

### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation**

Klages, Imme. «Arbeit an der Kamera», MGFE Download 2 (2026),  
<https://www.filmexil.de/schaubilder/arbeit-an-der-kamera/>

### **Kontakt / Contact**

Mapping German Film Migration  
Filmwissenschaft|Mediendramaturgie  
Johannes Gutenberg-Universität Mainz  
Wallstraße 11  
D-55122 Mainz  
[filmexil@uni-mainz.de](mailto:filmexil@uni-mainz.de)  
DFG Fördernummer 444817764



The text of this publication is published under the Creative Commons license CC BY-NY-SA 4.0 Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International. The exact wording of the license CC BY-NY-SA 4.0 can be found here:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## **Inhaltsverzeichnis**

1. Das Berufsfeld Kamera	S. 4
2. Individuelle Biografien in Europa nach 1933	S. 13
3. Die Filmindustrie in Großbritannien als Zufluchtsort	S. 16
4. Frankreich als Transitland	S. 18
5. Die Probleme in den Hollywood-Studios	S. 19
6. Zusammenarbeit im Exil	S. 21

# Arbeit an der Kamera

Imme Klages

Der Fokus auf die Arbeit an der Kamera nimmt Filmtechniker:innen in den Blick von denen wir nur ein paar wenige namentlich kennen, und zwar diejenigen, die besonders erfolgreich waren. Daneben gab es aber noch viele andere, bislang weniger bekannte Kameraleute, die mit zur Film- und Kinokultur in Deutschland vor der NS-Machtergreifung beigetragen haben.

In der filmhistorischen Literatur über die Weimarer Jahre wird die Kameraarbeit oft über die besonders innovativen Beiträge von Karl Freund<sup>1</sup>, Kurt Courant, Günther Krampf und Eugen Schüfftan vorgestellt, wenn es um spätere Exilant:innen geht.<sup>2</sup> Diese Kameramänner selbst verstanden sich mitunter als Künstler<sup>3</sup>; durchaus im Gegensatz zu den Handwerker:innen, die die Kamera für Wochenschauen und andere dokumentarische Filme oder Auftragsarbeiten führten und eher als routinierte Techniker:innen verstanden wurden.<sup>4</sup> Wobei auch die Übergänge hier teilweise fließend waren, wie bei Franz Planer und Isidor Goldberger etwa, die sich über ihre Arbeit an der Wochenschau-Kamera zu **directors of photography** entwickeln konnten.

---

<sup>1</sup> Grafe, Frieda (1994) Sehen ist besser als machen. Karl Freund, der Bilderhändler. In: Gleissende Schatten. Kamerapioniere der zwanziger Jahre. Hg. v. Michael Esser & Cinema Quadrat e. V., Berlin: Henschel Verlag, S. 63–79.

<sup>2</sup> Esser, Michael/Cinema Quadrat e. V. (1994) Gleissende Schatten. Kamerapioniere der zwanziger Jahre. Berlin: Henschel Verlag.

<sup>3</sup> Bock, Hans-Michael et al. (Hg.) (2024) Die Kamera im Fokus: Von der gekurbelten zur digitalen Filmkunst in der deutschen Kinematografie. 1. Aufl. Ein CineGraph Buch. München: edition text + kritik; Loew, Katharina (2021) Special Effects and German Silent Film: Techno-Romantic Cinema. Film Culture in Transition. Amsterdam: Amsterdam University Press; Aurich, Rolf (Hg.) (1998) Werkstatt Film. Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre. München: edition text + kritik.

<sup>4</sup> Kreimeier, Klaus/Zimmermann, Peter (2005) Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Bd. 2. Weimarer Republik (1918–1933). Stuttgart: Ph. Reclam.

Aber ob Handwerker:in oder Künstler:in im Selbstverständnis, viele Kameraleute waren gezwungen, aufgrund von antisemitischer Hetze und dem Anstellungsaus für jüdische und politisch linksorientierte Kamerapersonen für deutsche Produktionen ab März 1933, Deutschland zu verlassen.

Nachfolgend werden in sechs Abschnitten folgende Themen beleuchtet: Ein erster Abschnitt führt in das «Berufsfeld Kamera» ein, so wie es sich im Straschek-Archiv darstellt. Ein zweiter Fokus nimmt sodann ein paar einzelne Berufsbiografien exilierter Kameraleute genauer in den Blick. Am Beispiel von Großbritannien und den Hollywood-Studios wird deutlich, dass die Rahmenbedingungen für das Weiterarbeiten im Exil sich mitunter unterschieden. Abschließend wird die Zusammenarbeit im Exil ausgewählter Kameraleute betrachtet.

## 1. Das Berufsfeld Kamera

Die Kameraarbeit im Film der 1920er Jahre war ein sich rasch entwickelndes Berufsfeld, das sowohl fest angestellte als auch freiberufliche Kameraleute umfasste. Die Art und Dauer der Verträge für Kameraleute variierten stark und hingen von ihrer individuellen Verhandlungsposition, Bekanntheit und den spezifischen Anforderungen einer Produktion ab. So gibt es Beispiele von Kameraleuten, die fest angestellt waren, während andere nur für die Dauer einer bestimmten Produktion engagiert wurden. Diese Unterschiede machen sich auch beim Gehalt und den Arbeitsbedingungen bemerkbar; wie ein Blick in die Ufa-Akten des Bundesarchivs zeigt:<sup>5</sup> Am 9. April 1929 wird «Herr Corell [...] ermächtigt, den Operateur Brandes, auf ein Jahr gegen eine Gage von 1.200 Reichsmark die Woche bei einer Beschäftigungs-Garantie von 45 Wochen anzustellen».<sup>6</sup> Und am 15. Juli 1929 forderte der renommierte «Cinematograph» Kurt Courant nach einem Jahr mit einem Gehalt von 3.750 Reichsmark pro Monat eine Erhöhung auf 4.250 Reichsmark; schließlich wurde ihm eine Erhöhung auf 4.000 Reichsmark mit der Option auf ein weiteres Jahr zu denselben Bedingungen bewilligt.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Deutsches Bundesarchiv, BArch R 109-I/1027a, hiernach: Ufa-Vorstandsprotokolle [<http://www-p1.archivportal-d.de/item/2TM26H5JP743F6JEMFQSMQ3X2WIIFTP> (letzter Zugriff am 29.07.24)].

<sup>6</sup> Ufa-Vorstandsprotokolle R 109-I/1027a, Bd. 3, Juni 1928-Juni 1929, Protokoll vom 9. April 1929 [<https://inventio.bundesarchiv.de/invenio/direktlink/66c2a4c2-c72e-4514-8ed8-3aef46cb25ab/> (letzter Zugriff am 29.07.24)], Hinweis von Helmut G. Asper.

<sup>7</sup> Ufa-Vorstandsprotokolle R 109-I/1027b, Bd. 4, Juni 1929-Apr. 1931, Protokoll vom 15. Juli 1929. [<https://inventio.bundesarchiv.de/invenio/direktlink/a36ad5ba-e133-4f90-bb18-22567ef8f62d/> (letzter Zugriff am 29.07.24)].

Die Analyse der Ufa-Protokolle zeigt, dass es sowohl fest angestellte Kameraleute als auch solche gab, die projektweise angestellt wurden. Etablierte Fachkräfte machten sich oft selbstständig und schafften sich eine eigene, meist sehr teure, Kameraausrüstung an.<sup>8</sup> Es war also eine gängige Praxis, dass Kameraleute mehr oder weniger dauerhaft freiberuflich arbeiteten. Aber es gab auch Ausnahmen: Einige Wochenschauproduktionen beschäftigten bereits in den 1920er Jahren zumindest zeitweise Kamerteams als festangestellte Mitarbeiter.<sup>9</sup> Auch die frühen 1930er Jahre waren eine Ausnahmeperiode – zwischen 1930 und etwa 1933 und der Weiterentwicklung des Tonfilms – verwendeten die Studios schwere, in Kabinen eingeschlossene Kameras, die «synchron zum Licht-Ton mit 24 Bildern in der Sekunde laufen»<sup>10</sup> mussten. «Die Kameras werden mitsamt Kameraoperatoren und Assistenten in schalldichte Boxen gesteckt»<sup>11</sup>. Nach einer weiteren technischen Entwicklungsphase kamen die «geblimpten» Kameras<sup>12</sup> mit Schalldämpfendem Gehäuse auf den Markt, die sich auch besser bedienen ließen. Dafür waren sie sehr teuer und wurden von kleineren Studios oft nur angemietet. Danach kamen auch wieder leichtere Kameras, die den Kameraleuten selbst gehörten, zum Einsatz.

Unter den selbständigen Kameraleuten zählte Karl Freund zu einem der umtriebigen und bestbezahlten seines Metiers. Schon 1919 machte er sich mit der Karl Freund-Film GmbH selbstständig:

**[Er] gründet eigenes Spezial-Laboratorium, das mit einer Tagesleistung von 15.000 Metern alle film- und fototechnischen Arbeiten – von der Negativentwicklung über Musterkopien und Virage bis zur Herstellung von Massenkopien für den Verleih – durchführt sowie ,erstklassige Operateure mit kompletten Apparaten für Tage und ganze Filme immer zur Disposition‘ anbietet.**<sup>13</sup>

Der Weg von einfachen Operateuren zu hochbezahlten **cinematographers** zeigt nicht nur die technische und kreative Weiterentwicklung bzw. Professionalisierung eines Berufs, sondern auch die zunehmende Bedeutung und Anerkennung, die Kameraleute in der Filmbranche erlangten. Viele Kameraleute hatten zunächst eine Fotografie-Ausbildung

---

<sup>8</sup> Arnau, Frank (Hg.) (1932) Universal-Filmlexikon. Universal Film Lexicon. Lexique universel du film. Berlin: Universal-Filmlexikon G.m.b.H, S. 247.

<sup>9</sup> Brandlmeier, Thomas (1984) Karl Freund. In: CineGraph: Lexikon zum deutschsprachigen Film. Hg. v. Hans-Michael Bock. München: Edition Text + Kritik. B 2 Lg. 20.

<sup>10</sup> Brandlmeier, Thomas (2008) Kameraautoren – Technik und Ästhetik. Edition Film-Dienst, Bd. 6. Marburg: Schüren, S. 34.

<sup>11</sup> Brandlmeier (2008) *ibid.*, S. 34. «Eine ganze Generation älterer Kameramänner ging in dieser Situation in den Ruhestand». (*ibid.*, S. 34).

<sup>12</sup> «Blimp» Filmlexikon Kiel, [<https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/b:blimp-570> (letzter Zugriff am 26.07.2024)]. «1934 kommt die selbstgeblimpte Mitchell BNC (blimped noiseless camera) auf den Markt, die wesentlich leichter ist als die Kameras mit den schweren und unhandlichen Blimpgehäusen; sie wird bis ca. 1970 die Markt führende Kamera sein». Brandlmeier (2008) *ibid.*, S. 35.

<sup>13</sup> Brandlmeier, Thomas (1984) *ibid.*, B 2 Lg. 20.

gemacht, wie Heinrich Gärtner<sup>14</sup> und Pablo Taberero (Peter Paul Weinschenk), und wechselten erst später zum Bewegtbild. An der Kamera wurde in den 1920er-Jahren intensiv in Beleuchtung geschult, sodass man von veritablen Spezialist:innen in Lichtdramaturgie sprechen kann.<sup>15</sup> Frances Guerin beschreibt in ihrem Buch **A Culture of Light** (2005) die enge Beziehung zwischen dem Film und neuen Technologien in der Filmproduktion der Weimarer Republik<sup>16</sup>; insbesondere hebt sie den Umgang mit elektrischem Licht und dessen experimentelle Nutzung in der Filmarbeit hervor, eine Entwicklung, an der viele Kameraleute unmittelbar beteiligt waren.<sup>17</sup> Überhaupt wurde in den 1920er- und 1930er-Jahren in Deutschland produktiv an der Weiterentwicklung der Kamertechnik gearbeitet.<sup>18</sup>

Die späteren Filmexilant:innen arbeiteten auch an dokumentarischen und experimentellen Filmprojekten, wie etwa Alexander Hammid<sup>19</sup>, oder sie entwickelten spezifische Kameraverfahren, wie etwa Eugen Schüfftan.<sup>20</sup> Thomas Brandlmeier spricht von einer «[d]eutsche[n] Kameraschule in Großbritannien»<sup>21</sup> und Philippe Roger vom «deutsche[n] Licht im französischen Kino».<sup>22</sup> Aber auch die Stilistik von Hollywood-Produktionen wurde von Filmexilant:innen beeinflusst, wie Barbara Steinbauer-Grötsch in **Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil** herausarbeitet.<sup>23</sup> Allerdings war es gerade in Hollywood oft nicht einfach, an der Kamera zu arbeiten, da nur sehr wenige Exilant:innen in die Kamera-Gewerkschaft ASC (The American Society of Cinematographers) aufgenommen wurden, was für einen Studio-Vertrag Voraussetzung war.<sup>24</sup>

---

<sup>14</sup> Arnau, Frank (1932) *ibid*, S. 250.

<sup>15</sup> Meneux, Pierre-Damien (2003) ‚Ich versuche mit dem Bild den Charakter des Szenarios zu schaffen.‘ Eugen Schüfftans Kameraarbeit im europäischen Exil 1933–1940. In: Nachrichten aus Hollywood, New York und anderswo. Der Briefwechsel Eugen und Marliese Schüfftans mit Siegfried und Lili Kracauer. Filmgeschichte international Bd. 13. Hg. v. Helmut G. Asper (2003a). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 111–126.

<sup>16</sup> Guerin, Frances (2005) *A Culture of Light. Cinema and Technology in 1920s Germany*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.

<sup>17</sup> Alton, John (1995) *Painting with Light*. Berkeley etc.: University of California Press, S. 18–30.

<sup>18</sup> Jochum, Norbert/Seeber, Guido/Stiftung Deutsche Kinemathek (1970) (Hg.) *Das wandernde Bild. Der Filmpionier Guido Seeber [1879–1940, Erfinder, Kameramann, Techniker, Künstler, Filmemacher, Publizist]*. 1. Aufl. EP 23. Berlin (West): Elefanten-Press-Verlag; Herbst, Helmut (1990) *Kameraarbeit in den zwanziger Jahren. Über das Selbstverständnis der Stummfilmkameramänner*. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, 8, S. 20–36 [<http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/2769> (letzter Zugriff am 23.07.24)].

<sup>19</sup> Hohenberger, Eva (2002) Alexander Hackenschmieds Filme in die Emigration. Eine Wegbeschreibung zu CRI-SIS; LIGHTS OUT IN EUROPE und THE FORGOTTEN VILLAGE. In: *Tribute to Sasha. Das filmische Werk von Alexander Hammid*. Hg. v. Michael Omasta. Wien: Synema, S. 43–57.

<sup>20</sup> Loew, Katharina (2021) *ibid*, S. 67–113.

<sup>21</sup> Brandlmeier, Thomas (2008) *ibid*, S. 85–87.

<sup>22</sup> Hurst, Heike/Gassen, Heiner/Roger, Philippe (Hg.) (1991) *Zwischen Licht und Schatten. Das deutsche Licht im französischen Kino*. In: *Kameradschaft-Querelle: Kino zwischen Deutschland und Frankreich*. CICIM 30/31/32. München: CICIM, S. 117–150.

<sup>23</sup> Steinbauer-Grötsch, Barbara (1997) *Die lange Nacht der Schatten: Film noir und Filmexil*. Bd. 1. Deep Focus. Berlin: Bertz.

<sup>24</sup> Asper, Helmut G. (2003a) *ibid.*; Müller, Robert (1997) *Alpträume in Hollywood. Franz Planer: Eine Karriere zwischen Berlin, Wien und Los Angeles*. In: *Schatten-Exil. Europäische Emigranten im Film Noir*. Hg. v. Christian Cargnelli & Michael Omasta, Wien: PVS Verleger, S. 143–193.

Die professionellen Netzwerke, die in den 1920er-Jahren in Deutschland entstanden waren, bildeten wichtige Anknüpfungspunkte bei der Arbeitssuche im Exil.<sup>25</sup> Kameraassistenten verhalfen zu neuen Aufträgen und konnten auch auf der Flucht für Kontakte genutzt werden. Der Fotograf Peter Paul Weinschenk, der bis 1933 an der Reimann-Schule<sup>26</sup> in Berlin Fotografie unterrichtet hatte, arbeitete später als Kameraassistent für Heinrich Gärtner in Spanien bzw. als «Kameraführer», wie er selbst schreibt.<sup>27</sup>

In der MGFE-Datenbank sind insgesamt 159 Personen verzeichnet, die in der einen oder anderen Form an der Kamera gearbeitet haben; unabhängig davon, ob es sich dabei um eine Film- oder Fotokamera handelte. Einige von ihnen haben schon vor 1920 begonnen, an der Kamera zu arbeiten (18 Personen). Von den 159 Personen sind 13 Frauen, wobei nur eine, Erica Anderson, auch als Kamerafrau tätig war, und zwar beim Dokumentarfilm. Die anderen haben als Assistentinnen oder Beleuchterinnen gearbeitet oder waren Fotografinnen, wie Gisèle Freund, Ellen Auerbach, Gerda Taro, Trude Fleischmann, Lotte Jacobi, Grete Stern und Elli Marcus, die ihre Fotografien in Zeitschriften und Magazinen veröffentlichen konnten; andere arbeiteten als Porträt-Fotografinnen berühmter Persönlichkeiten und Filmstars.<sup>28</sup>

**Tabelle 1: Anzahl Personen mit kamerabezogenen Tätigkeiten IMDb und Straschek**

	alle	m	w
Mehr als zwei Nennungen als «Cinematographer» auf IMDb	56	55	1
«Cinematographer», «Camera and Electrical Dept.», Stand- und Setfotograf:innen, Fotograf:innen	103	91	12
Gesamt	159	146	13

Quelle: IMDb (111 Personen), Straschek (159 Personen)

<sup>25</sup> Klages, Imme (2024) A Digital Trail of Rupture. The German Film Exile 1933–1945 in the Data of Günter Peter Straschek. *Journal of Cultural Analytics* 9 (4) [<https://doi.org/10.22148/OO1c.118494> (letzter Zugriff am 26.07.2024)].

<sup>26</sup> Kuhfuss-Wickenheiser, Swantje (2009) *Die Reimann-Schule in Berlin und London (1902–1943). Ein jüdisches Unternehmen zur Kunst- und Designausbildung internationaler Prägung bis zur Vernichtung durch das Hitlerregime*. Aachen: Shaker Media.

<sup>27</sup> Pablo Weinschenk-Tabernerero (1987) Curriculum vitae, S. 3; DNB, Exilarchiv, Archiv Günter Peter Straschek, Personenakte, Konvolut an Unterlagen zu Pablo Weinschenk, EB 2012/153-D.01.3320 (hiernach abgekürzt: DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Konvolut an Unterlagen zu XYZ); Dokumentarfilm von Eduardo Montes-Bradley (2020) [[https://en.wikipedia.org/wiki/Searching-4\\_Tabernerero](https://en.wikipedia.org/wiki/Searching-4_Tabernerero) (letzter Zugriff am 23.07.2024)].

<sup>28</sup> Fotografie [<https://kuenste-im-exil.de/KIE/Web/DE/Navigaton/Kuenste/Fotografie/fotografie.html> (letzter Zugriff am 23.07.2024)].

Von den 56 Kameraleuten wurden 24 schon vor 1925 in Vor- und Abspännern genannt; 18 von ihnen sogar schon vor 1920. Viele exilierte Kameraleute verfügten also zum Zeitpunkt der Flucht über mehrere Jahre Berufserfahrung.

Neben der Frage nach der Erfahrung, stellt sich die Frage, in welche Länder die Kameraleute geflohen sind. In der nachfolgenden Darstellung sind die Fluchtländer und -routen der exilierten Kameraleute verzeichnet (von 13 der insgesamt 159 Personen gibt es allerdings keine Informationen zu den jeweiligen Exilländern). Die individuellen Fluchtwege waren sehr unterschiedlich und fanden auch zu unterschiedlichen Zeitpunkten statt; das lässt sich aus der nachfolgenden Darstellung aber nicht genauer bestimmen.

### **Interaktives Schaubild 1: Kartographische Darstellung der Fluchtrouten von Exilant:innen an der Film- und Fotokamera**

Link zum Schaubild: <https://www.filmexil.de/schaubilder/arbeit-an-der-kamera/#Schaubild-1-Fluchtrouten>



n = 146

Einen noch ungewöhnlichen Weg und eine damalige Ausnahme der Ausbildung wählte der spätere Hollywood Regisseur Fred Zinnemann, der 1927 Kamera an der Fachhochschule in Paris studierte.

**Wir studierten Fotochemie, Optik und alle möglichen anderen Theorien, alles in französischer Sprache, und schlossen schließlich mit der Bedienung der alten handbetriebenen Pathé-Filmkamera sowie der neuesten Debré Parvo K. [...] ab. Wir entwickelten die Filmnegative von Hand auf Gestellen nach Zeit und Temperatur, lernten etwas über Dichte, Gamma und Kontrast und über das Kopieren und Projizieren des von uns gedrehten Films. Nach achtzehn Monaten waren wir gut vorbereitet, um als Kameraassistenten zu arbeiten. (Ü. d. A. Fred Zinnemann, 1992: 12)<sup>29</sup>**

In den 1910er- und 1920er-Jahren verlief die Ausbildung an der Kamera häufig über die Arbeit mit dem Fotoapparat, bevor später zum Bewegtbild gewechselt wurde. Den Weg in das Metier fanden in den 1920er-Jahren viele über die diversen Schulen und Ausbildungsstätten für Fotografie – etwa am Bauhaus in Weimar<sup>30</sup>, der Reimann-Schule in Berlin, oder für Film wie etwa die École technique de photographie et de cinéma, die 1927 auf Initiative von Industriellen mit Louis Lumière und Léon Gaumont eröffnet worden war und die Fred Zinnemann besucht hatte. Der Austausch zwischen Fotografie und Film war vielen Ausbildungs- und Arbeitsbiografien der späteren Exilant:innen immanent.

Die nachfolgende Tabelle führt alle 33 Kameraleute des Filmexils auf, die auch als Fotograf:innen tätig waren, und umgekehrt alle Fotograf:innen, die auch einige Male eine Filmkamera führten. Die erwähnten Personen übten teilweise noch weitere Tätigkeiten aus, insbesondere bei Straschek finden sich dazu Hinweise; so wie Regisseur, Produzent, Cutter für Alexander Hammid. In der nachfolgenden Tabelle sind aber nur diejenigen Tätigkeiten aufgeführt, die mit dem Arbeiten an einer Kamera in Verbindung stehen.

---

<sup>29</sup> Fred Zinnemann schreibt über seine Ausbildung in Paris: «We studied photo-chemistry, optics and all sorts of other theory, all in French, and eventually graduated to operating the old hand-cranked Pathé movie camera, as well as the latest Debré Parvo K. (...). We hand-developed the film negative on racks by time and temperature, learnt about density, gamma and contrast, and about printing and projecting the film we shot. After eighteen months of this we were well prepared to start work as assistant cameramen.» Zinnemann, Fred (1992) *An Autobiography*. London: Bloomsbury, S. 12.

<sup>30</sup> Lippert, Klaus (1981) *Bauhaus und Kinematographie. Laszlo Moholy-Nagy (1895–1946) Ein Pionier des Films*. In: Prisma, 12. Hg. v. Horst Knietzsch. Berlin/DDR: Henschel, S. 241–254.

**Tabelle 2: Filmkamera und Fotoarbeit**

Name (GND)	Straschek	GND	IMDb
Erica Anderson	Fotografin	Fotografin	Cinematographer Camera and electrical department (C & eD)
Bruno Bernard	Fotograf, Standfotograf	Fotograf	–
Albrecht Victor Blum	Kameramann	Fotograf	–
Hans Brückner	Kamera, Fotograf	Fotograf	Cinematographer
Hans Casparius	Kamera, Fotograf	Fotograf	–
Leo Diener	Fotograf, Kamera	Fotograf	–
Lasar Dunner	Fotograf	Kameramann	Cinematographer
Alfred Eisenstaedt	Kamera, Fotograf Kameramann, Kamera,	Fotograf	–
Edmund Bert Gerard	Fotograf	Fotograf	Cinematographer
Werner Graeff	Fotograf	Kameramann, Fotograf	–
Philippe Halsman	Fotograf	Fotograf	(C & eD)
Alexander Hammid	–	Kameramann, Fotograf	Cinematographer
Hans Helfritz	–	Kameramann, Fotograf	Cinematographer
Edgar Hirshbain	–	Kameramann, Fotograf	–
Charles Hoeller	Kameramann, Standfotograf	Fotograf	Cinematographer
Carl Junghans	Kameramann, Fotograf	Fotograf	Cinematographer
Joachim Laatz	Fotograf, Kamera	Fotograf	–
Helmar Lerski	Fotograf, Kamera	Kameramann, Fotograf	Cinematographer, (C & eD)
Walter Limot	Standfotograf	Fotograf	(C & eD)
Stefan Lorant	Kamera	Fotograf	–
Omar Oscar Marcus	Fotograf, Kameramann	Kameramann, Fotograf	–
László Moholy-Nagy	Fotograf	Fotograf	Cinematographer
Hans Namuth	Fotograf	Fotograf	Cinematographer, (C & eD)
Franz Planer	Kameramann	Fotograf	Cinematographer, (C & eD)
Walter Reuter	Kamera	Fotograf	Cinematographer, (C & eD)
Naftali Rubinstein	Kameramann, Fotograf	Kameramann, Fotograf	(C & eD)
Werner Samson	Fotograf	Fotograf	(C & eD)
Otto Stein	Standfotograf	Fotograf	Cinematographer, (C & eD)
Wolfgang Suschitzky	Kamera, Fotograf	Kameramann, Fotograf	Cinematographer
Roman Vishniac	Fotograf	Fotograf	Cinematographer, (C & eD)
Ferdinand Vogel	Fotograf, Kameramann	Kameramann, Fotograf	(C & eD)
Pablo Weinschenk	Kameramann, Fotograf	Kameramann, Fotograf	Cinematographer, (C & eD)
Leo Weitzmann	Kameramann, Fotograf	Kameramann, Fotograf	Cinematographer

Quelle: Straschek, GND, IMDb

Viele Kameraleute arbeiteten neben dem Spielfilmbereich auch für Wochenschauen, Dokumentarfilme, im Kulturfilm, drehten Kurz- oder Lehrfilme und führten die Kamera für Werbe-, Militär-, Propaganda- oder Industriefilme.<sup>31</sup> Sie konnten entweder im Auftrag von Filmproduktionsfirmen, Wochenschaufirmen und Regierungen arbeiten oder als Selbständige kurze Filmszenen oder Fotografien an Produktionsfirmen und Verlage verkaufen. Einige der Kameraleute, die für eine Wochenschau<sup>32</sup> arbeiteten und ins Exil

<sup>31</sup> Hediger, Vinzenz/Vonderau, Patrick (2009) Films That Work. Industrial Film and the Productivity of Media. Amsterdam: Amsterdam University Press.

<sup>32</sup> Zum politischen Hintergrund der Wochenschauen: «Neben der ‚Messter-Woche‘ erschien seit 1920 die ‚Deulig-Woche‘, die seit 1922 als ‚Deulig-Wochenschau‘ lief. Ab 1925 wurde die ‚Messter-Woche‘ von der ‚Ufa-Wochenschau‘ abgelöst. Die Ufa übernahm des weiteren [sic] ab 1927 die Produktion der ‚Deulig-Wochenschau‘. Diese Wochenschauen waren politisch rechtsnational orientiert. Ein Gegengewicht dazu bildete seit 1926 die SPD-nahe ‚Emelka-Woche‘. Die Wochenschauen der Frühzeit waren stumm mit auf Schrifttafeln

mussten, sind Herman Blumenfeld, Georg Engel, Louis L. Hess, Kurt Kaszner und Harry Knopf.

Der Kameramann Isidor Goldberger erzählt von seiner Arbeit in der Branche in den 1920er-Jahren und im Exil in einem Brief 1980 an Günter Peter Straschek. Seine Schilderungen zeugen von vielen Arbeitgeberwechseln, aber auch vom Übergang vom so genannten Stumm- zum Tonfilm. Darüber hinaus verdeutlicht sein Schreiben, wie prekär die Lage im Exil mitunter war; so war er gezwungen, seine Filmbeiträge unter einem anderen Namen von Spanien nach Deutschland zu schicken.

**Seit meiner Rückkehr aus der russischen Kriegsgefangenschaft 1921 war ich als Assistent meines Bruders bis 1924, dann pausenlos von einer zur anderen Firma engagiert wie folgt: 1925 Trianon-Wochenschau, 1926–1927 Opel-Wochenschau, 1928–1929 Ufa Wochenschau, 1930–1932 Emelka Wochenschau zuerst Operateur und anschliessend [sic] gleichzeitig Redakteur derselben, da Herr Roellenbleg der fruehere [sic] Chef zur Tobis-Klangfilm uebergang [sic] und ich die Verträge der stummen Wochenschau beenden musste, dann bis Oktober 1933 als Chefkameramann von der Tobis-Klangfilm uebernommen [sic] wurde. Drehte noch bis zu meiner Abreise nach Spanien fuer [sic] meinen Bruder einen Dokumentarfilm von Holland und einen von Kopenhagen. Einmal in Barcelona und in meiner Freizeit sandte ich hin und wieder Beitrage [sic] zu der Wochenschau der Tobis unter einem fremden Namen.<sup>33</sup>**

Die Arbeitsbiografien der exilierten Kameralente, die im Straschek-Archiv verzeichnet sind, verdeutlichen die diversen Tätigkeiten, die viele von ihnen im Laufe ihres Lebens ausübten. Obwohl keine Vergleichsdaten vorliegen, kann davon ausgegangen werden, dass der durch die politische Situation erzwungene Weggang aus Deutschland auch für die Kameralente bedeutete, dass sie zeitweilig andere Tätigkeiten annehmen oder ihren erlernten Beruf ganz aufgeben mussten. Einigen gelang im Laufe ihrer Karriere ein Wechsel in die Regie oder sie betätigten sich als Produzent:innen und Drehbuchautor:innen. Ein Beispiel dafür ist etwa Georges C. Stilly, der aus Odessa stammt und

---

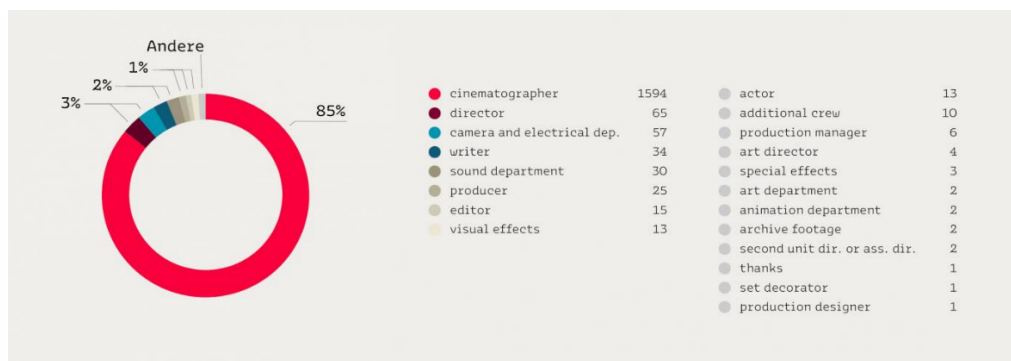
eingeschnittenen Kommentaren. Eine neue Qualität erreichte die Wochenschauproduktion mit der Einführung des Tonfilms. Nun ergaben sich völlig neue Gestaltungsmöglichkeiten: ein gesprochener Kommentar, Musik, Geräusche und eine Kombination aus unterschiedlichen Mitteln, die Aussagen auch entsprechend in einen gewünschten Kontext stellen und manipulieren konnten. Ab 1930 liefen folgende Tonwochenschauen in den Deutschen [sic] Kinos: die von der Ufa produzierten ‚Ufa-Tonwoche‘ und ‚Deulig-Tonwoche‘; des weiteren [sic] die ‚Fox Tönende Wochenschau‘; die ‚Emelka-Tonwoche‘ und die ‚Tobis-Wochenschau‘ (früher ‚Emelka-Bavaria-Wochenschau‘)». Seide-Dreffke, Björn (o. J.) Ein Spiegel der Zeitgeschichte. Die Deutsche Wochenschau. In: Filmportal [<https://www.filmportal.de/thema/ein-spiegel-der-zeitgeschichte-die-deutsche-wochenschau> (letzter Zugriff am 31.05.2024)].

<sup>33</sup> Brief Isidoro an G. P. Straschek und Karin Rausch vom 21. Juli 1980, DNB, Exilarchiv, Archiv Günter Peter Straschek, Konvolut an Unterlagen zu Willy Goldberger.

zunächst als Cutter und Kameramann tätig war. 1933 ging er zuerst nach Frankreich ins Exil, 1939 weiter nach Italien und konnte im selben Jahr in die Schweiz fliehen, wo er mit seiner Familie den Krieg überlebte. Nach dem Krieg wurde er nach erfolgreichen Kameraarbeiten in der Schweiz, u. a. POLIZISCHT WÄCKERLI (Kurt Früh, CH 1955) und BÄCKEREI ZÜRRER (Kurt Früh, CH 1957), zum Produzenten einiger deutscher Filme, wie PUDELNACKT IN OBERBAYERN (Hans Albin, Hans Billian, D 1969).

Die Bandbreite an Tätigkeiten, die exilierte Kameraleute ausübten, illustrieren die beiden folgenden Schaubilder. Schaubild 3 zeigt einen vergrößerten Ausschnitt aus Schaubild 2.

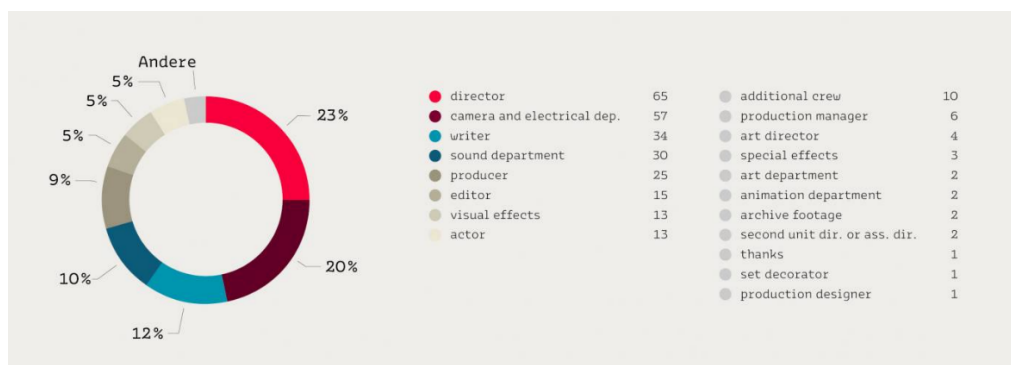
**Schaubild 1: Verhältnis von Tätigkeitsnennungen im Vor- oder Abspann an der Kamera zu anderen Film-Tätigkeiten**



n = 1.882

Quelle: IMDb

**Schaubild 2: Detailansicht von Schaubild 1, ohne die Tätigkeit cinematographer**



n = 288

Quelle: IMDb

Die deutschen Kameralleute unterhielten von 1928 bis etwa 1933 den «Verband der Kameralleute Deutschlands e. V.», wo regelmäßige Treffen sowie Vorstandssitzungen und Vortragsabende stattfanden. Daneben wurden auch Lehr- und Handbücher zur Kameraarbeit und Technik herausgebracht.<sup>34</sup> Die Branchenzeitschrift **Filmtechnik: Zeitschrift für alle künstlerischen, technischen und wirtschaftlichen Fragen des Filmwesens** kam von 1925 bis 1948 alle zwei Wochen heraus; es wurde u.a. auch über die Verbandsarbeit berichtet.<sup>35</sup> Der Verband selbst war Mitglied der Dacho (Dachorganisation der Filmschaffenden Deutschlands), die am 1. Juni 1933 aufgelöst wurde.<sup>36</sup> In der Zeitschrift **Filmtechnik** wurden Erfahrungsberichte zu neuen Kameramodellen, zu technischen Innovationen, Patenten, Kino-Eröffnungen, aber auch theoretische Aufsätze zum Film und zur Filmkultur veröffentlicht. Namhafte spätere Kamera-Exilanten wie Max Grünbaum (Mutz Greenbaum), Karl Freund oder der Fotograf Hans Casparius publizierten hier bis 1933 Beiträge. Auch Vertreter:innen aus anderen Bereichen der Filmkultur, wie die von den Nationalsozialisten inhaftierte Schriftstellerin Elfriede Brüning (ging nicht ins Exil), und Willy Haas, Béla Balazs, Hans Feld und Hans Sahl, die aus Deutschland flohen, veröffentlichten in Branchenzeitschrift Beiträge.<sup>37</sup>

## 2. Individuelle Biografien in Europa nach 1933

Die plötzliche Verunmöglichung der Filmarbeit in Deutschland traf jüdische Filmschaffende Ende März 1933 oft unerwartet und zwang sie Arbeit in den angrenzenden Ländern, in Europa oder auch noch weiter weg, zu suchen. «Als formalrechtliche Grundlage für die Ausschließung der Juden genügten für das Filmwesen die Kontingentbestimmung, die für die Mitarbeit an einem Film die ‚deutsche Abstammung‘ voraussetzte, und die vagen Bestimmungen des Filmkammergesetzes.»<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Kossowsky, Alexander (1928) Taschenbuch des Kameramannes für Lehr- und Nachschlagezwecke. Berlin: Mat-tisson.

<sup>35</sup> Im Januar 1933 wird sie im Titelblatt noch bezeichnet als «Organ des Klubs für Kameratechnik e. V., Organ des Verbandes der Kameralleute Deutschlands e. V., Organ des Verbandes filmschaffender Tonmeister Deutschlands e. V., Fachzeitung des Verbandes Deutscher Lichtspielvorführer e. V., Berlin, Zeitschrift des Österreichischen Kinotechnischen Vereins, Wien» (In: Filmtechnik, Titelseite v. 7. Januar 1933, 9, 1); Nach dem Krieg wurde die Zeitschrift unter dem Titel Filmtechnik und Lichtspielvorführer weiter herausgebracht.

<sup>36</sup> Spiker, Jürgen (1975) Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern. Berlin: Spiess, S. 104. Siehe hierzu auch: Filmtechnik v. 15. April 1933, S. 97: «8. April. Die Organisation des neu gegründeten Ministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, dem auch das Gesamtgebiet des Films unterstellt ist, wird bekanntgegeben. (...) 8. April. In der Generalversammlung des ‚Verbandes der Kameralleute‘ wurde zum 1. Vorsitzenden Carl Hasselmann wiedergewählt. (...) 10. April. Die Delegiertenversammlung der ‚Dacho‘ beschließt die Umgestaltung der gesamten Organisationsstruktur im Sinne der Forderungen der neuen Zeit».

<sup>37</sup> Filmtechnik v. 6. Februar 1932, Inhalts- und Sachverzeichnis, S. 2–4.

<sup>38</sup> Spiker, Jürgen (1975) ibid, S. 106.

Willy Goldberger hatte im Alter von 17 Jahren beim Film angefangen zu arbeiten, in den 1920er-Jahren entwickelte er sich zu einem gefragten Kameramann in Deutschland. «Willy Goldberger gehört zu der kleinen, aber erlesenen Schar von Filmtechnikern, auf die immer Verlaß [sic] ist, weil sie mit technischem Können künstlerischen Geschmack und kunstgeschultes Auge verbinden», schwärmt das Universal Lexikon 1932 über ihn.<sup>39</sup> Nach 1933 drehte er in Österreich, der Tschechoslowakei, Italien, Spanien, Ungarn, Schweden und Portugal. Bis 1938 war Goldberger in Wien gemeldet und wohnte zwischen den Dreharbeiten auch teilweise dort. Nach dem Einmarsch der deutschen Truppen floh er nach Paris und – weil er dort keine Arbeitserlaubnis erhielt – weiter nach Spanien.<sup>40</sup> In Spanien verdiente er nicht viel und wurde anfangs von einer jüdischen Hilfsorganisation unterstützt, was ihm gerade zum Leben reichte. Dies geht aus dem Briefwechsel zwischen seinem Bruder Isidoro Goldberger und Straschek hervor.<sup>41</sup> Für eigene Projekte wie etwa den Verleih seiner frühen Städte- und Kurzfilme, wie zum Beispiel SPAZIERGANG MIT ROBERT STOLZ (Willy Goldberger, A 1932), fehlte es sowohl an Kapital wie auch an Zeit. 1946 schrieb er aus Madrid an Paul Kohner in Los Angeles und bat ihn, den Film in Amerika «unterzubringen.»<sup>42</sup> Bevor er 1955 mit der Kameraarbeit aufhörte, drehte er in Deutschland HOCHZEIT AUF REISEN (Paul Verhoeven, D 1953) und EIN HAUS VOLL LIEBE (Hans Schweikart, D 1954). 1961 starb Willy Goldberger in Madrid.<sup>43</sup>

Die nachfolgenden Biografien von exilierten Kameraleuten verdeutlichen die europaweite Suche nach Arbeit sowie die ständige Gefahr verhaftet und ermordet zu werden.

Der tschechische Kameramann Vaclav Vich war ab 1934 in ganz Europa unterwegs und machte Aufnahmen in Deutschland, Österreich, Frankreich und Schweden und floh nach Großbritannien; ab 1936 arbeitete er hauptsächlich in Italien. Nach dem Krieg stand er mehrmals für die CCC-Filmkunst<sup>44</sup> von Artur Brauner hinter der Kamera.

Edmund Bert Gerard wiederum lernte in den 1920er-Jahren das Handwerk bei Karl Freund und arbeitete als dessen Assistent. Er floh über Paris nach Spanien und sehr spät

---

<sup>39</sup> Arnau, Frank (1932) Universal-Filmlexikon. Universal film lexicon. Lexique universel du film. Berlin: Universal-Filmlexikon GmbH, S. 248.

<sup>40</sup> Deutsche Nationalbibliothek, Exilarchiv 1933–1945, Archiv Günter Peter Straschek, Personenakte, Konvolut an Unterlagen zu Willy Goldberger, EB 2012/153-D.01.1042; 1941 wurde sein Umzugsgut in Wien von der Gestapo beschlagnahmt.

<sup>41</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Personenakte, Konvolut an Unterlagen zu Willy Goldberger.

<sup>42</sup> Deutsche Kinemathek, Kohner Nachlass, Akte Willy Goldberger 43-88/14-6, Brief Willy Goldberger an Paul Kohner vom 11. September 1946.

<sup>43</sup> Klages, Imme (2022) Rückkehr auf Zeit. Curt Courant, Willy Goldberger und Eugen Schüfftan. Jüdische Kameramänner im Nachkriegsdeutschland. In: Nurinst. Beiträge zur deutschen und jüdischen Geschichte/nurinst 2022 Schwerpunktthema: Kultur in der Zeit der Verfolgung und danach. Hg. v. Jim G. Tobias & Andrea Livnat. Nürnberg: ANTOGO Verlag, S. 95–110.

<sup>44</sup> CCC-Filmkunst (Central Cinema Company) deutsche Filmproduktionsfirma, 1946 von Artur Brauner in Berlin gegründet.

in die USA, wo er 1944 als Kameramann beim Office of War Information (OWI)<sup>45</sup> Arbeit fand. Gerard wurde erst 1954 in die Gewerkschaft IATSE<sup>46</sup> aufgenommen.

Akos Farkas aus Abrud in Rumänien, wurde in Budapest und Berlin an der Kamera ausgebildet; in den 1920er-Jahren arbeitete er mit Mutz Greenbaum für DER PRÄSIDENT (Gennaro Righelli, D 1928), sowie mit Franz Planer für WOLGA WOLGA (Victor Tourjansky, D 1928) und später auch mit Willy Goldberger für WEG NACH RIO (Mafred Noa, D 1931). Nach 1933 ging er zunächst in die Niederlande ins Exil und wanderte in den 1950er-Jahren nach Kanada aus.

Nicolas Farkas, als ungar in Margitta in Rumänien geboren, ging über Frankreich 1941 in die USA, wo er vermutlich wegen der Nichtaufnahme bei der Gewerkschaft der Kameramänner ins Produktionsfach wechselte.

Charles Métain kam aus Frankreich und hatte in Berlin in verschiedenen filmischen Bereichen gearbeitet, von Regie, Drehbuch, Kamera über Produktion bis hin zum Ton. 1933 kehrte er nach Frankreich zurück und machte für die niederländische Produktion Willem van Oranje (Jan Teunissen, NL 1934), bei dem auch Akos Farkas Kameramann war, die Tonmischung.<sup>47</sup> Er war fortan mehr im Tonbereich als an der Kamera engagiert. Für den erfolgreichen Schweizer Film ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE (Valerien Schmidely, Hans Trommer, CH 1941), machte er den Ton, wird aber nicht im Abspann genannt. Zusammen mit seinem Bruder René Métain führt er dann zuletzt in Frankreich Regie für den wissenschaftlichen Kurzfilm LES QUATRE PETITS TARDIGRADES (o. A., F 1953).

Insgesamt hatten Personen, die nach 1933 in Europa ab und an noch Arbeit fanden (mit Ausnahme der Schweiz und Großbritannien), es danach umso schwerer aus Europa hinauszukommen und ab 1938/1939 und dem Kriegsbeginn wurde ein Weggang fast unmöglich.<sup>48</sup> Ernst Mühlrad, der Kameramann des Exilfilms<sup>49</sup> FRÄULEIN LILLY (Robert Wohl-muth, Hans Behrendt, A 1936), floh 1938 aus Österreich nach Belgien, wo er verhaftet, deportiert und im Konzentrationslager Auschwitz ermordet wurde.

---

<sup>45</sup> United States Office of War Information.

<sup>46</sup> International Alliance of Theatrical Stage Employees, Moving Picture Technicians, Artists and Allied Crafts of the United States, its Territories and Canada.

<sup>47</sup> Phillips, Alastair (2004) City of Darkness, City of Light. Emigré Filmmakers in Paris 1929–1939. Amsterdam: Amsterdam University Press.

<sup>48</sup> Siehe dazu die späte Ausreise von Eugen Schüfftan und Siegfried Kracauer 1941 aus Lissabon nach New York: Asper, Helmut G. (2003) «Man muss eben strugeln, um oben zu bleiben». Eugen Schüfftan und Siegfried Kracauer im amerikanischen Exil. In: Hg. v. Helmut G. Asper (2003a), ibid, S. 3–30.

<sup>49</sup> «Als Exilfilme werden hier solche im Ausland gedrehten Werke bezeichnet, die von einem aus Deutschland nach 1933 emigrierten Produzenten, Regisseur und Drehbuchautor gestaltet wurden». Horak, Jan-Christopher (2004) Exilfilm, 1933–1945. In: Geschichte des deutschen Films 2. Hg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes & Hans Helmut Prinzler, akt. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2004, S. 100 [<https://www.filmportal.de/material/jan-christopher-horak-ueber-die-exilfilme> (letzter Zugriff am 23.07.2024)].

### 3. Die Filmindustrie in Großbritannien als Zufluchtsort

Einige Filmexilant:innen, mit denen sich Straschek beschäftigt hat, haben auch schon vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Ausland gearbeitet. Dies gilt etwa für Otto Kanturek, der, nachdem er kurzzeitig in den USA sein Glück versucht hatte, wieder nach Großbritannien zurückkehrte und an der Entwicklung von Farbverfahren mitwirkte<sup>50</sup>, was etwa Rachel Low erwähnt: «[T]here was British Chemicolour [...] using the German four-colour system Ufacolor. The company was formed by Max Schach's associates Major Procter and L. A. Neel with the film director Karl Grune and cameraman Otto Kanturek.»<sup>51</sup>

Mutz Greenbaum, Sohn von Jules Greenbaum, dem Begründer der Deutschen Bioscope, ließ sich 1931 in London nieder, wo er überaus erfolgreich war und zahlreiche Filme für Gaumont-British filmte. In der Presse sprach man von einem, der «mit Licht [malt]».<sup>52</sup>

Günther Krampf ging ebenfalls schon vor 1933 nach Großbritannien. Mit seiner Kamerarbeit für ORLACS HÄNDE (Robert Wiene, A 1924), DER STUDENT VON PRAG (Henrik Galeen, D 1926) und ALRAUNE (Richard Oswald, D 1929/1930), hatte er das Weimarer Kino maßgeblich mitgeprägt. Wahrscheinlich war seine Mitarbeit beim linken Arbeiterfilm KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT (D 1932; nach einem Drehbuch von Bertolt Brecht, Slatan Dudow als Regisseur und mit der Musik von Hanns Eislers) der Grund, warum er danach sofort ins Ausland ging. Krampf konnte sich vergleichsweise schnell in der britischen Kinolandschaft etablieren; warum er 1935 kurzzeitig für DAS MÄDCHEN JOHANNA (D 1935) ins nationalsozialistische Deutschland zurückgeht, bleibt unklar, aber nach dem Dreh kehrte er schnell nach England zurück.<sup>53</sup>

Nachfolgend werden ein paar Berufsbiografien von ausgewählten Kameraleuten kurz vorgestellt, die nach Großbritannien fliehen und dort erfolgreich weiterarbeiten konnten. Dazu zählt etwa Wolfgang Suschitzky; er floh bereits 1934 nach London und arbeitete dort als Fotograf und Kameramann. Seine Karriere im britischen Film erstreckte sich über 50 Jahre und umfasste mehr als 200 Filme, darunter Dokumentar- und

---

<sup>50</sup> Kling, Fabian (2022) Die digitale Kartografie als Methode der Filmhistoriografie – Konzeption und Gestaltung einer digitalen Karte als biografisches Quellenverzeichnis. Unveröff. Masterarbeit. Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

<sup>51</sup> Low, Rachel (1997) The History of the British film. Reprint. London, 1985. Routledge, S. 107.

<sup>52</sup> Undatierter Zeitungsausschnitt, DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Personenakte, Konvolut an Unterlagen zu Mutz Greenbaum, EB 2012/153-D.01.1102.

<sup>53</sup> Omasta, Michael (2008) Famously Unknown: Günther Krampf's Work as Cinematographer in British Films. In: Destination London: German-Speaking Emigres and British Cinema, 1925–1950. Hg. v. Tim Bergfelder & Christian Cargnelli. New York: Berghahn Books, 1, S. 78–88.

Kurzfilme; er arbeitete u. a. mit Paul Rotha.<sup>54</sup> Seine Schwester Edith Tudor Hart (geborene Edith Suschitzky), die wie ihr Bruder Kommunist:in war und ebenfalls nach Großbritannien floh, war eine bekannte Fotografin, die in ihren Bildern soziale Themen ansprach.<sup>55</sup>

Viktor Gluck, als Victor Michael Wilhelm Glück 1899 in Prag geboren, wurde 1932 im deutschen Universal Filmlexikon als erfolgreicher Kameramann gefeiert: «[...] und als der Tonfilm den stummen zu verdrängen begann, stellte sich der Künstler – man darf ihn sehr wohl so nennen – sofort auf die neue Technik um, schaffte sich zu seiner geliebten alten Apparatur eine neue für Ton an und allen modernen Zubehör und drehte weiter.»<sup>56</sup> Er floh 1933 nach Wien und macht 1934 seinen letzten Film RAPT (Dimitri Kirsanoff, CH 1934) mit Dreharbeiten in den Schweizer Alpen. Im Jahr 1935 zieht er nach London weiter, wo sich seine Spur verliert. Erwin Hillier, 1911 in Berlin geboren, assistierte dem Kameramann Fritz Arno Wagner für M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (Fritz Lang, D 1931) und ging 1933 nach London, wo er sich mit Erfolg etablieren konnte und bis 1969 zahlreiche Filme drehte.

Otto Heller, 1896 in Prag geboren, drehte 1931 DIE PRIVATSEKRETÄRIN (Wilhelm Thiele, D 1931) mit Wilhelm Thiele. Auch er war ein angesehener Vertreter seines Metiers und taucht ebenfalls im Universal Lexikon 1932 auf; dort wird er als vielversprechender Kameraoperator vorgestellt, dem viel daran läge, die «künstlerische Wirkung» aus einer Filmaufnahme herauszuholen: «Otto Heller gehört zu den Kameraleuten von internationalem Ruf, die von der Produktion überall da herangeholt werden, wo eine besonders schwere Aufgabe zu lösen ist. [...] Otto Heller hat sämtliche Lamac-Ondra-Filme [sic] gedreht».<sup>57</sup> In den Straschek-Akten wird erwähnt, dass er wegen persönlicher Bedrohung seine Teilhaberschaft an der Ondra-Lamač-Film GmbH (1930–1936), für die er der maßgebliche Kameramann war, 1934 aufgeben musste.<sup>58</sup> Im gleichen Jahr flieht er nach Paris, und wird 1939 in Frankreich für den Max Ophüls Film DE MAYERLING À SARAJEVO (Max Ophüls, F, GB 1939/1940) für die Kameraarbeit u. a. mit Eugen Schufftan, Curt Courant und Robert LeFebvre genannt.<sup>59</sup> In der Straschek Akte wird aufgeführt, dass er von 1939 bis 1941 für die Air Force als offizieller Kameramann des «Information Service of the

---

<sup>54</sup> Omasta, Michael/Mayr, Brigitte/Suschitzky, Wolf (Hg.) (2010) Wolf Suschitzky Films. Übersetzt von Christine Wagner. Wien: Synema.

<sup>55</sup> Tudor-Hart, Edith (1986) Das Auge des Gewissens. In: Das Foto-Taschenbuch 6. Hg. v. Wolfgang Suschitzky. Berlin: Nishen, Verlag in Kreuzberg; Jungk, Peter Stephan (2017) Die Dunkelkammern der Edith Tudor-Hart. Geschichten eines Lebens. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

<sup>56</sup> Arnau, Frank (1932) *ibid.*, S. 247.

<sup>57</sup> Arnau (1932) *ibid.*, S. 242.

<sup>58</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Personenakte, Konvolut an Unterlagen zu Otto Heller. Handschriftliche Notizen von G. P. Straschek.

<sup>59</sup> Asper, Helmut G. (1998) Max Ophüls. Eine Biographie. Mit zahlreichen Dokumenten, Texten und Bildern. Arte-Edition. Berlin: Bertz, S. 698.

Czechoslovak Ministry of Foreign Affairs in exile» und dem «Office of the president of the Republic in London» arbeitete<sup>60</sup>, und ab 1943 wieder als **director of photography** in England tätig war.

Josef Ambor, 1908 in Schlesien geboren und 1970 in London verstorben, stieg früh durch die Eltern in das Filmgeschäft ein und erhielt eine Kameraausbildung in der Wiener Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt und arbeitete als Kameramann. Nach dem Einmarsch der Deutschen in Österreich 1938 wurde er von der Gestapo verhaftet und für elf Monate in die Konzentrationslager Dachau und Buchenwald verschleppt.<sup>61</sup> Nach seiner Entlassung 1939 konnte er von Wien nach London flüchten, wo er wie viele der deutschen Exilant:innen 1939 nach Kriegsausbruch von der britischen Armee vorerst als «Enemy Alien» interniert wird. 1940 bis 1946 arbeitet er für die «British Army für die Royal Electrical & Mechanical Engineers» (Nordafrika, Italien)<sup>62</sup>. Erst nach dem Krieg beginnt er wieder regelmäßig als Kameramann in Großbritannien zu arbeiten. Alexander Strasser wiederum startete seine Karriere als Assistent von Carl Hoffmann; er arbeitete zunächst im Kulturfilmbereich und floh 1934 nach Großbritannien, wo er für die Realist Film Unit auch als Produzent und Regisseur arbeitete und sich für das Amateur-Filmwesen engagierte. Darüber hinaus schrieb er auch Handbücher für Amateur:innen.<sup>63</sup>

Erica Anderson, Fotografin und Dokumentarfilmerin, floh erst 1938 nach Großbritannien und arbeitete zusammen mit Albert Schweitzer in Afrika. Peter Hans Richard Sachs war Animationsfilmer, assistierte bei der Kamera für Arbeiten von George Pal und Oskar Fischinger. Er floh 1934 in die Niederlande und bald darauf nach London.<sup>64</sup>

## 4. Frankreich als Transitland

Otto Heller, Kurt Courant, Franz Planer und Eugen Schüfftan zählten trotz der restriktiven Arbeitsmarktbedingungen zu den erfolgreichsten Kameraleuten im Frankreich der 1930er Jahre. Nach 1933 war es für ausländische Filmschaffende schwierig, eine Arbeitserlaubnis zu erhalten, da in Frankreich Quoten für nicht-französische Filmmitarbeitende eingeführt wurden. Zwar gab es keine gewerkschaftliche Organisation, doch wurden dennoch arbeitsrechtliche Maßnahmen ergriffen, um die aus Deutschland geflohenen

---

<sup>60</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Personenakte, Konvolut an Unterlagen zu Otto Heller.

<sup>61</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Personenakte, Konvolut an Unterlagen zu Josef Ambor. Deckblatt.

<sup>62</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Personenakte, Konvolut an Unterlagen zu Josef Ambor.

<sup>63</sup> Strasser, Alex (1937) *Amateur Movies and How to Make Them*. London: The Studio Publications.

<sup>64</sup> Lloyd, Fran (2019) *10 Making Animation Matter. Peter Sachs Comes to Britain 191*. In: *Applied Arts in British Exile from 1933*. Hg. v. Marian Malet & Rachel Dickson, Sarah MacDougall & Anna Nyburg. Brill Rodopi: Amsterdam, S. 191–211.

Filmschaffenden zu reglementieren und einzuschränken.<sup>65</sup> Für viele Exilierte, darunter auch Rudolph Maté, der 1934 mit Fritz Lang an LILIOM arbeitete, stellte Frankreich lediglich eine Zwischenstation dar. Diejenigen, die nicht rechtzeitig ausreisen konnten, gerieten ab Kriegsbeginn zunehmend in existenzielle Bedrängnis und waren erneut zur Flucht gezwungen. (Siehe auch weiter oben zu Frankreich den Abschnitt Das Berufsfeld Kamera).

## 5. Die Probleme in den Hollywood-Studios

Es gab wenige Kameralleute, die in die US-Gewerkschaft aufgenommen wurden, wie etwa Karl Freund<sup>66</sup>, der schon 1929 in den USA zu arbeiten begonnen hatte und der ASC rechtzeitig hatte beitreten können. Dazu zählte auch Rudolf Maté, er wurde in Polen geboren und begann seine filmische Laufbahn nach einem Studium an der Universität Budapest. In Ungarn arbeitete er zunächst als Assistent von Alexander Korda, bevor er in Europa mit Karl Freund zusammenarbeitete. Seine herausragende Leistung führte dazu, dass er als Kameramann für LA PASSION DE JEANNE D'ARC (Carl Theodor Dreyer, F 1928) engagiert wurde. 1935 wechselte Maté nach Hollywood, wo er über ein Jahrzehnt als Kameramann tätig war, bevor er 1947 zur Regie wechselte. Zu seinen renommiertesten filmischen Arbeiten zählen FOREIGN CORRESPONDENT (Alfred Hitchcock, USA 1940), THAT HAMILTON WOMAN (Alexander Korda, USA 1941) und TO BE OR NOT TO BE (Ernst Lubitsch, USA 1942).

Den meisten deutschsprachigen Kameralleuten wurde in den USA das Ankommen durch die lokale Gewerkschaft ASC erschwert. Die Angst, dass die exilierten Techniker:innen den Angestellten die Arbeit wegnehmen würden, war nicht nur für die US-amerikanischen Gewerkschaften ein Thema. Fred Zinnemann erinnert sich in seiner Autobiographie:

**Mein großes Ziel war es, Mitglied der örtlichen Gewerkschaft der Kameramänner zu werden. Mein Sponsor war kein Geringerer als der berühmte Billy Bitzer, der die meisten Filme von D. W. Griffith gedreht hatte. Die Gewerkschaft verlangte von mir eine Anzahlung von 200 Dollar. «Wir werden uns zu einem späteren Zeitpunkt bei Ihnen melden», sagten sie. Die Antwort kam nach sechs Monaten. Sie lautete**

---

<sup>65</sup> Asper, Helmut G. (2003b) Ungeliebte Gäste. Filmemigranten in Paris 1933–1940. In: Film und Fotografie. Hg. v. Claus-Dieter Krohn et al. edition text + kritik.

<sup>66</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Konvolut an Unterlagen zu Karl Freund, EB 2012/153-D.01.0883.

**«NEIN». Das Geld wurde ordnungsgemäß zurückgegeben, und das war das Ende meiner Karriere als Kameramann.<sup>67</sup>**

Theodor Sparkuhl, langjähriger Kameramann für die deutschen Lubitsch Filme, musste jedoch schon zwei Jahre auf eine Aufnahme in den Verband warten. Nach dem letzten Film, den er für G. W. Pabst in Deutschland gedreht hatte, ging er 1928 zuerst nach Großbritannien und arbeitete für British International Pictures. 1931 kam Sparkuhl in die USA, wo er 1933 in die ASC aufgenommen wurde. Kurze Zeit später wurden die Mitgliedsanträge von weiteren Exilant:innen von der ASC abgelehnt. Wer jedoch nicht Gewerkschafts-Mitglied war, konnte nicht in den Studios arbeiten, weshalb in der Praxis der Aufnahmestopp einem Arbeitsverbot gleichkam. Die Karrieren der nachfolgend genannten Kameraleute litten durch die Probleme mit der ASC: Kurt Courant kam erst 1941 in die USA und wurde nie zur ASC zugelassen. Er klagte erfolglos gegen diese Entscheidung und konnte seinen Beruf nicht weiter ausüben.<sup>68</sup> Eugen Schüfftan floh 1939 aus Europa in die USA und versuchte über Paul Kohner Zugang zu erhalten, was ihm aber nicht gelang, weshalb er Beratertätigkeiten annahm. Daneben nahm er anfangs auch Kameraarbeiten in Kanada an, um seine Familie zu finanzieren.<sup>69</sup>

Fred Mandl kam über Spanien in die USA und arbeitete auf Grund von Problemen mit der ASC als **Second Unit Cameraman** und später beim Fernsehen.<sup>70</sup>

Laszlo Schäffer, 1893 in Ungvár geboren (heute Uschgorod in der Ukraine), hatte 1917 als Kameramann in Ungarn begonnen, und war von 1920 bis 1933 in Berlin im Beruf tätig, zwischen 1928 und 1931 auch als Lehrer an der Reimann-Schule. 1933 ging er nach Wien, arbeitete 1934 für eine Deutsch-Niederländische Koproduktion und ging danach nach Budapest, von wo aus er auch in London und für einen Niederländischen Film in Java/Borneo tätig war. Von Budapest aus floh er 1938 nach New York. Dort erhielt er keinen Zutritt in die ASC, weshalb Schäffer (in den USA dann Laszlo Shaffer) zunächst für seinen Bruder in einer Kunstgalerie arbeitete. 1940 jobbte er in einem Nachtlokal und als Techniker in einem Fotogeschäft in der Dunkelkammer für 25 Dollar die Woche. Er wird in der Zeit für zirka acht Monate von der jüdischen Hilfsorganisation United Jewish Women unterstützt. Die Verhältnisse blieben für ihn und seine Familie lange

---

<sup>67</sup> «It was my ambition to become a member of the cameramen's local union; my sponsor was none other than the famous Billy Bitzer, who had photographed most of D. W. Griffith's pictures. The union asked me for a two-hundred-dollar deposit. 'We'll let you know later,' they said. The answer arrived after sixth month. It was 'NO'. The money was duly returned, and that was the end of my camera career». Zinnemann, Fred (1992) *An Autobiography*. London: Bloomsbury, S. 19.

<sup>68</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Konvolut an Unterlagen zu Kurt Courant.

<sup>69</sup> Asper, Helmut G. (Hg.) (2003a) *ibid.*

<sup>70</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Konvolut an Unterlagen zu Fred Mandl.

entsprechend prekär. Erst 1942 wird er in das **Still Photography Department** bei Columbia Pictures aufgenommen und verdient dort 35 Dollar die Woche.<sup>71</sup> Er hatte immer wieder versucht, in die Kameraunion zu kommen, in den 1960er-Jahren gab er es dann auf.

Heinrich Balasch floh von Österreich 1937 nach Frankreich und war 1938 in Japan beschäftigt, von wo er in die USA ging. Dort verlieren sich seine Spuren; es gibt auch keine US-Filme mehr, in denen er als Kameramann genannt wird, weshalb davon auszugehen ist, dass er auch nicht in die ASC aufgenommen wurde.

Ferdinand Vogel eröffnete ein Fotostudio in New York<sup>72</sup> und auch Zoltan Vidor, der erst 1938 in die USA kam, blieb von der ASC ausgeschlossen, weshalb er mit B-Pictures sein Geld zu verdienen versuchte.<sup>73</sup> Abgesehen von den USA und Großbritannien flohen einige Kameraleute auch nach Südamerika und in das Britische Mandatsgebiet Palästina.

## 6. Zusammenarbeit im Exil

Eine der vielen Fluchtrouten begann in Frankreich und verlief über Spanien. Pablo Weinschenk etwa arbeitete in Spanien in den 1930er-Jahren als Kameraassistent und Set-Fotograf bei Heinrich Gärtner, der 1933/34 nach Spanien geflohen war. 1934 drehte David Oliver mit vielen Emigrant:innen aus Deutschland DONA FRANCISQUITA (Hans Behrendt, E 1934) mit der neu gegründeten Produktionsfirma Iberica Films in Barcelona.<sup>74</sup> In dieser gemeinsamen Zeit entstanden Kontakte, die später Exilant:innen in weiteren Filmprojekten wieder zusammenführte.

Das nachfolgende interaktive Schaubild 2 zeigt das berufliche Exil-Netzwerk vom Adolph Schlasy. Der Kameramann ist 1896 in Alwernia (Galizien) als Adolf Schlesinger geboren worden; nach dem Ersten Weltkrieg war er in Österreich tätig, wo er den Regisseur Paul Czinner kennenlernt, der ihn später zu sich nach Berlin holt. Das Duo machte mehrere Filme zusammen, u. a. ARIANE (Paul Czinner, D 1930) mit Elisabeth Bergner. Die nachfolgende Netzwerkvisualisierung zeigt seine Zusammenarbeit mit anderen Exilant:innen, so wie diese aus den IMDb-Daten für die Jahre 1930 bis 1950 rekonstruiert werden kann. Insgesamt arbeitete Schlasy zwischen 1930 und 1950 in sechs

---

<sup>71</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Konvolut an Unterlagen zu Laszlo Schäffer. Handschriftliche Eintragung auf Fragebogen von G. P. Straschek, Straschek notiert auf Deckblatt ein Gespräch in Hollywood mit Ruth Schaffer, geschiedene Ehefrau Schäffers, am 14. und 18.11.1974.

<sup>72</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Konvolut an Unterlagen zu Ferdinand Vogel.

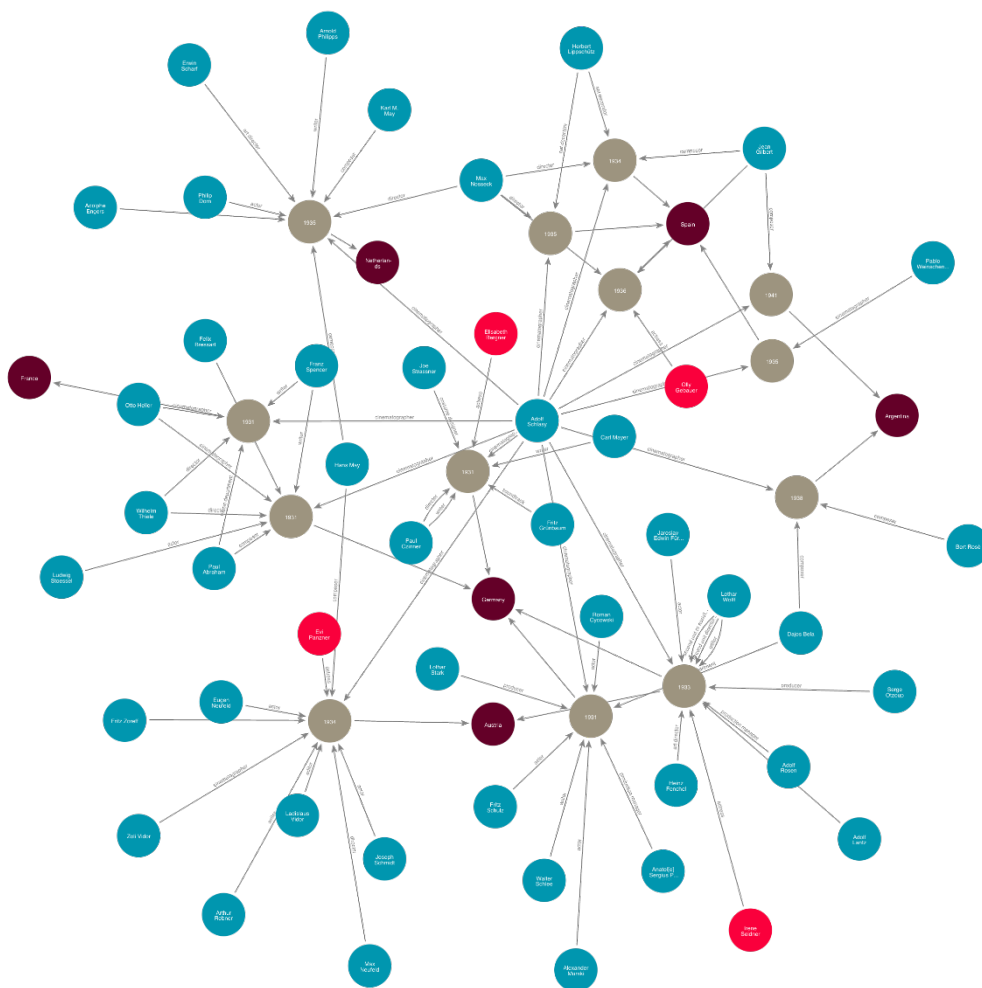
<sup>73</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Konvolut an Unterlagen zu Zoltan Vidor.

<sup>74</sup> González García, Fernando/Camporesi (2011) ¿Un «progreso en el arte nacional»? Ibérica Films en España, 1933-1936. Universidad de Valladolid: Servicio de Publicaciones.

verschiedenen Ländern mit 48 anderen Exilant:innen. Dazu gehören etwa vier Filme mit dem Schauspieler und Regisseur Max Nosseck (1934–1936); ein Film ist davon in den Niederlanden 1935 entstanden, drei weitere in Spanien.

## Interaktives Schaubild 2: Netzwerk Adolph Schlasly 1930–1950 Zusammenarbeiten an Filmen mit anderen Exilant:innen

Link zum Schaubild: <https://www.filmexil.de/schaubilder/arbeit-an-der-kamera/#Schaubild-2-zusammenarbeiten>



n = 78

- Filme mit Erscheinungsjahr (13)
- Filmexilantinnen (4)
- Filmexilanten (42)
- Produktionsländer der Filme (6)

Gunter Bohm war ein ausgebildeter Ingenieur, der neben der Kamera noch anderen filmischen Tätigkeiten nachging, bevor er 1935 nach Brasilien floh.<sup>75</sup> Albrecht Viktor Blum wird als Schauspieler, Fotograf und Dokumentarist auf dem Deckblatt der Straschek-Akte bezeichnet. Er war Schauspieler, bevor er als Regisseur und Produzent in die Filmbranche einstieg und besonders für die Internationale Arbeiterhilfe in Berlin tätig wurde. Er floh bereits im Frühjahr 1933 nach Prag (als Jude und Kommunist war er stark gefährdet) und wurde dort für seine Tätigkeit für die Kommunistische Partei (KPC) verhaftet. Er flieht 1936 nach Mexiko und arbeitet als Dokumentarfilmer und Fotograf, ist beteiligt an den Theaterarbeiten im Heinrich-Heine-Klub und produziert Weihnachtskarten und Industriefotos.<sup>76</sup> Walter Reuter wiederum floh über Frankreich und Spanien, wo er den Bürgerkrieg fotografisch dokumentierte und als Spanienkämpfer beteiligt und nach dem Bürgerkrieg mehrfach in Frankreich interniert war. 1942 gelang ihm die Flucht nach Mexiko, wo er ein bekannter Journalist und Kameramann wurde; er arbeitete erst dort an der Filmkamera, u. a. zehn Jahre für die mexikanische Wochenschau.<sup>77</sup> Der 1904 in Berlin geborene Louis L. (Ludwig) Hess begann seine journalistische Laufbahn 1924 als Verkäufer bei Fox News und wurde schließlich Toningenieur und Kameramann bei Fox Movietone News. In dieser Funktion berichtete er über Ereignisse in Mittel- und Südeuropa sowie in Nordafrika. Hess wechselte im Oktober 1933 in das Pariser Büro von Movietone und wurde hauptsächlich von Rom aus eingesetzt. Seine Aufträge führten ihn nach Polen, Österreich, Deutschland, in die Tschechoslowakei, die Schweiz, nach Ungarn, Holland und in die baltischen Staaten. 1937 berichtete er für Movietone über den Spanischen Bürgerkrieg. Er arbeitete weiter für Movietone in Europa, bis er mit der Begründung der deutschen antijüdischen Gesetze entlassen wird. Im März 1940 emigrierte er in die Vereinigten Staaten. Während des Zweiten Weltkriegs arbeitete Hess an Projekten der Olympic Radio Corp. Nach dem Krieg kehrte er in den Journalismus zurück und arbeitete für All American News (Redakteur), Warner Pathé News (Filmredakteur, 1958–1969) und CBS-Reports (Filmredakteur, 1958–1969).<sup>78</sup>

Auch Hans Namuth fotografierte im Spanischen Bürgerkrieg; er geht später nach New York, wo er experimentelle Filme über Künstler dreht.<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Konvolut an Unterlagen zu Gunter Bohm.

<sup>76</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Konvolut an Unterlagen zu Albrecht Viktor Blum. Deckblatt G. P. Straschek.

<sup>77</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Konvolut an Unterlagen zu Walter Reuter. Deckblatt G. P. Straschek; Deutsche Botschaft Mexiko-Stadt (o. J.) Walter Reuter [[https://web.archive.org/web/20160304131454/http://www.mexiko.diplo.de/Vertretung/mexiko/de/OA/Dt-Spuren/W-Reuter\\_seite.html](https://web.archive.org/web/20160304131454/http://www.mexiko.diplo.de/Vertretung/mexiko/de/OA/Dt-Spuren/W-Reuter_seite.html)] (letzter Zugriff am 23.07.2024)].

<sup>78</sup> Louis L. Hess Collection an der University of South Carolina, USA (o. J.) [<https://archives.library.sc.edu/repositories/10/resources/285>] (letzter Zugriff am 23.07.2024)]; DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Konvolut an Unterlagen zu Louis L. Hess. Korrespondenz mit Louis L. Hess.

<sup>79</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Konvolut an Unterlagen zu Hans Namuth.

Die nachfolgenden Biografien verdeutlichen die unterschiedlichen Fluchtrouten: Der in Ungarn geborenen Ferenc Berko arbeitete in der Werbung als Fotograf und Kameramann und floh über Großbritannien nach Indien, danach zurück nach London und später in die USA. Werner Graeff wiederum war ein einflussreicher Fotograf, der zum Bauhaus-Umfeld gehörte und Lehrer an der Reimann-Schule in Berlin war. Er schrieb mehrere Bücher über Licht-, Kameraarbeit und Fotografie<sup>80</sup> und lebte ab 1934 im Exil in der Schweiz, bevor er nach dem Krieg zunächst nach Deutschland zurückkehrte und als Lehrer an der Folkwang-Schule in Essen arbeitete, bevor er 1978 in den USA verstarb.

Emmanuel Loewenthal, ursprünglich aus Lemberg, und Standfotograf bei der Ufa, floh nach Frankreich, wo er bis zu seinem Tod 1959 als Kameramann, Fotograf und Standfotograf arbeitete.<sup>81</sup> Victor L. Solow kam 1934 als 17-Jähriger in die USA und begann mit der Fotografie und wechselte dann zum Dokumentar-, und Industriefilm und gründete seine eigene Produktionsfirma.<sup>82</sup> Der Standfotograf Werner Nathan Samson zog nach Argentinien; vielmehr ist über seine Biografie nicht bekannt.<sup>83</sup> Berühmt wurde hingegen der in Berlin geborene Bruno Bernard, bekannt als «Bernard of Hollywood», ein angesehener und bekannter Starfotograf am Sunset Boulevard, der u. a. mit seinen Bildern von Marilyn Monroe in Verbindung gebracht wird.<sup>84</sup> In den 1960er-Jahren ging er nach Berlin zurück; für den Spiegel fotografierte er den Eichmann-Prozess.<sup>85</sup>

Der aus Polen stammende Naftali Rubinstein machte sein Fotografie-Studium am Bauhaus in Weimar und drehte ab 1948 Lehrfilme in Israel; ab 1959 war er als Grafiker in Tel Aviv tätig.<sup>86</sup> Auch Helmar Lerski ging 1932 nach Palästina, wo er u. a. von 1939 bis 1941 die Filmabteilung der jüdischen Gewerkschaft Histadrut leitete. 1938 kehrte er zurück nach Europa, und zwar nach Zürich, wo er 1958 starb. Auch Nachum Tim Gidal geboren als Ignatz Nachum Gidalewitsch aus München hat früh im Britischen Mandatsgebiet

---

<sup>80</sup> Graeff, Werner (1929) Es kommt der neue Fotograf! Berlin: Verlag H. Reckendorf; Graeff, Werner (1930) So sollten Sie fotografieren lernen! Ein Foto-Lehrb. f. Anfänger. 1.-10. Tsd. Berlin: Union Zweigniederlassung; Graeff, Werner (1931) Das Buch vom Film. Stuttgart: Thienemann; Graeff, Werner (1942) Kamera und Auge. Basel: Urs-Graf-Verlag.

<sup>81</sup> Musée national de l'histoire de l'immigration (o. J.) La médaille de chevalier de l'Ordre des arts et des lettres d'Ora Adler pour l'œuvre de son père Emmanuel Loewenthal [<https://www.histoire-immigration.fr/collections/la-medaille-de-chevalier-de-l-ordre-des-arts-et-des-lettres-d-ora-adler-pour-l-oeuvre-de-son-pere-emmanuel-loewenthal>] (letzter Zugriff am 23.07.24)].

<sup>82</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Konvolut an Unterlagen zu Victor Solow. Deckblatt G. P. Straschek.

<sup>83</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Konvolut an Unterlagen zu Werner Nathan Samson. Deckblatt G. P. Straschek.

<sup>84</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Konvolut an Unterlagen zu Bruno Bernard. Deckblatt G. P. Straschek.

<sup>85</sup> Thomas, Kevin (2002) When sex was innocent sweet and seductive. Los Angeles Times, 8. September 2002 [<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-sep-08-bk-thomas8-story.html>] (letzter Zugriff am 29.07.2024)].

<sup>86</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Konvolut an Unterlagen zu Naftali Rubinstein.

Palästina Filme gedreht und ist als Fotograf weltweit bekannt geworden.<sup>87</sup> Ellen Auerbach, die nach 1933 zuerst in Israel und dann in New York lebte und fotografierte, realisierte einige Kurzfilme als Regisseurin und an der Kamera.<sup>88</sup> Walter Christeller, auch Walter Kristeller im Abspann genannt, floh in das Britische Mandatsgebiet Palästina, wo er ein Fotoatelier in Tel Aviv gründete; im Weimarer Film war er als Kameramann für Spezialeffekte und Industriefotograf bekannt geworden.<sup>89</sup> Lasar Dünner war ausgebildeter Fotograf, der im Britischen Mandatsgebiet Palästina und später Israel als Dokumentarfilmer tätig war und in seinen Filmen, die er auch produzierte, Regie und Kamera führte.<sup>90</sup>

Robert Ziller wiederum emigrierte aus Berlin in die USA; aber erst in Palästina stand er wieder an der Kamera, und zwar für *MY FATHER'S HOUSE* (Herbert Kline (u. a.), IL 1947) und *ADAMAH* (Herlmar Lerski, IL 1947). Seine Filmografie verweist auf viele verschiedene Produktionsorte; dazu gehören auch einige Arbeiten für Brauners CCC-Film in Berlin. Rolf Kneller hingegen ging als junger Mann ins Exil, nach nur wenigen Kamera-Assistenzen in Berlin Ende der 1930er-Jahre, machte er eine Karriere als Kameramann in Israel nach 1948.<sup>91</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die exilierten Kameraleute durch ihre vielfältigen Beiträge und innovativen Ansätze in den unterschiedlichsten filmischen Bereichen die internationale Filmgeschichte nachhaltig prägten. Ihre im Exil gedrehten Filme und deren Produktionszusammenhänge lassen eine Filmgeschichte erkennen, die die Widersprüche einer nationalen Engführung von Filmkultur aufzeigen und einen internationalen Rahmen setzen, der verschiedene Geschichten miteinander in Verbindung setzt. Transnationale Verflechtungen im Filmgeschäft retteten vielen Kameraleuten das Leben, die trotz nationalistischer und antisemitischer NS-Hetze und Verfolgung ab 1933 bis 1945 in Europa und darüber hinaus weiterhin Filme drehen und in neu erlernten Sprachen weiterhin zur Internationalität der Film- und Kinokultur beitragen konnten.

---

<sup>87</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Konvolut an Unterlagen zu Naḥūm Tim Gidāl und das Gidal Bild-Archiv [<http://www.steinheim-institut.de/wiki/index.php/Archive:Gidal-Bildarchiv> (letzter Zugriff am 27.05.2024)].

<sup>88</sup> Goergen, Jeanpaul (o. J.) Rhythmus und Dokument – Wiederentdeckte Filme der Fotografin Ellen Auerbach. [<https://www.filmdienst.de/artikel/fd1416/rhythmus-und-dokument-wiederentdeckte-filme-der-fotografin-ellen-auerbach> (letzter Zugriff am 27.05.2021)]; Frowein, Cordula (Hg.) (1988) *Emigriert. Grete Stern und Ellen Auerbach. Fotografien vor und nach 1933*. Wuppertal; Goergen, Jeanpaul (1993) *Ellen Auerbach – Fotografin, Filmmacherin*. In: *CineGraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Lieferung 23.

<sup>89</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Konvolut an Unterlagen zu Walter Christeller.

<sup>90</sup> Filmportal (o. J.) Lasar Dünner [[https://www.filmportal.de/person/lasar-dun-ner\\_5299329409834ef8b2f1820804e168fc](https://www.filmportal.de/person/lasar-dun-ner_5299329409834ef8b2f1820804e168fc) (letzter Zugriff am 23.07.2024)].

<sup>91</sup> DNB, Exilarchiv, Archiv G. P. Straschek, Konvolut an Unterlagen zu Rolf Kneller.