



Vor langer Zeit – genau genommen in Heft 3 des **Cabinetts** – wurde schon einmal der Einsatz einer Kamera in einem Film des großen Alfred geschildert. Der Beitrag hieß „die Tessina bei Hitch“, und unser Autor wird bis heute immer noch darauf angesprochen. Darum legt er jetzt noch einmal nach und will den in der Filmgeschichte wohl bedeutsamsten Einsatz einer Kamera im Film überhaupt beschreiben.

Alfred Hitchcock, die Exakta und Heinz K.

von Jost Simon

Neulich machte einmal – nur wenig angekündigt oder beachtet – ein alter Hitchcock-Film in „restaurierter“ Version die Runde durch die deutschen Städte. Er ist Teil jener Rettungsaktion, die ausgewählte Technicolor-Filme auf neues Filmmaterial überträgt, bevor diese endgültig verblassen. Da dies nur für eine begrenzte Anzahl von Filmen möglich ist, werden in den nächsten Jahren viele Hundert alter Hollywood-Farbfilme für immer verschwinden – während uns ältere Schwarz-Weiß-Filme noch etwas länger erhalten bleiben.

Zwar war dieser Film gelegentlich im Fernsehen zu sehen, aber leider nur bei den Privaten – also mit irgendwo dazwischen geknallten Werbepausen und oft sogar verkürzt. Und da sich hier die Chance bot, in der Originalfassung die unvergleichliche Stimme von James Stewart zu hören, war ein Besuch bei „Rear Window“ (deutsch: „das Fenster zum Hof“) unaufschiebbar. Da die „kamerahistorische“ Forschung für diesen Film auch schon lange anstand, kam auch eine Kamera mit.

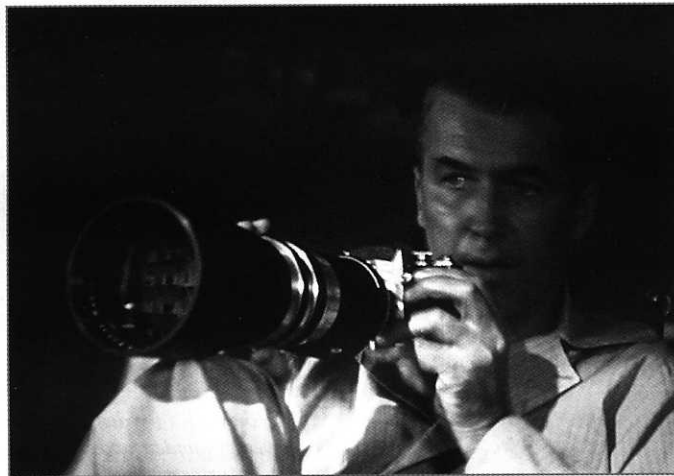
Rear Window ist wohl einer der besten Hitchcock-Filme überhaupt. Er ist brillant aufgebaut. Er ist amüsant, aber auch doppelbödig. Er entwickelt eine fesselnde Spannung und ist – im Gegensatz zu vielen anderen Hitchcock-Filmen – auch eher plausibel. Hitchcock-Filme faszinieren immer durch das perfekte „Handwerk“, und im Fenster zum Hof ist dieses geradezu mehr als perfekt.

Schon die Eröffnungssequenz ist ein Juwel. Während der „credits“ (Vorspann) öffnen sich die Rollos an einem Fenster, das in einen großen Innenhof eines mehrstöckigen Wohnblocks schaut. Ein Mann im Pyjama schläft am offenen Fenster. Ein Thermometer zeigt uns, daß es drückend heiß ist. Die Kamera wandert in den Hinterhof, schaut in verschiedene Fenster und zeigt erste Hinweise auf die Menschen, die dort wohnen. Die Kamera zieht sich wieder durch das Fenster zurück und wir sehen, daß der Mann im Schlafanzug (James Stewart) im Rollstuhl sitzt und einen hüftlangen Beingips hat. Die Kamera fährt

auf das Bein (Inscript: „Here lie the broken bones of L.B. Jeffries“) und wandert weiter durch das Zimmer. Man sieht nacheinander eine zerbrochene (Platten-) Kamera, ein Bild an der Wand, das einen sich überschlagenden Rennwagen zeigt, wobei ein wegfliegendes Rad groß im Vordergrund zu sehen ist. Danach folgen weitere Photogeräte, einige gerahmte Bilder und Negative (u.a. Atomexplosion, spektakuläre Unfälle und Kriegsbilder, und eine Zeitschrifttitelseite).

Bis dahin ist kein Wort gefallen, aber wir wissen alles: Der

Mann ist nicht nur Berufsphotograph, sondern auch sehr erfolgreich, weitgereist und kein Risiko scheuend. Wir wissen auch, wie er heißt, und daß er das Gipsbein bekam, als er bei dem Rennwagenunfall lieber fotografierte, als vor dem fliegenden Rad wegzulaufen. Und jetzt sitzt er in seinem kleinen New Yorker Appartement (man hört sogar gelegentlich das Tuten der Schiffe) im Rollstuhl und hat nichts anderes zu tun, als zu schlafen oder zwangsläufig mitzubekommen, was sich in den anderen Wohnungen gegenüber tut.



James Stewart und seine Exakta auf der Lauer (© Universal Studios)

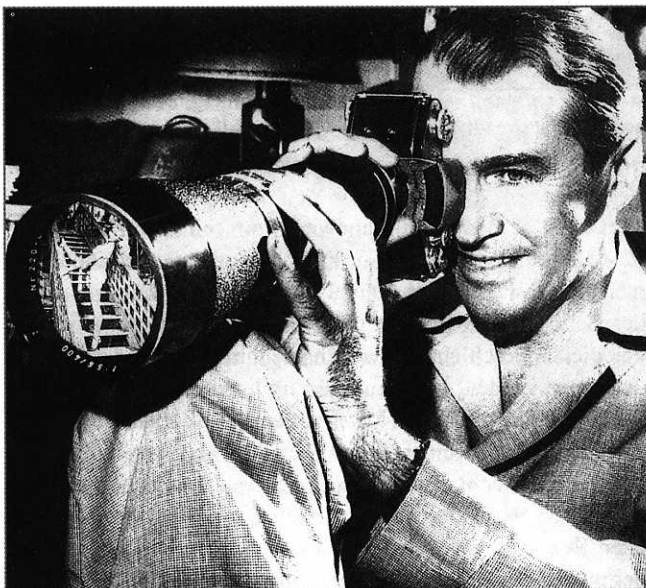
Das ist einfach Film-Handwerk vom feinsten. Die weitere Handlung braucht man kaum zu erzählen, da doch die meisten den Film schon einmal gesehen haben. James Stewart, der Beobachter, will zwar nicht „spannen“, aber er wird von den vielen Geschichten, die sich vor ihm in den anderen Wohnungen abspielen, langsam mehr und mehr eingefangen (und der Zuschauer mit). Und als er aus seinen Beobachtungen den Schluß zieht, daß einer dieser Nachbarn seine ewig keifende Frau in der Nacht umgebracht, in Stücke zerschnitten und in Koffern aus dem Haus getragen hat, wird er, seine gelegentlichen Besucher (vor allem die schöne Grace Kelly) und auch der mitfiebernde Kinobesucher, Schritt für Schritt immer mehr zum Voyeur. (Gerade dieser Prozess, in den man voll eingewickelt wird, ist das eigentlich Bösertige an diesem Film). Jedenfalls verliert Stewart seine Hemmungen und greift später zum Fernglas (im Film ausnahmsweise durch einen Kreisaus-



Ein liebevolles Zitat aus den Simpsons zeigt das zentrale Szenario des Films: Photograph, Gipsbein, Rollstuhl, kleines Zimmer, Photographien an der Wand, Exakta und langes Tele. (© Twentieth Century Fox Film Cooperation)

schnitt symbolisiert und nicht durch die sonst übliche idiotische liegende Acht). Und als er noch genauer Bescheid wissen will, kommt das, auf was der Photohistoriker schon lange wartet. Er fährt an eine Schublade, holt eine Kamera und ein ellenlanges Objektiv heraus, klickt diese routiniert ineinander und späht nun den Nachbarn aus.

Nun meinte ich aus der Erinnerung, diese Kamera und das Objektiv immer deutlich gesehen zu haben, aber dies ist überhaupt nicht der Fall. Der Film steigert Tempo und Atmosphäre über die ganze Zeit - zunächst kaum merkbar, dann aber immer schneller. Der Zahl der Bildschnitte nimmt zu, und die Handlung verlagert sich immer mehr aus dem gemütlichen Tageslicht ins Düstere, ins Halbdunkel und in die Nacht. Dies ist schon ziemlich fortgeschritten, wenn die Kamera endlich zum



Ein typisches Werbungsbild mit der „einmontierten“ Nachbarin von gegenüber. Aber deutlich zu erkennen: die Kappe auf der Exakta-Schrift, die Tele-Brennweite und der Anfang der Nummer (Abb. aus J.W. Finler)

Einsatz kommt. So sieht man sie nur sehr selten halbwegs ausgeleuchtet, oder so, daß man eine Inschrift oder eine Zahl lesen kann. Klar ist nur – es handelt sich um eine Exakta mit Prismeneinsatz und einem gewaltigen Teleobjektiv – wobei an der Exakta irgend etwas „komisch“ ist.

Jetzt kann man sich fragen, warum nahm Hitch oder seine „Ausstatter“ überhaupt eine Exakta? Die Antwort wird einfach, wenn man auf das Datum schaut, an dem der Film gedreht wurde. Zu dem Zeitpunkt (Ende 1953) gab es eigentlich nur drei KB-System-Kameras, die ein weltweites Image hatten. Und neben Leica und Contax war dies eben die Exakta mit ihrer alternativen Reflex-Technik. Natürlich hätte man auch eine Leica oder Contax mit Spiegelkasten-Tele nehmen können, aber die Lösung mit der einäugigen Reflex mit Prismensucher war doch moderner und eleganter. Und die paar anderen Kameras dieser Zeit mit Dachkantenprisma (Praktika, Contax D) waren bei weitem nicht so verbreitet oder bekannt. Für einen sehr extremen Planer



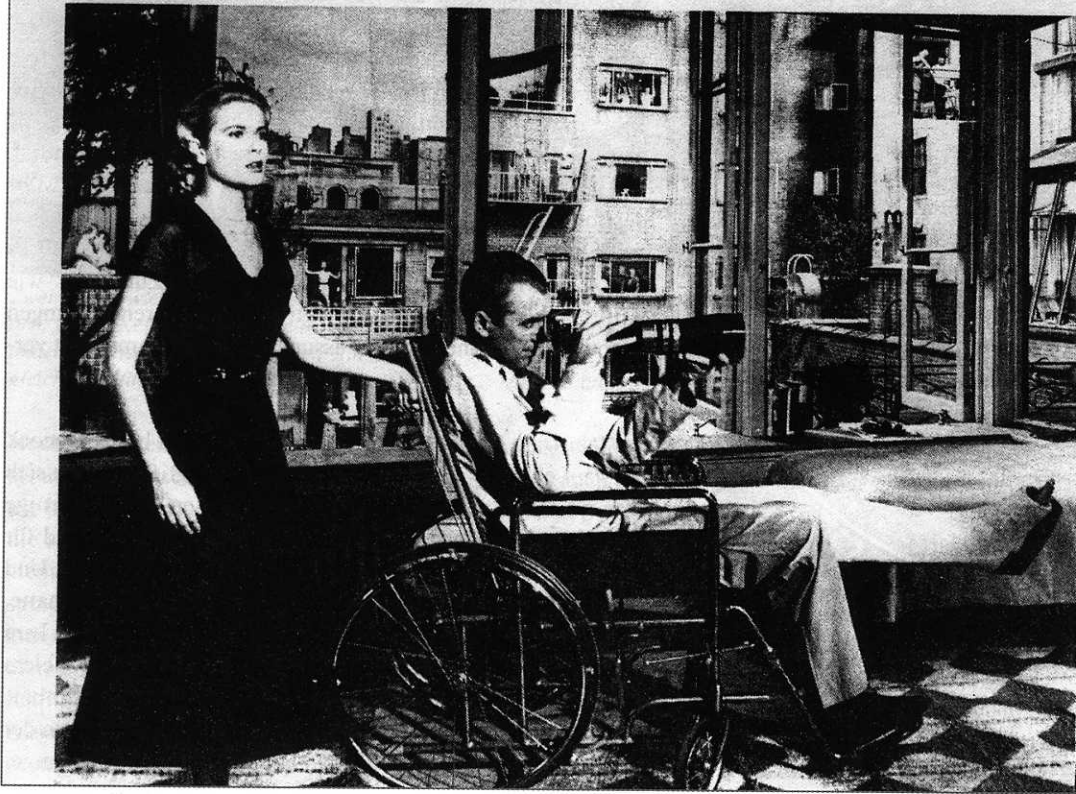
Die Exakta VX für den Export in die USA (1951 bis 1953). Das Varex ist verschwunden und das VX nach oben gewandert. Erste Version ohne Auslöserschutz, wie sie auch im Film eingesetzt wird. Foto: Rudolf Hillebrand

wie Hitchcock, der auch immer nach dem Modernsten und Besten schaute, war diese Kombination einer Reflexkamera mit langem Tele etwas, was sich dramaturgisch gut einsetzen ließ. Es erlaubte spannende Bilder und Einstellungen, eine optische Darstellung des „aggressiven Zielen und Eindringen“ - und war vor allem für den Zuschauer vollkommen plausibel.

Wenn man diesen Gedankengang weiterverfolgt, kommt man automatisch zu dem Schluß, daß die Hauptperson in diesem Film nur deshalb Photograph ist, weil es nachvollziehbar ist, daß er etwas fernrohrartiges im Haus hat. Dafür hätte er natürlich auch einen Theodoliten oder ein Fernrohr nehmen können, aber welcher Geometer kann sich eine phantastische Freundin aus der „high society“ wie Grace Kelly leisten? Einem berühmten (und daher auch nicht armen) Photographen kann man das schon eher zutrauen – und, daß dieser nur die neueste und beste Ausrüstung hat, erst recht.



Publicity shot of Grace Kelly and James Stewart.



Dieses Standphoto ist natürlich Humbug, denn Stewart würde hier nur seine Seitenwand photographieren. Aber es zeigt uns doch das eingesetzte 400er Tele mit den drei charakteristischen Chromringen (Abb. aus R.A. Harris).

Doch jetzt endlich zur Kameratechnik: Natürlich fragen wir uns, welche Exakta und Optik hier eingesetzt wurden. Wie gesagt – der Film und die dabei geschossenen Bilder waren nicht sonderlich erhellend. Glücklicherweise gab es aber die Werbung für den Film und die damit verbundenen Standbildphotographien (englisch: stills), und da finden wir in den Filmbücher jetzt wirklich detaillierte Bilder, wie sie im Film nie zu sehen waren. Jetzt sieht man auch genau, was an der Exakta nicht stimmte. Der „gebogene“ Schriftzug mit der etwas ziselierten „Exakta“ vor dem Lichtschacht ist durch eine präzis gearbeitete schwarze Platte säuberlich abgedeckt. Meine erste Überlegung war, daß man damit die „ostdeutsch/kommunistische“ Herkunft der Kamera verschleiern wollte (schließlich war man gerade in der finstersten McCarthy-Zeit mit ihren Schauprozessen). Aber dann fand ich ein „publicity still“, auf dem wunderschön das „Ihagee Dresden“ zu sehen war. Da dies Teil der Werbung war, konnte es schließlich jeder jederzeit lesen. Also mußte es einen anderen Grund geben.

Nach kurzem Grübeln wurde dies auch schnell klar. Damals mochte man einfach keine „Schleichwerbung“ im Film. Man tat sogar sehr viel, um Marken unkenntlich zu machen. Überprüfen Sie nur mal in der Erinnerung, ob Sie Humphrey Bogart oder die anderen Filmqualmer (das waren eigentlich alle) jemals mit einer Zigarettenschachtel gesehen haben (nein – die hatten immer Etais) oder ob er einen bekannten Whiskey getrunken hat (wenn man ein Etikett sah, war es eine Phantasie-Marke). Sogar die Autos verloren ihre Markenzeichen ... Und so ging es auch der Exakta.

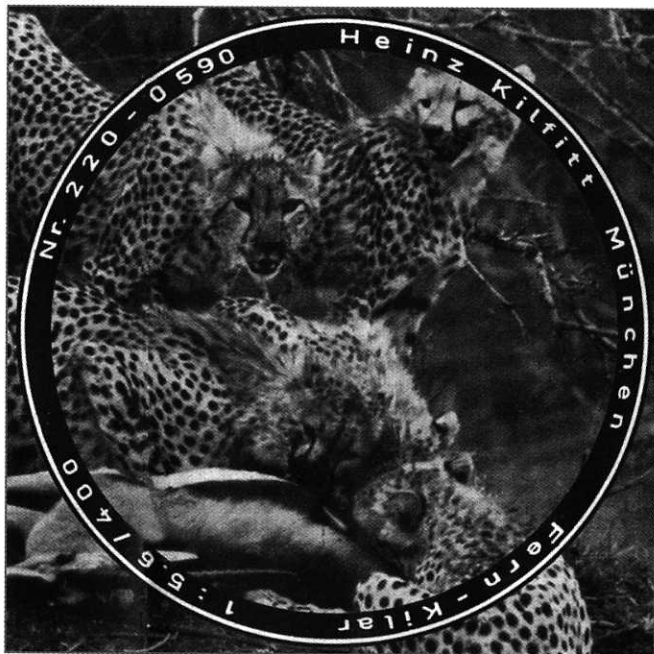
Aber welche Exakta war es nun? Trotz der Schriftabdeckung bleibt als Identifikation noch das im Halbkreis geschriebene „Ihagee Dresden“ übrig. Dazu die Information, daß sie keinen Auslöseschutz, aber einen Entriegelungsknopf für das Prisma hat und daß rechts und links von diesem eben nichts steht. Dann, wenn man kein Exakta-Buch hat, greift man am besten zum neuen Kerkmann. Also: diesen Knopf gibt es seit 1950 – er kam mit der ersten Varex, die jetzt Lichtschacht und Prisma auswechseln konnte. Diese Version würde optisch auch zu der Hitch-Exakta passen. Aber nur bis 1951, denn dann kam die Varex VX, die diese Buchstaben jetzt genau neben den Knopf setzte. Aber – von 1951 bis

1953 gab es auch die Exakta VX, bei der diese Buchstaben anstelle des Varex auf dem oberen Schild standen. Damit war der Platz neben dem Knopf wieder frei. Dies war wiederum die USA-Version, die eben nicht „Varex“ hieß. Die Umbenennung soll erfolgt sein, weil man in den USA Schwierigkeiten mit dem Namen „Varex“ hatte – wahrscheinlich war es schon eine irgendwo eingetragene Marke.

Wer sich also fragt, ob für den Film ein ziemlich älteres deutsches Modell oder eine brandneue US-Ausführung von 1953 benutzt wurde, kennt Filmausstatter schlecht. Schließlich wer-



Das Fern-Kilar hier mit Spiegelkasten-Vorsatz an einer Leica. Mit Adapter und Köcher kostete es 1953 immerhin knapp DM 700 (aus Orig. Prospekt – Archiv Peter Barz).



*Im Kilfitt-Prospekt ist auch der Objektiv-Ring des 400er Fern-Kilars abgebildet. In der Film-Version wurde bis auf Brennweite/Lichtstärke und die typische Nummer alles geschwärzt.
(Prospekt – Archiv Peter Barz)*

den solche für den Film bereits bezahlte Objekte hinterher von irgend jemand preiswert bis kostenlos übernommen – also nimmt man dann nur das Beste. Und wenn man weiß, daß der ganze phantastische Hinterhof des Films komplett im Studio aufgebaut war, dann fielen die Kosten für eine (zwar teure) Kameraausrüstung bestimmt nicht ins Gewicht. (Und ich Schaf fragte mich noch, als ich in meiner Schulzeit den Film zum ersten Mal sah, wo die wohl diesen perfekten Häuserblock gefunden hätten.)

Als wesentlich kniffliger entpuppte sich das Teleobjektiv. Die Brennweite war auf einem Bild deutlich zu erkennen – 5,6/400, und auf einem anderen Standbild war es auch deutlich von der Seite zu sehen. Also hinein in die CD-Roms und in den neuen Objektiv-Kadlubek. Dort fanden sich unter Exakta und anderswo nur ganz wenig Exemplare mit dieser Lichtstärke und Brennweite, aber praktisch alle gab es erst nach 1953/54. Schließlich blieben noch ein Meyer und ein Novoflex übrig, aber Gegenprüfungen ergaben, daß das Meyer eben doch immer ein 5,5er (statt 5,6) war, und auf der Homepage von Novoflex (existiert immer noch im Allgäu) stand unter der Geschichte des Hauses, daß das „Fernobjektiv“ erst Ende der 50er auf den Markt kam.

Dann wandte ich mich an Spezialisten, darunter an unseren Sammlerfreund und Ihagee-Kenner Hilbert. Der kam forschend in etwa zum gleichen Ergebnis, aber zwei Wochen später rief er mich über das Handy von Manfred Herrmann von einer Börse an und sagte, daß direkt vor ihm jemand an seinem Stand genau das Objektiv hätte. Zwar mit Spiegelkasten davor, aber eindeutig zu erkennen an den drei Chromringen – ein Kilfitt!!

Kilfitt – natürlich! Das war die einzige Marke, an die ich nicht gedacht hatte, als ich alles von Steinheil bis Novoflex durch-

checkte. Aber dann fiel mir noch etwas auf, für das ich mich nachträglich hätte beißen können. Auf dem gleichen Bild war auch ein Teil der Nummer zu sehen – und zwar „Nr. 220-2????“. Jetzt erst erinnerte ich mich wieder, daß Kilfitt seine Objektive immer so benummert hat – ein kurzer Rückgriff auf ein Makro-Kilar in meiner Sammlung bestätigte dies. Der nächste Griff war wieder zum Kadlubek – und da stand es auch ordentlich und genau: „KIL0180 Fern-Kilar 400 mm, Blende 5,6-45, Mindestfokus 10m, Sammlerrichtpreis DM 500“. Richtig suchen sollte man halt können. Zwar heißt es im Kadlubek, daß es (nur) eine M42-Fassung hätte, aber bei einem „Zulieferer“ wie Kilfitt ist klar, daß er seine Objektive mit mehreren Fassungen anbot. Und auf eine Exakta-Fassung hat er bestimmt nicht verzichtet.

Nun fragt man sich wiederum, warum man bei Hitchcock auf einen so „kleinen“ Hersteller zurückgriff, bis man sich klar wird, daß so ein „Ofenrohr“ (von denen es sehr wenige gab) damals eigentlich den Profis vorbehalten war – und für genau diese hat Heinz Kilfitt seine Objektive auch gebaut. Und deshalb kannte der Profi, den Hitch zu Rate gezogen hatte, selbstverständlich auch das Angebot aus München (Vaduz kam vermutlich später). Schließlich war Heinz Kilfitt in vielem technisch ein Vorreiter – was nicht nur der Entwurf des Robots oder die Konstruktion der Mecaflex zeigt, sondern auch in der Optik war er ein Trendsetter. So hat er auch eine Idee umgesetzt, die niemand mehr aufgegriffen hat – einen Extender (sprich: Brennweitenverlängerer) mit Zoom. Man konnte damit also jedes Objektiv in ein Telezoom verwandeln. Vermutlich verschwand deshalb diese Idee bei den „Großen“ schnell wieder in der Schublade – wer will sich schon freiwillig den Umsatz kaputt machen.

Dank einiger Wochen gezieltem Nachschauen in den deutschen und amerikanischen Internet-Auktionen (mit Suchwort geht dies ganz einfach) und in einer ausgezeichneten Exakta-Sammler-Homepage (www.exakta.org, wo sogar noch mehr Filme aufgezählt werden, in denen Exaktas zu sehen sind) waren in kurzer Zeit auch Bilder des Fern-Kilars (nicht Tele-Kilar) gefunden. Daß man im Film die Hersteller- und Namensgravuren nie sieht, ist wohl kein Zufall – jemand hat sie sorgfältig mit etwas schwarzem Lack unsichtbar gemacht.

Jetzt kommt man natürlich zu der Frage, wie mit dieser Ausrüstung im Film eigentlich umgegangen wird, und da wird es jetzt leider eindeutig Kintopp. Die Tatsache, daß James Stewart die Exakta nach dem Einsetzen des Objektivs ohne Transportieren ans Auge nimmt, hieße eigentlich, daß er, der Profi, die wertvolle Kamera mit gespanntem Verschuß herumliegen ließ – aber das nehmen wir nicht so ernst. Etwas härter ist natürlich, daß die Leistung des 400er Teles maßlos übertrieben wird. Im Film hat es mindest die doppelte Vergrößerung als das vorher benutzte Fernglas. Und wenn man weiß, daß ein Fernglas mit einer 1:8 Leistung ziemlich genau einem 400er Tele entspricht, dann hätte er mit der Exakta garantiert wesentlich weniger gesehen als mit seinem Feldstecher, denn die Auflösung der damaligen Mattscheibe war schließlich eher bescheiden.



Zwei Bilder, wie sie kurz nacheinander von James Stewart durch die Exakta gesehen werden. Grace Kelly (links) in der Wohnung des Bösen, zeigt (rechts) dem Beobachter auf der anderen Seite des Hinterhofs den Ring, den sie gefunden hat. Beides natürlich mit dem gleichen Kifitt Fern-Kilar mit 400 mm gesehen !! (© Universal Studios)

Noch gravierender ist, daß sich das Tele im Laufe des Filmes als äußerst flexibel in den Brennweiten entpuppt, das auch auf die hinter dem Rücken gehaltenen Hand von Grace Kelly (an die sie den Ehering des Opfers gesteckt hat) „zoomen“ kann. Gemessen an den Abbildungsvarianten, die dieses Tele im Einsatz zeigt, würde es zwischen Brennweiten von 500 und 1500 mm variieren - und dies noch mit einer Lichtstärke, die problemlos Nachteinsätze ermöglicht. Das hätte auch ein Heinz Kifitt nicht hingebraucht.

Das ist natürlich wirklich reiner Kintopp, aber – es hat niemand gestört. Noch nicht einmal hochkarätige Photofachleute wie einige unserer besten Sammler haben sich das Geringste dabei gedacht, denn zu dem Zeitpunkt waren sie so in den Film ein-



© Universal Studios

gewickelt, daß dies nur bei einer richtigen Analyse am Videorecorder bemerkt werden kann.

Sogar den „Oberhammer“ hat praktisch keiner bemerkt, eingeschlossen mich selbst (obwohl ich ihn eigentlich fast jedes Jahrzehnt einmal im Kino gesehen habe, wurde ich erst beim zweiten Mal im Fernsehen stutzig): Wenn James Stewart oder Grace Kelly durch die Exakta schauen, was sehen sie dann? Antwort: Einen kreisrunden, fusseligen Bildausschnitt!!

Das ist natürlich hochkarätiger Blödsinn, denn das Bild in dem Exakta-Prisma ist perfekt rechteckig. Man kann sich noch nicht einmal auf den Suchereineinblick herausreden, denn der ist auch

rechteckig. Wie kommt's also, daß das keinem auffiel, auch nicht den Profis? Nun, zum einen liegt es natürlich daran, daß man eben zu dem Zeitpunkt schon so in dem Film drinsteckt, daß man keine Zeit mehr hat, über so etwas nachzudenken. Zum anderen ist dies in erster Linie eine normale und gewohnte Bildsprache. Der runde Ausschnitt sagt, das ist ein Fernrohr oder so etwas ähnliches, durch das jemand von „weither guckt“. Und dieses Symbol versteht in unserem Kulturkreis (trainiert durch tausend andere Filme und Bildergeschichten) jeder sofort und ohne jedes Problem.

Und genau das wußte auch Hitchcock und sein Kameramann, und deshalb ist das Bild durch die

Exakta eben rund – auch wenn es in Wirklichkeit eckig ist. Und wäre es eckig, würden die Zuschauer das nicht annehmen. So ist halt der Film.

Daß im dramatischen Höhepunkt des Films auch noch mal auf den Beruf des Photographen zurückgegriffen wird, kann bei der Gründlichkeit von Hitchcock eigentlich nicht mehr überraschen. Der Mörder weiß jetzt, wer ihn ausgespäht hat und macht sich auf den Weg zu dem Rollstuhlfahrer James Stewart. Warum dieser keine verschlossene Wohnungstür hat, fragt natürlich auch keiner, aber er findet einen eigenen Weg, um den Angreifer zumindest aufzuhalten. Er holt aus einer Ecke seines Appartements einen der riesigen amerikanischen Presseblitze (wie er an den Speed Graphics auch in hunderten Hollywood-Filmen zu sehen war). Dann blendet er seinen Gegner mehrfach mit den Glühbirnen-großen Blitzlampen, wobei ihm zum Birnenwechsel immer ein bißchen weniger Zeit bleibt, als sein Gegner sich von der Blendung erholt (großartige subjektive Kamera mit Farbwechsel von hellrot zu normal).

Was danach kommt und vor allem die herrliche Schlußsequenz, in der auch die ganzen Geschichten von „Gegenüber“ zu Ende erzählt werden (die ein Privatsender einmal einfach abgeschnitten hat), darauf möchte ich jetzt nicht eingehen. Sie könnten ja Lust haben, diesen Film, wenn er wieder im Fernsehen, auf Video oder besser in ihrem Kino auftaucht, doch mal wieder anzusehen. Aber nehmen Sie sich ganz fest vor, auf die beschriebenen Details zu achten. Denn sonst werden Sie ganz leicht wieder so in den Film hineingezogen, daß sie schlicht und einfach vergessen, warum Sie ihn ansehen. So ging es mir auch mit dem Photographieren im Film – die Hälfte der Schlüsselstellen habe ich „verschwitzt“.

© Jost Simon, Esslingen 2000 - mit Dank an A. Denzer für die Hitchcock-Infos

Literatur:

J. W. Finler: Alfred Hitchcock – the Hollywood Years
R. A. Harris and M. S. Lasky: The Films of Alfred Hitchcock
W. Kerkmann: Deutsche Kameras 1945-1999, 3. Auflage
G. Kadlubek/R. Hillebrand: Kadlubeks Objektiv-Katalog
F. Steimer: Steimers's Fotoliste 2000 (CD-ROM)