

**VERMÄCHTNIS, GEISTER, CHRONOFERENZ: DIE  
VERGEGENWÄRTIGUNG DES VERGANGENEN IN  
KATJA PETROWSKAJAS *DAS FOTO SCHAUTE MICH  
AN* (2022)**

*Ulrike Vedder*

Humboldt-Universität zu Berlin (Deutschland)

**LEGACY, GHOSTS, CHRONOFERENCE: THE  
RE-PRESENTATION OF THE PAST IN KATJA  
PETROWSKAJA'S "DAS FOTO SCHAUTE MICH AN"  
(2022)**

*Ulrike Vedder*

Humboldt-University Berlin (Germany)

DOI: <https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.izv.2.163-174>

*Abstract:* Katja Petrowskajas Sammlung von kurzen Texten zu ausgewählten Fotografien wurde als Buch 2022 publiziert; zuvor sind diese Texte einige Jahre lang alle drei Wochen als Kolumnen in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* erschienen. Schon in ihrem ersten Roman *Vielelleicht Esther* (2014) spielten Fotografien eine gewisse Rolle, und auch in *Das Foto schaute mich an* geht es um die suchende Reflexion eines Zusammenhangs zwischen Gegenwart und Vergangenheit anhand von Fotografien, um die konzentrierte Befragung von visuellen Details im Versuch, sie zum Sprechen zu bringen – alles vor dem Horizont der Möglichkeiten und Aporien historischen Erinnerns im Zeichen der Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts. Anhand einiger der Kolumnen analysiert der Aufsatz die intrikaten Zeitverhältnisse, die die Frage einer Vergegenwärtigung des Vergangenen betreffen und die im Zusammenspiel von Literatur und Fotografie in besonderer Weise zustande kommen. Dafür spielen die drei Perspektiven ‚Vermächtnis und Erbe‘, ‚Geister und Nachleben‘ sowie ‚Chronoferenz‘ eine entscheidende Rolle.

**Schlüsselwörter:** Fotografie, Erinnerung, Intermedialität, Zeitdarstellung, Gegenwartsliteratur

*Abstract:* Katja Petrowskaja's collection of short texts on selected photographs was published as a book in 2022; previously, these texts appeared as columns in the *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* every three weeks for several years. Photographs already played a certain role in her first novel *Vielleicht Esther* (2014). *Das Foto schaute mich an* is also about the searching reflection of a connection between the present and the past on the basis of photographs, about the concentrated questioning of visual details in an attempt to make them speak – all against the horizon of the possibilities and aporias of historical memory in the context of the violent history of the 20th century. Based on some of the columns, the essay analyses the intricate temporal relationships that relate to the question of making the past present and that come about in the interplay between literature and photography. The three perspectives 'legacy and heritage', 'ghosts and afterlife' and 'chronoference' play a decisive role here.

*Keywords:* photography, memory, intermediality, representation of time, contemporary literature

## 1. Blickwechsel zwischen Fotografie und Literatur

*Das Foto schaute mich an* – Katja Petrowskajas Sammlung kurzer Prosatexte zu ausgewählten Fotografien ist 2022 in Buchform publiziert worden; zuvor erschienen diese Texte als regelmäßige Kolumnen in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung*. Schon in *Vielleicht Esther* (2014), dem ersten Roman der ukrainisch-jüdischen Schriftstellerin, die seit Jahren in Berlin lebt und auf Deutsch schreibt, spielen Fotografien eine gewisse Rolle. Und auch in *Das Foto schaute mich an* geht es wieder, wenn auch in anderen Formaten, um die suchende Reflexion eines Zusammenhangs zwischen Gegenwart und Vergangenheit anhand von Fotografien aus den Jahren 1860 bis 2021, die zum Teil aus Petrowskajas privatem Archiv, zum Teil von anonymen oder aber renommierten Fotograf\*innen stammen. In den teils mehr kommentierenden, teils mehr erzählenden Texten unternimmt die Autorin eine konzentrierte Befragung von visuellen Details im Versuch, die Bilder zum Sprechen zu bringen. Situiert ist diese Suchbewegung vor dem Horizont der Möglichkeiten und Aporien historischen Erinnerns im Zeichen der Gewaltgeschichte des langen 20. Jahrhunderts.

Anhand einiger der Kolumnen aus *Das Foto schaute mich an* soll im Folgenden über die intrikaten Zeitverhältnisse nachgedacht werden, die die Frage einer Vergegenwärtigung des Vergangenen betreffen und die im Zusammenspiel von Literatur und Fotografie in besonderer Weise zustande kommen. Denn die Fotografie als ein zentrales Medium v.a. des 20. Jahrhunderts spielt für die Erinnerungskultur eine ebenso wichtige Rolle wie für eine medienbewusste Literatur und kommt deshalb in literarischen Vergegenwärtigungen des Vergangenen samt

den literarischen Reflexionen über deren Bedingungen immer wieder zum Einsatz. Es ist sicherlich die der Fotografie eigene „Ambivalenz von Dokumentation und Konstruktion“ (Sicks 2010, 38), die für die Spannungen zwischen Geschichte und Vergegenwärtigung, Erinnern und Vergessen, Archiv und Subjekt anschließbar ist. Dabei können beide Erinnerungsmedien, die Literatur und die Fotografie, sich wechselseitig bestätigen oder aber auch irritieren (vgl. Albers 2001).

Sowohl für die Blickwechsel zwischen Literatur und Fotografie als auch für die Relationierung von Vergangenheit und Gegenwart gilt, dass sie nicht eindirektional zu denken sind, sondern wechselseitige, multidirektionale Verhältnisse darstellen. Für deren Erschließung in Petrowskajas Texten sind im Folgenden drei Perspektivierungen in Anschlag zu bringen, die solche intermedial und intertemporal bestimmten Zusammenhänge auf den Punkt bringen: die Idee des Vermächtnisses, das Phänomen der Geister, das Konzept der Chronoferenz. Darüber hinaus ist in diesem Kontext an Roland Barthes‘ Unterscheidung zwischen *studium* und *punctum* zu erinnern, die er in seiner Fotografie-Studie *Die helle Kammer* entwickelt und die auch Petrowskaja in ihren Kolumnen beschäftigt. Beide Begriffe bezeichnen Haltungen des Betrachtens und ‚Lesens‘ von Fotografien. Unter *studium* versteht Barthes eine Bildanalyse, die auf die denotative Aussagefähigkeit von Fotografien zielt, Barthes nennt das „eine konventionelle Information“ (Barthes 1985, 35). In dieser Haltung geht es um Bildinhalt und Intentionalität einer Fotografie, d.h. um die Frage, was sie zeigt, warum sie gemacht wurde, was sie transportieren soll, verbunden mit „einem durchschnittlichen Affekt“ (ebd.) des Betrachters. Demgegenüber ist das *punctum* zu verstehen als ein Detail, das das betrachtende Subjekt ergreift, irritiert, beschäftigt: Das *punctum* „durchbricht (oder skandiert) das *studium*“ (ebd.). So wie es in literarischen Texten rätselhafte Stellen gibt, die einem nachhängen, so gibt es auch auf Fotos etwas, das berühren kann, das die Aufmerksamkeit des Subjekts auf sich zieht: ein *punctum*, das sich nicht per *studium* abtragen lässt. Im *punctum* kommt also die ‚Aktivität‘ einer Fotografie zum Tragen – eine Aufforderung nicht nur zum Betrachtetwerden, sondern zum multidirektionalen Blickwechsel –, die auch aus Petrowskajas Titel *Das Foto schaute mich an* spricht.

## 2. Fotobücher: Intermedialität und Narration

Für die Analyse der Foto-Texte Katja Petrowskajas sind verschiedene intermediale und narrative Muster von literarischen Fotobüchern relevant. Drei Formate – der Fotoroman, der Erinnerungsroman und das Album – seien hier skizziert. Sie praktizieren unterschiedliche Text-Bild-Kombinatoriken, stoßen damit medienästhetische und erinnerungslogische Überlegungen an und bedingen also spezifische Lektüren und Bildbetrachtungen.

Ein erstes Muster ist der Fotoroman, der in aufeinander folgenden Fotos eine Geschichte erzählt. Dabei handelt es sich um ein seit den 1950er Jahren populäres Format fotografischer Liebes- und Kriminalgeschichten, die sog. *fotoromanzi* (vgl. Schimming 2002). In diesem populären Genre des trivialen Fotoromans besteht kein Zweifel über den Zusammenhang zwischen zwei aufeinander folgenden Fotos, die Erzählweise ist konventionell, die Beziehungen zwischen den Charakteren sind klischeebehaftet. Mit Blick darauf haben sich in der Gegenwartsliteratur ganz eigene Medien- und Genreexperimente entwickelt, so z.B. ein künstlerisches Projekt von Leanne Shapton mit dem Titel *Bedeutende Objekte und persönliche Besitzstücke aus der Sammlung von Lenore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck* (amer. 2009, dt. 2010). Es handelt sich um eine Art experimentellen Liebesroman, der die Form eines Versteigerungskatalogs – mit fotografierten Objekten, die in kurzen Texten samt Schätzpreis erläutert werden – hat und in dem die Geschichte einer Liebesbeziehung nach ihrem Ende anhand der übriggebliebenen Objekte erzählt wird. Durch die fotografierten und mit Texten versehenen Dinge werden nach und nach Stationen der Liebesgeschichte rekonstruierbar (vgl. Vedder 2012). Shaptons Fotobuch ist also zum einen ein künstlerisches Spiel mit dem Muster und den Klischees des trivialen Fotoromans, zum anderen ein Gedächtnisprojekt, das mit dem Auktionskatalog – so die Fiktion – kurz vor der Zerstreuung der Objekte ein letztes Mal die Erinnerung an die Liebesgeschichte ermöglicht und inszeniert.

Als eine zweite Variante von literarischen Fotobüchern sind solche Erinnerungs- und Generationenromane zu nennen, in die einzelne Fotografien inseriert sind und in denen häufig Krieg bzw. Verfolgung und deren Nachleben thematisiert werden (vgl. Horstkotte 2009; Gerstner 2012). Dies wird umso stärker in jenen Erinnerungsromanen reflektiert, die wiederum von Fotografien als Gedächtnismedien handeln und oft das Suchen oder auch Finden von Fotos schildern<sup>1</sup>. In diesen Romanen, zu dessen prominentesten W. G. Sebalds *Austerlitz* (2001) zählt, haben die Fotografien im Textverlauf weder eine bloß illustrative Funktion noch fungieren sie als vergangenheitssatte Erinnerungsspeicher, sondern im Gegenteil: Sie werden durch den Text befragbar, gerade was ihren dokumentarischen bzw. wirklichkeitsreferentiellen Charakter betrifft, so wie sie umgekehrt den Erzählverlauf unterbrechen, unterminieren, aufbrechen können.

Das zeigt sich auch in Katja Petrowskajas Roman *Vielelleicht Esther* (2014), in dessen Szenen bzw. Geschichten eine Reihe von Fotos eingelassen ist<sup>2</sup>. Diese

<sup>1</sup> Interessanterweise geschieht dies auch in Romanen, die keine Fotos abbilden, wie z.B. Marcel Beyers *Spione*, Ulla Hahns *Unscharfe Bilder* oder Stefan Wackwitz' *Ein unsichtbares Land*.

<sup>2</sup> Neben Fotografien lassen sich weitere „figures of postmemory“ in dem Roman beobach-

Bilder werden im Roman als historische Zeugnisse behandelt, die in der Suchbewegung der Ich-Erzählerin weiterhelfen oder auf Umwege führen, und zugleich sind es durchausrätselhafte Bilder, die weniger erhellen als vielmehr die beunruhigende Frage nach Sichtbarkeit und Wissbarkeit aufwerfen. So zeigt ein Foto „die jüdischen Buchstaben im Straßenpflaster von Kalisz“ (Petrowskaja 2014, 134), was die Ich-Erzählerin so erklärt:

Noch während des Krieges, als es in Kalisz keine Juden mehr gab, wurden aus dem Friedhof die Mazewen entfernt, die jüdischen Grabsteine, sie wurden in Quadrate zersägt und auf die Straße gelegt, mit der Rückseite nach oben, so dass man die hebräischen Buchstaben nicht sah, wenn man auf die Steine trat. Es war ein System der Vernichtung mit mehrfacher Sicherung. Ob man davon weiß oder nicht, jeder, der die Straßen von Kalisz entlanggeht, tritt die Grabsteine mit Füßen. Vor ein paar Jahren wurden in der Stadt neue Leitungen verlegt, man entfernte die Steine und legte sie wieder zurück, doch diesmal hatte niemand aufgepasst, einige Steine wurden umgedreht, und die hebräischen Buchstaben kamen zum Vorschein. (Petrowskaja 2014, 135)

Was als ein sichtbarer, ja qua Buchstaben lesbarer Zugang zur Vergangenheit erscheinen könnte – also zu einer Vergangenheit, die in der Gegenwart ganz materiell, aus Stein, vorhanden und zudem im Roman durch die dokumentarische Fotografie beglaubigt ist –, das ist zugleich, wie die Ich-Erzählerin sagt, doch „fragwürdig“. Zwar findet sie in der Straße einige weitere umgedrehte Buchstabensteine, doch ergibt das, wie sie selbst kommentiert, keinen Text, keine Geschichte, keinen Sinn: „[...] ich sammelte, noch einer, hier wieder einer, ich unternahm eine fragwürdige Restitution von verschwundenen Dingen, die ich nicht haben und nicht deuten konnte“ (Petrowskaja 2014, 136).

Dass aber im „nicht haben und nicht deuten“ dennoch etwas sichtbar und lesbar gemacht werden kann, zeigt sich sowohl in der Text-Bild-Kombination als auch im Layout dieser Passage (vgl. Petrowskaja 2014, 134f.). Denn das Zusammengesetzte des aus zersägten Grabsteinen bestehenden Straßenpflasters auf dem Foto weitet sich auf den Text aus, der seinerseits aus Textstücken und -formaten zusammengesetzt ist: aus der Kapitelüberschrift „Verlorene Buchstaben“; aus einem Motto von Ossip Mandelstam, in dem es um das Verbinden und Verknüpfen geht („als schickten ihre Hände nun nach allen Seiten Brieftauben“, ebd.); aus einigen Absätzen über den suchenden Rundgang durch die Stadt Kalisz sowie aus der Fotografie des Straßenpflasters. Versammelt sind also disparate und doch zusammengehörige Fragmente, in denen es sowohl um die Unsichtbarkeit bzw. Unsichtbarmachung von Vergangenem geht als auch um die Frage, auf welche Weise das Vergangene dennoch – wie verborgen auch immer –

mit der Gegenwart in Verbindung steht. Auch wenn die Ich-Erzählerin die Erinnerungsfragmente und -lücken nicht vervollständigen kann, so kann sie sie doch auf literarische Weise verbinden.

Ein drittes intermediales und narratives Muster von Fotobüchern ist das des Albums, das nicht nur Fotografien versammelt, sondern auch kurze Texte, die zu den Bildern verfasst, imaginiert, erzählt werden – eine Sammlung also sowohl von Fotos als auch von zugehörigen Texten. „Ein Album“, so lautet beispielsweise der Untertitel von Wilhelm Genazinos Fototextsammlung mit dem Titel *Auf der Kippe* (2000). Dieser Titel deutet zum einen, im Sinne von ‚Müllkippe‘, den Herkunftsor der alten Fotos an, die im Nachwort als „Abfallbilder“ bezeichnet werden (Genazino 2000, 67). Und zum anderen weist der Titel auf den ‚Kippunkt‘ der Bilder hin, der in den zugehörigen Texten herauspräpariert wird und der aus herkömmlichen Familien-, Stadt- oder Landschaftsfotografien ein Symptom für eine Epoche macht. So zeigt die letzte Text-Bild-Paarung des Albums ein ‚Alltags‘-Foto aus der Zeit des Nationalsozialismus: eine fast leere Straße mit Hakenkreuzbeflaggung. Der dazugehörige Text bietet eine eigenwillige, im historischen Sinne kontrafaktische Bildbeschreibung: Hier sehe man ja, dass die Bevölkerung nichts von den nationalsozialistischen Machthabern wissen wolle, denn niemand sei zur angesetzten Kundgebung erschienen. Der Text ‚liest‘ das Foto einer an die Nazis angepassten Stadt also als ein widerständiges Bild – was offensichtlich historisch ‚falsch‘ ist und gerade deshalb die Frage provoziert, warum es eigentlich nicht so war, wie es der fiktive Text entwirft.

### **3. Vermächtnis, Geister, Chronoferenz: *Das Foto schaute mich an***

Ähnlich, aber noch frappierender verfährt Katja Petrowskaja in ihrer Foto-Text-Sammlung mit dem Titel *Das Foto schaute mich an*. Ähnlich, weil auch hier kurze, teils kontrafaktische Erzählungen und Überlegungen neben den abgebildeten Fotografien stehen und weil auch hier Vergangenheit und Gegenwart immer wieder fragend übereinandergelegt werden, anders gesagt: weil auch hier von einem Heute aus, mit Blick auf die unhintergehbar Kluft gegenüber den Bildern und der Vergangenheit, über die Fotos nachgedacht wird. Was an Katja Petrowskajas Fotobuch aber besonders frappiert, ist die Gegenwart des Krieges, die die Betrachtungen bestimmt. So heißt es im Nachwort: „Dieses Buch handelt nicht vom Krieg, aber es wird vom Krieg umklammert. Der erste Text entstand, als der Osten der Ukraine von Russland angegriffen wurde.“ (Petrowskaja 2022, 247) Diese Umklammerung geben die kurzen Texte zu lesen, auch wenn sie nicht direkt von Russland, der Ukraine oder vom Krieg handeln. Denn es ist die Form, anders gesagt: die „Haltung“ (ebd.), mit der die Fotos betrachtet, erforscht und

kontextualisiert werden, die mit der Dringlichkeit der Gegenwart korrespondiert. Diese Dringlichkeit spricht auch aus dem Titel *Das Foto schaute mich an*: Die Aktivität liegt auf Seiten des Fotos, es kann und will etwas zeigen, erinnern, bewahren und tradieren, gegen jede Wahrscheinlichkeit. Das soll nun beispielhaft an drei ausgewählten Text-Foto-Kombinationen aus dem Band gezeigt werden.

Der kurze Text *Mira geht zur Schule* ist einem Foto gewidmet, auf dem ein „Mädchen mit der Zuckertüte“ in der „Freien Stadt Danzig“ im Jahr 1930 abgebildet ist. Diese Schulanfängerin des Jahres 1930 ist zugleich, wie der Text berichtet, „meine letzte polnische Verwandte“ (Petrowskaja 2022, 151). Hier ist ein ikonischer Anfang zu erkennen (die Einschulung), der sich im Gang, im Blick und in der zuversichtlichen Haltung des Mädchens spiegelt und der zugleich auf ein ‚Letztes‘ verweist. Dabei ist es kein einfacher ‚Blick zurück‘ auf ein historisches Foto, denn die Ich-Erzählerin macht darauf aufmerksam, dass auf diesem Foto von 1930 das Heute auf indirekte Weise ebenfalls vorhanden ist, weil „auf der anderen Seite dieser Straße, auf der sie fotografiert wurde, direkt am Bahnhof, jetzt ein Denkmal steht, das an die Kindertransporte erinnert“ (Petrowskaja 2022, 152). Die Gegenwart („jetzt“) dringt in das alte Bild hinein, das seinerseits ja auch eine Art „Denkmal“ ist. Einem solchen Ineinander von Gegenwart und Vergangenheit wird hier sogar die Frage der Zukunft hinzugefügt. Denn dieses Kind hatte – so unwahrscheinlich das nach 1930 auch war – eine Zukunft, die inzwischen, in der Schreibgegenwart, zur Vergangenheit geworden ist: „Mira lebte fünfundneunzig Jahre und starb vor zehn Tagen in Oak Ridge, Tennessee“ (Petrowskaja 2022, 151). Sie wird Krieg und Holocaust also überlebt und „ein langes erfülltes Leben“ (Petrowskaja 2022, 152) gelebt haben – von der Kinderfotografie aus gesprochen muss man die Zeitform des Futur II nutzen, um das komplexe Zeitverhältnis dieser Fotografie anzudeuten.

Jedes Porträtfoto – und erst recht jedes Porträt im hier relevanten Zusammenhang von Postmemory und Nachleben – eröffnet beim Betrachten komplexe Zeitverhältnisse: Auf einer alten Fotografie schaut uns jemand an, der/die bereits verstorben ist, aber auf dem Bild ‚ewig jung‘ bleibt, während wir Nachgeborenen, die wir das Foto anschauen, indessen längst älter sind als das abgebildete Mädchen. Uns trifft beim Anschauen des Bildes ein alter Blick aus der Vergangenheit, der zugleich der junge Blick eines Kindes ist. Gegenwärtige Betrachter\*innen sehen also die vergangene Gegenwart eines porträtierten Kindes, dessen Zukunft – die in der Vergangenheit der Betrachter\*innen liegt – sie ‚mitsehen‘, während zugleich beider Gegenwärtigkeiten im Moment der Betrachtung synchron werden<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Zur intrikaten Zeitrechnung von Fotografien, u.a. beim Betrachten von Porträtfotos von indessen Verstorbenen, vgl. Hirsch 1997.

Als ein weiterer zentraler Aspekt wird hervorgehoben, dass es diese Fotografie überhaupt noch gibt, die zusammen mit anderen Bildern ein Vermächtnis des Vaters an die Tochter darstellt: „Miras Vater [...] hat ihr noch im Getto neunzig (!) Fotos und einige Dokumente in die Hand gedrückt. Und ihr gesagt, dass sie gerettet werden müssen.“ (Ebd.) Dieses fragile Vermächtnis, so erzählt der Text, wird von Mira in einem Blechnapf versteckt, der wie ein frappierendes Objekt-echo der Zuckertüte auf dem Foto erscheint. Es gelingt ihr, den Blechnapf durch die Gettos und Lager hindurch nicht zu verlieren, so dass nach dem Krieg die tatsächlich noch vorhandenen Fotos und Dokumente all der Ermordeten „zum einzigen Beweis ihrer Existenz“ werden (Petrowskaja 2022, 154)<sup>4</sup>. Hier tritt also der dokumentarische Charakter des Mediums Fotografie besonders hervor, während sich zudem sein Potential zur Fiktionalisierung und zur Vergegenwärtigung zeigt, denn die vielschichtige Zeitrechnung des Fotos umfasst am Ende des Textes noch einmal Miras Kindergegenwart, wohlgemerkt in der Zeitform des Präsens: „sie geht nun zur Schule“ (ebd.).

Ein zweiter ausgewählter Text trägt den Titel *Kafkas Ohren*. Hier ist zwar nicht von einem Vermächtnis, aber von Geistern die Rede. Damit kommt ein weiterer Modus bzw. Topos ins Spiel, der sowohl für das Medium der Fotografie als auch für eine literarische Vergegenwärtigung des Vergangenen bestimmend ist: die Spektralität. In *Kafkas Ohren* steht ein Foto am Anfang, das einen alten Mann in Prag im August 1968 zeigt: „Er beobachtet das Geschehen und bezeugt es.“ (Petrowskaja 2022, 47) Das Geschehen ist also das des Prager Frühlings, das der abgebildete Mann beobachtet – wobei er wiederum vom Fotografen beobachtet wird – und bezeugt, so wie sein Bezeugen durch das Foto bezeugt wird. Angesprochen wird hier mithin nicht nur das Beobachten erster und zweiter Ordnung, sondern auch der Topos der Zeugenschaft, der die Problematik der Fotografie wie auch der Literatur zuspitzt. Denn anhand des Topos der Zeugenschaft kann die Referentialität der Fotografie ebenso diskutiert werden wie ihr Charakter als Spur oder Index; und für die Literatur wirft der Topos beispielsweise die Frage nach der Spannung zwischen Zeugnis und (ästhetischer) Repräsentation auf. Katja Petrowskaja unternimmt diese Diskussion nicht im Format einer Fotografie- oder Fiktionstheorie, sondern im Modus des Literarischen, wobei die Literatur sowohl ein Bezugsfeld ihres Textes wie auch seine Darstellungsweise meint.

Aufgenommen wurde das Bild vom Fotografen Josef Koudelka, der im Prager Frühling „zu einem der wichtigsten Chronisten dieser Tage geworden ist und der die Initialen von Josef K. trägt, der Hauptfigur in Kafkas ‚Prozess‘“ (ebd.).

<sup>4</sup> Die Geschichte dessen hält Mira Ryczke-Kimmelmanns Memorial *Echoes from the Holocaust* fest (vgl. Petrowskaja 2022, 152).

Das Foto stellt also ein Dokument der Geschichte dar, das sogleich mit Literatur überblendet wird, und zwar mit Kafkas Literatur – eine Überblendung, die zum einen durch die Erfahrung willkürlicher Repression und Gewalt motiviert ist, zum anderen durch den Topos ‚Prag‘. So sehr ist die Fotografie von Kafka durchdrungen, dass sogar die Ohren des alten Mannes an „die knabenhafoten Ohren von Kafka“ erinnern (Petrowskaja 2022, 48). Kafka geistert also durch dieses Bild, so wie er auch durch den Prager Frühling geisterte: als „Interpretationsfläche für zahlreiche Debatten [...] über staatliche Gewalt“ (Petrowskaja 2022, 48).

Jenseits von Kafka sind die Geister aber auch im Modus des Fotografischen selbst daheim. Das zeigt sich am Ende des Textes, wenn in der Bildbetrachtung der Zeitstrahl sowohl nach vorn als auch nach hinten weist, so dass auf der einen Seite die Zukunft und auf der anderen Seite eine weit zurückreichende Vergangenheit im Bild präsent sind – eine phantomatische Präsenz:

Der alte Mann schaut in die Kamera, als sehe er die junge Generation, die gerade erstickt, die verliert, die sich unterwirft. Als sehe er schon die Feuer der Zukunft und auch Jan Palach, der sich im Januar auf dem Wenzelsplatz verbrennen wird. In der Zeit der Betrachtung passiert aber etwas, das Foto macht einen Bogen, als würden wir [...] zurückschauen [...] auf die ewigen Geister dieser Stadt. (Petrowskaja 2022, 49)

Das Foto „macht einen Bogen“ und zeigt eine vergangene Gegenwart, die ein Wissen um die Zukunft einschließt. Es handelt sich also wieder um eine komplexe Zeitlichkeit, deren Zeichen jene Geister, Wiedergänger und Phantome sind, die die zukünftige Form einer nicht vergehenden Vergangenheit darstellen. Anders gesagt: Sie zeichnen „jene Gestalt nach, die der besonderen Zukunft der Vergangenheit eigen ist“ (Fioretos 1999, 94). Die Geisterhaftigkeit der Fotografie hat zudem damit zu tun, dass das Porträt dieser Stadt, die ihre ewigen Geister mit sich führt, hier als Porträt eines Menschen realisiert ist – und dass die Porträtfotografie grundlegend geisterhaft ist, verdankt sich bekanntlich der Unverändertheit der Porträtierten, die von der vergehenden Zeit nicht affiziert werden und also auch ihren eigenen Tod überdauern.

Dieser Gedanke soll anhand eines dritten Textes weitergeführt werden: *La Mama* kommentiert eine Fotografie, die vordergründig Katja Petrowskajas Mutter zeigt. Allerdings ist es die Mutter und ist es doch nicht, und es ist zugleich die Tochter und aber doch nicht:

Sie sieht mir tatsächlich sehr ähnlich, etwas weiblicher vielleicht, alles an ihr ist mir ähnlich, aber ich bin es nicht. Für eine kurze Sekunde ergriff mich das Gefühl, dass die Frau echter ist als ich, dass sie eine Echtheit darstellt, die ich nicht erreichen kann, ich bin nur eine komische Abweichung von dieser Frau (Petrowskaja 2022, 44).

Zu dieser irritierenden Ähnlichkeit fügt der Text weitere Unschärpen hinzu. So sei das Bild der Mutter vielleicht doch ein Filmstill aus einem Antonioni-Film; zudem sei es nicht im Ordner „Familie“ aufbewahrt gewesen, sondern im Ordner „Alle Anderen“ (ebd.). Und schließlich erkennt die Tochter sich selbst nicht nur in der Ähnlichkeit mit der abgebildeten Frau, sondern auch in deren Frisur: „ihr Haarschnitt irritiert mich, denn es ist mein Haarschnitt“ (ebd.), obwohl sie doch ihre Mutter niemals mit dieser Frisur gesehen hat. Das *punctum* der Fotografie liegt in der Frisur; es bringt sich zur Geltung in der Gleichzeitigkeit von Identifikation und Fremdheit, von Übereinstimmung und Abweichung, die die Ich-Erzählerin tief verunsichert.

Es entsteht hier also ein Zeit-Raum zwischen beiden Frauen. Dieser Zeit-Raum ist einerseits enorm komprimiert, insofern beide Gegenwarten, die der Mutter auf dem Bild und die der Tochter beim Betrachten des Bildes, in der Identifikation zu einer werden. Und andererseits ist er unüberbrückbar weit gespannt, insofern der Text die Frage danach, wer und was dort eigentlich zu sehen ist, nicht klar beantwortet. Der Historiker Achim Landwehr bezeichnet eine solche Beziehung zwischen anwesenden und abwesenden Zeiten als ‚Chronoferenz‘. Damit meint er eine „Relationierung“, „mit der anwesende und abwesende Zeiten gekoppelt, Vergangenheiten und Zukünfte mit Gegenwarten verknüpft werden können“ (Landwehr 2016, 28), und zwar außerhalb der Idee historischer Kausalität.

Mit dem Begriff der Chronoferenz lässt sich auch ein zweites *punctum* dieses Fotos erfassen, das die Autorin thematisiert – eines, das außerhalb des Bildes liegt. Denn zu sehen ist eine gehende Frau neben einer schwarzen Rauchwolke, aber nicht zu sehen ist, worauf sie zugeht, ohne Blick für Feuer und Rauch direkt neben ihr, stattdessen den Blick nach vorn gerichtet. Dieses zweite *punctum* legt sich über das erste, denn für die irritierende Fast-Identität mit der abgebildeten Frau findet die Autorin am Ende des Textes eine Lösung: Die Frau sei tatsächlich (noch) nicht ihre Mutter, weil sie selbst, Katja Petrowskaja, zum Zeitpunkt der Fotografie noch nicht geboren gewesen sei. Aber das zweite *punctum* lässt sich nicht auflösen: die Richtung, in die die Mutter geht, ein Ziel außerhalb des Bildes vor Augen. Und so lauten die letzten Sätze:

Sommer 1964. [...] Sie ist noch nicht meine Mutter. Ich bin noch nicht da. Ich weiß nicht, warum ich daran denke, aber es sind Chruschtschows letzte Monate. Im Herbst wird das sowjetische Leben nach dem kurzen Tauwetter wieder eisig, meine Mutter aber wird genauso weiterlaufen, vorbei an schwarzem Rauch, angezogen von einem Ziel, das für den Betrachter unsichtbar bleibt. (Petrowskaja 2022, 45)

Das Außerhalb des Bildes bleibt in der Vergangenheit zurück, doch als *punctum* treibt es den Text an. Dies gilt auch für andere Fotografien in Petrowskajas

Buch, daraus beziehen die Kolumnen ihre Kraft – eine Kraft, die nicht nur gegen „die Inflation der Bilder“ (Petrowskaja 2022, 249) steht, sondern auch gegen die Drohung der Auslöschung: in jenem Krieg, der dieses Buch „umklammert“ (Petrowskaja 2022, 247), und in jenen Gewaltverhältnissen, die die Bilder direkt oder indirekt zeichnen.

Die in den drei Text-Bild-Lektüren genannten Konzepte ‚Vermächtnis‘, ‚Geister‘ und ‚Chronoferenz‘ treffen sich in ihrer Arbeit an einer Relationierung von Vergangenheit und Gegenwart, die Gewalt und Vergessen weder ausblendet noch ihnen das Feld überlässt. Das Konzept des Vermächtnisses, das *Mira geht zur Schule* prägt, macht darauf aufmerksam, auf welche Weise bewahrte Fotografien – gegen alle Unwahrscheinlichkeiten – Existenzbeweise tradieren und das Prinzip der Zeugenschaft vertreten. Der dokumentarische Charakter der Fotografie gewinnt durch den Modus des Vermächtnisses eine Zukunftsperspektive hinzu, umso mehr, als mit dem Vermächtnis neben der zeitlichen Dimension der Zukunftsgerichtetheit immer auch die rettende Übergabe an jemand Zukünftiges verbunden ist – hier dargestellt im Kinderporträt mit seiner spezifischen Zeitordnung. In *Kafkas Ohren* sind es die Geister, die einer nicht vergehenden Vergangenheit die Zukunftsgestalt einer spektralen Gegenwart geben. Dabei ist es die Fotografie, die die Geister in ihren Zeitkollisionen zwischen Verschwinden und Wiederkehr erzeugt und sichtbar macht. Mit *La Mama* rückt das Konzept der Chronoferenz in den Blick. Fotografien – jedenfalls die des Analogzeitalters – verweisen durch ihr Referenzprinzip auf „die notwendig reale Sache, die vor dem Objekt plaziert war und ohne die es keine Photographie gäbe“ (Barthes 1985, 86), zeigen also Abwesendes und lassen es in gewisser Weise anwesend werden. Diese Fähigkeit der Fotografie lässt sich mit Hilfe des Chronoferenz-Konzepts weiter zuspitzen: als Sichtbarmachung der Beziehung zwischen anwesenden und abwesenden Zeiten.

Wenn Roland Barthes für die Fotografie festhält, es gebe „eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit“ (ebd.), dann geht es angesichts der besonderen Zeitordnung der Fotografie darüber hinaus darum, die Vergegenwärtigung des Vergangenen an ein *punctum* zu koppeln, d.h. an ein qua Irritation und Ergriffenwerden prozedierendes Erkennen. Das konzentrierte Auseinanderlegen dieser Relationierungen in der Literatur lässt sich in Katja Petrowskajas *Das Foto schaute mich an* studieren.

#### LITERATURVERZEICHNIS/ REFERENCES

- Albers, Irene. 2001. „Das Fotografische in der Literatur.“ In *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*. Bd. 2. Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.) Metzler.
- Barthes, Roland. 1985. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Suhrkamp.
- Fioretos, Aris. 1999. „Notizen über Phantome.“ *Lettre* 46: 94–96.

- Genazino, Wilhelm. 2000. *Auf der Kippe. Ein Album*. Rowohlt.
- Gerstner, Jan. 2012. *Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Transcript.
- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press.
- Horstkotte, Silke. 2009. *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Böhlau.
- Landwehr, Achim. 2016. *Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit. Essay zur Geschichtstheorie*. Fischer.
- Petrowskaja, Katja. 2014. *Vielleicht Esther. Geschichten*. Suhrkamp.
- Petrowskaja, Katja. 2022. *Das Foto schaute mich an. Kolumnen*. Suhrkamp.
- Roca Lizarazu, Maria. 2018. „The Family Tree, the Web, and the Palimpsest: Figures of Postmemory in Katja Petrowskaja’s ‚Vielleicht Esther‘ (2014).“ *The Modern Language Review* 113 (1): 168–189.
- Sicks, Kai M. 2010. „Die Latenz der Fotografie. Zur Medientheorie des Erinnerns in Marcel Beyers ‚Spione‘.“ *Monatshefte* 102 (1): 38–50.
- Schimming, Ulrike. 2002. *Fotoromane. Analyse eines Massenmediums*. Peter Lang.
- Vedder, Ulrike. 2012. „Auktionskatalog, Fotoroman, Liebesinventar. Vom Wert der Dinge in Leanne Shaptons ‚Bedeutende Objekte und persönliche Besitzstücke aus der Sammlung von Lenore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck‘“. In „High“ und „low“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärliteratur in der Gegenwartsliteratur*. Thomas Wegmann / Norbert Christian Wolf (Hrsg.). De Gruyter.

✉ Prof. Ulrike Vedder, PhD  
ORCID: 0009-0007-0070-5632  
Department of German Literature  
Faculty of Language, Literature and Humanities  
Humboldt-Universität zu Berlin  
Unter den Linden 6  
10099 Berlin, Deutschland  
Email: [ulrike.vedder@hu-berlin.de](mailto:ulrike.vedder@hu-berlin.de)