



Medienreflexives filmisches Erzählen im Internet

Die Webserie PIETSHOW

Markus Kuhn, Universität Hamburg

1. Einleitung

Als die 16-jährige US-amerikanische Jugendliche Bree im Sommer des Jahres 2006, zwischen Juni und September, auf dem Videoportal *YouTube* Filmclips über ihr Alltagsleben postete, wurde ihr geglaubt. Unter dem inzwischen wohlbekannten Usernamen *lonelygirl15* berichtete das von vielen Kommentatoren als ‚attraktiv‘ oder ‚süß‘ empfundene Mädchen mit den großen braunen Augen über die Irrungen und Wirrungen des Teenagerlebens. Es ging um Adoleszenzthemen, verspielte Ideen, später auch um mysteriöse religiöse Rituale. In vielen der ersten ca. 30 seriellen Filmclips erzählte Bree frontal in die Kamera blickend aus ihrem Jugendzimmer heraus¹ von ihren Phantasien, den Problemen mit ihren Eltern, ihrer Beziehung zu ihrem guten Freund Daniel oder wurde von Daniel beim Ausflug zum See gefilmt.²

Lonelygirl15 wurde zum Star des *YouTube*-Portals, ihre Clips zu den meistgesehenen des Jahres. Doch die Rezipienten, die ihr geglaubt und ihre Probleme ernst genommen haben, die ihren regelmäßigen Postings gefolgt sind und sie sogar mit Tipps und Aufmunterungen unterstützt haben, wurden getäuscht: Die Filmclips waren ein Kunstprodukt und *lonelygirl15* ‚nur‘ eine von den drei jungen, nicht professionellen ‚Filmemachern‘ Miles Beckett, Mesh Flinders und Greg Goodfried audiovisuell inszenierte Figur, gespielt von der damals 19-jährigen Schauspielerin Jessica Rose.³ Die nachweisbar steigende Qualität und Komplexität der Clips, Schnitte, Nachbearbeitungen, Vertonungen und eine ausgefeilte Bild- und Bewegungsästhetik waren schließlich die zentralen Merkmale, die zur Skepsis der Fange-

¹ Das erste Clip-Posting, das sich auf *lonelygirl15* zurückführen lässt, fand im Mai 2006 statt (es enthält nur bearbeitetes Fremdmaterial, weil Bree angeblich noch keine Webkamera besaß). Das erste Video-Posting mit Webkamera („First Blog / Dorkiness Prevails“) aus ihrem Zimmer wurde am 16.6.2006 veröffentlicht: <http://www.youtube.com/watch?v=-goXKtd6cPo> (letzter Zugriff: 10.10.2009).

² Der Clip „Swimming!“ ist das 26. Video der *lonelygirl15*-Serie (wenn man die wenigen Clips mitzählt, die Daniel zugeschrieben werden): http://www.youtube.com/watch?v=5Q_y0HdJ4x8 (letzter Zugriff: 10.10.2009).

³ Die Enttarnung fand rund um das 33. Video („House Arrest“) statt. Zur Enttarnung vgl. auch: Hoffman/Rushfield 2006, Patalong 2006a, 2006b.

meinde und Enttarnung der Authentizitätstäuschung durch Journalisten im September 2006 geführt haben. Derartige Filmclips konnte weder Bree selbst, noch ihr Freund Daniel, der ihr angeblich dabei geholfen habe, produzieren.⁴

Die Enttarnung brachte den Produzenten, die zuerst unter dem Label *LG15* weiter produzierten und später die Firma *Eqal* gründeten, indes kaum Nachteile ein: Sie setzten die jetzt allgemein als fiktional geltende *Loneylgirl*-Serie mit allmählich zunehmendem Figurenensemble fort und hatten weiterhin relativ hohe Besucherzahlen. Das Gewaltpotenzial wurde erhöht, mysteriöse Plotverläufe wurden konstruiert, komplexere übergreifende Spannungsbögen aufgezogen und insgesamt 3 Staffeln mit über 500 Folgen und weiteren Spin-Offs produziert, ohne vollkommen auf die zentralen Merkmale der frühen Postings in Form scheinbarer Videoblogs zu verzichten: So als handle es sich bei den Figuren um Privatpersonen, die Clips auf *YouTube* und vergleichbaren Plattformen posten. Einige Stilmittel der Reihe entwickelten sich so zu Grundmustern des filmisch-seriellen Erzählens im Netz und *loneylgirl15* zu einer Art Prototyp für die zunehmende Produktion und Distribution fiktionaler Webserien.

Als der Filmstudent Piet Worms im Oktober des Jahres 2008 begann, auf dem *Web2.0*-Portal *studiVZ* ein Filmprojekt über den Alltag in seiner Wohngemeinschaft zu posten, wurde ihm nicht geglaubt – oder vielmehr der Authentizität und Privatheit des Gesamtprojekts kein Glaube geschenkt. Obwohl auch in der Webserie *PIETSHOW* immer wieder mit Authentifizierungsmechanismen gearbeitet wurde – die teilweise durchaus mit Stilfiguren und formalen Mitteln der frühen *Loneylgirl*-Clips vergleichbar sind – wollten noch nicht einmal die Produzenten der Firma *Grundy Ufa* und Regisseur Manuel Meimberg, dass die Serie tatsächlich als faktual wahrgenommen wird (vgl. Moorstedt 2008). Trotzdem weist die *PIETSHOW* – neben *THEY CALL US CANDYGIRLS* eine der ersten in Deutschland professionell produzierten Webserien – viele Merkmale auf, die als authentizitätssteigernd eingeordnet werden können: Piet filmt die Mitglieder seiner WG, bearbeitet die Clips auf seinem PC und behauptet, sie bei *studiVZ* ins Netz zu stellen. Alle Hauptfiguren besitzen Profildaten auf *studiVZ* mit Angaben über ihre Vergangenheit. Diese Authentifizierungsmechanismen stehen in Spannung zu den eindeutigen Fiktionalitätssignalen, wie die Nähe der realistisch wirkenden Serienfiguren zur Zielgruppe auf *studiVZ* in Spannung steht zu Metalepsen, *Mise-en-abyme*-Strukturen und weiteren medienreflexiven Stilmitteln, die der Glaubwürdigkeit der Figuren entgegenstehen.

⁴ Der oben genannte Clip über den Ausflug zum See („Swimming!“) war einer derjenigen, die kontrovers diskutiert wurden. Bald nach der Veröffentlichung wurde in den Kommentaren der Verdacht geäußert, dass alles inszeniert worden sei; vgl.: http://www.youtube.com/comment_servlet?all_comments&v=5Q_y0HdJ4x8&page=1 (letzter Zugriff: 13.10.2009). Vgl. auch: Patalong 2006a. Schon in den ersten Clips von *loneylgirl15* finden sich auffällig viele pseudo-kreative Nachbearbeitungen, die die Authentizität infrage stellen könnten.

Die folgende weitgehend werkimmanente Analyse der ersten Staffel der PIETSHOW soll die spezifische thematische, formale und medienreflexive Struktur der Serie herausarbeiten.⁵ Es soll geklärt werden, welche aus anderen Webserien und Filmproduktionen bekannten Authentifizierungsstrategien eingesetzt werden und welche nachweisbaren Stilmittel zugleich mit diesen Strategien brechen. Eine Möglichkeit, die Spannung zwischen Authentizität und Artifizialität auf einer abstrakten Ebene aufzulösen, könnte in den medienreflexiven Strategien liegen, die ebenfalls in der Serie nachweisbar sind und einen folgenübergreifenden Spannungsbogen konstituieren. Für die Hypothese, dass die medienreflexiven Strukturen jedoch von den eingesetzten Authentifizierungsmechanismen konterkariert und in ihrer Wirkung abgeschwächt werden, sollen Argumente geliefert werden. Abschließend soll gefragt werden, in welchen Punkten sich die PIETSHOW von anderen Webserien-Konzepten unterscheidet.

2. Thematische Linien, Handlungsbögen und die Grundstruktur der Serie

Musik, Gläserklirren, Stimmengewirr, Tanz – mit der scheinbar handgefilmten Aufzeichnung einer typischen privaten Studentenparty beginnt die Webserie PIETSHOW. Die unerhörte Begebenheit lässt indes nicht lange auf sich warten: Bereits nach etwa 30 Sekunden stürzt Protagonist Piet beim Tanzen in die Wand zur Nachbarwohnung. Ein klaffendes Loch. Ihm ist nichts passiert. Mit diesem ungewollten Wanddurchbruch wird die Handlung der Serie in Gang gesetzt. Er verbindet die Wohnung, die der semiprofessionelle Filmregisseur Piet mit seinem Freund Nick teilt, ungewollt mit der WG von Jessy und Melanie, zwei Mädchen, die ungefähr im selben Alter und auch gerade zum Studium nach Berlin gezogen sind. Weil niemand in der Lage ist oder sein will, das Loch wieder zu schließen, müssen sich die vier mit der neuen Wohnsituation arrangieren. In insgesamt 15 Folgen geht es ums gegenseitige Kennenlernen, um Ex-Freunde, Schauspielcastings und WG-Streitereien. Eine beinahe kammerspielartige Grundkonstellation: Die vier tauschen sich aus, zerstreiten sich, provozieren sich und vertragen sich wieder. Zwar versuchen die Mädchen das Loch mehrere Male zu verbarrikadieren (Folge 2, 3, 4), auch Piet ist dabei zu sehen, wie er das Loch verschließt (Folge 6), es wird aber immer wieder als Durchgang benutzt und später nur aus praktischen Gründen zugehängt (z. B. in Folge 12, 14). Andere Personen als die Hauptfiguren spielen nur in Gesprächen eine Rolle.⁶ Auch wird die aus den zwei Teilwohnungen bestehende Doppel-WG nur wenige Male szenisch verlassen (Folge 9, 13), ansons-

⁵ Ich werde mich in der Analyse auf die 15 Folgen der ersten Staffel konzentrieren, die ab Oktober 2008 auf *studiVZ* veröffentlicht wurden und zur Zeit u. a. im Archiv auf *studiVZ* zu finden sind: <http://www.studivz.net/1/pietshow> (letzter Zugriff: 10.10.2009; Zugriff nur über *studiVZ*-Account). Auf dem Webserien-Portal *3min* wurde die erste Staffel im September und Oktober 2009 veröffentlicht – erste Folge: <http://www.3min.de/1207/68/4/Pietshow-I-Das-Loch> (letzter Zugriff: 10.10.2009). Auf *YouTube* sind alle Folgen bis auf Folge 13 zu finden: http://www.youtube.com/view_play_list?p=5A48BDEF5CB1D73&search_query=Pietshow (letzter Zugriff: 10.10.2009). Im Internet veröffentlichte Paratexte und Schnittstücke/Outtakes, die sich u. a. auf *studiVZ* und *YouTube* finden lassen, werden nur am Rande berücksichtigt. Sämtliche veröffentlichte Outtakes finden sich unter: <http://www.studivz.net/1/pietshow/outtakes> (letzter Zugriff: 10.10.2009).

⁶ So Nicks Ex-Freundin Barbara (Folge 3, 5), Melanies Bruder, mit dem Jessy einen One-Night-Stand hatte (Folge 3, 8) und eine Freundin von Melanie (Folge 12).

ten nur, um sich auf das Dach des Hauses zu begeben (Folge 8, 15). Partybesuche, Vorstellungsgespräche, Univeranstaltungen werden in den Gesprächen oder durch das Aufbrechen oder Zurückkehren der Figuren angedeutet. Im Mittelpunkt steht Piet, der, wie er selbst behauptet, ein Filmprojekt für *studiVZ* produziert.

Die durchschnittliche Folgenlänge liegt knapp über fünf Minuten (die kürzeste ist 04:04 und die längste 07:03 [Minuten: Sekunden] lang),⁷ jeweils einschließlich eines ca. 40 Sekunden langen Vorspanns. Alle Folgen – bis auf die letzte – haben folgende Grundstruktur: A) Auftaktszene (in der häufig das Thema der Folge etabliert wird), B) Vorspann, C) Hauptteil, und die meisten Folgen dazu noch D) einen Schlussteil/Epilog (in dem Piet meist eine Art Abschlussmonolog mit Blick in die Kamera hält). In Folge 4, 6 und 13 fehlt der Schlussteil, in Folge 12 ist er besonders lang. Die 15. und letzte Folge beginnt mit dem Vorspann und hat nur einen Hauptteil, der mit dem Staffel-Cliffhanger endet und auf eine zweite Staffel vorbereitet. Die Auftaktszenen dauern im Durchschnitt etwa 30 Sekunden (neun Sekunden die kürzesten, 58 Sekunden die längste). Im Schlussteil der Folgen ist Piet allein zu sehen; meistens spricht er metaleptisch in die für diese Szenen fest installierte Kamera hinein und somit mit dem angenommenen Publikum, das die Clips sehen wird; teilweise sitzt er dabei vor dem Computer und bearbeitet Filmsequenzen; einmal ruft er in einem Casting-Büro an.

Auch wenn sich einige Leitthemen durch beinahe alle Folgen ziehen, haben die meisten Folgen einen eigenen thematischen Kern, manche zwei.⁸ Oft leitet die Auftaktszene vor dem Vorspann auf den thematischen Kern der Folge hin, wie in Folge 8: Jessy und Piet fesseln sich im Auftakt aus Spaß mit Handschellen aneinander, zu denen Piet, wie er zu spät feststellt, die Schlüssel verloren hat. Im Verlauf geht es u. a. um die Probleme des Aneinandergeketteteins und den Schlüsseldienst, der die beiden befreien muss. Im Auftakt von Folge 10 schreibt Piet mit Melanies Handy die SMS „Ich denke an dich“ an Nick. In der Folge wird durchgespielt, was sich daraus zwischen Nick und Melanie entwickelt.⁹

⁷ Die Längenangaben beziehen sich auf die Längen, die die Folgen bei der Veröffentlichung auf *studiVZ* hatten, die ungefähr den Längen der Clips entsprechen, die bei *YouTube* eingestellt wurden. Im Jahr 2009 wurde die Serie erneut auf dem Portal *3min* veröffentlicht, wo die Folgen etwa 5 Sekunden kürzer sind. Grund ist, dass nach dem Ende jeder Folge bei *studiVZ* für ca. 5 Sekunden eine Schrifttafel mit dem Serienlogo PIETSHOW und den Markenlogos von *studiVZ* und *meinVZ* eingeblendet wird, die bei *3min* fehlt.

⁸ Folge 1 thematisiert den Wanddurchbruch, Folge 2 die neue Wohnsituation und Piets Filmprojekt, Folge 3 das genauere Kennenlernen beim gemeinsamen Trinken, Folge 4 Spannungen zwischen den Bewohnern, Folge 5 einen WG-Abend mit Haschkeksen, Folge 6 die Provokationen zwischen Piet und den Mädchen, Folge 7 das gemeinsame Schauen eines Pornos, Folge 8 Nicks Beziehung und das Handschellen-Experiment von Piet und Jessy, Folge 9 Piets kollektive Bestrafung und Läuterung, Folge 10 Piets Versuch, Melanie und Nick zu verkoppeln, Folge 11 ein *DSDS*-Casting von Jessy, Folge 12 Piets paranoide Einbildungen, Folge 13 Melanies Selbstbefriedigung und Piets Dreistigkeit, diese aufzunehmen sowie Piets Reflexionen über sein Filmprojekt, Folge 14 das Candle-Light-Dinner von Nick und Melanie und Folge 15 Piets autoreflexive Erkenntnisse über die Serie und das Staffellende. Einige subjektive Zusammenfassungen der Folgen der ersten Staffel finden sich auf dem „Pietshow Fan Blog“: <http://pietshow.wordpress.com/> (letzter Zugriff: 13.10.2009).

⁹ Zweimal ist der Auftakt ein Vorgriff auf eine Sequenz, die im Hauptteil erneut folgt (Folge 2 und 4); während die Sequenz im Auftakt Fragen aufwirft, ist sie im Kontext des Hauptteils weitgehend verständlich.

Folgenübergreifende Handlungsbögen (*story arcs*) ergeben sich aus den Figuren und ihrem Entwicklungspotenzial sowie den denkbaren Beziehungen zwischen den Figuren. In der zweiten Folge charakterisiert Piet die vier Beteiligten als „die typischen Serienfiguren“: Jessy, „die Sexbombe mit dem großen Mund“, Melanie, „die Zicke, die frigide ist“, Nick, „der gutaussehende Langweiler“, Piet selbst, „die coole Sau, der Master“. Trotz aller dem Jugendjargon Piets geschuldeter Übertreibungen geben diese Einordnungen die Richtung vor. Anhand von Melanie, einer Psychologiestudentin, werden in den ersten Folgen die Probleme des Zusammenlebens in einer WG zugespitzt. Immer wieder regt sie sich über Dinge auf, die die Jungen, vor allem Piet, aus ihrer Sicht falsch gemacht haben (in der Wohnung rauchen, Schnitzel in einer ‚vegetarischen‘ Pfanne braten, unaufgeräumte Küche etc.). Immer wieder gibt es daneben aber auch Konstellationen, in denen sie anders ist, als die Mitbewohner erwarten dürften: So trinkt sie mit („Denkste‘ nur weil ich ein Einser-Abi hab‘, hab‘ ich noch nie Schnaps getrunken“) (Folge 2), isst Hasch-Kekse (Folge 5) und masturbiert (Folge 13), was den größten Widerspruch zur Frigidität und Verklemmtheit darstellt, die ihr anfangs (vor allem in Folge 2, 3, 4) zugeschrieben wird, etwa wenn sie sich vom nackt vor ihr stehenden Piet schockieren lässt (Folge 4) oder sich weigert, aus der gleichen Flasche wie Jessy zu trinken (Folge 3).

Jessy, die sich selbst als Schauspielerin charakterisiert, interessiert sich für Castings und Promikontakte, wovon sie oft erzählt (z. B. in Folge 3, 5). Sie ist im Gegensatz zu Melanie von Anfang an bereit, in Piets Filmprojekt mitzumachen (Folge 2), auch wenn sie später teilweise ebenso genervt von Piet und seinen Ideen ist (z. B. Folge 11). Anhand ihrer Erlebnisse als Schauspielerin werden einige metaleptische Verwechslungen mit der Schauspielerin durchgespielt, die Jessy spielt (vgl. Kapitel 6). Außerdem hatte sie für einen Monat eine kleine Rolle bei *GZSZ* (Anspielungen in Folge 2, 11) und versucht, in einem Casting bei *DSDS* weiterzukommen (Folge 11). Anhand der Figur Nick wird die Schwierigkeit des LoslöSENS von der Ex-Freudin dargestellt (z. B. Folge 8). Über die Figur Piet wird die Webserie in jeglicher medien- und autoreflexiven Dimension thematisiert (vgl. Kapitel 6).¹⁰

Die Pärchen, die sich durch die Konstellation des Zusammenschlusses der Mädchen- und der Jungen-Wohnung ergeben könnten, werden spätestens in Folge 5 erkennbar, wenn sie sich im gemeinsamen Hasch-Rausch aneinander kuscheln: Melanie und Nick, Piet und

¹⁰ Zu allen Figuren gab es eine Profilseite auf *studiVZ*, auf der Details zu erfahren waren, die in der Serie nicht oder erst im Verlauf vermittelt wurden. So ist Piet Worms – um nur einige Punkte eines Profils herauszugreifen – Film-/Regie-Student an der HFF Potsdam, mag Punkrock und Ska, nennt FIGHT CLUB, LOST HIGHWAY und BLAIR WITCH PROJECT seine Lieblingsfilme, ist politisch grün und bezeichnet sich als Serienjunkie. Alle vier Profile sind dadurch als fiktional markiert, dass unter der Rubrik „Information“ der jeweilige Vornahme mit dem Zusatz „ist eine Figur aus der Serie PIETSHOW“ fett hervorgehoben ist, bevor unter „Name:“ der jeweilige vollständige Name mit dem Zusatz „aus der PIETSHOW“ folgt. Die Profilseiten sind nur für Mitglieder von *studiVZ/meinVZ* zugänglich; die Informationen sind zum Verständnis der Serie nicht notwendig; die Rezipienten auf *3min* müssen ohne Zusatzinformationen auskommen. Weitere Begleittexte gibt es u. a. auf *twitter*. Derartige transmediale Paratexte stellen keine spezifische Eigenart von Webserien dar. Fernsehserien wie *LOST* (vgl. Seiler 2008) oder *HERO* (vgl. Rauscher 2008) zeichnen sich durch ein komplexes Geflecht transmedialer Paratexte aus.

Jessy. Die Beziehung zwischen Piet und Jessy bleibt im Laufe der ersten Staffel jedoch eine latente Möglichkeit, die ‚nur‘ angedeutet wird. Jessy lässt sich im Gegensatz zu Melanie immer wieder von Piet beeinflussen, fragt ihn nach seiner Einschätzung, neckt sich mit ihm und ist auffällig enttäuscht, wenn er sich ihr gegenüber gemein verhält. Die ironische Anspielung auf eine mögliche Beziehung der beiden findet sich in Folge 8, wenn sie sich mit Handschellen aneinander ketten, zu denen es keinen Schlüssel gibt. Die langsam wachsende Beziehung zwischen Nick und Melanie wird vor allem anhand der Entwicklung Nicks durchgespielt. Die Voraussetzung für eine neue Beziehung ist der psychologische Ablösungsprozess Nicks von seiner Ex-Freundin Barbara. Nach Andeutungen in Folge 4 steht Nicks ‚Nichtloslassen‘-Können in Folge 8 im Mittelpunkt, in der Piet am Ende symbolisch den Passfotostreifen von Barbara verbrennen will, den Nick an seinem Monitor kleben hat. Zwar reagiert Nick bestürzt darauf, und Piet muss in Folge 9 ein ‚Läuterungsopfer‘ bringen (indem er seine DVD-Sammlung verbrennt), damit Nick und die in dieser Sache solidarischen Mädchen ihm verzeihen, aber in Folge 10 deutet sich an, dass Nick nicht abgeneigt wäre, mit Melanie zusammenzukommen, als Piet mit einer falschen SMS versucht, die beiden zu verkuppeln. Das fremdkatalysierte Date der beiden führt indes noch nicht zum Erfolg. Erst als Nick in Folge 14 bereit ist, selbst den Fotostreifen von Barbara zu Ende zu verbrennen, ist er frei für Melanie, mit der er in derselben Folge ein soapwürdiges Candle-Light-Dinner hat, nach dem es zum romantischen Höhepunkt kommt. Nebenbei wird ab und an (z. B. in Folge 5) auf die lange Freundschaft zwischen Nick und Piet angespielt, die in Folge 9 die größten Spannungen aushalten muss.

Abstrakt betrachtet lässt sich folgende thematische Tendenz festhalten: Am Anfang der Serie dominieren die neue WG-Konstellation (Zustandekommen, Arrangieren) und Piets Filmprojekt (etwa bis Folge 3). Danach geht es vor allem um die Beziehungen und Probleme der WG, in lockerem Wechsel zwischen relativ harmonischen Annäherungen (Folge 3, 5, 7, 12, 14) und Konflikten (Folge 4, 6, 10, 11, 13; mit einem Höhepunkt der Auseinandersetzungen zwischen Piet und den Mädchen in Folge 6 und 13). Unterbrochen wird diese Alternation durch die thematische Linie um Nick, also dadurch, dass Nicks Ex-Beziehung und Nicks und Piets Freundschaft in Folge 8 und 9 thematisiert werden. Der Konflikt zwischen Piet und dem Rest der WG lässt sich auch als Steigerungsprozess seiner Probleme zuerst mit Melanie, später mit beiden Mädchen und dann mit allen dreien bewerten, bevor es in Folge 14 zur relativen Aussöhnung kommt. Ab dem Ende von Folge 11, spätestens in Folge 12 nehmen jedoch vor allem die selbst- und medienreflexiven Stilmittel und deren Thematisierung durch Piet zu, bis diese ‚Metaebene‘ sich in der 15. Folge zum markanten Serienabschluss zuspitzt. Folge 14, die Nicks Beziehungsentwicklung zu einem Happy End führt, fällt nur leicht aus dieser finalen Entwicklung heraus. Folge 14 lässt sich als Pendant zu Folge 15 interpretieren: Während Folge 14 einen vorläufigen Schlusspunkt unter die figurenbezogenen Entwicklungen der diegetischen Ebene setzt, führt Folge 15 die selbstreflexiven Erkenntnisprozesse Piets und somit die ‚Metaebene‘ zu einem Ende: Aus dem am Anfang auffällig präsenten, im Mittelteil zurückgenommenen, aber durch kleinere

Anspielungen nicht fallen gelassenen und gegen Ende kulminierenden Geflecht an auto- und medienreflexiven Hinweisen entwickelt sich der zentrale übergreifende Spannungsbogen der ersten Staffel (Kapitel 6 und 7).

3. Das Potenzial des Serienanfangs zwischen Authentizität, Fiktionalität und Selbstreflexivität

Wird am Serienanfang eine audiovisuelle Erzählhaltung etabliert? Kann man – unabhängig von der realen Produktionssituation – von der Illusion einer privaten Filmaufzeichnung sprechen? Lassen sich Signale nachweisen, die den Rezipienten dazu anstoßen könnten, die Eröffnungssequenz als privat und authentisch zu bewerten?

Die oben beschriebene Szene einer WG-Party, mit der die erste Folge beginnt, wurde mutmaßlich mit einer (oder mehreren) Handkamera(s) gefilmt, was man anhand der Handkameraeffekte, d. h. anhand der im Filmclip nachweisbaren Beweglichkeit und Bewegtheit des Bildausschnitts in jegliche Richtungen und der Unruhe des Filmbildes festmachen kann.¹¹ Dass die Kamera spontanen Ereignissen der Party folgt, verweist auf einen filmenden Menschen und unterscheidet sich nicht von der Ästhetik und den Möglichkeiten des privaten Filmens von Studentenpartys. Eine der gefilmten Figuren – wie sich erst später herausstellt ist es Piet – reagiert beim Tanzen auf die Kamera: ein weiteres Indiz für die Präsenz eines Menschen mit einer Kamera (in dieser Sequenz soll es – wie sich ebenfalls später herausstellt – Nick sein, der die Kamera hält). Man könnte fragen, wieso die anderen Partygäste nicht auf die Kamera reagieren und ob das nicht als erstes Anzeichen dafür zu bewerten ist, dass es sich um Komparsen handeln könnte, die beauftragt wurden, so zu tun, als sei keine Kamera vorhanden. Dieses Argument wird dadurch entkräftet, dass es unter Jugendlichen heutzutage keine Besonderheit mehr darstellen dürfte, dass jemand mit einer leichten DV- oder Handykamera auf einer Party oder einem Konzert mitfilmt (vgl. Kapitel 4).

Der Eindruck, dass hier einer der Gastgeber mit einer DV-Kamera über die Party zieht, diese einfach laufen lässt und guckt, was passiert, wird jedoch durch einige Schnitte infrage gestellt: Die etwa 42-sekündige Eröffnungssequenz, die die WG-Party zeigt, bis Piet wieder aus dem Wandloch herausgekrochen ist und der Vorspann beginnt, besteht aus neun Einstellungen (acht Schnitte). Die Schnitte sind unauffällig gesetzt, fallen im Vergleich zur Hektik der Handkamera kaum auf und werden durch Partymusik zusammengehalten. Aber genau hier lässt sich ein erster Bruch mit der Authentizitätsillusion benennen: Bei der Musik kann es sich, auch wenn es auf den ersten Blick so wirkt, nicht um Bildton handeln, weil es keine akustischen Schnitte gibt, wenn visuell von einer Einstellung zur nächsten geschnitten wird. Die Einstellungsmontagen können also nicht als An- und Abschaltpro-

¹¹ Es geht hier, um es ausdrücklich zu betonen, nicht um die Frage, wie tatsächlich gedreht wurde (vgl. dazu u. a. Bartels 2008, Ehlerding/Mühlberger 2008), sondern um die Spuren, die eine Handkamera im filmischen Werk und seiner Ästhetik hinterlassen kann, die auch angetäuscht sein können. Deshalb spreche ich von Handkameraeffekten (vgl. Kuhn 2009, 2010).

zess der Kamera aufgelöst werden, wie das in anderen privaten Webclips und pseudodokumentarischen Spielfilmen oft der Fall ist. Geht man davon aus, dass es nur eine Kamera gegeben hat, müssen die einzelnen Szenen im Nachhinein zusammengeschnitten und nachvertont worden sein – oder es muss mehrere Kameras gegeben haben. Aber selbst dann erfordert das Zusammenfügen ohne akustische Brüche professionelle Arbeitsweisen beim Filmen und Nachvertönen (gesonderte Audioaufnahme; Timecode, etc.). Ein Erklärungsversuch, der nicht mit der Authentizitätsillusion bricht, wäre, das Nachvertönen und Schneiden einer der Figuren der Handlung zuzuschreiben (vgl. Kapitel 4).

Abgesehen von diesen Einschränkungen lässt sich die Eröffnungsszene aber als Sequenz bewerten, in der Handkameraeffekte dominieren. Und es wäre zu bezweifeln, dass jeder Rezipient die Schnitte in dieser Sequenz beim einmaligen, schnellen Sichten als auffällig bemerkt und daraufhin die Illusion eines privaten Filmes anzweifelt. Wahrscheinlicher ist, dass es die Handkameraästhetik ist, die beim ersten Sichten primär ins Auge fällt. Bleibt die Frage, ob man es als Zufall werten kann, dass die Kamera genau die Szene erfasst hat, in der Piet durch die Wand stürzt oder ob dies als zu komponiert gelten muss. Von den Partyereignissen her betrachtet scheint es plausibel: Die Kamera filmt mehrfach die Tanzenden, unter denen der eigentümliche ‚Pogo-Tanz‘ Piets als auffällig heraussticht und deshalb häufiger zu sehen ist, sodass er schon vor dem Sturz als wichtige Figur visuell etabliert wird. In der entscheidenden Einstellung ist der Sturz dann nur im Hintergrund zu sehen: Während vorne zwei Mädchen mit einem (schräg neben dem Filmenden zu vermutenden) Partygast plaudern, stürzt Piet im Hintergrund – wie zufällig – durch die Wand. Dass die Musik kurz danach aussetzt, weil der Song zu Ende ist und es für eine ‚normale‘ Party zu lange dauert, bis der nächste Song angespielt wird (wenn man die Musik überhaupt als authentischen O-Ton bewerten will), wirkt erneut etwas ‚unrealistisch‘ und setzt einen dramaturgischen Akzent: Nur der kurze Moment, in dem Piet unverletzt aus dem Wandloch herauskriecht, bleibt ohne Musik und wird geprägt von dem auf Piet reagierenden Gejohle der Partygäste, bevor die Vorspannmusik einsetzt.

Der darauffolgende Vorspann, der eine Länge von ca. 40 Sekunden hat, ist insgesamt als Signal für eine professionelle, nicht-private Filmproduktion zu bewerten. Verschiedenste Einstellungen, die nicht unmittelbar kausal, temporal und räumlich zusammenhängen, sind wie in einer Montagesequenz zum Titelsong ‚Grausam und schön‘ der Gruppe *Madson* aneinandergereiht. Man sieht Eindrücke aus Berlin, u. a. einen Sonnenuntergang über den Dächern, U-Bahn-Züge, Graffiti-Künstler, Piet mit einer DV-Kamera, die vier Hauptfiguren über die Straße schreiten und den Wanddurchbruch auf der Party, bis mitten in der abschließenden Einstellung das Serienlogo ‚PIETSHOW‘ als Insert über das Bild gelegt wird, derart plötzlich und von einem ‚stanzenden‘ Geräusch begleitet, dass es wie eine Art ‚aufgedrückter‘ Stempel wirkt. Die Ästhetik des Vorspanns wird durch die Komposition, die Verzahnung von Schnittrhythmus und Musik, die auffälligen Zoomeffekte und die Kontinuitäten und rhythmisierten Brüche in den Bild- und Kamerabewegungen dominiert,

was überdeckt, dass die einzelnen Einstellungen auch hier Handkameraeffekte und Unschärfen aufweisen. Der Vorspann ist so jeweils deutlich von den restlichen Sequenzen der einzelnen Folge abgehoben und lässt sich als Indiz für die Professionalität der Clips und als Anzeichen für ein serielles Format bewerten. Er steht in Spannung zu den Authentizitätsmechanismen der anderen Sequenzen, hebt die PIETSHOW von vornherein von privaten oder pseudo-privaten Postings – wie etwa die frühen Clips von *lonehygirl15* – ab, lässt sich aber ebenfalls, zumindest bedingt, dadurch auflösen, dass der semiprofessionelle Filmregisseur Piet in der Lage sein könnte, eine derartige Ästhetik per Schnitt und Nachbearbeitung gesammelten Filmmaterials zu realisieren (vgl. Kapitel 4); allerdings nur, wenn man ignoriert, dass einige der Vorspannbilder spätere Phasen des WG-Lebens zeigen, was anfangs als Bruch wahrgenommen werden könnte. Spätestens mit dem Vorspann in Folge 1 wird klar, dass es sich bei den Eindrücken authentischen Films eher um die Fiktion einer Authentizität handelt. Wenn man also weiterhin glauben will, dass tatsächlich authentisches Filmmaterial privaten Alltagslebens verwendet worden ist, dann wurde es zumindest vom Filmstudenten Piet bearbeitet, wenn nicht sogar manipuliert.

In der ersten Sequenz nach dem Vorspann der ersten Folge wird über die Handlungen und Dialoge der Figuren die Authentifizierung der Eröffnungssequenz dagegen aufgegriffen und verstärkt. Das Filmen und die Zufälligkeit der ungeheuerlichen Begebenheit des Wanddurchbruchs werden betont, wenn Piet direkt in die Kamera blickt und euphorisch fragt: „Hast Du das drauf? Sag mir bitte, dass Du das drauf hast.“ Und Nick, der die Kamera hält, antwortet: „Natürlich habe ich das drauf.“ Die Strategie des realistischen Films wird fortgesetzt, wenn Piet sich, nachdem er mit einer Taschenlampe in die Nachbarwohnung geklettert ist, die Kamera reichen lässt, um die Wohnung auszukundschaften. Piet filmt den ängstlichen Blick von Nick, der ihn auffordert, aus der fremden Wohnung zurückzukommen und vor dem Wandloch zurückbleibt, dringt tiefer in die Nachbarwohnung ein, wo er bald eine erstaunliche Entdeckung macht. Er findet eine Drehbuchseite. Die Handkamera zeigt den Text, den Piet teilweise vorliest: „Jessy: Seh’ ich den Penner nur, der da sabbernd auf dem Boden liegt oder ist der wirklich da.“ Zu lesen sind in der recht kurzen Einstellungen u. a. noch: „Melanie: Ne, der ist wirklich da./MELANIE ENTDECKT DAS LOCH IN DER WAND“ und weitere Textfetzen. Piet kommentiert den Fund mit „ganz ganz *strange* Geschichte hier“.

Danach wird die Party in der Nachbarwohnung fortgesetzt. Der Eindruck der scheinbar von Piet gefilmten Sequenz ist erneut – im Rahmen der für die Eröffnungssequenz gemachten Einschränkungen – privat-authentisch. Die den Hauptteil der Folge abschließende Szene, die zeitlich nach der Party einzuordnen ist, ist dagegen ambivalent: Die abgelegte Kamera zeigt Piet betrunken auf dem Boden liegend und einen Anschnitt der Drehbuchseite, die er zuvor gefunden hat. Ein rotes Symbol im Bild signalisiert, dass der Akku bald leer ist. Der Schärfefokus wechselt automatisch zwischen Vordergrund (Drehbuch) und Hintergrund (Piet), weil der zu filmende Ausschnitt für die Kameraautomatik nicht klar

definiert ist. Zwei Mädchen treten hinzu und sprechen denselben Dialog, der auf der Drehbuchseite steht, die Piet zuvor gefunden hat. Dieses illusionsbrechende Moment wird im Anschluss von Piet aufgegriffen, als er im abschließenden Dialog mit der Kamera die Mysteriösität der Ereignisse zusammenfasst:

Okay Leute, jetzt noch einmal von Anfang an. Ich zieh mit meinem besten Kumpel Nick hier nach Berlin in 'ne Wohnung. Wir machen 'ne Einweihungsparty und plötzlich kracht die Wand ein und ich bin in einer anderen Wohnung. [...] Und plötzlich finde ich 'ne Drehbuchseite. Ich denke mir erst einmal nichts dabei. Steht irgendwas ganz Wirres drauf. Wir feiern weiter, ich bin irgendwann recht betrunken, leg mich hin und die Kamera läuft aber neben mir weiter ... Dann plötzlich, ich schlafe, kommen zwei Mädels nach Hause und sagen genau diesen Text. Und dann geht einfach die Kamera aus.

Exakt mit dem abschließenden „geht einfach die Kamera aus“ endet – erneut verspielt autoreflexiv – die erste Folge mit einem *blackscreen*. Somit ist ein über die Folge hinausweisender Spannungsbogen angelegt, der nicht sofort in Folge 2 wieder aufgegriffen wird. Mit dem Spannungsfeld zwischen Authentizitätsmerkmalen, versteckten und offensichtlichen Authentizitätsbrüchen, hochgradig filmisch komponierten Sequenzen und zwischen Illusionsbruch und Mysteriösität schwankenden selbst- und medienreflexiven Strukturen, ist der Rahmen umrissen, in dem sich die anderen Folgen der Serie bewegen werden.

4. Stilfiguren und Mechanismen der Authentizitätstäuschung

Dass Figurenrepliken wie in der ersten Folge auf die Präsenz der Kamera verweisen, kommt in vielen Folgen vor, häufig indem darum gebeten wird, die Kamera wegzunehmen. Vor allem die Mädchen sind schnell genervt, wenn Piet sie ständig filmt und auch mal unanständige Einstellungen zwischen ihre Beine versucht („O Mann Piet, das nervt“; „Mann Piet, hör' doch mal auf“). Piet schleicht sich in Jessys Zimmer und filmt, wie sie sich umzieht. „Hey, bist Du ein Spanner“, kreischt sie auf, als sie ihn bemerkt (Folge 2). Nick bittet seinen Freund Piet ab und an, die Kamera auszuschalten, beispielsweise wenn er das Foto seiner Ex-Freundin Barbara in Folge 14 verbrennt. Ist die Kamera in intimen Situationen ‚mit dabei‘, dann wird das durch ein Verstecken der Kamera beglaubigt, wie beim romantischen Abendessen von Nick und Melanie in Folge 10. Als Piet Nick in Folge 14 versprochen hat, sein Date mit Melanie nicht zu filmen, hält er sein Versprechen ein, stellt sich lauschend ans zugehängte Wandloch und beschreibt in die Kamera hinein, was hinter dem Vorhang abläuft, bis sich Jessy schließlich die Kamera nimmt und sagt „dann film ich das jetzt“. Auch Nick nimmt sich hin und wieder die Kamera, sodass beglaubigt ist, dass auch Piet in vielen Sequenzen zu sehen ist.

Auf die Problematik sichtbarer Montagen in Handkamerasequenzen wurde schon verwiesen. Auch in pseudo-dokumentarischen Spielfilmen mit Handkameraeffekten kann eine zu auffällige oder zu kunstvolle Montage mit der Unmittelbarkeit der Handkamera brechen. Ein gutes Beispiel hierfür ist der pseudo-dokumentarische Kinofilm *THE BLAIR WITCH PROJECT*. Drei Jugendliche kommen beim Versuch, eine Dokumentation über den Mythos

der Blair-Hexe zu drehen, im Black-Hill-Forest um. Nur ihr Filmmaterial habe man angeblich gefunden. Dieses später geschnitten in die Kinos gekommene Material wirft die Frage auf: Wer ist, da die Hauptfiguren nicht überlebt haben, für die Montagen verantwortlich? Eine Herausgeberfiktion gibt es nicht. Da das An- und Abschalten der Kameras von den Figuren vor der Kamera jedoch meist thematisiert wird, fallen die meisten Montagen kaum ins Gewicht, weil es so wirkt, als sei das ursprüngliche Material, bei dem die Einstellungslänge durch das An- und Abschalten definiert wurde, nicht beschnitten worden und nur in eine chronologische Reihenfolge gebracht. Das Fehlen einer Montageinstanz fällt deshalb nur geringfügig auf, wiewohl einige Montagen dennoch mit der Unmittelbarkeit brechen (vgl. Kuhn 2010). In der Pseudo-Dokumentation DAVID HOLZMAN'S DIARY von Jim McBride soll dagegen auch die Montage des Materials der werkinernen Figur zugeschrieben werden: Protagonist David Holzman versucht, ein filmisches Tagebuch über sein Leben zu produzieren, das mit dem Film DAVID HOLZMAN'S DIARY zugleich fertig produziert vorliegt. Im Verlauf des Films sieht man David immer wieder vor der auf einem Stativ aufgestellten Kamera sitzen, um über seinen Film und dessen Ästhetik zu reflektieren. Dass er für die Nachvertonung, das *Voice-over* und den Schnitt zuständig ist, wird so mehrfach beglaubigt (vgl. Brinckmann 1997, S. 91f., Kuhn 2010). Ähnliches gilt für die PIETSHOW: Dass man die Montage dadurch erklären kann, dass Piet ein Filmprojekt realisiert, wurde bereits angedeutet. Im Laufe der Serie gibt es viele Verweise auf Piets Filmprojekt, das in Folge 2 eingeführt wird, wenn Piet Jessy erklärt:

Ich mach' hier [...] so ein Filmprojekt. Acht Wochen meines Lebens neu in Berlin. [...] Ich drehe hier alles, was hier so passiert. Und dann stelle ich das auf *studiVZ*. [...] Dann hast du bestimmt nichts dagegen, wenn ich dich ab und zu filme und das dann ins Netz stelle, oder?

Jessy hat als „SchauspielerIn“ tatsächlich nichts dagegen, von Piet gefilmt zu werden, ganz im Gegensatz zu Melanie. Auf ihre anschließenden Proteste („Ich hab' echt keinen Bock mein Leben ins Internet zu stellen. [...] Und ich will nicht, dass andere Leute sehen, was ich zu Hause mache ...“), reagiert Piet scheinbar einsichtig („Ich mach' das nur für acht Wochen. Und wenn ich was ins Netz stelle, was Dir nicht passt, dann nehme ich es sofort wieder runter, okay?“). In Folge 6 droht Jessy, dass sie Piets Profil bei *studiVZ* aus Rache löschen könnte: „Und dann kannst du dein ganzes Projekt in die Tonne treten.“ In Folge 13 entbrennt ein Streit, weil Piet darüber nachdenkt, eine zufällig gefilmte Sequenz, die Melanie bei der Selbstbefriedigung zeigt, tatsächlich ins Netz zu stellen.

Piets durchaus mit David Holzmans ‚filmischen Tagebuch‘ vergleichbares Projekt ist somit beglaubigt und in der Diegese verankert. Dass Piet nicht nur das Material bei *studiVZ* hochlädt, sondern zuvor auch bearbeitet, wird in mehreren Folgen angedeutet. Im Epilog von Folge 10 bearbeitet er eine Aufnahme, die er mit versteckter Kamera gemacht hat; am Anfang und Ende von Folge 9 wird das Thema Nachvertonung herausgestellt, indem Piet sich einige selbst zuvor eingesprochene *Voice-over*-Kommentare anhört, die zu Bildern zu hören sind, in denen er als Figur nicht den Mund bewegt. Nick, der in der Schlusszene

hinzutritt und Piets aufgenommene Stimme hört, kommentiert trocken „Was ist das denn? Hörst Du Dir jetzt beim Denken zu?“ und verweist so selbstreflexiv auf die Funktion, die *Voice-over*-Repliken oft als innere Stimmen und Gedankenmonologe haben. Szenen, die Piet bei der *Postproduction* zeigen, beglaubigen, dass Piet in der Lage ist, mit Schnittprogrammen umzugehen.¹²

So wie Piet sich beim Materialbearbeiten mit einer ruhenden Kamera filmt, so kommt es immer wieder zu Monologen Piets in die ruhende Kamera hinein, vor allem in den als Epilog bezeichneten letzten Abschnitten der jeweiligen Folge. Diese tendenziell metaleptische Konstellation – weil eine Figur der diegetischen Handlung mit einer außerhalb der Diegese anzunehmenden Zuschauerfigur kommuniziert – ist durch die Medienumgebung als Authentifizierungs- und Privatisierungsstrategie beglaubigt. Dazu ein kurzer Blick auf das eingangs erwähnt *lonegirl15*-Projekt. Sowohl in der Frühphase vor der Enttarnung der Figur als fiktional, als auch bei der Fortsetzung als offensichtlich fiktionale Webserie wurden immer wieder die gleichen Aufzeichnungs-Konstellationen mit der Handkamera eingesetzt: A) die Kamera wird von Figuren getragen, ist immer mit dabei und wird naiv-verspielt ‚draufgehalten‘. Oder sie wird B) meist in Innenräumen auf eine feste Unterlage gelegt und die Figur spricht frontal hineinblickend mit der Kamera. Auf Filmclipplattformen wie *YouTube*, privaten Video-Blogs und andern *Web2.0*-Portalen sind nicht nur die minimale Auflösung, das private Ambiente der *Mise-en-scène*, die Verwendung digitaler Handkameras und eine unprofessionelle Kameraführung Anzeichen für die Privatheit eines Clips, sondern auch die Grundkonstellationen des ‚Kamera-Mitnehmens- und-Draufhaltens‘ sowie des ‚In-die-Kamera-Sprechens‘ und ‚Vor-der-Kamera-Performens‘. Viele private User greifen immer wieder auf diese Mittel zurück, weil sie einerseits leicht zu realisieren sind und andererseits als Vorbilder überall im Netz zu finden sind. So konnten diese Konstellationen zu konventionellen Formen werden, die im Kontext des Internets Authentizität und Nicht-Kommerzialität anzeigen, aber gerade aufgrund dieser Konventionalisierung wiederum für persiflierende Stilspiele und bewusste Authentizitätsäuschungen funktionalisiert werden können.¹³

¹² Andererseits könnte man natürlich fragen, warum Piet sich beim Bearbeiten von Filmclips überhaupt selbst filmt. Wahrscheinlich weil ein Filmstudent durchaus auf die Idee kommen könnte, das Bearbeiten des Materials in einem Filmprojekt selbstreflexiv auszustellen. Er hat – so ist zu vermuten – das zuvor gefilmte Material auf den Rechner geladen und seine Kamera auf einem Gegenstand abgelegt oder einem Stativ befestigt.

¹³ Genau hier setzen viele Guerilla-Marketing-Konzepte an, die *YouTube* und andere Portale nutzen, um kommerziellen Erfolg unter dem Deckmantel von Authentizität und Privatheit zu generieren. Ähnlich wie *lonegirl15* funktionieren die unzähligen Videos, die Jugendliche zeigen, die vor vergleichbaren Interieurs ihre neuesten Songs vorspielen wie die Sängerinnen *Mina*, *Mia Rose*, *Esmée Denters* und *Marié Digby*. Auch hier wird die Konstellation des In-die-Kamera-Blickens und -Sprechens/Singens vor einem privaten Interieur als Privatisierungsfunktion genutzt. Bei einigen dieser Postings standen wie bei *lonegirl15* von vornherein kommerzielle Interesse dahinter: Denn wie *lonegirl15* war z. B. die Sängerin *Marié Digby* weder privat noch nichtkommerziell. *Marié Digby* hatte vor ihrem ersten Filmclip einen Plattenvertrag unterzeichnet. Die Marketingstrategie, durch privat und naiv-authentisch *inszenierte* Filmclips – orientiert am erfolgreichen Muster

Das Bewusstsein Piets, mit einem Publikum zu kommunizieren, setzt voraus, dass er ein Publikum hat. Auch diese Annahme kann im Rahmen von *Web2.0*-Portalen getroffen werden: Jeder noch so amateurhafte, alltagsdokumentarische, private Filmer kann davon ausgehen, dass er später von einem auch noch so kleinen realen Publikum – und seien es wenige seiner Freunde – gehört und gesehen wird. An einer Stelle spricht Piet beim Selbstfilmen darüber, dass er „so viele zahlreiche Nachrichten von euch“ bekommen habe (Folge 10) und kann damit nur die Kommentare anderer *studiVZ*-User, also seines Publikums, meinen.

Ein weiterer Aspekt, der im Rahmen von *YouTube* und anderen *Web2.0*-Portalen mitgedacht werden muss: Im Internetkontext stellt es keinen Ausnahmefall mehr dar, wenn Figuren der Handlung oder reale Menschen Handkameras dabei haben. Es muss nicht durch ein Dokumentarfilmprojekt beglaubigt werden wie in DAVID HOLZMAN'S DIARY oder THE BLAIR WITCH PROJECT, dass die Figuren Kameras besitzen, benutzen und ihr Material anschließend sofort veröffentlichen. Dass ein aktiver Teilnehmer von *YouTube* eine Kamera besitzt, ist normal. Weshalb es auch glaubhaft ist, dass eine Figur wie Piet ein derartiges Filmprojekt für *studiVZ* ‚auf die Beine stellen‘ und als besserer Filmemacher als viele andere *Web2.0*-User auch mit anspruchsvollen Filmschnittprogrammen umgehen und komplexe Formen des Nachvertonens, Schneidens und filmischen Komponierens realisieren kann.¹⁴

5. Brüche mit der Authentizitätsillusion

Die ‚einfachen‘ Brüche mit der Authentizitätsfunktion der privaten Handkamera durch Montagen und Nachvertonungen lassen sich also Piet zuschreiben und durch sein Filmprojekt beglaubigen. Ebenso sein Bewusstsein, mit einem anzunehmenden Publikum auf *studiVZ* zu sprechen, weil er sein Material tatsächlich gepostet haben könnte. Aber in vielen Sequenzen ist es trotzdem schwierig, die Illusion einer Eigenproduktion durch Piet aufrechtzuerhalten. Schon für die Eröffnungssequenz musste gefragt werden: Braucht man nicht mehrere Kameras, wenn man die verschiedenen Szenen vor dem Wanddurchbruch in Echtzeitillusion aneinanderschneiden will? Der Song, der während des Tanzes zu hören ist, wirkt wie Bildton. Wäre es Bildton, müssten mehrere Kameras und eine separate Tonaufnahme vorhanden gewesen sein, um die Bilder später derart tonsynchron ohne akustische Schnitte aneinanderzuschneiden, dass die Synchronität von Tanzbewegung und Musik plausibel wäre. Diese Szene ließ sich – gerade noch – mit der Erklärung auflösen, dass die

des Entdeckens unbekannter *YouTube*-Sängerinnen – war geglückt, bevor sie enttarnt wurde (vgl.: Smith/Lattman 2006).

¹⁴ Gestützt wird die Behauptung, Piet stehe als Filmregisseur hinter dem Projekt und sei für alle Filmclips selbst verantwortlich, durch den Paratext: Auf seiner Profilseite auf *studiVZ* (vgl. Kap. 3) ist er nicht nur als Filmstudent der HFF Potsdam charakterisiert, sondern auch als Mitarbeiter der „Firma Pietshow“. Unter „Was er da macht“ steht „Eine Internetserie drehen ... Hier angucken“, gefolgt von den *Links* zur Pietshow-Webserie auf *studiVZ*.

Musik nur wie Bildton wirkt, tatsächlich aber nachträglich hinzugefügter Fremdton ist (die Art des Tanzens der Partygäste ist unspezifisch genug, um diese Hypothese zu stützen).

Problematischer sind die Szenen, in denen die Figuren beim Filmen mit der Kamera von außen zu sehen sind. Immer wieder ist Piet mit der Kamera zu sehen, und zwar in Einstellungen, die eine vergleichbare Handkameraästhetik aufweisen, wie die Sequenzen, die man ihm als Filmenden zuschreiben kann. Diese Brüche lassen sich gerade noch durch die Argumentation abschwächen, dass es normal ist, dass aktive Teilnehmer von *Web2.0*-Plattformen eine Kamera besitzen. Weil im Kontext von Filmclips im Internet nicht mehr nach der Plausibilität einer Kamera gefragt wird, könnte man schlicht vermuten, dass auch die Rezipienten davon ausgehen, dass es mehrere Kameras gegeben habe. Warum sollte Nick nicht auch eine Kamera besitzen? Auch wenn nirgends in der Serie eine zweite Kamera diegetisch etabliert wird, könnte man ebenso gut vermuten, dass ein ‚Filmfreak‘ wie Piet doch irgendwie mehrere Kameras besitzen wird und diese an seine Mitbewohner weitergegeben hat, um genug Material für sein Filmprojekt zusammenzubekommen. Wirklich plausibel wirkt diese Argumentation jedoch nicht mehr, und selbst wenn, dann gibt es noch eindeutige Brüche in den Szenen, in denen alle vier Figuren zu sehen sind, ohne dass eine Standkamera eingesetzt wird. Beispielsweise in Folge 5, wenn sich alle vier im Haschrausch aufs Sofa kuscheln. Hier lässt sich der Widerspruch in einigen Einstellungen nicht mehr auflösen, selbst wenn vorher eine zweite Kamera etabliert worden wäre: Es gibt keine Figur, die sie in dieser Szene halten könnte, wenn sich alle vier in den Armen liegen, während Piet seine Kamera in der Hand hält und teilweise filmt. Die Einstellungen auf alle vier sind zwar nicht extrem verwackelt, aber doch so unruhig, dass sie keiner fest deponierten Kamera entstammen können.

Auch in anderen Sequenzen, in denen eine der vier Figuren eine zweite Kamera halten könnte, ist es schwierig, die szenische Kontinuität, die Art, wie die *POV shots* aus Piets Kamera mit den Einstellungen vernetzt sind, die Piet mit der Kamera von außen zeigen, zu erklären. Die vorhandenen Einstellungen sind professionell aufeinander abgestimmt; es muss einen Timecode, separate Tonaufnahmen und/oder mehrere *takes* gegeben haben. Auch die meisten der im Anschluss betrachteten selbst- und medienreflexiven Elemente brechen mit der Authentizität und der Möglichkeit der Privatheit der Aufnahmen, bieten zugleich aber eine Art Metaebene an, die als Erklärung der Brüche dienen könnte und einen abstrakteren Interpretationsrahmen schafft.

6. Selbst- und medienreflexive Strukturen und Strategien

Das Bewusstsein der Figur Piet für das Filmkonzept, die Fähigkeit Piets, Filmmaterial zu bearbeiten und das Ausstellen dieses Bearbeitungsprozesses sind bis zu einem gewissen Grad bereits selbst- und medienreflexiv: Die Produktion eines Medienartefakts und die Produktionsbedingungen werden reflektiert, ohne mit der Darstellungszusammenhang zu brechen. Gleiches gilt für die oben analysierte Konstellation des In-die-Kamera-Sprechens. Sie

verweist auf das Bewusstsein der Figur für die geplante Distribution und Rezeption des Medienprodukts, also ihre Sensibilität für den Kontext und die Medienumgebung. Alle diese Details lassen sich zu einer *ersten* Erklärungsvariante zusammenfassen: Piet ist ein Filmemacher, der eine Webserie über sein Alltagsleben und seine WG produziert und ins Netz stellt. Dabei wird die Produktion, die in dem Moment, in dem der Rezipient die Clips betrachtet, bereits abgeschlossen ist, durch vielfältige Stilmittel angezeigt und in den Figurenrepliken thematisiert.

Ebenso selbst- und medienreflexiv, aber mit dieser Erklärungsvariante brechend, sind viele der auffälligen Indizien, die auf jenseits der gezeigten Figuren stehende Instanzen und Existenzen verweisen. Diese Merkmale sind beinahe in jede Folge – mal auffälliger, mal unauffälliger – integriert. In Folge 1 findet Piet die Drehbuchseite, die einen Dialog vorwegnimmt, der im Anschluss von Jessy und Melanie gesprochen wird (vgl. Kap. 3). In Folge 3 und 4 geht es um einen Drehbuchautor, der angeblich früher in Piets Wohnung gewohnt haben soll. Ausgehend von einem Zeitungsartikel mit der Überschrift „Drehbuchautor aus Kreuzberg spurlos verschwunden – Wie im Berliner Szene Bezirk Fiktion und Wahrheit auf unheimliche Weise verschwimmen“, recherchiert Piet im Internet und stellt einige Spekulationen an. Hierbei handelt es sich um *metaleptische* Elemente: Der Drehbuchtext und Spuren des mutmaßlichen Drehbuchautors gelangen kurzschlussartig in die diegetische Welt der Filmclips. Zugleich verweisen diese Elemente eindeutig auf den Fiktionalitätsstatus der Serie und der Figuren. In Folge 6 sagt Nick: „Das sind die Sachen von Marylu“, als er Jessys Sachen meint und benutzt damit den Namen der Schauspielerin Marylu-Saskia Poolman, die die Figur Jessica Friedrich, genannt Jessy, spielt. Auf Piets Nachfrage behauptet Nick, von Jessys Sachen gesprochen zu haben. In Folge 8 sprechen Piet und Jessy darüber, wieso seit der Einweihungsparty kein Fremder in eine der beiden Wohnungen gekommen sei, in Folge 10 googelt Piet, der sich auf einer mysteriösen Spur glaubt, das Wort „Metaebene“. Am Ende ist auf einer Aufnahme, die Piet mit einer versteckten Kamera gemacht hat, der von oben ins Bild ragende Mikrogalgen der akustischen Aufzeichnung (des, wie anzunehmen, realen Produktionsteams) zu sehen. Am Ende von Folge 11 ruft Piet, nachdem er einen Castingbogen gefunden hat, beim Castingbüro von GZSZ an, weil Jessy in der Serie angeblich für einen Monat mitgespielt habe, und erkundigt sich nach Jessy Friedrich. Er erfährt, dass dies nur ein Rollename gewesen sei. „Die Schauspielerin [...] heißt Marylu Poolman“, ergänzt die Gesprächspartnerin. In Folge 14 glaubt Piet ein „Kamera läuft. Achtung. Und bitte“ von einer Frauenstimme gehört zu haben, das Nick nicht gehört haben will, das aber tatsächlich zu hören war. Als Piet sagt, dass er das Geräusch drauf habe, und Nick zum Beweis die entsprechende Sequenz vorspielt, ist er es, der „Kamera läuft. Achtung. Und bitte“ sagt. In Folge 15 wird die Spur, die sich aus diesen Indizien ergibt, zu einem konsequenten Ende geführt (Kapitel 7).

Die meisten der hier nicht vollständig aufgelisteten metareflexiven Hinweise werden auf Piet bezogen. Er scheint der Einzige zu sein, der diese Details bemerkt. Genauso wie Nick

verneint, dass er Jessy Marylu genannt habe (Folge 6), will er nicht zugeben, dass er eine Drehbuchseite in der Hand gehabt habe (Folge 12). Über Melanie wird in Folge 12 eine Erklärungsmöglichkeit angedeutet, über die einige dieser Details ‚realistisch‘, d. h. im Rahmen der innerdiegetischen Logik, aufzulösen wären. Melanie und ihre Freundin sprechen – belauscht von den anderen – darüber, dass Piet glaube, er würde in einer Serie leben: „Der schreibt Drehbuchseiten, mit irgendwas, was wir gesagt haben und versteckt die.“ Zu vermuten wäre also, spinnt man Melanies Idee weiter, dass Piet für alle Irritationen selbst verantwortlich ist, dass er Details wie gefälschte Drehbuchseiten bewusst oder unbewusst einsetzt und versteckt, um seine Mitbewohner und das Publikum (und womöglich sogar sich selbst) zu täuschen. Diese Erklärungsmöglichkeit wird allerdings fragwürdig, wenn Nick in Folge 12 beispielsweise ‚tatsächlich‘ – also auch im Filmbild – in dem Moment eine Drehbuchseite in der Hand hält, in dem Piet diese zu entdecken glaubt, die in der zweiten Einstellung – wenn Piet sie genauer betrachten will – auch im Filmbild ein Diagramm für Nicks Studium ist. Eine derartige Konstellation ‚scheinbarer Verwandlung eines Gegenstands‘ ist in fiktionalen Filmen nicht unüblich, wenn die Wahrnehmungsstörung einer Figur angezeigt werden soll: In einer Einstellung, oft einem *POV shot*, ist das zu sehen, was sich die wahrnehmungsgestörte Figur einbildet (das wäre hier die Drehbuchseite), in einer anderen, das, was ‚tatsächlich‘ in der Diegese vorhanden sein soll (hier das Diagramm). Diese Konstellation würde damit aber eine Erklärung liefern – nämlich dass Piet wahrnehmungsgestört sei –, die zugleich mit der Möglichkeit brechen würde, dass Piet für das Filmprojekt zuständig ist, weil die Wahrnehmungsstörung an dieser Stelle nicht nur behauptet wird, sondern filmisch gestaltet ist. Wieso, so müsste man fragen, sollte Piet seine eigene Wahrnehmungsstörung filmisch gestalten? Hätte Piet tatsächlich eine Wahrnehmungsstörung, wie Nick ihm teilweise unterstellt,¹⁵ könnte er sich zwar derartige Dinge einbilden, diese aber aufwendig filmisch – also höchst bewusst – zu gestalten, widerspricht unmittelbar der Möglichkeit einer unbewussten psychischen Störung.

7. Die Kulmination der Selbstreflexion und der ambivalente Staffel-Cliffhanger der letzten Folge

Am Ende von Folge 12 wehrt sich Piet ausdrücklich gegen die Vermutung, er könne paranoid sein: „Ich bin paranoid? Jedesmal, wenn ich diese Kamera anschalte, passiert etwas ... irgendwelche Drama-, Cliffhanger- oder Plotpoints ... keine Ahnung ... aber irgendwas passiert immer ... wie mit diesen Drehbuchseiten.“ Piet beginnt, die Zusammenhänge zu errahnen. Nachdem er in Folge 14 weitere Details findet und im anschließenden Epilog erneut viele der metareflexiven Indizien zusammenfasst, ohne eine kohärente

¹⁵ Z. B. wenn Nick sich in Folge 13 länger und in Folge 14 kurz um Piets ‚Zustand‘ Sorgen macht. Er schiebt jedoch die illusionsbrechenden Drehbuchseiten, die Piet findet, und Piets Vorhaben, die Sequenz mit Melanies Selbstbefriedigung ins Netz zu stellen (die höchstens norm-, nicht aber illusionsbrechend ist) der gleichen psychischen Störung Piets zu, die er auf das Filmprojekt, das Piet zunehmend vereinnahmt, zurückführt.

Erklärung zu finden,¹⁶ kommt er in Folge 15 allmählich zu der Erkenntnis, dass er in einer Serie gefangen sein müsse. Folge 15 operiert dabei – als Hinführung auf das Ende – so offensichtlich wie keine der Folgen zuvor mit illusionsbrechenden und metaleptischen Stilmitteln: Piet hört Jessie, die einen Text für ein Casting auswendig lernt, der auf die PIETSHOW verweist. Jessie habe die Einladung zum Seriencasting bekommen, weil man sie „auf Studi gesehen“ und gut gefunden habe. Der Text, den sie teilweise abliest, teilweise wie beim Auswendiglernen mit Blick an die Decke spricht, verweist auf die Durchdringung von Fiktion und Wirklichkeit, die Piet zunehmend beschäftigt („Denk doch mal nach. Wenn das hier die Realität wäre, dann würden doch solche Sachen gar nicht passieren“). Außerdem benutzt Jessie den Namen „Marian“, also den Namen des Schauspielers Marian Meder, der die Figur Piet spielt. Wenn sie sagt: „Aber ich liebe dich, Marian. Das ist alles, was du wissen musst. Das wollte ich dir noch sagen, bevor alles vorbei ist“, ist das eine Anspielung auf die Möglichkeit einer Beziehung zwischen Jessie und Piet und lässt sich zugleich auf das Serienende beziehen, das bald folgen wird.

In der nächsten Sequenz erinnert sich Piet an zurückliegende Eindrücke und Erkenntnisse über die ‚Serienqualitäten‘ seiner Mitbewohner. Seine Erinnerungen werden wie im konventionellen Spielfilm als verhaltene Stimmen und zwischenmontierte schwarz-weiße Erinnerungsbilder inszeniert (was mit den Möglichkeiten einer Nachbearbeitung des Materials durch Piet bricht). Piet bildet sich ein, wie Nick als serienklischeemäßiger Schönling mit nacktem Oberkörper dasteht und sich Wasser über den Kopf schüttet. Nicks Bewegungen wirken künstlich, wie in einer werbefilmartigen Zeitlupe, jedoch ist er in der gleichen Einstellung zu sehen wie Piet. Piet hört, wie Melanie angsteinflößend in einer ihm unbekanntem Sprache am Telefon spricht, bekommt selbst einen mysteriösen Anruf, in dem der Name „Lotte“ fällt und irgendjemand angeblich schwanger sei (die Schauspielerin, die Melanie spielt, heißt Lotte Letschert). Er findet einen Abschiedsbrief, den er nicht bewusst geschrieben hat („Ich kann nicht mehr. Bitte seid mir nicht böse. Piet“) und geht schließlich zum finalen Showdown auf das Dach des Hauses. Er sagt: „Okay, und jetzt kommt Musik“, und der Titelsong setzt ein. Inzwischen ist das rote Akkusymbol im Bild zu erkennen, das anzeigt, dass die Kamera, mit der Piet sich angeblich selbst filmt, bald leer sein wird (vgl. das Ende von Folge 1). Er spricht aus, dass er in einer Serie gefangen sei und dass das Schöne an dieser neuen Erkenntnis sei, dass es Dinge gibt, die in Serien nie passieren könnten. Nachdem er die Kamera abgelegt, sich an den Rand des Daches gestellt und nicht wirklich überzeugt den Satz „Hauptfiguren sterben nie“ ausgesprochen hat, lässt er sich allmählich vom Hausdach nach hinten fallen, als die Kamera aufgrund des leeren

¹⁶ Im Epilog der 14. Folge fasst Piet ratlos viele der Details noch einmal zusammen: „Okay. Ich bin jetzt echt an einem Punkt angelangt, wo ich nicht mehr weiter weiß. Leute, ich wohn’ seit sieben Wochen in dieser Wohnung und es passieren *strange* Sachen. Seitdem dieses Loch existiert. Ich find’ irgendwelche Drehbuchseiten, zum Beispiel Zeitungen, wo irgendetwas über einen Drehbuchautor drin steht, der hier verschwunden sein soll. Marylu ist Jessie, Jessie ist Marylu. Ich find einen Castingbogen. Plötzlich liegt Holz da, der Toaster explodiert. Ich weiß echt nicht mehr weiter. Ich hab echt das Gefühl als ... ich weiß nicht mehr, wo ich bin.“

Akkus ausgeht. Eine Schrifttafel mit der Aufschrift „Fortsetzung folgt ...“ markiert das Fortsetzungspotenzial dieses Cliffhangers.

So kann man die Geschichte, die die PIETSHOW erzählt, auch als Geschichte des Enttarnens der professionellen Filmproduktion lesen, die sich ‚in Wahrheit‘ hinter Piets Projekt verbirgt. Piet wäre also eine Art in der Serienwelt gefangener Truman Burbank. Allerdings wird in THE TRUMAN SHOW die diegetisch-reale Welt hinter der Serie als rahmende diegetische Ebene gestaltet und die Truman-Serienwelt teilweise als Metadiegeese in der Diegeese, teilweise als räumlich begrenzte Serienwelt in der szenischen Realität inszeniert (vgl. Kuhn 2010), während die rahmende Ebene in der PIETSHOW nur angedeutet bleibt. Das Ende hält mit der Illusion, dass Piets Kamera mit leerem Akku ausgeht, zugleich eine gewisse Ambivalenz aufrecht, die auf die ursprünglichen Authentizitätsstrategien verweist, wobei es auch hier unmögliche Montagen und sogar *nobody's shots* gibt, die zugleich damit brechen.

Rückblickend lässt sich sagen, dass in einer von Anfang an metaleptischen Grundkonstellation die diegetische Welt der Figuren von jenseits dieser Welt anzunehmenden Produktionsinstanzen und Gegenständen (die jedoch fiktive, vom Werk erzeugte Konstrukte sind) durchdrungen wird. Ähnliche Konstellationen sind aus dem Theater (Luigi Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore*), der Literatur (Daniel Kehlmann: *Rosalie geht sterben*) oder Spielfilmen (STRANGER THAN FICTION) bekannt. Allerdings werden die meisten Folgen der PIETSHOW von logisch-möglichen, alltagsdokumentarisch-realistischen Szenen dominiert. Erst in den letzten vier Folgen werden die metareflexiven Erkenntnisse Piets vermehrt aufgegriffen. Man kann deswegen zwar von einem übergreifenden Geflecht metaleptisch-selbstreflexiver Motive sprechen, das einen übergreifenden Spannungsbogen trägt, das aber durch die Realismuseffekte der WG- und Studenten-Thematik konterkariert wird. Mit der naiv anmutenden rhetorischen Frage, wieso man Piet nicht glaubt, dass er sich wirklich vom Dach stürzt, möchte ich nicht sagen, dass ich mir sicher wäre, dass alle Rezipienten ihm nicht glauben (wofür nichtsdestotrotz einiges spricht), sondern nur auf die Merkmale hinweisen, die diese Lesart erschweren. Vor allem sind es die Authentifizierungsmechanismen, die in Kapitel 2 und 3 herausgearbeitet worden sind, sowie die thematische Ausrichtung der Serie und die Handlungskerne der meisten Folgen. Es ergibt sich eine unauflösbare Spannung zwischen Authentifizierung, Privatheit, Zielgruppennähe und inszenierten ästhetischen Konzepten der Selbst- und Medienreflexion. Ob man dies als qualitative Schwäche oder Stärke der Serie bewerten will, bleibt jedem Kritiker und Rezipienten selbst überlassen.¹⁷ Dass die Produzenten dieses Spannungsfeld produktiv und kommerziell auszuwerten versuchen, zeigt das Konzept für die zweite Staffel der Serie, die im Oktober 2009 angelaufen ist: In einem trailerartigen Aufruf für die zweite Staffel (auf *YouTube* mit

¹⁷ Einige Rezensionen nehmen eine eher negative Haltung ein (z. B. Bartels 2008), andere eine vorsichtig lobende (z. B. Sasse 2008: „durchaus gutgemacht“). Unter den Kommentaren zur PIETSHOW auf *YouTube* dominieren eher die negativen, obgleich sich einige Verteidiger und Fans der Serie zu erkennen geben. Bei den Kommentaren zur 15. Folge überwiegen dagegen knapp die positiven. Vgl. die User-Kommentare zu den jeweiligen Folgen auf *YouTube* (letzter Zugriff: 13.10.2009).

der Überschrift versehen: „Du vor der Kamera? Die Pietshow sucht Dich!“ ist Piet zurück und spricht vor einer unbekanntenen urbanen Kulisse in die Kamera: „Leute, ich bin zurück. Ich hab’s euch immer gesagt: Hauptfiguren sterben nie. Ich bin das beste Beispiel dafür.“ Er ruft die Zuschauer auf, an einem Casting für die Serie teilzunehmen und eine Szene mit ihm zu spielen. Alles das steht erneut in Spannung zur scheinbar realistischen Angst, die Piet davor hat, von irgendwem beim In-die-Kamera-Sprechen entdeckt zu werden. Als er schließlich ein weiteres Mal ängstlich zur Seite blickt, scheint er etwas zu entdecken, will noch sagen „Ich muss ...“, bevor die Kamera – beinahe wie in einem Handkamera-Horrorfilm – ausgeht.¹⁸

8. Die Zukunft der Webserie: Medienreflexivität, Authentizität oder klassischer Erzählduktus?

Die PIETSHOW wird also fortgesetzt und es steht zu vermuten, dass die Spannung zwischen Zielgruppennähe und Ästhetisierung, zwischen Authentifizierungsmechanismen und fiktionalen Selbstrückkopplungen verstärkt wird, vielleicht sogar über die gesteigerte Interaktivität durch das Einbeziehen von Zuschauern in die Serie. Im Begleittext zum beschriebenen „Castingcall“ heißt es: „Du hast 30 Sekunden Zeit, um Piet davon zu überzeugen, warum genau DU vor die Kamera der PIETSHOW gehörst. Also, schalte Deine Webcam an und leg los! Lade Dein Video [...] hoch.“ Filmclips verschiedener Bewerber sind seit einiger Zeit zu betrachten.¹⁹ Wir dürfen jedoch gespannt sein, inwiefern die zweite Staffel selbst tatsächlich interaktiver wird. Die ersten Folgen (die bis zur Schlussredaktion dieses Beitrags vorlagen), zeigen das WG-Leben nach der Rückkehr des todegeglaubten Piet und spielen eher damit, dass Piet Intrigen zwischen seinen Mitbewohnern katalysiert, um das Publikum *seiner* PIETSHOW zu befriedigen, machen also den Erklärungszusammenhang stark, dass Piet für alle Irritationen – wie z. B. die Anrufe und Briefe, die Nick wieder von seiner Ex-Freundin Barbara bekommt – selbst verantwortlich ist und dass, wenn es überhaupt externe Produktionsinstanzen gäbe, Piet mit ihnen kollaboriere.

Dass derartige Strategien die Zukunft von Webserien im Allgemeinen beschreiben, dürfte indes zu bezweifeln sein. Ein Gegentrend scheint sich an anderer Stelle abzuzeichnen, beispielsweise in amerikanischen Collage-Webserien. Hier werden die Authentifizierungsstrategien so weit abgeschwächt, dass sich die audiovisuelle Erzählweise konventionalisierten Erzählformen des Kino- und Fernsehspielfilms und der Fernsehserie annähert. Wahrnehmungstheoretisch unmögliche *nobody’s shots* sind ebenso problemlos möglich wie das für den Horrorfilm übliche Warten auf Figuren, die in Räume hineintreten, in denen niemand auf sie wartet. So kristallisiert sich eine changierende Mischform heraus: Einerseits wird durch die reduziert eingesetzten Handkameraeffekte noch immer eine Spur von Figurennähe und Authentizität konnotiert, andererseits verweist die Kamera auf eine

¹⁸ <http://www.yourchance.de/casting/Casting-Pietshow> (letzter Zugriff: 11.10.2009) und <http://www.youtube.com/watch?v=JSa5M4bYroU&feature=fvsr> (letzter Zugriff: 11.10.2009).

¹⁹ <http://www.yourchance.de/casting/Casting-Pietshow> (letzter Zugriff: 11.10.2009).

steuernde Erzählinstanz, die über den Figuren steht, und die visuell repräsentierten Geschichten erzählökonomisch vorantreibt. Es handelt sich dabei häufig um Serien, die auf Portalen für kommerzielle Serien laufen, die ihren fiktionalen Status nicht verschleiern, sondern von vornherein in die fiktionale Illusion entführen wollen. Beispiele hierfür wären Jugend- und Collage-Webserien wie HOOKINGUP oder PROMQUEEN, in denen Handkame-raeffekte äußerst sparsam oder nur noch zur seltenen Markierung werkinternen Aufzeich-nens eingesetzt werden. In den meisten dieser Serien gibt es zwischendurch Figuren, die ihrerseits filmen und *Web2.0*-Portale benutzen. Diese medialen Einschreibungen sind allerdings niemals so konsequent umgesetzt und selbstreflexiv unterfüttert wie in der PIETSHOW und selten in einer Form gestaltet, die wie die frühen *lonegirl15*-Postings als authentisch gelten könnte. Pseudo-realistische Video-Blogs wurden dagegen teilweise auch in späteren fiktionalen Serien der *lonegirl15*-Produktionsfirma *Eqal* eingesetzt wie etwa in KATEMODERN, LG15 – THE RESISTANCE oder LG15 – THE LAST. Ob die Illusion authen-tischen Video-Bloggens in diesen Serien allerdings konsequent durchgehalten oder nur angedeutet wird, wäre genauer zu analysieren, und ob hierin *der* Zukunftstrend für Webse-rien auszumachen ist, wäre zumindest anzuzweifeln.

Die zweite Staffel der PIETSHOW läuft interessanterweise sowohl auf *3Min* („dem ersten deutschen Videoportal für Webserien und professionelle Clips“), als auch bei *studiVZ*. Das eine Portal steht für kommerzielle oder professionelle Produktionen, das andere ist ein Portal für private User, die mit Bildern und Texten auf sich aufmerksam machen. Das Posten auf *studiVZ* betont weiterhin die Zielgruppennähe, das Portal *3min* die Fiktionalität und Professionalität. Auch in dieser Hinsicht ist die PIETSHOW also eine Zwitterform. Wie erfolgreich sie sein und wie viele Staffeln es geben wird, bleibt abzuwarten und zu beobach-ten.

Über den Autor

Markus Kuhn ist Juniorprofessor für Medienwissenschaft an der Universität Hamburg. Die Veröffentlichung der Dissertation *Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, die mit dem „Absolventenpreis 2009 der Studienstiftung Hamburg“ ausgezeichnet wurde, ist in Vorbereitung. Bis Ende 2009 Leiter der Doktorandengruppe „Die Textualität des Films“ an der Universität Bremen. Studium der Germanistik, Medienkultur, Kunstgeschichte und Publizistik in Göttingen und Hamburg. Die Magisterarbeit zum Thema „Erzählsituationen in Literatur und Film. Der Roman *Berlin Alexanderplatz* und seine filmischen Adaptionen“ wurde mit dem Karl H. Ditze-Preis für herausragende Examensarbeiten ausgezeichnet. Freier Journalist für verschiedene Print- und Onlinemedien. Arbeitsschwerpunkte: Filmnar-ratologie, Erzählen im Internet, Webserien, transmediale Narratologie, Intermedialität.

Filme

THE BLAIR WITCH PROJECT (USA 1999, Daniel Myrick/Eduardo Sánchez)

DAVID HOLZMAN'S DIARY (USA 1967, Jim McBride)

KATEMODERN (Webserie, 1. Staffel: 2007, 2. Staffel: 2008)

LG15 – THE LAST (Webserie, 2009)

LG15 – THE RESISTANCE (Webserie, 2008)

LONELYGIRL15 (Webserie, 1. Staffel: 2006-2007, 2. Staffel: 2007-2008, 3. Staffel: 2008)

PIETSHOW (Webserie, 1. Staffel: 2008, 2. Staffel: 2009)

STRANGER THAN FICTION (SCHRÄGER ALS FIKTION, USA 2006, Marc Forster)

THEY CALL US CANDYGIRLS (Webserie, 1. Staffel: 2008, 2. Staffel: 2009)

THE TRUMAN SHOW (USA 1998, Peter Weir)

Literatur

Bartels, Christian (2008): Slapstick für Schlauberger. In: Spiegel Online, veröffentlicht: 27.10.2008, URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,druck-586781,00.html>, Zugriff: 13.10.2009.

Brinckmann, Christine N. (1997): Ichfilm und Ichroman. In dies. (Hg.): Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration. Zürich: Chronos [Wiederabdruck], S. 82-112.

Ehlerding, Susanne/Mühlberger, Sarah (2008): Zwei Jungs, zwei Mädels und ein Loch in der Wand. Die UFA hat eine Serie für StudiVZ produziert. In: Berliner Zeitung, veröffentlicht: 29.10.2008, URL: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2008/1029/media/0029/index.html>, Zugriff: 13.10.2009.

Hoffman, Claire/Rushfield, Richard (2006): Mystery Fuels Huge Popularity of Web's Lonelygirl15. In: Los Angeles Times, veröffentlicht: 8.9.2006, URL: <http://articles.latimes.com/2006/sep/08/entertainment/et-lonelygirl8>, Zugriff: 13.10.2009.

Kehlmann, Daniel (2009): Rosalie geht sterben. In ders.: Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten. Reinbek: Rowohlt, S. 51-77.

Kuhn, Markus (2009): Gibt es einen Ich-Kamera-Film? Überlegungen zum filmischen Erzählen mit der subjektiven Kamera und eine exemplarische Analyse von LE

SCAPHANDRE ET LE PAPILLON. In: Hannah Birr et al. (Hg.): Probleme filmischen Erzählens. Münster: LIT-Verlag, S. 59-83.

Kuhn, Markus (2010, in Vorbereitung): Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin/New York: de Gruyter.

Moorstedt, Tobias (2008): Gezielt und preiswert. In: sueddeutsche.de, veröffentlicht: 31.10.2008, URL: <http://www.sueddeutsche.de/computer/327/316213/text/>, Zugriff: 13.10.2009.

Patalong, Frank (2006a): Nur falsch ist wirklich echt. In: Spiegel Online, veröffentlicht: 11.09.2006, URL: <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,436070,00.html>, Zugriff: 13.10.2009.

Patalong, Frank (2006b): Der Name der Rose. In: Spiegel Online, veröffentlicht: 13.09.2006; URL: <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,436783,00.html>, Zugriff: 13.10.2009.

Pirandello, Luigi (1921): Sei personaggi in cerca d'autore. Torino: Einaudi.

Rauscher, Andreas (2008): Helden des Comic-Alltags. Transmedia Storytelling in der Serie HEROES. In: Sascha Seiler (Hg.): Was bisher geschah – Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen. Köln: Schnitt – der Filmverlag, S. 10-22.

Sasse, Sabine (2008): Chaos und Party. In: FAZ.NET, veröffentlicht 27.10.2008, URL: <http://www.faz.net/s/Rub475F682E3FC24868A8A5276D4FB916D7/Doc~ED55DDD EBEF1447B29D9434842304E353~ATpl~Ecommon~Scontent.html>, Zugriff: 13.10.2009.

Seiler, Sascha (2008): „Previously on LOST“ – Die Erfindung des Paratextes in der Fernsehserie LOST. In: ders. (Hg.): Was bisher geschah – Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen. Köln: Schnitt – der Filmverlag, S. 40-53.

Smith, Ethan/Lattman, Peter (2007): Download This: YouTube Phenom Has a Big Secret. In: The Wall Street Journal, veröffentlicht: 6.9.2007, S. A1; sowie online: <http://online.wsj.com/article/SB118903788315518780.html>, Zugriff 13.10.2009.