

Jeder Film braucht seinen Ort

KINO – Fotografien von Richard Thielers in der Kunststiftung Poll

Jochen Stöckmann

Die Namen sind Programm: *Odeon, Rialto, Savoy, Babylon* oder *HighEnd*, dazu *Everymann* oder *Scottsdale* – das hört sich ganz anders an als die einheitlich durchnummerierten Cinemaxx 1, 2, 3, ... Schaut man sich Richard Thielers "KINO"-Fotografien mit diesem Klang im Ohr an, verbietet sich jeder oberflächliche Vergleich: Ein Kino neben dem anderen – da könnte man an jene Quartettspiele denken, bei denen die Schuljungen in den Siebzigern Autos oder Flugzeuge gegeneinander ausspielten, wo Jaguar und Aston Martin sich mit Spitzengeschwindigkeit oder Anzahl der Zylinder ausstachen, Düsenjets und Propellermaschinen durch ihre "Gipfelhöhe" zu Trümpfen wurden. Aber um die Anzahl von Sitzplätzen, die Größe der Leinwand oder das möglichst avancierte Abspiel- oder Audiosystem geht es hier nicht. Thielers nähert sich dem Kino als Fotograf, zeigt ganz einfach nur die Frontalansicht der Fassaden.

Aber was heißt hier "nur"? Wer nur etwas länger hinschaut, dem verraten die Fotografien der Außenwände eine ganze Menge, dem geben die Bilder einiges zu denken. Wie im 18. Jahrhundert in Lesages Roman "Der hinkende Teufel" Asmodée durch Beiseiteräumen der Dächer den Blick freigab für Charakter- und Sittenschilderungen, so lenkt der Fotograf gut 300 Jahre später die Aufmerksamkeit auf Alltagsleben und Traumwelten, auf Illusionsräume. Schließlich war das Lichtspieltheater anfangs "von den Zusammenhängen mit der Vergangenheit her betrachtet [...] noch einmal eine Wirklichkeit für sich wie die Weltausstellungen und die Oper: mit Hollywood als Versailles, Kinopalästen; Galapremieren und Preisverleihungen als den Hoffesten; Stars und Tycoons als den höchsten Personen – noch einmal eine aristokratische Welt, aufgeführt für Geld."^[1] Geblieben ist davon – etwa bei der Berlinale – ein Aufmarsch der Prominenz auf dem roten Teppich vor dem Kino – was dann drinnen vor sich geht, kann man sich denken, nein: an fünf Fingern

^[1] Helmut Färber, *Baukunst und Film*. München 1976

abzählen. Die schillernden Auftritte der Stars von einst sind aufgeblasen zum Marketing-"Event", vorhersehbar, auf Glamour folgt Geheimnislosigkeit.

"Salles obscures" – dunkle Säle – dagegen hießen die Kinos in Paris. Diesen Rest von Rätselhaftigkeit, die feinen Unterschiede retten die KINO-Fotografien in das Zeitalter der nivellierenden Globalisierung hinüber. Sie bringen den Betrachter auf die Spuren einer kultur- und bauhistorischen Archäologie, lassen Geschichte(n) – ohne jede Nostalgie – immer nur durchschimmern: Das *Svetozor* in Prag sticht hervor aus einer real- oder postsozialistischen Ausgabe jener Passagen, deren morbide Pracht einst den Charme so manch Pariser Kinos ausmachte. Das *Bluebird* in Denver erinnert trotz seiner Steinfront an die hölzernen Scheinfassaden der Saloons und Absteigehotels im Western-Film. Und auch beim *HighEnd* übersieht man leicht den Bildwitz mit einem "langen Ende" von Berliner Fernsehturm im Hintergrund, weil der Gegensatz von "Studio" und bröckelnder Gründerzeit-Fassade an ein Off-Kino denken läßt. Derart auf eine Typologie von barocken Lichtspiel-Palästen über nüchterne Avantgarde-Kinos aus Stahl und Glas bis hin zu den unscheinbaren Film-Clubs der Sechziger und Siebziger verwiesen, könnte man eine konzeptuelle Verwandtschaft vermuten mit den seriellen Arbeiten der Düsseldorfer Fotoschule von Bernd und Hilla Becher. Aber mit der vergleichenden Reihung gibt sich Richard Thielers nicht zufrieden, er arbeitet die Individualität heraus, die mögliche Bedeutung jedes einzelnen "Objekts" für eine Stadt und ihre Bewohner.

Eine Gemeinsamkeit allerdings gibt es: Wie bei den Bechers, in Schwarzweiß-Aufnahmen der Fördertürme und Hochöfen einer untergegangenen Industrien, kreisen auch Thielers Bilder um Abwesendes und Vergangenes, allerdings eher angelehnt an die amerikanische *New Color Photography* der siebziger Jahre: KINO in dieser Form ist kurz vor dem Verschwinden, wird mehr verdrängt denn ersetzt durch die gleichförmig aufschießenden Multiplexx-Schachteln. Von den bunten Anfängen des Kino als Jahrmarktsattraktion bleibt da nichts mehr, sein Alltagszauber inmitten des quirligen Lebens auf und an der Straße geht verloren. Anklänge daran aber finden sich jetzt wieder in den schillernden Akkorden der Farbaufnahmen, mit denen Thielers auch ohne Schwarzweiß-Ästhetik die subtile Vielfalt gebauter und überbauter Formen zutage treten läßt.

Derart anregend, im Wortsinne "bewegend" kann heute wohl nur noch die "stille" Fotografie hinter das Geheimnis jenes Kinofilms kommen, der seinerseits den Oberflächenreizen pausenloser "action" und auf stupide Art überwältigender Surround-Soundkulissen anheimgefallen ist. Selbst die Film-Kritik ist davon nicht verschont geblieben. Kaum ein Rezensent versetzt sich noch in die Rolle des Regisseurs oder Kameramanns, erwägt alternative Ausschnitte, andere Formen der Montage. Verhandelt, oder richtiger: abgehandelt wird nur noch der Inhalt, der *plot*. Als wüßte am nächsten Morgen schon keiner mehr, ob man einen Film gesehen, ein Bühnenstück verfolgt oder ein Buch gelesen hat. Von formalen, wirklich ästhetischen Neuerungen oder gar einer Avantgarde ist keine Rede mehr, als "Fortschritt" gelten allein die – weitgehend technisch-logistischen – "Höchstleistungen" eines Mediums. Dieser Trend hat auch das Bauen erfaßt, bereits in den fünfziger Jahren beklagte der Architekt Otto Bartning "den nivellierenden Einfluß der 'photographierten Architektur' [...], die in kürzester Frist ein brasilianisches Hochhaus und seine Fassadenmuster in jedem Architekturbüro der Welt bekannt macht und besonders in den Architekturklassen der Hochschulen verheerende Wirkungen anrichtet. Der langsame Weg des geistigen Austausches in früheren Jahrhunderten ist zugleich ein Aussonderungsprozeß gewesen. Die Verbreitungsmethoden der Gegenwart aber bringen das Gefällige, das absonderlich Sensationelle, das glatt Photographische nach vorn."^[2]

Eben dagegen stellt Richard Thieler seine auf den ersten Blick ganz unspektakulären, weil einem bestimmten und oft sehr entlegenem Ort verhafteten Aufnahmen. *Kosmos* etwa ist nicht nur der Name eines Berliner Kinos, sondern in dieser Fotografie tatsächlich ein ganz eigener Kosmos mit dem magischen Lichtkreisen vor einem in prächtiges Rot getauchten Foyer hinter der Glasfassade. Hier behauptet sich ein Aufführungs-Ort, existiert nicht bloß der umbaute Raum anonymer Zuschauer-Säle hinter der vom "corporate design" vorgegebenen Einheitsfassade. Und so wird deutlich: KINO gedeiht nicht im abstrakten *space*, sondern ist angewiesen auf *a place*, auf den ganz konkreten Ort.

^[2] Eberhard Schulz, *Zwischen Glashaus und Wohnfabrik. Ein Leitfaden. durch die zeitgenössische Baukunst.* Bremen 1959

Nur dann verwandelt sich jeder Film – meist eine von abertausend Kopien – in das ganz besondere, individuelle Kino-Erlebnis.

Ähnliches trifft jetzt auch zu auf Thielers Fotografien, die diesmal ausgestellt sind in der Kunststiftung Poll, wo im ehemaligen Heizhaus Leuchtkästen vor vernarbten Wänden den Eindruck vermitteln, man könne als Betrachter ohne weiteres hinter die abgebildeten Kino-Fassaden schauen.

So setzt Richard Thielер ganz unpräventiös jenes fatale Verdikt der späten Zwanziger außer Kraft, wonach insbesondere die Fotografie für das "Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" verantwortlich sei. Prima vista geht es nämlich nicht um Kunst-, sondern um Lebenswerke, um Biographien von Gebäuden und ihren Besitzern, oder richtiger: Betreibern, den, wie es früher hieß, "guten Seelen" eines Geschäfts, in Zeiten, da gutes Kino Unterhaltung war – und Kunst sein konnte.

All diese archäologischen, atmosphärischen auch erzählerischen Momente bringt der Fotograf zum Vorschein. Ob mit Gespür und Gefühl oder ganz nüchterner Überlegung, ob mit spontaner Intuition oder einem ausgeklügelten Konzept, wer vermag das zu sagen? Es bleibt ein Geheimnis.