

Bertram Kaschek

Eine Spiegelgeschichte

Christian Borchert um 1974

Zunächst ist da die Kamera. Der Fotograf hält sie dem Betrachter hochkant mit zwei kräftigen, übergroß erscheinenden Händen entgegen (Abb. 1). Seine Linke umfasst das Objektiv von unten: Daumen und Zeigefinger sind an den Einstellring gelegt. Die Rechte hält das Kameragehäuse oberhalb des Objektivs zwischen Daumen und Zeigefinger, die beide nicht sichtbar sind, während der Mittelfinger auf den verdeckten Auslöser gelegt ist, der sich rechts neben dem schwarzen Springblendenhebel befindet. Oberkörper und Kopf des Fotografen treten deutlich hinter Kamera und Händen zurück, doch hebt sich die Silhouette des schwarzen Rollkragenpullis und des dichten dunklen Haarschopfes markant vom weißen Hintergrund ab. Dieses Verhältnis von Figur und Grund findet sich im Gesicht des Dargestellten verkehrt: Durch die leichte Drehung des Kopfes aus dem Licht heraus ergibt sich hier vor der verschatteten Gesichtshälfte ein helles Binnenprofil mit markanter Nase, das geradezu kubistisch anmutet.

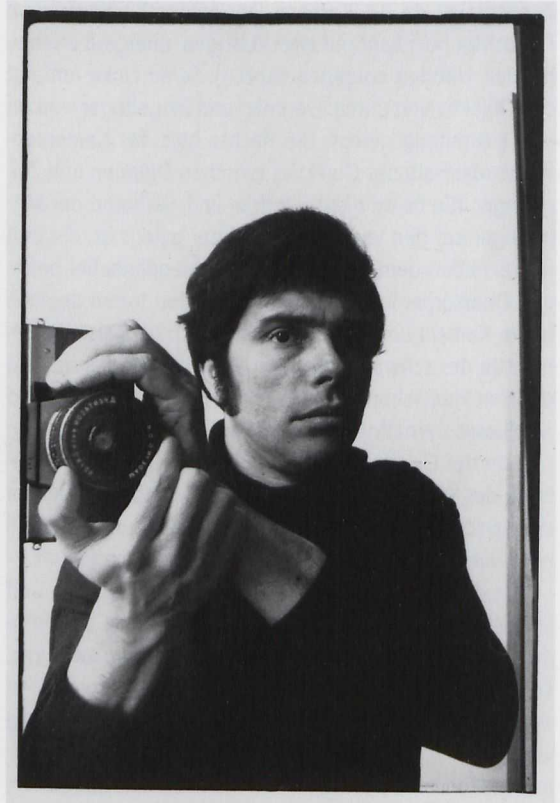
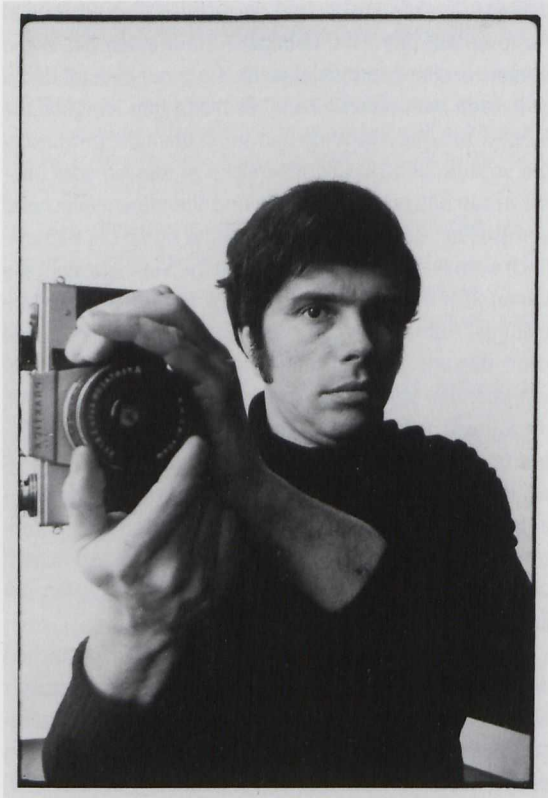
Bei diesem sorgfältigen Arrangement aus Licht und Schatten handelt es sich um ein Selbstbildnis des Fotografen Christian Borchert (1942–2000) aus dem Jahr 1974. Die Ambition der Aufnahme ist kaum zu übersehen und lässt sich nicht nur an der wohl kalkulierten Verteilung von Hell und Dunkel ablesen. Denn der junge Fotokünstler hat hier ein komplexes Produktionsszenario entworfen, in dem das fotografische Bildermachen selbst zum Thema wird.¹ Im Zentrum steht dabei die Frage nach der genauen Verhältnisbestimmung im Zusammenwirken von Hand, Auge und Kamera. Dass es sich überhaupt um ein Selbstbildnis handelt und nicht um eine Aufnahme eines anderen Fotografen, die Borchert beim Fotografieren zeigt, lässt sich zunächst nur am spiegelverkehrten Schriftzug der Kamera ablesen, der zwar unscharf erscheint, uns aber dennoch das benutzte Modell verrät: Es handelt sich um eine Praktica LTL, die seit 1970 auf dem Markt war und eine leicht abgespeckte Variante der Epoche machenden LLC darstellt.²

Aufschlussreich ist, dass bei dieser Aufnahme ausgerechnet jene Qualität der Spiegelreflexkamera ungenutzt bleibt, die diese eigentlich auszeichnet: Der Fotograf schaut nicht durch den Sucher, der ihm mittels des eingebauten Spiegels eigentlich genau den Ausschnitt zeigen würde,

den das Objektiv »sieht« und der sich letztlich auch beim Auslösen auf dem Film abbildet.³ Stattdessen hat er die Kamera in eine Position gebracht, die er nur bedingt durch sein Auge kontrollieren kann. Es bleibt ihm lediglich die Möglichkeit, die Abstände und somit auch die gewünschten Schärfen- und Unschärfebereiche zu messen oder intuitiv abzuschätzen und Objektiv und Blende entsprechend einzustellen. Borchert sieht also weder durch die Kamera, noch sieht er genau genommen mit ihr. Vielmehr sieht die Kamera für ihn. In jedem Fall steht fest, dass er im Moment der Aufnahme nicht exakt jenes Bild gesehen haben kann, das uns nun vor Augen steht. Sein Auge hat lediglich über den Spiegel das externe »Auge« in seiner Hand, die Kamera, fixiert und damit den Vorgang durch Konzentration und physische Anspannung ermöglicht. Die Aufnahme selbst aber konnte sich nur im Apparat ereignen – automatisch, exzentrisch und damit jenseits visueller Kontrolle. Dennoch ist es ihm gelungen, den Rückspulknopf und den Belichtungsregler exakt auf der Vertikalen der linken Bildkante zu platzieren.

Vor allem die unproportional großen Hände machen deutlich, dass Fotografie hier nicht zuletzt als *manuelle* Tätigkeit vorgestellt wird. Die Notwendigkeit eines kräftigen Zugriffs bei der verwendeten Kamera belegt denn auch eine zeitgenössische Rezension der LTL, die vermerkt, dass beim Auslösen aller Verschlusszeiten »in der Hand ein deutlicher Schlag zu spüren« ist.⁴ Der Fotograf wird demnach durch das von ihm ausgelöste Ereignis der Aufnahme regelrecht erschüttert: *Dass* ein Bild entstanden ist, teilt sich ihm in erster Linie über seine fühlende Hand mit. Insofern steht das prominente Halten der Kamera durchaus auch für das fotografische »Ergreifen« der sichtbaren Wirklichkeit, womit zugleich ein fototheoretischer Topos aufgerufen ist, der die Kamera als Körperprothese, als Verlängerung von Hand und Auge beschreibt.⁵ Entsprechend erzeugt auch die Geste des Fotografen eine deutliche Bewegung aus dem Bild heraus auf den Betrachter hin, als wolle er ihn mittels der Kamera berühren.

Im vorliegenden Bild hat Borchert allein sich selbst mit seinem Arbeitsgerät erfasst, so als wolle er das Fotografieren auf seine, bereits genannten, wesentlichen Momente reduzieren: Auge, Hand und Kamera. Vor dem weißen,



raumlosen Fond sollte sich der fotografische Akt offenbar in analytischer Reinheit selbst abbilden. Am unteren Bildrand wird allerdings ersichtlich, wie dieser Reinheitseffekt zustande gekommen ist – wodurch er freilich zugleich gestört, wenn nicht gar zerstört wird. Denn dort offenbart sich der weiße Hintergrund als eine gebogene Pappe, die den Fotografen plötzlich im Atelier verortet und ihn somit aus dem geschichtslosen Jenseits des reinen Aktes in die Welt zurückholt.

Nun ist das Foto kein Einzelbild, sondern Teil einer mindestens 15 Bilder umfassenden Serie, in der sich der Fotograf in immer vergleichbaren Haltungen, doch mit variierendem Abstand zum Spiegel aufgenommen hat. Von dieser Serie hat Borchert kleine Probeabzüge (ca. 12 × 8,5 cm) angefertigt, wohl um im direkten Vergleich zu eruieren, welche Aufnahmen ihm gelungen sind. Dabei verraten

einige dieser Bilder vermutlich mehr über ihr Zustandekommen, als ihr Autor ursprünglich intendiert haben mag. So sieht man in fünf der Aufnahmen am rechten Bildrand die schmale Holzleiste, mit der Borchert die weiße Pappe an der Wand oder an einem Türrahmen befestigt hat (Abb. 2). Und in anderen Aufnahmen zeigt sich in der oberen linken Bildecke ein schwarzer Keil mit gewellter Kontur (Abb. 3), dessen Identität jedoch nicht unmittelbar auszumachen ist. Erst beim Blick auf eine weitere Aufnahme (Abb. 4), in der es am linken Bildrand zu einer seltsamen Dopplung der Kamera kommt, wird ersichtlich, dass es sich vermutlich um die Einfassung des benutzten Spiegels handelt. Unvermeidlich stellt sich die Frage, ob diese Elemente, die den Eindruck eines neutralen weißen Hintergrunds empfindlich stören, wider die Absicht des Fotografen ins Bild gekommen sind. Schließlich konnte er

Abb. 3
Christian Borchert
Selbstporträt mit Kamera
1974

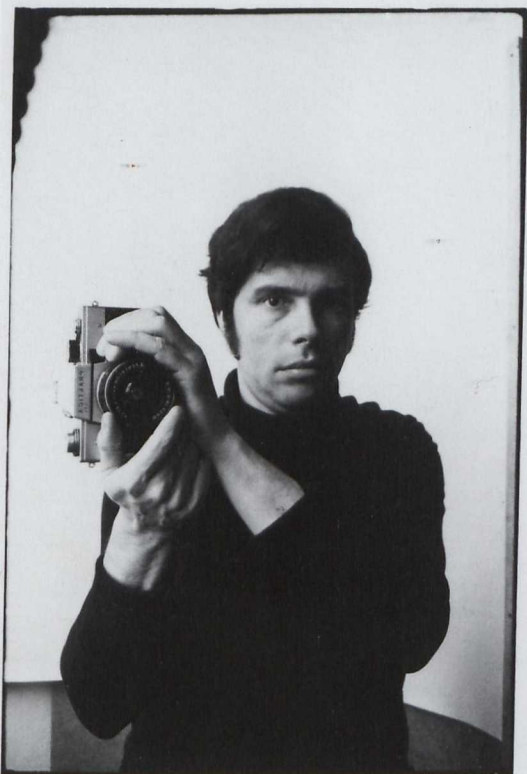


Abb. 4
Christian Borchert
Selbstporträt mit Kamera
1974

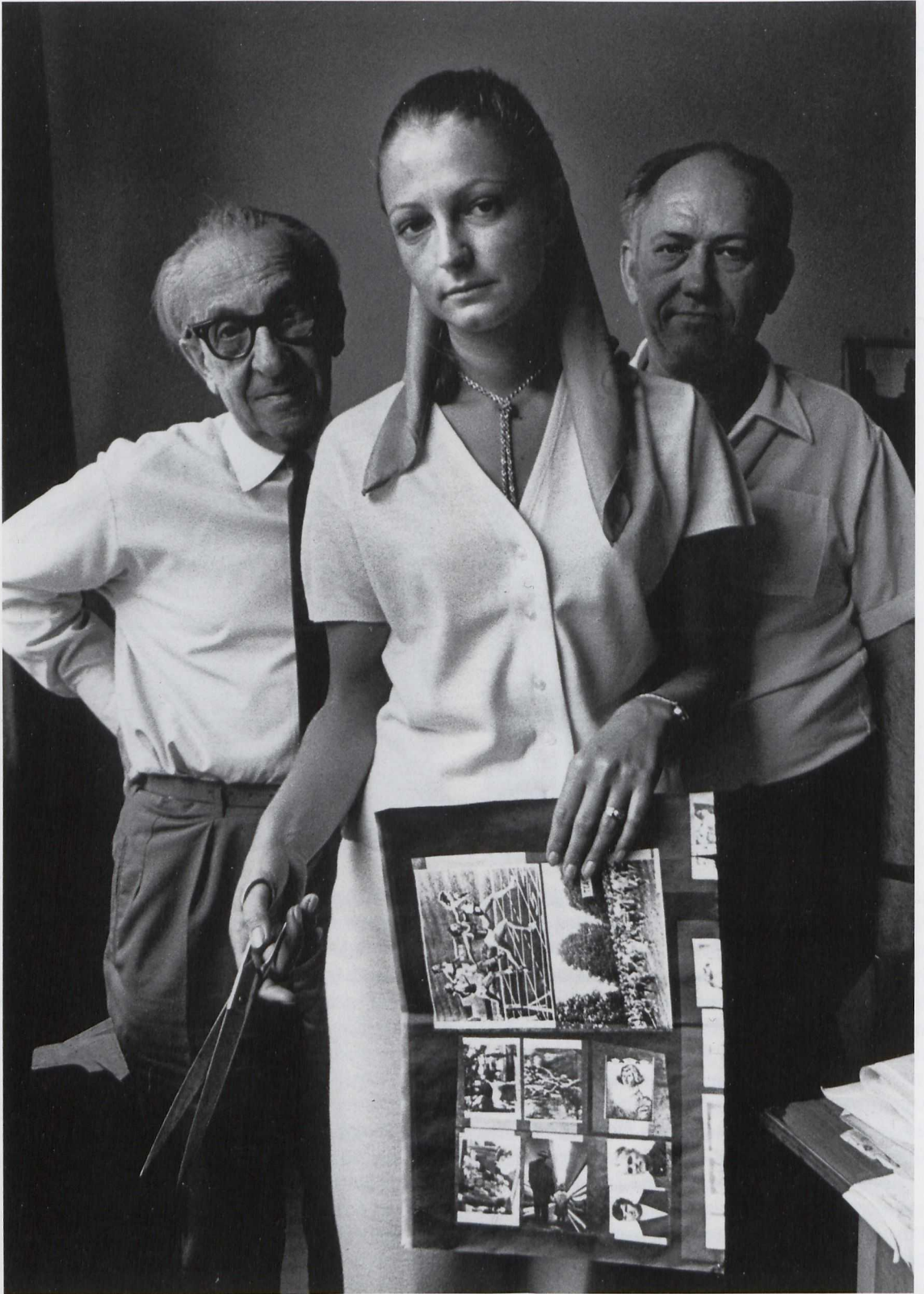


ja im Moment des Auslösens nicht wissen, was genau auf dem Foto zu sehen sein würde. Vielleicht aber hat Borchert die Möglichkeit solcher Unsauberkeiten von vornherein in Kauf genommen, da er im Hinblick auf den offenbar angestrebten Reinheitseffekt ohnehin mit der Notwendigkeit eines nachträglichen Beschnitts gerechnet hat. Jedenfalls fokussieren alle Aufnahmen auf sein Gesicht mit dem ins Licht gestellten Auge und dem aus der halbseitigen Verschattung sich ergebenden Binnenprofil. Doch wie ist Borchert überhaupt zu dieser fotografischen Versuchsanordnung gelangt? Und wie ist sie zu deuten?

Der in der Deutschen Fotothek und der Handschriften-sammlung der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB) verwahrte Nachlass Christian Borcherts erlaubt es uns, den Kontext dieser Aufnahmen etwas genauer zu rekonstruieren. Der Fotograf, der 1942

in Dresden geboren wurde, lebte nach einer Ausbildung zum Kopierwerktechniker seit 1966 in Berlin. Nachdem er dort zunächst am Deutschen Pädagogischen Zentralinstitut (DPZI) als Ingenieur für Massenkopierung und Geräteversorgung gearbeitet hatte, übernahm er ab 1970 eine Stelle als Bildreporter und technischer Verantwortlicher für Farbproduktion bei der Neuen Berliner Illustrierten (NBI). Bereits 1967 hatte er die Facharbeiterprüfung für Fotografie absolviert, und parallel zu seiner bildjournalistischen Tätigkeit nahm er 1971 auch ein Fernstudium der Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) in Leipzig auf, das er im November 1974 abschloss.

Unsere Aufnahmen sind, wie ein von Borchert beschrifteter Umschlag mit drei größeren Abzügen belegt, im Juni desselben Jahres entstanden.⁶ Insofern erklärt sich auch der akademische Gestus der Serie: Hier möchte ein Stu-





dent im letzten Studienjahr zeigen, wie souverän und reflektiert er sein Medium einzusetzen vermag. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang ein Blick auf die Fototheorie Berthold Beilers, der zu Borcherts Studienzeit an der HGB Ästhetik lehrte.⁷ Als marxistisch geprägter Intellektueller war Beiler zwar jeglichem Formalismus abhold, doch betont er nachdrücklich die Rolle von Licht und Schatten bei der Bildgestaltung. Das Licht sei für den Fotografen »das Werkzeug schlechthin [...], das Konturen und damit die Bildlinien schafft, dem Raum Tiefe gibt, Flächen und Kontrast heraushebt und die Körper plastisch macht.«⁸ Dass es Borchert in seiner Porträtserie darum zu tun war, seine Beherrschung dieses bedeutenden Werkzeugs vorzuführen, liegt auf der Hand. Darüber hinaus ist es aber vor allem Beilers Vorstellung von der »Organhaftigkeit der Kamera«, die in Borcherts Inszenierung der Praktica als

externer und doch integraler Teil des Fotografenkörpers ein direktes Echo findet.⁹

Im Rückblick lassen sich Borcherts Selbstbildnisse aus dem Juni 1974 als Dokumente des Übergangs deuten. Ende Mai war er nach sechs Jahren in der Lichtenberger Leopoldstraße in eine neue Wohnung in der Margaretenstraße im selben Viertel gezogen,¹⁰ und so hat es fast den Anschein, als wollte er sich mit seinen Aufnahmen kurz nach dem Wohnungswechsel gewissermaßen aus dem Nichts neu erfinden. Zudem stand der Abschluss an der Hochschule kurz bevor und damit die Frage im Raum, was danach kommen sollte. Erste Erfolge als unabhängiger Fotograf konnte er bereits verbuchen. So war etwa sein Beitrag zur juryfreien Ausstellung »Schau her« der Fotografengruppe »Jugendfoto« in einer Rezension der Zeitschrift »Fotografie« als »die originellste Idee dieser Schau«

Abb. 7
Christian Borchert
mit Spiegelschranktür
1974



Abb. 8
Christian Borchert
mit Spiegelschranktür
1974



gewürdigt worden.¹¹ Borchert zeigte hier Aufnahmen, die er aus dem Fenster seiner Wohnung in der Leopoldstraße am S-Bahnhof Nöldnerplatz gemacht hatte und die den Berliner Alltag aus der Perspektive des beobachtenden Fotografen zum Gegenstand haben. Einen Teil dieser Serie (Regenschauer im Mai) konnte er ein Jahr später dann sogar unter dem Titel »Straße der Sensationen« im Fotokino-Magazin mit einem eigenen Essay publizieren.¹²

Im Rahmen seines Studiums hatte Borchert sich u. a. mit Architektur-, Landschafts- und Aktfotografie näher beschäftigt. Sein umfangreichstes Studienprojekt war jedoch die Serie »Gesichter zwischen Donau und Theiß«, die im Rahmen einer Jahresabschlussarbeit entstand.¹³ Insgesamt dreimal, im Oktober 1972 sowie im März und im September 1973, fuhr Borchert in die Volksrepublik Ungarn, um dort Menschen in ihrem täglichen Lebensumfeld zu

fotografieren – allerdings nicht im bewegten Stil klassischer Reportagefotografie, sondern im Modus des arrangierten Bildes. Alle Dargestellten halten in ihren Tätigkeiten inne und bringen sich für die Aufnahme in Stellung; stets ist ihr Blick auf die Kamera gerichtet, mitunter Skepsis, meistens aber Einverständnis signalisierend (Abb. 5). Bei seinen Kollegen von der NBI stießen diese Aufnahmen nach eigener Aussage jedoch nur auf Widerspruch.¹⁴ Offenbar missfielen das Bekenntnis zur Inszenierung und der explizite Wille, keine falsche Authentizität eines unmittelbaren Dabeiseins vorzuspiegeln. So erregten die Bilder auch bei der Gruppenausstellung »Wir stellen junge Fotografen vor«, die im Herbst 1974 in der Berliner Stadtbibliothek stattfand,¹⁵ einigen Anstoß und zählten offenbar zu den »viel diskutierten Aufnahmen der Fotoschau«.¹⁶

Borchert selbst hat auf August Sander, Paul Strand und Irving Penn als seine wichtigsten Vorbilder verwiesen. Vor allem Sander mit seinem betont sachlichen Stil sollte für Borcherts weitere Laufbahn zum Leitstern werden.¹⁷ Die ungarischen Aufnahmen, die durchgehend mit dem Weitwinkelobjektiv gemacht sind, verraten in ihrer geradezu konvexen Raumstruktur jedoch noch eine deutliche Orientierung an Penn – ein Umstand, den Borchert rückblickend sehr kritisch bewertet hat: »Weitwinkel als Porträtobjektiv verbietet sich, es entsteht eine vordergründige Suggestion, die aber nur Verflachung bedeutet.«¹⁸

Auch die Selbstbildnisse von 1974 sind mit dem Weitwinkelobjektiv gemacht, wodurch sich auch die extreme Vergrößerung der Hand im Vordergrund des eingangs besprochenen Fotos erklärt. In einigen Aufnahmen, bei denen die Kamera im Schärfbereich liegt, kann man sogar die Bezeichnung des Fabrikats erkennen: »PENTACON auto 2.8/29 MADE IN GDR« – letzteres eine Auskunft, die sich auch auf die Bilder selbst beziehen lässt und ihnen dadurch ihren historischen Ort zuweist. Es ist anzunehmen, dass Borcherts späteres Verdikt gegen seine frühen Porträts auch die hier behandelte Selbstbildnisserie mit einschließt, in der ja unverkennbar auf einen suggestiven Effekt hingearbeitet wird. Und tatsächlich gibt es eine Verbindung zwischen den beiden Projekten. Denn für die Gestaltung der Autorentafel in der erwähnten Ausstellung der Berliner Stadtbibliothek nutzte er eins seiner Juni-Selbstbildnisse in eng beschnittener Form (Abb. 6). Das Bild, mit dem er sich der Öffentlichkeit präsentierte, war jedoch keine der strengen Kompositionen, in denen der Fotograf aufrecht in perfekter Analogie zur vertikal gestellten Kamera erscheint, sondern ausgerechnet jene Aufnahme, in der er etwas schief im Bild »hängt« und in der am linken Bildrand die irritierende Dopplung sowie der gewellte Spiegelrahmen zu sehen sind. Borchert hätte hier durchaus die Möglichkeit gehabt, durch den Beschnitt einer anderen Aufnahme ein makelloseres Bild vor ungetrübtem weißen Grund zu erhalten, doch er hat offenbar bewusst diejenige Variante gewählt, in der die mediale Brechung seines Selbstentwurfs am deutlichsten zu erkennen ist. Auch im Hinblick auf seine Mimik fällt das Bild aus der Reihe: Zeichnen sich Borcherts Züge in den mei-



sten Aufnahmen aufgrund der konzentriert zusammengezogenen Augenbrauen durch eine etwas steife Fokussierung aus, so wirkt hier der überraschte Gesichtsausdruck mit der leicht gehobenen Braue weitaus lebhafter, beweglicher, neugieriger.

Borcherts Bildauswahl für die Autorentafel offenbart einen wesentlichen Aspekt fotografischen Bildermachens: dass man zumeist erst hinterher weiß, welches Bild das treffende war – und dass die konzeptionelle Intention beim Auslösen nicht notwendig zu dem Bild führt, das man am Ende für angemessen hält.¹⁹ Die Vorkehrungen, die Borchert für seine Serie getroffen hatte, deuten auf seinen ursprünglichen Wunsch, ein möglichst reines Bild zu schaffen, das zwar den fotografischen Akt zum Thema haben, zugleich aber wesentliche Konstitutionsbedingungen desselben ausblenden sollte – nämlich den Spiegel und die

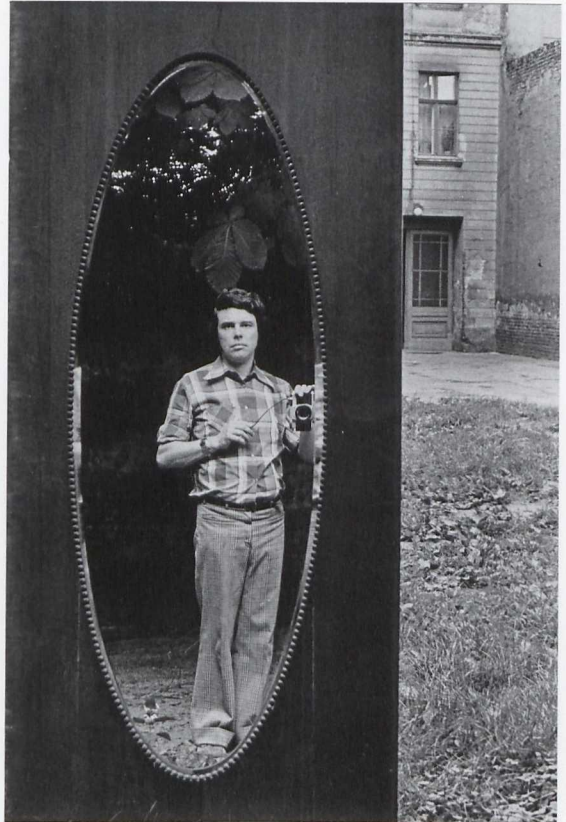
Bo. Neg. 0261077



weiße Pappe. Im nachträglichen Auswahlprozess hingegen favorisierte er dann ein Randprodukt der Serie, bei dem er scheinbar spontan etwas ausprobiert hatte, das *nicht* vorab geplant war. Im Prozess des Aufnehmens muss ihm die interessante Dopplung an der Spiegelkante aufgefallen sein, so dass er sich mit Kopf und Kamera ganz nah an sie heran begeben hat, um eben diese mediale Interferenz, diesen Spiegel-Reflex in sein Selbstbild mit einzubeziehen.

Nun fügt es sich, dass wir den verwendeten Spiegel durch einige Aufnahmen aus Borcherts Nachlass nicht nur etwas genauer identifizieren, sondern sogar seine Geschichte ein Stück weit nachvollziehen können: Eine Serie von acht Fotos, die vermutlich ein bislang nicht identifizierter Freund gemacht hat, zeigt Borchert in einer Laubenkolonie (vermutlich im Berliner Umland), wie er eine Schranktür mit integriertem Spiegel aus einem Schuppen holt und in seinen Moskowsch verlädt (Abb. 7–9). Borcherts saubere Handschrift auf einem etwas größeren Abzug verrät sogar das Datum dieser Aktion: »3/1974« – also nur wenige Monate vor der besprochenen Porträtserie. Der Finderstolz ist Borchert deutlich anzusehen, und offenbar hat er unmittelbar das Potential des Fundobjekts im Hinblick auf raffinierte Inszenierungsmöglichkeiten erfasst: In einer Aufnahme posiert er hinter der vertikalen Schranktür mit einer Hand an der Autotür, während sein fotografierender Freund in der Hocke im Spiegel zu erkennen ist.

Borchert scheint zu dieser Schranktür ein geradezu obsessives Verhältnis entwickelt zu haben. Denn er hat sie nicht nur für die Selbstbildnisse vor weißem Grund verwendet, sondern auch für ein weiteres Selbstporträtprojekt, das insgesamt mindestens 81 Aufnahmen, die vermutlich im Juni 1976 entstanden sind, umfasst. Zwei in der Fotothek verwahrte Kontaktbögen (Abb. 10) zeigen eindrücklich, wie sehr Borchert hier um ein angemessenes Bild seiner selbst gerungen hat.²⁰ Diesmal sind Spiegel und Umraum jedoch von vornherein integrale Bestandteile eines Bildkonzepts, das nicht auf nachträgliches Beschneiden angelegt ist, sondern von einer äußerst genau kalkulierten Ausschnittwahl zeugt. Borchert hat die Spiegelschranktür für diese Serie im Hinterhof der Margaretenstr. 8a aufgestellt,²¹ und in den meisten Aufnahmen nimmt die Schrank-



tür exakt die gesamte Bildhöhe ein: Mal ist sie mittig gesetzt, so dass rechts und links Teile des Hinterhofes erkennbar sind; mal ist sie nach links gerückt, so dass sie dort genau vom Bildformat eingefasst wird und nur rechts den Blick in den Hof freigibt. Besonders diese zuletzt genannte Variante erzeugt den Effekt einer radikalen Diskontinuität zwischen dem Spiegelrahmen und seinem Umraum. Anstatt diese beiden miteinander zu vermitteln setzt die Kante des Spiegelrahmens einen scharfen Schnitt und enträumlicht so den Bildeindruck.

Borchert selbst erscheint in der vertikalen Spiegellellipse neben dem Stativ mit der Kamera, stets die Hand am Fernauslöser. Was ihn neben der Einfassung des Spiegels und der Rahmung seiner selbst bewegt zu haben scheint, ist vor allem die Suche nach der richtigen Pose. In einigen Aufnahmen steht er in lockerem Kontrapost frontal zum

Spiegel, in anderen hat er sich leicht schräg gestellt und biegt seinen Körper in die leichte Kurve der Spiegellellipse. Bisweilen hat er auch seinen Oberkörper vornüber gebeugt, so dass sich sein Gesicht auf der Höhe der Kamera befindet. Seine Mimik lässt sich in den meisten Fällen als paradoxe Mischung aus Konzentration und Gleichgültigkeit charakterisieren.

Auch aus dieser Serie hat Borchert eine Aufnahme gewählt, um sich mit ihr in der Öffentlichkeit zu präsentieren. Ende März 1975 hatte er seine Anstellung bei der NBI aufgegeben, um fortan als freischaffender Fotograf zu arbeiten. Sein erstes größeres Projekt als Freiberufler, dessen Anfänge in das Vorjahr zurückreichen, waren die »Maler und Bildhauer im Porträt«, die er schließlich im Herbst 1976 in seiner ersten Einzelausstellung in der »Galerie Berlin« des Staatlichen Kunsthandels der DDR zeigen konnte. Für das Faltposter, das gewissermaßen als Katalog der Schau diente, hat Borchert nun eine Aufnahme ausgesucht (Abb. 11), in der seine Körperhaltung so wenig wie möglich als gekünstelte Pose erscheint: Er steht stabil mit beiden Beinen auf dem Boden, die eine Hand auf der Kamera (das Stativ liegt hier jenseits des Spiegelbildes), die andere vor der Brust am Fernauslöser, das Gesicht entspannt und aufmerksam zugleich. Zudem handelt es sich um eine jener Aufnahmen, bei denen die Spiegeltür durch ihre exakte linksseitige Platzierung einen einzigen glatten Schnitt durch das Bild legt.

Es kann nicht überraschen, dass Borchert im Kontext seiner Maler- und Bildhauerporträts bemüht ist, die Fotografie als Bildkunst eigenen Rechts in Stellung zu bringen. Der Fotograf bekennt sich hier eindeutig zu seinem Eingriff in die Wirklichkeit, zum An- und Ausschneiden und dazu, dass er mit seiner Kamera die Welt in ein kleines Rechteck nach seiner Vorstellung verwandelt.²² Nicht von ungefähr zeigt er uns eine opake Oberfläche (das Holz der Schrankwand), ein virtuelles Bild (die Erscheinung im Spiegel) und ein zur Fläche transformiertes Bild der räumlichen Wirklichkeit (der Ausblick in den Hof). Denn in der Fotografie befinden sich eben diese drei Momente stets in einem unauflösbaren Spannungsverhältnis.

Der in der Laubenkolonie gefundene Spiegel, so lässt sich resümieren, hat Borchert zu zwei wichtigen fotogra-

fischen Selbstaussagen verholfen. In einer Zeit biographischen Umbruchs konnte er als Medium der Selbstbefragung und Selbstvergewisserung dienen. Der Fotograf macht in seiner Serie aus dem Juni 1974 »tabula rasa« – zu einer Zeit, als die »Gesichter zwischen Donau und Theiß« von seinen Redaktionskollegen mit dem Satz abgelehnt werden: »Uns interessiert nicht, was du empfindest, uns interessiert, was wir die Leser empfinden lassen.«²³ Spätestens von diesem Punkt an muss in Borchert der Entschluss herangereift sein, die Anstellung bei der NBI so bald wie möglich zugunsten einer freiberuflichen Tätigkeit aufzugeben. So reflektieren die Selbstporträts vor weißem Grund – über den Akademismus und die Extravaganz der Form hinaus – nicht zuletzt auch seinen existenziellen Wunsch nach fotografischer und künstlerischer Selbstbestimmung. Bei den Aufnahmen aus dem Hinterhof hat Borchert das Atelier bereits verlassen, wenngleich er sein wichtigstes Requisite mit nach draußen genommen hat. Der Spiegel ist hier jedoch nicht nur quasi-immaterielles Medium der Reflexion, sondern Katalysator eines neuen Bildkonzepts: Im Sinne eines sachlichen Dokumentarismus' geht es von nun an darum, die Wirklichkeit passgenau in das flache, rechteckige Feld seines Negativs zu bannen.

Die vielleicht wichtigste Lektion der Spiegelschranktür liegt jedoch in der Zufälligkeit ihres Auftauchens.²⁴ Denn daraus wird ersichtlich, dass alle Akte der vermeintlich reinen Reflexion und Analyse auf kontingenten Bedingungen fußen, die jenseits subjektiver Kontrolle liegen. Als unvordenkliches Fundstück wird der Spiegel bei Borchert zum Grundmodul eines fotografischen Experimentalsystems, das prinzipiell immer neue und immer andere Bildlösungen hervorbringen kann. Will man Fotografie als Praxis recht begreifen, dann kann man sich also kaum auf den Akt des Auslösens beschränken. Auch genügt es nicht, diesen Akt in ein kurzes Vorher und Nachher einzubetten, um ihn als Teil einer Handlung auszuweisen. Vielmehr sollte unsere Spiegelgeschichte das Bewusstsein dafür schärfen, dass die Praxis der Fotografie weit über das »bloße« Fotografieren hinausgreift und im Extremfall, der beim manischen Fotografen Borchert nun einmal vorliegt, nur als umfassende Lebenspraxis, als Existenzform adäquat zu beschreiben ist.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam, Dresden 1998.
- 2 Die »Praktica LLC« war die erste Kleinbild-Spiegelreflexkamera der Welt mit mechanikloser, elektrischer Übertragung der Blendenwerte. Vgl. hierzu Gerhard Jehmlich: *Der VEB Pentacon Dresden. Geschichte der Dresdner Kamera- und Kinoindustrie nach 1945*, Dresden 2009, S. 132 f.
- 3 Vgl. hierzu etwa die Ausführungen von Roger Rössing: *Fotografie mit der Praktica*, Leipzig 1972, S. 12 ff.
- 4 Hans Kramer: Im Test: Praktica LTL, in: *Fotografie*, Heft 7, 1975, S. 35 f.
- 5 Vgl. Bernd Stiegler: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main 2006, S. 241 ff.
- 6 Deutsche Fotothek, Bo.Pos.035/309/1–3.
- 7 Bereits im Rahmen seiner Facharbeiterprüfung (1967) hatte Borchert sich mit Positionen Beilers auseinandergesetzt, wie eine in der Fotothek verwahrte schriftliche Hausarbeit über das Thema »Die Uhrenreparatur« (ohne Signatur) belegt.
- 8 Berthold Beiler: *Die Gewalt des Augenblicks. Gedanken zur Ästhetik der Fotografie*, Leipzig 1969, S. 41.
- 9 Beiler, (Anm. 8), S. 164.
- 10 SLUB, Mscr. Dresd. App. 2802, 933 (6).
- 11 Peter Leske: Durch neues Sehen zu neuen Einsichten. Gedanken zu einer Ausstellung junger Berliner Fotografen, in: *Fotografie*, Heft 10, 1972, S. 15–21, hier S. 15. Die Schau wurde vom 14. April bis 1. Mai 1972 im Ausstellungszentrum am Berliner Fernsehturm gezeigt.
- 12 Christian Borchert: Straße der Sensationen, in: *Fotokino-Magazin*, Heft 5, 1973, S. 136–139.
- 13 Von den ca. 4000 Aufnahmen hat Borchert rund 300 Probeabzüge gefertigt. Zudem hat Borchert 1974 gemeinsam mit der Studienkollegin Christine Gohles einen Bildband mit einhundertdrei Aufnahmen und einem Essay von Klaus-Dieter Schmidt gestaltet, der jedoch nie gedruckt wurde. Der Prototyp befindet sich in der Deutschen Fotothek (ohne Signatur).
- 14 Zit. nach: Gegen das Verschwinden. Matthias Flüge im Gespräch mit Christian Borchert am 13. Januar 1996, in: Christian Borchert: *Zeitreise. Dresden 1954–1995*, Dresden 1996, S. 202.
- 15 Neben Borchert nahmen an der von Rita Maahs und Bernd Lohaus organisierten Ausstellung die Amateure Jörg Achtenhagen und Ronald Loze sowie die Journalistenkollegen Ulrich Burchert und Uwe Steinberg teil. Im schriftlichen Nachlass in der SLUB findet sich ein Couvert mit Aufnahmen der Ausstellung, in denen die Tafel mit dem Selbstporträt zu sehen ist. Vgl. SLUB, Mscr. Dresd. App. 2802, 2214.
- 16 So Gerhard Ihrke in einer durchaus wohlwollenden Besprechung. Vgl. ders.: Gesichter zwischen Donau und Theiß, in: *Fotografie*, Heft 5, 1975, S. 28–33.
- 17 Vgl. Katharina Röhl: *Die Rezeption der Bildnisfotografie August Sanders in der DDR*. Magisterarbeit, Bonn 2004, S. 42–52.
- 18 Zit. nach Borchert, (Anm. 14), S. 202.
- 19 Vgl. Borchert, (Anm. 14), S. 204: »Die Sache der Fotografie besteht ja darin, daß man erstens das Foto macht und zweitens das Bild auswählt. Ich benötige Zeit, ehe ich mir darüber im klaren bin, ob ein Bild mein Bild ist – und ich verwerfe oft wieder und hole zurück aus den Ausfallmotiven. Ich wäge immer wieder neu ab, aber es bleibt der Zweifel.«
- 20 Die Kontaktbögen werden an unterschiedlichen Orten verwahrt. Der eine ist im Rahmen des Negativ-Bestandes erfasst und trägt die Nummer Bo.Neg.026/01. Der andere liegt bislang lose ohne Nummer in einer Kiste der Positiv-Sammlung (Bo.Pos.035). Beide zeigen den Orwo-Schriftzug spiegelverkehrt und müssten von daher ebenfalls in Seitenverkehrung abgebildet worden sein. Sein schlussendlich präferiertes Selbstbild hat Borchert dann auch in zwei – jeweils spiegelverkehrten – Varianten abgezogen (Vgl. Bo.Pos.035/024 und 025).
- 21 Dass es sich tatsächlich um den eigenen Hinterhof handelt, zeigen Aufnahmen, die offenbar ein Nachbar von Borchert am selben Ort gemacht hat. Vgl. Deutsche Fotothek, Bo.Pos.035/007.
- 22 Das Faltposter zeigt sowohl das Selbstbildnis als auch die Künstlerporträts mit schmalem schwarzen Rand und bezeugt damit Borcherts Streben nach einer authentischen Ausschnittswahl.
- 23 Zit. nach Borchert, (Anm. 14), S. 204.
- 24 In späteren Jahren pflegte Borchert denn auch eher das Sujet des beiläufigen Selbstporträts, wie unzählige Kontaktbögen aus seinem Nachlass belegen: Wo immer sich ein Spiegel für eine reflexive Aufnahme anbot, nutzte Borchert ihn spontan zur fotografischen Selbstvergewisserung. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Jürgen Müller in vorliegendem Band.