

BERTRAM KASCHEK

# Poetologie der Fotografie. Christian Borchert und der Wuischker Kreis

»Een jutet Foto muss sein wie een Jedicht.« Dieser verschiedentlich kolportierte Ausspruch zählte zu den Kernsätzen Arno Fischers, mit denen er sein »geniales Schweigen« während des Unterrichts in seiner Privatwohnung am Ost-Berliner Schiffbauerdamm bisweilen durchbrach.<sup>1</sup> Der Ausspruch selbst verkörpert in seiner epigrammatischen Kürze bereits das Formideal, das Fischer hier wohl vorschwebte: eine überschaubare Gestalt, deren konsonante oder dissonante, in jedem Fall aber wohlgegliederte innere Struktur schnell zu erfassen ist; eine Gestalt, deren Wirksamkeit nicht allein im Darstellungsgegenstand, sondern in ihrer formalen Organisation begründet ist; eine Gestalt, deren Wirkung auf die Betrachterinnen und Betrachter sich bereits entfaltet, bevor diese sie zur Gänze gelesen und analysiert haben; eine kunstvolle visuelle Klanggestalt also, die uns in Schwingung versetzt, uns nicht nur optisch anregt, sondern auch existenziell bewegt. Freilich hat Fischer seinen Ausspruch nicht selbst erfunden, sondern er schreibt damit – unter umgekehrten Vorzeichen – den horazischen Topos des »ut pictura poesis« (Ein Gedicht sei wie ein Gemälde) fort, der schon seit der Antike das Nachdenken über Kunst begleitet und zum gegenseitigen Vergleich zwischen bildkünstlerischer und literarischer Formgebung einlädt.<sup>2</sup> Dass nun Fischer die Fotografie der literarischen Kleinform des Gedichts zuordnet,

zeugt von Bescheidenheit und Selbstbewusstsein zugleich. Denn die Selbstbegrenzung im Umfang geht mit dem Anspruch auf größtmögliche Verdichtung in Form und Inhalt einher. Fischer nimmt hier nicht nur die subjektive Ausdruckskraft lyrischen Sprechens für den Fotografen in Anspruch, sondern auch die Nähe der Gedichtform zum Zauberspruch: Jedes gelungene Foto müsse ein Geheimnis in sich tragen. Der alte Vorwurf an die Fotografie, sie könne bloß technische Abbilder liefern, soll damit entschieden zurückgewiesen werden.

Denkt man an einzelne bekannte Fotografien Arno Fischers, etwa sein Bild von der »Staten Island Ferry, New York« aus dem Jahr 1978, aus dem Berlin vor der Teilung durch die Mauer (Abb. 1) oder selbst einige seiner Modeaufnahmen, dann leuchtet Fischers Ausspruch vom Foto als einem Gedicht unmittelbar ein. Sie alle zeugen von einem nach authentischer Form strebenden fotografischen Gestus und sind zu eindringlichen, unvergesslichen Ikonen geworden, die zumindest den Anschein erwecken, sie würden »unabhängig von konkreten Entstehungskontexten [...] verallgemeinerungsfähige Aussagen« formulieren.<sup>3</sup>



Abb. 1

ARNO FISCHER | *Friedrichstraße in Kreuzberg,  
West-Berlin* | 1956

Silbergelatinepapier

1 Mündliche Mitteilung von Andreas Rost, Februar 2018. Vgl. auch Barbara Dieltl/Nadja Zobel: Die Studenten, in: *Das Magazin*, April 2002, S. 19, wo es über den Lehrer Arno Fischer aus studentischer Perspektive heißt: »Eraht er eine Handschrift, so fördert er sie; weg von modischem Schnick-Schnack oder kommerziellen Tendenzen, hin zu einem eigenen Ausdruck. Im besten Fall heißt es dann schon mal idet Bild is een Jedicht, det hat Poesie!«

2 Vgl. Rensselaer W. Lee: *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, in: *The Art Bulletin* 22 (1940), S. 197–269.

3 Andreas Kruse: Die Zeitlosigkeit des Moments oder die Aufhebung des Alltäglichen im Alltag: Der Photograph Arno Fischer, in: T. O. Immisch/Klaus E. Götze (Hg.): *Arno Fischer. Photographien*, Leipzig 1997, S. 137–147, hier S. 140.

4 Christian Borchert: *Familienporträts. Fotografien 1974–1994*, hg. von Mathias Bertram und Jens Bove, Leipzig 2014.

5 Agneta Jilek: Dokumentarische Fotografie und visuelle Soziologie. Christian Borcherts »Familienporträts« aus der DDR, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 10 (2013), S. 321–330.

Denkt man hingegen an zentrale Werkkomplexe des Fotografen Christian Borchert, der im Zentrum dieses Beitrags steht, sind es vermutlich weniger lyrische Kategorien, die einem zunächst in den Sinn kommen. Denn mit Borchert und seinen Künstlerporträts, seinen Aufnahmen vom Wiederaufbau der Semperoper, seinen Familienporträts oder seiner Arbeit mit Filmbildern verbindet sich gemeinhin eher die Vorstellung eines nüchternen Dokumentarismus, der formal von der sachlichen Strenge eines systematisierenden Zugriffs auf seinen vorab konzeptuell bestimmten Gegenstand geprägt ist. Exemplarisch sei hier sein wohl bekanntester Werkkomplex herausgehoben: die »Familienporträts« von 1983 (und 1993).<sup>4</sup> Agneta Jilek hat diese Bildserie als eine Form »visueller Soziologie« charakterisiert, in der einerseits das einheitlich-typische Bild der Kleinfamilie in der DDR (bestehend aus einem verheirateten Elternpaar und relativ jungen Kindern) entworfen wird, zugleich aber auch das Fortbestehen verschiedener, sozial ausdifferenzierter Milieus in der vermeintlich klassenlosen Gesellschaft der DDR zur Anschauung kommt.<sup>5</sup> Der atmosphärische Grundton dieser fotografischen Bestandsaufnahme wirkt gewiss eher prosaisch als

lyrisch, zumal dem Einzelbild in der auf ein strukturell-vergleichendes Sehen angelegten Serie – zumindest dem ersten Anschein nach – weniger Gewicht zukommt.

Gleichwohl dürfte es ein lohnendes Unterfangen sein, Borcherts fotografische Praxis und Bildsprache auf ihre Beziehungen zur zeitgenössischen Dichtung hin zu befragen. Denn ab Mitte der 1970er Jahre unterhielt er enge, teils sehr vertraute Beziehungen zu einer Reihe von Lyrikern. Und es besteht guter Grund zur Annahme, dass diese engen Verbindungen sein Verständnis von Fotografie als Kunstform nicht unberührt gelassen haben. So sollen im Folgenden zunächst jene Evidenzen zusammengetragen werden, die nahelegen, dass Borchert ein größeres Interesse an Literatur und Dichtung hatte, und die darauf hindeuten, dass er die Nähe von Dichtern gezielt gesucht hat. Neben persönlicher Sympathie und künstlerischer Affinität mag hier bisweilen auch ein Moment strategischen Kalküls mit im Spiel gewesen sein. Im Zentrum meiner Überlegungen soll die zweite Hälfte der 1970er Jahre stehen, in der sich ein deutlicher Wandel in Borcherts fotografischer Arbeit erkennen lässt, der – so meine These – nicht zuletzt durch seine Auseinandersetzung mit poetologischen Fragen beflügelt worden ist. Angesichts der stark dogmatischen Ausrichtung der offiziellen Fototheorie in der DDR bot das Nachdenken von Dichterinnen und Dich-

tern über Fragen von Form und Wirklichkeitsbezug lyrischen Schreibens Borchert ein alternatives Theorieangebot zur Ausarbeitung seiner eigenen ästhetischen Haltung.

## CHRISTIAN BORCHERTS WEG ZU DEN DICHTERN

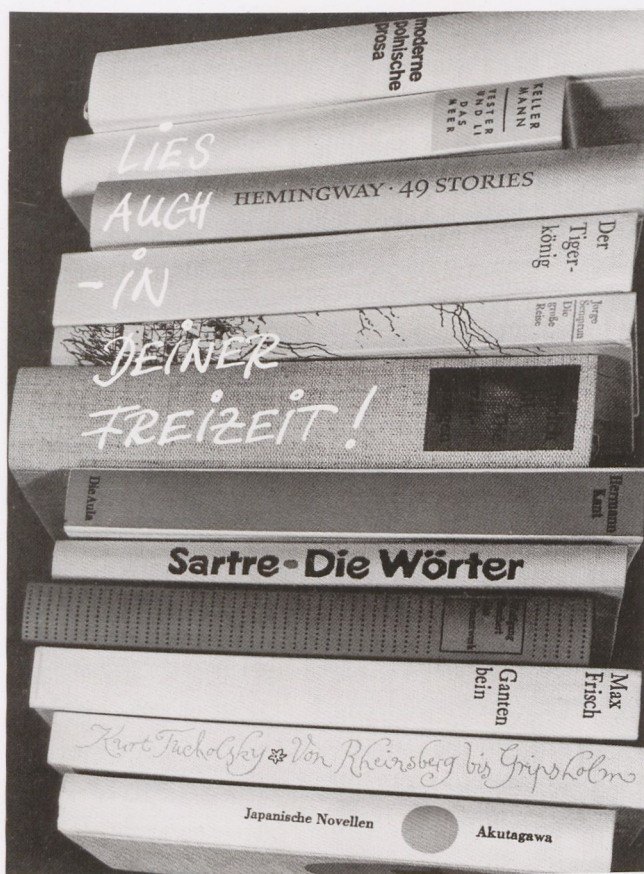
Ein früher Hinweis auf Borcherts literarische Interessen findet sich in der Mappe seiner Fotografenfacharbeiterprüfung von 1967, die vier auf Karton gezogene Fotografien enthält.<sup>6</sup> Neben einem eindrücklichen Porträt seines Vaters Erich Borchert (als Typus des charaktvollen Arbeiters), einer Aufnahme der Baustelle der Prager Straße in Dresden (die im Sinne des Neuen Sehens und der Bauhaus-Ästhetik formale Strukturen betont) und einer Nachtaufnahme der Berliner Karl-Marx-Allee am Straußberger Platz (die mit den Leuchtreklamen für Pentacon-Kameras und ORWO-Filme auch eine medienreflexive Dimension besitzt) findet sich eine fotografische Arbeit (Abb. 2), die offenbar als Entwurf für ein Plakat gedacht war, das junge Menschen zur Lektüre anregen sollte. In leicht schräger Aufsicht blicken wir auf die Rücken von zwölf gebundenen Büchern, deren Auswahl zum einen ihren typografisch interessant gestalteten Einbänden, zum anderen aber sicher auch ihrem Inhalt geschuldet ist. Auffällig sind hierbei die internationale Ausrichtung des vorgeschlagenen Lektüreprogramms und die fast vollkommene Abwesenheit von Autoren aus der DDR. Als einziger Vertreter wirkt Hermann Kant mit seinem Roman »Die Aula« (1965), dessen Treue zum DDR-Staat bei aller ironischen Kritik an den Verhältnissen für die meisten Rezensenten offenbar nicht infrage stand, fast schon wie ein pflichtschuldiges Alibi.<sup>7</sup> Mit Ernest Hemingway (»49 Stories«, Aufbau Verlag, 1965), Jean-Paul Sartre (»Die Wörter«, Aufbau Verlag, 1965) und Max Frisch (»Mein Name sei Gantenbein«, Verlag Volk und Welt, 1966) werden dagegen in der DDR als dekadent

6 Berlinische Galerie – Museum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Nachlass-Inv.-Nr. 03. 03. 01. bis 03. 03. 04.

7 Zur zeitgenössischen Rezeption von Kants Roman vgl. Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR, Berlin 1997, S. 203f.

8 Lenins Begriff der »Parteilichkeit« wurde im Wesentlichen von Berthold Beiler – parallel zur Bitterfelder Konferenz – im fotografischen Diskussionszusammenhang verankert. Vgl. Berthold Beiler: Parteilichkeit im Foto, Halle/Saale 1959.

9 Für eine genauere Rekonstruktion der Konzeption und Rezeption dieses Projekts vgl. Bertram Kaschek: Face to Face. Christian Borchert's Artist Portraits from 1975/76, in: Journal for Modern European History 16 (2018), S. 545–566.



und bürgerlich geltende Autoren – wenn auch immerhin in Ost-Editionen – zur Lektüre empfohlen. Lyrik taucht in dieser frühen Auswahl nicht auf. Was sich jedoch bereits zeigt, ist eine zwar leise, aber deutlich artikulierte Distanzierung Borcherts von den Vorgaben und Erwartungen des Systems. Anders als bei dem zur gleichen Zeit ausgeführten Fotoauftrag für den propagandistischen Bildband »Ich schwöre« über die Nationale Volksarmee, zu dem Borchert 167 linientreue Armee- und Manöver-Fotos beisteuerte, ließ er sich bei seiner Prüfungsaufgabe nicht auf die allgemein geforderte »Parteilichkeit« verpflichten.<sup>8</sup> Der eher scheue und ängstliche Borchert, der auch später nie die offene Konfrontation mit

staatlichen Autoritäten suchte, testete hier vorsichtig die Möglichkeiten geistiger Bewegungsfreiheit im Realsozialismus. Es sollte jedoch noch Jahre dauern, bis er sich zu einer freiberuflichen Existenz entschloss. Zunächst trat er im Mai 1970 in die Redaktion der »Neuen Berliner Illustrierten« (NBI) ein und nahm dann knapp ein Jahr später ein Fernstudium der Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) Leipzig auf, das er im Herbst 1974 abschloss. Wenig später, im April 1975, kündigte er bei der NBI, um von nun an als freiberuflicher Fotograf tätig zu sein.

Sein erstes großes Projekt in der Freiberuflichkeit, eine umfangreiche Serie von Künstlerporträts, entstand vom Frühjahr 1975 bis zum Herbst des Folgejahrs. Borchert suchte in diesem Zeitraum über 200 Künstlerinnen und Künstler auf, zunächst vor allem Maler und Bildhauer, dann auch Filmschaffende, Komponisten und Schriftsteller. Dabei fotografierte er seine Modelle zumeist aus der Halbdistanz und immer in die Kamera blickend in ihren Wohn- oder Atelierräumen, das heißt ihren privaten und kreativen Rückzugsorten.<sup>9</sup> Die erste umfangreiche Schau mit Bildern dieser Serie war die Ausstellung »Schriftsteller vor der Kamera«, die am 18. November 1976, also nur zwei Tage nach der Ausbürgerung Wolf Biermanns, in der Berliner Buchhandlung »Das internationale Buch« eröffnet wurde. Diese Ausstellung zur rechten Zeit am rechten Ort rückte Borchert mit einem Schlag ins Rampenlicht der intellektuellen Öffentlichkeit der DDR. Denn etwa die Hälfte der rund 40 dort im Porträt gezeigten Schriftsteller hatte die von Stephan Hermlin und Stefan Heym initiierte Petition gegen Biermanns Ausbürgerung unterschrieben. So musste die Schau, obwohl von langer Hand geplant, als spontane kunstpolitische Intervention erscheinen. Entsprechend groß war die Aufmerksamkeit des Publikums.

Werkbiografisch bedeutsam sind die Künstlerporträts für Borchert vor allem deshalb, weil er durch dieses Projekt zur

Künstlerszene der DDR aufschließen konnte, der er als Sohn eines Sattlers und einer Büglerin keineswegs von Haus aus angehörte. Die Serie, die ihn in die Lebens- und Produktionsräume der unterschiedlichsten Künstler führte, erschloss ihm eine neue Welt, und es ist davon auszugehen, dass Borchert das Projekt ganz bewusst zu diesem Zweck an den Anfang seiner Freiberuflichkeit gestellt hatte. Der große öffentliche Erfolg dieser Bilder ebnete ihm dann gewiss auch den Weg zur Aufnahme in den Verband Bildender Künstler im November 1977. Bereits im Februar desselben Jahres hatte das Dresdner Kupferstich-Kabinett ein Konvolut von 70 Künstlerporträts für seine Sammlung erworben. Und schließlich wurden acht seiner Künstlerporträts in die große Hallenser Ausstellung »Medium Fotografie« aufgenommen. Als jüngster Teilnehmer dieser Überblicksschau kam Borchert die Rolle zu, eine weit zurückreichende Tradition künstlerischer Fotografie bekrönen zu dürfen.<sup>10</sup>

Trotz all dieser Erfolge haderte Borchert sehr bald mit vielen Bildern aus dieser Serie – nicht zuletzt, weil er in ihnen seinen forcierten Willen zu Komposition und formaler Bildgestaltung erkannte, der heute noch an den oft über 100 Aufnahmen umfassenden Kontaktbögen pro porträtierte Person nachvollziehbar ist. Bereits 1978 vermerkte Borchert in einem Brief an Alfred Neumann vom Fotokinoverlag, die Künstlerporträts seien für ihn weniger aufgrund der entstandenen Fotografien als vielmehr aufgrund der Begegnungen mit wichtigen Künstlern und deren Werken von Bedeutung.<sup>11</sup> Borchert hatte sich auf jede dieser Porträtsitzungen nach bestem Vermögen vorbereitet – im Falle der Schriftsteller nicht zuletzt durch Lektüre, wie aus der begleitenden Korrespondenz deutlich wird. Weitere Dokumente aus seinem Nachlass belegen sein zu dieser Zeit erwachendes Interesse an zeitgenössischer Lyrik: etwa eine ganze Reihe von Tonbändern mit Rundfunkmitschnitten von Lesungen und Diskussionen aus den Jahren 1975 bis 1977 – unter anderen mit

Volker Braun, Rainer Kirsch, Bernd Jentzsch oder Christa Wolf, vor allem aber mit den besonders systemkritischen Autoren Wolf Biermann und Reiner Kunze.<sup>12</sup> Zudem finden sich in seinen Unterlagen händische Abschriften von Gedichten aus Reiner Kunzes kontroverser Gedichtband »Sensible Wege« (1969) auf einem benutzten Briefumschlag.

Die Jahre ab 1975 bedeuteten für Borchert eine intensive Annäherung an Fragen des künstlerischen Schaffens und an künstlerische Lebensformen. Sie müssen für den bislang vor allem im Rahmen funktionsgebundener Bildproduktion tätigen Fotografen eine ungeheure Befreiung und Herausforderung zugleich dargestellt haben. Denn im Rahmen seines tendenziell enzyklopädisch angelegten Projekts, das weder den Dissidenten noch den staatstreuen Künstlern einen klar erkennbaren Vorzug gab, kam er mit Persönlichkeiten zusammen, deren Temperamente und ästhetische Zielstellungen oft sehr weit auseinanderlagen. Hier ist es nun besonders interessant, dass es gerade die Lyriker waren, zu denen Borchert sich offenbar hingezogen fühlte und mit denen er auch über das Porträtprojekt hinaus engere Kontakte unterhielt. Zunächst schloss er zu einer Gruppe von Dichtern auf, die ab den frühen 1970er Jahren in der sorbischen Oberlausitz, genauer in Wuischke/Wuježk am Czorneboh, nach und nach drei beieinanderliegende Gehöfte erworben hatten, um in größtmöglicher Distanz zum offiziellen Kulturbetrieb zu leben und zu arbeiten. Den Anfang hatte hier das in Berlin am Prenzlauer Berg lebende Dichterehepaar Elke Erb und Adolf Endler mit dem Erwerb eines alten Mühlgebäudes gemacht, das als Sommerresidenz dienen sollte. Wenig später zog die Familie ihres sorbischen Kollegen Kito Lorenc dauerhaft in den Nachbarhof. Und schließlich kaufte der in Halle ansässige Heinz Czechowski ein weiteres benachbartes Umgebäudehaus, um es gemeinsam mit seiner damaligen Partnerin notdürftig instand zu setzen.<sup>13</sup>

Borchert besuchte Wuischke zum ersten Mal im Juni 1976, um Porträtaufnahmen von Elke Erb, Adolf Endler und Kito Lorenc zu machen. Ab 1978 zählte er dann über zwei Jahrzehnte zu den regelmäßigen Sommergästen in Wuischke.<sup>14</sup> In Berlin freundete er sich zudem in den späten 1970er Jahren mit dem Lyriker Richard Pietraß an, der für ihn ein besonders intimer Vertrauter wurde. Und schließlich trat Borchert ab 1981 in Dresden wieder in – teils sehr regen – Kontakt zu seinem Kindheits- und Schulfreund Peter Gehrisch, der zu diesem Zeitpunkt noch als Lehrer tätig war, gerade aber auch als Lyriker hervortreten begann. Darüber hinaus zählte Bernhard Theilmann, »schlosser und verseschreiber« sowie Mitbegründer der Dresdner Obergrabenpresse und nach der Wende des Stadtmagazins »SAX«, zu seinem engeren Freundeskreis.<sup>15</sup>

Mit Erb, Czechowski, Pietraß und Gehrisch kam es im Laufe der Jahre verschiedentlich zu gemeinsamen Projekten: Die

vier Genannten haben Texte für und über Borchert verfasst, die in Katalog- und Buchpublikationen eingegangen sind. Kito Lorenc wiederum nutzte Tagebuchaufzeichnungen von Borcherts Vater für sein 1993 geschriebenes und 1994 in Bautzen uraufgeführtes Theaterstück »Die wendische Schifffahrt«.<sup>16</sup> Erich Borchert (1900–1980) war ab den späten 1940er Jahren von der Idee eines eigenhändigen Bootsbaus geradezu besessen gewesen und hatte über 20 Jahre lang in einem Schuppen in Dresden-Pieschen an einem Jollenkreuzer gezimmert. Er träumte von einer Segelreise auf der Elbe, dem offenen Meer entgegen, doch bei der Jungfernfahrt schlug das Boot bereits kurz vor Torgau leck.<sup>17</sup> Christian Borchert hat diese Geschichte unter Freunden immer wieder detailreich nacherzählt, und Lorenc hat schließlich Elemente daraus in seine Theatergroteske über einen sorbischen Erfinder eingearbeitet, dessen historisches Vorbild – der in der Lausitz als »Kanal-Wirth« bekannte Johann Paul Wirth (1878–1945) – den ehrgeizigen Plan verfolgte, die Spree schiffbar zu machen und so die Lausitz mit der großen weiten Welt zu verbinden.

Dass die Geschichte seines Vaters Eingang in die sorbisch-deutsche Literatur fand, muss Borchert berührt haben, hatte er doch selbst den Bootsbau des Vaters nicht nur über viele Jahre mit der Kamera begleitet, sondern den Vater die Geschichte von Plan, Bau und Jungfernfahrt bereits 1975 auch auf Tonband sprechen lassen.<sup>18</sup> Für sein eigenes Schaffen und seine Karriere als künstlerischer Fotograf waren freilich die direkt auf ihn bezogenen Texte seiner Dichterfreunde von größerem Belang. Der fotohistorisch gut informierte Borchert wird sich im Klaren darüber gewesen sein, welche entscheidende Rolle literarische Begleittexte für die Wahrnehmung und historische Rezeption von Fotografien immer schon gespielt haben. Als Bewunderer von August Sander stand ihm gewiss dessen Erstveröffentlichung »Antlitz der Zeit« (1929) vor Augen, die mit einem einleitenden Essay von Alfred

10 Andreas Hüneke u. a. (Hg.): *Medium Fotografie*, Halle 1977, S. 212–215.

11 Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (= SLUB) Dresden, Handschriftensammlung, Mscr. Dresd. App. 2802, 2264 (5–6).

12 SLUB Dresden, Mediathek, Tonbänder aus dem Nachlass von Christian Borchert.

13 Vgl. Heinz Czechowski: *Die Pole der Erinnerung: Autobiographie*, Düsseldorf 2006, S. 157–159.

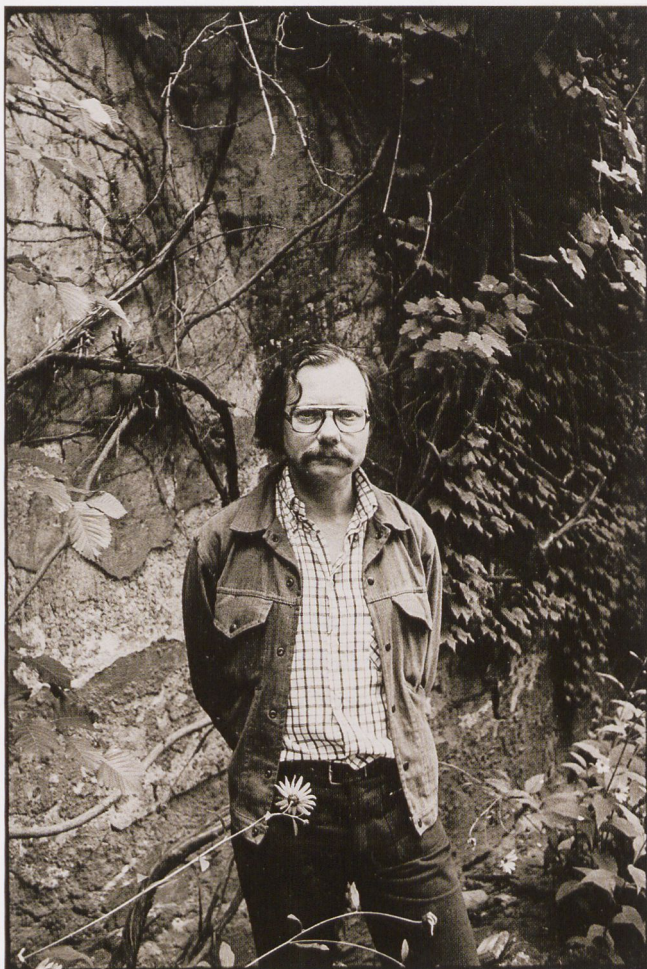
14 Vgl. Robert Lorenz: *Fotografie gegen das Verschwinden*. In *Erinnerung an Christian Borchert*, <https://brotlos.weebly.com/fotografie-gegen-das-verschwinden.html> (letzter Zugriff am 5. 8. 2018). Vgl. auch den Beitrag von Robert Lorenz im vorliegenden Band, S. 28–39.

15 Zit. nach Detlef Krell: *Biografische Notizen – Bernhard Theilmann*, S. 7, Beiheft zu Bernhard Theilmann: *Das Geheimnis der Brücken. Gedichte*, Dresden 2019.

16 Kito Lorenc: *Die wendische Schifffahrt. Zwei Dramen*, Bautzen 2004.

17 SLUB Dresden, Handschriftensammlung, Mscr. Dresd. App. 2808, 121–131.

18 Ein Fotoalbum zum Bootsbau findet sich in Borcherts schriftlichem Nachlass: SLUB Dresden, Handschriftensammlung, Mscr. Dresd. App. 2802, 540. Die Tonbänder verwahrt die Mediathek der SLUB Dresden: Tonbänder aus dem Nachlass von Christian Borchert [46].



19 Dass Sanders Buch auch in Walter Benjamins »Kleiner Geschichte der Photographie« (1931) Erwähnung fand, dürfte den postumen Ruhm Sanders und seinen Status als konzeptueller Künstler ebenfalls maßgeblich befördert haben.

20 Richard Pietraß steuerte zu Borcherts Publikation »Berliner« (erschieden 1986 im West-Berliner ex pose verlag) einen einleitenden Essay bei. Peter Gehrlich begleitete in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre Borcherts Arbeit mit »Bildern aus Dokumentarfilmen«, die 1993 schließlich in die gemeinsame Publikation »Dresden – Flug in die Vergangenheit« (Dresden, Verlag der Kunst) mündete.

21 Heinz Czechowski: Mit Dresden leben. Anmerkungen zu Christian Borchert, in: Christian Borchert: Semperoper Dresden. Bilder einer Baulandschaft, Dresden 1985, S. 245–263, hier S. 251f.

Döblin versehen war. Vom Prestige Döblins, der zu diesem Zeitpunkt bereits ein etablierter Autor war und dessen unmittelbar zum Bestseller avancierendes Hauptwerk »Berlin Alexanderplatz« im selben Jahr auf den Markt kam, hat der damals noch unbekannte Sander sicher erheblich profitiert.<sup>19</sup> Auch wenn in erster Linie wohl eine menschliche und künstlerische Affinität zwischen Borchert und »seinen« Dichtern die Grundlage für ihre Zusammenarbeit bildete, ist doch anzunehmen, dass er sich vom Kontakt mit Literaten ähnliche positive Effekte erhoffte. Schließlich hat er in den Jahren nach 1975 seine freiberufliche Entwicklung mit einer bemerkenswerten Energie und Zielstrebigkeit vorangetrieben.

Da der vorliegende Band Sachsen und vor allem die Lausitz ins Zentrum stellt, möchte ich meine weiteren Ausführungen auf Heinz Czechowski und Elke Erb konzentrieren, ohne damit die Bedeutung von Richard Pietraß oder Peter Gehrlich für Borcherts Leben und Werk in Abrede zu stellen.<sup>20</sup> Hier jedoch soll es vor allem um die in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre zu verzeichnende Neuausrichtung von Borcherts fotografischer Praxis gehen, die durch seinen Austausch mit Czechowski und Erb offenbar maßgeblich bestärkt wurde.

#### CHRISTIAN BORCHERT UND HEINZ CZECHOWSKI

Mit Czechowski war Borchert erstmals 1976 im Kontext seiner Künstlerporträts in Kontakt getreten (Abb. 3). Von einer Porträtsitzung kann bei diesem Treffen nicht die Rede sein, denn wie die Kontaktbögen (Abb. 4) verraten und wie es von Czechowski selbst später beschrieben wurde, hat sich der Porträtist von seinem Modell ambulant an dessen Lieblingsorte in dessen damaligem Wohnort Halle/Saale führen lassen.<sup>21</sup> Über 100 Aufnahmen sind dabei entstanden, und offenbar hat Czechowski – anders als manch anderer der von





Borchert Porträtierten – diese kraft- und zeitraubende Form des wiederholten Positionswechsels nicht als qualvolle Zumutung empfunden, sondern als Zugeständnis des Fotografen, sich als Modell einen ihm gemäßen Ort und Hintergrund für sein Bildnis suchen zu dürfen.

Fotograf und Autor waren sich anscheinend als jeweils im »Exil« lebende gebürtige Dresdner im Geiste verwandt – vor allem darin, dass sie trotz ihres bewussten Weggangs nicht von der Stadt losgekommen sind und sich künstlerisch anhaltend mit ihr auseinandergesetzt haben.<sup>22</sup> »Dresden«, so formulierte Czechowski bereits 1974 im kurzen Essay »Mit unverstellter Stimme«, »ist für mich eine Vielfalt erregender Widersprüche. Auch mein Erlebnis anderer Landschaften ist von dieser Stadt geprägt, deren Untergang ich als Kind erlebt habe.«<sup>23</sup> In dieser frühen und dauerhaft nachwirkenden Erfahrung der Zerstörung Dresdens und einer Kindheit am Rande der Ruinenstadt traf Czechowski sich mit Borchert, der zum Zeitpunkt der Bombardierung drei Jahre alt war und in einem benachbarten Stadtviertel aufwuchs. Beiden wurde die Auseinandersetzung mit ihrer Heimatstadt zu einem nie abschließend bewältigten, schmerzlichen Lebensthema, das sie freilich nicht nur in enger autobiografischer Perspektive auffassten. Vielmehr sahen sie Dresden auch stellvertretend als Chiffre, als paradigmatischen Ort deutscher Geschichte im 20. Jahrhundert.<sup>24</sup> Angesichts der Reisebeschränkungen in der abgekapselten DDR haftet dieser Stellvertreterfunktion nicht zuletzt ein kompensatorisches Moment an, das Czechowski 1981 folgendermaßen umschrieben hat: »[...] wenn wir bedenken, daß man sich nicht aussuchen kann, wo wir uns, im Wortsinne, umsehen können, dann sucht man überall nach den Wurzeln und strengt sich an, sie zu entdecken. So habe ich immer versucht, etwas vom fortdauernden Atem der Welt, von ihrer Synchronizität und Diachronität in solch winzigem Raum, Platz, Ort ahnbar zu machen.«<sup>25</sup>

Borcherts erster groß angelegter Versuch, durch die Konzentration auf einen einzigen Ort »eine besondere Ahnung zu erhalten von dem, was immer vom Gegenwärtigen aus in die Tiefen der Zeit hineinreicht«,<sup>26</sup> war seine unmittelbar im Anschluss an die Künstlerporträts begonnene Dokumentation des Wiederaufbaus der kriegszerstörten Semperoper (1977 bis 1985). Es sei dahingestellt, ob die Idee hierzu durch die Resonanz befördert wurde, die er im Austausch mit Czechowski erfahren hatte. Bemerkenswert ist in jedem Fall die Tatsache, dass Borchert diese ambitionierte Unternehmung im Frühjahr 1977 ohne jeden Auftrag aus einer gewissen inneren Notwendigkeit heraus begann. Erst zwei Jahre später wurde er vom Verlag der Kunst unter Vertrag genommen, um das Projekt unter finanziell nun weitgehend gesicherten Verhältnissen mit dem Ziel eines repräsentativen Bildbandes fortzusetzen.<sup>27</sup> Dass Czechowski schließlich als Textautor für den Begleitessay hinzugezogen wurde, erscheint angesichts dessen Bindung an seine Geburtsstadt nur konsequent.

---

22 Im Hinblick auf Czechowski behandelt diesen Aspekt Renatus Deckert: Ruine und Gedicht. Das zerstörte Dresden im Werk von Volker Braun, Heinz Czechowski und Durs Grünbein, Dresden 2010, S. 97–114.

23 Heinz Czechowski: Mit unverstellter Stimme, in: ders.: Schafe und Sterne. Gedichte, Halle/Saale 1974, Essay als Klappentext.

24 Vgl. Christel und Walfried Hartinger: Gespräch mit Heinz Czechowski, in: Heinz Czechowski: Ich, beispielsweise, Leipzig 1982, S. 117–133, hier S. 117.

25 Ebd., S. 119 f.

26 Ebd., S. 120.

27 SLUB Dresden, Handschriftensammlung, Mscr. Dresd. App. 2802, 2650 (5–7).

28 Czechowski, Mit unverstellter Stimme (wie Anm. 23), Klappentext. Zur Selbstzuschreibung der Chronistenrolle vgl. auch Heinz Czechowski: Nachtspur, in: ders.: Nachtspur. Gedichte und Prosa 1987–1992, Zürich 1993, S. 193–201, hier S. 196; Renatus Deckert: Gespräch mit Heinz Czechowski, in: ders. (Hg.): Die wüste Stadt. Sieben Dichter über Dresden, Frankfurt/Main 2005, S. 35–56, hier S. 43 f.; Heinz Czechowski: Die Pole der Erinnerung. Autobiographie, Düsseldorf 2006, S. 159, 222.

Die Nähe zwischen dem Fotografen und dem Lyriker ergab sich allerdings nicht allein aus dem verbindenden Thema Dresden, sondern vor allem auch aus einem verwandten Wirklichkeitszugriff. Czechowski hat sich selbst immer wieder die Rolle des Chronisten zugeschrieben, der es als seinen »Auftrag« empfindet, im »gegenwärtigen Moment Geschichtliches sichtbar zu machen, auf dem unsere Existenz beruht.«<sup>28</sup> In diesem Sinne sah sich auch Borchert als Chronist, der sinnfällige wie unscheinbare Konstellationen in vorübergehenden Situationen festhält und »in der Gegenwart nach den Spuren unserer Herkunft sucht.«<sup>29</sup>

Was den Lyriker Czechowski für den Fotografen Borchert besonders anschlussfähig macht, ist dessen Verpflichtung auf die Konkretion des Wirklichen. Wiederholt hat Czechowski seine Gedichte als »Gelegenheitsgedichte« charakterisiert, die sich dem Realen in Form des Gelegentlichen stellen »und so eine Dimensionierung aus der besonderen Betroffenheit spannen.«<sup>30</sup> Man müsse das Reale »im Konkreten sehen, es liegt im Konkreten, nur im Konkreten und nur eingeschlossen darin ist es der Poesie zugehörig.«<sup>31</sup> Diese starke Rückbindung der schriftstellerischen Produktion an eine von Gelegenheiten bestimmte, also unvorhersehbare Erfahrung von Wirklichkeit, aus der heraus allein ein lyrisches Gebilde zu entwickeln sei, entspricht jener fotografischen Haltung Borcherts, die sich nach Abschluss der eher steifen, streng komponierten Künstlerporträts zunehmend herausbildete und die als »Umschwung zum Flüchtigen« charakterisiert werden kann.<sup>32</sup> Zunehmend kam es ihm nun auf ein Offenhalten für den Zufall an, von dem er hoffte, dass er ihm »mehr Wirklichkeit bringt, mehr Realität.«<sup>33</sup> Sich auf Situationen einzulassen, aufmerksam zu sein gegenüber den Dingen, die einem begegnen oder widerfahren, ist für den Fotografen wie für den Lyriker gleichermaßen eine Kerntugend. Beiden geht es darum, die Momente, da die Dinge und Ereignisse sie berühren, betreffen, angehen, »als Schnittpunkte

zu begreifen und zu fixieren, an denen die Elemente des Gewesenen und des Gegebenen Lebens sich kreuzen.«<sup>34</sup>

Bei aller neuen Offenheit für den Zufall widerstreben Borchert gleichwohl alle vordergründigen Effekte der Form und des Inhalts. Und auch hier trifft er sich mit Czechowski, der als Lyriker weniger ein effektvoller Reimer, sondern in erster Linie ein Rhythmiker ist, der letztlich dem Brecht'schen Paradigma einer »reimlosen Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen« folgt. So pflegt er eine gestische Sprachform, die das »übliche Klappern« etwa des »fünffüßigen Jambus« und die klangliche Schließung durch den Reim vermeiden möchte, um sich vorbehaltlos und flexibel neue Inhalte der Gegenwart sprachlich-lyrisch erschließen zu können.<sup>35</sup> Dieser Primat des Inhaltlichen, der freilich nach wie vor durch ein strenges Formbewusstsein kontrolliert wird (aber eben durch eines, das vor dem glatten Wohlklang zurückschreckt), entspricht wiederum der quasi-dokumentarischen Chronistenpflicht, die Czechowski sich auferlegt hat.

29 Vgl. Czechowski, *Mit Dresden leben* (wie Anm. 21), S. 250.

30 Hartinger, *Gespräch* (wie Anm. 24), S. 117, 128 f. Richard Pietraß ergänzt den ursprünglich Goethe'schen Begriff des Gelegenheitsgedichts um den des »Verlegenheitsgedichts«, das ihm jeweils von anderen – oft anlassbedingt – abverlangt werde. Vgl. Jürgen Engler: *Gespräch mit Richard Pietraß*, in: Richard Pietraß: *Die Gewichte. Hundert Gedichte*, Ebenhausen 2001, S. 109–123, hier S. 111.

31 Hartinger, *Gespräch* (wie Anm. 24), S. 129.

32 So Jutta Voigt/Peter Pachnicke: *Tonbandgespräch mit Christian Borchert*, Oktober 1980, SLUB Dresden, Handschriftensammlung, Mscr. Dresd. App. 2802, 215 (1–13), hier (7).

33 Ebd., (8).

34 Hartinger, *Gespräch* (wie Anm. 24), S. 121.

35 Bertolt Brecht: *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen*, in: Klaus Schuhmann: *Lyrik des 20. Jahrhunderts. Materialien zu einer Poetik*, Reinbek bei Hamburg 1995, S. 200–206. Zu Czechowskis Orientierung an Brechts Poetologie vgl. auch Czechowski, *Die Pole* (wie Anm. 13), S. 76 f.

Dies ist zugleich ein weiteres Motiv und Movens, das auch bei Borchert im Anschluss an die Künstlerporträts immer stärker zum Tragen kommt. Das von Sander angeregte Begehren, Gesellschaft im Porträt zu erfassen, weitet sich in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre auf Architektur, vor allem aber auf Momente des Alltagslebens aus. So tritt das relativ spontane fotografische Sich-Einlassen auf Aspekte der gesehenen Wirklichkeit bei Borchert gegenüber einem vorab festgelegten Konzept im Sinne Sanders zunehmend in den Vordergrund – zumindest bis zum großen Zyklus der »Familienporträts« von 1983, dem wieder eine konzeptuelle Setzung und eine kompositorische Grundidee zugrunde liegt. Doch sind diese Porträts letztlich ebenfalls beseelt von einem poetischen Wunsch: der Suche nach dem genauen Text, diesem »Abbild des Lebens«.<sup>36</sup>

Dass Borchert und Czechowski, der übrigens auch selbst fotografierte, sich über poetologische und fototheoretische Fragen bereits vor ihrer gemeinsamen Arbeit am Buch über die Semperoper ausgetauscht haben, belegt nicht zuletzt das Gedicht »L'exécution de Zuckermann« aus Czechowskis Publikation »Was mich betrifft« von 1981.<sup>37</sup> Inspiriert ist es durch eine im Bildband »C'était la France« (1976) abgedruckte historische Aufnahme eines anonymen Fotografen, auf die Czechowski offenbar von Borchert hingewiesen wurde, worauf der Dank in einer Anmerkung am Buchende hindeutet.<sup>38</sup> Tatsächlich befand sich der Band in Borcherts Besitz und Czechowski hat ihn wohl in dessen Wohnung eingesehen. Allerdings scheint er sich dabei keine Notizen gemacht zu haben, denn die Bildlegende am Ende des Bandes benennt als Sujet nicht die Hinrichtung von »Zuckermann«, sondern die »Exécution de Zuckermeyer [...]«.<sup>39</sup> Dieser Alois Zuckermeyer war, was Czechowski nicht wusste, ein deutscher Deserteur, der jenseits der Landesgrenze im Vogesenstädtchen Remiremont als Maurer gearbeitet und dort im Juni 1898

ein siebenjähriges Mädchen vergewaltigt und dann durch sieben Messerstiche ermordet hatte.<sup>40</sup> Das Mädchen konnte den schnell gefassten Täter vor seinem Tod im Krankenhaus noch identifizieren. Ein halbes Jahr später wurde er zum Tode verurteilt und schließlich am 8. Februar 1899 in Remiremont hingerichtet.

Da die eben skizzierten Hintergründe der Exekution im Bildband nicht genannt werden, musste die doppelseitig abgedruckte Fotografie (Abb. 5), die den regennassen Hinrichtungsplatz mit bereits aufgestellter Guillotine und wartendem Publikum zeigt, für Czechowski ein historisches Rätselbild sein. So imaginiert sein Gedicht die Begegnung mit dem Foto – »Dem Dunkel eines Archivs entrissen/Oder aus einem Pappkarton/hervorgekramt« – als einen zufälligen Archiv- oder Schuhschachtelfund. In Anbetracht seines Nichtwissens um die genauere Identität des Delinquenten deutet das lyrische Ich das Foto sodann als »Historisches Zeugnis, /Das keine Lehren erteilt: Wer/War denn Zuckermann?«. Von diesem Befund aus gerät das Gedicht zu einer

36 Heinz Czechowski: Kein näheres Zeichen. Gedichte, Halle/Saale 1987, S. 24.

37 Heinz Czechowski: Was mich betrifft, Halle/Saale 1981, S. 42f.

38 Ebd., S. 92. In »Kein näheres Zeichen« von 1987 widmete Czechowski Borchert das Gedicht »Wintertag« (S. 33). Und das 1990 entstandene Gedicht »Bauernsterben« (S. 255f.) aus »Nachtspur« handelt von einer gemeinsamen fotografischen Erkundung eines verfallenen Gehöfts in Dresden-Alt Trachau. Vgl. Czechowski, Die Pole (wie Anm. 13), S. 262–264.

39 Vincent Brugère-Trélat (Hg.): C'était la France. Chronique de la vie quotidienne des Français avant 1914 racontée par la photographie, Paris 1976, Abb. 151, S. 108f. (Foto), S. 175 (Bildlegende).

40 Vgl. Résumé de l'affaire Zuckermeyer, in: Journal Industriel Vosgien 1898–1899, zit. nach: <http://guillotine.cultureforum.net/t2335-alois-zuckermeyer-1899> (letzter Zugriff am 28. 2. 2019).

41 Die deutsche Übersetzung erschien erst 1985. Vgl. Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt/Main 1985, S. 106f.



melancholischen Meditation über die eigentümliche Zeitlichkeit des fotografischen Bildes, das uns zwar auf einen Moment vor der Hinrichtung festlegt, uns zugleich aber die Gewissheit über Zuckermanns bevorstehenden Tod als bereits vergangenes Ereignis vermittelt: »Wir wissen nichts/ Von einem Zwischenfall/ Auf den letzten Metern/ Vom Café bis zum Gerüst.« In lyrischer Form reflektiert Czechowski somit über jene Parallelität von Zukunft und Vergangenheit im Foto, die Roland Barthes fast zeitgleich in »La chambre

claire« (1980) am Beispiel von Alexander Gardners Porträt des zum Tode verurteilten politischen Attentäters Lewis Payne zum Thema gemacht hat.<sup>41</sup> Dass Czechowski eine solche Lesart des Bildes gesprächsweise mit Borchert erörtert hat, ist anzunehmen und zeigt, dass Dichter und Fotograf sich auch ohne Kenntnis des späten Barthes auf der Höhe des aktuellen Diskurses bewegten.

## CHRISTIAN BORCHERT UND ELKE ERB

Borcherts Freunden wohlbekannt, jedoch in der Fachliteratur bislang unerwähnt ist der Umstand, dass Borchert zwischen 1978 und 1980 in einer Liebesbeziehung zu Elke Erb (Abb. 6) stand, nachdem diese sich 1978 von ihrem Ehemann Adolf Endler getrennt hatte. Mit ihr unternahm Borchert mehrere Auslandsreisen: im Sommer 1978 in die Slowakei, ein Jahr später nach Rumänien und 1980 schließlich nach Georgien und Moskau.<sup>42</sup> Nach dieser letzten Reise löste sich das Verhältnis im Laufe des Jahres 1980, wobei Borchert und Erb einander weiterhin freundschaftlich verbunden blieben. Anders als bei Czehowski gibt es kein vorab gesetztes biografisches Thema, das Borchert und Erb über ihre intime gegenseitige Zuneigung hinaus miteinander verbunden hätte. Zudem handelt es sich um durchaus unterschiedliche, ja geradezu konträre Charaktere. Borchert ist ein Sammler, der alles in Ordnung bringen und in Ordnung halten will, bisweilen mit geradezu zwanghaften Zügen. So spiegelt die formale Strenge seiner Künstlerporträts nicht zuletzt auch diesen Charakterzug. Elke Erb dagegen ist notorisch spontan, im Leben wie in ihrem Schreiben. Briefe von Elke Erb an Borchert aus den Jahren 1978 bis 1980 zeugen von ihrer ebenso großmütigen wie unkonventionellen, dabei aber keineswegs unverbindlichen Haltung in Beziehungsangelegenheiten.<sup>43</sup>

Zum Zeitpunkt des Beziehungsbeginns erschien gerade ihr zweiter Gedichtband »Der Faden der Geduld« (1978), der ein längeres Gespräch mit Christa Wolf enthält, in dem Elke Erb ausführlich über die Texte des Bandes und ihre künstlerischen Überzeugungen Auskunft gibt.<sup>44</sup> Erbs ästhetisch-poetologische Reflexionen zeugen nicht zuletzt von einer ethischen Haltung, deren Kernanliegen es ist, den Dingen in ihrer literarischen Darstellung keine Gewalt anzutun. Hergebrachte Reim- oder Versschemata, die einem Gegenstand



sachfremd übergestülpt werden, meidet Erb ebenso wie die Nachahmung literarischer Modelle, selbst wenn sie diese – wie etwa Texte Heinrich von Kleists – bewundert. Ihr Credo beinhaltet »eine Scheu vor nicht eigenständigen Formen«.<sup>45</sup> Die meisten Texte in »Der Faden der Geduld« sind Miniaturen im Blocksatz, vielleicht um die lyrische Gestalt nicht schon mittels der Erscheinungsform des Druckbildes allzu offensichtlich zu markieren. So macht Lyrik sich hier für den flüchtigen Blick von der Prosa fast vollkommen ununterscheidbar. Was Erb dabei nach eigener Angabe anstrebt, ist eine »grö-

Bere Nähe zum Gegenstand, zum Material, das ich aufnehme. Ich lasse den Gegenstand manchmal ganz allein stehen. [...] Ich mache mit den Gegenständen im Grunde dasselbe, was ich möchte, daß man es mit mir tut: direkt vor mich hintreten, mich sein lassen und mich aufnehmen.«<sup>46</sup> Im Bewusstsein der Trennung des Subjekts von seinem Gegenüber soll es demnach durch ein gelassen-passives Aufnehmen doch zu einer Berührung kommen – beim Schreiben wie beim Lesen der Texte. Letztlich geht es Erb um die »Majestät des einzelnen Seins«, um »eine Art Würdigung durch das Hinstellen«.<sup>47</sup>

In diesem Sinne verfolgt Erb ein Programm der vorbehaltlosen Anerkennung ihres Gegenübers – sei dies nun eine Person, ein Ding, ein Ereignis oder eine Situation. Es ist ein Programm gegen die Zurichtung der Welt durch schablonenhafte Begriffe und Sätze.<sup>48</sup> Dabei war der Autorin durchaus bewusst, dass ihre un- und antikonventionellen Texte oft rätselhaft erscheinen, nicht auf klare Pointen zulaufen und sich in ihrem Gehalt mitunter nicht unmittelbar erschließen. In einem »Mit Gunst!« betitelten Stück verteidigt sie denn auch jene Texte, die einem »erst in einem günstigen Augenblick« aufgehen. Schließlich müsse es für solche Momente Texte geben, da es »diese günstigen Augenblicke« ja andernfalls umsonst gäbe.<sup>49</sup>

Dass auch ihre Texte selbst durchweg aus solchen Augenblicken resultieren, macht Erb gleich zu Beginn des Bandes in einem Stück über »Zufälle und Geduld« deutlich, wenn sie schreibt: »Jeder Text dieses Bandes ist aus einem Getroffenwordensein entstanden, jeder hatte auf seinen Zufall zu warten.«<sup>50</sup> Wie um dies eigens zu markieren, tragen viele Texte des Bandes Datierungen, die – durchaus im Sinne Czehowskis – ihre Gebundenheit an ganz bestimmte Gelegenheiten markieren. Zudem sind die Texte streckenweise chronologisch angeordnet. In Erbs Datierungswesen ist demnach ein Echtzeitparadigma wirksam, das zu einer »eigentümlichen

Unablösbarkeit des Geschriebenen vom datierten Moment seiner Entstehung« führt, indem es den Schreibvorgang mit der Lebenszeit der Autorin in eins setzt und die Texte geradezu indexikalisch an bestimmte Anlässe und Situationen bindet.<sup>51</sup> Auch Erb ist also in gewissem Sinne eine Chronistin, wobei es ihr freilich weniger um das aktuelle Tagesgeschehen oder um historische Spurensuche geht als vielmehr um ihr eigenes Affiziertwerden von jenen Dingen und Ereignissen, die gemeinhin nicht von Historikern oder Chronisten verzeichnet werden.<sup>52</sup>

Nach mündlicher Auskunft Erbs waren literarische und poetologische Fragen kaum je Gegenstand ihrer Gespräche mit Borchert.<sup>53</sup> Allerdings ist schwer vorstellbar, dass dieser als Frischverliebter nicht wenigstens die aktuelle Publikation

42 Nachzuvollziehen anhand der Kontaktbögen in der Deutschen Fotothek Dresden. Zu den Bildresultaten dieser Reisen vgl. auch Bertram Kaschek: Osteuropa als Blickschule. Christian Borcherts anonyme Porträtaufnahmen der 1970er Jahre, in: Dresdner Kunstblätter 62/1 (2018), S. 14–23.

43 Die Briefe befinden sich im schriftlichen Nachlass Borcherts in der Handschriftensammlung der SLUB Dresden.

44 Christa Wolf: Gespräch mit Elke Erb, in: Elke Erb: Der Faden der Geduld, Berlin/Weimar 1978, S. 109–139.

45 Ebd., S. 114.

46 Ebd., S. 112.

47 Ebd., S. 120.

48 Zu dieser sich mit der Philosophie Theodor W. Adornos berührenden Haltung Erbs vgl. Jan Kuhlbrodt: Von der Beweglichkeit. Genre und Selbstreflexion bei Elke Erb, in: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, Heft 214, IV/2017, S. 82–86, hier S. 83.

49 Erb, Der Faden (wie Anm. 44), S. 99 f.

50 Ebd., S. 10–12, hier S. 10.

51 Daniel Falb: Ein Tag im Leben der Sprache. Daten bei Elke Erb und Hanne Darboven, in: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, Heft 214, IV/2017, S. 87–96, hier S. 87, 89.

52 Vgl. ebd., S. 91. Vgl. hierzu auch Erb: Der Faden (wie Anm. 44), S. 65.

53 Gespräch des Autors mit Elke Erb in Wuischke am 30. August 2018.

seiner Freundin mit einer gewissen Neugier studiert hat. Dabei dürfte ihm aufgefallen sein, dass Erbs Datierungsweisen eine gewisse Nähe zu seiner eigenen Beschriftungspraxis bei der Archivierung seines fotografischen Materials aufweist. Und auch Erbs Wunsch nach unbedingter Anerkennung des Gegenübers müsste ihm bei der Lektüre aufgefallen sein, hatte er doch sich selbst ein vergleichbares Programm von Anfang an auf die Fahnen geschrieben. Bereits in seinem ersten großen Porträtzyklus, den er als studentische Jahresarbeit an der HGB Leipzig während dreier Aufenthalte in Ungarn realisierte, war es sein erklärtes Ziel gewesen, die Menschen an ihrer Bildwerdung zu beteiligen, sie zu gleichberechtigten Partnern im Porträtprozess zu machen.<sup>54</sup> Doch das visuelle Idiom einer kontrastreichen Weitwinkelfotografie, das er aus Bewunderung für Irving Penn für sein Unternehmen wählte, wurde ihm im Rückblick sehr bald suspekt. Die Verzerrungen des Weitwinkels und die bisweilen extreme Hell-Dunkel-Regie der Aufnahmen führten seines Erachtens zu einem Bildeffekt, der die Porträtierten verformt und nicht sie selbst sein lässt – obwohl doch gerade das sein Ziel war.<sup>55</sup> Und auch bei den Künstlerporträts ging es ihm darum, dass die Porträtierten Ort und Pose selbst bestimmen sollten, um zu einem adäquaten Selbstaussdruck zu gelangen. Hier vermied er Verzerrungen, indem er den Dargestellten in der Regel mehr Raum ließ. Je stärker er aber den Umraum mit einbezog, desto größer wurde sein Bemühen um eine ideale Komposition, das sich in einer großen Anzahl von Aufnahmen während der einzelnen Porträtsitzungen niederschlug. Auch hier unterlief ihm, wie er selbstkritisch feststellte, bisweilen ein spürbarer Übergriff auf die Integrität der Porträtierten.<sup>56</sup>

Mit Elke Erb begegnete ihm nun eine Dichterin, die im Hinblick auf das Verhältnis zu ihrem Gegenüber nicht nur von einem ähnlichen künstlerischen Begehren angetrieben wurde, sondern bereits ebenso eigenständige wie eigenwil-

lige sprachliche Formen gesucht und gefunden hatte, mit denen sie ihren Ansprüchen an sich selbst gerecht werden konnte. Borchert traf in ihr also auf eine souveräne menschliche und künstlerische Haltung, die ihm, dem Novizen auf dem Feld der Kunst, eine Orientierungshilfe bei der Realisierung seiner eigenen ethisch-ästhetischen Ideale sein konnte.

Dass ein Austausch über ästhetische Fragen letztlich doch stattgefunden haben muss, belegt Elke Erbs Text »Das eigene Bild«, den sie für Borcherts ersten größeren Ausstellungskatalog verfasste. Diese immerhin 48 Seiten und über 30 Abbildungen umfassende Broschüre begleitete seine Ausstellung »Gruppenbilder und Künstlerporträts« in den Kunstsammlungen Cottbus und der Neuen Galerie in Dresden und bildete darüber hinaus den Auftakt zur Katalogreihe »Fotoedition«, die der Cottbuser Sammlungsleiter Ulrich Wallenburg initiiert hatte und über die nächsten zehn Jahre erfolgreich fortführen sollte.<sup>57</sup> Erbs Essay reflektiert vor allem jene Qualität von Borcherts Bildern, die man als ihre Mimikry an private Gelegenheitsfotografie bezeichnen könnte. Laut Erb rufen sie die »Schätze häuslicher Schachteln, Schubladen und Mappen« in Erinnerung.<sup>58</sup> So wird Borcherts Fotografie als Kunst vorgestellt, die auf Tuchfühlung mit einer kunstfernen, massenhaft praktizierten Bildkultur geht und eine maximale Distanz zu jenen Merkmalen sucht, die sie als künstlerisch ausweisen könnten: »Es fällt [...] auf, daß seinen Bildern Überraschungseffekte und andere Pointen fast fehlen, mit denen ein großer Teil der Kunstfotografie beschäftigt ist und die unterschiedlichsten Aussagen erzielt. Seine Fotografie sucht ihr Auskommen im gewöhnlichen Alltag.«<sup>59</sup>

Auf formaler Ebene macht sich dieser Anspruch durch die Vermeidung suggestiver Kontraste und Unschärfen bemerkbar. So weisen die meisten Bilder der späten 1970er Jahre eine möglichst genaue und detailreiche grafische Durch-

zeichnung in mittleren Grauwerten auf. Und auch hierin erkennt Erb nicht nur eine bildästhetische, sondern eine erkenntnistheoretisch-ethische Dimension: »Das Irreale einer Fotografie, nämlich, daß sie blufft und »im Dunkeln läßt, ihren wahrheitsfeindlichen Widerstand macht er zerspringen in fast heitere Energien genauester Sichtbarkeit.«<sup>60</sup>

Interessanterweise thematisiert Erb in ihrem Essay den Umstand, dass die Seiten von Borcherts Fotos »in ihrer (von der Kamera abhängigen) Proportion als Bildrahmen von Bedeutung sind«. Der Rahmen vermittele einerseits Ernst, Strenge und Reinheit der Arbeitshaltung, habe andererseits aber auch eine Schutzfunktion, indem er »das Bild sowohl einfriedet (es erlaubt, es vielleicht auch relativiert: Hier ist ja nur das) als auch billigt. Er enthält die gleiche Billigung, die Borchert so, wie er sie für sich selbst wünscht, den Abgebildeten entgegenbringt, sein Prinzip, zunächst das Gegenüber uneingeschränkt zu akzeptieren.«<sup>61</sup> Die Gruppenporträts (vor allem im öffentlichen Raum), denen Borchert sich im Anschluss an seine Künstlerporträts widmet, bieten ihm laut Erb »eine Möglichkeit, die Ausdruckswerte des Rahmens von seinem Zwangscharakter zu befreien. Die Gruppen machen die Flächen, in die sie das Bild teilen, beweglicher sichtbar, sie setzen ihre Aussagewerte frei. Die arbeitenden Flächen lassen das Bild innerhalb des Rahmens selbständig werden.«<sup>62</sup> Erb erkennt in Borcherts Gruppenbildern also letztlich jene selbstständigen Formen, die auch sie selbst mit sprachlichen Mitteln anstrebt. Anders als in den Einzelporträts gibt es nun keinen klaren Fokus, keine Zentrierung, sondern eben wechselnde Gruppierungen, die ein je eigenes Spiel der Formen eröffnen, das den Rahmen auch in souveräner Leichtigkeit überschreiten kann, um das Bild als ein visuelles Fragment der Wirklichkeit auszuweisen.<sup>63</sup> Was Borchert anstrebt, ist offenbar eine zwanglose Willkür oder ein unwillkürliches Sich-Fügen, das ohne jede Überwältigung zustande kommt.

Interessant sind Erbs Ausführungen zur Rolle des Rahmens nun vor allem deshalb, weil Borchert just mit der Cottbuser Ausstellung seine ab etwa 1975 gepflegte Gewohnheit, einen hauchdünnen schwarzen Negativrand mitabzuziehen, aufgab und seine Bilder hier erstmals rahmenlos präsentierte.<sup>64</sup> Während seine Bilder bislang also stets eine sichtbare Grenze hatten, die als grafisch-linearer Wert die Bildwirkung mitbestimmte und den jeweiligen Abzug als in sich geschlossene Ganzheit behauptete, öffnete er nun seine Bilder zu allen Seiten hin. Zwar bleibt die Proportion der Bildseiten nach wie vor von der Kamera (bzw. vom Negativformat) abhängig, doch ist dies nicht mehr am Bild selbst abzulesen. Somit ist die Authentizität der Bildgrenzen (im Sinne einer Entsprechung zum Bildformat im Sucher der Kamera) nicht

54 Vgl. die auf Gesprächen mit Borchert beruhende Besprechung von Gerhard Ihrke: Gesichter zwischen Donau und Theiß, in: *Fotografie 5* (1975), S. 28–33.

55 Vgl. Gegen das Verschwinden. Matthias Flügge im Gespräch mit Christian Borchert am 13. Januar 1996, in: *Christian Borchert: Zeitreise. Bilder einer Stadt. Dresden 1954–1995, Dresden 1996*, S. 201–205, hier S. 202.

56 Voigt/Pachnicke, Tonbandgespräch (wie Anm. 32), (2).

57 Elke Erb: Das eigene Bild, in: *Galerie Kunstsammlung Cottbus (Hg.): Christian Borchert. Gruppenbilder und Künstlerporträts, Cottbus 1980*, S. 6–9.

58 Ebd., S. 6.

59 Ebd. Dem Impressum zufolge wurde das der Künstlerbiografie beigegebene Porträtfoto Borcherts 1978 von Konrad Endler aufgenommen, Elke Erbs zu diesem Zeitpunkt siebenjährigem Sohn. Darin darf man wohl – neben einem Zeichen persönlicher Verbundenheit – eine weitere Geste des Understatements und der kritischen Abstandnahme von einem forcierten Stilwillen erkennen: eine Wiedergewinnung des kindlichen Blicks.

60 Ebd.

61 Ebd., S. 7.

62 Ebd.

63 Vgl. auch Kaschek, Osteuropa (wie Anm. 42), S. 21 f.

64 Vgl. die Ausstellungsansichten im Nachlass: SLUB Dresden, Handschriften-sammlung, Mscr. Dresd. App. 2802, 2283, 1–7.





mehr durch den Abzug verbürgt, sondern nur noch der Fotograf selbst kann als »Autor« für die Wahrheit seines Bildes eintreten. Darüber hinaus unterstreicht der Wegfall des schwarzen Rahmens die prinzipielle Willkür der Ausschnittwahl und damit den Fragmentcharakter des fotografischen Bildes: Immer wäre auch ein anderer Standpunkt, ein anderer Blickwinkel, eine andere Ansicht möglich gewesen.

Es lässt sich nicht genau ausmachen, ob Erb sich bei ihrer Thematisierung des Rahmens tatsächlich auf den schwarzen Negativrand bezog oder ob sie in einem allgemeineren Sinne die Bildränder als Bezugsgrößen der Bildwirkung im Blick

hatte. Denkbar ist, dass sie beim Verfassen ihres Textes noch ältere Abzüge mit schwarzem Rand vor Augen hatte und Borchert bei der Produktion der neuen Ausstellungsabzüge – gewissermaßen in letzter Sekunde – eine Konzeptionsänderung vorgenommen hat, die dann in einem gewissen Widerspruch zum bereits abgeschlossenen Manuskript stand. Vielleicht aber war der Wegfall des Rahmens letzten Endes auch eine Konsequenz aus der von Erb skizzierten Dynamik seines Werkes – oder gar eine Reaktion auf ihren Text: Nachdem die »arbeitenden Flächen« der Gruppenbilder das Bild »innerhalb des Rahmens selbständig« hatten werden lassen, erschien der Rahmen als Prinzip der »Billigung« des

Bildgegenstands womöglich nicht mehr notwendig. Als »unselbständige Form« und behelfsmäßiges Schema des Übergangs ist er offenbar entbehrlich geworden.<sup>65</sup>

Ein schönes Beispiel für Borcherts in diesem Zuge neu gewonnenes Verständnis von fotografischer Formgebung ist ein in Cottbus ausgestellt Bild, das er im Jahr zuvor in der Lausitz aufgenommen hatte und das Osterreiter in Ralbitz zeigt (Abb. 7). Borchert hat sie nicht nur aus einer gewissen Distanz, sondern auch über eine Mauer hinweg fotografiert, sodass von den Reitern nur die Oberkörper und von den Pferden nur die Köpfe zu erkennen sind. Das Ereignis bleibt weitgehend verdeckt, es vollzieht sich in räumlicher Entfernung, während im Vordergrund nichts vor sich zu gehen scheint. Umso prägnanter scheint der diagonale Stützpfiler in den Raum diesseits der Mauer vorzustoßen. Dieser führt den Blick zu einer Gruppe von vier in den Boden gesteckten Stöcken in der rechten unteren Ecke des Bildes, die – hat man sie einmal bemerkt – in einen stillen Dialog mit jenen Leitungsmasten treten, die sich etwas weiter oben am rechten Bildrand nach hinten staffeln und dem aufgrund der Mauer so flach und verstellt wirkenden Bild eine überraschende räumliche Tiefe verleihen. Das Spiel der von den abdeckenden Schieferplatten auf den Mauerputz geworfenen Schatten vollzieht sich dank des diesigen Frühjahrslichts in feinsten Grauabstufungen und bildet eine dezente Gegenbewegung zu dem dominanten diagonalen Stützpfiler. Je länger man das zunächst so unscheinbare Bild betrachtet, als desto subtiler und stimmiger erscheint seine ästhetische Verfasstheit, ohne dass sich je der Begriff der Komposition im Sinne einer hierarchischen oder konstruiert wirkenden

Bildordnung aufdrängen würde. Wiederum ein freies Spiel der Formen also, das darüber hinaus Borcherts Position als außenstehender Betrachter mitthematisiert. Er tritt der ihm fremden Kultur der katholischen Sorben nicht zu nahe, macht deutlich, dass er als Beobachter nicht zum Geschehen jenseits der Mauer gehört, außen vor bleibt und sich mit diesem distanzierten Status bescheidet.

## ÜBER BÄUME SPRECHEN

Insgesamt kann Borcherts Fotopraxis der späten 1970er Jahre als andauernde Lockerungsübung begriffen werden. Sichtet man die Kontaktbögen und Arbeitskopien aus dieser Zeit, dann wird ab dem Sommer 1977 eine deutliche Entspannung seiner Arbeitsweise erkennbar. Hatte er sich bei seinen früheren Serien (also den Ungarn-Bildern im Rahmen der Jahresarbeit und den Künstlerporträts) beim Fotografieren fast ausschließlich auf Porträtaufnahmen konzentriert und kaum je den weiteren räumlichen Kontext oder Begleitereignisse mit der Kamera ergänzend festgehalten, öffnete er sich nun zunehmend spontanen Beobachtungen und fotografierte jenseits der nach wie vor im Zentrum seiner Arbeit stehenden Porträts auch ihm bemerkenswerte Situationen, Dingkonstellationen, Architekturen oder Landschaften.

Die neue Offen- und Lockerheit spiegelte sich nicht zuletzt in der Bildauswahl und Präsentation seiner Cottbuser Ausstellung. Die weitgehend zweireihige Hängung der Bilder erzeugte ein zweiseitiges Band, das die Besucherinnen und Besucher in ruhigem und gleichmäßigem Takt an den Wänden entlangführte (Abb. 8). Jenseits der kompakt dargebotenen Künstlerporträts vermied Borchert übergreifende thematische Einheiten und mischte Aufnahmeorte sowie Kompositionsformen, um trotz der seriellen Reihung der Bilder keine formale Eintönigkeit aufkommen zu lassen. So heben sich

<sup>65</sup> Vgl. Voigt/Pachnicke, Tonbandgespräch (wie Anm. 32), (5): »[...] der schwarze Rand war eine Hilfestellung, die ich heute [Oktober 1980, B.K.] als Bekenntnis nicht mehr nötig habe.«

Abb. 8

CHRISTIAN BORCHERT | *Gruppenbilder  
und Künstlerporträts* | Cottbus 1980

Ausstellungsansicht



Abb. 9 (rechts)

CHRISTIAN BORCHERT |  
*In Auschwitz, Polen* | 1979

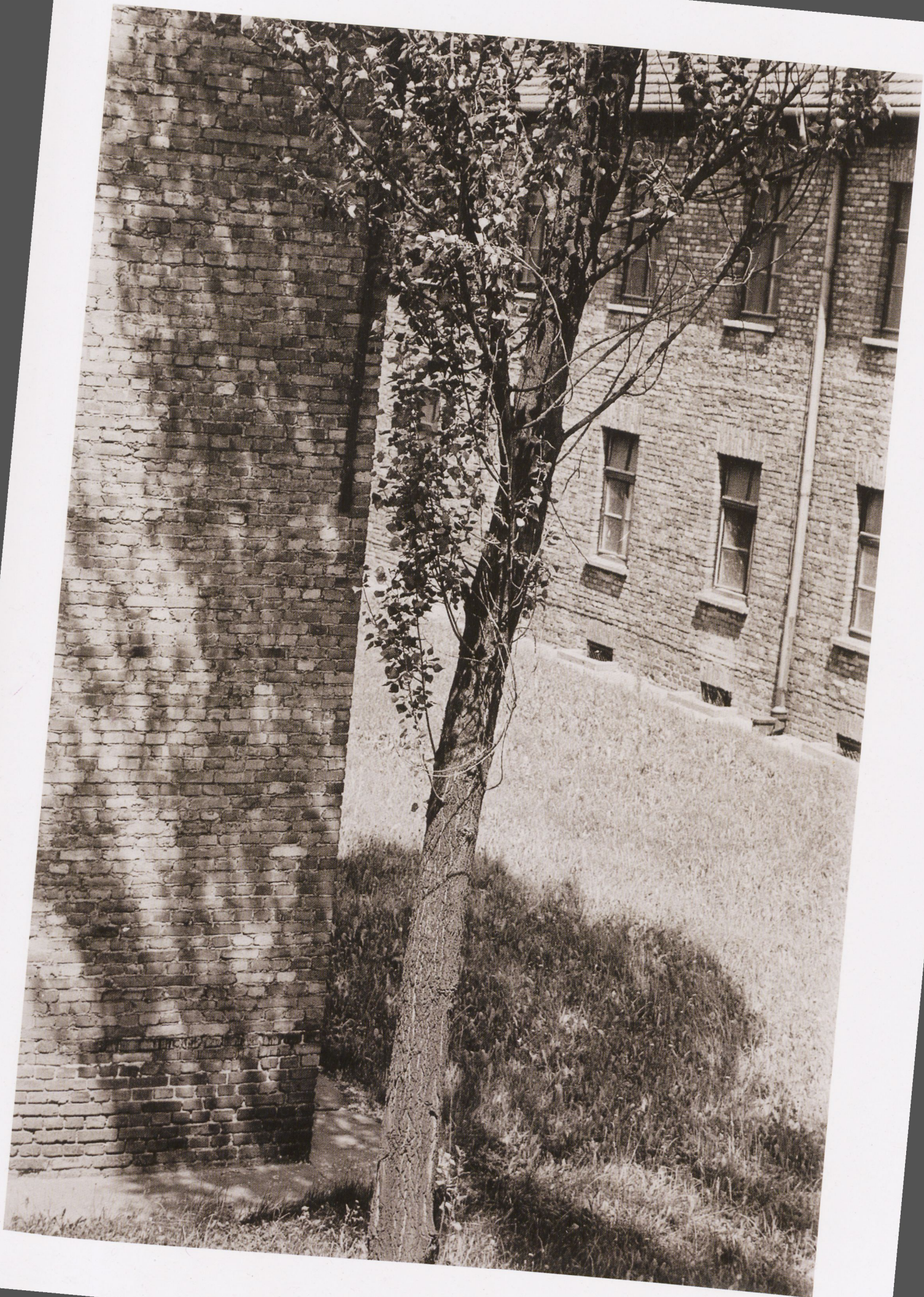
Silbergelatinepapier

auch die einzelnen Bilder als eigenständige Form- und Sinngebilde deutlicher voneinander ab. Zudem hatte Borchert über die im Titel genannten »Gruppenbilder und Künstlerporträts« hinaus Aufnahmen miteinbezogen, die keine Porträts sind und bisweilen nicht einmal Menschen zeigen: Gebäude in Berlin, Filmkulissen in Potsdam-Babelsberg, Architekturdetails vom Bauhaus in Dessau, Graugänse am Gülper See oder

ein Stück Wald am Czorneboh.<sup>66</sup> In solchen Aufnahmen erlaubte er sich einen subtilen Formalismus, der gleichwohl nicht auf die präzise abbildende Qualität der scharf gestellten Linse verzichten mag. Durch diese gelegentlichen menschenfreien Interjektionen gewann die Präsentation zusätzlich an rhythmischer Gliederung und atmosphärischer Komplexität.

Dass es hierbei jedoch nicht nur um eine formalästhetische Auflockerung ging, belegt ein hochformatiges Bild, dessen Verstörungspotenzial nicht unmittelbar ersichtlich ist (Abb. 9). Es handelt sich um eine aus leicht erhöhter Position

<sup>66</sup> Auf Vitrinentischen wurden zudem aktuelle Aufnahmen der Semperoper-Baustelle gezeigt.



gemachte Aufnahme einer bildmässig platzierten schlanken Espe, deren Silhouette sich vor einer sonnenbeschienenen, durchfensterten Fassade eines Backsteingebäudes abzeichnet und deren Schatten auf eine fensterlose Backsteinwand zu ihrer Linken fällt. Dass auf diesem grafisch reizvollen, im Grunde aber völlig unspektakulären Foto ein Ort des Grauens festgehalten wurde, dürfte den meisten Betrachterinnen und Betrachtern der Ausstellung wohl erst bei der Lektüre des Bildtitels bewusst geworden sein: »In Auschwitz, Polen, 1979«. Ganz beiläufig, ohne jede dramatisierende Geste offenbart Borchert hier die Harmlosigkeit des Augenscheins als trügerischen Oberflächenreiz der Fotografie und erweist sich damit als medien- und selbstkritischer Geschichtstourist. Leser Brechts werden sich zudem an die berühmten Zeilen aus dessen Gedicht »An die Nachgeborenen« erinnern fühlen: »Was sind das für Zeiten, wo/Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist/Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!«<sup>67</sup> So darf man das Auschwitz-Bild von Borchert, der im Jahr zuvor noch eine Ausstellung über Bäume in der von ihm betreuten Fotogalerie Berlin kuratiert und auch mit eigenen Beiträgen bestückt hatte, vielleicht als Versuch werten, fotografisch über Bäume zu sprechen, ohne die Untaten zu verschweigen.<sup>68</sup>

Fraglich bleibt, ob und inwiefern Borcherts Bild zugleich als Reflex auf die gemeinhin als rein bundesrepublikanisch geltende Debatte um Adornos – letztlich an Brecht anknüpfendes – Verdikt »nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch« gelesen werden kann.<sup>69</sup> In jedem Fall aber ist es im Rahmen der im Laufe der 1970er Jahre auch in der DDR zunehmenden Beschäftigung von Schriftstellern und Filmschaffenden mit dem Holocaust zu verorten, die mit Namen wie Jurek Becker, Franz Fühmann, Christa Wolf oder auch Hermann Kant (die Borchert allesamt porträtiert hatte) verbunden ist und mit Frank Beyers Verfilmung von Beckers

»Jakob der Lügner« (1974) sicher am stärksten in die Breite wirkte.<sup>70</sup> Jenseits des offiziell propagierten Antifaschismus der SED formierte sich hier ein komplexer Diskurs über historisches Bewusstsein und geschichtliche Verantwortung, bei dem nicht nur die schwer belastete Vergangenheit selbst, sondern vor allem das Verhältnis der Gegenwart zu Letzterer auf den Prüfstand kam.

Dass Borchert sich als Fotograf an diesem Diskurs beteiligt hat, ist an sich schon bemerkenswert. Besonderes Interesse verdient aber vor allem die Form, die er für seinen Beitrag gefunden hat: ein unscheinbares Bild, dessen Sujet von größtmöglicher Allgemeinheit ist. Baum und Backsteingebäude könnten nahezu überall aufgenommen worden sein. Nichts deutet unmittelbar auf die Darstellung eines Konzen-

67 Bertolt Brecht: Die Gedichte, Frankfurt/Main 1981, S. 722–725, hier S. 723. Zur Brecht'schen Grundprägung des ambitionierteren Kunst- und Fotodiskurses der DDR vgl. Sarah E. James: *Common Ground. German Photographic Cultures Across the Iron Curtain*, New Haven/London 2013, v. a. S. 15–45.

68 In ganz anderer Weise macht Georges Didi-Huberman, mehr als 30 Jahre später, die Birken in Auschwitz-Birkenau zum Thema eines eindringlichen Essays: »Ich habe die Bäume betrachtet, so wie man stumme Zeugen befragt.« Die Rinde oder Borke der Birke, die am Baum haftet, sich löst und uns in die Hände fällt, erkennt er als »Schnittstelle zwischen einem flüchtigen Schein und einer dauerhaften Inschrift«. Sie ist nicht nur Spur, sondern selbst Teil des Baums, der das Grauen bezeugt, indem er sich vom Humus der zahllosen Leichen nährt, die dort verbrannt und verscharrt wurden. Vgl. Georges Didi-Huberman: *Borken*, Konstanz 2012, S. 81f.

69 Vgl. Petra Kiedaisch (Hg.): *Lyrik nach Auschwitz. Adorno und die Dichter*, Stuttgart 1995.

70 Vgl. Amadeu Antonio Stiftung (Hg.): *Ausgeblendet? Der Holocaust in Film und Literatur der DDR*, Berlin 2011.

71 Thematisch war es innerhalb der Ausstellung mit einem Bild von 1978 verbunden, das polnische Offiziere zeigt, die mit ihren Freundinnen oder Frauen auf den Ruinen des ehemaligen Führerhauptquartiers, der sogenannten Wolfsschanze bei Kętrzyn, für touristische Erinnerungsfotos posieren. Leider fehlen aussagekräftige Ausstellungsansichten der Wand, an der wohl beide Bilder hingen, sodass nicht zu rekonstruieren ist, in welchem räumlichen Verhältnis die beiden Bilder in der Cottbuser Schau zueinander standen.

trationslagers hin. Vielmehr lässt das Spiel von Sonnenlicht und Schatten selbst in Schwarz-Weiß an einen unbeschwer- ten Sommernachmittag denken und ein vornehmlich struk- turell-visuelles Interesse des Fotografen vermuten. Auch innerhalb der Bildabfolge der Ausstellung heischt das Bild nicht nach besonderer Aufmerksamkeit: Als eines von meh- reren Fotos, die keine Menschen zeigen, fügt es sich unauf- fällig in den Rhythmus der Präsentation.<sup>71</sup> Hat man aber einmal seinen Bezugspunkt zur Kenntnis genommen, verän- dert es die Konfiguration der gesamten Schau. Es unterbricht dann nicht nur den ruhigen Fluss der Bilder, sondern sprengt geradezu das humanistische Kontinuum einer auf Einver- ständnis beruhenden und Einverständnis vermittelnden Por- trätfotografie, indem es den Blick in den Abgrund der deut- schen Geschichte des 20. Jahrhunderts lenkt. Zugleich aber bricht es diesen Blick an sonnenbeschiene- nen Backstein- wänden und verweigert jede direkte oder plakative Anklage: symbolischer Ausdruck dafür, dass das Grauen des Ho- locaust sich nicht einfach in einem grausamen Symbolbild darstellen lässt. So erweist sich Borchert um 1980 als gereif- ter Künstler, der nicht zuletzt aus dem Umgang mit Dichtern und Dichtung seine eigenen Schlüsse zu ziehen wusste.

**Bertram Kaschek,  
Poetologie der Fotografie**

Abb. 1: Repro: Harf Zimmermann, © Erbegemeinschaft  
Arno Fischer

Abb. 2: Berlinische Galerie, 03.03.03, © Berlinische Galerie,  
Repro: Elisabeth Witte

Abb. 3: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-  
Kabinett, Inv.-Nr. D 1977-28, © SKD, Kupferstich-Kabinett,  
Repro: Andreas Diesend

Abb. 4: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Uni-  
versitätsbibliothek Dresden, Deutsche Fotothek, Bo. Neg.  
006/047-048, © SLUB Dresden, Deutsche Fotothek

Abb. 5: Doppelseite aus: C'était la France, S. 108 f.,  
© Repro: Andreas Diesend, SKD

Abb. 6: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-  
Kabinett, Inv.-Nr. D 1977-39, © SKD, Kupferstich-Kabinett,  
Repro: Andreas Diesend

Abb. 7: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und  
Universitätsbibliothek Dresden, Deutsche Fotothek,  
df\_bo-pos-12\_0000179, © SLUB Dresden,  
Deutsche Fotothek, Christian Borchert

Abb. 8: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und  
Universitätsbibliothek Dresden, Handschriftensammlung.  
Mscr. Dresd. App. 2802, 2283 (2), © SLUB Dresden

Abb. 9: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und  
Universitätsbibliothek Dresden, Deutsche Fotothek,  
df\_bo-pos-51\_0000109, © SLUB Dresden,  
Deutsche Fotothek, Christian Borchert