wenig Zeit vergangen ist und die Anspannung etwas abfällt. Im wahrsten Sinne des Wortes wird sie von einer leichten Breeze und Vogelstimmen unterstrichen, als Riggan am offenen Fenster seines Krankenzimmers steht und einem Schwarm wegfliegender Vögel zusieht. Dass die Vögel über die Launenhaftigkeit der Dinge lachen, ist sarkastisch. Kann man über Negatives lachen, zeigt dies aber auch, dass man mit etwas abgeschlossen hat. Es ist ein Zeichen der Erleichterung. Insofern ist dieser letzte Satz positiv zu bewerten und unterstützt den Anschein, dass Riggan am Ende des Films tatsächlich mit Birdman abschließt. Dass die letzte Einstellung des Films Sams lächelndes Gesicht zeigt, unterstützt diese Annahme. Auf diese Thematik wird im Kapitel 4 noch weiter eingegangen.

Eine von Riggans eigenen Rollen, Ed, hat am Ende des Stücks einen wichtigen Dialog mit Terri. Darin geht es um seine Existenz und sein Streben nach Liebe. Nach dem Dialog schießt Ed sich in den Kopf und das Stück ist zu Ende. Dieser Dialog kommt im Film drei Mal vor, zum ersten Mal während der zweiten Vorpremiere. Ed fragt: “Why do I always end up having to beg people to love me?” (00:43:40 – 00:43:42). Wie auch Ed verzehrt sich Riggan nach der Liebe seiner Mitmenschen. Gleichzeitig ringt Riggan mit der Liebe für sich selbst und mit seinem Alter Ego. Weiter sagt Ed: “I just wanted to be what you wanted. Now I spent every fucking minute praying to be somebody else, somebody I’m not.“ (00:43:46 – 00:44:03).

Diesen Satz kann man auf Riggans Kampf mit seinem Alter Ego Birdman beziehen. Jahrelang lebte Riggan die Rolle des oberflächlichen Hollywood-Stars, der mehr Wert auf kommerziellen Erfolg als auf künstlerisch wertvolle Arbeit legte. Zu dieser Rolle möchte ihn das Alter Ego zurückbewegen. Riggan strebt mittlerweile jedoch Größeres an, künstlerisch bedeutende Arbeit, fernab von Hollywood. Mit "somebody I'm not" meint er seine alte Rolle als Hollywood-Star, mit der er sich nicht mehr identifizieren kann. Nachdem Terri ihm sagt, dass sie ihn nie wieder lieben wird, beendet Ed sein Leben mit den Worten: "I don't exist. I'm not even here. None of this even matters. I don't exist... I don't exist..." (00:44:19 – 00:44:30). Zu diesem Zeitpunkt im Film kann man diese Worte auf Riggans Angst, unbedeutend geworden zu sein beziehen. Unterstützt wird diese Annahme durch die zeitliche Anordnung der Szene im Film. Der Filmzuschauer sieht diesen finalen Monolog des Theaterstücks hier zum ersten Mal, nur drei Minuten nach Sams Monolog, in dem sie Riggan vorgeworfen hat, das Theaterstück nur zu inszenieren, um sich wieder wichtig zu fühlen. Außerdem hat sie ihm gesagt, wie unwichtig er sei und dass er nicht wirklich existiere. Durch diese Inszenierung *l'arrivatus* fühlt es sich an, als meine Riggan seine Worte ehrlich. Zwar spielt er die Rolle des Ed, die Parallelen zu seinem eigenen Lieben sind jedoch klar erkennbar. Das zweite Mal kommt die Szene in der dritten Vorpremiere vor. Hier spielt Riggan in Unterhose. Dieses Mal ändert er manche Wörter. Statt "What's the matter with me?" fragt er nun "What's wrong with me?" (01:15:55 – 01:15:56). Diese Veränderungen kann man mit Riggans Aufregung erklären, da er in Unterhose auftreten muss. Gleichzeitig lässt das Wort "wrong" jedoch darauf schließen, dass Riggan das Gefühl hat, mit ihm Stimme etwas nicht. Dies ist naheliegend, da er kurz vor der dritten Vorpremiere seine Garderobe verwüstet hat, weil er unter der Stimme in seinem Kopf leidet. Bei der Premiere sehen wir die Szene zum dritten Mal. Diese Situation wird im folgenden Kapitel über die Auflösung beschrieben.

Die Gemeinsamkeiten zwischen dem Theaterstück und seinem Leben spricht Riggan sogar selbst an. Nach der dritten Vorpremiere hat er ein versöhnliches Gespräch mit Sam in seiner Garderobe. "This play is kind of starting to feel like a miniture, deformed version of myself, that just keeps following me around, and, like, hitting me in the balls with, like, a tiny little hammer." (01:18:23 - 01:18:38). Hier zeigt

sich Riggan von einer sehr ehrlichen Seite. Die Verzweiflung, mit der Riggan versucht, Liebe und Zuneigung zu erlangen, ähnelt Eds verbissener Sehnsucht nach Terris Liebe.

3.2.6 Der Zentrale Punkt

Die Mitte des Films liegt bei circa 55 Minuten. Zu diesem Zeitpunkt findet Riggans und Mikes Rauferei statt. Der Zentrale Punkt soll als Überleitung zwischen dem ersten und zweiten Teil des zweiten Aktes dienen. Im Folgenden wird analysiert, in wie fern dies auf den Streit zwischen Mike und Riggan zutrifft.

Betrachten wir Riggan vor dem Streit. Die Präsenz Birdmans wächst immer weiter an, Birdmans Strategie ist nun, Riggan zu provozieren und zu erniedrigen. Noch hat jedoch kein anderer Charakter etwas von Riggans innerer Spaltung mitbekommen. Direkt nach dem Streit demoliert Riggan seine gesamte Garderobe durch Telekinese. Birdmans Macht über ihn wächst hier enorm an, was mit Riggans Wut über Mikes Verhalten zusammenhängt. Wie bereits in der Einführung festgestellt wurde, hängt Birdmans Präsenz stark von Riggans Gefühlswelt ab. Jake beobachtet Riggan beim Verwüsten seines Zimmers und hört seine Selbstgespräche – ein wichtiger Wendepunkt bezüglich Birdmans Präsenz. Diese ist nun nicht mehr geheim. Die Macht des Alter Egos findet im dritten Akt ihren Zenit. Die Verwüstungs-Szene ist ein wichtiger Punkt auf dem Weg dorthin. Die Rauferei mit Mike dient als Katalysator für Riggans Verhalten und kann somit als Zentraler Punkt gesehen werden.

3.2.7 Der zweite Plot Point

Nach dem peinlichen Auftritt in Unterhose in der dritten Vorpremiere trifft Riggan Tabitha Dickinsen in der Bar an. Die Auseinandersetzung der beiden bildet den zweiten Plot Point. Tabithas voreingenommene, ablehnende Haltung verärgern Riggan zutiefst. Nachdem er alles für das Stück gegeben hat, beleidigt ihn ihre Sichtweise. Auf den Streit hin kauft er sich eine Flasche Whiskey. Er läuft danach an einem Mann vorbei, der auf der Straße ein Theaterstück spielt, um ihn zu beeindrucken. Die Zeilen des Fremden beschreiben Tabithas Haltung gegenüber Riggan: „It is a tale told by an idiot full of sound and fury. Signifying nothing!“ (01:26:44 – 01:26:59). Dies drückt Riggans Laune weiter. Als Riggan den Mann

ignoriert, sagt dieser, er habe ihm nur seine volle Bandbreite zeigen wollen („I was just trying to give you a range.“ (01:27:04 – 01:27:07)). Einen ähnlichen Satz hatte Ralph zu Riggan gesagt, bevor ihm der Scheinwerfer auf den Kopf gefallen ist. Der Fremde wird klar als Dilettant dargestellt, der Riggans Nerven strapaziert. Riggan betrinkt sich daraufhin. Am nächsten Morgen (dritter Akt) folgt die Sequenz, in der sich Riggan Birdman vollkommen hingibt: Der Flug durch New York. Die Szene bildet den Höhepunkt von Birdmans Präsenz. Diesen kann Birdman nur erlangen, weil Riggan am Boden seines Selbstbewusstseins ist. Dies hat er seinem Auftritt in Unterhose zu verdanken und vor allem dem anschließenden Disput mit Tabitha Dickinsen in der Bar. Somit ist dort der zweite Plot Point anzusetzen.

3.3 Die Auflösung

Der dritte Akt beginnt mit Riggans kompletter Hingabe zu seinem Alter Ego. Es ist der Morgen nach der dritten Vorpremiere. Nach seinem Auftritt in Unterhose und dem Streit mit Tabitha Dickinsen, hat Riggan sich betrunken und wacht nun vor einem Hauseingang auf. Bevor die Zuschauer Riggan zu Gesicht bekommen, ertönt bereits die Stimme seines Alter Egos in Gewohnt harscher Manier („God, you look like shit, brother.“ (01:28:09 - 01:28:12)). Dennoch fängt es wieder an, Riggan aufzubauen („You tower over these other theater douchebags. You’re a movie star, man! You’re a global force, don’t you get it? „(01:28:38 – 01:28:46)). Es sieht Riggans Tiefpunkt als etwas Gutes, als Startpunkt für sein Comeback als „Birdman“ („Fuck it. We’ll make a comeback. They’re waiting on something huge, we’ll give it to them.“(01:28:53 – 01:28:58)). Laut dem Alter Ego warten die Menschen auf einen apokalyptischen Porno („Some good old-fashioned apocalyptic porn.“ (01:29:10 - 01:29:12)), „Birdman: The Phoenix Rises“ (01:29:12 - 01:29:13), mit einem sicheren Einspielergebnis von Milliarde Dollar weltweit („One billion worldwide, guaranteed.“ (01:29:18 - 01:29:19)). Obendrein stellt Birdman Riggan als Retter der Menschen dar, nicht nur im Film sondern auch als Schauspieler („You’ll save people from their boring miserable lifes.“ (01:29:22 - 01:29:25)). Während dieser Rede läuft Riggan durch die Straßen. Sein Blick lässt darauf schließen, dass er immer mehr in den Bann Birdmans gezogen wird. Das Besondere hier ist, dass Birdman nicht mehr nur eine Stimme in Riggans Kopf ist. Er ist

nun auch sichtbar, läuft zunächst hinter Riggan her, schließlich fliegt er über ihm. Dabei sieht er aus wie Riggan, der ein Birdman-Kostüm trägt. Schließlich schnipst Riggan und um ihn herum entsteht eine Action Szene. Explosionen, Helikopter und ein gigantischer Steampunk-Vogel wüten durch die Straßen New Yorks. Birdman wird immer begeisterter, das ist genau das, was er sich für Riggan vorstellt. Riggan macht sogar ein Geräusch wie ein Vogel (01:30:11). Die Szene gipfelt in Riggans Flug auf ein Häuserdach. Das Alter Ego nennt ihn einen Gott („You are a God.“ (01:30:24 - 01:30:26)). Auf dem Dach gibt sich Riggan der Wahnvorstellung komplett hin, sieht sich in einem Film, stellt sich sogar seine eigene Filmmusik vor. Riggan wird kurz unterbrochen, da ein Mann ihn für selbstmordgefährdet hält und ihm helfen will. Riggan lässt sich jedoch nur kurz der Vorstellung entreißen und springt schließlich vom Dach, woraufhin er wie ein Vogel durch New York fliegt. Birdman ist zufrieden („You see? This is where you belong. Above them all.“ (01:32:32 - 01:32:40)). Die Szene endet mit Riggans Ankunft am Theater, wo er einem Angestellten befiehlt, die Musik anzuhalten („Stop the music!“ (01:33:43 - 01:33:44)). Ein Taxifahrer rennt Riggan hinterher, da dieser angeblich nicht gezahlt hat. Die soeben beschriebene Sequenz kann als Höhepunkt von Birdmans Präsenz in Riggans Wahrnehmung gesehen werden. Ab diesem Zeitpunkt ertönt Birdmans Stimme nicht mehr. Das Alter Ego tritt nur noch in Form telekinetischer Fähigkeiten oder als Figur in Erscheinung.

Über die Erscheinungen des Alter Egos im zweiten Akt hinweg bis hin zum Flug durch New York im dritten Akt ist eine klare Entwicklung zu erkennen. Zunächst ist es eine Präsenz in seinem Kopf, die zu ihm spricht und Riggan telekinetische Fähigkeiten verleiht. Sie wächst zu einem Gegner Riggans heran, der auch auftritt, wenn andere Menschen anwesend sind. Schließlich nimmt er Riggans komplette Wahrnehmung ein, sodass er sich kurzzeitig in einer Traumwelt verliert. Es liegt in der Natur eines Alter Egos, von seinem Erschaffer abhängig zu sein. In Riggans Fall ist er jedoch ebenso von seinem Alter Ego abhängig. Im Gespräch mit Sylvia in der Pause der Premiere, spricht er zum ersten Mal offen über die Stimme in seinem Kopf („You know, I’ve got this little voice that talks to me sometimes.“ (01:35:41 - 01:35:47)). Sie sage ihm die Wahrheit, was gruselig sei, ihn jedoch beruhige („Tells me the truth. It’s comforting. Kind of scary, but comforting.“ (01:35:48 - 01:35:53)). Sylvia tut dies zwar ab. Riggan geht es jedoch gut damit, er ist ruhig – zum ersten Mal im Film. Nachdem er sein Alter Ego

zugelassen hat, ist er mit ihm im Reinen und somit auch mit sich selbst, denn es ist ein Teil seiner selbst. Nun kann er seine beste Performance abrufen, mit der er in die Geschichte des New Yorker Theaters eingehen wird. Ironischer Weise ist es Riggan, der sein Leben lang die Augen vor der Wahrheit verschlossen hat, der am Ende des Films von Tabitha Dickinsen als Begründer der neuen Kunstform des „Super-Realismus“ gefeiert wird. Durch die Akzeptanz seines Alter Egos entwickelt Riggan eine ihm zuvor unbekannte Ehrlichkeit und erreicht somit sein Ziel.

Auch auf zwischenmenschlicher Ebene beeinflusst Riggans innerliche Versöhnung sein Leben. So wird sein Blick geöffnet für das wahre Leben, das um ihn herum passiert. Ihm wird bewusst, wie wichtig Sam und Sylvia für ihn sind und bereut es, sein Leben lang die Augen vor der Wahrheit verschlossen zu haben („I wasn't even present my whole life and now I don't have it, I'm never gonna have it.“ (01:38:17 - 01:38:21)). Selbst die Tatsache, Sams Geburt gefilmt zu haben, bereut er, da er sich fühlt, als wäre er nicht wirklich anwesend gewesen („Because I just missed the moment. I don't have it. I should have just been there with the two of you.“ (01:37:59 - 01:38:07)). Mit dieser Aussage kehrt Riggan dem Film auf allen Ebenen den Rücken. Ferner gesteht Riggan Sylvia die Wahrheit über seinen Selbstmordversuch („I tried to drown myself.“ (01:36:49 - 01:36:51)). Während er spricht, setzt er sich auf, sodass man nur sein Gesicht sieht, kein Spiegelbild mehr von ihm. Somit wird seine Ehrlichkeit auch visuell ausgedrückt.

Riggans neue Orientierung spiegelt sich auch in der letzten Szene der Premiere wider, die bereits im Kapitel über die Parallelen zwischen dem Theaterstück und der realen Welt angesprochen wurde. Bei der Premiere spricht Riggan wieder den ursprünglichen Text, er lässt jedoch den Satz „None of this even matters.“ weg. Stattdessen sagt er nur noch „I don't exist. I'm not even here.“ (01:41:53 - 01:42:00). Anders als bei der zweiten Vorpremiere lässt sich dieser Satz nun auf Riggans neue Einsicht über sein Leben beziehen. Ihm ist bewusst geworden, dass er das Wichtigste in seinem Leben, seine Familie, übersehen hat, während er mit sich selbst beschäftigt war. Er hat in einer Blase aus Unbedeutsamkeiten gelebt. Dass er den Satz „None of this even matters.“ weglässt, macht Sinn, da er nun weiß, wie bedeutend die Liebe seiner Familie ist. Der Schuss in den Kopf mit der echten Pistole ist der Höhepunkt von Riggans persönlicher Auseinandersetzung. Am Boden seiner Kräfte und Gefühlswelt

angekommen bemerkt er, wie wichtig der Rückhalt seiner Familie und ihre Liebe ist. Über seinen Erfolg und Dickensens hervorragende Kritik kann er sich am Ende nicht wirklich freuen. Er ist nicht mehr davon abhängig, sein Ego zu befriedigen. Seine Prioritäten haben sich geändert.

3.3.1 Birdmans letzter Auftritt

Mit dem Ende des Films hat auch Birdman seinen letzten Auftritt. Riggan ist im Krankenhaus, nachdem er sich bei der Premiere die Nase aus dem Gesicht geschossen hat. Als er alleine in seinem Zimmer ist, geht er ins Bad und schaut sich im Spiegel an. Sein Verband sieht aus wie eine Birdman-Maske. Als er ihn abzieht und seine schiefe, geschwollene Nase betrachtet, ertönt die Klo-Spülung: Birdman sitzt auf dem Klo. Die beiden gucken sich ganz ruhig an. All dies sieht der Zuschauer nur durch den Spiegel. Nun schwenkt die Kamera auf den echten Riggan, der das Badezimmer mit den Worten „Bye bye. And fuck you.“ (01:50:13 - 01:50:16) verlässt. Durch seine neue Nase ist Riggan äußerlich ein anderer Mensch. Es scheint, als hätte er auch innerlich den alten Kampf mit seinem Ego gewonnen, von dem er nun auf ganz ruhige Art und Weise Abschied nimmt.

3.3.2 Das Ende

Der Film *Birdman* endet mit einer halbnahen Einstellung auf Sam. Nachdem sie ihren Vater in seinem Krankenhauszimmer nicht mehr antrifft, eilt sie zum Fenster, um zu prüfen, ob er aus dem Fenster gesprungen ist. Dem scheint jedoch nicht so zu sein. Stattdessen schaut Sam langsam gen Himmel, ihr Blick bleibt an etwas hängen. Ein Lächeln wird erkennbar – die letzte Einstellung des Films.

Für die Bedeutung dieses letzten Bildes lässt Iñárritu viel Platz für Spekulationen. Was genau Riggan gemacht hat, nachdem er aus dem Fenster stieg, ist hier unerheblich. Es geht vielmehr um das Resultat seiner Entwicklung des zweiten Akts und ob er als Sieger aus dem Kampf mit all seinen Herausforderungen hervorgeht. Riggan scheint mit Birdman abgeschlossen zu haben und sich endlich selbst gefunden zu haben. Zudem ist er seiner Familie näher gekommen. Dies sind zwei positive Entwicklungen. Sams Lächeln deutet drauf hin, dass etwas Gutes mit

Riggan passiert. Es herrscht eine heitere Stimmung durch die Filmmusik. All diese Indizien deuten auf ein glückliches Ende hin. Die Verwirrung, mit der der Zuschauer zurückbleibt, regt zum Nachdenken an. Es scheint als wäre genau das Iñárritus Absicht gewesen. Wie die Charaktere des Films ist es nun die Aufgabe des Zuschauers, sich mit den Geschehnissen auseinander zu setzen.

4. Filmtechnische Analyse

Das folgende Kapitel widmet sich den filmtechnischen Bereichen Kamera, Schnitt und Filmmusik. Zwar liegt das Hauptaugenmerk dieser Arbeit auf der Dramaturgie und den visuellen Effekten. Die Departments Kamera, Schnitt und Filmmusik haben jedoch Einfluss auf die Dramaturgie und dienen als nützliche Hintergrundinformation, um einen ganzheitlichen Eindruck über den Film zu erhalten. Die drei Bereiche werden lediglich oberflächlich beleuchtet.

4.1 Kamera

Der Kamera fällt im Film *Birdman* eine besondere Rolle zu. Der Director of Photography, Emmanuel Lubezki, hatte bereits in Filmen wie *Gravity* (Cuarón, 2013) oder *Children of Men* (Cuarón, 2006) seine Vorliebe für Plansequenzen gezeigt. In *Birdman* wird die Verwendung dieses Stilmittels auf die Spitze getrieben, indem es sich von Anfang bis Ende durchzieht; der Film erscheint als einziger Single Shot.

Sebastian Schipper inszenierte seinen Film *Victoria* (2015) ebenfalls als Plansequenz. Während Schipper den Film tatsächlich ohne Pausen filmte, entschied sich Lubezki dafür, einzelne Shots zu drehen, die im Schnitt und mit Hilfe von visuellen Effekten in der Postproduktion zusammengesetzt werden sollten. So tat es bereits Alfred Hitchcock in seinem Film *Rope* (1948), damals allerdings rein analog. Der Grund für diese Entscheidung lag darin, dass Lubezki die Bewegung der Kamera nicht von der Tatsache beeinflussen lassen wollte, dass sie eine Plansequenz drehten. Er wollte vermeiden, dass die Kamera durch den Film hetzt (ARRI, o.D.). Iñárritu hatte bereits beim Schreiben des Drehbuchs die Idee einer Plansequenz im Kopf und schrieb das Drehbuch dementsprechend (FirstShowing.net, 2014). Die Abwesenheit der Schnitte

ist eine Analogie zum echten Leben, das sich ohne Unterbrechungen durch die Zeit zieht (Foundas, 2014). Schneidet man einen Film, kann man im Nachhinein vieles ändern und beeinflussen. Dies ist im echten Leben nicht möglich (Foundas, 2014). Die Plansequenz dient als Mittel dazu, den Zuschauer so nahe wie möglich an Riggans Gefühlswelt heranzubringen (Foundas, 2014). Diese Entscheidung beeinflusste die Dreharbeiten maßgeblich. Alle Menschen am Set mussten einer streng geplanten Choreographie folgen, um die Sequenzen so filmen zu können, dass sie anschließend im Schnittraum zusammenpassten (Poland, 2014). Dazu waren dem Dreh monatelange Proben vorausgegangen, in denen Lubetzki und Iñárritu die Kamerabewegung und die Bewegungen der Schauspieler haargenau planten (ARRI, o.D.). Da der Drehzeitraum auf lediglich 30 Tage begrenzt war, musste diese Choreographie der am Set Beteiligten möglichst reibungslos ablaufen, was die Probephase extrem wichtig machte (Poland, 2014). Die Szenen im St. James Theatre in New York wurden tatsächlich in dem Theaterhaus gedreht (Desowitz, 2014). Die Kulisse für die Backstage Szenen bildete eine Sound Stage (Desowitz, 2014).

Um den Zuschauer emotional in die Handlung des Films eintauchen zu lassen, entschied sich Iñárritu neben der Plansequenz für nicht-statische Kameras. Dies bedeutet, dass ohne Stativ gedreht wird, die Kamera ist immer in Bewegung (sie "atmet"). Neben der klassischen digitalen Handkamera, einer ARRI ALEXA M, kam eine Steadicam zum Einsatz (ARRI, o.D.). Steadicam Operator Chris Haarhoff drehte mit einer ARRI ALEXA XT, die hauptsächlich für weitere Shots verwendet wurde (ARRI, o.D.). Durch den Einsatz der Handkamera konnten nahe, intimere Shots umgesetzt werden (ARRI, o.D.). Somit sind häufig verwendete Einstellungsgrößen Halbnah oder Nahe. Diese Einstellungen vermitteln dem Zuschauer den Eindruck, Teil des Geschehens zu sein. Als stünde man mit den Schauspielern im Raum. Amerikanische und Große Einstellungen kommen ebenfalls zum Einsatz. Seltener werden Totalen verwendet. Die Amerikanische erscheint oftmals in Sequenzen, in denen die Schauspieler von einem Ort zum anderen gehen. Hier ist man weiter von ihnen entfernt. Dies ist realistisch, da man selten sehr eng hinter jemandem herläuft. Die Nähe der Kamera zu den Schauspielern während sie Laufen verändert sich jedoch stetig, sodass sie auch beim Gehen teilweise halbnah oder nah gezeigt werden.

Ein Beispiel hierfür ist die Sequenz, in der Sam Mike zur Garderobe bringt. Zunächst sieht man Sam halbnah. Sie kommt der Kamera näher zu einer Nahen und läuft schließlich vor Mike in die Garderobe, wo man sie in einer Amerikanischen sieht.

Weitere Einstellungen als die amerikanische kommen weniger oft vor und sind meist kürzer. Sie dienen als Establishing Shot für eine Szene und dienen der Orientierung des Zuschauers. Bei weiten Einstellungen liegt der Fokus nicht auf der Emotionalität der Charaktere, sondern auf dem Zusammenspiel zwischen Charakter und Umgebung. Eine sehr weite Einstellung findet Verwendung, als Riggan durch New York fliegt. Diese Einstellung vermittelt das Gefühl der Grenzenlosigkeit und Freiheit, die Riggan in diesem Moment spürt.

Wie Kameraeinstellungen verschiedene Ebenen an Emotionalität und Intimität widerspiegeln und Gespräche ohne den Einsatz von Schnitten dramaturgisch interessant inszeniert werden, lässt sich gut am Beispiel einer bestimmten Szene erklären: Nach der ersten Vorpremiere unterhält sich Riggan mit Sylvia in seiner Garderobe. Sylvias erste Worte in der Szene sind gleichzeitig ihre ersten Worte im Film. Während sie spricht, sieht man sie noch nicht, die Kamera blickt in die selbe Richtung wie Sylvia, auf Riggan. Dieser ist sehr mit sich selbst beschäftigt und nur mäßig über Sylvias Anwesenheit erfreut, was erklärt, warum die Kamera zu Beginn der Szene ihn zeigt, und nicht Sylvia. Als Riggan um Sylvia herum läuft, bewegt sich auf die Kamera mit, sodass man ihr Gesicht leicht von der Seite sieht. Schließlich bewegt sich die Kamera weg von ihr, sodass man ihr Gesicht erkennen kann. Sylvia steht an Riggans Spiegel gelehnt, Riggan sitzt nun vor seinem Spiegel, sodass Sylvia auf ihn heruntersieht, als würde sie ihn belehren. Tatsächlich geht es ihr in dem Gespräch darum, dass Riggan sich mehr um Sam kümmern soll. Da keine Schnitte verwendet werden, ist in Dialogen kein Shot-Reverse-Shot (SRS) möglich. Durch den SRS können die Emotionen Schauspieler in Dialogen gut gezeigt werden. In diesem Fall fand Iñárritu einen anderen Weg, um sie zu zeigen, ohne dass die Szene langweilig wird. Während Sylvias Gesicht von vorne sichtbar ist, sehen wir Riggan von hinten auf dem Stuhl sitzend. Dennoch haben wir durch sein Spiegelbild Einsicht in sein Gesicht und somit seine Reaktionen auf Sylvias Worte. Als die beiden auf Sylvias Leben zu sprechen kommen, setzt sie sich neben Riggan. Die Einstellung ist nun näher als zuvor. Die Kamera bewegt sich mit, sodass Riggan seitlich und Sylvia frontal sichtbar ist. Der

Fokus der Kamera verlagert sich hierbei immer auf die Person, die gerade spricht. Die andere ist dabei unscharf, ihre Mimik aber immer noch erkennbar. Das Gespräch bleibt nicht lange bei Sylvias Privatleben, Riggans Aufmerksamkeit liegt bei seinem Theaterstück. Als er ihr sagt, er wolle sein Haus in Malibu umschulden, bewegt sich die Kamera hinter Riggans Rücken, sodass man beide seitlich sieht. Gleichzeitig sieht man beider Spiegelbild im Hintergrund. In dieser Situation sind sie sich uneinig über Riggans Vorhaben. Die Einstellung unterstützt die Situation der Konfrontation, ebenso wie die Spiegel. Vom Thema der Umschuldung geht das Gespräch über in Riggans finanzielles Problem und somit in das Theaterstück, was wiederum mit Riggans tiefstem Wunsch nach Geltung zusammenhängt. Mit dem Gespräch bewegt sich die Kamera langsam in Richtung Riggan, man blickt ihm nun ins Gesicht, während Sylvia nur noch leicht von schräg hinten angeschnitten ist, bis sie schließlich aus dem Bild fällt. Es geht nun nur noch um Riggan. Die Kamera nähert sich ihm mehr und mehr, bis er in einer Nahaufnahme zu sehen ist. Hier erzählt Riggan Sylvia von seinem Traum mit George Clooney, was intim ist und viel über seine Persönlichkeit preisgibt. Die langsame Annäherung an Riggans Gesicht bannt den Zuschauer an ihn und seine Geschichte. Als er fertig ist, distanziert sich die Kamera wieder und schwenkt auf Sylvia, deren Reaktion man erst jetzt sieht. Sie schaut Riggan zunächst relativ neutral an, steht auf und verlässt den Raum, wobei die Kamera ihre Position kaum verändert, sie schwenkt nur mit Sylvias Bewegung mit. Riggan ist halbnah zu sehen, Sylvia wieder im Hintergrund bis zu den Knien. Sie steht an einem ähnlichen Punkt wie zu Beginn des Gesprächs, es herrscht eine ähnliche Distanz.

Diese Szene zeigt, dass verschiedene Einstellungsgrößen innerhalb einer Szene trotz des Verzichts auf Schnitte eingesetzt werden können und wie sie die dramaturgische Spannung der Szenen aufrechterhalten. Anstelle eines Schnittes nähert sich die Kamera den Schauspielern, oder entfernt sich von ihnen. Durch die ruhigen und langsamen Bewegungen der Kamera erreicht Lubetzki einen weichen Übergang zwischen Einstellungsgrößen, der sich natürlich anfühlt. Die stete minimale Bewegung der Handkamera in Verbindung mit der Nähe zu den Schauspielern gibt dem Zuschauer das Gefühl, Teil der Szene zu sein.

Die soeben beschriebene Art der Anwendung der Kamera zieht sich durch den gesamten Film. Je emotionaler und intimer die Situation, desto mehr nähert sich die

Kamera den Schauspielern. In Gesprächen bewegt sich die Kamera um die Personen herum, zeigt mal das Gesicht des einen, Mal das den anderen, wobei sie nie unruhig oder hektisch wird.

4.1.1 Übergänge

Um von einer in die nächste Szene zu gelangen, werden im Film in der Regel Schnitte gesetzt. Da dieses Mittel im Fall *Birdman* jedoch wegfällt, fanden Iñárritu, Lubetzki und der Cutter Stephen Mirrione andere Wege, um Übergänge zwischen zwei Szenen zu gestalten.

In einer Variante werden die Schauspieler selbst eingesetzt, um die Kamera von A nach B zu führen. Dabei verlässt eine Person den Raum und begibt sich zum Schauplatz der nächsten Szene. Die Kamera folgt ihr und wird somit zur nächsten Szene geleitet. Zeitlich gesehen finden die Szenen direkt hintereinander statt. Die Figur, der die Kamera leitet, kann dabei für die nächste Szene wichtig oder unwichtig sein. So folgt die Kamera Larry, als er die Garderobe verlässt. Er begibt sich ins Treppenhaus, in dem Riggan und Jake sich unterhalten. Die Kamera bleibt bei Riggan und Jake hängen, Larry hingegen verschwindet im Treppenhaus. So fungiert Larry lediglich dazu, die Kamera zum richtigen Ort zu führen. Anders ist dies der Fall, als Laura Riggan von ihrer Schwangerschaft erzählt. Dies findet direkt nach Riggans Gespräch mit Jake im Treppenhaus statt, jedoch an einem anderen Ort. Anstelle eines unwichtigeren Charakters ist es Riggan selbst, der die Kamera zur nächsten Szene führt.

Ist zwischen zwei Szenen Zeit vergangen, kommt ein weiteres Mittel zum Einsatz: Die Kamerafahrt. Zwar wird in der soeben beschriebenen Variante ebenfalls eine Kamerafahrt eingesetzt, in diesem Fall bewegt sich die Kamera jedoch selbstständig, ohne einer Person zu folgen. Ein Beispiel hierfür ist der Übergang zwischen der Szene, in der Sam und Mike auf der Galerie des Theatersaals miteinander schlafen. Die Kamera zeigt sie beim Küssen und bewegt sich dann langsam nach oben über das Geländer hinweg zur Bühne hin. Dort sitzt Mike mit seinen Kollegen, wir befinden uns zeitlich gesehen nun mitten in der Premiere.

Ähnlich wie die eben genannte Kamerafahrt werden Kameranäherungen als Übergang zweier Szenen eingesetzt, die zeitlich auseinanderliegen. Riggan befindet sich nach Ralphs Unfall mit dem Scheinwerfer alleine in seiner Garderobe. In der folgenden Szene ist er immer noch in der Garderobe, allerdings umgeben von Reportern. Hier muss also ein zeitlicher Sprung stattgefunden haben. Der Übergang zwischen diesen beiden Szenen besteht lediglich in einem Kameranäherung: Die erste Szene endet damit, dass Riggan eine Blumenvase per Telekinese an der Wand zertrümmert. Die Kamera folgt die Blumenvase, schwenkt nach rechts von Riggan zur Wand, sodass Riggan aus dem Bild fällt. Die zersplitterte Blumenvase erzeugt eine Staubwolke, der die Kamera, immer weiter nach rechts schwenkend, folgt. Der Schwenk endet nach circa 180 Grad auf Riggans Sofa, auf dem sich nun Reporter befinden. Die Kamera ist in der nächsten Szene angekommen. Das gleiche Mittel wird als Übergang zwischen den Abenden der ersten und der zweiten Vorpremiere eingesetzt. In diesem Fall wird der Übergang durch Sound unterstützt. Am Abend der ersten Vorpremiere hält Sam ihren Monolog vor Riggan. Als dieser anschließend den Raum verlässt, setzt die Hintergrundmusik des Theaterstücks ein und Lauras Stimme ertönt, wie sie ihren Monolog hält. Riggan schaut nach rechts, die Kamera schwenkt in seine Blickrichtung. Sichtbar wird der blau beleuchtete, von Nebel erfüllte Gang, an dessen Ende Lara auf der Bühne steht. Die Kamera fährt auf Lara zu und befindet sich nun in der nächsten Szene, die am Abend der zweiten Vorpremiere spielt.

Der Match-Cut ist ein altbekanntes Schnittmittel, um den Übergang zwischen zwei Szenen zu gestalten. Stanley Kubricks „2001: Odyssee im Weltraum“ (1968) ist ein bekanntes Beispiel für den Einsatz eines Match-Cuts. Hier verfolgt die Kamera einen Knochen, der von einem Primaten in die Luft geworfen wird. Als der Knochen wieder nach unten fällt, wird auf ein Raumschiff geschnitten, dessen Bewegung der des Knochens angepasst ist. So wird ein Übergang zwischen zwei Szenen geschaffen, die Millionen Jahre auseinanderliegen. Auch Iñárritu bedient sich eines Match-Cuts, um den Übergang zwischen Riggans und Sams Gespräch in seiner Garderobe nach der dritten Vorpremiere und Riggans Aufenthalt in der Bar zu schaffen. Riggan und Sam schauen sich auf Sams Handy ein Video an, das Riggan halbnackt über den Times Square gehend zeigt. Die Kamera fährt auf das Handydisplay zu, bis es das ganze Bild füllt. Als die Kamera wieder rausfährt, befinden wir uns in der Bar, wo das gleiche

Video auf einem Fernsehbildschirm läuft. Durch den Match-Cut wurde ein weicher Übergang zwischen zwei Szenen geschaffen, die sich sowohl räumlich als auch zeitlich unterschiedlich sind.

In den soeben genannten Beispielen ist für den Zuschauer im Moment des Schwenks nicht erkennbar, dass dieser einen zeitlichen Sprung darstellt. Anders verhält es sich bei Schwenks, die eine Timelapse einführen. Dies geschieht beispielsweise nach Mikes und Sams erstem Gespräch auf dem Balkon. Mike schaut am Ende der Szene hoch zum Himmel, die Kamera folgt seinem Blick und schwenkt immer weiter nach oben in den Nachthimmel. Sie bleibt schließlich stehen, als man nur noch den Himmel und die erleuchteten Fenster eines Hochhauses sieht. Während die Kamera dort verharrt, färbt sich der Himmel langsam heller. Nach und nach erhellt sich das ganze Bild, die Nacht hat sich eindeutig in den Tag verwandelt. Nun schwenkt die Kamera wieder runter auf die Häuser und fährt dabei rückwärts, bis sie schließlich durch Riggans Fenster in Riggans Garderobe eintaucht. Durch diesen Trick wurden zwischen zwei Szenen Zeit und Raum verändert. Der Übergang von Nacht- zu Taghimmel wird ein zweites Mal eingesetzt, nachdem Riggan sich auf der Straße betrinkt und am nächsten Tag vor einem Hauseingang aufwacht. Daraufhin folgt sein Flug durch New York, der damit endet, dass Riggan das St. James Theatre betritt. Hier findet die Timelapse das dritte Mal Anwendung. Zeitlich befinden wir uns hier am Tag der Premiere. Die Uhrzeit ist nicht klar, es ist jedoch taghell. Während Riggan in das Theaterhaus hineinläuft, bleibt die Kamera auf dem Bordstein stehen, mit Blick auf die Eingangstür. Hier findet nun wieder ein Zeitsprung mit Hilfe des Übergangs von Helligkeit und Dunkelheit statt. In diesem Fall verändert sich nicht der Nachthimmel, sondern die Beleuchtung des Theaterfoyers, zudem wird das Tageslicht immer dunkler. Menschen strömen aus dem Foyer auf die Straße und unterhalten sich über das Theaterstück. Es wird deutlich, dass wir uns zeitlich nun in der Pause der Premiere befinden.

4.2 Filmschnitt

Der Filmschnitt trägt bei *Birdman* einen Großteil dazu bei, dass der Film den Eindruck einer Plansequenz erweckt. Für diese komplizierte Aufgabe holte Regisseur

Iñárritu die beiden Cutter Stephen Mirrione und Douglas Crise an Bord, die bereits seine Filme *21 Grams* (2003) und *Babel* (2006) geschnitten hatten (Poland, 2014).

Um den Look der Plansequenz zu erreichen, musste der Dreh in der Vorproduktion sehr detailliert geplant werden. Auch das Schnitt-Department wurde in die Planung mit einbezogen. Stephen Mirrione begleitete die Produktion ab dem ersten Table Read Rehearsal, wo er Iñárritu beratend zur Seite stand (Poland, 2014). Sein Kollege Douglas Crise stieß wenige Tage vor Drehbeginn dazu und schnitt bereits in den Proben gedrehtes Material zusammen (Poland, 2014). Schließlich begleitete er Iñárritu jeden Tag am Set, um gemeinsam mit dem Regisseur zu planen, wo Schnitte entfernt werden könnten (Desowitz, 2014). Dabei testeten sie verschiedene Techniken des Zusammensetzens, wobei die VFX Firma Rodeo FX die sichtbaren Übergänge digital überarbeitete (Desowitz, 2014). Auf diese Arbeit wird im Kapitel über die visuellen Effekte genauer eingegangen.

Die Übergänge zwischen verschiedenen Takes und Szenen sind das Herz des Schnitts im Film *Birdman*. Während des Drehs schnitt Crise neu gedrehten Shots zusammen, sodass Iñárritu prüfen konnte, ob die Übergänge funktionierten und gegebenenfalls den Dreh anpassen konnte (Poland, 2014). Cutter und Regisseur überlegten anhand des Footages gemeinsam, wie die Übergänge zwischen zwei Shots gestaltet werden sollten (Poland, 2014). Durch die überzeugende Arbeit der Filmschaffenden ist es schwer zu sagen, wie viele unsichtbare Schnitte im Film vorkommen und wo sie platziert sind.

Iñárritu drehte eine Vielzahl von Takes, mit denen die Cutter arbeiten konnten (Moviola.com, o.D.). Dabei trafen sie auf mehrere Herausforderungen. Zum einen wurden Shots mit verschiedenen Brennweiten gedreht (Poland, 2014). Crise und Mirrione mussten daraufhin testen, ob der Übergang zwischen zwei mit unterschiedlichen Linsen gedrehten Shots funktionierte (Poland, 2014). Zum anderen erschwerten die nicht-statischen Kameras das Erstellen weicher Übergänge zwischen den Schnitten (Desowitz, 2014). Die Zusammenarbeit mit dem VFX Supervisor am Set war wichtig, da die Plansequenz ihren Feinschliff in der Post-Produktion erhielt (Poland, 2014). Die Demos des Filmmusikers Antonio Sanchez halfen den Cuttern dabei, ein Gespür für den Rhythmus des Films zu bekommen (Desowitz, 2014). Neben dem generellen Rhythmus des Films arbeiteten Cutter und Regisseur Stellen heraus,

die dem Zuschauer als Pause dienen (Moviola.com, o.D.). Dies ist wichtig, da die Geschichte durch die Abwesenheit der Schnitte ständig weitererzählt wird. Beispielsweise sieht der Zuschauer nach der dritten Vorpremiere ungefähr eine halbe Minute lang den leeren Flur des Backstage-Bereichs des St. James Theatres. Aus dem Off hört man das Publikum klatschen, danach herrscht Stille. Schließlich geht die Handlung weiter, als Riggan ins Bild läuft, in Richtung seiner Garderobe. Diese Stelle entschleunigt den Film und bietet der Kamera eine kurze Gelegenheit, still zu bleiben (wenn auch nicht statisch).

Neben der Plansequenz enthält der Film einige wenige Schnitte. Direkt am Anfang des Films sehen wir kurz einen von Quallen übersäten Strand, anschließend folgt ein Schnitt zur Aufnahme eines Kometen am Himmel. Nachdem sich Riggan am Ende der Premiere ins Gesicht schießt, folgt eine zweite Schnitt-Sequenz. Hier erfolgt eine Collage von verschiedenen Motiven: Zu sehen sind derselbe Strand wie zu Beginn des Films, sowie verschiedene Einstellungen des Kometen am Himmel. Außerdem spielt die Kapelle, die auf dem Times Square spielte, als Riggan in Unterhose um den Block lief, nun auf der Bühne des St. James Theatres, während sich verschiedene Superhelden-Figuren, sowie eine als Freiheitsstatue verkleidete Frau und ein als Hotdog verkleideter Mann zwischen den Musikern bewegen. Riggans Garderobe, das Bett auf der Bühne, die Bühnenbeleuchtung sind ebenfalls sichtbar. Nach der Komet-Einstellung zu Beginn des Films, sehen wir Riggan in seinem Raum schwebend beim meditieren. Nach der Schnitt-Collage folgt der letzte Teil des Films in Riggans Krankenzimmer. In beiden Fällen ist Riggan tief in seinen Gedanken. Da der ganze Film Riggans Sicht der Dinge darstellen soll, beschreibt Stephen Mirrione die Bilder in einem Interview mit moviola.com (o.D.) als Darstellung von Riggans Gedanken.

Durch den Aufbau des Films hatten die Cutter in der Postproduktion weniger Spielraum, Dinge zu verändern und anzupassen, als gewöhnlich (Poland, 2014). Dafür wurden sie in Vorproduktion und Dreh stärker eingebunden (Desowitz, 2014). Durch das schnelle Tempo des Drehs und die stetige Bearbeitung des Schnitts, war dieser bereits wenige Wochen nach Dreh-Ende final, sodass das VFX Department weiter daran arbeiten konnte (Poland, 2014).

4.3 Filmmusik

Die Filmmusik hat stets einen großen Einfluss auf die Dramaturgie eines Films. Emotionen werden provoziert, verstärkt, gelenkt, was Musik zu einem mächtigen Instrument für Regisseure macht. Auch in *Birdman* fällt der Musik eine sehr wichtige Rolle zu. Da diese Arbeit sich jedoch mit der Visualität des Films beschäftigt, wird das Thema Filmmusik hier nur kurz angeschnitten, um eine ganzheitliche Filmanalyse zu ermöglichen.

Die Musik belegt im *Birdman* eine Doppelrolle. Zum einen dient sie in herkömmlicher Weise als Hintergrundmusik, unterstützt als dramaturgisches Mittel die Stimmung der Szenen. Die andere Rolle belegt die Filmmusik aufgrund der Abwesenheit von Schnitten. In der Regel geben Schnitte einem Film einen bestimmten Rhythmus, ein Tempo. Da in *Birdman* keine Schnitte vorhanden sind, musste Iñárritu dafür ein anderes Mittel finden. Der Großteil des Films ist von Jazz-Percussion unterlegt. Diese stammt vom mexikanischen Jazz-Schlagzeuger Antonio Sanchez. Iñárritu befand diese Art von Musik als gutes Mittel, dem Film Rhythmus und Tempo zu verleihen (Hammond, 2015).

Die Entstehungsgeschichte der Filmmusik lässt sich über mehrere Stadien erklären. Zunächst begleitete Sanchez die Dreharbeiten am Set, um einen Eindruck des Films zu bekommen (Poland, 2014). Dabei ließ er sich von der Improvisation der Schauspieler inspirieren, die ihn an die Improvisation von Jazz-Musikern erinnerte (Poland, 2014). Im nächsten Schritt trafen sich Iñárritu und Sanchez in einem New Yorker Tonstudio. Dabei sollte der Schlagzeuger ganz er selbst sein und frei improvisieren (Poland, 2014). Ohne den Film vor sich zu sehen, improvisierte Sanchez auf Grundlage von Iñárritus Beschreibungen, was in der Szene passiert und wie die Atmosphäre ist (Poland, 2014). Durch das Heben der Hand signalisierte er Sanchez das Einsetzen einer neuen Handlung in der Szene (z.B. das Verlassen eines Raumes einer Person), sodass dieser das Timing der Szene kennen lernte und dementsprechend spielen konnte (Poland, 2014). Die daraufhin entstandenen Demos nahm Iñárritu mit ans Set, um sie zu testen, was sehr positiv verlief (Poland, 2014). Nach Drehschluss wurden die Demos im Schnitt hinter die verschiedenen Szenen gelegt. Diese Rohversion bildete die Grundlage für die finale Vertonung des Films, für die Sanchez nach Los Angeles reiste (Poland, 2014). Auf Grundlage seiner

Improvisationen aus New York spielte Sanchez die Szenen neu ein, diesmal mit genaueren Regieanweisungen Iñárritus (Poland, 2014). Dabei legte der Regisseur nicht nur Wert auf die Musik an sich, sondern auch auf ihren Sound. Entsprechend dem alten Theater, in dem der Film spielt, durfte das Schlagzeug nicht zu gut, zu sauber klingen. Sanchez präparierte sein Instrument dementsprechend, um einen „dreckigen“ Sound zu erlangen (Poland, 2014). In nur eineinhalb Tagen entstand so der Hauptteil der Filmmusik (Poland, 2014). Eine Aufnahme von Sanchez' Stimme während des Stimmens seines Schlagzeugs wurde sogar in den Film aufgenommen. Er fragt Iñárritu auf Spanisch „Willst du es so haben?“ (Poland, 2014) und bezieht sich dabei auf die Stimmung seines Schlagzeugs. Somit ist Sanchez' Stimme die erste, die man im Film hört, noch während des Regency-Logos, kurz bevor der erste Drum-Sound erklingt (00:00:29 – 00:00:30).

Eine Besonderheit des Films ist, dass man das Schlagzeug nicht nur hört, sondern auch zeitweise sieht. Auf dem Weg zur Bar nach der ersten Vorpremiere, laufen Riggan und Mike an einem Drummer vorbei, der die Hintergrundmusik spielt. Als Riggan auf dem Weg zur finalen Szene der Premiere ist, spielt der gleiche Drummer in einem Raum des Theaters. Sanchez selbst war während der Dreharbeiten nicht verfügbar, sodass der Jazz-Musiker Nate Smith diese Rolle übernahm (Poland, 2014). Da es zu diesem Zeitpunkt noch keine Demos seitens Sanchez gab, improvisierte Smith live am Set (Poland, 2014). Sanchez' Herausforderung bestand schließlich darin, Smiths Improvisationen exakt in seine finale Filmmusik einzubauen (Poland, 2014).

Neben dem Percussion-Teil der Filmmusik kommen in *Birdman* weitere Titel zum Einsatz, die jedoch nicht speziell für den Film komponiert wurden. Diese sind hauptsächlich klassische Stücke von Kompositionen aus dem 19. und 20. Jahrhundert, darunter Pjotr Iljitsch Tschaikowski, Sergjej Rachmaninoff, Gustav Brahms, oder Maurice Ravel. Des Weiteren kommen klassische Stücke des noch lebenden Komponisten John Adams zum Einsatz. Jeff Bernat und Joel Cowell, Joan Valent, Brian Blade und Victor Stumpfhauser schrieben und/oder performten weitere Stücke für den Film. Sanchez' Schlagzeug ist stark vom Rest der eingesetzten Musik abzugrenzen. Die Percussion ist reine Filmmusik, die die Dramaturgie und den Rhythmus des Films unterstützt. Die anderen Titel sind ein aktiver Teil des Films,

werden also auch von den Schauspielern selbst wahrgenommen: Tschaikowskys *Symphonie Nr. 5 in e-Moll* ist die Hintergrundmusik des Theaterstücks. In Riggans Garderobe ertönt Gustav Mahlers *Ich bin der Welt abhanden gekommen* aus dem Radio. Eigens für *Birdman* komponiert läuft in der Bar Victor Strumpfhausers Jazz-Musik im Hintergrund. Einen Sonderfall stellt Rachmaninoffs *Symphonie Nr. 2 in e-Moll* dar. Dieser Titel ertönt auf Riggans Kommando hin („Music!“ (01:31:22)), als er auf dem New Yorker Hausdach steht. In diesem Moment hat sein Alter Ego Birdman die Überhand über Riggan. Er spinnt sich sein eigenes Birdman-Thema zusammen, das ihn durch seinen Flug durch New York begleitet. Erst bei seiner Ankunft am Theater wird er wieder zu Riggan, sodass das Stück mit seiner Anweisung endet („Stop the music.“ (01:33:43)). Die Komposition wird also von Riggan selbst wahrgenommen, jedoch von keiner anderen Figur im Film. Somit ist es ein starkes Mittel, um Riggans Bipolarität auszudrücken, da es die Anwesenheit Birdmans signalisiert. Am Ende des Filmes ertönt das Thema noch einmal. Als Riggan im Krankenhaus ist, beobachtet er einen Schwarm wegfliegender Vögel durch sein Zimmerfenster. In diesem Moment setzt das Birdman-Thema wieder ein. Riggan öffnet das Fenster und steigt hinaus. Als er auf dem Fenstersims steht, schwenkt die Kamera langsam weg in Richtung Zimmertür. Mit dem Schwenk ertönt Sanchez' Percussion, beide Musiken spielen nun zusammen. Sam betritt das Zimmer und gerät in Panik, als sie ihren Vater nicht sieht. Das Schlagzeug unterstützt die steigende Anspannung und stellt einen Kontrast zum ruhigen Teil der Streicher von Rachmaninoffs Stück dar. Als Sam schließlich am Fenster steht und nach oben schaut, wird das Schlagzeug fröhlicher, Sam fängt an zu lächeln, Riggans Lachen ist aus dem Off zu hören. Der Film endet hier. Der musikalische Übergang zwischen Film und Abspann verläuft fließend. Mit der Schwarzblende verstummt Rachmaninoffs Symphonie, es ist nur noch das Schlagzeug zu hören. Das Vermischen des Birdman-Themas und der Percussion in der letzten Szene kann verschieden interpretiert werden, da das Ende des Films offen ist. Es ist jedoch naheliegend, dass es Riggans Versöhnung mit sich selbst bzw. seinem Alter Ego Birdman symbolisieren soll. Die Trennung der beiden Charaktere findet nicht mehr statt, und so spielen auch die Musiken Hand in Hand.

5. Visuelle Effekte im Film *Birdman*

Die detaillierte Planung des Drehs war notwendig, um Ináárritus Vision seines Films umsetzen zu können. Die tatsächliche Erstellung des Looks fand jedoch nach Abdrehen des Filmes statt: in der Postproduktion. Durch visuelle Effekte (VFX) wurde der Film zu dem, was er heute ist.

Visuelle Effekte erlauben die Erschaffung einer fantastischen Welt, in der sie teilweise offensichtlich sind, teilweise aber auch vom Zuschauer unbemerkt bleiben. Die Umsetzung der Effekte ist vielfältig und hängt von der Kreativität der Schaffenden ab. Mit den beiden Typen der VFX (offensichtlich und unsichtbar) und deren Einfluss auf die Dramaturgie des Films, beschäftigen sich die Kapitel 5 und 6. In diesem Kapitel werden zunächst Hintergrundinformationen zur Entstehung der visuellen Effekte des Films *Birdman* gegeben. Anschließend wird der Begriff definiert. Abschließend werden die einzelnen Effekte beschrieben und technische Informationen zu ihrer Entstehung dargelegt.

Für die heutige Zeit üblich, sind die auch VFX im Film *Birdman* allesamt am Computer entstanden. Die Firma Rodeo FX setzte unter der Leitung von VFX Supervisor Ara Khanikian und VFX Producer Isabelle Langlois alle visuellen Effekte des Films in ihrem Hauptquartier in Montreal um (Rodeo FX, o.D.). Dafür arbeitete ein Team von 75 Artists, Projektmanagern und Technikern über mehr als vier Monate an dem Projekt (Rodeo FX, o.D.). Die Verarbeitung der einzelnen Takes zur Plansequenz stellte die Hauptaufgabe der Firma dar, sodass sie an circa 90 Minuten des Films arbeitete (Giardina, 2015). In 60 VFX Shots wurden zudem weitere visuelle Effekte umgesetzt (Giardina, 2015).

Neben zahlreichen Filmpreis-Nominierungen für andere Departments (unter anderem neun Oscar-Nominierungen), wurde auch die VFX Abteilung für ihre Arbeit an *Birdman* ausgezeichnet. So erhielt Rodeo FX im Jahr 2015 den von der Visual Effects Society vergebenen VES Award in der Kategorie „Outstanding Supporting Visual Effects in a Motion Picture“ (Rodeo FX, o.D.). Im gleichen Jahr gewann *Birdman* den Oscar als bester Film, wofür sich Rodeo FX mitverantwortlich zählen kann.

5.1 Definition: Visuelle Effekte

In ihrem Buch *The VES Handbook of Visual Effects* definiert die Visual Effects Society visuelle Effekte wie folgt: „Visual effects is the term used to describe any imagery created, altered, or enhanced for a film or other moving media that cannot be accomplished during live-action shooting“ (Visual Effects Society, 2010, S. 2). Visuelle Effekte entstehen also in der Postproduktion und nicht am Filmset, wie das bei Special Effects der Fall ist. Dabei ist es unerheblich, ob der Effekt analog oder am Computer generiert wurde.

Die Gestaltung und Anwendung von VFX ist sehr vielfältig. Komplette Szenen können erstellt werden, im Computer (full-CG) oder in real gedrehten Shots, die eigens für die VFX erstellt werden. Für den Film *Independence Day* (1996) wurden beispielsweise Miniatursets gebaut, die durch Pyrotechnik in Flammen gesetzt werden. Durch die Kamera ist später nicht erkennbar, dass es sich um einen Nachbau und keine echte Stadt handelt. Ferner kann bereits gedrehtes Material verändert werden, beispielsweise durch Retusche oder das Hinzufügen von Elementen, die aus anderem gedrehten Material oder CG-Footage bestehen. Das Zusammenfügen von verschiedenen Elementen zu einem Bild nennt man Compositing.

5.2 Sichtbare VFX

Im Folgenden Kapitel werden visuelle Effekte behandelt, die sichtbare Elemente des Filmes sind. Dies bedeutet zum einen, dass sie Dinge zeigen, die in der realen Welt nicht vorkommen. Diese Effekte sind somit auch für Laien als Filmtrick erkennbar. Zum anderen zeigen sie Elemente, die zwar Teil der realen Welt sind, beim Dreh allerdings sehr aufwändig oder gar nicht umsetzbar gewesen wären und somit in der Postproduktion hinzugefügt werden mussten. Durch die hohe Qualität der computergenerierten Bilder sind diese Elemente für Laien nicht unbedingt als unecht zu erkennen.

5.2.1 Schwebende / fliegende Charaktere oder Objekte

Während Riggan von Birdman dominiert wird, hat er supernatürliche Kräfte. Somit hat er die Fähigkeit, in der Anfangsszene schwebend im Raum sitzen, oder später im Film durch New York zu fliegen.

Der Flug durch New York stellt einen der aufwändigsten Effekte des Films dar (Failes, 2014). Diese Sequenz entstand durch eine Mischung aus visuellen Effekten und dem penibel geplanten Dreh (Rodeo FX, o.D.). Als wichtige Basis für Dreh und VFX war die Previs² der in Santa Monica ansässigen Firma Halon (Failes, 2014). In der Sequenz sieht man zunächst nicht Riggan selbst, sondern den Superhelden Birdman. Dieser läuft hinter Riggan her und fängt schließlich an, zu fliegen. Diese Figur spielte Michael Keaton bzw. ein Stuntman (Failes, 2014), worauf weiter unten genauer eingegangen wird. Der Mensch im Anzug ist also echt gedreht, die Flügel sind jedoch computergeneriert und im Compositing hinzugefügt (Failes, 2014). Für die Abschnitte, in denen Birdman hinter Riggan herfliegt, wurde Michael Keaton in einem Greenscreen-Studio an Drahtseilen hängend gefilmt (Rodeo FX, o.D.). Das daraus entstehende Material wurde ebenfalls im Compositing in das gedrehte Footage eingefügt.

Nachdem Birdman wieder verschwindet und nur noch seine Stimme übrig ist, schwebt Riggan gen Himmel auf ein Hausdach. Dafür wurde Schauspieler Michael Keaton beim Dreh an Drahtseilen nach oben gezogen, er „schwebte“ also tatsächlich (Failes, 2014). Der Shot wurde dennoch visuell nachbearbeitet, da man andernfalls die Stahlseile sehen würde. Für den tatsächlichen Flug durch New York drehte Lubetzki lediglich die Hintergründe (Background Plates), wobei er sich stark an der Previs orientierte (Failes, 2014). Außerdem half ihm eine von Rodeo FX erstellte Techvis dabei, die Bewegung seiner Kamera genau an die der Previs-Kamera anzugleichen (Failes, 2014). Nachdem die Background Plates gedreht waren, erstellte Rodeo FX damit eine neue Previs, in der die 3D Hintergründe durch die gedrehten Plates ersetzt

² Die Visual Effects Society definiert Previs (zu dt. Prävisualisierung) wie folgt: "Previs can be simply described as a visual rough draft of a shot, sequence, or show [...]. A previs sequence can be composed of anything from animated storyboards to video shot with stand-ins to CG motion-captured characters rendered in a realtime virtual environment" (Visual Effects Society, 2010, S. 53-54).

wurden (Failes, 2014). Diese Previs bildete die Grundlage für den Greenscreen-Dreh, bei dem Michael Keaton für den Flug durch New York gedreht wurde. Aufgrund der Daten aus der neuen Previs konnte Rodeo FX die Kamerabewegung für den Dreh vor grün exakt planen (Failes, 2014). Der Dreh im Greenscreen Studio fand in Montreal statt (Failes, 2014). Keaton wurde an Drahtseilen an einer Vorrichtung aufgehängt, sodass er waagrecht in der Luft hing (Failes, 2014).

Abbildung 2: Vergleich Backgroundplate / Compositing 1



Quelle: Eigene Grafik mit Screenshots von <https://www.rodeofx.com/en/projects/birdman>

Bei Drehs vor grün ist die korrekte Ausleuchtung der gedrehten Menschen oder Objekte extrem wichtig, damit diese anschließend ins Bild passen. Um die New Yorker Lichtsituation im Greenscreen-Studio wieder herstellen zu können, hatte Lubetzki für den Background Plate-Dreh in New York vier GoPro-Kameras an seiner Filmkamera angebracht, die ein 360°-Bild von der Umgebung erstellten (Failes, 2014). Diese Umgebungsbilder wurden auf LED-Panels übertragen, die um den in der Luft hängenden Keaton aufgestellt wurden und somit das Studio-Licht ersetzten (Failes, 2014). Rodeo FX fügte im Compositing die Background Plates mit den Aufnahmen Keatons aus dem Greenscreen-Studio zusammen.

Neben der Fähigkeit, selbst zu fliegen, kann Riggan Objekte bewegen, ohne sie zu berühren. Zunächst lässt er lediglich eine Vase an der Wand zerschmettern, oder bewegt eine Zigarettendose durch einen Fingerzeig. In der Mitte des Films verwüstet er schließlich seine komplette Garderobe, scheinbar durch Telekinese. Dabei werden ein Stuhl, ein Telefon, ein Schminkkoffer und unzählige weitere Props durch den Raum bewegt und demoliert. Die Objekte existierten während des Drehs als echte Requisite.

Um sie ohne physischen Einfluss fliegen zu lassen, wurden sie in der Post-Produktion allesamt als 3D Prop nachgebaut und animiert (Giardina, 2015). Dafür nutzten die 3D-Artists gedrehtes Footage und Fotos der Objekte als Grundlage (Rodeo FX, o.D.). Die Props wurden sogar zu Rodeo FX geschickt, wo sie gescannt wurden (Failes, 2014). Eigens für die Texturen der 3D Props wurden Fotos von ihren Oberflächen erstellt (Failes, 2014).

5.2.2 Die Action-Sequenz

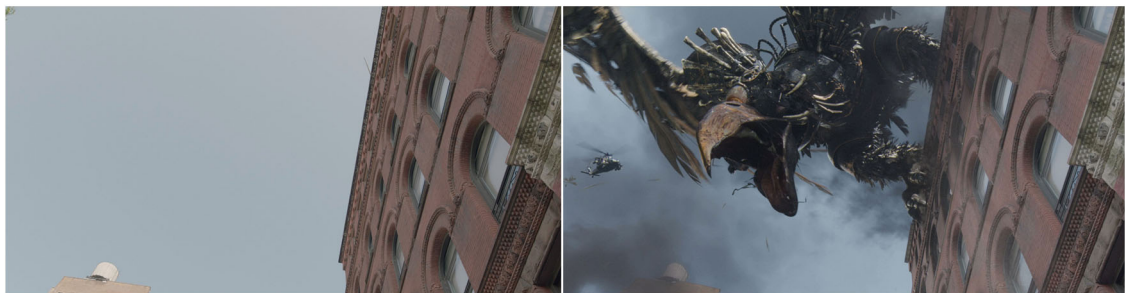
Zwischen den soeben beschriebenen Szenen, in denen Birdman hinter Riggan herläuft und Riggan auf das Hausdach schwebt, liegt die Action-Sequenz. So stellt sich Riggan seinen nächsten Birdman-Film vor. Auf Riggans Fingerschnipsen hin verwandelt sich die Stadt in einen Kampfplatz zwischen Mensch und Monster. Ein gigantischer Vogel in Steampunk-Optik sitzt auf einem Hausdach und greift die Stadt an. Dabei demoliert er nicht nur das Hausdach. Er spuckt Feuerbälle und löst Explosionen aus. Die Straße ist voller dunklem Smog, Helikopter fliegen in der Luft und beschießen die Kreatur. Der Superheld Birdman feuert mit einer Art Laser-Strahl zurück, ein SWAT Team beschießt den Vogel mit Maschinengewehren.

Die Action-Sequenz beginnt mit dem Einschlagen eines Flugkörpers in ein Auto. Dieser Stunt entstand teilweise am Set und teilweise in der Postproduktion (Failes, 2014). Das Fahrzeug war tatsächlich am Set und an einer Vorrichtung befestigt, die es nach oben bewegte, auch das Feuer ist echt (Failes, 2014). Rodeo FX fügte den Flugkörper hinzu und erweiterte das Feuer durch CG Feuer und Brandschutt (Failes, 2014). Für den zweiten Flugkörper-Einschlag in einem Haus, wurde am Set nur ein kleiner Raucheffekt gedreht, der das Timing für die spätere CG Explosion vorgeben sollte (Failes, 2014). Der aus der Explosion entstehende Rauch wurde am Computer simuliert, Glassplitter und fallende Ziegelsteine entstanden in ebenfalls im 3D-Programm (Failes, 2014).

Ein sehr auffälliger Teil der Sequenz ist der riesige Steampunk-Adler. Nicht nur dessen Umsetzung in 3D, sondern auch das Character Design stammt von Rodeo FX (Rodeo FX, o.D.). Laut Khanikian unterstreicht der Steampunk-Look unterstreicht das Image einer „Kriegsmaschine“ (Failes, 2014), die sich nach seinen Kämpfen durch

Ersatzteile immer wieder aufbauen kann (Failes, 2014). Rodeo FX schenkte Details wie den Federn, tropfendem Speichel oder einer Heißluft-Welle, die aus dem Schnabel des Vogels kommt, viel Aufmerksamkeit (Failes, 2014). Neben dem Vogel selbst wurden die Demolierung des Hauses, auf dem er sitzt, und herunterfallende Ziegelsteine durch computergenerierte Effekte visualisiert.

Abbildung 3: Vergleich Backgroundpate / Compositing 2



Background Plate

Compositing mit CG-Vogel, Rauch, Helikopter

Quelle: Eigene Grafik mit Screenshots von <https://www.rodeofx.com/en/projects/birdman>

5.2.3 Der Komet

Die einzigen sichtbaren Schnitte im Film erscheinen am Anfang und relativ weit gegen Ende des Films. Unter anderem werden hier Bilder eines am Himmel fliegenden Kometen gezeigt. Dieser Komet ist computersimuliert (Failes, 2014). Der Hintergrund wurde, wie auch bei Riggans Flug durch New York, gefilmt.

Als Recherche schauten sich die 3D-Artists russisches Filmmaterial von Kometen an, um die Dynamik von Kometen zu untersuchen (Failes, 2014). Durch Flickern und abfallende Stücke sollte der Komet lebendig aussehen (Failes, 2014). In dem Shot, in dem der Komet über New York hinweg fliegt, wollte Iñárritu, dass der Komet aussieht, als würde er sich langsam auflösen (Failes, 2014).

5.2.4 Zeitraffer

Im Kapitel Kamera wurde bereits der Zeitraffer-Effekt erwähnt, der als Übergang zwischen zwei Szenen dient. Beispielsweise kommt der Effekt zum Einsatz, nachdem Mike und Sam auf dem Balkon des Theaters stehen. Mike pustet Zigarettenrauch aus und blickt gen Nachthimmel, die Kamera folgt seinem Blick. Am

Ende des Kameraschwenks sind nur noch der Himmel und ein Hochhaus sichtbar. Hier findet der Übergang von Nacht- zu Taghimmel statt. Anschließend fährt die Kamera an einer Hauswand entlang nach unten, wo sie rückwärtst durch das Fenstergitter von Riggans Garderobe in den Raum hineinfährt. Ab dem Moment, in dem Mike nach oben schaut, bis zu dem Moment, in dem wir Riggans Füße auf seiner Fensterbank sehen, ist der Shot full-CG. Das Hochhaus ist ein Nachbau des tatsächlichen Gebäudes in Form eines 2.5D Mattepaintings³ (Failes, 2014). Das Gitter, durch das die virtuelle Kamera in Riggans Garderobe fährt, ist ebenfalls computergeneriert (Failes, 2014). Um den Übergang der echten Kamera hin zur virtuellen Kamera des 3D-Programms nahtlos zu gestalten, wurde die Matchmove-Technik⁴ angewandt. Die virtuelle Kamerabewegung stimmt dadurch exakt mit der der echten Kamera überein, sodass der Zuschauer die Verblendung in das computergenerierte Bild nicht bemerkt. Nachdem die Kamera am Himmel angekommen ist, läuft die ebenfalls im Computer erstellte Timelapse ab (Failes, 2014). Das einzige Detail der Szene, das nicht computergeneriert ist, sind die am Himmel fliegenden Vögel. Sie entstammen Aufnahmen, die Rodeo FX von einer Filmdatenbank bezog und im Compositing einfügte (Failes, 2014).

5.3 Unsichtbare VFX

Im Film *Birdman* geht es unter anderem darum, dass Menschen wie Riggan mehr sind, als im ersten Moment sichtbar ist. Diese Prämisse lässt sich auch auf die visuellen Effekte des Films übertragen. Neben den bereits besprochenen sichtbaren Effekten, gibt es eine Reihe VFX, die unsichtbar sind. Zwar sind Effekte, wie die oben

³ Der Begriff 2.5D Mattepainting beschreibt ein Mattepainting, das auf ein niedrig aufgelöstes dreidimensionales CG-Modell aufbaut, auf das ein 2D Mattepainting projiziert wird (Visual Effects Society, 2010). Im Falle eines Nachbaus einer realen Umgebung, können anstelle eines gemalten Mattepaintings auch Aufnahmen der echten Umgebung als projiziertes Material dienen (Visual Effects Society, 2010). Der Vorteil dieser Technik zu einem 2D Mattepainting besteht darin, dass sich Objekte in Relation zur Kamera natürlicher bewegen: Die Parallaxe ist korrekt, sodass sich Objekte, die nahe an der Kamera sind, mehr bewegen, als weiter entfernte Objekte (Johnson, 2010). Gleichzeitig fällt durch die Projektion des Mattepaintings der Prozess des Texturing, Shading, Lighting und Rendering (Visual Effects Society, 2010), wodurch Zeit und Datenmengen gespart werden.

⁴ Matchmoving bedeutet, dass Bewegungsdaten der Filmkamera extrahiert werden, um sie exakt mit einer virtuellen Kamera nachstellen zu können (Visual Effects Society, 2010).

erwähnten Explosionen ebenfalls nicht direkt als visuelle Effekte zu erkennen, da sie theoretisch auch durch Spezialeffekte erzeugt werden könnten. Ihr Ergebnis, die Explosion an sich, ist jedoch eindeutig im Film zu erkennen. Dies trifft auf die Effekte, die im folgenden Kapitel untersucht werden, nicht zu. In ihrer unsichtbaren Rolle tragen sie dennoch einen wichtigen Teil zum Film bei, da er durch sie zu der Illusion wird, die Iñárritu erzeugen wollte.

5.3.1 Stitching des Films zu einer Plansequenz

Eine große Besonderheit des Films ist der Single-Shot-Look. Khanikian und sein Team erzeugten diesen Look im Compositing, wo sie circa 100 Stitches⁵ vornahmen (Failes, 2014). In einem Interview mit dem YouTube Channel EPNdotTV unterscheidet Khanikian selbst zwischen drei verschiedenen Arten von Stitches (Electric Playground, 2015):

1. Stitching beim Übergang von einer Location zu nächsten
2. Stitching bei zeitlichen Sprüngen (Timelapses)⁶
3. Stitching verschiedener Takes zu einem Shot

Khanikians erste Art von Stitching befasst sich mit dem nahtlosen Zusammensetzen von Shots zweier unterschiedlicher Locations. Im Folgenden wird diese Art aufgegriffen, jedoch auf das generelle Aneinanderreihen von Shots bezogen, unabhängig davon, ob ein Location-Wechsel stattfindet, oder nicht.

Wie bereits im Abschnitt Kamera beschrieben, fand die Planung der unsichtbaren Schnitte bereits während des Drehs statt. Es existiert keine offizielle Auflistung oder Veranschaulichung von Rodeo FX oder anderen Departments, die alle unsichtbaren Schnitte aufdröseln. Es gibt im Film jedoch Stellen, an denen unsichtbare Schnitte sehr naheliegend sind.

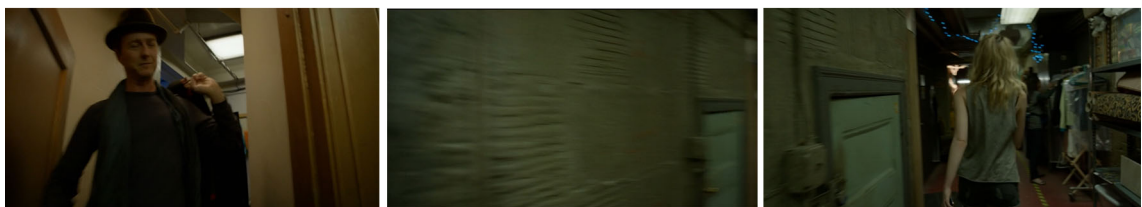
⁵ Stitch zu dt. Strickmasche beschreibt hier das Aneinanderreihen von mehreren einzelnen Bildern zu einem Ganzen.

⁶ Timelapses wurden bereits im Abschnitt über sichtbare VFX behandelt und werden deshalb in diesem Kapitel nicht mehr weiter ausgeführt.

Zunächst einmal gibt es Schwarzblenden, beispielsweise als Mike zum ersten Mal in die Bar hineinläuft. Der Abschnitt zwischen Haustür und Eingangstür der Bar ist sehr dunkel, sodass das Bild hier kurz schwarz wird, was sich für den Zuschauer natürlich anfühlt. Dies ist ein einfacher Weg, um zwei Takes aneinanderzusetzen. Die Weißblende am Ende von Riggans Flug durch New York funktioniert nach dem selben Prinzip.

Der Autor Sage Hyden widmete ein Video seines YouTube Channels Just Write der Analyse der unsichtbaren Schnitte in *Birdman*. In dem Moment, in dem die Kamera von einer Person zur nächsten schwenkt, ist keine Person sichtbar, das Bild besteht nur aus Unschärfe (Hyden, 2015). Hyden vermutet in diesem Moment einen Schnitt (Hyden, 2015). Eines seiner Beispiele beschreibt die Szene, in der Mike hinter Sam durch das Treppenhaus zur Garderobe läuft. Nachdem Mike ein Kommentar über Sams Allerwertesten macht, schwenkt die Kamera zu Sam. Hält man den Film inmitten des Schwenks an, sieht man lediglich die verschwommene grüne Wand des Treppenhauses. Hier könnte tatsächlich ein Schnitt gesetzt worden sein, da weder Mike noch Sam zu diesem Zeitpunkt im Bild sind und die Unschärfe Platz zum Cachieren eines Übergangs bildet.

Abbildung 4: *Unsichtbarer Schnitt durch Schwenk*



Schritt 1: Take A

Schritt 2: Schwenk (Schnitt von Take A auf Take B)

Schritt 3: Take B

Quelle: Eigene Grafik mit Screenshots aus dem Film *Birdman*

Des Weiteren bemerkt Hyden, dass es im Film mehrere Momente gibt, in denen die Kamera inmitten einer Handlung zu einem Nebendarsteller umschwenkt, der nichts zur Story beiträgt (Hyden, 2015). Dies passiert beispielsweise als Riggan und Mike in Richtung Bar laufen und die Kamera auf den Schlagzeuger schwenkt, der am Straßenrand spielt. Nach Hydens These besteht die Funktion des Nebendarstellers also darin, einen Kameraschwenk zu provozieren, damit geschnitten werden kann.

Tatsächlich gibt es mehrere Beispiele für diese Art von Schwenk zu unwichtigeren Charakteren, für die die Funktion als schnitt-cachierender Moment eine Rechtfertigung wäre.

Eine weitere Technik, unsichtbare Schnitte einzubauen, vermutet Hyden in der Verwendung von Wipes⁷ (Hyden, 2015). Um den Wipe zu cachieren, werden laut Hydens Theorie Personen oder Objekte, die das Bild von der oberen zur unteren Kante komplett ausfüllen, als Start für den Wipe verwendet. Die Personen oder Objekte ziehen das neue Bild hinter sich her. Beispielsweise läuft eine Frau von rechts nach links durch das Bild, als Lesley durch den Backstage Bereich des Theaters läuft. Die Frau verdeckt einen großen Teil des Bildes. Schaut man sich das Bild an, gibt es einen Teil, durch den die Frau noch nicht gelaufen ist und einen Teil, den sie hinter sich gelassen hat. Der Teil, der noch vor ihr liegt, zeigt das alte Bild. Der Teil, durch den sie bereits gelaufen ist, das neue Bild.

Abbildung 5: *Unsichtbarer Schnitt durch Wipe*



Schritt 1: Take A

Schritt 2: Wipe (Frau läuft durchs Bild)

Schritt 3: Take B

Quelle: Eigene Grafik mit Screenshots aus dem Film Birdman.

Als weitere Beispiele nennt er den Wasserspender in der Kampfszene von Riggan und Mike oder einen Ampelmast in der Szene in der Birdman hinter Riggan herläuft.

Eine weitere Umsetzung eines unsichtbaren Schnitts kommt im Film nur einmal vor und wurde bereits im Abschnitt über die Kamera erwähnt. Der Übergang zwischen der Szene, in der Sam und Riggan sich in Riggans Garderobe ein YouTube-Video auf Sams Handy anschauen und der folgenden Szene in der Bar wurde hergestellt, indem die Kamera auf Sams Handydisplay fährt, bis das Display den kompletten Screen ausfüllt. Im folgenden Shot fährt die Kamera wieder raus und zeigt nun einen

⁷ Wipe zu dt. „wischen“ beschreibt das einblenden eines Bildes über ein anderes von rechts nach links bzw. links nach rechts.

Fernsehbildschirm, der in der Bar hängt und das gleiche Video zeigt. In dem Moment, als das YouTube-Video das Bild komplett ausfüllt, könnte ein unsichtbarer Schnitt stattfinden.

Die finale Plansequenz besteht allerdings nicht nur aus aneinander gereihten Shots. Auch die Shots selbst wurden teilweise neu zusammengestellt. Diese Vorgehensweise fasst Khanikian unter seiner dritten Kategorie zusammen: Dem Stitching verschiedener Takes zu einem Shot. Manchmal lieferte ein Schauspieler in einem Take eine gute Performance ab, während die anderen Anwesenden in anderen Takes besser waren. In diesem Fall entnahmen die VFX Artists die Performances der Schauspieler aus verschiedenen Takes und führten sie in einem Take zusammen (Electric Playground, 2015). Der VFX Producer Jordan Soles spricht sogar vom Zusammenführen von Köpfen und Oberkörpern verschiedener Takes (Giardina, 2015).

5.3.2 Zeitanpassung

Der kontinuierliche Look des Films hängt nicht nur von den fließenden Übergängen zwischen den Shots ab. Auch das Timing der Shots ist wichtig, um einen Fluss zu erzeugen. Dramaturgisch gesehen waren Rhythmus und Tempo wichtige Variablen für *Iñárritu*. So wurden die Shots zeitlich, teilweise sehr aufwändig, auf Antonio Sánchez' Percussion angepasst (Failes, 2014). Dabei wurde das ursprüngliche Tempo der Shots verlangsamt oder erhöht (Failes, 2014).

5.3.3 Retuschen

Wo Riggan ist, ist auch sein Alter Ego. Die Stimme in seinem Kopf begleitet ihn stets. In einer besonderen Sequenz, wird die Stimme sogar sichtbar. Sie wird durch Riggan selbst verkörpert, der im Birdman-Kostüm hinter dem „echten“ Riggan herläuft bzw. schwebt. Durch das Kostüm ist Riggans Körper komplett verdeckt, das einzige sichtbare Körperteil ist sein Kiefer – und dem nahmen sich VFX Artists an. Während des Drehs wurde Birdman von einem Stuntman gespielt. In einem gesonderten Dreh wurden Aufnahmen von Michael Keaton erstellt, während er Birdmans Text spricht. Drei RED EPIC Kameras und eine flache Beleuchtung waren nötig, um die Aufnahmen für die spätere Verwendung bei Rodeo FX vorzubereiten (Failes, 2014). Keatons

Mundbewegung wurde durch Kameraprojektion auf ein zuvor gescanntes 3D-Modell seines Kiefers übertragen (Giardina, 2015). Die VFX Artists ersetzten schließlich den Kiefer des Stuntmans mit dem CG-Kiefer Keatons (Giardina, 2015).

Das zweite Feld der Retuschen wurde durch den hohen Einsatz von Spiegeln verursacht. In den Garderoben von Riggan und Lesley findet die Aktion stets vor einer Menge Spiegeln statt. Die Filmaufnahmen zeigten jedoch nicht nur die Schauspieler, sondern auch die gesamte Filmcrew mitsamt Equipment. Dies mussten die Artists von Rodeo FX durch visuelle Effekte entfernen. In einem Interview mit Scott Fotheringham von Below the Line erzählt Khanikian, dass jeder einzelne Spiegel ersetzt werden musste (Fotheringham, 2015). Um die Ursprünglichen Reflektionen der Crew-Mitglieder durch die Reflektion des Raums zu ersetzen, erstellte Rodeo FX 2.5D-Mattepaintings der Räume, die in die Spiegel eingesetzt wurden (Failes, 2014). Zusammen mit den rotoskopierten⁸ Aufnahmen der Schauspieler und ihrer Reflektionen entstand so das finale Bild im Compositing (Failes, 2014). Details wie Schlieren und Schmutzflecken auf den Spiegeln wurde ebenfalls Aufmerksamkeit geschenkt, was die überarbeiteten Spiegel so glaubhaft wirken lässt (Failes, 2014). Dafür entnahmen die VFX Artists dreckige Stellen aus Aufnahmen, in denen sie gut sichtbar waren (Failes, 2014). Durch ein speziell dafür gebautes Tool⁹ konnten die verschiedenen Schmutz-Elemente im Compositing hinzugefügt werden (Failes, 2014).

5.3.4 Weitere bildaufbauende Elemente

Neben den oben genannten großen Herausforderungen bewältigte Rodeo FX verschiedene kleine Aufgaben, die punktuell im Film anfielen. So wurden für die Szenen im Krankenzimmer computergenerierte Hintergründe angefertigt und integriert (Failes, 2014). Zudem wurden Crowds¹⁰ simuliert, die in der Balkonszene mit Sam und Mike sichtbar sind (Failes, 2014).

⁸ Rotoskopie beschreibt ein auf einzelne Frames basierendes Verfahren, bei dem händisch festgelegte Elemente ausgeschnitten werden, um Bilder oder Masken zu generieren (Visual Effects Society, 2010).

⁹ Zu dt. Werkzeug. In diesem Fall bezogen auf ein Werkzeug in einem Computerprogramm.

¹⁰ Zu dt. Menschenmenge. Durch Crowds werden Menschenmassen künstlich erzeugt, sodass diese nicht gefilmt werden müssen. Heutzutage entstehen Crowds oftmals im 3D-Programm.

6. Der Einfluss von visuellen Effekten auf die Dramaturgie des Films *Birdman*

In den vorigen Kapiteln wurden die Dramaturgie des Films *Birdman* analysiert, sowie ein Überblick über die visuellen Effekte des Films gegeben. Im Folgenden soll nun untersucht werden, in wie fern die beiden Themenbereiche miteinander zusammenhängen. Dabei geht es speziell um den Einfluss, den die visuellen Effekte auf die Dramaturgie eines Films haben.

Zunächst stellt sich die generelle Frage, welche Eigenschaft ein Ding haben muss, um die Dramaturgie eines Films beeinflussen zu können. Wie im ersten Kapitel festgelegt, gibt die Dramaturgie dem Film eine Struktur. Diese wiederum dient dem Aufbau und dem Erhalt eines Spannungsbogens, der die Aufmerksamkeit der Zuschauer halten soll. Wenn etwas einen Einfluss auf die Dramaturgie eines Films hat, muss es also entweder dazu beitragen, die Szenen zeitlich anzuordnen, oder den Inhalt der Szene so beeinflussen, dass ihre sonstige Wirkung eine völlig andere wäre. Wäre nämlich ihre Wirkung eine andere, erfüllte sie nicht ihren Zweck an dieser bestimmten Stelle des Films, der ihre dramaturgische Grundlage liefert. Insofern hängt also auch der Inhalt der Szene mit ihrer zeitlichen Anordnung im Film zusammen.

Auf dieser Grundlage wird im Folgenden der Einfluss von visuellen Effekten auf die Dramaturgie des Films untersucht. Dabei wird auf zwei Ebenen vorgegangen. Die erste Ebene beschäftigt sich mit der Frage, was passieren würde, wenn der Effekt nicht existieren würde. Somit wird die elementare Wichtigkeit des Effekts für die Szene analysiert. Auf der zweiten Ebene wird untersucht, in wie fern der Effekt Einfluss auf die Dramaturgie ausübt. Dabei werden die oben genannten Aspekte berücksichtigt, die die Dramaturgie eines Films beeinflussen.

6.1 Der Einfluss der sichtbaren Effekte

Die Unterteilung in sichtbare und unsichtbare Effekte lässt sich auch bei der Untersuchung ihres Einflusses auf die Dramaturgie des Films beibehalten. Sichtbare Effekte haben eher Einfluss auf die Äußerlichkeit der Szene, als auf ihre Struktur. Sie helfen dem Regisseur dabei, Dinge zu veranschaulichen.

Betrachten wir schwebende oder fliegende Objekte. Dieser Effekt dient dazu, Riggans vermeintliche supernatürlichen Kräfte zu demonstrieren. Bereits in der ersten

Szene kommt er zum Einsatz. Zudem macht er zwei der wichtigsten Szenen bzw. Sequenzen des Films aus: Die Verwüstungs-Szene in Riggans Garderobe und der Flug durch New York. Es ist klar festzustellen, dass diese Szenen ohne den Einsatz visueller Effekte eine andere Wirkung gehabt hätten. Sie haben in diesem Fall einen solch großen Einfluss auf den Inhalt der Szene, dass er sie erst zu dem macht, was sie sein soll. Dramaturgisch gesehen war es für Iñárritu wichtig, Riggan als schwebenden Charakter zu etablieren. Dies wäre ohne den Effekt nicht möglich gewesen. Der Flug durch New York ist zum einen für Riggans innere Entwicklung wichtig; eines der wichtigen Themen des Films, der Kampf mit dem Ego, findet hier seinen Höhepunkt. Zum anderen dient die Szene auch dem Erhalt der Aufmerksamkeit der Zuschauer.

Das gleiche Prinzip gilt für Riggans telekinetische Kräfte. Den Kontrast zu Riggans eigener Welt, in der er Gegenstände in seinem Zimmer telekinetisch bewegt, und der realen Welt, in der Jake ihn dabei beobachtet, wie er seine Garderobe händisch demoliert, kann ohne fliegende Objekte nicht geschaffen werden.

Betrachten wir nun einen weiteren Effekt, die Action-Sequenz. Diese ähnelt jenen Filmen, die bei den Zuschauern aufgrund ihrer effekt-beladenen Action-Szenen beliebt sind. Feuer, der Steampunk-Vogel, Explosionen. All diese Effekte haben das Ziel, einen Krieg zwischen Monster und Mensch vor der Kulisse New York Citys zu veranschaulichen. Dies ist die Kernaussage der Sequenz. Für die Veranschaulichung eines Krieges sind Effekte sicherlich sehr hilfreich, sie machen die Szene um ein vielfaches spektakulärer. Elementar notwendig, sind sie jedoch nicht. Der Steampunk-Vogel hätte auch von einem Schauspieler dargestellt werden können. Die Soldaten könnten tatsächlich Gewehre in der Hand halten. Explosionen und Feuer sind nicht unbedingt erforderlich, um zu verstehen, dass die Soldaten gegen den Vogel ankämpfen. In diesem Beispiel zeigt sich, dass Effekte nur zur Aufbesserung der Szene dienen, sie aber auch ohne die Effekte bestehen könnte. Betrachtet man die Szene jedoch aus einem anderen Standpunkt, lässt sich hier eine Ausnahme feststellen. Die Kernaussage der Sequenz ist zwar, dass Krieg herrscht. In diesem bestimmten Fall stellt sich Riggan jedoch die Szene eines Action-Films vor, der als Blockbuster im Kino läuft. Diese Art Film ist bekannt für den hohen Anteil an VFX. Insofern sind die Effekte unbedingt notwendig, um dem Zuschauer den richtigen Eindruck von Riggans Fantasie zu vermitteln. Die visuellen Effekte werden hier selbst zum Darsteller und sind

somit grundlegender Bestandteil der Szene. Sie machen die Szene zu dem, was sie ist: Der zweite Plot Point. In diesem bestimmten Fall haben sie also einen direkten Einfluss auf die Dramaturgie.

Ein weiterer sichtbarer Effekt ist der Komet, der in den Schnittsequenzen gezeigt wird. Er dient der Veranschaulichung von Riggans Gedanken – ein wichtiger Teil des Films. Wie bereits beschrieben dienten Aufnahmen tatsächlicher Kometen bei der Erstellung des Computereffekts. *Iñárritu* hätte sich theoretisch auch echten Aufnahmen von Kometen bedienen können. Dies wäre jedoch nicht so präzise gewesen, wie die computergenerierten Szenen. Vor allem der Shot, in dem der Komet über New York fliegt, ist ohne Effekt geradezu unmöglich umzusetzen. Ohne VFX kein Komet, ohne Komet kein Shot, ohne Shot gibt es eine veränderte Dramaturgie. Die Notwendigkeit des Einsatzes von visuellen Effekten ist hier also ebenfalls gegeben.

Der Zeitraffer-Effekt dient dem Übergang zwischen zwei Szenen, die zeitlich auseinanderliegen. Als einziger sichtbarer Effekt, ist dieser Teil der tatsächlichen Struktur des Films. Als Übergang zwischen zwei Szenen hält er den Film zusammen, wie der Teil eines Skeletts. Wie bereits festgestellt wurde hängen Dramaturgie und Struktur miteinander zusammen. Somit ist der Einfluss auf die Filmdramaturgie klar gegeben.

6.2 Der Einfluss der unsichtbaren Effekte

Es liegt in der Natur der unsichtbaren Effekte, dass ihre Wirkung auf den Film weniger offensichtlich ist. Dennoch ist sie sehr wichtig. Gerade weil sie nicht nur um des Effekts Willen eingesetzt werden, muss ihre Existenz durch eine wichtige dramaturgische Funktion gerechtfertigt sein.

Das Erstellen der Plansequenz ist einer der aufwändigsten Effekte des Films und gleichzeitig einer der unauffälligsten. Theoretisch hätte *Iñárritu* den Film auch in einem Stück drehen können. Es hätte *Lubetzki* und ihn jedoch eine Menge künstlerischer Freiheit geraubt, ohne die nicht dasselbe Resultat hätte entstehen können. Wie im Kapitel Kamera bereits erwähnt, entschied sich *Iñárritu* aus einem bestimmten Grund für die Plansequenz. Durch sie soll sich der Zuschauer in Riggans Welt miteinbezogen fühlen, aus der er nicht entfliehen kann, so wie es im echten

Leben nun mal ist. Die Beziehung zwischen Schnitten und Struktur ist eng. Durch das Aneinanderreihen verschiedener Shots entsteht der Film überhaupt. Dieses Prinzip gilt auch für *Birdman*, bei dem die einzige Besonderheit ist, dass man die Schnitte nicht als solche wahrnimmt. Im Kapitel Kamera wird deutlich, dass Iñárritu den Film bereits beim Drehbuchschieben als Plansequenz aufbaute. Bestimmte Szenen dienen dazu, den Single-Shot möglich zu machen. Etwa die Timelapses oder Riggans Weg von seiner Garderobe zur Bühne gleich zu Beginn des Films, würden obsolet, wenn der Film konventionell geschnitten worden wäre, da sie als Übergang zwischen zwei wichtigen Szenen dienen. Diese Übergangs-Szenen beeinflussen also auch das Timing des Films. Gerade die Tatsache, dass vermeintlich unwichtige Szenen Teil des Films sind, geben dem Zuschauer das Gefühl, auf das Iñárritu abzielte. Die Plansequenz bezieht den Zuschauer in die Handlung des Films mit ein.

Die gelungene Umsetzung der Plansequenz hängt neben dem Drehbuch auch von praktischen Aspekten ab. Zum einen tragen Lubetzkis weiche Kamerabewegungen ihren Teil dazu bei, dass der Zuschauer Teil des Geschehens wird, da sie sich sehr natürlich anfühlen. Zum anderen ist dies die Arbeit von Rodeo FX, die die Plansequenz möglich macht. Ohne den visuellen Effekt, dem Stitchen der Shots zu einer Plansequenz, würde der Film schlichtweg nicht existieren. Er dient grundlegend dazu, den Film zu ermöglichen, nach der Struktur, die Iñárritus Drehbuch vorgibt. Neben dem Stitching trägt der Effekt der Zeitanpassung zur Erstellung der Plansequenz bei, da er ein kontinuierliches Tempo ermöglicht. Somit werden die beiden Effekte bezüglich ihres Einflusses auf die Dramaturgie gemeinsam bewertet. Dieser Einfluss ist insofern vorhanden, als die Dramaturgie ohne sie schlichtweg eine andere wäre. Sie hängt in diesem Fall direkt von den Effekten ab, da sie den Film in seiner Struktur als Plansequenz überhaupt erst ermöglichen.

Der nächste unsichtbare Effekt sind digitale Retuschen. Wie zuvor erwähnt kamen diese zum Einsatz, um den Kiefer des Stuntmans durch den Keatons zu ersetzen. Ferner dienten sie dazu, die Filmcrew aus den Spiegeln zu entfernen. Analysieren wir zunächst die Retusche des Kiefers. Der Effekt dient dazu, dem Zuschauer zu verdeutlichen, dass es sich bei Birdman und Riggan um die selbe Person handelt. In der Szene, in der der Kiefer retuschiert wurde, sieht man die beiden Charaktere aus einiger Entfernung, der Fokus liegt also nicht sehr stark auf dem

Gesicht Birdmans. Anders ist dies in dem Shot, in dem der Zuschauer den schwebenden Birdman aus Riggans Point of View sieht. Hier fällt es auf, dass es sich um Riggans Mund handelt – in diesem Fall wurde Keaton aber direkt im Birdman-Kostüm gefilmt, kein Stuntman kam zum Einsatz. In näheren Szenen ist es also wichtig, Keatons Gesichtszüge unter dem Birdman-Kostüm zu erkennen. In der Szene, in der Kiefer-Effekt zum Einsatz kam, ist dies durch die große Entfernung weniger der Fall. Ein Stuntman mit einem ähnlichen Kiefer wie Keaton, hätte vermutlich den gleichen Job tun können. Die Szene wäre ohne den Effekt ebenso glaubhaft gewesen.

Anders verhält es sich mit den Spiegel-Retuschen. Hier lässt sich dasselbe Prinzip anwenden, wie bei dem Stitching- und dem Zeitanpassungs-Effekt: Ohne die Retusche wäre der Film nicht vorzeigbar gewesen. Die Spiegel haben eine symbolische Funktion, sie stehen für die Parallelität zwischen Riggans Leben und seine Stück. Somit sind sie ein Teil des Films, mehr als nur Requisite. Die Szenen, in denen Spiegel vorhanden sind, werden durch die Retusche überhaupt ermöglicht. Fehlten diese Szenen, würde die Struktur des Films verändert. Der visuelle Effekt hat insofern einen essentiellen Einfluss auf die Dramaturgie des Films.

Weitere Bildaufbauende Elemente wie Mattepaintings und Crowds sind klare Beispiele für Effekte, ohne die der Film genauso gut funktionieren würde. Mattepaintings könnten theoretisch durch Filmsets oder echte Stadtkulisse ersetzt werden. Dies hätte lediglich den Dreh beeinflusst. Ebenso hätten Statisten die Crowds ersetzen können. Diese beiden Effekte haben sicherlich Einfluss auf die wirtschaftliche und eventuell auch zeitliche Planung des Films. Für die Struktur und die dramatische Wirkung der Szenen, sind sie jedoch unerheblich.

7. Fazit

In den vorangegangenen Kapiteln wurde der Film *Birdman* auf seinen dramaturgischen Aufbau analysiert. Zusätzlich wurden die Departments Kamera, Schnitt und Filmmusik als nützliche Hintergrundinformation aufgearbeitet. Schließlich wurden die visuellen Effekte des Films erklärt und ihr jeweiliger Einfluss auf die Dramaturgie des Films *Birdman* untersucht.

Wie im Kapitel 2 über die Dramaturgie des Films sichtbar wird, ist der Film ein sehr durchdachtes Werk, das den Zuschauer auf mehreren Ebenen erreicht. Hier sind

vor allem die Unterthemen menschliches Ego, Parallelität zwischen dem Stück und Riggans Leben und Echtheit zu nennen. Das Thema Ego und der Kampf des Menschen mit seinem Inneren ist etwas, womit sich jeder Zuschauer identifizieren kann. Dadurch, dass es um die inneren Kämpfe verschiedener Personen geht, ist der Film in diesem Bereich für eine breite Zuschauermasse interessant. Auch das Thema Echtheit und der Umgang mit der Wahrheit ist jedem Menschen bekannt. Manch einer denkt seltener darüber nach und wird dementsprechend weniger davon berührt, als andere. Das Thema ist auch weniger offensichtlich als das Thema Ego. Dennoch bietet es einen wichtigen Kontrast zum Schein der Theaterwelt und stellt somit eine dramaturgische Balance her. Die Parallelen zwischen dem Stück und Riggans echtem Leben dienen weniger der Identifikation des Zuschauers mit den Figuren. Es ist jedoch ein mächtiges Mittel um Riggans innere Entwicklung zu zeigen, um dem Zuschauer zu übermitteln, was Iñárritu aussagen möchte. Diese Parallelität wird mit dem Film immer offensichtlicher, was wiederum analog zur wachsenden Präsenz Riggans Alter Egos ist. Diese Parallelität gibt dem Film eine harmonische Struktur. Aufgrund der Auswirkung auf den Zuschauer und die Aussage des Films, sind die Unterthemen auch wichtig im Hinblick auf die gesamte Dramaturgie des Films, weswegen sie im Kapitel zwei mitbehandelt wurden.

Die Analyse der visuellen Effekte war ein interessantes Unterfangen. Bei der Gattung der sichtbaren Effekte denkt man schnell an Oberflächlichkeit, an rein ästhetische Bildkorrekturen bzw. -erweiterungen. Dies lässt vermuten, dass sichtbare Effekte eher weniger Einfluss auf die Dramaturgie haben. Es stellte sich jedoch schnell heraus, dass im Falle dieses speziellen Films eine klare Verbindung zwischen Dramaturgie und sichtbarem visuellem Effekt herrscht. Dies ist der Tatsache geschuldet, die bereits zu Beginn dieses Kapitels angesprochen wurde: Es handelt sich bei *Birdman* um einen sehr durchdachten Film, bei dem jedes Element eine Aussage und tieferen Sinn hat. Bei der Entscheidung bestimmte Herausforderungen über visuelle Effekte zu lösen, ging es Iñárritu nicht um Effekthascherei, sondern darum, Aussagen zu treffen, Dinge an den Zuschauer zu übermitteln. Da Dramaturgie, wie im Kapitel 5 festgestellt, auch mit dem Inhalt der Szenen zusammenhängt, kann man hier trotz der vermeintlichen Oberflächlichkeit einen Zusammenhang herstellen.

Bei den unsichtbaren visuellen Effekten liegt der Zusammenhang zur Dramaturgie im ersten Moment näher. Wird ein unsichtbarer Effekt eingesetzt, muss er einem tieferen Sinn dienen, wie zum Beispiel der Strukturierung. Tatsächlich handelt es sich auch bei den meisten unsichtbaren Effekten um strukturierende Elemente. Allen voran ist hier das Erstellen Plansequenz zu nennen (Stitching, Zeitanpassung), die den Film zu großen Teilen ausmacht. Passend zur Plansequenz, deren Natur es ist, sich durch den gesamten Film zu ziehen, beeinflusste auch ihre Umsetzung alle Departments der Filmproduktion. So auch das Drehbuchschreiben, was ein klares Indiz für den Einfluss der Plansequenz auf die Dramaturgie des Films ist. Dass die Plansequenz schließlich auch VFX-Aufwand erforderte, liegt ebenfalls am Drehbuch, das einen echten Single-Shot-Dreh wie bei *Victoria* nicht zulässt. Somit ist der Zusammenhang zwischen Effekt und Dramaturgie sehr offensichtlich. Diese enge Verbindung zwischen Effekt und Dramaturgie ist auch der Grund, aus dem *Birdman* für diese Bachelorarbeit ausgewählt wurde.

Der unsichtbare Effekt der Retusche bietet ein schönes Beispiel dafür, dass ein Effekt die Dramaturgie in einem Fall beeinflusst, in einem anderen jedoch nicht. Die Kiefer-Retusche ist ein rein ästhetischer Effekt, wie man ihn bei den sichtbaren Effekten erwarten würde. Hier ist noch einmal zu erwähnen, dass es bei der Aufteilung in sichtbare und unsichtbare Effekte nicht um die tatsächliche Sichtbarkeit des Effekts ging, sondern um seine Erkennbarkeit als solcher. Diese ist bei der Kiefer-Retusche nicht gegeben, somit ist es ein unsichtbarer Effekt, der gleichzeitig keinen Einfluss auf die Dramaturgie hat. Die Spiegel-Retusche hingegen, hat viel mehr Auswirkung auf die Shots. Ohne diesen Effekt hätte Iñárritu alle Spiegel aus den Räumen entfernen müssen oder gar eine komplett neue Location aufsuchen müssen. Es wäre höchst unnatürlich gewesen, Theater-Garderoben ohne Spiegel zu zeigen. Dies wäre dem Zuschauer womöglich negativ aufgefallen. Obendrein waren die Spiegel ein wichtiges Mittel für Iñárritu, die Metaebene des Films auszudrücken. Die Spiegel haben also sowohl offensichtlich als auch symbolisch eine Notwendigkeit für den Film. Um ihn so umzusetzen, wie es das Drehbuch vorsieht, war der Effekt notwendig, was seinen Einfluss auf die Dramaturgie belegt.

Wie auch bei der Kiefer-Retusche sind die Mattepaintings und Crowd-Simulationen rein oberflächliche Veränderungen. Als seltene Ausnahme haben sie

keine tiefere Bedeutung, sondern erleichterten die Umsetzung des Films auf praktischer Ebene. Da dies der Grund für ihre Existenz ist, ist auch der Einfluss auf die Dramaturgie nicht gegeben.

Es wird also deutlich, dass der Einsatz von visuellen Effekten tatsächlich die Dramaturgie eines Films beeinflussen kann. Dies ist abhängig von der Motivation des Regisseurs, den Effekt einzusetzen, sowie dessen Natur und Abkömmlichkeit für den Shot. Man kann also nicht von einem generellen Einfluss visueller Effekte auf die Dramaturgie eines Films sprechen, sondern nur von einem möglichen, der für jeden spezifischen Fall untersucht werden muss.

8. Literaturverzeichnis

Aristoteles. (1994). *Poetik*. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek.

Electric Playground [EPNdotTV]. (23. Februar 2015). Creating the Visual Effects of Birdman [YouTube]. Abgerufen von <https://www.youtube.com/watch?v=yallgJULxxk>

Failes, I. (28. Oktober 2014). Rodeo helps Birdman soar with invisible fx. Abgerufen von <https://www.fxguide.com/featured/rodeo-helps-birdman-soar-with-invisible-fx/>

Field, S. (1992). *Das Handbuch zum Drehbuch*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.

Field, S. (2007). *Das Drehbuch: Die Grundlagen des Drehbuchschreibens*. Berlin: Verlag GmbH.

FirstShowing.net [FSinterviews]. (16. September 2014). Alejandro G. Iñárritu Telluride Interview - Birdman [YouTube]. Abgerufen von <https://www.youtube.com/watch?v=qYMKISCwclE>

Fotheringham, S. (02. Februar 2015). The Use of VFX to Stitch Birdman Together. Abgerufen von <http://www.btlnews.com/awards/the-use>

Giardina, C. (24. Februar 2015). VFX Secrets Behind 'Birdman' Finally Revealed. Abgerufen von <https://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/vfx-secrets-behind-birdman-finally-777258>

Hyden, S. [Just Write]. (25. September 2015). How They Made Birdman Look Like One Shot [YouTube]. Abgerufen von <https://www.youtube.com/watch?v=k4oBjtcUTQ0>

Iñárritu, A. G., Leshner, J., Milchan, A., Skotchdopole, J. W.. (Produzenten). & Iñárritu, A. G. (Regisseur). (2014). *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* [Film]. USA: Fox Searchlight Pictures, Regency Enterprises.

Johnson, D. (14. Juni 2010). Basic Principles of Digital Mattepaintig. Abgerufen von <https://design.tutsplus.com/articles/basic-principles-of-digital-matte-painting--psd-8970>

Rabenalt, P. (1999). Filmdramaturgie. Berlin: VISTAS.

Rodeo FX. (o.D.). Birdman. Abgerufen von <https://www.rodeofx.com/en/projects/birdman>

Visual Effects Society. (2010). The VES Handbook of Visual Effects. Burlington: Focal Press.