



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

"But look, I made you some content":
Zur filmischen Authentizität im selbstreflektiven Comedy-Special "Bo Burnham: Inside". Zwischen Affekt, Referenzialität und Wahrnehmung

verfasst von | submitted by
Jules Wolfgang Költzsch B.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Assoz. Prof. Mag. Dr. Nicole Kandioler-Biet Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Einführung.....	1
1.2	Forschungsstand.....	4
2	Theoretische Grundlagen.....	5
2.1	Authentizität als Begriff	5
2.2	Selbstinszenierung im Alltag und in der Gesellschaft.....	9
2.3	Selbstinszenierung im Internet und auf sozialen Medien.....	11
2.4	YouTube-Ästhetik und -Authentizität.....	15
2.5	Performance- und Affekttheorie	18
2.6	Authentizität im Stand-up	20
2.7	Authentizität im Dokumentarfilm.....	23
2.8	Authentizität im Spielfilm	26
2.9	Filmische Authentizität	28
3	Analyse von <i>Inside</i>	30
3.1	Kontextualisierung Bo Burnham	30
3.2	Kontextualisierung <i>Bo Burnham: Inside</i>	36
3.3	Hybridität in <i>Inside</i>	38
3.4	Inszenierungsstrategien	42
3.5	Medium und Selbstreferenzialität.....	48
3.6	Künstler-Figur-Beziehung.....	51
3.7	Relationen zwischen Künstler, Kamera und Publikum.....	57
3.8	Affekt, Wahrnehmung und Rezeption.....	62
3.9	Medien und Gesellschaft in <i>Inside</i>	67
3.10	Schluss, Veröffentlichung und <i>Outtakes</i> von <i>Inside</i>	74
4	Vergleich: <i>Inside</i> – <i>David Holzman's Diary</i>	78
5	Rezeptionsanalyse.....	84
6	Fazit	88

7 Literatur-, Quellen- und Medienverzeichnis	91
7.1 Literaturverzeichnis	91
7.2 Quellenverzeichnis	94
7.3 Medienverzeichnis	97
8 Filmographie	98
9 Abstract	100
9.1 Abstract Deutsch	100
9.2 Abstract Englisch	100

1 Einleitung

1.1 Einführung

Authentizität zählt zu den zentralen, zugleich aber auch umstrittensten Begriffen der Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Der Begriff wird in der Forschung immer wieder neu gefasst und diskutiert. So wird „der Begriff des Authentischen nicht nur historisch und disziplinär variiert, sondern auch innerhalb der Filmwissenschaft ganz unterschiedlich konzipiert [...]“. ¹ Die Zuschreibung des Authentischen reicht dabei von einer unverstellten Wahrheit bis hin zu Authentizität als Effekt einer Inszenierung, der erst auf Rezeptionsebene entsteht. Insbesondere im Spannungsfeld zwischen dem Dokumentarischen und Fiktionalem entfaltet sich ein besonders produktiver Bereich, der die Grauzonen in der Frage um Authentizität in audiovisuellen Medien reflektiert. Dieser Spannungsbereich wird durch die Wahrnehmung verstärkt, dass die beiden Gattungen des Dokumentar- und Spielfilms, durch das Erforschen und Reflektieren ihrer Grenzen immer wieder angenähert werden. ² Doch auch außerhalb der filmischen Diskurse erhält die Authentizitätsforschung einen hohen Stellenwert. Gerade mit Blick auf das digitale Zeitalter wird deutlich, wie wichtig die Frage nach *Echtheit*, Performance und Selbstinszenierung im Internet und auf sozialen Medien ist und wie die Gesellschaft mit der steigenden Nutzung und Wichtigkeit sozialer Medien umgeht. Ebenso spannend und vielfältig wird dabei die Auswirkung dieser Fragen auf das Bild von bekannten Persönlichkeiten auf den sozialen Medien diskutiert. Selbstinszenierung und Performance sind in diesem Kontext Schlagwörter, die die Komplexität und Vielschichtigkeit des Authentizitätsbegriffs wiedergeben und seine Relevanz in Medien und Gesellschaft aufzeigen. Vor diesem Hintergrund gewinnt die Untersuchung von Authentizität in der digitalen Welt eine besondere Aktualität, da die mediale Umwelt des 21. Jahrhunderts zunehmend von Strategien der Selbstinszenierung und deren Bruch geprägt ist.

Ein Künstler, der dieses Phänomen auf den verschiedenen Ebenen immer wieder Teil seiner Kunst macht, ist Bo Burnham. Der Stand-up-Comedian, Regisseur, Schauspieler, Produzent und Musiker diskutiert dabei insbesondere die Frage, wie die Relation zwischen einem Künstler, seinem Werk, seiner Figur und den Zuschauer*innen beschaffen ist und wie das

¹ Judith Keilbach, „Authentizität als filmische Konstruktion“, *Echt inszeniert. Historische Authentizität und Medien in der Moderne*, hg. v. Christoph Classen/Achim Saupe/Hans-Ulrich Wagner, Potsdam: Leibniz-Zentrum für Zeithistorische Forschung (ZZF) 2021, S. 31-57, hier S. 53.

² Vgl. Margrit Tröhler, „Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation“, *montage AV. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* Jg. 13, Nr. 2, 2004, S. 149-169, hier S. 149f.

Performen den Weg in den gesellschaftlichen und sozialen Alltag, vor allem im digitalen Raum, gefunden hat.^{3,4} Gerade sein letztes Werk ist ein besonders prägnantes Beispiel für diese Auseinandersetzung. *Bo Burnham: Inside*⁵ wurde 2021 als Netflix-Special veröffentlicht und entstand somit während der Corona-Pandemie. Burnham entwickelte das von Netflix als „Musik-Komödie“⁶ beschriebene Special vollständig im Alleingang, ohne Produktionsteam und ohne Publikum, in der Isolation eines einzelnen Raumes und übernahm in diesem Prozess die Rollen von Autor, Regisseur, Kameramann, Performer und Cutter zugleich.⁷ Dadurch entsteht ein multimediales, hybrides Werk, das sich zwischen Comedy-Special, Musikfilm, Dokumentation, fiktionaler Inszenierung und autobiographischer Reflexion bewegt. *Inside* bricht damit die Konventionen der klassischen Stand-up-Comedy und ist durch seine hybride Form keinem klassischen Genre zuzuschreiben. Das Special besteht dabei aus Comedy-Skits, Ironie-geladenen Liedern, Kommentaren zu sozialen Medien, dem gesellschaftlichen und digitalen Wandel des 21. Jahrhunderts, Performance und der Rolle von Comedy, sowie Reflexionen Burnhams über die eigene Person und die eigene psychische Belastung während seiner Isolation. Gerade in dieser Vielschichtigkeit wird die Frage nach Authentizität beziehungsweise dem *Effekt filmischer Authentizität*⁸ besonders relevant, da Burnham in *Inside* neben der Selbstreflexion, Selbstreferenzialität und vermeintlich intimer Selbstoffenbarung die Künstlichkeit des Specials und der Beziehung zwischen Künstler, Performance und Zuschauer*innen permanent offenlegt und es dennoch, oder gerade auch deswegen, schafft, einen Effekt der Nähe und des Affekts zu erzeugen.

Ausgehend von diesem Spannungsverhältnis soll die vorliegende Arbeit die Inszenierung von Authentizität und ihren Effekt auf Rezeptionsebene im Special untersuchen. Der Forschungsgegenstand umfasst dabei neben *Inside* sowohl das Werk als auch die Entstehungssituation des Künstlers Bo Burnham, da ohne diese Kontextualisierung eine tiefgehende Analyse der Authentizität nicht möglich ist. Gleichzeitig soll in einem erweiterten

³ Vgl. *Bo Burnham: Make Happy*, R.: Bo Burnham/Chris Storer, 2016, Netflix, 31.01.2026, 00:45:50-00:48:30.

⁴ Vgl. „Bo Burnham Examines Social Media“, R.: theoffcamerashow, *youtube.com*, 17.11.2018, https://www.youtube.com/watch?v=_XHRJJe2KI0&list=PL3AUS4PSeKCQOVZ2YqPh1AzH0PBvW_IUR&index=2, 31.01.2026.

⁵ *Bo Burnham: Inside*, R.: Bo Burnham, 2021, Netflix, 31.01.2026.

⁶ Netflix, „Bo Burnham: Inside“, *Netflix weitere Infos zu Bo Burnham: Inside*, 2021, <https://www.netflix.com/search?q=inside%20bo&jbv=81289483>, 31.01.2026.

⁷ Vgl. Sebastian Maas: „30, männlich, depressiv, macht Comedy für Einsame“, *Der Spiegel*, 05.06.2021, <https://www.spiegel.de/start/netflix-zeigt-mit-inside-von-bo-burnham-wie-es-einsamen-menschen-in-der-pandemie-geht-a-cfda4e1d-9e49-447a-a3ac-424095fc2415>, 31.01.2026.

⁸ *Effekt filmischer Authentizität* ist ein Ausdruck, den Margit Tröhler in ihrem Text *Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation* verwendet und eine filmische Wirklichkeit beschreibt, die in dem Raum zwischen Fiktion und Dokumentation entsteht. Dabei soll es nicht um den Wahrheitsanspruch, sondern um den Effekt auf Rezeptionsebene gehen. (Vgl. Tröhler, „Filmische Authentizität“, S. 150.)

Schritt ein Blick auf mögliche Referenzpunkte Burnhams geworfen werden, um den *Effekt filmischer Authentizität* erweitert zu diskutieren. Die zentrale Forschungsfrage lautet dabei, durch welche Inszenierungsstrategien und affektive Verfahren *Effekte filmischer Authentizität* in *Inside* erzeugt und transformiert werden und wie sich dies im Rahmen bestehender Authentizitäts- und Performancetheorien einordnen lässt. Das Ziel dieser Arbeit ist es dabei nicht, den Authentizitätsbegriff neu zu definieren, sondern die Vielschichtigkeit und Spannungsfelder seiner Anwendung sichtbar zu machen. Daher soll aufgezeigt werden, wie Burnham durch performative Strategien, audiovisuelle Gestaltung und musikalische Mittel Affekte hervorruft und die Wahrnehmung der Zuschauer*innen beeinflusst und schließlich auf Rezeptionsebene einen *Effekt filmischer Authentizität* erzeugt. Gleichzeitig soll auch untersucht werden, wie er diesen Effekt im größeren Kontext der Medien- und Gesellschaftskritik anspricht und kritisiert und dabei immer wieder den Performanceaspekt unterstreicht und so den Effekt bricht, ohne ihn jedoch aufzulösen. Methodisch verbindet die Arbeit mit der Analyse audiovisueller Mittel und Inszenierungsstrategien, Ansätze aus der Film- und Medienwissenschaft mit textanalytischen Verfahren, musiktheoretischen Zugängen und Konzepten der Performance- und Affekttheorie. Darüber hinaus wird die Methode der Rezeptionsanalyse herangezogen, um die Rezeption des Werkes in kulturellen und sozialen Kontexten kritisch einzuordnen und zu hinterfragen.

Der Aufbau der Arbeit gliedert sich dementsprechend in mehrere Teile. Nach der Einleitung folgt ein Theorieteil, in dem die relevanten Begriffe und Konzepte zur Authentizität und Performance diskutiert werden. Daran schließt eine Kontextualisierung des Künstlers Bo Burnham und seines Comedy-Specials und die umfangreiche Analyse von *Inside*, die anhand verschiedener Dimensionen die Inszenierungsstrategien von Burnham in Text, Bild, Performance und Musik herausarbeitet. Ein Vergleich mit *David Holzman's Diary*⁹ erweitert dabei die erforschte Perspektive. Schließlich wird in einer Rezeptionsanalyse untersucht, wie kulturelle Kontexte, gesellschaftliche Rahmenbedingungen und soziale Codes die Rezeption prägen und so einen unterschiedlichen *Effekt filmischer Authentizität* hervorrufen kann. Abschließend sollen in einem Fazit die Ergebnisse zusammengeführt und in einem größeren theoretischen Zusammenhang eingeordnet werden.

⁹ *David Holzman's Diary*, R.: James McBride, US 1967.

1.2 Forschungsstand

Der Begriff der Authentizität ist in der Forschung bereits Gegenstand verschiedener, jedoch unterschiedlich ausgerichteter Untersuchungen, gewesen. Der Authentizitätsdiskurs ist in der Film- und Medienwissenschaft breit etabliert und wird seit den frühen 2000er Jahren zunehmend im Zusammenhang mit Performativität, Affekt und Medialität beleuchtet. Autor*innen wie Margrit Tröhler und Judith Keilbach haben dabei insbesondere den Blick auf die filmische Konstruktion von Authentizität gelenkt und aufgezeigt, dass Wahrhaftigkeit im Film nicht als gegebene Qualität, sondern als ästhetisch erzeugter Effekt verstanden werden kann. Unter anderem Susanne Knaller hat den Begriff zudem aus kultur- und kunsttheoretischer Perspektive als ästhetische Kategorie gefasst, die stets im Spannungsverhältnis zwischen Originalität und Inszenierung steht. Zudem sind Fragen nach Authentizität verstärkt im Kontext digitaler Medien, sozialer Netzwerke und performativer Selbstinszenierung diskutiert worden. Arbeiten, wie die von Philip Auslander und Erika Fischer-Lichte haben hierfür den performativen und affektiven Rahmen geschaffen, während neuere Studien etwa von Berryman und Kavka oder Robert Dörre die Selbstexposition im Internet – insbesondere auf Plattformen wie YouTube – als spezifische Form medialer Authentizitätsproduktion beschreiben. Diese Ansätze bilden die theoretischen Grundlagen, um Burnhams Special *Inside* in einen größeren Rahmen der theater-, film-, medien- und kulturwissenschaftlichen Beobachtungen zu Authentizität zu verordnen. Ebenso wichtig ist es dabei, das Genre des Comedy-Specials zu respektieren und den Blick auf die Hybridität des Specials, durch das Konzept der *Liveness* oder Arbeiten aus der Stand-up Forschung, durch Genrerelevante Theorien zu erweitern.

Das Special *Bo Burnham: Inside* ist bisher nur in begrenztem Umfang wissenschaftlich untersucht worden, was auch seiner vergleichsweise jungen Entstehungsgeschichte geschuldet ist. Erste analytische Arbeiten, etwa von Carmen Bonasera oder Carrie Allyn Ankerstein, befassen sich mit Fragen der Performativität, Thematiken und gesellschaftlichen Bedeutung des Specials. Hinzu kommen vereinzelte medienkulturelle Analysen in Online-Formaten, beispielsweise audiovisuelle Essays, die *Inside* als Beispiel für eine *autofiktionale Authentizität*¹⁰ im digitalen Zeitalter interpretieren oder die Podcast-Serie von Cole Cuchna, die eine tiefgehende Analyse des Gegenstandes bietet. Eine systematische, interdisziplinär angelegte Untersuchung des Werkes im Rahmen filmischer Authentizitätstheorien steht jedoch

¹⁰ Vgl. „BO BURNHAM'S DIARY: Autofictional Authenticity, Netflix & YouTube Aesthetics [Video Essay]“, R.: Tom Hemingway/James MacDowell (YouTube-Kanal: The Lesser Feat), [youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=j0_CocjBaaM), 06.03.2023, https://www.youtube.com/watch?v=j0_CocjBaaM, 31.01.2026.

bislang aus. Auch die Einordnung der Inszenierungsstrategien und eines möglichen geteilten öffentlichen und generationsabhängigen Gefühls wurde in diesem Rahmen noch nicht untersucht. Daher setzt die vorliegende Masterarbeit an dieser Schnittstelle an, indem sie *Inside* im Spannungsfeld von filmischer Authentizität, Performativität, Selbstreflektion und Inszenierungsstrategien hinsichtlich eines Effekts von Authentizität sowie eines geteilten sozio-gesellschaftlichen Gefühls analysiert und zugleich dessen hybride mediale Struktur theoretisch verortet und auf Rezeptionsebene untersucht. Sie versteht sich damit als Beitrag zur Weiterführung des Authentizitätsdiskurses unter den Bedingungen digitaler und selbstreflektiver Medienproduktion und Autofiktion.

2 Theoretische Grundlagen

2.1 Authentizität als Begriff

Die theoretische Auseinandersetzung mit Authentizität im medialen Bereich bildet das Fundament dieser Arbeit. Der Begriff des Authentischen ist dabei jedoch kein statischer oder eindeutiger Begriff, sondern ein im Diskurs breit aufgegriffenes Konzept, das sich in unterschiedlichen historischen, kulturellen und medialen Kontexten auf unterschiedliche Art diskutieren lässt.¹¹ Während die Auffassung des Begriffs gerade in einem breiteren Kontext eines gesellschaftlichen Diskurses teilweise immer noch ein Synonym für das Zeigen einer Wahrhaftigkeit ist, die Realität abbildet, wird der Begriff in der Theater-, Film- und Medienwissenschaft heute weniger als Kategorisierung des *Echten* verstanden, sondern eher als rationaler Effekt diskutiert, der in der Interaktion zwischen Werk, Medium, Künstler*in und Rezipient*in entsteht. Da der Gegenstand der vorliegenden Masterarbeit nicht primär dem Genre des Films zuzuschreiben ist und dieser gerade in seiner thematischen Vielfalt Authentizität in unterschiedlichen gesellschaftlichen und medialen Kontexten aufgreift, ist es essentiell, in den folgenden Kapiteln zentrale theoretische Positionen nachzuzeichnen und zu diskutieren, die für die Analyse von *Inside* in diesen verschiedenen Rahmen relevant sind. So sollen nicht nur Theorien zum *Effekt filmischer Authentizität* auf Rezeptionsebene und

¹¹ Hiermit möchte ich auf *Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs* von Susanne Knaller aufmerksam machen. In Ihrem Sammelwerk wird der Authentizitäts-Begriff in verschiedenen Disziplinen untersucht. (Vgl. Susanne Knaller/Harro Müller, *Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, Paderborn/München: Wilhelm Fink Verlag 2006.)

Inszenierungsstrategien in der Film- und Medienwissenschaft hinzugezogen werden, sondern auch Phänomene der Selbstinszenierung im Kontext der sozialen Medien und YouTube-Ästhetik, sowie Performance-, Affekt- und Authentizitätstheorien aus anderen Genres wie dem der Stand-up-Comedy, diskutiert werden. Zuerst soll jedoch der Begriff des Authentischen in seiner historischen und ästhetisch-theoretischen Entwicklung beobachtet werden.

Der Begriff der Authentizität stammt dabei ursprünglich aus dem Griechischen, wobei das Wort *authentikós* etwa als *echt* übersetzt werden kann.¹² Im deutschsprachigen Raum wurde das Wort im 16. Jahrhundert erstmalig im juristischen Gebiet verwendet und auch wenn das Wort anfänglich im historischen Rechtsdiskurs aufgefunden wurde und es sich um die Form der *Objektauthentizität*, also einem Zuspruch von Rechtsgültigkeit oder Urheberschaft, handelt, lässt sich die Auffassung von Authentizität seitdem in anderen Disziplinen finden.^{13,14} So kann „[j]e nach Disziplin [...] von einem ästhetischen (z. B. Knaller/Müller 2005), einem politischen (z. B. Noetzel 1999), einem juristischen (z. B. Binder/Trauner 2014: 43), einem theologischen (Kreutzer/Niemand 2016) oder einem psychologischen (z. B. Winnicott 1993; Kohut 1996: 125; Fromm 2009)“¹⁵ Begriff die Rede sein, wobei sich die Definition von Authentizität dabei von einem objektivem Wahrheitszuspruch bei Dokumenten bis hin zu einer Reflexionsfigur von Vermittlungs- und Inszenierungsstrategien wandelt.

Da eine sprachgeschichtliche Einordnung und ein disziplinübergreifender Überblick des Begriffes jedoch den Rahmen dieser Masterarbeit sprengen würde, soll an dieser Stelle auf die Werke von Anja Lobenstein-Reichmann und insbesondere Susanne Knaller verwiesen werden, die den Authentizitätsbegriff theoretisch und semantisch in verschiedenen Disziplinen und geschichtlichen Kontexten verordnen und seine vielfältigen Bedeutungsfacetten sowie seinen Begriffsinhalt und Begriffsumfang systematisch einordnen. Daher ist an dieser Stelle festzuhalten, dass sich Authentizität nicht als kontinuierlich verwendetes Konzept verstehen lässt, sondern in seiner Begriffsgeschichte in den unterschiedlichen Epochen und Disziplinen sehr spezifische kulturelle, ästhetische, semantische und theoretische Funktionen erfüllte.¹⁶ Gerade im kulturwissenschaftlichen Diskurs entwickelte sich dabei eine Ambivalenz, die für diese Masterarbeit in ihrer Auffassung besonders relevant wird. Authentizität wird demnach

¹² Vgl. Anja Lobenstein-Reichmann, „Authentizität: Sprach-, begriffs- und beziehungsgeschichtliche Aspekte“, *Linguistik Online* Band 105, Nr. 5, 2020, S. 69-87, hier S. 71.

¹³ Vgl. Susanne Knaller, *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*, Heidelberg: Winter 2007, S. 7.

¹⁴ Vgl. Lobenstein-Reichmann, „Authentizität“, S. 69.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. Berit Callsen, „Vorwort. Authentizität transversal – Authentizität praxeologisch“, *Authentizität transversal: Multiperspektivische Betrachtung von 'Echtheit'*, hg. v. Berit Callsen, Berlin: Frank & Timme 2021, S. 7-12, hier S. 7f.

nicht wie in anderen Disziplinen nur zugeschrieben, sondern ist ein Effekt, der erzeugt und sichtbar gemacht werden muss, wodurch Authentizität zu etwas Performativem werden kann.¹⁷

In der Filmwissenschaft nimmt diese Verschiebung eine besondere Form an. Margit Tröhler argumentiert, dass filmische Authentizität weniger eine Frage des Materials oder Genres wird, sondern als Effekt innerhalb der Zuschauer*innen-Wahrnehmung entsteht, wodurch das als authentisch wirkt, was als solches durch ästhetische, performative, narrative und affektive Strategien erfahren wird.¹⁸ Dies bricht nicht nur mit dem geschichtlichen Konzept der objektiven *Echtheit*, sondern auch mit dem Verlangen, *Echtheit* im medialen Raum zu erfahren. Vielmehr werden dabei Werke begrüßt, die sich ihrer Konstruktion bewusst sind und diese für ihre Zuschauer*innen sichtbar machen. Judith Keilbach schließt daran an und spricht von Authentizität als filmische Konstruktion, die ihre Glaubwürdigkeit in dem Zwischenraum zwischen Inszenierung und Offenbarung der eigenen Konstruktion und Medialität bezieht.¹⁹ In diesem Sinne ist Authentizität nicht in der Abwesenheit von Inszenierung, sondern in der bewussten Darstellung dieser zu finden, also gerade dort, wo Künstlichkeit sichtbar wird und ein besonders intensiver Authentizitätseffekt entstehen kann.

Mit unserer sich schnell entwickelnden technologischen und digitalen Welt verändert beziehungsweise verschärft sich diese Perspektive dabei erneut. Durch die ständige Präsenz von Bildern und Kommunikationswegen im medialen Bereich, entsteht ein Raum, der von sozialen Interaktionen geprägt ist, die sich insbesondere visuell an eine Ästhetik der Darstellung orientieren. Zwar entsteht dadurch das Bewusstsein für die Künstlichkeit medialer Darstellung, doch die Unterscheidung zwischen *Echtheit* und performativer Instanz wird vermischt. Authentizität wird damit zu einem Gegenkonzept der technischen Vermittlung, wobei diese gleichzeitig durch ästhetische Strategien zum Nutzen gemacht wird und so zu einem Bruch ihres eigentlichen Effektes führt. Die gegenwärtige Medienkultur hat diese Dynamik dabei weiter verschärft. Mit dem Aufkommen digitaler Kommunikationsformen und sozialer Netzwerke ist Authentizität ebenso wie beim Film zwischen der Inszenierung dieser und dem Kommentieren ihrer Performativität zu verordnen. Bereits der Soziologe Ervin Goffman schrieb dabei von der alltäglichen sozialen Interaktion, die als eine Art Bühne angesehen werden kann, auf der Individuen Rollen spielen, um bestimmte Effekte zu erzeugen.²⁰ Diese Überlegungen lassen sich dabei sowohl auf die Kamera als auch auf den digitalen Raum

¹⁷ Vgl. Keilbach, „Authentizität als filmische Konstruktion“, S. 53f.

¹⁸ Vgl. Tröhler, „Filmische Authentizität“, S. 150ff.

¹⁹ Vgl. Keilbach, „Authentizität als filmische Konstruktion“, S. 53f.

²⁰ Vgl. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre 1956, S. 1-9.

übertragen und erhalten somit eine neue Relevanz. So macht laut Goffman die Sichtbarkeit aus, wie man sich verhält, wobei eine Parallele zu dem Argument zu ziehen ist, dass Menschen vor einer Kamera ebenfalls anders agieren. Wird die Bühne dabei zusätzlich durch die Möglichkeit sozialer Interaktion im digitalen Raum durch die Präsenz eines digitalen Gerätes erweitert, lässt sich argumentieren, dass die Bühne der sozialen Interaktion obsolet wird, da sie durch den digitalen Raum in den privaten Raum überführt wird. Diese Vermischung von Privatem und Öffentlichem führt dazu, dass in sozialen Medien Authentizität zu einem sozialen Wert wurde, der erwarten lässt, dass das *Echt-Sein* performt und ironisiert wird und dabei jedoch auch bewusst werden lässt, dass sich das Gezeigte kontrollieren lässt. Im digitalen Raum wird Authentizität häufig durch die Darstellung vom Imperfekten oder Ungefilterten gezeigt sowie durch *Backstage-Momente* verstärkt.²¹ Gerade auf den digitalen Video-Plattformen wie YouTube²² und Twitch²³ ist die Ambivalenz zwischen dem performativen und persönlichen Aspekt durch das Phänomen der *parasozialen Beziehung*²⁴ besonders sichtbar, da von den Zuschauer*innen oft eine authentische Darstellung der Person vor der Kamera gewünscht ist, während diese jedoch gerade durch die Möglichkeit der Inszenierung zu einem Paradox wird, wo die eigene Selbstreflexivität und die Offenlegung dieser zu besonders produktiven Mitteln wird. Im Kontext performativer Medien gewinnt Authentizität dadurch eine zusätzliche Dimension. So wird sie nicht nur ein ästhetischer Effekt, der hergestellt werden kann, sondern auch ein affektiver, der durch die Beziehung zwischen Performer*innen und Zuschauer*innen verstärkt wird. Diese Authentizität wird sowohl von der Nähe durch den digitalen Raum im Privaten als auch durch Distanz zwischen den Medien strukturiert und in dem performativen Kontext durch Spontaneität und *Backstage-Momente* zu einem Ausdruck authentischer Mittel. All diese Dimensionen und insbesondere die Ambivalenz der heutigen Auffassung machen Authentizität zu einem Begriff, der sich nicht einfach durch die Gegenüberstellung von *echt* und *unecht* erfassen lässt, sondern vielmehr zu einem Konzept, das sich in seiner Funktions- und Vermittlungsweise in dem digitalen Raum bestimmen lässt.

²¹ Vgl. „BO BURNHAM'S DIARY“, Hemingway/MacDowell, 42:08-42:29.

²² YouTube ist eine 2005 gegründete Plattform, bei der Medien im Videoformat veröffentlicht werden können und die Zuschauer*innen miteinander interagieren können.

²³ Twitch ist eine 2011 gegründete Plattform, bei der Live-Übertragungen im Videoformat gestreamt werden können und bei denen Nutzer*innen miteinander interagieren können.

²⁴ In der digitalen Welt meint der Begriff der *parasozialen Beziehung* eine einseitige und emotional geprägte Bindung von Rezipient*innen zu *Content-Creator*innen*, bei denen jedoch keine beidseitige Interaktion besteht, diese jedoch von der Seite der Rezipient*innen so aufgefasst wird. (Vgl. Wil Williams, „Bo Burnham's Inside begs for our parasocial awareness“, *Polygon*, 28.06.2021, <https://www.polygon.com/22553396/bo-burnham-inside-begs-for-our-parasocial-awareness/>, 31.01.2026.)

2.2 Selbstinszenierung im Alltag und in der Gesellschaft

Selbstinszenierung ist ein grundlegendes Prinzip sozialer Interaktion. Jede Form des zwischenmenschlichen Handelns ist darauf ausgerichtet, bestimmte Eindrücke oder Reaktionen zu erzeugen. Damit ist Selbstinszenierung nicht lediglich ein Phänomen künstlerischer oder medialer Darstellungen, sondern ein essentielles Element des alltäglichen sozialen Lebens. Eine der prägendsten theoretischen Positionen hierzu stammt von Erving Goffman, der in der zentralen These seines Werkes *The Presentation of Self in Everyday Life* die soziale Welt als eine Bühne beschreibt, in der das soziale Leben einem Theaterstück gleichgestellt wird und Menschen als Schauspieler*innen auftreten, die ihr Selbst im sozialen Raum inszenieren.²⁵ Das Verständnis, dass Regeln und Erwartungen in dieser sozialen Interaktion das zwischenmenschliche Leben ausmachen, macht Goffmans Text auch mit der Entwicklung der digitalen Welt zu einem aktuellen Werk über Selbstdarstellung und soziale Performance. Diese performative Dimension, dass Menschen ihre Erscheinung und ihr Verhalten, sowie ihre Sprache und Gesten bewusst und unterbewusst an Situationen anpassen, bedeutet nicht, dass soziale Interaktion künstlich oder *unecht* wäre. Vielmehr macht Goffmans Ansatz deutlich, dass Authentizität selbst eine Form der Performance ist. Authentisches Auftreten wird dabei codiert und zu einem sozial anerkannten Ausdruck, indem durch regulierte Mittel entschieden wird, ob etwas authentisch wirkt.²⁶ Diese Mittel können in der Selbstinszenierung verwendet werden, wodurch Selbstinszenierung und Authentizität nicht zu Gegensätzen werden, sondern zu einer Art der Darstellung im sozialen Raum.

Parallel dazu hat sich die Philosophie intensiv mit der Frage beschäftigt, warum sich das Verhalten von Menschen in Gegenwart anderer Personen verändert. Während im gesellschaftlichen Kontext bei Goffman Begriffe wie die Rolle essentiell sind, greift Hans Dieter Mummendey die Inszenierung auf und übernimmt den Begriff in die Sozialphilosophie. Dabei geht er von Inszenierungsstrategien des Selbst aus, mit denen man versucht, den hergestellten Eindruck bei anderen Personen zu steuern und das eigene Selbstbild dadurch zu lenken.²⁷ Diese Art von Selbstdarstellung ist eng verknüpft mit dem gesellschaftlichen Wunsch nach Authentizität, wodurch das Entwickeln von Inszenierungsstrategien auch im Alltag einen Platz einnehmen kann und Selbstdarstellung mit der Performance bei Erwin Goffman

²⁵ Vgl. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, S. 1-9.

²⁶ Vgl. Ina von der Wense, „Goffman (1959): Wir alle spielen Theater“, *Schlüsselwerke für die Strategische Kommunikationsforschung*, hg. v. Olaf Hoffjann/Swaran Sandhu, Wiesbaden: Springer 2024, S. 49-58, hier S. 51ff.

²⁷ Vgl. Hans Dieter Mummendey, *Psychologie der Selbstdarstellung*, Göttingen: Hogrefe 21995.

gleichstellt. Gerade mit Blick auf die sozialen Medien gewinnt diese Dynamik an Bedeutung. Dadurch, dass für einige Menschen das Selbst zu einer Ressource sowohl im sozialen als auch im ökonomischen Kontext wird, indem die eigene Identität als Produkt, beziehungsweise als Teil der individuellen Arbeit an Zuschauer*innen verkauft werden muss, entwickelt sich für *Content-Creator*innen* ein Zwischenraum, in dem sich die persönliche Identität mit der Internet-Persona vermischt. Besonders relevant wird dies, wenn Authentizität für den Erfolg entscheidend wird und das Persönliche damit Teil des Produktes wird. Gleichzeitig entsteht dabei eine zwiespältige Dynamik zwischen Zuschauer*innen und Performer*innen, wo Eigenschaften wie *Echtheit* mobilisiert werden müssen, um der sozialen Rolle gerecht zu werden. Authentizität wird so zum performativen Produkt.

Die Performativität des Alltags, auch auf sozialen Medien, ist jedoch kein individueller Akt, sondern ein kultureller und gesellschaftlicher Wandel, der durch gesellschaftliche Normen erwünscht ist. Wer als authentisch gelten kann, hängt dabei wesentlich von Normen ab, die bestimmen, welche Identitäten und Ausdrucksformen glaubwürdig sind.²⁸ So unterliegt Authentizität immer auch Machtverhältnissen, wobei auch das Verhalten mit nicht-normativen Eigenschaften von diesen Normen bestimmt ist. Somit haben zwar nicht alle Formen von Selbstpräsentation und Selbstdarstellung den gleichen Status und nicht alle Subjekte können ihre Authentizität gleichermaßen erfolgreich darstellen, da Geschlecht, Klasse, Ethnizität und körperliche Normen das Erlangen dieser beeinflussen, was die Performance des Selbst im gesellschaftlichen Raum jedoch nicht ausschließt, da sanktionierte Performance immer noch Teil der Regeln und Erwartungen anderer ist.²⁹ Auch der Begriff der Rolle hat eine ambivalente Stellung. Während der Begriff nahelegt, dass soziale Interaktion (Selbst-)Darstellung als Notwendigkeit ansieht und Authentizität nach kultureller Erwartung eine Rollenlosigkeit als Ausdruck des eigentlichen Selbst bedeutet, gerät man in eine Zwiespältigkeit, die bei Goffmans Ansicht die Möglichkeit nach Authentizität hinterfragen lässt. Doch gerade diese Spannung erzeugt einen kulturellen Raum, in dem Authentizität als erzeugtes Gefühl diskutiert werden kann, was die Grundlage für den ästhetischen und medialen Diskurs dieses Konzeptes mit sich bringt und im Rahmen dieser Masterarbeit besonders produktiv gemacht wird.

Für die Analyse von *Inside* wird diese alltägliche und gesellschaftliche Dimension der Selbstinszenierung von zentraler Bedeutung sein, da Burnham wiederholt die Unmöglichkeit thematisiert, ein „wahres“ Selbst abseits von medialer und sozialer Selbstdarstellung zu zeigen. Seine Performance spielt bewusst mit dieser Erkenntnis und der Offenlegung der

²⁸ Vgl. A. a. O., S. 39-50.

²⁹ Vgl. A. a. O., S. 212-220.

inszenierenden Darstellung im digitalen Zeitalter. Somit ist zu argumentieren, dass Burnham der Theorie von Goffman zustimmt und dass für ihn jede Form des Zeigens eines Selbst bereits einer Inszenierung von einer Rolle gleichzustellen ist. Die gesellschaftliche Norm, authentisch zu sein, egal ob es sich dabei um eine Kunstfigur, als Online-Persona oder Privatperson handelt, wird dabei hinterfragt und als Selbstdarstellung offen gelegt. Gleichzeitig zeigt Burnham auch eine Erschöpfung, die entsteht, wenn Selbstinszenierung nicht nur ein sozialer Akt, sondern ein permanenter, öffentlicher Aspekt ist. Das Konzept der alltäglichen Selbstinszenierung ist daher eine wichtige theoretische Grundlage, um die Auseinandersetzung mit Authentizität und Selbstdarstellung in Gesellschaft, in Medien, im Film und schließlich im Gegenstand dieser Arbeit nachvollziehen zu können.

2.3 Selbstinszenierung im Internet und auf sozialen Medien

Die Digitalisierung hat eine neue Form der Öffentlichkeit geschaffen. In ihrer Wahrnehmung hat sich die Selbstinszenierung strukturell verankert. Soziale Medien ermöglichen dabei eine neue Art des Sichtbarwerdens, die sich nur noch begrenzt zwischen privaten und öffentlichen Sphären unterscheiden lässt, wodurch diese Sichtbarmachung der eigenen Internet-Persona zwischen individualisierter Form und gemeinschaftlichen Normen hängen bleibt.³⁰ Diese Verschiebung ist jedoch nicht rein technologisch zu erklären und hat eine kulturelle Bedeutsamkeit. Die Art, wie sich Menschen online präsentieren ist mittlerweile auch Teil der sozialen und außerhalb vom Internet stattfindenden Identitätsbildung und Identitätsausdrucksweise, wodurch Selbstinszenierung im Internet als ein essentieller Teil des Verständnisses digitaler Selbstpräsentation zu verstehen ist.³¹ Ein zentrales Merkmal dieser digitalen Selbstinszenierung ist dabei die Auflösung klarer sozialer Kontexte, da Inhalte auf sozialen Medien nicht mehr nur für ein spezifisches Publikum, sondern für eine breite uneinheitliche Zuschauerschaft produziert werden können. Dieser *Context Collapse*³² führt dazu, dass der betriebene *Content* und die dabei präsentierte Internet-Persona für ein breites

³⁰ Vgl. Robert Dörre, *Mediale Entwürfe des Selbst Audiovisuelle Selbstdokumentation als Phänomen und Praktik der sozialen Medien*, Marburg: Büchner-Verlag 2022, S. 38-46.

³¹ Vgl. Felicitas Auersperg/Julia Klikovitz, „Selbstkonstruktion im digitalen Raum – Social Media als Identitätsbühne“, *Zeitschrift für Psychodrama und Soziometrie* Band 24, 2025, S. 409–420.

³² *Context Collapse* bedeutet, dass online verschiedene soziale Gruppen zusammengefasst werden. (Vgl. Danah Boyd/Alice E. Marwick, „I tweet honestly, I tweet passionately: Twitter users, context collapse, and the imagined audience“, *New Media & Society* Band 13, Nr. 1, 2010.)

Publikum angepasst werden muss, um eine breite Zuschauerschaft ansprechen zu können.³³ Das Selbst wird dadurch zu einer medialen Konstruktion, die auf Sichtbarkeit ausgerichtet ist und Teil des *Contents* wird und dabei auf das Publikum, beziehungsweise seine Erwartungen angepasst wird. Authentizität wird damit weniger zu einem Ausdruck des Inneren als mehr zu einer strategischen Form der Außenkommunikation.

Gleichzeitig steht diese Argumentation konträr zu der Theorie sozialer *Bubbles*³⁴ und ihrem vermehrten Aufkommen in dem Kontext sozialer Medien. Wo bei dem *context collapse* die Person, beziehungsweise der *Content* für das Publikum angepasst wird ist es bei den *Bubbles* eher die Umkehrung, dass das Publikum durch den *Content* seine eigene Persönlichkeit ausbreiten und ausleben kann.³⁵ Authentizität kann dadurch erreicht werden, wenn Teile dieser Persönlichkeit in diesen *Bubbles* geteilt werden und auch wenn diese Argumentationen zuerst gegensätzlich wirken, bleibt zu argumentieren, dass in beiden Fällen das Ziel aufzufinden ist, Bestätigung der eigenen Persönlichkeit bei dem Publikum der eigenen Inhalte zu erhalten, um als Authentisch in sozialen Medien wirken zu können. Die Ästhetik sozialer Medien spielt dabei eine entscheidende Rolle, da jede Plattform spezifische und kulturelle Codes hervorgebracht hat, wie *Echtheit* oder Begriffsvarianten von Authentizität dargestellt werden. Instagram³⁶ setzt so beispielsweise auf visuelle und ästhetisch kuratierte Elemente der *Echtheit*, während TikTok³⁷ Spontanität und situative Performance betont, wobei diese Authentizitätsmarker gleichzeitig stärker hinterfragt werden müssten.^{38,39} YouTube hingegen bewegt sich meist zwischen humoristischer und offen dargelegter Selbstüberzeichnung und der affektiven Offenbarung der Grenzen zwischen Internetpersönlichkeit und Zuschauerschaft.⁴⁰ In allen Fällen des auf Authentizität ausgerichteten *Contents* auf den verschiedenen Plattformen ist es jedoch entscheidend, dass Authentizität performativ hergestellt werden muss. Dafür werden Authentizität-Codes erzeugt, die von ungeschminkten Fotos, verwackelten Handyvideos,

³³ Vgl. Marwick/Boyd, „I tweet honestly, I tweet passionately“, S. 122-126.

³⁴ Die Filter Bubble ist eine durch Algorithmen erzeugte Filterblase, die Nutzer*innen angepasste Inhalte gibt und andere ausblendet. (Vgl. Tong-Jin Smith, „Mythos Filterblase – sind wir wirklich so isoliert?“, *Bundeszentrale für politische Bildung*, 01.03.2024, <https://www.bpb.de/themen/medien-journalismus/soziale-medien/545800/mythos-filterblase-sind-wir-wirklich-so-isoliert/>, 31.01.2026.)

³⁵ Vgl. Eli Pariser, *The Filter Bubble. What the Internet Is Hiding from You*, New York: The Penguin Press 2011, S. 17f.

³⁶ Instagram ist eine 2010 gegründete Plattform, in der Nutzer*innen Fotos und Videos über das soziale Netzwerk mit anderen Nutzer*innen teilen können.

³⁷ TikTok ist eine 2016 gegründete Plattform, auf der Videos in Kurzformat veröffentlicht und geteilt werden können.

³⁸ Vgl. Christina Brause/Anette Dowideit, „Ist Instagram das gefährlichste soziale Netzwerk von allen?“, *Welt*, 12.01.2022, <https://www.welt.de/politik/deutschland/article236147860/Instagram-Das-gefaehrlichste-soziale-Netzwerk-der-Welt.html>, 31.01.2026.

³⁹ Vgl. Vivien Stellmach, „Authentizität auf Tik Tok: Deshalb müssen wir der Plattform dankbar sein“, *Basic Thinking*, 16.02.2023, <https://www.basichinking.de/blog/2020/01/07/authentizitaet-auf-tik-tok/>, 31.01.2026.

⁴⁰ Vgl. „BO BURNHAM'S DIARY“, Hemingway/MacDowell, 35:30-38:45.

Anzeichen von Emotionen oder Makeln, improvisierten Erzählungen und Momenten bis hin zu einem Miteinbeziehen der privaten Sphäre oder *Backstage-Momenten* reichen können und als Indikatoren dafür gelten, was als authentischer Inhalt gelesen wird. Diese Codes funktionieren jedoch nur deshalb, weil sie kulturell verstanden und in unserem digitalen Raum etabliert sind. Dadurch wird Authentizität zu etwas mit einem ästhetischen und performativen Code, der zwar als solcher erkannt werden muss und dennoch reproduziert werden kann.⁴¹

Zusätzlich sind soziale Medien stark Affekt-geprägt und fordern Inhalte, die Emotionen zeigen und insbesondere diese bei der Zuschauerschaft erzeugen.⁴² Dies lässt sich sowohl bei politischen Inhalten entdecken, wo polarisierende Inhalte leichter in die Zirkulation kommen – und vom Algorithmus bevorzugt angenommen werden.⁴³ Gleichzeitig kann man dies auch auf die Authentizitätsdebatte beziehen, da Emotionen jeglicher Art als affektive Ausdrucksform wahrgenommen werden und so leichter Reaktionen hervorrufen, indem eine als authentisch wirkende Darstellung durch Likes, Kommentare und algorithmische Sichtbarkeit verstärkt wird. Der Einsatz dieser ist jedoch auch ein elementarer Bestandteil digitaler Selbstinszenierung, wodurch eine Schnittstelle zwischen den vom Algorithmus vorangetriebenen Inhalten und den als authentisch verstandenen Inhalten entsteht. Diese Schnittstelle kann jedoch auch gebrochen werden, indem solche Emotionen als performativ präsentiert werden, um Resonanz zu erhalten, da sie aufzeigen, wie affektive Kommunikation eine zentrale Rolle in unserer sozialen Interaktion eingenommen hat. Dennoch ist auch hier der gemeinsame Nenner das Publikum, das darüber entscheidet, ob etwas im Kontext der sozialen Medien als authentisch aufgenommen wird, oder nicht.

Der Druck, für dieses sichtbar zu bleiben, führt zu einer Intensivierung der Selbstbeobachtung, in der sich Nutzer*innen selbst zunehmend durch die Linse der Kamera wahrnehmen und ständig antizipiert werden muss, wie das Handeln oder der geteilte Inhalt aufgenommen und bewertet wird. Diese permanente Selbstreflexivität erzeugt eine Dopplung, in der privates Selbst und öffentliches Bild verschmelzen und die geteilte mediale Persönlichkeit und Identität performativ beeinflussen.⁴⁴ Daher lässt sich nicht sagen, dass die dadurch entstehende digitale Persona einfach ein aufgesetzter Charakter ist, sondern, dass das digitale Leben unsere soziale

⁴¹ Vgl. Dörre, *Mediale Entwürfe des Selbst Audiovisuelle Selbstdokumentation als Phänomen und Praktik der sozialen Medien*, S. 210-212.

⁴² Vgl. Rachel Berryman/Misha Kavka, „Crying on YouTube: Vlogs, self-exposure and the productivity of negative affect“, *Convergence* Band 24, Nr. 1, 2018, S. 85-98, hier S. 85ff.

⁴³ Vgl. Fabian Braesemann, „Hass, Hetze, Algorithmen. Warum polarisierende Inhalte im Netz besser funktionieren – und was dahintersteckt“, *Focus Online*, 22.05.2025, https://www.focus.de/wissen/hass-hetze-algorithmen-warum-polarisierende-inhalte-im-netz-besser-funktionieren-und-was-dahintersteckt_d0ad3896-55ac-4f40-9321-04faf91946d1.html, 31.01.2026.

⁴⁴ Vgl. Dörre, *Mediale Entwürfe des Selbst Audiovisuelle Selbstdokumentation als Phänomen und Praktik der sozialen Medien*, S. 175-179.

Interaktion so beeinflusst, dass ein hybrides Selbst zwischen authentischer Person und durch Selbstreflexion und Selbstwahrnehmung im digitalen Raum beeinflusster Selbstdarstellung entsteht, welches zwischen Intimität und Öffentlichkeit existiert, und welches Burnham in *Inside* immer wieder zum Inhalt seiner Reflexion der Internetwelt macht. Gerade in diesem Zusammenhang gewinnt die Frage nach psychischen und affektiven Konsequenzen an Bedeutung. Die ständige Sichtbarkeit, der Druck zur Produktion persönlicher Inhalte, die Selbstreflexion und Selbstwahrnehmung sowie die fehlende Trennung zwischen digitaler und eigener Persönlichkeit führen zu Unsicherheit und einem verstärkten Gefühl von Verlust sozialer Interaktion.⁴⁵ Viele Nutzer*innen und besonders *Content-Creator*innen* erleben diese Zerrissenheit der eigenen Persönlichkeit und machen diese auch sichtbar, wodurch das entstehende Spannungsfeld zu einem der entscheidenden Elemente in einer wichtigen Diskussion um digitale Selbstinszenierung im 21. Jahrhundert wird.⁴⁶ Die Belastung der Sichtbarkeit der eigenen Person und dem Beurteilen der Zuschauerschaft ist dabei ein immer breiter anerkanntes Problem, worüber viele *Content-Creator*innen* öffentlich gesprochen haben und was Raum für Diskussion im öffentlichen Diskurs geschafft hat.⁴⁷

Für *Inside* ist dieser Diskurs und die Dynamik zwischen eigener Person und der durch das Internet und vorwegnehmender Selbstreflexion veränderten digitalen Person von zentraler Bedeutung. Burnham zeigt in seinem Special die Auswirkung dieser Form von Selbstkonstruktion in einem radikal reduzierten Raum, der jedoch als Symbol der digitalen Bühne wahrgenommen werden kann. Nicht nur weil die Inhalte sich um Digitalkultur drehen, sondern auch, weil der Raum selbst zu einem Ort öffentlich-performativer und privat-intimer Performance wird, die von Selbstreflexion beeinflusst ist und eine Unterscheidung dieser Persönlichkeiten bei Burnham selbst durch die Verschmelzung schwierig wird. Der Raum wird somit zu einem Symbol der sozialen Medien, in dem Burnham zwar allein, aber nie ohne Publikum ist, da die Kamera omnipräsent ist und Burnham dazu zwingt, sein Verhalten zu reflektieren und vor der Veröffentlichung zu filtern. Er thematisiert diese Ambivalenz, indem er zeigt, wie schwer es ist, dem Anspruch von Authentizität nachzukommen, wenn Authentizität selbst zu einem performativen Mittel geworden ist und wie unmöglich es ist im Kontext sozialer Räume und Medien ein Verständnis von *wahrem* Selbst zu zeigen, wenn

⁴⁵ Vgl. Margreth Lünenborg, „Wut – Empörung – Solidarität: soziale Medien und ihre Affektdynamiken“, *tv diskurs* 25. Jg., Nr. 1, 2021, S. 56-60.

⁴⁶ Vgl. Giorgia Riboni, *DISCOURSES OF AUTHENTICITY ON YOUTUBE. From the Personal to the Professional*, Turin: LED Edizioni Universitarie 2020, S. 9-14.

⁴⁷ Vgl. Sven Henkel/Franziska Krause/Katja Spörl-Wang, „A life cycle framework of social media influencers and the influencer’ dilemma“, *Journal of Business Research* Band 199, 2025.

jegliche Form von Darstellung bereits von medialen Konventionen durchdrungen ist.⁴⁸ Das Special wird damit sein Kommentar zur Online-Kultur. Es wird aber auch zu einer Praxis der digitalen Selbstinszenierung in Form eines filmischen Experimentes, das die Argumentation für eine strukturelle Unmöglichkeit von Authentizität im digitalen Raum sichtbar macht und ausformulieren möchte.

2.4 YouTube-Ästhetik und -Authentizität

Die Ästhetik von YouTube hat sich seit der Gründung der Plattform 2005 visuell und narrativ stark verändert und hat die kulturelle Vorstellung von Authentizität und Selbstinszenierung im digitalen Raum nachhaltig beeinflusst. Doch auch was audiovisuelle Medien wie Kino oder Fernsehen anbelangt, hat YouTube die Diskurse rund um Ästhetik und Authentizität der letzten Jahre geprägt. Insbesondere was die Professionalität und dramaturgische, wie auch visuelle Qualität der Formate angeht, hat sich die Meinung über die Differenz zwischen den Plattformen geändert.⁴⁹ Mit der steigenden Zuschauerschaft und dem damit auch steigenden Budget populärer YouTube-Formate sind die qualitativen Unterschiede zu professionellen Fernsehproduktionen kaum zu erkennen, was durch die Zusammenarbeit von *Content-Creator*innen* und Studios oder Streaming- und Medienunternehmen verstärkt wird.⁵⁰ Doch auch bei den großen Formaten auf der Plattform sind ästhetische Unterschiede zu erkennen, die auf die Sehgewohnheiten des Publikums und damit die Wurzeln der Online-Videoplattformen zurückzuführen sind. Insbesondere bei YouTube-Formaten, die sich nicht an großen Fernsehproduktionen messen, kann hier von einer YouTube-Ästhetik gesprochen werden, die auf eine spezifische Form des Unmittelbaren ausgerichtet ist, die durch Nähe und Spontanität, Privatheit und dem Miteinbeziehen von Persönlichkeit eine neue, plattformspezifische Wahrnehmung geschaffen hat, die alltägliche Kommunikationspraktiken und künstlerische

⁴⁸ Vgl. „Why Bo Burnham INSIDE Is An Existential MASTERPIECE | Video Essay“, R.: FilmSpeak, *youtube.com*, 23.06.2021, https://www.youtube.com/watch?v=_V2JJ7kZCV4, 31.01.2026, 02:08-14:11.

⁴⁹ So gibt es beispielsweise hochwertig produzierte Video-Formate, die in serieller Form auf YouTube veröffentlicht werden. (Vgl. „Hot Ones“, R.: Sean Evans/Chris Schonberger (Youtube-Kanal: First We Feast), *youtube.com*, ab 2015, <https://www.youtube.com/@FirstWeFeast/videos>, 31.01.2026.)

⁵⁰ Durch die steigende Nutzer*innenzahl auf YouTube und die damit verbundenen finanziellen Möglichkeiten ist die Qualität einiger Video-Formate angestiegen. Dies zeigt sich in der Zusammenarbeit von Streaminganbietern mit bekannten *Content-Creator*innen*, die hochwertig produzierte Video-Formate veröffentlichen. (Vgl. *Beast Games*, R.: Tyler Conklin/Jimmy Donaldson/Mack Hopkins/Sean Klitzner, in Zusammenarbeit mit Amazon MGM Studios, CA/US seit 2024.) (Vgl. *InSIDE*, R.: Sidemen, in Zusammenarbeit mit Netflix, UK seit 2024.)

Produktion miteinander verbindet.⁵¹ Für die Analyse von *Inside* ist es zentral, diese Plattformästhetik zu diskutieren, da Burnham seine Inszenierungsstrategien systematisch auf die Ästhetik von sozialen Medien und insbesondere von YouTube bezieht und diese reflektiert und dekonstruiert. Gerade durch seine persönliche Geschichte als Künstler, der aus dem digitalen YouTube-Raum hervorgegangen ist, wird diese Ebene besonders entscheidend.

Eine Besonderheit der Plattform ist, dass YouTube eine Ästhetik geprägt hat, die sich von der ursprünglichen visuellen wie auch technischen Norm von Videoproduktionen unterscheidet. Frühe YouTube-Videos waren von einer teilweise bewusst amateurhaften Produktionsqualität geprägt, die sich durch niedrige Auflösung, einfache Kameras, improvisierte Inhalte und spontane Aufnahmepraktiken deutlich machte. Diese Imperfektionen sind dabei nicht unbedingt Mangel, sondern Teil einer Ästhetik, die sich heute durch die steigende audiovisuelle Qualität zwar verändert hat, oft aber immer noch auf der Plattform wiederzufinden ist und authentische Ansprüche erhebt, da sie fehlende Professionalität und fehlende institutionelle Struktur signalisiert.⁵² Dagegen suggeriert diese Ästhetik eine unmittelbare Selbstpräsentation, ungefilterte Eindrücke und *Content-Creator*innen*, die den direkten Zugang zu authentischen Personen und Emotionen ermöglichen. Mit der wachsenden Professionalisierung der Plattform haben *Content-Creator*innen* angefangen, ihre Produktionen technisch und ästhetisch mit besseren Kameras und Studios aufzuwerten. Auch Schnitttechniken wurden so verbessert, dass sie trotz dieser höheren Qualität die früh etablierte Ästhetik und Authentizitätsstrategien durch den Eindruck von Spontanität und *Echtheit* aufrechterhalten konnten, indem trotz der Professionalisierung der Studios, *Backstage-Momente* integriert wurden, wo technische Apparate, Unordnung oder private Räume sichtbar ins Bild miteingebracht wurden.⁵³ Somit sind diese Momente zu einem stilistischen Element geworden, die Intimität und Authentizität signalisieren sollen und die Elemente der privaten Persönlichkeit mit der digitalen Persona vermischen. Diese paradoxe Verbindung von technischer Kontrolle darüber, was die Zuschauer*innen sehen können und der demonstrierten Unmittelbarkeit erzeugt eine Ästhetik, die Authentizität als inszenierte Erscheinung und Stilmittel begreift, welches durch visuell angepasste Momente hervorgebracht werden kann.⁵⁴ Ein Beispiel dieser Ästhetik ist die räumliche Situation, in der einige YouTube-Videos stattfinden. Viele *Content-Creator*innen* machen ihre privaten Räume zu medialen Bühnen, in denen sie das Schlafzimmer, Arbeitszimmer, die Küche oder Heimstudio als Teil ihrer Kulisse zeigen. Diese

⁵¹ Vgl. Berryman/Kavka, „Crying on YouTube“, S. 87f.

⁵² Vgl. A. a. O., S. 92f.

⁵³ Vgl. „BO BURNHAM'S DIARY“, Hemingway/MacDowell, 41:50-44:01.

⁵⁴ Vgl. Ebd.

Räume erzeugen beim Publikum eine Ästhetik und Atmosphäre der Vertrautheit und Wiedererkennbarkeit, die das Publikum an der Umgebung teilnehmen lässt und dieses in den als privat erscheinenden Raum einlädt, obwohl dieser von vornherein bewusst arrangiert und auf die Kamera zugeschnitten oder im Schnitt hätte verändert werden können, um die Trennung zwischen digitaler Persona und privater Persönlichkeit klarer zu machen. In dieser Verschmelzung von Privatheit und Öffentlichkeit entsteht ein spezifischer Authentizitätseffekt, der performativ inszeniert und erzeugt wird, indem die Zuschauer*innen eingeladen werden, durch die Ästhetik des Privaten an einem intimen Moment teilzunehmen.⁵⁵ Zugleich ist die YouTube-Ästhetik auf Serialität angelegt, da die meisten Formate oder YouTube-Kanäle auf regelmäßige Uploads angewiesen sind, die eine kontinuierliche Präsenz der *Creator*-Persona anfordern. Dies ist darauf zurückzuführen, dass der *Content* in vielen Fällen an den oder die *Creator*in* gebunden ist und diese für das Publikum eine Anlaufstelle und Wiedererkennungsfigur darstellt. Authentizität entsteht dadurch weniger durch die Inhalte der einzelnen Videos, sondern durch die Wiedererkennbarkeit einer Persona über einen längeren Zeitraum hinweg und an der der Erfolg eines Videoformates mitabhängt, da in dieser seriellen Kontinuität die Persona für das Publikum vertraut und über die Zeit authentisch wird.

Außerdem ist die YouTube-Ästhetik eng mit verschiedenen, spezifischen narrativen Formen verbunden, die zwischen digitaler Offenbarung, intimer Kommunikation, affektiver Aussage und Entertainment zu situieren sind. Formate wie Vlogs, Reaction-Videos, Video-Essays im Monologformat oder Confessionals folgen alle einer Ästhetik des scheinbar unmittelbar und spontan Gezeigten, wo die Kamera zum Gesprächspartner direkter Ansprache wird, was durch einen Blick in die Kamera durch eine persönliche Ebene ergänzt wird.⁵⁶ Die Darstellung von Emotionalität wird dabei zu einem zentralen Gesprächselement, das Authentizität markieren soll. Dabei kann gerade diese Emotionalität eine Form von performativer und affektiver Offenheit sein, die bestimmte Erwartungen und Reaktionen beim Publikum hervorbringen soll. YouTube-Authentizität entsteht so durch sorgfältig gelegte und dramaturgisch erarbeitete Performance von Momentaufnahmen, die ungefiltert scheinen, in der Vorbereitung und im Schnitt jedoch manipuliert werden können.⁵⁷ Die Performativität dieser digitalen Authentizität wird durch die Funktion der Plattform verstärkt, indem sowohl der Algorithmus als auch das Publikum besonders interaktive und nahe Inhalte fördern und diese eben durch solche Videoformate erzeugt werden, die besonders persönlich und affektiv wirken. *Content-Creator*innen* reagieren darauf entsprechend, indem sie sich einer solchen Ästhetik bedienen

⁵⁵ Vgl. Berryman/Kavka, „Crying on YouTube“, S.85ff.

⁵⁶ Vgl. A. a. O., S. 87f.

⁵⁷ Vgl. A. a. O., S. 85ff.

und auf ihre Inhalte übertragen. Somit wird Authentizität zu einem konkurrenzgetriebenen und ökonomisch verwertbaren Ziel, das das Spannungsfeld zwischen relevanten Inhalten und vermarktbare Sichtbarkeit sowie dem Anspruch an Individualität und dem Selbst weiter untermalt und die paradoxe Logik digitaler Selbstinszenierung verstärkt, indem die Forderung nach Authentizität mit ihren Inszenierungsstrategien anwächst.⁵⁸

2.5 Performance- und Affekttheorie

Burnham ist sich bewusst, dass er in *Inside* ohne ein Live-Publikum arbeiten muss. Dennoch nutzt er diese fehlende *Liveness* in seinem Special. *Liveness* definiert nach Erika Fischer-Lichte das Phänomen, das die Einzigartigkeit einer Performance beschreibt, wo die *Leibliche Ko-Präsenz*⁵⁹ und damit verbundene *autopoietische Feedbackschleife*⁶⁰ zwischen Zuschauer*in und Künstler*in einen Raum für unvorhersehbare Momente, Fehler und Spontaneität erzeugt, die eine Performance authentisch macht.⁶¹ Im digitalen Raum können diese zwar in Live-Streams erzeugt werden, müssen jedoch transformiert sein. Burnham thematisiert diese fehlende Feedback-Schleife in seinem Special, spricht die Zuschauer*innen jedoch immer wieder direkt an, um *Liveness* in gewisser Weise doch einseitig stattfinden zu lassen.⁶² Burnham kommuniziert mit ihnen und löst etwas in ihnen aus. Auch wenn ihm die Feedback-Schleife verwehrt bleibt, findet Burnham eine Lösung, diese gerade für den Stand-up und Performances essentielle *Liveness* dennoch spüren zu lassen, weshalb Performance- und Affekttheorie zentrale theoretische Zugänge liefern, um die spezifische Wirkung zeitgenössischer Medien analysieren zu können. Beide Ansätze verschieben im medialen Diskurs den Fokus von der

⁵⁸ Vgl. A. a. O., S. 90-93.

⁵⁹ *Leibliche Ko-Präsenz* nach Erika Fischer-Lichte bezeichnet die gleichzeitige physische Anwesenheit der Körper von Aufführenden und Zuschauenden im selben Raum, durch die eine wechselseitige Wahrnehmung und Beeinflussung entsteht und sich das Aufführungsereignis situativ und einmalig konstituiert. (Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 46.)

⁶⁰ Die *autopoietische Feedback-Schleife* beschreibt den dynamischen Wechselwirkungsprozess zwischen Aufführenden und Zuschauenden, bei dem Reaktionen des Publikums das Handeln der Performer beeinflussen und umgekehrt, sodass sich die Aufführung im Moment ihres Vollzugs selbst hervorbringt und verändert. (Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 61f.)

⁶¹ Vgl. Stefan Bläske, „»Liveness«. Theater, Oper, Kirche, Kino und Fernsehen zwischen Medialität und Konventionalität“, *Die Medien und das Neue*, hg. v. André Wendler/Daniela Wentz, Marburg: Schüren 2009 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 21), S. 67-80, hier S. 71.

⁶² Burnham spricht diese beispielsweise in seinem Lied *Goodbye* (*Bo Burnham: Inside*, Burnham, 2021, 01:19:51-01:23:57.) an, indem er sich mit den Worten: „Does anybody want to joke when no one's laughing in the background“ (A. a. O., 01:20:50-01:21:01.) an seine Zuschauer*innen wendet und den fehlenden Kontakt zu ihnen aufzeigt.

Frage nach Repräsentation des Körpers im engeren Sinne zu der Frage, wie Wahrnehmung und *Ko-Präsenz* anders hervorgebracht werden können. Der Performancebegriff in der Theater-, Kultur- und Medienwissenschaft versteht Performance dabei nicht nur als Aufführung eines vorgegebenen Textes, sondern als Ereignis, das sich im Moment konstituiert.⁶³ Erika Fischer-Lichte beschreibt Performance als Prozess der Selbst- und Fremdwahrnehmung, in dem Bedeutung situativ hervorgebracht wird.⁶⁴ Entscheidend ist dabei zwar die Präsenz des Körpers, der Bedeutung erzeugt und Wahrnehmung verändern kann, dessen Präsenz im medialen Kontext jedoch nicht aufgehoben, sondern transformiert wird. Auch wenn Kamera und Schnitt die direkte *Ko-Präsenz* und *Liveness* zwischen Performer*in und Publikum aufhebt, kann die Performativität dieser in veränderter Form erhalten bleiben. Philip Auslander argumentiert dabei, dass mediale Performances eigene und abgewandelte Formen von Präsenz erzeugen, die nicht auf der *körperlichen Ko-Präsenz*, sondern ihrer Wahrnehmung beruhen.⁶⁵ Dabei entsteht eine paradoxe Form von Nähe, die einseitig erstellt wird und räumlich distanziert ist, aber emotional und durch das Involvieren der Kamera als weitere Akteur*in hervorgebracht wird.⁶⁶ Die Spannung und Hervorhebung dieser zwischen Distanz und Nähe ist für Burnham in *Inside* zentral.

Eng mit der Performativität ist auch die Affekttheorie verbunden, die sich mit der Frage beschäftigt, wie Emotionen und Reaktionen bei Zuschauer*innen entstehen und vermittelt werden können.⁶⁷ Medien spielen hier eine zentrale Rolle, da in diesen eine Reaktion des Publikums vorausgesetzt wird, diese jedoch durch performative und technische Mittel gelenkt werden kann. Audiovisuelle Medien verfügen hierbei über ein besonderes Potential, da sie Bild und Ton durch Kameraeinstellungen, Licht, Musik, Schnitt und anderen Mitteln miteinander verbinden und verändern können und so Stimmungen und Reaktionen erzeugen.⁶⁸ Doch auch über das Gezeigte können affektive Reaktionen erzeugt werden, indem Körper und Stimme performativ verwendet werden, um Emotionen darzustellen und auf Rezeptionsebene hervorzubringen. Burnhams Performance selbst lässt sich dabei als affektive Darstellung lesen, da er zwischen ironischer Distanz und Offenlegung dieser sowie emotionaler Offenheit und affektiver Identifikation umherwechselt. Das Publikum wird dabei in einen Zustand zwischen Nähe zur Kunstfigur und ständiger Erinnerung an die räumliche und persönliche Distanz zum

⁶³ Vgl. Stefan Bläske, „»Liveness«“, S. 71.

⁶⁴ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 114ff.

⁶⁵ Vgl. Philip Auslander, *Liveness – Performance in a mediatized culture*, New York: Routledge 2023, S. 27-35.

⁶⁶ Vgl. A. a. O., S. 35-43.

⁶⁷ Vgl. Greg Singh, *Feeling Film: Affect and Authenticity in Popular Cinema*, Hove: Routledge 2014, S. 1ff.

⁶⁸ Vgl. Etwa. William Wehrs, „Affect and Film Music: A Brief History“, *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism*, hg. v. Thomas Blake/Donald R. Wehrs, Cham: Springer International Publishing AG 2017, S. 735-752, hier S. 735f.

Künstler versetzt. Ein weiterer zentraler Aspekt ist die Zeitlichkeit von Affekten, denn ähnlich wie bei der *Ko-Präsenz* und Performance findet die Reaktion im direkten Zusammenhang mit dem Affekt statt, was bei einem medialen Werk schon konträr zu der theaterwissenschaftlichen Performancetheorie steht, jedoch noch dadurch verstärkt wird, dass die Zuschauer*innen ständig mit der Benennung der Medialität und Künstlichkeit von *Inside* konfrontiert werden. Denn Performance- und Affekttheorie ermöglichen es, gleichzeitig die Rolle der Zuschauer*innen neu zu denken, indem Rezeption als affektiver Prozess verstanden wird. Burnham reflektiert diese Rolle. So wird das Verhältnis zwischen Performer, Publikum und Kamera thematisiert, wo die Kamera zugleich als Stellvertreterin für die Zuschauer*innen und als Kontrollinstrument über das Gezeigte genutzt wird. Der Blick des Publikums wird dabei performativ und affektiv gelenkt, wodurch eine komplexe Beziehungsstruktur entsteht. Im Zusammenspiel von Performance- und Affekttheorie wird deutlich, dass Authentizität in *Inside* als affektiver Effekt auf Rezeptionsebene provoziert werden soll. Diese Momente wirken nicht durch die körperliche *Ko-Präsenz* authentisch, sondern gerade dadurch, dass diese aktiv angesprochen und Teil vom performativen und affektiven Narrativ wird. Gleichzeitig wird diese *Ko-Präsenz* durch die aktive Miteinbeziehung der Kamera als weiterer Akteur in der Künstler-Publikum-Beziehung weitergedacht und so im medialen Kontext eingebettet. Damit liefert die Performance- und Affekttheorie einen zentralen analytischen Rahmen für diese Arbeit. Sie ermöglicht es *Inside* als Werk zu verstehen, das Authentizität nicht einfach behauptet oder performativ herstellen möchte, sondern auf affektiver Rezeptionsebene hervorbringen möchte, indem die eigene Medienwahrnehmung Teil der Rezeption wird.

2.6 Authentizität im Stand-up

Für die Authentizitätsforschung ist Stand-up-Comedy ein interessantes und vielfältiges Feld, da die Künstler*in-Kunstfigur-Publikums-Beziehung auf direkte Spannungsfelder trifft. Anders als im klassischen Theater oder im Spielfilm steht im Stand-up die Präsenz einer scheinbar *realen* Person oder Kunstfigur im Vordergrund, die unter ihrem eigenen Namen auftritt und direkt mit dem Publikum über persönliche Erfahrungen spricht.⁶⁹ Auch wenn diese Art von Definition sehr einseitig scheint und nicht jede Kunstfigur oder Stand-up-Comedy-Form mit persönlichen Erfahrungen gefüllt wird, präsentiert sich in vielen Fällen der oder die

⁶⁹ Vgl. David Marc, *Comic Visions: Television Comedy and American Culture*, Boston: Unwin 1989, S. 13.

Comedian als ein Selbst, das zumindest als eine Persona, die nah an einer Ich-Form markiert ist, dargestellt wird. Diese Nähe zur Kunstfigur und gleichzeitig zum Publikum bildet die Grundlage der Beziehung zwischen Performer*in und Publikum und ist wesentlich für die affektive Wirksamkeit der Stand-up-Comedy.⁷⁰

Gleichzeitig ist Stand-up in hohem Maße inszeniert und performativ, da Texte und Pointen präzise geschrieben und einstudiert sind und die Reaktionen des Publikums antizipiert und eingebaut werden. Die vermeintliche Spontanität ist dabei meist Ergebnis intensiver Vorbereitung und Wiederholung. Daher entsteht Authentizität im Stand-up nicht wie bei anderen Medien in der Spontanität oder Inszenierung dieser. Vielmehr wird diese über die Benennung der fehlenden Spontanität oder die Persönlichkeit eingebaut. Das Publikum erwartet eine Performance, die gleichzeitig professionell und performativ einstudiert ist sowie persönlich und affektiv wirkt. Diese Spannung ist konstitutiv für das Genre und macht deutlich, dass Authentizität über die Glaubwürdigkeit der Persona auf der Bühne funktioniert.⁷¹ Dabei ist die direkte Kommunikation mit dem Publikum zentral für die Wahrnehmung und in den Interaktionen kann Spontanität in der Reaktion und dem Gesprochenen entstehen.⁷² Auch wenn diese Reaktionen und Irritationen in die Performance geplant eingebaut werden, sind im Gegensatz zu einstudierten Sketches, Interaktionen Teil einer Form der *Ko-Präsenz*, die Authentizität unmittelbar und performativ herstellt. Authentizität ist dabei an die *Liveness* der spezifischen Situation wie auch die affektive Dynamik des Momentes gebunden.⁷³ Wie auch bei anderen Feldern ist der Effekt von Authentizität mit dem Affekt auf Rezeptionsebene verbunden. Im Stand-up-Bereich dreht sich der affektive Rahmen viel um die Komik und das Lachen des Publikums. Um dies zu erzeugen, muss der oder die Künstler*in in einen verbalen oder non-verbalen Dialog mit den Zuschauer*innen treten.⁷⁴ In diesem Dialog können unterschiedliche Techniken angewandt werden, wobei einige auf dem Konzept der *Manipulation* im Stand-up basieren, was im engeren Sinn das gewollte Hervorbringen von Emotionen beim Publikum bedeutet.⁷⁵ Diese Emotionen sind essentiell für Stand-up-Comedy, aber auch seinen authentischen Effekt beim Publikum, wobei die Arten, diese hervorzubringen, komplex und vielfältig sind. Eine Variante, Emotionen hervorzubringen, ist dabei, vom Publikum nachvollziehbare und erkennbare Züge der Persönlichkeit in die Stage-Persona

⁷⁰ Vgl. A. a. O., S. 16.

⁷¹ Vgl. „BO BURNHAM'S DIARY“, Hemingway/MacDowell, 06:20-10:23.

⁷² Vgl. Ebd.

⁷³ Vgl. Ian Wilkie, „Stand-up Comedy“, *The Television Genre Book*, hg. v. Glen Creeber, London: British Film Institute London, 2015, S. 217.

⁷⁴ Vgl. Sophie Quirk, *Why Stand-Up Matters: How Comedians Manipulate and Influence*, London/New York: Bloomsbury Methuen Drama 2015, S. 2.

⁷⁵ Vgl. A. a. O., S. 1f.

mitaufzunehmen, wobei immer wieder die Grenze zwischen Privatperson und Kunstfigur gewollt gebrochen wird.⁷⁶ So kann der oder die Künstler*in durch Selbstreferenzen vergangener Erfahrungen, aber auch durch persönliche Themen, Züge aus dem Privatleben in die Kunstfigur miteinfließen lassen. Diese können in Aufzeichnungen ausgeprägt werden, indem durch Interviews und Aufnahmen die Privatperson miteinbezogen wird. Durch das Miteinbeziehen der Privatperson auf der Bühne, aber auch im digitalen Bereich, können spontane und reale Momente entstehen, welche die Künstler*innen den Zuschauer*innen nahbarer machen. Inhaltlich greift Stand-up daher häufig auf autobiographisches Material zurück und bedient dieses als Ausgangspunkt für authentisches Verhalten oder humoristische Reflexionen.⁷⁷ Das Publikum soll dabei neben der unterhaltenden Kunstfigur den oder die Comedian mit nachvollziehbaren Zügen erkennen. Auch wenn die Offenlegung dieser Züge zu authentischen Momenten führen kann, bleibt sie stets selektiv und performativ, indem diese Momente als Material zugespitzt oder verallgemeinert werden. Daher ist festzuhalten, dass im Stand-up eine besondere Form von Selbstinszenierung stattfindet, die oft zwischen autobiographischen Zügen und fiktionaler Überzeichnung umherwechselt, um die nötigen affektiven Reaktionen zu erlangen. Die Kunstfigur ist dabei eine strategisch verdichtete Version des Selbst, die einige eigene Eigenschaften besonders betont, um als glaubwürdig wahrgenommen zu werden. Brüche oder bewusste Offenlegung dieses Aktes können dabei jedoch performativ aufgearbeitet werden, um Humor zu erzeugen oder die eigene Rolle als Comedian zu ironisieren.

Burnhams Werk steht in diesem Zusammenhang in einem besonderen Verhältnis zum Stand-up. Bereits in seinen frühen Programmen thematisiert er die Künstlichkeit der eigenen Kunstfigur und spielt mit den an Authentizität gebundenen Erwartungen des Publikums und behandelt dabei insbesondere das Spannungsfeld zwischen der Persönlichkeit des Künstlers oder der Künstlerin und der dargestellten Kunstfigur sowie das Erzeugen von vermeintlich spontanen Momenten.⁷⁸ Da Burnham aus dem Stand-up-Bereich kommt und das Special mit Elementen aus dem Genre arbeitet, ist zu argumentieren, dass Burnham in *Inside* diese Reflexion unter einem anderen medialen Verständnis weiterführt. Gerade, da er unter dem Pandemiebedingten Vorenthalt dem Stand-up in seinem Comedy-Special die klassische Bühne und *Liveness* entzieht und diese in einen filmischen und digitalen Kontext übermittelt, entsteht hier ein seltenes Spannungsfeld zwischen dem Stand-up-Genre und medialen Formaten. Da er

⁷⁶ Vgl. „BO BURNHAM'S DIARY“, Hemingway/MacDowell, 08:40-10:23.

⁷⁷ Vgl. Ebd.

⁷⁸ Vgl. Carmen Bonasera, „Estrangement, Performativity, and Empathy in Bo Burnham's *Inside* (2021).“ *Between* Band 12, Nr. 23, 2022, S. 93-116, hier S. 104.

die direkte Ansprache und affektorientierte Reaktion jedoch beibehält und das fehlende Publikum thematisiert und offenlegt, ist zu erkennen, dass die Genre-spezifischen Kontexte übernommen werden.⁷⁹ Damit zeigt *Inside*, wie sich die Authentizitätslogik des Stand-ups und der *Ko-Präsenz* und *Liveness* unter digitalen wie medialen Bedingungen radikal verschiebt und Mittel wie Kamera und Schnitt direkt miteinbezogen werden können, um eine neue Affekt-Ebene zu erzeugen. Daher wird die Spontanität und das geteilte Gefühl im Moment des Lachens hin zu einem vermeintlich geteilten emotionalen Affekt, den das Publikum mit dem Künstler Bo Burnham durch die Beziehung zwischen seiner Kunstfigur und der Kamera teilt, gebracht. Gerade durch eingeblendete Lacher wird dessen Konstruiertheit jedoch besonders bewusst und wird zu einer Stärke von *Inside*, da Burnham die Konventionen des klassischen Stand-ups nutzt, um die Bedingungen zeitgenössischer Authentizität und die fragile Beziehung zwischen Kunstform und Künstler sowie Künstler und Publikum kritisch zu reflektieren.⁸⁰

2.7 Authentizität im Dokumentarfilm

Der Dokumentarfilm gilt als ein filmisches Genre mit einer traditionell besonderen Stellung, wenn es um Authentizität in der Filmwissenschaft geht. Seit seinen Anfängen ist er eng mit dem Anspruch nach Wirklichkeit verbunden, wodurch ihm in seiner Geschichte ein besonderes Maß an Authentizität zugeschrieben wird.⁸¹ Diese vermeintliche Nähe zur Realität hat dem Dokumentarfilm einen privilegierten Ruf einer gewissen Wahrheitsdarstellung gegeben, während parallel dazu die Vorstellung eines unmittelbaren Zugangs zur Wirklichkeit in der Filmtheorie seit Langem kritisch zu hinterfragen ist. Authentizität im Dokumentarfilm ist in dieser Auffassung daher als ästhetisch und narrativ erzeugbarer Effekt zu verstehen, der durch spezifische filmische Techniken und Verfahren auf Rezeptionsebene erzeugt werden kann. Gerade frühere dokumentarische Praktiken, die etwa im Kontext des Direct Cinema zu sehen sind, verfolgten das Ideal, zwar eine möglichst unvermittelte Beobachtung zu liefern, die Anhand von Verzicht des eigenen Kommentars oder künstlichen Mitteln, die Kamera als neutrales Aufzeichnungsinstrument erscheinen lassen sollte, um eine Ästhetik der

⁷⁹ Etwa durch das Verwenden aufgenommener Lacher, die er als Verfremdungseffekt in das Special einbaut, oder wenn er die fehlende Feedback-Schleife benennt. Beides wird in der Analyse genauer betrachtet.

⁸⁰ Vgl. *Bo Burnham: Inside*, Burnham, 2021, 00:04:02-00:04:20.

⁸¹ Vgl. F. T. Meyer, *Filme über sich selbst. Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film*, Bielefeld: transcript Verlag 2005, S. 45ff.

Zurückhaltung und eine gewisse filmische Unabhängigkeit zu erzeugen, sind mit heutigem Blick kritischer zu beobachten.⁸² Die Forschung hat dabei wiederholt gezeigt, dass scheinbar objektive Formen durch etwa die Entscheidung des Filmens konstruiert sind.⁸³ So prägt die gezeigte Perspektive oder das Material schon durch das Abfilmen und den Schnitt die Wahrnehmung des Gezeigten beim Publikum. Auch die Veränderung der gezeigten Persönlichkeiten und Inhalte durch die Präsenz der Kamera ist nun breiter diskutiert und in der Frage nach filmischer Authentizität zu berücksichtigen.⁸⁴ Authentizität kann somit nicht in dem alleinigen Anspruch nach Objektivität gesehen werden. Vielmehr müssen die technischen und dramaturgischen Mittel hinterfragt werden, die verwendet werden, damit ein Inhalt von den Zuschauer*innen als authentisch angesehen wird.

In der neueren Dokumentarfilmtheorie wird Authentizität daher zunehmend als rationale Kategorie verstanden, die sich aus dem Zusammenspiel von Bild, Ton, Narration und Rezeption ergibt und von den Erwartungen der Zuschauer*innen an die kulturellen Vorstellungen des Genres abhängt.⁸⁵ Anhand dieser Mittel kann das Gesehene schließlich zwar als glaubwürdig bewertet werden, jedoch in diesem Sinne auch manipuliert werden. Dokumentarische Authentizität ist daher eher eine Zuschreibung, die sich aus ästhetischen und technischen Konventionen und Rezeptionserwartungen entwickelt und von filmischen Mitteln wie Kameraeinstellungen, natürlichen Ressourcen, dem Schnitt oder dem narrativen Inhalt abhängt.⁸⁶ Ein besonders spannender Aspekt bei dokumentarischer Authentizität ist zudem die Rolle der Performativität. Gefilmte Personen reagieren demnach anders, wenn die Präsenz einer Kamera bekannt ist.⁸⁷ Die veränderte Art, die in diesem Wissen hervorgebracht wird, lässt Realität und Performance bewusst oder unbewusst miteinander verbinden. Auch wenn dieses Verhältnis schon in früheren Dokumentarfilmen thematisiert wurde haben insbesondere neuere dokumentarische Formen diese Erkenntnis aufgegriffen und machen die eigene Konstruiertheit Teil ihres narrativen Prozesses.⁸⁸ Dies kann sowohl visuell, als auch thematisch passieren, indem Filmemacher*innen sich und ihr Material performativ als sichtbaren Teil des Filmes integrieren und die subjektive Perspektive reflektiv miteinbauen, während der Anspruch nach objektiver Beobachtung infrage gestellt wird.⁸⁹ Der Effekt von Authentizität entsteht dabei

⁸² Vgl. Christian Huck, „Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens“, *Authentisches Erzählen: Produktion, Narration, Rezeption*, hg. v. Antonius Weixler, Berlin/Boston: De Gruyter 2012, S. 239-264, hier S. 261f.

⁸³ Vgl. A. a. O., S. 260ff.

⁸⁴ Vgl. A. a. O., S. 260-263.

⁸⁵ Vgl. A. a. O., S. 249ff.

⁸⁶ Vgl. Ebd.

⁸⁷ Vgl. A. a. O., S. 256ff.

⁸⁸ Vgl. A. a. O., S. 261ff.

⁸⁹ Vgl. Ebd.

nicht mehr nur durch vermeintliche Neutralität sondern vielmehr über eine gezeigte Transparenz, die mit der Offenlegung der eigenen Perspektive und medialer Bedingungen hervorgebracht wird. Diese Entwicklung hat zur Entstehung hybrider Formen geführt, die Elemente des Dokumentarischen mit subjektiven Erfahrungen und essayistischen Verfahren verbindet.⁹⁰ Solche Filme operieren bewusst in einem genreübergreifenden Grenzbereich, der die Ambivalenz zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion produktiv für sich nutzt. Authentizität ist hier eher in der erfahrbaren und durch Reflexion erlangten Aufrichtigkeit erzeugt, wodurch dokumentarische Mittel mit subjektivierten Mitteln verbunden werden.⁹¹ Die Zuschauer*innen werden in diesen Beispielen dazu eingeladen, die Konstruktion des Gezeigten mitzudenken, wodurch Authentizität auch dort entstehen kann, wo der Dokumentarfilm seine eigene Unzugänglichkeit und Grenzen anerkennt.

Für *Inside* ist diese dokumentarfilmtheoretische Perspektive von zentraler Bedeutung. Zwar ist das Werk nie eindeutig als Dokumentarfilm klassifiziert, verbindet aber Elemente und Mittel des Dokumentarfilms und nutzt zahlreiche ästhetische und narrative Verfahren, die traditionell mit diesem Genre und seinem Authentizitätsverständnis verbunden sind. Gerade die Darstellung realer Gegebenheiten und der Miteinbeziehung der eigenen Persönlichkeit von Burnham machen diese Schnittstelle besonders signifikant. Doch auch die Sichtbarkeit und thematische Offenlegung technischer Apparate und Mittel sind im Rahmen der Transparenz zu verstehen. Die offene Thematisierung und die Darstellung der eigenen Perspektive und des Einordnen der Künstlichkeit, sowie die Auseinandersetzung mit dem fehlenden dokumentarischen Wahrheitsanspruch machen *Inside* zu einem medialen Werk, das sich offensichtlich mit dokumentarischen Authentizitätsfragen auseinandersetzt. Doch die fiktionale und ästhetisch ausgerichtete Performativität des Specials lassen gleichzeitig eine Spannung entstehen, die zwischen dokumentarischem Genre und künstlerischer, subjektiver Konstruktion umherwechselt und das Special als hybrides Werk in der dokumentarischen Grauzone erkennen lässt. Die Auseinandersetzung mit diesem Spannungsfeld bildet somit den Kern der Authentizitätsverhandlung in *Inside*, indem sich Burnham als Subjekt (und gestaltenden Autor) präsentiert, das zugleich Objekt der Beobachtung und der Reflexion darüber ist. Dadurch entsteht eine Form der Authentizität, die nicht auf der Illusion einer Objektivität und einem Zugang zur Realität beruht. Vielmehr wird erneut die Sichtbarmachung der eigenen Medialität ermöglicht, die deutlich macht, dass auch durch technische und ästhetische Mittel dokumentarisch wirkende Formen immer eine Frage der Inszenierung sind.⁹²

⁹⁰ Vgl. Ebd.

⁹¹ Vgl. Ebd.

⁹² Vgl. Tröhler, „Filmische Authentizität“, S. 162-166.

In dieser Perspektive lässt sich *Inside* als Beitrag zu einer zeitgenössischen Form des dokumentarischen Denkens lesen, die Authentizität nicht als Gegenpol zur Fiktion versteht. Burnham zeigt, dass das Dokumentarische gerade im digitalen Zeitalter durch die Fähigkeit erschöpft wird, Sichtbarkeit, Performance, Selbstbeobachtung und Reflexion Teil der Behauptung von vermeintlich objektiver Wahrheit und Authentizität zu machen.⁹³

2.8 Authentizität im Spielfilm

Authentizität spielt auch im Spielfilm eine zentrale Rolle, allerdings unter anderen Voraussetzungen als im Dokumentarfilm. Während dokumentarische Formen ihre Authentizitätsansprüche häufig aus der Referenz auf reale Ereignisse und Personen ableiten, bewegt sich der Spielfilm vielmehr im Bereich des Fiktionalen. Auch wenn es hier ebenfalls in Filmen einen Graubereich gibt und viele Filme den Anspruch haben, auf realen Ereignissen und Personen zu beruhen, hat der Spielfilm mehr Spielraum, Fiktion ohne akute Sichtbarmachung miteinzubeziehen.⁹⁴ Dennoch ist der Eindruck von Glaubwürdigkeit für die Wirkung fiktionaler Filme von gleichzusetzender entscheidender Bedeutung. Authentizität im Spielfilm richtet sich daher vielmehr auf die innere Kohärenz der Erzählung und die affektive Plausibilität der Figuren und Darstellungen.⁹⁵ Dabei wird in der Filmtheorie Authentizität im Spielfilm häufig als Ergebnis realistischer Darstellungsweisen beschrieben, zu denen etwa Schauspiel, Inszenierung, Drehbuch, Kamera gehören, das die Nähe zu Figuren und Inhalt herstellen möchte.⁹⁶ Solche Verfahren zielen darauf ab, die Künstlichkeit der Fiktion zu minimieren und dem Publikum das Gefühl von Glaubwürdigkeit und affektiver Nähe zu vermitteln.⁹⁷ Insbesondere Inszenierung spielt hierbei eine essentielle Rolle, da sie darauf abzielen kann, die Künstlichkeit und ihre filmischen Mittel möglichst unsichtbar zu machen, wodurch Authentizität als ästhetischer Effekt entsteht, der auf Konventionen des Realismus zurückgreift.⁹⁸

⁹³ Vgl. Keilbach, „Authentizität als filmische Konstruktion“, S. 53f.

⁹⁴ Vgl. Florian Mundhenke, *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zur Repräsentation von Hybriden-Formen*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2016, S. 2f.

⁹⁵ Vgl. Keilbach, „Authentizität als filmische Konstruktion“, S. 36ff.

⁹⁶ Vgl. A. a. O., S. 53f.

⁹⁷ Vgl. Tröhler, „Filmische Authentizität“, S. 162-166.

⁹⁸ Vgl. Keilbach, „Authentizität als filmische Konstruktion“, S. 53f.

Gleichzeitig hat sich in der Geschichte des Films immer wieder gezeigt, dass Authentizität auch jenseits dieser realistischen Darstellungsweisen erzeugt werden kann, indem Filme mit stark stilisierten oder surrealen Elementen ebenfalls als authentisch wahrgenommen werden können.⁹⁹ Zwar handelt es sich hier um eine andere Art von Authentizität, die vielmehr auf affektiver Ebene durch emotionale oder thematische Form vermittelt wird. Authentizität entsteht dabei über die Fähigkeit des Werkes, ein stimmiges Verhältnis zwischen Form und Inhalt, sowie zwischen Effekt auf Rezeptionsebene und affektiver Wirkung herzustellen, wodurch die Wahrnehmung von Authentischem dort entsteht, wo das Publikum innere Logik verstehen und emotional nachvollziehen kann.¹⁰⁰ In diesem Zusammenhang ist auch das Schauspiel und die Figur des oder der Schauspieler*in von Bedeutung. Hierbei sind jedoch zwei sehr unterschiedliche Arten zu beachten. Zum einen gibt es Filme, bei denen authentisch wirkendes Schauspiel dort entsteht, wo die Rollenidentität und Schauspieler*in-Persona nicht vollständig voneinander zu trennen sind.¹⁰¹ Das Wissen um die Person hinter der Rolle kann dabei die Wahrnehmung von Authentizität verstärken, etwa wenn biographische Parallelen bekannt sind oder der Eindruck erweckt wird, dass persönliche Erfahrungen in die Darstellung der Figur mit eingeflossen sind. Zum anderen muss diese Art von Schauspiel nicht die einzige sein, wie Authentizität durch das Schauspiel erzeugt werden kann, da sie auch durch eine rein fikionalisierte Rollennähe entstehen kann, sollte jedoch gerade in Bezug auf die spätere Analyse von *Inside* zumindest erwähnt werden. Nichtsdestotrotz bleiben beide Arten von Schauspiel stets vermittelt und konstruiert und werden von filmischen Mitteln unterstützt, um besonders produktiv auf Rezeptionsebene zu funktionieren.

Die Zunehmende Hybridisierung filmischer Formen verstärkt dabei auch die Dynamik des Spielfilms. Viele zeitgenössische Spielfilme integrieren sowohl beim Schauspiel als auch insbesondere bei filmischen Mitteln dokumentarische Elemente, wie improvisierte Dialoge oder autobiographische Bezüge, die dabei dienen sollen Authentizität zu erzeugen.¹⁰² Die Grenzen zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm werden dabei trotz Fiktion bewusst vermischt, um auf Rezeptionsebene affektiver wahrgenommen zu werden.¹⁰³ Bei *Inside* wird dieses Spannungsfeld miteinbezogen, da trotz der hochgradig fikionalisierten Inszenierung und des Nutzens realitätsferner Momente durch Sketches oder Lieder, die zentrale Figur eng an Burnham gebunden bleibt. Das Publikum wird dadurch aufgefordert, die dargestellten Zustände nicht als rein erfundene Geschichte oder Comedy-Skits wahrzunehmen, sondern als subjektiven

⁹⁹ Vgl. Tröhler, „Filmische Authentizität“, S. 162-166.

¹⁰⁰ Vgl. Ebd.

¹⁰¹ Vgl. Keilbach, „Authentizität als filmische Konstruktion“, S. 36ff.

¹⁰² Vgl. Mundhenke, *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm*, S. 2f.

¹⁰³ Vgl. Tröhler, „Filmische Authentizität“, S. 162-166.

Erfahrungsraum, der zwischen Fiktion und Nichtfiktion, beziehungsweise als Autofiktion existiert.¹⁰⁴ *Inside* nutzt damit die Authentizitätslogik des Spielfilms, um emotionale Wahrheit zu vermitteln, ohne faktische Wahrheit zu behaupten. Die affektuöse Wirkung von *Inside* beruht dabei wesentlich auf dieser Spannung, in der sich Burnham als klar fiktionalisierte Figur innerhalb einer realitätsnahen Welt inszeniert, die Überschneidungen zu seinen Umständen aufzeigt und dennoch als konstruiert markiert wird, wodurch das Publikum dazu aufgefordert wird, Authentizität mehr als ästhetische Erfahrung und Zusammenspiel von Fiktion und Realität zu erfahren. Damit zeigt *Inside*, dass Authentizität im Spielfilm nicht im Widerspruch zur Inszenierung oder dem Dokumentarfilm steht, sondern aus ihr hervorgehen kann, indem ihre Gestaltung angenommen wird und filmische Authentizität als filmischer Effekt produktiv gemacht werden kann, der im Dialog zwischen Werk und Zuschauer*in entsteht.¹⁰⁵ In dieser Perspektive wird Spielfilm zu einem Raum der Authentizität auf unterschiedliche Weise erfahrbar, obgleich er diese nicht behauptet.

2.9 Filmische Authentizität

Das Konzept der filmischen Authentizität ist bei der Diskussion um Authentizität im hybriden Bereich zwischen Dokumentar- und Spielfilm ein entscheidender Diskurs in der Filmwissenschaft. Der Begriff der filmischen Authentizität bezeichnet dabei einen komplexen Wahrnehmungs- und Zuschreibungsprozess, der sich im Zusammenspiel von ästhetischer Gestaltung und medialer Konvention auf Rezeptionsebene als Effekt bei den Zuschauer*innen ergibt.¹⁰⁶ In der Film- und Medienwissenschaft hat sich zunehmend die Einsicht durchgesetzt, dass Authentizität im Film nicht als unmittelbare Nähe zu einer vermeintlichen objektiven Wirklichkeit zu verstehen sein kann.¹⁰⁷ Vielmehr müssen die Effekte filmischer Verfahren beobachtet werden, die filmische Authentizität hervorbringen.¹⁰⁸ Diese Perspektive ermöglicht es, Authentizität als ergänzenden Begriff jenseits der traditionellen Gegenüberstellung von Fiktion und Dokumentation zu denken, der als Phänomen zu begreifen ist, das sich im Akt des

¹⁰⁴ Vgl. Tom Hemingway/James MacDowell, „Research Article. Autofictional Authenticity: Bo Burnham’s *Inside*, Netflix Comedy and YouTube Aesthetics“, *[in] Transition*, 19.06.2024, <https://intransition.openlibhums.org/article/id/16444/>, 31.01.2026.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd.

¹⁰⁶ Vgl. Tröhler, „Filmische Authentizität“, S. 156f.

¹⁰⁷ Vgl. A. a. O., S. 149ff.

¹⁰⁸ Vgl. Sabine Schlickers, *Authentizität in fiktionalen und faktualen Medien*. Band 13: *Schriftenreihe zur Textualität des Films*, hg. v. Heinz-Peter Preußner, Marburg: Schüren Verlag 2024, S. 48-52.

Sehens und Wahrnehmens konstruiert.¹⁰⁹ Filmische Authentizität entsteht dabei in der Inszenierung filmischer Mittel. So werden Mittel wie etwa die Handkamera, natürliche Beleuchtung oder scheinbar improvisiertes Schauspiel, die bestimmte ästhetische Konventionen belegen, als kulturell etablierte Authentizitätsmarker angesehen und können so zur Herstellung des *Effektes filmischer Authentizität* genutzt werden.^{110,111,112} Insbesondere Mockumentarys machen von diesem stilistischen Mitteln Nutzen.^{113,114} Obwohl diese Art auch als gewollt überspitzter Effekt verwendet werden kann, besteht die Intention, Mittel aus dem Dokumentarfilm anzuwenden, die auf eine reale Wirklichkeit verweisen, da sie als historisches Repertoire Authentizität signalisieren.¹¹⁵ Auch in den überspitzten Formen dieser Verwendung lässt sich die Erwartung der Zuschauer*innen wiedererkennen, bei denen die tatsächliche Produktionsweise in den Hintergrund gerät und die Wahrnehmung des Publikums, diese Zeichen und den Stil zu erkennen, zentral werden. Diese Wahrnehmung ist daher eng an die Rezeptionshaltung gebunden. Zuschauer*innen bringen Erwartungen und Vorwissen an Genres oder Formate mit, die beeinflussen, wie die verschiedenen Authentizitätsmarker tatsächlich gelesen werden. Dies kann sowohl rücklaufend funktionieren, wenn die stilistischen und ästhetischen Mittel satirisch verwendet werden, als auch in der Hinsicht angewandt werden, dass ein dokumentarischer Gestus anders bewertet wird als eine fiktionale Inszenierung.¹¹⁶ Filmische Authentizität ist daher stets situiert und entsteht im Verhältnis zwischen dem, was gezeigt wird und dem, was das Publikum erwartet, wodurch Authentizität vielmehr zugeschrieben, als festgesetzt wird, weshalb es sinnvoll ist, von einem *Effekt filmischer Authentizität* zu sprechen.¹¹⁷ Margrit Tröhlers Konzept betont dabei die Rolle der affektiven Wahrnehmung, bei der der Authentizitätseffekt eng mit der Reaktion der Zuschauer*innen verbunden ist, da der Effekt bei ihnen affektiv erzeugt wird.¹¹⁸ Auch diese Affekte können durch filmische Mittel hervorgerufen werden, wodurch Authentizität als erlebte Wahrhaftigkeit verstanden werden kann.

¹⁰⁹ Vgl. Tröhler, „Filmische Authentizität“, S. 162-166.

¹¹⁰ Vgl. Keilbach, „Authentizität als filmische Konstruktion“, S. 53f.

¹¹¹ Vgl. Mundhenke, *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm*, S.71f.

¹¹² Der Film *The Blair Witch Project* (*The Blair Witch Project*, R.: Daniel Myrick/Eduardo Sánchez, US 1999.) arbeitet gezielt mit solchen Authentizitätsmarkern und inszeniert sowohl sich selbst als auch seine fiktive Handlung als vermeintlich dokumentarisches Material, um eine erhöhte Wirklichkeitsnähe zu suggerieren.

¹¹³ Vgl. Schlickers, *Authentizität in fiktionalen und faktualen Medien*, S. 34-38.

¹¹⁴ Dies zeigt sich insbesondere in überspitzten Formaten, die stilisierte Mittel gezielt als humoristische Strategie einsetzen. Die Verknüpfung dieser Mittel mit dokumentarischen Authentizitätsmarkern erzeugt dabei einen Bruch zwischen der scheinbaren Faktizität der Darstellung und den ironischen beziehungsweise überzeichneten Inhalten. Ein prominentes Beispiel hierfür ist die in der Popkultur etablierte amerikanische Version der Mockumentary-Sitcom *The Office* (*The Office*, R.: Jennifer Celotta/Greg Daniels/Paul Lieberstein, US 2005-2013.).

¹¹⁵ Vgl. Keilbach, „Authentizität als filmische Konstruktion“, S. 53f.

¹¹⁶ Vgl. Tröhler, „Filmische Authentizität“, S. 156-161.

¹¹⁷ Vgl. A. a. O., S. 152-156.

¹¹⁸ Vgl. A. a. O., S. 162-166.

Dieses Verständnis von Authentizität als Effekt erlaubt es, die Grenzen zwischen Dokumentar- und Spielfilm produktiv zu überschreiten und zu erforschen. Dieser Ansatz macht deutlich, dass Authentizität nicht an Genregrenzen gebunden ist.¹¹⁹ Gerade in ihren Zwischenräumen kann sie durch ästhetische Strategien in unterschiedlichen filmischen Kontexten erzeugt werden, wodurch Authentizität kein für dokumentarische Formen privilegiertes Merkmal mehr ist. Besonders relevant werden hier hybride Werke, da die Verschiebung für die audiovisuellen Formate entscheidend wird, die sich zwischen dokumentarischen und fiktiven, beziehungsweise performativen Elementen bewegen.¹²⁰ Filme die sich bewusst zwischen Realität und Fiktion bewegen, müssen Authentizität in der Ambivalenz durch das geteilte Gefühl des Effektes dieser entstehen lassen. Gerade vor diesem theoretischen Hintergrund lässt sich *Inside* als Beispiel filmischer Authentizität im digitalen Zeitalter lesen. Das Werk vereint diese Elemente und durch die unklare Genrezuschreibung nimmt sich Burnham den Spielraum, sich in den Genregrenzen zu bewegen. Dabei werden dokumentarische Authentizitätsmarker wie die Sichtbarkeit des Produktionsprozesses oder die thematische und narrative Nähe zu seiner eigenen Biografie und Person mit filmischen Mitteln, wie der Künstlichkeit, durch den Schnitt oder fiktionale Ergänzungen zusammengeführt. Diese Kombination erfordert ein Verständnis von Authentizität, welches bei den Zuschauer*innen auf Rezeptionsebene erst durch den Effekt dieser entstehen kann und daher ein subjektives und affektives Gefühl benötigt, das zwar durch andere Zuschauer*innen geteilt werden kann, jedoch auf individueller Ebene entsteht.

3 Analyse von *Inside*

3.1 Kontextualisierung Bo Burnham

Robert „Bo“ Burnham kann auf Grundlage seiner Arbeitsweise als intermedialer Künstler beschrieben werden. Mit seiner frühen Präsenz auf YouTube und MySpace wurde er 2006 mit 16 Jahren zu einem Internetphänomen und trat so erstmals als Teenager öffentlich in Erscheinung.¹²¹ Er veröffentlichte selbstproduzierte musikalisch-satirische Clips und Lieder

¹¹⁹ Vgl. Ebd.

¹²⁰ Vgl. Schlickers, *Authentizität in fiktionalen und faktualen Medien*, S. 12-16.

¹²¹ Vgl. Borys Kit, The Associated Press, „Singing comic joins Apatow clan“, *The Hollywood Reporter*, 24.09.2008, <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/singing-comic-joins-apatow-clan-119805/>, 31.01.2026.

auf Online-Plattformen, wodurch er früh eine Verbindung zwischen digitaler Selbstaussstellung und performativer Selbstinszenierung kennenlernte. Die Verbindung seiner späteren Kunstfigur und seiner Person als Medienakteur ist daher für die Untersuchung filmischer Authentizität besonders relevant, da er diese frühe Schnittstelle der Performance und Selbstinszenierung sowie seiner Kunstfigur und seiner Persona immer wieder zum Teil seiner Performances machte. Seine ersten Videos waren zwar öffentlich hochgeladen, aber zunächst nur für seinen am College lebenden Bruder und seine Freunde bestimmt, bevor die komödiantisch-satirischen Lieder schnell Anerkennung erhielten und millionenfach aufgerufen wurden.¹²² Dementsprechend waren die Videos anfänglich von niedrigem Produktionsstandard, in denen Burnham im Zentrum seines Jugendzimmers die Lieder mit seinem Keyboard aufführte. In seiner ersten veröffentlichten Arbeit, *My Whole Family...*¹²³ singt er über den Verdacht, dass seine Familie vermutet, er sei homosexuell. Das Video beginnt mit Burnham und wie dieser die Kamera auf direkte Weise anspricht und dabei anscheinend über seine aktuelle Situation redet. Auch wenn es vielleicht nicht seine Intention war, dass das Lied viral geht, ist es spannend zu sehen, wie schon in seiner ersten Veröffentlichung keine klare Trennung zwischen Internetfigur und Person zu sehen ist und man eine Dynamik zwischen Zuschauer*in, Künstler und Kamera beobachten kann. Die fehlende Trennung und Dynamik wird dadurch verstärkt, dass Burnham die Lieder in seinem Kinderzimmer für seinen Bruder aufnimmt. Er versuchte in seinen frühen YouTube- und MySpace-Arbeiten Komik durch Schock zu erzeugen und sprach dabei Themen wie Religion, sein Highschool- oder sein Sexleben auf satirische und ironische Weise an und performte überspitzt und aneckend. Aus dieser frühen Online-Präsenz entwickelte sich für Burnham eine Karriere als Comedian, in der er als jüngster Performer bei Comedy Central auftrat und einen Plattenvertrag mit Comedy Central Records unterschrieb.¹²⁴ Seine Debüt-EP *Bo fo Sho*¹²⁵ sowie sein Debut-Album *Bo Burnham*¹²⁶ wurden 2008 und 2009 veröffentlicht und ermöglichten ihm, seine Lieder bei Fernsehauftritten vor einem Live-Publikum zu präsentieren, was sein Interesse für Stand-up-Comedy stärkte.¹²⁷ 2010 debütierte Burnham mit seinem Langzeit-Comedy-Special *Words Words Words*¹²⁸ mit einem Stand-up-Live-Programm. Sein erstes Special zeigte ein Interesse, das über Schock-Lieder und Punchlines

¹²² Vgl. Ebd.

¹²³ „My Whole Family...“, R.: Bo Burnham (YouTube-Kanal: boburnham), *youtube.com*, 21.12.2006, <https://www.youtube.com/watch?v=LZoO8LyizLA>, 31.01.2026.

¹²⁴ Vgl. Jason Zinoman, „Evolving Young Satirist Stands Up to Convention“, *The New York Times*, 25.12.2013, <https://www.nytimes.com/2013/12/26/arts/bo-burnham-releases-his-comedy-special.html>, 31.01.2026.

¹²⁵ *Bo fo Sho*, EP von Bo Burnham, Comedy Central Records, 17.06.2008.

¹²⁶ *Bo Burnham*, Live-Musik-Album von Bo Burnham, Comedy Central Records, 10.03.2009.

¹²⁷ Vgl. The New York Times, „Bo knows his audience“, *The New York Times*, 04.11.2008, <https://www.nytimes.com/2008/02/14/technology/14iht-bo.4.10061811.html?searchResultPosition=1>, 31.01.2026.

¹²⁸ *Words Words Words*, Live-Musik-Album von Bo Burnham, Comedy Central Records, 19.10.2010.

hinausging und die Dynamik zwischen Zuschauer*innen und Künstler*in sowie Kunstfigur weiter untersuchte. So hinterfragte Burnham die eigene Motivation des Performens im Stand-up-Bereich kritisch. Das zentrale Lied *Art is Dead*¹²⁹ fragt dabei zwar überspitzt, aber immer noch direkt nach der Beziehung zwischen Künstler*in, Performance und Publikum. Blickt man in den Liedtext, erkennt man schon in seinem ersten Special eine selbstreflektive Art über diese Dynamik nachzudenken. Mit „It's all an illusion, I'm wearing makeup“¹³⁰ spricht Burnham ein Bedürfnis des ständigen Performens an, das in seiner späteren Karriere und insbesondere in *Inside* noch eine größere Rolle spielen sollte. Doch auch „I am an artist; please, God, forgive me. I am an artist; please, don't revere me. I am an artist; please, don't respect me. I am an artist; feel free to correct me. A self-centered artist, self-obsessed artist [...] And maybe I'll grow out of it“¹³¹ weist auf eine karriereübergreifende Auseinandersetzung mit der Frage, was seine Rolle als Comedian ist und wie seine Kunstfigur und seine eigene Persona übereingehen und schwer zu trennen sind, Leit motive, die gerade in *Inside* wieder zentral aufgenommen werden.

Diese kritische Auseinandersetzung setzte Burnham in seiner zweiten Stand-up-Arbeit weiter fort. Das von Netflix produzierte und 2013 veröffentlichte Comedy-Special *what.*¹³² behandelt die Frage, was Live-Comedy ist und was die Auswirkungen dieser auf die Zuschauer*innen, Künstler*innen und die Dynamik zwischen diesen sind. Auch in seiner zweiten Arbeit finden sich verstärkt Parallelen zu *Inside*. Das Special beginnt mit einer aufgenommenen und robotischen Stimme, die Burnham vorstellt und behauptet, er habe sich für die Arbeit an diesem Special 5 Jahre isoliert.¹³³ Zudem wird vermehrt die Frage nach authentischer Comedy und Performance untersucht, zwei zentrale Elemente, die Burnham und seine Arbeit zu einem wichtigen Untersuchungsgegenstand in dieser Forschung zu Authentizität machen. In einem seiner Sketches stößt er beispielsweise vermeintlich unabsichtlich eine Wasserflasche um, nur um daraufhin ein Lied abzuspielen, das den Text „He meant to knock the water over, yeah, yeah, but you all thought it was an accident [...] Art is a lie, nothing is real!“¹³⁴ beinhaltet. Damit kreiert Burnham Momente, die die Künstlichkeit seiner Shows anmerken und den Zuschauer*innen bewusst machen sollen, dass er die Kontrolle darüber hat, was sie sehen. Solche Momente überspitzt er später in Form von *Backstage-Momenten* in *Inside*. Diese vermeintlich authentischen Momente werden dabei als gestellt markiert, was jedoch ebenso eine authentische Wirkung bei dem Publikum auslösen kann, da die Markierung der

¹²⁹ „Art is Dead“, *Words Words Words*, Burnham, 2010.

¹³⁰ A. a. O., 01:17-01:23.

¹³¹ A. a. O., 02:01-02:25.

¹³² *what.*, Live Musik-Album von Bo Burnham, Comedy Central Records, 17.12.2013.

¹³³ Vgl. A. a. O., 00:00:35-00:01:38.

¹³⁴ A. a. O., 00:08:27-00:08:37.

Künstlichkeit eine Inszenierungsstrategie für Authentizität ist.¹³⁵ Burnham nutzt in *what.* diese Inszenierungsstrategie, um die Frage nach Authentizität in der Dynamik zwischen Künstler*innen und Zuschauer*innen zu stellen und unterstreicht dies noch einmal am Ende des Specials. Nachdem sich Burnham beim Publikum bedankt und das Programm beenden möchte, werden drei Stimmen, die einer Frau aus seiner Schulzeit, die eines Agenten und die eines Fremden, eingesprochen, die auf ihn einreden und aus denen Burnham eine Melodie mit den wiederholten und verschmelzten Worten der drei Stimmen erschafft, die die Worte „We think ... we know ... you“¹³⁶ beinhaltet. Eine Anspielung darauf, dass die Zuschauer*innen nur eine überspitzte Kunstfigur und nicht die *echte* Persona auf der Bühne sehen. Unter diesem Hintergrund ist zudem anzumerken, dass Burnham parallel zur Tour seiner Show vermehrt Panikattacken erhielt, die seine Angst vor dem Performen verstärkte.¹³⁷ Diese Performance-Angst wurde in seinem 2016 erschienenen dritten und bisher letzten Live-Comedy-Special zum thematischen Schwerpunkt. Burnham geht in *Make Happy* selbstreflektiv vor und stellt *Anxiety*¹³⁸ sowie den Performance-Aspekt in den Vordergrund. Dabei stellt er am Ende seines Specials auch die Effekte sozialer Medien auf insbesondere jüngere Generationen in Frage: „Social Media. It’s just the market’s answer to a generation that demanded to perform“.¹³⁹ In dieser Art sieht er auch das Problem, dass die Trennung zwischen performender und zuschauender Person aufgehoben wurde, da durch die sozialen Medien die Bühne ständiger Begleiter ist. Anschließend führt Burnham das letzte Live-Lied des Specials auf, das anfänglich eine gesungene satirische Abfolge unwichtiger Problemen darstellt, bevor er jedoch in der zweiten Hälfte des Liedes erneut auf die Dynamik zwischen Zuschauer*innen und Künstler*in sowie Performance und Künstler*in zu sprechen kommt:

„I can sit here and pretend like my biggest problems are Pringle cans and burritos. The truth is my biggest problem's you. I want to please you, but I want to stay true to myself. I want to give you the night out that you deserve, but I want to say what I think and not care what you think about it. A part of me loves you. Part of me hates you. Part of me needs you. Part of me fears you. And I don't think that I can handle this right now.“¹⁴⁰

¹³⁵ Diese Inszenierungsstrategie soll in der weitergehenden Analyse von *Inside* untersucht werden.

¹³⁶ *what.*, Burnham, 2013, 00:57:03-00:58:07.

¹³⁷ Vgl. „In Conversation: Bo Burnham Live on "Good One"“, R.: Vulture, *youtube.com*, 14.08.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=eOABlabgRCg>, 31.01.2026, 02:27-03:25.

¹³⁸ Die Verwendung des englischen Begriffs *Anxiety* ist hier als Sammelbegriff für verschiedene deutsche Übersetzungen zu verstehen, die in ihrer jeweiligen Bedeutung nicht die gesamte semantische Bandbreite des englischen Wortes abdecken. Daher ist es für diese Arbeit notwendig, den englischen Begriff zu verwenden, um das Gefühl von Angst und Überforderung zusammenzufassen. (Vgl. Sebastian Maas, „Deine Angst vor der Zukunft könnte das kaputte System endlich verändern. Du bist nicht allein mit deiner Angst – und sie ist nicht deine Schuld“, *Der Spiegel*, 21.09.2020, <https://www.spiegel.de/psychologie/angst-und-anxiety-du-bist-mit-stress-und-psychischen-problemen-nicht-allein-a-a95ce6cc-885f-4845-8226-79164e1e2bb3>, 31.01.2026.)

¹³⁹ *Bo Burnham: Make Happy*, Burnham/Storer, 2016, 00:47:52-00:47:57.

¹⁴⁰ A. a. O., 00:53:55-00:54:30.

In dieser introspektiven Abschlussperformance wird deutlich, dass ihn die Beziehung zwischen seinem Publikum und ihm als Künstler beschäftigt und er Performance und *Anxiety* verbindet. Diese zwiegespaltene Auseinandersetzung mit seinem Publikum führt er zudem am Ende des Specials weiter, das nach seinem Verlassen der Bühne fortgeführt wird. Man sieht ein verfilmtes paralleles Ende, wie Burnham in das Gästehaus seines Wohnsitzes geht und die Zuschauer*innen mit sich bringt. Er beginnt dieses aufgezeichnete Ende mit den Worten: „Oh good, it’s just us.“¹⁴¹ Nachdem er sich fragt, was ihn glücklich macht, sieht man ihn aus dem Gästehaus auf seine Freundin und seinen Hund zugehen, die vor ihrem Haus auf ihn warten, während die Kamera – und die Zuschauer*innen – im Eingang des Gästehauses stehen bleiben.¹⁴² Die Antwort auf diese Frage hat Burnham dabei schon in seinem Special gegeben und auch die finale Sequenz verstärkt dieses Gefühl. Seinen zuvor genannten Monolog zu den Effekten sozialer Medien beendet er mit einem Rat an sein Publikum: „But what I do know is that if you can live your life without an audience, you should do it.“¹⁴³

Das Ende von *Make Happy* ist daher eng mit Burnhams neustem Special *Inside* verknüpft. Nicht nur thematisch kann aufgrund der Frage nach Performance, den Effekten sozialer Medien und der Beziehungsdynamik zwischen Künstler*in und Zuschauer*innen ein Bogen zu dem späteren Comedy-Special gespannt werden. Auch der Ort spielt eine entscheidende Rolle. Das Gästehaus ist derselbe Ort, an dem die gesamte Handlung von *Inside* spielt. Doch bevor er für *Inside* an diesen Ort zurückkehrt, sehen die Zuschauer*innen ihn von diesem Ort gehen, um sich auf sich und sein Familienleben zu konzentrieren. In den Folgejahren kann man Burnham daher nicht mehr auf der Bühne und nur noch selten vor der Kamera sehen. So produzierte er unter anderem für Jerrod Carmichael Comedy-Shows und trat als Schauspieler in Filmen wie *Promising Young Woman*¹⁴⁴ auf.¹⁴⁵ Zentral war jedoch die Realisierung seines ersten Spielfilms. So schrieb und führte er 2018 für die renommierte Coming-of-Age-Tragikomödie *Eight Grade*¹⁴⁶ das Drehbuch und Regie. Der Film handelt von einem jungen Mädchen, das versucht, sich selbst über ihr Auftreten auf den sozialen Medien und YouTube-Vlogs zu finden. Im Mittelpunkt des Films steht die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der *Anxiety*, das viele junge Menschen in ihrem Alltag belastet und eng mit der ständigen Performance auf sozialen Medien verbunden ist. Diese Themen sind sowohl mit seiner Vergangenheit als Teenager und Internetphänomen als auch eng mit *Inside* verbunden. Burnham kommentiert

¹⁴¹ A. a. O., 00:56:43-00:56:45.

¹⁴² Vgl. A. a. O., 00:58:45-00:59:09.

¹⁴³ A. a. O., 00:48:13-00:48:25.

¹⁴⁴ *Promising Young Woman*, R.: Emerald Fennell, US 2020.

¹⁴⁵ Vgl. Erik Abriss, „Bo Burnham and the Art of the Standup Special“, *Vulture*, 14.02.2018, <https://www.vulture.com/2018/02/bo-burnham-and-the-art-of-the-standup-special.html>, 31.01.2026.

¹⁴⁶ *Eight Grade*, R.: Bo Burnham, US 2018.

seine frühen Comedy-Auftritten im Internet dabei wie folgt: „It was typical 2006 shock-jock offensive comedy done by a sixteen-year-old without any tact.“¹⁴⁷ Dadurch ist er sich seiner kritischen Vergangenheit als provokanter Comedian bewusst, bereut diese jedoch nicht, da ihm seine frühen Erfahrungen im Internet auch ermöglichten eine Karriere als Comedian einzugehen und mit *Eighth Grade* und *Inside* retrospektiv und selbstreflektiv auf seine Vergangenheit sowie auf soziale Medien zu blicken.

Aus diesem Karriereverlauf heraus bildet sich das Bild eines intermedialen Künstlers ab, der sich durch seine Live-Auftritte bewusst ist, wie er aus musikalischer Komik, theatralischen Form- und Lichtexperimenten und der Umkehrung etablierter Comedy-Klischees selbstreflektive Comedy machen kann sowie durch die Ausweitung seines künstlerischen Spektrums auf Regie und Film sowohl zum Produkt als auch zum kritischen Beobachter der mediatisierten Gegenwart wurde. Dabei kann beobachtet werden, wie mit zunehmender künstlerischer Reife stärker introspektive und selbstkritische Themen wie mentale Gesundheit, Performance und die Ambivalenz in der Beziehung zwischen Zuschauer*innen und Künstler*in sowie zwischen digitaler Öffentlichkeit und dem Selbst in den Vordergrund rückten, bis diese in *Inside* auf persönlicher und gesellschaftlicher Ebene hinterfragt wurden. Zwei Aspekte in Burnhams künstlerischer Entwicklung sind für diese Arbeit dabei besonders relevant. Zum einen steht die Frage nach der Künstlichkeit von Performance und dem eigenen Auftreten eng in Verbindung mit der Frage nach dem Effekt von Authentizität. Zum anderen ist die Trennung von Künstler und Kunstfigur bei Burnham durch das Einbauen von Selbstreflexivität, Selbstreferenzialität und Überspitzung sowie durch die Integration der eigenen Situation in seinen Arbeiten verschwommen, weshalb seine Arbeit und insbesondere *Inside* für die Untersuchung des *Effekts filmischer Authentizität* relevant sind, da sich seine Werke in der untersuchten Grauzone zwischen Fiktion und Dokumentation bewegen, die für diese Arbeit essentiell sind. Abschließend lässt sich festhalten, dass Burnham für die Untersuchung nach dem *Effekt filmischer Authentizität* nicht nur als Einzelperson relevant ist, sondern als Vertreter dessen zu verstehen sein kann, was es bedeutet, im 21. Jahrhundert zu leben. Als Produkt und Kritiker des digitalen Zeitalters und der Gegenwartskultur versucht Burnham, ein Gefühl dafür zu vermitteln, was es bedeutet, in einer digitalen Öffentlichkeit und in der Hybridität zwischen Digitalem und Realem zu leben.

¹⁴⁷ Michael Schulman, „BO BURNHAM’S AGE IF ANXIETY“, *The New Yorker*, 25.06.2018, <https://www.newyorker.com/magazine/2018/07/02/bo-burnhams-age-of-anxiety>, 31.01.2026.

3.2 Kontextualisierung *Bo Burnham: Inside*

Die intermediale und mit der digitalen Welt verknüpfte Karriere von Burnham findet ihren bisherigen Höhepunkt in dem 2021 auf Netflix erschienenen Comedy-Special *Bo Burnham: Inside*. Es verbindet die bisher für Burnham relevanten Fragen nach Performance und Authentizität, nach der Dynamik zwischen Zuschauer*innen und Künstler*in sowie Künstler*in und Kunstfigur mit der Frage, was es bedeutet, im 21. Jahrhundert aufzuwachsen und in einer digitalen Welt zu leben, die während der Corona-Pandemie eine bis dahin beispiellose Ausbreitung in der Gesellschaft erlebte. Daher ist die Entstehungsgeschichte des Specials untrennbar mit den gesellschaftlichen Umständen der COVID-19-Pandemie verbunden. Zwischen 2020 und der Veröffentlichung von *Inside* 2021 arbeitete Burnham über ein Jahr hinweg unter isolierten Umständen, wie sie ein großer Teil der Gesellschaft erleben musste. Innerhalb des Comedy-Specials verlagert Burnham diese Isolation in sein Gästehaus, das Hauptschauplatz von *Inside* werden sollte. Auch wenn diese Isolation eng mit der gesellschaftlichen Lage verknüpft ist, wird über das Special hinweg weniger auf die Pandemie eingegangen, sondern vielmehr auf den Effekt, den sie auf die Psyche Burnhams hat. *Inside* reflektiert dabei in seiner Form und Thematik das Gefühl einer Gesellschaft, die den Corona-Lockdown miterlebt hat sowie Teile einer Generation, die mit Ängsten und Isolation in und durch die digitale Welt leben. Daher muss neben der späteren Untersuchung der Inszenierungsstrategien auch ein vermeintlich geteiltes Gefühl erforscht werden, das den *Effekt filmischer Authentizität* nochmals verstärkt. Burnham versucht seine persönlichen Erfahrungen als multimedialer Künstler und Teil einer Generation, die in einer digitalen Welt aufwächst, in eine vielschichtige Analyse von Öffentlichkeit, Medien und Selbstwahrnehmung im 21. Jahrhundert zu transformieren. Dabei überschreitet *Inside* die Genregrenzen des Comedy-Specials und vereint Elemente aus Stand-up-Comedy, Videotagebuch, Musikfilm, Dokumentarfilm und Spielfilm, in denen performative Selbstreflexion ins Zentrum gerückt wird. Burnham übernimmt dabei die Rolle des alleinigen Autors, Regisseurs, Kameramanns, Cutters, Licht- und Set-Designers, Darstellers und teilweise auch des Zuschauers, was dazu führt, dass eine klare Zuordnung und Benennung des Specials nahezu unmöglich wird und es vielleicht am besten als autofiktionale Satire beschrieben werden kann.¹⁴⁸ Bereits die formalen

¹⁴⁸ Der Begriff der Autofiktion bezeichnet eine Erzählweise, bei der, insbesondere in der Literatur, aber auch in anderen Medien, autobiografische Erfahrungen mit fiktionalen Elementen vermischt werden. Anhand dieses Konzepts lassen sich weiterführende Debatten über Authentizität und Erwartungen des Publikums reflektieren und diskutieren. (Vgl. Jessica Winter, „Our Autofiction Fixation“, *The New York Times*, 13.03.2021, <https://www.nytimes.com/2021/03/14/books/review/autofiction-my-dark-vanessa-american-dirt-the-need-kate-elizabeth-russell-jeanine-cummins-helen-phillips.html?searchResultPosition=1>, 31.01.2026.)

Aspekte des Specials verweigern eine klare Kategorisierung. Während klassische Stand-up-Formate auf die Interaktion mit einem Publikum und die Unmittelbarkeit der *Liveness* setzen, verzichtet *Inside* unter anderem pandemie-, aber auch narrativbedingt vollständig auf beides. Stattdessen rückt die Isolation in den Vordergrund und Burnham richtet seine Performance an die Kamera und damit einem unsichtbaren Publikum. Dadurch verschiebt sich die Dynamik zwischen ihm und seinen Zuschauer*innen und bringt eine weitere Ebene hinein, die während des Specials immer wieder aufgegriffen wird und daher auch Teil der späteren Analyse wird. Dennoch ist bereits festzuhalten, dass diese Verschiebung die performative Situation grundlegend verändert und ein Medium als aktive Instanz zwischen dem für Stand-up relevanten Künstler*in-Publikum-Dialog steht. Die Kamera und der Schnitt werden dabei als technische Mittel eingesetzt und sichtbar gemacht, wodurch es immer wieder zu Brüchen in der Rezeption kommt, in denen die Künstlichkeit der Produktion und Improvisation des Specials aufgezeigt wird. Gerade diese Offenlegung des Produktionsprozesses kann paradoxerweise jedoch den Effekt von Authentizität verstärken und ist daher ebenfalls als Inszenierungsstrategie anzusehen. Die thematische Spannweite von *Inside* reicht von gesellschaftlicher Kritik über Internetkultur und den sozio-politischen Wandel bis hin zu existenziellen und selbstreflektiven psychischen Fragen, die Burnham versucht, über sich selbst an seine Zuschauer*innen zu vermitteln. Die thematisierten depressiven Zustände, Blockaden und Selbstzweifel werden dabei jedoch ebenfalls immer wieder ironisch unterbrochen, um auch diese Momente auf Selbstperformance hin zu hinterfragen. Dadurch entsteht ein Werk, das zwischen persönlichem Bericht und Metakommentar auf dessen Richtigkeit hin und her wechselt und Burnham dabei zwischen die Rolle des betroffenen Subjekts und des kritisch-analytischen Beobachters stellt. Die visuelle Gestaltung des Specials verstärkt dabei immer wieder diese Ambivalenz, indem eine gewisse Dissoziation vermittelt wird, die parallel zur mentalen Lage der Figur von Burnham wächst.¹⁴⁹ Mit Dissoziation ist die Entfremdung und der Identitätsverlust des eigenen Selbst gemeint, die bei einer Erkrankung einer dissoziativen Störung in erhöhten Stresssituationen entstehen kann.¹⁵⁰ Diese wird sowohl durch die Beleuchtung, Projektionen, Spiegel oder die Kamera aufgefangen als auch durch den engen Raum, den Burnham erschafft, vervielfältigt. Diese ästhetische Finesse und Kontrolle sollen daher ebenfalls zentral in der Analyse vertieft werden, da das Spannungsfeld zwischen Konstruktion und Intimität das Werk und das Argument dieser Untersuchung prägt. Dieses

¹⁴⁹ Vgl. „Dissecting INSIDE (Part 8)“, *Dissect*, Cole Cuchna (Moderator), *spotify.com*, 21.06.2022, <https://open.spotify.com/episode/7c2VAe6AuiU6L6XQh6CKyW?si=e6e427b04eda430c>, 31.01.2026, 24:06-25:16.

¹⁵⁰ Vgl. Matyas Galfy, „Identitätswandel. Überblick über dissoziative Störungen: Was Sie wissen sollten“, *FOCUS online*, 18.11.2024, https://www.focus.de/gesundheit/ratgeber/dissoziative-stoerungen-formen-und-behandlung_81a6e60d-9519-4033-bff1-76f47623023b.html, 31.01.2026.

Spannungsverhältnis zwischen Nähe und Distanz, zwischen Selbstentblößung und Inszenierung zieht sich dabei durch das gesamte Werk, in dem Burnham durch eine thematische Vielfalt versucht, die Zuschauer*innen zunächst zu einer Reflexion über Gesellschaft aufzufordern, bevor er sie auf emotionaler Ebene durch seine Kunstfigur dazu einlädt, diese auch auf die eigene Person zu übertragen. *Inside* ist daher weniger als klassisches Comedy-Special zu begreifen. Vielmehr versucht Burnham, durch ein hybrides audiovisuelles Kunstwerk die Grenzen zwischen Kunstfigur und Künstlerperson sowie auch zwischen Fiktion, Dokumentation und Autofiktion zu verwischen. Diese performative Grauzone macht *Inside* zu einem geeigneten Gegenstand, um den *Effekt filmischer Authentizität* zu untersuchen. Gerade das Spannungsfeld zwischen Authentizität und Inszenierung, aber auch dem Gefühl des Aufwachsens innerhalb eines digitalen Zeitalters und der Selbstperformance ist daher besonders relevant für diese Untersuchung.

3.3 Hybridität in *Inside*

Bo Burnham: Inside ist untrennbar mit dem gesellschaftlichen und medialen Kontext der COVID-19-Pandemie verbunden. Das Special wurde während der Lockdown-Phase produziert und integriert diese Produktionsbedingung narrativ und inszenatorisch ein. Insbesondere der eingeschlossene Rahmen und die damit verbundene Isolation der Figur, sowie die zeitliche Dauer des Entstehungsprozesses sind konstitutive Elemente der filmischen Struktur. *Inside* ist daher als Reaktion auf ein historisches Ereignis und als Verdichtung einer spezifischen und geteilten Erfahrung spätmoderner Medialität zu verstehen, die durch die Pandemie verstärkt sichtbar und intensiviert wurde. Gerade die Entstehungsgeschichte des Werks verweist bereits auf seine hybride Position. Burnham tritt dabei zugleich in mehreren Rollen auf, wodurch diese radikale Autorschaft dem Werk eine besondere Geschlossenheit verleiht, die in ihrer Vermittlung permanent sichtbar gemacht wird. *Inside* präsentiert sich dabei schon an seinem Anfang als ein Werk, das in einem vollständig an eine Person gebundenen kreativen Prozess entstanden ist.¹⁵¹ Gleichzeitig wird diese Einsamkeit selbst zum performativen und narrativen Gegenstand, um Isolation als Folge der medialen Entwicklungen zu reflektieren.¹⁵²

¹⁵¹ Vgl. *Bo Burnham: Inside*, Burnham, 2021, 00:02:27-00:02:36.

¹⁵² Vgl. Dawson S. Murphy, „Bo Burnham’s INSIDE. COVID grief and closure“, *soothsayings*, 10.09.2023, <https://soothsayings.substack.com/p/bo-burnhams-inside>, 31.01.2026.

Auch Genretheoretisch entzieht sich *Inside* einer eindeutigen Zuordnung. Das Werk wird als Comedy-Special vermarktet und greift auch sporadisch auf klassische Stand-up-Mittel zurück.¹⁵³ So enthält *Inside* humoristische Elemente, satirische Songs, ironische Kommentare und Momente mit klassischem Stand-up-Aufbau, also Elemente, die das Publikum in den vorhergehenden Comedy-Specials von Burnham schon kennengelernt hat. Dennoch entzieht sich das Special den Genrekonventionen, da die traditionelle Stand-up-Dynamik, die aus einer unmittelbaren Feedback-Schleife mit kollektiven Reaktionen und Affekten besteht, vollständig herausgenommen wird. Zwar werden diese Elemente, insbesondere in Form von eingespielten Lachern und Zuschauer*innenreaktionen hervorgebracht, doch die Künstlichkeit dieser hat zur Folge, dass das Lachen zu Brüchen und Unbehagen führt.¹⁵⁴ Besonders deutlich wird das in Szenen, in denen Burnham durch das Lachen eine surreale und anti-humoristische Situation erschafft, die genau diese Künstlichkeit und fehlende Feedback-Schleife hervorhebt.¹⁵⁵ Stattdessen entsteht eine Form der Comedy, die zunehmend melancholisch wirkt, wo das Lachen weniger als Ziel des Humors fungiert, sondern eher als Mittel, um gesellschaftliche oder Special-interne Widersprüche sichtbar zu machen.

Zudem weist *Inside* neben der Benennung als Comedy-Specials, eine zumindest auf Rezeptionsebene zugeschriebene Nähe des Dokumentarischen auf, was insbesondere an der Verwendung klassischer Dokumentarfilm-Mittel liegt.¹⁵⁶ Die Darstellung eines realen Rahmens mit der klaren zeitlichen Verortung der Produktion in eine Zeit, dessen gesellschaftliche Auswirkungen zum heutigen Zeitpunkt weiterhin zu spüren sind, sowie die Thematisierung vermeintlich privater und psychischer Zustände und die Offenlegung des Arbeitsprozesses, erzeugen einen dokumentarischen Gestus.¹⁵⁷ Dieser wird jedoch innerhalb des Specials und in seiner Rezeption durch den fehlenden Anspruch an Unmittelbarkeit und die damit zusammenhängende markierte Künstlichkeit des Specials in Frage gestellt. Die vorhandenen dokumentarischen und stilistischen Mittel dienen dabei zum einen als ästhetische Strategie und zum anderen als Mittel, um Authentizität im digitalen Zeitalter neu zu diskutieren. Damit lässt sich in Tröhlers Sinne argumentieren, dass in *Inside* von einem gezielt produzierten Authentizitätseffekt gesprochen werden kann, der dokumentarische Konventionen nutzt und einen Zwischenraum der Genres diskutiert, indem der Authentizitätsbegriff breit ausgelegt und

¹⁵³ Burnham inszeniert Comedy-Sketches, die stilistische und visuelle Referenzen an Stand-up-Auftritte sind. (Vgl. *Bo Burnham: Inside*, Burnham, 2021, 00:24:56-00:26:11, sowie a. a. O., 01:02:38-01:04:18.)

¹⁵⁴ Vgl. A. a. O., 01:02:23-01:02:38.

¹⁵⁵ Vgl. A. a. O., 00:04:02-00:04:20.

¹⁵⁶ Etwa dokumentarisch inszenierte Monologe und *Backstage-Momente*, auf die zu einem späteren Zeitpunkt in der Analyse vertieft eingegangen wird.

¹⁵⁷ Vgl. Tröhler, „Filmische Authentizität“, S. 150.

diskutiert werden kann.¹⁵⁸ Dies wird dann deutlich, wenn eine dritte Ebene in der Genrediskussion eröffnet wird. Denn auch als Spielfilm im klassischen Sinne lässt sich das Special nur bedingt beschreiben. Es werden zwar auch hier klare Elemente, wie eine starke narrative Ausrichtung und Entwicklung der Geschichte oder eine klar strukturierte Dramaturgie verwendet. Die narrativen Entscheidungen werden dabei zu einem späteren Zeitpunkt tiefergehend analysiert, wobei schon anzumerken ist, dass sich das Special einer klaren Handlungsstruktur anpasst, die die Entwicklung der Kunstfigur, inklusive einer emotionalen Klimax zum Ende hin, vorschreibt. Dennoch lassen sich insbesondere in der ersten Hälfte des Specials episodische Sequenzen und musikalische Nummern erkennen, die lose miteinander verbunden sind und weniger einer narrativen Logik und Struktur folgen.¹⁵⁹ Zudem lassen sich dann besonders in der zweiten Hälfte des Specials Szenen erkennen, die suggerieren, dass sie nicht entlang einer geplanten Handlung verlaufen, sondern tatsächlich eingeschobene dokumentarische Momente zeigen.¹⁶⁰ Auch wenn diese Frage zu einem späteren Zeitpunkt der Analyse zu klären ist, lässt sich erkennen, dass das Special sich nicht nur entlang einer narrativen Vorgabe bewegt, sondern auch entlang emotionaler Zustände und performativer Eskalationen, die eine klare Zuschreibung des Specials zum klassischen Spielfilm hinterfragen lassen. Diese hybride Form verweist auf eine mediale Einordnung, die *Inside* als ein Werk erscheinen lässt, das sich von zeitgenössischen Themen und Diskursen beeinflussen lässt und die damit verbundenen Genrefragen neu diskutiert. Das Special verbindet dabei Elemente vom Stand-up und Dokumentar- und Spielfilm, indem es stilistische Mittel dieser Genres verbindet und bricht. Besonders auffällig ist dabei die Nähe zu internetbasierten Formaten. Viele Sequenzen greifen ästhetische und strukturelle Merkmale von YouTube-Videos¹⁶¹, Livestreams¹⁶² oder *Social-Media-Content*¹⁶³ auf. Auch die direkte Ansprache der Kamera¹⁶⁴ und die Selbstkommentierung der eigenen Person¹⁶⁵, wie auch des Produktionsprozesses¹⁶⁶ verweisen auf eine digitale Plattformästhetik, die von Burnham zitiert und kritisch reflektiert wird. Zudem wird diese mediale Einordnung von *Inside* durch die Veröffentlichung auf Netflix als Streaming-Special verstärkt. Zwar wird Burnham durch die Plattform und den

¹⁵⁸ Vgl. Tröhler, „Filmische Authentizität“, S. 150ff.

¹⁵⁹ So wirken beispielsweise sein Comedy-Sketch, in dem Burnham einen Unternehmensberater verkörpert (Vgl. *Bo Burnham: Inside*, Burnham, 2021, 00:18:20-00:20:23.) und sein Lied *White Woman's Instagram* (A. a. O., 00:20:23-00:24:22.) weder thematisch noch visuell miteinander verbunden.

¹⁶⁰ Auf die beiden Zwischenmonologe vor dem Lied *All Eyes On Me* wird zu einem späteren Zeitpunkt der Analyse vertieft eingegangen, doch sollen in ihrer Wirkung affektive Nähe zu den Zuschauer*innen erzeugen. (Vgl. A. a. O., 01:09:39-01:11:40.)

¹⁶¹ Vgl. A. a. O., 00:26:45-00:29:19.

¹⁶² Vgl. A. a. O., 00:50:43-00:53:30.

¹⁶³ Vgl. A. a. O., 00:20:23-00:24:22.

¹⁶⁴ Vgl. A. a. O., 00:09:32-00:11:03.

¹⁶⁵ Vgl. A. a. O., 00:27:30-00:29:19.

¹⁶⁶ Vgl. A. a. O., 00:24:22-00:24:50.

Distributionskontext ermöglicht, klassische Aufführungslogiken aufzubrechen und geben ihm die nötigen ökonomischen Mittel, das Special zu verfilmen, doch Netflix als Teil unserer Popkulturellen Geschichte und als Global Player in der Streaming- und Produktionswelt, machen die Plattform Teil des thematischen Rahmens, in dem *Inside* agiert.¹⁶⁷ Zudem befindet sich das Special als Hybrid zwischen zwei Formen wieder, da das Comedy-Special zwar als mediales Produkt vom Publikum konsumiert wird, der Konsum des Werkes jedoch durch seine Veröffentlichung auf der Plattform und seinen zeitlichen Rahmen während der Corona-Pandemie individuell und ohne kollektive Feedback-Schleife stattfindet. Die Interaktion zwischen dem Publikum fand daher in den meisten Fällen getrennt vom Sehprozess und der Plattform im digitalen Raum statt.¹⁶⁸ Diese Rezeptionsweise verstärkt die thematische Auseinandersetzung mit der kollektiven Vereinsamung und der Abwesenheit unmittelbarer sozialer Resonanz.

Im Zusammenspiel dieser Faktoren entsteht ein Werk, das sich sehr bewusst zwischen etablierten Kategorien bewegt und diese Zwischenräume aktiv als Inhalt und ästhetisches Mittel nutzt. *Inside* ist weder eindeutig Comedy noch Dokumentation, weder Spielfilm noch Produkt medialer Videoformate. Die Unklarheit über das Genre und den Status des Specials fordert das Publikum auf, die eigene Erwartungshaltung an *Inside* und an Genrekonventionen zu reflektieren. Zusätzlich wird durch den Bruch der Erwartungen eine weitergehende Auseinandersetzung mit dem Authentizitätsbegriff ermöglicht, da insbesondere im Genre des Stand-ups und des Dokumentarfilms die Rezeption mit dem Effekt der Authentizität verbunden ist. Damit operiert *Inside* bewusst mit widersprüchlichen Signalen und genreabhängigen Markern innerhalb einer kontrollierten Inszenierung, wodurch gerade in dieser unklaren Situation seiner Authentizität der Effekt dieser besonders produktiv hervorgebracht werden kann. Diese Ausgangslage bildet die Grundlage für das folgende Analysekapitel, in dem untersucht wird, welche konkreten Text-, Ton-, Bild- und Inszenierungsstrategien verwendet werden, um diesen Effekt hervorzubringen und die Diskussion um diesen Effekt innerhalb des Specials bewusst zu fördern.

¹⁶⁷ Burnham thematisiert die Rolle großer Unternehmen und ihren Einfluss auf die Gesellschaft. (Vgl. A. a. O., 00:18:20-00:20:23, sowie A. a. O., 00:30:14-00:31:20.)

¹⁶⁸ Durch die Veröffentlichung auf Netflix während der Corona-Pandemie erschien der Film in einer Zeit, in der Kinogänge und soziale Interaktionen stark eingeschränkt waren. Da auf der Streaming-Plattform Netflix keine direkte Interaktion zwischen den Zuschauer*innen stattfindet, verlagerte sich der Interaktionsraum auf andere Plattformen im Internet oder auf Gespräche, die zeitlich vom eigentlichen Rezeptionsprozess getrennt waren. (Vgl. Noorhan Abbas/Nashwa Elyamany, „Digital humor analysis of Bo Burnham’s Netflix comedy special *Inside: new sincerity, postirony, and metamodernism at play*“, *Language and Semiotic Studies*, hg. v. Jun Wang, Berlin: De Gruyter Brill 2025, S. 7.)

3.4 Inszenierungsstrategien

Die Inszenierung von *Inside* basiert auf einem komplexen Zusammenspiel verschiedener medialer Ebenen, die gemeinsam den Eindruck von Intimität und Reflexivität vermitteln wollen. Text, Bild, Musik und *Backstage-Momente* sind dabei durch das kontinuierliche Ineinander-Übergehen nicht klar voneinander zu trennen. Gerade ihr Zusammenspiel ist zentral für die Wirkung und den *Effekt filmischer Authentizität* des Specials. Denn *Inside* präsentiert sich als Prozess, dessen Herstellung und Scheitern Teil der Performance und Inszenierung werden.

Auf der Textebene lässt sich dies besonders daran erkennen, dass Burnham mit einer Spannung zwischen hochgradiger sprachlicher Kontrolle und dem Eindruck von Spontaneität arbeitet. Insbesondere bei den vermeintlich im Moment stattfindenden Monologen wird das deutlich. Viele dieser Monologe sind präzise geschrieben und für die Narrative des Specials angepasst. In dem Monolog vor dem Lied 30¹⁶⁹, das einen narrativen Wechsel von komödiantischer Satire hin zu einem ernsten Tonfall in die Wege leitet und so einen Wechsellpunkt zu einem Aufzeigen des authentisch scheinenden persönlichen Leidens der Kunstfigur darstellt, sehen die Zuschauer*innen des Specials Burnham dabei zu, wie er diese direkt anspricht und über den Werdegang des Entstehungsprozesses spricht.¹⁷⁰ Zum einen spricht er über Themen, die eine persönliche Ebene zum Publikum eröffnen, indem er Zweifel über das Special und sich selbst äußert und über sein vergebliches Ziel spricht, *Inside* vor seinem 30. Geburtstag zu beenden. Zum anderen markiert er durch diesen Monolog einen Zeitpunkt im Leben und innerhalb der Corona-Pandemie, die auf beiden Ebenen von den Zuschauer*innen verstanden und eingeordnet werden können. So spricht er auch über den isolierten Raum und die Einsamkeit, die ihn während dieser Zeit umgeben.¹⁷¹ Damit gehört dieser Monolog zu dem *Turning Point* des Specials, der wegen seiner wechselnden Tonalität als narrativer Mittelpunkt zu verstehen ist. Burnham nutzt diese Monologe, um auf affektiver Ebene mit dem Publikum zu interagieren und gleichzeitig, um die Narrative des Specials voranzubringen. Dabei inszeniert er die Texte durch technische und stilistische Mittel so, als entstünden sie im Moment des Sprechens und verbindet Pausen, Versprecher, Wiederholungen und seine Atmung, um den Eindruck von Spontaneität und Authentizität zu erzeugen. Sprache fungiert dabei nicht nur als Bedeutungsträger, sondern als performativer Akt. Besonders deutlich wird dies in der Inszenierung der Monologe. Wird das eben betrachtete Beispiel in seinen narrativen Rahmen

¹⁶⁹ Vgl. *Bo Burnham: Inside*, Burnham 2021, 00:44:03-00:46:30.

¹⁷⁰ Vgl. A. a. O., 00:41:54-00:44:03.

¹⁷¹ Vgl. A. a. O., 00:42:12-00:42:54.

gesetzt, erkennt man, dass Burnham mit kleinen Details, den *Turning Point* und Bruch der mentalen Verfassung der Kunstfigur einleitet. So wird die Szene mit einer Einblendung eingeleitet, die Burnham beim Aufbauen der Inszenierung darstellt.¹⁷² Dabei sticht die Szene besonders damit heraus, dass die Kamera in diesem Prozess umfällt. Was zuerst als weiterer Versuch einer Authentizitätsstrategie erscheint, kann hier als auf verschiedenen Ebenen analysiert werden. Im Vordergrund ist die Szene der fallenden Kamera ein eingebautes spontanes Versehen, das Burnham im Schnitt eingebaut hat, um den Prozess des Filmens zu verdeutlichen und durch das Einbauen imperfekter Szenen, Authentizität herzustellen. Gleichzeitig kann der Einbau dieser Szene die Offenlegung der Künstlichkeit verstärken, indem damit aufmerksam gemacht wird, dass die Entscheidung, welche Imperfektionen gezeigt werden, letztlich bei Burnham und dem Schnitt des Specials liegen. Auf einer narrativen Ebene kann zudem argumentiert werden, dass Burnham diesen Moment nutzt, um den Fall der Kunstfigur in eine mentale Dissoziation mit dem Fall der Kamera gleichzusetzen. Insbesondere der Moment dieser Szene lässt aufgrund des thematischen Wechsels des Specials diese Ebene vermuten. Auch das Motiv der Kamera und seine Verbindung zum mentalen Zerfall der Kunstfigur, lässt sich durch das gesamte Special erkennen.¹⁷³ Die Kontrolle über die Inszenierung und das Gezeigte wird noch weiter über die Position dieser Szene und des Monologes innerhalb des Specials verstärkt. Wie analysiert, bildet dieser Komplex den Wendepunkt von *Inside*. Burnham wird innerhalb dieses Monologes 30 Jahre alt, was er inhaltlich und performativ einbaut. Dieser narrative Wechsellpunkt wird dabei durch den Schnitt weiter untermauert. So lässt er eine Uhr neben seinem Monolog laufen, die die Zeit anzeigt. Die Zuschauer*innen sehen, dass es kurz vor 24 Uhr und damit kurz vor dem 30. Geburtstag der Kunstfigur ist. Burnham erklärt ihnen, dass er gerne vor diesem Zeitpunkt fertig gewesen wäre, doch seine mentale Verfassung ihn davon abgehalten hat, dieses Ziel zu erreichen. Auch wenn die Zuschauer*innen bisher nur wenig davon mitbekommen haben, ändert sich das fundamental in der zweiten Hälfte. Innerhalb des Monologes schlägt die Uhr auf 12 und markiert so den Wendepunkt des Specials sowohl thematisch und textuell durch den Monolog als auch visuell durch das Umschlagen der Uhr. Gleichzeitig können die Zuschauer*innen beim Pausieren des Specials erkennen, dass dieses Umschlagen auf die Sekunde genau in der Mitte des Specials angeordnet ist.¹⁷⁴ Dieses kleine Detail zeigt, dass sich Burnham sehr bewusst über diesen Moment war und die Entscheidung des Monologes und der Details, die zu diesem führen, entschieden im Schnitt eingesetzt wurden. Auch wenn diese Szene thematisch und textuell

¹⁷² Vgl. A. a. O., 00:41:14-00:41:53.

¹⁷³ Wie die Analyse noch zeigen wird, inszeniert Burnham durch die Präsenz der Kamera die mentale Verfassung der Figur.

¹⁷⁴ Vgl. A. a. O., 00:43:50.

einen authentischen Affekt haben können und gerade durch die persönliche Atmosphäre und Sprache genau diesen hervorbringen wollen, zeigt der Moment, dass die Inszenierung und der Schnitt in der Hand des Künstlers liegen und dieser entscheidet, was wann von den Zuschauer*innen gesehen wird.

Die visuelle Inszenierung verstärkt dabei diesen Eindruck. *Inside* ist visuell hochgradig kontrolliert. Die Bildkomposition und Position von Kamera und Technik sind präzise geplant und stilisiert. Gerade die Momente, in denen Burnham in die Kamera spricht, zeigen oft eine unbeholfene Positionierung oder ihn, während er Kamera oder Licht einstellt. Diese Gleichzeitigkeit von technischer Perfektion und sichtbarer Improvisation erzeugt eine produktive Ambivalenz, bei der das Bild sowohl die künstlerische Kontrolle als auch die Reflexion dieser signalisiert. Der Effekt von Authentizität entsteht hier durch die Offenlegung der visuellen Konstruktion. So wechselt er immer wieder zwischen Liedern, Sketches, kurzen Talks über seinen mentalen Zustand und den Stand des Specials, sowie Einblendungen des Raumes oder der von ihm verwendeten Technik. Gerade in den Zwischensequenzen nutzt er natürliches Licht und den mit Technik befüllten Raum, um *Backstage-Momente* zu erzeugen. Die *Backstage-Momente* wirken natürlich, da Burnham hier über die Ausstattung oder Persönliches spricht und dabei den von ihm genutzten Raum miteinbezieht. Dennoch macht Burnham den Zuschauer*innen auch bewusst, dass er die Kontrolle darüber hat, was sie sehen. So erinnert die Performance von *All Time Low*¹⁷⁵ an seinen Sketch *Art is a lie, nothing is real*.¹⁷⁶ Zwar haben diese nicht abzuweisende Unterschiede, doch das erst scheinbare Aufzeigen eines realen Momentes, welcher in einem Lied und einer somit durchgeplanten Sequenz endet, entspringen der gleichen Grundidee. In *All Time Low* spricht Burnham über seinen mentalen Zustand, der ein Tief erreicht. Dabei ist er im Setting des mit Kabeln, Kameras und Instrumenten gefüllten Raumes, den er für sein Special nutzt. Die Lichtquelle entspringt seinem Fenster und man sieht Burnham scheinbar gestresst in einer Jogginghose da sitzen und in ein Mikrofon sprechen. In dem Moment, in dem er anfängt, über das tatsächlich negative Gefühl zu sprechen, das ihn zu dem Zeitpunkt bedrückt, ändert sich die natürliche Frontalperspektive der Kamera und filmt ihn aus einer tieferen Perspektive. Das Licht ist nun ausgeleuchtet und Burnham nutzt weitere Effekte wie Partybeleuchtung, um die Natürlichkeit der Szene zu brechen. Zudem singt Burnham nun in einem fröhlichen Ton und einem breiten Lächeln über sein aktuell negatives Gefühl.¹⁷⁷ Dieser Effekt hat insbesondere zwei Auswirkungen, die für die Analyse von Authentizität entscheidend sind. Zum einen schafft es Burnham erneut durch

¹⁷⁵ A. a. O., 00:55:37-00:56:30.

¹⁷⁶ Vgl. *what.*, Burnham, 2013, 00:08:15-00:09:03.

¹⁷⁷ Vgl. *Bo Burnham: Inside*, Burnham, 2021, 00:56:04-00:56:17.

diesen Effekt, die Künstlichkeit des Mediums zu unterstreichen und den Zuschauer*innen bewusst zu machen, dass die Entscheidung über das, was sie sehen, bei den Performer*innen selbst liegt. Diese Reflexion über die Medialität des Mediums hat jedoch auch zur Folge, dass die Zuschauer*innen sich mit der Authentizitätsfrage auseinandersetzen müssen, da eine Reflexion Burnhams und Offenlegung der Künstlichkeit gleichzeitig wieder einen authentischen Effekt hervorbringen. Zum anderen lässt Burnham durch einen solchen Monolog eine Basis erschaffen, wodurch andere Monologe aus dem Special authentischer wirken, wo Burnham weniger auf die Künstlichkeit aufmerksam macht. Gerade in der zweiten Hälfte richtet sich Burnham des Öfteren an die Zuschauer*innen, um über seine vermeintlich persönlichen und mentalen Probleme zu sprechen. Dabei lässt er erkennen, wie aufgelöst er ist und wie ihn die Trauer oder Wut übernimmt. In den beiden Monologen vor *All Eyes On Me*¹⁷⁸ ist genau dies zu sehen. Im Ersten sitzt Burnham im Hintergrund auf einem Stehhocker.¹⁷⁹ Ähnlich wie bei seinen Stand-up-Sketches hat er hier ein Mikrofon in der Hand und sitzt im Mittelpunkt. Diesmal sind jedoch die Kameras vor ihm und das Licht wird unnatürlich auf den hinteren Teil des Raumes geworfen. Der vordere Teil des Raums, in dem die Kameras und die Technik stehen, bleibt dunkel und das Bild wirkt asymmetrisch. Burnham sitzt erneut in Jogging-Klamotten und Kapuze vor der Kamera und wirkt auf Grund seiner Haltung und Gestik gestresst. Sein Gesichtsausdruck scheint müde, traurig und wütend. Er versucht wiederholt einen Satz anzufangen, in welchem er die Zuschauer*innen über den Stand des Specials informieren möchte. Wütend darüber, dass er nicht die richtigen Worte findet und wie er sich präsentiert, verschwindet er in einem Wutanfall von der Szene und schmeißt mit den Worten: „I can’t. I fucking can’t“¹⁸⁰ die Technik, die sich auf seinem Weg befindet zur Seite. Im darauffolgenden Monolog sieht man Burnham am linken Bildrand in Nahaufnahme.¹⁸¹ Im Hintergrund sieht man unscharf die Kamera, die er schon bei der Vorstellung des Specials am Anfang verwendet hat. Die Beleuchtung ist minimalistisch auf sein Gesicht konzentriert. Er sitzt überlegt da und seine Mimik ist traurig. Man erkennt, dass er wässrige Augen hat. Langsam spricht er in das Mikrofon und richtet sich an die Zuschauer*innen. Dabei sagt er: „I am ... not ... um, well.“¹⁸² und bricht dabei in Tränen aus, während die Aufnahme leicht auf die Kamera im Hintergrund zoomt und das nächste Lied beginnt.

Auch wenn beide Monologe keine Verfremdung aufzeigen oder die Künstlichkeit des Specials anmerken, hat Burnham narrative, visuelle und inszenatorische Mittel eingebaut, die diese

¹⁷⁸ A. a. O., 01:09:39-01:11:40.

¹⁷⁹ Vgl. A. a. O., 01:09:39-01:11:13.

¹⁸⁰ A. a. O., 01:11:01-01:11:07.

¹⁸¹ Vgl. A. a. O., 01:11:13-01:11:40.

¹⁸² A. a. O., 01:11:19-01:11:34.

Szenen in das Gesamtbild von *Inside* integrieren. Zum einen besteht eine Referenz zu einem früheren Zeitpunkt des Specials, da der verwendete Hintergrund aus einem der Eröffnungslieder stammt.¹⁸³ In *Comedy*¹⁸⁴ spricht Burnham satirisch über die Ziele des Specials und die Rolle von Comedy und Comedians in Krisenzeiten. In dem Lied spielt er mit Absurditäten und Übertreibungen, wodurch die eigene Performativität in den Vordergrund gerückt wird. Burnham spielt dabei in dem Lied die Rolle eines *White Saviours* und durch die verwendete Ironie wird klar, dass das Special und Comedians nicht da sind, um, wie im Lied gesungen, die Welt zu verändern. Mit dieser rückläufigen Referenz auf die Exposition des Specials wird der Kontrast zwischen den humoristischen Musik-Performances und den Performances der Monologe sichtbar. Gleichzeitig wird durch den gleichen Hintergrund – bestehend aus einem Bild von blauem Himmel – deutlich gemacht, dass beide trotz ihrer grundsätzlichen Verschiedenheit, Teil einer Performance sind. Auch die Bildkompensation spielt dabei eine große Rolle. In den Monologen ist Burnham von Technik und Kameras umgeben. Diese visuelle Klaustrophobie verstärkt dabei das Gefühl von dem mentalen Zerfall der Figur. Die Monologe markieren den Zusammenbruch und Tiefpunkt der Figur und dennoch findet die Szene ihren Höhepunkt im Heranzoomen an die Kamera. Selbst in diesem vermeintlich vulnerablen Moment macht Burnham den Zuschauer*innen im Schnitt deutlich, dass die Kamera im Zentrum steht und obwohl hier eine verbalisierte Äußerung von Schmerz und einer Schutzlosigkeit der ganzen Comedyelemente und Lieder bewusst wird, macht Burnham selbst in diesen Monologen deutlich, dass es sich durch die Kamera um eine Performance handelt, wodurch die Frage nach der Grenze zwischen Realität und Performance hier visuell und inszenatorisch einen Höhepunkt findet.

Dabei ist es entscheidend, neben den Monologen noch auf weitere *Backstage-Momente* zu blicken, da sie besonders prägnant für die Authentizitätswirkung von *Inside* sind. Diese Sequenzen zeigen Burnham beim Einstellen von Technik¹⁸⁵, beim Wiederholen von Takes,¹⁸⁶ beim Sichten von Material,¹⁸⁷ in Momenten der körperlichen und emotionalen Erschöpfung¹⁸⁸ oder der Erzeugung vermeintlich spontaner Situationen.¹⁸⁹ Sie suggerieren einen Blick hinter die Kulissen und den Prozess des Erschaffens des Specials. Sowohl zwischen den Liedern als auch in den Performances sind durch das ganze Special hinweg Beleuchtung, Kameras, Kabel,

¹⁸³ Der Hintergrund, der beim ersten besprochenen Monolog angewendet wird (Zu sehen bei a. a. O., 01:09:38.), wurde zuvor an einem anderen Moment des Specials verwendet (Zu sehen bei a. a. O., 00:06:23.).

¹⁸⁴ A. a. O., 00:03:50-00:09:19.

¹⁸⁵ Vgl. A. a. O., 00:02:35-00:03:10.

¹⁸⁶ Vgl. A. a. O., 00:35:35-00:35:50.

¹⁸⁷ Vgl. A. a. O., 00:24:25-00:24:50.

¹⁸⁸ Vgl. A. a. O., 01:09:39-01:11:13.

¹⁸⁹ Vgl. A. a. O., 00:13:28-00:14:05.

Tontechnik, etc. aber auch der Raum als Gästehaus mit Küche, Bett und Möbeln zu sehen. Wie herausgearbeitet setzt er die Unordnung in manchen Szenen als Stilmittel ein.¹⁹⁰ Es handelt sich um eine bewusste Entscheidung, den Raum und die Technik als stilistisches Mittel einzusetzen, um diese *Backstage-Momente* zu erzeugen. Die Zuschauer*innen können somit Teile der Wohnung, beziehungsweise der Bühne erfahren und den Rahmen kennenlernen. Die bewusste Offenlegung solcher Szenen unterstützt den Gedanken, Burnham als arbeitenden Künstler zu sehen und den Entstehungsprozess von *Inside* mitzuerleben. Diese *Backstage-Momente* zeigen jedoch nicht nur Szenen des Entstehungsprozesses, sondern sollen auch Momente aus dem alltäglichen Leben von Burnham aufzeigen. Diese handeln von den Schwierigkeiten, die bei einer solchen Produktion entstehen. Zum Beispiel wird am Anfang des Specials nach dem Lied *FaceTime with My Mom (Tonight)*¹⁹¹ eine Szene eingeblendet, in der Flugzeuggeräusche von außen in die Wohnung gelangen.¹⁹² Solche Szenen aus dem Umfeld der Wohnung beinhalten Außenlärm, Tageslicht oder Schatten und sollen die Zuschauer*innen auf den äußerlichen Rahmen der Wohnung aufmerksam machen. Zusätzlich gibt es Szenen, die Burnham bei alltäglichen Aufgaben in der Wohnung zeigen. Vor dem Abschlusslied *Goodbye*¹⁹³ blendet Burnham eine Szene ein, in der man ihn schlafen, essen und sich die Zähne putzen sieht.¹⁹⁴ Solche Momenteinblendungen sollen es glaubhafter machen, an die Transparenz des Specials zu glauben. Reflexionen über die Entscheidungskraft, was gesehen wird und was herausgeschnitten wird, zeigen jedoch auch, dass solche *Backstage-Momente*, wie das gesamte Special, Teil einer Performance sind und als Teil einer Authentizitätsstrategie genutzt werden können. Gleichzeitig wird zudem auffällig, dass *Inside* keine klare Trennung zwischen Auftritt und Privatheit zulässt und die Vermischung von Kunstfigur und Privatperson hervorbringt. Die Zuschauer*innen bekommen durch diese Szenen keinen Wechsel zwischen Bühne und privatem Ort mit, sondern erleben eine permanente Überlagerung von Performance und Alltag. Dadurch wird die Frage nach der Grenze zwischen Rolle und tatsächlicher Person bewusst unscharf gehalten, was durch referenzielle Momente und vermeintlich persönliche Kontexte verstärkt und zu einem späteren Zeitpunkt vertieft betrachtet wird. An dieser Stelle ist jedoch festzuhalten, dass in der Verbindung von Text, Bild, Inszenierung und *Backstage-Momenten*, *Inside* eine Inszenierungslogik entwickelt wird, die fest auf Selbstreflexivität und ein narratives Ziel ausgerichtet ist. Das Special thematisiert seine eigene Form und durch die Offenlegung Burnhams wird die eigene Performativität und Künstlichkeit kommentiert und reflektiert.

¹⁹⁰ Etwa bei A. a. O., 00:30:14-00:11:26, um die mentale Erschöpfung mit dem Chaos im Raum zu vergleichen.

¹⁹¹ A. a. O., 00:11:02-00:13:27.

¹⁹² Vgl. A. a. O., 00:13:28-00:14:05.

¹⁹³ A. a. O., 01:19:29-01:24:00.

¹⁹⁴ Vgl. A. a. O., 01:17:28-01:19:29.

Gleichzeitig schafft Burnham so Momente, die einen Effekt von Authentizität hervorbringen, weil die klare Offenlegung verwehrt bleibt und so ein Spannungsfeld in der Erwartung der Zuschauer*innen entsteht, dass die Frage unbeantwortet lässt, ob die Grenze zwischen Figur und Künstler klar zu ziehen ist und wie das Gesehene einzuschätzen bleibt. Diese Metaebene verhindert eine naive Lektüre des Werks und problematisiert den medialen Authentizitätsanspruch. Im Sinne des zuvor entwickelten theoretischen Rahmens lässt sich zudem bestimmen, dass die Inszenierungsstrategien von *Inside* gezielt auf die Erzeugung eines Authentizitätseffektes abzielen. Die Inszenierungsstrategien bilden damit das Fundament für die folgenden Analyseschritte, in denen diese Effekte weiter ausdifferenziert und konkretisiert werden.

3.5 Medium und Selbstreferenzialität

Inside ist in besonderem Maße ein Werk über sein eigenes Medium und seinen eigenen Entstehungsprozess. Neben seinen gesellschaftlichen Themen wie Isolation, mentale Überforderung, das Leben im digitalen Zeitalter und Authentizität, reflektiert das Special unter anderem die medialen Bedingungen, unter denen ein solches Special entstehen kann und solche Inhalte überhaupt artikulierbar werden. Das Medium ist dabei aktiver Bestandteil der Aussage. In der konstanten Selbstreferenzialität liegt ein entscheidender Fokus von *Inside*. Bereits die grundlegende Konstellation des Specials macht das Medium sichtbar. Burnham agiert allein vor der Kamera und übernimmt sämtliche technische Funktionen selbst. Damit positioniert er sich zugleich vor und hinter dem Bild, wodurch eine Dopplung entsteht, die die klassische Trennung zwischen Subjekt und Beobachtungsinstanz in Frage stellt. Burnham macht dabei sichtbar, dass er in einer ständigen Beobachtungsschleife mit sich selbst steckt, die mit der ständigen Selbstreferenzialität des Mediums gleichzustellen ist. Die Kamera wird so zu einem Instrument, das nicht nur über das einfache Beobachtungsinstrument hinausgeht, sondern zur Voraussetzung der eigenen Sichtbarkeit und zum Ersatz der Feedbackschleife wird. Burnham nutzt diese Ebene, indem er sich explizit wiederholt an die Kamera richtet und ihre Präsenz kommentiert. Burnham beginnt sein Special mit dem Lied *Content*.¹⁹⁵ *Content* ist in Bezug auf *Inside* ein interessantes Thema, da dieses auf zwei elementare Arten zu verstehen ist. Zum einen kreiert er mit seinem Comedy-Special ein Stück *Content*. Zum anderen thematisiert er jedoch

¹⁹⁵ A. a. O., 00:00:44-00:02:19.

auch *Content* und dessen Erstellung in der digitalen Medienwelt. Diesen Prozess möchte er auch vor den Zuschauer*innen nicht verbergen und benennt das oberflächliche Ziel des Specials in seinem ersten Lied.¹⁹⁶ Das wird auch in der Vorstellung des Specials, wenige Minuten später, weitergeführt, wenn er den Zuschauer*innen die Akteure des Specials bewusst macht: „It’s just me and my camera, and you and you’re screen“.¹⁹⁷ Die Kamera nimmt somit im digitalen Rahmen die Rolle des konstanten Publikums ein, während der Bildschirm zur Bühne sozialer Interaktion wird. Da die Kamera von Burnham in den Mittelpunkt gerückt wird und er klar benennt, dass es auch um den Entstehungsprozess des Specials gehen wird, wird *Inside* zu einem *Poïoumenon*.^{198,199} Das Special macht den Prozess des Produzierens selbst zum Gegenstand der Darstellung und macht diesen Schaffensprozess sichtbar und inszeniert ihn als Teil der Erzählstruktur, der zu reflektieren bleibt. Diese Selbstreferenzialität äußert sich zunächst in der kontinuierlichen Sichtbarmachung der Produktionsbedingungen, indem, wie im vorhergehenden Kapitel analysiert wurde, die Technik des Specials als sichtbare Elemente in die Inszenierung eingebaut wird. Burnham filmt sich beim Einrichten und Testen von Licht und Kamera²⁰⁰ sowie beim Wiederholen von Takes.²⁰¹ Der kreative Prozess wird somit Teil der Performance. Diese Darstellung des Entstehungsprozesses erzeugt einen spezifischen Authentizitätseffekt. Authentizität entsteht hier in der Offenlegung medialer Konstruktion. Die Handlung des Films orientiert sich dabei an Phasen der Produktion und der Erschöpfung der Kunstfigur von Burnham bei diesem Prozess. Der Fortschritt, beziehungsweise die Stagnation des Specials, ist dabei immer auch an der mentalen Fassung der Figur zu messen. Besonders deutlich wird dies nach dem Zwischenmonolog von 30, der im vorherigen Teil schon analysiert worden ist. Daher ist hier nun noch einmal zu erwähnen, dass der Fokus auf den mentalen Zerfall Burnhams in der zweiten Hälfte des Specials dadurch entsteht, dass er das Special gerne vor seinem 30. Geburtstag beendet hätte und die fehlende Fertigstellung und Ungewissheit über das Ende die mentale Verfassung von Burnham weiter beeinflussen.²⁰² Deutlich wird dies an den darauffolgenden Monologen, in denen er mit der Kamera spricht und die Fertigstellung des Specials immer weiter in den Vordergrund rückt. In einer Szene nach dem Lied *Welcome to the*

¹⁹⁶ Vgl. A. a. O., 00:01:46-00:02:19.

¹⁹⁷ A. a. O., 00:10:02-00:10:17.

¹⁹⁸ Als *Poïoumenon* wird ein Werk verstanden, das seine eigenen Erschaffungsprozess beinhaltet und damit die Grenzen von Fiktion und Nicht-Fiktion erforscht. (Vgl. Alastair Fowler, *A history of English literature*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1987, S. 368ff.)

¹⁹⁹ Vgl. „Dissecting INSIDE by Bo Burnham (Part 1)“, *Dissect*, Cole Cuchna (Moderator), *spotify.com*, 26.04.2022, <https://open.spotify.com/episode/4U8wZ6dO3prkPcAPAZWCLx?si=8baaf1f7902445e3>, 31.01.2026, 38:11-39:14.

²⁰⁰ Vgl. *Bo Burnham: Inside*, Burnham, 2021, 01:18:08-01:19:00.

²⁰¹ Vgl. A. a. O., 00:46:35-00:46:47.

²⁰² Vgl. A. a. O., 00:42:12-00:42:54.

*Internet*²⁰³ behandelt Burnham diese Thematik direkt und erzählt den Zuschauer*innen, dass *Inside* nie zu Ende gebracht wird.²⁰⁴ Verbunden wird diese Aussage mit der Darstellung Burnhams, wie er mental zerrissen ist und sich unwohl mit dem fehlenden Weiterentwickeln des Specials fühlt. Die Drohung, dass das Special nie zu Ende gebracht wird, ist dabei zum einen Teil der Inszenierung seines mentalen Zerfalls, wie auch ironisch aufgeladen, da die Zuschauer*innen in dem Moment des Sehens dieser Szene, wissen, dass es zu der Veröffentlichung des Specials kam. Auch das darauffolgende Lied *Bezos II*²⁰⁵ und der Stand-up-Sketch²⁰⁶ lassen dieses Bild des Zerfalls deutlich mit dem fehlenden Fortschritt des Specials verbinden, da man Burnham nun auch im Zustand des kompletten Realitätsverlustes beobachten kann, während den Zuschauer*innen von Burnham bewusst gemacht wurde, dass das Special keinen Fortschritt, beziehungsweise kein Ende findet. Nur nachdem der emotionale und narrative Höhepunkt im Lied *All Eyes On Me* gefunden wird, dessen Signifikanz zu einem späteren Zeitpunkt in dieser Analyse detailliert herausgearbeitet wird, erhält das Special einen sanfteren Ton und Burnham kündigt an, er sei nun fertig.²⁰⁷ Er schafft es damit, das Special anhand des Erschaffungsprozesses zyklisch zu Ende zu bringen und da seine mentale Verfassung mit diesem Prozess verbunden ist und diese vor allem in der zweiten Hälfte des Specials im Vordergrund steht, ist dieser Prozess ebenso essentiell für die Narrative Ebene wie auch den mentalen Zerfall der Figur.

Dabei ist gleichzeitig festzuhalten, dass die Selbstreferenzialität des Schaffensprozesses performativ gebrochen wird und die Sichtbarkeit der Produktion selbst inszeniert ist. Und da beide eng miteinander verbunden sind, lässt sich die Frage stellen, inwiefern auch der mentale Zustand Burnhams für eine durchgängige Narrative performativ inszeniert ist. Die Offenlegung der Herstellung ist kein unkontrollierter Blick hinter die Kulissen, sondern Teil einer ästhetischen Strategie. Die persönliche Ebene kann somit neben der ästhetischen Strategie als affektive Strategie verstanden werden, die in ihrem Zusammenspiel den *Effekt filmischer Authentizität* erzeugen soll, wodurch eine doppelte Struktur zwischen technischem Entstehungsprozess und dem persönlichen mentalen Prozess entsteht, die sich in der Inszenierung beider zu einer künstlichen Entscheidung weiterentwickelt. Diese doppelte Codierung erzeugt eine komplexe Authentizitätsstruktur, bei der das Publikum die Inszenierung erkennt und den Prozess dennoch als glaubwürdig erlebt. Gerade die Sichtbarkeit der Arbeit und Erschöpfung erzeugt eine affektive Nähe, ohne den Status der Darstellung als mediale

²⁰³ A. a. O., 00:56:30-01:01:06.

²⁰⁴ Vgl. A. a. O., 01:01:07-01:01:50.

²⁰⁵ A. a. O., 01:01:50-01:02:17.

²⁰⁶ Vgl. A. a. O., 01:02:35-01:04:18.

²⁰⁷ Vgl. A. a. O., 01:17:38-01:19:30.

Konstruktion aufzulösen. In dieser Perspektive erscheint *Inside* neben der Porträtierung eines Künstlers als Metareflexion über künstlerische Produktion in der Mediengesellschaft, wo der kreative Prozess zum Teil der Performance und so Teil des Künstlers wird. Burnhams Verhältnis zu sich selbst ist daher immer an das Verhältnis zur Kamera und seines Werkes geknüpft, weshalb die Figur in *Inside* und die mentale Verfassung dieser vor und durch das Medium existiert.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass *Inside* als *Poïoumenon* eine spezifische Form filmischer Selbstreferenzialität realisiert. Das Werk zeigt sich selbst beim Entstehen und die Figur bei ihrem kreativen Prozess. Der kreative Prozess wird Teil der gezeigten Person und Performance, wodurch diese gleichzeitig inszeniert und reflektiert wird. Durch die daher entstehende komplexe Struktur, in der Medium und Künstler untrennbar miteinander verschränkt sind, wird *Inside* mit der Reflexion seiner Medialität zu einer Medialität des Künstlers selbst, in der die mentale Verfassung immer auch an den Prozess der Erschaffung des *Contents* gebunden ist. *Inside* wird so zu einem Film über das *Content*-machen selbst und über die Unmöglichkeit, außerhalb der medialen Inszenierung dieses Prozesses zu existieren.

3.6 Künstler-Figur-Beziehung

Ein zentrales Element für das Verständnis dieser Analyse von *Inside* ist das Verhältnis zwischen Burnham als realem Künstler und der Figur, die er innerhalb des Specials verkörpert. Dieses Verhältnis bleibt bewusst instabil und entzieht sich einer klaren Trennung. Burnham tritt nicht als fiktionalisierte Rolle auf, reflektiert jedoch den Unterschied zwischen seiner Privatperson und der von ihm öffentlich präsentierten Kunstfigur.²⁰⁸ Es entsteht vielmehr eine hybride Figur, die biographische Bezüge und performative Überzeichnung miteinander verbindet und diese in reflektiven Selbstbeobachtungen diskutiert. Diese Spannung zwischen Künstler und Figur wird in *Inside* permanent thematisiert und produktiv gemacht.

Inside ist dabei gefüllt von Referenzen aus Burnhams eigener Karriere. Schon mit der Auswahl des Drehortes für das Special, beginnt Burnham damit. Das Special wird in seinem Gästehaus in Los Angeles aufgenommen, was auf unterschiedlichen Ebenen interessant für diese Analyse

²⁰⁸ Vgl. Bonasera, „Estrangement, Performativity, and Empathy in Bo Burnham's *Inside* (2021).“, S. 108.

erscheint.²⁰⁹ Zum einen wird hier die Grenze zwischen der Privatperson und der Kunstfigur weiter enthebelt, da Burnham das Publikum dazu einlädt, einen privaten Raum zu betreten, auch wenn die Grenze zwischen seinem Privatleben und dem öffentlichen Leben weiter gesetzt wird. Denn die Zuschauer*innen dürfen zwar das Gästehaus sehen, doch nicht darüber hinaus in die private Sphäre des Künstlers treten. Zum anderen weist Burnham hier auf das Ende seines letzten Specials *Make Happy* hin. Nachdem er von seinem Publikum applaudiert wird, können die Zuschauer*innen des Specials ihn dabei beobachten, wie er die Bühne verlässt und in denselben Raum läuft, der zum Mittelpunkt von *Inside* wird.²¹⁰ Mit den Worten: „Oh good. It’s just us.“²¹¹ setzt er sich an Klavier und spielt das finale Lied seines Stand-up-Specials *Are you Happy?*²¹² Als Antwort auf die Frage, setzt sich Burnham nach dem Lied in Bewegung und geht aus dem Gästehaus hinaus auf sein Haus zu, wo seine Freundin mit ihrem gemeinsamen Hund wartet.²¹³ Die Kamera bleibt jedoch im Gästehaus stehen, wodurch eine klare Barriere aufgebaut wird, die die Zuschauer*innen nicht übertreten dürfen. Burnham verlässt die Performance, um sich auf sein Privatleben zu konzentrieren, was durch die 5-jährige Pause verstärkt wird, die er sich vom Performen als Comedian nach dem Special genommen hat. Das Gästehaus wird somit Teil einer öffentlichen Bühne, bei dem eine Trennung zwischen der Privatperson und der Kunstfigur gezogen wird, die in *Inside* thematisiert und reflektiert wird. Mit der Öffnungssequenz von *Inside* kehrt Burnham jedoch zurück in diesen Raum, den er verlassen hat, wodurch er signifiziert, dass er als Performer und Comedian zurückgekehrt ist.

Die eindeutige Trennung zwischen dem Performer und der Privatperson wird innerhalb des Specials jedoch immer wieder aufgebrochen, wodurch es scheint, als ob die Privatperson Robert „Bo“ Burnham und seine Kunstfigur immer näher zusammengeführt werden. Dies besingt er schon in seinem ersten Lied, *Content*. Neben der Ausgangssituation des Specials, lässt Burnham erkennen, dass die Pandemie Auswirkungen auf seine eigene Psyche hatte. Mit „Sorry that I look like a mess. I booked a haircut, but it got rescheduled. Robert's been a little depressed, no“,²¹⁴ nutzt er zwar auch Momente, die von den Zuschauer*innen auf die eigene Situation übernommen werden können, bezieht diese jedoch auf seine individuelle Situation. Dabei wird die zuvor aufgebaute Spannung zwischen seiner Privatperson und der Kunstfigur gelockert, indem er seinen Namen nennt und seine vermeintlich mentale Verfassung aufzeigt.

²⁰⁹ Vgl. Gabriela Pascual Berros, „The Lockdown Historic House Museum: The Subversion of the Domestic Ideal during the COVID-19 Pandemic through Bo Burnham’s *Inside*“, *Res mobilis* Band 13, Nr. 19, 2025, S. 52-71, hier. S. 54.

²¹⁰ Vgl. *Bo Burnham: Make Happy*, Burnham/Storer, 2016, 00:56:35-00:56:43.

²¹¹ A. a. O., 00:56:43-00:56:45.

²¹² A. a. O., 00:56:50-00:58:50.

²¹³ Vgl. A. a. O., 00:58:45-00:59:09.

²¹⁴ *Bo Burnham: Inside*, Burnham, 2021, 00:01:26-00:01:39.

Zwar begründet er noch nicht, warum er mit Depression zu kämpfen hat, macht dies jedoch zu späteren Zeitpunkten des Specials immer wieder zum Thema. Diese klare Benennung kann dabei als narrative Strategie gelesen werden, um die Zuschauer*innen mit vergleichbaren Gefühlen affektiv einzuspannen, doch die Verwendung seines Namens und von Referenzpunkten seiner Karriere, machen es für die Zuschauer*innen schwerer, zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion zu unterscheiden. Auch, indem er die Anfänge seiner Karriere thematisiert, wird diese Grenze weiter aufgelöst. In der Zwischenszene vor dem Lied *Problematic*,²¹⁵ schaut er sich beispielsweise sein erstes veröffentlichtes Video an.²¹⁶ Dabei wurde zu einem vorherigen Zeitpunkt schon analysiert, wie Burnham zu den Anfängen seiner Karriere steht.²¹⁷ Am deutlichsten wird die Selbstreferenzialität seiner Karriere jedoch in *All Eyes On Me*.²¹⁸ Zum einen, da es in dem Lied um das Auftreten selbst geht, aber auch weil Burnham hier über die vergangenen Probleme seiner Privatperson spricht: „So, uh, five years ago, I quit performing live comedy. Because I was beginning to have, uh, severe panic attacks while on stage. Which is not a great place to have them. So I, I quit, and I didn't perform for five years and I spent that time trying to improve myself mentally“.²¹⁹ Dieser Monolog während dem Lied bündelt die persönlichen Narrative in *Inside*. Er referenziert hier nicht nur seine Kunst-Persona, sondern auch die Person dahinter, die dadurch gelitten und den Live-Stand-up unterbrechen musste. Die Referenzen, die Burnham von seinem richtigen Leben, aber auch seiner Karriere gibt, lässt er nicht nur im Raum stehen. Mit den Verweisen lässt sich das Comedy-Special für die Zuschauer*innen einordnen. Zudem gibt es ihnen die Möglichkeit, die Person Bo Burnham in *Inside* ernst zu nehmen, da sie aufgrund ihrer Vergangenheit näher zu greifen ist. Gerade die Zuschauer*innen, die die Karriere von Burnham verfolgen, oder sich nach dem Schauen des Specials über diese informieren, erkennen den intermedialen Künstler Bo Burnham in *Inside* wieder und können sich durch die Referenzen besser identifizieren. Aber auch neue Zuschauer*innen erkennen, dass Burnham seine tatsächliche Privatperson miteinbezieht. Zu guter Letzt ermöglichen die Referenzen ihm selbst, eine Reflexion dieser einzuleiten, welche er nutzt, um sich selbst und seinen Werdegang zu reflektieren, aber auch den Zuschauer*innen eine Reflexion seiner Person und eine Selbstreflexion zu ermöglichen. Auch hier beginnt Burnham schon in der Anfangsphase, reflektiv über seinen Status als Stand-up-Comedian zu sprechen. In *Content* singt er beispielsweise über den Wert seiner Lieder und seiner Show: „I'm sitting down, writing jokes, singing silly songs.“²²⁰ Damit reflektiert er den

²¹⁵ A. a. O., 00:38:02-00:41:12.

²¹⁶ Vgl. A. a. O., 00:37:23-00:38:02.

²¹⁷ Ich beziehe mich auf Kapitel 3.1 Kontextualisierung von Bo Burnham, hier S. 33f.

²¹⁸ Vgl. A. a. O., 01:14:15-01:15:43.

²¹⁹ A. a. O., 01:14:18-01:14:56.

²²⁰ A. a. O., 00:01:50-00:01:56.

Status von Comedy als Kunstform, was im nächsten Lied nochmals verdeutlicht wird. In *Comedy* geht er auf den Wert von Stand-up zu Zeiten der Pandemie ein. So reflektiert Burnham zum einen die Position von Stand-up-Comedians in der Gesellschaft und kritisiert, dass diese versuchen, im Mittelpunkt zu stehen.²²¹ Zum anderen reflektiert er über den Sinn seiner Komik in Zeiten von großen sozialen und ökologischen Problemen. So fragt er ironisch: „The world needs direction. From a white guy like me? Who is healing the world with comedy. That’s it: The world is so fucked up. Systematic oppression, income inequality, the other stuff... And there's only one thing that I can do about it. While — While being paid and being the center of attention.“²²² Er macht sich und den Zuschauer*innen bewusst, dass er mit seinem Special die Welt nicht verändern wird und ironisiert sich dabei als *White Saviour*, indem er sich durch überzogenen Lichteinfall als gottgleiches Wesen inszeniert.²²³ Dennoch macht er damit auch die Möglichkeit der Selbstreflexion denkbar, die in *Inside* eine entscheidende Rolle spielt. Die Problematik, dass Comedians den Drang haben, zu allem ihre Meinung zu äußern, kritisiert Burnham bewusst häufiger in seiner Karriere und auch in *Inside* fädelt er die Kritik noch deutlicher ein.²²⁴ In seinem Sketch vor *Unpaid Intern*²²⁵ hinterfragt er, wieso so viele Personen sich gezwungen fühlen, zu jedem Thema eine öffentliche Meinung teilen zu müssen, merkt neben dieser Kritik jedoch auch Folgendes an: „And I know you’re thinking, 'You’re not shutting the fuck up right now,' and that’s true, but...“,²²⁶ woraufhin er zum nächsten Lied schneidet. Mit dieser bewusst offenstehenden Frage merkt Burnham an, dass er, trotz seiner Kritik an der digitalen Selbstdarstellung und einem gesellschaftlichen Performance-Drang, als Comedian und Hauptfigur dieses Specials im Mittelpunkt steht und diese Kritik daran schon in einem Spannungsfeld zwischen dem Äußern dieser Kritik und dem Machen des Specials liegt. Diese kritisch hinterfragte Selbsterkenntnis zieht sich weiter durch *Inside* und wechselt innerhalb des Specials von Burnhams Kommentaren zu äußeren Gegebenheiten, wie der Rolle von Comedy und gesellschaftlichen Themen, hin zu einer Analyse des Selbst. Dieser Wechsellpunkt wird gerade bei und nach *Look Who’s Inside Again*²²⁷ deutlich, wo Burnham eine Situation besingt, die zwar auf die Pandemie, jedoch auch auf die Anfänge seiner Karriere und sich selbst bezogen werden kann: „When you're a kid and you're stuck in your room. You'll do any old shit to get out of it. Try making faces. Try telling jokes“.²²⁸ Besonders in der Position

²²¹ Vgl. A. a. O., 00:04:41-00:06:00.

²²² A. a. O., 00:05:42-00:06:18.

²²³ Vgl. A. a. O., 00:05:27-00:05:57.

²²⁴ Etwa in dem Lied *Art is Dead*, das bereits in Kapitel 3.1 Kontextualisierung Bo Burnham besprochen wurde, hier S. 30f.

²²⁵ A. a. O., 00:26:14-00:26:45.

²²⁶ A. a. O., 00:26:05-00:26:14.

²²⁷ A. a. O., 00:35:30-00:37:18.

²²⁸ A. a. O., 00:36:26-00:36:41.

dieses Liedes, nämlich vor der zuvor genannten Reflexion der eigenen Karriere in *Problematic*, rückt diese Verständnisebene in den Vordergrund. Auch das darauffolgende Lied, bestätigt diese Vermutung. Die Rolle von 30 als narrativer Turning Point wurde in einem vorherigen Kapitel bereits analysiert. Dennoch ist es wichtig, die Sequenz nun noch einmal kurz in den Kontext des Specials zu setzen. Burnham spricht darüber, wie er sich fühlt, noch nicht fertig zu sein und 30 Jahre alt zu werden. Dabei spricht er die Gefühle an, die beim Älterwerden und bei Midlife-Krisen vorkommen. Er geht darauf ein, was diese Gefühle mit ihm machen und welche Reaktionen sie hervorbringen. Zudem spricht er den gesellschaftlichen Druck an, der mit dem 30. Geburtstag verknüpft ist. Burnham reflektiert dieses soziale Angstgefühl, welches dabei entsteht und teilt mit den Zuschauer*innen den Moment, in dem die Figur des Specials 30 Jahre alt wird. In solchen Momenten schafft es Burnham durch vermeintlich persönliche Momente, in denen er private Probleme, aber auch reflektierte Augenblicke teilt, authentisch gegenüber seinen Zuschauer*innen zu sein. In dem Prozess der Selbstreflexion Burnhams wird das Publikum zudem eingeladen, diesen Prozess mit ihm zu teilen und eine Reflexion über die eigene Situation einzugehen. Diese wird gerade dann erzeugt, wenn Burnham in Monologe übergeht und über die Gefühle spricht, die ihn begleiten, beziehungsweise das persönliche Narrativ des Specials ausmachen. Burnham macht durch Selbstreferenzen und Selbstreflexion sowohl seine Künstlerpersönlichkeit nahbarer für die Zuschauer*innen als auch die Grenze zwischen seiner Privatperson und der Kunstpersona loser, wodurch diese Momente dazu führen, dass die Zuschauer*innen das Special bei der Authentizitätsfrage schwieriger einordnen können.

Diese Konstellation ist grundlegend für die Wirkung von *Inside*. Burnham nutzt seine öffentliche Person als Ausgangspunkt des Specials, destabilisiert sie jedoch kontinuierlich. Burnham zeigt sich als jemand, der sich selbst reflektiert und inszeniert und diese Reflexion und Inszenierung zugleich kommentiert und hinterfragt. Selbstkritik wird somit Teil der performativen Struktur und bewegt sich zwischen authentischem Gegenpol zur Selbstdarstellung und Inszenierungsstrategie. Gleichzeitig wird sie auch Bedingung der eigenen Sichtbarkeit, indem Burnham wiederholt den Wunsch nach authentischer Wirkung und die Kritik der performativen Selbstreflexion thematisiert, zugleich aber auch das Problem dieser innerhalb eines konstruierten Stück Mediums reflektiert, dass trotz der Selbstreferenzialität einen Charakter, beziehungsweise Performer zeigt. Dieser Widerspruch wird jedoch auch verwendet, um beim Publikum den Eindruck von Ehrlichkeit und den Effekt von Authentizität zu erzeugen. Entscheidend ist dabei, dass in *Inside* keine klare Erwartung an Fiktion oder Nicht-Fiktion gestellt wird und Burnham durch eine permanente Schleife der Selbstbeobachtung und Selbstdarstellung die eigene Performance von Authentizität und Nicht-Fiktion in Frage stellt

und diese Kommentare wiederum die Wirkung von Authentizität bei den Zuschauer*innen auslösen soll, wodurch die Frage selbst zum Gegenstand der Inszenierung wird und die Künstler-Figur-Beziehung offen und ambivalent bleibt. Wie bereits benannt, ist die Thematik der eigenen Verantwortung und Positionierung dabei besonders relevant. Burnham thematisiert seine Rolle als Künstler innerhalb des gesellschaftlichen Diskurs, insbesondere mit Blick auf Privilegien und die öffentliche Wirksamkeit der eigenen Meinung. Die Figur problematisiert die eigene Stimme und ironisiert die Positionierung eines weißen cismännlichen Comedians in gesellschaftlichen Diskussionen um soziale Ungleichheit.²²⁹ Dennoch zieht er die eigene Stimme nie vollständig zurück, sondern zieht die Reflexion dieser in den Vordergrund und macht diesen fortwährenden Konflikt zu einem thematischen Schwerpunkt des Specials.

Im Sinne von dem *Effekt filmischer Authentizität* lässt sich diese Künstler–Figur-Beziehung als gezielte Inszenierung von Reflexivität verstehen, die bei den Zuschauer*innen Glaubwürdigkeit und Transparenz erzeugen soll. Die Figur wirkt gerade durch die Problematisierung der eigenen Rolle und Performativität authentisch. Diese Strategie hat gerade auch auf affektiver Ebene Konsequenzen, da Zuschauer*innen Burnhams Selbstkritik als nicht-distanzierte Selbstanalyse wahrnehmen und eine Trennung der Kunstfigur und des Künstlers gewollt unmöglich wird, da Burnham selbst auch innerhalb des Specials Schwierigkeiten aufzeigt, sich selbst von der Performance und Rolle zu lösen. Diese Spannung erzeugt ein Gefühl von Nähe, das auf dem Gefühl geteilter Unsicherheit entsteht. Die Künstler–Figur-Beziehung in *Inside* stellt damit ein zentrales Mittel zur Erzeugung filmischer Authentizität dar. Burnham präsentiert eine unstabile Identität, die von dem miteinander verschränkten Prozess der Selbstbeobachtung, Selbstdarstellung, Selbstkritik und Selbstreferenzialität weiter fortgeführt wird und so auch die Feedback-Beziehung zwischen Künstler und Publikum affektiv beeinflusst.²³⁰ Diese Konstellation bereitet daher den Boden für die folgende Analyse der Beziehungen zwischen Künstler, Kamera und Publikum, in denen sich diese Dynamiken weiter konkretisieren.

²²⁹ Etwa in *Comedy* (A. a. O., 00:03:50-00:09:19) oder *How the World works* (A. a. O., 00:14:04-00:18:18).

²³⁰ Vgl. Julia Moriarty, „That funny feeling: the tragic stylings of Bo Burnham’s *Inside*“, *Comedy Studies* Band 15, Nr. 1, 2024, S. 36-47, hier S. 44f.

3.7 Relationen zwischen Künstler, Kamera und Publikum

Die Beziehungen zwischen Künstler, Kamera und Publikum bilden in *Inside* ein komplexes Beziehungsgeflecht, das maßgeblich zur affektiven und authentischen Wirkung des Werks beiträgt. Gerade das Fehlen des Live-Publikums verschiebt diese Beziehung maßgeblich und macht sie unstabil. Die Kamera wird daher zu einem entscheidenden und aktiven Akteur innerhalb der Inszenierung. Sie ist zugleich Projektionsfläche und Gegenüber von Burnham, wodurch sich sein Verhältnis zur Kamera und damit sein Verhältnis zum Publikum neu strukturiert. Das Verhältnis zwischen Künstler und Kamera ist im Special grundlegend ambivalent. Burnham nutzt die Kamera gleichzeitig als Mittel der Selbstdarstellung, indem er sich an sie richtet und vor ihr performt und inszeniert sie als störende und kontrollierende Instanz, dessen Präsenz hochgradig problematisiert wird und Einfluss auf seine mentale Verfassung hat. Die Kamera wird daher zu einem Akteur, der die Aufmerksamkeit der Figur erzwingt und die Performance notwendig macht. Burnham zeigt sich dabei häufig, wie er sich selbst im Kamerabild kontrolliert.²³¹ Diese Selbstbezüglichkeit verweist auf eine mediale Selbstwahrnehmung, in der das Subjekt nicht mehr außerhalb der Aufzeichnung und dem eigenen Bild denken kann und Einfluss auf die soziale Interaktion miteinander nimmt. Gleichzeitig fungiert die Kamera als scheinbar vertrautes Gegenüber, was innerhalb des Specials dann besonders deutlich wird, wenn Burnham sie direkt anspricht oder direkt ins Objektiv blickt, um den Eindruck intimer Kommunikation zu erzeugen. Diese Intimität ist jedoch paradox, da sie nicht auf Gegenseitigkeit beruht. Die Kamera übernimmt zwar die Rolle des Publikums, bleibt für Burnham jedoch stumm und feedbacklos. Gerade diese Asymmetrie verstärkt den Eindruck von Isolation und begünstigt den mentalen Zerfall der Figur. Das Verhältnis zwischen Künstler und Zuschauer*innen wird durch das Involvieren der Kamera entscheidend geprägt. Das Publikum ist zwar physisch abwesend, bekommt durch sie jedoch die permanente Möglichkeit, stummer Beobachter zu sein. Zwar wird der Blick durch die Kamera gelenkt, doch die Zuschauer*innen sehen Burnham, während Burnham selbst nur die Linse der Kamera sieht. Um diese fehlende Feedback-Schleife zu übergehen, adressiert er imaginierte Zuschauerreaktionen und kommentiert mögliche Bewertungen und Reflexionen seiner Aussagen.²³² Die Zuschauer*innen werden daher dennoch als handlungsleitende Instanz inszeniert, die das Verhalten der Figur maßgeblich beeinflusst. Die imaginierte, beziehungsweise durch die Kamera konstruierte Öffentlichkeit, übt Druck aus und strukturiert

²³¹ Vgl. *Bo Burnham: Inside*, Burnham, 2021, 00:41:11-00:41:56.

²³² In dem Lied *Don't Wanna Know* (A. a. O., 00:49:30-00:50:42) fragt er die Zuschauer*innen nach der ausgebliebenen Reaktion und spricht damit die fehlende Feedback-Schleife direkt an.

die Performance, während Burnham dieses Verhältnis immer wieder kritisch reflektiert. Burnham nutzt dieses Verhältnis innerhalb von *Inside*, um auf die wachsende Relation zwischen Gesellschaft und der digitalen Welt aufmerksam zu machen. Indem er den Zuschauer*innen die Omnipräsenz der Kamera in seinem Leben vorzeigt, macht Burnham sein eigenes Leben zur Bühne und zum Thema seines Specials und zeigt, dass sie die soziale Interaktion mit anderen Menschen – im Fall von *Inside* das Publikum – beeinflusst und vorgibt. Damit setzt er die Kamera mit der digitalen Kommunikation gleich, die mittlerweile fester Bestandteil des sozialen Lebens großer Teile unserer heutigen Gesellschaft ist. Insbesondere durch soziale Medien und das Smartphone haben Menschen die Möglichkeit, das eigene Leben zu teilen und die private Sphäre zu einer Bühne zu machen. Burnham argumentiert, dass durch diese Interaktion, Intimität und Zwischenmenschlichkeit verloren geht. Dieser Kritikpunkt wird besonders bei zwei Szenen des Specials deutlich.

In dem Lied *Sexting*,²³³ beziehungsweise dem Lied und seiner einleitenden Zwischenszene, spricht Burnham über das Internetphänomen des *Sexting*, das den in der Regel privaten Austausch intimer und erotischer Nachrichten meint. Auch wenn das Lied als satirische Überspitzung und komödiantisches Lied verstanden werden kann, in dem Burnham mit der Verwendung Emojis die Absurdität der Internetkommunikation darstellt, wird gerade durch den Kontext des Liedes deutlich, dass Burnham die Absurdität um Kritik erweitert. So kommentiert Burnham in einer direkten Ansprache sein Verständnis der aktuellen Situation der sozialen Medien. Einleitend kritisiert er mit den Worten: „allowing giant digital media corporations to exploit the neurochemical drama of our children for profit [...] was a bad call“²³⁴ die Naivität des gesellschaftlichen Umgangs, wobei er mit seiner fortführenden Kritik: „the flattening of the entire subjective human experience into a lifeless exchange of value that benefits nobody [...] maybe that’s, um, not good“²³⁵ gerade die fehlende soziale Intimität in der digitalen Kommunikation bemängelt. Die Kritik wird durch die Präsenz eines Monitors verstärkt, der Burnham bei diesem direkten Kommentar doppelt zeigt, wodurch die Omnipräsenz der Kamera erneut angedeutet wird. Der ernste Tonfall bricht zudem das erste Mal mit dem leichten satirischen und ironischen Tonfall, mit dem diese ernstesten Themen im bisherigen Verlauf des Specials angesprochen wurden, wird durch das folgende Liedthema des *Sexting* und die einleitenden Worte Burnhams („I’m horny“²³⁶) aber erneut aufgelockert. Gerade in der Verbindung mit der Ernsthaftigkeit des Themas wird jedoch deutlich, dass hinter der Fassade

²³³ A. a. O., 00:31:29-00:34:45.

²³⁴ A. a. O., 00:30:20-00:30:38.

²³⁵ A. a. O., 00:30:41-00:31:20.

²³⁶ A. a. O., 00:31:20-00:31:29.

auch in dem Lied eine deutliche Kritik der Internetkommunikation und Präsenz digitaler Interaktion zu lesen ist. Burnham spricht ein Phänomen an, das intime Relationen und Interaktionen durch Technologie entstehen lässt und vorgibt, eine Form menschlichen Austausches über Emojis, Nachrichten und Bilder zu ersetzen. Die intime Beziehung wird innerhalb des Liedes mit den Worten „and then my phone dies“²³⁷ auf ihrem Höhepunkt beendet, wodurch Burnham im intimsten und vulnerabelsten Moment des Dialoges von seinem Handy in der Einsamkeit seiner Realität im Stich gelassen wird. Hier spricht er direkt den leblosen Austausch an, den er in seiner zuvor gesetzten Kritik angemerkt hat. Durch die Inszenierung des Liedes wird die Kritik zudem visuell unterstützt. Durch das Lied hindurch werden die Emojis und aussageleeren Sätze der Konversation an die Wand und auf Burnham projiziert. Für einen kurzen Moment werden diese leeren Aussagen durch einen langen Text ersetzt, der den Druck sexueller Nötigung solcher Interaktionen bemängelt.²³⁸ In den Kontext des Liedes gesetzt, kann eine solche Nachricht damit verstanden werden, dass das gleichsinnige Bewusstsein intimer Beziehungen und die Menschlichkeit in dem Rahmen digitaler Interaktion verloren geht.

Auch die zweite Szene bemängelt die fehlende moralische Instanz, die in der Internetkommunikation laut Burnhams Kritik wegfällt. In seinem Lied *Welcome to the Internet* personifiziert Burnham das Internet und lädt die Zuschauer*innen dazu ein, über die eigene Beziehung zum Internet nachzudenken. In seiner Personifizierung des Internets präsentiert Burnham den Zuschauer*innen, dass jegliche Information innerhalb des Internets zu finden ist und dieses schon vor dem oder der Nutzer*in weiß, dass die Information von ihm oder ihr gefunden werden möchte. Dabei spielt Burnham gewollt mit Kontrasten, die im Verlauf des Liedes immer stärker werden. So ist der dritte Vers zwar schon mit großen und vulgären Kontrasten gefüllt, in dem er die Zuschauer*innen fragt: „Welcome to the internet! What would you prefer? Would you like to fight for civil rights or tweet a racial slur? Be happy! Be horny! Be bursting with rage! We've got a million different ways to engage.“²³⁹ Dennoch verstärkt er diese Kontraste weiter und endet vor dem Refrain mit dem Vers: „Here's a healthy breakfast option, you should kill your mom. Here's why women never fuck you; here's how you can build a bomb. Which Power Ranger are you? Take this quirky quiz. Obama sent the immigrants to vaccinate your kids.“²⁴⁰ Burnhams Vorgehen wird dabei aus unterschiedlichen Perspektiven interessant. Zum einen wird er während des Singens immer schneller, wodurch die besungenen

²³⁷ A. a. O., 00:34:07-00:34:11.

²³⁸ Vgl. A. a. O., 00:33:36.

²³⁹ A. a. O., 00:57:02-00:57:18.

²⁴⁰ A. a. O., 00:57:57-00:58:12.

Kontraste intensiver aufgenommen werden. Damit spiegelt er die Schnelligkeit und den Effekt des Internets wider. Er stellt das Internet als Ort der unendlichen Möglichkeiten dar, der in seiner Fülle alle Inhalte konkludiert und seinen Konsument*innen ohne jegliche moralische Hierarchie präsentiert. Zum anderen inszeniert er das Internet als Suchtmittel, das die Interaktion mit dem Internet untrennbar von der eigenen Person macht. Das Internet wird somit zum Teil der Persönlichkeit und der sozialen Interaktion, da auch diese ohne das Internet nicht mehr möglich wird. Burnham setzt das Internet dabei mit der Kamera gleich, da beide das soziale Leben im digitalen Raum einnehmen und beeinflussen und durch die ständige Verfügbarkeit permanent in unserem sozialen Leben zum Vorschein kommen. In *Inside* wird dies immer wieder inhaltlich angesprochen und durch die durchgehende Präsenz der Kamera dargestellt. Burnhams Kritik kann dabei so gelesen werden, dass das Internet die Persönlichkeit beeinflusst, während die Kamera, die eigene Präsenz einnimmt, was insbesondere in der Pandemie durch die fehlende soziale und zwischenmenschliche Interaktion verstärkt wurde.

Burnham versucht diese Nähe zu ersetzen, beziehungsweise eine spezifische Form von Nähe entstehen zu lassen und greift dabei auf seine Beobachtungen der digitalen Welt zurück. Die direkte Ansprache der Kamera soll dem Publikum etwa vermitteln, persönlich adressiert zu werden. Diese Nähe ist zwar brüchig, doch die Zuschauer*innen werden eingeladen, sich durch die Inszenierung emotional auf diese Art von Künstler-Kamera-Publikums-Beziehung einzulassen, wo die Kamera als Vermittlungsinstanz für visuelle und affektive Verbindungen mit dem Künstler funktioniert. Besonders deutlich wird das in dem schon zuvor erwähnten emotionalen Höhepunkt von *Inside*, während des Lieds von *All Eyes On Me*. In dem bereits erwähnten kurzen Monolog vor dem Lied, erzählt Burnham den Zuschauer*innen, beziehungsweise der Kamera, dass es ihm nicht gut geht und er mit seiner mentalen Situation zu kämpfen hat. Nachdem er dies direkt mit den Worten: „I am ... not ... um, well.“²⁴¹ geäußert hat, beginnt das nächste Lied. Es wird eingeleitet, indem ganz langsam in die hinter Burnham platzierte Kamera gezoomt wird und die Musik beginnt. Während die Zuschauer*innen immer näher an das Objektiv der Kamera rücken, scheint es so, als wolle Burnham einen intimen Moment zwischen der Kamera und dem Publikum schaffen, was dadurch verstärkt wird, dass die Zuschauer*innen am Ende des Zooms vollständig in das schwarze Objektiv schauen und durch den dunklen Bildschirm ein Effekt der Spiegelung entsteht, wo der eigene Augenkontakt reflektiert wird.²⁴² Im nächsten Bild wird eine Nahaufnahme von Burnhams Gesicht gezeigt, während er beginnt das Lied *All Eyes On Me* zu singen. Nach einem kurzen Intro beginnt der Text des Liedes und Burnham richtet seinen Blick direkt in die Kamera, an die Zuschauer*innen

²⁴¹ A. a. O., 01:11:19-01:11:34.

²⁴² Vgl. A. a. O., 01:12:41-01:12:47.

und für einen kurzen Augenblick soll dabei ein intimer Moment entstehen, der durch die Kamera hindurch mit dem Publikum erreicht werden soll. Burnham leitet diesen Moment ein, indem die Kamera so nah wie möglich an Burnham und die Zuschauer*innen herangebracht wird, um eine vermeintlich ehrliche emotionale Verbindung aufzubauen. Im Moment des Blickkontaktes, spricht Burnham das Publikum erneut direkt an und fordert seine volle Aufmerksamkeit, indem er den Text aus der Ich-Perspektive zu einer Ansprache wechselt. Dabei fragt er das Publikum direkt „[a]re you feeling nervous? Are you having fun? It's almost over It's just begun. Don't overthink this. Look in my eye. Don't be scared, don't be shy. Come on in, the water's fine.“²⁴³ Zu einem späteren Zeitpunkt des Liedes wird die aufgeladene Spannung innerhalb der Dreierachse zwischen Publikum, Künstler und Kamera zusätzlich verstärkt, wenn Burnham die Kamera in die Hand nimmt und sie, beziehungsweise die Zuschauer*innen um sich selbst, durch den Raum herumwirbelt, bis er mit ihr auf den Boden fällt und kollabiert.²⁴⁴ Gepaart mit der narrativen und referenziellen Signifikanz dieser Szene, entsteht eine Klimax, wo die Kamera zu einem Ort der Aushandlung von Kontrolle und Kontrollverlust wird. Die bekannte Hierarchie von Kamera und Person wird erneut in Frage gestellt und die Beziehung zwischen Publikum und Künstler um eine nächste Ebene erweitert und in ihrem Fundament hinterfragt.

Burnham nutzt diese Unklarheit, um innerhalb der thematischen Sphäre von *Inside* weiter auf die Abhängigkeit der digitalen Selbstpräsentation aufmerksam zu machen, in der Sichtbarkeit untrennbar mit medialer Präsenz verknüpft ist. Burnham zeigt dabei, dass die Kamera stets präsent ist und auch in den vulnerabelsten Momenten und bei den intimsten zwischenmenschlichen Situationen einen Platz einnimmt. Dabei lässt sich zusammenfassend festhalten, dass *Inside* die Beziehung zwischen Künstler, Kamera und Publikum aktiv destabilisiert, um in seinem vulnerabelsten Moment Affektivität trotz der Unmöglichkeit unmittelbarer Begegnung zu erschaffen und so affektiv zu wirken, um einen Effekt von Authentizität zu ermöglichen. In dieser Konstellation wird Authentizität zu einer relationalen Erfahrung, die sich im Spannungsfeld von affektiver Teilhabe entfaltet. Diese Beziehungen bilden die Grundlage für die folgende Analyse der affektiven Wirkungen von *Inside*, in der untersucht wird, wie Wahrnehmung und Rezeption gezielt gesteuert werden.

²⁴³ A. a. O., 01:13:08-01:13:26.

²⁴⁴ Vgl. A. a. O., 01:16:58-01:17:32.

3.8 Affekt, Wahrnehmung und Rezeption

Die Wirkung von *Inside* entfaltet sich in entscheidendem Maße auf der Ebene des Affekts. Burnham adressiert sein Publikum über eine emotionale Ebene, die er als nachempfindbar bewertet und eine affektive Reaktion hervorbringen soll. Affekt funktioniert dabei als zentrales Steuerungselement der Wahrnehmung. *Inside* ist so konzipiert, dass ein Teil der Zuschauer*innen emotionale Beteiligung verspürt und ein Verständnis dieser von Burnham sowie auch als kollektives Gefühl geteilt wird. Das Special arbeitet dabei mit einer Überlappung verschiedener Affekte wie Überforderung, Angst, Zweifel, Trauer oder auch Humor, lässt diese jedoch ungelöst nebeneinander bestehen. Diese Struktur erzeugt eine Form affektiver Instabilität, die sich auf die Wahrnehmung des Publikums überträgt und eine Form des Unbehagens erzeugen soll. Die Inszenierung nutzt dabei gezielt audiovisuelle Mittel zur Affektsteuerung. Besonders auffällig wird dies in Momenten starker Kontraste, wo Burnham zwischen stilisierten Musiknummern und stillen, entleerten Momenten pendelt, in denen der Künstler allein im Raum verbleibt.²⁴⁵ Die in diesen Momenten erzeugte Spannung wirkt dabei affektiv regulierend. Die Spannung und Inszenierungsstrategien können jedoch nur funktionieren, wenn zuvor eine affektive Verbindung zum Publikum aufgebaut wurde. Daher ist es essentiell, nun noch mal auf die angesprochenen Thematiken innerhalb von *Inside* zu blicken.

Inside ist ein Werk, welches in der Corona-Pandemie entwickelt und veröffentlicht wurde. Es kann somit als Corona-Werk aufgenommen werden. Die Gegebenheiten des Specials, also das fehlende Publikum oder die fehlenden Menschen hinter der Kamera, der isolierte Raum und eine für das Streaming angepasste Aufnahme, sind auf die COVID-19 Pandemie zurückzuführen. Auch wenn sich das Special damit auch thematisch an die Pandemie und den Lockdown anpasst, nutzt Burnham diese Gegebenheit, um durch seine Kunst ein universales Gefühl der *Anxiety* und Depression über individuelle und geteilte kulturelle und globale Krisen anzusprechen und zu reflektieren. Der Titel *Inside* suggeriert dabei diesen Zusammenhang und kann sowohl als Innerhalb des Raumes und damit Innerhalb des Lockdowns verstanden werden, aber auch als Innerhalb von Bo Burnham, da er den Zuschauer*innen einen Einblick in die Gedanken und Gefühle seiner Kunstfigur ermöglicht. Diese Doppelfunktion spricht Burnham schließlich mit den ersten Worten an, die er an sein Publikum richtet. In dem Lied *Content*

²⁴⁵ Der Kontrast zwischen dem Lied *White Woman's Instagram* (A. a. O., 00:20:23–00:24:22) und der unmittelbar darauffolgenden Szene (vgl. A. a. O., 00:24:22–00:24:53), in der Burnham das Lied betrachtet, wirkt besonders stark, da die stereotypisierte, fröhliche audiovisuelle Ästhetik des Liedes dem dunklen und stillen Stil des *Backstage-Moments* gegenübersteht.

ordnet Burnham das Special in die Corona-Pandemie ein, zeigt aber auch, dass es um die damit verbundene Gefühlslage seiner Figur geht: „If you'd have told me a year ago: That I'd be locked inside of my home“,²⁴⁶ ist dabei eine klare Benennung der gesellschaftlichen Gegebenheiten während des Lockdowns und ergänzt wird diese Einordnung mit dem Satz: „Sorry that I look like a mess. I booked a haircut, but it got rescheduled. Robert's been a little depressed.“²⁴⁷ Burnham leitet mit diesem ersten Lied das Special ein und ordnet es in seinen zeitlichen Kontext ein, weigert sich jedoch im weiteren Verlauf die Inhalte klar zu datieren und mit der Corona-Pandemie zu verbinden. Er ist sich zwar bewusst, in welchem Kontext dieses Special entsteht, nutzt ihn jedoch eher, um sich auf die affektiven Auswirkungen zu konzentrieren, die auch außerhalb der Pandemie stattfinden können. Auch in den zwei weiteren prominenten Momenten des Specials, in denen Burnham die Pandemie referenziert, benennt er diese nicht direkt und geht eher auf den Effekt dieser ein. In *All Eyes On Me* spricht Burnham über Panik-Attacken seiner früheren Comedy-Live-Auftritte, seine Pause vom Stand-up und den Moment, wo er sich bereit gefühlt hat, wieder Live Comedy zu performen.²⁴⁸ Dazu sagt er jedoch auch: „I got so much better, in fact, that in January of 2020, I thought, 'You know what? I should start performing again. I've been hiding from the world and I need to reenter.' And then, the funniest thing happened.“²⁴⁹ Auch in einem Stand-up-ähnlichen Monolog nach dem Lied *Bezos II* geht er auf den Effekt der Pandemie auf unsere Kommunikation und Zwischenmenschlichkeit in der Gesellschaft ein.²⁵⁰ Gleichzeitig benennt er die Pandemie auch hier nicht direkt, und da er darauf eingeht, dass sich das soziale Leben immer mehr in den digitalen Bereich verschiebt, lässt sich auch diese Thematik, die zwar insbesondere in der Corona-Zeit entscheidend war, ebenfalls auf die Entwicklungen des digitalen Zeitalters beziehen.

Zwar kann sich das Publikum durch den gegebenen Kontext orientieren und Burnham nutzt diesen auch, um das Bild der Lockdown-bedingten Isolation auf die digitale Welt zu beziehen, doch vielmehr scheint es entscheidend einen generellen Effekt der Isolation auf die Gefühlslage und mentale Gesundheit zu zeigen und so affektiv greifbarer zu sein. Burnham zeigt dies sowohl körperlich als auch thematisch auf. Durch das Special hinweg sieht man, was das Filmen des Specials innerhalb des isolierten Raumes mit ihm macht. So lässt sich Burnham die Kopf- und Gesichtsbehaarung über die Laufbahn der Dreharbeiten von *Inside* wachsen. Der Raum wird immer chaotischer und die Zwischenszenen, in denen man die Figur gestresst und traurig sieht, häufen sich. Thematisch richtet sich Burnham gerade in der zweiten Hälfte des Öfteren

²⁴⁶ A. a. O., 00:01:10–00:01:17.

²⁴⁷ A. a. O., 00:01:26–00:01:39.

²⁴⁸ Vgl. A. a. O., 01:14:12–01:15:34.

²⁴⁹ A. a. O., 01:14:54–01:15:34.

²⁵⁰ Vgl. A. a. O., 01:02:35–01:04:18.

an die Zuschauer*innen, um über seine Probleme zu sprechen und wird dabei scheinbar persönlicher. Im Monolog zu 30, wird ein möglicher Grund genannt, wieso das Special in der zweiten Hälfte diese Wendung nimmt. „The whole time I’ve had a goal in mind, which is I wanted to finish this thing before I turned 30.“²⁵¹ An dieser Stelle ist es notwendig, eine Szene aus den *Outtakes*²⁵² von *Inside* vorwegzunehmen. Am ersten Jahrestag der Veröffentlichung des Specials hat Burnham sich dazu entschieden, *Outtakes* auf seinem YouTube-Kanal hochzuladen. Auch wenn auf diese zu einem späteren Zeitpunkt eingegangen wird, soll hier ein kurzer Moment analysiert werden, in dem man ein *Whiteboard* erkennen kann.^{253,254} Auf diesem lässt sich ein möglicher narrativer Plan von *Inside* erkennen, auf dem das Special kurz nach dem Lied 30 endet. Auch wenn die *Outtakes* ebenso wie *Inside* performativ und inszenatorisch manipuliert werden können, wirkt dieser Plan kohärent zu den Aussagen Burnhams innerhalb des Special. Die Annahme, dass das Special nur bis zu seiner Mitte geplant war, bringt dabei eine neue Erkenntnisebene, die den Wechsel zu einem persönlichen und affektivorientierten Diskurs weiter erklären und die Frage nach der Grenze zwischen Kunstfigur und Künstler weiter aufbrechen würde. Für die Inszenierungsstrategien und das Erzeugen eines *Effektes filmischer Authentizität* ist der Grund für den Tonwechsel jedoch weniger entscheidend als der Wechsel zu einem affektorientierten Ton, der die Zuschauer*innen mit seinen angesprochenen Thematiken zu einer Reaktion auffordert.

Burnham geht dabei auf Gefühle ein, die mit Depression verbunden sind. Am Ende von 30 singt er etwa über Selbstmord („2030, I’ll be 40 and kill myself then“²⁵⁵). Auch wenn diese Reaktion in dem Kontext des Specials übertrieben erscheint, nutzt er diesen Diskurs, um im darauffolgenden Monolog auf die schleichende Einsamkeit, die ihn umgibt, einzugehen. Er spricht dabei über Selbstmord und rät ausdrücklich davon ab, zeigt jedoch in der nächsten Einstellung seine Figur, wie sie diese Nachricht ansieht und bedrückt auf diese reagiert.²⁵⁶ Burnham zeigt sich dabei aus unterschiedlichen Meinungsperspektiven und auch visuell wird diese Zerrissenheit unterstützt und inszeniert. Indem Burnham die erste Reaktion nach dem Lied, in der er ausdrücklich von Selbstmord abrät, auf die zweite Reaktion projiziert, entsteht eine Bildoberfläche, auf der Burnham mehrmals zu sehen ist.²⁵⁷ Der dabei entstehende Effekt

²⁵¹ A. a. O., 00:42:17-00:42:27.

²⁵² „THE INSIDE OUTTAKES - Bo Burnham (4K)“, R.: Bo Burnham (YouTube-Kanal: boburnham), *youtube.com*, 31.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=5XWEVoI40sE>, 31.01.2026.

²⁵³ Vgl. A. a. O., 00:43:00.

²⁵⁴ Vgl. Crisps locker, „Screenshot of the planning whiteboard - let’s nerd out!“, *Reddit*, 01.06.2022, https://www.reddit.com/r/boburnham/comments/v2fjt5/screenshot_of_the_planning_whiteboard_lets_nerd/, 31.01.2026.

²⁵⁵ *Bo Burnham: Inside*, Burnham, 2021, 00:46:22-00:46:28.

²⁵⁶ Vgl. A. a. O. 00:46:48-00:48:08.

²⁵⁷ Vgl. A. a. O. 00:47:02.

intensiviert das Gefühl der Dissoziation, die das Publikum verstärkt mit der Figur von Burnham verbindet, während Burnham thematisch weiter auf seinen innerlichen Kampf mit seiner Depression eingeht. Auch in den beiden Liedern *Shit*²⁵⁸ und *All Time Low* geht es um Burnhams scheinbaren Gefühlszustand. Im ersten geht es um eine Gefühlslage, die mit Depression zu vergleichen ist. Dabei geht er auf fehlendes Selbstwertgefühl und die Machtlosigkeit ein, die in einer solchen Situation aufkommen. Gleichzeitig paart Burnham diese Thematik mit fröhlichen Lichtern und Tanzschritten, wodurch ein Kontrast zwischen Innerem und Äußerem entsteht, der eine fehlende Verbindung zur Realität vermuten lässt. Dieser wird im darauffolgenden, zweiten Lied verstärkt, wenn Burnham erst in einem Monolog zu den Zuschauer*innen spricht, wie schlecht es ihm geht, bevor er in dem Moment des Beschreibens dieses Gefühls fließend zu einem Lied springt, bei dem er über das Gefühl von Panikattacken singt.²⁵⁹ Auch hier wirkt der Kontrast zwischen der Performativität und Situation der Rolle verstärkt und bricht mit einem Realitätsgefühl. Während Burnham über typische Symptome einer Depression spricht, die über Isolation entsteht, werden die Zuschauer*innen an die Künstlichkeit des Specials erinnert. Die Unklarheit über die mentale Verfassung des Künstlers und der Figur wird durch das permanente Gefühl verstärkt, mehrere Versionen von Burnham zu sehen. Gerade die Szenen, in denen vermeintliche Gefühle wie Trauer und Wut oder Symptome von Depression gezeigt werden und seinen vermeintlich aktuellen mentalen Zustand oder die Wut über sich und den Stand des Specials darstellen sollen, haben zum Ziel, eine affektive Wirkung auf Rezeptionsebene bei den Zuschauer*innen zu erzeugen. Zum einen liegt dies an einem geteilten Gefühl, mit dem einige Menschen gerade während der Corona-Zeit zu kämpfen hatten, zum anderen wird durch solche Emotionen Mitgefühl projiziert, das ebenso affektiv wirken kann. Somit nähert sich Burnham affektiv und thematisch seinem Publikum, während er gleichzeitig diese Annäherung inszenatorisch und visuell unterstützt. Affekt entsteht dabei im Zusammenspiel von Bild, Ton, Körper und Wahrnehmung. Burnhams Körper spielt dabei wie schon herausgearbeitet eine zentrale Rolle. Seine Mimik und Gestik, sowie Körperhaltung und Erschöpfung fungieren als affektive Signale, die vom Publikum wahrgenommen werden. Diese körperliche Dimension verstärkt den Eindruck von Unmittelbarkeit, auch wenn sie inszenatorisch hervorgebracht wird.

Doch insbesondere die Bild-Ton-Komponente spielt für die Inszenierung eine entscheidende Rolle. Ähnlich zum nachfolgenden Monolog von 30, sind einige Momente innerhalb des Specials zu finden, in denen man Burnham durch Projizierungen und technische Mittel aus verschiedenen Perspektiven gleichzeitig sieht. Erstmals als Mittel eingesetzt wird dies in einem

²⁵⁸ A. a. O. 00:54:17-00:55:32.

²⁵⁹ Vgl. A. a. O. 00:55:32-00:56:30.

Comedy-Skit nach dem Lied *Unpaid Intern*, in welchem er moderne Exploitation am Arbeitsplatz kritisiert. Als Reaktion auf das Lied, reagiert Burnham im Anschluss auf dieses und wird in eine Reaktionsschleife gefangen, in der er auf die eben vollbrachte Reaktion reagieren muss.²⁶⁰ Durch das Überlappen der verschiedenen Versionen von ihm entsteht ein chaotischer Humoreffekt, der das Phänomen der *Reaction-Videos*²⁶¹ reflektiert. Gleichzeitig gerät Burnham in einen Strudel von Selbstwahrnehmung und Selbstkritik und reflektiert seine Person und seinen Drang zur Selbstreflexion. Je mehr Burnham weitere Versionen seines Selbst betrachten muss, desto mehr muss er sich selbst analysieren, was zu Selbstzweifeln, *Anxiety*, Panikattacken und Dissoziation führt. Dieser Effekt ist ebenfalls in der Szene vor dem Lied *Problematic* zu erkennen, wo Burnham sein erstes YouTube-Video an die Wand projiziert.²⁶² Erneut führt die Dopplung seiner Person im Bild zu einem performativen Akt der Selbstreflexion und inneren Zerrissenheit. Besonders deutlich wird dies jedoch erneut bei der emotionalen Klimax des Specials, wenn Burnham das Lied *All Eyes On Me* performt. Nachdem Burnham den direkten Kontakt mit den Zuschauer*innen aufgenommen hat, werden unterschiedliche Projektionen an die Wand hinter Burnham und auf Burnham selbst geworfen.²⁶³ Erneut erzeugt dieser Effekt das Gefühl, man siehe Burnhams innere Zerrissenheit und einen vulnerablen Moment seiner Figur. Gerade in Situationen, in denen die Zuschauer*innen affektiv von Burnham angesprochen werden, da er über seinen emotionalen und mentalen Zustand spricht oder ein Netz von Selbstreflexionen aufbaut, wird dieses Gefühl visuell unterstützt, indem Burnhams Dissoziation durch das Aufbrechen seiner visuellen Stabilität verstärkt wird.

Diese bewusste Steuerung von Wahrnehmung und Affekt ist eng mit einer steigenden Intensität der affektiven Erfahrung auf unterschiedlichen Ebenen verknüpft. Der Effekt von Authentizität entsteht dabei durch die Unklarheit der Grenze zwischen Figur und Künstler und der dadurch verstärkten Wahrnehmung affektiver Involvierung. Die Erfahrung geteilter Affekte durch das Gefühl von Überforderung und emotionaler Unsicherheit wird durch Burnhams Inszenierung gebündelt und versucht die Affekte auf Rezeptionsebene zu steuern. Das Special verweigert dabei klare emotionale Orientierungspunkte und involviert das Publikum, indem widersprüchliche Momente innerhalb der Gefühlswelt der Figur, aber auch innerhalb der Figur-Künstler-Konstellation gezeigt werden. Das geteilte Gefühl kippt dabei immer wieder in

²⁶⁰ Vgl. A. a. O. 00:26:45-00:29:16.

²⁶¹ *Reaction-Videos* sind ein audiovisuelles Format, bei dem Personen sich selbst beim Rezipieren von Medieninhalten filmen und ihre Reaktionen darauf dokumentieren. (Vgl. Sam Anderson, „Watching People Watching People Watching“, *The New York Times Magazine*, 25.11.2011, <https://www.nytimes.com/2011/11/27/magazine/reaction-videos.html>, 31.01.2026.)

²⁶² Vgl. *Bo Burnham: Inside*, Burnham, 2021, 00:37:27-00:38:03.

²⁶³ Vgl. A. a. O., 01:13:26-01:14:12 und A. a. O., 01:15:37-01:16:58.

Unbehagen und Melancholie und soll gleichzeitig beruhigend und erschöpfend erfahrbar gemacht werden, indem Konnektivität und Passivität komplementiert werden, wodurch der Versuch unternommen wird, die Erfahrung affektiv zu öffnen. Das Ziel einer solchen Inszenierung ist es dabei, die Zuschauer*innen in einem Zustand affektiver Wachsamkeit zu bringen, die Identifikation ermöglicht. Diese mögliche Haltung entspricht der Selbstreflexivität des Werks insgesamt und lässt festhalten, dass Affekt und Wahrnehmung in *Inside* eng mit den Inszenierungsstrategien und der Rezeptionssteuerung verschränkt sind. Das Special bietet keinen dokumentarischen Beweis seiner Richtigkeit, sondern erzeugt einen *Effekt filmischer Authentizität* über eine gezielte affektive Erfahrung, die in der entzogenen Kontrolle der Grenze zwischen Figur und Künstler entsteht. Diese Destabilisierung führt erst zu einer affektiven Wahrnehmung und undeutlichen Deutungsmöglichkeit, wo Affekt zu einem zentralen Vermittler zwischen Künstler, Figur, Medium und Publikum wird.

3.9 Medien und Gesellschaft in *Inside*

Inside ist nicht nur ein Werk über Isolation oder künstlerische Selbstreflexion, sondern zugleich eine umfassende Auseinandersetzung mit der Rolle von Medien und gesellschaftlichen Entwicklungen während des digitalen Zeitalters. Beide finden sich thematisch und als Referenzen innerhalb des Specials wieder. Medien sind dabei für Burnhams Verständnis ein fester Bestandteil der modernen Wirklichkeit und sozialer Erfahrungen, weshalb er Medien in einer Position der radikalen Involviertheit des sozialen Lebens darstellt und sich als Subjekt zeigt, das sich nur noch in und durch mediale Formen wahrnehmen und reflektieren kann. Zentral ist dabei die Darstellung digitaler Medien als permanent präsente Instanz in unserem sozialen Leben. Burnham inszeniert in *Inside* dabei eine Welt, in der Öffentlichkeit und Sichtbarkeit untrennbar miteinander verschränkt sind. Burnham reflektiert soziale Medien, unterschiedliche Plattformen, Formate und digitale Kommunikation als Erfahrungsraum, dessen Wahrnehmung für einen Großteil der im digitalen Zeitalter aufwachsenden Menschen nachvollziehbar erscheint.

Das Lied *FaceTime with My Mom (Tonight)* handelt etwa von einem Videoanruf mit seiner Mutter.²⁶⁴ Burnham kritisiert dabei jedoch auch die Komplikationen innerhalb der

²⁶⁴ Vgl. A. a. O., 00:11:03-00:13:28.

Kommunikation, die durch die Technologie entsteht, bei der die ständige Konnektivität zu einem Verlust der zwischenmenschlichen Interaktionen führt. Das Lied ist dabei zwar ironisch aufgebaut und versucht eine Situation herzustellen, in der die Mutter Schwierigkeiten hat, mit der Technologie umzugehen, um einen humoristischen Moment zu erzeugen. Gleichzeitig singt Burnham über die Situation, indem er wiederholt den Moment mit „my mother's covering her camera with her thumb. I'll waste my time FaceTiming with my mom“²⁶⁵ beschreibt. Visuell wird diese Überspitzung mit drei alternativen Reaktionen Burnhams unterstützt, die ihn in verschiedenen Wutzuständen über die Situation darstellen.²⁶⁶ Zum Ende des Liedes bleibt nur noch die Einstellung übrig, in der sich Burnham beruhigt und sich von seiner Mutter verabschiedet.²⁶⁷ Die Wut über die fehlende Erkenntnis des überdeckten Bildes ist dabei mit einer Frustration gleichzusetzen, die unter nicht-digitalen Zuständen nicht vorkommen würde. Burnham nutzt daher das Phänomen der Videoanrufe, um auf die fehlende Zwischenmenschlichkeit digitaler Kommunikation aufmerksam zu machen. Ähnlich wie bei *Sexting* wird dies über eine scheiternde Kommunikation gezeigt, die beim Ablegen des Smartphones zu Einsamkeit und Isolation führt, da der Kontakt mit der Person hinter der Technologie stark eingeschränkt bleibt.

Besonders deutlich wird das zu einem anderen Zeitpunkt, wenn Burnham das Lied *White Woman's Instagram*²⁶⁸ performt. Es handelt sich bei dem Lied um eine Satire des Klischeebildes einer weißen Frau auf Instagram, die generische Bilder und Momente ihres Lebens teilt. Burnham imitiert dafür stereotypisierte Bilder, indem er diese mit Verkleidungen, Gestik, Mimik, Kameraeinstellungen, Beleuchtung und Requisiten nachstellt. Zudem spricht er die konstruierte Positivität auf sozialen Medien an. Mit seinem Refrain: „Is this Heaven? Or is it just a White woman, A white woman's Instagram?“²⁶⁹ kritisiert er den Aspekt der gestellten Momentaufnahmen und Selbstdarstellungen auf sozialen Medien. In seiner letzten Strophe wechselt er jedoch erneut den Ton und reflektiert mit „[h]er favorite photo of her mom. The caption says: 'I can't believe it. It's been a decade since you've been gone. Mama, I miss you. I miss sitting with you in the front yard. Still figuring out how to keep living without you. It's got a little better, but it's still hard“²⁷⁰, dass es sich um eine einschränkende Repräsentation eines Lebens auf den sozialen Medien handelt und die Menschen hinter den Internetprofilen nicht hervortreten. Er kritisiert somit die Performativität auf sozialen Medien, die negative Gefühle

²⁶⁵ A. a. O., 00:12:52-00:13:00.

²⁶⁶ Vgl. A. a. O., 00:13:00-00:13:13.

²⁶⁷ Vgl. A. a. O., 00:13:13-00:13:28.

²⁶⁸ A. a. O., 00:20:23-00:24:22.

²⁶⁹ A. a. O., 00:21:06-00:21:18.

²⁷⁰ A. a. O., 00:22:42-00:23:10.

in diesen positiven Momentaufnahmen unterdrückt. Verstärkt wird diese Kritik mit der nachfolgenden Szene, die Burnham allein im Dunkeln vor einem Laptop zeigt, der das eben performte Lied abspielt.²⁷¹ Der gezeigte Kontrast zeigt, dass ebenso die psychologischen Effekte des Performens in dieser Kritik involviert sind.

Die Gefahr solch einer performativen Selbstdarstellung auf Plattformen sozialer Medien reflektiert er ebenfalls in einem Comedy-Skit nach *Sexting*.²⁷² Dabei geht er satirisch auf Danksagungen innerhalb der Plattformen ein, die meist von *Creator*innen* an ihre Zuschauer*innen geäußert werden. Burnham hält dabei eine klischeehafte Danksagung, während generische Musik im Hintergrund läuft. Gleichzeitig hält er unnatürlichen Augenkontakt und lächelt überzogen in die Kamera. Dabei werden die übertriebene Selbstdarstellung und Positivität in Frage gestellt und durch ein Messer, das er während der Danksagung in die Kamera hält, bedrohlich inszeniert. Neben der Performativität geht er dabei auf die potentiell parasoziale und einseitige Dynamik ein, die zwischen *Creator*innen* und ihrem Publikum entstehen kann und zu einem Produkt digitaler Kommunikation zwischen beiden Parteien wird. Diese fehlende Konnektivität erkennt Burnham zudem auch im Phänomen des *Livestreamings*,²⁷³ wenn er diesen in einem weiteren Comedy-Skit involviert.²⁷⁴ Die Zuschauer*innen sehen Burnham dabei zu, wie er ein Spiel spielt, indem er selbst versucht, aus dem in *Inside* gezeigten Raum zu entfliehen. Gleichzeitig kontrolliert der streamende Burnham die Bewegungen des im Spiel gezeigten Burnham und kommentiert seine Bewegungen und Handlungen. Zum einen wird hier erneut die Aufspaltung und innere Zerrissenheit seiner performenden Persönlichkeit gezeigt. Zum anderen suggerieren das Motiv des Spiels und die Selbstkommentare die fehlende Möglichkeit, aus dem Performancezyklus herauszukommen, da Burnham, statt sich auf die Flucht innerhalb des Spieles, auf ein imaginäres Publikum konzentriert, das ihn beobachtet, welches er jedoch nicht sehen kann.

Burnham zeigt in diesen kurzen Momenten eine Bandbreite verschiedener Internetplattformen und Internetformaten auf, die die Möglichkeit sozialer Interaktion suggerieren, tatsächliche zwischenmenschliche Kommunikation jedoch nur beschränkt ermöglichen. Gleichzeitig benennt Burnham diese Internetphänomene und eröffnet dadurch eine Verständnisebene, die innerhalb des digitalen Zeitalters von dem in *Inside* angesprochenen Publikum nachvollziehbar ist und innerhalb des eigenen Alltags wiedererkannt werden kann. Dieser Anspruch wird zudem

²⁷¹ Vgl. A. a. O., 00:24:22–00:24:53.

²⁷² Vgl. A. a. O., 00:34:46–00:35:32.

²⁷³ Mit *Livestreaming* sind hier insbesondere die medialen Formate gemeint, mit denen auf Plattformen wie Twitch, YouTube, Instagram oder anderen Medien-Plattformen Inhalte live an Zuschauer*innen übertragen werden.

²⁷⁴ Vgl. A. a. O., 00:50:46–00:53:30.

sichtbar, wenn Burnham bekannte *Meme*-Sprache²⁷⁵ verwendet, um auf soziale Konventionen innerhalb der digitalen Sphäre aufmerksam zu machen. In *Comedy* verwendet er dabei beispielsweise die Zahlen 69²⁷⁶ und 420,²⁷⁷ und benutzt so ein Phänomen, das die Internetkultur maßgeblich beeinflusst hat.²⁷⁸ Burnham ist sich der Internetkultur und den sozialen Medien bewusst, da er diese ebenso benutzt wie seine Zuschauer*innen und ebenso Teil der Generation ist, die während des digitalen Zeitalters aufwächst und die er mit seinem Special anspricht. Burnham kritisiert dabei den teilweise naiven Umgang im Internet und reflektiert die Auswirkungen auf das soziale Leben, nimmt sich jedoch nicht aus dieser Kritik heraus, wodurch sowohl er als auch die angesprochenen Phänomene für das Publikum greifbar gemacht werden sollen. Besonders produktiv sichtbar wird dies in dem *Meme*-Potential, das von *Inside* nach seiner Veröffentlichung ausging. Lieder sind dabei außerhalb des Specials geteilt worden und innerhalb der digitalen Welt rezensiert und diskutiert worden.²⁷⁹ Das Special zeigt Medien daher nicht nur als Räume der Performance, an denen Subjekte gezwungen sind, sich selbst darzustellen und zu kommentieren. Auch wenn diese Kritik Teil der Aussage von Burnham ist, geht es auch darum, aufzuzeigen, dass diese Räume Teil mehrerer Generationen sind, die mit diesem digitalen Zugang aufgewachsen sind.

Die thematische Verschränkung mit der gesellschaftlichen Dimension zeigt sich ebenfalls in dieser Kollektivität. Burnham thematisiert globale Krisen und politische Diskurse, was für diese Analyse aus zwei unterschiedlichen Herangehensweisen interessant erscheint. Zum einen äußert er erneut bekannte und alltägliche Probleme, mit denen sich die Zuschauer*innen identifizieren können. Dabei nutzt er die Offenlegung seiner Ansichten als Plattform, um sich kritisch zu äußern und auf diese Probleme aufmerksam zu machen, aber auch um die Zuschauer*innen dazu aufzufordern, sich mit diesem Problem und der eigenen Meinung auseinanderzusetzen, wodurch erneut affektive Reaktionen hervorgebracht werden. Zum

²⁷⁵ Ein *Meme* wird als ein „image, a video, a piece of text, etc. that is passed very quickly from one internet user to another, often with slight changes that make it humorous“ (Oxford Advanced Learner's Dictionary, „meme“, Oxford Advanced Learner's Dictionary, o.D., <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/meme>, 31.01.2026.) beschrieben, also als ein Material, das für die Kommunikation innerhalb der Internetkultur besondere Relevanz erhält.

²⁷⁶ Die Zahl 69 hat in der Internetkultur eine besondere Bedeutung und wird als Internet-*Meme* verwendet, da sie eine Anspielung auf die Sexualstellung „69“ hat. (Vgl. Redaktion, „69 Bedeutung: Was steckt hinter dieser Zahl?“, *Rhein-Main Kurier*, 12.12.2025, <https://rm-kurier.de/panorama/69-bedeutung/>, 31.01.2026.)

²⁷⁷ Die Zahl 420 ist in der Popkultur ein Synonym für Marihuana-Konsum und wird in der Internetkommunikation als *Code* und *Meme* verwendet, um auf diesen aufmerksam zu machen. (Vgl. *Flick Flack. 420 – Stoner o'clock*, R.: Bilge Ak, ARTE, 2019, <https://www.arte.tv/de/videos/086962-065-A/flick-flack>, 31.01.2026.)

²⁷⁸ Vgl. *Bo Burnham: Inside*, Burnham, 2021, 00:07:28-00:07:34.

²⁷⁹ Die Tonspur von Burnhams Lied *Bezos I* wurde beispielsweise zu einem viralen Hit auf YouTube und TikTok. (Vgl. Thomas Macaulay, „How Bo Burnham's Jeff Bezos song became a Gen Z anthem about disaster capitalism. The track united generations in disgust“, *TNW*, 12.01.2022, <https://thenextweb.com/news/how-bo-burnham-jeff-bezos-i-song-became-a-gen-z-anthem-about-capitalism-amazona>, 31.01.2026.) Die Tonspur wurde auf YouTube für 197.627 Shorts mit millionenfachen Aufrufen verwendet. (Vgl. „Bezos I“, R.: Bo Burnham (YouTube-Kanal: boburnham), *youtube.com*, 09.06.2021, https://www.youtube.com/watch?v=7_EeCkHs-e0, 31.01.2026.)

anderen nutzt Burnham die gesellschaftlichen Themen, um seiner Argumentationslinie in *Inside* treu zu bleiben und seine Medienauffassung mit den gesellschaftlichen Diskursen zu verbinden und so die Verschmelzung von Medien in unseren individuellen und gesellschaftlichen Sphären erneut deutlich zu machen. In dem zuvor schon genannten Lied *Unpaid Intern*, in dem Burnham über moderne Ausbeutung in der Arbeitswelt durch unbezahlte Praktiken spricht, lässt sich die Kritik in dem direkten Verständnis des Liedes erkennen.²⁸⁰ Gleichzeitig lässt sich diese Kritik auch auf die sozialen Medien beziehen, wo die Nutzer*innen unbezahlte Arbeit leisten, indem die verschiedenen Plattformen durch die rege Präsenz und Nutzung Profit durch Werbung erhalten und der Algorithmus von den Daten der Nutzer*innen profitiert, wodurch die auf den Plattformen verbrachte Zeit zu einer nicht erstatteten Währung wird. Dieses Verständnis der von Burnham geäußerten Kritik wird dann durch das Lied *Welcome to the Internet* nochmals verstärkt, in dem Burnham konkreter mit dem konsumierenden Effekt des Internets wird, das die Nutzer*innen psychologisch ausnutzt, um den *Content* permanent zu erweitern und anzupassen.²⁸¹

Diese unausgeglichene Dynamik zieht sich auch durch das Lied *How the World Works*.²⁸² Bei dem Lied handelt es sich um eine Kinderliedsatire. Im ersten Vers singt Burnham noch allein und erklärt einer imaginierten Kindergruppe mit „The world can only work; When everything works together. A bee drinks from a flower and leaves with its pollen. A squirrel in a tree spreads the seeds that have fallen. Everything works together“²⁸³ eine simplifizierte und naive Form der Weltvorstellung, in der die Welt durch das gleichgestellte Zusammenwirken aller Akteur*innen funktioniert. In einem zweiten Teil fügt Burnham eine Sockenpuppe als Charakter hinzu, die sich zuerst weigert und dann doch ihr Verständnis der Weltvorstellung vorträgt.²⁸⁴ Die Sockenpuppe äußert dabei direkte Kritik an dem ersten Teil, wo Kinder mit simplen Narrativen konfrontiert werden, statt von den tatsächlichen Problemen der Welt zu lernen, um die soziale Ungleichheit zwischen Arm und Reich weiter auszubauen.²⁸⁵ Die Sockenpuppe namens Socko, kann dabei als eine Anspielung auf das Kürzel Soc für Sozialistisch verstanden werden und äußert ihre Kritik mit linker Theorie und sozialistischen Ansichten, wie „The global network of capital essentially functions; To separate the worker from the means of production“²⁸⁶ und „Private property's inherently theft; And neoliberal fascists are destroying the left; And every politician, every cop on the street; Protects the

²⁸⁰ Vgl. *Bo Burnham: Inside*, Burnham, 2021, 00:26:14-00:26:45.

²⁸¹ Vgl. A. a. O., 00:56:30-01:01:06.

²⁸² A. a. O., 00:14:04-00:18:18.

²⁸³ A. a. O., 00:14:20-00:14:42.

²⁸⁴ Vgl. A. a. O., 00:15:11-00:15:54.

²⁸⁵ Vgl. A. a. O., 00:15:54-00:16:06.

²⁸⁶ Vgl. A. a. O., 00:16:09-00:16:15.

interests of the pedophilic corporate elite.“²⁸⁷ Die von Burnham präsentierte Figur fragt daraufhin, wie sie helfen kann, woraufhin die Sockenpuppe den performativen und privilegierten Aktivismus kritisiert, den die Figur zeigt.²⁸⁸ Burnham nutzt diese Situation um die im Lied angesprochenen Themen abzubilden und eine Machtdynamik zwischen beiden Parteien darzustellen. Burnhams Figur nutzt ihre Macht gegenüber der Sockenpuppe aus, da diese durch ihre Position an Burnhams Hand abhängig von dieser ist.²⁸⁹ Burnham zeigt dabei vorrangig die ungleichen Machtstrukturen in unserer Gesellschaft auf, lässt jedoch auch zu, diese auf die Dynamik zwischen Nutzer*innen und Plattformen zu übertragen, indem Nutzer*innen abhängig von der Sichtbarkeit des Mediums sind, um sich in der digitalen Welt zurechtzufinden und äußern zu können. Insbesondere die Kritik an den simplen Narrativen und Informationen, mit denen Nutzer*innen konfrontiert werden, ist dabei im Kontext von Burnhams Argumentationsstruktur in *Inside* umwandelnd als Kritik an soziale Medien zu verstehen, wo Informationen, wie auch schon in *Welcome to the Internet*, ohne moralische Hierarchie nach Interessensprofil weitergeleitet wird.

Zum Ende von *Inside* fasst Burnham dieses Narrativ in dem Lied *That Funny Feeling*²⁹⁰ erneut zusammen und eröffnet zusätzlich die Möglichkeit für ein Verständnis, was es aus Burnhams Sicht bedeutet, im 21. Jahrhundert zu leben. Das Lied scheint dabei eine Zusammenfassung Burnhams Beobachtungen zu globalen Entwicklungen und dem Klimawandel zu sein. Er arbeitet gleichzeitig mit zusammengepaarten Kontrasten, deren Ironie eine Hoffnungslosigkeit suggeriert und die kollektive Psyche beeinflusst. Die an die Reihe gestellten und zusammenhangslosen Beobachtungen werden dabei in einer harmonischen Melodie zusammengebracht, wodurch die Ironie des Textes verstärkt wird. In dem ersten Vers reiht Burnham dabei Begriffe aneinander, die gewollt nicht zueinander passen: „Stunning 8K resolution; meditation app. In honor of the revolution, it's half-off at the Gap“²⁹¹ können dennoch als Kontraste aufgegriffen werden, da die Paarungen in ihrer Gesamtheit gegensätzlich sind. In dem zweiten Vers konkretisiert Burnham diese Kontraste nicht, zeigt aber, dass es sich um Beobachtungen handelt, die als eine kritische Auffassung der Gesellschaft verstanden werden können. Mit „The live-action Lion King, the Pepsi Halftime Show. Twenty-thousand years of this, seven more to go. Carpool Karaoke, Steve Aoki, Logan Paul. A gift shop at the gun range, a mass shooting at the mall“²⁹² sind insbesondere zwei starke Kritikpunkte

²⁸⁷ A. a. O., 00:16:18-00:16:33.

²⁸⁸ Vgl. A. a. O., 00:16:48-00:17:20.

²⁸⁹ Vgl. A. a. O., 00:17:20-00:18:18.

²⁹⁰ A. a. O., 01:04:21-01:09:30.

²⁹¹ A. a. O., 01:04:40-01:05:04.

²⁹² A. a. O., 01:06:10-01:06:40.

herauszulesen. Zum einen sind die sieben verbleibenden Jahre eine Anspielung auf die von Klimaexperten gesetzte Deadline, ab der es unmöglich ist, die Wirkungen des Klimawandels abzuwehren.²⁹³ Zum anderen ist der Kontrast zwischen dem Geschenkladen und einer Massenschießerei eine Kritik an dem amerikanischen Waffensystem, bei dem die vereinfachte Begegnung mit Waffen zu vermehrten Vorfällen dieser Art führen.²⁹⁴ In dem dritten Vers und dem Outro fasst Burnham diese Kontraste und ironischen Paarungen erneut auf und bündelt sie in einer konkreten Kritik zusammen. Sowohl „total disassociation, fully out your mind; Googling 'derealization', hating what you find. That unapparent summer air in early fall. The quiet comprehending of the ending of it all“²⁹⁵ als auch der Schluss des Liedes „Hey, what can you say? We were overdue. But it'll be over soon“²⁹⁶ können hier als finalisierte Weltansicht verstanden werden, wo der Klimawandel das Ende der menschlichen Spezies sein wird. Das Lied kann dabei unterschiedlich verstanden werden. Zum einen lässt sich erkennen, dass die verschiedenen Bilder, die Burnham in seinem Text zeichnet, wie Bilder oder Impressionen auf den sozialen Medien umherspringen und zusammenhangslos und ohne moralische Hierarchie präsentiert werden. Die ironischen Kontraste und pessimistischen Nachrichten des Liedes wirken dabei ähnlich affektiv auf das kollektive Bewusstsein ein, wodurch das Lied ein Gefühl hinterlässt, das in seiner Fülle an Informationen und Kontrasten Unwohlsein verbreiten soll. Dieses Gefühl kann dabei als kollektives Gefühl gelesen werden, das durch die Informationsmasse beim Durchgehen von sozialen Medien entstehen kann.²⁹⁷ Gleichzeitig lässt sich in dem Lied ein Mikrokosmos von der Struktur von *Inside* erkennen, indem die Zuschauer*innen mit dem Kontrast von Humor und mentaler Überforderung konfrontiert werden, was eine affektive Wirkung auslösen soll.²⁹⁸ Daher kann das „it'll be over soon“²⁹⁹ sowohl auf Burnhams Weltansicht innerhalb des Liedes, als auch auf das Special bezogen werden, da es sowohl seinen narrativen und emotionalen Höhepunkt im nächsten Lied mit *All Eyes On Me* erreicht, als auch zu seinem Ende kommt. Burnham nutzt die Narrative von *Inside* daher, um die Logiken digitaler Medien durch sein Verständnis gesellschaftlicher Beobachtungen zu reflektieren und diese drei Ebenen miteinander zu verbinden. Das Special

²⁹³ Vgl. EARTH.ORG, „‘Climate Clock’ Unveiled in New York City“, *EARTH.ORG*, 21.09.2020, <https://earth.org/climate-clock-new-york-city/>, 31.01.2026.

²⁹⁴ Vgl. Jason R. Silva, „Public Mass Shootings Around the World: Prevalence, Context, and Prevention“, *Rockefeller Institute of Government*, 20.02.2024, <https://rockinst.org/blog/public-mass-shootings-around-the-world-prevalence-context-and-prevention/>, 31.01.2026.

²⁹⁵ *Bo Burnham: Inside*, Burnham, 2021, 01:07:29-01:07:53.

²⁹⁶ A. a. O., 01:08:48-01:09:00.

²⁹⁷ Vgl. „Dissecting INSIDE (Part 7)“, *Dissect*, Cole Cuchna (Moderator), *spotify.com*, 14.06.2022, <https://open.spotify.com/episode/4v1WiQSvSVrxyxqEFayOgi?si=b74d5199ecd147d0>, 31.01.2026, hier 21:18-22:51.

²⁹⁸ Vgl. A. a. O. 26:45-28:58.

²⁹⁹ *Bo Burnham: Inside*, Burnham, 2021, 01:08:57-01:09:00.

behandelt das Thema der Medien nicht nur als weiteren Inhalt, sondern um grundlegende gesellschaftliche und subjektive Erfahrungen sichtbar zu machen. Er zeigt weitergehend auf, dass Medien Wahrnehmungen und Affekte prägen und so einen untrennbaren Weg in gesellschaftliche und individuelle Diskurse gefunden haben. Burnham bietet dabei seinen Zuschauer*innen an, dadurch den eigenen Umgang mit sozialen Medien zu reflektieren und den Einfluss dieser im sozialen Raum nachzuvollziehen. Diese Einladung löst dabei einen Effekt der Involvierung aus, der sowohl die Wahrnehmung von *Inside* verändern möchte als auch die Empfindung hervorbringen will, ein geteiltes Gefühl darüber zu haben, was es bedeutet, im 21. Jahrhundert aufzuwachsen.

3.10 Schluss, Veröffentlichung und *Outtakes* von *Inside*

Der Schluss von *Inside* beginnt mit der emotionalen und inszenatorischen Klimax des Specials, wenn Burnham in *All Eyes On Me* die Dynamik zwischen Kamera, Publikum und seiner Figur auf einen Höhepunkt bringt und die mentale Verfassung der Figur ihren Tiefpunkt erreicht hat. Visuell wird der Tiefpunkt durch die multiple Projektion Burnhams verstärkt, die von einer weiteren Kamera über einen Projektor an die Wand hinter Burnham projiziert wird.³⁰⁰ Gleichzeitig können die Zuschauer*innen auf dieser erkennen, dass die Speicherkapazität der Kamera voll und die maximale Länge der Aufnahme erreicht ist.³⁰¹ Zudem werden die Kameradetails erneut gedoppelt, wobei man auf der einen Projektion das Symbol einer vollen Batterie erkennt, dessen Zeichen jedoch an der anderen Projektion, die Burnham näher ist, eine plötzlich geleerte Batterie anzeigt.³⁰² Dieses visuelle Detail ist dabei mit der Verfassung der Figur gleichzusetzen, die ihre mentale Kapazität erreicht und keine Energie mehr hat, um gegen das Gefühl der Überforderung anzukämpfen. Zudem kann dieser Effekt auf der Ebene des Specials als Metapher dafür gelesen werden, dass Burnham die Beendigung von *Inside* nicht mehr hinauszögern kann, um der Realität zu entgehen. Dies wird durch die finalen Textzeilen seines Liedes verstärkt, in denen er erneut betont: „All eyes on me. All eyes on me“,³⁰³ bevor er unter dem Ton eines statischen Piepsen kollabiert.³⁰⁴ Diese Spannung seines Kollabierens lässt dabei vermuten, dass Burnham unter dem Druck seiner mentalen Verfassung, dem Druck

³⁰⁰ Vgl. A. a. O., 01:13:26-01:14:12 und A. a. O., 01:15:37-01:16:58.

³⁰¹ Vgl. A. a. O., 01:13:41-01:16:31.

³⁰² Vgl. A. a. O., 01:16:31-01:16:49.

³⁰³ A. a. O., 01:17:25-01:17:32.

³⁰⁴ Vgl. A. a. O., 01:17:32-01:17:35.

der Veröffentlichung des Specials, dem Druck der Kamera, sowie den Erwartungen der Zuschauer*innen zusammengebrochen ist. Burnham bricht diese Vermutung jedoch auf und zeigt seine Figur beim Aufwachen eines neuen Tages.³⁰⁵ Daraufhin zeigt Burnham, wie der Alltag in das Leben seiner Figur zurückkehrt und diese ähnlich wie am Anfang des Specials Technik ausprobiert,³⁰⁶ an den Liedern von *Inside* arbeitet,³⁰⁷ alltägliche Routinen durchlebt³⁰⁸ und sich und die Kamera in einem scheinbaren Monolog vor dem Spiegel zeigt.³⁰⁹ Zudem richtet er sich erneut an das Publikum und leitet sein finales Lied mit den Worten „I think I’m done“³¹⁰ ein. Das Gefühl, dass der Anfang des Specials hier am Ende gespiegelt wird, wird durch das Lied *Goodbye* verstärkt. Dabei wird durch vergangene Szenen aus dem Special und narrative, wie auch musikalische Referenzen an andere Lieder, der Kreis des Specials geschlossen.³¹¹ In der letzten Einstellung von *Goodbye* wird Burnham im Scheinwerferlicht gezeigt und sitzt dabei entkleidet in der Mitte des unordentlichen Raums.³¹² Zusammengenommen mit den Rückerinnerungen an andere Momente des Specials, scheint es, als würde Burnham darstellen, dass er sein Inneres durch das Performen und Dokumentieren seiner Gedanken und Gefühle vor dem Publikum entblößt hat, jedoch auch in diesem Moment durch das Scheinwerferlicht erneut an die Künstlichkeit und die Performativität der Inszenierung erinnert. Die letzte Einstellung geht daraufhin in den finalen Moment des Specials über, in dem Burnham erneut in der Mitte des Raums sitzt, ein Ton gespielt wird und die Tür einen Spalt geöffnet ist.³¹³ Die Einstellung und der Ton sind dabei ein fast identisches Spiegelbild zu der Anfangseinstellung von *Inside*, in der jedoch nur der leere Stuhl vor dem Klavier gezeigt wird.³¹⁴ Burnham geht aus dem Zimmer, in das scheinbare Sonnenlicht, das sich jedoch erneut als Scheinwerferlicht entpuppt und möchte unter eingespielten Lachern sofort in das nun jedoch abgeschlossene Innere des Raumes zurück.³¹⁵ Diese Szene wird jedoch zu einer Projektion, die im Raum an die Wand projiziert wird und von einem lächelnden Burnham betrachtet wird.³¹⁶ Die Abschlussszene des Specials zeigt zugleich, dass sich die Grenzen der Außen- und Innenwelt überschneiden und beide von Burnham als Bühne der Performativität des Selbst angesehen werden und das Performen damit in seiner Auffassung der

³⁰⁵ Vgl. A. a. O., 01:17:35-01:17:50.

³⁰⁶ Vgl. A. a. O., 01:18:11-01:18:14.

³⁰⁷ Vgl. A. a. O., 01:18:05-01:18:08.

³⁰⁸ Vgl. A. a. O., 01:17:56-01:17:59.

³⁰⁹ Vgl. A. a. O., 01:18:35-01:18:41.

³¹⁰ A. a. O., 01:19:03-01:19:27.

³¹¹ Vgl. A. a. O., 01:21:19-01:24:02.

³¹² Vgl. A. a. O., 01:23:47.

³¹³ Vgl. A. a. O., 01:24:02-01:24:12.

³¹⁴ Vgl. A. a. O., 00:00:15-00:00:30.

³¹⁵ Vgl. A. a. O., 01:24:42-01:25:48.

³¹⁶ Vgl. A. a. O., 01:24:48-01:26:22.

Welt niemals endet. Dies wird über die Projektion und das Scheinwerferlicht verstärkt. Sie zeigt durch sein Lächeln jedoch auch, dass Burnham sich innerhalb des Specials mit diesem Aspekt auseinandergesetzt hat und sich durch seine Reflexionen zurecht gefunden hat. Dadurch wird erneut das Spannungsverhältnis zwischen der Öffentlichkeit des Künstlers und seinem vermeintlichen Innenleben aufgemacht, das er während *Inside* nach außen getragen und performt hat. Burnham thematisiert, dass unklar bleibt was performt und was real scheint, da für ihn diese Grenzen ineinander übergehen und nicht mehr zu trennen sind. Durch diese Erkenntnis soll nun die Veröffentlichungsgeschichte von *Inside* kontextualisiert und auf die Bedeutung filmischer Authentizität und ihren Effekt angewandt werden.

„IT WAS ALL FAKE“,³¹⁷ „IT WAS ALL REAL“³¹⁸ und „IT WAS MUCH WORSE THAN IT LOOKED“³¹⁹ sind Beispiele für signierte CD-Veröffentlichungen von Burnham zu *Inside*. Auch wenn das Special am 30. Mai 2021 auf Netflix veröffentlicht wurde, kam es zusätzlich zu einer Veröffentlichung der Albumversion, die die Lieder des Specials beinhaltet. In den unterschriebenen Exemplaren wurden dabei Versionen gefunden, die handschriftlich geschriebene Kommentare Burnhams zur Frage der Authentizität des Specials hatten. Burnham hat demnach antizipiert, dass der *Effekt filmischer Authentizität* entstehen würde und die Frage nach ihr diskutiert werden wird. Wie bereits analysiert geht es Burnham jedoch nicht darum, Realität aufzuzeigen, sondern die verschobene Grenze zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion in seiner Beobachtung der sozialen Welt zu diskutieren und die Performativität und Selbstdarstellung in Kunst, *Content*, Medien und Gesellschaft zu reflektieren. Die Kommentare sind dabei eine Erweiterung seiner Reflexionen und seines Ergebnisses innerhalb des Specials, wonach die Grenze verschwommen, oder zumindest verschoben ist und kann als direkter Kommentar auf die antizipierte Reaktion des Publikums gelesen werden. Burnham spielt mit der Erwartung der Zuschauer*innen und macht erneut deutlich, dass *Inside* im Zwischenbereich zwischen Realität und Fiktion anzusetzen ist, jedoch ein durchweg inszeniertes Stück Medium ist, das seine Künstlichkeit immer wieder offenbart. Die Kommentare sind dabei ein Mittel der Sichtbarmachung, da sie deutlich machen, dass *Inside* und seine Veröffentlichung geplant und inszeniert waren, um dieses Spannungsverhältnis gewollt weiter auszubauen.

³¹⁷ Derrick White enjoyer (@MattSquared98), „So I got the signed CD from bo burnham, it's a small booklet of pictures from INSIDE and I was like 'oh cool' then I flipped through it and say 'IT WAS ALL FAKE' LMAO“, X, 28.12.2021, <https://x.com/mattsquared98/status/1475613651222634500>, 31.01.2026.

³¹⁸ briesaurusrex, „It was all real' another message from Bo. (Not mine, posted with permission)“, *Reddit*, 31.12.2021, https://www.reddit.com/r/boburnham/comments/rsi31p/it_was_all_real_another_message_from_bo_not_mine/, 31.01.2026.

³¹⁹ jocelynratzer, „Bo writing notes in the signed CD's?“, *Reddit*, 23.12.2021, https://www.reddit.com/r/boburnham/comments/rn3z8s/bo_writing_notes_in_the_signed_cds/, 31.01.2026.

Dieses Ergebnis wird ebenfalls durch die Veröffentlichung von *THE INSIDE OUTTAKES - Bo Burnham (4K)* erreicht, als diese ein Jahr nach *Inside* am 31.05.2022 auf dem YouTube-Kanal von Burnham publiziert wurden. Die *Outtakes* zeigen insbesondere den enormen Arbeitsaufwand hinter der Inszenierung der Lieder und den technischen Mitteln, die für diese angewandt wurden. Sie sind dabei mit *Backstage-Momenten*,³²⁰ alternativen Liedvarianten,³²¹ neuen Liedern,³²² weiteren Monologen,³²³ Comedy-Skits³²⁴ und dem Ausprobieren von Einstellungen oder Technik³²⁵ gefüllt, die nicht oder nur abgewandelt in das Special integriert wurden. Mit den *Outtakes* wird deutlich, dass *Inside* cineastisch aufgebaut ist und performt, beziehungsweise auf sehr bestimmte Art arrangiert wurde. Gerade Momente, die alternative Liedvarianten und Proben darstellen, zeigen dies.³²⁶ Aber auch voll entwickelte Lieder und Performances zeigen, dass die integrierten Lieder ausgewählt wurden, um einer narrativen Linie zu folgen und zum Beispiel den zeitlichen Mittelpunkt des Specials zu unterstützen.³²⁷ Zudem wird deutlich, dass sich Burnham dagegen entschieden hat, aktualitätsorientierte Lieder innerhalb des Specials zu verwenden, um die klare Datierung von *Inside* auszulassen und so die Isolation nicht nur auf die Corona-Pandemie und ihre Lockdowns, sondern insbesondere auf die soziale und digital-erzeugte Isolation zurückzuführen.³²⁸ Gleichzeitig sind die *Outtakes* auch ein Mittel Burnhams, um den Zuschauer*innen deutlich zu machen, dass er Teil des angesprochenen Publikums von *Inside* ist und auf die Reaktionen der Zuschauer*innen reagiert, indem er diese in die *Outtakes* integriert und als Teil des Internets mit seinem Publikum auf *Inside* und die Außenwelt blickt.³²⁹ *Inside* wirkt dadurch isolierter und in seiner Wirkungsmacht affektiver.

Auch das Ende des Specials, bei dem Burnham lächelt, wird hier wiederholt und wirkt dadurch jedoch wahrhaftiger und indem er seinem Publikum zeigt, dass er bereit ist, weitere Werke zu veröffentlichen und zu *Inside* zurückzukehren, unterstützt er die Vermutung, dass sich Burnham in seiner Situation und mit den dargestellten Reflexionen und Beobachtungen zurecht gefunden hat. Das Ende des Specials und insbesondere die Veröffentlichung der *Outtakes* wird daher aus unterschiedlichen Gründen interessant für den *Effekt filmischer Authentizität*. Zum einen wird die Künstlichkeit von *Inside* erneut markiert. Zum anderen wird die Grenze zwischen Burnham

³²⁰ Vgl. *THE INSIDE OUTTAKES*, Burnham, 2022, 00:07:35-00:07:49.

³²¹ Vgl. A. a. O., 00:48:53-00:51:55.

³²² Vgl. A. a. O., 00:54:55-00:59:35.

³²³ Vgl. A. a. O., 00:51:55-00:53:46.

³²⁴ Vgl. A. a. O., 00:18:33-00:20:33.

³²⁵ Vgl. A. a. O., 00:04:04-00:05:32.

³²⁶ Vgl. A. a. O., 00:36:06-00:40:07.

³²⁷ Vgl. A. a. O., 00:12:20-00:16:11.

³²⁸ Das Lied *Biden* (A. a. O., 00:22:48-00:23:39) kontextualisiert das Special beispielsweise in den Rahmen der Wahl von Joe Biden.

³²⁹ Vgl. A. a. O., 00:10:28-00:12:00.

und seiner Kunstfigur weiter aufgelöst. Die *Outtakes* werden auch durch ihre zeitliche Distanz zu einem Rückblick und einer Begründung der Themen- und Inszenierungsauswahl des *Specials*, bei der *Inside* nachträglich ergänzt und kommentiert wird. Besonders relevant ist dabei auch der Wechsel der Plattform, da die Plattformästhetik bei den *Outtakes* die medienorientierte Ästhetik in *Inside* begründet.³³⁰ Dennoch bleibt hier ebenfalls die Frage unbeantwortet, ob es sich um eine bewusste Inszenierung handelt, um die Handlung von *Inside* weiter zu bestärken. Gerade Szenen, in denen beispielsweise das *Whiteboard* gezeigt werden, können hier als bewusste Auswahl und performative Entscheidung gelesen werden, um die Vermischung von Fiktion und Nicht-Fiktion voranzubringen.³³¹ Diese nachträgliche Erweiterung erzeugt einen Eindruck von Großzügigkeit und Offenheit, in der der Zugang zu weiterem Material die Offenlegung der Künstlichkeit weiter unterstreicht, wodurch sich die *Outtakes* insgesamt zwar als erweiterte und nachträgliche Authentizitätsstrategie verstehen lassen, die zusätzliche Selbstreferenzialität und Auflockerung der Inszenierung und mentalen Belastung, die in *Inside* gezeigt werden, jedoch auch zu einer Entlastung und Reflexion des künstlerischen Prozesses führen, die jenseits der narrativen und emotionalen Perspektive aus dem *Special* funktioniert.

4 Vergleich: *Inside* – David Holzman's Diary

Die Analyse von *Bo Burnham: Inside* hat gezeigt, dass Burnham konsequent mit Authentizitätsmarkern arbeitet und diese affektiv und inszenatorisch anwendet, um die Grenzen zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion aufzulösen. Gleichzeitig markiert er diese Grenze immer wieder klar und reflektiert dadurch seine Beobachtungen zur digitalen Selbstdarstellung. Burnham arbeitet dabei mit seinen Eindrücken zu gesellschaftlichen und medienorientierten Fragen und flechtet diese in Comedy-Skits, Lieder und *Backstage-Momente* ein, wodurch ein entscheidender Effekt in *Inside* entsteht, der die Verunsicherung bei der Authentizitätsfrage des Werkes untermalt. Die Antwort auf die Frage bleibt unklar, da durch den erzeugten Raum und die verminderte Künstlichkeit, gerade die unklar zu deutenden Szenen als *Backstage-Momente* und Inszenierung dargestellt sind und diese als potentiell performt und potentiell dokumentiert

³³⁰ Bei den *Outtakes* wird so zum Beispiel mit inszenierten Werbungen (Vgl. A. a. O., 00:09:42-00:10:28) vermehrt auf eine YouTube-Ästhetik angespielt.

³³¹ Vgl. A. a. O., 00:43:00.

verstanden werden können. Daher ist es entscheidend, einen weiteren Faktor miteinzubeziehen und auf eines der ersten und damit fundamentalen Werke aus dem Mockumentary-Genre zu blicken, das durch seine fiktionale selbstkritische Selbstdokumentation und Medienanalyse in einen interessanten Dialog mit *Inside* tritt.³³² Der Vergleich von *Bo Burnham: Inside* mit *David Holzman's Diary* eröffnet dabei eine produktive Perspektive auf die historischen und medialen Bedingungen filmischer Authentizität. Beide Werke thematisieren Selbstaufzeichnung, mediale Selbstbeobachtung, verwenden ähnliche filmische Mittel und sind als *Poioumena* zu verstehen, die ihren eigenen Prozess des Films thematisieren und reflektieren, tun dies jedoch in deutlich unterschiedlichen technischen und gesellschaftlichen Kontexten. Gerade die Inszenierungsstrategien machen den Vergleich interessant und lassen die Konstruiertheit von *Inside* und den *Effekt filmischer Authentizität* aus einer neuen Perspektive betrachten. *Inside* lässt sich daher als eine Weiterentwicklung einer frühen selbstreflektiven Filmform verstehen, die unter neuen Bedingungen digitaler Medienkulturen entstanden ist.

David Holzman's Diary ist eine 1967 erschienene und von James McBride verfilmte Mockumentary und gilt als früher und prägender Beitrag zu einer filmischen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Realität und Fiktion auf der Rezeptionsebene der Zuschauer*innen. Dabei inkludiert er Themen um mediale Selbstbeobachtung, die Auswirkung dieser auf die individuelle Psyche, die Rolle von Medien in der Gesellschaft und filmische Authentizität. Der Film inszeniert sich als dokumentarisches Tagebuch eines jungen Regisseurs, der beginnt, sein Leben obsessiv zu filmen. Insbesondere die Reaktionen auf den Film zeigen seine Signifikanz innerhalb des Diskurses filmischer Authentizität. Seine Auseinandersetzung mit dem schmalen Grat zwischen Fakt und Fiktion führte zu kritischen Reaktionen des Publikums, die sich über die fehlende Einordnung des Films als fiktives Werk und seine dokumentarische Ader beim Schauen des Films manipuliert gefühlt haben.³³³ Die Nutzung dokumentarischer Mittel, wie etwa lange Monologe, Handkameras, persönliche Thematiken und ein generell geringe technische Qualität, die die Nähe zum amateurhaften Filmemacher und eine alleinige Produktion suggeriert, wirkte dabei besonders authentisch auf das Publikum, während die fiktive Machart des Films erst am Ende enthüllt wurde.³³⁴ Mit seinem Herantasten an die technischen Darstellungsgrenzen zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion äußert der Film seine Kritik, dass filmische Authentizität während des Schauens des Films für die Zuschauer*innen manipuliert werden kann und gerade der Anspruch des *cinéma*

³³² Vgl. Hemingway/MacDowell, „Research Article. Autofictional Authenticity“.

³³³ Vgl. Sharon L. Zuber, „David Holzman's diary: a critique of direct cinema“, *Post Script* Band 28, Nr. 3, Sommer 2009.

³³⁴ Vgl. James Latham, „Your life is not a very good script": David Holzman's diary and documentary expression in late-1960s America and beyond.“, *Post Script* Band 26, Nr. 3, Sommer 2007.

vérité und die Machart des Direct Cinema dadurch kritisch hinterfragt werden muss.³³⁵ Diese Kritik kann in einer modernisierten Version ebenfalls in *Inside* gelesen werden. Auch wenn Burnham diesen Punkt im Special direkt anspricht und immer wieder die Künstlichkeit des Mediums sowie die Entscheidungskraft, was gezeigt wird und was nicht, unterstreicht, bleibt die Kritik über den Authentizitätsanspruch in einer medialisierten und daher manipulierbaren *Content*-Welt mit der Grundkritik von *David Holzman's Diary* zu vergleichen.

Der Film macht dies auch, indem er versucht, offenzulegen, dass die permanente Selbstaufzeichnung David Holzman von sich selbst entfernt, statt zu filmischer Authentizität zu führen. Diese Grundproblematik findet sich auch in *Inside* wieder, jedoch unter veränderten Vorzeichen. Während *David Holzman's Diary* noch aus einer Phase stammt, in der private Selbstaufzeichnung als experimentelle Grenzerfahrung erscheint, ist sie in *Inside* längst zu einer gesellschaftlichen Norm im digitalen Zeitalter geworden. Burnhams Werk setzt nicht mehr bei der Frage an, ob Selbstaufzeichnung und der damit zusammenhängende Authentizitätsanspruch kritisch hinterfragt und reflektiert werden muss, sondern bei der Einsicht, dass sie unvermeidlich Teil unserer digitalen Welt ist. Die Kamera ist selbstverständlich Teil der Selbstoffenbarung geworden, wodurch Authentizität schwer zu fassen und performativ eingefordert wird.

Ein zentraler Unterschied zwischen den beiden Werken liegt im Umgang mit dem Status der Fiktion. Wie bereits dargelegt arbeitet *David Holzman's Diary* mit einer bewussten Täuschung des Publikums, indem er sich zunächst als Dokumentarfilm ausgibt und die spätere Enthüllung seiner Fiktionalität als Destabilisierung des Wahrheitsanspruchs kritisch aufgenommen wurde. In *Inside* hingegen wird diese Täuschung nicht mehr vorgenommen, sondern vielmehr in die Inszenierung inkludiert, indem die Konstruiertheit des Werks von Beginn an sichtbar gemacht und angesprochen wird. Burnham verzichtet auf die Illusion dokumentarischer Objektivität und thematisiert stattdessen offen die Unmöglichkeit authentischer Selbstdarstellung jenseits von Inszenierung und Performativität. Dabei ist jedoch anzumerken, dass auch *David Holzman's Diary* innerhalb seiner Handlung auf diese aufmerksam macht, auch wenn dies subtiler in den Film eingebaut wird. Als Holzman einen Freund namens Pepe filmt, erzählt dieser der Kamera beispielsweise: „You don't understand the basic principle. As soon as you start filming something, whatever happens in front of the camera is not reality anymore.“³³⁶ Weiter erklärt er, dass sich das Verhalten der Personen vor der Kamera auf direkte Weise verändert, sobald von der Präsenz der Kamera erfahren wird.³³⁷ Dabei wird die Authentizität vom Medium Film

³³⁵ Vgl. Zuber, „David Holzman's diary“.

³³⁶ *David Holzman's Diary*, McBride, 1967, 00:21:33-00:21:45.

³³⁷ Vgl. A. a. O., 00:21:50-00:22:25.

generell hinterfragt und auch wenn hier klar eine gewisse Fiktionalität bei jeglicher Art von Filmen vorgeschrieben und eine objektive Art von Realitätsabbildung hinterfragt wird, wird die Szene in den natürlichen Werdegang des Films eingebaut, ohne weiter auf die Kritik einzugehen. Hier unterscheidet sich Burnhams Vorgehen in *Inside*, der die Performativität von Authentizität und verändertes Verhalten vor der Kamera in den Vordergrund seines Specials rückt.

Die Beziehung zwischen Subjekt und Kamera weist hingegen wieder Ähnlichkeiten auf. In *David Holzman's Diary* steht die Kamera zunehmend als Machtinstrument da, das die Kontrolle über Holzman übernimmt. Die Kamera erscheint immer mehr als omnipräsentes Auge, das zur Obsession und zum ständigen Begleiter in Holzmans Leben wird. Diese Dynamik wird schon am Anfang des Films deutlich, wenn der Regisseur sein Vorhaben und seine Technik vorstellt und nimmt innerhalb des Filmes immer mehr Raum ein.³³⁸ Die Kamera wird dabei zur Symbolik seiner abfallenden mentalen Verfassung und ersetzt seine soziale Interaktion mit anderen Menschen. Holzman geht so weit, dass er direkt mit der Kamera statt mit dem Publikum spricht und so die Zuschauer*innen-Künstler-Dynamik aufbricht und durch die Kamera als Akteur erweitert.³³⁹ In *Inside* ist die Kamera ebenfalls eine kontrollierende Instanz, die die Dynamik der sozialen Interaktion beeinflusst und damit die Isolation von Burnham antreibt. Zwar scheint die Kamera im Vergleich vertieft in die Inszenierung eingebaut und wird bewusst reflektiert und kritisch eingeordnet, doch das Gefühl der Abhängigkeit und der Einfluss auf das Leben werden ähnlich dargestellt. Dennoch verweist diese leichte Verschiebung auf ein verändertes mediales Machtverhältnis innerhalb einer digitalisierten Gesellschaft, in der die Kamera mit ihrem ständigen Begleiten im privaten Raum präsent erscheint. Die Kamera wird bei beiden Werken ähnlich inszeniert. Zuerst wird sie im Rahmen des Vorhabens vorgestellt. Burnham stellt sein Vorhaben und die Kamera am Anfang seines Specials vor und erzählt den Zuschauer*innen: „It's just me and my camera, and you and you're screen.“³⁴⁰ Dies macht er in einem Monolog, bei dem er sich mit dieser vor einen Spiegel setzt und sie visuell in die Vorstellung einbaut, gleichzeitig aber auch in diesem Kontext den Raum und die weiter verwendete Technik zeigt.³⁴¹ In *David Holzman's Diary* findet ein ähnlicher Vorgang statt. In dem Intro des Films stellt Holzman ebenfalls den Grund seines Vorhabens und sein Material vor.³⁴² Ähnlich wie bei Burnham, findet der Monolog vor einem Spiegel statt, sodass die Zuschauer*innen visuell die Kamera vorgeführt bekommen und Holzman seinen Raum und

³³⁸ Vgl. A. a. O., 00:50:05-00:50:37.

³³⁹ Vgl. A. a. O., 00:50:37-00:53:47.

³⁴⁰ *Bo Burnham: Inside*, Burnham, 2021, 00:10:02-00:10:17.

³⁴¹ Vgl. A. a. O., 00:10:17-00:10:23

³⁴² Vgl. *David Holzman's Diary*, McBride, 1967, 00:00:54-00:04:31.

seine Technik vorstellen kann. Zu einem kurz darauffolgenden Zeitpunkt erweitert Holzman diese Vorstellung und präsentiert erneut sein Kameramodell, diesmal mit den Worten: „I’d like you to meet my friend, my eyes, my camera.“³⁴³ Auch wenn die Dynamik zuerst in einem freundlicheren Ton als bei *Inside* vorgestellt wird, wird schnell deutlich, dass die Wirkung auf Holzmans Verfassung ähnlich negativ dargestellt wird. Daher ist eine ähnliche Machtstruktur und Kritik an der permanenten Begleitung zu erkennen, die in *Inside* entscheidend ist.

Gemeinsam haben beide Werke zudem die Thematisierung des Versuches, das Selbst filmisch zu fixieren und den damit verbundenen, zwangsläufigen Effekt, dass dieser zu Widersprüchen und innerer Zerrissenheit führt. Der Effekt entsteht in dem Spannungsfeld der Inszenierung und Selbstbeobachtung, die durch das Mitführen der Kamera im privaten Raum hervorgebracht werden und eine selbstreflektive Schleife aufkommen lassen, die zu einem negativen Einfluss auf die eigene Psyche führen. Das Scheitern über vorgesetzte Ziele des Prozesses des Filmemachens werden daher von der Omnipräsenz der Kamera verstärkt. Die daraus resultierende Frustration und mentale Überforderung werden zudem als affektiver Authentizitätseffekt innerhalb der präsentierten Monologe verwendet. Besonders deutlich wird die ähnliche Struktur dieser innerhalb der emotionalen Klimax von *David Holzman’s Diary*, bei der Holzman über seine aktuelle mentale Verfassung spricht.³⁴⁴ Er wirkt sichtlich gestresst und berichtet den Zuschauer*innen den Stand des Films. Mit „this is not coming out the way I thought it would“³⁴⁵ verbindet er seine Frustration mit dem Prozess des Filmemachens. Zudem geht er auf die steigende Isolation ein und erklärt den Zuschauer*innen die Dynamik, die durch die Kamera entstanden ist: „You haven’t told me anything. I have. This is ridiculous. What am I sitting here talking to you, to two machines.“³⁴⁶ Gleichzeitig sieht man ihn den gleichen Satz wiederholt neu beginnen und seine Frustration steigen, bis er sich in einem Wutanfall an die Technik wendet und die Szene unterbricht.³⁴⁷ Dieser Schlüsselmoment erinnert dabei an die Zwischenmonologe zum Ende von *Inside*, in denen Burnham mit dem Fertigwerden des *Specials* hadert und die Überforderung und mentale Verfassung des Künstlers zu einer affektiven Reaktion bei den Zuschauer*innen führen soll. Interessant ist dabei die ähnliche Inszenierung beider Szenen. Auch wenn Holzman die Künstler-Zuschauer*innen-Kamera-Dynamik direkt anspricht und Burnham diese eher visuell inszeniert, ist die Involvierung der Dynamik als Grund für die verstärkte Isolation und damit verbundenen mentalen Schwierigkeiten ein Element, um das individuelle Leiden affektiv zu machen und einen Effekt

³⁴³ A. a. O., 00:07:32-00:07:37.

³⁴⁴ Vgl. A. a. O., 00:55:56-01:05:42.

³⁴⁵ A. a. O., 00:57:17-00:57:20.

³⁴⁶ A. a. O., 01:00:50-01:01:15.

³⁴⁷ Vgl. A. a. O., 01:01:15-01:03:16.

hervorzubringen, der eine Reaktion des Publikums einfordert. Die vergleichende Betrachtung von *Inside* und *David Holzman's Diary* macht deutlich, dass beide Werke das Medium des Films und des Filmens explizit einbauen, um die Effekte auf die eigene Psyche zu behandeln und filmische Authentizität zu hinterfragen. In beiden Fällen steht die Kamera im Zentrum der Erzählung und wird zum aktiven Akteur, der die soziale Interaktion einschränkt. Die Ähnlichkeit liegt dabei in der grundlegenden Fragestellung, wie sich das Selbst verändert, wenn es sich permanent medial beobachtet und darstellt. Sowohl Holzman als auch Burnham inszenieren das Filmen als Akt der Selbstvergewisserung. Die Kamera wird zum Mittel, um sich selbst und die gesellschaftliche Situation besser zu verstehen. In beiden Werken ist diese Hoffnung jedoch von Beginn an ambivalent. Die Kamera ermöglicht zwar diese Sichtbarkeit, führt jedoch auch zu einer permanenten Selbstbeobachtung und erzeugt Distanz zur Realität und sozialen Interaktion. Die Figuren beginnen sich selbst durch das Bild zu sehen, wodurch diese mediale Vermittlung in beiden Filmen als problematisch erfahrbar gemacht wird und den Kern der Authentizitätskritik im digitalen Bereich bildet.

Insgesamt zeigt der Vergleich, dass *Inside* viele zentrale Motive von *David Holzman's Diary* aufgreift, diese jedoch auch unter veränderten und modernisierten medialen Bedingungen präsentiert. Gerade die Präsenz der Kamera als Normalzustand in der sozialen Interaktion und die Performativität im digitalen Bereich sind Merkmale, die in *Inside* verstärkt reflektiert werden. Die thematischen Ähnlichkeiten verweisen auf eine historische Weiterentwicklung von *David Holzman's Diary*. Die thematischen Schwerpunkte und die Reflexion des Authentizitätsbegriffes scheinen jedoch zumindest eine Anspielung Burnhams an das Frühwerk der Reflexionen über die Grenzen von Fiktion und Nicht-Fiktion zu sein und gerade die inszenatorischen Referenzen verstärken das Gefühl, dass *Inside* als Weiterentwicklung von *David Holzman's Diary* angesehen werden kann.³⁴⁸ Die Involvierung und Offenlegung des technischen Prozesses der Aufnahme, die Spiegelmonologe und persönliche Bedrücktheit über die permanente Präsenz der Kamera, sowie die daraus resultierende abfallende mentale Verfassung, die mit dem wachsenden Kontakt zur Kamera entsteht, wirken dabei wie Referenzen an *David Holzman's Diary*. Gerade das Intro des Filmes mit der Vorstellung des Vorhabens und des Equipments wirkt wie ein Ausgangspunkt, der auf die moderne und persönliche Situation Burnhams angewendet wurde. Im Zusammenspiel mit der in die Inszenierung eingebauten Markierung der Künstlichkeit des *Specials* und dem Spannungsfeld, das zwischen Fiktion und Realität, beziehungsweise zwischen Künstler und Kunstfigur in *Inside* eröffnet wird, scheint die Referenz an den Spielfilm von 1967 eine weitere Ebene der

³⁴⁸ Vgl. Hemingway/MacDowell, „Research Article. Autofictional Authenticity“.

Offenlegung der Performativität des Mediums Film zu sein, während die Ausgangslage, die Thematiken auf die persönliche Situation Burnhams und die gesellschaftlichen Fragen, die ihn während der Corona-Pandemie begleitet haben, das Spannungsfeld weiter ausbaut. Daher zeigt sich erneut, dass die Grenzen zwischen Fiktion und Realität in *Inside* als fließend gelesen werden können und explizit zum analytischen Gegenstand des Specials gemacht werden. Burnham inszeniert immer wieder seine Figur, ihre Gefühle, ihre Kommentare und Reflexionen, sowie die Produktionsbedingungen und Inszenierung auf eine Weise, die sowohl fiktional als auch real auf die Zuschauer*innen einwirken soll, wodurch Authentizität zu einem relationalen Effekt wird, der sich in der Interaktion zwischen Werk und Publikum entfaltet und seinen *Effekt filmischer Authentizität* in der individuellen Reflexion über die eigene Medienpraxis und dem eigenen Performativitätsverständnis von Authentizität erzeugt und so seine gesellschaftliche Relevanz in der individuellen Rezeption der Zuschauer*innen entfaltet.

5 Rezeptionsanalyse

Inside ist ein Werk, dessen ästhetisch und affektiv erzeugte Authentizität untrennbar mit seiner kulturellen wie auch sozialen Verortung verbunden ist und der Effekt von Authentizität an die spezifische sowie individuelle Rezeption und den Kontext, in der sie entsteht, gebunden ist. Das Special richtet sich dabei mit Codes digitaler Medienkultur und affektiver Selbstreflexion an sein Publikum und koppelt die Wahrnehmung von Wahrhaftigkeit an geteilte persönliche und kulturelle Erfahrungsräume. Daher ist es entscheidend, eine Einordnung dieser vorzunehmen und kritisch zu hinterfragen, wie die verwendeten Authentizitätsmarker kulturell bedingt funktionieren und nicht funktionieren.

In ihrem Artikel *The Problem With Bo Burnham's Inside*³⁴⁹ argumentiert Lili Loofbourow, dass das Netflix-Special zwar von vielen Zuschauer*innen als ein tiefgreifendes, empathisches Werk wahrgenommen wird, zugleich aber ein fundamentales Spannungsverhältnis zwischen inszenierter Authentizität und der Erwartung narrativer Wahrheit aufweist, was im öffentlichen Diskurs bislang zu wenig kritisch reflektiert worden sei.³⁵⁰ Auch wenn dieses

³⁴⁹ Lili Loofbourow, „The Problem With Bo Burnham's Inside. Confessional meta-comedy doesn't have rules about the obligation to truth. Yet.“, *SLATE*, 23.06.2021, <https://slate.com/culture/2021/06/problem-with-bo-burnham-inside.html>, 31.01.2026.

³⁵⁰ Vgl. Ebd.

Spannungsverhältnis in der vorliegenden Arbeit bereits analysiert wurde, spricht Loofbourow hier von der Rezeptionsgeschichte von *Inside*, bei der Zuschauer*innen vermehrt betonen, wie stark sich die eigenen psychischen und sozialen Erfahrungen der Pandemie in Burnhams Darstellung wiederfinden und das Werk als unmittelbar authentisch und zutiefst persönlich verstanden wird.³⁵¹ Der Kern ihrer Kritik liegt jedoch in der Frage nach der Verpflichtung des Wahrheitsanspruches, den ein Werk wie *Inside* bei den Zuschauer*innen vermeintlich anfordert. Auch wenn Burnham diese thematisch aufgreift und reflektiert, sieht Loofbourow in der meta-reflektiven und selbstbezogenen Form des Erzählens keine Erklärung, wie mit der Erwartung faktischer Wahrheit umgegangen wird.³⁵² Dabei spielt sie darauf an, dass Burnham bewusst mit einer Metapher der Isolation arbeitet, diese jedoch hinterfragt werden muss, da die Inszenierung nicht mit der Realität seiner Lebensumstände übereinstimmt und gerade die Diskrepanz beider Umstände die Rezeption des Werkes problematisch macht. Loofbourow betont, dass diese Spannung kritisch hinterfragt werden muss und künstlerische Werke durch die Täuschung über ihre eigene Entstehungsweise wirkungsvoll werden können.³⁵³ Gleichzeitig verweist Burnham permanent auf die eigene Inszenierung und schafft in *Inside* so einen ästhetischen Effekt, der sich zwischen Wahrheit und Fiktion in performativer Selbstdarstellung bewegt. Für Loofbourow macht das *Inside* in diesem Sinne zu einem Reflexionsraum über die Zeit der Pandemie, wo Fragen nach Authentizität und Performativität miteinander verwoben sind, sich jedoch einer klaren Trennung von Fakt und Fiktion entziehen und daher kritisch eingeordnet werden müssen.

Im Zentrum dieser Repräsentationslogik steht die Darstellung der Figur eines reflektierten und selbstkritischen Künstlers, der seine Rolle innerhalb gesellschaftlicher Machtverhältnisse problematisiert. Indem er politische Krisen und soziale Ungleichheiten thematisiert und die eigene privilegierte Position hinterfragt, entsteht ein Spannungsfeld zwischen der Kunstperson und dem Künstler, das für viele Zuschauer*innen glaubwürdig wirkt, da es den Erfahrungen entspricht, mit denen sie den Künstler Bo Burnham bisher begegnet sind. Diese reflektive Art ist dabei eng an Burnhams eigene Position als weißer, heterosexueller, männlicher, westlicher Künstler gebunden. Diese Konstellation ist zentral für die Einordnung von *Inside* als Werk, das für eine ähnlich-orientierte Zielgruppe erstellt wurde, um eine reflektive Reaktion hervorzurufen. Der Video-Essay *Bo Burnham's Inside and 'White Liberal Performative Art'*³⁵⁴ von F.D. Signifier setzt sich dabei kritisch mit dem Netflix-Special auseinander und versteht es

³⁵¹ Vgl. Ebd.

³⁵² Vgl. Ebd.

³⁵³ Vgl. Ebd.

³⁵⁴ „Bo Burnham's Inside and 'White Liberal Performative Art'“, R.: F.D Signifier, *youtube.com*, 13.08.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=pkuQ78xb-Fg&t=425s>, 31.01.2026.

weniger als rein individuelles oder psychologisches Porträt pandemischer Isolation, sondern vielmehr als Ausdruck eines spezifischen kulturellen und politischen Selbstverständnisses, das er als „white liberal performative art“³⁵⁵ bezeichnet. Ziel seines Video-Essays ist es, diese Kunstform als symptomatisch für bestimmte liberale Diskurse eines westlichen und privilegierten Milieus zu analysieren.³⁵⁶ Zentral ist dabei der Begriff der Performativität, mit der F.D. Signifier eine Form kultureller Praxis beschreibt, die sich explizit selbstkritisch, insbesondere auch in Bezug auf eigene Privilegien und politische Verantwortung darstellt, diese Kritik jedoch primär auf der Ebene der Darstellung verhandelt.³⁵⁷ Diese Beobachtung bedeutet, dass das Bewusstsein struktureller Probleme performativ inszeniert wird, eine politische Handlung oder systematische Veränderung jedoch ausbleibt und ein Werk wie *Inside* als moralische Selbstvergewisserung eines bereits sensibilisierten Publikums eingeordnet werden muss. Das Special wird im Video-Essay als Beispiel für diese Dynamik herangezogen, da es sich durch eine ausgeprägte Selbstreflexivität auszeichnet, in der Burnham die eigene Rolle als Künstler sowie die Ambivalenz seiner ökonomischen und sozialen Privilegierung und politischen Kritik thematisiert. Für F.D. Signifier liegt hierin jedoch sowohl die Stärke als auch die Problematik des Werks, da die permanente Selbstbeobachtung eine Endlosschleife der Reflexion darstellt, die zu einem Wissen über politische Ungleichheit führt, jedoch nicht zu aktiver Veränderung.³⁵⁸ Diesen zentralen Kritikpunkt verbindet er mit der allgemeinen Rezeption des Werkes, bei der F.D. Signifier beobachtet, dass das Special insbesondere bei einem weißen, liberalen Publikum auf große Resonanz stößt, weil es dessen eigene Ambivalenzen widerspiegelt.³⁵⁹ Gleichzeitig betont er, dass seine Analyse nicht als pauschale Abwertung von *Inside* zu verstehen ist, sondern vielmehr die Qualität der emotionalen Wirkung an die Resonanz dieser Ambivalenz bindet.³⁶⁰

Damit reihen sich die Beobachtungen des Video-Essays in die Ergebnisse der vorliegenden Analyse ein und markieren die Selbstkritik und Selbstreflexion als verwendbaren Authentizitätsmarker, der performativ eingesetzt werden kann. Die kulturelle Lesbarkeit des Werks hängt daher stark von der sozialen Position der Zuschauer*innen ab und wird von dem sozialen Milieu Burnhams abgedeckt, das aus einer westlichen, akademisch oder medial geprägten und politisch links-orientierten Sicht heraus agiert, wodurch das Special zu einem

³⁵⁵ Der Begriff beschreibt eine bestimmte Art von Kunst, die eine weiße und liberale Weltansicht teilt und sich mit gesellschaftlichen Problemen beschäftigt, diese jedoch symbolisch und selbstbezogen behandelt. (Vgl. A. a. O., 15:19-16:16.)

³⁵⁶ Vgl. A. a. O., 20:09-20:39.

³⁵⁷ Vgl. A. a. O., 33:35-36:10.

³⁵⁸ Vgl. A. a. O., 33:35-36:10.

³⁵⁹ Vgl. A. a. O., 11:06-13:00.

³⁶⁰ Vgl. A. a. O., 33:35-36:10.

Spiegel der eigenen Erfahrungen von mentaler Überforderung während der Pandemie und moralischen Ambivalenzen der eigenen Privilegien bei gesellschaftlichen Fragen wird und in dem die Zuschauer*innen sich in Burnhams Zweifeln und Beobachtungen wiedererkennen, während für andere die gezeigte Haltung und Handlung als selbstbezogen oder privilegiert erscheinen kann, indem strukturelle Probleme in individuelle Gefühle übersetzt oder generell anders aufgefasst werden. Diese Ambivalenz verweist zugleich auf eine Spannung innerhalb des *Specials*, in der Burnham seine individuelle Sicht auf globale Krisen und seine eigene Emotionalität als Reaktion ins Zentrum rückt, während er die Performativität der eigenen Meinung und Positionierung in der digitalen Welt eigentlich hinterfragt. Diese Situation kann dabei sowohl als notwendige subjektive Perspektive gelesen werden, als auch als Symptom einer Kultur, die politische Konflikte affektiv verarbeitet, statt sie kollektiv zu adressieren. Im Hinblick auf den *Effekt filmischer Authentizität* lässt sich dabei festhalten, dass *Inside* diesen Effekt über die affektive Erfahrung einer geteilten Einschätzung dieser subjektiven Perspektive hervorbringen möchte. Diese Form von Authentizität ist daher für ein Publikum anschlussfähig, das ähnliche und als individuell erdachte Erfahrungen teilt und so ein kollektives Gefühl initiiert, das die eigene Situation verbessert erscheinen lässt, jedoch dadurch auch in einer sehr begrenzten gesellschaftlichen Reichweite bleibt.

Zusammenfassend zeigt eine vertiefte Rezeptionsanalyse, dass *Inside* zwar ein Werk ist, dessen Authentizitätseffekt eng an die eigene Position und generationelle, wie auch kulturelle Erfahrungsräume gebunden ist, diese jedoch für ein breites Publikum produktiv abgebildet hat. Die überwiegende Rezeption des *Specials* fällt dabei positiv aus, was sich zudem in einer Vielfalt von Artikeln und Video-Essays, sowie erhaltenen Preisen abspiegelt.³⁶¹ Die positive Aufnahme des *Specials* zeigt sich insbesondere in der Äußerung, ein Gefühl aufgefangen zu haben, das die Isolation der Corona-Pandemie und das Leben im digitalen Zeitalter reflektiert und als kollektive Erfahrung einordnet.^{362,363} Die zum Teil negativen Folgen dieser Erfahrung wurden durch die Lockdowns der Corona-Pandemie verstärkt hervorgebracht, wodurch eine persönliche und affektive Einordnung von *Inside* immer auch an seinen zeitlichen Kontext gebunden ist. *Der Spiegel* schreibt über die geteilte Erfahrung zu dieser Zeit Folgendes:

³⁶¹ Burnham ist die erste Person, die in einem Jahr für ihr Werk drei Solo Primetime Emmys erhielt. (Vgl. Seth Abramovitch/Kirsten Chuba/Mia Galuppo/James Hibberd/Mikey O'Connell/Lacey Rose/Rebecca Sun, „The 40(ish) Most Influential People in Comedy 2021“, *The Hollywood Reporter*, 29.10.2021, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/40ish-influential-people-comedy-1235033636/>, 31.01.2026.)

³⁶² Vgl. Carrie Allyn Ankerstein, „Inside Bo Burnham. Timelessly Capturing the Zeitgeist“, *Covid-19 in Film and Television. Watching the Pandemic*, hg. v. Verena Bernardi/Amanda D. Giammanco/Heike Mißler, London: Routledge 2024, S. 90-101, hier S. 90.

³⁶³ Vgl. Heidi Samuelson, „Bo Burnham's Inside and the Foucauldian Ethics of the Self“, *Blog of the APA*, 24.11.2022, <https://blog.apaonline.org/2022/11/24/bo-burnhams-inside-and-the-foucauldian-ethics-of-the-self/>, 31.01.2026.

„Burnham zeigt, wie es vielen anderen in seiner Generation gerade geht. Studien zeigen: Junge Menschen leiden unter den als Social Distancing [sic!] bezeichneten Maßnahmen besonders. Jugendliche und junge Erwachsene erkrankten in der Coronapandemie besonders oft an Depressionen und Angststörungen“.³⁶⁴ Diese Einordnung macht deutlich, warum der affektive Effekt einer Inszenierung trotz ihrer Performativität entscheidend für die Rezeption eines Werkes ist und *Inside* unter anderem als „first comic masterpiece of the Covid era“³⁶⁵ betitelt wird. Der *Effekt filmischer Authentizität* ist daher eng mit dem geteilten Verständnis der Erfahrung verbunden, was es bedeutet, im 21. Jahrhundert während der Corona-Pandemie, aber auch während des digitalen Zeitalters aufzuwachsen und wird so zu einem Werk, das die eigene Situation in einer reflektiven Reaktion auf der Rezeptionsebene thematisieren lässt.³⁶⁶

6 Fazit

Diese Arbeit hat *Inside* als ein Werk untersucht, das Authentizität reflektiert und die Grenzen zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion herausfordert. Ausgehend von theoretischen Authentizitätsdiskursen der Theater-, Film- und Medienwissenschaft wurde gezeigt, dass Authentizität weniger als Eigenschaft eines Werkes zu verstehen ist, sondern als Effekt, der aus spezifischen Inszenierungsstrategien und medialen Bedingungen hervorgeht und herausgefordert werden kann. *Inside* erweist sich dabei als Beispiel für eine Untersuchung einer zeitgenössischen und selbstreflektiven Kunstform, die mediale Selbstinszenierung mit Fragen der Subjektivität verbindet. Im theoretischen Teil wurde dabei versucht, deutlich zu machen, dass der Authentizitätsbegriff historisch und kulturell variabel ist und stets an der Performance und an Inszenierungsstrategien gebunden bleibt. Besonders produktiv erwies sich diese theoretische Einordnung beim Konzept filmischer Authentizität, die den Effekt von Authentizität als Wahrnehmungs- und Wirkungseffekt beschreibt. Diese Perspektive erlaubte es, *Inside* als Werk wahrzunehmen, das durch eine Vielzahl ästhetischer, inszenatorischer, visueller und affektiver Strategien, einen solchen Effekt hervorbringt und diesen durch die bewusste Sichtbarmachung des Produktionsprozesses und Offenlegung seiner Künstlichkeit

³⁶⁴ Maas, „30, männlich, depressiv, macht Comedy für Einsame“, 05.06.2021.

³⁶⁵ Dominic Maxwell, „Bo Burnham: Inside review — the first comic masterpiece of the Covid era“, *The Times*, 07.06.2021, <https://www.thetimes.com/uk/healthcare/article/bo-burnham-inside-review-the-first-comic-masterpiece-of-the-covid-era-6w0wdnhh9>, 31.01.2026.

³⁶⁶ Vgl. Lars Weisbrod, „Comedy-Special 'Inside': Ein Schiffbrüchiger“, *Die Zeit*, 10.06.2021, <https://www.zeit.de/2021/24/inside-bo-burnham-comedy-special-netflix-corona-pandemie>, 31.01.2026.

mit dem persönlichen Leidensweg und der ständigen Selbstreflexion der Kunstfigur verbindet, um die Zuschauer*innen auf Rezeptionsebene zu einer affektiven Reaktion zu bringen. Die Analyse hat dies mit der Selbstreferenzialität von Burnham innerhalb des Specials, die die Grenze zwischen der Kunstfigur und dem Künstler verzerrt, erweitert, um daraufhin die Rolle der Kamera zu diskutieren, die eng mit der Verfassung der Rolle verknüpft ist und die Selbstwahrnehmung und Performance Burnhams formt. Gleichzeitig wurden dadurch auch verschiedene narrative Thematiken des Specials in die Analyse integriert, um den *Effekt filmischer Authentizität* auf der Verständnisebene der Zuschauer*innen zu untersuchen. Die Veröffentlichungsstrategien des Specials und seiner *Outtakes*, wie auch der entscheidende Vergleich mit *David Holzman's Diary*, hat *Inside* zum einen historisch eingeordnet, zum anderen aber auch aufgezeigt, dass die Inszenierung des Specials als weitgreifend zu verstehen ist und zu hinterfragen bleibt. Die Rezeptionsanalyse hat schließlich deutlich gemacht, dass der Authentizitätseffekt von *Inside* nicht losgelöst von kulturellen und sozialen Kontexten verstanden werden kann. Burnhams Selbstinszenierung ist eng an seine eigene Position gebunden und erfordert eine individuelle Form der Rezeption, die sich im Spannungsfeld von *White Liberal Performative Art* und Identifikationsmöglichkeiten bewegt.

Zudem wurden die Gründe dieser Identifikation untersucht und dabei festgestellt, dass Burnham ein kollektives Gefühl anspricht, das von vielen Zuschauer*innen geteilt wird. Dieses Gefühl ist dabei entscheidend für den Effekt von *Inside*, kann jedoch nur durch die angewendeten Inszenierungsstrategien und affektive Verfahren entstehen. Burnham nutzt dafür visuelle und inszenatorische Marker, die an die Authentizitätserwartung der Zuschauer*innen gebunden sind. Gerade in *Backstage-Momenten* und Zwischenmonologen werden diese deutlich und sind sowohl an den Raum als auch an die Figur gebunden. So wird etwa die Omnipräsenz der Kamera und Technik und steigende Involvierung dieser mit der mentalen Verfassung der Figur gemessen. Der Raum wird wie Burnham selbst immer chaotischer und die Zerrissenheit der Figur wird ebenso wie die visuelle Aufteilung Burnhams durch das Special hinweg intensiver. Die affektive Subjektivität und Reflexion gesellschaftlicher Themen führen zu einer Annäherung an das Publikum. Auch die Offenlegung verschiedener technischer und künstlicher Effekte führt zu einer allgemeinen Auseinandersetzung mit der Performativität der Authentizität. Diese Inszenierungsstrategien werden jedoch durch die ständige Referenzialität des Künstlers und seiner tatsächlichen Geschichte aufgebrochen, wodurch den Zuschauer*innen die Verschiebung der Grenze zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion zwar bewusst gemacht wird, diese jedoch durch autofiktionale Momente immer schwieriger abschätzbar wird. Dadurch wird Burnhams Kritik deutlich, dass Authentizität in der modernen digitalisierten Welt ein performativer Wert wird, der manipuliert werden kann und gleichzeitig

essentiell in der digitalen Interaktion ist. Dieses Spannungsfeld macht *Inside* zu einem bedeutenden Beitrag der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit Authentizität und Selbstinszenierung. Burnham verdichtet eine zentrale Frage unserer Gegenwart und spiegelt sie in einem Mikrokosmos der Isolation wider, in dem die dargestellte Figur Sichtbarkeit und den Zwang nach dieser, aber auch Performativität und Erschöpfung durch diese erfährt und die Rolle von Kunst und Reflexion in einer mediatisierten Welt bespricht. Es bleibt dabei unklar, wie viel von Burnhams individuellem Leidensweg in der Performance steckt, doch es scheint viel entscheidender, dass Burnham diese affektiven und inszenatorischen Mittel nutzt, um auf ein Thema aufmerksam zu machen, das ihn über seine Karriere hinweg begleitet und für ihn die zentrale Aussage des Specials ausmacht und zwar inwiefern die von den digitalen Medien beeinflusste soziale Interaktion und Kommunikation, die uns bekannten sozialen Strukturen verändert und so unser Verständnis von dem, was authentisch, wahrhaftig, real oder wichtig ist, maßgeblich beeinflusst. Für zukünftige Forschungen eröffnen sich hier zahlreiche Anschlussmöglichkeiten, etwa im Hinblick auf hybride Medienformate, digitale Affektsteuerung, neue Formen künstlerischer Selbstreflexion oder für eine weitere kritische Auseinandersetzung mit einem modernen Authentizitätsbegriff.

7 Literatur-, Quellen- und Medienverzeichnis

7.1 Literaturverzeichnis

Noorhan Abbas/Nashwa Elyamany, „Digital humor analysis of Bo Burnham’s Netflix comedy special Inside: new sincerity, postirony, and metamodernism at play“, *Language and Semiotic Studies*, hg. v. Jun Wang, Berlin: De Gruyter Brill 2025.

Carrie Allyn Ankerstein, „Inside Bo Burnham. Timelessly Capturing the Zeitgeist“, *Covid-19 in Film and Television. Watching the Pandemic*, hg. v. Verena Bernardi/Amanda D. Giammanco/Heike Mißler, London: Routledge 2024, S. 90-101.

Felicitas Auersperg/Julia Klikovitz, „Selbstkonstruktion im digitalen Raum – Social Media als Identitätsbühne“, *Zeitschrift für Psychodrama und Soziometrie* Band 24, 2025, S. 409–420.

Philip Auslander, *Liveness – Performance in a mediatized culture*, New York: Routledge 2023.

Gabriela Pascual Berros, „The Lockdown Historic House Museum: The Subversion of the Domestic Ideal during the COVID-19 Pandemic through Bo Burnham’s Inside“, *Res mobilis* Band 13, Nr. 19, 2025, S. 52-71.

Rachel Berryman/Misha Kavka, „Crying on YouTube: Vlogs, self-exposure and the productivity of negative affect“, *Convergence* Band 24, Nr. 1, 2018, S. 85-98.

Stefan Bläske, „»Liveness«. Theater, Oper, Kirche, Kino und Fernsehen zwischen Medialität und Konventionalität“, *Die Medien und das Neue*, hg. v. André Wendler/Daniela Wentz, Marburg: Schüren 2009 (Film- und Fernschwissenschaftliches Kolloquium 21), S. 67-80.

Carmen Bonasera, „Estrangement, Performativity, and Empathy in Bo Burnham's Inside (2021).“ *Between* Band 12, Nr. 23, 2022, S. 93-116.

Danah Boyd/Alice E. Marwick, „I tweet honestly, I tweet passionately: Twitter users, context collapse, and the imagined audience“, *New Media & Society* Band 13, Nr. 1, 2010, S. 114–133.

Berit Callsen, „Vorwort. Authentizität transversal – Authentizität praxeologisch“, *Authentizität transversal: Multiperspektivische Betrachtung von 'Echtheit'*, hg. v. Berit Callsen, Berlin: Frank & Timme 2021, S. 7-12.

Robert Dörre, *Mediale Entwürfe des Selbst Audiovisuelle Selbstdokumentation als Phänomen und Praktik der sozialen Medien*, Marburg: Büchner-Verlag 2022.

Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Alastair Fowler, *A history of English literature*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1987.

Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre 1956.

Sven Henkel/Franziska Krause/Katja Spörl-Wang, „A life cycle framework of social media influencers and the influencer’ dilemma“, *Journal of Business Research* Band 199, 2025.

Christian Huck, „Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens“, *Authentisches Erzählen: Produktion, Narration, Rezeption*, hg. v. Antonius Weixler, Berlin/Boston: De Gruyter 2012, S. 239-264.

Judith Keilbach, „Authentizität als filmische Konstruktion“, *Echt inszeniert. Historische Authentizität und Medien in der Moderne*, hg. v. Christoph Classen/Achim Saupe/Hans-Ulrich Wagner, Potsdam: Leibniz-Zentrum für Zeithistorische Forschung (ZZF) 2021, S. 31-57.

Susanne Knaller/Harro Müller, *Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, Paderborn/München: Wilhelm Fink Verlag 2006.

Susanne Knaller, *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*, Heidelberg: Winter 2007.

James Latham, „"Your life is not a very good script": David Holzman's diary and documentary expression in late-1960s America and beyond.“, *Post Script* Band 26, Nr. 3, Sommer 2007.

Anja Lobenstein-Reichmann, „Authentizität: Sprach-, begriffs- und beziehungsgeschichtliche Aspekte“, *Linguistik Online* Band 105, Nr. 5, 2020, S. 69-87.

Margreth Lünenborg, „Wut – Empörung – Solidarität: soziale Medien und ihre Affektdynamiken“, *tv diskurs* 25. Jg., Nr. 1, 2021, S. 56-60.

David Marc, *Comic Visions: Television Comedy and American Culture*, Boston: Unwin 1989.

F. T. Meyer, *Filme über sich selbst. Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film*, Bielefeld: transcript Verlag 2005.

Julia Moriarty, „That funny feeling: the tragic stylings of Bo Burnham’s *Inside*“, *Comedy Studies* Band 15, Nr. 1, 2024, S. 36-47.

Hans Dieter Mummendey, *Psychologie der Selbstdarstellung*, Göttingen: Hogrefe ²1995.

Florian Mundhenke, *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zur Repräsentation von Hybriden-Formen*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2016.

Eli Pariser, *The Filter Bubble. What the Internet Is Hiding from You*, New York: The Penguin Press 2011.

Sophie Quirk, *Why Stand-Up Matters: How Comedians Manipulate and Influence*, London/New York: Bloomsbury Methuen Drama 2015.

Giorgia Riboni, *DISCOURSES OF AUTHENTICITY ON YOUTUBE. From the Personal to the Professional*, Turin: LED Edizioni Universitarie 2020.

Sabine Schlickers, *Authentizität in fiktionalen und faktualen Medien*. Band 13: *Schriftenreihe zur Textualität des Films*, hg. v. Heinz-Peter Preußner, Marburg: Schüren Verlag 2024.

Greg Singh, *Feeling Film: Affect and Authenticity in Popular Cinema*, Hove: Routledge 2014.

Margrit Tröhler, „Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation“, *montage AV. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* Jg. 13, Nr. 2, 2004, S. 149-169.

William Wehrs, „Affect and Film Music: A Brief History“, *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism*, hg. v. Thomas Blake/Donald R. Wehrs, Cham: Springer International Publishing AG 2017, S. 735-752.

Ina von der Wense, „Goffman (1959): Wir alle spielen Theater“, *Schlüsselwerke für die Strategische Kommunikationsforschung*, hg. v. Olaf Hoffjann/Swaran Sandhu, Wiesbaden: Springer 2024, S. 49-58.

Ian Wilkie, „Stand-up Comedy“, *The Television Genre Book*, hg. v. Glen Creeber, London: British Film Institute London, 2015.

Sharon L. Zuber, „David Holzman's diary: a critique of direct cinema“, *Post Script* Band 28, Nr. 3, Sommer 2009.

7.2 Quellenverzeichnis

Seth Abramovitch/Kirsten Chuba/Mia Galuppo/James Hibberd/Mikey O'Connell/Lacey Rose/Rebecca Sun, „The 40(ish) Most Influential People in Comedy 2021“, *The Hollywood Reporter*, 29.10.2021, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/40ish-influential-people-comedy-1235033636/>, 31.01.2026.

Erik Abriss, „Bo Burnham and the Art of the Standup Special“, *Vulture*, 14.02.2018, <https://www.vulture.com/2018/02/bo-burnham-and-the-art-of-the-standup-special.html>, 31.01.2026.

Sam Anderson, „Watching People Watching People Watching“, *The New York Times Magazine*, 25.11.2011, <https://www.nytimes.com/2011/11/27/magazine/reaction-videos.html>, 31.01.2026.

Fabian Braesemann, „Hass, Hetze, Algorithmen. Warum polarisierende Inhalte im Netz besser funktionieren – und was dahintersteckt“, *Focus Online*, 22.05.2025, https://www.focus.de/wissen/hass-hetze-algorithmen-warum-polarisierende-inhalte-im-netz-besser-funktionieren-und-was-dahintersteckt_d0ad3896-55ac-4f40-9321-04faf91946d1.html, 31.01.2026.

Christina Brause/Anette Dowideit, „Ist Instagram das gefährlichste soziale Netzwerk von allen?“, *Welt*, 12.01.2022, <https://www.welt.de/politik/deutschland/article236147860/Instagram-Das-gefahrlichste-soziale-Netzwerk-der-Welt.html>, 31.01.2026.

briesaurusrex, „'It was all real' another message from Bo. (Not mine, posted with permission)“, *Reddit*, 31.12.2021, https://www.reddit.com/r/boburnham/comments/rsi3lp/it_was_all_real_another_message_from_bo_not_mine/, 31.01.2026.

Crisps_locker, „Screenshot of the planning whiteboard - let's nerd out!“, *Reddit*, 01.06.2022, https://www.reddit.com/r/boburnham/comments/v2fjt5/screenshot_of_the_planning_whiteboard_lets_nerd/, 31.01.2026.

Derrick White enjoyer (@mattSquared98), „So I got the signed CD from bo burnham, it's a small booklet of pictures from INSIDE and I was like 'oh cool' then I flipped through it and say 'IT WAS ALL FAKE' LMAO“, *X*, 28.12.2021, <https://x.com/mattsquared98/status/1475613651222634500>, 31.01.2026.

EARTH.ORG, „‘Climate Clock’ Unveiled in New York City“, *EARTH.ORG*, 21.09.2020, <https://earth.org/climate-clock-new-york-city/>, 31.01.2026.

Matyas Galffy, „Identitätswandel. Überblick über dissoziative Störungen: Was Sie wissen sollten“, *FOCUS online*, 18.11.2024, https://www.focus.de/gesundheit/ratgeber/dissoziative-stoerungen-formen-und-behandlung_81a6e60d-9519-4033-bff1-76f47623023b.html, 31.01.2026.

Tom Hemingway/James MacDowell, „Research Article. Autofictional Authenticity: Bo Burnham’s Inside, Netflix Comedy and YouTube Aesthetics“, *[in] Transition*, 19.06.2024, <https://intransition.openlibhums.org/article/id/16444/>, 31.01.2026.

jocelynratzer, „Bo writing notes in the signed CD’s?“, *Reddit*, 23.12.2021, https://www.reddit.com/r/boburnham/comments/rn3z8s/bo_writing_notes_in_the_signed_cds/, 31.01.2026.

Borys Kit, The Associated Press, „Singing comic joins Apatow clan“, *The Hollywood Reporter*, 24.09.2008, <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/singing-comic-joins-apatow-clan-119805/>, 31.01.2026.

Lili Loofbourow, „The Problem With Bo Burnham’s Inside. Confessional meta-comedy doesn’t have rules about the obligation to truth. Yet.“, *SLATE*, 23.06.2021, <https://slate.com/culture/2021/06/problem-with-bo-burnham-inside.html>, 31.01.2026.

Sebastian Maas: „30, männlich, depressiv, macht Comedy für Einsame“, *Der Spiegel*, 05.06.2021, <https://www.spiegel.de/start/netflix-zeigt-mit-inside-von-bo-burnham-wie-es-einsamen-menschen-in-der-pandemie-geht-a-cfda4e1d-9e49-447a-a3ac-424095fc2415>, 31.01.2026.

Sebastian Maas, „Deine Angst vor der Zukunft könnte das kaputte System endlich verändern. Du bist nicht allein mit deiner Angst – und sie ist nicht deine Schuld“, *Der Spiegel*, 21.09.2020, <https://www.spiegel.de/psychologie/angst-und-anxiety-du-bist-mit-stress-und-psychischen-problemen-nicht-allein-a-a95ce6cc-885f-4845-8226-79164e1e2bb3>, 31.01.2026.

Thomas Macaulay, „How Bo Burnham’s Jeff Bezos song became a Gen Z anthem about disaster capitalism. The track united generations in disgust“, *TNW*, 12.01.2022, <https://thenextweb.com/news/how-bo-burnham-jeff-bezos-i-song-became-a-gen-z-anthem-about-capitalism-amazona>, 31.01.2026.

Dominic Maxwell, „Bo Burnham: Inside review — the first comic masterpiece of the Covid era“, *The Times*, 07.06.2021, <https://www.thetimes.com/uk/healthcare/article/bo-burnham-inside-review-the-first-comic-masterpiece-of-the-covid-era-6w0wdnhh9>, 31.01.2026.

Dawson S. Murphy, „Bo Burnham’s INSIDE. COVID grief and closure“, *soothsayings*, 10.09.2023, <https://soothsayings.substack.com/p/bo-burnhams-inside>, 31.01.2026.

Netflix, „Bo Burnham: Inside“, *Netflix weitere Infos zu Bo Burnham: Inside*, 2021, <https://www.netflix.com/search?q=inside%20bo&jbv=81289483>, 31.01.2026.

Oxford Advanced Learner's Dictionary, „meme“, *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, o.D., <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/meme>, 31.01.2026.

Redaktion, „69 Bedeutung: Was steckt hinter dieser Zahl?“, *Rhein-Main Kurier*, 12.12.2025, <https://rm-kurier.de/panorama/69-bedeutung/>, 31.01.2026.

Heidi Samuelson, „Bo Burnham’s Inside and the Foucauldian Ethics of the Self“, *Blog of the APA*, 24.11.2022, <https://blog.apaonline.org/2022/11/24/bo-burnhams-inside-and-the-foucauldian-ethics-of-the-self/>, 31.01.2026.

Michael Schulman, „BO BURNHAM’S AGE IF ANXIETY“, *The New Yorker*, 25.06.2018, <https://www.newyorker.com/magazine/2018/07/02/bo-burnhams-age-of-anxiety>, 31.01.2026.

Jason R. Silva, „Public Mass Shootings Around the World: Prevalence, Context, and Prevention“, *Rockefeller Institute of Government*, 20.02.2024, <https://rockinst.org/blog/public-mass-shootings-around-the-world-prevalence-context-and-prevention/>, 31.01.2026.

Tong-Jin Smith, „Mythos Filterblase – sind wir wirklich so isoliert?“, *Bundeszentrale für politische Bildung*, 01.03.2024, <https://www.bpb.de/themen/medien-journalismus/soziale-medien/545800/mythos-filterblase-sind-wir-wirklich-so-isoliert/>, 31.01.2026.

Vivien Stellmach, „Authentizität auf Tik Tok: Deshalb müssen wir der Plattform dankbar sein“, *Basic Thinking*, 16.02.2023, <https://www.basichinking.de/blog/2020/01/07/authentizitaet-auf-tik-tok/>, 31.01.2026.

The New York Times, „Bo knows his audience“, *The New York Times*, 04.11.2008, <https://www.nytimes.com/2008/02/14/technology/14iht-bo.4.10061811.html?searchResultPosition=1>, 31.01.2026.

Lars Weisbrod, „Comedy-Special "Inside": Ein Schiffbrüchiger“, *Die Zeit*, 10.06.2021, <https://www.zeit.de/2021/24/inside-bo-burnham-comedy-special-netflix-corona-pandemie>, 31.01.2026.

Wil Williams, „Bo Burnham’s Inside begs for our parasocial awareness“, *Polygon*, 28.06.2021, <https://www.polygon.com/22553396/bo-burnham-inside-begs-for-our-parasocial-awareness/>, 31.01.2026.

Jessica Winter, „Our Autofiction Fixation“, *The New York Times*, 13.03.2021, <https://www.nytimes.com/2021/03/14/books/review/autofiction-my-dark-vanessa-american-dirt-the-need-kate-elizabeth-russell-jeanine-cummins-helen-phillips.html?searchResultPosition=1>, 31.01.2026.

Jason Zinoman, „Evolving Young Satirist Stands Up to Convention“, *The New York Times*, 25.12.2013, <https://www.nytimes.com/2013/12/26/arts/bo-burnham-releases-his-comedy-special.html>, 31.01.2026.

7.3 Medienverzeichnis

„Bezos I“, R.: Bo Burnham (YouTube-Kanal: boburnham), *youtube.com*, 09.06.2021, https://www.youtube.com/watch?v=7_EeCkHs-e0, 31.01.2026.

Bo Burnham, Live-Musik-Album von Bo Burnham, Comedy Central Records, 10.03.2009.

„Bo Burnham Examines Social Media“, R.: theoffcamerashow, *youtube.com*, 17.11.2018, https://www.youtube.com/watch?v=_XHRJJe2Kl0&list=PL3AUS4PSeKCQOVZ2YqPh1AzH0PBvW_lUR&index=2, 31.01.2026.

„Bo Burnham's Inside and 'White Liberal Performative Art'“, R.: F.D Signifier, *youtube.com*, 13.08.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=pkuQ78xb-Fg&t=425s>, 31.01.2026.

„BO BURNHAM'S DIARY: Autofictional Authenticity, Netflix & YouTube Aesthetics [Video Essay]“, R.: Tom Hemingway/James MacDowell (YouTube-Kanal: The Lesser Feat), *youtube.com*, 06.03.2023, https://www.youtube.com/watch?v=j0_CocjBaaM, 31.01.2026.

Bo fo Sho, EP von Bo Burnham, Comedy Central Records, 17.06.2008.

„Dissecting INSIDE by Bo Burnham (Part 1)“, *Dissect*, Cole Cuchna (Moderator), *spotify.com*, 26.04.2022, <https://open.spotify.com/episode/4U8wZ6dO3prkPcAPAZWCLx?si=8baaf1f7902445e3>, 31.01.2026.

„Dissecting INSIDE (Part 7)“, *Dissect*, Cole Cuchna (Moderator), *spotify.com*, 14.06.2022, <https://open.spotify.com/episode/4v1WiQSvSVrxyxqEFayOgi?si=b74d5199ecd147d0>, 31.01.2026.

„Dissecting INSIDE (Part 8)“, *Dissect*, Cole Cuchna (Moderator), *spotify.com*, 21.06.2022, <https://open.spotify.com/episode/7c2VAe6AuiU6L6XQh6CKyW?si=e6e427b04eda430c>, 31.01.2026.

Flick Flack. 420 – Stoner o'clock, R.: Bilge Ak, ARTE, 2019, <https://www.arte.tv/de/videos/086962-065-A/flick-flack>, 31.01.2026.

„Hot Ones“, R.: Sean Evans/Chris Schonberger (Youtube-Kanal: First We Feast), *youtube.com*, ab 2015, <https://www.youtube.com/@FirstWeFeast/videos>, 31.01.2026.

„In Conversation: Bo Burnham Live on "Good One"“, R.: Vulture, *youtube.com*, 14.08.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=eOABlabgRCg>, 31.01.2026.

„My Whole Family...“, R.: Bo Burnham (YouTube-Kanal: boburnham), *youtube.com*, 21.12.2006, <https://www.youtube.com/watch?v=LZoO8LyizLA>, 31.01.2026.

„THE INSIDE OUTTAKES - Bo Burnham (4K)“, R.: Bo Burnham (YouTube-Kanal: boburnham), *youtube.com*, 31.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=5XWEVoI40sE>, 31.01.2026.

what., Live-Musik-Album von Bo Burnham, Comedy Central Records, 17.12.2013.

„Why Bo Burnham INSIDE Is An Existential MASTERPIECE | Video Essay“, R.: FilmSpeak, *youtube.com*, 23.06.2021, https://www.youtube.com/watch?v=_V2JJ7kZCV4, 31.01.2026.

Words Words Words, Live-Musik-Album von Bo Burnham, Comedy Central Records, 19.10.2010.

8 Filmographie

Beast Games, R.: Tyler Conklin/Jimmy Donaldson/Mack Hopkins/Sean Klitzner, in Zusammenarbeit mit Amazon MGM Studios, CA/US seit 2024.

Bo Burnham: Inside, R.: Bo Burnham, 2021, Netflix, 31.01.2026.

Bo Burnham: Make Happy, R.: Bo Burnham/Chris Storer, 2016, Netflix, 31.01.2026.

David Holzman's Diary, R.: James McBride, US 1967.

Eight Grade, R.: Bo Burnham, US 2018.

InSIDE, R.: Sidemen, in Zusammenarbeit mit Netflix, UK seit 2024.

Promising Young Woman, R.: Emerald Fennell, US 2020.

The Blair Witch Project, R.: Daniel Myrick/Eduardo Sánchez, US 1999.

The Office, R.: Jennifer Celotta/Greg Daniels/Paul Lieberstein, US 2005-2013.

9 Abstract

9.1 Abstract Deutsch

Die vorliegende Arbeit untersucht das Netflix-Special *Bo Burnham: Inside* (2021) des intermedialen Künstlers Bo Burnham im Hinblick auf die ästhetische und affektive Herstellung von Authentizität. Ausgangspunkt der Analyse ist die Beobachtung, dass Authentizität als Effekt konstruiert wird, der durch Inszenierung, Wahrnehmung, Affekt und Referenzialität auf der Rezeptionsebene hervorgebracht wird. Aufbauend auf theoretischen Ansätzen zu Authentizität und Performativität werden die spezifischen Inszenierungsstrategien und Referenzpunkte von *Inside* in den Mittelpunkt der Analyse gerückt. Der Vergleich mit *David Holzman's Diary* (1967) ermöglicht eine historische Einordnung filmischer Reflexivität im Spannungsfeld von Fiktion und Nicht-Fiktion. Eine Rezeptionsanalyse verortet *Inside* und den untersuchten *Effekt filmischer Authentizität* schließlich innerhalb zeitgenössischer sozialer und kultureller Diskurse. Die Arbeit kommt zu dem Ergebnis, dass *Inside* Authentizität als affektives Angebot entfaltet, das in der individuellen Rezeption der Zuschauer*innen wirksam wird und ein kollektives Gefühl dessen bündelt, was es bedeutet, im medial und digital geprägten 21. Jahrhundert aufzuwachsen.

9.2 Abstract Englisch

This thesis examines the Netflix special *Bo Burnham: Inside* (2021) by the intermedial artist Bo Burnham with regard to the aesthetic and affective production of authenticity. The analysis is based on the assumption that authenticity is constructed as an effect that emerges on the level of reception through processes of staging, perception, affect, and referentiality. Drawing on theoretical approaches to authenticity and performativity, the study places the specific strategies of staging and the work's central points of reference at the core of the analysis. A comparison with *David Holzman's Diary* (1967) allows for a historical contextualization of filmic reflexivity within the tension between fiction and non-fiction. A reception analysis further situates *Inside* and the examined *effect of filmic authenticity* within contemporary social and cultural discourses. The thesis concludes that *Inside* unfolds authenticity as an affective offering that becomes effective in the individual reception of viewers and condenses a collective sense of what it means to grow up in the media- and digitally shaped twenty-first century.