

Der Photograph als Archäologe

Zu Christian Borcherts »Bildern aus Dokumentarfilmen«

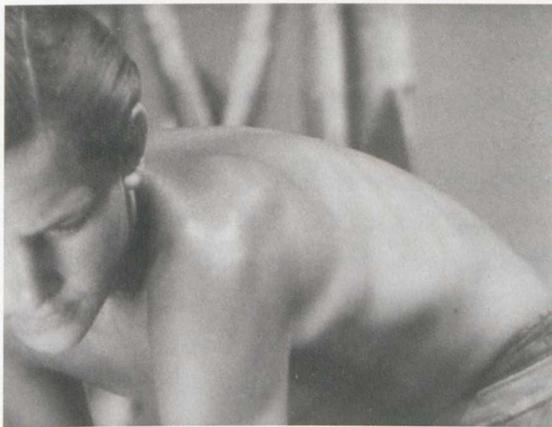
Unsere Vorstellung von Dresden ist zutiefst von Bildern geprägt. Die berühmtesten Veduten des 18. Jahrhunderts verdanken wir dem Hofmaler Bernardo Bellotto. Der Photopionier Hermann Krone schuf bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts die ersten photographischen Ansichten der Elbmetropole. Und für das 20. Jahrhundert hat Richard Petersen mit seinem Blick vom Rathausturm auf das zerstörte Dresden eine paradigmatische Aufnahme geliefert. Einige dieser Dresden-Bilder sind zu Ikonen geworden, die unsere Imagination auf das vermeintlich Unverrückbare und fraglos Gültige festlegen.

Solcher übermächtiger Vorbilder zu entgehen, hat sich der Photograph Christian Borchert auf die Suche nach einer alternativen Bildgeschichte Dresdens begeben und zwischen 1985 und 1990 einen monumentalen Bilderatlas angelegt.¹ In dieser Zeit sichtete der gebürtige Dresdner systematisch Dokumentarfilme über seine Heimatstadt aus ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, um aus dem Strom bewegter Bilder einzelne »Frames« zu isolieren, zu kopieren und als Photographien zu reproduzieren. Gewiss hat ihm sein Studium der Kopierwerktechnik, das er zu Beginn der 1960er Jahre in Potsdam-Babelsberg absolvierte, das technische Know-how am Schneidetisch vermittelt. Rund 50.000 Meter Film hat er ausgewertet und schließlich einige hundert Aufnahmen zur Reproduktion ausgewählt.²

Borchert war also nicht nur Photograph, sondern auch ein Archäologe des filmischen Bildes. Als »Grabungsorte« dienten ihm v.a. Wochenschauen, Werbefilme und Dokumentationen politischer Ereignisse: Filme mit klarer kommerzieller oder politischer Zweckbestimmung, die kaum für eine Rezeption jenseits ihrer konkreten Gebrauchssituation geschaffen wurden. Im historischen Rückblick gewähren sie aber gerade deshalb einen tiefen Einblick in den medialen Bedürfnishaushalt einer untergegangenen Epoche.

Die vorliegende Serie von Filmstills etwa stammt aus einem Propagandafilm zum Wiederaufbau Dresdens nach dem Krieg (»Dresden«, Regie: Richard Groschopp, DEFA 1946). Sie ist einer Sequenz entnommen, die den Neubau der zerstörten Albertbrücke als Brücke der Einheit zeigt und die Dynamik des sozialistischen Arbeitsprozesses feiert. Jedes Individuum trägt hier seinen Teil zur gemeinsamen Zukunft bei. Egal ob jung oder alt, ob Mann oder Frau – alle packen mit an, um die neue Wirklichkeit zu gestalten. Dabei machen die Bilder den Brück-

kenbau erst in ihrer Montage als Gemeinschaftsleistung fassbar. Der schnelle Schnitt der Einstellungen wird im Film vom schlagenden Rhythmus heroischer Orchestermusik vorangetrieben. So scheint eine Distanznahme zum Ereignis oder eine Besinnung auf die Bildlichkeit kaum möglich, denn der Film versetzt uns unmittelbar ins Geschehen, reißt uns mit. Anders die Standbilder. Sie präsentieren uns eingefrorene Momente aus der rastlosen Sequenz und geben diese zur kontemplativen Be-



Christian Borchert: Szenen aus dem DEFA-Dokumentarfilm »Dresden«, 1946. Filmstills 1985–90. Katalog 23

Bertram Kaschek

¹ Für anregende Diskussionen und wichtige Hinweise danke ich Jürgen Müller und Wolfgang Hesse.

² Vgl. Peter Gehrisch: Das Filmbild als Gedächtnis, in: Christian Borchert: Dresden – Flug in die Vergangenheit. Bilder aus Dokumentarfilmen 1910–1949, Dresden 1993, S. 5–27, hier S. 7.

trachtung frei. Dabei tritt der artifizielle und geradezu formalistische Charakter einzelner Einstellungen nun deutlicher hervor: Körper vor planem Himmel, kraftvolle Anschnitte und mächtige Diagonalen – die Anleihen bei Alexander Rodtschenko und Sergej M. Eisenstein, aber auch bei Leni Riefenstahl sind unübersehbar.

Borchert hat das Projekt auf eigene Faust begonnen und dann dem VEB Verlag der Kunst Dresden zur Publikation vorgeschlagen. Im März 1986 bekundet der Verlag sein Interesse an einem »Bildband mit historischem Charakter [...], der sowohl zur Geschichte Dresdens als auch zur künstlerischen Fotografie im Film bedeutend werden kann.«³ Bevor der Band 1993 erscheint, präsentiert Borchert die Bildersammlung einige Male in Ausstellungen. Die erste Schau findet vom 28. Januar bis zum 10. März 1990 in der Dresdner »Galerie Nord« statt und ist ganz bewusst als visueller Kommentar zum 45. Jahrestag der Zerstörung Dresdens angelegt.⁴ 504 Aufnahmen aus ca. 80 Filmen der Jahre 1913 bis 1950 werden gezeigt. Borchert wählt hier – wie dann auch für den Bildband – »das serielle Prinzip (dem Film entsprechend)« als Präsentationsform.⁵

Die weitgehend chronologische Ordnung der Bilder erlaubt deren Lektüre als historische Erzählung. Der Betrachter kann verfolgen, wie Schritt für Schritt die Moderne Einzug in Dresden hält. Dampfschiffe und Straßenbahnen, Flugboote und Zeppeline verheißen eine neuen Ära technischer Mobilität. Der Zoo und die Schwimmbäder, die Einkaufsmeilen und die Industriemessen künden von einer urbanen Freizeit- und Konsumkultur. Parallel hierzu vollzieht sich der schleichende Wandel vom kaiserreichlichen Militarismus zum Nationalsozialismus: Friedrich August III., Hindenburg und schließlich Goebbels und Göring lassen sich in Dresden feiern. In der Schreckensnacht vom 13./14. Februar 1945 scheint dann alles Vorhergehende fast unsichtbar zu kulminieren: Zwei Luftaufnahmen aus einem angreifenden Flugzeug zeigen nur abstrakte Leuchtspuren des Bombardements – das Grauen dieses Ereignisses entzieht sich jeder konkreten Darstellung. Darauf folgt ein Abspann von etwa 80 Bildern des zerstörten Dresdens und des Wiederaufbaus.

Nichts nötigt den Betrachter, sich der Chronologie der Bilderfolge zu unterwerfen. Denn das offene Prinzip der Serialität erzeugt seine eigenen Wahrheiten und ermöglicht Lesarten, die nicht an die zeitliche Logik des historischen Verlaufs gebunden sind. So scheint einigen Bil-

dern eine geradezu prognostische Dimension eigen zu sein: Im Grunde harmlose Luftaufnahmen aus den 30ern präfigurieren unwillkürlich die Perspektive der Bomber von 1945. Das Wissen um die Zerstörung organisiert unsere Wahrnehmung der Vorgeschichte.

Eine weitere Dimension eröffnet sich im Hinblick auf die Physiognomien der abgelichteten Menschen. Borchert selbst hat darauf hingewiesen, dass ihn vor allem die Gesichter in den Filmen interessierten, die er als »Portraits im Sanderschen Sinne« auffasste und in denen er eine implizite Soziologie der Stände erblickte.⁶

Während uns ein Film immer die Erfahrung des Dabeiseins suggeriert, hat man beim Betrachten eines Photos weitaus stärker das Gefühl, einer abgeschlossenen Vergangenheit zu begegnen. So stellt der Semiotiker Roland Barthes der »magischen Fiktionalität« des Films die photographische »Realität [...] des Dagewesenseins« entgegen.⁷ Das bewegte Filmbild verpflichtet uns demnach in erster Linie auf die Immanenz des Mediums, wohingegen das Photo stärker nach der außerbildlichen Wirklichkeit fragt. In diesem Sinne hat Borchert selbst seine Arbeit als »antikinematographisch« bezeichnet.⁸ Die Strategie der Herauslösung einzelner »Frames« zielt demnach auf einen Realitätseffekt, der jedoch immer wieder von den angehaltenen Bildern selbst durchkreuzt wird – der Aufbau-Film in seiner betonten Artifizialität bietet hierfür ein deutliches Beispiel.

Dass der Bildarchäologe Borchert seine Arbeit mit fremden Filmbildern auf den Zeitraum bis 1949 beschränkt, erklärt sich vielleicht durch den Umstand, dass sein eigenes photographisches Erfassen der Welt nur wenige Jahre später einsetzt. Von da an (1954) übernimmt er selbst die Verantwortung der Zeitzeugenschaft – und macht sich selbst sein Bild.

Wer mit Christian Borcherts Filmstills über die Geschichte nachdenkt, muss erkennen, dass das vergangene Jahrhundert dasjenige der unfreiwilligen, aber keineswegs unschuldigen Betrachter war. So ist seine Serie frei von jeder Sentimentalität. Indem Borchert sich fremder Filmbilder bedient, um die eigene Vorgeschichte, die Geschichte Dresdens von 1910 bis 1949 zu rekonstruieren, führt er vor Augen, in wie großem Maße unser historisches Gedächtnis dem stets interessegeleiteten Blick der Filmkamera ausgeliefert ist. Dies ist eine Geste der Selbstbescheidung. Denn auch der Photograph bleibt am Ende Betrachter.

3 Schreiben an Borchert vom VEB Verlag der Kunst Dresden vom 14.3.1986, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB), Handschriftenabteilung, Mscr. Dresd. App. 2802, 2663(1).

4 Vgl. SLUB, Handschriftenabteilung, Mscr. Dresd. App. 2802, 2664(4), Brief der Galeristin Sigrid Walther an die Hauptverwaltung Film, Abteilung Filmzulassung vom 16.5.1989.

5 SLUB, Handschriftenabteilung, Mscr. Dresd. App. 2802, 2669(25), Brief an Herrn Eisenhauer vom 24.4.1990. Die Buchpublikation umfasst 462 Aufnahmen aus 90 Filmen der Jahre 1910–1949.

6 Gegen das Verschwinden. Matthias Flügge im Gespräch mit Christian Borchert am 13.1.1996, in: Christian Borchert: Zeitreise. Bilder einer Stadt. Dresden 1954–1995, Dresden 1996, S. 201–205, hier S. 203. Vgl. auch SLUB, Handschriftenabteilung, Mscr. Dresd. App. 2802, 2663(21), Brief an Martina Buder (Lektorin) vom 1.8.1991. Zur Sanders-Rezeption bei Borchert vgl. Katharina Röhl: Die Rezeption der Bildnisfotografie August Sanders in der DDR. Bonn 2004 (Magisterarbeit).

7 Roland Barthes: Rhetorik des Bildes, in: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt am Main 1990, S. 28–46, hier S. 39 f. Vgl. hierzu auch Martin Seel: Fotografien sind wie Namen, in: Ders.: Ethisch-ästhetische Studien, Frankfurt am Main 1996, S. 82–103, v. a. S. 100 ff.

8 Vgl. Gegen das Verschwinden, S. 203.