

Osteuropa als Blickschule

Christian Borcherts anonyme Porträtaufnahmen der 1970er Jahre

Bertram Kaschek

Im Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden befindet sich unter der Signatur Da 2001-15 ein kleines Konvolut aus dem Nachlass Christian Borcherts (1942–2000), das 16 Bilder versammelt, die der Fotograf in den 1970er Jahren in Osteuropa aufgenommen hat. Bei den meisten der Fotos handelt es sich um Porträtaufnahmen, teils von Einzelpersonen, teils von Paaren oder Gruppen.¹ Sie alle zeugen von Borcherts reger Reiseaktivität während der 1970er Jahre sowie von seinem anhaltenden Interesse an verschiedenen Porträtformen und an den Menschen in den Ländern östlich der DDR. Ausgehend von diesem Konvolut soll im Folgenden knapp skizziert werden, welche Rolle Auslandsreisen für die Entwicklung von Borcherts fotografischer Praxis und seines konzeptuellen Verständnisses von Fotografie gespielt haben. Wie sich zeigen wird, scheint Borchert diese Reisen gezielt als Katalysatoren für seine sich wandelnden Bild- und Porträtauffassungen genutzt zu haben.

Der 1942 in Dresden geborene Borchert hatte nach einem Studium der Kopierwerktechnik in Potsdam zunächst als Ingenieur in Wolfen, Potsdam und Berlin gearbeitet, bevor er im Mai 1970 in die Redaktion der Neuen Berliner Illustrierten (NBI) eintrat, der er bis März 1975 angehören sollte. 1971 nahm er ein berufsbegleitendes Fernstudium der Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) in Leipzig auf, das nicht nur seine aufkeimende Abneigung gegen die linientreue Bildrhetorik der NBI verstärkte, sondern auch seine künstlerischen Ambitionen beflügelte. So

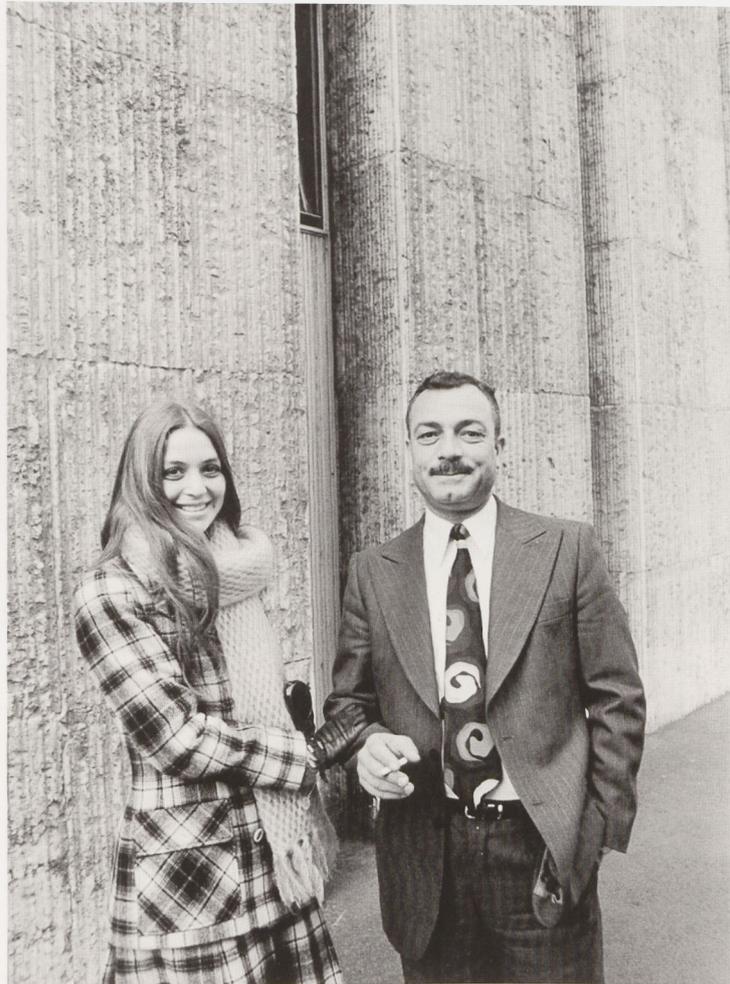
¹ Christian Borchert
Kontaktbogen (Nr. 9
von 45) zur Reise in
die Slowakei · 1978 ·
Deutsche Fotothek
Dresden, ohne Signatur

kündigte er im März 1975, kurz nach erfolgreichem Studienabschluss, seinen Redakteursposten, um fortan freiberuflich tätig zu sein und sich weitgehend auf selbstgewählte Projekte zu konzentrieren.

Bereits zwischen 1964 und 1972 war Borchert mindestens fünf Mal in Prag gewesen. Tagesausflüge und Kurzreisen in die Hauptstadt der Tschechoslowakei waren unter DDR-Bürgern aufgrund der kurzen Distanz, der Visafreiheit, der guten Versorgungslage und der weltstädtischen Atmosphäre äußerst beliebt.² Und auch Borchert scheint Prag in erster Linie als Tourist aufgesucht zu haben. Ganz anders verhält es sich dagegen mit seinen drei Aufenthalten in Ungarn im Oktober 1972 sowie im März und im September 1973. Denn diese dienten der Verwirklichung eines groß angelegten Porträt-Projektes im Rahmen seiner Jahresabschlussarbeit an der HGB.

Borchert legte zunächst in Budapest, dann auch in anderen Städten und auf dem ungarischen Land eine umfangreiche Serie von Porträts ihm unbekannter Menschen an, die ihm auf der Straße und an öffentlichen Orten begegneten. Dabei ging es ihm allerdings nicht um Street-Photography im Sinne des gelungenen Schnappschusses, sondern um Bilder, zu deren Entstehung die Dargestellten ausdrücklich ihre Einwilligung erteilen sollten – und zwar so, dass dies im Bild zu erkennen ist. Mittels eines ins Ungarische übersetzten Zettels nahm Borchert Kontakt mit Passanten auf, um sie nach ihrer Bereitschaft zu fragen, sich für ein fotografisches Porträt in der von ihnen gewünschten Weise zu präsentieren. Es ging ihm also darum, die Dargestellten als gleichberechtigte Partner in die Bildgenese einzubeziehen, einen Pakt mit ihnen zu schließen und gemeinsam mit ihnen für das Ergebnis der Inszenierung einzustehen. Der Blick in die Kamera diene dabei als Gewähr dafür, dass dieser Pakt auch im Nachhinein für alle Betrachter erkennbar bleibt. Bereits hier wird ersichtlich, dass es Borchert in diesem Projekt nicht zuletzt um die ethischen Implikationen der fotografischen Porträtkunst ging. Er wollte den Menschen ihr Bildnis nicht entreißen, sondern sie an ihrer Bildwerdung beteiligen.

Das Osteuropa-Konvolut des Kabinetts beinhaltet vier Aufnahmen aus der großen Ungarn-Serie: zwei Einzel- und zwei Doppelporträts. Exemplarisch sei hier das Porträt eines urban-modernen Paares vorgestellt, das vor einer schräg nach rechts fluchtenden, vertikal-geriffelten Betonfassade eines Hotels in Positur gegangen ist (Abb. 2). Die junge Frau links im karierten Mantel und mit dickem Wollschal hat mit ihrer behandschuhten Hand den angewinkelten Unterarm ihres Anzug und Krawatte tragenden Partners ergriffen. Dieser hält zwischen Zeige- und Mittelfinger seiner einen Hand eine Zigarette, während er die andere lässig in die Hosentasche gesteckt hat. Er ist dem Betrachter frontal zugewandt und blickt geradewegs in die Kamera. Seine Freundin dagegen befindet sich in leichter Körperdrehung und blickt lächelnd ganz knapp an der Kamera vorbei. Offenbar ist ihr Blick auf den Fotografen gerichtet, der sich dicht neben der auf



2

Christian Borchert
Paar vor dem Hotel
»Duma« in Budapest ·
1972 · Fotografie ·
238 × 159 mm ·
Kupferstich-Kabinett,
Inv. Nr. Da 2001-15/10

einem Stativ befestigten Kamera befindet, um erhobenen Hauptes mit einem Drahtauslöser den Aufnahmemechanismus zu betätigen.

Das Porträtfoto zeigt also nicht nur Antlitz und Gestalt der porträtieren Personen, sondern dokumentiert darüber hinaus die komplex verwobenen Kommunikationsakte zwischen den beteiligten Akteuren der fotografischen Aufnahme. Während der schnaubbärtige Mann dem Blickregime der Kamera folgt und eine bildgerechte Pose einnimmt, die wohl entspannte Selbstsicherheit ausdrücken soll, wendet seine Freundin ihre Aufmerksamkeit weniger der Apparatur als vielmehr der Person des ihr offenbar sympathischen Fotografen zu. Etwas überspitzt könnte man sagen: Der Mann flirtet mit der Kamera (in narzisstischer Erwartung eines souveränen Selbstbildes); die Frau flirtet mit Borchert (ohne sich allzu sehr um



das entstehende Bild zu kümmern). So lässt sich der Griff nach dem Arm des Mannes womöglich als Signal deuten, das sowohl Borchert als auch dem Partner und der Frau selbst versichern soll, wem sie sich über die aktuelle Situation hinaus zugehörig fühlt.

Freilich ist die im Bild fixierte Situation nur ein isolierter Moment aus einem frei fließenden Handlungskontinuum. Entsprechend hat Borchert stets mehrere – im Durchschnitt etwa sechs – Aufnahmen während einer gewährten Porträtsituation gemacht. Folgt man dem Kontaktbogen, liegen auch im Fall des hier besprochenen Doppelporträts sechs verschiedene Aufnahmen vor, von denen Borchert die letzte für seinen Abzug ausgewählt hat. Sie ist die einzige, in der die Frau den Arm des Mannes ergreift und sich auf diese Weise zu ihrem Partner bekennt. In den fünf vorangehenden Aufnahmen posiert sie weitaus stärker für die Kamera und drängt sich bisweilen sogar leicht in den Vordergrund – mitunter skeptisch beäugt von Seiten des Mannes. Borchert hat also jene Aufnahme zur gültigen erklärt, in der sich der eitle Aktionismus der Frau beruhigt hat und eine energetische Balance zwischen ihr und dem Mann eingetreten ist. Die psychologische Spannung der Aufnahme erwächst nun ganz aus der komplexen Verschränkung der Blicke und Gesten.

Das Paarporträt bezeugt nicht nur Borcherts psychologischen Feinsinn, sondern auch sein gewissermaßen soziologisches Interesse an der Dynamik menschlicher Interaktion, das für die gesamte Serie kennzeichnend ist.³ Tatsächlich können seine Porträts aus Ungarn nicht zuletzt als

3
Christian Borchert
 Doppelseite aus »Gesichter zwischen Donau und Theiß« · 1974 ·
 Buchprototyp ·
 Deutsche Fotothek
 Dresden, ohne Signatur

mikrosoziologische Versuchsanordnungen verstanden werden, in denen es darum geht, die Verwandlung einer sozialen Situation in ein Bild zu initiieren und fotografisch festzuhalten.⁴ Die Entscheidung, sein Projekt in Ungarn durchzuführen, war für Borchert eine folgenreiche konzeptuelle Setzung. Denn aufgrund der Sprachbarriere sah er sich nun gezwungen, mit seinen stets spontan akquirierten Mitstreitern weitgehend nonverbal – und das heißt: in erster Linie visuell – zu kommunizieren. Alle Vorkehrungen für die Aufnahme mussten durch einen Austausch von Blicken und Gesten getroffen werden – der im Idealfall wohl als Kondensat Eingang ins Bild finden sollte.

Borchert war von der Kontaktfreudigkeit seiner ungarischen Bildpartner geradezu überwältigt, nicht zuletzt da sie ihm half, seine eigene anfängliche Scheu zu überwinden. Von den etwa 700 angesprochenen Personen während der insgesamt acht Wochen in Ungarn haben ihm lediglich 20 eine Absage erteilt.⁵ So hatte er im Herbst 1973 rund 4000 Negative beisammen, aus denen er im Folgejahr 103 Aufnahmen auswählte, um aus diesen gemeinsam mit der Buchgestalterin Christine Gohles einen Buchprototypen als Jahresabschlussarbeit zu erstellen: »Gesichter zwischen Donau und Theiß. Einhundertunddrei Fotografien ungarischer Menschen von Christian Borchert«. Der Band versammelt ein weites Spektrum an Einzel-, Doppel- und Gruppenporträts, denen Borcherts Bewunderung seiner damaligen Vorbilder August Sander und Irving Penn deutlich anzusehen ist (Abb. 3). Mit Sander verband ihn die Intention, Gesellschaft in Porträts abzubilden. Darüber hinaus teilte er dessen Überzeugung, dass sich in der bewusst eingenommenen Pose das Selbstverständnis der Dargestellten artikuliert.⁶ Die Vorliebe für Irving Penn wiederum zeigt sich vor allem im Einsatz des Weitwinkelobjektivs, das zu einer Wölbung des Bildraums führt, die bei geringer Distanz auch die Gesichtszüge erfassen kann – eine Bildeigenschaft, die Borchert später vehement ablehnen sollte.

Im Herbst 1974 konnte Borchert seine »Gesichter zwischen Donau und Theiß« im Rahmen der Gruppenschau »Wir stellen Junge Fotografen vor« in der Berliner Stadtbibliothek schließlich einem größeren Publikum präsentieren. In der für die DDR maßgeblichen Foto-Zeitschrift »Fotografie« wurden Borcherts Bilder als die »vieldiskutierten Aufnahmen«, die »in der Ausstellung viele Meinungsäußerungen herausforderten«, hervorgehoben und mit einer eingehenden Besprechung gewürdigt.⁷ Zudem wurden sie der Leserschaft in der Rubrik »Resonanzen« zur Diskussion gestellt und riefen auch dort kontroverse Stellungnahmen hervor.⁸ Vor allem die ablehnenden Reaktionen, die auf die vermeintlich mangelnde Lebendigkeit seiner Porträts abhoben, zeugen vom Provokationspotenzial von Borcherts Aufnahmen im Kontext einer offiziellen fotografischen Bildkultur, die nach wie vor im Zeichen des »sozialistischen Realismus« auf eine ungebrochen positive »Widerspiegelung der sozialistischen Wirklichkeit« setzte.⁹ Borcherts Bilder verweigern den in diesem Kontext gewünschten



Anschein beiläufigen Dabeiseins (als vermeintlichen Ausweis von Authentizität) und bekennen sich offen zur Inszenierung (die in der »parteilichen« Fotografie in der Regel verschleiert wird, wenngleich sie sich dort häufig gerade dadurch sehr aufdringlich zeigt).

Mit den »Künstlerporträts« von 1975/76, seinem ersten Projekt als Freiberufler, schloss Borchert unmittelbar an seine Ungarn-Serie an, indem er den Blickkontakt mit der Kamera erneut zum bestimmenden Prinzip seines Porträtzyklus machte.¹⁰ Die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erregten die »Künstlerporträts« nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass deren erste umfangreichere Präsentation – »Schriftsteller vor der Kamera« in der Berliner Buchhandlung »Das internationale Buch« – am 18. November 1976, also nur zwei Tage nach der Ausweisung Wolf Biermanns aus der DDR, eröffnete und etwa die Hälfte der 39 dargestellten Autoren zu den Unterzeichnern der von Stefan Hermlin und Stefan Heym initiierten Petition gegen die Ausbürgerung Biermanns zählte.

Trotz des großen Erfolges beim breiten Publikum regten sich bei Borchert nach Abschluss des Projektes zunehmend skeptische Bedenken gegenüber seinen bisherigen Porträtaufnahmen. Viele der Bilder aus Ungarn sind neben der mitunter verzerrenden Weitwinkelästhetik durch tiefschwarze Flächen geprägt, denen helle Partien kontrastreich gegen-

4

Christian Borchert
 Paar mit Fahrrad vor
 Holzzaun (Rumänien) ·
 1977 · Fotografie ·
 187 × 283 mm (Darstel-
 lung), 207 × 283 mm
 (Blatt) · Kupferstich-
 Kabinett, Inv.-Nr.
 Da 2001-15/15



5
Christian Borchert
 Slowakische Bäuerinnen · 1978 · Fotografie ·
 186 × 299 mm (Darstellung), 206 × 299 mm
 (Blatt) · Kupferstich-
 Kabinett, Inv.-Nr.
 Da 2001-15/14

übertreten. Die »Künstlerporträts« wiederum lassen bisweilen einen forcierten Willen zur Komposition erkennen, der sich nicht zuletzt an den Kontaktbögen ablesen lässt: Oft sind es weit über 100 Aufnahmen, die Borchert während einer Porträtsitzung von derselben Person – teils in wechselnden Posen, teils nur mit minimalen Haltungsvarianten – gemacht hat. Bis 1976 sind zudem Hochformate vorherrschend. All dies schien Borchert im Rückblick Unbehagen zu bereiten. Und so machte er sich nach vier Jahren Auslandsreisepause im Mai 1977 wieder auf den Weg nach Osten, um nun in den ländlichen Regionen Rumäniens nicht nur zu neuen Bildern, sondern auch zu einer insgesamt gewandelten Bildsprache zu finden. In den Jahren bis 1980 folgten weitere Reisen in die Slowakei, nach Rumänien, Polen, Georgien sowie nach Moskau, die sein neues Idiom zugleich konsolidieren und differenzieren sollten.

Deutlichstes Indiz des Wandels ab 1977 ist der Wechsel zum nun dominierenden Querformat. Und auch wenn Borcherts Hauptinteresse weiterhin auf dem Porträt lag, zeugen die entsprechenden Kontaktbögen doch von einer größeren Offenheit für davon abweichende Motive. Fast will es scheinen, als sei es ihm im Anschluss an die Künstlerporträts vor allem um eine Loslösung vom selbstaufgelegten Systemzwang gegangen. Dabei bildeten sich freilich neue ästhetische Parameter heraus. Insgesamt ist

eine Aufhellung der Schwarz-Weiß-Bilder und damit einhergehend eine stärkere Differenziertheit der Grauwerte zu verzeichnen, wodurch seine Abzüge nun einen grafisch-präzisen Charakter gewinnen, der nicht zuletzt auch durch die Motivwahl – etwa die traditionellen rumänischen Trachten oder die Struktur von Oberflächen wie Zäunen und Dächern – unterstrichen wird (Abb. 4).

Ein Gruppenporträt heimkehrender Bäuerinnen, das im Juni 1978 in der Slowakei entstanden ist (Abb. 5), verdeutlicht eine weitere Neuerung in Borcherts Bildauffassung. Denn hier verwarf er jene Aufnahmen, in denen die Gruppe der sieben Frauen vollständig im Bildkader erscheint (Abb. 1) und entschied sich gezielt für jene Variante, bei der die beiden äußeren Bäuerinnen stark angeschnitten sind – von der linken ragen nur ein Stiefel sowie die Hand mit Blumenstrauß und Hackengriff ins Bild. Die Komposition widerstrebt jeglicher Zentrierung und jeder Vorstellung von Ganzheit. In lockerer Reihung, ja fast Streuung, entsteht ein Rhythmus der Körper, Stiefel, Schürzen, Sträuße, Gesichter und Kopftücher, der beschwingt über die seitlichen Grenzen der Aufnahme hinauszuführen scheint. So präsentiert sich das Bild als sorgfältig gewählter Ausschnitt, der keine Totalität repräsentiert, sondern das Foto ganz offensiv als visuelles Fragment der Wirklichkeit ausweist.

Wenn also nicht alles täuscht, dann hat Borchert in entscheidenden Momenten seiner künstlerischen Entwicklung den Blick nach Osten gewendet und dort tatsächlich wichtige Impulse für sein fotografisches Schaffen erhalten. Als es 1972/73 darum ging, die Alltagsroutine des staatlich gemaßregelten Bildjournalismus zu durchbrechen, hat er in Ungarn die direkte Begegnung mit fremden Menschen gesucht, um eine möglichst ehrliche Alternative zur offiziellen Scheinwelt zu formulieren. Und als es 1977/78 galt, sich aus den eingefahrenen Wegen der eigenen Praxis und aus den Fängen der eigenen Konzepte zu befreien, konnte er in Rumänien und der Slowakei neue Sichtweisen an unvertrauten Menschen und Dingen erproben, um einen offeneren fotografischen Blick auf die Welt zu gewinnen.

Das Konvolut im Kupferstich-Kabinett scheint in seiner stilistischen Homogenität ebenfalls ein Produkt der späten 1970er Jahre zu sein. Fast alle Bilder sind auf besonders mattes Papier abgezogen und von einem hauchdünnen schwarzen Negativrand gerahmt.¹¹ Zudem zeichnen sich alle Aufnahmen durch subtile Graustufungen und die Vermeidung tiefer Schwärzen aus. Borchert hat demnach von den Ungarn-Bildern der frühen 1970er Jahre nur jene für Neuabzüge ausgewählt, die sein grafisch-präzises Bildideal der Folgezeit bereits vorwegnehmen. So zeugt das kleine Konvolut von den Lehren, die Borchert im Laufe eines Jahrzehnts aus der Blickschule Osteuropa gezogen hat.

1 Ein Bild in dieser Mappe, das womöglich nur versehentlich in das Konvolut geraten ist (Da 2001-15/13), zeigt eine Gruppe von drei Paaren, bei denen es sich um Studienfreunde Borcherts handelt, die er 1967 fotografiert hat. Ob diese Aufnahme ebenfalls in Osteuropa (etwa in der ČSSR) entstanden ist, war bislang nicht zu klären. **2** Vgl. Heike Wolter, »Ich harre aus im Land und geh, ihm fremd«. Die Geschichte des Tourismus in der DDR, Frankfurt a. M./New York 2009, S. 162 f. **3** Bislang wurde Borcherts Interesse an soziologischen Fragen v. a. an seinen »Familienporträts« aus den 1980er Jahren und deren Erfassung unterschiedlicher Milieus festgemacht; vgl. Agneta Jílek, Dokumentarische Fotografie und visuelle Soziologie. Christian Borcherts »Familienporträts« aus der DDR, in: Zeithistorische Forschungen. Studies in Contemporary History 10 (2013), Nr. 2, S. 321–330. **4** Interessant ist hierbei nicht zuletzt die gewiss unbeabsichtigte Affinität zu den mikrosoziologischen Analysen sozialer Situationen, die Erving Goffman seit den 1950er Jahren durchgeführt hat; vgl. etwa Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959; ders., *Behavior in Public Places. Note on the Social Organization of Gatherings*, New York 1963. **5** Vgl. Gerhard Ihrke, *Gesichter zwischen Donau und Theiß*, in: *Fotografie* 29 (1975), Nr. 5, S. 28–33, hier S. 28. **6** Vgl. Susanne Lange, Gabriele Conrath-Scholl, August Sander: *Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Konzept in seiner Entwicklung*, in: *Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln (Hg.), August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts. Studienband*, München 2010, S. 12–43, hier S. 12 f., 25. **7** Ihrke 1975, S. 28, 31. **8** *Resonanzen*, in: *Fotografie* 29 (1975), Nr. 10, S. 2 f. **9** Entschließung zu den Hauptaufgaben des fotografischen Schaffens in der Deutschen Demokratischen Republik, in: *Mitteilungsblatt* 14 (1972), Nr. 2, S. 3 f. **10** Vgl. Bertram Kaschek, *Face to Face. Christian Borchert's Artist Portraits from 1975/76*, in: *Journal for Modern European History* (2018) [im Erscheinen]. **11** In Borcherts schriftlichem Nachlass in der Handschriftensammlung der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden findet sich unter der Signatur Mscr.Dresd.App. 2802, 2648 ein Fotoalbum mit Osteuropa-Bildern im Postkartenformat, die ebenfalls auf sehr mattes Papier mit feinem schwarzen Rand abgezogen wurden und wohl aus derselben Zeit stammen. Wie wichtig ihm der feine schwarze Rand in den späten 1970er Jahren war, bezeugt ein Brief an Alfred Neumann (Fotokinoverlag) vom 30.7.1978, ebd., Mscr.Dresd.App. 2802, 2264, Bl. 5, in dem Borchert wiederholt darauf hinweist, der Rand müsse »ganz dünn (!), hauchdünn« sein.

Bertram Kaschek ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Rahmen des von der VolkswagenStiftung geförderten Forschungs- und Ausstellungsprojektes »Christian Borchert: Fotograf, Archivar, Medienarchäologe«.