

# WEBDOKU

**GESCHICHTE, TECHNIK, DRAMATURGIE**

Andrea Figl





Andrea Figl  
Webdoku





# WEBDOKU

GESCHICHTE, TECHNIK, DRAMATURGIE

# INHALT

<b>EINFÜHRUNG</b>	<b>8</b>
<b>A EINE KURZE GESCHICHTE DES DOKUMENTARFILMS</b>	<b>11</b>
A1 Von den Anfängen	14
A2 Vom Spektakel zum Direct Cinema	21
A3 Vom Video zur Handycam	24
A4 Hybride des Dokumentarfilms	28
<b>B DOKUMENTARFILM HEUTE</b>	<b>33</b>
B1 Dokumentarfilm im TV	36
B2 Die Herrschaft der Quote	39
B3 Dokumentarfilm im Kino	44
<b>C MEDIENNUTZUNG IM WANDEL</b>	<b>49</b>
C1 Smart-TV, Multiscreen und die Konvergenz der Geräte	58
<b>D DIE WEBDOKU</b>	<b>63</b>
D1 Digitalisierung und Vernetzung	67
D2 Das Jahrhundert der Webdoku	70
D3 Transmedia und Crossmedia	78
D4 Computerspiele und Dokumentarfilm	82
D5 Multimedia-Reportagen und die Hybridisierung der Medien	87

<b>E</b>	<b>STICHWORTE ZUR PRODUKTION EINER WEBDOKU</b>	<b>93</b>
E1	Themenfindung & Teambildung	96
E2	Technik: Werkzeuge für den Bau einer Webdoku	102
E3	Marketing und die neue Rolle des Publikums	106
E4	Finanzierung	112
	» Crowdsourcing und Crowdfunding als Kern des Businessmodells 2.0	114
	» Neue Erlösmodelle	120
<b>F</b>	<b>DRAMATURGIE DER WEBDOKU</b>	<b>125</b>
F1	Linearität und der Fluch der guten Geschichte	131
F2	Erzählstrukturen zwischen Film und Spiel	136
F3	Interaktivität: die Beziehung zwischen Autor und Publikum	143
F4	Die Rolle des Autors	147
F5	Die Bedeutung der Interaktion	151
F6	Immersion	155
F7	Der Flow	158
<b>G</b>	<b>FALLSTUDIEN: BEISPIELE INTERAKTIVEN ERZÄHLENS</b>	<b>163</b>
G1	Die Webdoku als Essay	166
G2	Datavisualisierung und der reflexive Modus der Webdoku	170
G3	Der beobachtende Modus	173
G4	Webdoku als interventionistische Medienarbeit	177
G5	Webdoku als Edutainment und Infotainment	184
G6	Kollaborative Webdokus	196
<b>H</b>	<b>AUSBlick</b>	<b>203</b>

<b>X</b>	<b>ANHANG</b>	<b>207</b>
X1	Literaturverzeichnis	208
X2	Erwähnte Webdokus und Multimediareportagen	220
X3	Grundlagen	224
X4	Forschung	225
X5	Festivals	226
X6	Workshops	227
X7	Software	228
X8	Crowdfunding	229
X9	Endnoten	230
X10	Bildnachweise	245



# EINFÜHRUNG

ZITAT

*„Über mehr als ein halbes Jahrhundert haben uns zunächst der Film, dann das Fernsehen diese erstickende Passivität eingepflegt, die Aldous Huxley und anderen solche Sorgen bereitete. Aber jetzt verschiebt sich das Gleichgewicht. Nicht etwa, weil wir die Warnungen der Sozialkritik beherzigt und etwas getan hätten, sondern eher weil die heute zur Reife gelangende Bild- und Tontechnologie uns die Macht zur Produktion in die Hand geben.“ (James Monaco, Filmkritiker)<sup>2</sup>*

Der Beschleunigung der technischen Entwicklung in den letzten Jahren verdanken wir einen umfassenden Wandel der Medien- und Kulturlandschaft, der bisherigen Nutzergewohnheiten und Businessmodelle. Durch die Digitalisierung, die enorme Verbreitung der filmischen Produktionsmittel, die technische Konvergenz, die Selbstverständlichkeit sozialer Netzwerke und die zunehmende Mobilität der Medien hat sich eine völlig veränderte Mediennutzung und -produktion ergeben und auch eine bis dato nicht vorhersehbare Fragmentierung der Öffentlichkeit.

Für die traditionellen Medien stellt dies eine große Verunsicherung dar, für die neuen eine enorme Chance.

Eine neue Erzählform, die erst durch das Zusammenspiel dieser Veränderungen möglich wurde, ist die Webdoku, die interaktive und nonlineare Weiterentwicklung des Dokumentarfilms. Die Webdoku ist mehr als bloß ein online verfügbarer Dokumentarfilm: Dieses neue Format macht sich die spezifischen Eigenschaften und Möglichkeiten des Internets zunutze, um Geschichten zu erzählen und ein Publikum zu gewinnen. Sie arbeitet mit Texten, Bildern, Audio- und Videodateien, Animation und Datenvisualisierung und ihr Publikum ist überall.

# DIE AUSEINANDER- SETZUNG MIT DIESER GESELLSCHAFT MUSS IN DEM MEDIUM STATTFIN- DEN, DAS DOMINIERT.<sup>1</sup>

MICHAEL MRAKITSCH, DOKUMENTARFILMER

ZITAT

Dieses Buch soll die Webdoku als Erzählform an der Schnittstelle zwischen Dokumentarfilm, Journalismus, Kunst und Computerspiel vorstellen und dabei nachzeichnen, wie sie sich entwickelt hat, in welchem Umfeld sie sich bewegt, wie sie funktioniert, was sie ist und sein kann und was man beachten muss, wenn man sie produziert, denn, wie es Caspar Sonnen vom IDFA DocLab so schön sagt: „Unlike existing media industries, the internet doesn’t care about 52 minute timeslots, language borders or fixed themes. So, once you’ve found the right partners to explore these uncharted digital territories with, all you have to do is this: Go out and tell your great story/stories perfectly, make sure it looks awesome and that it feels like something nobody has ever seen before.“<sup>3</sup>





# EINE KURZE GESCHICHTE DES DOKUMENTARFILMS

Zwischen Technik und Inhalt

**A1**

**14**

Von den Anfängen

**A2**

**21**

Vom Spektakel zum Direct Cinema

**A3**

**24**

Vom Video zur Handycam

**A4**

**28**

Hybride des Dokumentarfilms

Von Beginn an war Dokumentarfilm ein immer neu auszutarierender Balanceakt zwischen (oft notwendiger) Inszenierung und dem Bemühen um größtmögliche Authentizität. Die Frage, was Wirklichkeit, Realität und Authentizität für den Dokumentarfilm bedeuten, wird heute nicht minder hitzig diskutiert als in den Anfängen. Wie weit darf eine Inszenierung gehen? Bedeutet nicht das Framing schon eine Interpretation der Wirklichkeit? Ist es nicht auf jeden Fall der Schnitt?

Dass jede Art von Filmarbeit subjektiv ist, war nicht immer als selbstverständlich akzeptiert und wurde durch das *Direct Cinema*, das mit dem erklärten Willen, als *Fliege an der Wand* neutral zu beobachten und damit den kinematischen Abbildcharakter in besonderer Weise zu betonen<sup>5</sup>, wieder herausgefordert.

Eine Definition des Dokumentarfilms ist deshalb nicht so einfach, wie man glauben möchte. Man sollte sich bewusst machen, dass ein wirklich objektiver Film, die reine Dokumentation und Abbildung von Sachverhalten, am ehesten von einer Überwachungskamera kommt, die unterschiedslos alles aufnimmt, was sich vor ihrer Linse abspielt: „Der einzige Film, den ich als Dokumentarfilm, im alten dokumentarischen Sinne, akzeptieren würde, ist der, den die Überwachungskamera im Bankschalter aufnimmt. Was hat dieser Film mit Kunst zu tun? Nichts!“<sup>6</sup>

Die Abgrenzung zum fiktionalen Film ist somit nicht leichter als die zur Reportage, zum Essay, zum Wissenschaftsfilm, zur Propaganda: „Dokumentarfilm ist Film. Er dokumentiert ein Stück Realität mit filmischen Mitteln, mit bewusst gestalteten Kamerabildern; mit genau gehörten und sorgfältig erfassten Originaltönen; mittels einer Montage, die im Schnittrhythmus nicht einen Zeitgeist nachempfindet, sondern ihn von Gehalt und Inhalt des Film-(material)s ableitet“, heißt es etwa bei Schadt<sup>7</sup>. Dokumentarfilm sei eine „Erzählform, die Film in seinem Spannungsbogen als etwas Ganzes begreift und strukturiert und nicht als bloße Aneinanderreihung von Einzelszenen, die durch Off-Texte zusammengehalten werden.“<sup>8</sup>

# IT'S REALLY ABOUT USING TECHNOLOGY TO TELL STORIES IN AN ARTFUL WAY.<sup>4</sup>

ZITAT

HUGUES SWEENEY, PRODUZENT

Letztlich können sich aber fast alle auf jene Definition für Dokumentarfilm einigen, die von dem kanadischen Genrepionier John Grierson stammt und für ihre Schlichtheit berühmt ist. Derzufolge ist Dokumentarfilm „the creative treatment of actuality“<sup>9</sup> – eine Definition, die glücklicherweise auch die Webdoku einschließt, gewissermaßen als vorerst letzte Stufe in der Entwicklung des Dokumentarfilms.

Die Entwicklung des Dokumentarfilms ging immer in enger Beziehung zu technischen Neuerungen vonstatten: Technische Entwicklungen veränderten die Art, Geschichten zu erzählen, und sie beeinflussten natürlich auch, welche Geschichten erzählt wurden. Und mit jeder neuen Entwicklung etablierte sich jeweils auch ein neues Bild der Realität, eine neue Wahrnehmung der Welt.

Die Entwicklung der Technik hat sich in den letzten Jahren enorm beschleunigt und innerhalb kürzester Zeit einen Umsturz der bisherigen Medienlandschaft herbeigeführt. Den etablierten Medien fällt der Umgang damit nicht leicht. Und auch für den Dokumentarfilm hat sich einiges verändert.

# A1 VON DEN ANFÄNGEN

Die Filme der Brüder Auguste und Louis Lumière aus dem Jahr 1895 sind nicht nur die ersten Filme überhaupt, sie gelten insbesondere auch als die ersten primitiven Dokumentarfilme: Mithilfe ihrer Erfindung, der Perforation, konnten die Brüder Einzelbilder hintereinander anzeigen und diese so zum Laufen bringen – lineares Kino war geboren. Ihre ersten Filme waren 17 Meter lang und zeigten mit einer Laufzeit von ca. 50 Sekunden unbearbeitete Szenen aus dem damaligen Alltag: Arbeiter beim Verlassen einer Fabrik, einen Zug, der in den Bahnhof einfährt, und die Familie Auguste Lumières beim Frühstück. Die Filme wurden erstmals im Pariser Grand Café der Öffentlichkeit präsentiert und im darauffolgenden Jahr tourten die Brüder mit ihren Miniaturen höchst erfolgreich um die Welt.

Das Ideal war das Eintauchen in eine unbekannte Welt und die möglichst getreue Abbildung derselben als „ungeschminkte Wirklichkeit“, wie es in einer zeitgenössischen Reklame der Brüder Lumière hieß: „Alles, was in der Natur lebt und sich bewegt, der Verkehr, der auf Strassen und Plätzen fluthet, die Wogen des Weltmeers, die sich thürmen und übereinanderwaelzen: alles das sehen wir vor uns, greifbar nah in unnachahmlicher Natürlichkeit. Da ist nichts vorbereitete, auf den Effekt berechnete Stellung, sondern alles ungeschminkte Wirklichkeit.“<sup>11</sup>

Richtiggehende Geschichten konnten in dieser Frühzeit des Films noch nicht erzählt werden, doch ein erster Schritt in diese Richtung war getan. Und die Faszination, die diese Verdoppelung der Welt auslöste,<sup>12</sup> wurde zum Grundstein moderner Mythen – der Film

**FICTION FILMS OFTEN  
GIVE THE IMPRESSION  
THAT WE LOOK IN ON A  
PRIVATE OR UNUSUAL  
WORLD FROM OUTSIDE,  
FROM OUR VANTAGE POINT  
IN THE HISTORICAL WORLD,  
WHEREAS DOCUMENTARY  
IMAGES OFTEN GIVE THE  
IMPRESSION THAT WE  
LOOK OUT FROM OUR  
CORNER OF THE WORLD  
ONTO SOME OTHER PART  
OF THE SAME WORLD.<sup>10</sup>**

**BILL NICHOLS, FILMTHEORETIKER**

*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* soll aufgrund seines überwältigenden Realismus beim Publikum Panik ausgelöst haben und trieb Scharen früher Filmemacher auf die Straße, um alles zu filmen, was sie umgab.

## L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE À LA CIOTAT – AUGUSTE UND LOUIS LUMIÈRE

» [www.perm.ly/web01](http://www.perm.ly/web01)



Die Filmkarriere der Brüder Lumière war aber nur von kurzer Dauer: Sie kamen zu dem Schluss, Film habe keine Zukunft, und konzentrierten sich auf Farbfotografie. Ihre Erfindung allerdings entwickelte sich weiter und bis mit Flaherty, Vertov und Grierson der eigentliche Dokumentarfilm einsetzte, wurden die Fähigkeiten der Kamera zur exakten Abbildung anderweitig genutzt: zu wissenschaftlichen Zwecken und zur Belustigung, als Spektakel.

Während es beim Spektakel in erster Linie darum geht, so viele Bilder wie möglich von so außergewöhnlichen Orten und Ereignissen wie möglich zu sammeln – ein Ansatz, der heute noch in Realityshows weiterlebt –, liegt es im Wesen des wissenschaftlichen Bildes, den Autor weitgehend verschwinden zu lassen, um die Abbildung so genau, unbeeinflusst und reproduzierbar zu halten wie möglich.

Im Dokumentarfilm aber geht es letztlich gerade um die Abweichung von der schlichten Reproduktion, um die eigene Stimme des Autors. Dies zeigt schon der erste abendfüllende Dokumentarfilm, Robert Flahertys *Nanook of the North* aus dem Jahr 1922. Flaherty, ein leidenschaftlicher Forscher, hatte sich 1913 mit einer Filmkamera aufgemacht, um seine kulturwissenschaftlichen Expeditionen zu dokumentieren. Durch einen Brand im Schneiderraum hatte er damals zwar sein gesamte Rohmaterial verloren<sup>13</sup>, aber seine Begeisterung für Film war geweckt und er beschloss zehn Jahre später, an den Drehort zurückzukehren, um seinen Film über die Inuit zu vollenden.

## NANOOK OF THE NORTH – ROBERT FLAHERTY, 1922

» [www.perm.ly/web02](http://www.perm.ly/web02)



Das Leben der Inuit hatte sich freilich in der Zwischenzeit verändert und so musste er einen Großteil dessen, was er zeigen wollte, nachstellen: Er ließ einen eigens konstruierten Iglu aufbauen und castete Protagonisten, die das Leben der Inuit so nachspielten, wie Flaherty es in Erinnerung hatte – das zur Zeit dieser zweiten Dreharbeiten aber längst nicht mehr der Realität entsprach.

In den 1920er-Jahren kam neues Filmmaterial auf den Markt, das deutlich lichtempfindlicher und ausgeglichener und in Rollen von bis zu 300 m Länge verfügbar war. Ab 1923 gab es dank Kodak auch den 16-mm-Schmalfilm. Die Kamera der Wahl war damals die französische Debie Parvo L, die mit ihren Tricks und Spezialeffekten wie Überblendungen und Mehrfachbelichtungen die Ästhetik der 1920er-Jahre prägte.

1923 brachte das Dresdner Fotokamerawerk ICA die Kinamo mit Federwerk auf den Markt. Mit ihr war es erstmals möglich zu drehen, ohne zu kurbeln, und somit zumindest kurze Sequenzen aus der Hand zu filmen. Die Kamera war klein, bot Zeitraffer und Einzelbildschaltung und konnte mittels Bajonettfassung mit fünf verschiedenen Brennweiten ausgestattet werden. Die Kamera wurde rasch zum Werkzeug der Filmavantgarde, so wurde sie von Dziga Vertov in *Der Mann mit der Filmkamera* eingesetzt, von Walter Ruttmann in *Berlin – die Sinfonie der Großstadt* oder auch von Joris Ivens.

## THE MAN WITH THE MOVIE CAMERA – DZIGA VERTOV, 1929

» [www.perm.ly/web03](http://www.perm.ly/web03)



In Russland wurde währenddessen am Aufbau einer neuen Gesellschaft gearbeitet, die Filmemacher und Filmemacherinnen wie Dziga Vertov oder Esther Shub im Film wiederfinden wollten. Die Konzepte der *Photogénie* und der *Montage* entstanden. Bill Nichols schildert die damalige Situation so: „The avant-garde flourished in Europe and Russia in the 1920s. Its emphasis on seeing things anew, through the eyes of the artist or filmmaker, had tremendous liberating potential. It freed cinema from replicating what came before the camera to celebrate how this ‚stuff‘ could become the raw material not only of narrative filmmaking but of a poetic cinema as well.“<sup>14</sup>

Karl Freund, der bedeutendste im Team der Kameramänner von *Berlin – die Sinfonie der Großstadt*, trieb die Entwicklung seines Metiers weiter voran. Er drehte nur noch mit Motor, um sich frei bewegen und voll auf das Bild konzentrieren zu können und wurde für den Stil seiner „entfesselten Kamera“ berühmt.

Die Begeisterung, die diese Freiheit damals hervorrief – alles filmen zu können, wie man es wahrnahm, ohne große Vorbereitung, ohne spezielle Beleuchtung „das Leben kinematographisch einzufangen und zwar das Leben, wo wir es auch finden mögen“<sup>15</sup> –, diese Begeisterung findet man später bei den Videojournalisten wieder oder bei jungen YouTube-Filmern, die völlig unabhängig arbeiten können und allein verantwortlich für den gesamten kreativen Prozess sind.

Mit dem Tonfilm fand diese Freiheit der Kamera ein jähes Ende. Sie war plötzlich ein Teil eines enormen Geräteparks, war wieder an das Stativ gefesselt und wurde in sperrige, schalldichte Gehäuse verpackt. Aufgrund dieses Aufwands und der hohen Kosten wurden nonfiktionale Filme noch bis weit in die 1930er-Jahre hinein stumm gedreht und erst in der Postproduktion vertont.

Mit der Arriflex 35 kam 1937 die erste Spiegelreflex-Filmkamera auf den Markt, die eine bis dahin nicht gekannte Präzision der Bildeinstellung bot – Synchrontonaufnahmen blieben beim Dokumentarfilm aber weiterhin ein großes Problem. Das Tonequipment dieser Zeit wog stattliche 30 Kilogramm. Richard Leacock – ein großer Freund



des filmenden Amateurs und einer der Mitbegründer des *Direct Cinema* – beschrieb die damalige Situation so: „I saw that when we were using small cameras, we had tremendous flexibility, we could do anything we wanted and get a wonderful sense of cinema. The moment we had to shoot dialogue, lip-sync, everything had to be locked down, and the whole nature of the film changed. The whole thing seemed to stop.“<sup>16</sup>

Dokumentarfilm entwickelte sich nun in eine ganz andere Richtung. In Deutschland etablierte sich bald eine eigene lehrreiche Variante des dokumentarischen Films, der „Kulturfilm“, ein populärwissenschaftliches Genre, das unterschiedliche Themen wie Medizin, Reisen oder Natur behandelte und dessen Ergebnisse im Beiprogramm des Kinos vorgeführt wurden.

In den 1930er- und -40er-Jahren kamen mit der Wochenschau erstmals aktuelle Nachrichten in die Kinos, wobei die Kameralleute mit ihrem schweren Equipment kaum jemals zeitgerecht am Ort des Geschehens sein konnten und die Wirklichkeit deshalb meist nachinszeniert werden mussten.

In den folgenden Jahren nahm die Inszenierung weiter zu, Situationen wurden oft alleine ihrer Verfilmung willen geschaffen. Der Dokumentarfilm wurde zum Propagandafilm und dessen prominenteste Vertreterin ist bis heute Leni Riefenstahl mit *Triumph des Willens* (1934) und *Olympia* (1938). Für diese Filme wurden außergewöhnlich große Teams sowie die allerneueste damals verfügbare Aufnahmetechnik eingesetzt: 170 MitarbeiterInnen, bewegte Kameras, Teleobjektive, Unterwasserkameras, Schienenkameras und Luftaufnahmen standen zur Verfügung und das Verhältnis von Film und Realität erhielt endgültig eine neue Bedeutung: „In ‚Triumph des Willens‘ ist das Dokument (das Bild) nicht nur die Aufzeichnung der Realität, sondern ein Grund, warum die Realität hergestellt wird; und schließlich wird das Dokument an die Stelle der Realität treten.“<sup>17</sup>

In scharfem Kontrast zur mittlerweile staatlich gelenkten Filmproduktion in Deutschland und Russland etablierte sich die britische

## **A** Eine kurze Geschichte des Dokumentarfilms

Dokumentarfilmbewegung, die sich dem Realismus verbunden fühlte. Führender Vertreter war John Grierson, seine Schilderung *Drifters* (1929) über das Leben schottischer Fischer gilt als Beginn dieser neuen Richtung. Grierson beeinflusste als Theoretiker und Netzwerker maßgeblich die weitere Entwicklung des Dokumentarfilms

# A2 VOM SPEKTAKEL ZUM DIRECT CINEMA

In den 1960er-Jahren verliert mit der 16-mm-Kamera – „the camera that changed the world“, wie es Mandy Chang formulierte – und endlich auch mobilen Tonbandgeräten der Film endgültig seine Fesseln. Zu Beginn war die Themenauswahl sehr dem Spektakel verhaftet – dramatische Ereignisse und spektakuläre Sujets –, die ungewohnte neue Bewegungsfreiheit musste ausgenutzt werden. Doch bald dominierte die Alltagsbeobachtung: Plötzlich war es möglich, sich unaufdringlich mit der Kamera zu bewegen, mit einem kleinen Team von ein bis zwei Menschen einfach zu beobachten und zu filmen und somit eine neue Art von Wahrhaftigkeit auf die Leinwand zu bringen. Die prominentesten Vertreter dieser von Nordamerika ausgehenden Stilrichtung sind Michel Brault, Albert und David Maysles, D.A. Pennebaker und Robert Drew, der die Methoden des Fotojournalismus in den Dokumentarfilm zu übertragen versuchte.

Im Unterschied zu den Vertretern des zeitgleich in Frankreich agierenden – und oberflächlich sehr ähnlichen – *Cinéma Vérité* versuchten die Filmemacher des *Direct Cinema* mit einem kleinen Team auszukommen und möglichst nicht in das Geschehen einzugreifen. Es entstand ein Stil, in dem die Kamera eine rein beobachtende Position einnimmt, um ein möglichst authentisches Bild des Geschehens einzufangen und damit einen Traum von Vertov zu verwirklichen: „Jeder tut im Leben seine Arbeit und stört andere nicht bei der Arbeit. Es ist die Aufgabe der Filmschaffenden, uns so zu filmen, dass sie uns nicht bei der Arbeit stören.“<sup>19</sup>

Doch nicht nur Fotojournalismus und neue Kameratechnik beeinflussten den Dokumentarfilm, auch das Fernsehen mit seinen Wurzeln im Radiojournalismus leistete seinen Beitrag. Es wurde sowohl zu einer neuen Sendefläche für die alten „Kulturfilme“ als auch zu einer Vertriebsform für die wackeligen Bilder des *Direct Cinema*, die hier in ihrer Unmittelbarkeit zur Geltung kommen konnten.

Filme wie *Salesman*, eine Studie der Maysles-Brüder über Bibelverkäufer, und *Grey Gardens*, ihr Film über das wohl wunderlichste und charmanteste Mutter-Tochter-Paar der Filmgeschichte, oder *Don't Look Back*, D.A. Pennebakers Portrait über Bob Dylan: Sie alle brachten eine völlig neue Offenheit ins Kino, eine schwankende Kamera, Unschärfen, Überlängen, plötzliche Schwenks. Die Kamera war den Protagonisten so nahe wie nie zuvor. Keine Orchestrierung mehr, keine offensichtlichen Inszenierungen, der Alltag schien plötzlich die Leinwand erobert zu haben.<sup>20</sup>

D.A. Pennebaker, einer der profiliertesten Regisseure des amerikanischen *Direct Cinema*, war übrigens an der Entwicklung der ersten 16-mm-Synchronkamera direkt beteiligt: „In 1953 Pennebaker made his first short film, *Daybreak Express*, and then proceeded to use his formal training and background as a mechanical engineer – combined with ingenuity and sheer determination – to invent both a style for nonfiction film and new film equipment that made that style possible.“<sup>21</sup>

Dieser direkte Bezug zwischen Filmemachern und ihrer Technik hat diese Arbeiten ähnlich fundamental beeinflusst, wie es heute etwa bei Katerina Cizek oder Jonathan Harris der Fall ist, die Navigation, Grafik und Aufbau ihrer Projekte sehr bewusst und kompetent gestalten und jeder Geschichte die adäquate technische Umsetzung zu geben versuchen.

**DIRECT CINEMA ...  
REVOLUTIONIZED THE  
DOCUMENTARY GENRE BY  
DISCARDING NARRATION,  
REENACTMENTS AND OTHER  
STAGED TECHNIQUES IN  
FAVOR OF DIRECT AND  
UNINTERRUPTED OBSER-  
VATION, CREATING A  
FLY-ON-THE-WALL SENSE  
OF IMMEDIACY.<sup>18</sup>**

MEGAN CUNNINGHAM, CEO VON MAGNET MEDIA