

Marburger  
Kamerapreis  
Bild-Kunst  
Kameragespräche

**Auszeichnung für herausragende Bildgestaltung im Film**  
**für**  
**Edward Lachman**



Verleihung des Marburger Kamerapreises 2015 im Rahmen der  
17. Bild-Kunst Kameragespräche am 6. und 7. März 2015

**Presseinformation  
Marburger Kamerapreis 2015 für Edward Lachman**

**Inhalt**

Die vorliegende Pressemappe enthält Informationen rund um die Vergabe des Marburger Kamerapreises 2015 an den amerikanischen Kameramann Edward Lachman.

Neben einer Presseinformation finden Sie die Begründung des Beirats ebenso wie Daten zu Leben und Werk Lachmans, Ausschnitte aus Interviews, Hintergrundinformationen zum Marburger Kamerapreis und den Bild-Kunst Kameragesprächen sowie Hinweise zu den in diesem Rahmen entstandenen Publikationen.

Auf der Presse-CD finden Sie die Texte sowie diese Fotos des Preisträgers. Sie erhalten die Fotos auch über die Homepage/im Internet und/oder auf Anfrage beim Pressebüro. Bitte achten Sie bei der Verwendung der Fotos auf die Bildnachweise.



© Privataarchiv Edward Lachman  
links unten: Am Set von I'M NOT THERE; rechts: Am Set von ERIN BROCKOVICH

## **Kontakt**

Für Presseanfragen sowie Akkreditierungswünsche für die Bild-Kunst Kameragespräche am 6./7. März 2015 wenden Sie sich bitte an:

**Presse Marburger Kamerapreis 2015**  
**Mediakontakt Laumer**  
**Alexandra Klusmann**

Tel.: 06421 / 69009-13  
Fax: 06421 / 69009-29  
Mobil: 0170 / 9354151  
E-Mail: alexandra.klusmann@mediakontakt-laumer.de

Für weiterführende inhaltliche Fragen sowie Fragen zur Veranstaltung wenden Sie sich an:

**Prof. Dr. Malte Hagener**  
**Leitung Marburger Kamerapreis**

Tel.: 06421 / 28-24991  
E-Mail: hagener@staff.uni-marburg.de

**Mirjam Klein**  
**Organisationsleitung Marburger Kamerapreis**

Tel.: 06421 / 28-25604  
E-Mail: kamerapreis@uni-marburg.de

Weiterführende Informationen zum Marburger Kamerapreis finden Sie ebenfalls auf der neugestalteten Homepage des Marburger Kamerapreises:

**[www.marburger-kamerapreis.de](http://www.marburger-kamerapreis.de)**

## Begründung des Beirats

Wenn man den europäischen Film mit seinen Autoren und erkennbaren Handschriften und das US-amerikanische Kino mit seiner handwerklichen Präzision und kommerziellen Ansprüchen als zwei Pole eines Kontinuums betrachtet, so ist die Kameraarbeit von Edward Lachman die perfekte Brücke zwischen diesen beiden (vermeintlichen) Gegensätzen. Tatsächlich handelt es sich dabei jedoch weniger um sich ausschließende Positionen, sondern eher um ein dialektisches Spannungsfeld, das in Lachmans Bildern immer wieder zu neuen und überraschenden Synthesen zusammenfindet.

Schon in seinen Anfängen im nicht-fiktionalen Film arbeitet Lachman auf der einen Seite mit den Maysles-Brüder zusammen, die im Sinne des ‚direct cinema‘ den technischen Vorgang der Filmherstellung unsichtbar machen wollen, andererseits fotografiert er für Werner Herzog und Wim Wenders essayistisch-dokumentarische Filme, die stärker reflexiv die Bildgenerierung selbst in den Blick nehmen (LA SOUFRIÈRE, NICK’S FILM, TOKYO-GA). Als Assistent bei Robby Müller, Thomas Mauch, Vittorio Storaro und Sven Nykvist lernt er in dieser Zeit von den Größen des Faches, dass jede Inszenierung eine dokumentarische Komponente hat und jedes Dokument Spuren einer Fiktionalisierung aufweist.

Vor allem in seiner Arbeit mit Farben kommt diese Doppelbewegung zum Ausdruck – in DESPERATELY SEEKING SUSAN (US 1985, Susan Seidelman, SUSAN ... VERZWEIFELT GESUCHT) kippt der realistisch dargestellte New Yorker Stadtraum immer wieder durch expressionistische Farbakzente ins Surreale, in FAR FROM HEAVEN (US 2002, Todd Haynes, DEM HIMMEL SO FERN) empfindet die Kamera eine gänzlich un-ironisch verstandene Bildwelt des 50er Jahre Melodramas nach, um so die Künstlichkeit, aber auch die Realitätseffekte des melodramatischen Modus in seiner artifiziiellen Farbigkeit auszustellen. Das Filmporträt des chamäleonartigen Musikers Bob Dylan, I’m Not There (US 2007, Todd Haynes) überträgt das Strukturprinzip des Films – sechs unterschiedliche Darsteller verkörpern Dylan – ins Ästhetische, wenn die Bildgestaltung zwischen Schwarzweiß und Farbe, zwischen dokumentarischem Stil und malerischem Piktorialismus changiert. Nicht durch das reine Abbilden der äußeren Wirklichkeit nähert man sich der Wahrheit an, sondern erst wenn diese in ihrer Künstlichkeit entlarvt ist, kann man zu den echten Gefühlen vordringen.

In den Zwischenräumen von großbudgetierten Genrefilmen, dem zunehmend marktförmigen US-Independent-Kino der 1990er Jahre und europäisch anmutenden Autoren (er)findet Lachman dabei immer wieder Bilder, die Erwartbarkeit, Routine und Standardisierung durchbrechen, ob es nun für die Texas-Mockumentary TRUE STORIES (US 1986, David Byrne), die stilbewusste Noir-Variation LIGHT SLEEPER (US 1992, Paul Schrader) oder das Latino-Biopic SELENA (US 1997, Gregory Nava) ist. Dabei arbeitet er sowohl mit Regisseuren zusammen, die am Rande von Hollywood operieren (Steven Soderbergh, Todd Solondz, Sofia Coppola, Robert Altman), wie auch mit Filmemachern, die in einer europäischen Tradition stehen (Mira Nair, Hanif Kureishi). In den letzten 15 Jahren haben sich längerfristige künstlerische Partnerschaften mit zwei auf ganz unterschiedliche Weise herausragenden Regisseuren – Todd Haynes und Ulrich Seidl – ergeben, deren auktorialer

Ästhetik sich Lachmans Bilder konsequent anverwandeln, der er aber zugleich auch neue Impulse zu verleihen vermag.

Am stärksten kommt dieser Wesenszug von Lachmans Arbeit wohl in seiner Tendenz zum Ausdruck, Bilder entstehen zu lassen, die das Innere von Figuren nach außen kehren und lebendig werden lassen. Es ist eine realistische Umgebung, häufig sogar an Originalschauplätzen gefilmt, die durch die subtile Veränderung einiger Parameter (Licht, Farbe, Objektiv, Bewegung) so verändert wird, dass damit für den Zuschauer ein Eintauchen in die Welt der Figuren möglich wird, ohne jedoch gänzlich subjektive Bilder zu schaffen. So bleiben das Dokument in der Fiktion und die Konstruktion in der Realitätsabbildung immer erhalten und sichtbar. Das gilt auch für seine Fotografien, die zunächst als Begleitprodukt der Filmarbeit entstanden sind, in den letzten Jahren aber verstärkt als eigenständige künstlerische Arbeiten in den Blick gekommen sind.

Grenzen hat Lachman immer schon überwunden, ob zwischen Dokument und Fiktion, zwischen den Vereinigten Staaten und Europa, zwischen Fotografie und Film oder zwischen einer sich vordergründig ausstellenden Ästhetik und einer versteckt hinter den Film zurücktretenden Formgebung. Dabei reißt seine Bildgestaltung weniger ikonoklastisch herrschende Muster nieder, sondern widmet sich dem Übergang und dem Austausch; sie drängt sich nie auffällig in den Vordergrund, fragt stattdessen insistierend nach der Rolle des Bildes im Zusammenhang des Films.

## Kurzbiografie

Edward Lachman wird 1948 in Morristown, New Jersey geboren. In den 1960ern studiert er an den Universitäten von Tours (Frankreich), Harvard und Athens, Ohio.

In seinen Anfängen als Kameramann arbeitet Lachman mit den Maysles-Brüdern an Dokumentarfilmen zusammen und für die Größen des Neuen Deutschen Films wie Werner Herzog, Wim Wenders und später Volker Schlöndorff. Er selbst bezeichnet das europäische Kino als seine Geburtsstunde als Kameramann. Zu seinen ersten Filmen gehören der unter der Regie von Werner Herzog gedrehte Dokumentarfilm LA SOUFRIÈRE – WARTEN AUF EINE UNAUSSWEICHLICHE KATASTROPHE (1977) sowie der Spielfilm Stroszek, den er gemeinsam mit Thomas Mauch dreht (1977).

Es folgt eine abwechslungsreiche Karriere sowohl im Dokumentarfilm als auch im Spielfilm, wo sein Repertoire vom Independentkino bis hin zu Hollywood-Produktionen reicht. Nun wieder primär in den USA tätig dreht er unter anderem mit Susan Seidelman DESPERATELY SEEKING SUSAN (1985), mit Paul Schrader LIGHT SLEEPER (1992) und arbeitet mit Sofia Coppola an deren Debüt THE VIRGIN SUICIDES (1999). Für Steven Soderbergh dreht er 2000 den Millionenerfolg ERIN BROCKOVICH und 2002 entsteht in Co-Regie mit Larry Clark der kontroverse Film KEN PARK, der durch Zensurvorfälle in mehreren Ländern Aufsehen erregt.

In Zusammenarbeit mit Todd Haynes entstehen einige von Lachmans wichtigsten Erfolgen. Neben einer Emmy-Nominierung für die HBO TV-Miniserie MILDRED PIERCE (2011) und der viel beachteten Bob Dylan-Biografie I'M NOT THERE (2007) bringt ihm vor allem die Kameraarbeit am Melodram FAR FROM HEAVEN (2002) viel positive Kritik und unzählige Preise (fast alle großen Kritikerpreise der USA sowie eine Oskar-Nominierung) ein. Nach IMPORT/EXPORT (2006) hat er gemeinsam mit Wolfgang Thaler auch die Bildgestaltung der PARADIES-Trilogie (2012/13) von Ulrich Seidl übernommen.

Auf die Frage nach dem Höhepunkt seiner Karriere antwortete er einmal, dass er hoffe, dies sei immer der gerade aktuelle Film.

## Filmografie

### Als Kameramann:

**2014 Carol**

R: Todd Haynes

**2013 Six by Sondheim** (Dokumentarfilm)

R: Todd Haynes

**2013 Paradies: Hoffnung** (Co-Kamera mit Wolfgang Thaler)

R: Ulrich Seidl

**2012 Paradies : Glaube** (Co-Kamera mit Wolfgang Thaler)

R: Ulrich Seidl

**2012 Paradies : Liebe** (Co-Kamera mit Wolfgang Thaler)

R: Ulrich Seidl

**2011 Mildred Pierce** (TV-Miniserie)

R: Todd Haynes

**2010 Howl** (*Howl – Das Geheul*)

R: Rob Epstein, Jeffrey Friedman

**2009 Life During Wartime**

R: Todd Solondz

**2009 Collapse** (Dokumentarfilm)

R: Chris Smith

**2007 I'm Not There**

R: Todd Haynes

**2007 Import/ Export** (Co-Kamera mit Wolfgang Thaler)

R: Ulrich Seidl

**2007 Hounddog**

R: Deborah Kampmeier

**2006 A Prairie Home Companion** (*A Prairie Home Companion: Last Radio Show*)

R: Robert Altman

**2006 The Music of Regret** (Kurzfilm)

R: Laurie Simmons

**2004 Stryker**

R: Noam Gonick

**2002 Moonlight Mile**

R: Brad Silberling

**2002 Far from Heaven** (*Dem Himmel so fern*)

R: Todd Haynes

**2002 Ken Park**

R: Larry Clark, Ed Lachman

**2002 S1m0ne**

R: Andrew Niccol

**2001 Sweet November** (*Sweet November – Eine Liebe im Herbst*)

R: Pat O'Connor

**2000 Erin Brockovich**

R: Steven Soderberg

**1999 The Virgin Suicides** (*The Virgin Suicides – Verlorene Jugend*)

R: Sofia Coppola

**1999 The Limey**

R: Steven Soderbergh

**1998 Why Do Fools Fall in Love** (*Why Do Fools Fall in Love – Die Wurzeln des Rock'n'Roll*)

R: Gregory Nava

**1997 Selena** (*Selena – Ein amerikanischer Traum*)

R: Gregory Nava

**1997 Touch** (*Touch – Der Typ mit den Magischen Händen*)

R: Paul Schrader

**1995 My Family** (*Meine Familie*)

R: Gregory Nava

**1995 Theremin : An Electronic Odyssey** (Dokumentarfilm)

R: Steven M Martin

**1993 Dark Blood**

R: George Sluizer

**1993 Horse Opera**

R: Bob Baldwin

**1992 My New Gun**

R: Stacy Cochran

**1992 Light Sleeper**

R: Paul Schrader

**1991 London Kills Me** (*London schafft alle*)

R: Hanif Kureishi

**1991 Mississippi Masala**

R: Mira Nair



**1991 Soldiers of Music** (Dokumentarfilm)

R: Bob Eisenhardt

**1990 Backtrack** (*Catchfire*)

R: Dennis Hopper billed as Alan Smithee

**1990 The Local Stigmatic**

R: David F Wheeler

**1987 Less Than Zero** (*Unter Null*)

R: Marek Kaniévski

**1987 Chuck Berry Hail! Hail! Rock 'n' Roll**

R: Taylor Hackford

**1987 Making Mr. Right** (*Ein Mann à la Carte*)

R: Susan Seidelman

**1987: A Gathering of Old Men** (*Ein Aufstand alter Männer*)

R: Volker Schlöndorff

**1986 True Stories**

R: David Byrne

**1986 Mother Theresa** (Dokumentarfilm)

R: Ann Petrie

**1986 Stripper** (Dokumentarfilm)

Jerome Gary

**1986 El día que me quieras** (*The Day you Love me*)

Sergio Dow

**1986 The little Sister** (*Bulle und das Streetgirl*)

R: Jan Egleson

**1985 Ornette: Made in America** (Dokumentarfilm)

Shirley Clarke

**1985 Tokyo-Ga** (Dokumentarfilm)

R: Wim Wenders

**1985 Desperately Seeking Susan** (*Susan ... verzweifelt gesucht*)

R: Susan Seidelman

**1985 Heart of the Garden**

R: Lavinia Currier

**1985 R.A.B.L.** (Kurzfilm)

R: Patrice M. Regnier

**1985 The Look**

R: Robert Guralnick

**1984 In Our Hands** (Dokumentarfilm)

R: Robert Richter

**1984 Docu Drama** (Dokumentarfilm)

R: Ronee Blakley

**1984 The Last Trip to Harrisburg** (*Die letzte Fahrt nach Harrisburg*; Kurzfilm)

R: Bernd Brummbär, Udo Kier

**1983 Portfolio**

R: Robert Guralnick

**1983 Spaces: The Architecture of Paul Rudolph** (Dokumentarfilm)

R: Bob Eisenhardt

**1982 Les Petites Guerres** (*Little Wars*)

R: Maroun Bagdadi

**1982 Report from Hollywood** (Dokumentarfilm)

R: Ed Lachman

**1982 Say Amen, Somebody** (Dokumentarfilm)

R: George T. Nierenberg

**1982 Split Cherry Tree** (Kurzfilm)

R: Andrei Kotschalowski

**1981 They All Laughed**

R: Peter Bogdanovich

**1980 Blank Generation**

R: Ulli Lommel

**1980 Lightning over Water** (*Nick's Film – Lightning over Water*; Co-Kamera mit Martin Schäfer; Dokumentarfilm)

R: Nicholas Ray, Wim Wenders

**1980 Union City** (*Nachts in Union City*)

R: Marcus Reichert

**1978 Wings of Ash: Pilot for a Dramatization of the Life of Antonin Artaud** (Kurzfilm)

R: Marcus Reichert

**1977 La Soufrière – Warten auf eine unausweichliche Katastrophe** (Co-Kamera mit Jörg Schmidt-Reitwein; Dokumentarfilm)

R: Werner Herzog

**1977 False Face** (*Skalpell – Blutiges Spiegelbild*)

R: John Grissmer

**1977 Stroszek** (Co-Kamera mit Thomas Mauch)

R: Werner Herzog

**1976 How much Wood Would a Woodchuck Chuck** (Kameraassistent für Thomas Mauch)

R: Werner Herzog

**1974 The Lords of Flatbush**

R: Martin Davidson

**Als Regisseur:**

**2014/2012 Edward Hopper: "Morning Sun"** (Video Installation/Installation im Museo Thyssen-Bornemisza)

**2012 Cathedrals of Culture** (Dokumentarfilm)

**2010 In the Hearts of Africa** (Dokumentarfilm)

**2008 Life for a Child** (Dokumentarfilm)

K: Wolfgang Thaler, Brian Jackson)

**2004 Cell Stories** (Dokumentarfilm)

**2002 Ken Park** (mit Larry Clark)

K: Larry Clark, Edward Lachman

**1990 Lou Reed/John Cale: Songs for Drella, an Homage to Andy Warhol** (Musikvideo)

**1989 Imagining America** (TV/Dokumentarfilm; Episode "Get Your Kicks on Route 66")

**1984 The Last Trip to Harrisburg** (mit Udo Kier)

K: Edward Lachman

**1982 Report from Hollywood** (Dokumentarfilm)

K: Mitch Dubin, Edward Lachman

## Preise und Auszeichnungen

**Mildred Pierce** Emmy Nomination for Best Cinematography in a Television Miniseries”

**I'm not There** Bronze Frog – Camerimage

### **Far from Heaven**

Outstanding Visual Contribution for Cinematography – Venice Film Festival

Academy Awards Nomination for Best Cinematography 2003

American Society of Cinematographers Award for Outstanding Achievements in Cinema and Photography

Silver Frog – Camerimage

Independent Spirit Award

Cholotrudis Award

Los Angeles Film Critics Award for Best Cinematography

New York Film Critics Association Award for Best Cinematography

Chicago Film Critics Association Award for Best Cinematography

Seattle Film Critics Award for Best Cinematography

Dallas Film Critics Award for Best Cinematography

Phoenix Film Critics Award for Best Cinematography

Florida Film Critics Award for Best Cinematography

Satellite Award for Best Cinematography

National Film Critics Society Award for Best Cinematography

**Ken Park** Golden Spike Nomination for Best Film – Valladolid International Film Festival (with Larry Clark)

**The Virgin Suicides** Sierra Award for Best Cinematography – Las Vegas Film Critics Society Awards

**Light Sleeper** Best Cinematography – Independent Spirit Awards

**True Stories** Nomination for Best Cinematography – Independent Spirit Awards

**El dia que me quieras (The Day You Love Me)** Golden Precolumbian Circle Award for Best Cinematography - Bogata Film Festiva

## Selbstäußerungen/Interviewausschnitte

### Über seine Kameraarbeit bzw. Kameraarbeit im Allgemeinen

“Well I studied painting in studio arts and so the first camera I ever picked up was a motion picture camera, a super 8 camera. I was always interested in the found object. You know, what really exists in front of our eyes and what I realized is that you can construct images to tell stories with found images. That really excited me and so then I became a cameraman. I always told stories, made my own little films and people liked the way they looked. So then I found out that I could actually make a living with that.”

(Examiner.com, Interview beim *First Time Fest* Screening 2013)

“The one thing that a director like Todd has said about me, is that I don’t fall back on one style. That I try to reinterpret the imagery through the storytelling, through the script of what makes that script unique in itself. And I think that partly comes out of art school because I studied different forms, and thinking about how different movements in the art world created whatever they did. And so I understood that, or tried to understand that images are created out of a certain political, social, and even economic means. So for me, what’s fun is how I reinvest my ideas through the script, or through the storytelling, to try and find its own language.”

(Interview mit *The Creators Project*, April 2013)

„Ich mag keine technischen Absprachen. Ich sage Darstellern auch nicht, ob ich eine Nahaufnahme mache oder so etwas. Seit ich einst mit Dokumentarfilmen angefangen habe, habe ich das Gefühl: Alle Filme sind Dokumentarfilme. Man dokumentiert eine bestimmte Zeit an einem bestimmten Ort. Wir kommen wieder zurück auf die Idee der Offenheit: Man muss auf das Licht reagieren, auf das Spiel der Darsteller, auf die Emotionen durch die die Charaktere gehen.

Was mich daran fasziniert: In einem gewissen Sinn mache ich nichts anderes, als meine eigenen Erfahrungen festzuhalten, die Erfahrungen in der Situation, mit dem Drehbuch, mit diesen Schauspielern, diesem Ort und dem augenblicklichen Licht. Ich reagiere auf das, was ich jetzt und hier erlebe.“

(Interview mit Rüdiger Suchsland von *artehock* während der Kölner KunstFilmBiennale 2009)

"You try to create authenticity in light. You're always put in situations of the immediacy of the moment. We tried to implement what we found was unique about the location, rather than try to recreate it like a Hollywood film."

(Interview mit Steven Dollar für das *WallStreet Journal*, April 2013)

“I’ve worked with the same gaffer for 30 years - John DeBlau - and we loved to lighten in a way that light actually affects space rather than lighting the subject. Connie Hall talked about

this from time to time. Sometimes we'd come in and light a wall that you don't even see, and that ambient light is what created the light on him. (...) A lot of times when I'm shooting a naturalistic film I try to mimic many ways that light affects space."

(Craft Truck, Through the Lens, Season 1, Episode 18, Transcript von Micah Van Hove)

"I always looked at the frame as independent of itself. I always try to compose to the spacial relationships in the frame. I try to find a balance of what is in that image to tell the story. I like wider or medium lenses because I feel the environment says something about the character in that space."

(Craft Truck, Through the Lens, Season 1, Episode 19)

„Jeden Tag lerne ich etwas. Das ist das wunderbare am Bilderschaffen und das, was uns jung hält. Ich denke, wer mit Kunst zu tun hat, bleibt auf seine Art ewig jung: Man muss offen bleiben und auf seine Umgebung eingehen. Man muss erfahren, was um einen herum passiert. Das ist es eigentlich was mit dieser Analogie gemeint ist: Künstler seien wie Kinder. Wir sind offen für Erfahrungen und müssen uns der Welt in offener Weise nähern.“

(Interview mit Rüdiger Suchsland von *artechock* während der Kölner KunstFilmBiennale 2009)

"Filmmaking is about entering different worlds. The very nature of the process of making a film is taking a journey. So one is always traveling, either figuratively or literally. I've worked in Colombia, Lebanon, Russia, and Africa and I love the experience of working in different cultures. It allows me to see things with a fresh eye."

(BOMB 32, Sommer 1990, Interview mit Lynn Geller)

"As an image-maker you're always exploring ideas, but you're not quite sure if they're gonna work or not for the effect that you're trying. (...) Images aren't just representational, but they are a psychological view of how you're telling a story. For the characters and for the audience."

(Craft Truck, Through the Lens, Season 1, Episode 18)

„By making films, we have the chance to question the world we live in. If we don't take that opportunity then we've failed. But we also have to be willing to fail. Maybe the problem with image-makers is that we've been too protective, we're afraid of failure. What's interesting for me is the possibility of failure.

We all have to take chances in our storytelling and the stories we choose to tell. The audience really wants to discover something about themselves, not some idealized image of who we are. People are hurt by that, because they can't live up to the expectations we create. It's important that we make people feel that they are a part of some greater community."

(BOMB 32, Sommer 1990, Interview mit Lynn Geller)

„Wenn Du der Kameramann bist, muss sich jeder um Deine Probleme kümmern – und nicht nur darum: Du bist der Resonanzkörper für alle anderen. Du kannst jedermanns Freund sein – was ein Regisseur nicht sein darf –, Du bekommst alles, was Du brauchst, um Deine Arbeit zu machen.“

(Interview mit Rüdiger Suchsland von *artechock* während der Kölner KunstFilmBiennale 2009)

## Über die Parallelen zwischen Kameraarbeit und Musik

“Music has always kind of been the brother to film. I haven’t always been a great proponent of music in films to be just the emotional underpinning of the storytelling, but how when music is used properly, film has a natural progression. Film has a rhythm, images have a rhythm, and I always felt that film can be a non-verbal way of communicating feelings and ideas the way music can. So in that sense I feel that music and film have a symbiotic relationship. I’ve always felt that if I wasn’t a filmmaker or a cinematographer, and if I had the ability, which I don’t, music would have been the form that I would’ve wanted to be part of because of this ability to connect with a person’s emotions through a non-verbal means. And I always felt images had that strength to communicate on a non-verbal level.”

(Interview mit *The Creators Project*, April 2013)

“Well I like the immediacy of what music does, and I love the immediacy of what the camera does, so even in interviews, I’m always slightly moving the zoom, and I don’t use a motorized zoom, or a mechanical zoom, I’m doing it by hand. I want to respond to what the storytelling is, and moving in and out creates a certain kind of emotion, in that you feel someone’s response to what they’re talking about.

(..) So for me, the camera is giving a certain kind of performance, and I’m interacting with that character, with that person that we’re interviewing. Also I’m helping to create an environment for that person to perform in, in the lighting, in the way we move the cameras—the camera motivated by the actors. Is the camera motivated by the actor? Or is the actor expected to be motivated by the camera? The language of what the world is that you’re seeing the character in also creates an emotional context for that character. We really create the world for the character to discover themselves in, and that’s partly what music can also make.“

(Interview mit *The Creators Project*, April 2013)

„Und Bilder haben für mich einen bestimmten Rhythmus. In der Fotografie wie im Film sind Bilder sehr nahe an Musik in dem Sinn, dass sie eine nonverbale Form sind. Wie kreieren wir eine Geschichte in nonverbaler Sprache? Das ist es, was ich an der Arbeit mit der Kamera so aufregend finde: Denn wir können ohne Worte sehr präzise erzählen, wir können auf diese Weise Ideen entwickeln.“

(Interview mit Rüdiger Suchsland von *artehock* während der Kölner KunstFilmBiennale 2009)

## Über digitales versus analoges Filmen

“Well, I think there’s a place for the digital world and a place for film, and also the merge between the film and digital world. It’s just that my eye and feeling is toward film. Because that’s what I grew up with. It’s not to negate that certain stories can’t be told digitally. But I think it’s an erroneous argument to worry that the digital world should be film. Because the color space is different and the exposure latitude is greatly lessened. Now with a lot of time and money, you can get the digital world closer to film. But for me, it’s still not there yet.”

(Reluctant Habits, Interview mit Edward Champion, Oktober 2009)

“And then also, you know, there’s something to say about why an image looks the way it does. Being analog versus digital. And there’s a random access to the analog image on film in which actually it’s like an etching. The film is being created by light because of the action — not to get too technical, but the silver in the film is being etched away by the film. And then you’re projecting with light through a piece of film when you see a film. And digital, you’re on one plane. So your shadows and your highlights are on this one plane. And it has a different feeling. And I’m saying there are certain stories that I think can be told very well digitally. And I used the digital world as best I could in *Life During Wartime*, and I’m happy with the results. But I had to do a lot of post work to bring out things I wanted to feel and see in the digital format that in film I would have had.”

(Reluctant Habits, Interview mit Edward Champion, Oktober 2009)

“So then why are you gaining something by shooting in the digital world over film? Now the digital format loves low light. And I think that shooting at night scenes digitally is wonderful. Because you have lower contrast ratio. But in high contrast situations, where there’s a lot of light, the digital world, you get artifacts. You get highlights burning out. You don’t get as much information as you do with film.”

(Reluctant Habits, Interview mit Edward Champion, Oktober 2009)

“Ich glaube die technischen Aspekten werden nie die Geschichten beeinflussen die wir erzählen. Das Bezeichnende an den digitalen Techniken ist, wie wir über sie reden: Wenn wir sie loben, sagen wir: »Es sieht aus wie Film«. Niemand sagt: »Es sieht aus, wie digital.« Ich bin mit Film aufgewachsen, nicht mit Computern. Das heißt nicht, dass ich nicht den Wert von Computern erkenne, aber meine Augen sind darauf trainiert, Bilder als Filmbilder zu begreifen. Das analoge Bild fühlt sich anders an. Licht stellt das Bild her, und mit Licht wird es gezeigt.“

(Interview mit Rüdiger Suchsland von *artehock* während der Kölner KunstFilmBiennale 2009)

“I always say, 'Would you rather eat the food or the picture of the food.' There's a certain depth of color, texture and veracity [in film] so it doesn't look flat like television.”

(Interview mit Steven Dollar für das WallStreet Journal, April 2013)

## **Über seinen Bezug zum europäischen Film**

„Nun, ich komme ja von der Malerei her, und habe Kunstgeschichte studiert. Daher hat mich auch zunächst das europäische Kino mehr interessiert, als das amerikanische. Der persönlichere Zugang zu Geschichten, die eigene Handschrift: Wenders' Ansatz ist ganz anders, als der von Werner Herzog oder der von Fassbinder oder der von Bertolucci. Diesen Regisseuren war es wichtig, etwas ganz Eigenes zu schaffen. Und Europa hat einfach eine längere Tradition der Bildkunst – wenn Sie an Malerei denken oder auch an Architektur.“

(Interview mit Rüdiger Suchsland von *artehock* während der Kölner KunstFilmBiennale 2009)

„In den 70er Jahren war es dann Deutschland: Ich sah Alice in den Städten von Wenders und Herzogs ersten Film Lebenszeichen. Die haben mich sehr bewegt. Ich traf Werner Herzog – ich weiß nicht mehr genau wo, in Berlin oder in New York –, wir wurden Freunde,



und es war Werner, der mir meine ersten ernsthaften Jobs gab, ohne das er auch nur irgendetwas von mir gesehen hatte. Ich hatte bis dahin nur ein paar unwichtige Filme gemacht. Das war 1977. Wir arbeiteten zunächst an der Dokumentation La Soufrière - Warten auf eine unausweichliche Katastrophe und dann an dem Spielfilm Stroszek mit Thomas Mauch.

So war das europäische Kino eigentlich meine Geburtsstunde als Kameramann.“  
(Interview mit Rüdiger Suchsland von *artehock* während der Kölner KunstFilmBiennale 2009)

„Und in Europa gibt es für einen Kameramann mehr Respekt: Durch die Produktion wie durch den Regisseur.

Sie sind daran interessiert, was man selber in ein Projekt einbringt. In einigen Hollywood-Produktionen hatte ich mich stark wie ein bloßes Rad in einer Maschine gefühlt. Ich bin ersetzbar wie jeder. Ich möchte lieber mit jemandem arbeiten, der findet, dass ich dem Film etwas geben kann, was ein anderer nicht könnte.“

(Interview mit Rüdiger Suchsland von *artehock* während der Kölner KunstFilmBiennale 2009)

## **Über die Zusammenarbeit mit Regisseuren**

„Für mich ist die Sprache des Kinos eine Sprache der Bilder. Einige Regisseure denken visuell, andere nicht. Insofern verändert sich die Beziehung durch den Typ Regisseur, mit dem man zusammenarbeitet. Man passt sich aneinander an.

Regisseure wie Wenders oder der Österreicher Ulrich Seidl haben ihre eigene, sehr spezifische Filmsprache, und als Kameramann setzt man diese Sprache um.

Dann gibt es aber andere Regisseure, die ihre Sprache erst finden müssen. Ich mag es, mit beiden Regisseurs-Typen zu arbeiten. Ich arbeite immer wieder gern mit

Erstlingsregisseuren zusammen: Sie haben so viele Ideen, oft gute, aber sie sind noch auf der Suche. Aber dann auch wieder mit Regisseuren, die ihre Sprache erst finden müssen.

Problematisch sind die Regisseure dazwischen. [Lacht] Denn die wissen nicht genau, was sie eigentlich mit der Bildgestaltung wollen, da wird alles sehr inkonsistent

Jede Geschichte ist in sich einzigartig und muss ihre eigene visuelle Sprache finden. Meine Rolle ist also immer die, mit dem Regisseur den Schlüssel zu finden, und diese Sprache zu erschließen. Das kann im Schauplatz liegen, im Drehbuch, in den Einstellungen, in allen möglichen Formen, an ein Thema heranzugehen. Die Zusammenarbeit beginnt also sehr früh.“

(Interview mit Rüdiger Suchsland von *artehock* während der Kölner KunstFilmBiennale 2009)

## **Über *Virgin Suicides* und Sofia Coppola**

„She was wonderful. She wrote the script, so she understood what the story was and she had a passion to tell the story and she was very open and that you can't ask for more to collaborate with somebody if they are open and want to get the best out of you.“

(Examiner.com, Interview beim *First Time Fest* Screening 2013)

„I like to work with first time directors because they don't know what the pitfalls always are, so they are more open to taking bigger chances and she took bigger chances.“

(Examiner.com, Interview beim *First Time Fest* Screening 2013)

„Well we've looked at a lot of 70's films like "Badlands," a Terrence Malick film, but we want to really create the world of adolescence. You know, from a boy male point of view and a female point of view.“

(Examiner.com, Interview at the *First Time Fest* Screening 2013)

## **Über die Zusammenarbeit mit Ulrich Seidl**

„Wundervoll. Ein symbiotisches gegenseitiges Verständnis.“

(Interview mit Rüdiger Suchsland von *artehock* während der Kölner KunstFilmBiennale 2009)

„Und mich interessieren die Geschichten einfach mehr, die zum Beispiel ein Ulrich Seidl erzählt. Ich finde er ist einzigartig, radikal, er entwickelt eine völlig neue Form des Geschichtenerzählens. Und mich interessieren einfach Leute, die das Geschichtenerzählen voran bringen wollen. Das wunderbare an Ulrich ist, dass er moralisch ist, ohne moralistisch zu sein. Import/Export ist ein Film voller Mitgefühl.“

(Interview mit Rüdiger Suchsland von *artehock* während der Kölner KunstFilmBiennale 2009)

"Sometimes his films are difficult for people because they don't want to see things that they see in other people that they might also know in themselves. (...) Our images become so homogenized, so cosmeticized. When we see something that we believe is real, that's disturbing to people. But that's also something people want, they want to have some emotional experience that they can have a belief in, so they don't feel so isolated. Ulrich affords that."

(Interview mit Steven Dollar für das WallStreet Journal, April 2013)

“Ed Lachman ist auf meine Filme aufmerksam gemacht worden, mochte die sehr. Er war dann vor einigen Jahren in Wien, und da haben wir uns kennen gelernt. Ich bin an ihn heran getreten, und habe ihn gefragt, und er hat spontan ja gesagt. Wiewohl er wusste, dass er lange nicht das Honorar bekommen kann, was er in den USA gewohnt ist. Und dass ich sehr wenig technischen Lichtaufwand betreibe - nahezu keinen - und er aber derjenige sein wird, der für das Licht zuständig sein wird - aber mitunter mag es auch ein Reiz für ihn gewesen sein, mit wenigen Mitteln etwas zu erzeugen. Und ich glaube, es war für ihn auch letztendlich eine tolle Erfahrung, zu sehen, dass ich gewohnt bin, bei meinen Filmen lichttechnisch mit ganz wenig auszukommen und trotzdem für das Kino, für die große Leinwand zu arbeite.“

(Ulrich Seidl im Interview mit Rüdiger Suchsland von *artehock* 2007)

## **Über die Zusammenarbeit mit Todd Haynes**

“I have been very fortunate to work with directors who care about images to help them tell their stories. The language of cinema, for me, is images, not words. No director I've worked with understands and uses the language of cinema as a reference in their thematic telling of

their stories like Todd Haynes. He always inspires and challenges me. When I complete a film with Todd Haynes I always think: if I don't work on another film it would be okay, because the experience was so rewarding and complete."

(Interview mit Lauren King beim Princetown Film Fest 2013)

## Über Far From Heaven

"What Todd Haynes did that was so compelling, so interesting, he took social issues, question about homosexuality, race, issues that we would certainly in 2003 feel 'so sophisticated' about that we wouldn't be prejudicial. But it affects us emotionally because we are. (...) He allowed us into the game through melodrama. So now on my behalf visually I was able to do something I've always explored, I was back to German expressionism. I could create color in a totally abstract way. "

(Craft Truck, Through the Lens, Season 1, Episode 19)

"When she goes to the club with Raymond the gardener, those are all in saturated primary colors. Green, orange, yellows, like nature. But when her Frank, her husband, goes to the gay bar it's in secondary colors. Magentas, cyans, lime green -- those are aberrations of primary colors. (...) I tried to use color in a psychological way not in an aesthetic way to make the world 'pretty' but I tried to use it the way painters use color to evoke a certain emotional response. And I was lucky enough to work with Sandy Powell who created the wardrobe that reinforced that."

(Craft Truck, Through the Lens, Season 1, Episode 19)

"We wanted the audience to enter Sirk's world, so we decided to be true to the means he used to create this world of total artifice. We decided not to use any techniques that Sirk and his cinematographer, Russell Metty [ASC], didn't have. We wanted to create a saturated 'Technicolor' look, but we didn't want to use digital methods. I exposed the film stocks one to two stops over the recommended exposure to create a dense negative."

(American Cinematographer, December 2002)

"I used different combinations of advancing and receding colors to suggest the interplay of characters' emotions. I used cool colors against warm colors to establish the characters' conflicts with themselves and their environments."

(American Cinematographer, December 2002)

"To suggest the emotional arc of our story, we explored different looks for night. Far From Heaven takes place over different seasons, and that's a metaphor for what's happening to the characters emotionally. We changed the color of ambient night light as the seasons changed. For the fall scenes in the beginning, the night is a lavender or periwinkle blue. As the story evolves and we get into winter, as Cathy and Frank's relationship deteriorates, night becomes more aquamarine or green-blue – less warm."

(American Cinematographer, December 2002)

## Über *I'm Not There*

“My gaffer and myself were the only people old enough working on *I'm Not There* that were around in the late 60s and 70s. So the references that the director Todd Haynes was referencing, he understood, but we actually lived it [laughs].

I went to art school in New York at the time, so I was very much in that world. But the other aspect of *I'm Not There* that was engaging for me was that we referenced the independent or European cinema of the 60s and 70s, of the Godard's and early New Wave films like *Breathless* and *My Life to Live*. And later from the Neo-realists to directors like Fellini that were breaking away from Neo-realism and reality towards more subjective, personal cinema. So we actually, literally, referenced that specifically. The scene where Cate Blanchett is one evolution of Dylan who's trying to escape his stardom and fame, and his fans, and the responsibilities that come with being a rock star references the scene in *8 1/2* where Mastroianni is escaping, or trying to find his next film and feels the pressure of his creative process and things that are being imposed on him.

Todd referenced not only the world that Dylan was living in, and how he influenced culture, but also how culture was influencing Dylan through cinema, through the politics of the Vietnam War. So these were all elements in the film that underline the storytelling, because how do you tell a story of a mythological story like Dylan? Not one character can portray who Dylan was, because Dylan was always reinventing himself through each album.

Working on a film like *I'm Not There* mirrored my own evolution as understanding cinema, or what I loved about filmmaking.“

(Interview mit *The Creators Project*, April 2013)

„ (...) dieser Film spiegelt meine eigene Entwicklung als Filmemacher: Die Bilder der Sechziger Jahre, die wir versucht haben, wieder zu erschaffen. Ich wurde zu dem, der ich bin, in dieser Zeit, und auch durch die Musik und alles andere, wofür Bob Dylan stand. Keinen Film wollte ich lieber machen, als diesen. Denn ich dachte es müsste unmöglich sein, für Dylans Leben oder seine Musik angemessene Bilder zu finden, zumal Dylan selbst bereits Bilder dafür gefunden hat. Aber Todd dachte anders, und es ist ihm gelungen, das kulturelle und politische Spektrum zu spiegeln, in dem Dylan lebt, und so von Dylans Kreativität zu erzählen, nicht ein konventionelles Biopic anzuliefern.

Der Film ist eine Feier unserer eigenen Erfahrungen in den Sechzigern.

(Interview mit Rüdiger Suchsland von *artehock* während der Kölner KunstFilmBiennale 2009)

## Hintergrund

### Warum ein Kamerapreis?

Der Film ist immer auch eine Kunst des Sehens, des Sichtbarmachens – der stilisierenden Durchdringung des vorgefundenen Materials. Dessen atmosphärische Gestaltung, seine Ausleuchtung und Komposition bestimmen in tiefgreifender Weise unsere Auffassung des einzelnen Filmes, die Art, wie wir das Gezeigte erleben, wie wir uns einbeziehen lassen oder auf Distanz gehen.

Ungeachtet dieser scheinbar trivialen Tatsache führt die Kameraarbeit nach wie vor ein Schattendasein, ist kaum etwas bekannt über die Arbeitsbedingungen und Leistungen der Bildgestalter. Es sind der Regisseur oder die Regisseurin, die Schauspielerinnen und Schauspieler, deren Namen sich mit den bewegten Bildern verknüpfen, und denen man primär das gestalterische Wirken zuspricht.

Der Marburger Kamerapreis, als Auszeichnung für herausragende Bildgestaltung im Film, möchte hier zu einer Verschiebung des Blickes, zu einer Veränderung der Wahrnehmungsweise filmischer Arbeit beitragen.

### Wer wird mit dem Marburger Kamerapreis ausgezeichnet?

Der Preis wird für national und international herausragende Bildgestaltung im Film und im Fernsehen verliehen. Es kann das Gesamtwerk eines Kameramanns oder einer Kamerafrau gewürdigt werden, eine vorbildhafte und bahnbrechende Leistung bereits etablierter, aber auch die hervorstechende Arbeit noch unbekannter Bildgestalterinnen und Bildgestalter, die derart eine wichtige Bestätigung und Ermunterung erfahren. Die Auszeichnung kann für den Bereich des Spielfilms, aber auch für Dokumentar- oder Experimentalfilme verliehen werden.

### Modalitäten der Verleihung

Der Marburger Kamerapreis wird von der Universitätsstadt Marburg in Zusammenarbeit mit der Philipps-Universität jährlich verliehen und ist mit 5000 € dotiert. Über die Verleihung des Marburger Kamerapreises entscheidet ein Beirat. Ihm gehören je ein/e Vertreter/in der Philipps-Universität, des Fachdienstes Kultur der Universitätsstadt Marburg, der Marburger Kinobetriebe, des BVK - Berufsverband Kinematografie sowie renommierte Filmkritiker/-innen an. Die Entscheidung des Beirats wird jeweils zu Beginn des Wintersemesters bekannt gegeben.

Der Marburger Kamerapreis wird im Rahmen der Bild-Kunst Kameragespräche verliehen, die jeweils im März (Freitag/Samstag) stattfinden und vom Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg, dem Berufsverband Kinematografie und dem Kammer-Filmkunsttheater veranstaltet werden.

## Die Bild-Kunst Kameragespräche

Was den Marburger Kamerapreis von anderen Auszeichnungen abhebt, ist nicht zuletzt seine Einbettung in die über zwei Tage hinweg stattfindenden Kameragespräche: Der Preisträger stellt sich der Diskussion mit Kollegen, Wissenschaftlern, Filmkritikern und nicht zuletzt mit dem Publikum. Unter dem Eindruck der in diesem Rahmen vorgeführten filmischen Arbeiten werden Fragen der Kameraästhetik, des Stils, der Produktionsumstände diskutiert, aber auch Einblicke in die Persönlichkeit der Preisträger vermittelt.

Zunächst als einmalige Tagung auf Initiative des Marburger Medienwissenschaftlers Prof. Dr. Karl Prümm über „Kamerastile im aktuellen Film“ geplant, offenbarte sich bereits 1997, bei den ersten von der Philipps-Universität, dem Bundesverband Kamera und der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft organisierten Gesprächen, das Potential dieser Thematik. Unverhofft groß war der öffentliche Zuspruch, die ursprünglich vorgesehenen Räumlichkeiten reichten nicht hin, um sämtliche interessierte Besucher aufzunehmen. Vor diesem Hintergrund entwickelte sich die Idee, die Kameragespräche dauerhaft zu etablieren.

Im Jahr 2000, anlässlich der zweiten Veranstaltung, widmete man sich erstmals ausschließlich der Arbeit eines einzelnen Bildgestalters, namentlich des im März 2002 verstorbenen Heinz Pehlke, der wie kein Zweiter die Schwarz/Weiß-Photographie im deutschen Film der fünfziger Jahre geprägt, sie zu einem letzten Aufblühen geführt hat. 2001 schließlich verknüpfte man die Gespräche mit der Verleihung des von der Universitätsstadt Marburg und der Philipps-Universität getragenen Marburger Kamerapreises. Für sein Lebenswerk ausgezeichnet wurde Raoul Coutard, der, zumal in seiner Zusammenarbeit mit Regisseuren der Nouvelle Vague, die Bildästhetik des modernen Kinos in entscheidender Weise geprägt hat. 2011 hat Prof. Dr. Malte Hagener als Nachfolger von Prof. Dr. Karl Prümm die organisatorische und inhaltliche Leitung von Kamerapreis und Kameragesprächen übernommen.

### Bisherige Preisträger

- 2014 **Paweł Edelman**
- 2013 **Reinhold Vorschneider**
- 2012 **Agnès Godard**
- 2011 **Anthony Dod Mantle**
- 2010 **Jost Vacano**
- 2009 **Wolfgang Thaler**
- 2008 **Renato Berta**
- 2007 **Eduardo Serra**
- 2006 **Judith Kaufmann**
- 2005 **Walter Lassally**
- 2004 **Slawomir Idziak**
- 2003 **Robby Müller**
- 2002 **Frank Griebe**
- 2001 **Raoul Coutard**

## **Beirat**

Dem Beirat des Marburger Kamerapreises gehören an:

**Prof. Rolf Coulanges**, Kameramann und Professor für Kamera an der Hochschule der Medien Stuttgart

**Prof. Dr. Norbert Grob**, Filmkritiker und Filmwissenschaftler an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

**Prof. Dr. Malte Hagener**, Medienwissenschaftler an der Philipps-Universität Marburg, Organisator der Marburger Kameragespräche und des Marburger Kamerapreises

**Hubert Hetsch**, Kammer-Filmkunsttheater Marburg

**Sabine Horst**, Filmkritikerin und Redakteurin bei EPD-Film

**Dr. Richard Laufner**, Leiter des Fachdienstes Kultur der Universitätsstadt Marburg

**Jun.-Prof. Dr. Fabienne Liptay**, Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Zürich

**Prof. Dr. Karl Prümm (em.)**, Medienwissenschaftler, Initiator der Marburger Kameragespräche und des Marburger Kamerapreises

## Publikationen des Schüren Verlages zu den Marburger Kameragesprächen

*Karl Prümm, Silke Bierhoff, Matthias Körnich (Hrsg.):*

Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen.

Marburg (Schüren Verlag) 1999, 176 S., broschiert, ISBN: 978-3-89472-311-8, 19,90 € / 36,- sFr (UVP), Download als pdf-Datei, ISBN: 978-3-89472-782, 12,50 €

*Michael Neubauer, Karl Prümm, Alexandra Schwarz (Hrsg.):*

Ungemütliche Bilder – die schwarz-weiss Photographie des Kameramannes Heinz Pehlke.

Marburg (Schüren Verlag) 2002, 168 S., broschiert, ISBN: 978-3-89472-330-9, 14,80 € / 26,- sFr (UVP)

*Karl Prümm, Michael Neubauer, Peter Riedel (Hrsg.):*

Raoul Coutard. Kameramann der Moderne.

Marburg (Schüren Verlag) 2004, 210 S., broschiert, ISBN: 978-3-89472-355-2, 19,90 € / 36,- sFr (UVP)

*Gunnar Bolsinger, Karl Prümm, Peter Riedel (Hrsg.):*

Der Kameramann Frank Griebe. Das Auge Tom Tykwers.

Marburg (Schüren Verlag), 2005, 192 S., broschiert, 200 Abb., ISBN: 978-3-89472-388-0, 19,90 € / 36,- sFr (UVP)

*Michael Neubauer, Karl Prümm, Peter Riedel (Hrsg.):*

Die lyrische Leinwand. Die Bildkunst des Kameramanns Robby Müller.

Marburg (Schüren Verlag), 2005, 200 S., broschiert, ISBN: 978-3-89472-404-7, 19,90 € / 33,80 sFr (UVP)

*Andreas Kirchner, Michael Neubauer, Karl Prümm, Peter Riedel (Hrsg.):*

Ein Architekt der Sinnlichkeit. Die Farbwelten des Kameramanns Slawomir Idziak.

Marburg (Schüren Verlag), 2007, 192 S., broschiert, ISBN: 978-3-89472-409-2, 19,90 € / 33,80 sFr (UVP)

*Gunnar Bolsinger, Andreas Kirchner, Michael Neubauer, Karl Prümm (Hrsg.):* Neue Bilder des Wirklichen. Der Kameramann Walter Lassally

Marburg (Schüren Verlag), 2012, 208 S., broschiert, zahlreiche, teils farbige Abbildungen  
ISBN: 978-3-89472-410-8, EUR 19,90 / 33,80 sFr (UVP)

*Bernd Giesemann, Andreas Kirchner, Michael Neubauer, Karl Prümm (Hrsg.):* Nähe und Empathie. Die Bilderwelten der Kamerafrau Judith Kaufmann

Marburg (Schüren Verlag), 2013, 240 S., Paperback. zahlreiche Abbildungen  
ISBN 978-3-89472-829-8, EUR 19,90 (UVP)

**Verlagswebsite: [www.schueren-verlag.de](http://www.schueren-verlag.de)**