



Jacob Birken

Die kalifornische Institution

Fernwestliche Weltbilder um 1906



Die kalifornische Institution

Dissertationen
der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe

Band 1


Jacob Birken

Die kalifornische Institution

Fernwestliche Weltbilder um 1906

Über den Autor

Jacob Birken forscht und schreibt zu Fragen um Geschichte, Geschichtlichkeit und deren Vermittlung in Kunst und Popkultur. Als Kurator und Hochschullehrer arbeitete er u. a. für das ZKM Karlsruhe, die Universität Heidelberg und die Kunsthochschule Kassel.

Staatliche Hochschule
für Gestaltung Karlsruhe 

Lorenzstraße 15
76135 Karlsruhe

<http://www.hfg-karlsruhe.de>
rektorat@hfg-karlsruhe.de

Dissertationen der
Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe
Band 1

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2018.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <http://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-415-3
doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.415>

Text © 2018, Jacob Birken

Umschlagillustration: Front: *Arnold Genthe*, San Francisco, April 18, 1906.
Library of Congress Prints and Photographs Division Washington,
LC-G403-0271-A.; Rückseite: Detail.

ISSN (Print) 2626-5192
eISSN 2626-5206

ISBN 978-3-947449-18-7 (Hardcover)
ISBN 978-3-947449-17-0 (PDF)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Anmerkungen zu Text & Bildern	11
1. Die Wahrheit des Erdbebens	13
1.1 Stanforder Aufzeichnungen	13
1.2 Riskante Gesellschafter	23
1.3 Werk, Dokumentation, Artefakt	37
1.4 Dramatische Wendungen	41
1.5 Fakten und Bilder	49
1.6 Zivilisation und Katastrophe	54
1.7 Katastrophale Bilder	63
1.8 Bilderflut	67
2. Dr. Genthés Dokumente	72
2.1 Lichtbild und Nachricht	72
2.2 Unter Amateuren	90
2.3 Die Dialektik des photographischen Realismus	98
2.4 Aufzeichnung, Bild, Luxusobjekt	107
2.5 Neue Abzüge für eine neue Zeit	112
2.6 Zauberer der Fremde	121
2.7 Stadt als Beute	127
2.8 „The ideal recorder“	143
2.9 Sacramento Street in Bildern und Fakten	158
2.10 Das Nachleben der Ruinen	174
3. Die Königin der Küste	186
3.1 Von gewaltsamstem Rot	186
3.2 Lügen über den Westen	199
3.3 Desaster und Depression	209

4.	Surreale Zeiten	227
4.1	Durch das Megaskop	227
4.2	Falsche Naturen	233
4.3	Ästhetische Überwältigung	242
4.4	Kritische Posen	248
4.5	„An unique form of everyday life“	255
4.6	Tabula Rasa	262
4.7	Die Katastrophe als Klassenzimmer	272
	Schlussüberlegungen	277
	Karte	286
	Literaturverzeichnis	288
	Abbildungsverzeichnis	302

Vorwort

Drei Monate, nachdem ein Erdbeben im April 1906 San Francisco erschüttert und anschließende Brände einen Großteil der Stadt vernichtet hatten, machte ein Versicherungsvertreter im benachbarten Oakland eine erstaunliche Beobachtung: „I may say that I have not found any one who seems to know that there has been an earthquake in San Francisco, but one has occurred just the same.“¹ Diese Aussage steht in einem ganz spezifischen Zusammenhang (mehr dazu auf den folgenden Seiten), ist aber beispielhaft für die Schwierigkeit, Katastrophen wie diese zu untersuchen. Wenn eine ganze Gesellschaft aus ihrem Alltag gerissen wird, geht die Überwältigung des Erkenntnisapparats einher mit dem dringenden Wunsch, das ungeheuerliche Ereignis dennoch ‚fassbar‘ zu machen. Ein Moment größter Unklarheit verlangt nach einer schnellen Interpretation; jede Quelle ist hier mehr als sonst noch eine Deutung und weniger eine Dokumentation, bis sich die Katastrophe selbst als ein Wirrsal widersprüchlicher Eindrücke zeigt. Dies macht aus Katastrophen ein sonderbares Feld für historische Forschung – alleine schon dadurch, dass die Zerstörung auch ganz *materiell* die Archive betreffen kann, mit denen sich das eine oder andere abgleichen ließe.

Extreme Naturereignisse und andere Krisen, die wir heute eben als ‚Katastrophen‘ bezeichnen würden, sind dennoch seit den Anfängen der Geschichtsschreibung allgegenwärtig. Sie strukturieren sowohl mythologische wie naturwissenschaftliche Vorstellungen einer linearen (oder zyklischen) Weltgeschichte; sie trennen Epochen und werden auf unterschiedlichste Weisen gedeutet und imaginiert – ob in ihnen nun ein ‚Zeichen‘ erkannt wird oder eine Chance, aus vorübergehender Unordnung eine neue Ordnung zu schaffen. Während Katastrophen also immer historisches Material und daher auch Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen waren, hat sich die Katastrophenforschung erst in den letzten Jahren zu einem eigenständigen, wenngleich interdisziplinären Feld entwickelt. Katastrophen waren immer interessant; nun werden sie zunehmend als Katastrophen interessant. Sie sind zugleich ein sehr altes und ein sehr neues Thema.

Diese Arbeit begann im Rahmen des Forschungsprojekts *Images of Disasters* an der Universität Heidelberg. Das Erdbeben von San Francisco 1906 war darin anfangs noch eine unter mehreren Katastrophen, bis sich aus der Beschäftigung damit ein nachhaltiges Interesse entwickelte und schließlich das Thema einer Dissertation. Trotz der Einschränkung auf die *Bilder* dieser Katastrophe zeigte sich schnell, dass die zahlreichen kulturellen, politischen und nicht zuletzt technischen Zusammenhänge solcher Bilder vielmehr ein ausladendes Themenfeld umrissen, dem eine einzelne Untersuchung nie gerecht wer-

1 „Will Take Earthquake into Consideration. English Companies Prepare a Statement for Their Policy Holders“, *Oakland Tribune*, 25. Juli 1906.

den könnte. Einige Parzellen des Themenfelds waren bereits durch andere Autorinnen und Autoren auf überzeugende Weise bearbeitet worden, sodass bald zwei weiterhin unklare Aspekte dieser Katastrophe in den Mittelpunkt rückten: Zum einen die Beobachtung, dass in den Beschreibungen der Ereignisse vom April 1906 auffällig oft bestimmte ‚Wahrheiten‘ (wie beispielsweise diejenige eines Erdbebens selbst) infrage gestellt wurden, und zum anderen, dass die Photographie zwar regelmäßig thematisiert wurde, aber zumeist Illustration blieb – sei es als Beleg für einzelne Ereignisse, sei es als eine Metapher für bestimmte kulturelle Entwicklungen. Dabei geriet schnell in Vergessenheit, dass ein Lichtbild eine eigene Geschichte mitbringt, die sich zudem noch lange nach dem Moment fortsetzt, an dem Photographin oder Photograph auf den Auslöser drücken. Beide Probleme schienen sich an genug Punkten zu berühren, damit sich daraus schließlich konkrete Fragestellungen ergeben konnten.

Den Kern bildet dabei eine photohistorische Analyse, die sowohl die Theorien und Diskurse um das Medium im 19. und frühen 20. Jahrhundert berücksichtigt, wie die jeweiligen Bedingungen ihrer Herstellung und Rezeption. Diese Bedingungen sind gesellschaftlich und politisch, wenn dadurch beispielsweise bestimmt wird, wer an welchem Ort von was oder wem ein Lichtbild macht und welchen Erwartungen eines (möglichen) Publikums letzteres entspricht; sie sind ebenso technisch, da die Photographie als *Objekt* auf unterschiedlichste Weise zu ihrem Publikum kommt. In den Geschichtswissenschaften – ob diese sich nun der Kunst oder bestimmten Ereignissen widmen – wird die Photographie allzu oft mit dem idealisierten Potenzial ihres Negativs verwechselt. Doch der Abzug oder die Reproduktion im Druck sind immer zugleich mehr und weniger als die im Negativ festgehaltenen Informationen – und das sowohl durch äußere Vorgaben (weil durch die Technik bestimmt) und als bewusste, künstlerische Entscheidung (die wiederum einem bestimmten Stil und Diskurs folgen kann). Es ist naheliegend, dass all dies auch an Fragen um die ‚Wahrheit‘ rührt.

Der zentrale photohistorische Teil – hier das zweite Kapitel – muss durch vieles weitere ergänzt oder vielmehr gerahmt werden. Das erste Kapitel soll einen Überblick der historischen Zusammenhänge bieten, in denen die kalifornische Katastrophe erlebt, abgebildet und diskutiert wurde: Es ist so auch eine Auflistung der zueinander oft widersprüchlichen ‚Wahrheiten‘, die in der Zerstörung der Küstenstadt gesucht wurden. Zugleich müssen dieses Ereignis und seine Bilder im allgemeinen Diskurs darüber eingeordnet werden, was aus dem einen oder anderen Grund als ‚Katastrophe‘ bezeichnet und betrachtet werden kann (dass hierbei ein bisweilen anekdotisches Geflecht aus philosophischen, kunst- oder wissenschaftstheoretischen Fragestellungen und den notwendigen historischen Fakten entsteht, lässt sich kaum vermeiden). Diesem und dem zweiten Kapitel folgt ein weiteres, das als kürzere Untersuchung über die Medien der Zeichnung und Malerei mit derjenigen über die Photographie korrespondiert. Auf eine vergleichbar tief gehende Auseinandersetzung mit den historischen Diskursen wurde dabei verzichtet; wesentlich ist hierbei, was im Gemälde und in der Graphik gezeigt wird, weil es *nicht* in der Photographie sichtbar wird. Das vierte Kapitel schließlich spiegelt das erste: Nach

der Diskussion der verschiedenen Bilder werden diese erneut in einen allgemeinen kultur- und ideengeschichtlichen Zusammenhang gestellt.

Diese Arbeit betrifft eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Raum. In Hinsicht auf die Zeit könnte hier vom ‚langen 19. Jahrhundert‘ mit besonderem Augenmerk auf dessen zweite Hälfte gesprochen werden. Spätere Diskurse werden insofern berücksichtigt, als dass sie unser eigenes Verständnis historischer Ereignisse und Dokumente prägen. Gerade für die Rezeption der Photographie ist maßgeblich, was in den Jahrzehnten um 1930 geschieht, auch wenn manch späterer Blick – wie diese Arbeit zeigen soll – durchaus für einige Missverständnisse gesorgt haben kann. Hinsichtlich des Raums geht es hier um die Stadt San Francisco, aber ebenso um den ‚Fernen Westen‘. Letzterer ist sowohl eine räumliche Vorstellung wie ein Geschichtsbild und vor allem ein gesellschaftspolitisches Projekt, das bis in die Gegenwart nachwirkt. Die Katastrophe geschieht trotz aller Kontingenz nicht *zufällig* an der tektonisch labilen Ostküste: Wie 1905 ein Freund von William James angesichts der neuen Arbeitsstätte des Philosophen in Stanford schrieb, sollte James hier Bekanntschaft auch mit „*dieser kalifornischen Institution*“ schließen können.² Sowohl diese scherzhafte Institutionalisierung des Erdbebens und dessen rätselhaftes Verschwinden, wie es der Versicherungsvertreter feststellte, lassen sich vor dem Hintergrund ‚fernwestlicher‘ Weltbilder lesen. Bei der gesamten Untersuchung geht es jedoch nicht darum, die ‚Essenz‘ einer Region, ihrer Menschen und ihrer Kultur ausfindig zu machen, sondern vielmehr um eine Beschreibung der oft widersprüchlichen Entwicklungen in einer sowohl typischen wie eigentümlichen Großstadt des nordamerikanischen Westens. Die Methode ist insofern interdisziplinär, als sowohl die internen Diskurse der Kunst- und Kulturszene wie deren Einbettung in die Gesellschaft ihrer Zeit behandelt werden. Diese Arbeit ist also zumindest ansatzweise einer Sozialgeschichte der Kunst verpflichtet; in geringerem Maße ist sie geschichtstheoretisch, da schließlich der ‚katastrophale‘ Ursprung des Materials immer im Blick behalten werden muss. Vieles an diesem Thema lädt zu politischen und philosophischen Überlegungen ein, doch wurden diese zurückgestellt, um zuallererst eine geschichtswissenschaftliche Grundlage zu schaffen.

Ein längerer Text mag aus einem bisweilen einsamen Arbeitsprozess über Büchern und vor dem Computerbildschirm entstehen, doch in den Geisteswissenschaften ist der Einfluss der gesellschaftlichen Produktionsbedingungen auf das Produkt schon lange Thema. Nicht anders bei diesem Text. Bevor das Thema gefunden wurde und schließlich eine passende Form entwickelte, musste einiges passieren; daher möchte ich an dieser Stelle den vielen Menschen danken, die diese Arbeit auf den Weg gebracht und haben und mithalfen, sie auf Kurs zu halten. Prof. Dr. Wolfgang Ullrich hatte vor gut einem Jahrzehnt bereits meine Magisterarbeit abgenommen – umso mehr freut mich, dass er

2 William James, „On Some Mental Effects of the Earthquake“, 1215.

auch diesen Text als Doktorvater begleitete. Die Diskussionen mit ihm und den Doktorandinnen und Doktoranden während der Kolloquien an der HfG Karlsruhe waren maßgeblich dafür, in einem unübersichtlichen Thema ein klares Feld abzugrenzen. Dass dieses Thema überhaupt erst in Reichweite gelangte, lag am bereits erwähnten Projekt *Images of Disasters* am Exzellenzcluster *Asia and Europe in a Global Context*, das mir 2012–15 auch eine institutionelle ‚Heimat‘ bot. Prof. Dr. Monica Juneja, Prof. Dr. Gerrit Schenk und meine Kollegin Noura Dirani eröffneten mir nicht nur die faszinierende Disziplin der Katastrophenforschung, sondern halfen, meine eher am zeitgenössischen Kunstdiskurs geschulten Methoden für historisches Arbeiten tauglich zu machen. Prof. Juneja danke ich auch dafür, als Zweitkorrektorin diese Arbeit selbst zu betreuen. Eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit Bildern über das ‚Kunstwerk‘ hinaus kam für mich dabei nicht von ungefähr – so möchte ich ebenso Prof. Dr. Hans Belting und Prof. Dr. Lydia Haustein danken, die mich bereits in den Anfängen meines Studiums für bildwissenschaftliche Fragestellungen sensibilisierten.

Viele Momente in den fünf Jahren der Arbeit an diesem Projekt brachten es jeweils einen inhaltlichen oder methodologischen Schritt weiter. Auf dem 2. Weltkongress für Umweltgeschichte 2014, zu dem mich Prof. Dr. Christian Rohr eingeladen hatte, bestätigte sich für mich ebenso die Notwendigkeit der Arbeit an historischen Umweltthemen wie die Relevanz, dies gerade aus der Perspektive der Kunst- und Bildwissenschaft zu tun; hier traf ich auch auf Silke Vetter-Schultheiß vom Darmstädter Graduiertenkolleg *Topologie der Technik*, einem anderen im besten Sinne interdisziplinären Soziotop, das mir in den nächsten Jahren bei einigen experimentelleren Fragen zu katastrophaler Stadtzerstörung weiterhalf. Die Studientage für Fotografie 2015 an der Universität Marburg wiederum verfestigten die Einsicht, dass viele Fragen zu meiner Fallstudie über die materielle Realität der Photographie und nicht allein über das ‚Bild‘ gelöst werden müssen.

Das Schreiben ist nur eine Hälfte des Texts. Feline Freier und Seraphine Meya haben seit langer Zeit so viele meiner Texte gelesen, dass jeder neue Text unweigerlich auch diese Leserinnenschaft widerspiegeln muss. Meinen Eltern, Krystyna Brzeska-Sztaba und Wojciech Sztaba, danke ich ebenso nicht nur für ihre Unterstützung in jeglichen Lebensbelangen, sondern auch für die fachlich kritische und sprachlich aufmerksame Lektüre der vielen nachfolgenden Seiten.



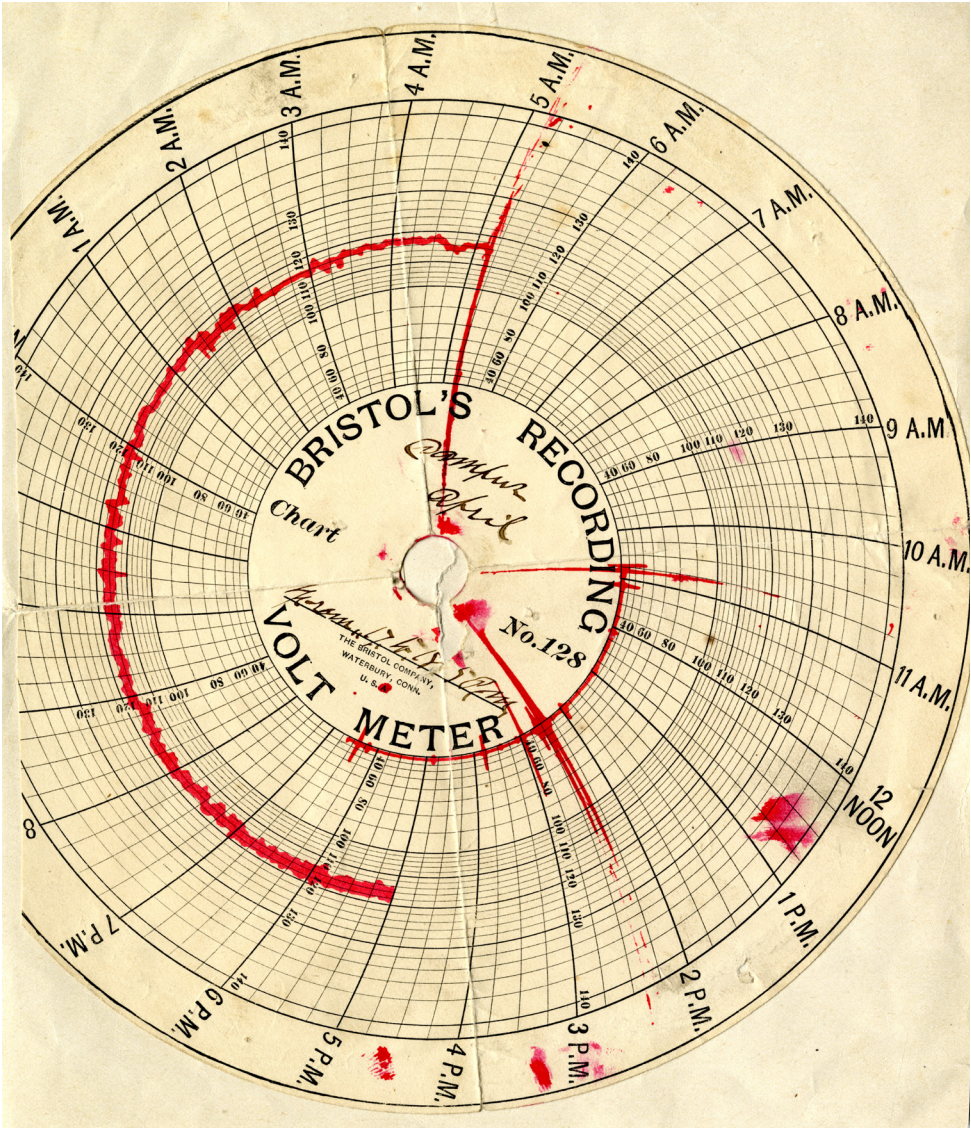
1. Arnold Genthe, Doppelseite aus *As I Remember*, 1936.

Anmerkungen zu Text & Bildern

Für nicht alle der hier gezeigten Bilder lassen sich Autorenschaft oder Titel ermitteln. In den meisten Fällen wurde dann – manchmal gekürzt – auf den in eckigen Klammern gesetzten Behelfstitel der Institution zurückgegriffen, in der sich diese Kopie des Bildes befindet; bei Photographien, die unter verschiedenen Titeln veröffentlicht oder archiviert wurden, wurden entsprechend die Titel der jeweiligen Reproduktion verwendet, selbst, wenn es sich um Reproduktionen vom gleichen Negativ handeln sollte. In einigen Fällen wurden solche Behelfstitel ersetzt, falls die Informationen darin veraltet oder unzureichend waren; die ursprünglichen Behelfstitel sind im Abbildungsverzeichnis aufgelistet, ebenso die Angaben zu Bildrechten und Provenienz.

Wenn möglich, wurde für die Illustration auf historische Abzüge zurückgegriffen, auch wenn dies auf den ersten Blick mit einem ‚Verlust‘ an Informationen gegenüber dem Negativ einhergeht.

Auch sei angemerkt, dass im Text anstelle des generischen Maskulinum zumeist sowohl männliche wie weibliche Form verwendet werden; steht die männliche Form alleine, soll dies auf die entsprechende Prägung einer Personengruppe hinweisen oder ist der Fahrlässigkeit des Autors geschuldet.



2. Voltmeter des Kraftwerks, Stanford. Courtesy of the Department of Special Collections, Stanford Libraries.

1. Die Wahrheit des Erdbebens

1.1. Stanforder Aufzeichnungen

Am Morgen des 18. April 1906 bebt in Stanford die Erde. Zwei Menschen – ein Student und ein Feuerwehrmann – kommen ums Leben, und Teile des Universitätscampus liegen in Trümmern. Im Kraftwerk, das die Universität mit Strom versorgt, zeichnet ein Apparat die Stöße des Bebens mit: Aus einer nervösen roten Linie, die der Stift auf einer gerasterten Papierscheibe hinterlässt, bricht kurz nach der vorgedruckten Markierung „5 A. M.“ ein expressiver Strich zum äußeren Rand und dann zur Mitte der Scheibe aus. So scheint an diesem Ende des Halbkreises, den der Apparat seit fünf Uhr des vorigen Abends auf die Scheibe gezeichnet hatte, ein Schlussstrich gezogen worden zu sein – was sowohl die ungefähre Regelmäßigkeit der erfassten Daten wie auch den ordnungsgemäßen Betrieb des Geräts angeht. Mit einem weiteren Ruck kehrt der Stift schließlich kurz vor der Markierung „11 A. M.“ in das gerasterte Feld zurück. Die Scheibe dreht sich weiter, aber der Stift setzt seinen Weg nun an einem anderen Punkt der Skala fort – an ihrem untersten Ende, wie eine Schallplattennadel, die in der letzten Rille gefangen bleibt. Noch einige Male springt der Stift über das Papier, bis die Aufzeichnung schließlich zwischen den Markierungen für sechs und sieben Uhr Nachmittags endet (Abb. 2). Irgendwann nach dem ersten Ausbrechen der roten Linie hatte Otto Gerdes, der Feuerwehrmann, den Strom im Campus abgestellt. Wäre er nicht dafür zum Hauptschalter gerannt, hätte er sich selbst vielleicht in Sicherheit bringen können, bevor der gut 30 Meter hohe Schornstein des Kraftwerks in das Gebäude stürzte. Hätte er den Strom jedoch nicht abgestellt, hätten beschädigte Leitungen und Geräte möglicherweise überall auf dem Gelände Feuer verursacht.

Der Apparat, der das morgendliche Beben und dessen Nachbeben aufzeichnete, war der Voltmeter des Kraftwerks; er diente eigentlich der routinemäßigen Überwachung der Spannung. Kein Seismograph im eigentlichen Sinne, hatte der Voltmeter dennoch – wie der Student Cyril F. Elwell ein Jahr später notierte – „automatisch wie einer gehandelt [acted as one]“.³ Die Papierscheibe mit der roten Zeichnung ist ein paradoxes Zeugnis des großen Erdbebens von 1906: Eine Maschine liefert ein *objektives* – da immerhin mechanisch erzeugtes – Bild, dessen Erstellung aber gar nicht zu ihren Funktionen gehört und am ehesten als Fehlfunktion gewertet werden würde. Wenn wir uns auf die Diskussion der Agency nicht-menschlicher Aktanten einlassen wollen, könnte hier Elwells Anmer-

3 „Voltmeter“, Stanford University, zuletzt aufgerufen am 17. Dezember 2017, <http://quake06.stanford.edu/centennial/gallery/documents/voltmeter.html>.

kung folgendermaßen erweitert werden: Unter bestimmten Umständen bleibt auch einem Voltmeter nichts anderes übrig, als als ein Seismograph zu handeln.

In dieser kleinen Geschichte finden sich bereits die zentralen Probleme, die hier im Folgenden bearbeitet werden sollen. Wenngleich das Ereignis – das kalifornische Erdbeben von 1906 – weiterhin im Zentrum stehen soll, wird es nur am Rande um das ‚technische‘ Bild gehen und vielmehr um künstlerische Arten der Bildproduktion wie Photographie und Zeichnung. Präziser gesagt: Das ‚Technische‘ am Bild wird dabei maßgeblich werden, wenn es während der historischen Diskussion bestimmter Bilder als deren *Qualität* hervorgehoben wurde – wenn die Wahrheit eines Bilds also über dessen technisch erzeugte Objektivität festgesetzt werden sollte.

Dass das Erdbeben überhaupt der ‚Bildgegenstand‘ der Zeichnung sei, wie sie das Voltmeter am 18. April produzierte, ist zuallererst nur metaphorisch zu verstehen. Faktisch zeichnete der Apparat weiterhin die Spannung im jeweiligen Moment auf; nach dem Erdbeben und dem Abschalten der Anlage durch Otto Gerdes blieb die Spannung aus und der Stift auf dem Nullpunkt stehen, während die Papierscheibe weiter rotierte. Alle Unterbrechungen und Ausreißer der Linie wären somit lediglich Fehler innerhalb der Aufzeichnung, die Papierscheibe mittels ihrer historischen Einordnung eher ein Artefakt des Erdbebens als dessen Dokument. Auch dann würden wir auf der Ebene des Metaphorischen bleiben – schließlich zeichnet das Erdbeben ebenso wenig mit dem Stift des Voltmeters, wie es sich durch die Aufnahmen eines Photographen oder die Worte einer Schriftstellerin ausdrücken würde. Oder doch? 1906 befinden wir uns in der Ära von Psychoanalyse und Sozialforschung, in der der Mensch zunehmend weniger als ‚Herr im eigenen Hause‘ erscheint und sich diese kränkende Einsicht auch in der Kulturproduktion niederschlägt. Das Un(ter)bewusste und der Zufall werden zur Grundlage künstlerischen Schaffens, die Frage nach der Autorschaft selbst zum erzählerischen Topos. In welchem ‚Bewusstsein‘ eine Aufzeichnung gerade inmitten eines überwältigenden Krisenmoments wie der Naturkatastrophe entsteht, steht daher genauso zur Disposition wie die ‚Bildwerdung‘ dieses Moments. Inwieweit die Katastrophe überhaupt abbildbar ist oder auf unterschiedlichste Weise in ein Bild hinein- oder aus ihm herausgelesen werden kann, hängt letzten Endes von den unterschiedlichen Vorstellungen davon ab, was ein Bild überhaupt darstellen kann – insbesondere, wenn es nachweislich unter katastrophalen Umständen entsteht.

Hinter der „Wahrheit des Erdbebens“ verbergen sich also mehrere Fragen. Sie betreffen die Bildtheorien, wie sie um die Jahrhundertwende diskutiert wurden: Ist das ‚wahre‘ Bild am ehesten dasjenige, das als objektive Aufzeichnung der Wirklichkeit entsteht, oder muss die Wahrheit vielmehr – in einem notwendigerweise als künstlerisch zu bezeichnenden Vorgang – aus der Wirklichkeit herausgehoben werden? Diese Frage stellt sich natürlich vor dem Hintergrund eines Kulturbetriebs, der durch die neue Technik der Photographie massiven Veränderungen unterworfen wurde. Wie noch heute – beispielsweise in Diskussionen um das digitale und analoge Bild – wurden solche Diskussi-

onen zwar oft mit strengen wissenschaftlichem Anspruch geführt, aber noch öfter mit metaphysischen oder zumindest ideologischen Antworten bedacht.

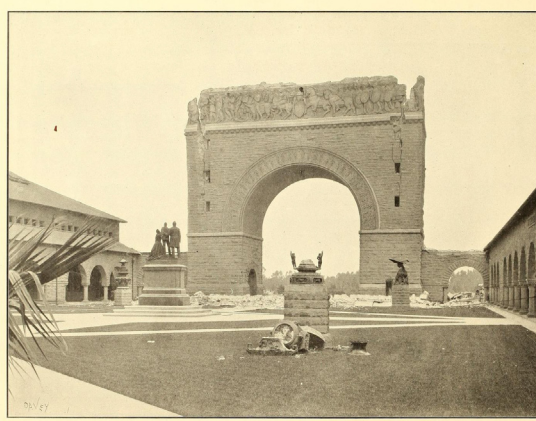
Was den Ausnahmezustand der Katastrophe selbst angeht, zeigen sich darin auf gesellschaftlicher und politischer Ebene ähnliche Phänomene. Hier ist die Frage beispielsweise, als wie ‚wahr‘ das individuelle und kollektive Erlebnis von Naturgewalt und Stadtzerstörung sich zur Wirklichkeit des Alltags verhält. Die Antworten darauf fielen 1906 ausgesprochen widersprüchlich aus. Mitunter schien die Katastrophe als gerade der Moment erlebt zu werden, an dem sich das ‚wahre‘ Leben zeigte; zugleich stellte sie nicht nur die bestehende Ordnung, sondern auch die sinnliche Wahrnehmung der Menschen infrage. Die Interpretation der Katastrophe wird freilich ideologisch gerahmt, ob nun durch Vorprägung oder bewusst strategisch. Was an einem Ausnahmezustand ‚wahr‘ ist, kann viel freier bestimmt werden, wenn doch bestehende Ordnungssysteme – ob administrativ oder epistemologisch – in Trümmern liegen. Was daran ‚wahr‘ sein soll, erscheint besonders dringlich, wo doch die Ordnung schnellstmöglich wieder hergestellt werden muss.

Es gehört zur Sache, dass das Material, das diese unterschiedlichen Zugänge zur ‚Wahrheit‘ des Erdbebens vermitteln soll, selbst widersprüchlich oder zumindest deutungs Offen bleibt. Der Ausnahmezustand produziert Geschichte in Form von Anekdoten und Bildern, die oftmals ideologisch zugespitzt sind und sich so auch Jahrzehnte später in der wissenschaftlichen Analyse vor allem zur Illustration der eigenen These anbieten. Dieses Problem muss hier also zumindest im Bewusstsein bleiben – nicht zuletzt verweist es zurück auf die Anfangsfrage nach der „Wahrheit des Erdbebens“ und inwiefern diese in diesem Text korrekter oder anders als in den widersprüchlichen Quellen und Analysen beantwortet werden kann (oder gar nicht).

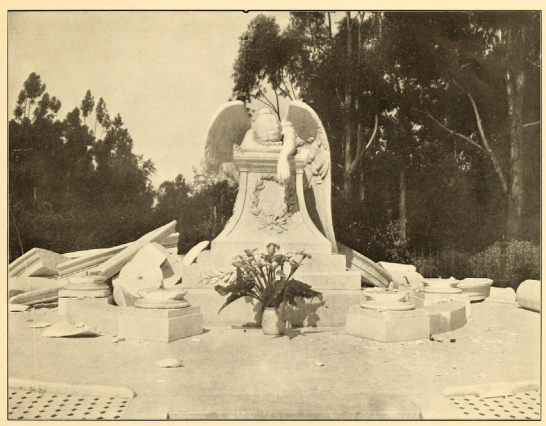
Während im Kraftwerk Stanfords Otto Gerdes geistesgegenwärtig zum Hauptschalter lief und das Uhrwerk des Voltmeters den Erderschütterungen trotzte, schreckte an einem anderen Ort auf dem Campus der Philosoph William James im Bett auf. Der 64-jährige James, der seit Dezember 1905 für ein Semester in Stanford lehrte, war ein zweifellos prominenter Gast an der noch jungen Universität, die erst vor wenigen Jahren den Betrieb aufgenommen hatte. Als er im Februar 1906 dem befreundeten Psychologen Théodore Flournoy von der „extraordinary little University“ schrieb, schwang eine launige Faszination an der kalifornischen Neugründung mit:

It was founded only fourteen years ago in the absolute wilderness, by a pair of rich Californians named Stanford, as a memorial to their only child, a son who died at 16. [...] The landscape is exquisite and classical, San Francisco only an hour away by train; the climate is one of the most perfect in the world, life is absolutely simple, no one being rich [...]. No social excesses or complications therefore. In fact, nothing but essentials, and *all* the essentials.⁴

4 William James an Theodore Flournoy, 9. Februar 1906, 242f.



3. Frank Davey, „Memorial Court, Showing Arch After Earthquake“, in Bertha Marguerite Rice, *Leland Stanford, Jr. University*, 1906.



4. Frank Davey, „Angel of Grief“, Ebd.

Dass die Universität unter dem offiziellen Namen *Leland Stanford Junior University* in der Tat als Gedenkort – „a memorial“ – errichtet worden war, drückte sich in gleich mehreren an die Verstorbenen der Familie erinnernden Bauten und Denkmälern aus. Ein gewaltiger Gedenkbogen – „the largest arch of its kind in America, and [...] only surpassed by the ‚Arc de Trmphe [sic!]‘ in Paris“, so eine Autorin – führte ins Zentrum der Anlage und zuletzt auf ein Denkmal der Familie Stanford samt Sohn hin.⁵ Der Bogen wurde 1891 noch vom Ehepaar Stanford geplant, doch bei seiner Fertigstellung 1899 war Leland Stanford bereits seit sechs Jahren verstorben; ihm widmete Jane Lathrop Stanford dann die 1903 am anderen Ende des Platzes errichtete, aufwändig dekorierte Memorial Church.

Auf sonderbare Weise schienen manche dieser Bauwerke am 18. April eine ästhetische Erfüllung zu finden, als sie das Erdbeben vorzeitig in den Stand der Ruine versetzte: Der Gedenkbogen, dessen gut vier Meter hoher Fries den „Fortschritt der Zivilisation in Amerika“ darstellen sollte, wirkte nun mit tiefen Rissen und einer wie vom Zahn der Zeit abgenagten Attika adäquat historisch, um diese Fortschritts-

geschichte als Vorgeschichte der progressiven Universität vermitteln zu können (Abb. 3). Im Vorwort eines kleinen Bildbands zu Stanford vor und nach dem Beben sah Bertha Marguerite Rice darin weniger die Ironie, als vielmehr eine zusätzliche tragische Note:

It is a singular fact, sadly suggestive in some way, that it was Stanford's pride, rather than the more necessary academic equipment of the University that perished. The most beautiful and costly, but more unnecessary buildings, special memorials, and that which stood for culture, and asthetic [sic!] art alone, that now are trembling, tottering, bent and fallen.⁶

⁵ Bertha Marguerite Rice, „Introductory“.

⁶ Ebd.

Die gegenüberliegende Seite im Bildband zielt das Photo des „Angel of Grief“, einem früheren Grabmal von William Wetmore Story nachempfunden und von Jane Lathrop Stanford in Andenken an ihren Bruder aufgestellt (Abb. 4). Als wäre die Figur des gramvoll über einen Sockel zusammengesunkenen Engels nicht genug, ist sie nach dem Erdbeben von den zerbrochenen Pfeilern und Dachfragmenten eines kleinen Pavillons umgeben, in dessen Mitte sie zuvor stand. „Prophetic – it has always been. Strangely symbolical it seems, now, in its attitude of intense sorrow.“⁷

Zusammen mit den unspektakulären, aber präzise komponierten Aufnahmen von Stanfords ‚offiziell‘ Photographen Frank Davey und einem romantischen Gedicht des Universitätspräsidenten David Starr Jordan schafft Rices Einleitung einen narrativen Rahmen für die Katastrophe. Ein Satz aus dem abschließenden Paragraphen ihres Texts ist programmatisch für dieses Narrativ und – zumindest zur Hälfte – ebenso für dasjenige San Franciscos nach dem Erdbeben:

There will be no cessation of labor in this locality during the coming year until all “Stanford”, stately, as of old, fairer than yesterday, rises above the ruins of today and stands once more in our fair valley an enduring monument to the love of parents for their child [...].⁸

Dass Daveys Bilder auf den folgenden Seiten in umgekehrter zeitlicher Folge erscheinen, mag Rices Anspruch auf schnellen Wiederaufbau illustrieren: Der Aufnahme der Ruine folgt jeweils diejenige des intakten Gebäudes vor dem Erdbeben – möglicherweise nicht nur als Rückblick, sondern ebenso als eine *Vorschau* zu verstehen. Das letzte Bild im Band hingegen illustriert den anderen Teil des Stanforder Narrativs. Eingebettet in die typisch vielgestaltige kalifornische Flora steht hier das Mausoleum der Familie Stanford. Der Bilduntertitel verschafft Sicherheit gegenüber dem Zustand der Bausubstanz und vielleicht des humanistischen Erbes der Gründerfamilie: „NOT DAMAGED.“

Die Erfahrungen, die William James nach der Katastrophe in Stanford niederschrieb, schließen zum Teil an das progressive Narrativ an; sie konterkarieren es aber zugleich und schaffen in mancher Hinsicht einen ideellen Anschluss an den ‚Zwang‘ des Spannungsmessers, als Seismograph zu ‚handeln‘. Einige seiner Eindrücke hielt James kurz nach dem Erdbeben in Briefen an Freunde und Familie fest; im Juni 1906 veröffentlichte er in einem Jugendmagazin einen Essay, der zentrale Beobachtungen aus der früheren Privatkorrespondenz sprachlich präziserte und in einen weiteren anthropologischen Rahmen fasste. Sowohl in den Briefen wie im Essay wird deutlich, dass James’ Interesse weniger dem Erdbeben als einem Naturereignis samt materieller Konsequenzen galt, sondern vielmehr dessen Wahrnehmung und Verarbeitung durch die Menschen. Sein wichtigster Untersuchungsgegenstand war dabei seine eigene Person.

7 Ebd.

8 Ebd.

Die Erdbebenerfahrung des Philosophen im April 1906 war bereits im Vorfeld gerahmt. So hatte ihm vor der Abreise ein Freund scherzhaft gewünscht, in Stanford mit „a little bit of earthquake“ eine spezifische „local experience“ zu machen. „Here’s Bakewell’s earthquake, after all“, stellt James daher am Morgen des 18. fest, als die seismischen Wellen durch Nordkalifornien jagen.⁹ Die Identifikation mit ‚dem‘ Erdbeben Bakewells ist nicht trivial. James führt im Essay aus:

First, I personified the earthquake as a permanent individual entity. It was the earthquake of my friend B.’s augury, which had been lying low and holding itself back during the intervening months, in order, on that lustrous April morning, to invade my room, and energize the more intensely and triumphantly. It came, moreover, directly to me. It stole in behind my back, and once inside the room, had me all to itself, and could manifest itself convincingly. Animus and intent were never more present in any human action, nor did any human activity ever more definitely point back to a living agent as its source and origin. [Hervorhebungen im Original]¹⁰

Die Beschreibung des Erdbebens als handelndes Wesen ist für James selbstverständlich nicht im wissenschaftlichen Sinne gültig, sondern vielmehr im psychologischen überzeugend; während die Naturwissenschaften den Begriff des ‚Erdbebens‘ als zusammenfassende Beschreibung – „the collective *name*“ [H.i.O.] bestimmter Ereignisse verwenden, wird dieser für James zum Eigennamen desjenigen, das diese Ereignisse auslöst: „[...] the perception of it as a living agent was irresistible. It had an overpowering dramatic convincingness.“ Umso weniger verwunderlich, folgert James, sind die früheren mythologischen Erklärungen solcher Ereignisse, wenn doch auch dem heutigen Menschen die wissenschaftliche Erklärung künstlich und der spontanen Wahrnehmung entgegengesetzt vorkommt.¹¹

Zur Animation des Nichtmenschlichen, die sich zumindest aus dramatischen Gründen in die Welterfahrung des modernen Menschen einschleicht, stößt die Einsicht, dass der Rückfall ins Irrationale im psychologischen Apparat der Menschen angelegt ist. Wie unter dem Einfluss des Erdbebens der Voltmeter als Seismograph ‚handeln‘ muss, agiert auch der Philosoph des 20. Jahrhunderts am 18. April gewissermaßen als vormoderner Mensch – mit dem Unterschied freilich, dass er sich beim ‚Registrieren‘ der Ereignisse selbst beobachtet und darüber eine weitere Aufzeichnung hinterlässt. So erscheint James’ Text paradigmatisch für die von Ulrich Beck beschriebene „Durchwissenschaftlichung“ der modernen Gesellschaft, in deren späterer Phase auch der eigene „Wahrheits- und

9 William James an Miss Frances R. Morse, 22. April 1906, 248.

10 James, „On Some Mental Effects“, 1216.

11 Ebd., 1216f.

Aufklärungsanspruch [...] entzaubert“ wird, nachdem beides vorerst „noch von der methodischen Selbstanwendung des wissenschaftlichen Zweifels verschont“ blieb.¹²

Selbst wenn James nicht an der wissenschaftlichen Erklärung der Ereignisse – dieser *ersten* Entzauberung, nach der ein Erdbeben nicht länger als Wunderzeichen oder Gottesstrafe verstanden werden *darf* – zweifelt, meldet er dennoch Zweifel an der *immanenten Überzeugungskraft* solcher Erklärungen an. Seine knappe Zusammenfassung der aktuellen geologischen Theorien scheint entsprechend den Duktus späterer Wissenschaftssoziologie vorwegzunehmen, wenn er mittels Führungszeichen die „Wissenschaft“ selbst als ein mit einem Eigennamen versehenes Konstrukt kennzeichnet und ihre Aussagen weniger hinsichtlich ihres Wahrheitsanspruchs als ihrer Semantik analysiert:

For “science,” when the tensions in the earth’s crust reach the breaking-point, and strata fall into an altered equilibrium, earthquake is simply the collective name of all the cracks and shakings and disturbances that happen. [H.i.O.]¹³

James präsentiert uns in seinem Text also mit zwei unterschiedlichen ‚Wahrheiten‘ des Erdbebens, die sich vor allem – schließlich ist der Philosoph ein Pragmatiker – durch ihren jeweiligen *Nutzen* unterscheiden. Beide lassen sich innerhalb von James’ in dieser Zeit ausgearbeiteten philosophischen Theorien bezüglich Wahrheit und Erkenntnis verorten. Die erste – die hier eben zitierte der „Wissenschaft“ – entspricht der prozesshaften Entwicklung der ‚Wahrheit‘ aus bestimmten Beobachtungen, die dann unter einem Namen zusammengefasst und für späteren Gebrauch archiviert werden: So ist das ‚Erdbeben‘ also der gewählte Name für eine Reihe von Eindrücken, wie anderweitig zum Beispiel mit ‚Winter‘ „a certain number of days which we find generally characterized by cold weather“ benannt wird.¹⁴ Als ein „memorandum of past experience that orients us towards the future“ kann diese Art von ‚Wahrheit‘ den Menschen zweifellos zu Diensten sein; dies gilt für den Winter ebenso wie für das Erdbeben, die schließlich beide auf eine durch Erfahrungswerte gestützte Weise bewältigt werden müssen.¹⁵

Dieser Art der Wahrheitsfindung steht eine andere ‚Wahrheit‘ entgegen, der James in seinen Aufzeichnungen zum Erdbeben weitaus mehr Platz einräumt. Sie ist zuallererst *falsch*, aber nicht unbedingt unnütz. Eine solche ‚Wahrheit‘ knüpft an die im Prozess entwickelte wissenschaftliche Wahrheit an, indem sie mittels eines Fehlschlusses aus letzterer abgeleitet wird. Anstatt den Namen als Zusammenfassung bestimmter Beobachtungen zu benutzen, wird dabei das Kausalverhältnis umgekehrt und der Name selbst als *Erklärung* für Phänomene herangezogen:

12 Ulrich Beck, *Risikogesellschaft*, 254.

13 James, „On Some Mental Effects“, 1216.

14 William James, *Pragmatism*, 603.

15 Ebd.

[T]his is like saying that cyanide of potassium kills because it is a 'poison', or that it is so cold to-night because it is winter. Or that we have five fingers because we are 'pentadactyls.' These are but names for the facts, taken from the facts, and then treated as explanatory.¹⁶

Einen solchen Missbrauch des Namens als Erklärung muss James nun bei seiner eigenen Reaktion auf das Erdbeben am Morgen des 18. April 1906 erkennen: „for me *the earthquake was the cause of the disturbances*“ [H.i.O.].¹⁷ Diese falsch hergeleitete ‚Wahrheit‘ hat jedoch, wenn wir James folgen, sowohl ihre Ursachen wie ihren Nutzen. Sie gehört in eine vorkritische und vorwissenschaftliche (oder gleich *vormoderne*) Phase der Weltbeschreibung, wie sie James als den „common sense“ beschreibt – eine historisch gewachsene und tief in den Alltagssprachen verankerte Sammlung begrifflicher Kategorien, die nicht weiter reflektierte Erklärungen und Anleitungen zur Bewältigung menschlichen Daseins bietet. Darunter fällt durchaus auch die Bewältigung von Katastrophen, für die zumindest ein Grund oder Verantwortliche gesucht werden, selbst, wenn die jeweilige Erklärung keiner weiteren Analyse standhält – dabei ist es ausreichend, überhaupt mittels Kausalverkettung einen ‚Schuldigen‘ ausgemacht zu haben, ohne dass das kausale Verhältnis selbst weiter untersucht wird: „[...] we find primitive men thinking that almost everything is significant and can exert influence of some sort.“¹⁸

Trotz der Anstrengungen der Wissenschaft, das Denken zu ‚Entzaubern‘, fällt der Mensch also spätestens im Katastrophenfall auf solche vorwissenschaftlichen ‚Wahrheiten‘ zurück, ob – wie der Philosoph – aufgrund ihrer „dramatischen Überzeugungskraft“ oder aus weitaus pragmatischeren psychologischen Gründen. Eine traditionelle Deutung des Erdbebens als Wunderzeichen, wie sie eine James von einer nicht weiter benannten „Informantin“ aufzeichnete, hatte so für den Augenblick einen klaren gesellschaftlichen Nutzen:

She told me that the theological interpretation had kept fear from her mind, and made her take the shaking calmly.¹⁹

Der Umgang mit Angst und Panik wird an weiteren Stellen dieser Arbeit eine Rolle spielen. James selbst argumentiert hier gemäß seiner beispielsweise in *Pragmatism* (1907) und der Textsammlung *The Meaning of Truth* (1909) ausgearbeiteten Thesen: Auch den Fakten widersprechende Vorstellungen könnten durchaus eine Bedeutung haben, sofern ihre Anwendung sich als hilfreich erweist. Der Wissenschaft selbst wird nicht widersprochen; sie wird nur dahingehend ‚entzaubert‘, dass ihr Anspruch auf alleinige und absolute Gültigkeit nicht aus sich selbst heraus überzeugend ist – und auch nicht in allen Fällen hilf-

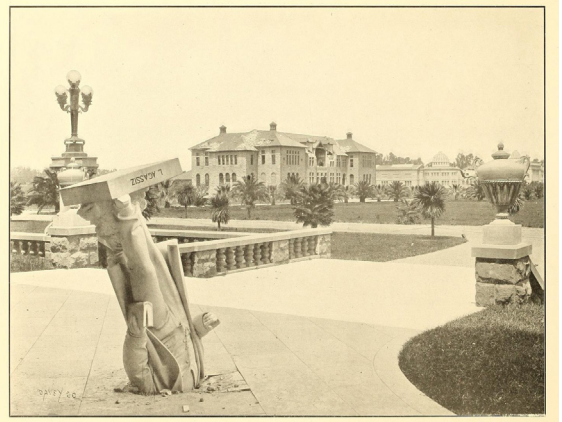
16 Ebd., 602.

17 James, „On Some Mental Effects“, 1217.

18 James, *Pragmatism*, 564.

19 James, „On Some Mental Effects“, 1216.

reich. Kein Bild von 1906 scheint diese Skepsis besser zu illustrieren als die kopf-über von der Fassade des Stanforder Universitätsgebäudes in den Boden gestürzte Statue des Naturforschers Louis Agassiz, die mit der launigen Bemerkung „THE FIGURE WAS NOT INJURED“ auch in Rices und Daveys Bildband Eingang fand (Abb. 5). Dem studentischen Humor in dieser Sache, wie ihn Absolventin Alice Windsor Kimball 1906 für das Magazin *Overland Monthly* festhielt, bleibt nichts hinzuzufügen:



5. Frank Davey, „Looking Towards Chemistry Building“, Ebd.

The one thing which lightened the gloom of that early morning inspection was the remarkable achievement of poor Louis Agassiz, who dived from his pedestal on the front of the Zoology Building, and buried his head in the tiled pavement, pointing pathetically with outstretched forefinger at the wreck of the arch. This sight was inexpressibly cheering to most of us. We dubbed him the “head-foremost scientist in the United States,” and many other irreverent names, agreeing with a former “Chaparral” editor that though our inverted friend might have been a fine fellow in the abstract, he was certainly no good in the concrete.²⁰

Agassiz hatte nie in Stanford gelehrt; er war bereits lange vor der Gründung der kalifornischen Universität gestorben. Bei einer älteren Generation hinterließ er noch einen ganz anderen Eindruck als bei der jungen Anglistin Kimball. William James hatte als Student in Harvard nicht nur bei Agassiz gelernt, sondern ihn 1865 auch auf einer Forschungsreise nach Brasilien begleitet. In einem Vortrag von 1896 – dreizehn Jahre nach Agassiz’ Tod – hebt James bewundernd dessen Beharren auf Faktenwissen und seine Ablehnung haltlosen Theoretisierens hervor – „a living rebuke to all abstractionists and would-be biological philosophers.“²¹ In der Tat hatte Agassiz viel zur Verwissenschaftlichung seiner Disziplinen – darunter der Geologie – beigetragen; auf dem Weg zur ‚Entzauberung‘ war er jedoch auf halber Strecke stehen geblieben. Sein Verständnis der Erdzeitalter orientierte sich noch an biblischen Vorstellungen („Agassiz’ view of Nature was saturated with simple religious feeling,“ schreibt James²²) und kulminierte in dubiosen Rassentheorien.²³ So muss James seinen Mentor am Ende des 19. Jahrhunderts nachträg-

20 Alice Windsor Kimball, „Earthquake Days at Stanford“, 203f.

21 William James, „Louis Agassiz“, 10.

22 Ebd., 11.

23 Zu Agassiz als Geologen im Kontext von Katastrophendiskursen vgl. Kevin Rozario, *The Culture of Cala-*

lich in den Kontext einer bis zur Tristesse entzauberten Welt versetzen, selbst wenn er einen Ausblick darüber hinaus wagt:

In the fifty years that have sped since he arrived here our knowledge of Nature has penetrated into joints and recesses which his vision never pierced. The causal elements and not the totals are what we are now most passionately concerned to understand; and naked and poverty-stricken enough do the stripped-out elements and forces occasionally appear to us to be. But the truth of things is after all their living fulness, and some day, from a more commanding point of view than was possible to any one in Agassiz' generation, our descendants, enriched with the spoils of all our analytic investigations, will get round again to that higher and simpler way of looking at Nature.²⁴

Gegen Ende dieser Arbeit werden wir unter anderen Vorzeichen zu James' Ansichten zur Entzauberung und Wiederverzauberung der Welt zurückkehren; an dieser Stelle soll seine Analyse der unterschiedlichen ‚Wahrheiten‘ des Erdbebens zuallererst einen Einblick in den akademischen Diskurs der Jahrhundertwende bieten. James' allgemeine Wissenschaftskritik bleibt auch aus heutiger Sicht pointiert, wenn er beispielsweise in *The Meaning of Truth* die Vorstellung dekonstruiert, dass die Wissenschaften unvermittelt den „eindeutigen Code nichtmenschlicher Wirklichkeit“ wiedergeben würden.²⁵ Im Gegensatz zu späteren Autoren wie Ulrich Beck, der aus der durch Umweltskandale und nukleare Bedrohung geprägten Perspektive des späten 20. Jahrhunderts schreibt, ist James jedoch nicht daran interessiert, seine Zweifel auch auf diese „externen Folgen der Wissenschaft“ auszudehnen.²⁶ James treibt die Verwissenschaftlichung voran, indem er die Methoden der Wissenschaft auf sie selbst anwendet. Da seine Analyse der Katastrophe von 1906 aber der Epistemologie und Psychologie gilt („[m]y business is with ‚subjective‘ phenomena exclusively“²⁷), spielt es – wie für so gut wie alle anderen Autorinnen und Autoren seiner Zeit, die sich mit dem Erdbeben beschäftigt haben – keine Rolle, inwiefern das moderne Wissen und die Industrialisierung selbst zu dieser Katastrophe beige-steuert haben.

Die persönliche, erzählerische Textform von James' Artikel darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich für ihn um ein wissenschaftliches Projekt handelt – selbst, wenn einige Betrachtungen bereits in seiner privaten Korrespondenz zu finden sind. William F. Snow, ein in San Francisco arbeitender Arzt und Gesundheitspolitiker, den

mity, 61. Zu seiner Rassenlehre und deren Verwicklungen mit der Photographie des 19. Jahrhunderts vgl. Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs*, 53–60.

24 James, „Louis Agassiz“, 11f.

25 William James, *The Meaning of Truth*, 860.

26 Beck, *Risikogesellschaft*, 254.

27 James, „On Some Mental Effects“, 1218.

James in der zerstörten Stadt aufsuchte, beschrieb seine Begegnung mit dem Philosophen wie folgt:

When I met Professor James early in the afternoon of the day of the earthquake, he was full of questions about my personal feelings and reactions and my observations concerning the conduct and evidences of self-control and fear or other emotions of individuals with whom I had been closely thrown, not only in the medical work which I did, but in the experiences I had on the firelines in dragging hose and clearing buildings in advance of the dynamiting squads.²⁸

Das Erdbeben eröffnet mit seinen psychologischen Folgen auf die Betroffenen für James ein Forschungsfeld, an das er unmittelbar und mit konkreten Fragestellungen herantritt. Wie sich an späterer Stelle zeigen wird, beginnt er seine Untersuchung mit einer vorgefassten These, der entsprechend er auch das gefundene Material redigiert. Bei aller Reflexion gegenüber Erkenntnis und Methode bleibt James' Weltsicht auch in einem ihn selbst betreffenden Krisenmoment zuallererst eine wissenschaftliche.

1.2. Riskante Gesellschafter

Dass Industrialisierung mit Risiko verbunden ist, war den Menschen des frühen 20. Jahrhunderts freilich nicht unbekannt. Der Tod des Feuerwehrmannes Otto Gerdes blieb in diesem Sinne nicht ‚unverstanden‘: „Heroism of Engineer at Stanford Not to Be Forgot“, titelte der *San Francisco Call* unter einem Porträtfoto des jungen Gerdes am 26. Juli 1906:

Because Otto Gerdes, by doing his duty in the hour of danger, saved the university from possible destruction by fire – the fate suffered by San Francisco – and perhaps prevented greater loss of life, Stanford men and women everywhere will unite in honoring his memory.

Eine Spendenaktion zugunsten von Gerdes alleine hinterbliebener Mutter brachte innerhalb eines Jahres die nicht unerhebliche Summe von 1611,55 Dollar auf, mit denen sie die Hypothek auf ihr Haus abbezahlen konnte (ein fabrikneuer Ford Model N kostete 500 Dollar). Auch für das Begräbnis des zweiten Toten in Stanford, des Studenten Junius Hanna, wurde gesammelt. Wie Gerdes war Hanna durch einen einstürzenden Schornstein getötet worden, in diesem Fall im Studentenwohnheim Encina Hall.²⁹

28 Henry James, Hrsg., *The Letters of William James*, 2:247n.

29 „Gerdes Fund is Closed. Final Accounting of Fund is Made“, *The Daily Palo Alto*, 17. April 1906; Karen Bartholomew, „Century at Stanford“.

Wenngleich sie zu dieser Zeit noch nicht in einen eigenen Diskurs – Becks zweiter, „reflexiver“ Phase der Verwissenschaftlichung – eingebunden waren, wurden Fortschrittsrisiken angesichts von Grubenunglücken oder Eisenbahnunfällen zunehmend öffentlich diskutiert.³⁰ Risiken mussten durch Gesetze oder eine zunehmend professionalisierte Vorsorge minimiert oder abgedeckt werden; Sicherheit wurde zum Politikum und Spielball unterschiedlicher Lobbys und Interessensgruppen. Gerdes „heroischer“ Tod findet ein dunkles Gegenüber im Tod des Feuerwehrhauptmanns Dennis Sullivan, der am Morgen des Erdbebens in seiner Wohnung in San Francisco schwer verletzt wurde und vier Tage später in einem Krankenhaus verstarb.³¹ Sullivan, der auf eine 26-jährige Karriere bei der Feuerwehr zurückblicken konnte, hatte sich lange vergeblich für eine Erneuerung der maroden Wasserversorgung San Franciscos eingesetzt; noch im städtischen Bericht für das Haushaltsjahr 1904–05 beschwor er eindringlich die Notwendigkeit zusätzlicher Reservoirs und neuer Rohre, die den Anschluss von Hydranten in unterversorgten Stadtteilen ermöglichen würden.³² Nach dem Erdbeben fehlte das alles ebenso wie die Expertise des Feuerwehrhauptmanns bei der Brandbekämpfung.

Zum Skandal internationaler Ausmaße geriet auch das Verhalten vieler Feuerversicherungen. Das sich gerade erst professionalisierende Versicherungswesen, das im 19. Jahrhundert strukturell noch eher dem Glücksspiel ähnelte, war nicht auf die Bewältigung einer zerstörten Großstadt ausgerichtet. Bereits die Brände 1835 in New York und 1871 in Chicago hatten die lokalen Feuerversicherungen ruiniert; mit den 90.000 nach Erdbeben und Feuer gestellten Ansprüchen in 1906 waren Versicherer bis hin nach Bremen und London überfordert.³³ In der Tat war es die *mangelnde* Verwissenschaftlichung, die den Zustand der Branche im 19. Jahrhundert bestimmte. Für das Ausstellen einer Police war keinerlei Qualifikation notwendig; für Brandschutz bestand kein wirtschaftlicher Anreiz, da ein feuersicher gebautes Haus aus Stein und Stahl zwar zu einem geringeren Satz versichert werden konnte als die Holzhütte, die Police aufgrund des höheren Sachwerts des Gebäudes aber letzten Endes den gleichen Preis hatte. Für beide Seiten war eine Police nicht viel mehr als eine Wette um das Feuer. Die Konkurrenz durch Genossenschaftsversicherungen einerseits und technischer Fortschritt andererseits, der – wie beispielsweise die Lochkarte – eine statistische Auswertung von Feuerrisiken und die entsprechende Berechnung der Preise ermöglichte, setzte erst die Professionalisierung des kommerziellen Versicherungswesens in Gang.³⁴ Die bis heute existierenden Underwriters Laboratories, die 1894 durch die US-amerikanischen Feuerversicherungen (Fire Underwriters) zur Erhebung und Durchsetzung von Sicherheitsstandards gegrün-

30 François Walter, *Katastrophen*, 157f.

31 Philip L. Fradkin, *The Great Earthquake and Firestorms of 1906*, 70; Gladys C. Hansen und Emmet Condon, *Denial of Disaster*, 40.

32 San Francisco Board of Supervisors, *San Francisco Municipal Reports for the Fiscal Year 1904–1905*, 211f; vgl. William Bronson, *The Earth Shook, The Sky Burned*, 21; Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 38.

33 Hansen und Condon, *Denial of Disaster*, 127; zu New York und Chicago siehe Sara E. Wermiel, „Did the Fire Insurance Industry Help in the Nineteenth Century?“, 241.

34 Vgl. Wermiel, „Did the Fire Insurance“.

det wurden, stellten so 1905 das erste Zertifikat für einen Handfeuerlöscher aus. Die Entwicklungen waren jedoch nicht weit genug fortgeschritten, um die Katastrophe von 1906 unmöglich zu machen.

Ein Nachhall des ‚vormodernen‘ Verständnisses von Versicherungen findet sich in der populären Geschichte vom Polizisten Leonard Ingham, der vor dem Erdbeben lange durch einen wiederkehrenden Alptraum von seiner Stadt in Flammen geplagt wurde. Schließlich erwarb er für 2.000 Dollar eine Versicherungspolice – um just am nächsten Morgen durch ein bei den ersten Anzeichen des Erdbebens scheuendes Pferd geweckt zu werden. Inghams Haus blieb von Beben und Brand verschont; die Police nimmt in der Geschichte recht atavistisch die Rolle eines schützenden Talismans ein.³⁵ In Dan Kurzmans Buch *Disaster!* („a simulacrum of a book hoping to be a movie“, so ein Literaturkritiker in der *LA Times*³⁶) legt Ingham den Versicherungsvertretern sogar eine Karte der Viertel vor, die durch die Flammen zerstört werden sollen – hier dauert es auch zwei Tage, bis die Katastrophe den Alptraum einholt.³⁷ Konkrete Quellen für diese Geschichte scheinen schwer auffindbar, obgleich der Polizist Richard L. Ingham im San Francisco dieser Jahre kein Unbekannter war – seine Erfolge und Fehlgriffe als Gesetzhüter wurden regelmäßig im *San Francisco Call* erwähnt, auf dessen Titelseite es dieser „handsome guardian of the city’s ordinances“ samt Porträtfoto noch im März 1906 als Protagonist eines nicht recht nachvollziehbaren Skandals um die möglicherweise kompromittierende Korrespondenz mit einer Dame aus der lokalen Oberschicht brachte.³⁸ Zu Inghams Traum und rettender Police findet sich im Call nichts; kurz nach dem Erdbeben wurde er vielmehr zu einer Geldstrafe von 50 Dollar verurteilt, weil er im Dienst mit einem Kollegen Karten spielte.³⁹ Ingham quittierte seinen Dienst im Februar 1907. Seine Geschichte während der Katastrophe wird in *Earthquake*, einem 1971 veröffentlichten Buch des populären Autorenduos Gordon Thomas und Max Morgan-Witts, ausführlich nacherzählt.⁴⁰ Sollte es sich dabei auch nur um eine urbane Legende handeln, war Ingham an ihrer Verbreitung nicht ganz unbeteiligt: Noch 1938 findet sich im Telefonverzeichnis der Eintrag eines Fensterblenden-Herstellers namens R.L. Ingham mit folgendem Slogan: „The Man Who Stopped the Great Fire of 1906“.

35 „City Ablaze After '06 Quake. Dream Foresaw S.F. Disaster“, *Los Angeles Times*, 2. Februar 1975.

36 Anthony Day, „Disaster! A Doubtful History of S.F.'s 1906 Quake, Fire“, *Los Angeles Times*, 21. Juni 2001.

37 Dan Kurzman, *Disaster! The Great San Francisco Earthquake and Fire of 1906*, 251f. Kurzman verweist als Quelle auf einen Flyer der Versicherung in der Sammlung der Society of California Pioneers in San Francisco (268), der aber auf Anfrage nicht aufgefunden werden konnte.

38 „Mrs. Bob Montgomery Asks Commissioner O’Grady to Get Back Letters for Her. Makes Officer Ingham Defendant“, *The San Francisco Call*, 29. März 1906.

39 „Police Board Holds Trials“, *The San Francisco Call*, 16. Juni 1906.

40 Thomas Gordon und Max Morgan-Witts, *Earthquake. The Destruction of San Francisco*. Ingham kommt in diesem Buch selbst zu Wort (220f); ob es sich dabei um die Wiedergabe eines bereits publizierten Texts oder um eine Gesprächsniederschrift handelt, ist trotz der umfangreichen Bibliographie im Buch mangels konkreter Quellenangaben im Text nicht mehr festzustellen.



6. Stoddard, *Cattle Killed on Mission Street by Earthquake*. Bear Photo, 1906.

Eine weitere Legende von 1906 zeigt gut, wie sich der interpretative Fokus in einer ‚entzauberten‘ Welt verschob. Während religiöse Auslegungen der Ereignisse in der christlich geprägten Öffentlichkeit keine maßgebliche Rolle mehr spielten, wurde Chinatown zum Ort wundersamer Zeichendeutung – zumindest in der Außendarstellung. Zwei auch in der Fachliteratur wiederholte Geschichten betreffen zum einen den ‚Erddrachen‘ Day Loong, den die chinesische Bevölkerung angeblich hinter dem Beben vermutete, und zum anderen eine Herde von Rindern, die von der Katastrophe aufge-

schreckt durch die Straßen liefen. Die Stampede ist durch einen Augenzeugenbericht des Polizisten Harry F. Walsh gedeckt, der mit einem namenlosen Texaner in der Mission Street und Fremont Street Jagd auf die panischen Tiere machte, nachdem zahlreiche durch ein einstürzendes Gebäude erschlagen worden waren.⁴¹ Photos von der Mission Street zeigen einige der Kadaver bereits in dem Zustand, den Jack London in einem Artikel für *Collier's* beschrieb (vgl. Abb. 6):

On Mission Street lay a dozen steers, in a neat row stretching across the street, just as they had been struck down by the flying ruins of the earthquake. The fire had passed through afterward and roasted them. The human dead had been carried away before the fire came.⁴²

Nicht alle der Tiere endeten in der Mission Street; mehrere wurden schließlich einige Blöcke weiter beim Palace Hotel gesehen, und ein Stier verirrte sich schließlich ins etwa einen Kilometer entfernte Chinatown. Das Auftauchen des Tiers inmitten der Krise verschlimmerte die Lage nur, da es – so die Literatur – von den Chinesinnen und Chinesen als „schlechtes Omen“ aufgenommen wurde: Es sei wohl einer der vier Stiere, auf deren Rücken laut eines chinesischen Mythos die Erde ruhe; kein Wunder also, dass sie ins Wanken geraten war.⁴³ Thomas und Morgan-Witts liefern schließlich auch den würdigen

41 In Malcolm E. Barker, *Three Fearful Days. San Francisco Memoirs of the 1906 Earthquake & Fire*, 97-99.

42 Jack London, „The Story of an Eye-Witness“.

43 Hansen und Condon, *Denial of Disaster*, 54; Gordon und Morgan-Witts, *Earthquake*, 89f; Erica Y. Z. Pan, *The Impact of the 1906 Earthquake on San Francisco's Chinatown*, 33f; Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 111; Kurzman, *Disaster!*, 62. Fradkin und Kurzman übernehmen den bei Hansen nicht erwähnten Mythos von Pan, die dafür Bronson, *The Earth Shook* als Quelle nennt – in dessen Buch diese Episode allerdings weder auf den von Pan angegebenen Seiten noch an anderer Stelle erwähnt wird.

Abschluss für diese Episode: Es ist niemand anderes als der Polizist Leonard Ingham, der den Stier schließlich auf dem Portsmouth Square zur Strecke bringt.⁴⁴

Der Kreis schließt sich: Der neuzeitliche Talisman der Versicherungspolice schützt den Polizisten (und seinen Besitz), während der Polizist selbst die wildgewordene Natur in Gestalt des Stieres und zugleich die archaischen Ängste der Menschen in Chinatown bezwingen kann. Wie die erste Hälfte der Geschichte verliert sich auch die zweite im Nebel ungenauer oder fehlender Quellen. Tatsächlich findet sich jenseits dieser Nacherzählungen der kalifornischen Katastrophe keinerlei Beleg für den angeblichen chinesischen Mythos der vier Stiere.⁴⁵ Thomas und Morgan-Witts berufen sich in ihrem Buch auf Chingwah Lee, der als Augenzeuge 65 Jahre zuvor diese Szene – „one that convinced many that Chinatown was doomed“ – mit all ihrer Gewalt und Symbolik miterlebt hatte.⁴⁶ Es gibt keinen Grund, an Lees Darstellung und der Aufzeichnung durch die beiden Autoren zu zweifeln; allerdings war Lee, der als Schauspieler, Kunsthändler, Historiker und Sozialarbeiter im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts die chinesische Gemeinschaft in San Francisco maßgeblich mitgestaltete, zum Zeitpunkt der Katastrophe noch keine sechs Jahre alt. In einer Fernseh-Dokumentation von 1965, *Disaster at Dawn*, spricht Lee nicht von vier Stieren, sondern von einer (ebenso nicht belegbaren) „old Chinese legend that on the last day of the world a yellow bull will appear“. Welchen Anteil an seinen Berichten nun die kindliche Imagination oder die Anreicherung der erinnerten Szene durch spätere Gespräche mit anderen Zeuginnen und Zeugen hat, muss so im Dunkeln bleiben – die Lücken in der Überlieferung nehmen dieser urbanen Legende freilich nichts von ihrem Reiz.

Solche Narrative haben durchaus politisches Gewicht, wenn dadurch beispielsweise eine bestimmte Gruppe von Menschen als ‚vormodern‘ und dadurch rückständig dargestellt werden soll; wie in späteren Kapiteln zu sehen sein wird, ist dies im Fall von Chinatown ein ernstzunehmendes Problem. Andere – ebenso politische – Narrative belegen hingegen gut Becks Schema der zwei Phasen der Modernisierung und nehmen zudem bestimmte Konflikte unserer Gegenwart vorweg, die sich heute in unverhältnismäßig katastrophalerem Ausmaß niederschlagen. Zu den erbittertesten Diskussionen gehörte 1906 diejenige um die Natur der Katastrophe selbst. Die zeitliche Abfolge der Ereignisse war unbestritten: Um 5:12 morgens am 18. April bebte die Erde; daraufhin brachen an mehreren Stellen im Stadtraum Brände aus, die in Folge ungehindert oder durch dilettantische Maßnahmen sogar angefacht einen Großteil San Franciscos zerstörten, bis am 21. April schließlich die letzten Flammen verlöschten. Kontrovers hingegen blieb, ob

Die Bronson zugeschriebene Aussage ist von Pan tatsächlich im exakten Wortlaut von Gordon und Morgan-Witts (89) übernommen.

44 Gordon und Morgan-Witts, *Earthquake*, 90.

45 Neben eigener kursorischer Recherche stütze ich mich hier auf die diesbezüglichen Aussagen von Kolleginnen und Kollegen des Forschungsprogramms *Asia and Europe in a Global Context* der Universität Heidelberg. Es ist aber nicht auszuschließen, dass es sich hier um eine sehr lokale chinesische Legende handelt, die nicht weiter tradiert wurde.

46 Gordon und Morgan-Witts, *Earthquake*, 89.

Erdbeben oder Feuer die schlimmeren Zerstörungen verursacht hatten und in welchem Kausalverhältnis beide zueinander standen. Dies war zuallererst eine wirtschaftliche Frage, und dies gleich in zweierlei Hinsicht.

Zum einen schlossen die gängigen Feuerversicherungen Zahlungen aus, wenn ein Brand die Folge einer Naturkatastrophe, von Kriegshandlungen oder allgemein ‚höherer Gewalt‘ war; eine entsprechende Klausel war vor der Jahrhundertwende eingeführt worden, nachdem das Niederbrennen abrisssreifer Gebäude wohl zu einer üblichen Praxis des Versicherungsbetrugs geworden war.⁴⁷ Somit lag es im Interesse der Versicherer, die durch das Erdbeben verursachten Schäden als Auslöser des Feuers darzustellen oder nachzuweisen, dass ein Gebäude ohnehin bereits zerstört war, bevor die Flammen es erreichten. Umgekehrt mussten die Versicherten – und an ihrer Seite die Stadtverwaltung – mögliche Erdbebenschäden herunterspielen, um ihre Ansprüche geltend zu machen. Zum anderen war das Erdbeben ein ideologisches Problem. Die Gefahr durch ein nicht vorhersehbares Naturereignis, das in kürzester Zeit eine moderne Großstadt ruinieren könnte, widersprach den Vorstellungen einer durch Menschen beherrschbaren Welt – und schädigte das ‚Image‘ San Franciscos und Nordkaliforniens sowohl als Wirtschaftsstandort wie als Urlaubsparadies. Dieser Konflikt wurde auf rhetorischer und visueller Ebene ausgefochten. Ernest Bicknell, der in Chicago den Verband der Wohlfahrtsvereine leitete und nach San Francisco gerufen wurde, um dort die Nothilfe zu unterstützen, überhörte im Zug einige Geschäftsmänner, die sich um den Ruf der erdbebengefährdeten Stadt sorgten und daraufhin beschlossen, von der Katastrophe nur noch als von einem Brand zu sprechen, wie er schließlich jede Stadt treffen könne.⁴⁸

Diese ‚Sprachregelung‘ zog sich bald als Mantra durch die lokale Berichterstattung. Am 28. April schrieb das Wirtschaftsblatt *San Francisco Newsletter and California Advertiser* („Devoted to the Leading Interests of California and the Pacific Coast“) auf der Titelseite unter dem Slogan „Look Forward – Not Backward“ entsprechend:

Let it be remembered that the loss due to the earthquake was relatively small, and mainly confined to ancient or poorly built structures.⁴⁹

Diese ‚Erinnerung‘ ist eingebettet in ein allgemeines Narrativ des Wiederaufbaus, wie es auch schon in dem oben zitierten Bildband zu Stanford vermittelt wurde. Dass es nicht die unkontrollierbare Naturgewalt des Erdbebens war, die die Stadt zerstörte, sondern ein Feuer, hat für dieses Narrativ einen konkreten Vorteil:

47 Tilmann J. Röder, *Rechtsbildung im wirtschaftlichen „Weltverkehr“*, 68.

48 Hansen und Condon, *Denial of Disaster*, 110f; Andrea Rees Davies, *Saving San Francisco*, 143. Vgl. auch Röder, *Rechtsbildung im wirtschaftlichen „Weltverkehr“*, 78f und Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 231f. Dieser Beschluss wird auch bei Frederick Palmer, „A Stricken City Undismayed“ erwähnt (9).

49 „Look Forward – Not Backward“, *San Francisco News Letter and California Advertiser*, 28. April 1906.

The massive, towering office buildings, with steel frames, withstood the earthquake shock with ease. It was fire alone that hurt them, and the hurt would have been far less had water been available. The new San Francisco, it may be safely promised, will have a water supply for the fire department which will not depend upon one or two, but upon several reservoirs and the bay water in addition.⁵⁰

Der Schaden lässt sich beheben und in Zukunft abwenden; in dieser Darstellung ist die Gefahr des Erdbebens ohnehin bereits durch moderne Stahlkonstruktion gebannt. Verschwiegen wird, dass auch spektakuläre Neubauten wie die Stadthalle (dazu an späterer Stelle mehr) durch das Erdbeben zerstört wurden. Andere Gebäude wie das 1875 eröffnete Palace Hotel überstanden das Beben tatsächlich ohne größere Schäden, um daraufhin den Flammen zum Opfer zu fallen (vgl. Abb. 7). Alleine für dieses Luxushotel, in dem auf den 18. April gerade der Startenor Enrico Caruso übernachtete, wurde eine Versicherungssumme von 1.518.500 Dollar ausgezahlt – der volle Wert der Police, wenngleich weit unter den auf sechs Millionen Dollar anberaumten Schäden, für die die Hotelbetreiber insgesamt aufkommen mussten.⁵¹

Andere Autoren wie Charles Lummis in *Out West* („the devastation of San Francisco was about 10 per cent. Earthquake and 90 per cent. fire“)⁵² schlossen sich dem Mantra an – noch dreißig Jahre später sollte die *New York Times* über das kalifornische „taboo on any open discussion of that section’s being susceptible to destructive visitations from



7. Bear Photo, Intersection of Kearny, Geary, and Market Sts. Palace Hotel, center; Lotta's Fountain, right. I., 1906.

50 Ebd.

51 Hansen und Condon, *Denial of Disaster*, 127; Carusos Eindrücke vom 18. April in Barker, *Three Fearful Days*, 214–217. Philip L. Fradkin gibt eine geringere Summe von 1,26 Millionen Dollar an, Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 235.

52 Charles Lummis, In the Lion's Den, 433.

nature“ und die dazugehörigen Sprachregelungen dieser Jahre schreiben.⁵³ Bereits im nahegelegenen Oakland war die Sprachregelung eher auf Verwunderung gestoßen:

How futile are such resolutions! No set of men can prescribe the terms which shall be applied to a catastrophe having few parallels in history. The fire and the earthquake are inseparably associated, and will forever remain so in men's minds.⁵⁴

Der *Oakland Tribune* mochte damit zwar auf lange Sicht hin recht behalten, aber das San Franciscaner Narrativ setzte sich vorerst durch. Als einer der wenigen warnte noch in dem vom Stanforder Gründungsrektor David Starr Jordan herausgegebenen Band *The California Earthquake of 1906* der Ingenieur Charles Derleth Jr. davor, die Gefahr aus strategischen Gründen zu leugnen:

Rather than try to tell outsiders that San Francisco was visited by a conflagration I believe that it will do San Francisco and California in general more lasting good to admit that there was an earthquake, and that with honest and intelligent construction and the avoidance of geologically weak locations for important structures, our losses within the earthquake belt would not have been so great.⁵⁵

Solche Stimmen blieben in den nächsten Jahren selten und wurden regelrecht unterdrückt. Universitäre Forschung zu Seismologie wurde nicht gefördert; noch 1916 wurden die bekannten tektonischen Linien in den staatlichen geologischen Karten schlichtweg nicht eingezeichnet. Wissenschaftler unterwarfen sich bezüglich der Erdbebengefahr der Selbstzensur, um nicht negativ aufzufallen.⁵⁶ So kann Autor Pierre Beringer in einem Leitartikel in *Overland Monthly* so lapidar wie kontrafaktisch bemerken, dass es diesbezüglich keinen Anlass zur Sorge gibt („No one can tell when an earthquake will occur nor is there any reason to believe that earthquakes will occur again in San Francisco“⁵⁷), bevor er in das übliche Mantra einstimmt („The lesson to be learned it not one that demands protection from seismic disturbances but a certitude of protection from fire.“⁵⁸)

Innerhalb von Becks Schema befinden wir uns hier noch firm in der ersten Phase der Modernisierung, in der die Industriegesellschaft den Rahmen dafür vorgibt, worauf Wissenschaften und Kritik zugreifen können – es ist naheliegend, hier einen Vergleich

53 F. L. Minnigerode, „Coast Completing Disaster Program“, *The New York Times*, 13. Dezember 1936.

54 „Stop the Cinch Business“, *Oakland Tribune*, 25. April 1906.

55 Charles Derleth, Jr., „The Destructive Extent of the California Earthquake“, 101.

56 Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 260–262.

57 Pierre Beringer, „The Destruction of San Francisco“, 397. Die Vorstellung, dass ein Erdbeben niemals den gleichen Ort trifft, wurde auch durch andere verbreitet, vgl. Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 268.

58 Ebd., 398f.

zur systematischen Leugnung der heute drohenden globalen Umweltkatastrophe zu ziehen. Eine denkwürdige Ankündigung im *San Francisco News Letter* – dessen Redakteur im 19. Jahrhundert noch der Schriftsteller Ambrose Bierce war – zeigt, wie mit welchem Ernst das Primat des (wirtschaftlichen) Wiederaufbaus durchgesetzt werden sollte:

Henceforth, the character of the News Letter will undergo many changes. In harmony with the general spirit of industry and perseverance which prevails on all sides, the paper will have less of the frothy and the frivolous, less of the fiction and more of the fact, than in the past. During the period of reconstruction it will be the aim of the publisher of the News Letter to make it the organ of the manufacturing and commercial men of the new San Francisco.

[...] The society and essentially literary department of the paper will be discontinued. Politics will be dealt with only incidentally.⁵⁹

Dass die hier auf die hinteren Ränge verwiesene Politik ohnehin durch die gleichen Narrative bestimmt wurde, ist selbstverständlich. Als der Abgeordnete Julius Kahn am 28. Juni 1906 vor das Repräsentantenhaus der Vereinigten Staaten trat, leitete auch er seine Rede mit dem bekannten Argument ein:

Much that was true and much that was untrue appeared in the press during that period. As a matter of fact it has been amply demonstrated that 95 per cent of the damage that occurred there was caused by conflagration. The earthquake did comparatively little damage, and except in those portions of the city where the houses were old and cheaply built and those portions where the ground had been filled in, the buildings were left practically intact and showed no signs of damage or injury as a result of the tremor.⁶⁰

Die durch das Erdbeben hervorgerufenen Schäden werden zur Zeitungsente degradiert. Rhetorisch geschickt schließt Kahn eine Kritik an der nur aufs Spektakel bedachten Berichterstattung an, und bringt ein entsprechendes Beispiel:

For instance, I saw newspaper accounts of a herd of wild steers that ran up Market street, the main artery of the city, and when they had reached a huge fissure that had opened in the middle of that thoroughfare the entire herd tumbled in pellmell and forever disappeared from view. Now, everybody who knows anything about San Francisco is aware of the fact that cattle are never landed within

59 „Special Announcement“, *San Francisco News Letter and California Advertiser*, 5. Mai 1906. Teile dieses Texts wurden bereits in der vorangegangenen Ausgabe abgedruckt; in der nächsten wird er nochmals wiederholt.

60 Julius Kahn, „Speech of Hon. Julius Kahn, of California, in the House of Representatives.“ Washington, 28. Juni 1906.



8. „San Francisco Burning After the Earthquake“, in *Views of San Francisco and Vicinity*, 1906.

miles of Market street; and as a matter of fact the huge fissure which was said to have engulfed the alleged steers never had an existence. I merely cite this as an example of the gross misrepresentations that occurred in many very reputable journals.⁶¹

Eine Halbwahrheit wird hier mit einer anderen Halbwahrheit konterkariert; sicher war die Herde nicht in einer gewaltigen Erdspalte verschwunden, aber ebenso sicher waren die Tiere kaum 200 m von der Market Street entfernt, sofern wir zumindest Walsh, London und den Photographien Glauben schenken (um nach Chinatown zu gelangen, hätte der legendäre Stier in der Tat die Market Street überqueren müssen). Kahns Vortrag endet sinngemäß mit einer harschen Kritik an den Feuerversicherungen: „Every person is entitled to know and ought to know whether the company that collects its premiums from him is honest or dishonest.“⁶²

Im Ringen um die ‚Wahrheit‘ der Katastrophe spielte neben dem durch Sprachregelungen fixierten Wort das photographische Bild eine wesentliche Rolle. Einen – in dieser Hinsicht recht sachlich geschriebenen – Artikel im populären Magazin *Sunset* von Redakteur Charles S. Aiken begleiten mehrere Bilder, die mit entsprechenden Untertiteln

61 Ebd.

62 Ebd.

als Evidenz für den zerstörerischen Vorrang des Feuers dienen sollen, „[...] showing the comparatively insignificant damage done by the earthquake.“ Auf einem vom Hopkins Institute of Art auf dem Nob Hill im Nordwesten der Stadt aus aufgenommenen Panorama sind in der Tat kaum Erdbebenschäden auszumachen, während monströse Rauchwolken bereits die Hochhäuser an der Market Street einhüllen. Wie Aiken beschreibt, sind hier zwar im Vordergrund „unzählige“ umgestürzte Schornsteine zu sehen, doch ansonsten wenige Schäden zu erkennen.⁶³ Bei genauerer Betrachtung ei-



9. N.N., [View from above Union Square], 1906.

nes der zwei Photos, aus denen das Panorama recht krude montiert wurde, lässt sich mitig links in einer Zeile mehrstöckiger Gebäude ein eingebrochenes Dachgeschoss ausmachen (Abb. 8); der Schaden ist auch auf einem anderen Photo, das vermutlich vom St. Francis Hotel am Union Square aufgenommen wurde (auf dem Panorama das große Gebäude mit Baukran und -gerüst), gut zu sehen (Abb. 9; vgl. auch die Karte auf Seite 286). Dennoch ist das Ausmaß der Zerstörung kaum zu vergleichen: Nach dem Brand wird zwischen dem Punkt der Aufnahme des Panoramas und dem St. Francis Hotel – das im Übrigen bis heute erhalten ist – kaum ein Gebäude mehr stehen. Das Magazin *Collier's*, das schon Jack Londons Bericht von der Katastrophe veröffentlicht hatte, druckte im September einen Bericht eines Mr. Shafter Howard, der die künftigen Anlagen zur Feuerbekämpfung und den Wirtschaftsstandort San Francisco im Allgemeinen pries. Von den 90% bei Lummis über 95% bei Kahn ist der Anteil des Feuers an der Zerstörung bei Shafter Howard nun bei „siebenundneunzig Prozent“ angekommen, wobei er sich auf angebliche Zahlen der Sachverständigen der Versicherungen selbst beruft. Tatsächlich wurden schließlich 80% der Versicherungssummen ausbezahlt, nachdem die Versicherer zuerst einen Anteil von 75% angepeilt hatten – die übrigen 25% sollten pauschal für die durch nur das Erdbeben verursachten Schäden abgezogen werden.⁶⁴

Das ‚Missverständnis‘ um das Ausmaß der Erdbebenschäden weist Shafter Howard mangelnder Medienkompetenz zu:

To a casual observer, the photographs taken since the fire have given the impression that the ruins are the result of the earthquake.

63 Charles S. Aiken, „San Francisco's Plight and Prospect“, 20.

64 Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 235f.

Obwohl die Redaktion von *Collier's* Shafter Howards Beitrag mit dem Hinweis rahmt, dass die „beharrlichen Anstrengungen“ der San Franciscans zur Durchsetzung des Narrativs von ‚Feuer statt Beben‘ durchaus wirtschaftlich motiviert seien, sind über dem Artikel mit der Bildunterschrift „Photographic Evidence that San Francisco Was not Destroyed by the Earthquake“ zwei passende Bilder unbeschädigten Mauerwerks abgedruckt.⁶⁵

Shafter Howard hat zumindest mit der Kritik an der Medienkompetenz der Menschen seiner Zeit recht. Das photographische Bild als ‚Evidenz‘ wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts – allen technischen Unterschieden zum Trotz – mit einer ähnlichen Ambivalenz und Oberflächlichkeit behandelt wie im frühen 21. Sowohl sein Einsatz wie seine Rezeption spielten sich zwischen einem vollkommenen (blinden?) Vertrauen in die Objektivität des photographischen Bilds, einem rein ästhetischen Interesse am Illustrativen und tiefgreifender Bildmanipulation zu sowohl künstlerischen wie ‚strategischen‘ Zwecken ab. Auch die andere Seite im Streit über Feuer oder Erdbeben setzte auf die Evidenz des Photographischen. So der Vorsitzende des Sachverständigen-Komitees der Feuerversicherungen, Horace F. Atwood:

The insurance companies are prepared with proofs where earthquake losses are in dispute. Abundance of photographic matter is in our hands. It will all be used to insure fairness on both sides.⁶⁶

Auf das Phänomen, dass von den ersten 2.000 Versicherten, die Ansprüche auf Auszahlung stellten, offenkundig niemand durch das Erdbeben betroffen gewesen war, antwortet Atwood mit einiger Ironie:

Please consider the insurance man's position under such circumstances. Put yourself in their places. Remember that earthquake clauses are in their policies, and that they believe an earthquake really occurred in San Francisco.

In the light of that feeling, I repeat that earthquake losses most certainly will not be paid, and that a great host of photographers, amateur and professional, provided the insurance men with indisputable proof of earthquake losses, and that the insurance men have this material, to be used in the adjustment of claims.⁶⁷

Für die Versicherer und Versicherten war der Einsatz von photographischer Evidenz Teil einer konkreten Praxis: Erdbebenschäden konnten anhand des Dokuments visuell nachgewiesen werden oder nicht, was sich auf die Auszahlung der Versicherungssumme auswirkte – zumal das Feuer nicht nur effektiv viele Spuren des Erdbebens ausgelöscht hat-

65 „Fire, not Shock“, *Collier's*, September 1906.

66 „Photograph Proofs of Earthquake Losses“, *The Coast Review*.

67 Ebd. Vergleiche auch Röder, *Rechtsbildung im wirtschaftlichen „Weltverkehr“*, 63f; Hansen und Condon, *Denial of Disaster*, 124, 127.

te, sondern auch so manche Versicherungspolice und Besitzurkunde. Dies machte das Photo selbst für beide Parteien zum Wertgegenstand; ein Versicherungs-Sachverständiger berichtete, dass für ein Negativ eines durch das Erdbeben eingestürzten Hauses bis zu 100 Dollar bezahlt wurden.⁶⁸ Für kalifornische ‚Meinungsmacher‘ wie Pierre Beringer oder Julius Kahn war das Photo der verbrannten, jedoch nicht erschütterten Stadt darüber hinaus ideologisch relevant.

Ob es nun für Feuer oder Erdbeben eintreten sollte – die ‚Beweiskraft‘ des Photos muss 1906 ins Verhältnis gesetzt werden zu der Rolle und Funktion des Mediums selbst, das dann bereits seit über einem halben Jahrhundert nicht nur Gegenstand erhitzter Debatten in der Kunst- und Kulturszene war, sondern eine bewährte Praxis, die auf sehr unterschiedliche und sogar einander widersprechende Weisen ausgeführt wurde. Neben kommerzieller und künstlerischer Bildproduktion hatte gerade in den USA die dokumentarische Photographie im Sinne der *Survey Photography* Form und Verständnis aktueller Forschung und des Archivwesens mitgeprägt. Ein im Mai 1906 veröffentlichter Bericht des National Board of Fire Underwriters ließ so 28 Seiten Text eine Bildstrecke mit 136 Photographien folgen; der ausführliche und präzise (und aus diesen Gründen weitgehend ignorierte) geophysische Bericht einer von Andrew C. Lawson geleiteten staatlichen Untersuchungskommission wurde von gut 150 Seiten mit Photographien begleitet, die die Auswirkungen des Erdbebens auf Gebäude und Landschaft zeigten.⁶⁹

Magazine wie *Sunset*, *Overland Monthly*, *Out West* oder *Collier's* profilierten sich gegenüber Tageszeitungen durch hochwertige Bildstrecken, aber auch manche Blätter wie der *San Francisco Call* nutzten routiniert die Photographie, um Artikel zum täglichen Geschehen zu illustrieren. Wie in Kapitel 2 behandelt werden wird, ging die Qualität von Photographien in der Presse stark auseinander, was sowohl die Bild- wie die Druckqualität betraf; die Technik bestimmte mit, was als Illustration akzeptabel war und welchen Wahrheitsgehalt ein Bild transportierte. Jenseits der Nachrichtenindustrie wurde der Markt mit Stereokopien und schnell produzierten Bildbänden gesättigt, während die ersten erschwinglichen, tragbaren Apparate die Photographie zum populären Hobby machten. Der Versicherungsmann Atwood übertreibt nicht, wenn er von „a great host of photographers, amateur and professional“ spricht, die den Verlauf der Katastrophe dokumentiert hätten. Dass im Fall der Katastrophe von 1906 dabei mit allen technischen Mitteln der Bildbearbeitung vorgegangen wurde, die zu dieser Zeit zur Verfügung standen, sollte nicht überraschen. Die Historikerin Gladys Hansen schreibt, dass die gezielte Desinformation über das Erdbeben auch mittels Bildmanipulation gestreut wurde – so beispielsweise durch die ‚Wiederherstellung‘ des Turms der Hall of Justice in einem an-

68 W. N. Bament, „The Story of the San Francisco Fire“. Hansen spricht in einem Interview sogar von Summen von 15.000 Dollar, die Versicherer für Photos zahlen wollten; Tom Graham, „90 Years Later, Quake Victims Get Names. Gladys Hansen, the city's archivist emeritus, has dedicated her career to identifying those who died in 1906“, *San Francisco Chronicle*, 14. April 1996.

69 Andrew C. Lawson et al, *The California Earthquake of April 18, 1906*. Zur Entstehungsgeschichte vergleiche Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 254-62, 286.



10. N.N., *Montgomery St. (500 block.)* [korrekt Kearny Street].



11. Bear Photo, [Chinese crowds in Portsmouth Plaza], 1906.

geblich um zehn Uhr aufgenommenen Panorama, obwohl dieser bereits um 08:00 durch ein Nachbeben noch vor dem Feuer beschädigt worden war.⁷⁰ Was hier Retouche eines kleinen Bilddetails ist und was gezielte Irreführung, lässt sich aus heutiger Perspektive schwer bestimmen. Der Bürgermeister San Franciscos, Eugene Schmitz, war um 6:45 an der Hall of Justice; er beschrieb sie als „badly damaged“ und wurde vom Polizeichef gewarnt, dass der Turm demnächst einstürzen würde.⁷¹ Andere Photos, auf denen die Hall of Justice zu sehen ist, (kurz) bevor die Flammen sie erreichten, zeigen am noch stehenden Turm – nach dem Brand wird die Kuppel als Gerippe zur Seite sacken – offensichtliche Schäden (Abb. 10 & 11). Solche Bilddetails mochten in der ideologisierten Atmosphäre nach der Katastrophe tatsächliche Bedeutung gehabt haben. Fakt ist jedoch, dass das Maß, in dem einem Photo um die Jahrhundertwende ein Wahrheitswert zugeschrieben wurde, ausgesprochen variabel war und aus heutiger Perspektive für ein einzelnes Bild schwer zu bestimmen ist, sofern nicht auch sein Rezeptionskontext rekonstruiert werden kann. Diese Arbeit soll sich vertieft genau dieser Situation widmen, wenn sich – wie wir sehen werden – auch bereits anhand eines einzelnen Bildes ein ausgesprochen weites Feld photographischer Wahrheiten eröffnen kann.

70 Tom Graham, „90 Years Later, Quake Victims Get Names“, *San Francisco Chronicle*, 14. April 1996; Hansen und Condon, *Denial of Disaster*, 78f.

71 Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 66f.



12. Arnold Genthe, *Looking Down Sacramento Street*, 1906.

1.3. Werk, Dokumentation, Artefakt

Eine der bekanntesten Photographien der Katastrophe von 1906 ist zweifellos Arnold Genthes Ansicht der Sacramento Street am Morgen des 18. April, bevor das Feuer die Straße in Chinatown erreichte (Abb. 12). Eine der Bekanntesten? Zweifellos? Einer Photographie diese Qualität zuzuschreiben führt geradewegs zu den Forschungsfragen, denen wir uns im nächsten Kapitel widmen wollen. Für diese Aussage selbst lassen sich historische Quellen finden; sie ließe sich auch mit empirischen Mitteln angehen, die die Verbreitung eines Bilds statistisch erfassen würden und beispielsweise mit den Methoden der Sozialforschung dessen Wirkung und Nachhaltigkeit analysieren könnten. Dies ist nicht die Aufgabe dieser Arbeit. Im Folgenden soll vielmehr untersucht werden, innerhalb welcher Diskurse ein Bild als herausragend und repräsentativ für eine Katastrophe verstanden wird. Die ‚Wahrheit‘ des photographischen Bilds bildet dabei den Kern dieser Diskurse; durch was und wie sie bestimmt wird, wird um die Jahrhundertwende aus den verschiedensten Blickwinkeln betrachtet. Keine der Kategorien, die das moderne Leben ausmachen, bleibt dabei unberührt: Es geht um Kunst und Kultur, Technik und Fortschritt, das Verhältnis der Menschen zur Natur und zueinander.

Der Photo-Pionier Henry Fox Talbot sprach 1844 noch vom Licht als dem „Stift der Natur“ und demjenigen, das die Photo-Graphie sinngemäß erst entstehen lässt – „the

mere action of Light upon sensitive paper“.⁷² Im frühen 20. Jahrhundert sollte der Sozialreformer und Photograph Lewis Hine das Licht im Photographischen vielmehr metaphorisch als das der *Aufklärung* erkennen:

The dictum, then, of the social worker is “Let there be light;” and in this campaign for light we have for our advance agent the light writer – the photo-graph.⁷³

Andere werden – wie eine halbe Generation später sehr vehement Edward Weston – die Reinheit des ‚von der Natur gezeichneten‘ Bilds gegen eine wie auch immer motivierte Nutzung über das ästhetische Objekt hinaus verteidigen wollen. Ob ein Photo ‚wahr‘ ist, zerstreut sich dabei zwischen der Authentizität des künstlerischen Bilds und der Evidenz der technischen Aufzeichnung, dem, wie William James’ Schüler George Santayana entsprechend pragmatisch schreibt, „spezielle[n] Vermögen der Fotografie“ zur „Speicherung der visuellen Erscheinung wichtiger Tatbestände, deren Gedenken auf diese Weise erhalten bleibt oder genau wiederhergestellt werden kann.“⁷⁴

Die ‚Wahrheit‘ eines Photos kann sich so aus seinem künstlerischen Ausdruck oder seiner dokumentarischen Qualität ableiten; je nach Theorie können beide in eins fallen oder sich widersprechen. Wolfgang Kemp fasst pointiert zusammen, dass bei den theoretischen Grundlegendiskussionen „die Ergebnisse der einzelnen Vorstöße [...] dann kaum mehr kompatibel“ sind; es sei „ein charakteristisches Merkmal der Kunst- und Foto-Theorie um 1900, daß sie von allen Ausgangspunkten aus Extreme anstrebt: das Grenzenlose der Mittel, die Binnenstruktur der Materialien, den höchsten sozialen Nutzen etc.“⁷⁵ Das Interesse am Detail und die Komposition aus der Unschärfe heraus; die Inszenierung und der Schnappschuss; eine Erkundung des Formalen und die Repräsentation der ‚Wirklichkeit‘; die Emulation bekannter künstlerischer Techniken und Stile (von Malerei zur Kohlezeichnung) und die Suche nach dem der Photographie *Spezifischen* – wenn sich für die theoretische Landschaft der Photo-Diskurse dieser Zeit ein Diagramm anhand solcher Gegensätze anfertigen ließe, um darauf schließlich die Protagonisten und Protagonistinnen der Szene einzutragen, würden sich wohl kaum zwei von ihnen am gleichen Punkt finden.

Diese Diskussionen hatten bereits im 19. Jahrhundert begonnen und wirken bis heute nach, wiewohl sich einige Positionen so weit durchsetzten, dass sie zumindest in der allgemeinen Wahrnehmung tatsächlich definierten, was ‚Photographie‘ sei und was nicht. Während der Diskurs sich veränderte, blieben die alten Bilder dennoch bestehen – oder wurden (und das ist zumindest gemäß einiger der Theorien der Photographie eine ihrer spezifischen Qualitäten) in neuen Reproduktionen an die aktuellen ästhetischen Prämissen und Sehgewohnheiten angeglichen. Wir werden einen solchen Weg durch die

72 William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, 1.

73 Lewis W. Hine, „Social Photography; How the Camera May Help in the Social Uplift“, 357.

74 George Santayana, „Das Fotografische und das Geistige“, 253.

75 Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelunxen, *Theorie der Fotografie*, 1:260.

Diskurse, die ein Bild im Laufe der Jahrzehnte machen kann, im nächsten Kapitel anhand von Genthés Photographie von 1906 nachvollziehen. Die Art der Bestimmung einer Photographie als ‚wahr‘ und deren Verwendung – also die Zusammenhänge, in denen ein Photo reproduziert und gezeigt wird – sind nicht voneinander zu trennen. Dadurch ändern sich mitunter die zur Bestimmung relevanten Parameter. Wird ein Photo als historisches Dokument verstanden, kann die Autorschaft beispielsweise eine geringere Rolle spielen, als wenn es als Kunstwerk eingeordnet werden würde. Genthés Photo kann mit genauen und für den Kunstkontext normierten Werkangaben in einem Bildband abgedruckt werden; es kann auch den Umschlag eines Fachbuchs schmücken, auf dessen Rückseite für die „Cover Illustration“ lediglich als Quelle ein historisches Museum angegeben wird.⁷⁶ Dieses ‚Verschwinden‘ des Autors erinnert auf sonderbare Weise an den Voltmeter, der unfreiwillig das Erdbeben aufzeichnet; hier ist es ein Künstler, der ein historisches Dokument (und eben kein Werk) produziert und dadurch genaugenommen seinen Status als Künstler verliert, damit das durch ihn aufgenommene Bild an dokumentarischer Authentizität gewinnt. Zur kontinuierlichen Rekontextualisierung jeder Photographie schrieb Susan Sontag treffend:

One of the central characteristics of photography is that process by which original uses are modified, eventually supplanted by subsequent uses – most notably, by the discourse of art into which any photograph can be absorbed.⁷⁷

Dies bedeutet jedoch nicht, dass, wie in diesem Fall, eine Photographie nicht umgekehrt nachträglich aus dem Kunstdiskurs herausgelöst werden kann – was von seinen Parametern gewissermaßen trotzdem am Bild haften bleibt, ist noch zu klären.

Durch die Reproduktion eines Bilds entsteht mitunter eine Lücke zwischen Rezeption und Entstehungszusammenhang. Diese Lücke kann sich mit verschiedensten Argumentationen und Narrativen füllen, und auch die verbleibenden Leerstellen können durchaus zu Bedeutungsträgern werden, wenn ein spezifischer Kontext der Bildentstehung allzu evident ‚vergessen‘ wird. Hier soll es nicht darum gehen, der These vom ‚Tod des Autors‘ entgegenzuwirken und einem Bild bestimmte ‚ursprüngliche‘ Qualitäten und Charakteristiken nachzuweisen, sondern vielmehr darum, es innerhalb der komplexen Prozesse zu verorten, in denen es jeweils mit Bedeutung versehen wird. Bilder von 1906 wurden bereits in zahlreichen anderen Publikationen herangezogen oder thematisiert. Meistens nehmen sie dabei die Funktion historischer Dokumente ein – eine Funktion, die ihnen freilich nicht abgesprochen werden muss. Diese Arbeit möchte darüber hinaus aber die Frage stellen, auf welche Weisen die unterschiedlichen Zuschreibungen einer ‚Wahrheit‘ an das Bild gerade vor dem Hintergrund einer Katastrophe geschehen; auch wenn dies letzten Endes die Frage einschließt, als wie *historisch* solche Bilder verstanden werden können, wenn doch die Katastrophe selbst jeweils einen extremen Mo-

⁷⁶ Davies, *Saving San Francisco*.

⁷⁷ Susan Sontag, *On Photography*, 106.

ment innerhalb der Geschichte und also Geschichtsschreibung bezeichnet. Umgekehrt verweist aber bereits diese Forschungsfrage auf ein Geschichtsverständnis, in dem die Katastrophe – oder allgemeiner der Ausnahmezustand – in einem besonderen Verhältnis zu einem ansonsten kontinuierlichen Zeitverlauf steht. Gleichermaßen wird auch die Sichtung des bisherigen Forschungsstands zum Thema notwendigerweise zu einer Übersicht der unterschiedlichen Versuche, das Katastrophale in ein wissenschaftliches oder politisches Geschichtsmodell zu überführen.

Christoph Strupp hat recht mit der Einschätzung, dass es trotz der „Materialfülle“ zur Katastrophe in San Francisco schwierig bleibt, „zu einer ‚wahren‘ Geschichte des Erdbebens vorzudringen und Aussagen über das Schicksal der Stadt als Ganzes zu treffen.“⁷⁸ Dafür gibt es konkrete Gründe. Philip Fradkin, dessen *The Great Earthquake and Firestorms of 1906* die aktuell ausführlichste Monographie zum Thema ist, schreibt über den missglückten offiziellen Versuch, die Katastrophe im Nachhinein aufzuarbeiten: Die durch den Historiker H. Morse Stephen und sein Team angesammelten 1 ¾ Tonnen an Material, darunter nicht nur archivierte Zeitungsartikel, sondern gut 3.000 niedergeschriebene Berichte von Augenzeuginnen und -Zeugen, verschwanden unter ungeklärten Umständen und ohne vollständige Auswertung – nur wenige Jahre nach der Zerstörung San Franciscos wollten sich weder der Staat als Geldgeber noch die kalifornische Öffentlichkeit als Publikum länger mit diesem Kapitel ihrer Geschichte aufhalten. Schlampige Archivierung und Desinteresse führten dazu, dass der Großteil des Materials nach Stephens Tod entsorgt oder schlichtweg irgendwo vergessen wurde.⁷⁹

Diesem pragmatischen Desinteresse, das traumatische Ereignis *aktiv* zu erinnern, gehen Prozesse der Kontingenzbewältigung voraus, durch die die Katastrophe überhaupt erst in individuelle und kollektive Weltbilder integriert werden kann. Wie kann etwas, das den Alltag derart radikal unterbrochen hat, auf eine Weise begriffen werden, dass es einer *Rückkehr* zum Alltag nicht im Wege steht? William James' Bericht liefert Beispiele dafür, wie Kontingenzbewältigung bereits innerhalb der unmittelbaren Wahrnehmung des Erdbebens greift. Er zeigt aber auch, dass moderne Vorstellungen von Objektivität für Kontingenzbewältigung keine tragende Rolle spielen müssen. Dies wirkt sich selbstverständlich darauf aus, für wie glaubwürdig Berichte von Katastrophen allgemein angesehen werden können, wenn bestimmte Teile solcher Erinnerungen vor allem dem Zweck dienen, ein die Sinne und den Verstand überforderndes Geschehen überhaupt zu begreifen; der Anspruch auf eine tatsachengetreue Wiedergabe dieses Geschehens könnte hier als nachrangig betrachtet werden, so ‚wahr‘ sie sich für die jeweiligen Personen darstellt – oder von ihnen als wahr dargestellt wird: Schließlich ist jede Aussage, die eine extreme Situation begreifbar machen soll, auch ein Angebot an andere, die sich in der gleichen Situation befinden und auf dringender Suche nach Antworten sind.

78 Christoph Strupp, „Nothing destroyed that cannot speedily be rebuilt“, 165.

79 Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 248–254.

1.4. Dramatische Wendungen

Welche Erklärungen zur Kontingenzbewältigung herangezogen werden, ist nicht zufällig. Die „theologische Interpretation“ der Katastrophe, die der von James befragten Zeugin ihre Ängste nahm, ist darunter eine der traditionellsten. Modern hingegen ist das Narrativ des Wiederaufbaus, das zumeist mit der Leugnung des Erdbebens einherging – kaum ein kalifornischer Zeitungsartikel, der nicht mit dem Bekenntnis schloss, dass San Francisco jetzt nunmehr prachtvoller aus den Ruinen auferstehen würde. Die dazugehörigen Bilder werden Thema des dritten Kapitels sein; an dieser Stelle nur einige Auszüge aus Tageszeitungen und Magazinen. „The Town Goes On“, stellt die Redaktion von *Collier's* am 28. April in einer kurzen Glosse fest:

The Future of San Francisco is secure. Yet a little time, and a city safer and more beautiful will arise, even as Chicago arose, and Baltimore arose, and even as energetic man turns to his destiny a face that is sad but unafraid. Alarming, overwhelming as such instant destruction is, men face it as they face the possibility of being stricken by the lightning; as they face the certainty of passing one day into oblivion.⁸⁰

Der Wiederaufbau wird hier zum einen in eine historische Folge integriert, die mit den großen Bränden von Chicago 1871 und Baltimore 1904 auch eine Erfolgsgeschichte überwindener Stadtzerstörung ist. Zugleich wird die Katastrophe auf die Ebene des zumindest Normaleren gestellt – ihr wird begegnet wie dem Blitzschlag oder dem Tod selbst, der ohnehin alle trifft. Auch der bereits zitierte *News Letter* zieht den Vergleich zu anderen US-amerikanischen Städten, wenn es um den Willen und die Energie der Bevölkerung geht.

Not even the splendid exhibitions made in Chicago, Galveston and Baltimore can equal those of San Francisco, where to-day the persons who lost their all are smiling and joking over their misfortunes, each and every one resolved to begin over again, not one bit appalled by the turn of fortune. [...]

“Rebuild San Francisco, and make her fairer than ever,” is the motto that animates all.

So it will be. The time for regrets is past. The time for pluck, rugged determination and buoyant hope is here.⁸¹

Die Katastrophe als *transformativer* Moment muss so nicht unbedingt negativ gewertet werden; sie wird zu einem materiellen oder sogar moralischen Neubeginn. Mit entsprechendem Pathos schreibt Pierre Beringer:

80 „The Town Goes On“, *Collier's*, 28. April 1906.

81 „Look Forward – Not Backward“, *San Francisco News Letter and California Advertiser*, 28. April 1906.

San Francisco, visited by earthquake and fire, will rise once more chastened and, more beautiful than before, in a cleansed majesty, in robes of white, it will turn to a magnificent future.⁸²

Dieses Verständnis der Katastrophe entwickelt sich auf komplexe Weise durch mehrere Jahrhunderte hindurch und lässt sich selbst aus den frühen Begriffsbestimmungen ableiten. In der Renaissance aus dem Griechischen übernommen, wo es selten und uneinheitlich für verschiedene Formen des Wandels benutzt wurde, gelangte das Wort ‚Katastrophe‘ über den Theaterdiskurs und die noch stark von christlicher Apokalyptik geprägte Geophysik in den allgemeinen Sprachgebrauch. In beiden Fällen bezeichnete es noch nicht ausschließlich ein Unheil, sondern eine dramatische Wendung.⁸³ Der englische Naturphilosoph Thomas Burnet, der das biblische Geschichtsmodell zu einem naturwissenschaftlichen synthetisieren wollte, benutzte 1681 das Wort für zum einen die Sintflut und zum anderen den großen Brand (Conflagration) des Jüngsten Gerichts mit der gleichen Ambivalenz, wie sie in anderem Tonfall in den Berichten von 1906 zurückkehrt. Noch zu Burnet schreibt Olaf Briese:

Auf den Heilsplan als ganzen bezogen, ist Katastrophe eine eindeutig positive, letzte Wendung. Auf das Schicksal von Menschen bezogen, kann sie aber auch als Strafe erscheinen.⁸⁴

Dieses Konzept wird also im 19. Jahrhundert erneut ausformuliert, wenngleich sich einige Parameter gewandelt haben. Das Katastrophale ist nicht länger abschließend, sondern wiederholbar; der Vorrang des ‚Ganzen‘ gegenüber dem Einzelschicksal bleibt bestehen, wobei die moralische Komponente wegfällt oder zumindest säkularisiert wird. Beringers Vision eines geläuterten, schöneren San Francisco ist sehr konkret – es ist die unverhohlenen rassistische Vision einer Stadt, aus der die chinesische Minderheit vertrieben worden ist. Das ‚Göttliche‘ taugt hier nur mehr zur Metapher für radikale Bevölkerungspolitik:

Fire has reclaimed to civilization and cleanliness the Chinese ghetto and no chinatown will be permitted in the borders of the city. Some other provision will be made for the caring of the Oriental. It seems as though a divine wisdom directed the range of the seismic horror and the rage of the fire god. Wisely the worst was cleared away with the best.⁸⁵

82 Beringer, „The Destruction of San Francisco“, 393.

83 Vgl. Olaf Briese und Thomas Günther, „Katastrophe: Terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.“

84 Ebd., 176.

85 Beringer, „The Destruction of San Francisco“, 398.

Fremdenfeindlichkeit und Diskriminierung sind, wie an anderen Stellen dieser Arbeit ausführlicher besprochen werden wird, nicht selten Teil der Katastrophen-Narrative um 1900; und nicht selten gehen sie dabei mit einer Ideologie des Fortschritts einher. Dieser Widerspruch gehört in die erste Phase der Modernisierung im Sinne Ulrich Becks, die durch die Industriegesellschaft forciert wird, ohne ihren kritischen Apparat auf sich selbst anzuwenden.

Eine Synthese christlichen Erlösungsglaubens und rationalistischer Methodologie, die sich weiterhin in der Idee der Katastrophe als *Erneuerung* ausdrückt,

fand in der Neuzeit auf mehreren Ebenen statt. Erdbeben, Tsunami und Stadtbrand in Lissabon 1755 ließen eine zerstörte Stadt zurück, deren Neuerrichtung nicht nur eine radikale Umgestaltung des Stadtbilds, sondern auch der Gesellschaft bedeutete. Wie Jörg Trempler 2013 in seinem Buch *Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild* beschreibt, wird hier die Vorstellung einer Katastrophe als dramatischer Wendung konkret ins Bild gesetzt, wenn der Graphiker Le Bas in seiner Serie von Ruinenansichten mitunter schon imposante Neubauten in den Hintergrund stellt – ein doppelter Anachronismus, denn zum Erscheinungsdatum von Le Bas' Graphiken waren die Ruinen Lissabons bereits dem Wiederaufbau gewichen (Abb. 13). Einen ähnlichen Punkt hatte schon 2008 Constanze Baum gemacht, wenn sie von diesen Ansichten als „Kulissen einer ruinösen Welt als Bühne“ schrieb – die Katastrophe ist hier im Bild vollständig ästhetisiert, die Ruinen selbst bar jeder Bedrohung als Orte der Kontemplation oder eines *touristischen* Erlebens der Welt zugänglich gemacht.⁸⁶ Die Zerstörung der Stadt wird so zu einem Moment, der Fortschritt ermöglicht und zugleich Geschichte produziert, auch wenn letztere allein von nostalgischem Nutzen ist. In den USA des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wird diese Doppelbewegung von Fortschritt und nostalgischer Rückschau auf die Spitze getrieben werden, wie im nächsten Kapitel hinsichtlich der Ruine als Photomotiv gezeigt werden soll.

Das Zusammendenken von Katastrophe und Fortschritt hatte dabei in der ‚Neuen Welt‘ eine spezifische Prägung angenommen, die stark in der puritanischen Theologie wurzelte. Kevin Rozario beschreibt in *The Culture of Calamity* (2007), wie aus Strafe Chance wurde: Der Verlust weltlicher Güter ist nicht nur eine Form unfreiwilliger (aber willig akzeptierter) Buße, sondern auch ein Anlass, für das Verlorene einen vielleicht nur wertvolleren Ersatz anzuschaffen. Was anfangs noch in das Narrativ von Sündenstrafe



13. Jacques-Philippe Le Bas, *Tour de S. Roch nommée vulgairement Tour du Patriarche*, 1757. Philadelphia Museum of Art.

⁸⁶ Constanze Baum, „Ruinen des Augenblicks“, 146.

und Erlösung eingeschrieben war, differenziert sich in zwei Richtungen aus: Zum einen in das ökonomisch-materialistische Modell der *kreativen Zerstörung*, in dem Fortschritt und Wachstum durch die Vernichtung obsoleter Güter angetrieben werden, zum anderen in eine humanistische *Kritik* am Materialismus, die freilich am ehesten von denjenigen formuliert wird, deren soziales Netz einen vorübergehenden Verlust ihres Besitzes auffangen kann. Eine längere Passage aus Charles Lummis' Artikel in *Out West* soll hier für diese kritische ‚Rückbesinnung‘ einstehen und einiges der fernwestlichen Ideologie vorwegnehmen, die in den späteren Kapiteln aufgearbeitet werden soll:

Left to ourselves, we tend to the disguises of habit and of dependence; and now and then the Old Man shakes us up to remember and to show – even unto ourselves – that even in civilization the heredity of Human Nature (which is divine nature) is hard to kill. Self-sufficient and forgetful, we drift – till some sudden last reminder of our futility, and of our dependence on something bigger than the tailor, brings us up standing, no longer mannikins but Men. To make us recall and assert the primal strength of our birth-right, now-a-days, it requires a calamity which makes thousands mourn; but it is worth all it costs. Nothing less in all this experimental world suffices to check the Habit of Compliance.⁸⁷

An Lummis' Ausführungen ist einiges bemerkenswert. Sein expliziter Verweis auf den Menschen als Gottes Ebenbild, mit dem er seinen Artikel beginnt und den er sofort allegorisch relativiert („whether we take it from Genesis or from evolution“), mag sentimental erscheinen, ist aber dezidiert neuzeitlich, als dass es hier um das Ideal des schaffenden und sich die Erde untertan machenden Menschen („the primal strength of our birth-right“) geht. Die Katastrophe ist in diesem Sinne keine *Strafe* – das Problem ist hier nicht die Missachtung der kirchlichen Gebote – sondern eine *Erinnerung* an die grundlegenden Werte des Menschen, die im urbanen Leben allzu schnell in Vergessenheit geraten:

Average civilization no longer calls for courage, for independence, for personality, for manifold development; it distinctly discourages all these. It would destroy them all by atrophy, were it not that the accidents of “special” mortality still outweigh our artificial invention.⁸⁸

Lummis zeigt sich hier als Kultur- oder vielmehr Zivilisationskritiker einer mittlerweile klassischen Ausprägung, wie sie Henry David Thoreau Jahrzehnte zuvor in den USA etabliert hatte. Dabei doziert er nicht aus dem Elfenbeinturm, wenn er von einer Rückkehr des „Heroischen Zeitalters“ nach Kalifornien schwärmt.⁸⁹ Dem intellektuellen Abenteuer-

87 Lummis, In the Lion's Den, 431.

88 Ebd.

89 Ebd., 438.

rer und frühen Aktivisten für die Rechte der Native Americans selbst waren wohl wenige Gefahren und Anstrengungen fremd – 1889 war er wegen seiner Arbeit als Journalist noch knapp einem Mordanschlag entgangen. In seiner Aufwertung der Katastrophe als Rückbesinnung auf das ‚Wesentliche‘ am menschlichen Dasein steht er allerdings 1906 nicht alleine. Seine Wortwahl lässt ein weiteres Verständnis der ‚Wahrheit‘ erahnen, wenn er von den „Verkleidungen [disguises]“ von Gewohnheit und Abhängigkeit spricht und vom modernen Menschen als „Kleiderpuppe“ polemisiert. Dies ist die Gesellschaft der „Gilded Age“, gegen die Mark Twain eine Generation zuvor angeschrieben hatte: Durch Wohlstand ‚vergoldet‘, darunter aber korrupt und wertlos. In der Katastrophe zeigt sich schließlich die Wahrheit, weil sie die Falschheit konventioneller Zivilisation (gewaltsam) entfernt.⁹⁰

Was diese verborgene Wahrheit ist, wird durch eine jeweilige Ideologie bestimmt. Der (romantische) Aufklärer Lummis erkennt im auf sich selbst zurückgeworfenen Menschen dessen heroische Natur; andere werden darin vielmehr eine Gefahr sehen und entsprechende ‚zivilisierende‘ (sprich: autoritäre) Maßnahmen fordern. Beide Positionen werden nach Erdbeben und Bränden 1906 durch zahlreiche Stimmen vertreten. In der späteren Literatur wird die zweite, reaktionäre Position durchweg diskreditiert. In *A Paradise Built in Hell* (2009) schließt sich Rebecca Solnit einer positiven Deutung der Katastrophe an, in der die Krise zu einem Moment gesamtgesellschaftlicher Solidarität wird; den Zusammenbruch der Zivilisation als Rückkehr zum Kampf Aller gegen Alle sieht sie eher als strategisch lanciertes Narrativ konservativer Eliten, die dadurch zum einen die bestehenden Verhältnisse (mit ihnen an der Spitze) sichern wollen und zum anderen der Ideologie verpflichtet sind, dass sich die Menschen im ununterbrochenen (ökonomischen) Wettbewerb miteinander befinden und daher jede Chance nutzen werden, sich gegenüber den anderen einen Vorteil zu verschaffen. Auch in der Katastrophensoziologie wird diesem Narrativ widersprochen. Solnit fasst zusammen:

[...] researchers have combed the evidence [...] – in one case examining the behavior of two thousand people in more than nine hundred fires – and concluded that the behavior was mostly rational, sometimes altruistic, and never about the beast within when the thin veneer of civilization is peeled off. Except in the movies and the popular imagination. And in the media. And in some remaining disaster plans.⁹¹

Die gleiche Kritik wird in der wissenschaftlichen Literatur geäußert, die sich mit spezifischen Aspekten der Katastrophe von 1906 oder einer kulturhistorischen Einordnung US-amerikanischer Katastrophen im Allgemeinen beschäftigt – neben Kevin Rozarios *Culture of Calamity* sind hier Andrea Rees Davies *Saving San Francisco* (2012) und Carl Smiths *Urban Disorder and the Shape of Belief* (1995) zu nennen. Sowohl Rozario wie Da-

⁹⁰ Vgl. dazu auch Rozario, *Culture of Calamity*, 108–133.

⁹¹ Rebecca Solnit, *A Paradise Built in Hell*, 124.

vies melden jedoch auch Skepsis an dem utopischen Narrativ übergreifender Solidarität an, wie Solnit es vorschlägt. Spätestens bei der Nothilfe, so Davies, sind alle Hierarchien wieder restauriert:

At first glance, the calamity appeared to affect all segments of the population equally because it transformed all of the city's survivors – the wealthy and the poor, the Chinese and native-born – into refugees. [...] But the egalitarianism of disaster relief existed largely in the imagination of the press.⁹²

Obwohl die Katastrophe also durchaus bestimmten marginalisierten Gruppen neue Rollen und Zugänge zum gesellschaftlichen Leben ermöglichte (Davies beschreibt hier beispielsweise die emanzipatorische Bewegung, die durch wesentliche Beteiligung von Frauen an der Nothilfe gestärkt wurde)⁹³, wurden in Folge Ungleichheiten ebenso festgeschrieben: Während Arme und die bürgerliche Mittelschicht mit ihrem Besitz durchaus *alles* verlieren konnten, blieb den Etablierten neben beispielsweise Ländereien oder anderen Gütern zumindest noch ein effizientes soziales Netzwerk. Kevin Rozario schreibt:

Although the longing for release from the disciplinary routines of daily life spread through all sectors of society, the most joyous discourses on the pleasures of the San Francisco calamity were written by such men and women such as William James [...] who could count on a degree of security from life's hazards.⁹⁴

Für diejenigen, die diese Sicherheit nicht besaßen, mochte eine utopische Interpretation der Katastrophe in der Tat einen bitteren Beigeschmack haben; ob das, wie in Rozario stellenweise polemischer Darstellung durchscheint, jemanden dementsprechend zum *Vorwurf* gereichen müsste, sei dahingestellt. Dass nach der gleichmachenden Katastrophe in der Tat einige gleicher waren als die anderen, kann hingegen nicht bestritten werden. Senator Phelan und die Stadtoberen verteilten großzügig Hilfsgelder an ihre eigene *Peer Group*, „loosely defined as those who were in need but too proud to ask for help.“⁹⁵ Damit diesen „streng vertraulichen“ (Zitat Phelan) Zuwendungen nichts in die Quere kam, wurde darauf geachtet, jeweils die Grenze von 500 Dollar zu unterschreiten, damit sie nicht gemäß Regelwerk von einem weiteren Mitglied des Rehabilitations-Komitees abgezeichnet werden mussten.⁹⁶

Die Katastrophe als Fortschrittsmoment bleibt so ein zwiespältiges Konzept. Als Neubeginn verstanden, kann sie gleichermaßen eine Kritik am falschen Weg der Industriegesellschaft einschließen wie die Hoffnung, diesen nur noch zügiger fortsetzen zu

92 Davies, *Saving San Francisco*, 2.

93 Ebd., 83.

94 Rozario, *Culture of Calamity*, 117.

95 Davies, *Saving San Francisco*, 59.

96 Ebd., 60.

können; die *Tabula Rasa* gilt für die Infrastruktur einer Stadt und für das Gesellschaftssystem mitsamt der Vielzahl der daran Beteiligten. Sowohl Solnit wie Rozario integrieren ihre Interpretation der Katastrophe in ein komplexes soziopolitisches Weltbild. Für Rozario hat es zudem eine spezifische Vorgeschichte, in der sich die Vorstellung des Katastrophalen parallel zum Konzept von Fortschritt durch Wachstum entwickelt, das eben auf eine periodische Zerstörung angewiesen ist. Angesichts der Wiederaufbau-Parolen ist eine Verbindung zwischen Katastrophe und Kapitalismus nicht von der Hand zu weisen. Naomi Klein hat dies in *Shock Doctrine* (2007) für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts weiterverfolgt; Anthony Loewenstein ergänzte in *Disaster Capitalism* (2015) ihre These mit weiteren Beispielen. Die durch Naturgewalten oder Krieg herbeigeführte Krise wird dabei zum entscheidenden Moment, in dem unpopuläre Maßnahmen autoritär umgesetzt werden können, da zum einen der temporäre Zusammenbruch der Infrastruktur nach radikalen Lösungen ‚verlangt‘ und zum anderen von einer traumatisierten Bevölkerung keine Gegenwehr zu erwarten ist. In allen Fällen handelt es sich bei diesen unpopulären Maßnahmen um eine radikale Anpassung an die ‚westlich‘ geprägte Wirtschaftsordnung und einen möglichst drastischen Abbau des Sozialstaates. Klein verwebt dabei auf überzeugende Weise mehrere Ebenen: da ist zum einen das Auslöschten der menschlichen Psyche durch Trauma oder Folter, das eine gesellschaftliche Umgestaltung möglich machen soll; zum anderen die zur Theorie ausformulierte Ideologie der ‚kreativen Zerstörung‘, die den radikalsten Eingriff als nötige ‚Reform‘ legitimiert; und schließlich deren Zusammenfinden in der konkreten Krise, ob es sich dabei um einen Militärputsch in Lateinamerika handelt oder die Privatisierung des Schulsystems in New Orleans nach dem Hurrikan in 2005. Wie aber bereits Rozarios historische Herleitung zeigt, lässt sich eine Logik des ‚Katastrophismus‘ nicht exklusiv an den Neoliberalismus des 20. Jahrhunderts koppeln; selbst wenn Kleins Beispiele im Vergleich schockierend ausfallen, könnte wohl von einer allgemeinen Tendenz innerhalb moderner Gesellschaften ausgegangen werden, Katastrophen als willkommenen Anlass für radikale Ingenieursleistungen aller Art anzusehen – mögen letztere auch, um Olaf Brieses Kommentar zum frühen Katastrophismus aufzugreifen, den Betroffenen eher „als Strafe erscheinen“. Nach der Katastrophe 1755 in Lissabon ‚überschrieb‘ der Minister Sebastião José de Carvalho e Melo den mittelalterlichen Stadtplan mit einem rechtwinkligen Straßenraster, initiierte eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Erdbebengefahr, um sicherere Gebäude errichten zu können, und leitete weitreichende Reformen ein; sein Erfolg bei der Bewältigung der Katastrophe verschaffte ihm genug politische Macht, um – ab 1770 schließlich unter dem Titel des Marquis de Pombal – in Portugal zum regelrechten Alleinherrscher aufzusteigen. Pombals Ruf als ‚starker Mann‘ gründete durchaus auf entsprechender Propaganda, die seine dem ‚Chaos‘ der Katastrophe angemessen autoritären Maßnahmen pries.⁹⁷ Die Krise ermöglichte auch eine Neugestaltung des Staats selbst. Obwohl er hier im Wesentlichen wirtschaftsfreundlich handelte und beispielsweise das

97 Ana Cristina Araújo, „The Lisbon Earthquake and the Seven Years’ War“, 463.

undurchschaubare Steuerwesen zurechtstutzte, handelte Pombal nicht im Sinne des ‚Freien Marktes‘ der von Naomi Klein kritisierten Neoliberalen des 20. Jahrhunderts: Der portugiesische Haushalt wurde vielmehr durch Investitionen in die lokale Produktion und angehobene Importzölle gestärkt (und dabei aus der quasi-Abhängigkeit vom darüber wenig amüsierten Verbündeten England befreit).⁹⁸

Das Erdbeben von 1966 in Taschkent kann indes als eine komplementäre Fallstudie aus der Sowjetunion gelten – die bauliche Modernisierung der Stadt, wie in San Francisco schon vor der Katastrophe immer wieder eingefordert, ging dabei mit Bevölkerungs- und Kulturpolitik einher, als 2.000 Familien in die über 3.000 Kilometer entfernte Ukraine umgesiedelt wurden, während Arbeiter und Fachleute aus anderen Sowjetrepubliken die Stadt wieder aufbauen sollten.⁹⁹ Die nach den Herkunftsstädten der Arbeiter benannten Viertel repräsentierten anschließend auf recht symbolischer Ebene die Diversität des Vielvölkerstaats. Den *International Style* der Neubauten reicherten Elemente spezifisch regionaler Architektur an: usbekische Fassaden mit weißrussischen Ornamenten, Grünanlagen aus Kiev, Springbrunnen aus Leningrad – dies alles „unter der Sonne Uzbekistans vereint schuf eine einzigartige Wärme der Form“, wie eine bulgarische Delegierte 1982 erstaunt berichtete.¹⁰⁰

Der Plan zur Neuerrichtung San Franciscos, der nach der Katastrophe von den Stadtoberen besprochen wurde – bereits 1905 wurde im Zuge der city-beautiful-Reformbewegung vom prominenten Architekten Daniel Burnham ein Entwurf ausgearbeitet – sah ein so ‚multikulturelles‘ Bauprogramm nicht vor; nach dem Willen von Gouverneur Pardee, Senator Phelan und anderen Vertretern kalifornischer Eliten wäre im ‚neuen‘ San Francisco kein Platz für Chinatown gewesen. Die Einwohner des letzteren leisteten aber nicht nur hervorragende Lobbyarbeit, sondern begannen – mit Unterstützung der weißen Landbesitzer – so rasch mit dem Wiederaufbau, dass alle Planung seitens der Stadt hinfällig wurde.¹⁰¹ Wie sechzig Jahre später in Taschkent spielten aber auch hier die Fassaden eine Rolle. Das neue Chinatown sah noch ‚chinesischer‘ aus als das alte; ein Vorteil bei der Vermarktung des ‚exotischen‘ Ortes, was den chinesischen Händlern ebenso bewusst war wie den weißen Architekten, die mit dem Wiederaufbau beauftragt wurden.¹⁰² Unter dem Titel „Our New Oriental City – Veritable Fairy Palaces Filled with the Choicest Treasures of the Orient“ schrieb der Geschäftsmann Look Tin Eli dazu in einer 1910 erschienenen Werbebroschüre für die Stadt:

San Francisco's new Chinatown is so much more beautiful, artistic, and so much more emphatically Oriental, that the old Chinatown, the destruction of which

98 Alvaro S. Pereira, „The Opportunity of a Disaster“, 488–496.

99 Nigel Raab, „The Tashkent Earthquake of 1966“.

100 Cristofer Scarboro, „The Brother-City Project and Socialist Humanism“, 536. Übersetzung J. B.

101 Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 289; Pan, *The Impact of the 1906 Earthquake*, 89–94.

102 Philip P. Choy, *The Architecture of San Francisco Chinatown*; Pan, *The Impact of the 1906 Earthquake*, 94–98.

great writers and artists have wept over for two years, is not worthy to be mentioned in the same breath.¹⁰³

Diese sehr unterschiedlichen Weisen, auf die über Jahrhunderte und Kontinente hinweg eine Katastrophe als *Tabula Rasa* für die Reform städtischen Lebens verstanden und genutzt wurde, lassen sich nur schwer auf ein einheitliches Modell reduzieren. Welche Ideologie und welcher Grad an autoritärer Herrschaft (und zumindest potenzieller Gewaltausübung) die Durchsetzung übergreifender Reformen ermöglichen oder fördern, wäre eine eigenständige Forschungsfrage und selbst (gefährlich) nahe am Vertrauen in das *social engineering*, das sowohl die Sowjets in Taschkent wie ihre neoliberalen Widersacher für plausibel und notwendig hielten. Obwohl Naomi Kleins These sich nur in einigen Details auf San Francisco anwenden lässt, sollten ihre Argumente und Beispiele im Hinterkopf behalten werden, wenn es darum geht, die Katastrophe als einen *politischen* Ausnahmezustand zu analysieren. Vorerst muss davon ausgegangen werden, dass die ideologischen Rahmungen von individuellen Katastrophenberichten ihre Entsprechungen in den (wissenschaftlichen) Nacherzählungen finden, die eine übergreifende Interpretation der Katastrophe aus der Vielzahl der Einzelschicksale und Quellen konstruieren wollen. Das grundsätzliche Dilemma der Wahrheitsfindung während einer Katastrophe hat Rebecca Solnit gut zusammengefasst:

Disaster requires an ability to embrace contradiction in both the minds of those undergoing it and those trying to understand it from afar.¹⁰⁴

Diese „Ferne“ muss dabei auch als die zeitliche verstanden werden, die uns spätere Autorinnen und Autoren von den Ereignissen trennt – auch nach einem Jahrhundert hat die Katastrophe wenig an Widersprüchlichkeit eingebüßt.

1.5. Fakten und Bilder

Die Rahmung der Katastrophenerfahrung durch Weltbilder oder Ideologien beschränkt sich nicht auf Erinnerungen und ihre Niederschrift. Susan Sontag schreibt dazu in *On Photography*:

Though an event has come to mean, precisely, something worth photographing, it is still ideology (in the broadest sense) that determines what constitutes an event. There can be no evidence, photographic or otherwise, of an event until the event itself has been named and characterized.¹⁰⁵

103 Look Tin Eli, „Our New Oriental City“.

104 Solnit, *Paradise Built in Hell*, 15.

105 Sontag, *On Photography*, 18f. Vgl. dazu auch das anfängliche Desinteresse der Zeitungen, im Sommer

Die Tragweite dieser Einsicht lässt sich an einem erstaunlichen Phänomen in der photographischen Darstellung der Katastrophe von 1906 deutlich machen – dem fast vollständigen Fehlen von Abbildungen toter Menschen. Es ist nicht auszuschließen, dass die Unsichtbarkeit der Opfer einer ähnlichen Logik folgte wie das ‚Verschwinden‘ des Erdbebens aus den offiziellen Narrativen, wenngleich die Tabuisierung der Toten bereits während des Geschehens wirksam gewesen sein musste, da schlichtweg keine Photos von Toten geschossen wurden. Diese These vertritt Susanne Leikam in *Framing Spaces in Motion*, einer aktuellen Einordnung der bildlichen Darstellung der Katastrophe 1906 in eine Geschichte des Erdbebenbilds.¹⁰⁶ In der Tat ist die Frage nach den Todesopfern eine der umkämpften ‚Wahrheiten‘ der Katastrophe. Bei einer offiziellen Zählung 1907 wurde von 674 Opfern ausgegangen, darunter 352 noch vermissten Personen; später setzte sich eine Zahl von circa 450 durch.¹⁰⁷ Diese dreistellige Hochrechnung hatte lange Bestand. William Bronson, dessen 1959 erschienener und mehrfach neu aufgelegter Bildband *The Earth Shook, The Sky Burned* die vielleicht erste seriöse populärwissenschaftliche Darstellung der Katastrophe war, schrieb noch ein halbes Jahrhundert später von „more than 450 lives.“¹⁰⁸ In den 1970ern wurde in Zeitungsartikeln eine Zahl von „as many as 700“ genannt. Erst ab den 80er Jahren führten aufwändige Nachforschungen zu einer Anpassung der Zahl auf aktuell ca. 3.000. Die – maßgeblich durch die Archivarin Gladys Hansen geleitete – stufenweise Anpassung führte über die Auswertung von Listen der Toten in Tageszeitungen (549 gezählte Tote), Registern von Kranken- und Waisenhäusern oder Nachweisen für Erbschaftssteuern (826), einer landesweiten Briefaktion an genealogische und historische Vereine (1.498) bis hin zu der nun statistisch hochgerechneten Zahl von 3.000 bis 5.000 Opfern.¹⁰⁹

Die Zahl der Aufnahmen, die unter den Tausenden von Photos der Katastrophe eine Leiche zeigen, bleibt hingegen im einstelligen Bereich. In einer der 1906 gleich in den Tagen nach dem Disaster herausgegebenen ‚instant histories‘, kaum redigierten Sammlungen von Augenzeugen-Berichten und anderen Materialien, findet sich ein Photo einer verkohlten Leiche.¹¹⁰ Von einer anderen solchen ‚instant history‘ existieren zwei unterschiedliche Ausgaben, beide auf das Jahr 1906 datiert – in einer sind auf den Seiten 32 und 33 Photos mit Toten abgedruckt, während in der anderen Fassung eines von ihnen weggelassen und das zweite auf Seite 187 verschoben wurde.¹¹¹ Arnold Genthe fotografierte die verbrannten Überreste eines Toten auf einer Straßenkreuzung; vier weitere

1914 eine Photographie des Attentäters Gavrillo Princip abzdrukken – der Mord, der den Ersten Weltkrieg auslösen sollte, war zuerst noch kein ‚Ereignis‘ im Sinne der Medien. Vgl. Robert Lebeck und Bodo von Dewitz, *Kiosk*, 92.

106 Susanne Leikam, *Framing Spaces in Motion*, 299.

107 Committee of Forty on Reconstruction, *Report [of] the Sub-Committee on Statistics*, 16.

108 Bronson, *The Earth Shook*, 83.

109 Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 190f.

110 James Russell Wilson (Hg.), *San Francisco's Horror of Earthquake and Fire*. Vergleiche zu diesem Band auch Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 277.

111 Richard Linthicum und Trumbull White, *Complete Story of the San Francisco Horror*.

Photos, zu ihrer Entstehungszeit möglicherweise unpubliziert, sind in Büchern von Gladys Hansen zu finden, darunter eine andere Aufnahme des Toten, der bei Genthe zu sehen ist (Abb. 14 & 15).¹¹² Eine durch Underwood & Underwood vertriebene Stereoskopie zeigt einen Toten, der auf einem Scheiterhaufen eingesichert wird, während die *Illustrated Leslie's Weekly* am 10. Mai 1906 ein Bild zweier an einer Hauswand zusammengesackter Männer veröffentlichte: „One dead, one dying from hunger, thirst and exhaustion“. Gut die Hälfte dieser Photographien zeigt – zumindest laut der Bildunterschriften – die Leichen von ‚Plünderern‘, die von Polizei oder Militär erschossen und auf der Straße liegen gelassen wurden. „The man in the gutter was probably shot by the soldiers“, lesen wir unter der Aufnahme, die in einer der Ausgaben der *Complete Story of the San Francisco Horror* abgedruckt wurde: Wie auf einem surrealen Gemälde stehen hier, starr und in unterschiedliche Richtungen blickend, über ein Dutzend in Anzüge gekleideter Männer auf der Market Street; in der Ferne ragt das Call Building aus den Ruinen auf. Vorne links am Bild- und Straßenrand schließlich liegt die Leiche. Das in *San Francisco's Horror of Earthquake and Fire* abgedruckte Bild ist auf andere Weise schockierend: In extremer perspektivischer Verkürzung ist inmitten von Trümmern ein vollständig gekleideter Mann zu sehen, dessen Kopf und Gesicht jedoch stark verbrannt oder entstellt sind. Auch hier soll es sich um einen Kriminellen handeln:

Man Killed in Market Street. This is a ghoul, or robber, who was shot by soldiers for robbing a victim of the earthquake. The body of the robber was afterwards burned, and only fragments of his bones were left.¹¹³



14. Arnold Genthe, *Charred corpse of a victim of the 1906 San Francisco earthquake and fire*, 1906. Scan vom Nitratfilm-Negativ.



15. [Richard P.] Whigham, *Grant Ave and Post St. S.F.*, 1906.

¹¹² Richard Hansen und Gladys C. Hansen, *1906 San Francisco Earthquake*, 108f; Hansen und Condon, *Denial of Disaster*, 76f.

¹¹³ Wilson, *San Francisco's Horror of Earthquake and Fire*, 128.

Als Bildquelle ist hier der *American-Journal-Examiner* angegeben, das Verlagshaus des Medienmoguls William Randolph Hearst. Eine ähnliche Geschichte über einen durch Soldaten erschossenen Mann, dessen Leiche erst nach einigen Stunden auf der Straße beseitigt wurde, begleitet eines der Photos in Hansens *Denial of Disaster*.¹¹⁴ Auch der Tote, der auf Genthes Photo und einem zweiten bei Hansen zu sehen ist, soll einen Raub verübt, von einer Gruppe von Menschen aufgegriffen und nach seiner Erschießung durch einen Soldaten den Flammen überantwortet worden sein. So zumindest die Bildunterschrift bei Hansen; in Genthes Autobiographie *As I Remember* (1936) wird sein Photo des Toten nicht erwähnt, und Genthes Sekretärin identifizierte andernorts den Toten nicht als Plünderer, sondern als einen „Chinesen“.¹¹⁵ Dass es sich bei den meisten der abgebildeten Toten um Kriminelle gehandelt haben sollte, könnte allerdings die Seltenheit dieses Motivs erklären. Sontags Argument, dass ein Ereignis nicht bezeugt werden kann, solange es nicht benannt sei, würde den Tod durch die Katastrophe zu etwas Nicht-Darstellbarem machen, solange diese Katastrophe selbst in der Wahrnehmung der Menschen als unverarbeiteter Ausnahmezustand bestand. Der Tod eines Kriminellen durch die Gewehrkegel eines Uniformierten hingegen war durchaus mit den Vorstellungen des Alltags in der amerikanischen Großstadt verbunden.

Diese Erklärung lässt dennoch vieles offen. Nach dem verheerenden Hurrikan in Galveston 1900 schienen Katastrophenopfer als Bildmotiv nicht unüblich – Abzüge und Stereoskopien aus der Library of Congress zeigen wiederholt den Abtransport von Leichen. „Getting a dead body from the ruins“, „Burning dead bodies“, „Loading dead body on cart“, so drei Bildunterschriften von Stereoskopien der Verleger Griffith & Griffith; die Konkurrenten von Underwood & Underwood boten „The Dead left by the Reciding Flood, 33d St. and Avenue M, Galveston, Texas“. Die Suche nach den Toten wurde auch in einem knapp einminütigen Film aus Thomas Edisons Studio festgehalten – „The subject shows a gang of laborers clearing away the debris in the search for corpses, one of which was discovered while the picture was being taken“, so die Filmbeschreibung im Katalog.¹¹⁶ Ein von Edison produzierter *Newsreel* zur Katastrophe von 1906 zeigt hingegen die Rettung von Lebenden aus den Trümmern. Ob die unterschiedliche Sichtbarkeit der Toten bereits auf eine ‚Selbstzensur‘ der Medien zurückgeht oder auf die spätere Auswahl bei der Archivierung des Materials, ist aus heutiger Perspektive schwer zu bestimmen und wäre nur durch eine eigenständige Untersuchung zu klären. An dieser Stelle bleibt also nichts weiter, als sich bei aktuellem Forschungsstand Susanne Leikam darin anzuschließen, dass diese Lücke in der Darstellung an sich selbst ein Phänomen darstellt und mit einiger Wahrscheinlichkeit an die Bemühungen anschließt, in Wort und Bild das Unberechenbare an dieser Katastrophe herunterzuspielen. Welche kulturellen Tabus und ästhetischen Paradigmen dabei eine Rolle spielten, ist eine weitere Frage. „To display

114 Hansen und Condon, *Denial of Disaster*, 52.

115 Toby Quitslund, *Arnold Genthe*, 269.

116 Albert E. Smith, *Searching ruins on Broadway, Galveston, for dead bodies* (Edison Manufacturing Co., 1900), 35-mm-Film, Library of Congress; <https://www.loc.gov/item/00694301/>.

the dead, after all, is what the enemy does“, schreibt Sontag in *Regarding the Pain of Others*; Pietät könnte durchaus maßgeblich gewesen sein, und ebenso darin, dass sie gerade nicht auf die erschossenen Plünderer ausgeweitet wurde.¹¹⁷ Während des amerikanischen Bürgerkriegs 1861–65 bestimmten Photographien toter Soldaten beider Seiten das öffentliche Bild des Konflikts mit und setzten zugleich einen Maßstab dafür, das Medium zur Erzeugung von Affekten einzusetzen. So möchte man sich beispielsweise die Spekulation erlauben, dass Arnold Genthe als Kenner seines Metiers T. H. O'Sullivan's bekanntes Photo „A Harvest of Death, Gettysburg, July, 1863“ im Sinn gehabt haben konnte, als er in nicht unähnlicher Komposition die verkohlte Leiche in den Straßen San Franciscos ins Bild setzte (Abb. 16).



16. Timothy H. O'Sullivan, *A Harvest of Death, Gettysburg, Pennsylvania*, 1863. Druck von Alexander Gardner, 1866.

Dass 1906 jenseits der Abbildung im Photo der massenhafte Tod durchaus zur Katastrophenerfahrung gehörte, spricht zumindest aus vielen schriftlichen Quellen. In der *Complete Story of the San Francisco Horror* wird ausführlich beschrieben, wie ganze Leichenberge bewältigt werden mussten:

So thick were the corpses piled up that they were becoming a menace, and early in the day the order was issued to bury them at any cost.¹¹⁸

Ein Augenzeuge berichtet im gleichen Band, wie die Toten gestapelt in einem Automobil abtransportiert wurde, als wären es Tiere im Schlachthaus. Auch George A. Bernthal, der der deutschen lutherischen Gemeinde in San Francisco vorstand, fühlte sich bei der Nothilfe im Krankenhaus bereits durch den Geruch in ein Schlachthaus versetzt. Seinem Bruder schrieb er von Wagenladungen Verwundeter und Toter und Stapeln amputierter Gliedmaßen.¹¹⁹ Die Wirklichkeit in San Francisco 1906 unterschied sich in diesem Punkt wohl kaum von der von Galveston sechs Jahre zuvor, wo solche Leichenberge zum Photomotiv wurden. Die dringliche Rhetorik des Wiederaufbaus an der Westküste aber setzte ein ‚schöpferisches‘ Heldentum an die erste Stelle, hinter der die Opfer und das Gedenken an sie weit zurückfielen. Dass die Opfer in den offiziellen Darstellungen lange Zeit nicht (korrekt) gezählt wurden, mag mit dem Verlust der dazugehörigen Archi-

¹¹⁷ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 64.

¹¹⁸ Linthicum und White, *Complete Story of the San Francisco Horror*, 62.

¹¹⁹ Zitiert bei Rozario, *Culture of Calamity*, 123.

ve ebenso zusammenhängen wie mit ideologischen Motiven: „not everyone counts as a subject“, um mit Judith Butler zu sprechen.¹²⁰ Dies gilt sowohl für die staatsrechtliche Zugehörigkeit, wie für die Möglichkeit, zum Bildinhalt zu werden. So war der erschossene Kriminelle immerhin der staatlichen Gewalt unterworfen und dadurch ein ‚Subjekt‘; wessen Subjekt aber die übrigen Toten waren, konnte in der ideologisch aufgeladenen Diskussion um die ‚Wahrheit‘ des Erdbebens, das keines sein durfte, schließlich immer nur unklarer werden.

1.6. Zivilisation und Katastrophe

Dass die Katastrophe entweder als Folge eines Naturereignisses oder als ein ‚Unfall‘ enormer Ausmaße eingeordnet werden konnte, setzte eine explizite Differenzierung der Kategorien von Natur und Zivilisation voraus – eine Differenzierung, die um 1900 ihrerseits mit bestimmten Wertvorstellungen und Narrativen verbunden wurde. Während San Francisco als Großstadt ein veritabler Ort der Industrialisierung war und zumindest insofern einer der Aufklärung, dass traditionelle Verhaltensnormen dort keine besondere Rolle mehr spielten, hatten die US-amerikanische Gesellschaft im Allgemeinen und Kalifornien im Besonderen ein komplexes und bisweilen paradoxes Verhältnis zu Natur und Kultur als gegensätzlichen oder komplementären Kategorien. Was heute als ‚Kalifornische Ideologie‘ verhandelt wird – die Verbindung von Gegenkultur, Fortschrittsglauben und Unternehmertum – und vom *Whole-Earth*-Katalog zu selbst-lenkenden Elektroautos, VR-Brillen und Sozialen Netzwerken führte, wurde im Weltbild des frühen 20. Jahrhunderts präfiguriert.¹²¹ Dieses Weltbild war freilich in den gesamten USA gültig und nicht auf Kalifornien beschränkt, selbst wenn die Westküste auch im Osten dafür als Projektionsfläche herangezogen wurde. Das hatte konkrete geologische und geopolitische Gründe: Hier fand eine ästhetisch überwältigende Landschaft mit ganzen Wäldern aus Mammutbäumen, spektakulären Wasserfällen und einer vielfältigen Flora und Fauna zusammen mit dem in und unter der Erde verborgenen Reichtum an Gold und Öl; nicht zuletzt geschah dies aber am äußeren ‚Ende‘ eines Kontinents, für dessen neue Siedler die Bewegung nach Westen Teil eines identitätsstiftenden Projekts gewesen war. Im 1893 erschienenen Aufsatz „The Significance of the Frontier in American History“ spitzte der Historiker Frederick Jackson Turner die Expansion gen Westen zu einer moralisch-politischen These zu: Die stetige Herausforderung durch das – zumindest in den Augen der Kolonisten – freie, aber noch nicht ‚zivilisierte‘ Land wurde darin zu einem charakterbildenden Prinzip. Die zu überwindenden Hürden machen den Menschen (oder konkreter, worauf noch eingegangen werden muss: den *Mann*) als Individuum stärker, wodurch sich wiederum eine spezifische, auf Unabhängigkeit ausgerichtete Gesellschaft ausbildet:

¹²⁰ Judith Butler, *Frames of War*, 31.

¹²¹ Vgl. dazu Diedrich Diedrichsen und Anselm Franke, *The Whole Earth*.

As has been indicated, the frontier is productive of individualism. Complex society is precipitated by the wilderness into a kind of primitive organization based on the family. The tendency is anti-social. It produces antipathy to control, and particularly to any direct control. [...] The frontier individualism has from the beginning promoted democracy.¹²²

Selbst wenn Turner diese Entwicklung nicht ganz unkritisch betrachtet, ist hier in vielen Details ausgeprägt, was in der Gleichung von *Freiheit – Wettbewerb – USA* im späteren 20. Jahrhundert die internationalen ideologischen Kämpfe bestimmen wird. Das identitätsstiftende Prinzip der USA liegt dabei nicht im Verweis auf die Tradition, oder, geopolitisch gesprochen, in dem, was als ‚Eigenes‘ durch die Grenzen des Nationalstaats umschlossen wird, sondern in der sich verschiebenden Grenze selbst:

The frontier is the line of most rapid and effective Americanization. The wilderness masters the colonist. It finds him a European in dress, industries, tools, modes of travel, and thought. [...] In short, at the frontier the environment is at first too strong for the man.¹²³

Die Errungenschaften der europäischen Zivilisation erweisen sich angesichts der Wildnis als unzulänglich. Um gegen letztere zu bestehen, muss der Siedler gewissermaßen eine Regression vollziehen – ultimativ weist diese aber nicht zurück, sondern nach vorne:

Little by little he transforms the wilderness, but the outcome is not the old Europe [...]. The fact is, that here is a new product that is American.¹²⁴

Im Prozess der Grenzverschiebung, die sowohl kulturell wie geographisch eine Bewegung *weg* von Europa ist, entstehen so Amerika und Amerikaner. Dass mit der Besiedlung der Westküste das ‚freie Land‘ aufgebraucht und der Grenzverschiebung ein Ende gesetzt ist, wirft für die Menschen Amerikas also neue Fragen auf. In der Einleitung zu seiner 1920 erschienenen Aufsatzsammlung schreibt Turner:

The future alone can disclose how far these interpretations are correct for the age of colonization which came gradually to an end with the disappearance of the frontier and free land. It alone can reveal how much of the courageous, creative American spirit, and how large a part of the historic American ideals are to be carried over into that new age which is replacing the era of free lands and of mea-

122 Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*, 30.

123 Ebd., 3f.

124 Ebd.

surable isolation by consolidated and complex industrial development and by increasing resemblances and connections between the New World and the Old.¹²⁵

Diese (Wieder-)Annäherung an die ‚Alte Welt‘ ist im San Francisco der Jahrhundertwende ebenso auszumachen wie die Ideologie der *Frontier*. Vor diesem Hintergrund muss auch die positive Interpretation der Katastrophe verstanden werden – als eine Gelegenheit, sich erneut einer Umwelt ausgesetzt zu sehen, die sich zumindest vorübergehend als „zu stark“ für den Menschen erweist. Der Bezug zur Eroberung des Westens wurde 1906 durch manche Autorinnen und Autoren unmittelbar hergestellt. „The old generous pioneer spirit was reborn“, schrieb so der Rabbiner Jacob Voorsanger über San Francisco nach der Katastrophe, und für den populären Kriegsberichterstatter und Schriftsteller Frederick Palmer setzte sich im Durchhaltewillen der Überlebenden auch der Wille zur Naturbeherrschung fort:

Even when the fire was still burning, that old pioneer spirit which had met and conquered natural forces before was crying out that the city should be rebuilt.¹²⁶

Eine noch spezifischere, lokale Referenz verband die Zeit nach der Katastrophe mit einer historischen Zahl: 1849, dem Jahr des kalifornischen Goldrauschs, der San Francisco erst aus einer Siedlung zur relevanten Küstenstadt hatte anwachsen lassen. „San Francisco, Cal. As in the days of ’49“ – so ist beispielsweise eine Photographie von 1906 betitelt, auf der abgesehen von einer großen Ruine im Bildhintergrund alles Städtische verschwunden ist; stattdessen säumen provisorische Stände die Straße, auf der statt Tram und Autos eine einzelne Pferdedroschke steht. Eine der Buden ist ebenso ironisch wie selbstbewusst „RESTAURANT.“ überschrieben – der Punkt hinter den großen Lettern stellt klar, dass dem nichts mehr hinzuzufügen sei.

Auf welche Weisen dieses spezifische Verhältnis der Menschen Kaliforniens zu Natur und (eigener) Geschichte sich nach der Katastrophe in der *Bildfindung* niederschlug und sowohl photographische Motive wie das ikonographische Repertoire von Zeichnung und Malerei bestimmte, wird in den folgenden Kapiteln näher untersucht werden. An dieser Stelle soll hingegen kurz auf die Frage eingegangen werden, inwiefern dieses Weltbild als solches den Rahmen für die Katastrophe bereitete – oder auch, auf welche Weise die Konzepte von ‚Katastrophe‘ und ‚Weltbild‘ selbst miteinander in Verbindung stehen. Ein sowohl dieses Problem wie die gesamte ‚Kalifornische Ideologie‘ prägender Moment ist im späteren 20. Jahrhundert selbstverständlich derjenige, an dem die Welt schließlich ins Bild gesetzt wird – als vom Weltraum aus produzierte Aufnahme der ‚Whole Earth‘ eben, wie sie die NASA 1968 liefern konnte. Dass der Gegenkultur-Aktivist Stewart Brand, der im selben Jahr dann in San Francisco den dazugehörigen *Catalog* mit allerlei Informationen und Produkten für eine sich erneuernde Gesellschaft herausgeben wür-

¹²⁵ Ebd., v-vi.

¹²⁶ Jacob Voorsanger, „The Relief Work in San Francisco“, 529; Palmer, „A Stricken City Undismayed“, 9.

de, bereits 1966 programmatisch gefragt hatte, warum wir noch keine Photographie ebenjener „ganzen Erde“ gesehen hätten, verdeutlicht die doppelte Erwartungshaltung an das technische Medium und die Möglichkeiten menschlicher Erkenntnis.¹²⁷ Mehrere, durchaus widersprüchliche Punkte schließen hierbei an den Katastrophendiskurs an. Die nun tatsächlich von außen ‚überschaubare‘ Weltkugel bedeutet insofern eine Neubewertung der Umwelt, als dass sowohl das menschliche Individuum wie die meisten von ihm geschaffenen Institutionen nun in ein Verhältnis gestellt werden, in dem sie insignifikant oder ganz fiktiv erscheinen. In einem Text, der zur Mondumrundung am 25. Dezember 1968 auf der Titelseite der *New York Times* erschien, ruft der Dichter Archibald MacLeish entsprechend die Logik des Erhabenen auf, um die Menschen auf ihren (gemeinsamen) Platz zu verweisen:

To see the earth as it truly is, small and blue and beautiful in that eternal silence where it floats, is to see ourselves as riders on the earth together, brothers on that bright loveliness in the eternal cold – brothers who now know they are truly brothers.¹²⁸

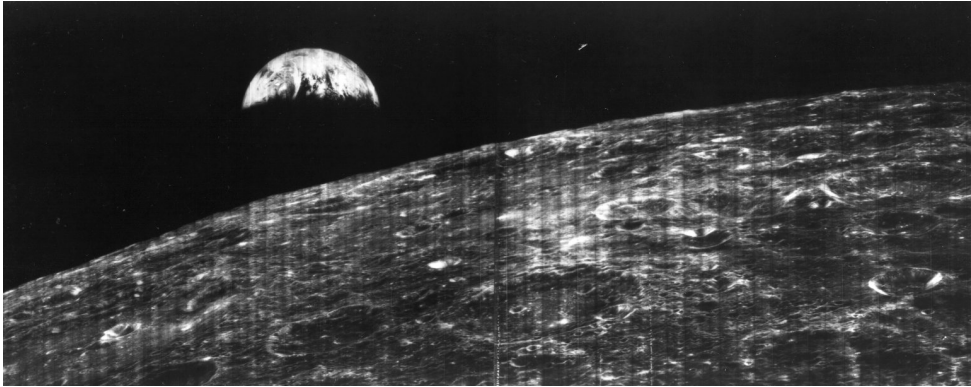
Interessant ist an MacLeishs Argument, dass die Ideologie der *Frontier* als einer für den Fortschritt notwendigen Herausforderung durch eine feindliche Natur zugunsten einer demütigen Schicksalsgemeinschaft zurücktritt. Die heroische Rolle bleibt einzig den photographierenden Astronauten überlassen (noch 1966 begannen mit dem Spruch „Space: the final frontier“ schließlich die vielen Folgen der Science-Fiction-Serie *Star Trek*; die unendlichen Weiten des Alls sollen hier auch ganz im Sinne Turners die stete Erweiterung der *Frontier* als einen permanenten Prozess ermöglichen). Dass in der Kälte des Weltalls die Menschheit auf ihrem Heimatplaneten zusammenfindet, ist für den Dichter bereits eine ausreichende Alternative zu sowohl der existentiellen Trostlosigkeit der kriegsgeplagten ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie zum Anthropozentrismus der Vormoderne:

The medieval notion of the earth put man at the center of everything. The nuclear notion of the earth put him nowhere – beyond the range of reason even – lost in absurdity and war. This latest notion may have other consequences. Formed as it was in the mind of heroic voyagers who were also men, it may remake our image of mankind. No longer that preposterous figure at the center, no longer that degraded and degrading victim off at the margins of reality and blind with blood, man may at last become himself.¹²⁹

127 Vgl. Diedrichsen und Franke, *The Whole Earth*.

128 Archibald MacLeish, „A Reflection: Riders on Earth Together, Brothers in Eternal Cold“, *The New York Times*, 25. Dezember 1968.

129 Ebd.



17. NASA, *First View of Earth from Moon*, 1966.

Die Desillusionierung der Intellektuellen des 20. Jahrhunderts durch industrialisierten Massenmord und nukleare Bedrohung ist 1906 noch fern; so kann eine todbringende Katastrophe unhinterfragt als utopische *Frontier* dienen, während die Perspektive weitgehend noch diejenige des Menschen im Zentrum ist, wie sie MacLeish historisch nicht ganz korrekt im Mittelalter ansiedelt. Der Unterschied zwischen dem früheren Anthropozentrismus, dem *Frontier*-Denken um 1900 und dem utopischen Blick auf die ‚blaue Murmel‘ der Erdkugel könnte auf erkenntnistheoretischer Ebene letzten Endes aber weniger groß ausfallen, als ihn der Dichter beschreibt. Vor dem Hintergrund von Heideggers bereits 1938 formulierten Kritik an der „Zeit des Weltbilds“ wird das Bild der ‚ganzen Erde‘ zu der in der Tat problematischen Leitmetapher einer Zivilisation, die sich dem anthropozentrischen Programm der Naturbeherrschung verschrieben hat. Heideggers Argument führt zuallererst weg vom Bild als materiellem Abbild:

Weltbild, wesentlich verstanden, meint daher nicht ein Bild von der Welt, sondern die Welt als Bild begriffen. Das Seiende im Ganzen wird jetzt so genommen, daß es erst und nur seiend ist, sondern es durch den vorstellend-herstellenden Menschen gestellt ist. Wo es zum Weltbild kommt, vollzieht sich eine wesentliche Entscheidung über das Seiende im Ganzen. Das Sein des Seienden wird in der Vorgestelltheit des Seienden gesucht und gefunden.¹³⁰

Die ideologische Relevanz, die Stewart Brand und andere im späteren 20. Jahrhundert dann dem „Bild von der Welt“ zuschrieben, kann immerhin als Symptom dessen gelten, „die Welt als Bild“ zu begreifen; es wundert nicht, dass Heidegger nach eigener Aussage erschrak, als er 1966 „die Aufnahmen vom Mond zur Erde“ sah (die wohlgemerkt noch nicht von einem heroischen Astronauten, sondern über die Mondsonde *Lunar Orbiter 1* aufgenommen wurden; Abb. 17).¹³¹ Dass es sich beim Begreifen der Welt als Bild um die

¹³⁰ Martin Heidegger, „Die Zeit des Weltbilds“, 89f.

¹³¹ „Nur noch ein Gott kann uns retten“, *Der Spiegel*, 31. Mai 1976, 206.



18. George R. Lawrence, *San Francisco in Ruins*, 28. Mai 1906.

Ausübung von Macht handelt, wird in einer anderen Passage aus Heideggers Vortrag zum „Weltbild“ deutlich:

Das Seiende ist nicht mehr das Anwesende, sondern das im Vorstellen erst entgegen Gestellte, Gegen-ständige. Vor-stellen ist vor-gehende, meisternde Ver-ge-gen-ständlichung.¹³²

Als ‚Gegenstand‘ (der Wissenschaften) ist das Seiende dem menschlichen Subjekt unterworfen, von ihm getrennt und auf eine Weise gegenübergestellt, die es vor allem zum Objekt von Verwaltungstätigkeiten werden lässt. Dies wird durch die Vorstellung der „Welt als Bild“ möglich, eben im Akt des ‚Vor-stellens‘, der schließlich ein *räumliches* Verhältnis beschreibt und Bewegung, Distanz und Ausrichtung einschließt. Ungeachtet der ein humanistisches Gemeinschaftsgefühl fördernden psychologischen Effekte der ins Bild gesetzten „ganzen Erde“ wird diese darin eben auch endlich als *Gegenstand* erfasst. Dazu wäre sicherlich noch Weiteres zu sagen, beispielsweise zur Gleichsetzung oder Unterscheidung von Planet, ‚Erde‘ und Welt. Dass es sich bei dem Problem des ‚Weltbilds‘ aber nicht allein um eines von Sprach- und Medienphilosophie handelt, wird gerade in heutiger Zeit augenfällig, wenn eine globale Umweltkrise aus der vollends etablierten Kultur technischer Machbarkeit heraus bewältigt werden soll: Die NASA, die sich abseits des IPCC wie vielleicht keine andere große staatliche Organisation einer didaktischen Vermittlung des Klimawandels verschrieben hat, erhält die für ihre Forschung notwendigen Daten unter anderem von Satelliten, die unter Einsatz genau der Brennstoffe in den Orbit geschossen werden, deren katastrophale Nebenwirkungen sie dann ‚von oben‘ aufzeichnen. Die technische Herstellung eines Bilds und die Vorstellung der Welt *als* Bild, die den einzelnen Bildern der Gegenstände erst die Qualität des ‚Objekti-

132 Heidegger, „Die Zeit des Weltbilds“, 101.

ven‘ und entsprechende Notwendigkeit verleiht, sind nicht nur miteinander, sondern mit den katastrophalen Folgen oder zumindest Risiken der Industrialisierung verschränkt.

Dies alles ist in den Diskursen und Praktiken um 1900 in vielerlei Hinsicht bereits angelegt. Die Ruinen San Franciscos boten sich nicht nur dem amerikanischen ‚Spirit‘ als neue *Frontier* an, sondern auch dem erfinderischen Photographen als Bildmotiv – George R. Lawrence lichtete die zerstörte Stadt von auf einer Höhe von 600 Metern über der Bucht schwebenden Drachen ab, eine technische Meisterleistung, die sich für den Photographen auch als sehr lukrativ erwies (Abb. 18). Andere seiner Aufnahmen lagen neben Panoramen des lokalen Photographen und Forensikers Theodore Kytka ab Mitte Mai 1906 den Sonntagsausgaben des *San Francisco Examiner* bei; zumindest eines dieser Bilder, ein „Birdseye View of San Francisco From Twin Peaks“ vom 27. Mai, zeigt die neuen Möglichkeiten der visuellen Welterschließung, wenn eine in die Photographie eingezeichnete weiße Linie die niedergebrannten Stadtteile umrandet. Nach den erkenntnistheoretischen Konsequenzen der Welt als Bild wurde 1906 jedoch genauso wenig wie nach Technikfolgen gefragt – noch wird, um wieder auf Ulrich Becks Schema zurückzugreifen, Modernisierung unkritisch mit Industrialisierung zusammengedacht. Nur Charles Lummis polemisierte gegen die „Conquering Race“, die ungeachtet der seismischen Gefahr an der Westküste die gleichen Wolkenkratzer errichtete wie in New York oder Boston:

Whatever people may do elsewhere, it is time for Californians to quit the Tower of Babel business. Its inventors were fools 5000 years ago; its followers are no wiser yet, despite their infinite ingenuity in bettering their bricks.¹³³

Hier zeichnet sich also eine Kritik an der *Selbstgefährdung* des Menschen durch seine technischen Errungenschaften ab, in der Lummis – wie wohl in vielen anderen Punkten seiner allgemeinen Zivilisationskritik – ähnlichen Gedanken folgt wie anderthalb Jahrhunderte zuvor Rousseau, der in einem Brief an Voltaire die zu dichte Besiedlung und hohen Gebäude Lissabons für das Ausmaß der Katastrophe von 1755 mit verantwortlich machte.¹³⁴

Ein anderer, bereits erwähnter Aspekt von Lummis‘ durch die Katastrophe motivierter Zivilisationskritik fließt aber auch in eine *modernere* Skepsis an einer ‚falschen‘ Welt ein. Die Polemik gegen die angesichts der überwältigenden Katastrophe endlich abfallenden ‚Verkleidungen‘ der modernen amerikanischen Gesellschaft, die aus dem Bürgertum des 19. Jahrhunderts erwachsende „Kritik an einer Realität als Fassade“ (Susan Sontag) betrifft zum einen das für die Interpretationen der Katastrophe relevante Verständnis von Kultur und Natur um die Jahrhundertwende – Lummis spricht nicht zufällig von der *trots* der Zivilisation unverwüstlichen „heredity of Human Nature (which is divine nature)“.¹³⁵ Zum anderen entwickelt sich aus dieser Kritik und entsprechenden Gegenre-

133 Lummis, In the Lion’s Den, 438.

134 Jean-Jacques Rousseau, „Brief über die Vorsehung“, 81.

135 Sontag, *On Photography*, 160; Lummis, In the Lion’s Den, 431.

aktionen auch das Verhältnis der Menschen des 20. Jahrhunderts zu *Bild* und Wirklichkeit – und mündet konkret in der (post-)modernen Attitüde, dem Bild einen Vorzug gegenüber der Wirklichkeit zuzugestehen.

In Bezug auf das *photographische* oder allgemein technische Bild lässt sich ein antagonistisches Verhältnis zur Wirklichkeit bereits seit der Erfindung des Lichtbilds 1839 nachzeichnen. Fast ein Jahrhundert bevor Heidegger vor der Abbildbarkeit der Erdkugel erschrak, verspürte – sofern wir Nadar darin Glauben schenken wollen – Balzac ein verwandtes Grauen angesichts der Daguerreotypie: Dass hier wie aus dem Nichts das Porträt eines Menschen entstand, konnte für den Schriftsteller nur durch eine *Subtraktion* erklärbar sein; die Daguerreotypie entfernte gewissermaßen eine Schicht des menschlichen Körpers, die fürderhin dessen Ab-Bild (der deutsche Begriff scheint dieser Operation besonders angemessen) stellte.¹³⁶ Ohne hier weiter auf Balzacs Argument einzugehen, wird die Photographie darin in jedem Fall und auf extreme Weise zu einem *ontologischen* Phänomen. Ein solches Verständnis des Mediums wird oft als vormodern eingeordnet, selbst von einer kritischen Autorin wie Sontag in ihrem Buch von 1977: „As everyone knows, primitive people fear that the camera will rob them of some part of their being.“¹³⁷

Die gegensätzliche Extremerfahrung medialer Wirklichkeit äußert sich in dem Argument, dass unsere Wahrnehmung von Ereignissen zunehmend von unserer Wahrnehmung der *Medien* geprägt oder überschrieben wird, insbesondere, wenn es sich um außergewöhnliche oder gewaltsame Ereignisse handelt:

[R]eality has come to seem more and more like what we are shown by cameras. It is common now for people to insist about their experience of a violent event in which they were caught up – a plane crash, a shoot-out, a terrorist bombing – that “it seemed like a movie.” This is said, other descriptions seeming insufficient, in order to explain how real it was.¹³⁸

Dieser Vergleich eines realen Ereignisses mit einem Medienbild, der das Wirkliche auf paradoxe Weise mittels des Künstlichen *verifiziert* oder ihm zumindest Relevanz verleiht, hat mehrere Auswirkungen; psychologisch schließt er an James' Beobachtung der „dramatischen Überzeugungskraft“ faktisch falscher Interpretationen von Ereignissen an. So sehr diese „Überzeugungskraft“ im Affekt entsteht, so sehr kann sie durch herrschende ästhetische Konventionen geprägt sein – was sich sowohl auf die Produktion wie die Rezeption von Bildern auswirken wird. Die Terroranschläge des 11. September 2001 wurden in genau diesem Sinne diskutiert. Jean Baudrillard schrieb von ihnen als dem „Ka-

136 Nadar, *When I was a Photographer*, 4f; vgl. auch Sontag, *On Photography*, 158–160

137 Ebd. Bereits die einleitende Floskel zu dieser ‚Tatsache‘ erweckt den Verdacht, dass es sich hier weniger um eine empirische Beobachtung als um ein verallgemeinertes Gerücht handelt; was „jeder weiß“, muss (oder sollte) nicht im Einzelfall beschrieben und analysiert werden. Auf diese „Angst“ der „Primitiven“ vor der Kamera werden wir im zweiten Kapitel kurz eingehen, wenn es um Bilder Chinatowns geht.

138 Sontag, *On Photography*, 161.

tastrophenfilm aus Manhattan“, in dem mit Kino und Terror schließlich die „beiden Phänomene der Massenfaszination des 20. Jahrhunderts vereint“ wurden, nachdem er im gleichen Text Katastrophenfilme allgemein als Ausdruck einer gesamtgesellschaftlichen Selbstmordfantasie des ‚Westens‘ diagnostiziert hatte.¹³⁹ John Updike beschrieb im *New Yorker* seine eigenen Eindrücke der einstürzenden Türme ebenso im Kontext einer medialen (Un-)Wirklichkeit; in seiner Hoffnung, dass sich alles noch ‚reparieren‘ ließe, schimmert vielleicht als unmittelbare psychologische Reaktion der ideologische Zusammenhang zwischen Medienbild und menschlichen Vorstellungen technologischer Machbarkeit durch – wenn die „Welt als Bild“ die Herrschaft des menschlichen Subjekts über die abbildbaren/abgebildeten Gegenstände legitimiert, scheint jedes Bild *an sich* exemplarisch das Potenzial zur Beherrschung des Abgebildeten zu belegen:

From the viewpoint of a tenth-floor apartment in Brooklyn Heights, where I happened to be visiting some kin, the destruction of the World Trade Center twin towers had the false intimacy of television, on a day of perfect reception. [...] As we watched the second tower burst into ballooning flame (an intervening building had hidden the approach of the second airplane), there persisted the notion that, as on television, this was not quite real; it could be fixed; the technocracy the towers symbolized would find a way to put out the fire and reverse the damage.¹⁴⁰

Auch Sontag erwähnt in *Regarding the Pain of Others*, wie die Anschläge als „unwirklich“, „surreal“ oder „wie in einem Film“ beschrieben wurden.¹⁴¹ Solche Interpretationen sind allerdings schon in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts gängig. In seiner Autobiographie schreibt Arnold Genthe, dass mehrere Personen sein Photo der Sacramento Street für ein Standbild aus einem Film von Cecil DeMille hielten; da DeMilles Monumentalfilme erst ab den Zehner-Jahren auf der Leinwand erschienen, kann dies zwar keine unmittelbare Reaktion aus der Zeit der Katastrophe gewesen sein, ist aber dennoch in unserem Zusammenhang nicht weniger aussagekräftig: Das (künstlerische) Photo eines wirklichen Ereignisses wird auf Anhieb als Inszenierung in einem Medium ‚erkannt‘, das dem Alltag üblicherweise die spektakulärsten Bilder beschert. Genthe selbst konnte dieses Missverständnis nachvollziehen: „It is hard to believe that such a scene actually occurred in the way the photograph represents it.“¹⁴²

139 Baudrillard, *Der Geist des Terrorismus*, 31.

140 John Updike et al, „Tuesday, and After“; vgl. auch Kapitel 5 bei Rozario, *Culture of Calamity*.

141 Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 21f. Sontag gibt dazu genauso wenig Quellen an wie Jörg Trempler, der auf die Passivkonstruktion „häufig hieß es, der Anschlag hätte ausgesehen ‚wie im Film‘“ ausweicht (Trempler, *Katastrophen*, 54). Ungeachtet dieser ‚Quellenlage‘ in der Literatur gehört diese Beobachtung aber auch in der Erinnerung des Autors so sehr zu den damaligen (privaten) Diskussionen um die Anschläge, dass sie wohl selbst oder gerade in dieser diffusen Art als typisch dafür festgehalten werden kann.

142 Arnold Genthe, *As I Remember*, 94.

1.7. Katastrophale Bilder

Die Unglaubwürdigkeit beginnt freilich nicht bei der Darstellung der Katastrophe, sondern beim Ereignis selbst, das das Alltägliche aufhebt und gesellschaftliche Konventionen ebenso niederreißt wie die Häuserfassaden auf Genthés Photo. Inwiefern diese Unglaubwürdigkeit des Moments durch Photographinnen und Photographen noch explizit ins Bild gesetzt wird oder vielleicht gar im Medium selbst angelegt ist, wird in späteren Kapiteln behandelt. An dieser Stelle soll zuerst nach einem allgemeinen ontologischen Status von Bildern gefragt werden, die von einer Katastrophe entstehen – also danach, ob das ‚Katastrophenbild‘ als eine eigene Kategorie zu verstehen sei. Gehen wir, wie in Abschnitt 1.4. angeschnitten, von der Idee der Katastrophe als einer ‚dramatischen Wendung‘ aus, wird das Bild einer Katastrophe jeweils einen doppelten Inhalt haben: Es wird nicht nur ein spezifisches Ereignis (das Erdbeben von Lissabon 1755, die Katastrophe in San Francisco 1906, den Tsunami im Indischen Ozean 2004 usw.) abbilden, sondern auch vermitteln, dass es sich bei diesem Ereignis eben um eine dramatische Wendung handelt. Jörg Trempler setzt an dieser Unterscheidung an, wenn er in seinem Buch *Katastrophen* versucht, den Begriff des ‚Katastrophenbilds‘ zu konkretisieren. Zum Erdbeben 1755 schreibt er entsprechend:

Die Ruinen von Lissabon werden nicht nur wie antike Ruinen dargestellt, die Folgen des Erdbebens von Lissabon werden auch als untergegangene Antike interpretiert.

Auf diese Weise würde das aktuelle Ereignis mit der Epochenschwelle zwischen paganer Antike und christlichem Mittelalter verglichen. Während die zuvor entstandenen Flugblätter das Erdbeben als Ereignis zeigen, stellt Lebas' Grafikfolge das Erdbeben als Katastrophe dar.¹⁴³

Die Darstellung von etwas „als Katastrophe“ ist dabei nur möglich, wenn sie einer Vorstellung von Geschichte als einem linearen Ablauf miteinander *sinnstiftend* verbundener Ereignisse entspricht: Le Bas' Zusammenstellung von den schönen Ruinen des ‚vergangenen‘ Lissabon mit den prächtigen Neubauten der neuzeitlichen Stadt, die aus diesen Trümmern erwachsen soll, wird nur dadurch verständlich, dass Zerstörung und Krise in der Neuzeit als Teil einer Fortschrittsgeschichte interpretiert werden können. Das ‚Katastrophenbild‘ im Sinne Tremplers ist also in zweierlei Hinsicht an die Neuzeit gekoppelt. Zum einen durch die Logik des Fortschritts – „[a]uf der Ebene der Motivgeschichte übernehmen Katastrophenbilder die Abgrenzung von der Vergangenheit“; zum anderen dadurch, dass Bilder hierfür zunehmend eine entsprechende Funktion einnehmen:

143 Trempler, *Katastrophen*, 74.

In der Transformation von der beispielhaften Historienmalerei zum beispiellosen Nachrichtenbild vollzieht sich auch der Lernprozess, Neues in der Geschichte sehen zu können.¹⁴⁴

Denn, wie Trempler zuvor schreibt:

Die Gesetzmäßigkeiten des Historienbilds ließen Katastrophen nicht zu, da eine Katastrophe nie nur etwas schon Dagewesenes wiederholt, sondern immer auch etwas Einzigartiges in sich trägt.¹⁴⁵

Dass Trempler dabei als „Neues“ an diesen „bildlichen Tatsachen“ ansieht, „dass sie eine Substitution von Bild und Ereignis anstreben“¹⁴⁶, zeugt zwar von einigem Mut zum Kontrafaktischen (denken wir hier alleine an die ehrwürdigen vormodernen Traditionen der Astrologie), gewinnt aber an Bedeutung, sobald es in Zusammenhang mit Heideggers Kritik am „Weltbild“ und Kleins politischer Analyse des modernen Katastrophismus als einer hegemonialen Praxis gelesen wird. Das im Besitz des ‚Weltbilds‘ stehende menschliche Subjekt bedient sich konkreter Bildpraktiken, um seine Herrschaft auszuüben und zu legitimieren. Das ‚Katastrophenbild‘ wäre in diesem Sinne eine besondere Unterkategorie des Weltbilds, mit dem es den Anspruch auf Deutungshoheit teilt (hier wird ein Ereignis als Katastrophe, also als Wendepunkt *interpretiert*); zugleich *bezeugt* es das Weltbild, denn die Deutung von kontingenten Ereignissen als historischen Momenten bedeutet nichts anderes, als dass letzten Endes auch das zufälligste, sich der augenblicklichen Herrschaft durch den Menschen entziehende und diese gar aushebelnde Ereignis ein *Gegenstand* menschlicher Deutung ist. Was Hans Ulrich Gumbrecht an Tremplers Buch zurecht als „eine längst banal gewordene konstruktivistische Perspektive“ kritisiert, ist daher weniger banal, wenn der Fokus von einer nie vollends verifizierbaren ideengeschichtlichen Diagnose (von einer Katastrophe könne erst gesprochen werden, wenn ein entsprechendes Zeitmodell und entsprechende Bildgattungen zur Verfügung stehen; in der Postmoderne könne zwischen Bild und Ereignis nicht länger unterschieden werden) hin zu der Analyse einer konstruierten Wahrheit als willentlicher Konstruktion verschoben wird.¹⁴⁷ Wir brauchen nicht von Bildakten zu sprechen, wenn dabei die Rolle und das Anliegen der dazugehörigen Akteure nicht berücksichtigt werden.

Die mediale Konstruktion einer Katastrophe, um zum Beispiel durch den ‚Ausnahmestand‘ legitimiert bestimmte Maßnahmen durchsetzen zu können, die anderweitig nicht möglich wären, setzt freilich bestimmte ideengeschichtliche Entwicklungen voraus. Eine ‚Reform‘ kann schließlich nicht vorgeschlagen werden, wenn eine gesamtgesell-

144 Trempler, *Katastrophen*, 137.

145 Ebd., 45.

146 Ebd., 137.

147 Hans Ulrich Gumbrecht, „Wie die Geschichte weitergeht. Katastrophen im Bild“, *Neue Zürcher Zeitung*, 8. Oktober 2013.

schaffliche Veränderung zum Besseren hin gar nicht denkbar oder relevant ist – wenn ‚Fortschritt‘ beispielsweise angesichts eines apokalyptischen oder zyklischen Zeitmodells anders gewertet werden müsste. Die Ideologie der *Frontier* bereitete den Boden für die optimistische Interpretation der Katastrophe von Erdbeben und Feuer 1906; anderswo – wie wir im dritten Kapitel am Beispiel des Erdbebens von Messina 1908 sehen werden – sollte der Stadtzerstörung eine ganz andere Bedeutung beigemessen werden. Selbst wenn also bestimmte Bilder von Katastrophen um die Jahrhundertwende, die hier besprochen werden sollen, durchaus einer strengen Definition des ‚Katastrophenbilds‘ als einer spezifischen Entwicklung der europäischen Neuzeit ab dem 18. Jahrhundert genügen, wäre diese Feststellung nur eine unter vielen, die über diese Bilder gemacht werden könnte. Insofern wird die Frage nach *dem* oder *einem* ‚Katastrophenbild‘ hier nicht vorrangig behandelt werden, ebenso wenig wie diese Arbeit allgemein als die Suche nach bestimmten historischen Zäsuren verstanden werden soll – nicht zuletzt, weil das dazugehörige Geschichtsmodell selbst allzu nahe an der Logik einer ‚fortschrittlichen Zerstörung‘ steht, als dass diese nicht einen Schatten auf die Methodologie werfen würde. Der an so vielen Stellen widersinnig erscheinenden Suche nach der ‚Wahrheit‘ der Katastrophe könnte vielleicht besser mit einem Begriff von *katastrophalen Bildern* begegnet werden; schließlich unterliegen sowohl die Herstellung wie die Rezeption der Bilder dem gleichen Ausnahmezustand, der durch sie vermittelt werden soll.

Ungeachtet dessen kann nicht geleugnet werden, dass die vorliegende Arbeit wie Tremplers Buch dem aktuellen geisteswissenschaftlichen Interesse am Katastrophalen entspringt und konkreter der Neugier, auf welche Weise das ‚Katastrophale‘ sich auf die Bildproduktion einer Zeit auswirkt und umgekehrt durch diese bestimmt wird. Innerhalb dieses Kreislaufs (oder vielleicht Möbiusbands) zwischen Begriff und Bild kann der Fokus auf unterschiedliche Abschnitte mit unterschiedlicher Weite gelegt werden. Im 2015 erschienenen *Framing Spaces in Motion* hat Susanne Leikam diesen Fokus auf eine solche Weise auf die kalifornische Katastrophe von 1906 gelegt, dass die Bilder von Erdbeben und Feuer innerhalb einer historischen Kontinuität der Erdbebendarstellungen in Europa und den USA erscheinen; die Katastrophe wird so in einen weiteren kulturellen Kontext und zugleich in eine spezifische Bildtradition gestellt. Leikams Arbeit kann als schlüssige Parallele zu Rozarios Untersuchung des amerikanischen Katastrophismus als einem kulturellem und politischem Narrativ gelesen werden. Erdbeben und Feuer sind in beiden Büchern zentrale Fallstudien für eine Jahrzehnte umspannende Entwicklung; als Darstellungen übergreifender kultureller, medialer und politischer Zusammenhänge ist Leikams und Rozarios Texten in Bezug auf die Katastrophe von 1906 nichts hinzuzufügen. Während die vorliegende Arbeit die gleichen Zusammenhänge beleuchtet, tut sie dies aber aus einem anderen Anspruch heraus: Es geht hier nicht um die Darstellung einer Kontinuität, für die mitunter Bilder als historische Artefakte herangezogen werden, sondern um diese Bilder selbst – auch wenn zu ihrer Analyse die entsprechende Einordnung in eine historische Kontinuität nachvollzogen werden muss. Susan Sontags Bemerkung, dass Photos „nichts selbst erklären, aber unerschöpflich zu Folge-

rungen, Spekulationen und Phantasien einladen“, muss dabei Rechnung getragen werden, vor allem angesichts der unweigerlich politischen Verwicklungen von Bildern des Ausnahmezustands – sprich, das Verhältnis, das Bild und Text in einer Arbeit wie der vorliegenden eingehen, muss selbst als Problem begriffen werden.¹⁴⁸ Sontag verweist an anderer Stelle auf Walter Benjamins Forderung nach der Bildunterschrift in „Der Autor als Produzent“; auch in Benjamins *Kleiner Geschichte der Photographie* findet sie sich, zugespitzt: „Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichen Bestandteil der Aufnahme werden?“¹⁴⁹

In dem Sinne, in dem Sontag dann John Bergers bekannten Aufsatz zur Leiche Che Guevaras als „in effect an extended caption“ nennt, möchte dieser Text ebenso als eine erweiterte Bildunterschrift verstanden werden; in diesem Fall zu Genthes Photographie von Sacramento Street.¹⁵⁰ Was hier gegenüber Bergers Bildunterschrift von 1967 zwangsläufig an Aktualität und politischer wie poetischer Brisanz fehlt, muss mit Akribie aufgewogen werden: Diese sehr lange Bildunterschrift muss also alle vorangegangenen Bildunterschriften einbeziehen und selbst diejenigen, die innerhalb der langen Rezeptionsgeschichte von Genthes Photo aus dem einen oder anderen Grund weggelassen wurden. Es ist zudem eine ihrerseits illustrierte Bildunterschrift, in der die Unterschriften zu den Illustrationen mitunter in den Text selbst übergehen werden. Auch wenn die Bildunterschrift zwischen Benjamin und Berger einen politischen Kontext erschließen soll, um, wie Sontag schreibt, mit Worten das Bild aus seiner Funktion als rein ästhetisches Objekt „zu retten“, bleibt dies notwendigerweise ein kunsthistorisches Vorhaben. Kunstgeschichte bedeutet hierbei nicht alleine die monographische Aufarbeitung des Photos von 1906 als einem Werk eines Künstlers, sondern – wie in Abschnitt 1.3. bereits angedeutet wurde – auch die Analyse der diskursiven, ästhetischen und selbst technischen Bedingungen, gemäß der es an unterschiedlichen Zeitpunkten als ‚Werk‘ unter der Autorschaft eines ‚Künstler‘ betrachtet wurde – oder nicht. Ob ein Kulturprodukt als ‚Werk‘ Platz im jeweils zeitgenössischen Kunstkanon findet, hängt neben zahlreichen anderen Faktoren an erkenntnistheoretischen Konzepten oder, schlichter gesagt, daran, welche ‚Wahrheit‘ von einem Kunstwerk erwartet wird und wie sehr das in Frage stehende Kulturprodukt diese zu erfüllen scheint. Diese ‚Wahrheit‘ kann die gleiche sein, die von einer ‚objektiven‘ Aussage oder einem Bild nicht als Kunstwerk, sondern als Dokument erwartet wird; sie kann ihr entgegengesetzt sein und dennoch mit ihr verwechselt werden, wenn die Diskussion darüber unpräzise geführt wird.

148 Sontag, *On Photography*, 23.

149 Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, 385.

150 Sontag, *On Photography*, 108.

1.8. Bilderflut

Jede kunsthistorische Monographie ist zumindest theoretisch ein Eingriff in den Kanon, insofern sie ihn entweder in einer bestehenden Form bestätigen, eine ‚Lücke‘ schließen oder eine ‚Fehlbesetzung‘ markieren soll. Wo sich Kunstgeschichte mit Geschichte im Allgemeinen kreuzt, hält noch das Ikonische Einzug; dann geht es um Werke, die nicht nur für unerlässlich für das Inventar der Kunst gehalten werden, sondern auch eine bestimmte Epoche, Szene oder Situation besonders überzeugend repräsentieren (das wäre, um in der Zeit zu bleiben, beispielsweise Steichens *The Flatiron* von 1904). Wie wir im folgenden Kapitel sehen werden, ist Genthes Stellung im Kanon prekär, selbst wenn es auch heute kaum möglich wäre, eine seriöse Arbeit über Bilder der kalifornischen Katastrophe oder San Franciscos um die Jahrhundertwende zu schreiben und darin *nicht* die Relevanz seiner Photos hervorzuheben.

Wenngleich der Begriff nicht ganz treffend scheint, existiert auch für diejenigen historischen Bilder ein Kanon, die nicht Gegenstand der Kunstgeschichte sind und in bestimmten Zusammenhängen aufgerufen oder vervielfältigt werden, weil ihr Inhalt bestimmte Informationen auf einmalige, besonders präzise oder spektakuläre Weise vermittelt. Diesen ‚Kanon‘ zu verändern kann ein politischer Anspruch sein, Neugier oder finanzielle Interessen befriedigen; darin Lücken zu schließen kann mit neuen Erkenntnissen zusammenhängen, wie auch das *Entdecken* von Lücken bereits zu relevanten Fragestellungen führen kann – dies wurde in den Abschnitten 1.2. und 1.5. zu Erdbebenschäden und Totenbildern angerissen. Wie in der Kunstgeschichte ist dabei die Frage der Autorschaft nicht unwesentlich. Es gibt gute Argumente, den Kanon der Photographien von 1906 um diejenigen der jungen Photographin Edith Irvine zu ergänzen, die bei Bronson, Hansen oder Fradkin nicht auftritt; Leikam thematisiert ihr Fehlen in einer Fußnote, und schließlich ist sie die fiktionalisierte Protagonistin des Kinderbuchs *Earthquake at Dawn*.¹⁵¹ Ob ihre Photographien dazu beitragen, die ‚Wahrheit des Erdbebens‘ zu vervollständigen oder nur aufgrund der Person der Photographin interessant sind, oder beides einander nicht ausschließt, wird sich im nächsten Kapitel zeigen.

Neben Photographinnen wie Irvine, deren Bilder über einen langen Zeitraum nicht verbreitet wurden oder schlichtweg nicht bekannt waren (mehrere außergewöhnliche Farbstereoskopien, die der berühmte Erfinder Frederic Eugene Ives vom zerstörten San Francisco anfertigte, wurden erst 2009 in den Archiven des National Museum of American History für die Öffentlichkeit entdeckt), ‚fehlen‘ in einem virtuellen Kanon der Aufnahmen von 1906 alleine schon durch die überwältigende Fülle der Photos, ihrer unterschiedlichen Reproduktionen und Raubdrucke viele Namen, obgleich die Bilder vorhanden sind. In den Anfangsjahren des 20. Jahrhunderts traf die kommerzielle Nutzung der Photographie mit ihrer Entdeckung als Freizeitvergnügen zusammen. Stereoskopische Photos beispielsweise waren seit Jahrzehnten ein populäres Medium; eine einzelne

151 Leikam, *Framing Spaces in Motion*, 371.



19. The World Wide View Co., *California St., looking toward the Ferry Depot, Banking District, 1906.*

Londoner Firma bot 1860, wie Wolfgang Kemp schreibt, „bereits 100 000 verschiedene Motive an“, während die „Gesamtzahl der in den USA produzierten Stereo-Motive [...] auf drei bis fünf Millionen“ geschätzt wird.¹⁵² Eine stichprobenartige Suche zu stereoskopischen Aufnahmen der Katastrophe von 1906 fördert Bilder und Serien der Firmen Underwood & Underwood, Griffith & Griffith, B. W. Kilburn, W. S. Smith, der American Stereoscopic Co., Universal View Co., World Wide View Co. und Keystone View Company zutage; eine Serie wurde durch das Kaufhaus Siegel & Cooper herausgegeben (Abb. 19). Für solche Stereoskopien hergestellte Bilder wurden in der Tagespresse wiederwertet; andere Photos landeten auf ebenso massenhaft produzierten Postkarten, manchmal koloriert oder krude retuschiert, um die Zerstörung nur spektakulärer erscheinen zu lassen. Wenn es sich nicht gerade um einen prominenten Photographen wie Genthe handelt, lässt sich die Autorschaft selbst bei signierten Abzügen oft nicht mehr zuverlässig ermitteln. Große Photovertriebe wie die Bear Company reproduzierten ganze Serien, die ursprünglich von anderen Verlegern oder Studios stammten – ob dies auf ganz legalem Wege geschah, bleibt offen. Aus zwei Serien von Photographien, die auf der Bildseite handschriftlich mit „R. J. Waters + Co.“ signiert wurden und ihrer Nummerierung entsprechend jeweils mindestens 120 und 124 einzelne Motive umfassten, finden sich mehrere Bilder auch in der Serie von Bear Photo wieder. Dabei wurden in manchen Fällen die Signatur und Bildunterschrift von R. J. Waters beibehalten (Bear Photo Nr. 433 ist R. J. Waters Nr. 75, „Rear of S.V.W.W. Building“), in anderen teilweise oder vollständig ausgekratzt oder übermalt, wie auf einem Photo des brennenden Call Building (Abb. 20 & 21). Auch bekannte Photographen aus San Francisco wie Theodore Kytka oder Edgar Cohen, auf dessen ästhetisches Programm wir im zweiten Kapitel genauer

¹⁵² Kemp und Amelunxen, *Theorie der Fotografie*, 1:113.



20. R. J. Waters, *Call Bldg. Burning from O'Farrell St.*, 1906.

21. Bear Photo, *Call Bldg. Burning from O'Farrell St.*, 1906. Die Nummer aus R. J. Waters' Serie links neben dem Titel wurde entfernt und rechts die Signatur von Bear Photo und die entsprechende neue Nummer hinzugefügt.



22. Edgar A. Cohen, *April 18, 1906. California St. from Stockton St.*

23. Bear Photo, [View down California St.], 1906.

eingehen werden, tauchen im Fundus von Bear Photo auf. Von einer noch am Morgen des 18. aufgenommenen Ansicht die California Street hinab findet sich ein für die Pictorialisten typischer, bräunlicher Abzug mit Cohens Signatur (Abb. 22) und eine qualitativ sichtbar schlechtere Version, zu der auf der rechten Seite noch die Aufschrift



24. Bear Photo, [Refugees. South Park?], 1906.

„Bear Photo S.F. 9.“ hinzukommt (Abb. 23); auf einem Gruppenbild aus einem der Camps nach der Katastrophe sind unter „Bear Photo S.F. 295“ noch recht deutlich die Spuren von Cohens Unterschrift auszumachen (Abb. 24). Cohen selbst schrieb zu der Angelegenheit in *Camera Craft*, dem zentralen Organ der kalifornischen Photoszene:

It is common talk that much copying of other people's work has been done for commercial purposes. One gentle-

man who has some very fine fire effects had to send a lawyer to a prominent gallery to compel them to stop selling copies of his pictures. I have had numerous requests for solio prints [Abzüge auf einem populären Kodak-Photopapier] of certain of my pictures and have replied that I do not work the paper. As far as I know copies of only a couple of my subjects have been offered for sale. I have been unable to get proof of their source, but the reproductions are from rough paper and the results are so poor I do not think they will have much sale.¹⁵³

Ob dies die Reproduktionen von Bear Photo waren, deren Namen Cohen nur aus Höflichkeit verschwieg (die grobe ‚Textur‘ des Abzugs würde dafür sprechen), und um wen es sich um den anderen „gentleman“ handelte, kann nur spekuliert werden. In jedem Fall aber war die Photographie nach der Katastrophe ein schnelles Geschäft, das in Quantität und (mangelnder) Qualität bereits die Dimensionen eines Massenmediums erreicht hatte. Auch dies trägt zur ‚katastrophalen‘ Bildersphäre bei.

Die Metapher der ‚Bilderflut‘ ist verbraucht, aber nicht unsinnig. Sie muss jedoch im größeren historischen Zusammenhang betrachtet werden: Die überwältigende Menge der Bilder – gerade der im 20. Jahrhundert schnell irrelevant gewordenen stereoskopischen Photographie – erstaunt heute vor allem angesichts der Annahme, dass Photographie ein *aktuelles* Massenphänomen sei. Diese Feststellung könnte vielleicht sogar empirisch belegt werden, wenn es um die Menge und die Frequenz geht, in denen heute Bilder via Smartphone, Webcam & Co produziert werden; dennoch ist es auch eine Feststellung, die mit gleichem Erstaunen beim Erscheinen *jeder* medientechnischen Neuerung gemacht wurde. Sontag weist in *Regarding the Pain of Others* auf entsprechende Bemerkungen zur Überforderung durch Schreckensnachrichten aus dem 19. Jahrhundert hin, wenn der Poet Wordsworth sich 1800 über die täglich oder gar stündlich kommunizierten Ereignisse beschwert, die den Verstand abstumpfen und verwildern lassen, oder

153 Edgar A. Cohen, „With a Camera in San Francisco“, 190.

1860 Baudelaire in der Tagespresse nur Abscheulichkeiten entdeckt.¹⁵⁴ Diese Kritik stammt, wie Sontag feststellt, noch aus einer Zeit, in der Photographie nicht zu den Nachrichtenmedien gehörte; aber auch hinsichtlich der Bilder lassen sich analoge frühe Aussagen finden. Der Bergsturz im Schweizer Dorf Goldau 1806 wird heute nur noch lokal erinnert, war aber zu seiner Zeit in Europa schlagzeilenträchtig und blieb einige Zeit selbst in den USA ein Topos romantischer Krisendiskurse. Dass das tragische Unglück im Alpenidyll dann zur Herstellung so einiger Druckgraphiken führte, war nicht überraschend, wurde aber mit einiger Polemik zur Kenntnis genommen. So schrieb die *Zeitung für die elegante Welt* sarkastisch:

Da die Schweiz von Landschaftsmalern und besonders von Prospektzeichnern voll ist, so kann man sich leicht vorstellen, mit welchem Eifer nun von allen Seiten an Abbildungen der schrecklichen Szene gearbeitet wird. Schon sind acht verschiedene Blätter wirklich herausgekommen, und noch viel mehrere, als künftig erscheinend, angekündigt; nur sehen leider die meisten noch schrecklicher aus, als die Unglückszene selbst!¹⁵⁵

Ein weiteres dieser Blätter wurde im Übrigen von der *Zeitung* selbst für deren nächste Ausgabe angekündigt. Die Quantität spielt also so sehr eine Rolle, wie sie *keine* spielt. Die Kritik zielt auf die mediale Vervielfältigung selbst, ungeachtet dessen, ob es sich um ein überschaubare Zahl von Drucken oder unzählige Digitalbilder handeln mag: Es sind in jedem Fall zu viele. Dass sich die Medienkritik also schon vor der Erfindung der Photographie der gleichen Argumente bediente wie danach, darf dennoch nicht vergessen lassen, dass dieses neue, ‚technische‘ oder ‚mechanische‘ Bild grundlegend das Potenzial und Selbstbild der Massenmedien in Bezug auf die Vermittlung der Wahrheit veränderte. Um die Jahrhundertwende gehörten „schreckliche“ Graphiken dabei noch ebenso zu den Darstellungen einer Katastrophe wie Photos in Tageszeitungen und Postkarten, die um die Welt reisten, ganze Sammlungen stereoskopischer Bilder in hohen Auflagen und künstlerische Photographien, deren Abzüge jeweils als Unikat hergestellt wurden. Die Weise, wie diese Bilder jeweils die Wahrheit eines Ereignisses zeigen sollten, ist unterschiedlich und hängt von vielen Faktoren ab: Dem Publikum, das erreicht werden soll, den technischen Möglichkeiten, die zur Herstellung und Vervielfältigung des Bildes bereitstehen, und nicht zuletzt den ideologischen Rahmungen der Motive. Im folgenden Kapitel wird inmitten der vielen ‚katastrophalen Bilder‘ von 1906 nun eines genauer analysiert werden – es ist zu Recht das bekannteste unter ihnen, auch wenn es zu diesem Recht auf vielleicht nicht ganz geradem Wege gekommen ist.

154 Vgl. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 106f.

155 „Ueber den Bergfall im Kanton Schwyz“, *Zeitung für die elegante Welt*, 11. Oktober 1806, 982; vgl. auch Jacob Birken, „Ein Idyll wird begraben“.

2. Dr. Genthes Dokumente

2.1. Lichtbild und Nachricht

Am 2. Februar 1975 erscheint in der *Los Angeles Times* eine Photographie vom katastrophalen Aprilmorgen beinahe siebenzig Jahre zuvor und 400 Meilen gen Norden. Wir blicken eine Straße hinab, gemeinsam mit kleineren und größeren Gruppen von Menschen, die alle der Kamera abgewandt und den gewaltigen Rauchwolken zugewandt sind, die den Himmel bedecken und unten bereits zwischen den Häusern auf die Straße walten. Zur Linken ist die Fassade eines der Wohnhäuser durch das Erdbeben weggebrochen; die Räume innen sind wie in einem geöffneten Puppenhaus einsehbar, während die Ziegel der Fassade sich bis an die gegenüberliegende Straßenseite verteilt haben. Die Menschen in der Straße scheinen dieser surrealen Szenerie gelassen zu begegnen: Einer sitzt geradewegs im Ziegelhaufen, während sich links eine Gruppe gleich ein paar Stühle geholt hat, um dem Stadtbrand zuzuschauen. „The curious line streets to watch fires after San Francisco quake of 1906“, so der Untertitel.¹⁵⁶ Der kurze Artikel, der das Bild begleitet, gibt einige der auch hier schon erwähnten Anekdoten und Fakten wieder; der Titel – „Dream Foresaw S.F. Disaster“ – verweist auf die Geschichte des Polizisten Ingham (vgl. 1.2). Der Artikel ‚begleitet‘ das Bild insofern, als dass er zu einer Reihe gehört, in der das Photographische und nicht der Text im Mittelpunkt steht: „One of series of famous historic pictures reissued by the Associated Press.“¹⁵⁷ Im Gegensatz zu anderen Artikeln aus dieser Reihe, die explizit auf die Entstehung der jeweiligen Photographie eingehen, erfahren wir über diejenige vom 18. April nichts – nur die letzte Zeile klärt das Grundsätzlichste: „Photographer unknown.“

Da es sich nun tatsächlich um ein „berühmtes historisches Bild“ handelt, fällt es nicht schwer, es wiederzuerkennen: Das Photo ist kein anderes als Arnold Genthes Ansicht der Sacramento Street, selbst wenn es in diesem Fall seitenverkehrt und gewissermaßen künstlerisch de-authorized abgedruckt wurde. Als am 7. Februar das nächste Bild aus der Reihe erscheint – Überlebende eines Schiffsunglücks von 1915, festgehalten durch den Pressephotographen Fred Eckhardt – fügt die LA Times noch eine entsprechende Notiz an den Artikel an:

Last week's picture of the San Francisco earthquake inadvertently was transmitted by the Associated Press in a reversed position. The picture, credited to an

156 „City Ablaze After '06 Quake. Dream Foresaw S.F. Disaster“, *Los Angeles Times*, 2. Februar 1975.

157 Ebd.

“unknown photographer,” actually was taken by Arnold Genthe, a well-known photographer of the time.¹⁵⁸

Der letzte Satz lässt sich auf bezeichnende Weise doppeldeutig lesen: Genthe mochte ein berühmter Photograph des frühen 20. Jahrhunderts gewesen sein, doch genauso könnte sein Ruhm eben nur jener Zeit angehören. 1975 ist Genthe für die allgemeine Öffentlichkeit nur noch ein *ehemals* berühmter Photograph. Dies verhält sich anders, wenn wir in der Zeit zurückgehen. Als 1937 Genthés Autobiographie erscheint, vermerkt der Kolumnist E. V. Durling in der *Los Angeles Times*:

Dr. Arnold Genthe. Possibly America’s greatest photographer. With an ordinary pocket camera he took the best photo in existence of the San Francisco fire. [Hervorhebung im Original]¹⁵⁹

Noch 1959 urteilt die *Chicago Sunday Tribune* ähnlich. Die Rezension von zwei neuen Büchern zur Katastrophe von 1906 wird hier mit Genthés Bild illustriert, „rated as one of the ten best news pictures of all time“; Genthe selbst bezeichnet der Literaturkritiker Edward Wagenknecht als einen „der größten Photographen der Welt“.¹⁶⁰ Es ist nicht unerheblich, dass in beiden Fällen die Photographie der Sacramento Street hervorgehoben wird; es wäre aber falsch, anzunehmen, dass der Ruhm von Genthés Photo schließlich denjenigen seines Autors überlebt hätte. 1977, zwei Jahre, nachdem die *LA Times* diesen „well-known photographer“ zumindest vorübergehend vergessen hatte, wird eine Photographie Genthés von Chinatown auf der *documenta 6* gezeigt. Im Katalogeintrag wird der Künstler in seinen historischen Kontext gestellt:

Er liebte den ‚weichen‘ Stil, der als „Genthe-Stil“ bekannt wurde. Seine besten Bilder machte er jedoch 1895 vom Chinesenviertel in San Francisco und 1906 vom großen Erdbeben: zwei eindringliche Dokumentationen – die einzigen, die zu diesen Themen überliefert sind.¹⁶¹

Aus diesen zwei Sätzen lässt sich das komplizierte Schicksal von Genthés Werk herausarbeiten. Zum einen wird darin eine kunsthistorische Zäsur vorgenommen, die bestimmte Teile seines Werks qualitativ wie auch formal aus dem Ganzen herauslöst: Es sind die zwei *Dokumentationen*, die sich gegenüber der Menge der Genthe *stilistisch* zugeordneten Arbeiten hervorheben. Zum anderen zeigt gerade die offensichtlich falsche Information, dass Genthés Serien zu 1906 und Chinatown die dazu „einzigen“ überlieferten seien,

158 „1915 Excursion. Death for 800“, *Los Angeles Times*, 9. Februar 1975.

159 E. V. Durling, On the Side, *Los Angeles Times*, 3. Februar 1937.

160 Edward Wagenknecht, „San Francisco’s Greatest Ordeal“, *Chicago Sunday Tribune*, 6. September 1959. Übersetzung: J. B.

161 *Documenta 6. Fotografie, Film, Video*, 70.

dass der künstlerische Genius hier in der *Einzigartigkeit* des Dokuments gesucht wird. Damit wird ein bestimmtes Konzept künstlerischer Photographie aufgerufen, um Genthés Bilder in den kunsthistorischen Kanon einzugemeinden. Wie es zu diesen parallelen Deutungen in den späten 70er Jahren – dem berühmten historischen Bild, das keinen Autor hat, und den einzigartigen Dokumenten eines Künstlers, der zu seiner Zeit für Anderes bekannt war – kommen konnte, lässt sich inmitten der Geschichte der Photographie und ihrer Anwendungen nachverfolgen. Ein Schlüsseltext dafür findet sich 1936 in der *New York Times*.

Dreißig Jahre nach der Katastrophe hatte sich auch in der Photographie ein Generationenwechsel vollzogen. Ansel Adams, während des Erdbebens erst vier Jahre – der Legende nach hatte seine Nase durch einen Sturz während der Katastrophe ihren markanten Zug angenommen – hatte mit Edward Weston und anderen Gleichgesinnten die Gruppe *f/64* gegründet; ihre kontrastreichen, präzisen Photographien bestimmten nun das Bild von Kalifornien und steckten zugleich das Feld ab, in dem sich künstlerische Photographie bis auf weiteres bewegen sollte. Genthe selbst war 1911 nach New York gezogen und arbeitete weiterhin erfolgreich als Porträtist und Reisephograph. Zum Diskurs seines Mediums trug er nur noch wenig bei, auch wenn er beispielsweise als Juror für Ausstellungen oder Buchprojekte (und, für die Einschätzung seiner Person nicht irrelevant, Schönheitswettbewerbe) weiterhin auf den Kanon Einfluss nehmen konnte. Dies hieß allerdings nicht, dass seine Bilder nicht für eine sehr *zeitgenössische* Diskussion um das Photographische nutzbar gemacht werden konnten. „Best of Photography Put on Display Here“, betitelt die *New York Times* im September 1936 eine kurze Rezension des zweiten *U. S. Camera Salon*, der mit 600 Ausstellungsstücken von 175 Photographinnen und Photographen im Rockefeller Center stattfand. Von den 175 werden allerdings nur zwei namentlich erwähnt. Der erste ist Albert Stevens, der für seine Luftaufnahmen – wie eine in der Ausstellung gezeigte Farbphotographie aus der Stratosphäre – bekannt wurde. Der zweite ist Genthe, der wie Stevens für eine bestimmte Anwendung der Photographie einsteht:

Among the news photographs is included the well-known print made by Arnold Genthe of the San Francisco earthquake in 1906 as an example of a news picture which has held its interest thirty years.¹⁶²

Während der Artikel zu Beginn noch die unterschiedlichen Gattungen – „portraiture, pictorial, miniature, scientific, illustration, aerial and news photography“ – aufzählt, besteht kein Zweifel, dass Genthés Photo in die letztere eingeordnet wird. Ein zwei Tage zuvor erschienener Artikel, dessen Verfasser vermutlich der hier nur durch seine Initialen ausgewiesene Henry Irving Brock ist, stellt die Ausstellungsstücke des Salons in einen viel weiteren, medienideologischen Zusammenhang. Bereits Titel und Untertitel sei-

¹⁶² „Best in Photography Put on Display Here. 600 Exhibits by 175 Leading Camera Experts of Country Cover Wide Range“, *The New York Times*, 29. September 1936.

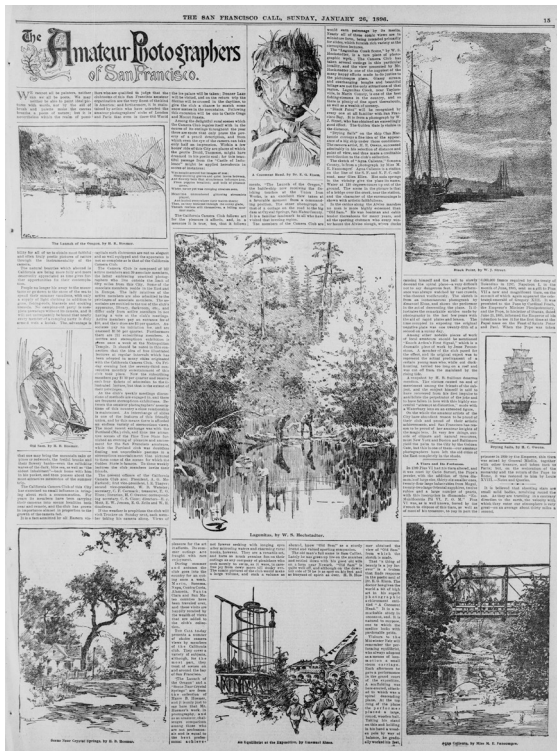
nes Beitrags für das Magazin der *New York Times* sind eindeutig, was die Rolle der Photographie in der Moderne angeht: „Caught by the Lens: Vivid Flashes of Our Age. Unclouded by Emotions Which Control the Brush of the Artist, the Camera Captures and the Film Preserves the Realities of a Mechanistic World.“ Die Kamera, so Brock, steht für Objektivität:

Indifferently the lens captures and the film records the wonders of nature and the marvels of manufacture, the hard lines of a ship's bridge, the lithe grace of a cat at the top of its spring, the face of a Mussolini compelling a nation, or the jaunty figure of a girl model posed to display a coat of the latest fashion.¹⁶³

Das Gleiche gilt selbstverständlich für ein Erdbeben. Wie in der späteren Rezension ist hier Genthes Photo ein Beispiel für ein gelungenes Nachrichtenbild – selbst spätere Generationen können so beinahe den Standpunkt der Betrachtenden eines historischen Ereignisses einnehmen, so Brock. Für den Redakteur der *New York Times* ist die Rolle des Photographen oder der Photographin auf die sachgemäße Bedienung des Apparats beschränkt; eine radikale Position, die mit den Ideen der Pictorialisten um Arnold Genthe ebenso unvereinbar ist wie mit denjenigen der f/64-Gruppe, für die die Objektivität des technischen Mediums immer mit der bewussten künstlerischen Entscheidung einherging. Wichtig ist, dass das dreißig Jahre alte Bild des Kunstphotographen Genthe an diesem Moment nahtlos in ein radikal modernes Weltbild integriert werden kann, ungeachtet der Diskurse, die zur Zeit der *Entstehung* des Bildes herrschten. Tatsächlich konnte Genthe an diesem Prozess selbst beteiligt gewesen sein – neben Edward Steichen und mehreren Anderen war er Mitglied der Jury für *U.S. Camera*. Im dazugehörigen Bildband sind drei Bilder Genthes abgedruckt: Eine modernistische Aufnahme von Gebäuden in Thera, ein Farbporträt der Kostümbildnerin Irene Sharaff und schließlich *Sacramento Street*. Während die ersten beiden mit anderen aktuellen Photographien in den allgemeinen Teil des Bands beziehungsweise dessen Farbstrecke aufgenommen wurden, ist das Bild von 1906 in einem „Scientific – Aerial – News“ betitelten Teil ausgelagert, wo es zwischen den erwähnten Luftaufnahmen Stevens', Makrophotographie oder Pressebildern zu finden ist. Dabei wird (noch) nicht nach Rollen unterschieden. Nicht nur Genthe ist ‚übergreifend‘ vertreten; auch von Weston sind mit einer Aufnahme aus einer Schiffsverwerft im allgemeinen Teil und einer von Käferspuren im Sand im zweiten Teil Bilder unterschiedlichen Kategorien zugeordnet. Dorothea Langes bekanntes Porträt einer Wanderarbeiterin mit ihren Kindern ist im allgemeinen Teil zu finden, nicht zuletzt wohl, weil es sich um ein *aktuelles* Bild handelt – Genthes *Sacramento Street* hingegen ist gerade wegen seines historischen Werts relevant.

Diese Einordnung hält sich seitdem: In Beaumont Newhalls *The History of Photography* von 1964 findet sich Genthes Photo in dem Pressebildern gewidmeten Kapitel „For the

¹⁶³ H[enry] I[rving] B[rock?], „Caught By the Lens. Vivid Flashes of Our Age“, *The New York Times Magazine*, 27. September 1936, 14–15.



25. „The Amateur Photographers of San Francisco“, *San Francisco Call*, 26. Januar 1896.

printed page“.¹⁶⁴ Wie wir noch sehen werden, ist es dabei kein Zufall, dass Genthe in der ersten Fassung von Newhalls Photographiegeschichte, die 1937 als Katalog zur Ausstellung *Photography 1839-1937* im Museum of Modern Art erschien, nicht vertreten ist. Es wird eine bestimmte Form der Reproduktion seiner Bilder benötigen, um Genthe vollends aus dem Kanon der künstlerischen Photographie in denjenigen der dokumentarischen zu transferieren – oder, genauer gesagt, ihn in einen neuen Kanon aufzunehmen, nachdem er aus einem vorigen entfernt werden musste. Dennoch kann bereits der Artikel in der *New York Times* als der Moment verstanden werden, ab dem – spätestens – Genthes Bild als reines Dokument betrachtet werden konnte.

Es ist nicht ohne Ironie, dass die Vorstellung von der Photographie, die durch ihre Objektivität als Nachrichtenbild die Geschichte in die Gegenwart holt, gerade in diesem Fall ausgesprochen ahistorisch

ist. 1906 kann nur bedingt von Photos als Nachrichtenbildern gesprochen werden, selbst wenn die Photographie seit ihren Anfängen von der Presse verwendet wurde. Noch lange bevor Reproduktionen im Druck möglich waren, wurden Photographien von bedeutenden Ereignissen, interessanten Orten und anderem Bildwürdigem angefertigt und als Holzstich umgesetzt. Objektivität spielte dabei durchaus eine Rolle: Solche Illustrationen waren mitunter explizit als ‚nach einer Photographie gezeichnet‘ beschrieben.¹⁶⁵ Hier reichte also bereits das Wissen um die photographische *Vorlage*, um einem Bild einen besonderen Wahrheitsgehalt zuzuschreiben. Die Übertragung von Glas auf Holz wurde zunehmend verfeinert und schließlich durch die Erfindung des Rasterdruckverfahrens ab den 1880ern obsolet; hinzu kam als Tiefdruckverfahren die Heliogravur für hochwertige Reproduktionen. Dennoch waren die Prozesse der Herstellung und Vervielfältigung von Photographien noch um die Jahrhundertwende entweder langsam oder unpräzise. Als der *San Francisco Call* 1896 einen Artikel zur lokalen Photographie-Szene veröffentlichte,

164 Beaumont Newhall, *The History of Photography*, 178.

165 Vgl. Bernd Weise, „Aktuelle Nachrichtenbilder ‚nach Photographien‘ in der deutschen illustrierten Presse der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.“ Dies war beispielsweise bei der Flut 1889 in Johnstown der Fall, vgl. Emily Godbey, „Disaster Tourism and the Melodrama of Authenticity“, 285.

war dieser großzügig illustriert – mit Holzstichen nach den photographischen Originalen (Abb. 25).¹⁶⁶

Die Autoren von *KIOSK*, einem extensiven Übersichtskatalog zur Entwicklung der Photoreportage, sprechen nicht zu Unrecht davon, dass erst Ende der zwanziger Jahre „Fotografien [...] nicht mehr nur illustrierendes Beiwerk“ waren, sondern „selbst zu Nachrichten“ wurden.¹⁶⁷ Ob eine Photographie dabei als Nachrichtenbild verstanden werden kann, hängt von der Art und Weise ab, wie sie vervielfältigt wird, und wie sie in dieser jeweiligen Form der Vervielfältigung die Öffentlichkeit erreicht. Kurz gesagt – dass Arnold Genthe 1906 eine Momentaufnahme eines nachrichtenwürdigen Ereignisses herstellte, macht diese noch nicht zu einem Nachrichtenbild.

Um diesen Trugschluss aufzuklären, reicht bereits ein Blick in die *New York Times* im April 1906. Am 19., einen Tag nach dem Erdbeben, widmet die Zeitung an der Ostküste der Katastrophe in Kalifornien ganze neun ihrer insgesamt 22 Seiten. Das erste Bild in dieser Ausgabe bleibt auch das einzige aktuelle: Es ist ein Seismogramm, das ein Geologe im vergleichsweise nahegelegenen Albany aufgezeichnet hatte. Die Überschrift erinnert an die ‚Agency‘, die William James dem Erdbeben zuschrieb: „Earthquake’s Autograph as it Wrote it 3,000 Miles Away.“ Während die seismischen Wellen den Kontinent, so der Kommentar, in 19 Minuten durchquerten, können Photographien Anfang des 19. Jahrhunderts noch nicht mit vergleichbarer Geschwindigkeit reisen. Neben einer großen Karte, in die der bisherige Stand der Zerstörung eingezeichnet ist, kann die *Times* zwar zwei volle Seiten mit Photographien füllen – nur handelt es sich dabei um Archivmaterial, das die von der Katastrophe betroffenen Gebäude und Stadtteile im noch erhaltenen Zustand zeigt. Die Bebilderung der nächsten zwei Ausgaben beschränkt sich auf die jeweils aktualisierte Karte. Der Sonntagsausgabe am 22. April liegt zwar eine „Pictorial Section“ bei, die mit Porträts allerlei Prominenter und Aufnahmen lokaler Sportereignisse aufwartet, aber nicht mit Photographien von der Westküste; die Artikel zur Katastrophe sind diesmal mit einer detaillierten, handgezeichneten Skizze der Stadt und der betroffenen Orte und Viertel aus der Vogelperspektive auf Seite 4 illustriert. Erst in der „Pictorial Section“ am darauffolgenden Sonntag sind schließlich Bilder aus San Francisco zu sehen: Drei volle Seiten, an die zwei Seiten mit Photographien zum Vesuvausbruch vom 7. April anschließen. Auch in den „Pictorial Sections“ der nächsten zwei Sonntage sind Bilder der zerstörten Stadt zu sehen, darunter interessante Panoramen. Diese Verzögerung von Bild gegenüber Text ist für diese Zeit typisch. Bis die Associated Press ein Bild per Kabel übertragen kann, wird es bis 1935 dauern; als dann am 12. Februar des Jahres bei San Francisco das Luftschiff *Macon* im Pazifik in einen Sturm gerät und in der Bucht von Monterey im Meer versinkt, kann die *New York Times* bereits am 14. eine Photographie der geretteten Seeleute abdrucken: „A photograph made yesterday“ – so die Bildunterschrift – ist hier angesichts der Landmasse zwischen den beiden Küstenstädten durchaus als Auszeichnung zu verstehen.

¹⁶⁶ „The Amateur Photographers of San Francisco“, *The San Francisco Call*, 26. Januar 1896.

¹⁶⁷ Lebeck und Dewitz, *Kiosk*, 112.

Räumliche Distanz wirkt im frühen 20. Jahrhundert noch dem entgegen, was sich bis zu dessen Ende zur globalen Informationsgesellschaft entwickeln wird. Das Zusammenspiel von *Nachricht* und *Bild* ist anfänglich noch anders aufgeladen; das Bild selbst ist eine Nachricht wert, auch wenn sein Informationsgehalt unklar oder verunklärt bleibt. Nach dem Erdbeben in Messina am 28. Dezember 1908 erscheint am 5. Januar in der *New York Times* ein kurzer Artikel, der die Ankunft von Photographien in London am Vortag beschreibt:

Authentic photographs of earthquake scenes which have arrived here indicate that the telegraphed descriptions are not a whit exaggerated.¹⁶⁸

Die Leserinnen und Leser in New York müssen wieder bis zur Sonntagsausgabe am 10. Januar warten, bis die ersten Photographien vom Ort des Geschehens tatsächlich gedruckt werden können. Seit der Anfangszeit der Illustrierten im 19. Jahrhundert hat sich einiges getan; 1843 brauchte es, wie Bernd Weise vorrechnet, noch gut vier Wochen „zwischen Ereignis und erster authentischer Abbildung“ in der Presse.¹⁶⁹ Zweifellos beschleunigen Photographie und Rasterdruck, was im Holzstich noch ungleich aufwändigere Arbeitsschritte benötigt hatte. Dennoch ist das Zeitverständnis der Presse um 1900 noch näher an dem der alten Illustrierten als an demjenigen unserer Gegenwart: Es ist durchaus möglich, das aufgrund der langen Informationswege Bilder zu *langsam* sind, um als Nachrichten gelten zu können. Die *Los Angeles Times* kann ihren Reporter Harry C. Carr samt Kamera nach San Francisco schicken, sodass bereits am 21. ein bebildeter Artikel erscheint:

Mr. Carr left Los Angeles at 8 o'clock on the morning of the earthquake, and after exciting adventures arrived in San Francisco the next day. His description of the ruination and pathos of the scene is a modern-day epic.¹⁷⁰

Was in Kalifornien noch möglich ist und in New York zumindest nachgeholt werden kann, ist in der internationalen Presse zum Scheitern verurteilt. Tageszeitungen wie *Le Matin* aus Paris schreiben im April von den Ruinen San Franciscos, zeigen dazu aber Archivaufnahmen der intakten Straßenzüge. Als am 10. Mai schließlich per Kurier aus den USA die ersten Photographien der Katastrophe nach Paris gelangen, veröffentlicht *Le Matin* lediglich zwei kleine, eher krude Nachzeichnungen der City Hall „Avant“ und „Après le cataclysme“ – für das französische Publikum sind schon seit einigen Tagen die

168 „Photographs Confirm Worst. Pictures Received in London Show Ruined Messina After Shock“, *The New York Times*, 5. Januar 1909.

169 Weise, „Aktuelle Nachrichtenbilder ‚nach Photographien‘“, 70.

170 Harry C. Carr, „The Epic of the Dynamited Metropolis. First Los Angeles Writer to Get in and Out of San Francisco Tells Vivid Story of the Terror, the Flight and the Woe of the Ruined People“, *Los Angeles Times*, 21. April 1906.

Photos der Maikundgebungen und russischer Anarchisten aktueller (umgekehrt erscheinen nach mehreren bebilderten Ausgaben der *Los Angeles Times* im Mai wieder regelmäßig Ausgaben ohne Photos – es fehlt das regionale Ereignis, das abgelichtet werden könnte). Illustrierte wie die sonntägliche Literaturbeilage des *Petit Parisien* behelfen sich mit Zeichnungen und lassen damit der Imagination der Katastrophe freien Lauf: Auf der Titelseite des „Supplément Littéraire Illustré“ ist so die Erschießung von Plünderern durch das Militär zu sehen, auf der Rückseite eine dramatische Ansicht halb zusammengestürzter Häuser und zermalmter Körper zwischen Schutthaufen und verbogenen Stahlträgern. Auch *Le Petit Journal* zeichnet ein Bild des Entsetzens: Ein ganzes Gebäude scheint sich hier aufzulösen, die Menschen darin tragisch verrenkte Figuren beinahe biblischer Marter.

Wie verhält sich also die Pressephotographie 1906 zu den Nachrichten und ihrer (öffentlichen) Wahrnehmung? In ebendiesem Jahr schreibt der betagte Bildhauer Johannes Schilling:

Fast zugleich mit den Nachrichten über die Begebenheiten der Gegenwart treffen auch schon die nach fotografischen Aufnahmen hergestellten Abbildungen vom Orte der Handlung und den an ihr beteiligten Personen ein. [...] Die Flut derartiger Abbildungen ist so groß, und sie selbst sind vielfach so interessant, daß man sich ihrer Betrachtung nicht entziehen kann.¹⁷¹

Schillings Text ist voller Vokabeln, die ebenso in der Gegenwart zur Kritik der Photographie verwendet werden – er schreibt mehrfach vom ‚Überfluten‘ oder der ‚Übersättigung‘. Es liegt auf der Hand, dass Quantität und Geschwindigkeit der Bildproduktion und -reproduktion um 1900 nicht zu vergleichen sind mit den heutigen Praktiken in der Presse, die Peer Grimm von der dpa treffend als „Live-Fotografie“ bezeichnet.¹⁷² Nichtsdestotrotz – und das zeigt auch die zuvor zitierte Kritik an der Menge alpiner Katastrophenbilder 1806 – können auch aus heutiger Perspektive ‚langsame‘ Bilder zu ihrer Zeit als zu schnell und zu viele empfunden werden. Kann dieses wahrnehmungspsychologische Phänomen zur Klärung beitragen, ob ein Photo als eine Nachricht, als ein Nachrichtenbild betrachtet werden kann?

„[M]ental pathos and anguish, I fancy, are usually effects of distance“, schreibt William James in seinem Aufsatz zum Erdbeben.¹⁷³ Im Brief an den Bruder ist er direkter; hier kann er sein Erstaunen über die Sorge der Verwandten an der Ostküste gar nicht verbergen, selbst wenn er diese sogleich in seiner These der ‚Fernwirkung‘ emotionalen Leids

171 Johannes Schilling, „Das Große Kaleidoskop“, 266.

172 Amrai Coen, Malte Henk und Henning Sußebach, „Diese Bilder lügen. Fotos sind nur noch Computertexten mit Millionen Bildpunkten. Nie war es einfacher, sie zu fälschen. Was bedeutet das für unseren Blick auf die Wirklichkeit?“, *Die ZEIT*, 29. Juli 2015.

173 James, „On Some Mental Effects“, 1222.

verallgemeinert.¹⁷⁴ Susan Sontag wird analog beobachten, dass Bilder furchterregender Ereignisse mitunter mehr schockieren als das unmittelbare Miterleben ähnlicher Ereignisse:

One is vulnerable to disturbing events in the form of photographic images in a way that one is not to the real thing. That vulnerability is part of the distinctive passivity of someone who is a spectator twice over, spectator of events already shaped, first by the participants and second by the image maker.¹⁷⁵

So gesehen käme jedes Bild einer Katastrophe *zu spät* und wäre eines zu viel, da es den Betrachtenden nur bestätigt, dass sie in das Geschehene in keinsten Weise eingreifen können – und nicht einmal in die Weise, wie es repräsentiert wird. Die Furcht von einer ‚Bilderflut‘ wäre dann nicht diejenige vor einer enormen Quantität, sondern davor, dass *jedes weitere* Bild die eigene Passivität nur weiter zementiert. Ob eine Existenzphilosophie der Nachrichten plausibel und relevant ist, soll hier nicht weiter Thema sein. Es ist jedoch auffällig, dass solche Fragen auf weitaus pragmatischerer Ebene durch die Presse selbst reflektiert wurden. *Collier's*, eine der großen Illustrierten der USA, verzichtete in ihrer ersten Ausgabe nach der Katastrophe ausdrücklich auf ausführliche Berichterstattung:

It is the part of the daily newspapers to inform the public of events as they happen, – to report earthquakes while cities are yet toppling; to record the devastation of fire while the conflagration still rages. But it is the part of *Collier's*, – after the first flood of paragraphic news has informed the world of any great event, – to gather all the facts, to set them forth in narrative and picture, to tell the true story, free of inaccuracy or exaggeration and full of human detail.¹⁷⁶

Hier findet eine Trennung der Presse in Neuigkeiten und die „wahre Geschichte“ statt, die zugleich eine Trennung der unterschiedlichen Plattformen von Tageszeitung und Illustrierter ist. Dies ist für unsere Fragestellung nicht unerheblich, da Tageszeitung und Illustrierte auch in Bezug auf die Photographie unterschiedliche Ansprüche verfolgen und Praktiken einsetzen.

Die *LA Times* schickte Harry C. Carr für einen Tag nach San Francisco, von wo er mit Text und Bildern zurückkehrte. Carrs Artikel wird mit fünf Bildern illustriert. Das erste ist ein Porträt des Journalisten selbst. Ganzfigurig und im Profil dargestellt ist Carr hier ganz der demokratische Volksvertreter – mit etwas nach hinten geschobenem Hut und den Händen an Hosenbund oder in der Hosentasche eine weniger konfrontative Va-

¹⁷⁴ William James an Henry James und William James Jr., 9. Mai 1906, 250.

¹⁷⁵ Sontag, *On Photography*, 168f.

¹⁷⁶ „Editorial Bulletin. San Francisco“, *Collier's*, 28. April 1906. Die Ausgabe vom 21. April war vermutlich bereits im Druck, als die Katastrophe eintrat.

riante des Autorenbilds, mit dem Walt Whitman in mehreren Ausgaben von *Leaves of Grass* ein konservatives Publikum schockiert hatte.¹⁷⁷ Die vier weiteren, groß reproduzierten Photographien bieten eine angemessene Übersicht der Katastrophe. Das erste Bild zeigt mit dem in sich zusammengesackten Valencia Street Hotel den Ort einer der größten Tragödien dieser Tage; hier war im ärmeren Mission District ein ganzes Gebäude drei Stockwerke tief in den sorglos im Sumpfgebiet aufgeschütteten Baugrund abgesunken. Carr schreibt noch von 40 Toten, insgesamt dürften in den Trümmern mehr als hundert Personen ums Leben gekommen sein.¹⁷⁸ Auf dem zweiten Bild sind die Überlebenden zu sehen: Wartende Menschen, Zelte und geretteter Hausrat im Offenen. Das dritte Bild ist ein typisches ‚Erdbebenbild‘ – hier hat Carr in dramatischer Perspektive einen geborstenen Straßenbelag eingefangen. Das letzte Bild schließlich zeigt die Ruine der City Hall, wie sie als ein ‚Landmark‘ San Franciscos in keiner Photoserie zur Katastrophe fehlen konnte. Mit diesen vier Bildern kann Carr wirkungsvoll die Zerstörung und unmittelbaren Auswirkungen des Bebens vermitteln: Eine Stadt in Trümmern, Überlebende, die erst noch zum Alltag zurückfinden müssen. Der Artikel am erscheint am Samstag auf den ersten beiden und der achten Seite der *LA Times*, als in San Francisco noch die letzten Flammen verlöschen.

Die Illustrierte *Collier's* arbeitet mit anderem Anspruch und in einem anderen Zeitrahmen. Wie das Editorial der zweiten Ausgabe nach der Katastrophe berichtet, lässt die Redaktion einen Journalisten durch den Photographen James H. Hare begleiten, der für die Zeitschrift zuvor den Spanisch-Amerikanischen Krieg und denjenigen zwischen Russland und Japan dokumentiert hatte. Hare ist nicht für Schnappschüsse in San Francisco:

He will remain in the stricken city so long as there are news pictures to be made, – so that our readers may rest assured of having, as always, the best and the fullest pictorial presentation of the subject now most prominent in the eyes of the entire world.¹⁷⁹

Die Bildproduktion für *Collier's* nimmt also gerade Fahrt auf, als in Europa bereits andere Bilder die Titelseiten der Tageszeitungen bestimmen. Noch am 19. Mai, also für die dritte Ausgabe in Folge, wird Hare Photoserien in der Illustrierten veröffentlichen – oft beinahe intime oder ins Genre abdriftende Aufnahmen der Überlebenden in den provisorischen Camps. Viele weitere Bilder bezieht *Collier's* von unterschiedlichen Agenturen. Während manche zur Illustration von Artikeln verwendet werden, sind andere zu Bildstrecken zusammengestellt; manchmal können sie als eigenständiger Photo-Essay gelesen werden und sind auch separat im Inhaltsverzeichnis des Magazins aufgeführt. Im „Pho-

¹⁷⁷ Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs*, 61–70.

¹⁷⁸ Carr, „The Epic of the Dynamited Metropolis“; Hansen und Condon, *Denial of Disaster*, 24f; Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 59f.

¹⁷⁹ „Editorial Bulletin. The San Francisco Number“, *Collier's*, 5. Mai 1906.

tographic Record of the Disaster“ in der Ausgabe vom 5. Mai wird die Verwüstung so auf unterschiedliche Weisen vermittelt. Eine darin mit „Before and After“ betitelte Seite zeigt – wie das in Abschnitt 1.1. erwähnte kleine Album von Frank Davey – Bauwerke in Stanford vor der Katastrophe; die nächste Seite wiederum präsentiert einzelne Villen und öffentliche Gebäude in San Francisco, wie sie durch Beben und Feuer nahezu dem Erdboden gleichgemacht wurden oder umgekehrt beinahe unbeschadet überdauerten. Die Doppelseite „The Destruction of the Golden Gate City“ versucht, mit Photos und kleinen Textblöcken – „The First Skirmish“, „The Last Stand“ – den Verlauf der Katastrophe zu skizzieren: Menschenmengen machen sich auf den Weg nach Oakland, das Militär sprengt Gebäude, um die Flammen aufzuhalten, eine Häuserzeile wird kurz nach dem Ausbruch des Brands gezeigt; „fifteen minutes later“ steht nur noch eines der Häuser. Ein Wasserstrahl ist auf die Fassade gerichtet, doch durch die Fenster sieht man bereits, wie im Inneren das Feuer wütet. Die Photos auf solchen Seiten stammen mitunter aus unterschiedlichen Quellen, auch wenn sie durch die Redaktion zur Illustration eines gemeinsamen Themas zusammengestellt wurden. Anders verhält es sich mit den Bildserien von Jimmy Hare, der als Reporter vor Ort in Text und Bild eigene Geschichten entwickeln kann. Für die Ausgabe vom 12. Mai steuert er mehrere Seiten bei, die den Alltag der Überlebenden in seinen verschiedenen Facetten zeigen: Kochen im Freien, endloses Anstehen in der ‚Bread Line‘, aber auch eine Gruppe für die Kamera posierender Kinder („The Pleasant Prospect of no School“) und eine Frau mit Hund und Vogelkäfigen: „All the Pets Were Saved“. Konflikte und kontroverse Situationen – der es in den Camps zur Genüge gab – werden ausgespart, doch gerade in der Menge dieser Bilder lassen sich die Überlebenden als selbstbestimmte Individuen wahrnehmen, und nicht als anonyme Opfer.

Sowohl die Bildrecherche und Hares Arbeit vor Ort nehmen Zeit in Anspruch. Wie die Redaktion in ihrem ersten Editorial am 28. April befürchtet, wird die „San Francisco Number“ von der darauffolgenden Woche fünf Tage später als gewohnt gedruckt: Es geht hier nicht um Aktualität, sondern um Vollständigkeit. Die Illustrierte erarbeitet die ‚Wahrheit‘ des Ereignisses, wo die Tageszeitung sie vielmehr festhalten muss. Dafür kann sie sich anderer Mittel bedienen – zumindest in der Theorie. Charles Lummis, der Redakteur von *Out West*, machte sich seinerseits in der Mai-Ausgabe des Magazins über die Kollegen von *Harper’s Weekly* lustig, denen bei der Jagd nach Neuigkeiten aus Kalifornien die geographischen Details des Bundesstaates aus dem Blickfeld gerieten:

Directly after the catastrophe of April 18th, I had a telegram from Harper’s Weekly: “Please wire 3000 words signed personal impressions of the disaster.” I answered, “Am not within 500 miles of the disaster. Do you wish my impressions at this distance?” No answer.¹⁸⁰

180 Lummis, In the Lion’s Den, 434.

Monatlich erscheinende Magazine wie *Out West* oder *Overland Monthly* – beide mit einem starken regionalen Bezug zur Westküste – und Illustrierte wie *Collier's* und *Harper's Weekly* wollten nicht nur informieren, sondern darin auch einen Beitrag zur Kultur leisten. *Collier's* ließ Jack London zur Katastrophe schreiben, Charles Lummis veröffentlichte einen Text der zu dieser Zeit nicht minder bekannten Mary Austin, wie London eine der zentralen Figuren der kalifornischen Boheme. Für *Harper's* schrieb Gertrude Atherton, bereits im 19. Jahrhundert als Autorin zahlreicher Romane zum fernen Westen berühmt. Gerade *Collier's* hatte sich zudem auch auf anderer Ebene profiliert. Das Magazin setzte nicht nur früh auf den Rasterdruck für qualitative Bebilderung, sondern etablierte durch Mitarbeiter wie Jimmy Hare auch den Berufsstand des Photojournalisten, dem nun im Gegensatz zu der Anonymität in den großen Agenturen wie Underwood & Underwood auch individuelle *Autorschaft* zugeschrieben werden konnte.¹⁸¹

Die Professionalisierung des Berufsstands und technische Entwicklungen gingen miteinander einher. Damit Hares Aufnahmen aus dem Alltag der Überlebenden in *Collier's* eine Doppelseite füllen konnten, musste nicht nur der Photojournalist die entsprechende Zeit vor Ort verbracht haben; die Redaktion verlangte zudem ihren Leserinnen und Lesern ein Interesse über das Spektakuläre hinaus ab und musste nicht zuletzt im Druck Photographien wiedergeben können, ohne dass allzu viele Informationen verloren gingen. Ein Blick in die Magazin-Beilage der *New York Times* vom 29. April zeigt, dass die Tageszeitung ganz andere Ansprüche an das Bild setzte – und auch andere Ansprüche an die Objektivität der Photographie, wie sie dreißig Jahre später ein Autor derselben Zeitung feiern würde.

„San Francisco's Fate Described by the Camera. Latest Photographs from the Earthquake and Fire Stricken City.“ Mit dieser Überschrift eröffnet die *New York Times* ihre



26. „Fire Ravaging Market Street“, in Charles Morris (Hrsg.), *The San Francisco Calamity by Earthquake and Fire*, 1906. Diese Illustration von Harry Grant Dart erschien zuerst am 3. Mai 1906 als Titelbild von *Collier's*.

¹⁸¹ Lebeck und Dewitz, *Kiosk*, 64.



**THE SAN FRANCISCO CALL BUILDING
IN FLAMES.**

This Was the Most Spectacular Scene of the Fire, as from Each
Story of the 16-Story Building Flames Burst from the Windows.

(Copyright, 1906, by The New York Times)

27. Illustration in *The New York Times*, 29. April 1906, First Magazine Section.

keine Bilder die Redaktion erreicht hatten, als Archivaufnahme; am 3. Mai auf einer Zeichnung des Brands von dem ansonsten für seine politischen Cartoons und elaborierten Science-Fiction-Szenarien bekannten Harry Grant Dart (Abb. 26); am 17. Mai schließlich ausgebrannt neben den anderen Ruinen des „Newspaper Square“. Dass es für die Presse von symbolischer Bedeutung war, hier eines ‚ihrer‘ Gebäude brennen zu sehen, ist naheliegend.

Magazin-Beilage und zugleich eine dreiseitige Bildstrecke mit insgesamt 14 Photographien, der eine auf zwei Seiten verteilte Bildstrecke zum Vesuvausbruch folgt. Das erste Bild, das als Hochformat mehr als die Hälfte der Seite füllt, zeigt das brennende Call Building – den markanten Sitz einer der Tageszeitungen San Franciscos (Abb. 27). Unten weit über der Straßenebene und oben direkt über der Laterne angeschnitten, ist das Call Building hier aus nordwestlicher Richtung aufgenommen, angesichts der Perspektive vermutlich vom Gebäude des *Chronicle* auf der gegenüberliegenden Straßenseite aus. In einem dramatischen Kontrast sind zwei Seiten des Gebäudes zu sehen: Links die dunkle Fläche der der Third Street zugewandten Seite, gegen die sich grell die aus den Fenstern dringenden Flammen abheben; rechts die der Nachmittagssonne zugewandte Fassade zur Market Street hin, an der die leeren Fenster des ausbrennenden Wolkenkratzers ein gespenstisches Raster bilden. Das katastrophale Ereignis ist wirkungsvoll ins Bild gesetzt: Ein Wahrzeichen der modernen Stadt wird hier der zerstörerischen Kraft des Feuers ausgesetzt, und ist dennoch in seiner Form auf den ersten Blick erkennbar. Die Illustrierte *Leslie's Weekly* zeigte das Call Building auf gleich drei von vier Titelseiten, die der Katastrophe gewidmet waren: Am 26. April, als noch

Die Aufnahme des Call Building, wie sie in der *New York Times* verwendet wurde, erschien auch in der Ausgabe von *Sunset* vom Juni/Juli (Abb. 28). Die Reproduktionen in Tageszeitung und Magazin unterscheiden sich nicht nur in ihrer Qualität. Während der Druck in *Sunset* noch feine Nuancen der Photographie wiedergeben kann – die Rauchschwaden, die in unterschiedlicher Dichte das Gebäude umhüllen; die *Räumlichkeit* der Flammen, die mal hinter den Fenstern lodern oder ins Freie strömen – ist die Reproduktion in der *New York Times* dank des groben Rasters auf nicht viel mehr als schwarz, weiß und einen Grauton beschränkt. Was in der Übertragung an Bildinformationen verloren geht, muss auf andere Weise ergänzt werden: In diesem Fall durch die großzügige Zugabe weiterer aufgemalter oder montierter Flammen. Dass es sich hierbei um das gleiche Photo handelt, ist an den gut erkennbaren Formen der Flammen in der rechten Fensterreihe zu sehen; in der Mitte, an der linken Ecke und am Dach hatte

die Bildredaktion der *Times* wiederum ‚nachgebessert‘. Auch andere Informationen gehen verloren: Wo *Sunset* das Photo noch mit „Haley“ unterschreibt – mit größter Wahrscheinlichkeit George W. Haley, der für den Call selbst arbeitete und nachweislich während der Katastrophe photographierte – informiert die *Times* hingegen: „Copyright, 1906, by The New York Times“. Es spricht allerdings nichts dagegen, dass Haley die Photographie an die *Times* lizenzierte (sie findet sich auch ohne Namensnennung auf dem Umschlag des Albums *San Francisco in Ruins* mit Bildern des Photographen J. D. Givens).

Im *Call* erschien das Bild nicht, aber für das lokale Publikum wäre es ohnehin nicht mehr aktuell gewesen – als der *Call* am Samstag, den 21., zum ersten Mal wieder eine bebilderte Titelseite produzieren konnte, war das prachtvolle Gebäude der Zeitung bereits seit Mittwoch ausgebrannt. Für die Presse vor Ort hatte die Katastrophe eine andere Aktualität. Harry Coleman vom *Examiner* erinnerte sich in seiner Autobiographie, wie er an diesem Tag die brennenden Redaktionsgebäude und Druckereien photographierte:



28. Haley, „Burning of the Call Building April 18th“, Illustration in *Sunset Magazine*, Juni 1906, 25.

Standing on the broken sidewalk in front of the [printing] plant, utterly fatigued, I looked down toward the wrecked presses, buried beneath tons of débris, and it occurred to me then for the first time that newspapers could not be issued. Where were my editors? What could be done with my pictures if it were possible for me to finish them?¹⁸²

Ein weiter nicht beschrifteter Abzug der Photographie in der Bancroft Library der Universität von Berkeley zeigt in feinen Sepia-Tönen Details, die selbst im guten Druck des *Sunset* nicht reproduziert werden konnten. Ein anderes Bilderquartett des brennenden Call Building kann die unterschiedlichen Ansprüche bei der Verwendung solcher Photographien weiter illustrieren: Von einem niedrigeren Stockwerk aus und mit weiterem Winkel aufgenommen als das Haley zugeschriebene Photo ist hier ein anderer Moment zu sehen, an dem dichte Wolken aus dem oberen Gebäudeteil quellen (Abb. 29). Auf der ansonsten gespenstisch leeren Straße stehen vereinzelt Männergruppen neben Lotta's Fountain an der Kearny Street. An Hydranten angeschlossene Wasserschläuche winden sich unten aus dem Bild; offenbar ist der Häuserblock um das Call Building herum bereits aufgegeben worden (vgl. auch Abb. 7). Dieses Photo von W. J. Street wurde gleich für zwei Postkarten verwendet: Sowohl die Souvenir Publishing Company und die Druckerei Rieder boten kolorierte Reproduktionen an (Abb. 30 & 31). Während auf den aus Kostengründen mitunter in Deutschland gedruckten Karten von Rieder grob einzelne Flächen eingefärbt wurden (und dies gleich in zwei Auflagen mit unterschiedlicher Beschriftung), ist die Variante der Souvenir Pub. Co. ungleich dramatischer – der Kontrast der Photographie wurde soweit verstärkt, dass sie beinahe wie eine Kohlezeichnung wirkt, Details ergänzt und der gesamte Bildhintergrund als Flammenmeer gestaltet. Auch *Western Field*, ein ausgesprochen kalifornisches Freizeitmagazin, in dem Naturpoesie, ausführliche illustrierte Berichte zur Weltmeisterschaft des Fliegenfischens oder zu Yachtrennen mit dem Register aktuell bestrafte Wilderer („Brought to Justice“) zusammenfanden, druckte Streets Photographie in seiner ersten Ausgabe nach der Katastrophe. Für die erste Seite des visuell stets anspruchsvoll gestalteten Magazins wurde das schwarz-weiße Bild geschickt mit Rottönen unterlegt – die gesamte Szenerie ist in ein ominöses Dunkel getaucht, aus dem die Fenster der brennenden Gebäude glühend hervorsteht (Abb. 32).

In diesen manipulierten Fassungen nimmt das Bild eine Position zwischen der möglichst identischen Reproduktion einer Photographie und den früheren, nach einer photographischen Vorlage gezeichneten Illustrationen ein: Der Wahrheitsgehalt entsteht durch das Motiv und die Zeugenschaft des Photographen bei der Bildproduktion vor Ort – ob das Bild im Druck dabei mit der photographischen Aufnahme identisch ist beziehungsweise, um den modernen Vorstellungen von Objektivität gerecht zu werden, auf möglichst rein *technischem* Wege ohne menschlichen Eingriff entstand, bleibt dabei nach-

182 Zitiert in Barker, *Three Fearful Days*, 165.



29. W. J. Street, *The Call Building, San Francisco, in Flames Following the 1906 Earthquake*. Philadelphia Museum of Art.

30. W. J. Street, *Burning of the Call Building*. Postkarte, Verlag M. Rieder.

31. W. J. Street, *The Burning Call Building, San Francisco, California*. Postkarte, Souvenir Publishing Company.

32. W. J. Street, „Why Our Issue Was Late.“ Illustration in *Western Field*, Mai/Juni 1906, 254.

rangig. Hätte die Bildredaktion der *New York Times* ihre Photographie nicht bearbeitet, wäre sie für die verwendete Drucktechnik schlichtweg nicht brauchbar gewesen. Der Amateurphotograph Arthur Inkersley, dessen Beitrag zur Bebilderung der Katastrophe noch besprochen werden wird, beklagte 1904 in *Camera Craft*, wie die Drucktechnik seiner Zeit oftmals zu Reproduktionen führte, die nicht mehr als „bedeutungslose Kleckse“ seien:

But this is not due to the fact that the original photographs from which they were made were bad, but to the cheap, poor quality of the paper on which the journal is printed and to the rapid presswork necessary to turn out thousands of impressions in an hour. [...] Nothing delicate or possessing in the slightest degree the quality of elusiveness can be communicated through the medium of a newspaper. The “screen” through which half-tone engravings are made is so coarse that all atmosphere and fine details are lost.¹⁸³

Um der Qualität der so oftmals verschandelten Pressephotographien gerecht zu werden, fügte Inkersley seinem Artikel einige der „excellent pictures“ aus dem journalistischen Alltag an; aber auch für die Praxis hatte er einige Hinweise. Die Klarheit des Bilds solle dabei derjenigen der Aussage entsprechen:

A photograph, to be acceptable to a newspaper, must have a figure as large as can possibly be crowded into it, very sharp definition, strong contrast, a good deal of action and a close reference to a matter of immediate interest.¹⁸⁴

Wenngleich die Katastrophe in San Francisco ohne Zweifel Bildmotive „von unmittelbarem Interesse“ bot, verweigerte sie sich umgekehrt den technischen Vorgaben, denen eine „akzeptable“ Photographie folgen sollte: Wo sich ganze Stadtteile zwischen Flammen und Rauch verloren und Menschen zwischen Schuttbergen umherirrten, war an klare Formen und Kontraste nicht zu denken. Wie an späterer Stelle gezeigt werden soll, war die „quality of elusiveness“, die durch Erdbeben und Feuer entstand, für ganz andere Bereiche der Photographie von ungleich größerem Interesse.

Die Grenzen zwischen notwendiger Bildbearbeitung und einer gezielten Manipulation der Bildinhalte sind – wie in Abschnitt 1.2. besprochen – fließend. Eine Illustration von 1906 zeigt die Market Street am Morgen des 18. April; links zu sehen der mehrstöckige Sitz des *Chronicle* und das Crocker Building, wie sie unter den Erschütterungen auseinanderbersten. Ganze Fassadenelemente verschieben sich gegeneinander und sind wohl nur Sekunden vor dem tragischen Moment festgehalten, bevor sie unweigerlich die Dutzenden Menschen auf der Straße unter sich begraben werden. Die Uhr am Turm des *Chronicle*-Gebäudes steht auf 5:30. (Abb. 33) Tatsächlich brannten sowohl *Chronicle* wie

183 Arthur Inkersley, „Newspaper Photography“, 235.

184 Ebd., 241.

Crocker Building in den nächsten Tagen aus, doch das Mauerwerk überstand weitgehend unbeschadet die Katastrophe; das Crocker Building wurde erst 1967 abgerissen, während große Teile der Bausubstanz des *Chronicle*-Gebäudes noch heute an der Ecke Kearny und Market Street in einen Neubau integriert sind. Die Illustration erweist sich schnell als die aufwändige Bearbeitung einer älteren Ansicht der Market Street: Die Fassaden auf dem Photo wurden schlichtweg auseinander geschnitten, verschoben und mit allerlei Flammen und Rauch ergänzt (die Uhr steht hier auf kurz vor halb elf). Diese Photomontage wird nicht die einzige gewesen sein. Sehr im Sinne photographischer Objektivität schrieb die *New Yorker Sun* – die ihrerseits kaum Photos veröffentlichte – zu solchen Bildern:



33. „Great Conflagration in San Francisco“, in James Russell Wilson, *San Francisco's Horror of Earthquake and Fire*, 1906.

The lens of the camera never lies. It tells all the truth that the honest sunlight communicates to it. The liar is the man with the brush or pencil who goes at the honest negative in the service of the dishonest newspaper. We are referring now to the batch of “first photographs” of the San Francisco disaster.¹⁸⁵

Zusammengefasst kann gesagt werden: Nachrichtenphotographie im frühen 20. Jahrhundert folgte aufgrund der langen Distanzen, die ein Bild als materielles Objekt nehmen muss, und den Einschränkungen bei ihrer Reproduktion nicht nur anderen Vorgaben und stellte andere Ansprüche als die Nachrichtenphotographie späterer Jahrzehnte, sondern widersprach den Normen sowohl der künstlerischen Photographie wie denjenigen der Reportagephotographie für Illustrierte ihrer Zeit. Dies wurde bereits in der Fachpresse diskutiert, während die Berufsbilder sich noch ausdifferenzierten. Es ist interessant zu vergleichen, auf welche Weise die *New York Times* und *Leslie's Weekly* mit dem gleichen Bildmaterial umgingen, das die Tageszeitung von der Illustrierten lizenziert hatte: Viele Photographien, die am 29. April in der *Times* erschienen, tragen in der Bildunterschrift den Verweis auf *Leslie's* und deren Herausgeber, die Judge Publishing Company; in der Illustrierten selbst wurden sie frühestens am 3. Mai und mitunter noch Wochen später reproduziert. In der *Times* sind sie oft beschnitten und seriell auf der Seite angeordnet; für *Leslie's* werden sie mit Blick auf unterschiedliche Formate zu thematischen Tableaus montiert. Was sich aus heutiger Perspektive – insbesondere durch die Digitalisierung – als eine von den Motiven und Kompositionen heterogene, aber vom Medium

¹⁸⁵ Editorial, *The Sun*, 26. April 1906, 8.

her homogene Menge an Photographien eines Ereignisses darstellt, ist im historischen Zusammenhang ein Geflecht unterschiedlichster Praktiken der Bildproduktion und -reproduktion. Photographinnen und Photographen stellen für Agenturen, als Illustrationen aktueller Berichte oder für eigene Bildreportagen Lichtbilder her, anonym oder unter eigenem Namen; die Bilder werden verwendet und wiederverwendet und eventuell archiviert. Welche Stelle nehmen Arnold Genthe und seine Ansicht der Sacramento Street in diesem Geflecht ein? Vorerst: Keine. Wenngleich weitere Recherche noch Genteiliges zutage fördern könnte, müssen wir uns hier Toby Quitslund anschließen, die in ihrer 1988 veröffentlichten Monographie zu Genthe – der bislang einzigen – davon ausgeht, dass seine Bilder vom April 1906 zu dieser Zeit keine Verwendung in der Presse fanden. Es wäre sogar möglich, dass es erst der Abdruck in der *New York Times* im September 1936 ist, der die Photographie zu einem *Pressebild* macht, indem sie – ganz materiell – zur Illustration einer Ausstellungsbesprechung verwendet wird und so ins Bildarchiv übergeht. 1941 erwirbt Associated Press den Bilderdienst der *New York Times*, den World Wide Photo Service; bis 1975 kommt dem Photo von 1906 auf dem Weg durch die Archive und Redaktionen schließlich der Autor abhanden.¹⁸⁶



34. [Arnold Genthe photographing George Sterling, Mary Austin, Jack London and Jimmie Hooper [sic!] on the beach at Carmel, undatiert.

2.2. Unter Amateuren

Anfang des Jahrhunderts ist Arnold Genthe noch, was man als einen „household name“ kennt. Der promovierte Philologe war 1895 als Hauslehrer in die USA eingewandert, fand aber schnell Anschluss zur Kulturszene und nebenbei zu seiner Berufung als Photograph. Genthe porträtierte internationale Stars wie den Pianisten Paderewski und lokale Szenegrößen, praktizierte Straßenphotographie in den unterschiedlichen Vierteln San Franciscos und begleitete Theateraufführungen. Wie viele andere Bohe-
miens aus Kalifornien zog es ihn in die

Künstlerkolonie Carmel im Süden San Franciscos. Eine Photographie zeigt ihn dabei, wie er selbst ein Photo dreier wichtiger Köpfe der Boheme am Strand schießt – George Sterling, einen Poeten, der als treibende Kraft der gesamten Szene galt, Jack London, Mary Austin und den Schriftsteller James Hopper (Abb. 34).¹⁸⁷ Innerhalb dieser Szene

¹⁸⁶ Dies bleibt freilich Spekulation: Eine Anfrage an Associated Press über die konkrete Provenienz der Photographie in ihrem Bestand blieb leider unbeantwortet.

¹⁸⁷ Quitslund, Arnold Genthe, 112. Einige Anekdoten zu dieser Zeit bei Genthe, *As I Remember*, 73–77.

stand Genthe nicht nur hinter der Kamera; er wurde selbst zu ihrem Subjekt, wie er auch zum Subjekt eines Gedichts Sterlings wurde, das Quitslund wohl nicht zu Unrecht als für den Poeten „charakteristisch mittelmäßig“ bezeichnet:

Master of light, thy mind to beauty true, / Hath taught a nobler service to the ray.
/ And mingling subtler shadows with the day / Hath shown to art a country fair
and new.¹⁸⁸

In diesen Zeilen sind zwei relevante Punkte angesprochen: Die neue Rolle der Photographie als Kunst, für die Genthe in San Francisco einsteht, und seine spezifische Ästhetik, die sich in der Tat in Schattenwirkungen niederschlägt. Mit kritischer Ironie hatte dies der Kunstkritiker (und, als S. S. Van Dine, erfolgreiche Kriminalschriftsteller) Willard H. Wright 1910 für die *Los Angeles Times* formuliert:

To Carmel came Arnold Genthe, San Francisco's society photographer, the esthete of the camera, the ne plus ultra of the off-focus portrait. Genthe can photograph you so that you will have no idea that it is you. He has mastered the device of blending his sitters into the background so that no one can tell where the figure leaves off and the background begins.¹⁸⁹

Lebensstil und -gefühl in der Boheme der Küstenstadt fielen in eins mit der künstlerischen Praxis und ihrer Ästhetik. Die Sonntagsausgabe des *Call* widmete so 1902 eine ganze, großzügig illustrierte Seite dem „Most Original Society Girl in San Francisco“, die stadtweite Bekanntheit über ein Porträt erlangte, das Genthe unter dem Titel *The Challenge* beim zweiten Photographie-Salon in der Hopkins Art Association eingereicht hatte. Menschenmengen versammelten sich täglich vor dem Bild, um die durch Genthe verschwiegene Identität der Porträtierten zu lüften, doch erst nach dem Ende der Ausstellung gelangte der Name an die Öffentlichkeit.¹⁹⁰ Diese Anekdote illustriert gut die frivole und zugleich kulturgebeirte Atmosphäre der Stadt. In Fachkreisen waren Genthe und sein Stil ohnehin etabliert: Bereits die Goldmedaille des ersten Salons hatte er mit einer Auswahl von Photos geholt, zu der sich laut *Camera Craft* die aktuelle Auswahl noch vorteilhafter ausmache. *The Challenge*, „the most pleasing of the series“, wird in dem Magazin mit einer ganzseitigen Abbildung gewürdigt (Abb. 35 & 36).¹⁹¹

Es lässt sich nicht bestreiten, dass diese Form der Photographie eine grundsätzlich bürgerliche Praxis ist. Toby Quitslund schreibt zu Recht, dass sich im pictorialistischen

188 Zitiert bei Quitslund, *Arnold Genthe*, 114.

189 Willard Huntington Wright, „Hotbed of Soulful Culture, Vortex of Erotic Erudition“, *Los Angeles Times*, 22. Mai 1910.

190 George H. Aspden, „The Most Original Society Girl in San Francisco“, *San Francisco Call*, 16. Februar 1902.

191 L. D. Hicks, „A Few Words of Criticism Upon the Work of Each Exhibitor“, 127.



35. Arnold Genthe, *The Challenge*, 1902. *Camera Craft*, Januar 1902, 100.



36. Ausstellungsansicht von Arnold Genthes Photographien im Salon 1901, *Camera Craft*, Februar 1901, 298. In der Mitte Genthes preisgekrönte *Study: Head and Hand*, vgl. Seite 100; links *Street of the Gamblers*, vgl. Seite 156.

Porträt zuallererst die gehobene Mittelklasse selbst darstellt.¹⁹² In Genthes Bildern verschwimmt die Grenze zwischen der Dokumentation einer Szene und der Repräsentation einer sozioökonomischen Klasse; dass es sich in manchen Fällen um Schnappschüsse im Freundeskreis handelt und im anderen um Auftragsarbeiten, schafft keinen Gegensatz, sondern findet sowohl in der Person des Society-Photographen wie in seiner künstlerischen Praxis im Studio zusammen. So sehr die Boheme San Franciscos auf ihre Unabhängigkeit und ihren subversiven Charakter bestand (und beide ästhetisch durchaus erfüllen konnte), so sehr war sie wirtschaftlich auf eine Anbindung an die bürgerliche Elite der Stadt angewiesen: Dies galt auch für die Photoszene, in deren Clubs und Vereinen sich nicht nur diejenigen versammelten, die wie Genthe im Medium ihre Berufung gefunden hatten, sondern auch betuchte ‚Interessierte‘, denen so ein exklusiver Einblick in die Szene ermöglicht wurde.¹⁹³ Der Begriff des ‚Amateurs‘ blieb so unausgesprochen zweischneidig – einerseits als emanzipatorisch-polemische Absage an die professionelle Studiophotographie, die das Medium eben nicht aus Liebe dazu, sondern als Broterwerb praktizierte; andererseits angesichts der Tatsache, dass es für viele doch nicht mehr als eine Leidenschaft blieb. Dies schlägt sich auch darin nieder, wie Photos in dieser Szene hergestellt

und verwendet werden. „Framed on the wall or the piano or the desk top,“ schreibt Quitslund, „pictorial photographs were even more an art of interiors at the turn of the century than they were objects in gallery exhibitions.“¹⁹⁴ Wie die Photographie zugleich ein Stück

192 Vgl. Quitslund, *Arnold Genthe*, 4.

193 Vgl. Anthony W. Lee, *Picturing Chinatown*, 16; 20.

194 Quitslund, *Arnold Genthe*, 44.

geschmackvoller, authentischer Inneneinrichtung und ein Mittel der Selbstrepräsentation ist, oszilliert das bourgeoise Individuum zwischen den Modi des Privaten und des Öffentlichen, die schließlich gemeinsam mit der Idee des Bürgertums an sich entstanden. Das „Most Original Society Girl in San Francisco“, das – so der *Call* im abschließenden Satz seines Artikels – nicht dazu verleitet werden kann, etwas über sich *selbst* zu sagen, wird berühmt bereits durch das Mysterium, das um die Identität der im Photo Porträtierten gesponnen wird: Ein Spiel zwischen Indiskretion und Rückzug ins Private, zwischen Glamour und Provinzialität, wie es für die nordkalifornische Gesellschaft dieser Zeit typisch ist. In San Francisco um die Jahrhundertwende sind alle auf die eine oder andere Weise *Amateurs*.

Die Rolle der Photographie für die Selbstdarstellung der bürgerlichen Gesellschaft bahnt sich in San Francisco früh im 19. Jahrhundert an. In der von George Fardon um 1856 herausgegebenen Panorama-Aufnahme der Hafenstadt entdeckt Kunsthistoriker Anthony Lee eine bezeichnende Pointe: Von den noch wenigen Firmenschildern verweisen immerhin zwei auf Fardons Konkurrenz – „Ford’s Daguerrean Gallery“, „Vances’s Daguerrean Rooms“.¹⁹⁵ Vielleicht war es gerade die kunstlose Normativität – steife Posen, ebenso austauschbare wie klischeehafte Hintergründe und Requisiten, glattretouchierte Gesichter – der Studiophotographie, die auf repräsentativer Ebene noch eine gewisse *upward mobility* ermöglichte: Immigranten aus China wurden auf der *Carte de Visite* nicht anders ins Bild gesetzt als lokale Eliten.¹⁹⁶ Als mit dem Pictorialismus das Porträt *künstlerisch* wurde, entstand in dessen zumindest vorübergehend radikaler, ungewohnter Ästhetik ein neues Distinktionsmerkmal. „I know that it is the best I have ever had, though many, accustomed to the re-touched lie of the average photographer, think it very poor“, schrieb 1901 Jack London über ein Photo, das Genthe von dem damals 25-jährigen Schriftsteller schoss.¹⁹⁷ Die Einzigartigkeit des Photos entsteht nun aus der Individualität der Personen sowohl hinter wie vor der Kamera. In dieser Szene ist es nicht überraschend, dass also auch Genthe zum künstlerischen Subjekt wird; ihm zu Ehren wird sogar ein Walzer komponiert, und noch 1916 ein weiteres Gedicht eines Bernard Sexton veröffentlicht, dass sich von dem ‚charakteristischen Mittelmaß‘ der Zeilen George Sterlings auf eine Weise abhebt, die zu beurteilen hier den Leserinnen und Lesern überlassen bleibt:

Within its mask of flesh the soul in vain / Doth hide its charactry. This wizard man, / Genthe, reveals its ancient waywardness / And on his parchment softly states the thing / Eternal that abides in each of us, / Beneath the external clay.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Lee, *Picturing Chinatown*, 20.

¹⁹⁶ Vgl. Ebd., 20–24.

¹⁹⁷ Jack London an Mrs. Bingham, 31. Januar 1901, George Bray Collection; vgl. zur Entstehungsgeschichte des Bilds Genthe, *As I Remember*, 49.

¹⁹⁸ Bernard Sexton, „Arnold Genthe“.

Dieser erste von vier Versen fasst die spezifische Qualität zusammen, die Genthes Photographien oft zugeschrieben wurde. In „Rebellion in Photography“, seiner 1901 in *Overland Monthly* erschienenen, programmatischen Polemik gegen die Bildindustrie der kommerziellen Studios hatte Genthe dies selbst nüchterner formuliert:

Though the first aim must of course be to obtain a good likeness, these modern workers are by no means satisfied with a faithful reproduction of the features or the microscopic rendering of *detail*. They want more: something of the soul, the individuality of their sitter, must be expressed in the picture, and furthermore the arrangement of lines and the distribution of lights and shades must be managed in such a way as to make a *picture* of fine artistic merit. [Hervorhebungen im Original]¹⁹⁹

Die Photographie wird zum ästhetischen Objekt und zur Darstellung der *hinter* den Gesichtszügen verborgenen Innerlichkeit des Menschen. Was trivial klingen mag, ist eine zweifache Abkehr von der Studiophotographie: Der sowohl normativen wie auf die ‚schöne‘ Oberfläche fixierten Ablichtung der Menschen im Studio steht hier ein freierer Umgang mit Person und Raum entgegen, in dem gerade das Individuum *hinter* der Oberfläche erfasst werden soll. Genthes sarkastische Beschreibung der fast schon automatisierten Arbeit im kommerziellen Studio liest sich – wenn wir an die oft bis zur Unkenntlichkeit oder eben vereinheitlichenden Schönheitsnorm am Computer nachbearbeiteten ‚Covergirls‘ denken – noch heute überraschend aktuell. Wer sich im Studio porträtieren lässt, wird zuerst in eine von zwölf Standardposen gezwungen – „more or less theatrical or grotesque“ – bevor das Photo dann im Nebenraum von Assistentinnen weiterbearbeitet wird:

[...] a number of young girls, who have never seen the sitter, and who have only a faint idea of drawing and a rather hazy knowledge of human anatomy, proceed to smooth up the face by conscientiously removing [...] every wrinkle or unevenness, so that the resulting picture, though perhaps something of a likeness, must necessarily be devoid of any individual expression, and cannot claim any artistic merit.²⁰⁰

Sowohl in dieser Kritik wie in der zuvor zitierten Beschreibung der Ansprüche der „modern workers“ ist die Verbindung zwischen „Individualität“ und „künstlerischer Leistung“ („artistic merit“) auffällig. Genthe ist bei weitem nicht der erste, der eine solche Kritik äußert und ebenso nicht der erste, der eine spezifische Praxis als Gegenmittel entwickelt. Alfred Lichtwark, bei dem der junge Genthe noch in Hamburg in den Kunstunterricht ging, schrieb fast ein Jahrzehnt zuvor in ähnlichem Tonfall zur Studiophotogra-

¹⁹⁹ Arnold Genthe, „Rebellion in Photography“, 96.

²⁰⁰ Ebd., 94f.

phie und nahm das Unverständnis vorweg, das Jack London zu dessen Genthe-Porträt entgegenschlug:

Eine noch so künstlerische aber unretouchierte Aufnahme pflegt Entsetzen zu erregen. Der Photograph ist an diese Ansprüche so streng gewöhnt, dass er sie überall voraussetzt. Kommt einmal jemand mit einem Bilde zurück und macht darauf aufmerksam, dass er sechzig Jahre zähle und nicht dreissig, dass er Furchen auf der Stirn und Falten am Kinn habe, hohle Wangen und Stumpfnase statt der griechischen, die ihm anretouchiert sei, dann wird ihm wohl die Antwort: „Ach so, sie wünschen ein ähnliches Bildnis! Aber das konnte ich doch nicht ahnen!“²⁰¹

Wie in der Malerei sieht Lichtwark hier die „schöne Ähnlichkeit, das heisst die Unterdrückung des Charakteristischen“ die Porträts seiner Zeit bestimmen. Eine photographische Praxis, die die *Persönlichkeit* der Menschen einfangen soll, muss sich also der Künstlichkeit des Studios und seiner Techniken entledigen. Die Alternative ist, was im angelsächsischen Sprachraum als *candid photography* bezeichnet wird. Genthe wird zu einem wichtigen frühen Vertreter dieser Praxis; sie lässt sich – auf sehr treffende Weise – sowohl als „ehrliche“ wie als „versteckte“ Photographie übersetzen, wobei die ‚Ehrlichkeit‘ der Abbildung gerade darin liegt, dass den Abgebildeten ihr Abgebildetwerden *verborgen* bleibt. Lichtwark gibt dazu in seinem Text, der zuerst 1893 in der *Photographischen Rundschau* und im Jahr darauf im Katalog *Die Bedeutung der Amateur-Photographie* veröffentlicht wurde, ein Beispiel einer gelungenen Photographie:

Dr. Arning erzählt, wie er es angestellt, die alten Frauen so unbefangen zu erhalten. Vor ihren Augen hatte er eine Kindergruppe aufgebaut, die er zu photographieren vorgab, und wie sie nun gutmüthig theilnehmend das Schauspiel genossen, hatte er, ohne dass sie es merkten, seinen Apparat auf sie gerichtet, und es glückte ihm, ein Stück lebenswürdigen Lebens einzufangen.²⁰²

Genthe wird später einige vergleichbare Anekdoten niederschreiben. Ignacy Paderewski verwickelt er beim Phototermin in ein Gespräch über asiatische Kunst; als der Pianist mit Blick auf die Uhr feststellen muss, dass die Zeit bereits abgelaufen sei, überrascht ihn Genthe damit, unbemerkt eine Serie von Photos geschossen zu haben – „One of this photographs became his favorite portrait.“²⁰³ Von der Ballerina Anna Pavlova, die sich im Halbdunkel tanzend vor der langsamen Kamerablende sicher wähnt, macht Genthe mehrere Bilder – eines gelingt: „This is not a photograph,“ Pavlova dazu, „it is a miracle“

201 Alfred Lichtwark, *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*, 24.

202 Ebd., 27. Gemeint ist Eugen Arning, ein Arzt, der durch Menschenversuche auf Hawaii auf zweifelhafte Weise in die Geschichte einging.

203 Genthe, *As I Remember*, 50.



37. Arnold Genthe, *Anna Pavlova*. Silbergelatine-Abzug, um 1915.

(Abb. 37).²⁰⁴ Die charakteristische Unschärfe, die mit dieser Art des Photographierens einhergeht, entspricht auch der programmatischen Ablehnung des detailreichen, allzu ‚technischen‘ Bilds der professionellen Photographie. „To focus with microscopic sharpness is superfluous“, so Genthe trocken; es genüge, die wesentlichen Züge des Gesichts scharf abzulichten. In diesem Verständnis des Abbilds ist mimetische Präzision vernachlässigenswert – den *wahren* Charakter eines Menschen können solch oberflächliche Details ohnehin nicht festhalten. Die ‚Natürlichkeit‘ eines Porträts widersetzt sich geradewegs dem Akt des Porträtierens:

The very desire to appear natural produces a stiffening of the facial muscles, which is disastrous. There is only one way of avoiding the perpetuating of the photograph expression: to take the picture while the sitter is not yet ready.²⁰⁵

In einem 1934 in *Camera Craft* abgedruckten Radiobeitrag für das Brooklyn Institute of Arts and Science spitzt Genthe dieses Credo zur geradewegs existentiellen Problemstellung zu:

I firmly believe that it is absolutely impossible for any one to be his real self, if he is conscious of the moment when the picture is being taken.²⁰⁶

Um den ‚wirklichen‘ Menschen abzubilden, bedarf es einer Abkehr vom Konventionellen – nicht nur von den steifen Posen und Staffagen des Studios, sondern überhaupt von den klassischen Vorstellungen der Repräsentation. Nur, wer sich seiner Repräsentation nicht bewusst ist, kann getreu repräsentiert werden. Aus diesem psychologischen Trick des Photographen lässt sich zwar kaum eine Staatstheorie ableiten, er verbindet dennoch

²⁰⁴ Ebd., 177.

²⁰⁵ Genthe, „Rebellion in Photography“, 98f.

²⁰⁶ Arnold Genthe, „The Human Side of Portrait Photography“, 576.

die medientheoretischen Fragen dieser Zeit mit den zumeist unausgesprochenen Selbstzweifeln der Bourgeoisie.

In *The Broken Wheel*, einem Roman der heute vergessenen Schriftstellerin Florence Land May, findet Genthe auf ebenso sonderbar beiläufige wie passende Weise Erwähnung. Das Buch, das die nach der Katastrophe von 1906 entflammten Korruptionskandale fikionalisiert – Genthe ist hier vielleicht die einzige Figur des öffentlichen Lebens, die mit richtigem Namen genannt wird – ist auch eine romantische, aber überraschend schonungslose Darstellung bürgerlicher Befindlichkeiten der Westküste, deren viele Heldinnen und Helden zwischen intellektuellen Idealen, Realpolitik und Herzensangelegenheiten aufgerieben werden („Her canvas is too large, and her lavish use of color does not conceal her weakness of composition“, befand ein Kritiker in der *New York Times*, woraufhin die Autorin einen indignierten Brief an die Redaktion verfasste).²⁰⁷ Gegen Ende des Romans überreicht Parker Douglas, ein strebsamer, aber charakterlich blasser Angestellter unter Korruptionsverdacht, der ebenso energischen wie attraktiven Sozialistin Eva Grafton eine Photographie:

She had laughed mirthfully, after which he had presented her a photograph of himself by Genthe. She had regarded it earnestly, declaring that the artist had caught something in him which she had always felt existed.²⁰⁸

Was das künstlerische Porträt freilegt und Grafton in ihrem Gegenüber sieht, ist ein abstraktes Potential zu Größerem. Douglas wird später wegen Korruption verurteilt und schnell begnadigt; als er dann später an die Seite seiner Verlobten Amy Anderson – einer Generalstochter und dem „Most Original Society Girl“ dieser Geschichte – zurückkehrt, sinniert er darüber, ob er nun wirklich seine Grenzen erreicht habe: Hatte ihn Eva doch in ihrem radikalen Idealismus über diese hinaus sehen lassen. Die Sozialistin kommt bald darauf während eines Streiks zu Tode.²⁰⁹ Douglas und Anderson haben im Laufe dieses pessimistischen Bildungsromans gelernt, dass ihnen ihre bürgerlichen Privilegien ein angenehmes Leben ermöglichen werden, das über die Klatschspalten der lokalen Zeitungen hinaus aber keine Bedeutung haben wird. Dass gerade Genthe hier als ‚Zeuge‘ aufgerufen wird, ist mehr als ein ‚namedropping‘ durch die Autorin, um ihrem Roman weiteres Lokalkolorit zu verleihen. Anna Strunsky Walling, eine Schriftstellerin, die wie Jack London zu den radikalen sozialistischen Zirkeln der Stadt gehörte und sehr wohl ein Vorbild für die Romanfigur Eva Grafton hatte sein können – der *Examiner* schrieb von ihr als dem „Girl Socialist of San Francisco“ –, erkannte in der Doppeldeutigkeit der candid photograph auch die Erfüllung bestimmter Begehren:

²⁰⁷ „The Broken Wheel“, *The New York Times Saturday Review of Books*, 23. April 1910; Views of Readers, *The New York Times Saturday Review of Books*, 7. Mai 1910.

²⁰⁸ Florence Land Day, *The Broken Wheel*, 376f.

²⁰⁹ Ebd., 438.

It seemed to me one came to him as to a Confessional. One came here not only to confess one's face, but to make certain avowals here of all one had dreamed of being.²¹⁰

Für Toby Quitslund ist es durchaus die Ästhetik, die Genthes Arbeit politisch verortet. Wer seine verwaschenen Porträts nicht versteht, wird sie sich zumeist auch nicht leisten können; die ätherischen Figuren wirken nicht nur im Bildraum entrückt, sondern bringen sich darin gewissermaßen in Sicherheit: „During years of violent social protest, Pictorialism placed the sitter beyond the grasp of their adversaries.“²¹¹ Wie in späteren Abschnitten genauer betrachtet werden wird, beeinflusst diese ästhetische Rahmung auch die Bilder der Katastrophe.

2.3. Die Dialektik des photographischen Realismus

Es ist in diesem Sinne nicht überraschend, dass der Pictorialismus in den nächsten Jahrzehnten angegriffen und schließlich aus dem Kanon getilgt wird. Der Grund ist jedoch nicht, dass er als zu bourgeois abgelehnt wird; er ist vielmehr auf die *falsche* Weise bourgeois: Sein abstrakt-intellektueller Wahrheitsanspruch und die damit einhergehende Verschleierung gesellschaftlicher Realität werden schlichtweg durch einen nur noch abstrakteren, intellektuelleren Wahrheitsanspruch und eine damit einhergehende Leugnung sozialer Repräsentation ersetzt. Die Dialektik zwischen dem Pictorialismus und seinem Gegenüber, der *straight photography*, kann hier nur knapp zusammengefasst werden. Sie ist dennoch der Hintergrund, vor dem die unterschiedlichen Interpretationen von Genthes Bild entstehen und gelesen werden müssen. Am helllichtigsten hatte Sadakichi Hartmann die gegenläufigen Bewegungen in seinem bereits 1904 im *American Amateur Photographer* erschienenen Text „A Plea for Straight Photography“ beschrieben. Die sowohl technischen wie ideologischen Extreme sind für ihn die Ausschläge eines Pendels, ihrerseits jeweils Reaktionen auf Fehlentwicklungen. Der Pictorialismus, wie er am vehementesten von der „Photo-Sezession“ um Alfred Stieglitz, Edward Steichen oder Gertrude Käsebier in New York propagiert wurde, sei so ein notwendiges Korrektiv zur Photographie der kommerziellen Studios:

At the start it was merely the outcome of a revolt from the conventional photographic rendering of sharp detail and harsh contrasts [sic!]. This was refreshing, as the old-fashioned work had but little claim to beauty and none whatever to art.²¹²

210 Zitiert bei Quitslund, *Arnold Genthe*, 248. Zu Strunsky inmitten der anderen Bohemiens vgl. Birgitta Hjalmarson, *Artful Players*, 180f.

211 Quitslund, *Arnold Genthe*, 4; 247.

212 Sadakichi Hartmann, „A Plea for Straight Photography“, 106.

Der Pictorialismus ist eine Absage an das technische Bild, eine Absage an die Vorstellung, dass die Photographie nichts weiter sei als das störungsfreie Aufzeichnen vorliegender Informationen auf einen Träger. Hartmann schreibt von einer „revolt“, Genthe sah, so der Titel seines Artikels von 1901, darin ebenso eine „rebellion“ – daraus spricht nicht nur eine Unzufriedenheit über die bisherige Anwendung der Photographie, sondern der Zorn, dass sie aus diesem Grunde allgemein nicht als Kunst anerkannt und allzu oft belächelt wird. Damit Photographie nun als Kunst verstanden werden muss, ist es notwendig, das technische Bild vollends zu entwerten und zugleich innerhalb des Mediums eine Alternative dazu zu entwickeln – so erklärt sich einerseits Genthes beiläufiges Abkanzeln perfekter Schärfe, andererseits aber auch die auf unterschiedliche Weise vollzogene Annäherung der pictorialistischen Photographie an die etablierten Kunstformen von Malerei und Zeichnung. Für Genthe liegt der Bezug zur Malerei in der *Komposition* des Bilds, die für die Photographie ebenso grundlegend ist wie für die klassischeren Techniken:

It is [...] absolutely necessary for [the photographer] to seriously study the works of the great portrait painters, not to imitate them, but to learn how they disposed lines in a given space. If the photographer can draw or paint, so much the better.²¹³

Für andere bedeutet die Annäherung an die klassischen Verfahren der Bildherstellung auch die Übernahme bestimmter technischer Praktiken: Teile einer Photographie werden übermalt, das Photopapier vorbehandelt, der Abzug auf eine Weise hergestellt, dass das Resultat mitunter wirkt wie ein Holzschnitt oder eine Kohlezeichnung. Annie Brigman, die zur New Yorker Photo-Secession gehörte, aber in der Boheme San Franciscos heimisch war, erschien die Beschränkung auf den Photoapparat folglich kaum nachvollziehbar:

Who is going to limit himself to one tool when two or more will make his workmanship more beautiful? I claim the right to run the gamut from a lens to a shoebrush to gain a desired effect.²¹⁴

Innerhalb der pictorialistischen Ideologie ist es dabei nicht nur wesentlich, auf welche Weise sich eine künstlerische Photographie von einem konventionellen Lichtbild absetzt, sondern auch, was sie zeigt. Es geht dabei weniger um das Motiv als um den Anspruch. Archibald Treat, ein Anwalt und engagierter Amateur-Photograph, beschrieb 1901 den Auswahlprozess für den ersten Photo-Salon in San Francisco:

213 Genthe, „Rebellion in Photography“, 97.

214 Annie W. Brigman, „Starr King Fraternity Exhibition“, 229.



38. Arnold Genthe, *Study: Head and Hand*, in *Camera Craft*, Februar 1901, 290.

Technically perfect photographs, mere transcriptions of nature, were quickly passed. The open sesame was individuality – soul.²¹⁵

Dass dies ebenjener erste Photo-Salon war, in dem wie oben erwähnt Genthe mit dem Hauptpreis – für sowohl die beste Gesamtauswahl und das beste Porträt – ausgezeichnet wurde, überrascht nicht. Wie Jack London bezüglich seines Porträts berichtet auch Treat vom Unverständnis der Laien angesichts Genthes preisgekrönter *Study: Head and Hand*; er erlaubt sich darüber hinaus eine aber eine noch radikalere Bemerkung zu diesem „triumph of photography“:

Its highest commendation, however much it may sound like treason, would be that no uninitiated person would ever take it for a product of the camera.²¹⁶

Die beste Photographie ist diejenige, die nicht als Photographie erkennbar ist: Das paradoxe Spiel mit der Repräsentation ist hier in die Prozesse der Bildproduktion selbst eingeschrieben (Abb. 38).

Was Treat ironisch als einen „Verrat“ („treason“) bezeichnet, wird vor allem von nachfolgenden Generationen in der Tat als einer verstanden werden. Bereits Hartmann ist mehr als skeptisch gegenüber der Verwendung ‚malerischer‘ Effekte in der Photographie: Sein „Plea for Straight Photography“ ist eben ein Appell, photographische Bilder auf den photographischen Prozess zu beschränken, diese Beschränkung aber nicht als Entwertung zu verstehen:

215 Archibald Treat, „Important Lessons of the First Salon“, 293.

216 Ebd., 294.

Surely every medium of artistic expression has its limitations. We expect an etching to look like an etching, and a lithograph to look like a lithograph, why then should not a photographic print look like a photographic print?²¹⁷

Für Hartmann hat das Medium also *an sich* einen intrinsischen Wert, an dem es gemessen werden kann. Die Frage nach der photographischen Wahrheit hat sich verschoben.

Der ideologische Kampf um die frühe Kunstphotographie lässt sich grob in vier Schritte gliedern. An seinem Anfang steht die Kritik, die in der Photographie lediglich eine nicht als Kunst brauchbare technische Aufzeichnung sieht. Im Pictorialismus wird darauf eine Antwort gefunden: Die Photographie lässt sich nicht auf ihren technischen Prozess reduzieren, sondern ist ein offenes Verfahren der Bilderzeugung und darin an andere – wie Malerei oder Zeichnung – anschlussfähig. Dies fordert wiederum die Kritik heraus, im Pictorialismus eine Imitation ‚fremder‘ Techniken zu sehen, die das Photographische am Bild entwerten; als Konsequenz kann die Photographie nun auf *legitime Weise* auf ihren technischen Prozess reduziert werden – zu der Kritik, dass sie deswegen *keine* Kunst sein könne, kommt die Option hinzu, dass sie gerade *deswegen* Kunst sei. Es ist offensichtlich, dass während dieser viele Jahrzehnte andauernden Diskussion bestimmte Begriffe maßgeblich bleiben und zugleich – auch durch ideengeschichtliche und gesellschaftliche Veränderungen – im ‚laufenden Betrieb‘ neu definiert werden: Kunst, Wahrheit, Natur. Hartmanns Forderung, dass ein künstlerisches Medium mit sich selbst identisch sein sollte, gehört zur Ideologie der klassischen Moderne und wird, bis der Diskurs bei Clement Greenberg angelangt ist, in der Malerei noch weitaus drastischere Konsequenzen zeitigen als in der Photographie. Dies ist freilich eine andere Definition von ‚Kunst‘ als diejenige, die zuvor verwendet wurde, um der Photographie ihre künstlerische Qualität abzusprechen oder – im Pictorialismus – zuzugestehen. Was aber ist für die pictorialistischen Photographinnen und Photographen künstlerisch? Genthe koppelte „artistic merit“ daran, wie ein Photo im Verbund mit einer gelungenen Komposition den „individuellen Ausdruck“ der Porträtierten einfangen konnte; sowohl er wie Archibald Treat sprechen von der „Seele“. Dass Bernard Sexton in seinem Gedicht über Genthe von letzterem als einem „wizard“ spricht, der diese Seele von hinter der Fleischmaske hervorzuholen vermag, ist nicht nur poetische Überhöhung: Es weist auch darauf hin, dass das Künstlerische an der Photographie keine rationale Angelegenheit ist und immer mit einem Geheimnis verbunden bleibt.

Genau an diesem Punkt erkennt Sadakichi Hartmann die Falle, in die der Pictorialismus getappt ist:

And as “individual expression” in straight photography is extremely difficult to attain, the artistic photographer began to imitate the artist. “Individual expression” became synonymous [sic!] with “painter-like expression” [...].²¹⁸

²¹⁷ Hartmann, „A Plea for Straight Photography“, 104.

²¹⁸ Ebd., 106.

Wie verhält sich dies alles zur Idee einer photographischen Wahrheit? Das Lichtbild steht im 19. Jahrhundert inmitten der grundlegenden Diskussionen über Objektivität und das Verhältnis von Technik zur Natur; dass der Photoapparat auf ‚mechanischem‘ oder gar ‚automatischem‘ Wege ein Abbild der Wirklichkeit herzustellen vermochte, war für die wissenschaftliche Praxis ebenso relevant wie für die Vorstellung des ‚Wissenschaftlichen‘ an sich.²¹⁹ Im Extrem ist die Photographie also ein Bild, das die Natur selbst erzeugt oder *von sich selbst macht*, wie es Talbot in der schönen Wendung vom „Stift der Natur“ fixierte. Dieser freundlichen Auslegung stehen kritischere Analysen der Photographie entgegen: Zum einen an der Übergriffigkeit des (menschlichen) Bildermachens – Heideggers Grauen vor dem Weltbild, Balzacs Vorstellung, dass der hexerische Apparat weniger die Seele hinter der Fleischmaske hervorhob, sondern von letzterer Schicht um Schicht abschabte – und zum anderen an der *Unzulänglichkeit* des Lichtbilds gegenüber der abzubildenden Natur. Gerade letzteres wurde von der Kunstliteratur als Defizit des Mediums hervorgehoben – oft im paradoxen Verbund mit einer Kritik an der ‚automatischen‘ Entstehung des Lichtbilds. Der Künstler Philip Gilbert Hamerton schrieb in seinem ab 1860 mehrfach überarbeiteten und veröffentlichten Aufsatz „The Relation Between Photography and Painting“ ausführlich über die Probleme, die die Lichtverhältnisse beim Photographieren verschiedenster Motive verursachen und die eine Entstehung künstlerischer Bilder effektiv verhindern (das trivialste davon – dass der Himmel nur detailliert abgebildet werden kann, wenn die Landschaft darunter ins Schwarze abdriftet, oder umgekehrt der Himmel nur weiße Fläche bleibt – wird uns noch in Bezug auf Katastrophenbilder beschäftigen). Seine Schlussfolgerung:

Photography cannot often give very much truth at once; but it will give us innumerable truths, if we only ask for one at a time.²²⁰

Der Maler indes kann – trotz der gegenüber der Photographie beschränkten Fähigkeit zur perfekten Imitation – einen Ausgleich schaffen:

[I]n his way of interpreting Nature's light, he has opportunities of compromise and compensation which the unthinking photograph cannot have. So he gets more truths.²²¹

Dies ist allerdings mehr als eine Frage der Technik:

The photograph gives the fact in its stern truth, so many actinic rays and no more, an image so large in proportion and no larger. But the painter always sym-

²¹⁹ Vgl. Kapitel 3 in Lorraine Daston und Peter Galison, *Objectivity*.

²²⁰ Philip Hamerton, „The Relation Between Photography and Painting“, 216. Vgl. auch Kemp und Amelunxen, *Theorie der Fotografie*, 1:142.

²²¹ Hamerton, „The Relation Between Photography and Painting“, 204.

pathises, more or less, with the excitement of the beholder, for he himself is a beholder. [...] [A]ll good painting [...] is full of human feeling and emotion. If it has no other feeling in it than love or admiration for the place depicted, that is much already, quite enough to carry the picture out of the range of photography into the regions of art. [Hervorhebung im Original]²²²

Hamerton schlägt daraufhin ein kleines Experiment vor: Man solle eine Skizze einer Landschaft anfertigen, und von der gleichen Ansicht anschließend eine Photographie machen – unweigerlich würde die Photographie einen *falschen* Eindruck hinterlassen. Das Gemälde ist somit nicht nur eine Syntheseleistung, die die fehlenden „Wahrheiten“ des Lichtbilds durch eine „Interpretation“ des Lichts selbst ausgleichen kann, sondern ein Gegenstand, der zwischen unterschiedlichen Subjekten vermitteln kann. Ob der Maler aber nun „Liebe oder Bewunderung“ für sein Motiv empfindet und dies erfolgreich ins Bild setzen kann, erschließt sich nur im Akt der Betrachtung selbst – so ist auch hier das Künstlerische letztendlich die Mitteilung eines Geheimnisses. Hamerton ist sich dieses irrationalen Anteils bewusst; er stellt die menschliche Wahrnehmung als natürlich und sogar göttlich („God’s work“) der menschengemachten Linse in genau diesem Sinne entgegen:

What we artists see is a vision of Nature through the lenses that *she* has given us, our own human eyes, brightened or dimmed as may be with human joys and sorrows and emotions. That vision thus transmitted is reflected in the mysterious dark chamber of the skull, with a thousand subtle changes and strange variations of unaccountable fantasy. [...] The artist who would truly *see* Nature must look at her works with the eyes that she has given him, and not see her at second-hand by the intervention of a glass lens and a mahogany camera. [Hervorhebung im Original]²²³

Hamertons komplexer Text lässt sich gerade in seiner Widersprüchlichkeit beinahe schon als konstruktivistische Analyse lesen. Das im Apparat hergestellte Abbild der Natur ist defizitär, weil darin – wie Hamerton über Seiten hinweg anhand zahlreicher photometrischer Beispiele zu belegen sucht – in nur jeweils einen Teilbereich des Lichtspektrums ausreichende Informationen aufgezeichnet wurden (sein Vorschlag, als Vorlagen für Gemälde mehrere Aufnahmen eines Motivs mit unterschiedlicher Belichtungszeit herzustellen, nimmt die heutige HDR-Photographie vorweg).²²⁴ Innerhalb dieses Teilbereichs ist die Photographie präzise, doch aufgrund dieser Unvollständigkeit kann sie kein objektives Bild der Natur bereitstellen. Wie ein gutes Jahrhundert später Susan Sontag

222 Ebd., 217.

223 Ebd., 220.

224 Ebd., 215.

weist Hamerton – wenn auch aus anderen Gründen und mit anderen Konsequenzen – auf das Fragmentarische der Photographie hin:

The good of painting is that it represents the *relations* of truths of nature (1st) to each other, and (2d) to the heart and intellect of man.

Photography represents facts isolated from their natural companions, and without any hint of their relation to the human mind. [Hervorhebung im Original]²²⁵

Auch wenn Objektivität nicht Hamertons zentrales Thema ist, ist damit ein wichtiger Punkt späterer Wissenschaftskritik angesprochen: die ‚Kontextlosigkeit‘ wissenschaftlich erzeugter Aufzeichnungen, in denen – wie beispielsweise unter Laborbedingungen – Ergebnisse als objektiv wahr angesehen werden, obwohl möglicherweise relevante Zusammenhänge oder Auswirkungen schlichtweg ausgeklammert wurden. Dies bedeutet, dass ‚Natur‘ nicht als Ganzes und ein Geflecht von Beziehungen verstanden wird, sondern als Menge willkürlich arrangierbarer (und austauschbarer) Fragmente.²²⁶ Obgleich anthropozentrisch, ist der Blick durch das ‚von der Natur gegebene‘ menschliche Auge im Vergleich dazu wahrhaftiger: Im Auge sieht die Natur sich selbst. Auch dies ist allerdings defizitär, da die menschliche Wahrnehmung in der *black box* der Psyche stattfindet und auf ihrerseits uneinsehbare Weise den Kräften der Imagination unterworfen bleibt – die schließlich und notwendigerweise mitwirken, wenn das Gesehene dann in der Kunst ins Bild gesetzt werden soll: „all good painting is unreliable. [Hervorhebung im Original]“²²⁷ Dass dies aber im Vergleich zur Kamera ein geringeres Übel sei, liegt an der (immanenten) Beziehung des Menschen selbst zur Natur.

Hier gelangt Hamerton jedoch an den gleichen Punkt, an dem der Pictorialismus seinerseits später angreifbar wird: Kunst ist, was im Verhältnis des menschlichen Herzens und Intellekts zur Natur entsteht; wie dies genau geschieht, bleibt in der „mysteriösen dunklen Kammer des Schädels“ verborgen. Zehn Jahre, nachdem Hamerton seinen Text verfasst hatte, hält der Photopionier Albert Sands Southworth eine kämpferische Rede vor der National Photographic Association of the United States. 1870 kann Southworth auf eine lange und bewegte Karriere als Porträtphotograph zurückblicken; an eine Rückschau auf die Entwicklung der Daguerreotypie schließt er eine kritische Bestandsaufnahme des Berufsstandes und schließlich einige grundsätzliche Gedanken zur Kunstproduktion an:

The artist is conscious of something besides the mere physical, in every object of nature. He feels its expression, he sympathizes with its character, he is impressed with its language; his heart, mind, and soul are stirred in its contemplation. It is

²²⁵ Ebd., 229f.

²²⁶ Vgl. Carolyn Merchant, *The Death of Nature*; Beck, *Risikogesellschaft*, v.a. Kapitel II, 67–112.

²²⁷ Hamerton, „The Relation Between Photography and Painting“, 234.

the life, the feeling, the mind, the soul of the subject itself. Nature is the creation of infinite knowledge and wisdom, and it is hardly permitted to even faintly express nature by a copy.²²⁸

Diese Sätze hätten ohne allzu große Überarbeitung auch in Hamertons Text Platz gefunden. Wo letzterer ähnliche Gedanken aber als Argument *gegen* die Photographie als bildende Kunst verwendete, zieht Southworth eine Grenze, die nicht vor, sondern innerhalb der photographischen Praxis verläuft. Zuvor im Text hatte er die Vorstellung ausgeräumt, dass sich Photographie aufgrund aus methodischen Gründen von den klassischen bildenden Künsten unterscheide; die Kamera sei nicht mehr oder nicht weniger ein Werkzeug als Pinsel oder Meißel. Letztlich käme es auf Können und Einsicht des Künstlers oder der Künstlerin an:

The mind must express the value and mark and impress resemblances and differences. It must be instructed and directed. It must be instructed and directed by impressions, at the time, emanating from the subject itself.²²⁹

Welches Medium sie also bevorzugen mag, Kunst bleibt auf das Geheimnis des Subjekts angewiesen. Hamertons Vorwurf, dass die Photographie nur partielle, akzidentielle Wahrheiten und nicht die ihrem Motiv innewohnende Wahrheit abbilde, lässt sich in diesem Sinne vom Medium auf dessen unqualifizierte Verwendung reduzieren. Southworth schreibt folglich:

Nature is not all to be represented as it is, but as it ought to be, and might possibly have been; and it is required of and should be the aim of the artist-photographer to produce in the likeness the best possible character and finest expression of which that particular face or figure could ever have been capable. But in the result there is to be no departure from truth in the delineation and representation of beauty, and expression, and character.²³⁰

Wieder wird im Porträt nach einer „Wahrheit“ gesucht, die nicht diejenige der rein mimetischen Abbildung ist. Der betagte Southworth stirbt 1894, noch ein Jahr bevor Genthe nach Kalifornien einreist und seine ersten Photographien schießt. Die Arbeiten, die Southworth und sein Studiokollege Josiah Johnson Hawes in Boston anfertigten – beispielsweise ihre ungewöhnlichen Selbstbildnisse aus den 40er/50er-Jahren – nehmen Bildstrategien des Pictorialismus vorweg, leiten aber praktisch auch die von den Bohemiens der Jahrhundertwende verhasste kommerzielle Porträtphotographie ein (Abb. 39 &

228 Albert Sands Southworth, „An Address to the National Photographic Association of the United States“, 322. Vgl. auch Trachtenberg, *Reading American Photographs*, 26–28.

229 Southworth, „An Address“, 321.

230 Ebd.



39. Albert Sands Southworth, Selbstporträt. Daguerreotypie, zwischen 1845-50.

40). 1898 veröffentlicht *Camera Notes*, die von Alfred Stieglitz herausgegebene Zeitschrift des New Yorker Kameraclubs, einen Leserbrief, dessen Autor anno 1848 von „two peripatetic artists from the great City of Boston“ ins Studio eingeladen wurde; hier versprochen die beiden Daguerreotypisten „portraits of such accuracy that they were more like than the sitter“. Dort wird der junge Mann zehn Minuten bewegungslos in ein an die ‚Eiserne Jungfrau‘ gemahnendes Gerüst eingespannt; mehrere Tage später erhält er das Resultat, das sich gegenüber den Photos des späten 19. Jahrhunderts eher „bemitleidenswert“ ausnimmt, zu seiner Zeit aber als „künstlerischer Triumph“ dargeboten und empfangen wurde.²³¹ Es braucht nicht viel Phantasie, um angesichts von Tatzeit, -ort und dem Anspruch, ein Porträt zu produzieren, das dem Porträtierten *ähnlicher ist als er selbst*, den Autoren des Leserbriefs tatsächlich im Studio Southworths und Hawes sitzen zu sehen.

Das Argument für eine Kunst, die nur unter Preisgabe mimetischer Präzision eine ‚innere Wahrheit‘ zeigen soll, lässt sich somit nach Belieben innerhalb des Spektrums kreativer Praktiken verschieben – es kann sowohl für das retuschierte Studiobild eintreten wie für den verwaschenen Schnappschuss, es kann für die malerische Photographie sprechen und für die grundsätzliche Überlegenheit der Malerei gegenüber dem Lichtbild. Dieser gesamte Diskurs ist von einem platonischen Dualismus geprägt, bei dem die zerstrittenen ‚Eingeweihten‘ den Höhleneingang mal an der einen, mal an die anderen Stelle einzeichnen und noch den Winkel des Schattenwurfs anpassen, ohne dass sich am Gleichnis effektiv etwas ändern würde. In seiner „Kleinen Geschichte der Photographie“ von 1931 findet Walter Benjamin entsprechend scharfe Worte für diesen

[...] fetischisierende[n], von Grund auf antitechnische[n] Begriff von Kunst, mit dem die Theoretiker der Photographie fast hundert Jahre lang die Auseinandersetzung suchten, natürlich ohne zum geringsten Ergebnis zu kommen. Denn sie

231 Lucius Eugene Chittenden, „An Historical Letter“.

unternahmen nichts anderes, als den Photographen vor eben jenem Richterstuhl zu beglaubigen, den er umwarf.²³²

So ist es nicht unverständlich, dass diese Auseinandersetzung im 20. Jahrhundert gekappt und nun selbst für die *künstlerische* Photographie das gefordert wird, was an ihr zuvor bemängelt wurde: Ein technisches Bild zu sein, eine perfekte Aufzeichnung dessen, worauf die Linse des Apparats gerichtet wird.

2.4. Aufzeichnung, Bild, Luxusobjekt

Trotz der Bemühungen der Autorinnen und Autoren des ‚langen 19. Jahrhunderts‘, für das Feld von Kunst und Photographie gültige Normen zu entwickeln, lässt der Fokus auf Innerlichkeit und Subjektivität den gesamten Diskurs offen und uneindeutig. Die Diskussion kreist aber nicht ausschließlich um den ‚individuellen Ausdruck‘ oder gar die im Kunstwerk vermittelte Seele; andere Begriffe tragen ebenso zu den Versuchen bei, das photographische Bild ins Verhältnis zur Wahrheit zu bringen, und nicht zuletzt entstehen Normen aus der Praxis selbst. Ein zentraler Begriff fällt bei Hamerton an einer weiteren Stelle, an der er zur photographischen Fragmentierung der Wahrheit schreibt:

[Photography] cannot give us one picture, but it will give us millions of most reliable memoranda containing an infinite amount of useful information. It cannot give the most precious truths of nature, but there is not testimony so trustworthy for large classes of ordinary facts such as all the world wants.²³³

Was die Photographie also nicht bieten kann, ist ein *Bild* (und damit die *ganze* Wahrheit). Auch Southworth wird das Bild als eine *qualitative* Kategorie aufrufen, wenn er gegen die massenhafte Produktion qualitativ minderwertiger Photographien polemisiert. Wenn gute Photos selten seien wie Edelsteine aus Indien oder Brasilien, wären schlechte so ver-



40. Albert Sands Southworth und Josiah Johnson Hawes zugeschrieben. [Portrait of a young man with chin beard and duck-tail coiffure]. zwischen 1845-50.

232 Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, 369.

233 Hamerton, „The Relation Between Photography and Painting“, 235.

breitet wie deren billige Glasimitationen; „pictures of a quality scarcely worthy of the name“.²³⁴

Während Hamerton und Southworth den Begriff nur nebensächlich gebrauchen, wird er später zunehmend ins Zentrum des Diskurses rücken – dient er im ‚Pictorialismus‘ doch zur selbstbewussten Definition der gesamten Praxis künstlerischer Photographie. Als der Kameraclub in New York sich 1897 entschließt, sein bisheriges Journal unter Alfred Stieglitz’ Federführung als die nunmehr vierteljährlich erscheinenden *Camera Notes* neu auszurichten, wird an dieser Definition noch gearbeitet. Was auf den Seiten der Zeitschrift publiziert werden soll, unterliegt einer programmatischen Beschränkung – selbst wenn diese schwer zu formulieren scheint:

[A] picture rather than a photograph, though photography must be the method of graphic representation.²³⁵

„Photographie“ bezeichnet hier also einen grundlegenden Prozess, der zu einem Bild führen kann, unterscheidet sich aber kategorisch von diesem, wenn es um das Bild-Objekt selbst geht. In diesem Sinne wertet in einer späteren Ausgabe Sadakichi Hartmann eine Photographie der ansonsten von ihm geschätzten Zaida Ben Yusuf ab (Abb. 41):

„The Peacock’s Plumage” is not, in my opinion, a picture; it is ordinary, and not at all to be compared with her other work, which is generally so aristocratic, logical and edifying. [Hervorhebungen im Original]²³⁶

Arnold Genthe wird noch 1912 einen Artikel mit „Getting Art, not Mere Photographs, from a Camera“ betiteln; dieser unter anderem in der *New York Times* auf den Seiten für die moderne Frau abgedruckte Text enthält allerlei ästhetische und technische Ratschläge für Photographinnen, die – so der Untertitel – vom Konventionellen in der Porträtphotographie wegkommen wollen. Wie zu erwarten ist eine der Aufgaben, vor denen die junge Photographin stehen wird, die Dinge um sie herum nicht lediglich in „Form und Oberfläche“ abzulichten, sondern „etwas von dem Geist des gesehenen Dings anzudeuten“.²³⁷ Die Ausdifferenzierung des Bilds aus der Photographie macht einen komplementären Begriff notwendig, der in demjenigen der „Aufzeichnung“ („record“) gefunden wird. Es ist naheliegend, dass dieser mit den auf analoge Weise der Kunst entgegengesetzten Kategorien des Wissenschaftlichen oder rein Informativen verbunden wird. H. C. Atwood, der 1906 für *Camera Craft* über die Handkamera schreibt, unterscheidet entsprechend zwischen „record work, including buildings, groups and scenes which we wish

234 Southworth, „An Address“, 321.

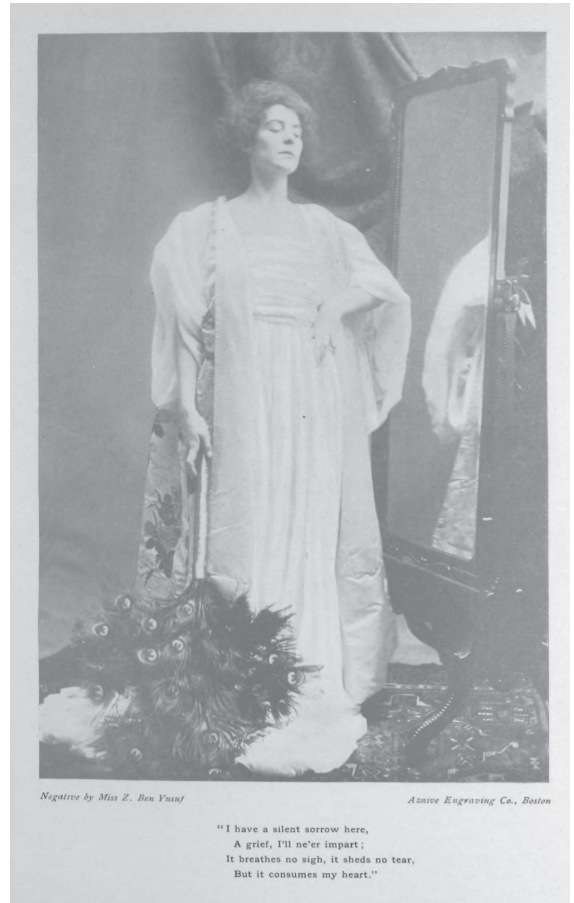
235 Publication Committee, [Editorial], *Camera Notes*, Juli 1897.

236 Sadakichi Hartmann, „A Walk Through the Exhibition“, 87.

237 Arnold Genthe, „Getting Art, not Mere Photographs, from a Camera“, *The New York Times*, 5. Januar 1913. Übersetzung J. B. Der Text ist auf 1912 datiert und vermutlich ein Nachdruck aus anderer Quelle.

to preserve for their own sakes, and pictorial work in which the scenes portrayed may be described in terms of art."²³⁸ Atwood muss dabei nicht auf die „Seele“ oder andere innere Werte verweisen; sehr im Sinne der *straight photography* bestimmt sich der „Kunst- oder Bildwert jeder in schwarz und weiß erzählten Geschichte“ aus Tonwerten und Komposition.²³⁹ Auch dies ist relevant, da spätestens bei der Bildkomposition die Person hinter der Kamera entscheidend wird – eine Aufzeichnung hingegen kann rein mechanisch oder automatisch erfolgen und ist nicht auf den Einfluss eines Subjekts angewiesen oder wird durch dieses gar verfälscht, wie es Henry Irving Brock in seiner Feier der „indifferent“ aufzeichnenden Linse behaupten sollte.

Diese begrifflichen Unterscheidungen werden ebenso aus der Praxis abgeleitet, wie sie in die Praxis umgesetzt werden müssen. Das künstlerische Bild, das über die technische Aufzeichnung hinausgeht, kann sich auch bei der Reproduktion nicht auf rein automatische Verfahren beschränken. Der grundlegende Vorteil des Lichtbilds, das vom Negativ immer aufs Neue getreu vervielfältigt werden kann, wird dabei bewusst aufgegeben. Ein kurzer Artikel zum „Value of the Salon Print“ im Katalog des zweiten Photosalons in Chicago 1901 – Genthe ist hier wieder mit *Study: Head and Hand* vertreten – unterstreicht die Rolle des Unikats im speziell für den künstlerischen Salon hergestellten Abzug. Wie die Meistermaler wohl nicht in der Lage gewesen wären, ihre Werke zu duplizieren, würde auch beim Arbeiten hinter der Kamera und in der Dunkelkammer immer ein anderes Ergebnis erzielt werden. „Each print has its own particular note and value and *cannot be duplicated* [Hervorhebung im Original]“, schließt die Autorin, vermutlich die hier mit dem Kürzel E.L.S. unterzeichnende Mitbegründerin der Photo-Secession Eva Watson-Schütze; dies wäre, was den Photogra-



Negative by Miss Z. Ben Yusuf

Ainsie Engraving Co., Boston

"I have a silent sorrow here,
A grief, I'll ne'er impart;
It breathes no sigh, it sheds no tear,
But it consumes my heart."

41. Zaida Ben Yusuf, *The Peacock's Plumage*, in *Photo Era*, Juni 1898, 32.

²³⁸ H. C. Atwood, „Using a Hand Camera“, 1f.

²³⁹ Ebd., 2; Übersetzung J. B.

phie-Salon letztlich von einer „Ausstellung von Photographien“ unterscheide.²⁴⁰ Genthe selbst, so seine Assistentin Byrd Hazelton, sprach erst von „finished pictures“, wenn es sich dabei um einen von ihm selbst abgesegneten und signierten Abzug handelte.²⁴¹ Laut Testament wollte er folgerichtig, dass nach seinem Tod alle im Studio verbleibenden Negative und Abzüge zerstört werden würden; dass dies nicht geschah, ermöglichte eventuell das erfolgreiche Nachleben seines Werks über seine Autorschaft hinaus.²⁴²

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass der Wert des Unikats dabei nicht nur in dessen individueller Ausführung lag, sondern auch in der Verknappung der Ware. Mit der Bewegung der American Aesthetics, der Ausprägung der Arts and Crafts in den USA, waren auch gesellschaftspolitische Ansprüche an das künstlerische Objekt in der Amateurphotographie angekommen. Die ‚handgemachte‘, individuelle Photographie war eine Absage an die Massenproduktion in der Industriegesellschaft; die Arbeit am Objekt selbst erfuhr eine Wertschätzung, die sich unweigerlich in der Preisgestaltung niederschlagen musste – so sehr damit auf intellektueller Ebene ein egalitärer Gedanke von einer ‚Kunst für Alle‘ verbunden war. In einem Aufsatz zu Amateur- und Kunstphotographie bemühte sich Sadakichi Hartmann, die widersprüchlichen Anliegen zu einem schlüssigen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Projekt zusammenzuführen:

Make war on pot-boiler art. As the painters fail to raise the standard of art among the middle class by asking unreasonable prices for mediocre work, give them photographs of a broad human interest, make only a few prints of each successful picture, frame them artistically and sell them at democratic prices that are within the reach of all.²⁴³

Trotz solcher Gedanken ist es unwahrscheinlich, dass Genthes Porträts jemals andere Zielgruppen ansprachen als arme Bohemiens und reiche Bourgeoise. Der Philologe, der in Deutschland eine akademische Karriere aufgegeben hatte, da sie einem sonst mittellosen Bürgerlichen keine Lebensgrundlage hätte bieten können, konnte als Amateurphotograph in den USA so nicht nur seine kreativen Interessen verfolgen, sondern fand sich plötzlich mit – zumindest relativem – Reichtum konfrontiert: Beim Zählen seiner Einkünfte bemerkte der erstaunte Genthe, dass er zwischenzeitig eine zuvor unvorstellbare Summe von dreitausend Dollar in Goldmünzen gehortet hatte.²⁴⁴

Innerhalb dieses ebenso von ideellen wie von ökonomischen Werten bestimmten Dispositivs der Kunstphotographie entstehen auch Arnold Genthes Bilder von der Katastrophe, selbst wenn die Katastrophe vieles daran infrage stellen wird. Genthe wendet sich

240 [Eva Lawrence Schütze?], „The Value of the Salon Print.“ Watson-Schütze ist unter dem Namen Eva Lawrence Schütze mit vier Werken im Katalog vertreten, was ihre Autorschaft als E.L.S nahelegt.

241 Quitslund, *Arnold Genthe*, 31.

242 Ebd., 286.

243 Sadakichi Hartmann, „A Few Reflections on Amateur and Artistic Photography“, 45.

244 Genthe, *As I Remember*, 51; Quitslund, *Arnold Genthe*, 84.

mit seinen Photos nicht an die Tagespresse, in der er sowohl als Person wie als Bilderproduzent eine andere Rolle spielt; sie finden vielmehr Erwähnung in der Klatschspalte des *Call*, der im Juli 1906 berichtet, dass Genthe wieder nach San Francisco zurückgekehrt sei:

He has a number of very beautiful fire pictures and particularly attractive views taken recently in the Yosemite, and as soon as his studio is completed will give an exhibition of these to his friends.²⁴⁵

Die Photos bleiben vorerst in diesem Kreis. Am 20. April 1907 eröffnet das Hotel del Monte im beliebten Ausflugsort Monterey eine eigene Galerie; neben so gut wie allen prominenten Malerinnen und Malern San Franciscos ist auch Genthe mit den Photos vom vorigen April in der ersten Ausstellung vertreten, deren Auswahlkommission er zudem vorstand.²⁴⁶

1910, in dem Jahr, in dem auch Florence Land Mays Roman erscheint, findet in der Albright Art Gallery der Kunstakademie von Buffalo die *International Exposition of Pictorial Photography* statt. Der experimentierfreudige Pictorialist Alvin Langdon Coburn, selbst mit über zwei Dutzend Abzügen in der Ausstellung gut repräsentiert, preist sie in einem Artikel für *Harper's Weekly* sogleich als einen guten Startpunkt für Sammlerinnen und Sammler an:

[F]or in the days to come the fact that a print was shown in the Buffalo Exhibition of 1910 will give it place in the history of photography.²⁴⁷

Diese große Übersichtsschau ist auf doppeldeutige Weise historisch: Der Pictorialismus wird hier als übergreifende Erzählung präsentiert, die bereits mit den Porträts des 1870 verstorbenen David Octavius Hill ansetzt; aus den Umständen lässt sich aber herauslesen, dass diese Erzählung zugleich an ihrem Ende angelangt ist. Dies ist eine der letzten Selbstdarstellungen des Pictorialismus, bevor dessen geistiger und praktischer Mitbegründer Alfred Stieglitz sich zunehmend der europäischen Avantgarde einerseits und der *straight photography* andererseits zuwendet. Die von den Mitgliedern der Photo-Secession organisierte Ausstellung versammelt in zwei Abteilungen sowohl internationale, mitunter historische Arbeiten, die für den Pictorialismus als maßgeblich erachtet werden, und aktuelle Arbeiten von Photographinnen und Photographen aus den USA. Für die Hängung verantwortlich sind Stieglitz, Clarence H. White, Paul B. Haviland und der Maler Max Weber.²⁴⁸ White wird später die erste Photographieschule der USA gründen; Haviland und Weber gehören zum avantgardistischen Zirkel Stieglitz' und wirken maßgeblich

245 *The Smart Set*, *San Francisco Call*, 13. Juli 1906.

246 Quitslund, *Arnold Genthe*, 97; Donald J. Hagerty und Maynard Dixon, *The Life of Maynard Dixon*, 87.

247 Alvin Langdon Coburn, „Artists of the Lens“.

248 Buffalo Fine Arts Academy, *Albright Art Gallery International Exposition*.

dazu bei, dass die New Yorker Szene mit den radikalen künstlerischen Ideen aus Europa infiziert wird. 1907 zeigte Stieglitz in seiner Galerie Zeichnungen der unkonventionellen Symbolistin Pamela Colman Smith, Ausstellungen von Rodin und Matisse folgten. Im Januar 1910 reproduzierte das bisherige Organ der Photo-Secession, *Camera Work*, neben Photographien Kohlezeichnungen von Marius de Zayas; in Folge verliert das Lichtbild zunehmend die tragende Rolle in der nach ihm benannten Zeitschrift, bis im August 1912 schließlich eine Ausgabe erscheinen wird, die ganz *ohne* Photographie auskommt.²⁴⁹

Die einen Monat andauernde *International Exposition* zieht, so die *Academy Notes* aus Buffalo, dennoch 15.000 Besucherinnen und Besucher an.²⁵⁰ Coburn liegt mit seiner Empfehlung insofern nicht falsch: Die Kunstakademie kauft zwölf der ausgestellten Arbeiten an und weitere fünfzig werden privat veräußert, darunter Arnold Genthés als „The Portals of the Past“ bekannte Aufnahme einer Villenruine in San Francisco. Neben diesem Bild ist Genthe mit sieben weiteren in der zweiten Abteilung der Ausstellung vertreten: Reisephographien aus Europa und Asien, aber auch weitere Bilder vom April 1906. Unter dem Titel „After the Earthquake, San Francisco“ ist die Ansicht der Sacramento Street dabei – einer Rezension der Ausstellung in *The International Studio* ist das Bild als Illustration beigelegt, obwohl der Autor zu seinem eigenen Bedauern Genthe zum Schluss nunmehr nur namentlich erwähnen kann, ohne auf das Werk einzugehen.²⁵¹ Dieser Abzug ging mit sechs weiteren aus der Ausstellung an Stieglitz über, der seine Sammlung wiederum 1933 dem Metropolitan Museum schenkte.²⁵² Ob der Abzug durch diese späteren musealen Würden im Sinne Coburns nun einen „Platz in der Geschichte der Photographie“ erlangte und ob Stieglitz, wie Coburn ebenfalls schrieb, die Ausstellung insgesamt als seine „größte Errungenschaft und den Höhepunkt einer Arbeit von zwanzig Jahren ansah“ und nicht eventuell als einen Schlusstrich, sei dahingestellt.²⁵³ Eindeutig ist jedoch der Status, den dieses Bild 1910 innehat: nicht Nachricht, nicht Dokumentation, sondern ein künstlerisches Unikat.

2.5. Neue Abzüge für eine neue Zeit

Die Frage bleibt, warum ein gewisser Teil von Genthés Bildern in späteren Jahrzehnten als dokumentarische Photographie kanonisiert werden konnte. Dies hat offenkundig mit ihren Motiven zu tun: Bilder einer Naturkatastrophe erwecken ein anderes Interesse als das Porträt eines Pianisten oder des noch originellsten Society Girls. Es hat allerdings auch damit zu tun, dass Genthés Bilder als Reproduktionen *bewusst* an den aktuellen Ka-

249 Alfred Stieglitz und Pamela G. Roberts, *Camera Work*, 29–31.

250 „Attendance and Sales During Exhibition“, *Academy Notes*.

251 William D. MacColl, „International Exhibition of Pictorial Photography at Buffalo“, XV. Abbildung Seite XIV.

252 Weston J. Naef, *The Collection of Alfred Stieglitz*, 186, 366.

253 Coburn, „Artists of the Lens“. Vgl. zu den Kontroversen um diese Ausstellung Naef, *The Collection of Alfred Stieglitz*, 186–201.

non der Kunstphotographie angepasst wurden, der seinerseits ähnlichen ästhetischen Prämissen folgte wie dokumentarische Photographie – selbst wenn eine dokumentarische Praxis innerhalb der *straight photography* stark umkämpft war und von vielen ihrer Vertreter wie Ansel Adams oder Edward Weston zumindest zeitweise als unkünstlerisch abgewertet wurde. Der Kanon der modernen Photographie entwickelt sich nicht von alleine; er wird durch bestimmte Autoritäten und anhand bestimmter Vorgaben erstellt. Im Falle Genthes ist es gerade Ansel Adams, der das ‚Überleben‘ des Pictorialisten in der Photogeschichte sichert. Der gut vernetzte Adams hat gerade an den Bildern von 1906 besonderes Interesse – als er 1940 als Teil der *Golden Gate International Exposition* in San Francisco die Photoausstellung *A Pageant of Photography* ausrichtet, ist Genthe mit zwei Bildern der Katastrophe und einem von Chinatown vertreten. Noch im selben Jahr wird Adams von Beaumont Newhall und David McAlpin gebeten, bei der Einrichtung der Photographie-Abteilung des MoMA in New York mitzuwirken. Für die *Sixty Photographs* betitelte Ausstellung, die am 31. Dezember mit einem Querschnitt aus der Photographiegeschichte die neue Abteilung eröffnet, wählt er erneut eines der Bilder von 1906 aus. Gegenüber der *International Exposition* der Photo-Secession dreißig Jahre zuvor hat sich vieles verändert, selbst wenn neben Genthe noch andere der Namen auf der Liste erhalten geblieben sind. Sowohl die Gegenwart wie die Geschichte der Photographie haben sich erweitert: Zu David Octavius Hill sind beispielsweise Matthew Brady, Timothy O. Sullivan oder Henry Le Secq als historische Positionen hinzugekommen; mit Edward Weston, Paul Strand und Dorothea Lange ist die amerikanische *straight photography* vertreten, mit Man Ray und Moholy-Nagy die europäische Avantgarde. Vom Pictorialismus hingegen ist nicht viel geblieben: Gertrude Käsebier, Annie Brigman und auch Alvin Langdon Coburn spielen hier keine Rolle mehr, und selbst von Clarence White ist nur ein Bild zu sehen.

Ein Detail im Eintrag zu Genthes Photo verweist hingegen auf eine weitere, wesentliche Neuerung:

The San Francisco Fire, 1906

Print by Ansel Adams, courtesy of Dr. Genthe

Genthes Photo ist nicht das einzige, dessen Abzug nicht vom Photographen selbst angefertigt wird. Berenice Abbot reproduziert Atgets Photos, Edward Steichen eine Kalotypie, die Le Secq von einem Treppenhaus in Chartres geschossen hatte.²⁵⁴ Bereits 1910 hatte Coburn neue Abzüge von den Negativen David Octavius Hills angefertigt – mit Genthe betrifft dies aber einen noch lebenden Künstler, der zudem selbst kontinuierlich und zumindest noch bis in die 30er Jahre eigene Reproduktionen seiner Bilder hergestellt hatte. Die Vorstellung, dass der Abzug – das „finished picture“ – grundsätzlich mit der Autorschaft des Bilds zusammenhängt, ist somit ausgehebelt und eine neue Verbin-

254 „The Exhibition: Sixty Photographs“, *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, 6f.

dung etabliert: Der Abzug erscheint als die Erfüllung eines Potentials, das im Negativ liegt. Adams selbst wird noch Jahre später dazu an Beaumont und Nancy Newhall schreiben:

Is it not possible to think of another photographer in the future making a better “performance” from one of my negatives than I could? After all, I made better prints of the Brady and Genthe negatives than either of them did (but, of course, such judgments relate to the opinions of *our times*).²⁵⁵ [H. i. O.]

Wie Sadakichi Hartmann ist Adams bereit, die ästhetischen Setzungen seiner Zeit zu historisieren – wie jemand auf einen neuen oder alten Abzug reagiere, hänge vermutlich von einer „großen Zahl psychologischer Faktoren“ ab.²⁵⁶ Nichtsdestotrotz schlagen sich solchen Vorlieben in konkreten Eingriffen in die Reproduktion von Photographien nieder. Im Falle Genthes bedeutet dies, dass für die ursprünglich in Grautönen verschwimmenden Bilder des Pictorialisten nun die gesamte Tonwertskala zwischen Weiß und Schwarz verwendet wird – das von Walter Benjamin in der Frühzeit der Photographie ansetzte und im Laufe des 19. Jahrhunderts verlorengegangene „absolute Kontinuum von hellem Licht zu dunkelstem Schatten“.²⁵⁷ In dieser trivial wirkenden Unterscheidung zwischen Grautönen und Schwarz-Weiß sind viele Jahre erhitzter Diskussionen innerhalb der Photoszene eingeschrieben, die unmittelbar die Materialität der Photographie betreffen. In seinem Artikel zur *International Exposition* von 1910 wünscht sich Coburn sehnsüchtig in die Zeit von David Octavius Hill zurück, der noch seiner Arbeit widmen konnte, ohne von solchen leidigen akademischen Streitigkeiten behelligt zu werden:

He did not have to decide whether he would belong to the “Fuzzy School” (I am pleased to say he did not) or to the still worse “Sharp and Shiny” contingent.²⁵⁸

Für Andere glich diese Unterscheidung jedoch einem Glaubensbekenntnis, für das als Plattformen die Extreme von Hartmanns Pendelbewegung bereitstanden. Kontrastreiche Photographie wurde von den Pictorialisten noch mit dem ‚technischen‘ Bild gleichgesetzt und so als kunstfern abgewertet, der ästhetisch damit zusammenhängende Abzug auf Hochglanzpapier entsprechend deklassiert. Wie in Abschnitt 1.3. angedeutet, lassen sich innerhalb der gesamten Diskussion gleich mehrere Gegensatzpaare ausmachen, die von den Protagonistinnen und Protagonisten der Szene auf immer wieder neue Weise untereinander ausgespielt werden. Ein 1875 für das *British Journal of Photography* schreibender Amateur-Photograph konnte die Retusche vehement ablehnen und für eine strikte Trennung malerischer und photographischer Techniken plädieren wie später die

²⁵⁵ Ansel Adams, *Letters 1916–1984*, 330f.

²⁵⁶ Ebd., 331. Übersetzung J. B.

²⁵⁷ Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, 376.

²⁵⁸ Coburn, „Artists of the Lens“.

straight photography, gleichzeitig aber ganz im Sinne Genthes „Brillante Details, wenn die Sache sie nicht erfordert“ für den „Tod der Kunst“ halten, das Bild gewissermaßen aus den Schatten heraus aufbauen wollen und die „Nachahmung“ der Natur zugunsten ihrer idealisierten „Darstellung“ bevorzugen.²⁵⁹ George Davison, dessen Bild *The Old Farmstead* von 1890 (später bekannt als *The Onion Field*) zum zentralen Werk der „Fuzzy School“ wurde, hielt genaue Schärfenzeichnung und starke Kontraste für längst überwundene Missverständnisse über die wesentlichen Qualitäten der Photographie; ebenso wenig Zukunft sah er aber – wie später Ansel Adams und die f/64-Gruppe – in einer Photographie, die sich nicht der Abbildung des Vorhandenen verschrieb:

Men will weary of emphasis, and graphic artists will leave past history, archaeology, and fiction to literature and scientific drawing. The keenest aesthetic pleasure is to be derived from the spirited truthful rendering of character, whether in face, figure, or landscape. [...] Nature will never go out of fashion.²⁶⁰

Das Pendel konnte bisweilen in jeder Richtung ausschlagen, solange es nur weit genug ausschlug: Kontraste oder Grautöne, perfekte Details oder selektive Unschärfe, malerische Effekte oder die ‚Reinheit‘ des Photoapparats, glänzendes oder mattes Papier; eine Natur, die aufgezeichnet, idealisiert oder übergangen wurde. All dies war wiederum mit den fortschreitenden Veränderungen der Phototechnologie verknüpft. Davison, den der perfekte Apparat nicht interessierte, baute sich eine simple Lochkamera; Genthes *candid photography* hingegen war nur dank aktueller Kameras mit schnellen Verschlusszeiten möglich. Andere Konventionen der Photoindustrie konnten ihn nicht überzeugen. 1901 riet Genthe in „Rebellion in Photography“ vom „ordinary shiny paper“ ab; mit überschüssigen Details und mangelhafter Harmonie in den Tönen würde es das sensible Auge beleidigen, während ein mattes Papier dem Photographen mehr Kontrolle über den Druck verleihe.²⁶¹ Um diese Frage nach dem Detail in einen weiteren Kontext der künstlerischen Diskurse dieser Zeit zu stellen, sei hier auf eine Kritik an den Bildern der populären kalifornischen Malerin Grace Hudson verwiesen – in einem ansonsten wohlwollenden (wenngleich bizarr rassistischen) Artikel in *Western Field* wurde ihr angeraten, in ihren Bildern der kalifornischen Native Americans auf zu präzise Darstellung zu verzichten; dies sei verlorene Liebesmühe, denn

in matters of prosaic details of value only to ethnologists, the camera can do even more severely accurate work in a fraction of the time and expense and without any waste of precious talent and nervous energy.²⁶²

259 W. Neilson, „Kunstkritische Stichworte“, 161.

260 Davison, „Impressionism in Photography“, 184. Vgl. auch Kemp und Amelunxen, *Theorie der Fotografie*, 1:172.

261 Genthe, „Rebellion in Photography“, 99.

262 Sobanichi, „Some Good Indians“, 92. Zu Hudson vgl. Hjalmarson, *Artful Players*, 146–150.

Während also die Malerin das „prosaische Detail“ der Photographie überlassen sollte, mochte auch der Kunstphotograph nichts davon wissen.

„Nevertheless it is probable that the condemnation of glossy prints has been carried too far“, wagte sich fünf Jahre später *Camera-Craft*-Redakteur Henry D’Arcy Power in der Einleitung zu einer längeren Textübernahme aus dem *British Journal of Photography* vor, in dem Frederick Grenfell Baker (wie Power Arzt und Amateurphotograph) für den zu dieser Zeit „altmodischen“ kontrastreicheren Abzug plädierte.²⁶³ Bakers Text gemahnt an Hartmanns früheres Plädoyer für die *straight photography* und verdient es, ausführlicher zitiert zu werden:

The present swing of fashion’s pendulum in the direction of ordaining the invariable need of a sombre surface for photographic prints is supported in no single instance by an acknowledged [sic!] authority on art and is backed by no reasons which can by any possibility be regarded as valid. In pace of argument we are given only adjectives; we are told that dullness and the absence of all distinctive detail are ‘artistic’ are ‘beautiful’ or are perchance ‘precious’; that murkiness means ‘mystery’ ‘breadth and [‘]subtlety’ and per contra we are informed that glossy printing is opposed to the ‘best interests of art.’²⁶⁴

Walter Benjamin blickte 1931 mit ähnlicher Skepsis auf das „Zwielicht“ der Photographie der Jahrhundertwende zurück. Als grundlos sah er diesen „schummerige[n] Ton“ jedoch keineswegs an, sondern vielmehr als den zum Scheitern verurteilten Versuch, der Photographie ihre sowohl „durch lichtstärkere Objektive [...] wie durch die zunehmende Entartung des imperialistischen Bürgertums aus der Wirklichkeit“ verdrängte Aura zurückzugewinnen.²⁶⁵ Anfang des 20. Jahrhunderts war kritische Theorie dieser Art auf den Seiten der Photozeitschriften freilich nicht zu finden. Bakers Argument für das Hochglanzpapier bestand dementsprechend nur auf einem Verweis auf die „obvious teachings of nature“ und die ehrwürdige Tradition lasierter Malerei, was Power süffisant mit der Beobachtung quittierte, keine Künstler zu kennen, die das Lackieren eines Aquarells für eine gute Idee halten würden.²⁶⁶

Die Diskussion erhitzte sich zunehmend. Robert Demachy schrieb 1907 resigniert:

The old war between straight photography and the other one – call it as you like – has begun over again. It is not, as it ought to be, a question of principle. No, it has become a personal question amongst a good many photographers, because

²⁶³ D’Arcy Power, „The Artistic Value of Glossy Prints“, 357.

²⁶⁴ Ebd., 358.

²⁶⁵ Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, 377.

²⁶⁶ D’Arcy Power, „The Artistic Value of Glossy Prints“, 357.

most of them, and especially those who take purely documentary photographs, look to being recognized as artists.²⁶⁷

Demachy erkennt hinter diesem Streit also eine bestimmte Agenda. Die bereits geklärten Grundsätze künstlerischer Photographie würden hier von einer bestimmten Gruppe mit einer bestimmten Agenda angezweifelt – den Dokumentarphotographen, die die „Tore des Tempels für die große Horde der Kameraträger“ aufstoßen möchten.²⁶⁸ Für Demachy ist indes klar, dass die ‚reine‘ Photographie niemals Kunst sein kann. Dies ist, wiederum, im Verhältnis von Kunst, Mensch und Natur begründet:

A work of art must be a transcription, not a copy, of nature. The beauty of the motive in nature has nothing to do with the quality that makes a work of art. This special quality is given by the artist's way of expressing himself. In other words, there is not a particle of art in the most beautiful scene of nature. The art is man's alone, it is subjective not objective. If a man slavishly copies nature, no matter if it is with hand and pencil or through a photographic lens, he may be a supreme artist all the while, but that particular work of his can not be called a work of art.²⁶⁹

Demachys Überzeugungen zum Trotz sollte diese Diskussion erst mehrere Jahrzehnte später beendet sein. Vor allem auf den Seiten von *Camera Craft* wurde sie wiederholt und mit derartiger Vehemenz geführt, dass sich die Redaktion beispielsweise 1934 zu dem Hinweis genötigt sah, dass diese Debatte nun abgeschlossen sei, bis sich neue Erkenntnisse ergeben sollten.²⁷⁰ Dem vorausgegangen war ein Schlagabtausch zwischen Ansel Adams und William Mortensen, einem späten Pictorialisten und Produzenten schwülstiger Pin-Ups und inszenierter Traumbilder. Für Adams, der in einer Artikelreihe sowohl seine Ideen wie seine Praxis offenlegte, entwickelten sich technische Notwendigkeiten aus der grundlegenden Qualität des Mediums: „Photography is an objective expression; a record of actuality.“²⁷¹ Welche Informationen dabei aufgezeichnet und in der Reproduktion wiedergegeben werden, muss präzise kontrolliert werden, damit am Ende ein emotionell effektives und künstlerisch wertvolles Bild entsteht. Dafür ist es notwendig, Materialien und Techniken zu verwenden, die eine entsprechende Präzision erlauben: Der Einsatz des im Pictorialismus populären und schon von Hartmann kritisierten Gummidrucks würde beispielsweise der Wiedergabe detaillierter Texturen entgegenstehen.²⁷² Das hochglänzende, kontrastreiche Photopapier wird so zu einer technischen

267 Robert Demachy, „On the Straight Print“, 21.

268 Ebd. Übersetzung bei Kemp und Amelunxen, *Theorie der Fotografie*, 1:238.

269 Demachy, „On the Straight Print“, 22.

270 Correspondence, *Camera Craft*, 500.

271 Adams, „An Exposition of My Photographic Technique“, *Camera Craft*, Januar 1934, 20.

272 Ebd.; vgl. Hartmann, „A Plea for Straight Photography“, 106



42. Arnold Genthe, [Greta Garbo, head-and-shoulders portrait, facing left]. Silbergelatine-Abzug, 1925.

Notwendigkeit, um die aufgezeichneten Informationen zur Gänze ausschöpfen zu können. Aus dieser Perspektive ist auch verständlich, dass Adams „bessere“ Abzüge von Genthés Photos machen will. Von den zeitbedingten wahrnehmungspsychologischen Prägungen abgesehen kann er sich auf technische Fortschritte bei der Reproduktion berufen und zudem Genthés unvoreteilhafte Papierauswahl revidieren (dass letzterer ebenso aufgrund der besseren „Kontrolle“ über Tonwerte und Ausdruck *gegen* das glänzende Papier argumentiert hatte, zeigt, wie willkürlich diese Diskussion letztendlich ist).

Für Mortensen wiederum, der – wie zuvor Annie Brigman – jegliches Material dem resultierenden Bild unterordnet, ist dies alles nicht weiter von Belang, und das Ideal der perfekten Aufzeichnung „steril“ und „primitiv“.²⁷³ Die Dialektik der Kunstphotographie scheint einen Schritt weiter vorgerückt zu sein: Wie

Hartmann im Pictorialismus eine Reaktion auf die Studiophotographie sah, gesteht Mortensen der Bewegung um Adams kurzfristig kritisches Potenzial zu:

I attribute its present vogue to a healthy reaction against the weakly romantic and sentimental trend of early pictorial photography.²⁷⁴

Tatsächlich haben auch Mortensens groteske, bisweilen ans Pornographische grenzende Bildinszenierungen wenig gemein mit den nebeligen Landschaften eines Edward Steichen; und wo Genthés Porträts von Greta Garbo 1925 noch von einer überspannten und verletzlichen Expressivität leben, sind Mortensens Bilder von Jean Harlow aus den 1930ern ironische Präzisionsarbeit an der Fleischmaske (Abb. 42). Entsprechend abschätzig äußert er sich über die „Fuzzy-Wuzzy school of twenty years ago“, die mit ihrem Bestreben, irrelevante Details durch Unschärfe auszusparen, auch das Relevante mit unterdrückte.²⁷⁵ Der grundsätzliche Konflikt ist aber weiterhin jener des 19. Jahrhunderts.

²⁷³ William Mortensen, „Venus And Vulcan. An Essay On Creative Pictorialism“, *Camera Craft*, März 1934, 106.

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Ebd., 108.

Den „Realisten“ der *straight photography* will Mortensen eine „nicht-realistische, kreative Arbeitsweise“ entgegensetzen, die sich die Welt zumindest im Bild untertan macht.²⁷⁶ Dies trägt, wie Mortensen in einem späteren Artikel seiner Reihe schreibt, „sonderbar darwinistische“ Züge, wenn der Künstler „gottgleich“ die „schwachen, alltäglichen, überflüssigen, irrelevanten“ Elemente eines Bilds austilgt.²⁷⁷ Ideologisch ist Mortensens Arbeit unverkennbar in ein platonisches Kontinuum eingeschrieben:

The artist senses, behind the shifting, confusing world of appearances, a fundamental unity, relation, meaning and purpose. To make these *evident* is his task. His tools are few and inadequate; his materials, the gaudy gimcracks of everyday sense experience. With these scant tools and these banal materials he must try to give an imitation of the entities he has glimpsed behind the curtain. So in dealing with his materials he works always from the accidental to the significant, from the complicated to the simple, from the many to the one, from the thing to the symbol. [Hervorhebung im Original]²⁷⁸

Und, wie bereits im 19. Jahrhundert, ist dieses Bekenntnis zur verborgenen Wahrheit hinter den Schleiern der Wirklichkeit nicht dazu geeignet, den internen Konflikt der Kunstphotographie zu lösen: Auch noch der radikalste Vertreter der ‚reinen‘ Photographie, Edward Weston, suchte in den akzidentiellen Formen von allerlei Gemüse dessen jeweils allgemeine oder ideelle Essenz, die beim Betrachten der Photographie in einer „mystischen Enthüllung“ hervortreten würde.²⁷⁹ Der Unterschied zwischen beiden Parteien besteht lediglich darin, ob die Photographie als Technik in dieses Argument einbezogen wird – ob sie also der Apparat ist, der den Vorhang beiseite zieht, oder lediglich eines der zahlreichen Werkzeuge, deren sich die Menschen behelfen müssen, sobald der Vorhang wieder gefallen ist.

Im Laufe der 30er Jahre wird diese Diskussion fortgeführt. Einen weiteren Höhepunkt erreicht sie im Winter des Jahres 1939, als der Graphiker Roi Partridge – bis 1934 auch Ehemann der f/64-Photographin Imogen Cunningham – unter dem Titel „What Is Good Photography“ in *Camera Craft* eine Kampfschrift für die ‚reine‘ Photographie veröffentlicht. Aus vier Prämissen – Kunst geht über die reine Aufzeichnung der Natur hinaus; sie ist ein Ausdruck von Ordnung, sie ist an ihre eigene Zeit gebunden; sie muss ihrem Medium treu sein²⁸⁰ – leitet er ein Regelwerk für die Photographie ab, das in einem Reinheitsgebot kulminiert:

276 Ebd., 106f.

277 William Mortensen, „Venus And Vulcan. An Essay On Creative Pictorialism“, *Camera Craft*, Mai 1934, 206.

278 Ebd.

279 David P. Peeler, *The Illuminating Mind in American Photography*, 231f.

280 Roi Partridge, „What Is Good Photography?“, 510.

Any technical procedure which causes photography to resemble any other art – which causes it to seem in the slightest degree like painting or drawing or etching – is completely and indisputably bad photography. [Hervorhebung im Original]²⁸¹

Als Konsequenz ist bereits die Verwendung von rauem Papier für den Abzug ein Regelbruch, da sie ein „unbewusster Ausdruck des Wunsches, ‚künstlerische‘ [‚arty‘] Ergebnisse zu erzielen“ sei und für die Photographie illegitim.²⁸² Partridges doktrinärer Duktus sorgt auf beiden Seiten des Konflikts für Unverständnis, selbst bei Ansel Adams, dessen Arbeit darin als Positivbeispiel herangezogen wird. Bei Hartmanns Vokabel bleibend, sieht sich Adams im Gegensatz zu Partridge nicht dazu in der Lage, die Zukunft der Photographie vorauszusagen – abgesehen von der Tatsache, dass das „Pendel“ menschlicher Ausdrucksweisen mit größter Wahrscheinlichkeit weiterhin in Schwung bleiben werde.²⁸³ Für den Augenblick ist jedoch klar, an welchem Extrem das Pendel angekommen ist. Die Geschwindigkeit seines Ausschlags lässt viele – wie einen anderen Leserbriefauthor – ratlos zurück:

Arnold Genthe stands out as a great photographic artist and many others have won similar honors by the same methods. What has happened that this highly thought of work is suddenly classified as adolescent?²⁸⁴

Genthe ist, wie die von Adams kuratierten Ausstellungen in San Francisco und New York zeigen, noch keineswegs vergessen. Adams selbst beschreibt in seiner Autobiographie, wie er – „literally stammering with embarrassment“ – den älteren Starphotographen aufsuchte, um ihn um die Negative für zwei Abzüge zu bitten:

The negatives were very difficult, but I finally achieved what I considered fine prints. [...] He looked at them carefully, while I trembled in my newly shined shoes, then said, “Why didn’t I print them that way in the first place?” I almost fainted with relief, expressed my pleasure that he was pleased, and returned to the museum.²⁸⁵

Ob Genthe nun aufs Alter die Überlegenheit der ‚Glossy School‘ eingesehen hatte oder schlichtweg, was beides seinem Charakter entsprechen würde, der gute Gastgeber war oder einfach die ironische Indifferenz des Dandys an den Tag legte – die ‚reine‘, schwarz-weiße Photographie, „sharp and shiny“ auf Hochglanzpapier abgezogen, wird dennoch ab dieser Zeit zum unhinterfragten Paradigma künstlerischer Photographie

281 Ebd., 541.

282 Ebd. Übersetzung J. B.

283 Ansel Adams, „What Is Good Photography“.

284 G. H. S. Harding, „What Is Good Photography“.

285 Ansel Adams, *An Autobiography*, 171.



43. Arnold Genthe, *After the Earthquake, San Francisco*. Silbergelatine-Abzug, 1906-1910.

(wie tiefgreifend diese Doktrin sitzt, wird noch daraus ersichtlich, dass Farbphotographie im Museum selbst Jahrzehnte später als Schock empfunden werden wird, während sie zu Zeiten des Pictorialismus als interessante Neuerung und gleichberechtigte Ausdrucksform empfangen wurde). Dass Adams dazu beiträgt, Genthes Bilder an dieses neue Paradigma anzunähern, ist für ihre Zukunft sicher nicht unwichtig.

2.6. Zauberer der Fremde

Die Reproduktionen der Erdbebenbilder haben sich nunmehr in mehrere ‚Traditionen‘ aufgespalten: Einerseits die pictorialistischen Bilder, wie sie im Metropolitan Museum oder dem J. Paul Getty Museum (Abb. 43, 66) zu finden sind, andererseits Adams’ Interpretationen als *straight photography* und schließlich die Reproduktionen als historisches Dokument für Presse und Geschichtsliteratur, in denen ein hoher Kontrast als technische Norm vorausgesetzt wird (Abb. 12). Da die Kunstphotographie sich mit der neuen Generation ästhetisch an den technischen Parametern des Mediums ausrichtet, sind ihre Produkte denjenigen der ‚Gebrauchsphotographie‘ visuell *ähnlich*, selbst wenn die Künstlerinnen und Künstler dieser Zeit beides streng voneinander trennen. Gleichzeitig hat der technologische Fortschritt von der anderen Seite zu einer Annäherung geführt: In den 30er Jahren kann auch die *New York Times* Bilder in einer Qualität reproduzieren, wie es um die Jahrhundertwende den Illustrierten vorbehalten war. Im Dezember 1913 legt die Times ihrer Sonntagsausgabe eine achtseitige Bildstrecke bei, die vollständig als Rotogravur gedruckt ist – eine neue Technik, die präzisen Hochdruck auf einem Zylind-



44. „The Girl of To-Day“, *The New York Times*, 7. Dezember 1913, Pictorial Section Part 2.

von niemandem anderen als Arnold Genthe fotografiert wurde. Stilgerecht taucht die junge Dame auf dem Bild aus dem Halbdunkel auf, noch ihr halbes Gesicht vom kokett schräg sitzenden Hut verschattet. „How many one knows like her!“, schreibt die Jury ebenso kokett, denn so ‚typisch‘ Miss Helen sein mochte, so privilegiert war sie bereits durch den Akt des Porträtierens (1920 heiratet sie einen Millionärs-erben; „Bride Won Honor as Typical American Girl of Today in The Times Contest in 1913“, schreibt die *Times* in ihrer Klatschspalte). In der Geschichte der Kunstphotographie wird sie indes keine weitere Rolle spielen (Abb. 44).

Ungeachtet der aggressiven Diskussionen über die technischen Parameter bestimmt sich die Bedeutung einer Photographie nicht alleine dadurch, auf welchem Papier, mit welchem Druckverfahren und wie kontrastreich sie abgezogen ist. Genthes Praxis war zeitlebens vielfältig und das ‚Nachleben‘ seiner Bilderserien aus Chinatown und während der Katastrophe zeigt, dass gerade diesen darin eine besondere Stellung zukommt.

286 „29 Who Were Chosen as Girls of To-Day. First 8-Page Section Printed by New Process in This Issue of The Times“, *The New York Times*, 7. Dezember 1913.

287 Ebd.

der bietet und so die schnelle Herstellung hoher Auflagen ermöglicht. Für die Reproduktion von Photographien ersetzt sie nun die mühsame Verwendung der Heliogravur, wie sie in kleinerer Auflage noch Zeitschriften wie Stieglitz’ *Camera Work* praktisch zu Editionen aufgewertet hatte.²⁸⁶

Passend zum Zeitgeist präsentiert die Bildstrecke das Ergebnis eines Wettbewerbs für das amerikanische „Girl of To-Day“:

Her costume is purely modern, yet could almost be of another century. She is American, yet she suggests other races. She is neither gay nor sad. She is beautiful, but not oppressive with it. There is mystery in her eyes – there is mystery in the whole picture.²⁸⁷

Es wird an dieser Stelle kaum mehr überraschen, dass die ganzseitig abgebildete Gewinnerin – Miss Helen McMahon, 507 West 171st Street, New York City –

Genthe selbst differenzierte nicht; in seiner Autobiographie finden diese Bilderserien ebenso Erwähnung wie seine Reisefotographien und die unzähligen Porträts, je nachdem, mit welcher Anekdote sie sich in seine launige Selbstdarstellung einweben lassen. Aus seinen Bildern von Chinatown vor dem Erdbeben stellte Genthe zusammen mit dem befreundeten Schriftsteller Will Irwin 1908 ein Buch zusammen, das 1913 in stark erweiterter Auflage neu herausgegeben wurde; 1916 erschien mit *The Book of the Dance* ein Album mit Bildern zu den unterschiedlichen Schulen modernen Ausdruckstanzes. Die Photographien vom April 1906 wurden vermutlich erst durch Ansel Adams als eine geschlossene Serie präsentiert, als er 1956 zum Jahrestag der Katastrophe einen Satz von 22 Bildern reproduzierte, der nun an mehreren Orten vollständig und auch versprengt zu finden ist.²⁸⁸ Diese Serie wurde durch die Legion of Honor in San Francisco in Auftrag gegeben. Ein vollständiger Satz findet sich auch im Art Institute Chicago, wo die Bilder zusammen mit Genthes Aufnahmen von Chinatown im April 1956 ausgestellt wurden.

Toby Quitslund schreibt zu Recht davon, wie Genthe gerade durch die Vielfalt in seinem Werk eine Sonderstellung in den Diskursen seiner Zeit – und darüber hinaus – einnehmen konnte. Selbst wenn sich seine Bilder der Katastrophe als eindeutig pictorialistisch erkennen lassen, gehört die Aufzeichnung eines aktuellen, geschichtsträchtigen Ereignisses nicht zum Programm dieser Kunstrichtung. Umgekehrt widerspricht der Stil dieser Bilder den Vorgaben, die an eine *dokumentarische* Photographie dieser Zeit gestellt wurden.²⁸⁹ Möglicherweise ist es gerade diese Widerspenstigkeit, die Genthes Photos zu adäquat ‚katastrophalen‘ Bildern macht – aus ihnen spricht auch die Krise der Repräsentation, die durch die Erfindung des Lichtbilds eingeleitet wurde und erst durch die ‚reine‘ Photographie bis auf weiteres neutralisiert (oder: auf eine Norm festgelegt) werden konnte. Diese Bilder bleiben jenseits ihrer Zeitbezüge *interessant*; dem kommt zugute, dass Genthes Praxis nur innerhalb eines sehr kleinen Zeitfensters als radikal gelten konnte. Selbst seine „Rebellion“ folgte bereits ausgetretenen Pfaden. Mochten Jack London oder Archibald Treat noch von einem verständnislosen Publikum berichten, mochten Kritiker monieren, dass die von Genthe Porträtierten vom Dunkel verschluckt wurden – mit Edward Steichen, Annie Brigman oder F. Holland Day konnte und wollte Genthe es an Radikalität nicht aufnehmen. Das künstlerische Experiment trat letztlich hinter die Bildproduktion zurück. Nichts illustriert dies besser als Genthes eigene Anekdote über seine Anfänge als Photograph: In San Francisco angekommen, konnte er schlichtweg keine guten Bilder vom ‚exotischen‘ Chinatown finden, um sie seiner Familie in Deutschland zu schicken. Als er versuchte, einige Skizzen anzufertigen, verbargen sich die Menschen vor dem Bildermacher; so griff er schließlich – und zum ersten Mal – zum Photoapparat.²⁹⁰

288 Manche der Abzüge von 1956 wurden explizit für ‚Presse Zwecke‘ angefertigt, wie sich an einigen Exemplaren belegen lässt, die Adams selbst dem Kölner Sammler L. Fritz Gruber schenkte.

289 Vgl. Quitslund, *Arnold Genthe*, 282f.

290 Genthe, *As I Remember*, 33.

Die unterschiedlichen Werkkomplexe Genthés sind unterschiedliche Facetten der bürgerlichen Existenz des Photographen, wie er sich zwischen Broterwerb und Bohème bewegen muss. Dass sich auf seinen Photos ebenso die Überlebenden einer Katastrophe, marginalisierte Bevölkerungsgruppen wie schöne Tänzerinnen und Prominente finden, ist kein Widerspruch. „Traveling between degraded and glamorous realities is part of the very momentum of the photographic enterprise“, schrieb dazu Susan Sontag – alle Extreme sind vor der Linse gleichermaßen interessant.²⁹¹ Auch der Anspruch, sich als Künstler gegenüber den professionellen Studiophotographen abzusetzen, kann als kommerzielles Distinktionsmerkmal verstanden werden. Miriam Halwani zeichnet in ihrer *Geschichte der Fotogesichte* nach, wie zuerst Nadar im 19. und dann in Folge sowohl Walter Benjamin wie Gisèle Freund im 20. Jahrhundert den Gegensatz zwischen Künstler- und Berufsphotographen konstruierten, wobei erstere Rolle mit Nadar und zweite mit seinem Konkurrenten André Adolphe-Eugène Disdéri besetzt wurde.²⁹² In einem schon vertrauten Narrativ wird dem Kunstphotographen dabei zugeschrieben, nicht das Äußere, sondern den Charakter des Menschen abbilden zu können.²⁹³ Dass aber auch der Kunstphotograph ein Geschäft betreibt, gerät aus dem Blickfeld – selbst Walter Benjamin behilft sich hier einer Gegenüberstellung zwischen verdammenswerter Industrie und verklärtem Handwerk, bei der es urplötzlich eine Rolle spielt, dass Nadar und andere Photopioniere unter einer „Art von biblischem Segen [...] an die Neunzig oder Hundert herangerückt“ seien (Disdéri wurde derweil nur Siebzig).²⁹⁴ Genthés Erstaunen über den eigenen, unerwarteten Reichtum ist so zwar sympathisch, ändert aber nichts am paradox wirtschaftlichen Charakter der Bohème. Es ist naheliegend, diesen ganzen Komplex gerade bei Genthe anhand des Prinzips der Differenz und des ‚Anderen‘ aufzuschlüsseln. Das künstlerische Porträt ist das Versprechen an die bürgerliche Gesellschaft, auch im eigenen Abbild ein Mysterium entdecken zu können; der Photograph wird zu einem Vermittler des *Anderen*, das er seinerseits auch an den für das Bürgertum oft unzugänglichen oder sogar tabuisierten Orten – dem verrufenen Chinatown oder der exzentrischen Innenwelt der Bohème – ablichtet. Die prekäre Situation der Bohème trägt zu alledem indes nur bei: Der (wirtschaftliche) Erfolg des Künstlers oder der Künstlerin bleibt schließlich an das immer neu tradierte Mysterium künstlerischen Schaffens gekoppelt. Selbst der zornige Purist Roi Partridge wird dies nicht anders erklären können:

[C]raftsmanship may suffice for commercial or record photography, while creative photography requires craftsmanship plus an intangible X quality, which is art. It follows therefor that the creative work is much more difficult to accomplish and much more worth while when accomplished.²⁹⁵

291 Sontag, *On Photography*, 58.

292 Miriam Halwani. *Geschichte der Fotogesichte*, 149–153.

293 Ebd., 152.

294 Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, 374.

295 Partridge, „What Is Good Photography?“, 541.

Die zynische Umkehrung dessen wäre, dass angesichts der Unbenennbarkeit der künstlerischen Qualität der Wert eines Werks an der Schwierigkeit bemessen werden muss, mit der es entstand. Dies spiegelt sich in der Vorstellung, dass ein künstlerisches Dasein mit *Risiko* verbunden sei: Genthés „Rebellion“ kann nur vor dem Hintergrund stattfinden, dass man – unter Aufgabe der künstlerischen Integrität – auch bei der konventionellen Studiophotographie und somit einem sicheren Broterwerb hätte bleiben können. Was bis heute effektiv als Künstlermythos festgeschrieben bleibt, verband sich an der Westküste noch mit der Suche nach der verlorenen *Frontier*. Jack London, unter den Bohemiens und Bohemiennes San Francisco wohl der erfolgreichste und wagemutigste, starb im Alter von vierzig Jahren, durch diverse Tropenkrankheiten und Alkoholismus körperlich ruiniert. Der bürgerlichere Genthe brachte von seinen Reisen nur Photographien und Antiquitäten mit, die den Tageszeitungen dennoch immer eine Meldung wert waren. Die historische und andauernde Nähe der Photographie zum Tourismus spielt hier zweifellos ebenso hinein wie ihre zunehmende Rolle für die Reportage; der Kunstphotograph ist hier mitunter derjenige, der sich an Orte vorwagt, die anderen zu gefährlich wären.

Wenn es innerhalb von Genthés gesamtem Werk ein gemeinsames Prinzip geben sollte, wäre es wohl, dass seine Bilder jeweils Gegenmodelle zum Alltag der industriellen Moderne bieten: Seien es eben entrückte Tänzerinnen, aus der Zeit gefallen scheinende Dörfer in Europa oder Asien, das chinesische Viertel inmitten San Franciscos und die Großstadt selbst im Ausnahmezustand. Wie in den nächsten Abschnitten thematisiert wird, war dieses Prinzip tief in Genthés photographischer Praxis verwurzelt. Dass dies ein ‚touristischer‘ Blick auf die Dinge war, ist auch an der zeitgenössischen Kritik nicht vorübergegangen. Sadakichi Hartmann, Sohn eines deutschen Händlers und einer Japanerin und in weitaus jüngeren Jahren aus Deutschland in die USA emigriert als der fast gleichaltrige Genthe, kannte den exotisierenden Blick sicherlich nur zu gut aus eigener Erfahrung; in einem unter seinem Pseudonym Sidney Allan 1912 veröffentlichten kurzen Artikel zu Photos von Genthe, Emil Otto Hoppé und L. Macomber tat er sich entsprechend schwer, ihren Bildern „Fremder Typen“ überhaupt Bedeutung abzugewinnen:

Our large cities contain many foreign colonies that are worthy of pictorial exploitation, but it is really no use to attempt it unless the photographer can boast of more than a passing acquaintance with “Jewtown”, “Little Poland” or “Hungary”, “Africa” or “Chinatown.” An eye for pictorial effects alone will not accomplish it.²⁹⁶

Solche Kritiken sind im frühen 20. Jahrhundert noch selten; Hartmann selbst hatte knapp zehn Jahre zuvor einen Artikel zur „*Aesthetic Side of Jewtown*“ in New York publiziert, der geradewegs als Anschauungsmaterial für bourgeoise Orientalistik dienen könn-

²⁹⁶ Sadakichi Hartmann [Sidney Allan, pseud.], „Foreign Types“, 582.

te („Jewtown, despite all its social shortcomings and hygienic disadvantages, has its esthetic side“).²⁹⁷ Hier ist alles ‚interessant‘, vor allem das *Schmutzige*, das – wie Hartmann historisch von Rembrandt her entwickelt – grundlegend für einen pittoresken Eindruck und entsprechend geeignet für „künstlerische Interpretation“ ist.²⁹⁸ „Jewtown is a world in itself, and a world unknown to most of us“, stellt Hartmann abschließend fest; „I believe it would be a grateful task to explore it. Very little has been done until now.“²⁹⁹ Zwar sei aus dem Judenviertel einiges an Literatur hervorgegangen, doch verständlicherweise wären die Menschen dort nicht an einer Darstellung ihrer Misere interessiert – eine Aufgabe also für das neuste künstlerische Medium: „Perhaps the photographer will be the first to conquer this domain.“³⁰⁰ Die marginalisierten Menschen sind zur Selbstrepräsentation nicht in der Lage, woraufhin der Photograph die nunmehr klassische neuzeitliche Doppelfigur von Aufklärer und Eroberer einnehmen kann.

Die Faszination der Boheme für die ‚Ränder der Gesellschaft‘ lässt sich selbstverständlich nicht auf imperialistische Allüren reduzieren. Diesen entgegen steht eine zumindest imaginierte Solidarisierung im gemeinsamen ‚Anderssein‘ gegenüber der Bourgeoise und den Eliten: Chinatown oder die Native Americans werden so zu Projektionsflächen für das eigene Unbehagen an der Gegenwart. Genthes Grundstimmung ist eine der Nostalgie. Eine Buchbesprechung zur Neuauflage von Genthes und Will Irwins *Chinatown* in *The Craftsman* von 1913 bringt dies mit passender Emphase auf den Punkt:

This wonderful thing which touches the heart and stirs the emotion and liberates responsive joy, this thing we call picturesqueness is not man-made, but given the world out of the kind hands of Time. No architect may build a picturesque village, no schoolteacher may cultivate picturesque quality in a child; but people and places left free to develop the realities, the vitalities that in them lie, will eventually assume an aspect so personal, so final that the arresting quality we have termed picturesqueness is born to gladden the soul of the leisurely man who has stepped off the highroad of progress.³⁰¹

Die pittoreske Fremde ist historisch, jedoch nicht dem Fortschritt unterworfen; damit wird sie ein besonderes Verständnis bei denjenigen finden, die ebenso aus dem modernen Alltag austreten wollen (dass es letzteren frei bleibt, nach getaner Lektüre die „highroad of progress“ wieder zu betreten, ist hier freilich kein Thema).³⁰² Genthe ist hier wieder der „Magier“, der diesen durch Erdbeben und Flammen vollends in die Geschichte entrückten Ort sichtbar machen konnte. Dass und wie ihm dies gelang, hängt

297 Sadakichi Hartmann [Sidney Allan, pseud.], „The Esthetic Side of Jewtown“, 144.

298 Ebd., 146.

299 Ebd., 147.

300 Ebd.

301 „Old Chinatown: A Vanished Beauty Spot of the West“, *The Craftsman*, 540.

302 Vgl. zu (Un-)Geschichtlichkeit der Fremde Edward W. Said, *Orientalism*.

nicht nur mit den stilistischen Eigenarten seiner photographischen Praxis zusammen, sondern auch damit, wie Genthe selbst seine *Praxis* für den Diskurs stilisierte.

2.7. Stadt als Beute

„As soon as I got out my sketchbook the men, women and children scampered in a panic into doorways or down into cellars“ – Arnold Genthes erster Versuch, Bilder von den Menschen in Chinatown zu machen, wiederholt das typische Narrativ der ‚Primitiven‘, die Angst vor der Abbildung haben. Auch mit der schnelleren Kamera ausgestattet sieht sich Genthe mit dem gleichen Problem konfrontiert; für die Chinesinnen und Chinesen ist auch diese „black devil box“ offenbar eine Bedrohung.³⁰³ So populär diese Geschichte ist, so wenig ist sie alleine schon angesichts der auch in Chinatown beliebten Porträtphotographie haltbar. Dies wiederum muss nicht heißen, dass der Photograph in den Straßen des Viertels bereitwillige Modelle gefunden hätte. Wie Toby Quitslund bemerkt, waren die ohnehin schon von den Behörden drangsalierten Chinesen kaum erpicht darauf, von Unbekannten ungefragt abgelichtet zu werden. „No Faces!“, so betitelte Genthe ein frühes Bild (Abb. 45). Er selbst mochte die Worte für den Ausdruck eines Aberglaubens gehalten haben, für den Chinesen hingegen war es möglicherweise eine Frage der Sicherheit; tatsächlich erwähnt Genthe in seiner Autobiographie, wie der Polizeichef beim Stöbern in seinen Bildern zwei Kriminelle erkannte.³⁰⁴ In einem Artikel des *Oregon Daily Journal* von 1903 wird eine vergleichbare Anekdote erwähnt – hier sucht ein Chinese Genthe auf, da er sich auf einem Photo erkannt hat und besorgt ist, dass das Negativ seinem Feind, einem Lo Chung Chi, in die Hände fällt. Genthe verspricht, das Photo nur privat zu gebrauchen. Sein Besucher gibt nach, selbst wenn er mit dem Ausgang nicht zufrieden ist: „You make it unsafe for us and our wives and our children to show our faces,“ sagt er beim Gehen bitter. Auch diese Anekdote wird – „[a]s nearly as Mr. Genthe could determine“ – auf einen Aberglauben zurückgeführt; dass es für die Menschen im durchaus von Kriminalität gebeutelten Chinatown andere Gründe gäbe, von seinen Feinden nicht auf Photos erkannt zu werden, ist wohl ein weniger interessantes Argument.³⁰⁵ Genthes Strategie besteht daher, möglichst unbeobachtet zu fotografieren, wie er auch in einem frühen Artikel für *Camera Craft* beschreibt:

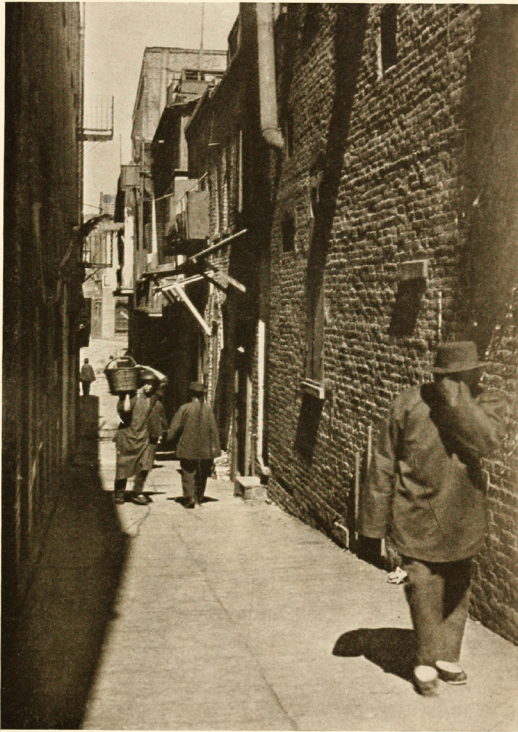
In fact, I think it is only the photographer who understands the art of making himself invisible who will obtain pictures in Chinatown that will have artistic value.³⁰⁶

303 Genthe, *As I Remember*, 34.

304 Quitslund, *Arnold Genthe*, 180; Arnold Genthe und John Kuo Wei Tchen, *Genthe's Photographs of San Francisco's Old Chinatown*; Genthe, *As I Remember*, 37.

305 „Hunts With a Camera“, *The Oregon Daily*, 9. März 1903.

306 Arnold Genthe, „The Children of Chinatown“, 102.



“ NO LIKEE ”

“ HE WOULD NOTICE YOU NO MORE THAN A POST — UNLESS YOU PULLED A CAMERA ON HIM ”

45. „No Likee“, in Genthe und Irwin, *Old Chinatown*, 99. In der Fassung von 1908 trug das gleiche Bild (25) noch den Titel „No Faces!“, während „No Likee“ der Titel eines anderen Bildes war (vgl. Quitslund, *Arnold Genthe*, 180).

Auch wenn es sich hier um unterschiedliche Situationen handelt und das verborgene Photographieren fremder Menschen auf der Straße schwer mit der Sitzung im Studio verglichen werden kann, gleicht diese Idee Genthes Prämisse, dass ein gutes Porträt nur entsteht, wenn sich die porträtierte Person dessen nicht bewusst ist. Im Studio wie auf der Straße ist die *candid photography* in gleichem Maße Ideologie wie Praxis. In einem 1895 erschienenen Artikel zur Illustratorenszene in *Overland Monthly* finden sich mehrere Zeichnungen zu Chinatown, einige darunter von späteren Freunden Genthes wie Maynard Dixon oder Xavier Martinez.³⁰⁷ Noch früher, Anfang der 1880er, hatte der Maler Theodore Wores in einer verdeckten Reisekutsche Chinatown in Öl auf Leinwand festgehalten. Nach einem längeren Auslandsaufenthalt fand Wores bei seiner Rückkehr 1891, dass sein Sujet nun von einem anderen Maler, Amédée Joullin, bearbeitet wurde. Der folgende Streit brachte es bis in die Tagespresse.³⁰⁸ Kurz: Für die Bohème San Franciscos war Chinatown kein neues Motiv, und ebenso wenig neu durfte es für die

Menschen im Viertel gewesen sein, zum Motiv gemacht zu werden.³⁰⁹ (Selbst Genthes Versteckspiel verblasste noch vor den Tricks, die Grace Hudson verwendete, um die Kinder der Native Americans porträtieren zu können – nachdem sie ihre Mütter für einfache Arbeiten angeheuert hatte, kam Hudsons darauf trainierter Bernhardiner ins Spiel: Sein Bellen verängstigte das Kind, das Hudson daraufhin in ihr Studio ‚in Sicherheit‘ brachte, um es dort ungestört malen zu können.)³¹⁰

307 Pierre Beringer, „Some San Francisco Illustrators“.

308 Hjalmarson, *Artful Players*, 164.

309 Vgl. Raymond W. Rast, „The Cultural Politics of Tourism in San Francisco’s Chinatown“; Kapitel 2 bei Lee, *Picturing Chinatown*.

310 „Little Indian Trillbies. Mrs. Hudson Tells how She Gets Papooses to Pose“, *San Francisco Call*, 27. Oktober 1895.

Mit der Photographie konnten zwar nun mit höherer Geschwindigkeit und geringerem Aufwand Bilder vor Ort hergestellt, aber gerade dies machte ihre Praxis letztendlich ‚sichtbarer‘. In der ersten Ausgabe von *Camera Craft* im Mai 1900 beschrieb der Chefredakteur W. G. Woods in einem humorigen Artikel, wie es sich damit im nicht allzu fernen Sacramento verhielt: Wie das Feuerwerk am 4. Juli hätte das Schnappen der Kamerablenden getönt, so ein bei einer Parade voranreitender Polizist; ein Photograph berichtete, ganze 900 Amateuraufnahmen von diesem Tag entwickelt zu haben. Am folgenden Tag indes fand die nicht minder populäre Chinesische Parade statt:

The dragon was snapped so often and by so many determined youths that it became ill and wore a sickly smile during the progress of the procession.³¹¹

Dass in Sacramento eine andere politische Stimmung gegenüber der chinesischen Minderheit herrschte, spielt hier sicherlich eine Rolle. Mit der Einführung der tragbaren Kamera – George Eastmans „Kodak“ kam 1888 auf den Markt – waren der Photograph und sein Apparat in den USA dennoch allgegenwärtig und als ‚Kodak Fiend‘ schon bald zur kontroversen Figur geworden. „There seems something in the kodak which destroys all sense of propriety in its average possessor“, schrieb das *Atlanta Journal* 1899, und in der Tat schien die Kamera zum bevorzugten Werkzeug von Voyeuren geworden zu sein, die damit jungen Frauen am Strand und auf öffentlichen Plätzen nachstellten.³¹² Mancherorts wurde das Photographieren verboten, und Underwood & Underwood vertrieben sogar eine kleine Reihe von Stereoskopien, auf denen drei junge Radfahrerinnen einen ‚Kodak Fiend‘ verprügeln und seinen Apparat zerstören. Auch in der Kulturkritik wurde die Kamera zum Thema. 1897, bevor also Sadakichi Hartmann sich erst affirmativ und dann skeptisch mit dem ‚touristischen Blick‘ auseinandersetzte, hatte sich mit Hjalmar Hjorth Boyesen ein weiterer Einwanderer dazu geäußert. In einer bitteren Abrechnung mit der Nostalgie und dem Pittoresken schrieb er für das *Century Magazin* zum zeitgenössischen Norwegen:

When the foreign artist at the roadside now asks the peasant girl to pose for him, and the kodak fiend snaps his instrument at her, the deadly suspicion invades her mind that it is not he, but she, who is queer; and this suspicion, when once it becomes rooted, reverses for her the order of the universe.³¹³

Angesichts dieser Atmosphäre ist es geradewegs erstaunlich, mit welcher Offenheit Genthe die ‚Unsichtbarkeit‘ des Photographen anpreist – zumal dieser, wie Anthony Lee trocken feststellt, ‚unsichtbar‘ am ehesten darin war, dass er auf den Straßen in der Men-

311 W. G. Woods, „Snaps at the Street Fair“, 62.

312 Auszug aus dem *Atlanta Journal*, zitiert in „Nuisance of the Kodak Fiend“, *Los Angeles Herald*, 7. August 1899.

313 Hjalmar Hjört Boyesen, „Another Day in Norway“.



46. Eduard [Edward] Steichen, *Lady and Child*, in *Souvenir Kodak Competition*, 1905. Im Katalog sind jeweils noch die für die Abzüge verwendeten Produkte benannt, hier „Portrait Velox“.

ge der anderen Amateurphotographien unterging.³¹⁴ Es zeugt auch davon, wie selbstreferentiell der Diskurs der Kunstphotographie zu seiner Zeit war; für Genthe oder Autoren wie Hartmann wäre ein kritischer Vergleich zwischen ‚seriöser‘ Photographie und dem privaten Schnappschuss unsinnig geblieben – selbst angesichts der Tatsache, dass Genthe gerade diesen Schnappschuss als *candid photography* im wahrsten Sinne des Wortes ‚salonfähig‘ machte. Dass es sich bei der *candid photography* um die stillschweigende Aufwertung einer gesellschaftlich ansonsten verpönten Praxis handelte, mochte sogar noch zum Reiz der Bilder beigetragen haben: Der Photograph setzt sich eben Einigem aus, um ein künstlerisch wertvolles Werk herstellen

zu können. Letzten Endes geht diese Rechnung auf, wenn auf der *documenta 6* Genthes Bilder als die „einzigen“ zu Chinatown und Katastrophe ausgestellt werden, während die unzähligen anderen dazu in privaten oder regionalliterarischen Archiven verschwinden.

Auch die Industrie hatte Interesse daran, ihre Marken aufzuwerten oder zumindest vom Makel eines voyeuristischen Werkzeugs zu befreien. Die Eastman Kodak Company veranstaltete 1905 einen Wettbewerb für Photos, die auf ihren Kameras – der Kodak oder der günstigeren Brownie – geschossen wurden. Im kleinen Katalog finden sich Bilder von Stieglitz, Brigman und Steichen; letzterer gewann mit dem sentimental genrebild *Lady and Child* den ersten Preis (Abb. 46).³¹⁵ Etwas später veröffentlichte die Firma eine formal als Artikel ausgegebene Anzeige, die dies noch im aktuellen Diskurs verortete: Bei allen Vorwürfen der Bildmanipulation gegen ihn sei Steichen also sehr wohl in der Lage, ein künstlerisches Bild mit rein photographischen Mitteln herzustellen (und, was unausgesprochen bleibt, auf eben dem Apparat, der mit den *vulgärsten* Anwendungen des Mediums in Verbindung gebracht wurde).³¹⁶

Inmitten dieser Debatten um die Photographie als Massenmedium und Kunstform, um Schnappschuss und technische Perfektion, um Voyeurismus und das Pittoreske wird im Frühjahr 1906 San Francisco von der Katastrophe heimgesucht – und sogleich *photographiert*. Edgar E. Cohen schreibt dazu in der Juni-Ausgabe von *Camera Craft*:

³¹⁴ Lee, *Picturing Chinatown*, 119.

³¹⁵ „Souvenir Kodak Competition“.

³¹⁶ „A Settled Question“, *Camera Craft*.

The probabilities are that never since cameras were first invented has there been such a large number in use at any one place as there has been in San Francisco since the 18th of April.³¹⁷

Cohen ist ein anspruchsvoller Photograph; von den Bedingungen, die während der Katastrophe zur Ausübung seiner Kunst herrschen, ist er nicht angetan und noch weniger von dem Verhalten der Amateure und Profis, die lediglich möglichst viel der Ruinenlandschaft einfangen wollen, ohne auf Komposition oder interessante Motive zu achten. Unter diese ästhetischen Bedenken mischen sich ethische: Während der ersten Tage der Katastrophe hilft Cohen – wengleich mit Bedauern – lieber seinen Freunden, anstatt spektakuläre Flammenbilder einzufangen. „Smoke pictures are what they want“, lässt er sich von einem Kollegen erzählen, der sich bei diesem „hot work“ so weit vorwagte, dass beim Ablichten der brennenden Lincoln School die Beine seines Stativs Feuer fingen. Cohen nennt in seinem Artikel keine Namen, aber angesichts des Motivs kann es sich bei diesem „well-known view artist“ um W.J.

Street gehandelt haben, dessen Aufnahmen wie die bereits erwähnte Ansicht des Call Building durch Postkartenverlage wie Rieder vertrieben wurden (Abb. 47 & 48).³¹⁸

Gleich der darauffolgende Text in der Zeitschrift, „An Amateur’s Experience of Earthquake and Fire“ von Arthur Inkersley, beschreibt die Situation aus anderer Perspektive. Inkersley macht sich nach dem Frühstück mit seiner Kamera und den gerade einmal fünf Photoplatten, die er in seiner Wohnung findet, auf, um in der Stadt interessante Motive zu suchen. Das Ausmaß der Katastrophe wird ihm erst im Laufe des Tages ersichtlich, als er vergeblich versucht, sein Büro in der Mission Street zu erreichen. Am nächsten Morgen packt er zwei Taschen; am Tag darauf erreicht er Oakland, kehrt aber



47. W. J. Street, [Burning of Lincoln School, Fifth and Mission Sts. No. 7]. 1906.

48. W. J. Street, *The burning of Lincoln School and the Metropolitan Temple on Fifth St., San Francisco, Cal., April 18, 1906.* Postkarte, M. Rieder [No. 1128].

317 Cohen, „With a Camera in San Francisco“, 183.

318 Ebd., 184f.



49. Detroit Publishing Company, *U.S. Mint after the earthquake, San Francisco, Cal.* Glasnegativ, 1906.

50. Fred L. Stone, *U.S. Mint withstood the earthquake and fire. Cor. Mission and 5th [Fifth] St.*, 1906.

in den nächsten Tagen wiederholt und diesmal mit genügend Photoplaten wieder.

Sowohl Cohens wie Inkersleys Artikel sind mit zahlreichen Bildern der Photographen illustriert. Cohens Bilder sind dramatischer und zielen bewusst auf pittoreske Effekte, doch auf den Photographien beider ist letztlich das Gleiche zu sehen: Ruinen zentraler Bauwerke, unterbrochen von wenigen Aufnahmen der Überlebenden in Notunterkünften. So außergewöhnlich das Ereignis war, so unterschiedliche Blicke darauf möglich waren – gerade in der Menge der Aufnahmen vom April 1906 zeichnet sich letztendlich eine Standardisierung der Motive und Stile ab, aus der nur wenige ausscherten. Am exakt gleichen Punkt, von dem aus die Detroit Publishing Company, eine der großen Bildagenturen dieser Zeit, eine Aufnahme der Münzanstalt San Franciscos machen ließ, musste wenig später der lokale Photograph R. J. Waters seinen Apparat aufgestellt haben (Abb. 49; vgl. Karte Seite 286). Die Photos lassen sich bis ins Details hinein miteinander vergleichen; ein größerer Zeitunterschied lässt sich lediglich daran fest-

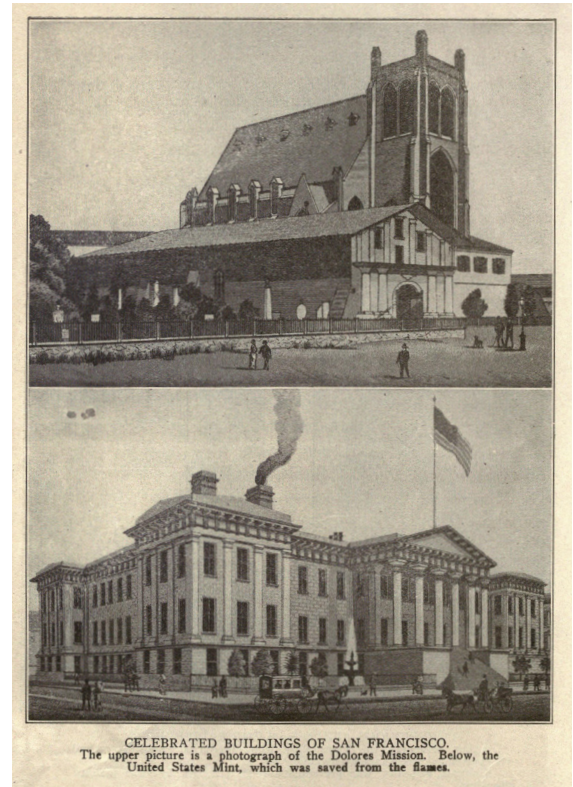
machen, dass auf Waters' Photos zwei zuvor vor dem Gebäude stehende Palmen fehlen. Ein weiteres sehr ähnliches Photo findet sich in einer mit „Stoddard“ unterschriebenen Reihe. Es muss zwischen den beiden anderen entstanden sein: Noch sind die Palmen da, aber die US-Flagge flattert bereits am Mast, während sie auf dem Photo der Detroit Publishing Company zusammengerollt auf dem Giebel des Portikus liegt. Ein Photograph namens Fred L. Stone hatte seine Kamera immerhin einige Meter weiter positioniert (Abb. 50); weitere, vermutlich noch frühere Aufnahmen wurden von der Bear Photo Company oder J.D. Cardinell vertrieben; in der Ausgabe von *Collier's* vom 5. Mai findet sich eine andere. Die Darstellung der Münzanstalt ist bereits standardisiert, bevor die Katastrophe das Gebäude erneut zum Bildmotiv macht. Entsprechende ältere Abbildungen des Gebäudes finden sich in den ‚instant histories‘ *San Francisco's Horror of Earthquake and Fire* und *The San Francisco Ca-*

lamity, wobei in letzterer auf eine – vermutlich ihrerseits auf einer Photographie beruhende – Illustration aus dem 19. Jahrhundert zurückgegriffen wurde: Noch sind die Palmen kaum über die benachbarten Sträucher hinausgewachsen.

Auch das Fairmont Hotel, die City Hall, die Hall of Justice oder die Saint Francis Church gehören zu den Gebäuden, die in vielen Photoserien auftauchen – es scheint beinahe, als würden die Photographinnen und Photographen regelrecht eine Liste abarbeiten oder sich sogar an vorhandenen Bildern orientieren, wie Cohen anekdotisch notierte: Ein Berufsphotograph hatte ihn, nachdem er zuvor Cohens Bilder gesehen hatte, nach einer Weile mit eigenen, auffällig ähnlichen eigenen Bildern besucht und nicht einmal verstanden, warum Cohen diese als „cheap imitations“ bezeichnete.³¹⁹ Inkersley indes sah diese Suche nach Motiven recht pragmatisch:

Quite early I discovered that views containing no well-known land-mark or figures in the foreground are not worth much, and that one could not expect to get an adequate representation of a hundred blocks in a 4x5 plate.³²⁰

Auf Arnold Genthes Photographien finden sich bekannte ‚Landmarks‘ zumeist nur am Horizont, von wo aus sie das Geschehen davor verorten. Die City Hall oder das Fairmont Hotel sind in der Ferne durch die freistehenden Torbögen zerstörter Gebäude zu sehen; die Hall of Justice hebt sich klein gegen Rauchwolken ab, die einen Großteil der Bildfläche dominieren. Eine auf dem Portsmouth Square aufgenommene Photographie zeigt gut, wie wenig Genthe an der Abbildung typischer Stadtansichten lag. Von einem anderen Punkt aus wären hier das Fairmont Hotel oder die Ruine der Hall of Justice zu sehen gewesen, doch Genthe richtet seine Kamera lieber auf Charaktertypen und zum Trocknen aufgehängte Wäsche (Abb. 51). Nur durch das undeutlich rechts im Bild sichtbare Denkmal für Robert Louis Stevenson – ein Schiff mit gebauschten Segeln – lässt sich der



51. „Celebrated Buildings of San Francisco“, Illustration in Charles Morris, *The San Francisco Calamity*, 1906.

³¹⁹ Ebd., 190.

³²⁰ Arthur Inkersley, „An Amateur’s Experience of Earthquake and Fire“, 199.



52. Arnold Genthe, *Refugee Camp, Ruins in Background*, 1906. Silbergelatine-Abzug von Ansel Adams, 1956.

Ort überhaupt zweifelsfrei festlegen (vgl. Abb. 53 & 54). Im berühmten Photo der Sacramento Street wird der Bildvordergrund – falls hier von einem solchen gesprochen werden kann – von den Menschengruppen an den Seiten bestimmt, die letztlich die Position des oder der Betrachtenden verdoppeln.

Genthes Beschreibung des 18. April erinnert an diejenige von Arthur Inkersley. Auch er unterschätzt zuerst das Ausmaß der Katastrophe, besucht Freunde und geht mit ihnen in das St. Francis Hotel frühstücken. Der Schornstein seines Hauses in der Sutter Street ist durch das

Dach gestürzt; das Studio im obersten Stockwerk ist unter Schutt begraben, seine Kameras beschädigt. Genthe denkt dennoch nicht daran, sein Hab und Gut in Sicherheit zu bringen – zuallererst will er Photos der Erdbebenschäden und einsetzenden Brände machen. Ein befreundeter Händler in der Montgomery Street gibt ihm eine Kodak und Filme. Menschen mit Koffern und allerlei improvisierten Transportmethoden fliehen an ihm vorbei aus der Stadt; nicht viel weiter sitzen andere unbesorgt am Straßenrand, als könne die Katastrophe sie gar nicht erreichen. Auch Genthe verfällt diesem Irrtum. Während noch Nachbeben die Stadt erschüttern, kehrt er bei Freunden in der Van Ness Avenue ein und zitiert standesgemäß aus Horaz, während er mit der Gastgeberin anstößt.³²¹ Erst auf dem Weg zum Bohemian Club holt ihn der Dichter Charles K. Field in die katastrophale Wirklichkeit zurück:

“You dummy,” he said. “What are you doing here? Don’t you know that your house is going to be blown up?”³²²

Vor seinem Haus wartet bereits ein Milizionär. Genthe will ihn mit Alkohol bestechen, um wenigstens einige seiner Sachen zu retten, doch nach ein paar Gläschen wird er schließlich von seinem ungebetenen Gast des eigenen Hauses verwiesen: „Now you have to get out of here or I’ll have to shoot you, see?“³²³ Mit seinen Nachbarn schaut er zu, wie der Häuserblock gesprengt wird. Wie viele andere, die an diesen Tagen ihr Obdach verlieren, übernachtet Genthe im Freien im Golden Gate Park. In den nachfolgenden Wochen wird er weiter „unbekümmert“ Photographieren; die Einsicht darüber, den Großteil seines Besitzes verloren und nicht zumindest das Wichtigste rechtzeitig in Sicherheit

321 Genthe, *As I Remember*, 87-91.

322 Ebd., 91.

323 Ebd., 91f.

gebracht hat, folgt erst viel später.³²⁴ Der *Oakland Tribune* gegenüber, die ihn Ende Mai beim Photographieren in den Ruinen antrifft, sagt er noch, seine Aufnahmen seien sehr schön, aber auch „the most expensive pictures he ever took“ – den Schaden, den er durch den Verlust der Negative, seiner Sammlung japanischer Drucke und dem Mobiliar erlitten hat, beziffert er auf 40.000 Dollar.³²⁵

Genthe erklärt in seiner Autobiographie sein Verhalten auf psychologische Weise: Der Schock der Katastrophe hatte die Menschen in der Stadt schlichtweg betäubt.³²⁶ Sein Desinteresse am eigenen Wohlergehen lässt sich aber auch kulturhistorisch und gesellschaftspolitisch verorten. Wie Inkersley verliert Genthe so gut wie alle seiner Negative, Briefe und Dokumente und seine Bibliothek; bei Inkersley sind es mehrere hundert Bände, bei Genthe kommt noch die von seinem verstorbenen Bruder geerbte Sammlung hinzu, die über 3.000 Bände beinhaltet.³²⁷ Ungeachtet des materiellen Verlustes ist es vielmehr der ideelle oder *persönliche* Wert der Gegenstände, der Inkersley und Genthe trifft. Auch die Studioausstattung mochte dabei verlorengegangen sein, doch bei einem erfolgreichen Photographen wie Genthe, der ein vierstöckiges Gebäude mietete, einen Hausdiener anstellte und eine Hütte in Carmel besaß, bedeuteten die knapp 30 \$ für eine neue Kodak etwas ganz anderes als der Besitzverlust für eine Arbeiterfamilie, die von Woche auf Woche überhaupt ihre Lebensgrundlagen aufrechterhalten musste. Ein Artikel von Henry D'Arcy Power in der Mai-Ausgabe von *Camera Craft* ist in dieser Hinsicht aufschlussreich. Auch der Mediziner und aktive



53. Detroit Publishing Company, *Hall of Justice, Portsmouth Square, San Francisco, Cal.* Glasnegativ, 1906.



54. N. N., *Police depot in Portsmouth Square*, 1906.

324 Ebd., 92–95.

325 „A Photographer's Paradise“, *Oakland Tribune*, 19. Mai 1906.

326 Genthe, *As I Remember*, 95.

327 Ebd., 95f; Inkersley, „An Amateur's Experience“, 198f.

Amateur-Photograph verliert seine Negative („over two thousand“) und viel Kulturgut in den Flammen:

Like thousands of others, all my property, including the art accumulations of years, had gone in the flames. That morning the beggar and the millionaire met on common ground; they alike had nothing! For yet two nights I watched from my country house, twenty miles away, the glare of the fire, and constantly picked up charred paper carried that distance by the wind. Over all that area and further the ashes descended in quantities sufficient to whiten our roofs.³²⁸

Auf das populäre Narrativ der durch die Katastrophe verallgemeinerten Besitzlosigkeit folgt sogleich dessen Antithese: Power hat ‚nichts‘ – nur ein Haus auf dem Lande; eine asymmetrische Schicksalsgemeinschaft also, an der Kevin Rozarios in Abschnitt 1.4. angesprochene Kritik durchaus angemessen erscheint. Ein wesentlicher Punkt folgt jedoch im nächsten Absatz von Powers Text:

Viewed as photographic subject matter, it was too large for adequate portrayal; the lines of fleeing people, the scenes of activity around the burning building, were, on the other hand, the very best of material for the clever snapshotter. How far the opportunity was utilized, I am as yet unable to say; most of us were too deeply concerned in saving our families or property to give much heed to the greatest photographic opportunity of our lives.³²⁹

Genthe, dieser cleverste aller „snapshotter“, ist also der Richtige, um das Beste aus der Gelegenheit zu machen. Trotz des nachträglichen Bedauerns um seine Verluste ist es gerade die erstaunliche Sorglosigkeit, die dies ermöglicht. Genthes finanzielle und persönliche Ungebundenheit bildet dafür die Grundlage – ebenso gehört aber dazu, mit einem Drink in der Hand Horaz zu zitieren, während andere durch das Nachbeben aufgeschreckt aus dem Haus flüchten. Das San Francisco der Jahrhundertwende ist nicht das Paris des 19. Jahrhunderts, orientiert sich aber in vielerlei Hinsicht an Europa; die Bohemiennes und Bohemiens der Stadt an der Westküste adaptierten Lebensstile und Ästhetiken des alten Kontinents, wenn sie nicht – wie Genthe – ohnehin von dort eingewandert waren (einen Höhepunkt hatte die Szene 1882 mit dem Besuch Oscar Wildes erlebt, der mehrere der *locals* unter den Tisch trank und sich zu ihrer Freude mit der bürgerlichen Gesellschaft anlegte).³³⁰ Die Faszination der Bohemiens für Chinatown spiegelte sich im ‚Exotenstatus‘ dieser Clique selbst. Wie Genthe und vor ihm Wores und Martinez die Menschen im chinesischen Viertel zum Sujet gemacht hatten, wurden sie selbst zum Objekt unerwünschter Neugierde; und wie findige Chinesen sich durchaus selbst

328 Henry D’Arcy Power, „Earthquake and Fire“, 158.

329 Ebd.

330 Hjalmarson, *Artful Players*, 62–66.

als Touristenattraktion ‚vermarkteten‘, war sich die Boheme ebenso ihres Marktwerts bewusst.³³¹ In „Coppa’s“, der Stammkneipe der Clique, schmückten Martinez, Dixon und andere der Maler 1905 eine Wand mit einem Gruppenporträt – der Titel, „Before the Gringo Came“, war zwar einem Roman von Gertrude Atherton entlehnt, meinte aber nicht den weißen Fremden aus dem Norden, sondern die neugierigen ‚Außenseiter‘, die nicht zum harten Kern dieser Gruppe gehörten. Das Fresko führte freilich dazu, dass nur noch mehr der „Gringos“ ins Coppa kamen, um die interessante Kunstszene zu bestaunen.³³² „In Quest of Bohemia“ betitelt ein Autor für *Overland Monthly* 1906 einen satirischen Artikel über diese Möchtegern-Bohemians, für die bereits das Rauchen einer Zigarette einen aufregenden Bruch mit den Konventionen bedeutet.³³³ In einer hübschen Anekdote darin setzen sich zwei Damen von ‚außerhalb‘ mit unverhohlener Neugierde an den Nebentisch zu einer Gruppe lokaler Bohemiennes und Bohemiens. Nachdem unter letzteren eine erhitzte Diskussion ausbricht, dreht sich einer der Bohemiens unerwartet zu den beiden Damen um, um auch von ihnen eine Meinung einzuholen – entrüstet verwehren sie ihm Auskunft und wenden sich sogleich an den Kneipier:

“It’s a shame,” said one of them, “that we can’t come down here to study these queer people without being spoken to by strange men.”³³⁴ [Hervorhebung im Original]

Vor diesem soziokulturellen Hintergrund liegt es nahe, auch in Genthe also den Dandy oder Flaneur zu sehen – die permanente Sehnsucht nach der Ferne und selbst die *candid photography* in Chinatown erinnern an Baudelaires Definition des Mannes der Menge, „[d]raußen zu sein, und sich doch überall zu Hause zu fühlen, mitten in der Welt zu sein, und doch vor der Welt verborgen zu bleiben“.³³⁵ Noch in Genthes Ablehnung der sowohl in ihren Posen wie der Ausstattung konventionell erstarrten Studiophotographie klingt Baudelaires Polemik gegen die Kostümierung in der Malerei seiner Zeit an und die Feier der Modernität des Vergänglichen, Flüchtigen und Zufälligen.³³⁶ Der Flaneur indes steht, wie Walter Benjamin im *Passagen-Werk* festhält, in der Nähe anderer Figuren. Dies ist zum einen der Detektiv.³³⁷ Im Sinne Susan Sontags – die in diesem Zusammenhang auch Genthe erwähnt – entsteht hier ein allegorisches Bild, in dem der Flaneur-Photograph auf gleiche Weise Detektiv ist, wie das Schießen mit der Kamera mit dem Schießen mit einer Waffe gleichgesetzt werden kann.

331 Vgl. Rast, „The Cultural Politics of Tourism“.

332 Quitslund, *Arnold Genthe*, 104.

333 Edwin P. Irwin, „In Quest of Bohemia“, 91.

334 Ebd., 92.

335 Charles Baudelaire, „Der Maler des Modernen Lebens“, 222.

336 Ebd., 226.

337 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 554.

The *flâneur* is not attracted to the city's official realities but to its dark seamy corners, its neglected populations – an unofficial reality behind the façade of bourgeois life that the photographer “apprehends,” as the detective apprehends a criminal.³³⁸ [Hervorhebung im Original]

Im Zusammenhang mit Genthés chinesischen ‚Sujets‘, die sich aus möglicherweise gutem Grund einer photographischen Identifikation entziehen wollten, nimmt dies eine besonders dunkle Qualität an. Sontag schreibt zuvor:

The photographer is an armed version of the solitary walker reconnoitering, stalking, cruising the urban inferno, the voyeuristic stroller who discovers the city as a landscape of voluptuous extremes.³³⁹

Wenngleich das „urbane Inferno“ an dieser Stelle im übertragenen Sinne gemeint ist, gilt dies in der von der Katastrophe erfassten Stadt umso mehr – hier kann sie in der Tat aufs Neue entdeckt werden, wenn das Alltägliche nicht mehr gilt, eingestürzte Fassaden das Innere von Wohnhäusern freilegen und die moderne Industriellen-Villa plötzlich zur antiken Ruine wird.

Die zweite Figur ist diejenige des Journalisten. Benjamin notiert zu ihm folgendes:

Die zur Produktion seiner spezifischen Arbeitskraft gesellschaftlich notwendige Arbeitszeit ist in der Tat relativ erheblich; indem er es sich angelegen sein läßt, seine Mußstunden auf dem Boulevard als einen Teil von ihr erscheinen zu lassen, vervielfacht er sie und somit den Wert seiner eigenen Arbeit. In seinen Augen und oft auch in denen seiner Auftraggeber bekommt dieser Wert etwas Phantastisches. Allerdings wäre das letztere nicht der Fall, wäre er nicht in der privilegierten Lage, die zur Produktion seines Gebrauchswert[s] notwendige Arbeitszeit der allgemeinen und öffentlichen Einschätzung zugänglich zu machen indem er sie auf dem Boulevard verbringt und so gleichsam ausstellt.³⁴⁰

Das ‚Phantastische‘ am Wert der journalistischen Arbeit erinnert wieder an Roi Partridge's Kunstdefinition im vorangegangenen Abschnitt. Die undefinierbare Qualität „X“ der Kunst macht Kunstschaffen *aufwändiger* und *wertvoller*; worin dieser Aufwand besteht, kann zwar nie ganz bestimmt werden, gehört aber gerade in dieser Unbestimmtheit zum öffentlichen Bild des oder der Kunstschaffenden (anders wären typische Narrative wie die Angst des Autors vor dem weißen Blatt nicht vorstellbar). In Benjamins Beschreibung des Journalisten werden Arbeit, Stadt und die zwischen Öffentlichkeit und Privatheit oszillierende Person miteinander in Beziehung gebracht. All dies trifft auch

338 Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 55f; zu Kamera und Waffe ebd., 14f.

339 Ebd., 55.

340 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 559f.

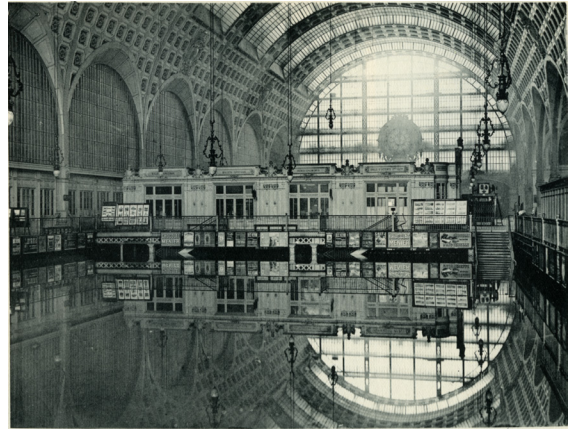
auf den Flaneur-Photographen zu. Wenn gleich sich hier keine konkreten Kausalitäten bilden lassen, sind Genthés Bilder vom April 1906 nur möglich, weil der Photograph während der Katastrophe in ein nobles Hotel frühstücken geht und später antike Verse zitiert (selbst, wenn dies alles nur literarische Erfindungen wären).

Journalist und Detektiv finden im photographierenden Flaneur insofern zusammen, als dass er sich möglicherweise verborgenen Gefahren aussetzt, um diese an die Öffentlichkeit zu bringen. Wie Jeffrey Jackson zu der weitgehend vergessenen, aber zu ihrer Zeit durchaus dramatischen wie bildwürdigen Flut von Paris 1910 schreibt, stehen gerade während einer solchen Katastrophe das Flanieren und Photographieren in einem besonderen Spannungsverhältnis (vgl. Abb. 55 & 56). Einerseits ist die Stadt schwerer oder

nur auf Kosten der eigenen Sicherheit zu durchqueren, andererseits bietet sie nun genau die interessanten, pittoresken Extreme, die der urbanen Landschaft der Moderne zunehmend abhandenzukommen scheinen. Photographien aus zerstörten Städten werden entsprechend zu Surrogaten des Flanierens und diejenigen, die sich mit der Kamera zwischen die Ruinen oder auf die Stege über den gefluteten Straßen wagen, zu Vermittlern dieses dann im Trockenen konsumierbaren ‚Blicks‘:

Looking at photographs printed on postcards became a kind of virtual *flânerie*. The armchair *flâneur* paid a price, of course, since the postcards were a commodity for sale beginning even while the water was still high. [...] This was a kind of *flânerie* for the masses allowing for disaster tourism (or what some have called “dark tourism”), complete with collectable mementos.³⁴¹ [Hervorhebungen im Original]

Auch in San Francisco wurden massenhaft Postkarten der zerstörten Stadt hergestellt – ihre Auswertung wäre ein eigenes Forschungsvorhaben wert. An dieser Stelle könnte aber zumindest die Frage aufgeworfen werden, ob sich das spätere Bild der Flut in Paris



55. Innenraum des Gare d'Orsay, 1910.



56. Steg während der Flut von 1910.

³⁴¹ Jeffrey H. Jackson, „Photographic Narratives of Destruction and Recovery in the 1910 Paris Flood“, 115f.

verändert hätte, wenn an diesem Moment wie in San Francisco vier Jahre zuvor nicht nur die Katastrophe, sondern auch Photographie Ereignis gewesen wäre: Wenn also ein George R. Lawrence die katastrophal veränderte Topographie der Stadt zu Anlass genommen hätte, eine Kamera an einer waghalsigen Konstruktion aus Lenkdrachen in die Luft zu schwingen, oder ein Genthe den Flaneur-Photographen selbst zur Figur öffentlichen Interesses erhoben hätte (Atget war 1910 wohl nicht aktiv).³⁴²

Der „dunkle“ Aspekt des touristischen Blicks während der Katastrophe darf freilich ebenso wenig übergangen werden; er schließt unmittelbar an die vorher besprochenen Klassenfragen und die Diskussion der Zurschaustellung des ‚Anderen‘ im vorangegangenen Abschnitt an. Angesichts der Photos von der Erdbebenkatastrophe in Messina verfasste der junge Journalist Otto Ernst Sutter 1909 eine harsche Kritik in der Kulturzeitschrift *März*:

Es gibt keine Rettung vor diesen Ungetümen. Eine gehörige Portion Roheit aber muß einer wohl doch sein eigen nennen, wenn er auf dem Feld des entsetzlichsten Elendes mit der Kamera auf Raub ausgeht. Tiefes Mitleid empfindet man mit den Armen, die, ein Fünkchen Leben noch im Körper, nicht von helfenden Händen, sondern einem Fotografenapparat aufgenommen werden. Furchtbar die Welle, die über das wankende Messina sich geworfen, furchtbarer die Bilderflut aus der zerstörten Stadt. Abscheulich ist die Luft, die Gier, mit der die Augen des Spießers und der Klatschbase die Aufnahmen aus dem Erdbebengebiet verschlingen – meist mit dem Vergrößerungsglas.³⁴³

Sutter nimmt hier vorweg, was Sontag in *On Photography* als Mittäterschaft durch bewusste Nichteinmischung kritisieren würde, und greift die populäre Metapher der Bilderflut als eigenständiger Katastrophe auf. Wie im nächsten Kapitel behandelt wird, bestehen gerade hinsichtlich der Opfer und ihres ‚Schicksals‘ große Unterschiede in der Darstellung der Katastrophen von San Francisco und Messina. Dennoch zeigen die Beschreibungen der Tage nach dem Beben durch Cohen und Power einerseits und Inkersley und Genthe andererseits, wie Sorge (und sei es nur diejenige um sich selbst) und Photographie zueinander stehen. Edith Irvine, eine zu dieser Zeit gerade 22-jährige Amateurphotographin aus betuchten Verhältnissen, war am 18. April gerade aus der kalifornischen Provinz in San Francisco angekommen, um von dort aus eine einjährige Weltreise anzutreten. Anstatt das Katastrophengebiet schnell wieder zu verlassen, nahm sie diese „greatest photographic opportunity“ wahr, wie sie Power versagt blieb – mit einem Kinderwagen getarnt, in dem sie ihre Ausrüstung unterbringen konnte, schoss sie so eine Serie von Photos, die sich auf mitunter bemerkenswerte Weise von denjenigen der Pictorialisten und der ‚Gebrauchsphotographen‘ absetzen.³⁴⁴ Sowohl Genthes wie Irvines Photos

342 Jeffrey H. Jackson, „Envisioning Disaster in the 1910 Paris Flood“, 204.

343 Otto Ernst Sutter, „Die fotografierte Charitas“, 268.

344 Wilma Marie Plunkett, „Edith Irvine“; Kathryn S. Egan, „Toward a Theory of Constructivism“. Die

zeigen dabei gut, dass die Kamera über den Voyeurismus hinaus noch einen anderen Blick reproduziert: Den der Menge selbst, inmitten der Photograph und Photographin stehen und selbst mit der Katastrophe konfrontiert sind.

Für diesen Blick lassen sich unterschiedliche Erklärungen und Rahmungen finden – von wahrnehmungspsychologischen zu politischen und anthropologischen –, doch für unseren Zusammenhang besonders relevant ist, was David Wyatt als „the peculiarly overdeveloped ability of Californians to frame experience as spectacle“ bezeichnet.³⁴⁵ Genthes Photo der Sacramento Street markiert für Wyatt einen zentralen Moment in der Entwicklung einer Kultur des Spektakels, wie sie im frühen 20. Jahrhundert direkt in das Unterhaltungskino mitsamt seiner Spezialeffekte führen wird.³⁴⁶ Angesichts dessen, dass bereits 1896 ein Bahnangestellter in Texas 40.000 Menschen anlocken konnte, um einem inszenierten Bahnunglück beizuwohnen (und, im Fall einiger Unglücklicher, dabei zu Tode zu kommen), müsste dies innerhalb eines größeren Zusammenhangs wieder relativiert werden – zudem ein weiterer solcher Schauunfall keine drei Monate nach dem Erdbeben in San Francisco im New Yorker Brighton Beach aufgeführt wurde und der *Times* vom 5. Juli trotz angeblich 100.000 Zuschauern nur einen kurzen Artikel auf Seite 3 wert war: „Engine Collision Tame: Neither Machine Badly Damaged in the Show at Brighton“ (der *Petit Parisien* machte sich davon am 29. Juli erwartungsgemäß ein anderes Bild, wenn sich „aux États-Unis“ zwei Lokomotiven inmitten von Feuer, Dampfexplosionen und Kohlebriketts gegeneinander aufbäumen).

Dennoch ist die Interpretation von Genthes Bild über den Begriff des ‚Spektakels‘ die richtige. Wyatt verweist dabei auf die in Abschnitt 1.6. erwähnte Anekdote, die Genthe in *As I Remember* aufschrieb: Beim Betrachten des Photos der Sacramento Street hätten mehrere Menschen darin ein Standbild aus einem Film des Hollywood-Regisseurs Cecil B. DeMille wiedererkennen wollen – ein besonders ahistorisches Fehltrium, da DeMille seinen ersten Film erst Jahre später veröffentlichte. Sowohl die Produktion wie die Rezeption geschehen so im Spiel unterschiedlicher Blicke: Die Kamera lichtet die Menschen dabei ab, wie sie die Katastrophe als Spektakel betrachten; in der Photographie stehen sie dann sowohl für deren Betrachter oder Betrachterin ein und sind selbst Teil des Spektakels, das ab einem gewissen Punkt nur noch als eben spektakulär verstanden werden kann, ungeachtet jeglichen dokumentarischen Werts.³⁴⁷ Um dies an die Diskussion des flanierenden Photographen zurückzubinden: Genthe mag zwar nicht unbedingt *medienkritisch* arbeiten – seine Ausführungen zu Chinatown sprechen dagegen –, doch ist in diese Bilder ein klares Bewusstsein des Mediums, des Hin und Her der Blicke eingeschrieben. Auch zwischen Irvines Negativen finden sich – im Folgenden als

wissenschaftliche Aufarbeitung von Edith Irvines Photographien beschränkt sich auf eine Masterarbeit und einen Konferenzvortrag; als Quelle für die wenigen Informationen zu den Umständen, unter denen sie im April 1906 ihre Photoserie schoss, wird in der Masterarbeit lediglich „family tradition“ angegeben.

345 David Wyatt, *Five Fires*, 7.

346 Ebd., 121.

347 Genthe, *As I Remember*, 94; vgl. Wyatt, *Five Fires*, 120f.



57. Edith Irvine, [401 California Street at right & Sansome Street]. Glasnegativ, 1906.

California Street 1 und 2 bezeichnet – zwei, in denen ein solcher Moment der Reflexion eingeschrieben scheint: Am Rande einer Baustelle im Stadtzentrum hat sich eine Menschenmenge versammelt; an den Bauzaun gelehnt stehen Dutzende von Menschen und sehen zu, wie die Flammen die Gebäude direkt vor ihnen zu erfassen beginnen (rechts im Bild ausgerechnet der Sitz einer Feuerwehr-Versicherung). Die Menschen – fast ausnahmslos Männer, alle mit Hut und im Anzug – sind auf beiden Bildern von der Kamera abgewandt, mit Ausnahme einer Frau, die ihrerseits mit dem Rücken zum Geschehen exakt in Irvines Richtung zu blicken scheint; ein beziehungsweise zwei weitere Passanten greifen diesen Blick noch *en passant* auf (Abb. 57–59). Susan Sontags Vorwurf an die Nachrichtenphotographie, dass sie uns unsere Passivität vor Augen führt – „the distinctive passivity of someone who is a spectator twice over“ – klingt hier wie als endloses Echo an, wo bereits die mit dem Rücken zur Kamera stehenden Menschen *nur* Zuschauer sind: Lediglich die einzelne Frau am Bauzaun scheint sich dieser Kette der Passivität widersetzen zu wollen.

2.8. „The ideal recorder“

Solche Bilder stehen auch am Anfang einer komplementären Entwicklung, in der das spektakuläre Photo zum Maßstab für das *Dokumentarische* wird. „Diese Fotos könnten auch Standbilder aus einem Hollywoodfilm sein“, schreiben die Autoren eines Artikels zur Pressephotographie in unserer Gegenwart in der ZEIT. Gerade das Medium, das für unmittelbare Aktualität und Wirklichkeit einstehen soll, ist einem „Wettrüsten [...] hin zum perfekt komponierten Bild“ unterworfen. „Wenn wir ein unbearbeitetes Foto abgeben, werden wir ausgelacht. Von jeder Jury, in jeder Redaktion“, kommentiert ein Photojournalist.³⁴⁸ Hier schließt sich ein Kreis und bietet sich eine weitere Erklärung an, warum Genthes Photos nachhaltig interessant geblieben sind: Sie entsprechen eben der aktuell gebliebenen Erwartungshaltung an das spektakuläre Bild eines außergewöhnlichen Ereignisses. Offen bleibt noch, inwiefern diese Photos jenseits des diskursiven Wirrwarrs um *fuzzy* oder *straight* auch heute als Dokumente verstanden werden können.

Trotz seiner polemischen Ablehnung der Retusche im Porträt griff Genthe mitunter massiv in seine Bilder ein. Anthony Lee und John Kuo Wei Tchen haben dies detailliert anhand der Chinatown-Bilder nachgewiesen: Hier entfernte Genthe beispielsweise den ‚westlichen‘ Schriftzug an einem Gebäude, der die ‚exotische‘ Atmosphäre gestört hätte, und in einem



58. Edith Irvine, [401 California Street at right & Sansome Street]. Glasnegativ, 1906.



59. Details aus Edith Irvines *California Street* 1 und 2.

348 Amrai Coen, Malte Henk und Henning Sußebach, „Diese Bilder lügen“, *Die ZEIT*, 29. Juli 2015.



60. Arnold Genthe, *An unsuspecting victim, Chinatown, San Francisco*, um 1900. Scan vom Sicherheitsfilm-Negativ.

61. Arnold Genthe, *An unsuspecting victim, Chinatown, San Francisco*, um 1900. Scan vom Sicherheitsfilm-Negativ.

Fall sogar eine ganze Figur. Auf einer Photographie, die Genthe selbst beim Photographieren neben einem chinesischen Kind zeigt, ist neben ihm ursprünglich eine weitere Person zu sehen, die bei einem späteren Abzug vollständig aus dem Bild retuschiert wurde (Abb. 60 & 61).³⁴⁹ In der zweiten Auflage von *Old Chinatown* verwendete Genthe das Bild schließlich als Hintergrund für das Initial seines Postskriptums. Hier ist es soweit beschnitten, dass in einem extremen Hochformat nur noch Genthe und das Kind zu sehen sind (Abb. 62).³⁵⁰ Im Inhaltsverzeichnis ist das Bild als „An Unsuspecting Victim“ betitelt; da das Photo selbst von einer anderen Person aufgenommen wurde, kann dies als ein ironisches Spiel damit verstanden werden, dass Genthe entweder selbst Opfer der *candid photography* geworden war oder umgekehrt als Köder diente, damit jemand anderes unbeobachtet photographieren konnte.

Für die Photographien vom April 1906 können leichte Bearbeitungen anhand einer Reihe von Transparentkopien in der Library of Congress nachgewiesen werden. An dem auf der Clay Street – einer Parallelstraße der Sacramento Street – aufgenommenen Photo (im Folgenden *Clay Street A*) hatte Genthe nicht nur unterschiedliche Abtönungen des rauchverhangenen Himmels ausprobiert, sondern auch mit einem Stift die hellen Laternen-schirme und einen weißen Hut abgedunkelt oder Stromleitungen nachgezogen;

349 Genthe und Tehen, *Genthe's Photographs of San Francisco's Old Chinatown*, 14; Lee, *Picturing Chinatown*, 176f.

350 Genthe, *Old Chinatown*, 205.

den unterschiedlichen Varianten merkt man förmlich an, wie Genthe dem Photo das „finished picture“ abringen wollte (Abb. 63–65). Wie aufwändig und relevant ein solcher Prozess für Genthe war, lässt sich nicht mehr rekonstruieren – da Quitslund jedoch in Bezug auf seine Auftragsarbeiten schreibt, dass er notorisch zu spät lieferte, wird es auch hier kaum auf Geschwindigkeit angekommen sein.³⁵¹ Genthe stellte im Laufe der Jahre von den unterschiedlichen Photographien der Katastrophe wiederholt Abzüge her, die auf die eine oder andere Weise auf den Markt gelangten. In größeren musealen Sammlungen liegen signierte Abzüge; auf anderen findet sich ein Stempel von Genthes Studio in New York. Er legte dabei entweder keinen Wert auf identische Reproduktion oder fertigte bewusst Varianten an – zwei Silbergelatine-Abzüge im J. Paul Getty Museum (Abb. 66) und dem Amon Carter Museum in Fort Worth, beide auf hellbraunem Papier aufgezogen und mit Bleistift unter dem Abzug links „Arnold Genthe / N.Y.“ und rechts „San Francisco. April 18th 1906.“ unterschrieben, weichen dennoch leicht im Bildausschnitt voneinander ab. Auf einer direkt auf dem Abzug signierten Variante in der

Bancroft Library der Universität Berkeley ist ein sonst gut sichtbares Gebäude zur linken Seite fast vollständig abgeschnitten. Genaue Wege und Mengen dieser Reproduktionen könnten sich bestenfalls noch über Genthes Korrespondenz oder Finanzen rekonstruieren lassen – wir können dennoch davon ausgehen, dass es sich jeweils um Unikate gehandelt hat (der Einfachheit halber wird das Photo im Folgenden als *Sacramento Street* betitelt und, falls notwendig, um das Jahr der Reproduktion ergänzt).

Relevant für diese Diskussion ist jedoch vor allem, dass sämtliche der Silbergelatine-Abzüge mit der für den Pictorialismus typischen leichten Unschärfe und beschränkten Tonwertskala hergestellt wurden. Auf einer qualitativ hochwertigen Reproduktion

POSTSCRIPT



DEAR WILL IRWIN: It was the evening before my departure from San Francisco, just about a year ago. I had strolled down to Chinatown for a last visit. In the glare of blazing shop fronts, in the noise of chugging automobiles carrying sightseers, I again, as so many times before, found myself trying to see the old mellowness of dimly-lit alleys, the mystery of shadowy figures shuffling along silently. I was interrupted by the officious voice of a guide: "Show you all the sights of Chineeetown, Sir! Opium-dens, slave-girls, jewelry-shops, joss-houses, everything." The idea of seeing Chinatown for once as an average tourist appealed to me. I followed the guide.

At last I, who for years had tried to deceive myself with sentimental persistency — just as one searches for traces of lost beauty in a beloved face — was forced to admit that Old Chinatown, the city we loved so well, is no more. A new City, cleaner, better, brighter, has risen in its place.

[205]

62. Arnold Genthe, Postscript mit „An Unsuspecting Victim“, in Genthe und Irwin, *Old Chinatown*, 1913. Seite 205.

351 Quitslund, *Arnold Genthe*, 111.



63. Arnold Genthe, [San Francisco, April 18, 1906]. Scan vom Sicherheitsfilm-Negativ.

64. Arnold Genthe, [San Francisco, April 18, 1906]. Dia-Kopie.

65. Arnold Genthe, [San Francisco, April 18, 1906]. Dia-Kopie.

im Bildband *U.S. Camera 1936* sind hingegen die feinen Details zu erkennen, wie sie auf dem Negativ festgehalten und auf späteren Abzügen – wie dem 1940 von Ansel Adams für das MoMA produzierten – zu sehen sind: Die klare Zeichnung der Backsteinmauer auf dem Gebäude zur rechten, die Tapetenmuster in den Zimmern des Hauses, das seine Fassade verloren hatte. Hier könnte also gesagt werden, dass in Genthes Abzügen Informationen verlorengegangen sind; Genthe selbst würde hingegen argumentieren, dass er – wie er in „Rebellion in Photography“ zum Porträt schreibt – „unwichtige Details“ mit geringerer Schärfe darstelle als die für das Bild wesentlichen Elemente.³⁵² Wie wesentlich aber sind Backsteine und Tapeten für das Bild einer vom Erdbeben erschütterten, in Flammen stehenden Stadt? Tatsächlich ließen sich dafür Argumente finden: Dass gerade das hier ‚offengelegte‘ bürgerliche Interieur mit seinen ornamentierten Tapeten inmitten der katastrophalen Aufhebung des Alltags als Barthessches ‚punctum‘ erlebt werden könnte, dass die Zurschaustellung dieses privaten Raumes ein Pendant bildet zu Schauspiel der Katastrophe, zu dessen Betrachtung die Nachbarschaft schließlich auch das Interieur auf die Straße verlagert hat. Ein anderes, von Bear Photo vertriebenes Bild zeigt, überbelichtet und schief, nur das Haus mit seiner fehlenden Fassade. Hier ist zwar mehr des Interieurs zu erkennen – zum Ereignis in Beziehung setzen lässt es sich nicht (Abb. 67).

Dies ist bei einem Motiv anders, das erstaunlicherweise sowohl Edith Irvine wie Genthe nahezu identisch festgehalten haben. Vom Dach oder Balkon einer der Villen in

³⁵² Genthe, „Rebellion in Photography“, 98.



66. Arnold Genthe, *San Francisco, April 18, 1906*, Silbergelatine-Abzug um 1920. J. Paul Getty Museum.

der California Street geschossen, ist hier der bürgerliche Stadtteil südlich von Nob Hill und Chinatown zu sehen; in diesem Viertel und auf diesen Photos nur von den anderen Gebäuden im Bildvordergrund verdeckt befand sich auch Arnold Genthes Haus, der zur dieser Zeit noch kaum ahnen konnte, dass die Häuserblocks vor der Linse seiner Kamera bald den nutzlosen Sprengaktionen von Feuerwehr und Militär zum Opfer fallen würden. Weit rechts im Bild heben sich die Kuppeln der City Hall aus dem Qualm ab. Dass es Qualm ist und nicht eine romantische Nebelwand, bedarf des Kontextes, aber auf den zweiten Blick deuten weitere Details auf den katastrophalen Zusammenhang hin: Auf den Dächern der ersten Häuserreihe liegen die Trümmer umgestürzter Schornsteine, und weiter hinten ist der Teil einer Wand weggebrochen und lässt uns direkt in ein Schlafzimmer blicken. Zumindes Irvine fotografierte mit langer Belichtungszeit. Die Blätter eines Baums im Bildvordergrund sind unscharf; es trägt sicher auch dazu bei, dass der Qualm am Himmel zu ei-



67. Bear Photo. [Apartment building without front wall, near the home of photographer Arnold Genthe. Sacramento St.], 1906. Bei Yablon, *Untimely Ruins* (218) via anderer Quelle einem Arnold Hunter zugeschrieben.



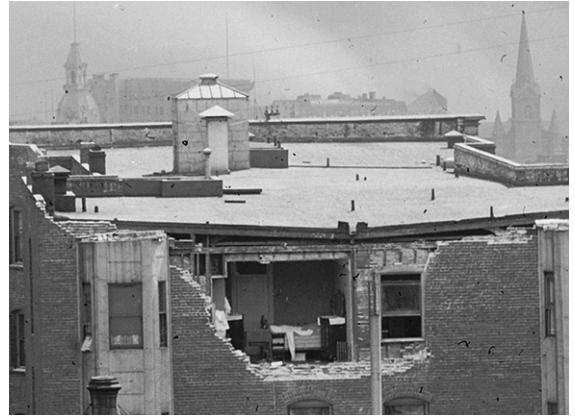
68. Edith Irvine, [Nob Hill looking South toward City Hall]. Glasnegativ, 1906.

ner nebeligen Fläche wird, der die dramatischen Texturen von Genthes *Sacramento Street* fehlen. Umso präziser sind dadurch die Gebäude festgehalten – in dem ‚freigelegten‘ Schlafzimmer lässt sich ein auf dem Bett liegendes Hemd erkennen, und noch mehrere Häuserblöcke entfernt sind die Namen der Geschäfte auf den Mauern lesbar, bis der Rauch nur wenige Meter weiter alles verschluckt (Abb. 68).

Dank der detaillierten Karten, die die Firma Sanborn-Perris erst kurz zuvor für Versicherungszwecke angefertigt hatte – sämtliche Gebäude der Stadt sind hier zumindest in Umrissen eingezeichnet und je nach Bauweise farblich gekennzeichnet – lässt sich genau bestimmen, was auf den Negativen zu sehen ist: Die Eigentümer des Neubaus in der Bush Street, Hausnummer zwischen 912 und 930, Ziegelkonstruktion mit Fahrstuhl und eisenverstärkten Schächten, hätten aufgrund dieser photographischen Evidenz in jedem Fall keine Chance, die Erdbebenklausel der Feuerversicherer wegzudiskutieren. Offen bleibt hingegen, auf welche Weise diese Photographien zu ihrer Zeit als *Bild* gebraucht werden konnten.

Es ist nicht bekannt, ob und für wen Irvine Abzüge dieser Photographien herstellte. Einige Jahre zuvor hatte sie noch als Teenager den Bau eines Wasserkraftwerks dokumentiert; offensichtlich war ihr photographisches Talent anfangs nicht unbekannt. Bei der Volkszählung 1910 ließ sie sich als Photographin registrieren, arbeitete aber in ihrer

Heimatstadt Mokelumne Hill als Lehrerin.³⁵³ Wilma Marie Plunkett, deren kurze Masterarbeit von 1989 die einzige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Irvines Lebensumständen bleibt, spekuliert, dass mit dem Umorientierung der Industrie von Glasnegativen hin zu Zelluloid auch ihre photographische Praxis aussetzte, da der Umstieg zu kostspielig gewesen wäre.³⁵⁴ Die wenigen Abzüge, die von Irvines früherer Photoserie des Wasserkraftwerks erhalten sind, hatte sie im typischen Format von 5x7 Zoll hergestellt. Bei dieser Größe wäre das Loch in der Hauswand etwa einen Zentimeter



69. Detail aus Edith Irvines [Nob Hill looking South...]. Rechts der noch intakte Turm von St. Boniface.

breit gewesen und das Bett im Zimmer dahinter selbst unter der Lupe nur ein Fleck. Als Stadtansicht wäre es weiterhin eine interessante Komposition, als Bild einer Katastrophe von geringerem Interesse, als es – und an dieser Stelle scheinen Ansel Adams' Argumente zu greifen – das Negativ verspricht (auch die einzelne Frau auf Irvines *California Street* würde dann wieder in der Menge verschwinden).

Von Genthes Negativ ist kein Abzug bekannt; möglicherweise wäre die um ein feines Detail aufgebaute Komposition schlichtweg nicht zum ‚malerischen‘ pictorialistischen Druck tauglich gewesen. Im Gegensatz zu Irvine hat Genthe jedoch nicht nur zahlreiche andere „finished pictures“ hinterlassen, sondern auch theoretische Beiträge produziert und provoziert. Während er für sich selbst beanspruchte, im Photo eine nicht-mimetische Wahrheit einzufangen, sahen andere gerade im dialektischen Verhältnis zwischen Bild und Aufzeichnung Genthes Qualität als Photograph. In einem Artikel zu Genthes Reisephotographie aus Japan arbeitete Sadakichi Hartmann aus, was er an der Praxis des Photographen für charakteristisch und außergewöhnlich hielt:

His use of materials is always skillful and always free from trickery; he affects neither painter-like freedom nor minute precision of handling; his prints lack finish but they are executed in a simple, broad and direct fashion, with a touch that is flexible and full of meaning. His technique is that of the ideal recorder, the photographic illustrator par excellence who knows what he wants to do and how it should be done, and who is so far sure of himself that he has no desire to imitate the executive devices of anyone else.³⁵⁵

353 Plunkett, „Edith Irvine“, 16.

354 Ebd., 26.

355 Sadakichi Hartmann, „Arnold Genthe“, 303.

Obwohl er sich mit den radikaleren Theorien des Photographischen schwer vereinen lässt, ist gerade der Begriff des „Illustrators“ hier treffend, wenn darin *Vorstellung* und *Darstellung* zusammenfinden (es wäre interessant zu wissen, welche Vorstellung Edith Irvine beim Photographieren gehabt hatte). Ausschlaggebend ist, dass der „photographic illustrator“ sein Bild nicht aus der Vorstellung heraus anlegt, sondern die Wirklichkeit auf eine Weise aufzeichnet, dass sie dieser Vorstellung und vielleicht sogar der ‚Wahrheit‘ der Dinge entspricht. Photographie wird zu einer emphatischen Zeugenschaft, in der zu der mechanischen Aufzeichnung noch das Wissen über die Bedeutung sowohl des Aufzeichnens und des Aufgezeichneten hinzukommt. Dieser Gedanke wirkt selbst noch nach, wenn diese Situation geradewegs umgekehrt und die ‚Wahrheit‘ zu einem Un(ter)-bewussten der mechanischen Aufzeichnung wird. In Antonionis *Blow-Up* von 1966 hält ein Modephotograph (möglicherweise) zufällig einen Mord fest und versucht, mittels extremer Vergrößerung aus einem sonst nur winzigen Detail auf einer Photographie das Geschehen zu rekonstruieren; im Science-Fiction-Film *Blade Runner* von 1982 kann Agent Rick Deckard mit Hilfe einer speziellen Maschine den Blickwinkel innerhalb eines Photos so verändern, dass in einem Spiegel im photographierten Raum eine weitere Person sichtbar wird. Eine ähnliche Faszination kommt auf, wenn man in den hochauflösenden Scan von Irvines Photo hineinzoomt und das Innere des Schlafzimmers ‚erkundet‘, das für die junge Photographin selbst sowohl das zentrale Motiv wie nur ein Detail innerhalb der Gesamtkomposition gewesen sein mochte.

Die mechanische Aufzeichnung macht das Lichtbild zu einem grundsätzlich kontingenten Medium, sogar wenn alles Zufällige daran auf dem Weg zum „finished picture“ mit Pinsel oder Software ausgemerzt werden kann. Gerade dadurch kann es – ganz abseits jeglicher Vorstellungen einer indexikalischen Identität von Abbild und Abgebildetem – als ‚Evidenz‘ betrachtet werden. Eine Passage aus Walter Benjamins „Kleine Geschichte der Photographie“ hilft, diese wesentliche Eigenschaft des Mediums herauszuarbeiten:

Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsenkt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergessenen Minute das Künftige noch heute und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können.³⁵⁶

Benjamin schreibt hier konkret zur frühen Porträtphotographie am Beispiel einer Daguerreotypie von Karl Dauthendey. Während er sicher vieles an Genthés Praxis als bürgerliche Verfallserscheinung klassifizieren würde, fänden beide an diesem Punkt zueinander: Wie Benjamin die „Blüte der Photographie“ in der Zeit von David Octavius Hill,

³⁵⁶ Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, 371.

Julia Margaret Cameron oder Nadar sah, wollte auch Genthe in ihnen Ahnen der modernen Photokunst erkennen, deren Bilder noch nicht durch die künstlichen Posen des Studiobetriebs entwertet wurden.³⁵⁷ Benjamins Begriff eines „Optisch-Unbewußten“, womit er das an der Wirklichkeit meint, was – wie die exakte Körperhaltung während einer Bewegung – vom menschlichen Auge nicht auf gleiche Weise wahrgenommen wird, wie es die Kamera festzuhalten vermag, findet eine Analogie in Genthes Prinzip, dass ein gutes Porträt nur möglich ist, wenn sich die abgelichtete Person des exakten Moments nicht bewusst sei. Dass Genthe hierbei an einer impressionistischen ‚Wahrheit‘ des Bildes arbeitete, die für Benjamin nicht von Interesse war, ändert nichts daran, dass beide Formen des ‚Unbewussten‘ unmittelbar mit der Funktionsweise der Kamera verbunden sind. Wenn das Lichtbild also Evidenz schafft, dann gerade dadurch, dass die Aufzeichnung des Zufälligen nie vollständig ausgeschlossen werden kann (zumindest wahrnehmungspsychologisch: Benjamin schreibt nur vom Zwang des „Beschauers“, nach letzterem zu suchen). Auch George Bernard Shaws Argument, dass die Photographie effektiv *weniger* mechanisch sei als die Malerei, da die Linse die Bildproduktion von der „plumpen Tyrannei der Hand“ und den Manierismen des Malers befreie, kann in diesem Sinne gelesen werden, selbst wenn es zuerst widersprüchlich erscheint: Die Kamera entzieht das Bild einer allzu willkürlichen – zu *offensichtlich* willkürlichen – subjektiven Kontrolle durch die Personen davor oder dahinter.³⁵⁸ Ob dies ehrlich und befreiend oder vielmehr übergriffig ist, entscheidet sich an einem schmalen Grat. Dass Benjamin im „an eine unheilvolle Ferne geheftet[en]“ Blick von Karl Dauthendeyes Frau deren Suizid präfiguriert sieht, wie dies in einem gemalten Bild eben nie möglich gewesen wäre, hat bereits eine voyeuristische Note. Am anderen Ende dieser Diskussion steht dann die eine Jahrhundertwende später entstandene Serie *Heads* von Philip-Lorca diCorcia, für die der Künstler per versteckter Kamera und ferngesteuertem Blitz Menschen im öffentlichen Raum ohne deren Wissen ablichtete – der Blitz ließ die Person auch auf belebter Straße so in den Vordergrund treten, dass das Bild zum jeweils individuellen Porträt wurde. Er wolle damit die „Natur des Zufalls“ untersuchen und die Möglichkeit, „empathische“ Bilder von Menschen zu produzieren, ohne diese jemals getroffen zu haben, so der Künstler, der dafür schließlich sogar verklagt wurde und sich damit verteidigte, dass diese Unfreiwilligkeit für das Konzept notwendig sei: „There is no way the images could have been made with the knowledge and cooperation of the subjects.“³⁵⁹

Der Kunstkritiker Michael Kimmelman hatte in einem früheren Artikel zu diCorcias Serie ihre Qualitäten auf eine Weise hervorgehoben, in der die *candid photography* erneut mit dem Rätselhaften am Subjekt kurzgeschlossen wird:

357 Genthe, „Rebellion in Photography“, 93; Genthe, „The Human Side of Portrait Photography“, 173f.

358 George Bernard Shaw, „Das Unmechanische der Fotografie“, 225.

359 „Philip-Lorca DiCorcia – Exposed at Tate Modern“, YouTube-Video, 4:41, Tate, 15. September 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=bpawWn1nXJo>; Philip Gefter, „The Theater of the Street, the Subject of the Photograph“, *The New York Times*, 19. März 2006.

Unaware of the camera, they are absorbed in thought or gaze absently [...]. But enlarged and isolated, their expressions become riddles, intensely melodramatic and strangely touching.

Mr. diCorcia's pictures remind us, among other things, that we are each our own little universe of secrets, and vulnerable.³⁶⁰

Zwischen Genthes und diCorcias Porträts hat sich gesellschaftlich ebenso viel verändert wie im Kunstdiskurs – vermutlich ließe sich zwischen diesen beiden Vertretern der *candid photography* beispielhaft das bürgerliche Selbstbild und dessen Mystifizierung im Wandel der Zeiten diskutieren. Dass diCorcia eine komplexe Apparatur einrichten muss, um seine Bilder zu schießen, widerspricht der früheren Beschränkung auf die Kamera und die Menschen davor und dahinter – in gewisser Weise wird hier eher das Studio auf den öffentlichen Raum ausgeweitet (auf der Suche nach dem Rätsel des bürgerlichen Subjekts muss nun mehr Aufwand betrieben werden, damit das Resultat kunstwürdig erscheint). Ob dies aber ein relevanter Unterschied ist, lässt sich schwer jenseits der Ideologien von Pictorialismus und ‚reiner‘ Photographie diskutieren. In einem humorvollen Artikel, den Will Irwin 1913 über den ‚Renaissance Man‘ Arnold Genthe schrieb, findet sich zur *candid photography* eine entsprechende Passage:

Whatever Genthe's general rank among the great photographers of the world, in one thing he always stood pre-eminent – the snapshot. He could take a bit of action at a street corner and transform it, by the time he had finished all his mysterious processes, into a genre work like the canvas of a Flemish master.³⁶¹

Der Schnappschuss ist wieder die Grundlage des explizit *künstlerischen* Bilds und kann insofern positiv mit Arbeiten in anderen Medien verglichen werden – auch Kimmelman sieht in diCorcias Bildern sowohl eine „baroque gravity“ wie eine „cinematic quality“.³⁶² So bleibt auch der Schnappschuss, welche ‚Wahrheit‘ er nun aufzudecken vermag, jeweils in eine Dialektik der unterschiedlichen künstlerischen Medien eingebunden und wird daraus auch nicht entfernt werden können, so lange das Bild als solches noch eine *repräsentative* Funktion hat und die dazugehörigen historischen Traditionen mit sich trägt. Zur Vorstellung der ‚Objektivität‘ der Photographie gehört, die wesentliche Frage nach dem *Gebrauch* der Bilder *nicht* zu stellen; dass nun die Linse, wie der Rezensent in der *New York Times* 1936 aufzählte, die Wunder der Natur, die Werke der Industrie, Mussolini und ein hübsches Model gleichermaßen ‚indifferent‘ aufzeichnet, lässt aus, dass es sich jeweils um hochideologische Bilder handelt, die vor dem Hintergrund seit Jahrhunderten tradierter formaler und ikonographischer Schemata hergestellt und betrachtet werden.

360 Michael Kimmelman, „Philip-Lorca diCorcia – ‚Heads‘“, *The New York Times*, 14. September 2001.

361 Will Irwin, „Dr. Arnold Genthe“, 34.

362 Kimmelman, „Philip-Lorca diCorcia – ‚Heads‘“.

Bezeichnenderweise fällt es auch den Apologeten der ‚reinen‘ Photographie schwer, Wahrheit und Wirklichkeit im Lichtbild jenseits einer platonischen Re-Mystifizierung zu diskutieren (vgl. Abschnitt 2.5).³⁶³ Das dokumentarische Bild war Ansel Adams und Edward Weston verdächtig; in seiner Artikelserie 1934 schrieb Adams zur Gefahr des „Photo-Dokuments“, zum „Werkzeug offensichtlicher Propaganda“ zu werden:

Art interprets; it cannot attempt prophecy, or motivate the social aspects of the world and still preserve its aesthetic integrity. In the social-constructive sense it is of immense value through subtle and significant comment on the contemporary scene.³⁶⁴

Kunst kann also helfen, die Gegenwart zu verstehen; jeglicher Versuch aber, sie für andere Ziele einzusetzen, würde ihre „ästhetischen Potentiale“ verletzen.³⁶⁵ Als manche aus der f/64-Gruppe begannen, Photographie für politische Zwecke zu verwenden, sah Adams entsprechend die Reinheitsgebote der Kunst unterwandert: „Jezuz Kriste!!! – I want to keep the work *clean*.“³⁶⁶ [H. i O.] In diesem Beharren auf die ‚Reinheit‘ des Photos – ob vom Pinselstrich oder dem Politischen – wird Kunstphotographie mittels Negativkriterien definiert. Lewis Hine, der Sozialreformer, der im frühen 20. Jahrhundert den „Licht-Schreiber“ als Instrument der Aufklärung nutzen wollte, wurde zwar dementsprechend auch gegen Ende der 1930er Jahre in der Photographiegeschichte kanonisiert; dies war aber – um Alan Trachtenberg zu folgen – nur möglich, da mittlerweile die „Dokumentation“ als *Gegenstück* zur Kunst im Diskurs verankert worden war.³⁶⁷ In Beaumont Newhalls früher Ausstellung *Photography 1839–1937* und dem dazugehörigen Katalog ist Hine nicht vertreten. Erst in einer späteren Auflage findet er im Kapitel „Documentary“ Platz, wie auch Genthés *Sacramento Street* – nun dank Ansel Adams’ Abzug von 1940 auch für modern(istisch)e Wahrnehmungsgewohnheiten akzeptabel – als Nachrichtenphotographie in den Kanon aufgenommen wird. „Dr. Genthe’s ‘seeing’ in these great photographs is prophetic of many of the great documentary photographs of our time“, wie Adams selbst diese transhistorische Übernahme beschreiben sollte.³⁶⁸ Die ‚dokumentarische Wahrheit‘ des Photos wird innerhalb des Diskurses also erst möglich, nachdem für das Photo Kategorien gefunden wurden, in denen es sogar im Museum nicht mehr Kunst sein *muss*. Robert Demachys polemischer Verdacht, die *straight photog-*

363 Ein platonischer oder anderweitig hergeleiteter Idealismus bestimmte ab dem 19. Jahrhundert auch alle anderen Sphären der Kultur in den USA; vergleiche dazu das Kapitel „The Genteel Tradition“ bei Howard Mumford Jones, *The Age of Energy*. Relevant und eine Untersuchung wert ist wohl, dass in der Photographie dazu *keine* künstlerischen Gegenbewegungen wie der Naturalismus entstanden, beziehungsweise wie die Dokumentation außerhalb der Kunst eingeordnet wurden.

364 Ansel Adams, „An Exposition of My Photographic Technique“, *Camera Craft*, April 1934, 180.

365 Ebd.

366 Zitiert in Peeler, *The Illuminating Mind in American Photography*, 302.

367 Trachtenberg, *Reading American Photographs*, 168f.

368 Zitiert in Quitslund, *Arnold Genthe*, 251.

raphy sei eine Verschwörung der „Dokumentaristen“, hat sich auf wunderliche Weise in ihr Gegenteil verkehrt, und einer der populärsten Pictorialisten seiner Zeit wird unwissentlich als Pressephotograph in den Kanon zurückgeführt.

Ist es möglich, den dokumentarischen Charakter der Photographie aus diesem dialektischen Verhältnis zum Kunstbild zu lösen? Newhall geht in der *History of Photography* von 1964 pragmatisch vor und blickt zuallererst ins Wörterbuch, das ihm das „Dokument“ als ein schriftliches Beweisstück oder verallgemeinert jede Art von informativem „Instrument“ vorstellt; anschließend folgt ein Absatz zu historischen Bildarchiven und ein Spruch von Matisse, der gegenüber Stieglitz gerade die Photographie für diesen Zweck hervorhebt.³⁶⁹ Newhalls eigene, darauffolgende Definition geht über all dies weit hinaus – in ihr hallt auch der Verdacht nach, den Adams bezüglich des „Photo-Dokuments“ hegte:

The documentary photographer seeks to do more than convey information through his photographs: his aim is to persuade and convince.³⁷⁰

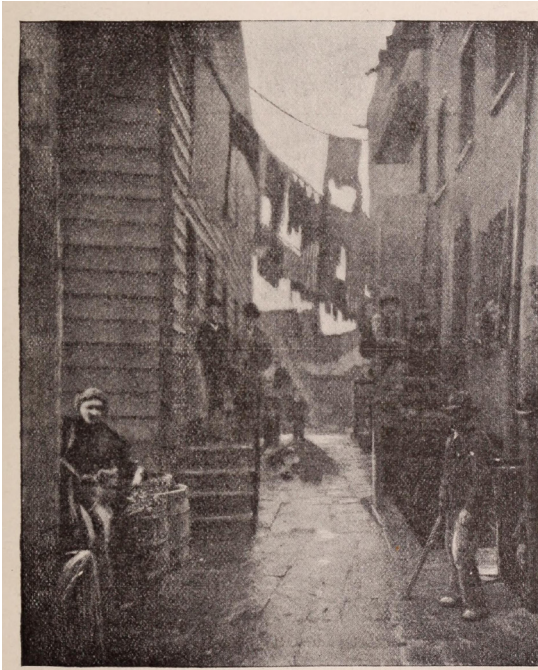
Vom photographischen Dokument ausgehend würde dies heißen: Evidenz bleibt nicht folgenlos. Irvines Photo belegt Erdbebenschäden; Genthés *Sacramento Street* widerlegt Gerüchte von einer Massenpanik in Chinatown. Beides war nicht das Anliegen. Genthe und Irvine hatten nichts zu beweisen, als sie ihre Photos schossen. Insofern hat Adams recht, wenn er Genthe selbst nicht als Dokumentarphotographen beschreibt, sondern sein „Sehen“ als prophetisch für die spätere Dokumentarphotographie.

Hinsichtlich der Frage nach der ‚Wahrheit‘ des Photos ist das nicht unerheblich, da doch bereits zu Genthés Zeit dokumentarische Photographien ganz im Sinne Newhalls hergestellt wurden: Noch vor Hine hatte Jacob Riis im 19. Jahrhundert die Armenviertel New Yorks abgelichtet und damit Artikel und Bücher illustriert. Riis, ein Reformler, verfolgte ein klares politisches Anliegen – seine Photographien waren Belege für die Dringlichkeit und Illustrationen mit einem eigenen, spektakulären Wert. Freilich wählte er hier nicht *Camera Craft* oder ähnliche Magazine als Plattform; selbst, als er sie 1890 im Buch *How the Other Half Lives* verwendete, waren die Reproduktionen schwach oder die Photos als Zeichnungen umgesetzt. Dem schon bekannten Narrativ folgend, wurde Riis für die Photogeschichte erst ‚entdeckt‘, nachdem 1947 Alexander Alland neue Abzüge für eine Ausstellung produzierte.³⁷¹ Im direkten Vergleich zwischen Riis und Genthe wird deutlich, wie sehr sowohl Attitüde und Technik auf die Bilder einwirkten. Riis kann – trotz der politischen Ansprüche – durchaus die gleiche voyeuristische Übergriffigkeit vorgeworfen werden wie der *candid photography*. Ein mit Holzstichen nach den Photos illustrierter Artikel aus der *New Yorker Sun* von 1888 beschreibt unter dem pas-

369 Newhall, *The History of Photography*, 137.

370 Ebd.

371 Ebd., 139-142.



71. „Bandits' Roost“, in Jacob A. Riis, *How the Other Half Lives*, 1890.



72. Arnold Genthe, „The Street of the Gamblers (by Day)“, in Genthe und Irwin, *Old Chinatown*, 1913. Seite 139.

macht, die im nächsten Moment in Richtung der Kamera geschwungen werden könnte (Abb. 71). In der direkten Gegenüberstellung von diesem Photo und Genthes vielleicht zweitbekanntestem Bild, *Street of the Gamblers*, und einem Nachts aufgenommenen Pendant wird der Unterschied zum Status und Blick des Flaneurs deutlich (Abb. 72 & 73). Selbst wenn Genthe hier ebenso die ‚Innenansicht‘ einer für das Bürgertum bedrohlich anmutenden Nachbarschaft präsentiert, ist er – wie „unsichtbar“ er dabei in Wirklichkeit und der eigenen Vorstellung sein mochte – Baudelaire's „Mann der Menge“, der auch in Chinatown zu Hause ist, weil er eben *überall* zu Hause ist. Riis' Anspruch ist hingegen, mittels der photographischen Dokumentation auf eine Veränderung dieser bedrohlichen Nachbarschaften hinzuwirken. Als Berichte aus einer ‚exotischen‘ Welt konnten Riis' Bücher jedoch ebenso konsumiert werden konnten wie Genthes Chinatown-Album.³⁷³ An diesem Punkt hebt sich der Unterschied zwischen Dokumentation und Pictorialismus schließlich wieder auf, wie Susan Sontag gut beobachtet:

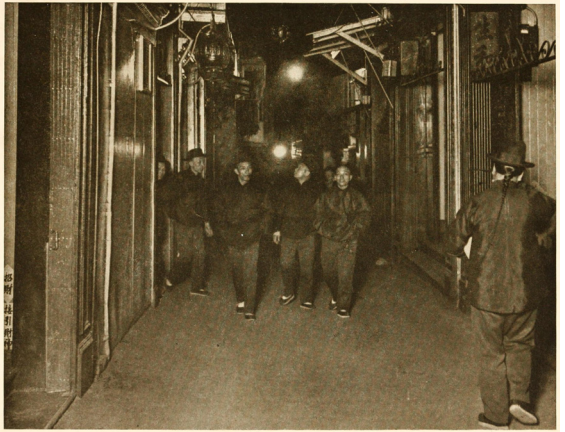
[N]o reality is exempt from appropriation, neither one that is scandalous (and should be corrected) nor one that is merely beautiful (or could be made so by the camera).³⁷⁴

So bleibt zum ‚dokumentarischen‘ Charakter von Genthes Bildern der Katastrophe nichts anderes zu sagen, als dass sie

373 Paul S. Boyer, *Urban Masses and Moral Order in America*, 127.

374 Sontag, *On Photography*, 63f.

einerseits als mit einem klaren formalen Bewusstsein hergestellte Schnappschüsse bestimmte Tendenzen in der späteren Dokumentarphotographie vorwegnahmen, und andererseits als Dokument *verwendet werden können* – selbst wenn ihr Autor dies seinerseits nie tat.



73. Arnold Genthe, „The Street of the Gamblers (by Night)“, in Genthe und Irwin, *Old Chinatown*, 1913. Seite 35.



74. Arthur C. Pillsbury, *Panorama From Ferry Building*, 1906. Linkes Bildfeld.

2.9. Sacramento Street in Bildern und Fakten

Was bleibt, ist das Photo. Genthés populärste Ansicht zeigt die Sacramento Street, unterhalb der Stockton Street mit Blick nach Osten aufgenommen. In der Ferne sind die Gebäude der Pacific Mutual Life Insurance und Italian American Bank an der Montgomery Street zu erkennen. San Francisco ist anhand von drei diagonal zueinander versetzten Rastern aufgebaut, die nördlich und südlich an der Market Street anschließen (vgl. Karte auf Seite 286). „South of Market“ ist das strukturell in vielerlei Hinsicht ärmere Viertel; hier und im angrenzenden Mission District hat das Erdbeben selbst die stärksten Auswirkungen, wie in der Tragödie des im Boden versinkenden Valencia Street Hotels.³⁷⁵ Die Straßen in South of Market verlaufen parallel und rechtwinklig zur Market Street, die ihrerseits nach Nordosten auf den Hafen und das Ferry Building mit seinem weithin sichtbaren Turm ausgerichtet ist. In den Blocks zwischen der Market Street und ihrer südlichen Parallelstraße, der Mission Street, finden sich auch zahlreiche der wichtigeren urbanen Institutionen – sei es die Münzprägestalt, das Palace Hotel oder noble Kaufhäuser. Die zweite zentrale Achse ist die Van Ness Avenue, die vom nördlichen Marina District aus in einem Winkel von etwa 55° auf die Market Street trifft. Unweit der ‚Spitze‘, die sich zwischen den beiden Straßen bildet, steht die City Hall; etwa mittig zwischen letzterer und dem Ferry Building wiederum sind die Gebäude der Presse – des *Call*, des *Chronicle*, des *Examiner* – angeordnet. Die Straßen nördlich der Market Street verlaufen parallel oder rechtwinklig zur Van Ness Avenue. Dies sind, zum Beispiel, die California Street, Clay Street oder Sacramento Street; letztere endet wie die Market Street dann am Hafen vor dem Ferry Building. Eine der zahlreichen, nach der Katastrophe von dessen Turm aus aufgenommenen Panorama-Aufnahmen kann helfen, diese Topographie zu

³⁷⁵ Vgl. Davies, *Saving San Francisco*, 19–25, 35–37.



Arthur C. Pillsbury, *Panorama From Ferry Building*, 1906. Mittleres Bildfeld. Ausschnitt.

entwirren: Im ersten Bildteil rechts läuft die Market Street auf das sich gegen die Hügel abhebende Call Building zu; die im zweiten Bildteil diagonal nach rechts abgehenden Straßen sind die Sacramento und California Street. Am Horizont ist das Fairmont Hotel zu sehen, das einen ganzen Block zwischen diesen beiden Straßen einnimmt. Etwas links davon an dem kleinen Aufbau zu erkennen das massive, noch heute erhaltene Merchant's Exchange Building; beinahe auf der gleichen Höhe in der Bildmitte die Ruine der Hall of Justice mit ihrem abgebrochenem Turm (Abb. 74).

Aus diesem Panorama wird auch ersichtlich, dass die Topographie San Franciscos nicht alleine zweidimensionalen Rastern folgt. Mit dem Fairmont Hotel beginnt das Villenviertel auf Nob Hill, von dem aus nach Süden in Richtung der City Hall, nach Südosten zum „Newspaper Square“ und nach Osten zum Ferry Building hinabgeschaut werden kann. Arnold Genthe steht keine 200 Meter unterhalb des Fairmont Hotel, als er sein Photo schießt. Das Gebäude der Pacific Mutual, hinter dem sich auf Genthes Bild die Stadt in Rauch auflöst, ist nur einen Block vom Merchant's Exchange Building entfernt. Eine anonyme Aufnahme zeigt das Viertel aus anderer Perspektive; angesichts des noch nicht so weit vorgedrungenen Feuers muss sie vor Genthes Photo entstanden sein, ebenso unterhalb der Stockton Street von einem Hausdach oder einer Terrasse in der California Street aus (Abb. 75).³⁷⁶ Das Kohl Building mit der zweigeteilten Fassade in der rechten Bildhälfte steht noch heute an der Ecke California und Montgomery – auf Genthes Photo wird es wohl nur knapp durch die Wohnhäuser auf der rechten Straßenseite verdeckt. Wäre da nicht jeweils das auffällige Gebäude der Versicherung in der Bild-

³⁷⁶ Dieses Photo könnte durch J. D. Givens aufgenommen worden sein, der eine ähnliche Ansicht in seinem Bildband *San Francisco in Ruins* veröffentlichte. Zum Medienereignis der Katastrophe gehört jedoch, dass ähnliche Bilder durch verschiedene Personen produziert werden und Informationen verloren gehen oder verschwimmen: Givens gibt in der Bildunterschrift fälschlicherweise an, dieses Photo vom Portsmouth Square aus aufgenommen zu haben. Givens, *San Francisco in Ruins*, 27.



75. Bear Photo. [Cityscape during fire. From Nob Hill looking east toward wholesale district. St. Mary's Church, center]. 1906.

mitte, könnte es sich um Bilder zweier Städte handeln: Wo das anonyme Photo die Ansicht einer modernen Großstadt und ihrer monolithischen, vielstöckigen Steinbauten bietet, führt Genthe die Perspektive wieder auf die Straße und den Alltag der ‚kleinen‘ Stadtmenschen zurück, selbst wenn dieser Alltag gerade von Innen nach Außen gekehrt wurde. Das von Edgar Cohen fast vom gleichen Punkt in der California Street unterhalb der Grace Church aus aufgenommene Photo schafft eine Synthese, erreicht aber nicht ganz die Dramatik von Genthés Bild (Abb. 22).

Ein weiteres Photo bietet schließlich eine wichtige, komplementäre Perspektive auf das Ereignis. Von hinter der Green Street am Telegraph Hill im Norden geschossen, ist auf diesem durch die Bear Photo Company und durch Charles Weidner als kolorierte Postkarte vertriebenen Bild der gleiche Brand zur Linken zu sehen (Abb. 76). Dichte Rauchwolken umhüllen bereits das Gebäude der Pacific Mutual, doch noch ist das Feuer zumindest im Norden nicht auf die andere Seite der Montgomery Street übergesprungen. Wie auf der Sacramento Street haben sich hier Gruppen von Menschen zusammengefunden, um das Spektakel am Horizont zu betrachten. Das Bild liefert jedoch eine weitere, relevante Information: „*Looking down Montgomery St. showing the wholesale district burning 5.30 p.m. April 18th 1906*“, so der Text auf der Postkarte; eine Uhrzeit, der auch die langen, nach Osten weisenden Schatten entsprechen. Dies lässt sich auch mit schriftlichen Quellen abgleichen. In der Hall of Justice – deren Turm rechts im Bild hinter dem ersten Gebäude an der Straßenecke sichtbar ist – traf sich an diesem Nachmittag noch



76. Charles Weidner, *Looking down Montgomery St. showing the wholesale district burning 5:30 p.m., April 18, 1906. San Francisco, Cal.* Postkarte.

um 15 Uhr ein schnell einberufenes Komitee der Politik- und Geldeliten San Franciscos, während die Toten des Vormittags erst im Gebäude aufbewahrt und dann provisorisch im Portsmouth Square begraben wurden. Das Feuer ließ jedoch nicht zu lange auf sich warten, wie James Hopper beschrieb:

By five o'clock the Hall of Justice was burning, the headquarters had been removed to the big Fairmont Hotel on the tip-top of Nob Hill, the prisoners to Alcatraz, and the dead lay underground, the Stephenson bark, its bronze sails swollen with the eagerness of departure, their monument.³⁷⁷

Der Rauch des Feuers um den Portsmouth Square ist auf dem Photo rechts der Montgomery Street, auf Höhe der Hall of Justice, zu sehen. Seit dem Erdbeben ist ein halber Tag vergangen. Auch wenn das Feuer bis zum Samstag unaufhaltsam Block um Block verschlingen sollte, war dies kein fließender, berechenbarer Vorgang. Genthe nahm Sacramento Street laut seiner Autobiographie am Morgen auf; es wird eher der frühe Vormittag gewesen sein, wenn wir nach den klaren und fast genau nach Norden deutenden Schatten urteilen, die auf seinen Photos der benachbarten Clay Street zu sehen sind (Abb. 63–65). Auch hier dringt der Qualm bereits zur Montgomery Street vor; in den

³⁷⁷ James Hopper, „Our San Francisco“, 760h. Vgl. auch Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 81; Bronson, *The Earth Shook*, 58f.



77. Edith Irvine, [Produce Area and Armed Guard], 1906.

78. E. Irvine, [Produce Area, "Dead Horses"], 1906.

79. E. Irvine, [Montgomery Street at California Street Intersection, looking towards Sacramento Street], 1906.

nächsten Stunden sollte die Feuerwehr dann – vergeblich – versuchen, den Brand zuerst an der Sansome, dann an der Montgomery selbst und schließlich der Kearny Street aufzuhalten, bevor er den Portsmouth Square erreichte und schließlich am Abend die ersten Häuser von Chinatown in Flammen aufgingen.

Edith Irvine musste schon einige Stunden vor Genthe nördlich der Market Street photographiert haben. Ihre zwei in Abschnitt 2.7. beschriebenen Bilder der California Street sind an der Kreuzung mit der Sansome Street aufgenommen; zwei weitere, die harsch mehrere durch zusammenstürzende Wände erschlagene Pferde zeigen, stammen aus der „Produce Area“ nahe des Hafens (Abb. 77 & 78). Eines lässt sich eindeutig lokalisieren: Rechts an der ersten Ecke ist der 1853 erbaute Montgomery Block zu sehen, in dem auch Coppa's, die legendäre Absteige der Boheme, untergebracht war; dahinter zeichnet sich unscharf die Hall of Justice ab. Für zwei andere Aufnahmen wartender Menschenmengen stand Irvine an der Ecke California und Montgomery (links ist das Kohl Building im Bild); ein beschädigtes Negativ zeigt die östliche Sacramento Street. Dank der zahlreichen Geschäfte lässt sich schnell identifizieren, von wo aus sie dieses Photo schoss: Irvine stand hier kurz hinter der Kreuzung mit der Montgomery Street, also zwischen den Gebäuden, mit denen auf Genthes *Sacramento Street* die Stadt ein Ende nimmt (Abb. 79 & 80).

Damit sind die zeitlichen und räumlichen Koordinaten abgesteckt, in denen diese Bilder entstanden. Der Raum, der durch das strenge Raster der Straßen

nördlich der Market Street bestimmt wird, ist dabei weder abstrakt noch neutral. Der Produce District hinter dem Montgomery Block, der Financial District um das Merchant's Exchange Building, das arme Chinatown und darüber der reiche Nob Hill – diese Viertel unterschieden sich in ihrer Soziokultur wie in ihrer Bausubstanz, in ihrer Rolle innerhalb der Stadt und dem Alltag, der darin herrschte. Auf dem anonymen Photo der California Street (Abb. 75) lassen sich zahlreiche der Gebäude benennen. Ganz links im Bild der historische Montgomery Block, der bereits auf der dritten Tafel von George Fardons Panorama von 1856 zu sehen ist;



80. Edith Irvine. [Business District Including Martin's Restaurant, 520 Sacramento Street], 1906.

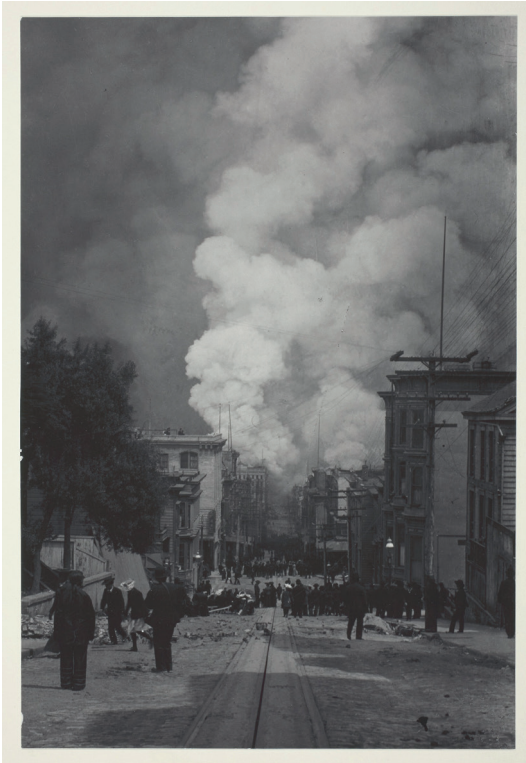
dahinter ragt das massive und gut an dem ungewöhnlichen Walmdach erkennbare Appraisers Building auf, in dem zu dieser Zeit das Zollamt untergebracht war – Eadward Muybridge, der für seine Aufnahmen equestrischer Bewegungsabläufe berühmte kalifornische Photopionier, hatte 1875 die gewaltige Baustelle an der Sansome Street dokumentiert. Das weiße, mehrstöckige Gebäude rechts des Montgomery Blocks ist das Schmiedell Building – wie das Kohl Building am rechten Bildrand eines der zahlreichen Geschäftsgebäude in der Stadt, das den Namen einer Dynastie des lokalen Geldadels trägt; zu diesen gehört auch das neue Cowell Building an der Sansome Street, das sich hier zwischen Kirchturm und der Pacific Mutual gegen den Rauch abhebt (noch ein Jahr zuvor war dem Cowell Estate ein Baustopp auferlegt worden, da sich der Grundriss allzu großzügig am Bürgersteig bediente).³⁷⁸ Rechts neben der Pacific Mutual und auch auf Genthes Photo zu sehen die Italian-American Bank, die 1904 in einen Neubau eingezogen war. Wie der *Call* berichtete, wurde zur Eröffnung des „magnificent building“ gar mit Luigi Amedeo von Savoyen hoher italienischer Adel geladen:

The prince congratulated the officers of the bank and the Italian colony for having erected in this city this monument to the industry and thrift of the industrious and thrifty Italian people of San Francisco.³⁷⁹

Auch auf der California Street zwischen dem Kohl Building und Old St. Mary's – auf Fardons Panorama ist die Kirche noch im Bau – reihen sich Banken und Versicherungen aneinander. Das imposante sechsstöckige Gebäude ist die San Francisco Savings Union;

378 „Sidewalk Lines Established“, *San Francisco Call*, 20. Januar 1905.

379 „The Prince of Savoy Inaugurated the New Italian-American Bank Building“, *San Francisco Call*, 15. Mai 1904.



81. Arnold Genthe, *The Burning City, San Francisco Earthquake and Fire*, 1906. Silbergelatine-Abzug von Ansel Adams, 1956.

direkt dahinter hat die German Savings & Loan Society ihre Räume.

Alleine aus dieser Aufzählung lässt sich herauslesen, welche wirtschaftlichen und soziopolitischen Kräfte die Stadt bis zu diesem Moment hin gestaltet hatten. Da ist das mittlerweile ‚alte‘ Geld der frühen angelsächsischen und deutschen Einwanderergenerationen; die zuvor marginalisierte italienische ‚Kolonie‘ findet nun ebenso ihren Platz im Finanzdistrikt, während in der unmittelbaren Nachbarschaft die Boheme im Coppas von den „Gringos“ begafft wird – Joe Coppa, der Koch und Inhaber, war seinerseits noch aus Turin eingewandert. Über der Eingangstür der German Savings & Loan Society prangte noch ein weiterer Schriftzug: „Deutsche Spar & Leih-Bank“ (ganz dem Klischee gemäß werden die Betreiber bereits das Erdgeschoss des ausgebrannten Gebäudes instandgesetzt haben, wenn ringsherum noch alles in Trümmern liegt). Vor diesem Panorama müssen also auch Person und Wirken Ar-

nold Genthes betrachtet werden, der nicht zuletzt in die Stadt gekommen war, um hier den Sohn eines deutschen Barons und einer Industriellentochter aus San Francisco zu unterrichten.³⁸⁰ In deren Haus in der Sutter Street hatte ein Vormieter eine kleine Dunkelkammer eingerichtet. Hier entwickelte Genthe seine ersten Photographien – eine Rolle von Schnappschüssen der Straßen Chinatowns.³⁸¹

Wie lässt sich innerhalb dieser urbanen Topographie Genthes *Sacramento Street* verorten? Von seinem Standpunkt unterhalb der Stockton Street aus bis hinab zur Montgomery Street ist fast ganz Chinatown in seiner west-östlichen Ausdehnung erfasst. Für die Photos, die Genthe auf der benachbarten Clay Street schoß, wählte er einen etwas höheren Standpunkt oberhalb der Stockton Street. Neben dem bereits erwähnten Photo (*Clay Street A*; Abb. 63–65), auf dem eine chinesische Frau aufrecht stehend die Straße hinabblickt, während vor ihr ein gebückter Mann mit Hut vorbeiläuft, sind mindestens

380 Genthe, *As I Remember*, 29. Genthe schreibt von der Tochter des „Bankiers“ Mervyn Donohue – es muss sich aber um den Eisenbahner und Industriellen Peter Donohue gehandelt haben. Mervyn war sein Sohn und der Bruder der Baronin von Schröder.

381 Ebd., 35.

drei weitere Aufnahmen dieser Szenerie erhalten: Ein etwas weiter rechts von der Straßenmitte aus geschossenes Photo, bei dem die Frau näher am Straßenrand steht (im Folgenden *Clay Street B*; Abb. 81), sowie zwei weiter die Straße hinab aufgenommene Photos. Das Bild bestimmen nun mehrere Afro-Amerikaner und -Amerikanerinnen zur Linken, hinter denen eine Gruppe von Kindern sitzt. Eines der Kinder hat sich von dem Spektakel abgewandt und ist in eine Zeitung vertieft (*Clay Street C und D*; Abb. 82 & 83). Genthe steht hier etwas oberhalb (A und B) beziehungsweise auf der Höhe (C und D) der auf einer hohen Terrasse errichteten chinesischen Grundschule. Weit hinten hebt sich an der linken Straßenecke zur Montgomery Street das Schmiedell Building gegen den Rauch ab.

Diese Bilder sagen ebenso viel unmittelbar über den urbanen Alltag und seine Unterbrechung in der Katastrophe aus, wie sie auf visueller Ebene auslassen. Dass die pittoreske Kindergruppe sich auf Bänken vor einer Grundschule versammelt hat (oder hier versammelt wurde), ist nicht überraschend – allerdings lässt sich diese ortsspezifische Information nicht aus dem Bild herauslesen, sondern nur nachträglich über Kartenmaterial und eine Photographie rekonstruieren, die Isaiah West Taber 1895 für eine kleine Präsentation ‚pazifischer‘ Ansichten auf der Weltausstellung in Atlanta aufgenommen hatte (vgl. Abb. 84 & 85). Auf A und B ist noch die Bretterwand des Gebäudes zu sehen, auf C und D nur der Unterbau der Terrasse. Die afro-amerikanische Gruppe ist indes ungewöhnlicher, als angenommen werden könnte – um die Jahrhundertwende machten Schwarze in San Francisco lediglich ein halbes Prozent der Gesamtbevölkerung aus, während noch etwas unter 5%



82. Arnold Genthe, Ohne Titel, 1906. Silbergelatine-Abzug.



83. Arnold Genthe, African American families on street during the San Francisco Fire of 1906; clouds of smoke billowing at bottom of hill in background, 1906.



84. Sanborn-Perris Map Company, *San Francisco Sanborn Insurance Map*, 1905, Band 1, Seiten 39-40. Dieser sechsbändige Atlas wurde selbst während der Katastrophe beschädigt.





85. Isaiah W. Taber, *Chinese Primary School, three classes. 916 Clay St. Miss Rose Thayer, principal. 1895.*

der Menschen aus Asien stammten – eine aufgrund von Diskriminierung und Zugangsverboten sinkende Zahl.³⁸²

Sobald die Photographie als dokumentarisch verstanden wird, entwickelt sich ein solches Abgleichen von Bildinformation und supplementärer Information zu einem unendlichen Prozess. Dass beispielsweise die chinesische Bevölkerung in San Francisco vorwiegend männlich war – 1890 zu 90%, noch 1920 zu 78% – spiegelt sich in dem Photo, das am Morgen des 18. April im Portsmouth Square aufgenommen wurde (vgl. Abb. 11); Irvin's *California Street* hingegen ‚belegt‘ schwerlich eine Hypothese, dass auch die

weiße Bevölkerung fast ausschließlich aus Männern bestand, sondern zeigt nur, dass sich in diesem Augenblick im Finanzdistrikt vorwiegend Männer aufhielten – was wiederum auf die Arbeitsteilung und die beruflichen Optionen im San Francisco um die Jahrhundertwende zurückgeführt werden könnte (folgen wir den entsprechenden Zahlen, sollten sich in der Menge auf Irvin's Bild recht viele deutsche Einwanderer aus spätestens zweiter Generation finden).³⁸³ Dies macht es schwierig, bestimmte Fakten aus solchen Bildern abzuleiten. Handelt es sich bei der Frauengruppe auf der linken Seite von Sacramento Street um ‚westlich‘ gekleidete Immigrantinnen, oder um ein paar Schaulustige, die wie Genthe aus der Nachbarschaft in dieses Viertel gekommen waren? So kann lediglich, was sich als Information auf relevante Weise mit dem Bild verbinden lässt, Zeile um Zeile zur Bildunterschrift hinzugefügt werden.

Sacramento Street endet mit zwei Gebäuden: Der Pacific Mutual und der Italian-American Bank, einer Versicherung und dem Geldinstitut einer Minderheit, die sich erst langsam aus der sozialen und wirtschaftlichen Marginalisierung befreien konnte – die italienische ‚Kolonie‘ machte um die Jahrhundertwende knapp 6% der neu zugewanderten, ‚weißen‘ Stadtbevölkerung aus (fast 23% hingegen kamen aus Deutschland, mehr als 27% aus Irland) und war vom Gelderwerb fast ausschließlich auf Fischfang ausgerichtet.³⁸⁴ Genthe hatte in einer frühen Photoserie für das Kulturmagazin *The Wave* 1897 noch die Siedlung am Telegraph Hill photographiert, wo die Italiener – wie Will Irwin in *The City That Was*, seinem ‚Nachruf‘ auf das San Francisco vor der Katastrophe, schrieb – mit „little regard for streets“ direkt an den Hang gebaut hatten.³⁸⁵ Die Bildstre-

382 William Issel und Robert W. Cherny, *San Francisco, 1865–1932*, 56.

383 Ebd., 57.

384 Ebd., 56f.

385 Will Irwin, *The City That Was*, 16.

cke in *The Wave* trug den Titel „Cliff Dwellers“ – eine Bezeichnung, die die Menschen am topographischen und gesellschaftlichen Rand San Franciscos mit den für das Bürgertum ebenso ‚exotischen‘, in Felsenbauten wohnenden *Natives* gleichsetzte (Ansel Adams würde später letztere mit seinen Photos aus dem Mesa-Verde-Nationalpark erfolgreich zum Bildmotiv machen).³⁸⁶ Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum die Eröffnung einer Bank in der Innenstadt von hohem Besuch begleitet wurde. Die Pacific Mutual indes war im 19. Jahrhundert durch den Tycoon Leland Stanford gegründet worden, wie später auch die Universität, mit der das vorangegangene Kapitel begonnen hatte. Symbolisch möchte man Versicherung und Bank so mit den verschiedenen Vorstellungen von Risiko und der Hoffnung auf sozialen Aufstieg verbinden, wie sie auch das Denken der *Frontier* bestimmten und somit das Weltbild, vor dem die Katastrophe stattfand.

Auf andere Weise symbolisch ist eines der Gebäude auf der linken Straßenseite – der Backsteinbau mit dem runden Erker, in dem laut der *Sanborn-Perris Map* die „Baptist Chinese Mission“ untergebracht war. Dies ist das zu dieser Zeit von Donaldina Cameron geleitete „Occidental Mission Home for Girls“, praktisch ein Frauenhaus für junge Chinesinnen, die mitunter von den eigenen Familien als Prostituierte nach San Francisco verkauft wurden.³⁸⁷ „A challenging member of the community“, nannte Genthe, der Cameron und ihre Schützlinge in der Sacramento Street mehrfach besuchte, sie in seiner Autobiographie.³⁸⁸ Cameron selbst beschrieb ihre Erfahrungen während der Katastrophe mit zahlreichen Details, die die typischen Narrative der stets gefasst bleibenden San Franciscans wiederholen, sie aber innerhalb der Moralvorstellungen einer gläubigen Reformerin rahmen. Wie das Gebäude das Beben am Mittwochmorgen weitgehend unbeschadet übersteht, ist auch das Pflichtbewusstsein der Mädchen in der Mission kaum zu erschüttern:

There was terror and consternation among the fifty Chinese and Japanese girls and children in the Home, but not one symptom of panic, or of cowardice. Older girls forgot their own fears in anxiety to care for and soothe the little ones. Not one attempted to seek safety alone.

All stood to their duty like little soldiers – a miniature performance of the Birkenhead Drill, for everyone believed her last moment had come.³⁸⁹

„Frauen und Kinder zuerst“, besagt der Birkenhead Drill; so hätte freilich niemand in der Mission zurückbleiben müssen. Nachdem Ordnung sich also von alleine eingestellt hat, folgen Frühstück und das gemeinsame Singen der Morgenhymnen – bis das Nachbeben und unangenehme Erkenntnisse einsetzen:

³⁸⁶ Genthe, *As I Remember*, 49; Quitslund, *Arnold Genthe*, 148.

³⁸⁷ Wyatt, *Five Fires*, 87–90; Davies, *Saving San Francisco*, 28f.

³⁸⁸ Genthe, *As I Remember*, 39f.

³⁸⁹ Donaldina Cameron, „Donaldina Cameron’s Account of the Flight from Chinatown“.



86. Edith Irvine, |Street Scenel, 1906.

The simple meal was not finished when another severe shock startled all from their places. We hurried to the upper floor. Opening an eastern window and looking across the city, our anxiety became a certainty of approaching danger. The small wreaths of smoke had rapidly changed into dark ominous clouds, hiding in places the bright waters of the day. As we gazed with feelings of indefinable dread over the blocks below, there passed at full gallop a company of United States Cavalry.³⁹⁰

Cameron und ihre Mitsreiterinnen organisieren schnell die Evakuierung der Mission. Mitsamt der Mädchen und dem Allernötigsten ziehen sie in die 1 ½ Kilometer die Sacramento Street hinauf gelegene Kirche der Presbyterianer um; als Genthe seine Photos macht, sind die Frauen vermutlich bereits unterwegs. In den frühen Morgenstunden des Donnerstags kehrt Cameron ein letztes Mal in die Sacramento Street 920 zurück. Ein Soldat lässt sie durch die Sperren.

The red glare from without lit up each familiar object in every room. The awful events occurring without were almost forgotten for the moment, while we stood

390 Ebd.

in the room that used to be dear Miss Culbertson's and recalled the happy hours spent there with her, and the Chinese children whom she so loved.

There was little time for sentiment. In the block below a terrific blast of dynamite was set off. The soldier on duty outside imperatively ordered us to make haste. [...] We took a final look through the shadows of the large chapel room into the executive meeting rooms, sacred to memories of many an earnest and inspiring meeting. Then a last good-night to old "920." By dawn, two hours later, the flames had wrapped it round.³⁹¹

Camerons Bericht ist eine notwendige parallele Lektüre zu Genthés Photo. Hier strukturiert nicht der Blick des Flaneurs Raum und Zeit, sondern die Notwendigkeit, zuerst sich selbst und die ‚Schutzbefohlenen‘ zu retten, und anschließend Abschied vom Ort des eigenen, persönlichen Wirkens zu nehmen. Bald darauf müssen Cameron und ihre Weggefährtinnen auch ihre Zuflucht auf Nob Hill verlassen – am Hafen am Ende der Market Street nehmen sie eine Fähre nach Sausalito, um schließlich im Priesterseminar in San Anselmo unterzukommen. Ein Photo, das Edith Irvine vermutlich noch am Morgen des Donnerstags aufgenommen hat – die Schatten lassen auf kurz vor 8 schließen – zeigt gut die Mühe, die die Frauen hier auf sich genommen haben mussten. Im Norden der Taylor Street kurz vor Broadway schleppen die Menschen ihren Hausrat den Russian



87. Edith Irvine, California Street oberhalb der Franklin Street, 1906.

88. E. Irvine, Sacramento Street oberhalb der Franklin Street, 1906.

89. E. Irvine, Lafayette Square, Sacramento und Gough Street nach Osten, 1906.

³⁹¹ Ebd.



90. Detroit Publishing Company, *Edge of burned district, corn. of Franklin and Sacramento li.e. Sacramento Sts., San Francisco, Cal.* Glasnegativ, 1906.

Hill hoch; fast noch mehr, als hier mit Säcken und Taschen unterwegs sind, stehen oder sitzen an Inseln aus gewaltigen Koffern, Mobiliar und Bettzeug (Abb. 86). Die Häuser am Kamm des Hügels gehören zu den wenigen unterhalb der Van Ness Avenue, die die Katastrophe überstanden haben – auf dem vom Ferry Building aus aufgenommenen Panorama rechts als die kleine Ansammlung von Formen zu sehen, die aus dem durch das Feuer eingebneten Straßenraster herausragt (Abb. 74).

Auf vier weiteren Photos Irvines ist zu sehen, wie das Feuer am zweiten Tag der Katastrophe auch das reiche Viertel Nob Hill hinter der Van Ness Avenue bedroht. Wie am morgen zuvor und ähnlich wie Genthe in der Sacramento und Clay Street bewegt sich Irvine innerhalb weniger Blocks, um mehrere Straßenszenen zu schießen – jeweils oberhalb der Franklin Street entstehen so zwei Photos in der California Street (Abb. 87) und eines in der Sacramento Street (Abb. 88); ein weiteres macht Irvine am Rand des Lafayette Square, zwei Blocks die Sacramento Street hinauf (Abb. 89; vgl. Karte auf Seite 286). Wieder sind dies vor allem Bilder des Wartens, auch wenn die hübschen Villen dieses Viertels vom Erdbeben kaum betroffen sind und die breiten Bürgersteige und Vorgärten wenig gemein mit der Enge Chinatowns oder des Finanzdistrikts haben. Die Wand aus

Rauch, die den Himmel beherrscht, ist nicht minder bedrohlich als im Stadtzentrum, doch ist hier schließlich der Ort erreicht, an dem das Feuer aufgehalten wird; das skurrile Haus mit den zwei Türmchen an der Ecke Franklin und California steht noch heute. Daran ist nichts selbstverständlich, denn wie an der Montgomery Street hatte die Feuerwehr zuvor stundenlang und vergeblich um jeden Block gekämpft, den das Feuer auf seinem Weg nach Westen verschlang. Noch als es an der Van Ness bezwungen erschien, waren Funken auf die andere Straßenseite übergesprungen – aber dies blieben die letzten Blocks, die zerstört wurden.³⁹² Ein Photo der Detroit Publishing Company zeigt das Ende der Katastrophe in mehrerlei Hinsicht: in der Grenze zwischen dem Zerstörten und dem Geretteten, und darin, dass nunmehr nicht das Ereignis festgehalten, sondern seine Konsequenzen dokumentiert werden – die beiden Herren rechts sind aller Wahrscheinlichkeit nicht als Flaneure unterwegs (Abb. 90).

³⁹² Bronson, *The Earth Shook*, 78.



91. Arnold Genthe, Ohne Titel [Refugees sitting and cooking in street against a background of ruins. Fairmont Hotel on Nob Hill in distance, center.], 1906. Abzug nach 1910.

2.10. Das Nachleben der Ruinen

Photographien der zerstörten Stadt nach den ersten Tagen der Katastrophe lassen sich in zwei Kategorien – und in seltenen Fällen dazwischen – einordnen: Bilder von Ruinen und Bilder der Überlebenden. Dies gilt gleichermaßen für die künstlerische Photographie und für Dokumente wie diejenigen der Versicherungen, die damit Erdbebenschäden nachweisen wollten; ob die Ruine dann noch einen *ästhetischen* Reiz hat, ist eine andere, wenn auch nicht unwichtige Frage. Welchen ‚Blick‘ der Photograph auf dem Bild der Detroit Publishing Company nun die Sacramento Street hinab einzufangen suchte, lässt sich nicht rekonstruieren. Östlich der Van Ness Avenue war das meiste zerstört; zu seiner Linken hätte der Photograph die ausgebrannte Villa von Claus Spreckels sehen können, auf der gegenüberliegenden Straßenseite dann die St.-Luke’s-Kirche. Genthe hatte von der Franklin Street aus einige Häuserblocks nach Süden ein mehrfach – darunter auch durch Ansel Adams 1956 – reproduziertes Photo geschossen (Abb. 91). Die markante Ruine der Marie-Antoinette-Appartements hebt sich mit ihren ‚leeren‘ Fenstern gegen den Himmel ab, während im Bildvordergrund mehrere Menschen in Gruppen zusammenstehen oder -sitzen: Eine Frau scheint mit dem Rücken zur Kamera Essen zuzubereiten, während vor ihr eine Familie wartet – die Erwachsenen auf Stühlen, die Kinder auf dem Boden oder einem Dekoelement hockend, das wohl einst eines der Grundstücke hier schmückte. Links stehen zwei Männer in Anzügen, die sich über einen lädierten Zaun hinweg mit einem weiteren Herren unterhalten. In der Ferne ist das Fairmont-Hotel zu erkennen. Während die ruinenübersäten Hügel von der Abendsonne an-

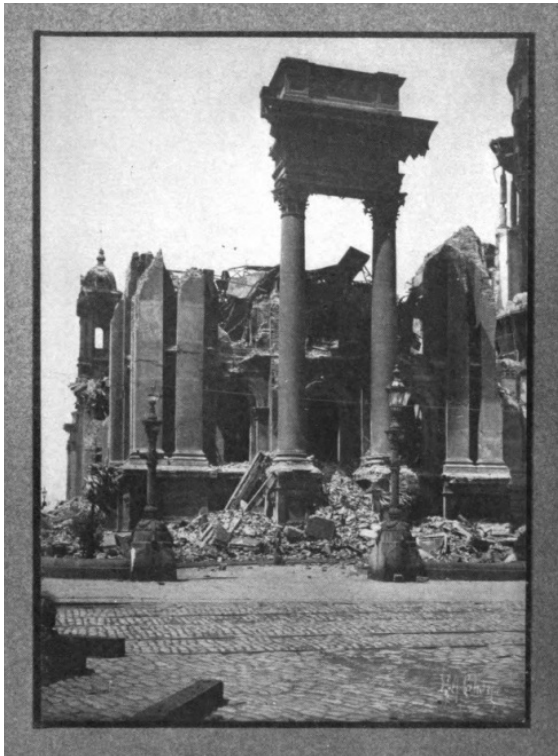
gestrahlt werden, liegt fast der gesamte Bildvordergrund im Schatten – hinter Genthe müssen sich die von den Flammen verschonten Häuser an der Westseite der Franklin Street befinden. Auch W. J. Street, dessen Photo des Call Building zuvor besprochen wurde und der – falls er tatsächlich der von Cohen beschriebene Photograph ist – sein Stativ beim Ablichten der Lincoln School anbrennen ließ, nahm das Marie-Antoinette-Appartement auf. Im Gegensatz zu Genthe, der die markante Fassade beinahe zum zweidimensionalen Ornament reduziert in eine Komposition integrierte, in der es eine ebenso tragende Rolle spielt wie die Menschengruppen, füllt die Ruine bei Street fast das gesamte Bild aus – ein weiteres „well-known land-mark“ des zerstörten San Francisco, wie es Arthur Inkersley als für die kommerzielle Verwertung der Photographie notwendig ansah (Abb. 116).

Wie Nick Yablon in *Untimely Ruins* und vor allem Kevin Rozario in *The Culture of Calamity* unlängst analysiert haben, gehört die zerstörte Stadt zum historischen Entwurf der USA. Zum einen führt sie die klassische Ruinenlust der ‚Grand Tour‘ fort, in der das zerstörte Bauwerk als *Vanitas* und bisweilen sentimentale Zivilisationskritik eine zentrale Rolle spielt, zum anderen steht sie in der – damit mitunter verwandten – Fortschrittsideologie für eine kulturelle Stufe ein, deren Fehler die Neuzeit nicht mehr wiederholen wird. Die ideologischen Rahmungen der Ruine ab dem 18. Jahrhundert sind freilich zahllos. Interessant ist im Zusammenhang des ‚Fernen Westens‘ vor allem, dass die *moderne* Ruine geradewegs als geschichtsstiftend betrachtet wird und sowohl im 19. Jahrhundert nach dem großen Brand von Chicago wie 1906 in Kalifornien entsprechend gefeiert wurde. In den Ruinen verschafft die Katastrophe der modernen amerikanischen Stadt die ihr bislang fehlende Antike: „No city can equal now the ruins of Chicago, not even Pompeii, much less Paris“, schrieb selbstbewusst der Geistliche Edgar J. Goodman 1871 über die Trümmer seiner Stadt.³⁹³ Dies spiegelt sich auch in den Bildern, die von diesen Ruinen gemacht werden. Gerade Edgar Cohen sah darin eine zentrale Aufgabe und echauffierte sich über die Kollegen,



92. W. J. Street, *Marie Antoinette apartment building, San Francisco Earthquake and Fire, 1906*. Anne T. Kent California Room, Marin County Free Library.

³⁹³ Edgar J. Goodspeed, *The Great Fires in Chicago and the West*, 56. Vgl. Carl S. Smith, *Urban Disorder and the Shape of Belief*, 91–94.



93. Edgar A. Cohen, *Larkin Street Wing, City Hall*, in *Camera Craft*, Juni 1906, 191.



94. Edith Irvine, *Back of City Hall*, 1906.

die das antike Potenzial im zerstörten San Francisco nicht erkannten:

The City Hall was easily the best field. The most striking thing was the Corinthian pillars at the end of the Larkin street wing. [...] I have seen a number of pictures made by others, and they are spoiled for me by having the wreck of the big tower included as well. This not only distracts attention from the artistic part, but it destroys the feeling that it might be a scene in ancient Greece.³⁹⁴

Für sein eigenes Photo wählte Cohen also einen Ausschnitt, der das Metallgerüst des Turmes außen vor ließ und die Ruine somit ‚verwechselbar‘ mit ihrem antiken Vorbild machte – oder sie diesem sogar ebenbürtig (Abb. 93). Diese ‚Verwechselbarkeit‘ im Bild ist zweischneidig. Einerseits gehört sie in das ideologische Programm des Pictorialismus, da die Wirklichkeit vor der Linse nur als das Grundmaterial in der Bildproduktion verwendet wird: Wie Annie Brigman die Schuhbürste als bildnerisches Werkzeug einsetzen will, nutzt Cohen die zerstörte Stadt als Stoff, aus dem sich mit geschicktem Zuschnitt eben das antike Griechenland beschwören lässt. Andererseits sind weder Photograph noch Photographie ohne Kontext. Die künstliche oder künstlerische Distanz, die zwischen der Antike im Bild und dem Ruin der Gegenwart geschaffen wird, ist zumindest eine Flucht ins Ästhetische – oder eben die Distanz,

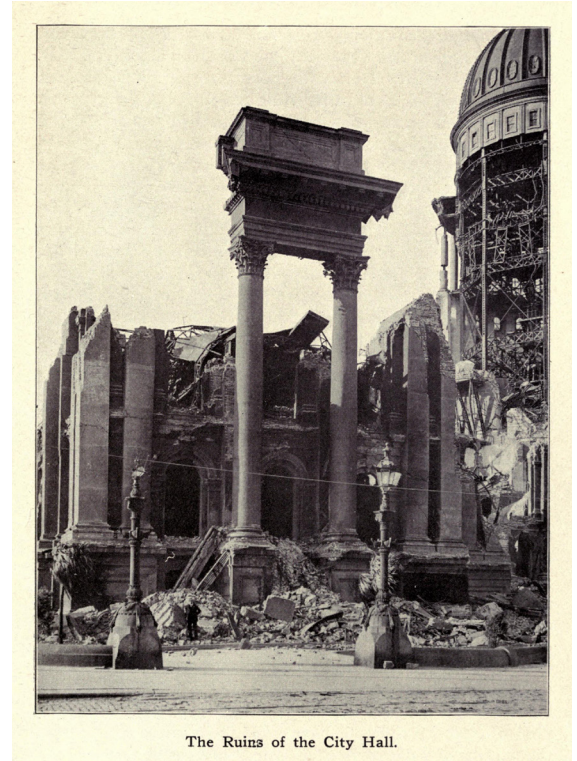
die zwischen den besser situierten Bohemiens und der Unterschicht herrscht, die für

³⁹⁴ Cohen, „With a Camera in San Francisco“, 193.

eine solche Flucht ins Ästhetische nicht über die nötigen Ressourcen verfügt. Durch ihr ‚antikes‘ Framing wird auch die Katastrophe selbst umgedeutet: Mit dem Schrott der industriellen Moderne geraten auch die Fortschrittsrisiken aus dem Blickfeld. Eines von Edith Irvines Photos der City Hall zeigt in aller Deutlichkeit, was bei Cohen ausgespart wird: Hier ist von den umgestürzten Säulen die dünne Ummantlung abgeplatzt, so dass das billige Baumaterial im Inneren sichtbar wird – ein unfreiwillige Allegorie der gerade im kalifornischen Bauwesen grassierenden Korruption, die den überbeauteten neoklassizistischen Bau gleich in mehrerer Hinsicht als zerbröckelte Fassade zeigt (Abb. 94).³⁹⁵

In einem Artikel der *Mining and Scientific Press* vom 5. Mai 1906 findet sich ein Photo der „Ruins of the City Hall“, das vom nahezu identischen Standpunkt aus aufgenommen wurde wie Cohens *Larkin Street Wing, City Hall* (Abb. 95). Es könnte eines der Bilder sein, die er als durch den Einbruch des Turms als „verdorben“ ansah. Die Redaktion der *Mining and Scientific Press* hat allerdings ein anderes Anliegen als die ‚schöne Ruine‘, selbst wenn sie darin Geschichtsträchtiges erkennt:

Let the City Hall stay as it is for twenty years, a monument to greed and a warning to dishonest builders – “Lest we forget”; for in the rush and activity of a resourceful community, we are only too likely to discard the lessons of the past, and when the first hurt of the recent blow has healed we shall be in such a hurry as to become again complacent to poor construction and the condoning of dishonest contractors.³⁹⁶



The Ruins of the City Hall.

95. „The Ruins of the City Hall“. Illustration zu Rickard, „After the Disaster“, 81.

³⁹⁵ Vgl. Kathryn S. Egan, „Toward a Theory of Constructivism“, 15.

³⁹⁶ Thomas Arthur Rickard; „After the Disaster.“ Der Leitartikel wurde in der Zeitschrift am 5. Mai mit einer Aufnahme der gesamten City Hall illustriert; das erwähnte Photo erschien an deren Stelle in einem Sammelband, den die *Mining and Scientific Press* aus ihren Beiträgen zur Katastrophe veröffentlichte.

Gerade dass dieser politische Zusammenhang in Cohens Bild bewusst ausgespart wird, um die Ruine stattdessen aus der Gegenwart in eine virtuelle Antike zu entrücken, macht das Bild politisch. Wenn wir nach der ‚Wahrheit‘ dieser Bilder fragen sollten, zeigt Cohens Bild die ‚schöne Ruine‘, die bereits im neoklassizistischen Bau angelegt ist, aber durch dessen moderne Bausubstanz kompromittiert werden könnte (was in der Architektur nur ein historischer Verweis auf die Antike ist, soll im Bild *Wirklichkeit* werden). Das fast identische Bild der *Mining and Scientific Press* hingegen zeigt die hässliche Ruine, ein Mahnmal des moralischen Verfalls – mit dem Stahlgerüst des Turms wird zugleich die unangenehme Wahrheit *hinter* der Fassade entblößt.

Cohen war nicht der einzige, der sich der ‚schönen Ruine‘ annahm. Louis Stelman, der Anfang des Jahrhunderts nach San Francisco gezogen war und sich neben seiner Arbeit als Journalist auch als talentierter Amateur-Photograph hervortat, veröffentlichte 1910 unter dem Titel *The Vanished Ruin Era* einen kleinen Band mit Gedichten und Bildern zu der Zeit der Katastrophe („one of the most attractive gift books of the coming holiday season“, sagte der *Call* in einer Kritik voraus).³⁹⁷ Den in pictorialistischer Manier reproduzierten Bildern stehen hier jeweils kurze Gedichte gegenüber. Das Verhältnis zwischen Bild und Text unterscheidet sich von Seite zu Seite – manchmal illustriert oder beschreibt das eine das andere; manchmal, wie auf vier Seiten zur Statue, die die City Hall krönte, entwickelt Stelman aus der Bild- und Textfolge eine kleine Erzählung. Stellmans Verständnis der Ruine entspricht sehr dem ‚Katastrophenbild‘, wie es Jörg Trempeler für Lissabon im 18. Jahrhundert beschreibt. Wie bereits der Titel von Stellmans Buchs andeutet, kann die Ruine hier nur in der Vergangenheit gedacht werden – neben ihrem ästhetischen Reiz hat sie vor allem eine *moralische* Funktion, die zugleich in ihrer Auslöschung mündet. Im Gedicht „In a Classic Ruin“ führt Stelman dies unmissverständlich aus, wenn er an eine Beschreibung der erhaltenen und auf dunkle Zeiten verweisenden Ruinen Europas den Stand der Dinge an der Westküste anschließt:

But here, in our busy metropolis – / Rebuilding as soon as it fell – / The splendor of modern Acropolis / Was but an ephemeral spell.

Ah, era of tragical beauty / That came with the Fire-Demon's sway! / You served but to show men their duty. / Your tenure was just for a day. / Yet, though you were part of a story / Of emprises quickly regained, / I grieve that your mystical glory / Could not, for a time, have remained.³⁹⁸

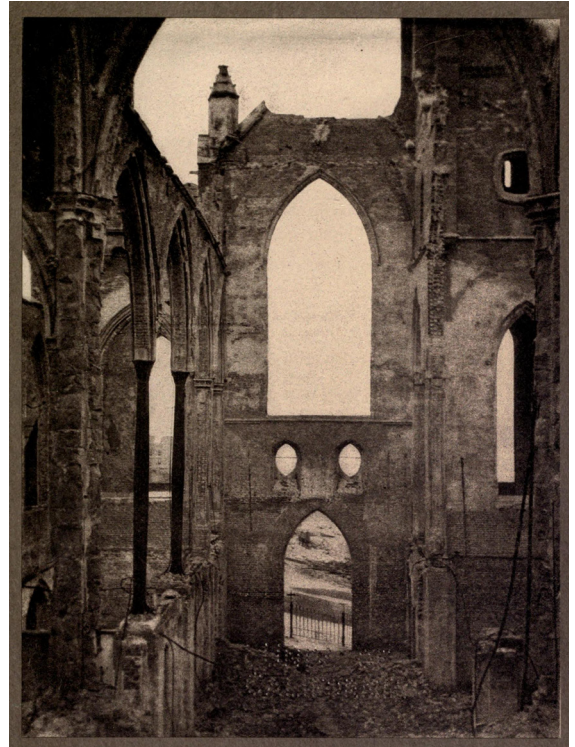
Wie alle virtuellen Welten ist aber auch diese Ära nicht immateriell, sondern findet sich, wie der *Call* schreibt, „[b]eautifully bound in heavy boards.“³⁹⁹ Mehr noch als Genthes Bilder ist Stellmans Buch ein Zeugnis des pictorialistischen Umgangs mit der Katastrophe. Der ästhetischen Annäherung der Photos an Zeichnungen oder Aquarelle ent-

397 „The Vanished Ruin Era of San Francisco“, *The San Francisco Sunday Call*, 9. Oktober 1910.

398 Louis J. Stelman, *The Vanished Ruin Era*.

399 „The Vanished Ruin Era of San Francisco“, *The San Francisco Sunday Call*, 9. Oktober 1910.

spricht die Entrückung der Ereignisse in mythisches Zwielicht – kaum eines der Gedichte, das ohne Geister, Phantome, Traumbilder oder gar den Feuergott auskommt. Dies alles ist aber nicht frei von der Ironie, wie sie die kalifornische Kulturszene auszeichnete. Der Untertitel, „San Francisco’s Classic Artistry of Ruin Depicted in Picture and Song“, ruft in seiner elaborierten Sprache die oft karnevaleske Theaterkultur des Bohemian Club auf, über die auch Genthe in seiner Autobiographie einige Anekdoten zum Besten gibt; in Stellmans Trauer um die im Wiederaufbau verlorene „mystische Glorie“ der Ruinen-Ära schwingt wiederum die Skepsis der Boheme gegenüber bürgerlicher Betriebsamkeit mit: „Weaving spiders come not here“, war schließlich das die Unproduktivität regelrecht zelebrierende Motto des Bohemian Club aus seiner Gründungszeit, bevor der Club zunehmend von gerade den Geldeliten vereinnahmt wurde, gegen die sich die frühen kalifornischen Bohemiens wie Jules Tavernier noch vehement auflehnten (und die später den schnellen Wiederaufbau forcierten).⁴⁰⁰



96. Louis J. Stellman, „Interior of Grace Church, California and Stockton Streets“, in *The Vanished Ruin Era*, 43.

Stellmans Gedicht steht eine Photographie der Grace Church auf der California Street gegenüber. In diesem nahezu abstrakten Spiel der Formen, in das sich mit wenig Mühe noch eine bizarre Maske hineinlesen lässt, zeigt sich gut, wie künstlerische Photographen den „well-known land-mark[s]“ originelle Bilder abgewinnen konnten (Abb. 96). Auch Arnold Genthés Photo des gleichen Gebäudes löst die Architektur in einem Chaos vertikaler und diagonaler Linien auf, während der unscharfe Bildvordergrund eine Einschätzung der Raumverhältnisse noch zusätzlich erschwert (Abb. 97). Ein fast vom gleichen Standpunkt aus aufgenommenes, anonymes Photo zeigt die Kirchenruine als ein klar von seiner Umgebung isolierbares Bauwerk und hilft zugleich, es durch die links und rechts sichtbaren Landmarks der Hall of Justice und des Merchant’s Exchange Building im Stadtraum zu verorten (Abb. 98). Genthe hingegen verschob die Perspektive so, dass weitere Schornsteine ins Bild rückten und wie der Kirchturm am oberen Bildrand

400 Hjalmarson, *Artful Players*, 48–50.



97. Arnold Genthe, *Ruins of Church Looking North-East or East*, 1906. Silbergelatine-Abzug von Ansel Adams, 1956.



98. N. N., *Grace Church*, 1906.

in einer Weise abgeschnitten sind, die die Bildebenen auf beinahe schwindelerregende Weise miteinander verschränkt.

Während Stellman bewusst eine Ideologie der Ruine aus Bild und Text entwickelte, blieb Genthe bei der Komposition einzelner Bilder. In *As I Remember* erwähnt er mehrere Ruinenbilder, die er auf Nob Hill aufgenommen hat; darunter das Portal einer Villa auf der California Street, das, von seinem ursprünglichen Ort entfernt, nun im Golden Gate Park nachhaltig als populäres Postkartenmotiv aufgestellt wurde:

All that remained standing of the Towne residence on California Street was the marble column entrance. The picture I made of it by moonlight brought out its classic beauty. Charles K. Field found the title for it, "Portals of the Past," by which the portico I known today.⁴⁰¹

Genthe machte mindestens vier Photos des Portals, von denen jeweils unterschiedliche Abzüge existieren – zwei bei-

nahe identische Aufnahmen, auf denen zwischen den Säulen die Ruine der City Hall zu sehen ist, und das erwähnte Bild, bei dem das Mondlicht von hinten durch das Portal scheint; inspiriert von dieser Photographie malte Charles Rollo Peters ein dramatisches Ölbild, auf dem sich das Portal dunkel gegen den Nachthimmel abhebt (Abb. 99 & 100). Genthes Beschreibung, dass hier allein das Portal stehen geblieben sei, ist eine nicht zuletzt durch diese Bilder gestützte Verklärung der Ruine. Auf anderen Photos, so bei Edgar Cohen oder auf späteren Panoramaaufnahmen, sind noch große Teile der Außenwände dieser eklektischen Villa zu sehen (Abb. 101 & 102; 107). Auch Stellman verwendete das Motiv unter dem gleichen Titel. Auf vier Seiten seines Buchs sind insgesamt drei Gedichtstrophen („A Portal of the Past“) und zwei Photos abgedruckt.⁴⁰² Ein Bild zeigt das Portal selbst, das zweite den Innenraum der Ruine – wie sein Bild der Grace Church eine Vorwegnahme der formalen, modernistischen Architekturphotos, wie sie später Ed-

401 Genthe, *As I Remember*, 94f.

402 Stellman, *The Vanished Ruin Era*, 16–19.



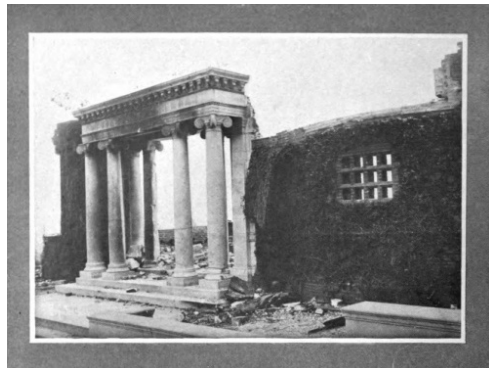
102. J. Marnoch, *San Francisco, from „Nob“ Hill. One year after.* [Pine St., foreground. Ruins of Towne residence (later transplanted as „Portals of the Past“ in Golden Gate), left center.], 1907.



99. Arnold Genthe, *A.N. Towne Res. li.e. residence, Calif. li.e. Californial St. & Taylor & Jones*, 1906. Abzug nach 1910.



100. Arnold Genthe, *A.N. Towne Res. Calif. St. & Taylor & Jones*, 1906. Abzug nach 1910.



101. Edgar A. Cohen, „Doorway, Towne Home“, *Camera Craft*, Juni 1906, 192.



103. Louis J. Stellman, „Portal of Towne Mansion, California and Taylor Streets“, in *The Vanished Ruin Era*, 17.

104. L. J. Stellman, „Interior Towne Mansion“, ebd., 19.

ward Weston oder Paul Strand machen sollten (Abb. 103 & 104). Obwohl Stellman im Gedicht noch die auf gegenüberliegenden abgedruckten Bild gut sichtbaren „[r]emnants of the shattered wall“ erwähnt, bereitet die Reproduktion des Photos auf dem Buchdeckel die Verklärung des Portals zum freistehenden Denkmal vor: Hier hat Stellman die Mauerreste vollständig herausretouchiert, so das auch zu den Seiten des Portals die Sicht zum Horizont frei wird (Abb. 105). Der Blick durch das Portal und sein Standort sind noch diejenigen nach der Katastrophe 1906, seine Form und Funktion jedoch diejenige, die es 1909 im Golden Gate Park einnahm.

Alle dieser Ruinenbilder stehen in verschiedenen Verhältnissen zur Katastrophe. In Stellmans Buch ist dieses Verhältnis im Zusammenspiel von Bild und Text eindeutig: Die Ruine ist hier ein Kulturprodukt, das nur noch *als Bild* erhalten bleibt und während der Katastrophe als moralischer Ansporn diente, *sie selbst* materiell zu beseitigen. In der ‚schönen Ruine‘, die nur als Bild bestehen darf, transzendieren sich die Trümmer der zerstörten Stadt. Für Cohens Bilder wieder-

um ist das Ereignis selbst nicht relevant; im seinem Text für *Camera Craft* legt er vielmehr offen, was diesen Bildern *nicht* angesehen werden soll. Cohens und Genthes Bilder sind als einzelne Abzüge so stärker oder gar ausschließlich von einer individuellen Interpretation in ihrem jeweiligen Kontext abhängig – bei dem es sich wohl standesgemäß zuallererst um die Wand eines Wohnzimmers oder einer Galerie gehandelt haben wird. Freilich kann diese Auslegung durch Komposition oder Konvention geleitet werden, doch auch dann bleibt sie bis zu einem gewissen Grad offen. Der Unterschied, der zwischen Cohens Bild der City Hall und demjenigen der *Mining and Scientific Press* besteht, ist kleiner als der zwischen Genthes Bild der Grace Church und der anonymen Aufnahme, und mit einem weniger strengen Blick ließe sich auf der Illustration in der *Mining and Scientific Press* eine ‚schöne Ruine‘ erkennen, selbst wenn dies ganz den Intentionen des Texts widerspricht.

Vor dem Hintergrund von Genthes Gesamtwerk und Biographie betrachtet, drückt sich auch in seinen Aufnahmen von 1906 die Sehnsucht nach einem Gegenbild zum Alltag der industriellen Gesellschaft aus. Genthe musste nun nicht mehr die allzu modernen oder ‚westlichen‘ Zeichen aus seinen Photos von Chinatown herausretouchieren – die Katastrophe hatte dies für ihn erledigt oder das Moderne zumindest dem Verfall preisgegeben. Trotz seiner vielen Reisen war die Differenz, die Genthe suchte, viel eher eine zeitliche als eine räumliche. Ob Belgien, Deutschland, Japan oder New Orleans: Genthe arbeitete auch im Stadtraum oft das Dörfliche heraus und vermochte noch in Köln – zu dieser Zeit in etwa von gleicher Größe wie San Francisco – eine pittoreske Marktszene ausfindig zu machen (Abb. 106). Um hier die Formulierung aus dem zuvor erwähnten *Craftsman*-Artikel zu Genthe und Irwins Chinatown-Album aufzugreifen – mochten Genthe und seine Kamera in Ferne oder Nähe schweifen, ihr Weg führte zumeist von der „highroad of progress“ hinab. Diese für Genthe charakteristische Motivik ist aber bereits in der Geschichte des Mediums angelegt. Hinter der Straßenphotographie, wie sie sich im England des späten 19. Jahrhunderts entwickelte, stand oft der Anspruch, die sich allzu schnell verändernden Soziotope und urbanen Landschaften festzuhalten; auch in der kalifornischen Amateur-Szene wurden solche Ideen aufgegriffen.⁴⁰³ Susan Sontag schreibt zu diesen Entwicklungen:



105. Louis J. Stellman, Umschlag, *The Vanished Ruin Era*.



106. Arnold Genthe, [Travels in Europe], nach 1904. Scan vom Sicherheitsfilm-Negativ.

403 Quitslund, *Arnold Genthe*, 167.

Cameras began duplicating the world at that moment when the human landscape started to undergo a vertiginous rate of change: while an untold number of forms of biological and social life are being destroyed in a brief span of time, a device is available to record what is disappearing.⁴⁰⁴

Dies gilt umso mehr in Zeiten der Katastrophe, wenn diese – wie es das Denken von Frontier und Fortschritt verlangte – vor allem als Erneuerung verstanden werden sollte. An anderer Stelle in *On Photography* spitzt Sontag dies hinsichtlich der sozial engagierten Dokumentation polemisch zu:

[P]icture-taking serves a high purpose: uncovering a hidden truth, conserving a vanishing past (The hidden truth is, moreover, often identified with the vanishing past. Between 1874 and 1886, prosperous Londoners could subscribe to the Society for Photographic the Relics of Old London).⁴⁰⁵

Die Pictorialisten, die 1906 ihre zerstörte Stadt photographieren, haben zuallererst keinen sozialkritischen Anspruch, doch die Suche nach einer ‚verborgenen Wahrheit‘ angesichts einer verschwindenden Vergangenheit ist auch für sie programmatisch. Die ‚verborgene Wahrheit‘ ist dabei nicht das gesellschaftliche Unrecht, das Jacob Riis oder Lewis Hine ans Licht bringen wollten, sondern bleibt bis ans Ende verrätselt. Jeglicher aufklärerische Moment wird an den Betrachter oder die Betrachterin zurückgespielt, die in der ‚schönen Ruine‘ vielleicht die zerstörte Villa der Nachbarn wiedererkennen können. Diese ‚Verwechselbarkeit‘ ist nicht auf die moderne Ruine beschränkt. In Genthes *As I Remember* findet sich eine Anekdote aus einem anderen Genre – dem Akt:

The photograph I made of the girl had a sculptural quality which gave the effect of a classic Greek torso. When I showed it to a famous archeologist in Athens, he exclaimed, “But where is that sculpture? I don’t know it.” And he was relieved when he learned that I had made it with my camera.⁴⁰⁶

Genthe steht dabei weder am Anfang noch am Ende dieser antiken Tradition. 1893 hatte die Journalistin Frona Eunice Wait vom *Examiner* einen Wettbewerb für die „California Venus“ ausgerufen; hierfür sollten die Kandidatinnen Maße und Photographien ihrer spärlich bekleideten Figur einreichen und diejenige unter ihnen, die am ehesten dem Ideal der Venus von Milo entsprach, den Sieg (und eine marmorne Abbild ihrer selbst) davontragen. Ein Mitarbeiter des Photostudios Taber gab Tipps, wie mit feuchten Tüchern ein passend wie in Stein gemeißelter Look hergestellt werden konnte. Der Kunstszene der Stadt kam dies alles recht geschmacklos vor, und trotz der zahlreichen Einsen-

404 Sontag, *On Photography*, 15f.

405 Ebd., 56.

406 Genthe, *As I Remember*, 172.

dungen wurde der Wettbewerb schließlich ausgesetzt, da sich keine Kandidatin mit annähernd adäquaten Maßen fand.⁴⁰⁷ An einem späteren Punkt dieser Tradition steht dann Edward Weston, der sich beim Photographieren seiner Toiletenschüssel durch deren „sinnliche Kurven“ an die Nike von Samothrake erinnert fühlte.⁴⁰⁸ Die kalifornische Antikensehnsucht wäre sicher ihre eigene Untersuchung wert, doch an dieser Stelle ist eher die ‚Verwechselbarkeit‘ relevant und die mögliche Kritik an ihr als einem ‚Fake‘ – ein Problem, das sich durch die gesamten hier skizzierten Diskurse zieht, ob es sich nun um die ‚gefälschte‘ Antike im dubiosen neoklassizistischen Bauwerk, in dessen Bild als ‚schöner Ruine‘ oder dem ‚malerischen‘ am Pictorialismus handelt.

Die Bedeutung der hier vorgestellten Bilder ist in dieser Frage nach ihrer (künstlerischen) Wahrheit und ihrem Bezug zu Ereignis oder Geschichte nicht erschöpft. Ihr Studium – im Vergleich untereinander und zu den zahlreichen anderen visuellen und schriftlichen Quellen – kann unzählige relevante Informationen über die Katastrophe vom April 1906 zutage fördern. Diese wie angekündigt sehr lange ‚Bildunterschrift‘ sollte die vielfältigen Zusammenhänge umreißen, in denen diese Bilder entstanden – und zu ihrer Entstehung gehören ebenso Ort und Zeit, an denen jemand ein Lichtbild auf einem Negativ aufgezeichnet hat, wie die gesellschaftspolitischen und künstlerischen Diskurse, die den Blick der Person hinter der Kamera lenkten; und damit ist, wie gerade Genthés Bilder zeigen, die Entstehung noch nicht abgeschlossen: Ihre Geschichte kann sich noch Jahrzehnte später weiterentwickeln, wenn in der Bildredaktion einer Tageszeitung ein unzureichend beschriftetes und spiegelverkehrt abgezogenes Photo auf einem Schreibtisch liegt. Was dies wiederum für unser Verständnis der in diesen Bildern festgehaltenen Katastrophe bedeutet, soll in den folgenden zwei Kapiteln behandelt werden. Auch sie werden keine abschließende Interpretation bieten, sondern weitere Ergänzungen zur Bildunterschrift. Es wird dabei um bislang hier nicht geklärte Fragen zur *Repräsentation* der Katastrophe im Sinne sowohl der Darstellung und der Stellvertreterschaft gehen – *wer* oder *was* also auf *welche Weise* gezeigt werden kann, wenn ein überwältigendes Ereignis gerade alle bestehende Ordnung erschüttert. Der erste Umweg soll dabei über das Medium und das Genre führen, die vor der Photographie maßgeblich für Fragen der Repräsentation zuständig waren: Malerei und Allegorie.



107. [View from Charles Crocker home on California St. Towne Home at the corner of California and Taylor; portico all that was left after the earthquake, then called "Portals of the Past" (moved to Golden Gate Park).] Um 1900.

407 Hjalmarson, *Artful Players*, 126–129.

408 Zitiert bei Sontag, *On Photography*, 179.

3. Die Königin der Küste

3.1. Von gewaltsamstem Rot

Malerei und Graphik sind in diesem Text bislang nur aufgetreten, wo sie zur Photographie ins Verhältnis gestellt werden sollten – ob die Photographie nun ihrerseits als Vorlage für das gemalte oder gezeichnete Bild diene oder sich formal und technisch bei den traditionellen Bildkünsten ‚bediente‘. Nicht-photographische Bilder entstehen jedoch aus eigener Notwendigkeit, selbst wenn diese Notwendigkeit ab dem 19. Jahrhundert gerade dialektisch im Verhältnis zum Lichtbild neu definiert wurde. Auf den drei Titelseiten von *Leslie's Weekly* lässt sich gut erkennen, welche Rolle die Zeichnung nun einnimmt: Die Illustration von Harry Grant Dart zeigt hier das dramatische Geschehen *während* der Katastrophe und findet so ihren Platz zwischen den Photographien der Stadt *vor* und *nach* Erdbeben und Feuer (Abb. 26). Daraus ergibt sich ein interessantes Paradox. Das ‚langsame‘ Medium, in dem das Bild erst in einem kontinuierlichen Prozess aus Strichen und Flächen konstruiert werden muss, scheint hier der Photographie gerade darin voraus zu sein, was letztere am ehesten leisten soll: Den Augenblick, und nicht einen andauernden Zustand einzufangen. Dies hat mehrere Gründe. Einen Pragmatischen haben 1906 Edgar Cohen und Henry D'Arcy Power notiert: Wenn die Stadt in Flammen aufgeht, ist noch einiges anderes zu erledigen, bevor man zur Kamera greift – und im Nachhinein ist ausreichend Zeit, um die Eindrücke mit Pinsel oder Stift aufzuzeichnen. Wer, wie W. J. Street oder Arnold Genthe, unmittelbar im Geschehen fotografiert, setzt sich unweigerlich einem Risiko aus, das nicht alle eingehen wollen.

Ein weiterer Grund ist technischer Natur. Photographie um die Jahrhundertwende ist fast ausschließlich schwarz-weiß – dass dies gerade im Fall eines Großbrands als ein ästhetisches Manko angesehen werden konnte, bezeugt der großzügige Einsatz roter Farbe auf den zahlreichen kolorierten Postkarten von 1906. Power schrieb dazu in seinem Artikel für *Camera Craft*:

If the fire, as fire, offered little to the photographer, it gave the painter lessons in color and aerial perspective such as yet has never appeared on canvas. As that vast mass of smoke and vapor rose through the singularly pure atmosphere of a lovely spring day, the sun gradually took the aspect of that orb when viewed through smoked glass. Finally, about midday, a most remarkable appearance presented itself: the disc of the sun assumed a tint of the most violent red; something between Madder lake and Alizarin crimson; and this tint shot out in rays like

those of the protosphere to a distance greater than that of the diameter of the disc.⁴⁰⁹

All dies fehlt auf den bekannten Photographien von 1906; die einzigen erhaltenen Farbaufnahmen sind die Stereoskopien, die Frederic Eugene Ives von den Ruinen anfertigte. Diese zwei genannten Gründe sind indes nicht als Regeln zu verstehen. Charles Dormon Robinson, ein lokaler Maler (und ehemals Photo-Retouchierer), fertigte bereits während der Katastrophe mehrere Pastelle an. Die Bilder des eher für betuliche Landschaften bekannten Künstlers sind schwer mit anderem vergleichbar, was in diesen Tagen entstand: Mit geradezu tachistischer Verve auf den Malgrund aufgetragenen Strichen und Flecken fing Robinson hier die ringsherum wütenden Flammen auf – „as seen through his field glass, two blocks away“, wie das *Century Magazin* schrieb, in dessen Ausgabe vom August 1906 mehrere dieser Bilder und darunter eines in Farbe abgedruckt wurden.⁴¹⁰ Das Farbenspiel, das sich in Powers Text noch als erhabene Naturerscheinung niederzuschlagen scheint, ist bei Robinson in der Tat „violent“ – glühende, amorphe Massen an Schrott und Trümmern bestimmen den Bildvordergrund, während sich im Hintergrund die Wolkenkratzer San Franciscos als Gerippe abzeichnen, von Innen und Außen durch Flammen durchdrungen (Abb. 108). Robinsons Bilder sind unter denen der Katastrophe nicht nur ästhetisch am modernsten. Die Kennzeichen der Industrialisierung wie die durch Hitze verbogenen Rohre und Stangen, die ein Pictorialist wie Cohen noch aus dem Bild bannen wollte („Masses of telegraph wires

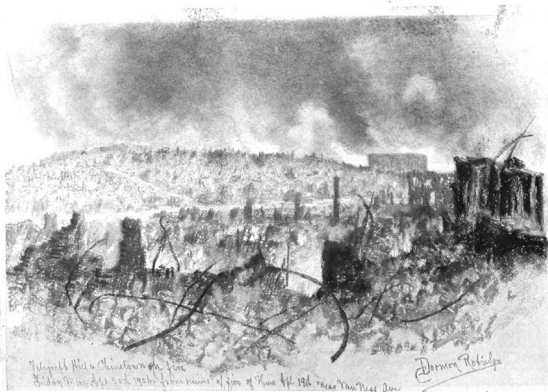


108. Charles Dormon Robinson, *San Francisco in Flames*, Pastell, 1906, in *The Century Magazine*, August 1906, 583.

109. C. D. Robinson, *Burning of the City Hall and Surrounding Buildings, April 18, 1906*, ebd., 591.

409 D'Arcy Power, „Earthquake and Fire“, 158.

410 Louise Herrick Wall, „Heroic San Francisco“, 583.



110. C. D. Robinson, *The Ruins of Telegraph Hill and Chinatown on Friday Morning, April 20*, ebd., 592.



111. Edith Irvine, [Ruins of The Majestic Theatre At Market Street and 9th Street], 1906.

112. Edith Irvine, [Looking Towards City Hall], 1906.

usually came where one did not want them“), werden bei Robinson zu einem expressiven zeichnerischen Element (Abb. 109 & 110).⁴¹¹ Ein ähnliches Interesse zeigte noch Edith Irvine, die in mehreren Aufnahmen die postkatastrophale Brache in Szene setzte (Abb. 111 & 112).

Robinson, der neben den heute erhaltenen Landschaften auch Panoramen – darunter ein gewaltiges Cyklorama des Yosemite – anfertigte, malte später eine zehn Meter lange Ansicht der Stadt in Flammen, die unter anderem auf der Jamestown Exposition 1907 zu sehen war.⁴¹² Solche spektakulären Bildformen zeigen, dass die visuelle Kultur um die Jahrhundertwende ganz anders erlebt werden konnte als das, was uns heute als das ‚Bild‘ dieser historischen Epoche vermittelt wird. Dazu gehört die Stereoskopie, die eine besondere visuelle Erfahrung ermöglichte und entsprechendes Konsumverhalten forderte; dazu gehört auch die gezeichnete oder gemalte Illustration, die in den Druckmedien noch andere Funktionen übernahm als sie es im 21. Jahrhundert tut. Dies führt schließlich zu dem dritten Grund, Graphik oder Malerei anstelle der Photographie einzusetzen: Sie ermöglicht, die *Interpretation* eines Geschehens zu visualisieren, das zu seiner eigenen Zeit nicht aufgezeichnet werden konnte – was nicht nur an den oben erwähnten technischen Hindernissen oder Sorgen liegen kann, sondern

411 Cohen, „With a Camera in San Francisco“, 193.

412 Will Sparks, „Robinson’s Picture of the Fire to Be Exhibited in Principal Cities of Country“, *The San Francisco Call*, 12. August 1906; *California Art Research*, 1937. Von diesem Panorama ist vermutlich nur eine – im *San Francisco Call* abgebildete – grobe Skizze erhalten.

auch daran, dass das visualisierte Ereignis so schlichtweg nicht stattgefunden hatte. Für die Erschießungen der Plünderer, die panischen Massen in Chinatown und andere Bilder des Schreckens, wie sie beispielsweise in den ‚instant histories‘ oder französischen Illustrierten veröffentlicht wurden, existieren keine photographischen Entsprechungen. Dies reicht nicht aus, um diese Bilder ihrerseits zu falsifizieren – die fehlenden Photos von Toten sind schließlich auch kein ‚Gegenbeweis‘ für die zahlreichen Opfer (vgl. Abschnitt 1.5.). Es zeigt jedoch, dass für bestimmte Interpretationen der Katastrophe ein bestimmtes Medium gesucht wurde. Was dies auf politischer Ebene zu bedeuten hat, wird im nächsten Kapitel besprochen. Hier sollen vielmehr formale und rhetorische Besonderheiten ‚katastrophaler‘ Zeichnung und Malerei herausgearbeitet werden, auch wenn diese freilich ihre eigenen politischen Ansprüche und Auswirkungen mitbringen.

Neben Robinson beschäftigte die Katastrophe von 1906 noch weitere Maler; erwähnt wurde schon, dass Charles Rollo Peters die „Portals of the Past“ für ein Gemälde aufgriff. Von vielen anderen existieren kleine Skizzen, Illustrationen oder Ölbilder. Die vielleicht eindrucklichsten darunter sind zwei Cover, die Maynard Dixon für das Bahnmagazin *Sunset* anfertigte. Dixon gehörte seit den 90ern zu den populärsten Illustratoren der Westküste; sein heutiger Platz im Kanon ist, ähnlich wie Genthés, schwer mit seiner Rolle und seinem Ruhm zur eigenen Zeit zu vergleichen. Tatsächlich könnte von beiden gesagt werden, dass sich ihr Werk gerade dadurch auszeichnet, in der Übergangsphase zur Moderne des 20. Jahrhunderts widerständig sowohl gegenüber der Tradition wie der Avantgarde geblieben zu sein. Genthe und Dixon verband ebenso vieles, wie sie unterschied. Während der Philologe erst über Umwege nach Amerika und zu seiner künstlerischen Berufung fand, veröffentlichte Dixon schon mit achtzehn Jahren erste Illustrationen in *Overland Monthly*.⁴¹³ Wie der junge Genthe hatte Dixon dabei einen prominenten Künstler um Rat für seine Zukunft gefragt; doch wo Adolph Menzel, der Cousin von Genthés Mutter, letzterem beschied, die Malerei aus wirtschaftlichen Gründen doch besser in die Freizeit zu verlegen, antwortete Frederik Remington auf einen Brief des „dear young man“ Dixon mit ermutigenden Worten.⁴¹⁴ Was das Finanzielle anging, entsprach der Ratschlag Remingtons ganz dem freiheitlichen Geiste des Westens:

Art is not a profession which will make you rich but it might make you happy – its notaries are all sacrifices but you are master of your own destinies.⁴¹⁵

Dennoch kamen beide als Amateure zur Kunst. Dixon verbrachte 1893 als Sechzehnjähriger nur drei unglückliche Monate an der California School of Design, bevor er sich wieder den eigenen ‚Studien‘ im Freien zuwandte.⁴¹⁶ Im Gegensatz zum Einwanderer Genthe stammte Dixon aus einer alten amerikanischen Familie, die nach dem Bürgerkrieg gen

413 Hagerty und Dixon, *The Life of Maynard Dixon*, 31f.

414 Genthe, *As I Remember*, 10; Hagerty und Dixon, *The Life of Maynard Dixon*, 28.

415 Ebd.

416 Ebd., 30f.

Westen gezogen war; in diesem Sinne waren die Dixons aber ebenso zugezogen und zugleich weniger privilegiert als Genthe, der als Hauslehrer der von Schröders schließlich gleich Anschluss an die bürgerliche Elite fand. Beide teilten den gleichen Freundeskreis. Die Autorenphotos des jungen Jack London schoss Arnold Genthe, während Maynard Dixon zu seinen ersten Veröffentlichungen die Illustrationen beisteuerte. Dixon dominierte die kommerzielle Zeichnung, wie Genthe die Porträtphotographie – nicht eine hier zuvor erwähnte Autorin, kein Autor, kein kalifornisches Magazin oder Tagesblatt, das nicht seine Bilder verwendete.

Dixon zeichnete vorwiegend lokale und regionale Szenen, was freilich den Texten entsprach, die er zu illustrieren hatte – Artikel über Chinatown oder die naturnahe Prosa Jack Londons oder Mary Austins. Stilistisch suchte er einen eigenen Weg. Parallel zum Pictorialismus in der Photographie war in der Malerei der Tonalismus zum bestimmenden Stil geworden. William Keith hatte hier eine Vorreiterrolle gespielt; mit Arthur F. Mathews – dem Direktor der Kunstschule – und dessen Schüler Xavier Martinez hatte der Stil eine symbolistische Wendung genommen. Dixon schloss zu einem gewissen Grad daran an, wenngleich sich sein Handwerk als Maler zuerst nur zögerlich neben der Illustration entwickelte. Während es für die Gruppe um Mathews Pflicht war, einen Teil der Ausbildung und auch der eigenen Praxis in Europa zu ‚absolvieren‘, war die Suche nach einer spezifisch *amerikanischen* Bildkunst einer der wesentlichen Antriebe Dixons; nichtsdestotrotz las er Zeitschriften wie die *Jugend* und *Simplicissimus*, um sich über das aktuelle Geschehen auf dem Laufenden zu halten. Manche seiner Arbeiten sind so evident durch den Jugendstil beeinflusst oder spiegeln spezifische Entwicklungen der ‚westlichen‘ Malerei zwischen Europa und Amerika: Am Höhepunkt seiner Karriere in den 20er-Jahren war Dixon für die Darstellung des fernen Westens an einem originären Punkt angekommen, den Jahre zuvor Ferdinand Hodler für die Alpen erreicht hatte. Diese Alleinstellung ist es möglicherweise, die Dixon für den Kanon problematisch macht – während Edward Hopper mit sehr ähnlichen stilistischen Fragestellungen ‚ikonische‘ Darstellungen der urbanen und ruralen Moderne in den USA etablieren konnte, leben Dixons Formfindungen und Motive eher in der Zigarettenwerbung nach, wenn ein einsamer Cowboy seine Freiheit in der unermesslichen Weite des Westens findet. Wie im Falle Genthes ist die eigentümliche Stellung von Dixons Werk durch unterschiedliche dialektische Vorgänge in der Kunstszene des frühen 20. Jahrhunderts bedingt, auch wenn es sich hier um andere ‚Pendelbewegungen‘ handelt als in der Photographie. Gerade Dixons Bilder zur Katastrophe 1906 können dies ebenso gut illustrieren, wie sie einen ‚westlichen‘ ideologischen Umgang mit der Stadtzerstörung ins Bild setzen.

Das Magazin *Sunset* wurde 1898 durch die Southern Pacific Railroads gegründet, um den ‚fernen Westen‘ als Reiseziel und Wirtschaftsstandort zu bewerben.⁴¹⁷ Die Verbindung der nordamerikanischen Regionen durch Bahnstrecken war eine Leistung an sich, aber nun war die Bahngesellschaft darauf angewiesen, den Westen für potenzielle Rei-

417 Vgl. Kevin Starr, „Sunset and the Phenomonon of the Far West“; Tomas Jaehn, „Four Eras: Changes of Ownership“.

sende aus dem Osten überhaupt zu erschließen. Dieses Projekt war zu gleichen Teilen wirtschaftlich und kulturell. Das Bild, wie es Jack London, Mary Austin oder Maynard Dixon vom freien und abenteuerlichen Westen schufen, war die beste Werbung für die Bahnkonzerne, während die Kulturszene finanziell auf die Konzerne oder die mit ihr verbundenen Dynastien angewiesen war. Ein Netz aus persönlichen Beziehungen und gemeinsamen Interessen spannte sich auf zwischen der Southern Pacific, der Stanford-Universität, dem Bohemian Club und dem Sierra Club, dem kalifornischen Naturschutzbund.⁴¹⁸ Dies war kein harmonischer Verbund, denn die grundlegenden Interessen der Industrie waren weder diejenigen von Sozialisten wie Jack London oder Naturschützern wie John Muir. Wie noch heute in der ‚Kalifornischen Ideologie‘ zwischen Gegenkultur und Silicon Valley bestand dieses soziokulturelle Geflecht vielmehr aus unausgesprochen Komplizenschaften, Zweckgemeinschaften und individuellen Sympathien, die jede ‚reine‘ Ideologie Lügen strafte. Die Southern Pacific, die in der Ausbeutung von Mensch und Natur gewiss eine Vorreiterrolle spielte, setzte sich so – wie auch John Muir widerwillig zur Kenntnis nehmen musste – für die Einrichtung des Yosemite-Nationalparks ein;⁴¹⁹ der Bohemian Club, als anarchistischer Bund wider jeder Geschäftigkeit gegründet, wurde durch Patriarchen des lokalen Geldadels finanziert, die hier einen Ausgleich zum Alltag beruflicher und gesellschaftlicher Verpflichtungen suchten (oder, anders gesagt, eine Freizeit genossen, die durch die Arbeit *Anderer* ermöglicht wurde). Dass gerade die führenden Protagonistinnen und Protagonisten der kalifornischen Boheme für das Magazin einer Bahngesellschaft schrieben, ist so nachvollziehbar und charakteristisch – und trägt die damit verbundenen Paradoxe mitunter in das jeweilige Werk hinein. Maynard Dixon war sich dessen bewusster als wohl die meisten anderen; in einem Leserbrief an die kurzlebige Kunstzeitschrift *The Argus* in 1927, in dem er gegen eine weltfremde Selbstbezogenheit der Kunsttheorie polemisierte, verwies er sarkastisch auf die Abhängigkeit der Künste vom betuchten Philister:

Let us say that Mr. and Mrs. Babbitt have ideas on the subject of art that are *intolerable* to the artists – and rightly so. Yet here is a hard fact: the Babbitt family has in control Power, Production and Publicity, without which not even art can exist. These are the vitals of human achievement. Back of these, after all, is a dim idealism, from which the artist has allowed himself to become alienated – and steel, concrete and electricity are its visible manifestations.⁴²⁰ [Hervorhebung im Original]

Als monatlich erscheinendes Magazin hatte *Sunset* auch für den Mai 1906 eine Ausgabe geplant. In der Katastrophe verlor die Redaktion alles Material und ihre Druckerpressen; mit Hilfe der geretteten Abonnentenkartei und der ansonsten für Fahrkarten und

418 Vgl. Starr, „Sunset and the Phenomonon of the Far West“, 34–39.

419 Jaehn, „Four Eras: Changes of Ownership“, 81.

420 Maynard Dixon, „A Letter From Maynard Dixon“.

113. Maynard Dixon, Titellillustration für *Sunset*, Mai 1906.

-pläne benutzten Pressen im Ferry Building erreichte eine schwarz-weiße und nur acht Seiten kurze Mai-Ausgabe dennoch wenig später ihr Publikum.⁴²¹ Für das Cover hatte Dixon eine dramatische Allegorie entwickelt: Eine gewaltige Frauenfigur, die sich auf die winzigen Gebäude der brennenden Stadt vor sich aufstützend einen beinahe indifferenten – vielleicht wehmütigen, vielleicht hoffnungsvollen, vielleicht stolzen – Blick zum Himmel richtet. Der dichte Qualm verschleiert ihren nackten Körper und ballt sich weiter oben zur ausladenden Haarpracht zusammen. Vor der Stadtkulisse hat sich eine Menschenmenge gebildet; bei all ihrer Winzigkeit lässt sich erkennen, dass viele der Überlebenden ihre Hände erhoben haben und Hüte oder Gepäck in der Luft schwenken – nicht unbedingt zum Abschied, sondern eher, um den Geist der Stadt zu begrüßen, der bereits vor ihnen aufragt, während die Häuser noch in Flammen stehen (Abb. 113). Im Grußwort schreibt Herausgeber Charles S. Aiken sinngemäß:

The spirit unconquerable and I-won't-be-crushed rose quickly above all fearsome dread, with a blithe Good-bye to the Old and echoing cheers for the New. The sun shone through the lurid clouds of cinders and the City-That-is-to-Be was planned even as the flames ran from hill to hill over the City-That-Was.⁴²²

Diese Zeilen nehmen vorweg, was Dixon auf dem Cover der nächsten Ausgabe ins Bild setzen wird. Hier ist es nicht mehr der Rauch der brennenden Stadt, aus dem sich die allegorische Figur erhebt; aus Wolken türmt sie sich vor einem strahlend blauen Himmel auf, während im Bildvordergrund Scharen von Arbeitern mit Baumaterial in die Ruinen strömen. In ihren Armen hält die erneut den Blick gen Himmel richtende Frau – ganz wie eine mittelalterliche Stadtpatronin – das Modell des San Francisco, das an diesem Ort entstehen wird (Abb. 114).

421 Starr, „Sunset and the Phenomonon of the Far West“, 34f.

422 Charles S. Aiken, „Greeting From the Publishers“.

Es ist bezeichnend, dass die Stadt auf beiden Bildern sonderbar kulissenhaft wirkt, als hätte sie Dixon eher nach Beschreibungen anderer gezeichnet. So sehr er Bohemien war, so wenig war die Stadt selbst sein Thema; tatsächlich wiederholt Dixon auf den zwei *Sunset*-Covern eine Bildformel, die er zuvor in einem ebenso gegensätzlichen wie ideologisch verwandten Kontext benutzt hatte. Wie *Sunset* in San Francisco hatte sich das ältere Magazin *Land of Sunshine* aus Los Angeles zum Ziel gesetzt, ein förderliches Bild der Region zu verbreiten. Chefredakteur war seit 1895 Charles Lummis, mit dem Dixon bis zu Lummis' Tod 1928 eine enge Freundschaft verbinden sollte.⁴²³ Auch zu dieser Zeitschrift steuerte Dixon zahlreiche Illustrationen bei. Als aus *Land of Sunshine* 1902 schließlich *Out West* wurde, bat Lummis die Poetin Sharlot Hall um ein programmatisches Gedicht und Dixon um eine entsprechende Illustration (Abb. 115).

Halls Gedicht ist eine streckenweise brutale Zuspitzung des *Frontier*-Denkens.

Die majestätische *she* – der Geist des Westens –, von der darin erzählt wird, ist einladend und unerbittlich zugleich; sie ermöglicht eine Freiheit, die ihrerseits eine Prüfung ist:

Calling – calling – calling – resistless, imperative, strong – / Soldier, and priest, and dreamer – she drew them, a mighty throng. / The unmapped seas took tribute of many a dauntless band, and many a brave hope measured but bleaching bones in the sand; / Yet for one that fell, a hundred sprang out to fill his place, / For death at her call was sweeter than life in a tamer race.⁴²⁴

Dieser Ruf des Westens ist sowohl ein Echo wie ein Kontrapunkt des ursprünglichen Versprechens der ‚Neuen Welt‘:



114. Maynard Dixon, Titellillustration für *Sunset*, Juni–Juli 1906.

423 Hagerty und Dixon, *The Life of Maynard Dixon*, 35–37.

424 Sharlot M. Hall, „*Out West*“, 4.



115. Maynard Dixon, „The Genius of the West“, *Out West*, Januar 1902, 1.

The wanderers of earth turned to her
 – outcast of the older lands – / With
 a promise and hope in their pleading,
 and she reached them pitying hands;
 / And she cried to the Old-World cit-
 ies that drowse by the eastern main; /
 “Send me your weary, house-worn
 broods and I’ll send you Man again!
 [...]”⁴²⁵

Aus dieser Einladung ließe sich eine sar-
 kastische Paraphrase der berühmten Zei-
 len – „Give me your tired, your poor, /
 Your huddled masses yearning to breathe
 free“ – aus Emma Lazarus’ *The New Colos-
 sus* lesen. Lazarus’ Sonett wurde zwar
 1883 veröffentlicht, aber erst 1903 tat-
 sächlich an der Freiheitsstatue vor New
 York installiert, sodass ein eindeutiger
 Bezug fraglich ist; dennoch scheinen in
 dieser göttlichen Gestalt nunmehr die
 Züge der Sirene auf, und selbst die „mit-
 leidigen Hände“ zeugen weniger von
 christlicher Ethik als der Gnade des
 nietzscheanischen Übermenschen.

Dixons Bild fehlt das Grimmige, das
 Halls Gedicht auszeichnet, doch auch in seinem „Genius of the West“ ist die Einladung
 zugleich Aufforderung: Die gewaltige weibliche Figur, die sich aus den Wolken über einer
 kargen wie erhabenen westlichen Landschaft erhebt, blickt uns an und weist zugleich
 von sich weg. Welches Ziel der kleine Treck unten im Bild haben mag, ist ebenso wenig
 ersichtlich, wie, ob er es jemals erreichen kann; gerade darin liegt das Prinzip der immer
 jenseits des Blickfelds bleibenden *Frontier*. Die seit der Romantik ausgearbeitete Idee des
 ‚Erhabenen‘ wird hier fortgeführt und zugleich zu einer komplizierten dialektischen Fig-
 ur, die zwischen Moderne und romantischer Sehnsucht vermitteln muss. Während der
 ‚Geist des Westens‘ im Gegensatz zur atlantischen Freiheitsstatue den Menschen weniger
 einen ‚sicheren Hafen‘ bietet, als sie vielmehr in die Wüste schickt, darf dies dennoch
 nicht als vollständige Absage an das humanistische Projekt verstanden werden. Wie Fre-
 derick Jackson Turner beschrieb, ist der Weg nach Westen eine Transformation, die so-
 wohl das Land wie die Menschen betrifft (vgl. Abschnitt 1.6.). Diese Transformation ist

425 Ebd.

dabei immer nur vorübergehend regressiv und also insgesamt als Fortschritt zu verstehen, wenn die Wildnis letzten Endes doch immer überwunden wird. Umgekehrt kann aber auch dieser Prozess naturalisiert werden. Der Marinestrategie Alfred Mahan, dessen Texte über den Einfluss der Seemacht auf die Weltgeschichte noch bis weit in das 20. Jahrhundert hinein rezipiert wurden, fand 1895 in einem Artikel für *Harper's* entsprechende Worte, wenn er beispielsweise zur Kolonialisierung Ägyptens durch die Briten schrieb:

Whether the original enterprise or the continued presence of Great Britain in Egypt is entirely clear of technical wrongs, open to the criticism of the pure moralist, is as little to the point as the morality of an earthquake; the general action was justified by broad considerations of moral expediency, being to the benefit of the world at large, and of the people of Egypt in particular – however they might have voted in the matter.⁴²⁶

Hier wird Modernisierungstheorie unmittelbar mit (imperialistischer) Expansion verbunden und zudem als natürliche Notwendigkeit vorgestellt; Mahan erkennt zwar an, dass in Ägypten wie in Amerika dabei „unglücklicherweise“ die unveräußerlichen Rechte der bisherigen Einwohner missachtet werden, doch dies sei eben die Folge dessen, dass letztere das Land mangelhaft zu Nutzen wussten – was nicht nur der Weltgemeinschaft, sondern auch ihnen selbst zu Schaden gereichte.⁴²⁷ „[T]he morality of an earthquake“: Mahans Verständnis einer ‚katastrophalen‘ Geschichte, in dem ein Ereignis für das Individuum in seiner Zeit unvorteilhaft, für die Menschheit in ihrer Zukunft aber förderlich sein kann, ist an dieser Stelle beispielhaft (vgl. Abschnitt 1.4.). Innerhalb eines solchen Weltbilds um die Jahrhundertwende ist die ikonographische Verwandtschaft zwischen Dixons „Genius of the West“ und den zwei Frauenfiguren der *Sunset*-Cover von 1906 naheliegend – in beiden Fällen wird die voranschreitende Geschichte von Entbehrungen und Gefahr begleitet, deren Überwindung aus dieser Geschichte eine von heroischen Taten machen wird. Die Natur ist dabei nicht ausschließlich als das absolut ‚Andere‘ den Menschen entgegengestellt, sondern durchwebt das gesamte Narrativ der *Frontier*: ‚Natürlich‘ sind nicht nur die kargen Canyons und das Erdbeben, sondern auch das *Survival of the Fittest*, das die (paradoxe) technische und kulturelle Vorherrschaft des gen Westen ziehenden Menschen legitimieren soll. Dass auf Dixons Bildern diese historische Gewalt jeweils anthropomorph als schöne Frau dargestellt wird, könnte gerade im Sinne dieses alles integrierenden Weltbilds gelesen werden – selbst das Erhabene kann nun ganz seinem Prinzip entgegengesetzt auf (wenngleich überdimensioniertes) menschliches Maß gebracht werden.

Ein Jahr nach der Katastrophe steuerte Dixon mehrere Illustrationen zu einem Gedichtband der Poetin Amelia Woodward Truesdell bei. Unter dem Titel *Francisca Reina*

426 Alfred Thayer Mahan, „The Future in Relation to American Naval Power“, 166f. Ebd., 167.

427 Ähnlich argumentiert ein Jahr zuvor Theodore Roosevelt, *The Winning of the West*, 44f.



116. Maynard Dixon, „Francisca Reina“, in Amelia W. Truesdell, *Francisca Reina*, 6.

cisca aufgerichtet über der Brandung, die linke Hand vor sich gestreckt und in der rechten einen Kelch haltend, den sie im nächsten Moment von sich schleudern wird: „That black wine of despair“, den ihr das Schicksal spöttisch gereicht hatte, und an dem Francisca selbstverständlich keinen Geschmack findet.⁴²⁹ Die formale Annäherung der Figur an die Freiheitsstatue kann hier wie 1902 für *Out West* gewollt sein, denn auch diese Herrscherin spricht eine Einladung aus:

“Come near, ye bruised ones. Unflinching hearts, / Together make we sacrificial
vows / With orisons unto the rising sun.”⁴³⁰

hielt Truesdell verschiedene Erfahrungen und Interpretationen der Katastrophe in insgesamt zehn Gedichten unterschiedlicher Länge und Form fest. Gleich sechs dieser Texte tragen *Francisca*, die Stadtallegorie, im Titel – eine Figur, die bereits im 19. Jahrhundert in der amerikanischen Publizistik auftrat und, wie im nächsten Abschnitt behandelt wird, auch Dixons Bildern Modell stand. Wie in Halls Gedicht über den Westen ist ‚Francisca‘ eine majestätische Protagonistin und wird entsprechend von Dixon dargestellt: Mit „Francisca Reina“, „Francisca Dolorosa“ und „Francisca Gloriosa“ illustrierte er gleichnamige Gedichte Truesdells mit ganzseitig abgedruckten Bildern der Figur, die sich wie auf den *Sunset-Covern* in unterschiedlichen Situationen jeweils gewaltig über der Stadt erhebt (Abb. 142, 143 & 144)

Francisca Reina, „[a] stricken queen, but still a queen of queens“, steht hier für die trotzige Absage an die Verzweiflung angesichts der zerstörten Stadt ein.⁴²⁸ Die Ruinen und eine schattenhafte Gestalt – das Schicksal – im Rücken, steht Francisca

428 Amelia Woodward Truesdell, *Francisca Reina*, 7.

429 Ebd., 8.

430 Ebd., 9.

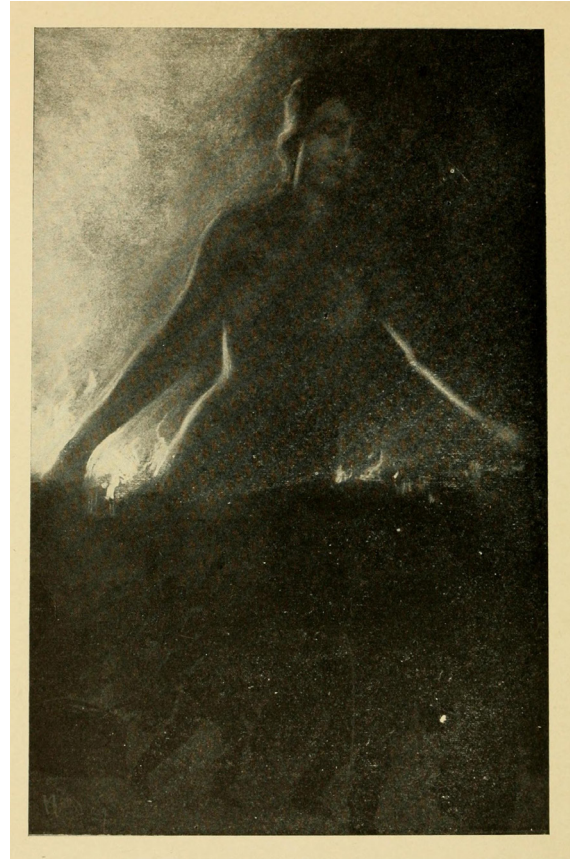
Die nächste Francisca – Dolorosa, die Leidende – ist in Truesdells dazugehörigem Gedicht nicht Sprechende, sondern Adressatin. Erst in der letzten Strophe, nachdem die vorigen das Irren der Überlebenden durch ihre in Flammen stehende Stadt geschildert hatten, wird sie, „[t]hou city of our hearts“, angesprochen:

Extremity like thine revealed to us /
That thou wert of God's plan unto
the world / To civilize. We saw that
thou must rise / In evolution of His
purposes / From thy baptism of fire
to higher life. / Thus meant the song
unconscious on our lips; / A Resur-
rexit in a Requiem Chant.⁴³¹

Erneut wird die Katastrophe zum zivilisatorischen Moment innerhalb einer planmäßig fortschreitenden Geschichte. Dixons Illustration ähnelt seinem ersten *Sunset*-Cover, auch wenn dessen komplexe Komposition wesentlich vereinfacht wurde: Über der brennenden Stadt erhebt sich eine Frauenfigur, während im Bildvordergrund undeutlich die Menge der Überlebenden auszumachen ist. Im Gegensatz zum *Sunset*-Bild hat diese leidende Francisca ihre Augen geschlossen und den Kopf gesenkt.

Truesdells Band schließt mit „Francisca Gloriosa“. Das einstrophige Gedicht beschwört bereits die Zukunft herauf, in der das Feueropfer Früchte getragen hat:

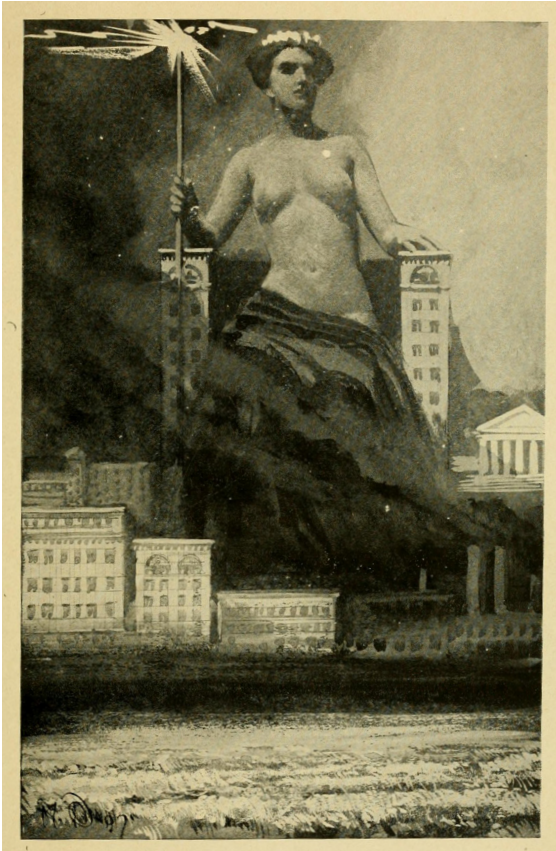
And the Orient's stores of the ages and the northland's frozen gold, / Still red
with the fires of Aurora, where it burnt on her altars of old, / Shall build her a
house of such splendor that masters of progress shall own / Her a queen among
cities, her prowess, that spirit sublimed which is known / To the souls that, like
metal concentrate, have passed through the crucible's test.⁴³²



117. Maynard Dixon, „Francisca Dolorosa“, ebd., 10.

431 Ebd., 13.

432 Ebd., 44.



118. Maynard Dixon, „Francisca Gloriosa“, ebd., 45.

Die eigentümliche Symbolik findet ihre Entsprechung in Dixons Bild. Bekrönt und mit ihrem Zepter – „a shaft of lightning“ – in der Hand thront Francisca inmitten ihrer Stadt; selbst ihr Sitz ist eines der massiven Gebäude, die wie auf Dixons früheren Illustrationen ungenutzt kulissenhaft wirken. Trotz aller Glorie dieser Herrscherin bleibt das Bild bedrohlich. In der rechten Bildhälfte steigt aus den Gebäuden dichter Qualm auf, der gleichermaßen das durch Francisca bezwungene Feuer („all enemies under her feet“) sein könnte, aus dessen Asche sie wiedererstanden ist, wie der Rauch der Fabrikanlagen der fortschrittlichen industriellen Stadt. Es ist nicht auszuschließen, dass der skeptische Dixon gerade diese Doppeldeutigkeit im Sinn hatte: Wie der „Genius of the West“ verlangt diese Herrscherin ihren Untertanen ab, sich Risiken auszusetzen – nur ist es hier nicht die Kargheit des unbesiedelten Westens, sondern die Enge zwischen den Wolkenkratzern und der Dreck der Fabriken. Nicht zufällig hatte Dixons

Mentor Charles Lummis in seinem Leitartikel zu Erdbeben und Feuer in *Out West* beide Formen des modernen Katastrophismus aufgerufen (vgl. Abschnitte 1.4. und 1.6.): Die Naturgewalt rüttelt den im modernen Alltag träge gewordenen Menschen auf, dessen ‚fortschrittliche‘ Errungenschaften wie das mehrstöckige Gebäude die Gefahr durch ebene Naturgewalt nur verstärkt haben. Dixons „Francisca Gloriosa“ ist so komplementär zu den ‚Katastrophenbildern‘ des 18. Jahrhunderts – wo bei letzteren die ‚schönen Ruinen‘ nur die Kulisse für den Wiederaufbau bieten, bleibt in Dixons Modellstädte gleichsam das Risiko des permanenten Fortschritts eingeschrieben, ob dieser nun gen Westen oder mit den Wolkenkratzern der Jahrhundertwende zum Himmel weist.

3.2. Lügen über den Westen

Die drei „Franciscas“ sind nicht die einzigen Illustrationen, die Dixon für Truesdells Buch zeichnete. Auf neun Tuschezeichnungen hielt er kleine Szenen aus dem Alltag der Überlebenden fest: Menschen aus unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen, die gemeinsam um ein Feuer sitzen oder mit typischem Humor ihre provisorische Hütte als „Palace Hotel“ ausschildern (Abb. 119 & 120). Ein Bild illustriert das humoristische Gedicht „The Reason Why“, in dem ein Italiener auf Telegraph Hill versehentlich das falsche Banner verwendet, um während des Feuers den Stadtpatron anzurufen – nicht Franziskus von Assisi ist auf dem Banner zu sehen, sondern Franz von Sales, wie der Wundergläubige erst am Morgen nach der Katastrophe mit Schrecken erkennt; kein Wunder also, dass der himmlische Beistand versagt blieb (Abb. 121). Das ‚falsche‘ Banner endet nun auch im Feuer: „For another’s mistake, Sales dropped at the stake, / As is often the habit of saints.“⁴³³

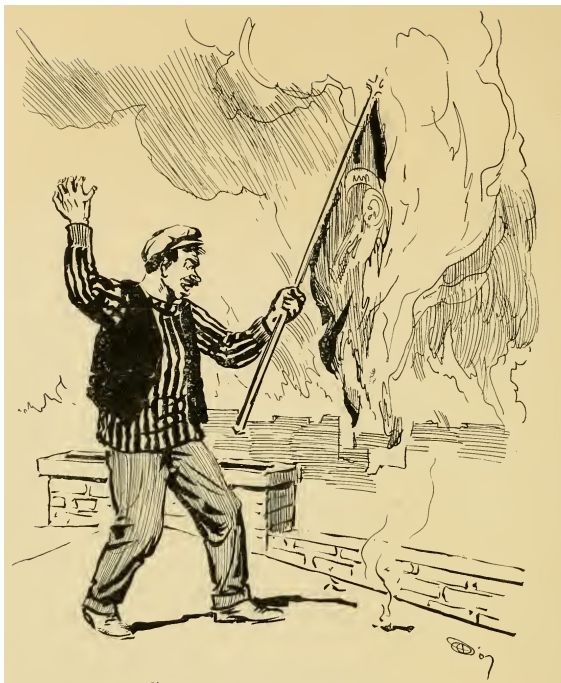
Diese Illustrationen sind im Gegensatz zu den drei „Franciscas“ weder von der Komposition noch ihrem Inhalt nach als Allegorien angelegt, selbst wenn darin eine bestimmte Auslegung des Geschehens zugespitzt dargestellt wird. Die beiden Modi, die Dixon für Truesdells Buch wählte, unterscheiden sich also nicht nur technisch, sondern ebenso rhetorisch und sogar ideologisch. Ob die drei „Franciscas“ als reine erhaben-pathetische Allegorien verstanden werden oder mit einer unterschwellig Skepsis oder Ironie versetzt sein könnten, wofür sich angesichts Dixons gut dokumentiertem und oft konträren Humor argumentieren ließe – mit der heiter-sentimentalen Stimmung der Tuschezeichnungen hätten beide Leseweisen wenig zu tun. Dieser Zwiespalt, der für eine Interpretation von Truesdells Buch nicht einmal gewichtig erscheint, wird in Dixons Werk zunehmend zu einem künstlerischen



119. Maynard Dixon, Illustration zu Amelia W. Truesdell, *Francisca Reina*, 30.

120. Maynard Dixon, „With a purpose as given our fathers who builded good cities and true“, ebd., 21.

433 Ebd., 43.



121. Maynard Dixon, „That martyr ablaze he wigwagged aloft“, ebd., 42.

und sogar politischen Dilemma. Wie im Falle Genthes ist dieses Dilemma durch die Wirren der sich kommerzialisierenden und in den Massenmedien aufgehenden Künste um die Jahrhundertwende geprägt; für Dixon ist jedoch auch maßgeblich, auf welche Weise und für wen durch seine Kunst ein *Bild des Westens* entsteht.

Diese Frage lässt sich erneut anhand der Vorstellungen des ‚Anderen‘ und der Fremde aufschlüsseln. Während für Genthe der Exotismus Chinatowns und die Boheme als das ‚Andere‘ zur bürgerlichen Gesellschaft maßgeblich sind, beschäftigen Dixon vielmehr die Native Americans und der Westen des Kontinents als eine in vielerlei Hinsicht *eigenständige Region*. Seine inneren Konflikte und Versuche, diese zu lösen, schließen stark an ähnliche Probleme in der amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts an – die sie wiederum von

der europäischen Szene übernommen hatte, von der sie sich zugleich in einer dialektischen Bewegung abgrenzen wollte. Erneut verflochten sich epistemologische und ästhetische Fragen mit dem künstlerischen Selbstverständnis einer Avantgarde und werden dabei – was bei der Photographie kaum der Fall ist, abgesehen vielleicht vom Licht der Aufklärung bei Lewis Hine – gesellschaftspolitisch aufgeladen. Es geht hier um nichts anderes als um den *Realismus*.⁴³⁴

Amerikanische Künstlerinnen und Künstler jeglichen Mediums stellt der Realismus vor ein besonderes Dilemma. In Europa bestand das Revolutionäre am Realismus in seinem Anspruch, die Wirklichkeit jenseits aller künstlerischen Konventionen darzustellen. Mitsamt der herkömmlichen Bild- und Erzählmuster des frühen 19. Jahrhunderts entledigte sich der Realismus auch der damit verbundenen Konventionen *politischer* Repräsentation.⁴³⁵ Wie das Heroische und Theatralische nun dem Banalen und Zufälligen wichen, verdrängte die Darstellung von Bürgertum und Arbeiterinnen und Arbeitern auf dem Land oder in der Industrie die Repräsentation der Mächtigen. ‚Realistisch‘ zu arbeiten bedeutete so zumindest in der Theorie eine Solidarisierung mit denjenigen, die bisher aus der Sphäre der Repräsentation ausgeschlossen waren; in der Praxis war dies

434 Dieser Begriff wird hier im weitesten Sinne verwendet, der auch verwandte Genres wie den Naturalismus einschließt.

435 Wir folgen hier weitestgehend den Ausführungen von Linda Nochlin in *Realism*.

im Frankreich des 19. Jahrhunderts ebenso komplex und widersprüchlich wie in der Bohème San Franciscos.⁴³⁶ Realismus bedeutet darüber hinaus eine Festlegung auf Zeit und Ort – konkret auf das *Hier* und *Jetzt*. Was bei den europäischen Realisten zuallererst eine Absage an den Historismus war, an die ein mehr oder weniger ausgeprägtes Interesse an lokalen Themen anschloss, musste in der ‚Neuen Welt‘ gewissermaßen dialektisch erweitert werden. Die Ablehnung des Alten war hier schließlich eine Ablehnung der europäischen (künstlerischen) Tradition, der nun etwas *Eigenes* entgegengestellt werden muss. Für Autoren wie Hamlin Garland oder Frank Norris wurde es so zur Aufgabe, die Konzepte des Realismus auf eine Weise weiterzuentwickeln, die über eine bloße Kopie europäischer Vorbilder hinausging. Die theoretischen Schriften dieser Autoren beinhalten daher sowohl kritische Auseinandersetzungen mit den Größen der alten Welt – Ibsen bei Garland, Zola bei Norris – wie die Suche nach den inhaltlichen und formalen Grundlagen für eine *amerikanische* Literatur. Hamlin Garlands Kampfschrift *Crumbling Idols* von 1894 wendet sich zuallererst gegen die vorherrschende Tendenz in der kommerziellen Literatur der USA, sich nicht nur stilistisch an englischer Literatur auszurichten, sondern bevorzugt auf Stoffe des Mittelalters oder der Antike zurückzugreifen. Der akademische Kanon, bei dem das Drama mit Shakespeare und der Roman mit Walter Scott endet (nicht-englischsprachige Literatur wird ohnehin als minderwertig abgetan) bliebe für die aktuelle Literatur des Landes nicht folgenlos, selbst wenn sie lokale Themen aufgreife:

Such instruction leads naturally to the creation of blank-verse tragedies on Columbus and Washington, – a species of work which seems to the radical the crowning absurdity of misplaced effort.⁴³⁷

Der Autor des Westens zeige sich entsprechend blind gegenüber seiner eigenen Lebenswelt:

He turns away from the marvellous changes which border-life subtends in its mighty rush toward civilization. He does not see the wealth of material which lies at his hand, in the mixture of races going on with inconceivable celerity everywhere in America, but with especial picturesqueness in the West. If he sees it, he has not the courage to write of it.⁴³⁸

Mit diesem Problem muss sich Dixon in der bildenden Kunst auseinandersetzen. Noch 1927 wird er in einem Aufruf „Toward American Art“ in *The Argus* den Blick auf die eigene Umwelt einfordern:

⁴³⁶ Vgl. dazu beispielsweise das Kapitel „Die Bohème“ in Walter Benjamin, „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“, 513–536.

⁴³⁷ Hamlin Garland, „Provincialism“, 11.

⁴³⁸ Ebd., 12.

It is not only possible but necessary for us artists to look more frankly at the conditions and country surrounding us, to go directly to them as a source of inspiration and to work out our own interpretation of them.⁴³⁹

Dass er dabei ausgetretenen Pfaden folgt, ist ihm bewusst („[i]n attempting this the writers are far in advance of the painters“).⁴⁴⁰ Dixon, der aus der Akademie flieht und noch die berufstypischen Lehrjahre in Europa verweigert, will jedoch seit Anbeginn seiner künstlerischen Laufbahn nichts anderes sehen als das ‚vorhandene Material‘ – in seinem Fall die Landschaft des amerikanischen Westens mit ihren Einwohnerinnen und Einwohnern. Cowboys und Indianer: Diese Figuren bestimmen mit wenigen, aber signifikanten Ausnahmen seine Bilder. Im Gegensatz zu Genthe ist Dixon kein distanzierter Betrachter, sondern involviert sich in das Leben der Menschen in Wüste und Prärie, soweit es sei eigener Alltag als Maler eben zulässt.⁴⁴¹ Als er im Sommer 1900 die Mojave-Wüste besucht und die dortigen Native Americans porträtieren will, muss er sich weder wie Genthe verstecken noch Taschenspielertricks wie Grace Hudson anwenden – er nistet sich schlichtweg in einem Handelsposten ein und wartet jeden Morgen mit seinem Zeichenmaterial unter dem Vordach. Die Mojave, die sich gerne zeichnen lassen, begrüßt er mit Handschlag und zahlt manchem noch 25 Cent; auf die Blätter notiert er die Eigennamen der Porträtierten.⁴⁴² Ein größerer Gegensatz zu Genthés „No Faces!“ lässt sich schwer denken. Wie sich beispielsweise in einem Artikel der *Chicago Tribune* von 1909 nachlesen lässt, der die Arbeit eines weiter nicht bekannten Photographen namens Throsser beschreibt, wird das Klischee des durch die Kamera verängstigten ‚Wilden‘ dabei durchaus auch bei Native Americans angewandt und mit anderen typischen Vorstellungen vom ‚roten Mann‘ verschmolzen:

The dignified red brother of the northwestern plains does not like to be photographed. He thinks there is an evil spirit in the camera, and he prefers to take no chances with it. He is ready to go on the warpath if you take a snapshot of him, and if you try to get him at night by a flashlight it's just a question of your getting out of the way before he gets his scalping knife in action.⁴⁴³

Dies heißt nicht, dass beispielsweise unterschiedliche Stämme nicht unterschiedlich auf das Porträtieren reagiert hätten, oder dass Zeichenstift und Kamera nicht unterschiedlich wahrgenommen werden konnten – die stete Wiederholung dieses Narrativs und die davon abweichende Erzählung Dixons bleiben dennoch beachtenswert. Ebenso wenig blieb Dixons eigenes Leben im ‚Wilden Westen‘ frei von Konflikten. Der Künstler fand

439 Maynard Dixon, „Toward American Art“, 6.

440 Ebd.

441 Vgl. Dixons eigene Aussagen in Hagerty und Dixon, *The Life of Maynard Dixon*, 111f.

442 Ebd., 52f.

443 „Photographing Savages by Flashlight“, *Chicago Sunday Tribune*, 17. Januar 1909.

sich in seinem Atelier eines Tages am falschen Ende eines Revolvers wieder, als der Pima-Indianer Parley Louis nach Jobverlust alkoholisiert die ‚weißen Männer‘ auszulöschen beschloss und damit in San Franciscos Boheme anfangen wollte – Dixon hatte ihn 1903 für ein erfolgreiches Cover von *Sunset* gemalt, wenngleich als einen *Navajo Indian from Life*.⁴⁴⁴ Die Situation ging für alle glimpflich aus, zeigt aber, dass sich diese transkulturelle Szene keineswegs in pittoreske Bildwelten auflösen ließ, sondern durch prekäre Lebensverhältnisse und historische Konflikte gezeichnet blieb.

Dixons Identifikation mit dem Westen in all seinen Facetten führte für ihn jedoch auch zu einem künstlerischen Dilemma. Kurz nach der Katastrophe, während der er bezeichnenderweise lieber seine Navajo-Teppiche rettete als die eigene Malerei, verließ er San Francisco, um – wie einige Jahre später auch Genthe – in der größeren Kultur- und Kunstszene New Yorks Arbeit zu suchen. Tatsächlich konnte er schnell an seine früheren Erfolge als Illustrator anknüpfen und lieferte Zeichnungen nicht nur für Magazine, sondern auch für die immer populäreren Western-Romane. Diese Popularität war indes, was Dixon an seiner eigenen Arbeit zweifeln ließ – der ‚Westen‘ war im 20. Jahrhundert zum exotischen ‚Anderen‘ des städtischen Bürgertums geworden, ‚Cowboys und Indianer‘ auf Stereotype in eskapistischen Abenteuer Geschichten reduziert, die mit der konkreten Lebenswelt der Menschen Kaliforniens oder Nevadas nur wenig zu tun hatten. „I’m being paid to lie about the West“, beschwerte sich Dixon 1912 in einem Brief an Charles Lummis.⁴⁴⁵ Damit stand er vor einem Problem, das Künstlerinnen und Künstler mit politischem Bewusstsein auch im 21. Jahrhundert beschäftigt: Aus wirtschaftlichen oder gesellschaftlichen Gründen dazu gezwungen zu werden, eine *Fremddarstellung* des eigenen Umfelds abzuliefern, während für eine ‚authentische‘ Darstellung die entsprechenden Mittel fehlen. Der Blick auf den Westen, den Garland in der Literatur noch vermisse, hatte sich plötzlich als eine Außenansicht manifestiert, die nicht weniger skurril erschien als die amerikanische Geschichte in Tragödienform. Frank Norris kritisierte 1902 in einer Replik auf einen Artikel „The Literature of the West“ im Bostoner *Evening Transcript* die unzureichenden Darstellungen der ‚Eroberung‘ der Region; wo sich für die Helden der Antike und des Mittelalters noch Poeten fanden, um die Taten in Worte zu fassen, bliebe dem Westen nur Lederstrumpf: „falsifying dime-novels which have succeeded only in discrediting our one great chance for distinctive American literature.“⁴⁴⁶ Das Erscheinen eines angemessenen „Epos des Westens“ verlagerte er schließlich in die Zukunft, wenn das Thema selbst als ein universelles anerkannt werden sollte. Norris’ eigene Romane sind folglich selten heroisch und öfters brutale Darstellungen des Scheiterns in und an der amerikanischen Gesellschaft seiner Zeit.

Dixons Unwille, selbst über den Westen „lügen“ zu müssen, veranlasste den Künstler nicht nur zur Rückkehr nach Kalifornien, sondern auch zu einer anderen Entscheidung: „Painting, not illustration, must be the mechanism to present the West“, wie sein Bio-

444 Hagerty und Dixon, *The Life of Maynard Dixon*, 73f.

445 Ebd., 105.

446 Frank Norris, „The Literature of the West“, 1178f.

graph Donald J. Hagerty zusammenfasste.⁴⁴⁷ Die Abwendung von der Illustration ist zum Teil eine Medienkritik, die ihre zu Anfang dieses Kapitels erwähnte Funktion aufgreift: Das gezeichnete Bild ist viel eher noch als die Photographie zur vollständigen *Konstruktion* eines Motivs geeignet, das mit der Abbildung der Wirklichkeit nichts mehr zu tun haben muss. „[W]hite men’s bodies with Indian faces on them and unimaginable combinations of costumes“ sieht Dixon in diesen Darstellungen des Westens.⁴⁴⁸ Medienkritik bedeutet hier aber nicht ausschließlich eine Kritik eines Mediums (der Graphik), sondern vielmehr des gesamten kommerziellen und ideologischen Dispositivs, in dem solche Darstellungen konsumiert werden. ‚Illustration‘ wäre kritisch also als ein Akt der Bebilderung zu verstehen, in dem das Bild vor allem den erwarteten Vorstellungen entspricht – dies gilt dann ebenso für ‚Cowboys und Indianer‘ im *dime novel* wie für die Bilder des Schreckens, wie sie beispielsweise die französischen Illustrierten von der Katastrophe 1906 druckten (vgl. Abschnitt 2.2.). Illustration ist in diesem Fall an Imagination und nicht an Dokumentation gekoppelt.

Medientheoretisch lässt sich dies allerdings nicht klar nach künstlerischen Praktiken und rhetorischen Strategien aufschlüsseln. 1908 traf Dixon in New York auf den Westernmaler und „cowboy artist“ Charlie Russell, der im Gespräch eine ganz andere Unterscheidung traf:

“I talk to these esthetic fellows, and I don’t believe they know what they want. They don’t seem to know a damn thing but painting. They are just ‘artists.’ I’m not an ‘artist’ – I’m an illustrator. I just try to tell the truth about what I know.”⁴⁴⁹

Russells ‚Wahrheit‘ entsteht aus der eigenen Erfahrung dessen, was er abbildet – Illustration wird hier wiederum von einer auf sich selbst bezogenen Kunst abgesetzt. Dixon hat Sympathien für den malenden Cowboy, in dessen Auftreten er tatsächlich nichts von dem „show business or movie costuming“ erkennen kann, das die Western-Szene ansonsten plagt.⁴⁵⁰ Dennoch lassen sich Dixons und Russells Arbeit schwer vergleichen. Der, so Dixon, in der Kunstszene eher verpönte Russell verwendet wie auch der berühmtere Frederic Remington eine realistische, manchmal impressionistische Darstellungsweise, um den Westen ins Bild zu setzen – zu sehen sind aber vor allem ‚Action-Szenen‘, wie sie auch die *dime novels* dominieren: Büffeljagende Indianer, buckelnde Mustangs, Duelle in der Prärie, Bärenangriffe. Für Dixon sind solche Szenen viel eher Anlass für formale Experimente, falls er sich nicht ohnehin auf stille Landschaften konzentriert, in denen Mensch und Tier lediglich als winzige Silhouetten in der Ferne zu sehen sind. Ab den 1920er Jahren wird er sich verstärkt an der durch Jay Hambridge ausgearbeiteten *Dynamic Symmetry* orientieren, einem quasi-wissenschaftlichen Konzept des Bildaufbaus aus

447 Ebd.

448 Hagerty und Dixon, *The Life of Maynard Dixon*, 105f.

449 Ebd., 94.

450 Ebd., 95.

Diagonalen. Selbst wenn Dixons Ausflüge in die Abstraktion selten und eher skurril blieben und er in der Anwendung eines ‚kubistischen Realismus‘ weitaus weniger radikal sein sollte als beispielsweise Charles Sheeler oder Georgia O’Keeffe, ist auch er letzten Endes ein ‚esthetic fellow‘. In einem Interview für die *Los Angeles Times* 1913 demontiert er selbst jeglichen Mythos darüber, ein Cowboy (oder Indianer) und jemals etwas anderes als ein Beobachter vor Ort zu sein: „I never tried to be anything outside my trade, and never earned a cent except with brush and pencil.“⁴⁵¹

Wie zur gleichen Zeit in der Photographie geht es hier um unterschiedliche Wahrheitsansprüche: Um eine Wahrheit, die sich vollends – wie für Russell – aus der eigenen Erfahrung speist; um eine Wahrheit, die die *Gegenwärtigkeit* des Realismus, also der notwendige Bezug zum aktuellen Ort und zur aktuellen Zeit ist; schließlich um die Wahrheit des Mediums selbst. Im Gegensatz zum Photographie-Diskurs, der gewissermaßen um die interne Authentizität des Mediums kreist, entwickelt sich hier die Wahrheit des Mediums aus der Wahrheit des Lokalen. Eine Diskussion über Kunst als Selbstzweck ist weder für Dixon noch für die Literaten des Westens interessant. Tatsächlich schreibt Dixon, der mit Imogen Cunningham und ihrem Mann Roi Partridge gut befreundet ist, einen furiosen ‚anonymen‘ Brief angesichts der Forderungen der f/64-Gruppe nach einer ‚reinen‘ Photographie („In so doing you have only advanced one more of these contemptible professional orthodoxies, the outgrowth of narrow-mindedness and intolerance, which have disgraced the practice of the visual arts for the past ten years“).⁴⁵² Dass Dorothea Lange, zu der Zeit mit Dixon verheiratet, anfangs nicht zu der Gruppe eingeladen wurde, mochte mit ein Grund für den Zorn des Malers sein – doch auch ohne diese persönliche Verwicklung entsprach die „Orthodoxie“ dieses „Kults“ nicht Dixons Ideologie (dies ging in beide Richtungen – aus dem Bohemian Club trat Dixon 1930 mit einer ähnlichen Begründung aus, als der Club eine Arbeit Lucien Labaudts als zu *modern* ablehnte).⁴⁵³

Offen bleibt, inwiefern die Suche nach einer ‚wahren‘ Darstellung des Westens in Text und Bild ihrerseits zu einer ‚westlichen‘ Wahrheit führt. In einem Interview mit dem *San Francisco Chronicle* äußerte Dixon sich wie folgt:

I do not paint Indians or cowboys merely because they are picturesque subjects, but because through them I can express that phantasy of freedom of space and thought, which will give the world a sentiment about these people which is inspiring and uplifting.⁴⁵⁴

451 Anthony Anderson, „Maynard Dixon“, *Los Angeles Times*, 12. Januar 1913.

452 Zitiert bei Hagerty und Dixon, *The Life of Maynard Dixon*, 188.

453 Ebd., 177.

454 Helen Dare, „Western Art and Western Life Honored in Their Own Country. Maynard Dixon’s Mural Decorations for Lucky Baldwin’s Daughter Set a Notable Mark“, *San Francisco Chronicle*, 8. August 1913.

Die „Phantasie der Freiheit“ in Raum und Denken ist freilich mit den modernen USA verwoben wie mit keinem anderen Land; dass Dixon diese mit Indianern und Cowboys verbindet, ist jedoch mehr als lediglich Eskapismus für Stadtmenschen. Die Literaten Garland und Norris formulieren diesen ‚westlichen‘ Anspruch auf komplexere und zugleich dogmatische Weise aus. Für beide ist die Theorie der *Frontier*, wie sie in Abschnitt 1.2. angeschnitten wurde, wesentlich; beide verbinden den Westen als ideelles Konzept und geographische Region mit kosmopolitischen Ansätzen. Frank Norris' 1902 – im Jahr seines frühen Todes mit nur 32 Jahren – veröffentlichter politischer Artikel „The Frontier Gone at Last“ nimmt zentrale Thesen des liberalen Globalismus vorweg, wie sie viel später Francis Fukuyama in *The End of History and the Last Man* vertreten würde. Nachdem die ‚Eroberung‘ des amerikanischen Westens abgeschlossen ist, müssen – so Norris – die Menschen ihrem Drang eine neue Form geben. Dies sei im 20. Jahrhundert der Handel, der nun vom Westen aus den Osten auf seine Weise ‚erobere‘; zuerst England, dann Europa und schließlich Asien, bis die Welt wieder umrundet ist:

First Westward with the great migrations, now Eastward with the course of commerce, moving in a colossal arc measured only by the hemispheres, as though upon the equator a giant dial hand oscillated, in gradual divisions through the centuries, now marking off the Westward progress, now traveling proportionately to the reaction toward the east.⁴⁵⁵

Wo Fukuyama später einen weltweiten ‚Sieg‘ der liberalen, kapitalistischen Demokratie aus bestimmten historischen Prozessen heraus herleiten will, ohne dies an bestimmte Kulturen zu koppeln, ist Welteroberung für Norris eine eindeutig angelsächsische Unternehmung – ihre *kriegerische* Ära beginnt im 5. Jahrhundert, als Hengist und Horsa in England einfallen, und endet, als amerikanische Marines schließlich während des Boxeraufstands über den Pazifik setzen. Dennoch und trotz seiner beständigen Verweise auf die ‚angelsächsische Rasse‘ endet Norris Text auf einer anderen Note:

Will it not go on, this epic of civilization, this destiny of the races, until at last and at the ultimate end of all, we who now arrogantly boast ourselves as Americans, supreme in conquest, whether of battle-ship or of bridge-building, may realize that the true patriotism is the brotherhood of man and know that the whole world is our nation and simple humanity our countrymen?⁴⁵⁶

Die ständige Erweiterung des Territoriums transzendiert ursprüngliche Grenzen und der weltweite, friedliche Handel wird schließlich alle zu Landsleuten machen. Der Wandel von „conquest“ zu „competition“, der von den USA ausgeht, und das damit einhergehende Ende kriegerischer Konflikte finden sich entsprechend bei Fukuyama wieder,

⁴⁵⁵ Frank Norris, „The Frontier Gone at Last“, 1187f.

⁴⁵⁶ Ebd., 1189f.

wenn er den Übergang des menschlichen Drangs nach Anerkennung von dem Willen zur Herrschaft zum Streben nach (wirtschaftlichem) Erfolg beschreibt.⁴⁵⁷ Was Fukuyama in Platons Begriff des „Thymos“ zur anthropologischen Konstante erhebt, gehört bei Norris – wie bei vielen seiner Zeitgenossen, darunter zuvorderst Theodore Roosevelt – zum angelsächsischen Charakter.⁴⁵⁸ Dieser äußert sich naturgemäß im Menschen der *Frontier* am deutlichsten, wie er ihn in „The Literature of the West“ beschreibt:

A scattering advance line of hard-grained, hard-riding, hard-working fellows, Anglo-Saxons, Americans, dash into this country, with its gigantic sweep of deserts, its inhospitable sands, its forbidding mountains, and in less than a generation have all but civilized it.⁴⁵⁹

Zwar liegt dies im 20. Jahrhundert bereits in der Vergangenheit, doch am Charakter des Menschen im Westen hat sich nichts geändert:

[S]cratch the surface ever so little and behold – there is the Forty-niner. There just beneath the veneer is the tough fibre of the breed, whose work since the beginning of the nineteenth century has been the subjugating of the West.⁴⁶⁰

Unterschwellig klingt das selbst in der Rhetorik der künstlerischen Theorien des Westens an. Sowohl Hamlin Garland wie Dixon verwenden den Begriff ‚courage‘, wenn es darum geht, die eigene Region zum künstlerischen Inhalt zu machen.⁴⁶¹ In einem euphorischen Text zur Photographie, den wiederum Edward Weston zu *The Argus* beisteuert, schreibt er von dem Medium ganz im Sinne des westlichen Abenteurers, bei dem Hürden überwunden werden müssen und so manche vom Weg abkommen (es geht hier natürlich wieder um Pictorialismus und *straight photography*):

[A] few succeed in overcoming the difficulties, breaking through the mechanical barriers which might seem to exclude the camera as a means of personal expression.⁴⁶²

Im letzten Absatz wird die Photographie trotz ihrer da nahezu hundertjährigen Geschichte zum ‚unentdeckten Land‘:

457 Vgl. vor allem Kapitel 17 bei Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*.

458 Vgl. dazu Frank Norris und Donald Pizer, *The Literary Criticism of Frank Norris*, 99–103.

459 Norris, „The Literature of the West“, 1177.

460 Ebd.

461 Hamlin Garland, „New Fields“, 12; Dixon, „Toward American Art“, 6.

462 Edward Weston, „Photography – An Eighth Art?“.

And since it has the vitality of a new expression, without traditions or conventions, the freshness of an experimental epoch, the strength of pioneering, photography has a significant status in the life of today.⁴⁶³

Freilich entspricht dies den üblichen Fortschrittsgedanken der modernistischen Avantgarde – doch mit der Hervorhebung des wagemutigen Pioniers, der mit der Tradition brechen muss oder diese gleich hinter sich lässt, erscheint im fernen Westen selbst der Begriff der ‚Avantgarde‘ weniger metaphorisch (und dennoch nicht weniger kontrovers).

Auf welche Weise die historische ‚Eroberung‘ des amerikanischen Westens dabei thematisiert wurde, ist von Fall zu Fall anders. Für Hamlin Garland, im Gegensatz zum zehn Jahre jüngeren Städter Norris auf dem Land aufgewachsen, gehörte die *Frontier* zur Geschichte des Westens; dessen Gegenwart war bereits eine andere.⁴⁶⁴ Sein Ideal der Künste der Pazifikküste liest sich entsprechend weniger konfrontativ und könnte ebenso eine Beschreibung von Dixons Werk sein. Es soll aus mehreren Gründen hier ausführlicher zitiert werden:

A new literature will come with the generation just coming to manhood and womanhood on the Coast. If rightly educated, their eyes will turn naturally to the wheat-fields, the forests, the lanes of orange-trees, the ranges of unsurpassed mountains. They will try to express in the novel, the drama, in painting and in song, the love and interest they take in the things close at hand.

This literature will not deal with crime and abnormities, nor with deceased persons. It will deal, I believe, with the wholesome love of honest men for honest women, with the heroism of labor, the comradeship of men, – a drama of average types of character, infinitely varied, but always characteristic.⁴⁶⁵

Garlands Programm – er selbst nennt es „Veritismus“ – ist im Wesentlichen das des Sozialrealismus. Wie dieses spätere Genre bringt der Veritismus einige innere Widersprüche mit, die auch in Maynard Dixons Malerei auftreten. Dass Dixon von einer „Fantasie“ der Freiheit spricht, deutet bereits darauf hin – der Westen, den er uns vorstellt, ist mitunter weniger ein Zufluchtsort als vielmehr Trauerarbeit. Dies kann helfen, die sonderbaren Allegorien der „Francisca“ während der Katastrophe von 1906 in einen weiteren Zusammenhang kalifornischer Weltbilder zu stellen.

463 Ebd.

464 Garland, „New Fields“, 24.

465 Ebd., 28.



122. John Gast, *American Progress*, Chromolithographie, 1872.

3.3. Desaster und Depression

Dixon ist nicht der erste, der eine Frauenfigur für eine Stadt oder Region einsetzt. Was in Deutschland die Germania und in Frankreich die Marianne, war in den USA seit Beginn der Kolonialisierung die Columbia; auf den Seiten der Illustrierten gehörte sie zum festen Ensemble, warb auf Plakaten für das eine oder andere Anliegen und streckt noch heute vor dramatischem Wolkenhimmel ihre Fackel hoch, wenn im Kino ein Film des mittlerweile zu Sony gehörenden Studios Columbia Pictures erscheint. Dreißig Jahre, bevor Dixons „Genius of the West“ die Siedler in die Wüste schickte, malte John Gast eine naive Allegorie des „American Progress“, die später als Chromolithographie vertrieben wurde (Abb. 122). In der Mitte des Bilds, das den zur allegorischen Bühne geschrumpften Kontinent von Küste zu Küste zeigt, ist die Personifikation des Fortschritts selbst zu sehen. Mit einem Stern im Haar und einem recht prosaisch „School Book“ betitelten Band unterm Arm schwebt sie dem Westen entgegen; um den gleichen Arm gewickelt hat sie einen Telegraphendraht, der hinter ihr bereits auf Masten aufgespannt bis zur Küste reicht. Drei Eisenbahnen folgen ihr, denen die weniger mechanisierte Vorhut des ‚Fortschritts‘ vorausseilt – Pioniere mit ihren Wägen, Reiter, eine Postkutsche. Links im Bild fliehen Indianer, eine Herde Bisons und ein Bär aus dem Bild. Auch landschaftlich

lässt sich der Fortgang der Aufklärung am Bild ablesen: Im Osten geht über New York die Sonne auf (selbst die da gerade erst begonnene Brooklyn Bridge steht bereits; in Wirklichkeit sollte es noch zehn weitere Jahre dauern), während im Bildvordergrund zwei Bauern ihr Feld bestellen. Im Westen hingegen türmen sich bedrohliche Wolken über den Spitzen eines Gebirgsmassivs, während das Land im Bildvordergrund erst noch urbar gemacht werden muss – sobald der Bär vertrieben ist.

Ein weiteres Jahr zuvor, im Oktober 1871, wurde eine andere große Stadt in den USA von einer Katastrophe verwüstet – drei Tage lang brannte Chicago, bis gut ein Drittel der Stadt zerstört war. Der Brand wird ideologisch ähnlich gerahmt wie die Katastrophe in San Francisco. Erzählungen über kaum belegbare oder offensichtlich erfundene Gräueltaten wechseln sich ab mit der überschwänglichen Feier des reinigenden Feuers, das eine dekadent gewordene Gesellschaft wieder zu ehrlicher Arbeit und Gemeinschaftlichkeit zurückführt.⁴⁶⁶ Wie Truesdells und Dixons „Francisca“ wird die Stadt daraufhin in Wort und Bild als junge Frau dargestellt. Ein typisches Motiv ist hierbei allerdings die Stadt als Notleidende, der zur Hilfe gekommen wird. Bret Harte, der Dichter und zeitweilige Redakteur des *Overland Monthly*, schrieb entsprechend in einem Gedicht von Chicago als der niedergestreckten „Queen of the West“:

Blackened and bleeding, helpless, panting, prone
On the charred fragments of her shattered throne
Lies she who stood but yesterday alone.

In ihrem Leid bleibt sie jedoch nicht verlassen, wie wir in der letzten Strophe lesen:

But haply with wan finger may she feel
The silver cup hid in the proffered meal –
The gifts her kinship and our loves reveal.⁴⁶⁷

Eine künstlerische Umsetzung dieses Motivs durch den englischen Historienmaler Edward Armitage im Auftrag der Londoner Illustrierten *Graphic* zeigt Chicago als junge Frau, wie sie im Schoße einer Columbia – wie Gasts Allegorie des Fortschritts sternenkronen – liegt, eine besorgte Britannia über sie gebeugt. Zu den Seiten der beiden nationalen Personifikationen sitzen jeweils ihre Wappentiere: Ein Adler und ein Löwe. Das Gemälde wurde in mehreren Varianten reproduziert, für die beispielsweise der Rauch der brennenden Stadt im Hintergrund in einen friedlichen Wolkenhimmel umgestaltet oder die nackte Stadtallegorie notdürftig mit einem Tuch bedeckt wurde – eine Maßnahme, die Armitage auf Wunsch besorgter Stadträte auch auf dem Gemälde einarbeitete.⁴⁶⁸ Als das Bild schließlich 1873 in Chicago ausgestellt wurde, sah sich die *Chicago Tribune*

⁴⁶⁶ Vgl. hierzu Smith, *Urban Disorder and the Shape of Belief*.

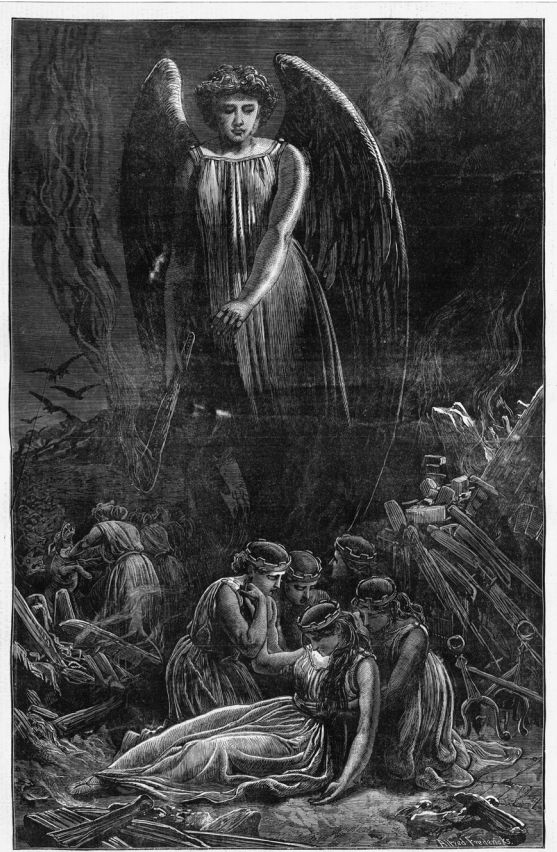
⁴⁶⁷ Bret Harte, „Chicago“.

⁴⁶⁸ Zur Prüderie in den USA des langen 19. Jahrhunderts vergleiche Jones, *The Age of Energy*, 248f.

allerdings zu einem eher sarkastischen Artikel veranlasst („[The Lion] is, in fact, a much better-looking animal than his colleague, the Eagle, who looks as if he had been taken from a taxidermist’s window to sit for this special occasion.“).⁴⁶⁹

Für *Every Saturday*, ein Magazin aus Boston, schuf der Illustrator Alfred Fredericks eine wesentlich grimmigere Version dieses Motivs. Chicago liegt hier umsorgt von anderen Stadtpersonifikationen – als solche an den an Mauerzinnen erinnernden Kronen erkennbar – inmitten von Ruinen; andere „Schwesterstädte“ wehren im Hintergrund die wütenden Bestien von Hunger und Pest ab, während sich aus dem Dunkel ein Schwarm weiterer Kreaturen erhebt: „The vultures hovering in the air fitly represent those human birds of prey which swooped down upon Chicago in the midst of her calamity“, so ein begleitender Text. Über allem schwebt, riesenhaft im Vergleich zu den anderen Figuren, der „Engel des Feuers“, den Blick ebenso gesenkt wie die Fackel in seiner Hand, mit der er zuvor die Stadt in Flammen gesetzt hatte (Abb. 123). Dass auch die Katastrophe hier in Gestalt einer melancholischen jungen Frau daherkommt, verleiht dem Motiv eine romantisch-schicksalhafte Note.

Zwischen diesen unterschiedlichen Bildern der Columbia und ihrer Töchter kann davon ausgegangen werden, dass solche Personifikationen von Stadt und Staat in den amerikanischen Medien des 19. und 20. Jahrhunderts zur Genüge bekannt waren. Gleich am Tag nach der Katastrophe 1906 druckte die *Chicago Tribune* einen Cartoon ihres Hauszeichners John T. McCutcheon, der diese allegorische Erzählung geradewegs fort schreibt: Eine schwarzgewandete Francisca sitzt hier inmitten der rauchenden Ruinen ihrer Stadt; die Golden Gate, hier wörtlich als ein Tor dargestellt, wirkt mit ihren verbotenen Stäben und einer schwarzen Schleife eher wie der Eingang zur einem Friedhof. Doch nicht alles ist hoffnungslos – Uncle Sam steht Francisca bereits zur Seite und weist



123. Alfred Fredericks, *Chicago, October 10, 1871*, in *Every Saturday*, 4. November 1871, 440f.

469 „The Armitage Picture“, *Chicago Tribune*, 10. August 1873.

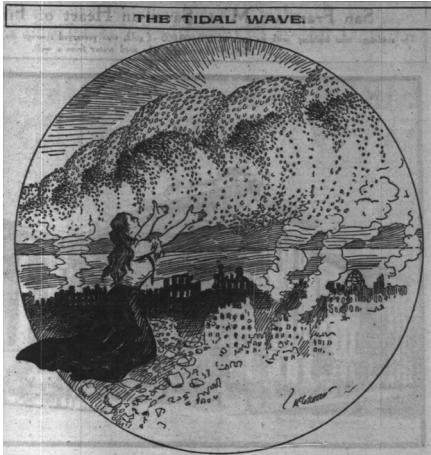
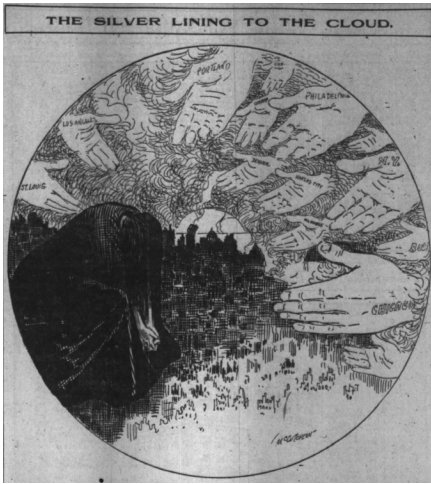


124. John T. McCutcheon, Cartoon für *Chicago Tribune*, 19. April 1906.

zum Himmel, an dem die Personifikationen von Baltimore und Chicago erscheinen, stolz über ihren zuvor ebenso zerstörten und nun nur noch prächtiger wiederaufgebauten Städten aufragend (Abb. 124). McCutcheons Cartoon vom folgenden Tag greift das Motiv der Hilfeleistung auf: Der gramgebeugten Francisca strecken sich vom Himmel aus ein Dutzend Hände entgegen, mit den Namen der hilfsbereiten amerikanischen Städte beschriftet – „A Silver Lining to the Cloud“ (Abb. 125). Am folgenden Montag wird dieses Narrativ auf eine fragwürdige Spitze getrieben – unter dem Titel „A Tidal Wave“ empfängt eine desolante, in den Ruinen kniende Francisca einen Geldsegen, der als Wolkenmassiv über der zerstörten Stadt niederkommt (Abb. 126). Am Tag darauf, dem 24., schwenkt die *Chicago Tribune* schließlich auf die Erzählung vom unerschütterlichen Geist der Menschen des Westens um. Ein zerlumpter Mann, den Kopf und einen Arm bandagiert –

der andere Arm steckt in einer Schlinge – greift lächelnd zum Werkzeug: „Well, it might be worse“ (Abb. 127). Auch die *Los Angeles Times* verwendet das Nothilfe-Motiv für einen Cartoon. Hier empfängt eine dankbare Francisca mit offenen Armen ein großes Segelschiff mit Hilfsgütern, das gerade die Golden Gate passiert; kleine Wimpel an den Segeln nennen die vielen Städte, die hier ihre Waren zur Verfügung stellen (Abb. 128).

In Städten wie Chicago und Los Angeles ist dieses Motiv natürlich aus dem Grund interessant, weil damit die *eigene* Hilfeleistung hervorgehoben werden kann – in San Francisco selbst sind Motive der Hoffnung oder des Wiederaufbaus wichtiger. Der *San Francisco Chronicle* zeigt so auf der Titelseite seiner Sonntags-Beilage vom 6. Mai den „Spirit of San Francisco“, erneut eine schöne junge Frau in wallendem Gewand, die zwischen den Ruinen stehend Stadtmodelle präsentiert. Das Cover der darauffolgenden Woche illustriert die andere relevante Erzählung der kalifornischen Katastrophenbewältigung: den Rückbezug auf die Pioniere der Westküste. Während im Zentrum des Bilds ein junger Mann mit einem Nietgerät das Stahlgerüst eines Neubaus bearbeitet – hinter ihm ist schon eine ganze Stadt entstanden –, blicken aus einer Wolke über ihm die Ahnen hinab: die alten Goldgräber von 1849, wie sie Frank Norris unter der „Oberfläche“ der modernen Westler verborgen sah. „With the Might and the Faith of the Fathers“, so die Bild-



THE GOLDEN ARGOSY.



128. „The Golden Argosy“, *Los Angeles Times*, 22. April 1906.

125. John T. McCutcheon, „The Silver Lining to the Cloud“, *Chicago Tribune*, 20. April 1906.

126. J. T. McCutcheon, „The Tidal Wave“, *Chicago Tribune*, 23. April 1906.

127. J. T. McCutcheon, „San Francisco – ‚Well, It Might Be Worse‘“, *Chicago Tribune*, 24. April 1906.



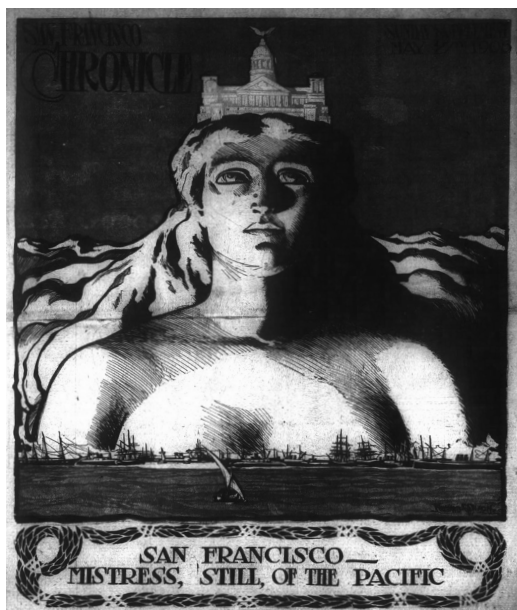
129. Maynard Dixon, „Beauty an Asset Ugliness a Liability“, Titelbild für *San Francisco Chronicle Sunday Supplement*, 20. Mai 1906. Diese Titelbilder waren vermutlich farbig, sind aber selbst im Archiv des *Chronicle* nur noch auf Mikrofilm erhalten.

unterschrift (wie bei den Cartoons der *Chicago Tribune* ist hier der Wechsel des Geschlechts zu beachten, wenn auf die weibliche Allegorie der – ebenso überhöhte – männliche Arbeiter folgt).

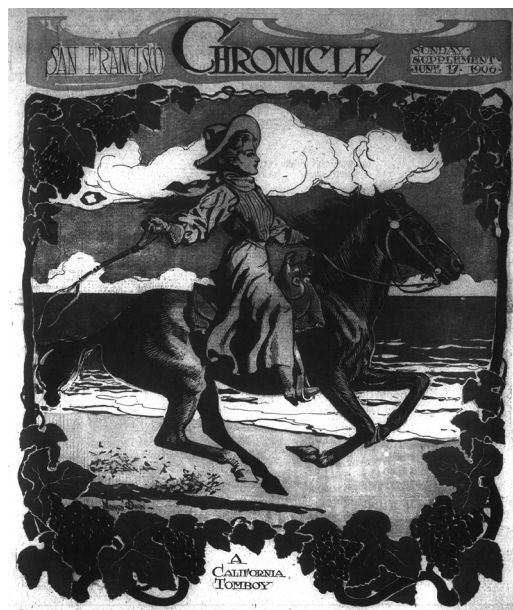
Für den 20. Mai hatte Maynard Dixon ein Cover gestaltet, das schließlich den Konflikt ins Bild setzt, der sich unterschwellig in seinen späteren Illustrationen für Amelia Woodward Truesdells Gedichtband ausdrücken sollte. Der schönen Personifikation der ‚Idealstadt‘, wie sie auch auf dem zweiten *Sunset*-Cover zu sehen ist (Abb. 114), ist hier zur Rechten ein verhärmtes Schreckgespenst gegenübergestellt, die Stadt zu dessen Füßen eine industrielle Kloake wie aus einem satirischen Comic: Riesige Werbetafeln preisen zweifelhafte Produkte wie „Schloppheimer Beer“, „Disgusto Cigars“ oder „Rot-n-Rye Whiskey“ („Best in the World“) an, während im Hintergrund und Rauch aus Fabrikschlotten den Himmel verdunkelt. Im Vordergrund steht ein Mann mit Maurerkelle vor einer eingestürzten Wand, wohl bereit, seine Stadt

wiederaufzubauen. Seinen Blick hat er auf die leuchtende Francisca zu seiner Linken gerichtet – doch der Körper scheint eher nach rechts gewandt. Der Titel übersetzt den Konflikt in eine ästhetische Gegenüberstellung: „Beauty an Asset / Ugliness a Liability“ (Abb. 129).

Dixon war kein konservativer Lustfeind. Am ‚widerlichen‘ Tabak hielt er trotz seiner Asthmaerkrankung fest, an der er 1946 – die letzten Jahre auf eine Sauerstoffflasche angewiesen – sterben würde. Das Unbehagen gilt wohl der urbanen Zivilisation als solcher; selbst deren utopische Idealform vermag Dixon nur als irreal, klassizistische Kulisse darzustellen. Der Konflikt zwischen dem Westen als Zivilisation und dem Westen als demjenigen, was zivilisiert wird, bleibt unaufgelöst. Dixons Titelbild für die nächste Ausgabe des *Sunday Supplement* zeigt „San Francisco – Mistress, Still, of the Pacific“, wie sie sich als gewaltige Büste über der Bucht erhebt; ihre Haare gehen diesmal nicht in Wolken, sondern in die Formen eines Gebirges über. Auf dem Kopf trägt sie als Krone eine erneuerte Stadthalle (Abb. 130). Dixon bedient hier wieder eine Vorstellung des Erhabenen, in dem Schönheit und Bedrohung zusammenfallen. Wenige Wochen später würde



130. Maynard Dixon, „San Francisco – Mistress, Still, of the Pacific“, Titelbild für *San Francisco Chronicle Sunday Supplement*, 27. Mai 1906.



131. M. Dixon, „A California Tomboy“, Titelbild für *San Francisco Chronicle Sunday Supplement*, 17. Juni 1906.

er jedoch zu anderen Bildern des Westens zurückkehren. „A California Tomboy“ auf dem Cover für den 17. Juni 1906 ist eine fröhliche junge Frau mit Cowboyhut, die – nicht im Damensitz – zu Pferd die Küste entlangreitet (Abb. 131). Auch dieses Bild muss freilich im Zusammenhang der Katastrophe betrachtet werden. Die Juli-Ausgabe von *Western Field* beginnt mit einem längeren, „Montezuma“ signierten Gedicht. Im Dialekt geschrieben erzählt „Miss San Francisco Comes“ von der Rückkehr des Mädchens, das hier als Rodeo-Reiterin dargestellt wird. Die letzten zwei Strophen sollen genügen, um Sprache und Metaphorik zu vermitteln:

Oh! 'Frisco – San Francisco – leetle queen we love so well – / How our hearts
turned inter water in that half a week o' hell, / When yeh lay all white an' trem-
bly, hidin' o' yer purty eyes, / And ther world looked on an' shuddered, sayin':
“She will never rise!”

But they lied, sweetheart! An' here's ther proof a-tearin' up ther trail, / Oh!
San Francisco, hit 'er up! Ye'll git ther without fail. / Did yeh say yer from Mis-
souri, pal? – Well, here's where yeh gets shown: When the Soul o'ther Pacific
comes a-ridin' fer her own!⁴⁷⁰

470 Montezuma, „Miss San Francisco Comes“.



132. Hart Purdy, „Miss San Francisco Comes“, *Western Field*, Juli 1906.

Das Gedicht wird mit einer ganzseitigen Farbreproduktion eines Bilds des weniger bekannten Künstlers Hart Purdy illustriert, das möglicherweise nicht zu diesem Anlass entstand und nur lizenziert wurde; stilistisch ähnelt es eher den Illustrationen von Charles Russell. Auch hier ist eine junge Reiterin zu sehen – lachend schwingt sie ihr Lasso, während durch die von den Hufen ihres Pferdes aufgewirbelte Staubwolke hindurch weitere Reiter im Hintergrund zu sehen sind (Abb. 132).

Solche allegorischen Figuren kehren in der Zeit nach der Katastrophe immer wieder. Sie entsprechen grob bestimmten Stereotypen des Weiblichen – zumeist ist die Francisca entweder ein hilfsbedürftiges Opfer oder, dem entgegengesetzt, eine stolze Patronin. „By the Western Gate“, ein in *Out West* veröffentlichtes Gedicht von George N. Lowe aus Berkeley, spitzt dies in Bildern von Mütterlichkeit und Häuslichkeit zu:

Be not afraid, Queen of the Sunset
Sea! / Thy loins be fruitful and thy
sons be strong. / Tho' cosmic fingers grip thy radiant face, / Thou feeder of the
nations, every breeze / Is redolent of roses. Sing thy song, / And build a braver
home and market place.⁴⁷¹

Auch ein Charles S. Ross, dessen Gedicht „The Hope of San Francisco“ die Juni-Juli-Ausgabe des *Overland Monthly* einleitete, lässt seine Stadtallegorie als Königin-Mutter sprechen („I mothered but the brave!“). Wie in Lowes Gedicht entsteht der regionale Bezug durch San Franciscos Bedeutung als Hafenstadt – die treuen Söhne der „Mistress of the Coast“ lassen nicht nur ihre Flagge im Winde wehen, sondern treiben noch der Golden Gate den Weltkommerz zu.⁴⁷² Eindeutig als regionaler Stereotyp erkennbar ist das ‚Western Girl‘ als Tomboy (auch das „Most Original Society Girl“, dessen Porträtfoto die Massen bestaunten, zeichnete sich durch seinen Wagemut als Reiterin aus).⁴⁷³ Auf welche

471 George N. Lowe, „By the Western Gate“.

472 Charles S. Ross, „The Hope of San Francisco“.

473 George H. Aspden, „The Most Original Society Girl in San Francisco“, *San Francisco Call*, 16. Februar 1902.

Weise diese Figuren nun jeweils interpretiert werden können, sie zeigen allemal, dass die Allegorie in Bild und Text um 1900 noch eine gängige Technik war, um mit einer Krise umzugehen – als der *San Francisco Chronicle* im Juli Dixons fröhliche Reiterin auf seine Titelseite setzte, lag schließlich noch ein großer Teil der Stadt in Trümmern.

Maynard Dixon wird noch in späteren Jahren, nachdem er sich von der Illustration und den ‚Lügen über den Westen‘ abgewandt hat, allegorische Bilder herstellen – eines davon, *Allegory*, trägt den Begriff sogar als Titel. Bezeichnenderweise ist dieses Gemälde, an dem er von 1932 bis 35 arbeitete, schwieriger zu lesen als die Titel und Illustrationen von 1906.

Zwei Figuren stehen auf einem kleinen Hügel vor einem Felsbrocken: Eine nackte



133. Maynard Dixon, *Allegory*, Öl auf Leinwand, 1932–35.

indianische Frau, die zur Rechten aus dem Bild oder zum Horizont blickt, und links unmittelbar hinter ihr eine mit einem bräunlichen Tuch verhüllte, gebeugte Gestalt – vielleicht nicht einmal mehr ein Mensch, sondern nur noch eine leere, geisterhafte Hülle (Abb. 133). *Shapes of Fear*, wenige Jahre zuvor entstanden, zeigt vier dieser Figuren, die nach rechts (nach Osten?) durch die Bildfläche wandern. Unter den Tüchern sind gut Beine und Schuhe zu erkennen, doch wo sich die dritte Figur den Betrachtenden zuzuwenden scheint, ist nichts weiter als das Innere ihrer Kapuze zu erkennen. Diese Gemälde entstanden während der *Great Depression*, durch die auch Dixon, seine Familie und Freunde wirtschaftlich getroffen wurden (zu seiner eigenen Überraschung gewann *Shapes of Fear* 1931 bei einer Ausstellung im California Palace of the Legion of Honor einen Publikumspreis; 1932 wurde es von der National Academy of Design ausgezeichnet und für die staatliche Kunstsammlung angekauft).⁴⁷⁴

Ein Gemälde von 1923 kann zwischen diesen fantastischen Gestalten und den früheren Allegorien vermitteln. Auf *Tragic Mood* steht im Vordergrund einer wolkenverhangenen Landschaft erneut eine weibliche Figur; auch dies eine Native American, die sich mit expressiver Armbewegung von den Betrachtenden abwendet. Ein im Wind gebauschtes, dunkles Tuch verhüllt ihren Unterkörper. Selbst wenn Dixon hier eine Frauenfigur ins Zentrum eines allegorischen Bilds stellt und die Übergänge zwischen der Figur, ihrer Kleidung und der Umwelt verunkelt wie auf älteren Bildern, ist dies hier eher das

474 Hagerty und Dixon, *The Life of Maynard Dixon*, 175f, 186f.



134. Maynard Dixon, [Native Americans], 1939.



135. Maynard Dixon, [Native Americans], 1939.

Gespens des Westens als dessen Geist. Dixon konnte nicht entgehen, dass zur ‚Wahrheit‘ des Westens gehörte, dass die Native Americans historisch zunehmend irrelevant wurden und folglich ihre *eigene* Geschichte im Sinne der Überlieferung und ihrer kulturellen Praktiken ebenso dem Vergessen anheimfiel. In einigen kleinen Karikaturen von 1939 drückte er dies unumwunden aus: Ein grimmiger Uncle Sam, einen Knüppel mit der Aufschrift „Bigotry“ in der Hand, hält einem zurückweichenden Indianer ein christliches Kreuz ins Gesicht, während sich der Indianer schützend einen mit „Ceremonies“ beschrifteten Gegenstand an die Brust hält; auf einem anderen führt Uncle Sam – diesmal mit einer Rute bewehrt – ein Kind in eine Schule am Horizont, während im Bildvordergrund die ans Reservat gebundene Mutter verzweifelt die Hände in die Höhe wirft (Abb. 134 & 133). Trotzig reichte Dixon im selben Jahr bei einem staatlichen Wettbewerb für ein Wandbild zu ‚Indianern gestern und heute‘ einen Entwurf ein, der Landraub und das Verkümmern der traditionellen Landwirtschaft thematisierte (er erhielt den Zuschlag nicht).⁴⁷⁵

Eine weitere Werkgruppe aus diesen Jahren kreist um die unmittelbaren Auswirkungen der Wirtschaftskrise: Arbeitslose, Streikende und Streikbrecher, Kämpfe mit der Po-

475 Ebd., 175f, 211-13.

lizei. Ein niedergeschlagener *Forgotten Man* (1934) sitzt am Bordstein, hinter ihm nur die Beine der irgendwo hineilenden Stadtmenschen; ein anderer Arbeitsloser lehnt in einer typischen Dixon-Landschaft am Zaun: *Nowhere to Go* (1935). Auf einer Gouache von 1941, *Destination Nowhere*, laufen zwei Männer mit ihrem spärlichen Besitz auf dem Rücken dem Horizont entgegen – ein früheres Gemälde, auf dem ein bärtiger Mann mit Stock Eisenbahnschienen entlangläuft, trägt noch den Titel *Destination Unknown*. Obwohl es um unterschiedliche historische Zusammenhänge und Lebensumstände geht, sind die Native Americans und die Opfer der Wirtschaftskrise auf Dixons Bildern Figuren des Scheiterns eines ‚westlichen‘ Gesellschaftsentwurfs. Wo die Zerstörung einer gesamten Großstadt 1906 noch – wie auch immer paradoxe – Bilder der Hoffnung und des Aufschwungs hervorbrachte, sind während der *Great Depression* auch ohne Feuer und Beben die gesellschaftlichen Strukturen derart beschädigt, dass zumindest Maynard Dixon dem keine Allegorien des Fortschritts abgewinnen kann. Zusammengefasst könnte dies Walter Benjamins Anmerkungen zur Katastrophe in „Zentralpark“ illustrieren:

Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es „so weiter“ geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene.⁴⁷⁶ [Hervorhebung im Original]

Das ‚Weitergehen‘ wider allem Unbill stand im Mittelpunkt der Erzählungen von 1906; es gehört jedoch zu dem gleichen Gesellschaftsmodell, das mit seinem Willen zum ‚Weitergehen‘ als permanentem Wachstum nicht nur verschiedenste Formen der Ausbeutung rechtfertigt, sondern mit einiger Regelmäßigkeit eigene Krisen erzeugt – ohne dass dies zu viel mehr als einem erneuerten „so weiter“ führt.

1906 ist dies offiziell noch kein Thema. Nur wenige Monate nach der Katastrophe werden die Menschen in San Francisco Schreckensnachrichten und entsprechende Bilder jedoch aus einer anderen Perspektive betrachten können, als am 16. August des Jahres ein Erdbeben die Pazifikküste auf dem südlichen Teil des Doppelkontinents traf. Nicht Beben und Feuer, sondern Beben und Wasser waren es, die am Donnerstagabend Valparaiso verwüsteten – der Erschütterung folgte hier ein Tsunami. Die Opferzahlen in der kleineren Stadt ähnelten denen in San Francisco. Bürgermeister Schmitz übermittelte schnell eine Solidaritätsbekundung per Telegrafie, und der *San Francisco Call* druckte dazu Artikel eines H. Pedro Cadot E. ab, der Erzählmuster aufgriff, wie sie schon aus den vorangegangenen Monaten bekannt waren:

It is hoped that the damage has not annihilated the city, but in any event the energetic Chilean people will from its embers rebuild a handsomer and greater city, aided by the courage characteristic of their nature.⁴⁷⁷

476 Benjamin, „Charles Baudelaire“, 683.

477 H. Pedro Cadot E., „Progress and Splendor of Fated Valparaiso“, *San Francisco Call*, 18. August 1906.

Auch in anderen Zeitungen wird der Wiederaufbau vorweggenommen; dies wäre alleine aus wirtschaftlichen Gründen unausweichlich. Die New Yorker *Sun* zitiert den Vertreter eines Handelsunternehmens, der keinen Anlass zur Sorge sieht:

Not only do we expect that trade will increase after the first month or so of reorganization, but we look to see a bigger and better city where the old one once stood.⁴⁷⁸

Ähnlich äußert sich im gleichen Artikel der chilenische Konsul, während zu den „Beschlüssen“ des am 21. August in Rio de Janeiro tagenden Pan-Amerikanische Kongresses nicht nur eine Trauerbekundung zählt, sondern auch die Hoffnung „that a new Valparaiso will arise which will be greater than the one that has been destroyed.“⁴⁷⁹ Die *New York Times* druckt am gleichen Tag ein auch von anderen Zeitungen aufgegriffenes Interview mit dem chilenischen Ingenieur Juan Tonkin, der bisherige Schadensberichte für übertrieben hält und ebenso ins Mantra des Wiederaufbaus einstimmt:

In Valparaiso local and foreign interests are so great that it is absolutely certain that the city will be rebuilt.⁴⁸⁰

Die Katastrophe beherrscht nur für wenige Tage die Titelseiten nordamerikanischer Zeitungen. Wie wenige Monate zuvor folgen ersten Schreckensmeldungen Relativierungen, enorme Opferzahlen werden angepasst und schließlich der Wiederaufbau beschworen – die Beschreibungen und Übertreibungen ähneln sich auf solche Weise, dass sich die Redaktion der *Oakland Tribune* bereits am 19. August wundert, ob die Berichte aus Valparaiso nicht durch die Geschichten aus San Francisco „gefärbt“ seien.⁴⁸¹

Auch auf visueller Ebene wird ein bekanntes Muster angepasst: Sowohl die *Chicago Tribune* wie die *Los Angeles Times* drucken Cartoons, auf denen eine ‚Francisca‘ der niedergeschlagenen Stadtpersonifikation von Valparaiso zur Seite steht. Auf der Zeichnung des Londoner Star-Cartoonisten Tom Browne, der John T. McCutcheon von der *Chicago Tribune* während einer Weltreise vertrat, hält die weißgekleidete, ernsthafte Francisca die Hand der trauernden Valparaiso; neben ihr ergießt sich der Inhalt eines Obstkorbs auf den Boden (Abb. 136). Die ungelenkere Zeichnung in der *Times* zeigt eine Francisca, die vom nördlichen Teil des Kontinents aus einer weinenden Valparaiso ein Dollarbündel reicht (Abb. 137). Tatsächlich hatte das „Committee of Forty“, das den Wiederaufbau von San Francisco leitete, bereits am 20. August 10.000 Dollar an kurzfristig eingetrie-

478 „Valparaiso Will Rise Soon. Consul Says There is Plenty of Money to Rebuild“, *The Sun*, 22. August 1906.

479 „Sympathy for Chile. The Pan-American Congress Adopts Resolutions“, *The Sun*, 22. August 1906.

480 „Engineer Says City Will Rise From Ruins. Cost of Rebuilding Valparaiso Will Fall Largely on Foreigners“, *The New York Times*, 21. August 1906.

481 „Shameless Exhibition of Mendacity“, *Oakland Tribune*, 19. August 1906.



136. Tom Browne, Cartoon für *Chicago Tribune*, 21. August 1906.



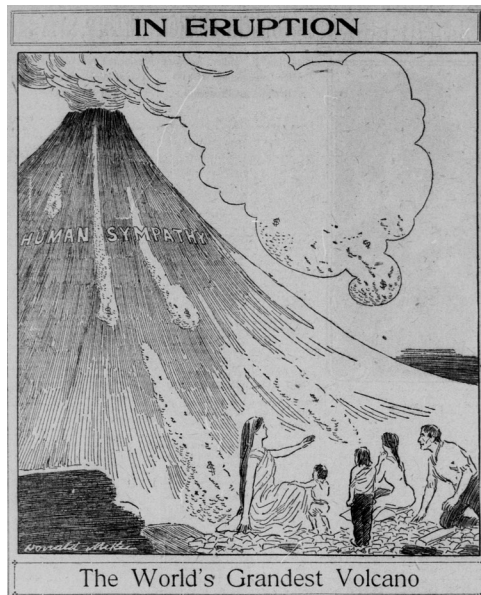
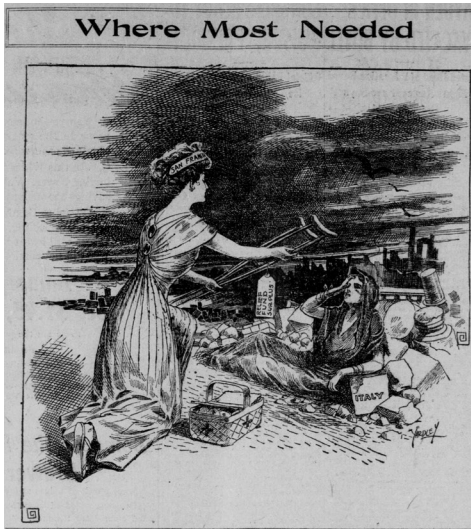
137. „Sympathy – The Real Thing“, *Los Angeles Times*, 23. August 1906.

benen Spendengeldern nach Chile überwiesen.⁴⁸² Dass dieses Geld in San Francisco vorhanden war, darf – wie die aufrechten ‚Franciscas‘ auf den Zeichnungen – dennoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass dort im August 1906 noch Tausende unter miserablen Bedingungen in Lagern lebten.⁴⁸³

Keine drei Jahre später wird sich die Perspektive auf Bilder der Stadtzerstörung erneut verschieben, als am 28. Dezember 1908 die Meerenge zwischen Sizilien und dem italienischen Festland von einem Erdbeben erschüttert wird. Die Opferzahlen in den Städten Messina und Reggio Calabria sind um ein Vielfaches höher als 1906 in Kalifornien; erneut wird von Panik und Gräueltaten berichtet, während Hilfeleistungen aus aller Welt organisiert werden. San Francisco spendet nun den Überschuss aus seinem eigenen Hilfsfonds, der seit 1906 nicht aufgebraucht wurde – auf einem Cartoon des *San Francisco Call* ist es also Francisca, die einer zwischen Trümmern am Boden liegenden Personifikation Italiens ihre Krücken reicht. Ein kleines Schildchen an den Krücken ist mit „Relief Fund Surplus“ beschriftet; Francisca hat zudem einen Picknick-Korb mitgebracht, auf dem das Symbol des Roten Kreuzes prangt (Abb. 138). Dieser Cartoon vom 7. Januar ist nicht der erste zum Thema, den der *Call* druckt. Am 31. Dezember tritt „Italy“ aus den Schatten an eine Frau heran, die sich gerade vor dem Spiegel für die Neujahrsfeier

482 „Sends Relief to Valparaiso. The Committee of Forty Votes Money to Aid of Stricken Sister City“, *San Francisco Chronicle*, 21. August 1906.

483 Vergleiche Kapitel 4 in Davies, *Saving San Francisco*.



138. Ralph O. Yardley, „Where Most Needed“, *San Francisco Call*, 7. Januar 1909.

139. Donald McKee, „To Whom it May Concern“, *San Francisco Call*, 31. Dezember 1908.

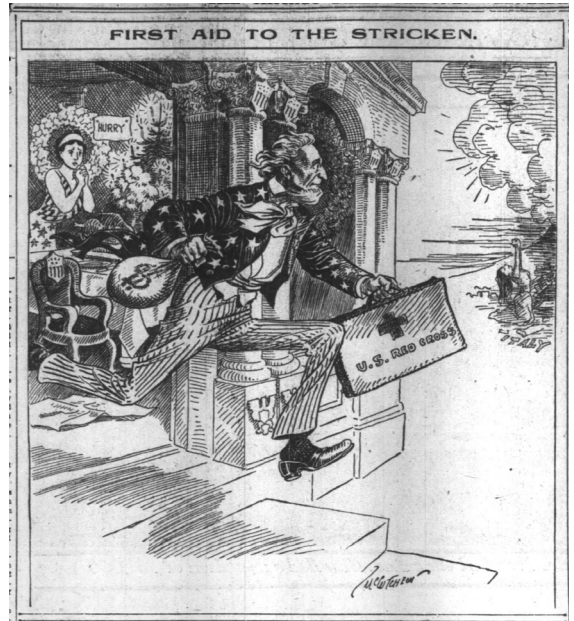
140. D. McKee, „Faith“, *San Francisco Call*, 4. Januar 1909.

141. D. McKee, „In Eruption“, *San Francisco Call*, 6. Januar 1909.

lichkeiten zurechtmacht. Auf deren Krone steht „Carnival“, während der unerwartete Besuch ihr einen Spendenaufruf des Roten Kreuzes entgegenhält. Der Call titelt trocken: „To Whom It May Concern“ (Abb. 139). Der Cartoon vom 4. Januar, „Faith“, greift das Motiv der Ankunft der Hilfe übers Meer auf: „Italy“ kniet hier mit gefalteten Händen auf einem Schuttberg, mit dem Rücken zum Meer, auf dem bereits eine ganze Flotte von Schiffen mit dem Roten Kreuz auf ihren Segeln am Horizont erscheint (Abb. 140). Für den 6. Januar hingegen entwickelte der Zeichner eine in mehrfacher Hinsicht katastrophale Metapher. Eine italienische Familie erhebt sich gerade aus den Trümmern, als über ihr ein Vulkan ausbricht – dies ist jedoch kein weiteres Unglück, denn diese „Eruption“ ist, wie auf dem Vulkan selbst zu lesen ist, eine der „Human Sympathy“ (Abb. 141).

Die *Chicago Tribune* variiert ebenso die bekannten Bildformeln. Am 30. Dezember zeigt John McCutcheons Cartoon einen verdatterten Uncle Sam, der mit Geldsack und Erste-Hilfe-Koffer aus dem Haus rennt, um der am Fuße eines Vulkans lamentierenden „Italy“ beizustehen; zurück mit Weihnachtsbaum und -truthahn bleibt eine besorgte Columbia, die ihn noch zur Eile auffordert (Abb. 142). Der Cartoon am 31. Januar ist ungleich verstörender. Zwischen Tannenbaum und Neujahrs-Kränzen aufgebahrt liegt hier eine Tote, die von einer knienden Frau betrauert wird, während eine weitere einen schwarzen Kranz in die Höhe hält. Rechts schwebt über einer Landschaft beinahe wie ein Wunderzeichen das Rote Kreuz (Abb. 143). Hy Mayer, der Cartoonist der *New York Times*, kombinierte ebenso Verderben und Hoffnung. Auf seiner Zeichnung in der Sonntagsbeilage vom 10. Januar schreitet über den Trümmern Messinas zwar der Sensenmann voran, doch gleich hinter ihm läuft die Personifikation der Wohltätigkeit, die bereits die erste Saat aus einem „Civilisation“ beschrifteten Sack streut.

Dass diese Bilder mitunter erschreckender ausfallen als noch 1906, mag an dem größeren Ausmaß der Katastrophe und dem schockierenden Bruch zur feierlichen Stimmung des Jahresendes liegen. Es fehlt jedoch, wie sich aus Artikeln zum Erdbeben in Italien ablesen lässt, die Beschwörung des Geistes des Westens. Die *New York Times* gibt den Bericht eines Korrespondenten der *London Times* wieder, der seinerseits auch in San Francisco vor Ort gewesen war:



142. John T. McCutcheon, „First Aid to the Stricken“, *Chicago Tribune*, 30. Dezember 1908.



143. John T. McCutcheon. „As the New Year Comes in“. *Chicago Tribune*, 31. Dezember 1908.

“No real comparison between Messina and San Francisco is possible,” adds the correspondent. “I was in San Francisco five days after the earthquake, and already wooden structures were being put up, work had begun on the tramway lines, and the main streets were crowded with cheerful, hopeful people. The residential portion of the city had been spared, and just across the bay was Oakland, to serve as a temporary place of business. The case of Messina is altogether different. Soon there will be nobody left but troops. A small settlement might be established, but Messina has disappeared.”⁴⁸⁴

Was hier Beobachtung und was Projektion ist, lässt sich nicht beurteilen (Messina ist heute die drittgrößte Stadt Siziliens). Ein fatalistischer Ausblick findet sich auch in anderen Texten – über Reggio (heute die größte Stadt Kalabriens) schreibt die Journalistin Mary Maclean für die *NY Times*: „A splendid little city and prosperous a week ago, now dead

without hope of resurrection“; als die *Los Angeles Times* wiederum am 6. Januar über die Pläne zum Wiederaufbau der Städte berichtet, tut sie dies mit einiger Skepsis: „In any event, many years must elapse before the terrorised population can be induced to return and live in the stricken territory.“⁴⁸⁵ Die *Chicago Tribune* schließlich titelt am 30. Dezember „Messina’s Death is Written“ und sorgt sich um die in den USA zu erwartenden Flüchtlingsströme.⁴⁸⁶

Der Schwerpunkt auf Verderben statt Hoffnung wird selbst in der Photographie sichtbar. Am 3. Januar druckt die *Tribune* ein Bild, das zwei trauernde Frauen zeigt. Dieses Photo ist, wie andere in einer Ausgabe zuvor, 1905 nach einem früheren Erdbeben in Kalabrien aufgenommen (die ersten aktuellen aus Italien druckt diese Zeitung am 11. Ja-

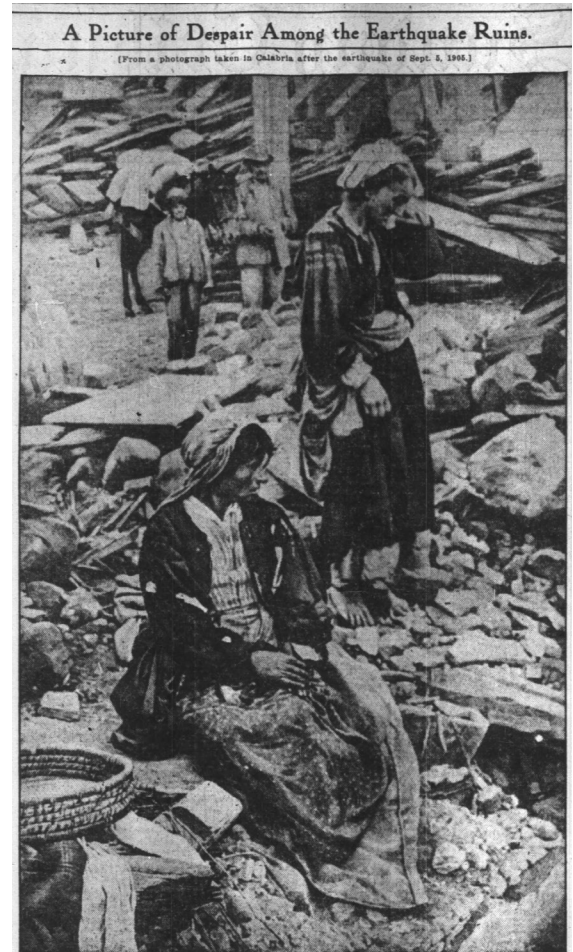
484 „Ruined Cities First Pictured“, *The New York Times*, 10. Januar 1909.

485 Mary Maclean, „Within the Dead Cities of Italy“, *The New York Times*, 31. Januar 1906; „Planning to Rebuild Messina and Reggio. Associated Press Night Report“, *Los Angeles Times*, 6. Februar 1909.

486 „Chaotic Rocks Entomb Cities Forever Lost“, *Chicago Tribune*, 30. Dezember 1908.

nuar). Erneut wird die Funktion der Photographie zu dieser Zeit deutlich, nicht ein authentisches Dokument eines aktuellen Ereignisses zu sein, sondern vielmehr einen überzeugenden *Eindruck* des Geschehens zu vermitteln – die Frauen auf diesem „Picture of Despair Among the Earthquake Ruins“ sind so gewissermaßen zu symbolischen Figuren der Verzweiflung geworden, mit denen auch die aktuelle Katastrophe in Italien illustriert werden kann (Abb. 144). Inwiefern aus alledem geschlossen werden kann, dass von den Katastrophen 1906 und derjenigen 1908 bewusst unterschiedliche Gesamtbilder vermittelt wurden, kann hier nur schwer beurteilt werden – zur Gegenüberstellung des fortschrittlichen Westens der Pazifikküste und der jetzt nur noch ‚ruinöseren‘ Alten Welt kommt hier noch das bei den *Anglo-Saxons* weit verbreitete Klischee rückwärtiger und impulsgesteuerter Katholiken hinzu, das im Fall Chiles weniger ausgeprägt sein konnte („most of the population is of Spanish descent, although a greater number of leading families are of English ancestry“, versichert der *San Francisco Call*).⁴⁸⁷ Ganz in diesem Sinne hatte der Londoner *Observer* nach der Katastrophe in San Francisco einen Vergleich zwischen den unterschiedlichen ‚Kulturen‘ gezogen, der für die Westküste so vorteilhaft ausfiel, dass die *Oakland Tribune* die Glosse im Juni 1906 unter dem Titel „Greatness of the American People“ nachdruckte:

[A]ll that could have been done to fight the flames and cope with the needs of a whole city rendered houseless and destitute seems to have been carried out with a heroism, a resourcefulness, a rapidity of action almost unhuman in its steady courage, which the Old World can only view with envy and admiration. [...] Whereas at Naples superstitious peasants held images before the lava, at San



144. Illustration in der *Chicago Tribune*, 3. Januar 1909.

487 „London Houses Receive Confirming Messages“, *San Francisco Call*, 18. August 1906. Zum Antikatholizismus vergleiche Jones, *The Age of Energy*.

Francisco men banded themselves together as firemen and constabulary, working together against the ravages of the elements with coolness and precision [...].⁴⁸⁸

Die Grenzen zwischen einer Interpretation des Geschehens und seiner ideologischen Überhöhung sind hier fließend. Als der Schriftsteller und Bohemian Herman Scheffauer 1909 am Jahrestag der kalifornischen Katastrophe für den *Call* zur „Soul of San Francisco“ während des Wiederaufbaus schrieb, sah er sich jedenfalls zu einer Korrektur des lokalen Selbstbilds veranlasst:

Let us not plume ourselves to proudly, for as surely as the sun shines and human hope and endeavor survive fire and earthquake, old and poverty stricken Messina with half her population dead will in her turn do all that young and wealthy San Francisco has already done, and if she do not accomplish it in three years she will in seven, and if with less haste, then with infinite more order.⁴⁸⁹

Die ‚ferne‘ Katastrophe als schreckliches Spektakel blieb den Menschen in Kalifornien ohnehin nur kurz im Bewusstsein, selbst wenn dadurch plötzlich die eigenen Erinnerungen an eine von einem Tag auf den anderen zerstörte Stadt wieder erweckt wurden. So erschien die allegorische „Italia“ nur für einen Moment als eine Figur der Trauer und des Mitleids, während sich die „Francisca“ der Katastrophe von 1906 vom Opfer zur Königin des Westens entpuppen konnte. Seine erste Sonntags-Beilage 1909 hatte der *San Francisco Chronicle* als „California Achievement Edition“ angelegt; sie war sicher bereits fertiggestellt, als in der alten Welt die Erde bebte. Das reich illustrierte Magazin feiert den Wiederaufbau der Stadt und die Wirtschaftskraft der Region – auf seinem Cover schwebt eine schöne „California“ über den makellosen Wolkenkratzern einer modernen Großstadt.

⁴⁸⁸ „Greatness of the American People“, *Oakland Tribune*, 5. Juni 1906.

⁴⁸⁹ Herman Scheffauer, „The Soul of San Francisco. A Graphic Analysis of Some of the Qualities Which Lie Back of the Thunder and Dust and Hurry of Mammoth Reconstruction“, *San Francisco Call Magazine*, 18. April 1909.



145. N. N., *Looking down Howard from 18 [Eighteenth] St. Apr. 29, 1906.*

4. Surreale Zeiten

4.1. Durch das Megaskop

Ungefähr in dieser Zeit verfasste der afro-amerikanische Bürgerrechtler und Schriftsteller W. E. B. Du Bois eine kurze Erzählung, in der die Katastrophen in Amerika selbst in eine komplexe Allegorie über Fortschritt und Zivilisationsgeschichte eingewoben wurden. „The Princess Steel“ wurde zwischen 1908 und 1910 geschrieben und erst 2015, mehr als ein halbes Jahrhundert nach Du Bois’ Tod, veröffentlicht.⁴⁹⁰ Ein bürgerliches

⁴⁹⁰ W. E. B. Du Bois et al., „The Princess Steel“, 819.

Ehepaar besucht nach dem Lesen einer dubiosen Annonce das ‚soziologische Labor‘ eines Prof. Hannibal Johnson. Die Erfindung des Professors, die er den Beiden vorführt, dient gewissermaßen der Visualisierung historischer Zusammenhänge: Ein Instrument, das es den Menschen ermöglicht, das „Große Nahe“ zu sehen; eine Ergänzung also zum Mikroskop, das das „Nahe Kleine“ sichtbar macht und zum Teleskop, das uns das „Ferne Große“ erblicken lässt.⁴⁹¹ Während die vergnügte Gattin des Ich-Erzählers durch dieses „Megaskop“ nur den Broadway New Yorks erkennen kann („It was not tuned delicately enough for her“, stellt der Professor später fest), entfalten sich vor den Augen des zunächst skeptischen Protagonisten nicht nur die Landschaften der USA, sondern auch eine fantastisch-allegorische Geschichte der Stahlindustrie.⁴⁹²

In dieser Geschichte innerhalb einer Geschichte folgen wir den Abenteuern von Sir Guess von Londonton und seinem Reisegefährten, dem Lord des Goldenen Wegs. Mit einem goldenen Schwert, das er von seinem Gefährten geliehen hat, kann Sir Guess die „Princess Steel“ in einem prometheischen Gewaltakt zeugen/befreien – sie birzt als noch lebloses, bleiernes Ding nach einem Schwerthieb aus dem Arm ihrer Mutter, der „Queen Iron“, und wird erst in den Höllenfeuern der „Pit of Pittsburg“ zur wunderschönen jungen Frau. Nun fordert der Lord des Goldenen Wegs jedoch die ihm zugesagte Beute aus dieser Queste – einen bislang unbekanntenen „Schatz“ der Prinzessin, den er notfalls direkt aus ihrem Körper schneiden würde. Sir Guess wirft sich schützend vor seine Braut (selbstverständlich sind beide beim ersten Blick in Liebe zueinander entflammt), unterliegt jedoch nach einem langen Kampf seinem Gegner. Als die Prinzessin seinen Leichnam daraufhin in die glänzenden Strähnen ihres Haars einwickelt, erkennt der Lord des Goldenen Wegs, worum es sich bei dem versprochenen Schatz handelt: Stahl, den er Locke um Locke greift und – „scream[ing] with greed and joy“ – zu einem immer größeren Teppich verwebt. Ihr Gram und das unfreiwillige Verwoben-Sein mit dem industrialisierten Kontinent halten die Prinzessin an Ort und Stelle, doch ganz wehrlos ist sie nicht – ein Ruck an einer ihrer Locken reicht, um anderswo die Welt der Menschen zu erschüttern.⁴⁹³

One hand flashed up and with a quick sharp grasp pulled a single curl. I watched where the curl wended its way past Chicago, past Omaha, past the great plain and the sad mountain and the rough roaring of lands toward the sea and San Francisco; and suddenly the world whirled in San Francisco. The fire burst, the earth trembled, great cries rang round the world. Only the Steel stood silent and grim in the treacherous innocence – I gasped in fear – again flashed that blue and fatal hand: another curl trembled and far down in Valparaiso the earth

491 Ebd., 823f.

492 Ebd., 829.

493 Ebd., 827–829.

sighed and sank and staggered, and the steel stood cold and grim; again, and the Isles of the Sea quivered, a great ship shivered and dove to it[s] death.⁴⁹⁴

Die Prinzessin lässt ihre Hand nun sinken, doch nicht ohne eine Warnung. Sobald ihr ‚schlafender‘ Herr erwache, werde sie ihr gesamtes Haar freischütteln – „and then woe World!“ Du Bois verwendet hier die Katastrophen an der Pazifikküste als Szenen einer fortschrittskritischen Erzählung. Die Figur der Prinzessin erinnert in ihrer bedrohlich-schönen Erhabenheit und den in ihre Umwelt eingehenden Haaren nicht zufällig an Dixons Bilder. Du Bois muss letztere nicht einmal gesehen haben; vermutlich könnte hier ein allegorischer Typus ausgemacht werden, der den ästhetischen Vorstellungen der Zeit entspricht. Dieses Kapitel soll folglich versuchen, die unterschiedlichen kulturellen und geistesgeschichtlichen Zusammenhänge zusammenzufassen, in denen solche Bilder entstanden. Während die Frage nach den ‚Wahrheiten‘ dieser Bilder (und der Katastrophe) weiterhin alle dieser Zusammenhänge durchzieht, werden in den nächsten Abschnitten weitere Begriffe erneut oder zum ersten Mal aufgerufen werden, die für die Diskussion relevant erscheinen – die Natur und die Wildnis, das Erhabene und das Surreale, der Alltag und der Ausnahmezustand. Jeder dieser Zusammenhänge hätte eine ausführliche Auseinandersetzung verdient; hier soll jedoch nur der weite ideen- und kulturgeschichtliche Horizont vorgestellt werden, vor dem Arnold Genthe, Edith Irvine oder Edgar Cohen die Katastrophe photographierten und Maynard Dixon und W. E. B. Du Bois sie zu Allegorien verarbeiteten. Nach der Fokussierung auf das späte 19. und frühe 20. Jahrhundert in den beiden vorangegangenen Kapiteln wird der Blick auf die gut 250 Jahre seit der Aufklärung bis hin zur Gegenwart erweitert.

Professor Johnsons Maschine geht ihre Visualisierung des „Great Near“ mit einer sehr modernen Methode an: Aus einer ominösen, von einer Geheimbruderschaft zusammengestellten Chronik der „everyday facts of life“ der vergangenen 200 Jahre entsteht ein gewaltiges Diagramm, das jedoch zum Unmut des Wissenschaftlers schwer auslesbar bleibt – bis es seine Entwicklung des Megaskops möglich macht, auf einzelne Kurven des Diagramms und die mit diesen verbundenen Über-Menschen zu fokussieren, wie in diesem Fall die „Kurve des Stahls“ und das tragische Schicksal des Sir Guess und der Prinzessin.⁴⁹⁵

Freilich verwendet Du Bois hier wieder *anthropomorphe* Figuren, um die Ansicht des Großen Nahen zu ermöglichen oder – was Ideen des späteren 20. Jahrhunderts vorwegnehmen würde – zu *simulieren*. Darin mag, wie auch schon in Abschnitt 3.2. angedeutet wurde, ein grundsätzliches Problem der Neuzeit selbst zu Ausdruck kommen, wenn also das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt nur durch eine erneut *menschenförmige* Allegorie dargestellt werden kann. Wie Dixons über den Schloten thronende „Francisca Gloriosa“ lässt sich Du Bois’ Allegorie nicht vollständig auflösen. Sir Guess – „He was a

494 Ebd., 829.

495 Ebd., 822–824.

man of thought and study and ever his eager brains were pounding at the riddles of the world“ – mag recht eindeutig für die Wissenschaften eintreten und der Lord des Goldenen Wegs, der Sir Guess sein ebenso goldenes Schwert als Gegenleistung für den versprochenen „Schatz“ der Prinzessin leiht, für das Kapital; komplizierter verhält es sich mit der Bedeutung des Allegorischen selbst, also gewissermaßen dem Verhältnis der Geschichte in der Geschichte zu letzterer selbst. Sir Guess oder der Lord seien, so Professor Johnson, Über-Menschen („Over-men“) in einer Über-Welt („Over-world“) beziehungsweise einem Über-Leben („Over-life“):

Human life is not alone on earth – there is an Over-life – nay – nay I mean nothing metaphysical or theological – I mean a social Over-life – a life of Over-men, Super-men, not merely Captains of Industry but field marshalls of the *Zeit-geist*, who today are guiding the world events and dominating the lives of men.⁴⁹⁶ [Hervorhebung im Original]

Während sich das Über-Leben noch mit demjenigen vergleichen ließe, was in späteren Diskursen als ‚Strukturen‘ bezeichnet werden sollte, bleibt die Rolle der darin durchaus *handelnden* Subjekte unklar. Auch dem Protagonisten kommt Professor Johnson „fieberhaft“ („feverish“) vor, als er sein Projekt vorstellt:

“I want today to show you one of the Over-men – his deeds, his world, his life, or rather Life of lives – I can do it,” he said and drew his chair nervously toward us [...].⁴⁹⁷

Das *Life* des Über-Menschen entspricht einer Pluralität von *lives*; so kann er als ein bestimmtes Prinzip menschlichen Daseins verstanden werden, das jedoch innerhalb der Erzählung die Form einer Allegorie annehmen muss – es wird zugleich zur Idee abstrahiert und anthropomorphisiert. Dieses verborgene Paradox, das Walter Benjamin vermutlich einem allgemeinen „Darstellungsproblem“ der Philosophie unterordnen würde, ist hier vor allem als ein Symptom interessant. In politischer Hinsicht lässt sich dabei fragen, an welcher Stelle in Du Bois’ Allegorie eine menschliche *Agency* überhaupt denkbar ist, oder ob das menschliche Schicksal vielmehr den historischen Gewalten der „field marshalls of the *Zeit-geist*“ ausgesetzt bleibt.

Du Bois verwendet mit den allegorischen Figuren ein rhetorisches Mittel, das in anderen Medien Dixon und die verschiedenen Cartoonisten der Tageszeitungen einsetzen; Dixon und Du Bois eint zugleich eine Skepsis gegenüber einer ausbeuterischen menschlichen Zivilisation. Eine solche Fortschrittskritik war zu dieser Zeit selten, aber nicht unbekannt. George Perkins Marsh hatte bereits 1864 in *Man and Nature* vor den Folgen menschlicher Eingriffe in die Umwelt gewarnt und sehr im Sinne aktueller Kon-

⁴⁹⁶ Ebd., 823.

⁴⁹⁷ Ebd.

zepte eines ‚Anthropozäns‘ die Spezies als die effektiv einzige Lebensform des Planeten hervorgehoben, deren Zerstörungskraft über das zur Selbsterhaltung Notwendige hinausging:

Man pursues his victims with reckless destructiveness: and, while the sacrifice of life by the lower animals is limited by the cravings of appetite, he unsparingly persecutes, even to extirpation, thousands of organic forms which he cannot consume.⁴⁹⁸

In den folgenden Jahrzehnten und vor allem in der Ära Theodore Roosevelts wurde der Naturschutz in den USA zu einem prominenten gesellschaftlichen und politischen Anliegen.⁴⁹⁹ Dennoch ist ein so unmittelbarer Bezug zwischen Fortschritt und Katastrophe, wie ihn Du Bois in seiner – unveröffentlichten – Erzählung herstellte, ungewöhnlich. Verwandt ist zweifellos der Kommentar eines Yurok-Indianers, den der Anthropologe Alfred L. Kroeber aufzeichnete:

Now Earthquake is angry because the Americans have bought up Indian treasures and formulas and taken them away to San Francisco to keep. He knew that, so he tore the ground up there [...].⁵⁰⁰

Obwohl die Yurok jenseits der Katastrophe 1906 Legenden um ein personifiziertes Erdbeben kannten, braucht hier nicht einmal differenziert zu werden, ob es sich bei diesem Spruch um die Erklärung einer rätselhaften Naturgewalt handelte oder um einen schnippschen politischen Kommentar – dass das eine das andere ausschließen müsste, entspreche eher der Logik der Moderne. Du Bois spielt in „Princess Steel“ in gewisser Weise mit diesem modernen Verdacht gegenüber einem rückständigen ‚magischem Denken‘ – sein Professor Johnson ist schließlich ein Afro-Amerikaner, der von der „little Southern wife“ des Ich-Erzählers zuerst entsprechend für einen Bediensteten gehalten wird: „Well, uncle, where is professor?“⁵⁰¹ Dass der wissenschaftliche Anspruch des Professors dann nahtlos ins Märchenhafte übergeht, wird nur noch dadurch verkompliziert, dass die Ritter, Oger und Prinzessinnen einer dezidiert europäischen Tradition entspringen – und ein wie auch immer angebrachtes Ideal der ‚Ritterlichkeit‘ gerade in den Südstaaten zum Selbstbild gehörte.⁵⁰²

Der Spruch des Yurok-Indianers und Du Bois‘ Allegorie sind interessant, weil sie aktuelle gesellschaftspolitische Probleme der USA mit der Katastrophe zusammenführen. Wie auch auf Dixons komplexeren Bildern von 1906, auf denen die moderne Stadt zu-

498 George Perkins Marsh, *Man and Nature*, 36f.

499 Vergleiche Kapitel 8 bei Jones, *The Age of Energy* für eine Übersicht.

500 Alfred Louis Kroeber, *Yurok Myths*, 418. Vgl. auch Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 8.

501 Du Bois et al., „The Princess Steel“, 822.

502 Vgl. Jones, *The Age of Energy*, 80f.

mindest zwiespältig erscheint, ist das Erdbeben hier Teil einer weitreichenden Krise. Die Zerstörung der modernen Großstadt provozierte zwar auch konservative moralische Interpretationen; diese waren jedoch an der freigeistigen (oder materialistischen) Westküste kaum mehrheitsfähig oder wurden gar zum Anlass von Polemik. Mary Austin schrieb dazu in *Out West*:

There have been some unconsidered references of the earthquake disaster to the judgment of God; happily not much of it, but enough to make pertinent some conclusions that shaped themselves swiftly as the city fought and ran.⁵⁰³

Tatsächlich richtet sich Austins Kritik nicht gegen Aberglauben oder Bigotterie. Vielmehr sind diese „conclusions“ erneut aus dem Grund problematisch, dass darin das Erdbeben als Ereignis gegenüber der menschlichen Fahrlässigkeit in den Vordergrund gerückt wird – wie Charles Lummis, der Herausgeber von *Out West*, sieht Austin die gedrängte urbane Bauweise als Hauptgrund für das Ausmaß der Katastrophe.⁵⁰⁴ Andere verwendeten religiöse Interpretationen geradewegs als Hintergrund für schnippische Selbstdarstellung – nachdem die Mitarbeiter des Whiskey-Händlers Hotaling durch unermüdlichen Einsatz bei der Brandbekämpfung und kluge Diplomatie gegenüber dem Militär das Warenlager vor Feuer und inkompetenten Sprengaktionen retten konnten, warb die Firma mit einer Postkarte, die mit Reimen und photographischer Evidenz die Interpretation der Katastrophe als göttlicher Strafe auf die Schippe nahm:

If, as they say, God spanked the town
Because it was so frisky,
Why did he burn the churches down,
And save Hotaling's whiskey?⁵⁰⁵

Das kleine Gedicht schrieb Charles K. Field, der am 18. April den flanierenden Genthe darauf hingewiesen hatte, dass sein Haus in Kürze gesprengt werden würde. Das Gebäude des Schnapshändlers steht noch heute, zwei Blocks vom Portsmouth Square entfernt (aktuell wird hier Kleidung einer Pariser Luxusmarke verkauft).

503 Mary Austin, „The Temblor“, 505.

504 Ebd., 505f.

505 Zitiert bei Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 169–171.

4.2. Falsche Naturen

Die ‚Bedeutung‘ einer Katastrophe erschöpft sich nicht in ihrer ethischen Interpretation, also beispielsweise in der Frage, ob das schreckliche Geschehen die Konsequenz falschen Handelns sei oder selbst der Horizont, von dem richtiges und falsches Handeln möglich wird. Einige solche Interpretationen – die Katastrophe als Fortschrittsmoment oder ein quasi-utopischer Zustand zwischenmenschlicher Solidarität – wurden bereits in Abschnitt 1.4. erwähnt; darauf wird noch zurückzukommen sein. In Dixons und Du Bois’ Allegorien ist die *ästhetische* Komponente – die schöne, krisenhaft mit ihrer Umwelt verwobene Frauengestalt – mindestens ebenso relevant. Diese Figur mag für die weitere Diskussion erneut als Allegorie eintreten, wengleich mit anderen Vorzeichen: Es geht um den Drang der Menschen der Jahrhundertwende, ihrer Umwelt mit den zur Verfügung stehenden Mitteln ein (schönes) Bild abzurufen. Dass dies kein konfliktfreier Vorgang ist, liegt nahe; dass die Photographie ein wichtiges Austragungsfeld dafür ist, ebenso. Edgar Cohens Anspruch, der in Trümmern liegenden Stadt antike Ruinen (und der Neuen Welt eine entsprechende *Vorgeschichte*) abzugewinnen, ist dafür bereits ein Beispiel. Cohen nutzt dabei eine grundlegende Eigenschaft des Lichtbilds, das einen *Ausschnitt* der sichtbaren Wirklichkeit erfassen und neuen Interpretationen zugänglich machen kann, während das darauf Dargestellte weiterhin den Charakter des ‚Wirklichen‘ beibehält. Wie Susan Sontag beschreibt, ist dies letztlich auch ein politischer Akt, der unsere Wahrnehmung der Welt insgesamt beeinflusst:

In a world ruled by photographic images, all borders (“framing”) seem arbitrary. Anything can be separated, can be made discontinuous, from anything else. all [sic!] that is necessary is to frame the subject differently. (Conversely, anything can be made adjacent to anything else.)⁵⁰⁶

Dass dies keineswegs trivial ist, zeigen die unterschiedlichen Bilder der zerstörten City Hall – eine minimale Veränderung des Framings macht aus dem Subjekt entweder eine ‚schöne Ruine‘ oder den Beweis für Korruption im Bauwesen (Abb. 118 & 120). Cohen entfernt das Portal der City Hall aus der sowohl räumlichen wie zeitlichen Kontinuität San Franciscos 1906, um es in die Nachbarschaft des antiken Griechenlands zu verlagern.

Ein ungleich skurrileres Beispiel zeigt, wie unmittelbar *technische* Fragen der Photographie mit dem Verlangen einer ‚schönen‘ Darstellung der Natur verbunden sein können. Philip Gilbert Hamertons Beobachtung, dass die Kamera den Himmel nur auf Kosten einer unterbelichteten Landschaft (oder die Landschaft auf Kosten des überbelichteten Himmels) einzufangen vermag, beschäftigte die Menschen hinter der Kamera nicht weniger als den Kunstkritiker. Wie der Hobbyphotograph des 21. Jahrhunderts in seiner

⁵⁰⁶ Sontag, *On Photography*, 22.

Improvement of Negatives for Pictorial Ends

By CLARENCE PONTING.

In this age of photography, when all and sundry practice what, for want of a better name, is termed "pictorial photography," the number of "pure" photographers are in the minority, and therefore a short chat on a few of the methods (not new, perhaps) unknown to many, by which the negative can be improved to produce the final picture, may prove interesting and instructive. Not a very long time ago, people held up their hands in pious horror at the idea of this improving or "faking," as they termed it. They held that a photographic picture must be untouched either by hand on the print or by the greater crime of handwork on the negative, and such things as suppression of detail, holding back a certain portion of the negative during the process of printing, and introducing clouds, were never thought of, till some photographer more venturesome than his brethren actually dared to "print in" a sky. Well, I suppose this was the thin end of the wedge, for we have "faking" nowadays which in some cases makes us wish that we were back at the original stage when the wet plates were used.

It is only fair to say to those inclined to improve their work, that unless they have had some "artistic" training, or are naturally artistically inclined, they would do well to leave this subject alone till they have studied the works both of the well known painters, and, better still, from the many reproductions of acknowledged artists in the photographic world, which may be found in the press of to-day, with constructive criticism, which is the greatest help to the novice.

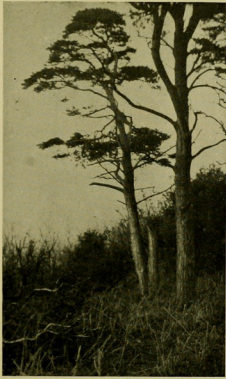


Fig. 1

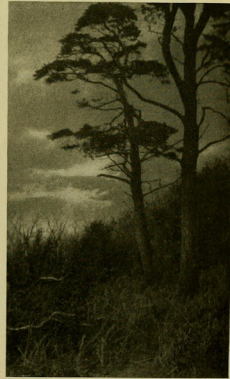


Fig. 2

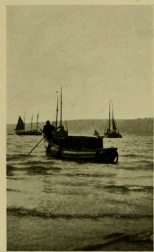


Fig. 3

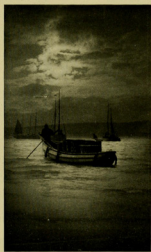


Fig. 4



Fig. 5

Software aus unterschiedlich belichteten Aufnahmen ein sogenanntes Hochkontrastbild erstellt, um beispielsweise einen dramatischen Wolkenhimmel über einer abends durch Laternen und Innenbeleuchtung erhellten Stadt darzustellen, griffen auch die Amateure der vorangegangenen Jahrhundertwende zu technischen Mitteln. In einem pragmatisch „Improvement of Negatives for Pictorial Ends“ betitelten Artikel in *Camera Craft* schreibt 1903 der britische Photograph Clarence Ponting entsprechend: „Now, in my opinion, the most useful form of improving a photographic landscape is the introduction of clouds.“⁵⁰⁷ Ponting geht es dabei nicht um die effektive Motivsuche, sondern um das Zusammenführen zweier Negative (Abb. 146 & 147). Dies ist die Zeit, in der Sadakichi Hartmanns Pendel weit in Richtung des Pictorialismus ausgeschlagen ist, wie auch Ponting bemerkt:

Not a very long time ago, people held up their hands in pious horror at the idea of this improving or „faking,“ as they termed it. [...] Well, [...] we have „faking“ nowadays which in some cases makes us wish that we were back at the original stage when the wet plates were used.⁵⁰⁸

Sein Artikel ist daher als Anleitung für interessierte Amateure zu verstehen, die bereits die künstlerischen Grundlagen der Photographie gemeistert haben und ihre Bilder nun mit bestimmten prakti-

146. Clarence Ponting, „Improvement of Negatives for Pictorial Ends“, *Camera Craft*, Dezember 1903, 7.

147. Ebd., 9 (gedreht).

⁵⁰⁷ Clarence Ponting, „Improvement of Negatives for Pictorial Ends“, 8.

⁵⁰⁸ Ebd., 7.

schen Mitteln „verbessern“ wollen.⁵⁰⁹ Ein ähnliches Ziel verfolgt der Autor des ein halbes Jahr später in *Camera Craft* erscheinenden Artikels „Clouds in Photography“. Erneut wird deutlich, dass für den Pictorialismus die Glaubwürdigkeit des *Bilds* weitaus wichtiger ist als diejenige der *Aufzeichnung*:

Needless to say, advanced amateurs use specially made cloud negatives which they print in conjunction with their cloudless ones. This method however, requires skilful [sic!] handling and considerable experience, for it must be borne in mind that clouds must “agree” with the picture into which they are introduced in three respects: As regards size, natural effect (as shadows on the water, reflections, etc.), and particularly in regard to atmosphere. If we print a cold, dreary winter cloud in a summer landscape the result will be ridiculous and we will get chills and fevers alternately when viewing it.⁵¹⁰

Was dies für den Wahrheitsanspruch der Photographie bedeutet, wird klar, wenn der Autor über die Zusammenstellung „delikater“ Wolken mit einer „schweren“ Landschaft schreibt:

The falsity of the effect is even more displeasing to the cultivated eye than it is false to nature.⁵¹¹

‚Echt‘ ist, was dem ästhetischen Qualitätsanspruch oder zumindest den Wahrnehmungsgewohnheiten Genüge tut. Diese Praxis der Wolkenmontage muss zu dieser Zeit so populär sein, dass sie in der Szene mitunter zu einigem Spott führte. Nicht viel später erscheint in *Camera Craft* unter dem Titel „A Danger Avoided“ folgende Glosse:

The writer of “Piffle,” a weekly department of most entertaining matter in *Photography*, recently devoted a lengthy paragraph to a humorous skit touching upon the experience of a photographer who possessed a cloud negative which he printed into everything. One of our esteemed contemporaries recently quoted from this department but with a forethought most consistent, neglected to include this paragraph. Three of its own illustrations in the same issue contained clouds from the same negative; two of them appearing on the same page.⁵¹² [H. i. O.]

Wenngleich es sich mit den „cloud negatives“ um eine wunderliche Anekdote der Photo-geschichte handelt, geschieht sie vor dem Hintergrund einer weitaus größeren Diskussion um die ‚Wahrheit‘ der Naturdarstellung. Die Kontroverse um die sogenannten ‚na-

509 Ebd.

510 Joseph Davis, „Clouds in Photography“, 61.

511 Ebd.

512 „A Danger Avoided“, *Camera Craft*.

ture fakers‘ begann 1903 und setzte sich für einige Jahre fort. Das Kernproblem ist im Sinne der Sache am besten mit den Worten eines Wolfes wiedergegeben, wie sie ihn die Journalistin Katherine Glover in einer polemischen Erzählung im *Brooklyn Daily Eagle* sprechen ließ:

“Nature fakers? Can it be that you don’t know what nature fakers are? I declare, we have lived so long away from the jungle that we have got sadly out of touch with things. This peanut and popcorn life of civilization is very deanimalizing. To enlighten your ignorance, nature fakers are men that stop over in the woods between trains and come back home and write all about wild animals in their native haunts.”

Nachdem vielen Autoren interessante Stoffe abhandengekommen waren, hätten diese nämlich ihren Blick auf ein neues Subjekt gerichtet:

“[...] Some of the clever [writers] thought of us, the wild animals. Nobody knew anything about us much and we hold ourselves aloof from controversy and are not apt to dispute anything they might write. So they turned in. As I say, they stopped over in the woods so as to see whether a deer or a wolf or a bear was really like they look in pictures or the same thing as offered as samples in the zoos, and then they began writing stories. Pretty bully stories, too, they tell me, in which they give us credit for almost human intelligence.”⁵¹³

Solche „pretty bully stories“ und dabei vor allem die Bücher der Autoren Thompson Seton und William J. Long sind es, die 1903 den Naturkundler John Burroughs zu einem zornigen Artikel im *Atlantic Monthly* veranlassten; anhand zahlreicher Beispiele versucht er zu belegen, wie Long und Seton in das Verhalten von Wildtieren menschliche Beweggründe hineinlesen oder gar, wie im Klischee des ‚cleveren‘ Fuchses, Tieren direkt menschliche Verhaltensweisen oder Charakterzüge zuschreiben.⁵¹⁴ Auch Burroughs trennt hier zwischen künstlerischen und dokumentarischen oder wissenschaftlichen ‚Wahrheiten‘, wenn er den diesbezüglichen Anspruch beispielsweise Thompson Setons angreift:

True as romance, true in their artistic effects, true in their power to entertain the young reader, they certainly are; but true as natural history they certainly are not.⁵¹⁵

513 Katherine Glover, „Prospect Park Nature Fakers – What?“, *The Brooklyn Daily Eagle*, 14. Juli 1907.

514 John Burroughs, „Real and Sham Natural History“.

515 Ebd., 300.

Diese Kontroverse entwickelte sich in den folgenden Jahren zu einem Kulturkampf, in dem selbst Theodore Roosevelt vehement Stellung gegen diejenigen bezog, die mit der Fiktionalisierung der Tierwelt das Studium der Natur verunreinigten:

[W]e abhor deliberate or reckless untruth in this study as much as in any other; and therefore we feel that a grave wrong is committed by all who, holding a position that entitles them to respect, yet condone and encourage such untruth.⁵¹⁶

Die Position des Präsidenten in dieser Debatte blieb indes nicht unhinterfragt, was beispielsweise seine eigene wissenschaftliche Qualifikation anging. Roosevelts Perspektive beschäftigt auch die Tiere in Katherine Glovers Geschichte; der Wolf muss sie über die traurige Wahrheit aufklären:

“He has looked at a good many of the through the barrel of a gun, and when he isn’t bagging game in Washington and throttling tigers that threaten the capitol, he is off to the woods to tickle the deer and the bear and anything that comes his way with friendly bullets. He doesn’t mean any harm, it is just a little way of his. He doesn’t know of course, that we have a fancy for life the same as he. [...]”⁵¹⁷

Glover rührt hier an das Problem, dass die aus einer ‚objektiven‘ Perspektive dargestellte Natur zum stummen Ding wird; was wiederum nichts daran ändert, dass die durch die ‚Nature Fakers‘ erdachte Agency der Tiere ebenso fremdbestimmt bleibt. In der Geschichte machen sich die Tiere in der Wildnis einen Spaß daraus, den ‚Nature Fakers‘ in der Tat kamera- und romantaugliche Motive zu bieten – wohl die rationalste Reaktion, während in der wirklichen Welt Teddy Roosevelt und Jack London auf den Seiten von Magazinen und Tageszeitungen allen Ernstes darüber stritten, ob nun Wolf oder Bulldogge einen Kampf auf Leben und Tod gewinnen würden.⁵¹⁸ Diese Debatte war letztendlich erneut eine um den literarischen Realismus. Individuelle Erfahrung spielte dabei eine zweiseitige Rolle. London und Roosevelt beriefen sich auf ihre jeweiligen Beobachtungen in der Wildnis; Burroughs witzelte, dass Setons Buch „Wild Animals I Have Known“ besser hätte „Wild Animals I Alone Have Known“ [H.i.O.] heißen sollen, während der Journalist Edward B. Clark alle Zweifel an Roosevelts Fachkenntnissen dadurch abzuschmettern meinte, dass dieser schließlich „the best kind of naturalist“ sei, da er seine Studien „in the field and not in the closet“ mache.⁵¹⁹

516 Theodore Roosevelt, „Nature Fakers“, 430.

517 Glover, „Prospect Park Nature Fakers“.

518 Edward B. Clark, „Roosevelt on the Nature Fakers“; „Jack London’s Reply to President’s Criticism“, *The Pacific Commercial Advertiser*, 30. Mai 1907.

519 Burroughs, „Real and Sham Natural History“, 298; Edward B. Clark, „Real Naturalists on Nature Faking“, 423.

Diese drei Beispiele – Umwelallegorien bei Dixon und Du Bois, Framing und Faking in der Photographie und die ‚Nature Fakers‘ in der Literatur – können schlaglichtartig das komplexe Verhältnis der Künste der Jahrhundertwende zur Wirklichkeit und Wahrheit der Umwelt beleuchten. Alle drei sind zu einem gewissen Grade ethisch, wenn Menschen sich etwas aneignen oder es um die Repräsentation des Anderen geht; zu einem gewissen Grade sind alle ästhetisch, da es um die sinnlich oder sachlich überzeugende Darstellung ihres Gegenstands geht. Selbst ein kritischer Autor wie W. E. B. Du Bois nimmt dabei eine anthropo- oder gar androzentrische Perspektive ein. Obwohl sich die Prinzessin seiner Geschichte als potenziell außerordentlich mächtig erweist, bleiben dennoch die Männer die Handelnden – Frauen werden befreit oder bedrängt. Wie Carolyn Merchant in *The Death of Nature* nachverfolgt, ist die Vorstellung einer ‚weiblichen‘ Natur, die gewaltsam ihrer Rohstoffe beraubt wird, bereits lange vor der Industrialisierung bekannt. Plinius der Ältere, der explizit von einer „Mutter“ Erde spricht, beklagt in seiner Naturgeschichte aus dem späten 1. Jahrhundert die Übergriffe des Menschen und scheut sich nicht vor brutalen Bildern; wie Du Bois – der ihn gelesen haben konnte – verbindet Plinius Eisen und Erdbeben:

Wir spüren allen ihren Adern nach, wir wohnen auf einer ausgehöhlten Erde, und wundern uns, daß sie zu weilen spaltet, oder das sie erschüttert, als wenn wir dergleichen von dem Unwillen unserer geheiligten Mutter nicht erpressen könnten. Wir dringen bis in ihr Eingeweide und suchen beim Aufenthalte der Verstorbenen Schätze, als ob sie da, wo wir sie mit Füßen treten, nicht gütig, nicht fruchtbar genug wäre.⁵²⁰

Dieser Anspruch auf ‚(körperliche) Unversehrtheit‘ von Erde oder Natur kann selbst zu einem Klischee werden, wenn Unversehrtheit zur weiblichen Tugend stilisiert und schließlich zum (männlichen) ‚Besitz‘ wird. Auch jenseits von Geschlechterpolitik durchzieht die problematische Verknüpfung von ‚Ursprünglichkeit‘ und ‚Reinheit‘ mit ‚Schutz‘ und faktischer Unterwerfung auf unterschiedlich (selbst)kritische Weise das Naturverhältnis der Menschen im Fernen Westen – dies beginnt mit der Vorstellung, dass der zuvor durchaus besiedelte Kontinent „free land“ sei, über das sich nun vom Osten her die zivilisierende *Frontier* bewege.⁵²¹ Nach der Aneignung des Lands und der Vertreibung der bisherigen Einwohner und Einwohnerinnen verändert die Wildnis ihren Charakter: Sie wird nun zu etwas, was „konsumiert“ werden kann, zu einem Ort der Andacht oder des (weitgehend *gefahrlosen*, weil verwalteten) Abenteuers für betuchte Stadtmenschen.⁵²² Die Wildnis, die zuvor als rein *feindseliger* Raum betrachtet wurde, wird so zunehmend zu ei-

520 Plinius Secundus, *Naturgeschichte*, 2:654. Im Original wird der Begriff ‚Mutter‘ nicht verwendet, Plinius diskutiert allerdings diese ‚mütterliche‘ Natur der Erde samt der Untaten der Menschen zuvor im 1. Buch seiner *Naturgeschichte*. Plinius Secundus, *Naturgeschichte*, 1:46.

521 Turner, *The Frontier in American History*, 3.

522 Vgl. William Cronon, „The Trouble With Wilderness. Getting Back to the Wrong Nature“, 78f.

nem *ästhetischen* Objekt. Die Entwicklung der ‚schönen Landschaft‘ im neuzeitlichen Europa wird dabei um die für die Nation sinnstiftende Idee der *Frontier* ergänzt.

Wie die ‚schönen Ruinen‘, die zerstörten Städten wie Chicago und San Francisco vorübergehend eine antike Vorgeschichte verliehen, ist die Wildnis ein historisch paradoxer Raum. Der Umwelthistoriker William Cronon weist darauf hin, dass Vorstellungen der amerikanischen Wildnis in mehrfacher Hinsicht als Fluchten vor oder aus der Geschichte verstanden werden können. Nicht nur muss die frühere Besiedlung durch die Ureinwohner und -einwohnerinnen ‚vergessen‘ werden; zudem verweisen alle der Erzählungen, die um die Wildnis und ihre Versprechen gemacht werden, auf Zeiten und Räume *jenseits* der Geschichte – sei es der Garten Eden, sei es ein transzendenter Ort des Erhabenen, sei es die jugendlich-aufregende Wildnis der *Frontier*, in der der Abenteurer seine *eigene* Vergangenheit hinter sich lassen kann, oder sei es die zeit- und geschichtslose Zone, die *noch* nicht durch die Zivilisation verwandelt worden ist.⁵²³ In der Ära Roosevelts wird dann die Erfahrung in der Wildnis zum notwendigen Ersatz für die verloren gegangene *Frontier*, oder, wie Christine Macy und Sarah Bonnemaïson treffend formulieren, zu deren *Re-Enactment*. Gerade die Jagd soll darin als ‚Charakterschule‘ taugen, wie sie zuvor Turner in der Expansion gen Westen sah.⁵²⁴ Ästhetik, Abenteuer und Naturbeherrschung fallen in eins. Geradezu paradigmatisch erscheint hier ein Interview, das Hamlin Garland 1895 mit dem populären Tierbildhauer Edward Kemeys für *McClure's* führte. Kemeys, erfahren wir, führt bereits als Jugendlicher im Bürgerkrieg das Kommando über ein schwarzes Artillerie-Regiment, lebt später unter Jägern und Indianern.⁵²⁵ Sein Metier bringt er sich selbst bei – „Nothing but study of the fact“, bezeugt er dem begeisterten Garland gegenüber und verbindet schließlich Abenteuer und Beruf, wenn er auf der Jagd das ‚Material‘ für seine Skulpturen sucht:

“Oh, we had a noble life! I was happy now. Every night I had all the animals I could use for dissection and posing. I used to sit around on a roll of hides after supper and sing. The boys always called for ‘The Lady in Crape.’ They never seemed to tire of it.”⁵²⁶

Nach einer entsprechenden musikalischen Einlage auf Wunsch des Interviewers fährt Kemeys mit der Beschreibung seiner Reise gen Westen fort, zu der er sich zeitgemäß einen femininen Geist zur Inspiration heraufbeschwört:

523 Ebd., 79f.

524 Christine Macy und Sarah Bonnemaïson, *Architecture and Nature*, 55. Vgl. Kapitel 10 bei Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind*; zu historischen Vorläufern Merchant, *The Death of Nature*, 130f.

525 Hamlin Garland, „Edward Kemeys“, 122, 125–27.

526 Ebd., 122, 126.

I seemed always to be following the genius of this new art whose home was in the West. I thought of it so much, I came to make a personality of it. I felt I must seek her in the mountain fastnesses of the West. I wanted to go to the very heart of the wilderness, and then came to the mountains! I went all through them. I met the mountain animals, I killed them, grizzlies, sheep, wolves.⁵²⁷

Dies alles liest sich wie eine unfreiwillige Illustration zu Heideggers Kritik am Weltbild, wenn das Tierleben in der Tat ‚vergegenständlicht‘ wird, um zum Bildgegenstand werden zu können; nicht zuletzt fällt hier der sarkastische Spruch des Protagonisten aus Stanley Kubricks Vietnam-Film *Full Metal Jacket* ein, in dem er seine Motivation für den Kriegseinsatz damit beschreibt, „interessante, anregende Menschen aus einer alten Kultur“ zu treffen – und zu töten. Dieser Vergleich zwischen Jagd und künstlerischer Motivsuche ist den Menschen der Jahrhundertwende keineswegs fremd. Der bereits entsprechend „Hunts With a Camera“ betitelte Artikel zu Arnold Genthe aus dem *Oregon Daily Journal*, aus dem im vorletzten Kapitel zitiert wurde, breitet diese Metapher detailliert aus:

Of all the forms of game that fell before the gunnery of the camera, the shyest and wariest is not the creature of the forest or the stream, but the ordinary imported Chinaman. Between lack of comprehension and superstitious fear, he regards the little machine with the snapping shutter in a spirit of mingled awe and hatred. That is why good photographs of Chinamen are so rare.⁵²⁸

Der Rassismus des Artikelautors braucht Genthe selbst nicht angelastet zu werden – dennoch zeigt dieses Zitat, wie stark solche Figuren des ‚unzivilisierten‘, nicht-menschlichen oder eben ent-menschlichten ‚Anderen‘ in der Vorstellung des amerikanischen Bürgertums verankert waren. Die politischen Dimensionen dessen sind, wie in Abschnitt 4.6. erneut aufgegriffen werden wird, nicht zu vernachlässigen. Zusammenfassend für das große Thema des Naturverständnisses in der ‚westlichen‘ Tradition kann hier festgehalten werden, dass die *Beherrschung* der Natur jeweils zwischen dem Subjekt und dem Objekt, dem Jenseitigen und dem Inneren des Menschen (und des Menschlichen) oszilliert: Die Natur kann *im* oder *am* Menschen das Unterbewusste und Vorgeschichtliche sein, das erst durch die Zivilisation geformt werden muss – uns sie kann als Umwelt das sein, was *außerhalb* des Menschen auf ähnliche Weise angegangen werden kann. Im Extremfall ist Fortschritt dann lediglich *pro forma* mit Aufklärung verbunden: Es geht nicht um die *Überwindung* ‚vormoderner‘ Vorurteile, sondern um die *Überwältigung* des ‚Natürlichen‘ durch das ‚zivilisierte‘ Subjekt, das seine vorgebliche Fortschrittlichkeit als Rechtfertigung zur Machtausübung sieht. Oder, anders gesagt: Das ‚Fortschrittliche‘ wird auf paradoxe Weise zu einem statischen Wert, an dem gemessen wird, wer herrschen und was beherrscht werden muss. Inwiefern ein Anspruch auf eine *gegenseitige* Transformati-

527 Ebd. Vgl. zu Kemeys Macy und Bonnemaïson, *Architecture and Nature*, 50–55.

528 „Hunts With a Camera“, *The Oregon Daily*, 9. März 1903.

on, wie ihn Turner für den amerikanischen Menschen an der *Frontier* stellte, dann noch erfüllt werden kann, bleibt als zentrale (ethische) Frage offen.

Hamlin Garland sah im jagenden Autodidakten Kemeys tatsächlich einen Repräsentanten des „true Genius of American art“, wie er ihn in *Crumbling Idols* zuvor ersehnt hatte – „an art which springs direct from a knowledge of nature and a fearless love of truth.“⁵²⁹ Dass dieses ‚realistische‘ Zusammendenken von Kunst und Feldforschung bei Garland oder den Gegnern der ‚nature fakers‘ mit dezidiert modernen Vorstellungen einer empirischen Wahrheit zusammenhängt, kann nicht geleugnet werden – für den New Yorker Naturschützer und Zoodirektor William T. Hornaday kam die Aufnahme oder gar das Belassen von Büchern eines ‚nature fakers‘ in einer Schulbibliothek der Vernachlässigung erzieherischer Pflichten gleich.⁵³⁰ Ebenso wenig kann aber geleugnet werden, dass die Beispiele für die Wahrheitssuche auffällig oft mit wirklicher oder metaphorischer Jagd einhergingen – selbst, wenn es sich um *candid photography* von Menschen im Herzen einer Großstadt handelte. Die „fearless love of truth“ war dabei weniger eine, in der sich jemand der Willkür der Autoritäten aussetzte, um eine unbequeme Wahrheit zu verbreiten, als eine bürgerliche Suche nach dem Abenteuer, die nur die eigene zivilisatorische Überlegenheit weiter stützte oder das urbane Ego an der Wildnis abhärtete (der um wissenschaftliche Wahrheit so besorgte Hornaday stellte 1906 im Affenhaus seines Zoos den Pygmäen Ota Benga aus, wo dieser zur Belustigung des Publikums mit einem Bogen auf Zielscheiben schoss. Ota Benga konnte 1906 den Zoo verlassen und beging 1916 Suizid; „[f]inally the burden of the white man’s civilization became too great for him to bear, and he sent a bullet through his heart“, schrieb die *New York Times* im Nachruf).⁵³¹

In Bezug auf die Darstellung der Katastrophe von 1906 stellte der Natur-Kultur-Diskurs eher den Hintergrund, als direkt zutage zu treten. Ein Grund wird sein, dass eine ‚natürliche‘ Ursache der Katastrophe ohnehin gezielt heruntergespielt wurde; die Katastrophe als willkommene Erneuerung der *Frontier*-Erfahrung und des Geistes der Pioniere und 49ers, der frühen Goldgräber, kam darin ganz ohne die Wildnis aus. Erdbeben und Feuer bleiben eine im Wesentlichen *städtische* Erfahrung. Allegorische Darstellungen beschränken sich entsprechend auf die bereits besprochenen Bilder einer personifizierten Stadt – dass in diesen, wie im Falle Dixons, noch Vorstellungen der Natur durchscheinen, ist nicht deren hauptsächliches Anliegen. Eine Ausnahme bilden ein paar einfach gezeichnete, mit „B. K. Leach“ signierte Postkarten. Hier steht für die Erde ein anthropomorpher Globus ein, der – mit einem Hundekörper versehen – einen als „San Francisco“ beschrifteten Jungen im Maul hält („Our little Shake-Up April 18th“) oder, mit menschlichem Körper, Ziegelsteine auf eine Person im Nachthemd wirft, während im Hintergrund Hochhäuser zusammenstürzen („The Day We Dodged Bricks“). Eine der

529 Garland, „Edward Kemeys“, 130f.

530 Clark, „Real Naturalists on Nature Faking“, 424.

531 „Ota Benga, Pygmy, Tired of America. The Strange Little African Finally Ended Life at Lynchburg, Va.“, *The New York Times*, 16. Juli 1916.



148. Eugene Zimmerman, Titelseite für *Judge*, 26. Mai 1906.

originellsten Zeichnungen zur Katastrophe stammt von Eugene „Zim“ Zimmerman, einem New Yorker Cartoonisten. Für das Titelbild der Satirezeitschrift *Judge* zeichnete er die Erde als einen älteren Herren mit Trinkernase, Brille und Hut; der Qualm, der aus der Zigarre in seinem Mund steigt, ist mit „Vesuvius“ beschriftet, während eine große Binde über seiner Stirn die Aufschrift „California“ trägt (Abb. 148). „I hope I shall never have one of those splitting headaches again“, klagt er sein Leid, auf den lädierten Schädel deutend. Ein rotes Kreuz markiert „San Francisco“, auch wenn die Stadt an der Bucht aus der Perspektive der Ostküste eher mitten in Texas zu liegen scheint. Hinter dem ‚Kopf‘ der Erde steht bereits die Sonne am Himmel, während die Figur sich auf einer dichten Wolkenbank aufstützt – die Erde ist hier ein

im Grunde aus jedem komplexeren ethischen, politischen oder wissenschaftlichen Zusammenhang befreiter Sympathieträger. Weder Ursache noch Folgen der Katastrophe werden dargestellt; nach dem Habitus dieses ‚Herren Erde‘ zu urteilen konnte er schlichtweg in der Nacht zuvor etwas zu viel über den Durst getrunken haben. Im Gegensatz zu den moralisch aufbauenden Allegorien der Franciscas und Columbias sagt dieses Bild allenfalls, dass am nächsten Morgen wieder die Sonne aufgehen wird – selbst wenn ihre Strahlen vorübergehend nicht ganz willkommen sein sollten.

4.3. Ästhetische Überwältigung

Bilder sind nie nur Plattformen ideologischer Rhetorik und medialer Selbstreflexion, sondern immer auch eine sinnliche Erfahrung – so sehr letztere selbst durch Ideologie und Kultur gerahmt sein mag. Gerade bei Bildern von Naturereignissen und Katastrophen werden diese Erfahrungen besonders extrem ausfallen, bis hin zum Zweifel an den eigenen Sinnen. Interessant ist, die Katastrophe entsprechend anhand des Gegensatzpaares vom Schönen und Erhabenen zu betrachten, selbst wenn wir diese Kategorisierung

des 18. Jahrhunderts mit guten Gründen nicht als allzu bindend betrachten sollten.⁵³² Es ist naheliegend, ein katastrophales Ereignis entsprechend dem Erhabenen zuzuordnen, wenn es im Sinne Edmund Burkes Vorstellungen von Schmerz und Gefahr aufruft.⁵³³ Tatsächlich ist eines von Burkes Beispielen in seiner *Philosophical Enquiry* von 1757 ein hypothetisches Erdbeben in London, dessen Ruinen mehr Menschen aus aller Welt anziehen würden als die intakte Stadt selbst.⁵³⁴ Für den Philosophen und späteren Politiker war es dabei maßgeblich, dass der Schrecken jeweils aus sicherer Ferne betrachtet werden konnte, um den Eindruck des Erhabenen hervorzurufen. Diese These ist medientheoretisch außerordentlich wichtig, wenn beispielsweise – wie für Susan Sontag – die Photographie neue Formen des Voyeurismus ermöglichen wird. Burke selbst geht auf Medien nur bedingt ein, wenn er die Wirksamkeit künstlerischer Darstellungen des Schreckens an ihrer Wirklichkeitstreue misst; eine These, die recht zeittypisch dem Ideal des Mimetischen in der Kunst folgt und heute in mehrfacher Hinsicht zu relativieren ist – alleine schon aufgrund des Phänomens, dass in realen Ereignissen wie dem Angriff auf das World Trade Center Medienbilder ‚wiedererkannt‘ werden (vgl. Abschnitt 1.6.).

Wie Burke leitet Kant gut dreißig Jahre später das Erhabene vom Schrecken der Naturgewalten ab. Das ‚dynamisch Erhabene‘ einer „Macht, die über uns keine Gewalt hat“ ist dabei ein Effekt der *Überwindung* der Natur durch die Menschen.⁵³⁵ Selbst wo der Mensch als Individuum noch der Macht der Natur wehrlos ausgesetzt sein kann, bleibt er als Angehöriger einer vernunftbegabten Spezies doch von ihr unabhängig:

Also ist die Erhabenheit in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserm Gemüte enthalten, sofern wir der Natur in uns, und dadurch auch der Natur (sofern sie auf uns einfließt) außer uns, überlegen zu sein uns bewußt werden können.⁵³⁶

Kants Analyse des Erhabenen könnte so die Grundlage einer Ästhetik der *Frontier* bilden, wengleich für ihn wie zuvor für Burke die sichere Distanz zum furchterregenden Ereignis notwendig ist, um ein ästhetisches Urteil fällen zu können; als Charakterschule kann das ‚dynamisch Erhabene‘ dennoch gelten, wenn dessen

Gegenstände [...] die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen, und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.⁵³⁷

532 Vgl. zum Sinn oder Unsinn des ‚Erhabenen‘ als einer aktuellen Kategorie James Elkins, „Against the Sublime“.

533 Edmund Burke, *Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 36.

534 Ebd., 44.

535 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 184.

536 Ebd., 189.

537 Ebd., 185.

Da es sich bei der Überwindung der Natur *im* Menschen nicht zuletzt um die Überwindung des Sinnlichen durch die Vernunft handelt, stellt Kants Theorie jedoch die *Darstellbarkeit* des Erhabenen weitaus stärker infrage als Burkes frühere Untersuchung – in diesem Sinne will Kant gerade im alttestamentarischen Bilderverbot einen ausnehmend erhabenen Moment ausmachen und entsprechend den Grund für das überlegene moralische Gemüt des Judentums in seiner historischen Blütezeit.⁵³⁸ Dieses Problem findet sich noch in Du Bois Science-Fiction-Erzählung wieder. Bereits begrifflich schließt sie an bestimmte andere Konzepte in Kants Theorie an, wenn letzterer bei der Diskussion des ‚mathematisch-Erhabenen‘ anhand der ägyptischen Pyramiden oder des Petersdoms zu beschreiben versucht, die weder aus weiter Ferne noch aus der Nähe, wo sie in einzelne Details zerfallen, ihre Wirkung entfalten können:

Denn es ist hier ein Gefühl der Unangemessenheit seiner Einbildungskraft für die Idee eines Ganzen, um sie darzustellen, worin die Einbildungskraft ihr Maximum erreicht, und, bei der Bestrebung, es zu erweitern, in sich selbst zurück-sinkt, dadurch aber in ein rührendes Wohlgefallen versetzt wird.⁵³⁹

Dies ist eben das „Great Near“, das Professor Johnson dank Statistik und Optik in seinem Megaskop sichtbar machen kann. Folgen wir Kants These, müsste diese gelungene Visualisierung das Gefühl des Erhabenen also aufheben, aber der Ich-Erzähler in Du Bois Geschichte ist dennoch nicht wenig erschüttert, als er von der Maschine ablässt. In gewisser Hinsicht kann das „Megaskop“ noch als die *Konsequenz* des ‚mathematischen Erhabenen‘ verstanden werden, das – wie Kant schreibt – „nur im Gemüte des Urteilenden, nicht in dem Naturobjekte“ selbst gesucht werden müsse.⁵⁴⁰ Das Gefühl des Erhabenen besteht letztlich nur zur Hälfte aus der „Unlust“ angesichts der „Unangemessenheit der Einbildungskraft in der ästhetischen Größenschätzung“, und wird erst durch die „Lust“ vervollständigt, „jeden Maßstab der Sinnlichkeit den Ideen der Vernunft unangemessen zu finden.“⁵⁴¹ Selbst das Unüberschaubare an der Natur ist klein angesichts des – menschlichen – Konzepts des Unendlichen; so ist das ‚Erhabene‘ auch unmittelbar Teil des anthropozentrischen Weltbilds, wie das „Megaskop“ die technische Erfüllung des letzteren ist (Heidegger würde über dieses Gerät nurmehr stärker erschrecken als über die Photographie der Erde).

In diesem Vergleich wird Kants eigene Beschränkung des ‚Erhabenen‘ auf die „rohe[...] Natur“ übergangen, die Menschengemachtes ausschließt; doch gerade darin kann vielleicht dem Zeitgeist des frühen 20. Jahrhunderts Genüge getan werden – die Komplexität der industriellen Gesellschaft ist nun zu einem neuen Paradigma der „Unangemessenheit“ menschlicher Einbildungskraft geworden. Sie ist derart unüberschau-

538 Ebd., 201.

539 Ebd., 174.

540 Ebd., 179.

541 Ebd., 180f.

bar, dass sie darin letztlich ihre Zweckmäßigkeit – für Kant das wesentliche Ausschlusskriterium für ein Empfinden des Erhabenen – längst verloren hat. Am äußeren Ende dieses Diskurses wird einige Jahrzehnte später das „nuclear sublime“ stehen, wenn schließlich die durch Menschen (oder einen *Unfall*) ausgelöste vollständige Zerstörung unserer Lebenswelt zur neusten Grenze menschlicher Einbildungskraft wird.⁵⁴²

Kants Skepsis gegenüber einer Darstellbarkeit des Erhabenen hinderte die Künstler seiner Zeit keineswegs daran, gerade diese anzugehen und dafür spezifische Bildformeln zu entwickeln. Ob bei deren Betrachtung tatsächlich ein Gefühl des Erhabenen aufkommen kann oder sie vielmehr die Situation illustrieren, in der dieses Gefühl entstehen könnte, braucht hier nicht zur Debatte zu stehen – wesentlich ist, dass sich diese Bildformeln bis in unsere Zeit erhalten haben und auch die Kompositionen der Arbeiten Genthés oder Dixons beeinflussen. Die vermutlich einprägsamste dieser Bildformeln, die sich von den Vesuv-Gemälden Pierre-Jacques Volaires und Michael Wutkys über Caspar David Friedrich bis hin zum aktuellen Kino durchzieht, ist der Einbezug (verhältnismäßig) kleiner Betrachterfiguren in die Darstellung überwältigender Naturszenarien; sie findet sich noch auf dem Poster für Roland Emmerichs Weltuntergangsfilm 2012, wo in offener Anlehnung an Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* ein tibetanischer Mönch einem gewaltigen Tsunami entgegenblickt, der gerade eine gegenüberliegende Bergkette überflutet. Diese Bildformel hat wahrnehmungspsychologisch zwei widersprüchliche Auswirkungen: Das Betrachten der Betrachtenden ermöglicht eine *doppelte* Distanz zum schrecklichen Geschehen und bietet zugleich Identifikationsfiguren innerhalb des Bildraums. Zumindest in der Photographie geht die Einladung zur Schaulust so einher mit der Einsicht in die ‚doppelte Passivität‘ gegenüber den Ereignissen im Bild, wie sie Susan Sontag analysierte (vgl. Abschnitt 2.7).

Der Erfolg dieser Bildformel darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass in diesem letzten Viertel eines Jahrtausends sowohl die Rolle des Bilds wie das Verhältnis von Mensch und Natur im Wandel war – und damit, wie in den vorangegangenen Kapiteln angedeutet wurde, auch die Funktion des Kunstwerks als einer Aufzeichnung oder Vermittlung der Natur neu und heftig diskutiert wurde. Zwischen dem Europa der *Grand Tour* und der Romantik und dem Amerika der *Frontier* und ihrer Wildnis herrschen Kontinuitäten und Brüche. Volaire oder Wutky reisen – wie für kultivierte Europäer aus dem Norden und Westen üblich – nach Süden, um dort in den Resten der Antike die (Vor-)Geschichte der eigenen Zivilisation zu erleben und am Vesuv die überzeitliche Gewalt der Natur. Wenn Jahrzehnte später die Maler der Hudson River School die amerikanische Wildnis erkunden, ist dies aber nicht nur eine Reise in eine (imaginäre) Vergangenheit, sondern eine zumindest *visuelle* Eroberung der Neuen Welt. Wie Michael Wutky Ende des 18. Jahrhunderts an den Krater des Vesuv klettert, kämpft sich Frederic Edwin Church Mitte des 19. Jahrhunderts mühsam durch den Dschungel Ecuadors, um am rauchenden und bebenden Vulkan Sangay endlich sein Skizzenbuch auspacken zu können.⁵⁴³ In bei-

542 Vgl. Frances Ferguson, „The Nuclear Sublime“.

543 Vgl. Barbara Novak, „American Landscape“, 38.

den Fällen setzen sich die Künstler einer persönlichen Gefahr aus, um ein spektakuläres Bild produzieren zu können. Das ‚Heroische‘ des Landschaftmalers nimmt die Empirik und Garlands „Furchtlosigkeit“ des Realismus vorweg, und auf komplexere Weise ebenso die Rolle des Photographen als eines flanierenden Detektivs.

Die ideologische Rahmung ist dennoch an allen dieser Momente und Orte unterschiedlich. Neue Theorien des Erhabenen und der Aufschwung der Naturwissenschaften machen es im 18. Jahrhundert erst möglich, dass ein überwältigendes Naturereignis zum Bildmotiv wird; was zuvor Stoff für Nachrichten oder Sünden- und Strafdiskurse war, kann jetzt als erbauliches Bildwerk bestaunt und letztlich konsumiert werden.⁵⁴⁴ Nicht zufällig verwendet Burke für den Gemütszustand angesichts des Erhabenen den beinahe frivolen Begriff ‚delight‘.⁵⁴⁵ Im 19. Jahrhundert ist dieser Diskurs bereits etabliert – ganz zu Schweigen von der Photographie, durch die die Herstellung eines ‚empirischen‘ Bilds in der Feldforschung neu definiert wird. In Amerika wirken zusätzlich für die dortige Gesellschaft wesentliche Fragen um Religion und Transzendenz auf das Konzept des Erhabenen ein; bis ins 20. Jahrhundert hinein werden diese Fragen dann von der ebenso kritischen wie bequemen Bourgeoisie immer weiter umformuliert oder fallengelassen. Wenn also auf Genthés Photos die Menschen San Franciscos zu einem imposant verhangenen Himmel emporschauen, unter dem gerade ihre Stadt untergeht, erkennen wir darin die bekannten Bildformeln („the cloudy sky is more grand than the blue“, stellt Burke lapidar in seiner *Enquiry* fest⁵⁴⁶) und eindrucksvoll das Verhältnis zwischen der erhabenen Gewalt und den Menschen, die in deren Betrachtung versunken sind – der historische Diskurs braucht aber nicht aufgerufen zu werden, um diese Bilder zu verstehen oder gar die Wahl des Motivs zu rechtfertigen.

Das Erhabene nimmt jedoch eine andere Funktion an, wenn wie im Falle der „Francisca“-Illustrationen Dixons oder seines „Genius of the West“ der Bildinhalt ethisch oder politisch verstanden werden soll. Auch hier wird der Mensch ins Verhältnis gesetzt: die winzigen Figuren, die auf den beiden Titelseiten für *Sunset* unter der gigantischen Stadtallegorie kaum auszumachen sind; der Siedler-Trek, angesichts des Geistes des Westens auf Spielzeuggröße geschrumpft. Im Gegensatz zur Landschaftsmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts, aber auch zu Genthés Photographien ist in diese Bilder eine Handlungsaufforderung eingeschrieben – eine Stadt muss wieder aufgebaut, der Westen erobert werden. Die Rolle der Betrachtenden im Bild ist hier nicht länger rein kontemplativ, sondern solidarisch oder motivierend; erhaben ist nicht nur die Natur, sondern auch die *Aufgabe*, vor der die Menschen stehen. Dies setzt diese drei Illustrationen Dixons, seine Titelblätter für die Sonntagsbeilage des *Chronicle* und in eingeschränktem Maße die „Francisca“-Bilder für Amelia Truesdells Buch wiederum von den vielen anderen allegorischen Bildern ab, die im vorangegangenen Kapitel besprochen wurden – mit der Ausnahme von John Gasts Fortschrittsallegorie von 1872 und vielleicht Alfred Fredericks bedrohli-

544 Vgl. Valerie Hammerbacher, „Vesuvius in Eruption“.

545 Burke, *Philosophical Enquiry*, 33f.

546 Ebd., 75.

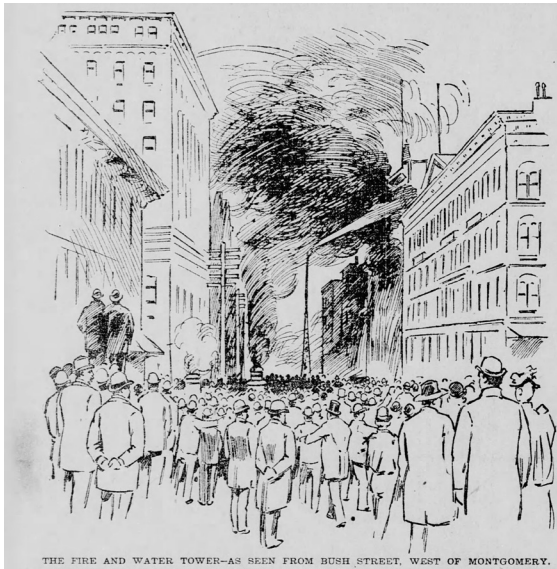
cher Zeichnung zum Großbrand in Chicago (Abb. 122 & 123). Ohne damit einen strengen Gattungsbegriff einführen zu wollen, könnte hier von einem ‚Frontier Sublime‘ gesprochen werden, in dem das Erhabene zum Aufruf wird, es selbst zu erfahren – eine stete Aufforderung, sich „mit der scheinbaren Allgewalt der Natur“ zu messen. Dass dadurch die von den Philosophen des 18. Jahrhunderts eingeforderte Zweckfreiheit ästhetischer Erfahrung aufgehoben wird, muss kein Widerspruch sein; schließlich könnte mit Heidegger dafür argumentiert werden, dass gerade der anthropozentrische Blick auf die Natur letztere der menschlichen Herrschaft und also einem Zweck unterordnet. Das ‚Frontier Sublime‘ wäre so die konsequente Fortführung neuzeitlicher ästhetischer Theorie. Die Kunsthistorikerin Barbara Novak schreibt entsprechend, dass bereits mit der Hudson River School das frühere Konzept des Erhabenen in einem „religiösen, moralischen und oft nationalistischen Konzept der Natur“ aufging, um „die aggressive Eroberung des Landes“ rhetorisch zu überformen.⁵⁴⁷

Die Allegorie und das Erhabene stehen in einem Spannungsverhältnis zueinander. Personifikationen wie Columbia, Francisca oder der „Geist des Westens“ sind ungeachtet ihrer Größe oder gar Maßlosigkeit dem menschlichen Subjekt *vergleichbar* – dem kann in der konkreten künstlerischen Umsetzung entgegengewirkt werden, wenn Dixon beispielsweise seine Figuren in Wolken oder Rauch auflöst, oder Du Bois die Haare seiner Prinzessin mit einem ganzen Kontinent verwebt (als herausragendes Beispiel für eine solche Verunklarung nennt Burke Miltons Beschreibung des Todes, dessen Substanz und deren Schatten jeweils das eine oder andere hätten sein können).⁵⁴⁸ Ebenso wichtig sind die gesellschaftlichen Konventionen, die durch die Attribute solcher Personifikationen aufgerufen werden – die ‚schöne Frau‘ widerspricht dem klassischen Konzept des Erhabenen durch die üblichen Assoziationen der Mütterlichkeit oder einer zu beschützenden Maid, selbst dort, wo Dixon und Du Bois selbst an diesen Klischees rütteln. Darin gehört sie den dem Erhabenen gegensätzlichen Kategorien des Schönen oder gar Begehrten an, die – so zumindest bei Burke – dem gesellschaftlichen Zusammenhalt oder der Arterhaltung dienen (was sowohl der ‚Besiedlung‘ des Westens wie dem Wiederaufbau der Stadt zugute käme).⁵⁴⁹ Letzten Endes zeugt die Allegorie der ‚schönen Frau‘ für die Umwelt (zu der im weitesten Sinne auch Stadt und Land gehören) von der Perspektive, aus der *beide* betrachtet werden. Dass im hier vorgestellten Pantheon der Personifikationen die wenigen männlichen Figuren wie die anthropomorphen Erdkugeln eher lächerlich und keineswegs erhaben daherkommen, spricht *ex negativo* weniger für Emanzipation als dafür, dass weibliche Figuren (und entsprechend die durch sie personifizierten Ideen und Gegenstände) weiterhin nur als Ideal und nicht als Subjekt gedacht werden.

547 Novak, „American Landscape“, 39. Übersetzung J. B.

548 Burke, *Philosophical Enquiry*, 55.

549 Ebd., 39f.



149. Illustration zu „Destruction by Flame, Smoke and Water“, *San Francisco Call*, 1. August 1893.

4.4. Kritische Posen

Die Theorie vom Erhabenen ist nicht unbedingt notwendig, um Bilder von Katastrophen zu verstehen und zu analysieren; dass bereits der Begriff historisch mit der Darstellung von Naturgewalten in der ‚westlichen‘ Neuzeit verbunden ist, schwingt dennoch bis in unsere Zeit mit – dem Philologen Arnold Genthe wird dies alles bekannt gewesen sein. Es wäre sicherlich interessant, die Begriffspaare des Erhabenen und der Allegorie einerseits und des menschlichen Subjekts und seiner Umwelt andererseits für den ‚Fernen Westen‘ weiter zu untersuchen, doch dies soll hier nicht weiter Aufgabe sein. Ob sie nun wahrnehmungsphysiologisch oder vor dem Horizont menschlicher Subjekterfahrung gedeutet wird, bleibt die Schaulust angesichts der Katastrophe selbst als Phänomen bestehen. In Frank Norris’ um 1895 geschriebenen, zu Lebzeiten aber unveröffentlichten San-Francisco-Roman *Vandover and the Brute* wird sie in ihrer lokalen Ausprägung zum Motiv einer kurzen Szene, in der der Protagonist und sein Freundeskreis ein Feuer an den Bush und Hyde Streets besichtigen. Bereits zwei Häuserblocks vor dem Brand sind sie Teil einer Menge, die sich auf die Suche nach dem Spektakel gemacht hat:

On the front steps of many houses stood middle-aged gentlemen, still holding their evening papers and cigars, very amused and interested in watching the crowd go past. One heard them from time to time calling to their little sons, who were dancing on the sidewalks, forbidding them to go; in the open windows above could be seen the other members of the family, their faces faintly tinged with the glow, looking and pointing, or calling across the street to their friends in opposite houses. Every one was in good humour; it was an event, a fête for the entire neighbourhood.⁵⁵⁰

Norris starb noch vor der großen Katastrophe von 1906; *Vandover* wurde 1914 von seinem Bruder herausgegeben, der nach eigener Aussage einige nicht mehr rekonstruierbare Eingriffe in den Text vornahm.⁵⁵¹ Der Schriftsteller konnte sich für diese Szene beispielsweise an einem Brand orientiert haben, der im 31. Juli 1893 abends ein Warenlager

⁵⁵⁰ Frank Norris, *Vandover and the Brute*, 54.

⁵⁵¹ Vgl. Donald Pizer, *The Novels of Frank Norris*, 31–33.

in der Bush Street verwüstete. „A crowd of people quickly gathered [...] and watched with painful interest the flames eating their way from front to rear“, schrieb der *Call* und illustrierte den Artikel mit einer Ansicht, auf der vor allem das schaulustige Publikum zu sehen ist (Abb. 149).⁵⁵² Dies war jedoch bei weitem nicht der einzige Brand, der in diesen Jahren in San Francisco das Presse- und Publikumsinteresse auf sich zog, und erst recht nicht die erste Katastrophe, die in den USA zum Spektakel wurde. 1889, als Norris selbst noch europäisierende Ritterromancen schrieb, zog die fatale Flutkatastrophe in Johnstown zahllose Schaulustige in die zerstörte Kleinstadt in Pennsylvania; ein Eisenbahnunternehmen bot für 2,35\$ Kurztrips an und empfahl den Reisenden, angesichts der schlechten Versorgungslage vor Ort Picknick-Körbe mitzunehmen.⁵⁵³

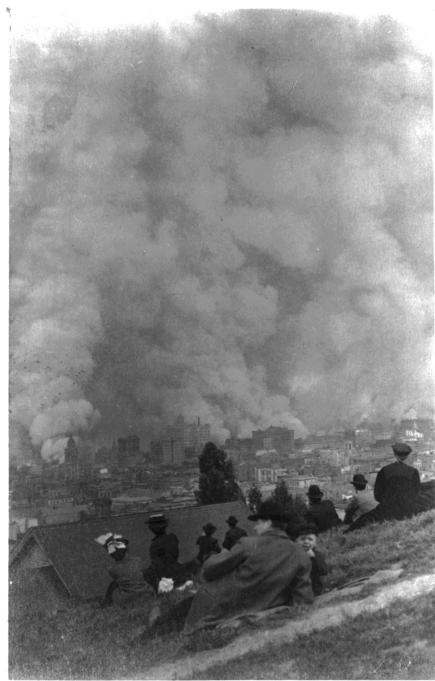
Genthes Photos der Sacramento und Clay Streets illustrieren solche Schaulust hervorragend, doch ein anderes seiner Bilder vom 18. April ist darin noch prägnanter. Wahrscheinlich vom Russian Hill aufgenommen, zeigt das Photo eine Ansicht der brennenden Stadt, bevor die Flammen noch Chinatown erreicht haben (im folgenden *Russian Hill A*). Wie auf *Sacramento Street* hebt sich das Gebäude der Pacific Mutual Life Insurance gegen den Qualm ab; links davon ist die Hall of Justice – mit noch intaktem Turm – zu sehen, rechts davon die Gebäude an der California Street. Nicht weit vor dem Photographen haben es sich einige Männer bequem gemacht, um das Geschehen zu betrachten; weitere Menschen sitzen oder spazieren weiter unten die Anhöhe hinab. Zwischen ihnen kommen zwei Frauen einen Pfad hinauf – sie blicken lachend den Hang hinauf, während sich eine ins Haar greift oder ihren Hut zurechtrückt. Ob sie nun zu den Männern zu Genthes Füßen oder direkt in die Kamera schauen: Die Blicke hinab auf das Spektakel werden plötzlich



150. Arnold Genthe, *Panorama from Russian Hill*, 1906.

552 „Destruction by Flame, Smoke and Water. A Disastrous Fire Breaks Out on Bush Street“, *San Francisco Call*, 1. August 1893.

553 Godbey, „Disaster Tourism and the Melodrama of Authenticity“, 279f.



151. Arnold Genthe, [San Francisco viewing the city burning after the 1906 earthquake], 1906.

152. A. Genthe, [Spectators sitting on hillside watching fires consume the city after the 1906 San Francisco earthquake], 1906.

unterbrochen und auf bewusste Weise erwidert, als hätten sie ohnehin den beiden Frauen gegolten (Abb. 150). Der Zufall will es, dass unten im Stadtzentrum – zwischen der Pacific Mutual und dem Kohl Building – das Bank- und Versicherungsgebäude zu sehen ist, vor dem Edith Irvine aus fast gleicher Richtung, aber unmittelbarer Nähe eine Menschenmenge fotografierte und ihrerseits in den Blick einer einzelnen Passantin geriet (vgl. Abschnitt 2.7., Abb. 57 & 58).

Genthe machte weitere Aufnahmen auf Russian Hill. Eine zeigt die beiden Frauen mit dem Rücken zur Kamera, wie auch sie zur Stadt hinabblicken (*Russian Hill B*; Abb. 151); eine weitere, etwas unscharfe ist von einem anderen Standpunkt aufgenommen. Hier schaut ein Kleinkind unglücklich zur Kamera, während ein Mann – vielleicht der Vater – weder Kind, noch Kamera, noch Katastrophe Beachtung zu schenken scheint (*Russian Hill C*; Abb. 182). Für ein anderes Bild wählte Genthe nur die brennende Stadt als Motiv (*Russian Hill D*; Abb. 183). Genthe fertigte zumindest von A, B und D Abzüge an, Adams wiederum übergab sie bei seinen Reproduktionen von 1956. Verglichen mit *Clay Street C*, wo die beiden afro-amerikanischen Paare eher skeptisch in Genthes Apparat blicken, ist *Russian Hill A* gerade durch das Lachen der beiden Frauen verunsichernd (vgl. Abb. 82 & 83). Eine ähnliche Wirkung entsteht bei Thomas Hoepkers bekanntem *Blick von Williamsburg auf Manhattan. Brooklyn, 11. September 2001*, auf dem eine Gruppe



153. Arnold Genthe, *The burning city from Russian Hill*. April 18th 2 p.m, 1906.

von Menschen in einem Park zu entspannen scheint, während weiter hinten das World Trade Center brennt; unlängst nahm die Amateur-Photographin Kristi McCluer in Oregon einige Golfspieler auf, die ebenso unbeteiligt ihrem Hobby nachgehen, während hinter ihnen ein Wald in Flammen steht. Hoepker hielt sein Photo vier Jahre zurück, da es ihm selbst zu kontrovers erschien. Am 10. September 2006 schrieb dazu Frank Rich, Kolumnist für die *New York Times*, sehr im Sinne der Kontroversen nach der Katastrophe 1906 von einer typisch amerikanischen Widerstandsfähigkeit, die eine schnelle Rückkehr zur Normalität ermögliche – aber auch mit einer Vergesslichkeit einherginge, dank der in diesem Fall fünf Jahre nach dem Terrorangriff die anfängliche Solidarität in den USA zur Befürwortung präsidialer Kriegstreiberei umgenutzt wurde. „The young people in Mr. Hoepker’s photo aren’t necessarily callous“, so Rich: „They’re just American.“⁵⁵⁴ In einer zynischeren Abwandlung dieser These twittert elf Jahre später der Drehbuchautor David Simon zu den Golfspielern in Oregon: „In the pantheon of visual metaphors for America today, this is the money shot.“⁵⁵⁵

Die Wirksamkeit dieser Bilder ist fraglos, ihre Aussagekraft als dokumentarisches Zeugnis menschlicher Verhaltensweisen hingegen ausgesprochen fragil. Zuerst lässt sich aus der Photographie nicht schließen, was vor oder nach ihrer Aufnahme geschehen ist. Kristi McCluer sagt dazu im Interview mit dem *Guardian*, dass in ihrem Photo schließlich nur ein Achthundertstel einer Sekunde festgehalten ist – die Golfer, die überdies noch ein im Bild nicht sichtbarer Fluss von dem Waldbrand trennte, hätten sich zuvor noch besorgt darüber unterhalten.⁵⁵⁶ Dies gilt ebenso für Hoepkers Bild. Das Magazin *Slate*, in dem ein kritischer Artikel zu Hoepkers Photographie und Frank Richs Inter-

⁵⁵⁴ Frank Rich, „Whatever Happened to the America of 9/12?“, *The New York Times*, 10. September 2006.

⁵⁵⁵ Kristi McCluer und Tim Jonze, „Kristi McCluer’s Best Photograph: Playing Golf While America Burns“, *The Guardian*, 27. September 2017.

⁵⁵⁶ Ebd.

pretation erschienen war, veröffentlichte später zwei Emails der abgebildeten Personen. Bei einer von ihnen handelte es um die Kunstphotographin Chris Schiavo, die zuvor mit ihrem damaligen Partner Walter Sipser von Brooklyn aus Zuflucht in Williamsburg gesucht hatte, wo sie sich nun mit Fremden über den Terrorangriff unterhielten. Schiavos Replik ruft in Erinnerung, was Edgar Cohen und Henry D'Arcy Power zur Katastrophe 1906 schrieben (vgl. Abschnitt 2.7.):

I am also a professional photographer and did not touch a camera that day. Why? [...] [M]ost of all to keep both hands free, just in case there was actually something I could do to alter this day or affect a life, to experience every nanosecond in every molecule of my body, rather than place a lens between myself and the moment.⁵⁵⁷

Im Gegensatz zu diesem Fall lassen sich Identität und Geschichte der beiden Frauen auf Genthes Photo mit größter Wahrscheinlichkeit nicht mehr rekonstruieren. Dass sie auf dem vermutlich zuvor aufgenommenen *Russian Hill B* von der Kamera abgewandt sind und damit gewissermaßen deren ‚Blickrichtung‘ mit aufnehmen, entschärft das Bild gleich mehrfach – auch der Photograph und sein Apparat werden so wieder ‚unsichtbar‘ und sind nicht länger Akteure in einem möglicherweise der Situation unangemessen Spiel der Blicke und Gegenblicke.

Um damit wieder kurz zu einer erkenntnistheoretischen und ethischen Fragestellung zurückzufinden, könnte das ‚Skandalöse‘ an *Russian Hill A* und *Blick von Williamsburg auf Manhattan* gerade darin bestehen, dass die Menschen im Bild den Blick vom erhabenen Ereignis abwenden, um *miteinander* in Kommunikation zu treten. Wesentlich ist aber, auf welche Weise die Kamera selbst dabei in die Kommunikation mit einbezogen wird. Schiavo und Sipser äußerten offen ihren Unmut darüber, von Hoepker *nicht* angesprochen und um Erlaubnis gebeten worden zu sein; Genthes strategische Ignoranz diesbezüglich wurde schon zureichend thematisiert.⁵⁵⁸ Dennoch nimmt *Russian Hill A* hierin eine ambivalente Stellung ein, falls Genthe nicht gerade mit versteckter Kamera operiert haben sollte und die Frauen nicht ihn, sondern die Männer auf der Böschung anblickten: Das Lachen der Frauen ist damit eine *Reaktion* darauf, in die Linse einer Kamera zu blicken. Auf ganz harmlose Weise äußert sich diese Ambivalenz auch in einem genrehafte Bild Genthes aus der Zeit nach der Katastrophe. Hier steht eine Gruppe von lachenden Frauen von der Kamera abgewandt um einen der typischen Freiluftherde, an denen die Überlebenden ihr Essen zubereiteten; im Hintergrund mitten auf der Straße – sowohl der Kamera wie den Frauen zugewandt – steht ein Mann mit einem Wassereimer. Ob er nun wie der Photograph der kleinen Szene um den Herd zuschaut, für das Photo posiert oder gar wartet, bis Genthe sein Photo geschossen hat, um sich zu den Frauen zu gesellen, ändert an der Stimmung des Bilds wenig (Abb. 154).

⁵⁵⁷ Walter Sipser und Chris Schiavo, „It’s Me in That 9/11 Photo“, *Slate*, 13. September 2006.

⁵⁵⁸ Ebd.

In seiner Essaysammlung *Believing is Seeing* analysiert der Dokumentarfilmer Errol Morris einen weiteren aktuellen Fall, in dem das Spiel zwischen dem Apparat und den Blicken und Posen der Menschen davor besonders drastische Auswirkungen hat. Zu den Bildern, die den Skandal um das Foltergefängnis Abu Ghraib auslösten, gehören mehrere Aufnahmen der Soldatin Sabrina Harman, wie sie beispielsweise – lachend und mit Daumen nach oben – neben einer Leiche posiert. Morris' Hauptanliegen ist, die Funktion der Photographie bei der Aufklärung der Verbrechen in Abu Ghraib

herauszuarbeiten; das Lachen der Soldatin ist dabei nicht unerheblich, da es zuallererst ihre Mittäterschaft zu bestätigen scheint. Die Interpretation ihres Verhaltens vor der Kamera blendet jedoch aus, dass die Kamera das Verhalten mitbestimmt – wie Morris mit der Hilfe des Psychologen Paul Ekman nachzuweisen versucht, nimmt die Soldatin hier schlichtweg eine Pose *für die Kamera* ein: Harman lacht und streckt den Daumen aus, *weil sie fotografiert* wird. Dass dies im krassen Widerspruch zu der Situation steht, in der sie fotografiert wird, wird gegenüber der nahezu instinktiven Reaktion auf den Apparat nachrangig (effektiv lieferte Harman damit Material zur Aufklärung der Verbrechen; sie selbst wurde wegen ihrer Misshandlung anderer Gefangener zu sechs Monaten Haft verurteilt).⁵⁵⁹

Dieses extreme Beispiel zeigt, wie uneindeutig menschliches Verhalten aus einer Photographie ablesbar ist. Alle dieser amerikanischen Porträts vor katastrophalem Hintergrund – zwei lachende Frauen am 18. April 1906, die Golfer in Oregon, eine Diskussion gegenüber Ground Zero und die grinsende Soldatin mit Leiche – können schnell als Illustrationen für bestimmte psychologische und kulturelle Narrative herangezogen werden. Ob sie diese belegen oder nicht vielmehr das Narrativ die Interpretation vorgibt, kann nur jeweils im Einzelfall und durch weiterführende Recherche zu den tatsächlichen Bildinhalten bestimmt werden (vgl. Abschnitt 2.9.). Der Versuch, während katastrophaler Ereignisse noch ‚typische‘ Verhaltensweisen festhalten zu wollen – seien diese dann ‚amerikanisch‘ oder ‚menschlich‘ – wird zudem durch die Katastrophe selbst vereitelt, die schließlich eine Unterbrechung des Alltäglichen und entsprechend Normativen auf ganz grundlegender psychologischer Ebene ist. Eine der prägnantesten schriftlichen Aufzeichnungen hierzu aus San Francisco findet sich in James Hoppers Artikel „Our San Francisco“, der 1906 in der Juni-Ausgabe von *Everybody's Magazine* erschien:



154. Arnold Genthe, *Cooking on the street*, 1906. Silbergelatine-Abzug von Ansel Adams, 1956.

559 Vgl. Kapitel 3 in Errol Morris, *Believing is Seeing*.

I went down Post Street toward the center of town, and in the morning's garish light I saw many men and women with gray faces, but none spoke. All of them, they had a singular hurt expression, not one of physical pain, but rather one of injured sensibilities, as if some trusted friend, say, had suddenly wronged them, or as if some one had said something rude to them. As for me I felt a strange elation. I was immensely proud of myself. I had gone through these hideous moments in full command of myself and now I was calm, obviously calm. And yet, a few days later when I saw a friend who had met me just at this time, he told me that I had been so excited I couldn't talk, that my arms shook, and that my eyes were an inch out of their sockets.⁵⁶⁰

Wie William James in Stanford beobachtet sich Hopper hier beim Beobachten – nur um später festzustellen, dass er hierfür nicht unbedingt der zuverlässigste Zeuge gewesen sein musste. Eine eher humorvolle Anekdote zur Aushebelung der Fremd- und Selbstwahrnehmung durch das Erdbeben wurde wiederum der *Los Angeles Times* von einem Dr. Ernest W. Fleming berichtet, der am Morgen des 18. im Palace Hotel aus dem Schlaf gerissen wurde und mit den anderen Gästen auf der Straße Zuflucht suchte:

“The next I remember I was standing in the street laughing at the unholy appearance of half a hundred men clad in pajamas – and less.”

“The women were in their night robes; they made a better appearance than the men. The street was a rainbow of color in the early morning light. There was every stripe and hue of raiment never intended to be seen outside the boudoir.”

“I looked at the man at my side; he was laughing at me. Then for the first time I became aware that I was in pajamas myself. I turned and fled back to my room.”⁵⁶¹

Die Katastrophe wirkt selbst dort nach, wo etwas explizit *objektiv* festgehalten werden soll – auf dem Weg ins Stadtzentrum macht sich Hopper penible Notizen zu den Schäden an jedem einzelnen Gebäude, bis ihm das absurde Ausmaß seines Vorhabens bewusst wird. Die Linse der Kamera mag von alledem nicht verzerrt werden, doch für die Menschen davor und dahinter gilt ebenso, dass die Wahrnehmung ihrer Außenwelt, ihrer Mitmenschen und ihrer selbst durch den plötzlichen Ausstieg aus dem Alltag bestimmt wird. Dementsprechend schwer muss sich der Versuch gestalten, menschliche Ausdrucksformen während einer Katastrophe zu verallgemeinern oder daraus gar Normen abzuleiten – stattdessen könnte gesagt werden, dass verallgemeinernde ‚Interpretationen‘ menschlichen Verhaltens in der Krise viel eher etwas über die grundlegenden gesellschaftlichen Ideale derjenigen aussagen, die sich darüber ein Urteil machen.

560 Hopper, „Our San Francisco“, 760b.

561 „In Riven Streets Charred Bodies Lay“, *Los Angeles Times*, 21. April 1906; auch abgedruckt in Linthicum und White, *Complete Story of the San Francisco Horror*, 128.

4.5. „An unique form of everyday life“

Die Katastrophe als eine epistemologische Krise, in der der menschliche Erkenntnisapparat zumindest kurzfristig seinen regulären Dienst versagt, ist kein rein psychologisches Phänomen – schließlich scheint auch die Umwelt der Menschen während eines katastrophalen Ereignisses durcheinander zu geraten, wenn – wie eben auf Genthés *Sacramento Street* – die Fassade eines Wohnhauses plötzlich einen freien Blick in dessen Inneres ermöglicht, oder – wie nach einer Flut oder einem Tsunami – ein Auto in einem Baum hängt oder ein ganzes Schiff nicht nur fern der Küste, sondern auf dem Dach eines Gebäudes gestrandet ist. Nichts an solchen Szenarien ist faktisch unmöglich, widerspricht jedoch unseren Vorstellungen einer Kontinuität des Alltags und einer Umwelt, die durch menschliches Handeln geordnet wird.⁵⁶² Psychologisch ähnelt diese ‚Unterbrechung‘ einer Traumlogik, in der unterschiedliche Fragmente eines Weltbilds auf neue und möglicherweise *bedeutungsvolle* Weise aneinandergereiht werden. Bilder von Katastrophen, oder – um die Diskussion aus Abschnitt 1.7. erneut aufzugreifen – katastrophale Bilder, in deren Entstehungsprozess der Ausnahmezustand selbst eingeschrieben ist, sind so per definitionem *surreale* Bilder. Dass der Begriff des ‚Surrealen‘ spätestens ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als statische Genrebezeichnung verwendet wird, muss für diese Untersuchung außer Acht gelassen werden – es geht hier um Bilder, die als radikale Alternative zum (bürgerlichen) Weltbild vorgestellt werden und daher ‚konventionelle‘ Kausalzusammenhänge übergehen, die also nicht durch Vernunft und Notwendigkeit, sondern durch Bretons „zweckfreie[s] Spiel des Denkens“ strukturiert werden.⁵⁶³ Freilich betrifft dies nicht die *Aufzeichnung* solcher Bilder, sondern deren *Betrachtung* (das Photo zeigt ein Boot, das durch Wassermassen auf ein Gebäude gehievt wurde; es *erscheint* surreal, weil das Boot auf radikalste Weise seinem alltäglichen Gebrauch und überhaupt seinem *Nutzen* enthoben wurde).

Die Katastrophe als ‚unwirklich‘ wahrzunehmen ist vermutlich eine neuere Entwicklung und sowohl von technischen Medien wie von modernistischen Weltmodellen wie der Psychoanalyse abhängig; für Burke, der die Darstellung eines erhabenen Motivs anhand ihrer *Wirklichkeitstreue* bewerten wollte, hätte dies geradewegs widersprüchlich sein können. Tatsächlich wertet er das Bild gegenüber der Sprache gerade aus dem Grunde ab, dass das Bild eine *klare* Vorstellung vermitteln will, während die Unklarheit der Sprache größere Emotionen zu erwecken vermag. Burke bezieht seine Beispiele dabei aus der antiken Sagenwelt und dem christlichen Mythos:

When painters have attempted to give us clear representations of these very fanciful and terrible ideas, they have, I think, almost always failed; insomuch that I have been at a loss, in all the pictures I have seen of hell, to determine whether

⁵⁶² Miles Orvell folgt einer ähnlichen Argumentation in seiner Analyse von Photographien nach Hurricane Katrina 2005, vgl. Orvell, „Photographing Disaster“, 658f.

⁵⁶³ André Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, 27.

the painter did not intend something ludicrous. Several painters have handled a subject of this kind, with a view of assembling as many horrid phantoms as their imagination could suggest; but all the designs I have chanced to meet of the temptation of St. Anthony were rather a sort of odd, wild grotesques, than anything capable of producing a serious passion. In all these subjects poetry is very happy.⁵⁶⁴

Im 19. Jahrhundert wird dieses Problem in mehrfacher Hinsicht relativiert. Zum einen findet eine Verschiebung des Imaginären von religiösen Inhalten hin zur unmittelbaren Lebenswelt der Menschen statt, ob der Schrecken nun aus einer gespaltenen Psyche oder der einen oder anderen Wesenheit entstammt, die dem bürgerlichen Individuum als absolut fremd erscheinen mag – das Gegenbild zur Versuchung des Heiligen Antonius ist dann Goyas Heimsuchung durch die Ungeheuer der eigenen Unvernunft, die sich *gerade* als dubiose Grotesken der Vorstellungskraft einfinden. Zum anderen bewirken der Realismus als ästhetisches Programm und die Photographie als ästhetische Praxis, dass Motive nunmehr zuallererst in ihrem Verhältnis zum Alltag betrachtet werden, selbst wenn dieses Verhältnis eine radikale Verneinung ist. Diesem komplexen Argument, in dem Repräsentation in ihrer doppelten Bedeutung als Darstellung und politische Stellvertreter-schaft verstanden werden muss, können wir uns hier nur in einigen Punkten annähern.

Der erste Punkt betrifft die Photographie. Wie Alan Trachtenberg in *Reading American Photographs* herausarbeitet, veränderte das neue Medium beispielsweise das Bild des Krieges gerade dadurch, dass es ihn in seinen *alltäglichen* Momenten festhielt – als eine „unique form of everyday life“, die die Photographen des amerikanischen Bürgerkriegs aufnahmen.⁵⁶⁵ Dies hat, wie Trachtenberg zu Recht feststellt, ganz praktische Gründe: Zumindes die frühen Photographen konnten mit ihren trägen, sperrigen Apparaten kaum dem chaotischen Geschehen auf dem Schlachtfeld folgen, geschweige denn darin die heroischen Momente einfangen, wie sie die Historienmalerei zuverlässig lieferte. Somit blieben als Motive die *ereignislosen* Szenen des Krieges – das Warten im Lager oder die grausige Tristesse der leichenübersäten Schlachtfelder. Auf einer epistemologischen Ebene erscheint es überdies nicht möglich, den Krieg als solchen darzustellen; zu chaotisch sind die einzelnen Vorgänge, um sich davon ein Bild machen zu können. Selbst das Lichtbild kann nur ein Fragment des Geschehens festhalten, das die politischen und historischen Zusammenhänge jedoch nicht wiedergibt. Gerade darin, schließt Trachtenberg, stimmt der zerstückelte photographische Bericht mit den unvollständigen Informationen überein, mit denen während des Bürgerkriegs alle Beteiligten zwischen der Zivilbevölkerung, den Soldaten im Feld und den Generälen selbst konfrontiert waren.⁵⁶⁶ Diese Analyse lässt sich auf ‚katastrophale Bilder‘ verallgemeinern und bleibt bis heute gültig. Kurz nach dem Massaker in Las Vegas am 1. Oktober 2017 veröffentlichte die *New*

⁵⁶⁴ Burke, *Philosophical Enquiry*, 58f.

⁵⁶⁵ Trachtenberg, *Reading American Photographs*, 75.

⁵⁶⁶ Ebd., 73–75.

York Times ein Video des Geschehens. Es ist aufgenommen mit der ‚Body Camera‘ eines Polizisten, einem Apparat, der zum Festhalten *objektiver*, weil im Zweifelsfall vor Gericht aussagekräftiger Daten eingerichtet ist. Zu sehen sind aber vor allem die Mauern, hinter denen sich der Polizist versteckt, während er andere aus dem Schussfeld dirigiert, oder der Boden neben einem Auto, hinter dem er mit anderen Schutz sucht.⁵⁶⁷

Zu diesen technischen und erkenntnistheoretischen Umständen, unter denen jede Krise als „einzigartige Form des alltäglichen Lebens“ erscheint, kommt jedoch als zweiter Punkt noch die Ideologie des Realismus mitsamt seiner unterschiedlichen Abwandlungen hinzu. Hier ist die Abkehr von der Darstellung herrschaftlicher Macht und Größe ebenso programmatisch wie die Fragmentierung als ein übergeordnetes Prinzip. Fragmentiert ist dabei das Leben, das Willkür und Zufall ausgesetzt wird, und fragmentarisch die Weise, in der es dargestellt wird – Linda Nochlin spricht hier in Bezug auf Manets Bildkomposition treffend von „pictorial slices of life, or more literally of ‚sliced off‘ life“.⁵⁶⁸ Die Zusammenhanglosigkeit in Raum und Zeit wird hier zu einer Anklage der falschen Vorstellungen von Bedeutung und Kontinuität, wie sie in den traditionellen Weltbildern vermittelt wurden. Dass die Photographie im 19. Jahrhundert den Krieg als sinnloses Sterben jenseits großer, heroischer Erzählungen zeigt, hat also seine eigenen Gründe, passt sich aber dennoch in die allgemeinen ideologischen und ästhetischen Entwicklungen dieser Zeit ein.

Die Katastrophe als ein Extremfall der Kontingenz nimmt innerhalb dieses neuen Weltverständnisses eine neue Bedeutung an. Wo ein schreckliches Ereignis zuvor teleologisch gelesen wurde – beispielsweise als Strafe oder Omen –, steht es nun sinnbildlich für das *Fehlen* einer solchen ‚Lesbarkeit‘ oder zumindest Planbarkeit menschlichen Lebens (die Katastrophe ‚bedeutet‘, dass letzten Endes nichts etwas bedeutet). Ob dies dann zum Nihilismus führt oder vielmehr zur Kritik an der Heuchelei herrschender Gesellschaftsformen: *interessant* bleibt die Katastrophe allemal. Diese Eigenschaft führt als dritter und letzter Punkt zurück zur Frage nach ‚katastrophalen Bildern‘ als *surrealen* Bildern – sie wird noch dringlicher, sobald wir mit Susan Sontag die Photographie als eine charakteristische Praxis des Surrealismus ausmachen, selbst wenn das Photographieren nicht zwingend den künstlerischen Vorgaben der surrealistischen Bewegung untersteht:

The mainstream of photographic activity has shown that a Surrealist manipulation or theatricalization of the real is unnecessary, if not actually redundant. Surrealism lies at the heart of the photographic enterprise: In the very creation of a duplicate world, of a reality in the second degree, narrower but more dramatic than the one perceived by natural vision.⁵⁶⁹

567 Las Vegas Metropolitan Police Department, „Police Body Camera Footage of Las Vegas Shooting.“ *New York Times*. Online verfügbar unter <https://www.nytimes.com/video/us/100000005477243/vegas-body-cam-video-.html>.

568 Nochlin, *Realism*, 163.

569 Sontag, *On Photography*, 52.

Ein Grund für das Surreale der Photographie liegt in ihrer ihrerseits *kontingenten* Entstehung:

[Photographs] owe their existence to a loose cooperation (quasi-magical, quasi-accidental) between photographer and subject – mediated by an ever simpler and more automated machine, which is tireless, and which even when capricious can produce a result that is interesting and never entirely wrong.⁵⁷⁰

Das „Quasi-Magische“, beinahe Zufällige oder Unfallhafte führt an den Anfang dieser Untersuchung zurück, wenn in Stanford ein Voltmeter die kalifornische Katastrophe aufzeichnet – dass der Apparat hier *entgegen* seiner eigentlichen Funktion ein Bild des Erdbebens produziert, kommt alledem nur zugute; selbst der Automat scheint so der *Écriture automatique* zugänglich zu sein. Das ‚Technische‘ am Bild wird zu einem Spiel mit der Wirklichkeit – „the photographer’s insistence that everything is real also implies that the real is not enough“, so Sontag.⁵⁷¹ Die Photographie als ästhetisches, interessantes Objekt belegt, dass das darauf Abgebildete *in sich selbst* noch nicht interessant genug war. Es ist naheliegend, dass der kontingente Moment der Katastrophe dieses Spiel nur weiter vorantreibt, wenn bereits das ‚Wirkliche‘ auf eine dem Alltag ganz widersprüchliche Weise vorliegt. Wenn Sontag schließt, dass wir entsprechend *jede* Photographie auf surreale Weise betrachten, müsste das Medium am ehesten in solchen Bildern zu sich finden, wie sie im April 1906 entstanden.⁵⁷²

Erneut ist wichtig festzuhalten, dass das ‚Surreale‘ an Bildern von Katastrophen in der *Betrachtungsweise* einer Photographie liegt, auf die aber durch Photograph oder Photographin hingearbeitet werden kann. Für Sontag ist dabei der zeitliche Abstand zwischen der Betrachtung und der Entstehung des Lichtbilds relevant. Das Surreale entsteht dabei nicht nur durch dessen „unabweisbares Pathos einer Nachricht aus der Vergangenheit“, sondern ebenso durch die offenkundigen Informationen über gesellschaftliche Klassen, die sich aus historischen Bildern ziehen lassen – surreal ist, was sich als allzu orts- und zeitgebunden zeigt.⁵⁷³ Genthes Photos aus Chinatown oder vom Russian Hill hinab, aber auch Edith Irvines Aufnahmen der Menschenmengen im Finanzdistrikt rufen diesen Effekt bereits durch die Bekleidung der Menschen hervor: Hier ist eine Gesellschaft zu sehen, in der die Kopfbedeckung ein unbedingter Teil der Garderobe ist. Dass die Anzüge und extravaganten Hüte angesichts der Katastrophe ‚unangemessen‘ erscheinen, entspricht zwar ausschließlich den Kleidungsnormen der heutigen Zeit, verstärkt aber den surrealen Eindruck. Für Genthe oder Irvine musste gerade dies alltäglich geblieben sein; Aufnahmen der Market Street, wie sie am frühen Morgen von Menschen in Pyjamas bevölkert war, sind hingegen nicht zu finden – vielleicht gerade angesichts einer

570 Ebd.

571 Ebd., 80.

572 Ebd., 74.

573 Ebd., 54. Übersetzung J. B.

allzu von der sittlichen Norm abweichenden Szene, deren Abbildung gar nicht erst zur Debatte stand.

Diese drei Punkte ergeben keinen Schlüssel zum Verständnis katastrophaler Bilder, sondern stecken grob ein sich ab dem 19. Jahrhundert entwickelndes Diskursfeld ab, innerhalb dessen solche Bilder betrachtet werden können: Mit der Photographie entsteht eine neue Darstellungsweise der Welt und ihrer Krisen, in der auch das Außergewöhnliche stets an den Alltag gebunden bleibt und zugleich immer nur fragmentarisch sichtbar wird; im Realismus werden diese Spannungsverhältnisse parallel als Kritik am traditionellen Weltbild ausformuliert; unter anderen Vorzeichen entwickelt sich im Surrealismus daraus ein ästhetisches Programm, das die Wirklichkeit selbst einer radikalen Kritik unterzieht. Da die Kernprobleme eines fragmentierten, willkürlichen Weltbilds um die Kontingenz des menschlichen Lebens kreisen, wird die Katastrophe hier zum Paradigma oder zumindest zum bevorzugten Motiv.

Inwiefern sich dieser aus dem 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart reichende Strang und das ‚Nachleben‘ der Erhabenheitsdiskurse des 18. Jahrhunderts letztendlich ausschließen oder an einzelnen Momenten zusammenfinden können, müsste gesondert untersucht werden (denken wir an Shelleys *Ozymandias* oder die Sequenz im ersten *Planet der Affen*, wenn der Protagonist die halbversunkene Ruine der Freiheitsstatue entdeckt). Als Fazit kann jedoch festgehalten werden, dass sich zwischen diesen beiden Strängen eine Ikonographie des katastrophalen Bilds entwickeln lässt, die zudem verstärkt durch die Photographie bestimmt wird. Bereits zur großen Flut in Johnstown 1889 lassen sich entsprechende Motive finden. Beliebt war beispielsweise das Haus eines John Schulz, das nicht nur wie ein gekentertes Schiff auf einer seiner Seiten zum Liegen gekommen war, sondern auch von einem gewaltigen Baumstamm durchbohrt wurde – einer trotz schwindelerregender Höhe gerne für Porträts genutzten Sitzgelegenheit.⁵⁷⁴ „A slightly damaged house“ betitelte der Photograph George Barker humorig seine stereoskopische Aufnahme



155. George Barker, *The Johnstown calamity. A slightly damaged house*, 1889. Hälfte einer Stereographie.

⁵⁷⁴ Godbey, „Disaster Tourism and the Melodrama of Authenticity“, 290.



156. H. C. White, *After the earthquake – frame houses tumbled from their foundations, San Francisco Disaster, U. S. A.*, 1907. Hälfte einer Stereographie.



157. Arnold Genthe, [Two men cleaning street, horse-drawn wagon and damaged buildings in the background, after the 1906 San Francisco earthquake], 1906.

me des Gebäudes; im übertragenen Sinne nicht einmal falsch, da die sechs Menschen darin die Flut tatsächlich überlebten (Abb. 155). Einem solchen extremen Beispiel einer ‚auf den Kopf gestellten‘ Welt stehen viele Bilder gegenüber, in denen zentrale Motive oder einzelne Details einen absurden Eindruck erwecken – dazu gehört 1906 die kopfüber in den Boden gestürzte Statue Louis Agassiz’ in Stanford (Abb. 5) ebenso wie die fehlenden oder losgelösten Fassaden auf Genthes Photos der Sacramento und Franklin Streets (Abb. 91) und den von Edith Irvine und Genthe von Nob Hill aufgenommenen Panoramen (Abb. 68).

Ein populäres Photomotiv boten zwei pittoreske, zur Seite geneigte Häuser in der Howard Street. Die zahlreichen Aufnahmen zeigen, wie dieser Szene unterschiedliche Stimmungen abgewonnen werden sollten. Auf einer durch die H. C. White Company vertriebenen Stereoskopie sind die frontal aufgenommenen Häuser aus ihrer Umgebung isoliert; nur das rechte scheint sich auf ein weiterhin aufrecht stehendes, kleineres Häuschen zu stützen. Im Bildvordergrund ist ebenso angeschnitten die Straße zu sehen – so gerahmt sind die beiden ‚schrägen‘ Häuser wie Edgar Cohens ‚antike‘ Ruinen jedem weiteren lokalen Zusammenhang enthoben. Auf dem Bürgersteig sind mehrere, zumeist schwarz gekleidete Frauen unterwegs. Der ersten, die einen Kinder-

wagen schiebend bereits am rechten Bildrand angekommen ist, folgen wie in einer kleinen Prozession zwei weitere Frauen – eine weitere Zuspitzung der ohnehin schon skurrilen Atmosphäre (Abb. 156).

Auch unter Genthes Negativen finden sich mindestens drei, in denen er dieses Motiv einzufangen versuchte – Abzüge davon sind soweit nicht bekannt. Eine dieser Aufnahmen zeigt beide Häuser schräg von rechts. Hier ist die Straße in ihrer gesamten Breite zu



158. W. J. Street, Howard Street, San Francisco Earthquake and Fire, 1906 Disaster, U.S.A., 1907. Marin County Free Library.

sehen und wird trotz offensichtlicher Schäden im Belag durch Menschen und einen Pferdewagen verwendet. Durch ein mit Schutt übersätes Grundstück zur Linken von den beiden ‚schrägen‘ Häusern getrennt steht ein offenbar unbeschädigtes Haus. Aus dieser Perspektive ist zudem sichtbar, wie das Dach des stabil gebauten Häuschens rechts die mit Schindeln bedeckte Wand seines eingesackten Nachbarn aufreißt: Bildinformationen, die einen eher dokumentarischen als affektiven Wert besitzen. Ein aus ähnlicher Perspektive aufgenommenes Photo von W. J. Street schließt noch ein größeres Haus zur Rechten ein – gut zu sehen hier als Bartessesches ‚punctum‘ die Tafeln mit der angesichts der erdbebenverzerrten Fassade nunmehr wenig attraktiven Information „zu vermieten“ (Abb. 158).

Zwei weitere von Genthes Negative hingegen zeigen die zwei Häuser von links und als Teil des ganzen Straßenzugs. Das ‚stützende‘ Häuschen tritt nun zwischen den anderen Gebäuden zurück, von denen auch andere skurrile Erdbebenschäden zeigen. Erneut ist die Straße in voller Breite zu sehen; neben Fuhrwerken sind auf einem der Negative jetzt auch Straßenarbeiter im Bild, die den Belag reparieren oder ersten Schutt wegräumen. Dieses Photo zeigt eine urbane Welt, die aus den Fugen geraten scheint, aber im Inbegriff ist, wieder zur Normalität zurückzukehren – so ist es vielleicht eher ein ‚Katastrophenbild‘ im Sinne Tremplers und weniger ein ‚katastrophales Bild‘ (Abb. 157).

Tatsächlich wurden die Häuser auf dieser Seite der Howard Street zwischen der 17. und 18. Straße knapp vom Feuer verschont und konnten zumindest noch als Photomotiv dienen: Eine auch als Postkarte vertriebenes Photographie, die die hier besprochenen Diskurse auf ironische oder naive Weise aufzugreifen scheint, zeigt die Howard Street in den Tagen nach der Katastrophe, als von der ‚verbrannten‘ Seite her noch Schutt auf der Straße liegt, der gegenüberliegende Bürgersteig vor den schiefen Häusern jedoch bereits von zahlreichen Passantinnen und Passanten belebt wird. In der Mitte der Straße aber stehen mit dem Rücken zur Kamera zwei Kinder, als wären sie gerade aus der verbrannten in die nur erschütterte Welt getreten (Abb. 145 auf Seite 227).

4.6. Tabula Rasa

Darstellungen von Katastrophen korrespondieren auf verschiedenste Weise mit den Erfahrungen, die Menschen während eines solchen Ereignisses machen. Emily Godbey, die zur Flut 1889 in Johnstown schreibt, sieht das Interesse an Photographien von Katastrophen in der zumindest *empfundenen* Unmöglichkeit, die Eindrücke in Worte zu fassen; Carl Smith findet ebensolche Formeln für Sprachlosigkeit und Überwältigung in den schriftlichen Zeugnissen des Großbrands in Chicago 1871 – die jedoch in den meisten Fällen ausgesprochen wortreiche Darstellungen des angeblich in Worten Undarstellbaren einleiten.⁵⁷⁵ Wie ‚ehrlich‘ solche Aussagen also gemeint waren und ob die (surreale) Betrachtung des Lichtbilds tatsächlich ein authentischeres Nacherleben der Katastrophe möglich machte, ist ein heute kaum mehr rekonstruierbares Detail der Mentalitätsgeschichte. Fest steht jedoch, dass gewöhnliche Ausdrucksformen für außergewöhnliche Ereignisse zuallererst nicht angemessen erscheinen, selbst wenn neue, ‚ungewöhnliche‘ Formen mit der Zeit selbst zur Tradition werden und darüber hinaus die Weise beeinflussen, in denen das Ereignis überhaupt wahrgenommen wird. Ein in unterschiedlichen Fassungen in Tageszeitungen und später in der *Complete Story of the San Francisco Horror* abgedruckter Text liest sich streckenweise wie eine Erzählung des Horrorautors H. P. Lovecraft:

Up Market street from the Ferry building to Valfira street nothing but the black fingers of jagged ruins pointed to the smoke blanket that pressed low overhead. What was once California, Sansome, and Montgomery streets was a labyrinth of grim blackened walls. [...]

The Call building stood proudly erect, lifting its whited head above the ruin like some leprous thing and with all its windows, dead, staring eyes that looked upon nothing but a wilderness.⁵⁷⁶

575 Godbey, „Disaster Tourism and the Melodrama of Authenticity“, 290; Smith, *Urban Disorder and the Shape of Belief*, 26f.

576 Linthicum und White, *Complete Story of the San Francisco Horror*, 48.

Auf der Strecke sind hierbei die Fakten geblieben – eine „Valfira Street“ hatte in San Francisco nie existiert. Gemeint ist, so lässt sich zumindest aus einer Textvariante in der *Binghamton Press* schließen, die Valencia Street; der *St. Louis Post-Dispatch* schreibt an der gleichen Stelle jedoch von der ebenso imaginären „Oaklavia street“, während der *Hawaiian Star* es schlichtweg bei der Market Street und dem Ferry Building belässt (immerhin schreiben auch die *Chicago Tribune* und die *Willmar Tribune* von einer „Valfira street“). Auch die Narration wird abgewandelt; in den Tageszeitungen weist einem noch ein „pan-ting fireman“ den Weg aus dem Labyrinth – nur der *Hawaiian Star* überlässt dies lieber einem Soldaten und verschiebt die Verantwortung aus der zivilen in die militärische Sphäre.⁵⁷⁷

Wichtig an diesem ‚katastrophalen Text‘ ist, dass seine Ruinen nicht zu Kontemplation und Innenschau aufrufen. Die zerstörte Stadt ist ein chaotischer Raum, dessen bisherige Infrastruktur vernichtet ist oder keine Orientierungshilfen mehr bietet – ein „Labyrinth“, nichts als eine „Wildnis“, in diesem Sinne auch den bisherigen Einwohnerinnen und Einwohnern fremd. „Union square is a Sahara desert“, formuliert der Autor im *Hawaiian Star* mit direktem Verweis in die Ferne; andere Zeitungen und die *Complete Story* schreiben an gleicher Stelle noch von einem „barren waste“. Auch ein späterer Bericht greift diese Metapher auf, um ein Bild des Schreckens zu zeichnen:

All that was left of the proud Argonaut city was like a Crescent moon set about a black disk of shadow. A Saharan desolation of blackened, ash covered, twisted debris was all that remained of three-fifths of the city that four days ago stood like a sentinel in glittering, jeweled armor, guarding the Golden Gate to the Pacific.⁵⁷⁸

Die so beschriebene Verwüstung ist auf unterschiedliche Weise in den Photographien von 1906 festgehalten. Genthes Photo eines Strom- oder Telefonmasts inmitten einer niedergebrannten Straße, auf dem nur klein am linken Bildrand eine Gruppe Menschen kauert, sticht hierzu aus seinen Arbeiten heraus (Abb. 159). Auch Edith Irvines Bilder, auf denen Trümmerhalden den gesamten Bildvordergrund ausmachen, verbildlichen die Dimensionen der Zerstörung; viele andere Photographen haben versucht, das ganze Ausmaß der Katastrophe in Panoramen einzufangen, darunter natürlich herausragend George R. Lawrence (Abb. 18 auf Seite 59f). Tatsächlich ist es gerade das plötzliche Fehlen

577 „Parks are Full of the Sufferers. Flames Raced Unchecked All Night; Pinch of Hunger is Already Felt by Survivors“, *Binghamton Press*, 20. April 1906; „Frisco’s Dead Are Being Buried at Rifle Point; Fury of Flames Abating; Honolulu is Shaken“, *St. Louis Post-Dispatch*, 20. April 1906; Frank L. Hoogs, „Destruction is Complete“, *The Hawaiian Star*, 5. Mai 1906; „All of Frisco Swept Away. Night and Day of Fire Completes Devastation of City Proper“, *Chicago Tribune*, 20. April 1906. Der ‚Originaltext‘ für diese auch in ihrer Länge unterschiedlichen Artikel stammt vermutlich von der Associated Press.

578 Linthicum und White 1906, *Complete Story of the San Francisco Horror*, 48. Auch dieser Text erschien in der Tagespresse und wurde mit Abweichungen am 23. April 1906 im *Evening Star* aus Independence in Kansas veröffentlicht.



159. Arnold Genthe, *Washington Square. Union St., at Powell? Showing fire # 9*, 1906.

der urbanen Topographie, das die größte Verstörung verursacht. Etwas bevor Edith Irvine und Genthe von Nob Hill aus nach Süden hinab die Stadt photographierten (Abb. 68), hatte letzterer auch eine ähnliche Aufnahme von einem Haus an der Ecke Taylor und California Street aus geschossen – dessen markanter Fenstergiebel ist gut im Bild zu erkennen (vgl. Abb. 107). Rechts, zwischen dem Dach und der sichtbar beschädigten City Hall, ist das mehrstöckige Bella Vista zu sehen, das auch auf Irvines Photo zur Linken ins Bild ragt (Abb. 160). Auf einem Photo, das Genthe nach dem Brand von Nob Hill aus aufnahm, kann das Hotel mit seinen auffälligen Erkern nicht länger zur Orientierung dienen; eine Ruine, die hier links zu sehen ist, ist eine Grundschule, die auf Genthes früherem Photo nur knapp hinter dem weit größeren Bella Vista sichtbar ist und auf Irvines Photo vollständig von ihm verdeckt wird. Ohne die Häuserblocks, die zwischen der California und Sutter Street ansonsten die Sicht versperren, hätte Genthe hier etwas rechts der Bildmitte sein eigenes Haus und Studio sehen können – wäre es nicht wie der Rest des Blocks ebenso dem Erdboden gleichgemacht worden.

Diese Tabula Rasa der Katastrophe wurde nicht nur negativ interpretiert. Für einige schien sie einen Möglichkeitsraum zu eröffnen, in dem die bisherigen Hierarchien und Abhängigkeiten mitsamt den materiellen Werten der Stadt beseitigt werden konnten. Mary Austin betonte in ihrem Artikel für *Out West*, dass die Menschen in San Francisco nunmehr „houseless [...], not homeless“ seien:

[...] for it comes to this with the bulk of San Franciscans, that they discovered the place and the spirit to be home rather than the walls and the furnishings. No



160. Arnold Genthe, *Untitled*, from *The San Francisco Earthquake and Fire*, 1906.

matter how the insurance totals foot up, what landmarks, what treasures of art are evanished, San Francisco, our San Francisco is all there yet.⁵⁷⁹

Für Austin ist die Stadt also ein zwischenmenschlicher Raum, der von Besitz und gebauter Struktur unabhängig ist. Dies ist, wie in den Abschnitten 1.4. und 2.7. bereits angesprochen, ein privilegierter Standpunkt, der für eine obdachlos gewordene mehrköpfige Arbeiterfamilie wohl weniger nachvollziehbar wäre. Dennoch bleibt es eine der populärsten und auch nachhaltigen ‚großen Erzählungen‘ dieser Katastrophe. Wenn sich, wie Henry D’Arcy Power in *Camera Craft* schrieb, Bettler und Millionär auf „common ground“ wiederfinden, scheint in der Katastrophe der frühere Wortsinn einer dramatischen Wendung, einer Revolution durch.⁵⁸⁰ Vielleicht am radikalsten formulierte dies 1906 der Publizist Bailey Millard: „Something besides public and private fortune had gone down with the walls of the city, and that something was the god of greed.“ Angesichts der Großzügigkeit und gegenseitigen Nothilfe in der zerstörten Stadt wird die Katastrophe zum Weckruf für eine bessere Gesellschaft; „When Altruria Awoke“, so auch der Titel seines Artikels für das *Cosmopolitan Magazine*:

⁵⁷⁹ Austin, „The Temblor“, 503.

⁵⁸⁰ D’Arcy Power, „Earthquake and Fire“, 158.

Here was a luminous lesson in Utopian economics – a lesson for the whole, doubting, artificial, selfish world – a dropping off of all mean play at precedence and the cunning trickery of gain.⁵⁸¹

Im Gegensatz zu dieser Interpretation der Katastrophe steht das Phantasma eines gewaltvollen Ausnahmezustands, in dem sich in der zerstörten Stadt nicht das Potential des Altruismus erfüllt, sondern Plünderer und Mörder wüten, während die Überlebenden ohnmächtiger Panik verfallen. Zur Logik dieses Ausnahmezustands gehört, dass dieser Gefahr bereits präventiv entgegengewirkt werden muss – im Extrem werden dadurch Maßnahmen zur ‚Wiederherstellung der Ordnung‘ zum Selbstzweck, für die eine Prognose oder ein Gerücht als Anlass ausreicht. Polemisch zugespitzt lässt sich hier folgendes Schema feststellen: Konservative Eliten warnen vor einem unausweichlichen Zerfall der Zivilgesellschaft, während in den Massenmedien erste Schreckensmeldungen zu Gewalt und Ausschreitungen erscheinen; Militär und Milizen werden herbeigerufen und drastische Maßnahmen angedroht; das Ausbleiben von sozialem Chaos wird als Erfolg dieser Abschreckung gepriesen, während sich die früheren Schreckensmeldungen als unbelegte Gerüchte erweisen. In diesen Zusammenhang gehört der widerrechtliche Schießbefehl gegen Plünderer, den 1906 Bürgermeister Eugene Schmitz am ersten Tag der Katastrophe erteilte, und die verbreitete, aber falsche Vorstellung, dass die Stadt unter Kriegsrecht gestellt worden sei.⁵⁸² Auch 1871 beorderte der General und Bürgerkriegs-Veteran Philip Sheridan Truppen nach Chicago, um die Ordnung aufrechtzuerhalten – obwohl Sheridan selbst die Schreckensgeschichten von Verbrechen und Lynchjustiz für „absurde Gerüchte“ hielt, sah er die Anwesenheit des Militärs als notwendig an, um die allgemeine Stimmung im Bürgertum zu beschwichtigen. Wie Carl Smith gut zusammenfasst, diente die Anwesenheit der Armee sowohl dazu, das Leben und den Besitz der Menschen in der Stadt zu schützen, wie als *Rechtfertigung* der eigenen Ängste, die durch die Militärpräsenz bestätigt wurden.⁵⁸³ Mary Austin beschreibt eine ähnliche Haltung während der Katastrophe von 1906:

The will of people was toward authority, and everywhere the tread of soldiery brought a relieved sense of things orderly and secure. It was not as if the city had waited for Martial Law to be declared, but as if it precipitated itself into that state by instinct as its best refuge.⁵⁸⁴

581 Bailey Millard, „When Altruria Awoke“. Gordon und Morgan-Witts machen aus Millard in ihrem Buch *Earthquake* einen Künstler, der am morgen des 18. ein Panorama der Stadt malen möchte. Als Titel des Gemäldes hat er „When Altruria Awoke“ gewählt; Gordon und Morgan-Witts, *Earthquake*, 59.

582 Vgl. Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 64, 67–69.

583 Smith, *Urban Disorder and the Shape of Belief*, 79. Vgl. auch Solnit, *Paradise Built in Hell*, 34–40 zu San Francisco 1906.

584 Austin, „The Temblor“, 499.



161. Arnold Genthe, *Turk St. Jefferson Square?*, 1906. Abzug nach 1910. „Ring the Bell for Landlady“, informiert eines der Schilder am „House of Mirth“.

Noch stärkere Worte, die geradewegs Carl Schmitts spätere Thesen zum Handeln des Souveräns im Ausnahmezustand illustrieren zu scheinen, fand ein Autor der *Chicago Tribune*:

Gen. Funston is the dictator at San Francisco today, and, although he is acting in a way which is wholly and undeniably unconstitutional, every sentiment in and out of congress is that the army has demonstrated its splendid capacity not only to preserve peace in the face of armed resistance but to take charge of affairs in a stricken city at a time when intelligent discipline was more needed than everything else.⁵⁸⁵

Photographien und Illustrationen von 1906 zeigen sowohl die Realität wie die Vorstellungen dieser gegensätzlichen Interpretationen der Katastrophe. Auf der einen Seite stehen die zahlreichen Bilder, die wie Dixons Illustrationen für den Gedichtband *Amelia Truedells* den Alltag in der zerstörten Stadt hervorheben; gerade die Bilder, auf denen Notunterkünfte launig mit den Namen luxuriöser Etablissements versehen werden, verweisen auf einen Möglichkeitsraum, in dem Klassen- und Besitzverhältnisse zumindest spielerisch neu definiert werden können (Abb. 120 & 161).⁵⁸⁶ Eine auf den ersten Blick wenig spektakuläre Aufnahme Genthés zeigt die andere Seite: Ein paar schmucklose

⁵⁸⁵ Raymond, „Angels of Mercy are Men in Blue“, *Chicago Tribune*, 22. April 1906.

⁵⁸⁶ Zum „Palace Hotel“ und dem „House of Mirth“ vgl. Solnit, *Paradise Built in Hell*, 13–17.

Holzgebäude unterhalb eines Hügels oder einer Halde; auf der Straße davor Fuhrwerke und zahlreiche Männer, darunter einige in Uniform. Ein großes Schild auf dem ersten Gebäude sticht hervor – „Regimental commissary for soldiers and employees only / Positively no goods issued to women or civilians here“. Dieser Ort dient also nur denjenigen, die die Ordnung aufrechterhalten; *welcher* Ordnung dabei gefolgt wird, deutet sich schon in den Ausschlusskriterien an.

Neben einer solchen neutralen Darstellung einer disziplinarischen Maßnahmen ausgesetzten Stadt müssen jedoch auch diejenigen Bilder beachtet werden, die einen solchen Ausnahmezustand stützen sollen. Zu dem Schema der autoritären Krisenbewältigung muss ein weiterer Schritt hinzugefügt werden: Die Ängste und Gerüchte über den Zusammenbruch der Zivilgesellschaft sind niemals abstrakt, sondern an bestimmte Personengruppen gebunden, die auch vor der Krise bereits als fremd und potenziell gefährlich eingeordnet wurden. Um wen es sich dabei handelt, ist historisch variabel – in Chicago 1871 wurden beispielsweise (ärmere) Einwanderer aus Europa als Gefahrenquelle identifiziert. Nach der Katastrophe kursierte ein angebliches Bekennerschreiben des Mitglieds einer sozialistischen Geheimgesellschaft namens „Societe Internationale“ – ein unmittelbarer Verweis auf die Arbeiterbewegung, deren Beteiligung an der Pariser Kommune auch in den USA die Gemüter erregte. Laut des ausführlichen Schreibens sei der Brand gezielt als Angriff auf den Geldadel gelegt worden („The plot had been arranged that all should appear as accident“); der wesentliche Punkt findet sich jedoch ganz am Ende:

P.S. – Let me add one word of warning. Other cities, both in this country and Europe, have been threatened with fire. The Societe Internationale is implacable.⁵⁸⁷

Die Gefahr ist noch lange nicht gebannt; so kann das Anliegen des Texts letztendlich als Aufforderung verstanden werden, die Arbeiterbewegung als Hort terroristischer Aktivität auch vor Ort zu bekämpfen – und alle möglicherweise folgenden Stadtbrände, die in den USA schließlich nicht selten waren, als ‚verdeckte‘ Angriffe der international agierenden Verschwörung zu interpretieren. Ein halbes Jahrhundert später, als 1923 ein Erdbeben und der darauffolgende Großbrand die japanische Küste um Yokohama und Tokio verwüsteten, war es die koreanische Minderheit, über die ähnliche, mitunter zu Pogromen führende Gerüchte verbreitet wurden.⁵⁸⁸ Nach dem Erdbeben 1906 wurden vor allem Arme und die Menschen in Chinatown als ‚Gefahr‘ begriffen. In einer besonders abstrusen Anekdote fühlte sich ein Colonel Charles Morris dazu genötigt, die Alkoholvorräte der Kneipen in der Stadt zu vernichten, da der zweifellos eintretende Konsum durch den Mob ebenso zweifellos zu Straßenkämpfen führen würde; später suchten ihn besorgte Bürger mit der aus „zuverlässiger Quelle“ stammenden Information auf, dass

587 „A Startling Story. The Societe Internationale and the Chicago Fire“, *Nashville Union and American*, 27. Oktober 1871. Vgl. auch Smith, *Urban Disorder and the Shape of Belief*, 49f.

588 J. Michael Allen, „The Price of Identity“.



162. „Camping in the Golden Gate Park“, Illustration in Charles Morris, *The San Francisco Calamity*, 1906.

sich „die Armen“ in der Stadt auf eine Invasion der reicheren Stadtteile vorbereiteten, da sie sich durch die Katastrophe stärker benachteiligt fühlten. Der Colonel sah sich in seiner disziplinierenden Maßnahme bestätigt, der sein Vorgesetzter, General Funston, jedoch mit Unverständnis begegnete.⁵⁸⁹

Zwei Illustrationen in der ‚instant history‘ *The San Francisco Calamity by Earthquake and Fire* zeigen, auf welche Weise gesellschaftlicher Zusammenbruch dargestellt werden konnte. Die erste trägt den Titel „Camping in the Golden Gate Park“. Zu sehen sind unterschiedliche Menschen, die in einem der typischen Lager nach der Katastrophe untergebracht sind – Männer und Frauen unterschiedlichen Alters, angesichts der Kleidung vielleicht auch unterschiedlichen Gesellschaftsschichten zuzuordnen. Alle eint ihre Verzweiflung: Ein Mann, eine Frau und ein Greis irren mit weit aufgerissenen Augen umher, während rechts von ihnen ein anderer Mann seine über einer Holzkiste zusammengebrochene Frau tröstet; ein Mädchen rennt mit ausgestreckten Armen auf sie zu. Auch den vielen Menschen im Bildhintergrund ergeht es nicht anders – manche beten, ein anderer ist auf die Knie gefallen (Abb. 162). Der Untertitel zur Zeichnung indes vermittelt ein anderes Bild dieser Lage:

589 Hansen und Condon, *Denial of Disaster*, 76f; Solnit, *Paradise Built in Hell*, 32.



163. Bear Photo, [Refugees camped at lodge at Children's Playground, Golden Gate Park.], 1906.

Thousands of homeless families set up cooking stoves in the park and made arrangements to spend days and weeks under the roof of the sky.⁵⁹⁰

In der Tat sind neben den Zelten zwei Herde aufgebaut. Die Personen daneben widmen sich der Zubereitung von Mahlzeiten, als wäre die Menge um sie herum nicht gerade in Panik und Hysterie verfallen – eine eigentümliche Unstimmigkeit dieses in vielerlei Hinsicht ‚katastrophalen‘ Bilds, die auf einen darin festgehaltenen ideologischen Konflikt hinweist: Hier müssen zugleich die Wirklichkeit der Notlager und die Vorstellung einer unausweichlichen Massenpanik nach einer Katastrophe ins Bild gesetzt werden. Es wundert nicht, dass die Situation in den Lagern auf Photographien hingegen als eine „unique form of everyday life“ erscheint. Anstelle von Panik und Verzweiflung zeigen diese das endlose Warten in den Schlangen zur Lebensmittelausgabe oder – ganz dem ‚Geist‘ der Küstenstadt entsprechend – kleine Versuche, der Tristesse durch Humor oder forsche Selbstzurschaustellung entgegenzuwirken: Auf einem durch die Bear Photo Company vertriebenen Bild sind die Menschen im Golden Gate Park jedenfalls zu sehr damit be-

⁵⁹⁰ Charles Morris, *The San Francisco Calamity. By Earthquake and Fire*, 50c.



164. „The Evacuation of Chinatown“, Illustration in Charles Morris, *The San Francisco Calamity*, 1906.

schäftigt, mit Küchenutensilien eine adäquate Kopfbedeckung für das Gruppenbild zu simulieren, um sich hysterisch die Haare raufen zu können (Abb. 163).

Während diese Zeichnung aus *The San Francisco Calamity* die Überlebenden im Lager also als eine hilflose Menge zeigt, die möglicherweise erst dank militärischer Disziplinierung oder zumindest Mary Austins „tread of soldiery“ wieder zur Ordnung zurückzufinden könnte, ist eine weitere Illustration im gleichen Buch politisch weitaus brisanter. „The Evacuation of Chinatown“ betitelt, zeigt auch sie die Überlebenden als unkontrollierte Menge, doch wo auf dem anderen Bild alle Personen als Individuen dargestellt werden, ist der wütende Mob der Chinesen bis auf eine zu Boden getrapelte Frau ausschließlich auf identische Karikaturen des ‚Asiaten‘ reduziert; wo die Menschen im Golden Gate Park in ihrer jeweiligen Form von Trauer oder Verzweiflung hervorgehoben werden, bilden die Chinesen eine amorphe Masse, in der jeder nur sein wenig Hab und Gut zu retten versucht und dabei gegebenenfalls seinen Nachbarn gewaltsam wegdrängt. Im Gegensatz zu den Menschen im Camp, die nur für sich selbst eine Gefahr bedeuten, werden die Chinesen – oder, genauer, ‚der Chinesen‘ als Menge – als *Bedrohung* dargestellt (Abb. 164). Das Phantasma der fremdartigen Horde wirkte auch auf das Verhalten gegenüber den Einwohnerinnen und Einwohnern Chinatowns ein. Obwohl Pogrome wie 1923 ausblieben und Chinatown trotz anderweitiger Bemühungen bürgerlicher Eliten schnell am gleichen Ort wiedererrichtet wurde, wurde der „common ground“

mit zweierlei Maß bemessen – die Chinesen wurden aus ‚Sicherheitsgründen‘ aus den Ruinen ihrer Häuser vertrieben, nur damit sich später sowohl die Milizen wie das weiße Bürgertum auf die Suche nach interessanten asiatischen Artefakten machen konnten.⁵⁹¹ Selbst Harry Carr von der *Los Angeles Times* wurde schwach:

I went into the ruins of Chinatown blazing with indignation. In fact, I am under the impression I took pictures of the looters in righteous piety, but feeling something sharp under foot looked down, and there was a queer old figure of a Chinese god, the grinning face drawn into a woeful grimace by the heat. Ahem. His Lordship became annexed to my suite. When I left Chinatown at last, a friendly individual sang out, as he passed: “Say, pal, if the cavalry see you, you’ll be shot.”⁵⁹²

Carr wird nicht erschossen, doch die Kavallerie vertreibt dennoch die Plünderenden, die – wie der Journalist anmerkt – zumeist gutgekleidete Frauen sind, die sonst nicht einmal eine Nadel stehlen könnten und sicher Stützen der lokalen Gemeinde seien. Wie James und Hopper blickt Carr schnell mit distanzierter Neugier auf sein eigenes Verhalten – seine ‚Beute‘ stellt sich nachträglich als wenig attraktiv heraus, „yet I would have died to escape with it.“⁵⁹³ Sein Bericht wirft ein anderes Licht auf die Vorstellung der Katastrophe, die einen neuen Raum des utopischen oder dystopischen Potentials schafft. Falls hier Grenzen eingerissen wurden, handelte es sich lediglich um die trivialsten Normen bürgerlichen Anstands: Plündern in Chinatown wird zum niederschweligen Abenteuer und bleibt als moralischer Fehltritt vernachlässigenswert, da seine Opfer ohnehin außerhalb der eigenen Klasse stehen.

4.7. Die Katastrophe als Klassenzimmer

Kritisch betrachtet gehört die Idee des Abenteurers ohnehin nur der bürgerlichen Vorstellungswelt an. Georg Simmel schrieb davon als einer „Exklave des Lebenszusammenhanges“, dem „Abgerissene[n], dessen Beginn und Ende keinen Anschluß an die irgendwie einheitliche Strömung der Existenz haben“.⁵⁹⁴ Damit setzt sich das Abenteuer von der Sphäre der Arbeit ab, durch die „Stoffe und Kräfte“ der Welt auf „organische“ Weise entwickelt werden – das Abenteuer hingegen „bringt die Geste des Eroberers mit sich“, aber ebenso eine gewisse Schutzlosigkeit.⁵⁹⁵ Dies lässt sich ohne weiteres auf die Ideologie der Frontier und den Umgang mit der Katastrophe 1906 beziehen; dennoch darf nicht ver-

591 Joseph Leung, „The Fury and Fire that Shocked Chinatown“.

592 Harry C. Carr, „She’s Coming Home to Clean up Again. San Francisco Shows the World How Western Life Can Surge“, *Los Angeles Times*, 28. April 1906.

593 Ebd.

594 Georg Simmel, *Philosophische Kultur*, 42.

595 Ebd., 39.

gessen werden, dass die Katastrophe ganz ohne Ideologie einen Bruch zum Alltag bedeutet (sofern wir außer Acht lassen, dass die Vorstellung des ‚Alltags‘ ihrerseits ideologisch geprägt ist). Die Katastrophe verändert das Leben und Zusammenleben der Menschen unmittelbar und in vielerlei Hinsicht: Sofern nicht bereits Körper und Psyche angegriffen wurden, bleiben nach der Katastrophe zumindest Eigentumsverhältnisse und den Zugang zu unterschiedlichen Ressourcen kaum die gleichen. Wer welchen Raum betreten, wer welche Güter verwenden kann, wird nun ungeachtet der bisherigen Verhältnisse neu geordnet, um zuerst das Überleben der Menschen zu garantieren – und in Zukunft möglicherweise die früheren Verhältnisse wieder herstellen zu können. Dieser pragmatische oder sogar utilitaristische Prozess ist keineswegs ‚sauber‘. Dies zeigt das Beispiel Chinatowns, in dem eine pragmatische Sicherheitsmaßnahme (Menschen müssen die Ruinen verlassen, solange der zerstörte Bereich nicht von Gefahren gesäubert ist) von einer rassistischen symbolischen Ordnung unterwandert wird (das Verständnis der Sicherheitsmaßnahme ist von der Personengruppe abhängig). Wie Philip L. Fradkin schließt, war die Definition des ‚Plünderns‘ in den Tagen der Katastrophe letztlich eine subjektive Entscheidung von Fall zu Fall.⁵⁹⁶ Ein vermutlich glaubwürdiger Artikel, den der *San Francisco Chronicle* am 30. April anhand eines Interviews mit dem Colonel Marion Perry Maus veröffentlichte, ergänzt Harry Carrs Eindrücke. Tatsächlich wurden an einem Samstag 150 (!) kurz beurlaubte Mitglieder der Nationalgarde in Chinatown aufgegriffen; sie waren nicht die einzigen, wie der Colonel berichtete:

It would astonish you if I mentioned the names of high railroad officials, of society people in Oakland and San Francisco, and reputable business men who have been driven out of Chinatown for the same reason.⁵⁹⁷

Maus hatte in Widerspruch zum Edikt des Bürgermeisters seinen Soldaten verboten, tödliche Schüsse abzugeben. Eine andere, tragische Anekdote zeigt die andere Seite der Situation – während einer Schießerei wurde der für das Rote Kreuz arbeitende Geschäftsmann Heber C. Tilden getötet, nachdem er trotz eines mit Rotes-Kreuz-Flagge markierten Autos und Militärbegleitung von drei Männern einer Bürgerwehr für einen ‚Plünderer‘ gehalten wurde. Das Gericht sprach seine Mörder schließlich frei, da sie im zwar falschen, aber „ehrlichen Glauben“ gewesen waren, dass die Stadt unter Kriegsrecht stünde.⁵⁹⁸ Dass Colonel Maus wiederum mit ähnlichem Argument die sich aus den Trümmern Chinatowns bedienenden Nationalgardisten freiließ – „the men [...] did not fully realize the great injustice of depriving these poor sufferers of what little they have left“ – zeigt, wie tief verankert die Vorstellung einer ‚Unbegreiflichkeit‘ der Situation war. Außer Frage steht, dass hinter solchen Argumenten jeweils noch die Diskriminie-

⁵⁹⁶ Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 68.

⁵⁹⁷ „Militiamen Busy Among the Ruins. State Soldiers on Leave, Capitalists and Society Men Among Chinatown Looters“, *San Francisco Chronicle*, 30. April 1906.

⁵⁹⁸ Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 140.

rung oder Bevorzugung bestimmter Gruppen stehen kann. Es sei hier nur auf den kleinen Skandal verwiesen, als nach dem Hurrikan Katrina 2005 durch zwei Bildagenturen zwei vom Motiv her beinahe austauschbare Photos – auf beiden sind Menschen abgebildet, die mit Einkaufstaschen und Waren durch das tiefe Wasser in den Straßen New Orleans' waten – dennoch sehr unterschiedlich beschriftet wurden: Auf dem einen Bild seien Opfer zu sehen, die sich in der Not zu helfen wussten („finding bread and soda from a local grocery store“), auf dem anderen ein Krimineller, der gerade einen Laden „geplündert“ habe. Dass die einzige *sichtbare* Unterscheidung zwischen den Personen die dunkle Hautfarbe des angeblichen ‚Plünderers‘ war, lässt sich fast als Allegorie auf das gesamte rassistische Problem der Katastrophe von 2005 lesen.⁵⁹⁹

Eine interessante Zuspitzung davon, wie die Katastrophe 1906 die zuvor herrschenden Regeln außer Kraft setzt und zugleich den Geist der *Frontier* wiederbelebte, bietet ein Artikel des streitbaren Rabbiners Jacob Voorsanger für *Out West*. Voorsanger, der nach dem Erdbeben durch den Bürgermeister als Leiter eines Versorgungskomitees eingesetzt wurde, muss sich mit seinem Team um die schnelle Organisation von Nahrungsmitteln für die Überlebenden kümmern. Wie er schnippisch beschreibt, spielten frühere Moralvorstellungen im Ausnahmezustand keine Rolle:

The Saturday before I had preached in the Temple of the living God, for it was the Sabbath day, to keep it holy. That following Saturday I was the biggest thief in the United States.⁶⁰⁰

Der Rabbiner ist durch den Bürgermeister befugt, Nahrungsmittel zu beschlagnahmen. Dennoch spielt die Enteignung eine ambivalente Rolle. Für Voorsanger zählt der Erfolg, die Menschen in diesen Tagen zu versorgen („one of the glories of our calamity“); der ‚Diebstahl‘ gibt dem nur eine abenteuerliche Note.⁶⁰¹ *San Andreas*, ein ansonsten konventionell erzählter Katastrophenfilm zu einem gewaltigen, fiktiven Erdbeben von 2015, spielt in einer Szene mit genau dieser Ambivalenz – hier ist es der Feuerwehrmann Raymond Gaines, der auf dem Weg durch das in Trümmern liegende Kalifornien ein Fahrzeug ‚beschaffen‘ muss, um rechtzeitig San Francisco zu erreichen. Vor einer Mall verladen gerade Plünderer Luxuswaren in einen Wagen; Gaines schließt ihn kurz und lässt die Diebe auf dem Parkplatz zurück. „Looks like it's been stolen,“ warnt Gaines' Frau den Protagonisten; dieser darauf: „All right. Well, we'll steal it again.“ In dieser Geschichte wird also zwischen Diebstahl zur Bereicherung und dem ‚notwendigen‘ Diebstahl innerhalb der Krise getrennt; dass Gaines durch den Schauspieler Dwayne Johnson – dem Sohn einer Samoanerin und eines Afro-Amerikaners – gespielt wird, der im Gegensatz zu dem ‚Plünderer‘ recht offensichtlich kein *white Anglo-Saxon* ist, lässt sich als ironische

599 Siehe dazu Michael Eric Dyson, *Come Hell or High Water*.

600 Voorsanger, „The Relief Work in San Francisco“, 531.

601 Ebd.

Umkehrung üblicher Klischees lesen. Auch Voorsanger mochte seine Sätze mit bitterem Humor geschrieben haben.

Der Rabbiner, der sich für ein fortschrittliches, explizit *westliches* Reformjudentum einsetze (und dabei durchaus fremdenfeindlich gegenüber der jüdischen Einwanderung aus Osteuropa agitierte), griff in seinem Text ansonsten die bekannten Motive der ‚großen Erzählung‘ einer utopischen Katastrophe auf, wenngleich er sie aus seiner spezifischen Perspektive betrachtete. Wo die Katastrophe die materiellen und ideologischen Unterschiede aufhob, erhob sich für den Voorsanger die Ökumene:

On mattresses and cots lingered the maimed and the bruised, and as there was but one art of prompt healing, so was there one religion. [...] I saw a cowled monk lean over an orthodox Jew and whisper words of the tenderest comfort into his ears. I saw nuns, in all their picturesque raiment, face the publicity of the crowd as if they had never lived in seclusion. The Archbishop and the Bishop forgot their ranks and became nurses.⁶⁰²

Endlich war die Oberfläche, hinter der für Frank Norris in „The Literature of the West“ 1902 in den Menschen des Westens noch den alten „Forty-niner“ vermutete, abgekratzt:

There were no politicians that morning – only men, real, strong men – and never was the spirit of the Argonauts so rampant. The old generous pioneer spirit was reborn and across the rents made by the earthquake men of all faiths clasped hands and vowed that no selfish motives should hinder the noble work that the exigencies of the moment had cut out for them.⁶⁰³

Wichtig ist hierbei, dass in diesem utopischen Ausnahmezustand nicht das Abenteuer als Unterbrechung des Alltags, sondern vielmehr die *Arbeit* zum heldenhaften Akt wird: „One hour after the earthquake we were all at work. Out of the crumbling homes rushed heroes and heroines.“⁶⁰⁴ Dies ist eine Entwicklung, zu der auch Norris' These gehört, dass die (militärische) Expansion nach Westen im 20. Jahrhundert durch den wirtschaftlichen Wettbewerb ersetzt werde. Auch William James beschäftigte sich in seinem 1910 erschienenen Essay „An Moral Equivalent to War“ mit dieser Fragestellung. Während er Wettbewerb als eine *allzu* pragmatische Option abwertet („[m]odern war is so expensive that we feel trade to be a better avenue to plunder!“), sieht er einen allgemeinen Arbeitsdienst als eine Alternative – „a conscription of the whole youthful population to form for a certain number of years a part of the army enlisted against *Nature*“ (wozu für James alles zwischen Bergbau und Geschirrspülen gehört) [H. i. O.].⁶⁰⁵ Im Vordergrund steht für

602 Ebd., 526.

603 Ebd., 529.

604 Ebd.

605 William James, „The Moral Equivalent of War“, 1281, 1291.

ihn die *Verpflichtung* und deren psychologischer Effekt, die eben einen Ersatz für Kriegstreiberei bieten könnten: „We should be *owned*, as soldiers are by the army, and our pride would rise accordingly.“ [H. i. O.]⁶⁰⁶ Eine Enteignung, die sowohl das Individuum wie dessen Güter betrifft, gehört zu den grundlegenden Konzepten des utopischen Ausnahmezustands einer Katastrophe. Rebecca Solnit hat somit recht, James' Texte zu Erdbeben und Krieg im Verbund zu lesen; offen bleibt die Frage, inwiefern darin trotz aller Utopie nicht auch Anklänge einer schwarzen Pädagogik herauszuhören sind.⁶⁰⁷

Dies ist nicht zuletzt eine künstlerische Frage. Frank Norris machte keinen Hehl daraus, dass Literatur eine *didaktische* Funktion habe. „The muse is a teacher not a trickster“, schrieb er zu der Konvention, dass Literatur zu unterhalten habe und daher die Übel der Welt aussparen solle.⁶⁰⁸ Norris kannte seinen Markt; die Menschen, die Romane kauften, gehörten zu den betuchteren – „a class whose whole scheme of life is concerned solely with an aim to avoid the unpleasant.“ Ihnen, denen das Leid der Armen ebenso fremd war wie „Erdbeben und Flutwellen“, sollte daher die Lektion der Literatur gelten.⁶⁰⁹ Vier Jahre später hatten viele der Menschen, die einen seiner Romane im Regal stehen haben konnten, tatsächlich eine Katastrophe aus nächster Nähe erlebt. Ob ihnen dies nachhaltig die Augen für das Elend der Welt öffnete, können wir nicht beurteilen. Für manche mochten Erdbeben und Feuer einen unerwarteten Moment erhebenden Abenteuers ausgelöst haben, für andere setzte sich dadurch ein beschwerliches Leben auf nur beschwerlichere Weise fort. ‚Außergewöhnlich‘ erscheint dies alles auch ein Jahrhundert später; doch dazu schrieb Norris in einem seiner anderen Essays:

Terrible things must happen to the characters of the naturalistic tale. They must be twisted from the ordinary, wrenched out from the quiet, uneventful round of every-day life, and flung into the throes of a vast and terrible drama that works itself out in unleashed passions, in blood, and in sudden death.⁶¹⁰

606 Ebd., 1292.

607 Solnit, *Paradise Built in Hell*, 49–57.

608 Frank Norris, „The Novel With a Purpose“, 1200.

609 Ebd., 1199; Übersetzung J. B.

610 Frank Norris, „Zola as a Romantic Writer“, 1107.

Schlussüberlegungen

1837, zwei Jahre bevor Daguerre mit der Photographie an die Öffentlichkeit trat, schrieb Nathaniel Hawthorne eine Erzählung mit dem Titel „The Prophetic Pictures“. Sie handelt von einem Maler mit besonderen Talenten: „They say that he paints not merely a man’s features, but his mind and heart“, so ein junger Mann namens Walter Ludlow zu seiner Verlobten Elinor, die seiner Schwärmerei nicht allzu viel abgewinnen kann – „Are you telling me of a painter, or a wizard?“⁶¹¹ Hawthornes Erzählung spielt in Amerika, doch der Maler ist aus Europa in die Neue Welt gekommen. Seine Heimat konnte ungeachtet der Vielfalt ihrer Kulturstätten seine Wissbegierde nicht befriedigen, und so ist es die *Natur* des anderen Kontinents, von der er im Gegensatz zur Kunst noch weiteres lernen kann.⁶¹² Mit der Zeit erarbeitet er sich einen besonderen Ruf als Porträtist; wie Ludlow bemerkt, zeichnen sich seine Bilder durch eine besondere Qualität aus:

In most of the pictures, the whole mind and character were brought out of the countenance, and concentrated into a single look, so that, to speak paradoxically, the originals hardly resembled themselves so strikingly as the portraits did.⁶¹³

Zum weiteren Verlauf dieser *Gothic Tale* sei nur so viel verraten, dass sich im Doppelpor-trät des jungen Paares auf recht dramatische Weise erfüllt, was Walter Benjamin anhand früher Photographie als die Durchsengung des Bildcharakters durch die Wirklichkeit be-zeichnete (vgl. Abschnitt 2.8). Interessant ist Hawthornes Erzählung, weil sie gleichsam ‚prophetisch‘ vieles vorwegzunehmen scheint, was den Diskurs um das Lichtbild im 19. Jahrhundert bestimmen wird – und doch schlichtweg ganz allgemeine Vorstellungen die-ser Zeit zum künstlerischen Bild wiedergibt, die später in den in Kapitel 2 beschriebenen Konflikten um Malerei und Photo, um ‚straight‘ und ‚pictorial‘ nur aufs neue ideolo-gisch aufgeladen werden.

Sollte aus den zahlreichen Beispielen, die in dieser Arbeit aufgeführt wurden, eine grundlegende These extrahiert werden, wäre es die folgende: In den USA um die vorletz-te Jahrhundertwende bestand die Vorstellung, dass in der Kunst und in der Katastrophe eine Wahrheit sichtbar wird, die in der Wirklichkeit des Alltags verborgen bleibt. Diese These lässt sich allerdings immer nur erneut präzisieren, bis sie sich wieder in ihre Fall-beispiele auflöst – ein Objekt, an dem gerade in dieser Hinsicht Kunst und Katastrophe zugleich diskutiert wurden oder werden könnten, ist nicht auszumachen. Selbst Genthe stellte *Sacramento Street* ganz zurecht eher in den Kontext des Spektakels, als dass sein

611 Nathaniel Hawthorne, „The Prophetic Pictures“, 456.

612 Ebd., 457.

613 Ebd.

Bild das ‚echte Leben‘ dargestellt hätte, wie es Charles Lummis, Jacob Voorsanger, Mary Austin und andere durch die Katastrophe erweckt sahen. Der so sehr auf die Bedürfnisse des Bürgertums zugeschnittene Pictorialismus konnte dies nicht leisten – das geheimnisvolle Innere des Individuums, das sich gleichsam aus der charakteristischen Unschärfe herausheben sollte, war kaum dasjenige von unermüdlich zwischen Schutthaufen und an Krankenbetten schuftenden Menschen, in denen noch die alten Pioniere nachzuleben schienen. Vielleicht hätte der *späte* Maynard Dixon, der während der Depression das ‚echte Leben‘ in seiner grimmigsten Form noch mit den ästhetischen Vorstellungen der Jahrhundertwende zu vereinen vermochte, dafür eine adäquate Lösung gefunden, doch dies bleibt müßige Spekulation – 1906 hatte auch er diese Lehre einer wirtschaftlichen Verwundbarkeit noch nicht erfahren und blieb für seine ‚Katastrophenbilder‘ bei den bekannten Allegorien, selbst wenn er diesen noch etwas hinzuzufügen vermochte. ‚Social Realism‘ als ausgeprägtes Konzept wurde in Kalifornien erst in den 1930er Jahren zum Thema, während in New York mit der *Ash Can School* eine Sensibilität für den ‚grauen‘ Alltag schon um die Jahrhundertwende Einzug in die Malerei hielt – Dixon selbst gewann in seiner Zeit dort nach der Katastrophe im Kreis um den Maler Robert Henri einen Einblick in diese Szene.⁶¹⁴ Ohne einer allzu deterministischen Stilgeschichte anzuhängen, kann dazu nur gesagt werden, dass die Ausdrucksformen der Künstlerinnen und Künstler in San Francisco 1906 auch Ausdruck ihrer Zeit sind, und ihr Publikum nicht unbedingt etwas anderes erwartete als eine wolkige Schönheit auf dem Magazin-Cover.

Letztlich war es wohl nur Edgar Cohen mit seinen Ruinenphotos, der die spezifischen ‚Wahrheiten‘ von Kunst und Katastrophe zusammenzufügen versuchte: Die Zerstörungskraft von Erdbeben und Feuer legt in der neoklassizistischen Architektur die ‚antike‘ Ruine frei, und das Photo kann es dank seiner besonderen Eigenschaft, die Wirklichkeit zu fragmentieren, auf entsprechende Weise rahmen. Dies ist weder theoretisch noch ästhetisch allzu befriedigend, und es ist vielleicht bezeichnend, dass Cohens interessantestes Bild – vielleicht eines der interessantesten dieser Katastrophe überhaupt – seinen eigenen Vorgaben geradewegs widerspricht. Hier ist erneut die zerstörte City Hall zu sehen, doch nicht als antike Ruine: Über der geborstenen Fassade ragt die Innenkonstruktion hinauf, als wäre gerade der Eiffelturm aus einer neoklassizistischen Schale geschlüpft; vor der Fassade häufen sich mehrere Meter hoch Schrott und Trümmer, doch wie mit dem Lineal gezogen scheint der Schutthaufen genau auf der Höhe von zwei Palmen aufzuhören, die die Ränder des Wegs zur City Hall schmücken – nun eine angemessenen surreale Sackgasse (Abb. 165).

Dies alles ist kein Widerspruch zur zuvor formulierten These – die Frage ist vielmehr, auf was sich diese These reduzieren ließe, wenn Kunst und Katastrophe darin als gesonderte Fälle zu betrachten sind. Der Begriff, der sich hier anbietet, ist derjenige der ‚Bedeutung‘; es geht um einen Akt der Interpretation, der einer ‚lesbaren‘ Wirklichkeit da-

614 Hagerty und Dixon 2010, *The Life of Maynard Dixon*, 94–96, 193f.



165. Edgar A. Cohen, [City Hall], 1906.

durch einen Mehrwert abgewinnt, dass eine hinter ihr verborgene Wahrheit zutage tritt – oder zumindest deren *Verborgenheit* selbst erkennbar wird. Dies kann einerseits eine Gegenreaktion zur empfundenen ‚Entzauberung‘ der Welt sein: Genthe, der ‚wizard‘, vermag den Menschen auf seinen Porträts zu beweisen, dass auch in ihnen etwas Geheimnisvolles steckt. Dies kann andererseits der Wunsch sein, die *falsche* (Wieder-)Verzauberung der industriellen Gesellschaft abzustreifen: Die Katastrophe entfernt die kulturelle Oberfläche, das ‚Vergoldete‘ des trivialen Konsumierens und der viktorianischen Etikette, um dahinter das ‚wahre Leben‘ zum Vorschein zu bringen. Hinter beidem steht eine Sehnsucht nach etwas, das die aktuelle Gesellschaft nicht zu bieten vermag. ‚Bedeutung‘ meint hier also nicht die *Überprüfung* eines semiotischen Prozesses. Die Menschen der Jahrhundertwende suchen nicht nach der Bestätigung, dass ihr Weltbild die korrekte Darstellung aller Seinszusammenhänge sei, dass ihre Signifikanten mit den Signifikaten übereinstimmen; sie äußern vielmehr den Verdacht und die Hoffnung, dass die Signifikanten einen eigentlichen Wert der Signifikate verbergen. Es liegt nahe, dass diese Skepsis sehr modern und gleichzeitig gegen die Moderne gerichtet ist. Widersprüchlichkeit ist entsprechend ihr Programm. Der Rückzug in die weiche Traumwelt des Pictorialismus ist darin ebenso eine Möglichkeit wie der Chauvinismus des Abenteurers, der gerade gegen eine ‚Verweichlichung‘ der Gesellschaft protestieren möchte (nicht zufällig fallen in diese Zeit auch die Geburtsstunden der eskapistischen Phantastik, die beide Formen der Realitätsverweigerung nachhaltig vereinen sollte).⁶¹⁵ Die andere Folge ist, dass diese Suche nach Bedeutung trotz aller Ernsthaftigkeit viel eher neue Masken produzierte, als nachhaltig das ‚wahre Leben‘ freizulegen. Der Journalist Robert W. Marks, der innerhalb einer Reihe von Porträts zeitgenössischer Photographen im Magazin *Coronet* 1938 auch zu Genthe schrieb, arbeitete dies mit wohlwollendem Spott heraus. Über Genthés Klientel heißt es an einer Stelle:

People came from all corners of the earth to have themselves made into something higher, deeper, finer, bigger.⁶¹⁶

Dass der Photograph diesen Wunsch erfüllen konnte, steht außer Frage. Dies bedeutet jedoch nicht, dass damit tatsächlich eine verborgene ‚Wahrheit‘ ans Licht getreten wäre, wie Marks abschließend schreibt:

[Genthe's work] reflects his humanism and the roundness of his personal aesthetics. At no time does it worm deeply below the surface, exposing things in ugly essence. He has no desire to delineate the evil that exists or put his toe on a party line.⁶¹⁷

615 Zur amerikanischen Sinnsuche um 1900 vergleiche T. J. Jackson Lears, *No Place of Grace*.

616 Robert W. Marks, „The Last Stylist“, 163.

617 Ebd.

Eine entsprechend zynische Auslegung der Katastrophe als einem utopischen Moment wäre, dass darin weniger die bisher verborgenen ‚heroischen‘ Qualitäten der Menschen aufgedeckt wurden, sondern vielmehr die Möglichkeit aufgekommen war, in eine entsprechende Rolle zu schlüpfen. Doch dies muss nicht nur zynisch betrachtet werden – die Vorstellung von Menschen, die auch nur vorübergehend Altruismus und Gemeinschaftlichkeit als eine Rückkehr zum ‚wahren Leben‘ performen, ist dem Phantasma einer sich ohne autoritäre Maßnahmen selbst in Panik und Gewalt zerfleischenden Masse eindeutig vorzuziehen.

Was an alledem ist spezifisch amerikanisch, was daran spezifisch kalifornisch? Entfremdungserfahrungen in der industriellen Gesellschaft lassen sich bis in die heutige Zeit verallgemeinern, doch bestimmte Ausdrucksformen sind ohne ihren jeweiligen lokalen Kontext nicht denkbar. Der Wild-West-Mann kann – selbst wenn er von einem sächsischen Schreibtisch aus imaginiert wird – nicht ohne die Topographie des Kontinents und den historischen Ablauf von dessen Besiedlung existieren; die Idee eines seiner ‚manifest destiny‘ gen Westen folgenden Angelsachsen muss umgekehrt in keinster Weise für bare Münze genommen werden, um der Tatsache gerecht zu werden, dass die Siedlerinnen und Siedler aus Europa von der Atlantikküste ausgehend in das Landesinnere und so eben nach Westen vordrangen. Dass diese Bewegung schließlich durch die Besiedlung der Pazifikküste ein Ende nahm, konnte kaum anders als ein Ereignis verstanden werden, vor dessen Hintergrund für die nächsten Generationen noch die anderen ‚großen‘ Ereignisse interpretiert werden sollten. Ebenso wäre es in Europa, Nordafrika oder Asien sicherlich nicht in solchem Ausmaß möglich gewesen, in den Trümmern eines Neubaus eine ‚schöne Ruine‘ zu entdecken – dass zu dieser amerikanischen Sehnsucht nach einer eigenen Vorgeschichte auch gehört, die *tatsächliche* Geschichte der menschlichen Besiedlung Amerikas zu übergehen, ist leider Teil des Narrativs.

Den ‚westlichen Geist‘ selbst zu kartographieren bleibt hingegen Sache von Spekulation und Annäherung. David Wyatts Aussage über die „überentwickelte Fähigkeit“ der Menschen Kaliforniens, „Erfahrung als Spektakel zu rahmen“ und darin die negativen Konsequenzen katastrophaler Ereignisse auszusparen, ließe sich einerseits schnell relativieren, wenn wir bereits Edmund Burkes Ausführungen zum Erhabenen weiterverfolgen.⁶¹⁸ Wyatt hätte an dieser Stelle jedoch genauso Mary Austin aus ihrem Artikel zum Erdbeben und Feuer zitieren können:

Right here, if you had time for it, you gripped the large, essential spirit of the West, the ability to dramatize its own activity, and, while continuing in it, to stand off and be vastly entertained by it.⁶¹⁹

⁶¹⁸ Wyatt, *Five Fires*, 7f. Übersetzung J. B.

⁶¹⁹ Austin, „The Temblor“, 501f.

Ob nun wirklich eine Mehrheit der Menschen in San Francisco auf diese Weise empfand, kann kritisch infrage gestellt werden – dies ist aber kein Grund, Mary Austin ihre eigene Erfahrung abzuspochen. Als Alternative oder zumindest Ergänzung zum Geist des Westens wäre es allerdings interessant, von einer ‚Kultur des Desasters‘ zu sprechen, in der regelmäßige Erfahrungen mit Katastrophen die Art und Weise prägen, wie Menschen auf extreme Ereignisse reagieren.⁶²⁰ So wäre es nicht alleine der Geist der alten Pioniere, der sich 1906 erneut erhob, sondern die geographische Tatsache, dass Kalifornien im Pazifischen Feuergürtels liegt und San Francisco in dieser Hinsicht eine Gemeinsamkeit mit Tokio und Lima, aber nicht mit New York teilt: Die hier beschriebene Katastrophe war das fünfte signifikante Erdbeben, das die Stadt seit den Jahren der ‚Forty-Niner‘ erlebte. Dass es eine bestimmte Mentalität benötigt, um trotz erhöhten Risikos einen Ort zu besiedeln und die Nachbarschaft dieser „kalifornischen Institution“ zu suchen (und, wie Lummis und Austin schließlich anmerken, auf eine Weise, die das Risiko nur weiter erhöht), fügt dem eine weitere Facette hinzu. William James, der nicht unbedingt von „something characteristically American, or especially Californian“ sprechen will, weist zwar auf die Bildung und den Wohlstand an der Westküste hin, welche einen Wiederaufbau vereinfachen werden, möchte aber in der resoluten Reaktion auf die Katastrophe eher „a normal and universal trait of human nature“ erkennen.⁶²¹ Als Fazit könnte hierzu gesagt werden, dass die kulturelle Leistung vielleicht weniger im Bewältigen der Krise liegt als in der Art und Weise, wie über das Bewältigen erzählt wird.

Nun war es nicht der Anspruch dieser Arbeit, eine abschließende Interpretation der Katastrophe von 1906 und ihrer Darstellung in unterschiedlichen Medien zu bieten. Als wie angekündigt sehr lange ‚Bildunterschrift‘ zu Genthés *Sacramento Street* sollte sie vielmehr die zahlreichen Zusammenhänge umreißen, in denen ein solches Bild entstand und betrachtet wurde. *Sacramento Street* und die anderen besprochenen Bilder sind damit die Fallstudien in dieser Untersuchung; wenn hier von einem eher *theoretischen* Untersuchungsgegenstand die Rede sein sollte, liegt dieser auf einer anderen Ebene: Dies wäre die Frage, in welcher Hinsicht Bilder das ‚Material‘ der Geschichte sind, wie sehr sie also Geschichte vermitteln und selbst historischen Prozessen unterworfen sind, was ihre Herstellung und Betrachtung angeht. Genthés Bilder der Katastrophe sind hierfür ein extremes Beispiel, da sie ab einem gewissen Zeitpunkt als *objektive Dokumente* für ein Ereignis angesehen wurden, obwohl dies nicht der Anspruch des Künstlers selbst war. Zugleich fließt der künstlerische Diskurs des Pictorialisten dialektisch in den Prozess ein, an dessen Ende die Vorstellung des Lichtbilds als dokumentarischer Evidenz *par excellence* steht.

Dem Photo braucht sein dokumentarischer Wert dadurch nicht abgesprochen zu werden – er muss jedoch um das Wissen darum ergänzt werden, aus welchen Gründen Photograph oder Photographin bestimmte ästhetische Entscheidungen trafen. Ein Photo entsteht, auf dem in einer fast theatralisch wirkenden Szenerie Menschen die Zerstörung ihrer Stadt betrachten, ein anderes, das die Trümmer dieser Stadt als Simulation

620 Vgl. Monica Juneja und Gerrit J. Schenk, „Viewing Disasters“.

621 James, „On Some Mental Effects“, 1222.

der Antike vorstellt; von den Verwundeten und Sterbenden in notdürftigen Krankenzimmern entsteht derweil *kein* Photo. Selbst die skurrile, einem technischen Problem entwachsene Beschäftigung der Amateurszene mit montierten Wolken ist eine hilfreiche Information – der dichte Qualm der brennenden Stadt bot nun die Chance, endlich einen ‚schönen Himmel‘ bei brauchbaren Lichtverhältnissen abbilden zu können. Die komplementäre Information dazu ist die politische Agenda, die durch das Feuer verursachten Schäden gegenüber der Zerstörung durch das Erdbeben hervorzuheben. Hinter der Kamera sollte daran zwar kaum jemand gedacht haben, doch die spätere Auswahl der Bilder, die die Katastrophe angemessen zu repräsentieren hatten, mochte es durchaus beeinflussen. Ob die Wolken daher in einer Reproduktion als samtiger, dunkler Hintergrund erscheinen oder sich kontrastreich zu einzelnen Formationen aufbauschen, ist nicht nur eine Geschmacksfrage.

Diese Arbeit ist somit als ein Plädoyer zu verstehen, das Photo als ein *Objekt* ernstzunehmen. Dessen einzelne Reproduktionen verraten im Detail nicht nur einiges über die ästhetischen Konzepte der Photographinnen und Photographen und ihre Reaktionen auf aktuelle technische Mittel, sondern ebenso viel über die Erwartungshaltungen der Menschen, die es in einer Tageszeitung, einem Magazin, an der Wand einer Galerie oder des eigenen Wohnzimmers betrachteten. Die Photographie ist weitaus mehr als die Bildinformationen des Negativs – darin wären sich Genthe und Ansel Adams einig gewesen, so unterschiedlich ihre Ansichten über das Endprodukt sein mochten. Dieses Missverständnis muss entsprechend dringend aus den Geschichtswissenschaften ausgeräumt werden, sofern die Photographie ernsthaft als historisches Dokument behandelt werden soll und nicht nur als ein zu einem bestimmten Zeitpunkt von Lichtstrahlen auf einem empfänglichen Träger erzeugtes Artefakt. Insofern ist es bedauerlich, dass Edith Irvines Photographien hier nur anhand der Scans ihrer Negative behandelt werden konnten: So wissen wir nur, was sie mit ihrem Apparat eingefangen hat, aber nicht, was sie sich darunter vorgestellt haben mochte.

Die Modernisten um Adams sind an dem naiven Verständnis der Photographie nicht unschuldig. Als 1946 am MoMA Beaumont Newhall von Edward Steichen verdrängt wurde, schrieb Adams im Telegrammstil eine Schreckensmeldung an die Newhalls, in der er die neue Ausrichtung der Photographieabteilung angriff:

ROCKEFELLER SAYS, "MUSEUM EXHIBITIONS WHERE PHOTOGRAPHY IS NOT THE THEME BUT THE MEDIUM THROUGH WHICH GREAT ACHIEVEMENTS AND GREAT MOMENTS ARE GRAPHICALLY PRESENTED." IN SHORT, EVERYTHING THAT WE FEARED * * * THE COMPLETE ENGULFING OF PHOTOGRAPHY AS YOU AND I AND N[ancy] SEE IT AND FEEL IT INTO A VAST PICTURE ARCHIVE OF SUBJECTS.⁶²²

⁶²² Adams, *An Autobiography*, 176.

Adams' Erschütterung ist nachvollziehbar, doch diese konventionelle Vorstellung, dass an der Photographie nur dasjenige relevant sei, worauf gerade ihre Linse gerichtet wurde, muss letztendlich als die banale Konsequenz der Doktrinen der *straight photography* gesehen werden. Sadakichi Hartmanns Pendel war gerissen, das Gewicht in eine Richtung geschleudert, aus der es nicht mehr in das dialektische Hin und Her des Diskurses zurückgeholt werden konnte.

Nun ist gegen ein gewaltiges Bilderarchiv nichts einzuwenden, doch gerade aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive muss beachtet werden, dass das ‚Medium‘ Photographie eben nicht ganz durchlässig ist. Unter den ‚großen Momenten‘, von denen Rockefeller spricht, trüben die Katastrophen die Klarheit der Darstellung nur noch mehr, bis schließlich eher von Deutungen als von Darstellungen gesprochen werden muss. Dies gilt nicht nur für das (künstlerische) Bild. William James Aufsatz und Briefe über die Katastrophe sind eindeutig in ihrer Darstellung einer gelungenen Kontingenzbewältigung. William F. Snow, einer seiner ‚Informanten‘ für die Situation in der Stadt, liefert jedoch ein weiteres Detail:

[...] Professor James casually mentioned that not long before, where there were no soldiers or police, he had run on to a crowd stringing a man to a lamp-post because of his endeavor to rob the body of a woman of some rings.⁶²³

Snow fragt nicht weiter, da James noch viele andere Eindrücke zu berichten hat und ohnehin vor allem an denjenigen seines Gesprächspartners interessiert ist. Hätte diese dunkle Szene James' Darstellungen eine andere Note hinzugefügt, hatte er sie beim Schreiben später verdrängt oder bewusst ausgelassen? Philip Fradkin verweist solche Geschichten ins Reich der Legenden; hatte James hier vielmehr ein Gerücht wiedergegeben?⁶²⁴ Wie vieles andere wird sich dies nicht rekonstruieren lassen. Zur Katastrophe gehört, dass selbst noch unbekannt bleibt, wie viel bislang unbekannt ist; so verschwanden schließlich über ganze Jahrzehnte gleich Tausende von Toten aus der offiziellen Zählung. Die unzähligen Postkarten, Stereoskopien und anderen mehr oder weniger manipulierten Bilder, die Schreckensnachrichten der Tageszeitungen, die ‚instant histories‘ und introspektiven Berichte täuschen in ihrer Menge darüber hinweg, dass sie nur einen Bruchteil der Ereignisse aus den Apriltagen 1906 wiedergeben können. Das Lichtbild erfasst nur einen Augenblick, und doch lässt sich aus seinem Fragment jeweils eine ganze Geschichte entwickeln, ob als Annäherung an die Wahrheit oder als Fiktion. Der fragmentierten Erfahrung, dem Flirren zwischen Fakten und Phantasmen im Ausnahmezustand kommt das Medium entgegen; schließlich sind genau dies seine Qualitäten. James W. Sheahan und George P. Upton, zwei Autoren der *Chicago Tribune*, fügten in ihre ‚instant history‘ zum großen Brand von 1871 einen längeren Abschnitt zum ästhetischen

623 James, *Letters*, 247n.

624 Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 277.

Erleben der zerstörten Stadt ein. Sie schrieben nicht über die Photographie, doch diese Passage bringt vieles auf den Punkt:

In this indefinite light all things are old, and all things are strange. It is no longer Chicago, the sky above is clear and starry enough to look upon the Rhine and Arno, instead of the Chicago river. Telegraph posts are transfigured into burned and branchless trees, and in this blue of supreme fancy, the prosaic and the commonplace have disappeared forever.⁶²⁵

625 James W. Sheahan und George Putnam Upton, *The Great Conflagration*, 256.

Karte



1. City Hall
2. U. S. Mint
3. Palace Hotel & Presseviertel
4. Ferry Building
5. Appraiser's Building
6. Hall of Justice & Portsmouth Square
7. Fairmont Hotel
8. Union Square
9. Lafayette Park
10. Arnold Genthés Studio
- A. *Sacramento Street*, Abbildung 12 auf Seite 37
- B. Abbildung 68 auf Seite 148
- C. Abbildung 76 auf Seite 161

Literaturverzeichnis

Academy Notes (Buffalo Fine Arts Academy). „Attendance and Sales During Exhibition“, Januar 1911, 5.

Adams, Ansel. *Ansel Adams. An Autobiography*. New York: Little, Brown, 2010.

—. Ansel Adams. *Letters 1916–1984*, herausgegeben von Mary Street Alinder und Andrea Gray Stillman. Boston: Little, Brown, 2001.

—. „An Exposition of My Photographic Technique.“ *Camera Craft*, Januar 1934, 19–25.

—. „An Exposition of My Photographic Technique.“ *Camera Craft*, April 1934, 173–178.

—. „What Is Good Photography.“ Leserbrief. *Camera Craft*, Januar 1940, 43–44.

Aiken, Charles S. „Greeting From the Publishers.“ *Sunset*, Mai 1906.

—. „San Francisco’s Plight and Prospect.“ *Sunset*, Juni–Juli 1906, 13–22.

Allen, J. Michael. „The Price of Identity. The 1923 Kanto Earthquake and Its Aftermath.“ *Korean Studies* 20 (1996): 64–93.

Araújo, Ana Cristina. „The Lisbon Earthquake and the Seven Years’ War. Public Distress and Portuguese Political Propaganda.“ In *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Gerhard Lauer und Thorsten Unger, 454–465. Göttingen: Wallstein, 2008.

Atwood, H. C.: „Using a Hand Camera.“ *Camera Craft*, Januar 1906, 1–8.

Austin, Mary. „The Temblor. A Personal Narration.“ *Out West*, Juni 1906, 497–506.

Bament, W. N. „The Story of the San Francisco Fire as viewed from an Adjuster’s standpoint.“ Vortrag vor der National Association of Fire Insurance Agents. Indianapolis, 17. Oktober 1906. Online verfügbar unter http://www.ae21.com/resources/San_Francisco_Fire_of_1906.pdf.

Barker, Malcolm E. *Three Fearful Days. San Francisco Memoirs of the 1906 Earthquake & Fire*. San Francisco: Londonborn Publications, 1998.

Bartholomew, Karen. „Century at Stanford.“ *Stanford Graduate School of Business*, zuletzt abgerufen am 17. Dezember 2017, https://alumni-gsb.stanford.edu/get/page/magazine/article/?article_id=33464.

Baudelaire, Charles. „Der Maler des Modernen Lebens.“ In *Sämtliche Werke/Briefe. Band 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst*, herausgegeben von Friedhelm Kemp und Claude Pi-

chois. Unter Mitarbeit von Wolfgang Drost, 213–258. Frankfurt am Main: Zweitausend-eins, 1995.

Baudrillard, Jean. *Der Geist des Terrorismus*. Wien: Passagen-Verlag, 2011.

Baum, Constanze. „Ruinen des Augenblicks. Die bildliche Repräsentation des Erdbebens von Lissabon im Kontext eines Ruinendiskurses im 18. Jahrhundert.“ In *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Gerhard Lauer und Thorsten Unger, 134–147. Göttingen: Wallstein, 2008.

Beck, Ulrich. *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

Benjamin, Walter. „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus.“ In *Gesammelte Schriften. Abhandlungen*. I, I.2. Unter Mitarbeit von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 509–690. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

—. „Kleine Geschichte der Photographie.“ In *Gesammelte Schriften. Aufsätze, Essays, Vorträge*. II, II-1. Unter Mitarbeit von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 368–385. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

—. *Das Passagen-Werk*, herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

Berenger, Pierre. „The Destruction of San Francisco.“ *Overland Monthly*, Mai 1906, 391–406.

—. „Some San Francisco Illustrators. Curbstone Bohemia.“ *Overland Monthly*, Juli 1895, 70–90.

Birken, Jacob. „Ein Idyll wird begraben. Der Goldauer Bergsturz 1806.“ In *Mensch. Natur. Katastrophe – Von Atlantis bis heute*, herausgegeben von Gerrit Jasper Schenk, Monica Juneja, Alfried Wiczorek und Christoph Lind, 135–141. Regensburg: Schnell + Steiner, 2014.

Boyer, Paul S. *Urban Masses and Moral Order in America, 1820–1920*. Harvard University Press, 1978.

Boyesen, Hjalmar Hjör. „Another Day in Norway.“ *The Century Magazine*, August 1897, 551–553.

Breton, André. *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2012.

Briese, Olaf und Thomas Günther: „Katastrophe: Terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.“ *Archiv für Begriffsgeschichte* 51 (2009): 155–195.

Brigman, Annie W. „Starr King Fraternity Exhibition.“ *Camera Craft*, April 1905, 228–229.

Bronson, William. *The Earth Shook, The Sky Burned*. San Francisco: Chronicle Books, 1997.

Buffalo Fine Arts Academy. *Albright Art Gallery International Exposition of Pictorial Photography*. Buffalo, 1910.

The Bulletin of the Museum of Modern Art. „The Exhibition: Sixty Photographs.“ Dezember 1940 – Januar 1941, 5–14.

Burke, Edmund. *Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Unter Mitarbeit von Adam Phillips. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Burroughs, John. „Real and Sham Natural History.“ *Atlantic Monthly*, März 1903, 298–309.

Butler, Judith. *Frames of war. When is life grievable?* London, New York: Verso, 2010.

California Art Research. *Toby Rosenthal, Dominico Tojetti, Thaddeus Welch, Charles Dorman Robinson*. Abstract from WPA Project 2674 O.P. 65-3-3632 (1937). San Francisco.

Camera Craft. Correspondence, Oktober 1934, 497–500.

Camera Craft. „A Danger Avoided“, September 1904, 171.

Camera Craft. „A Settled Question“, Mai 1906, 181–182.

Cameron, Donaldina. „Donaldina Cameron’s Account of the Flight from Chinatown.“ *San Francisco Virtual Museum Archives*. Online verfügbar unter <http://www.sfmuseum.net/1906/ew15.html>.

Chittenden, Lucius Eugene. „An Historical Letter.“ *Camera Notes*, Juli 1898, 17–18.

Choy, Philip P. *The Architecture of San Francisco Chinatown*. San Francisco: Chinese Historical Society of America, 2008.

Clark, Edward B. „Real Naturalists on Nature Faking.“ *Everybody’s Magazine*, September 1907, 423–427.

—. „Roosevelt on the Nature Fakirs.“ *Everybody’s Magazine*, Juni 1907, 770–774.

The Coast Review. „Photograph Proofs of Earthquake Losses“, 69, Nr. 6 (1906): 231.

Coburn, Alvin Langdon. „Artists of the Lens. The International Exhibition of Pictorial Photography in Buffalo.“ *Harper’s Weekly*, 26. November 1910, 11.

Cohen, Edgar A. „With a Camera in San Francisco.“ *Camera Craft*, Juni 1906, 182–194.

Collier’s. „Editorial Bulletin. San Francisco“, 28. April 1906, 7.

Collier’s. „Editorial Bulletin. The San Francisco Number“, 5. Mai 1906, 7.

Collier’s. „Fire, not Shock“, 1. September 1906, 22.

Collier's. „The Town Goes On“, 28. April 1906, 10.

Committee of Forty on Reconstruction (Hg.). *Report [of] the Sub-Committee on Statistics to the Chairman and Committee on Reconstruction*. San Francisco, 1907. Online verfügbar unter <http://oac.cdlib.org/view?docId=hb996nb6vc&brand=oac4&chunk.id=meta>.

The Craftsman. „Old Chinatown: A Vanished Beauty Spot of the West“, Februar 1913, 540–546.

Cronon, William. „The Trouble With Wilderness. Getting Back to the Wrong Nature.“ In *Uncommon ground. Rethinking the Human Place in Nature*, 69–90. New York: W.W. Norton & Co, 1996.

D'Arcy Power, Henry. „The Artistic Value of Glossy Prints.“ *Camera Craft*, September 1906, 357–358.

—. „Earthquake and Fire. From a Photographer's Viewpoint.“ *Camera Craft*, Mai 1906, 155–160.

Daston, Lorraine und Peter Galison. *Objectivity*. New York: Zone Books, 2007.

Davies, Andrea Rees. *Saving San Francisco. Relief and Recovery After the 1906 Disaster*. Philadelphia: Temple University Press, 2012.

Davis, Joseph. „Clouds in Photography.“ *Camera Craft*, Juli 1904, 61–63.

Davison, George. „Impressionism in Photography. A Communication to the Society of Arts.“ *The British Journal of Photography*, 26. Dezember 1890, 821–824.

Demachy, Robert. „On the Straight Print.“ *Camera Work*, Juli 1907, 21–24.

Derleth, Charles, Jr., „The Destructive Extent of the California Earthquake. Its Effect Upon Structures and Structural Materials Within the Earthquake Belt.“ In *The California Earthquake of 1906*, herausgegeben von David Starr Jordan, 79–212. San Francisco: A.M. Robertson, 1907.

Diedrichsen, Diedrich und Anselm Franke. *The Whole Earth. Kalifornien und das Verschwinden des Aussen*. Berlin: Sternberg Press, 2013.

Dixon, Maynard. „A Letter From Maynard Dixon.“ *The Argus*, November 1927, 64.

—. „Toward American Art.“ *The Argus*, Juni 1927, 5–6.

Docum enta <6, 1977, Kassel>: *Documenta 6. Fotografie, Film, Video*. Kassel: Dierichs, 1977.

Du Bois, W. E. B., Adrienne Brown und Britt Rusert. „The Princess Steel.“ *PMLA* 130, Nr. 3 (2015): 819–829, doi: 10.1632/pmla.2015.130.3.819.

Dyson, Michael Eric. *Come Hell or High Water. Hurricane Katrina and the Color of Disaster*. New York: Basic Civitas Books, 2006.

Egan, Kathryn S. „Toward a Theory of Constructivism, Based Upon the Lives of Two Women Photographers.“ In *Proceedings of the American Journalism Historians' Association Conference*. Part III: Mass Media Studies, 177–216. Salt Lake City, 1993.

Elkins, James. „Against the Sublime.“ In *Beyond the Finite. The Sublime in Art and Science*, herausgegeben von Roald Hoffmann und Iain Boyd Whyte, 75–90. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Ferguson, Frances. „The Nuclear Sublime.“ *Diacritics* 14, Nr. 2 (1984): 4–10, doi: 10.2307/464754.

Fradkin, Philip L. *The Great Earthquake and Firestorms of 1906. How San Francisco Nearly Destroyed Itself*. Berkeley: University of California Press, 2005.

Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. Riverside: Free Press, 2006.

Garland, Hamlin. „Edward Kemeys. A Sculptor of Frontier Life and Wild Animals.“ *McClure's*, Juli 1895, 120–131.

—. „New Fields.“ In *Crumbling Idols. Twelve Essays on Art Dealing Chiefly With Literature, Painting and the Drama by Hamlin Garland*, 21–29. Chicago und Cambridge: Stone and Kimball, 1894.

—. „Provincialism.“ In *Crumbling Idols. Twelve Essays on Art Dealing Chiefly With Literature, Painting and the Drama by Hamlin Garland*, 3–18. Chicago und Cambridge: Stone and Kimball, 1894.

Genthe, Arnold. *As I Remember*. New York: Reynal & Hitchcock, 1936.

—. „The Children of Chinatown.“ *Camera Craft*, Dezember 1900, 99–104.

—. „The Human Side of Portrait Photography.“ *Camera Craft*, Dezember 1934, 573–579.

—. *Old Chinatown*. Unter Mitarbeit von Will Irwin. New York: Mitchell Kennerley, 1913.

—. „Rebellion in Photography.“ *Overland Monthly*, August 1901, 93–102.

Genthe, Arnold und John Kuo Wei Tchen. *Genthe's Photographs of San Francisco's Old Chinatown*. New York: Dover Publications, 1984.

Givens, J. D. *San Francisco in Ruins*. Denver: Smith-Brooks Company, 1906.

Godbey, Emily. „Disaster Tourism and the Melodrama of Authenticity. Revisiting the 1889 Johnstown Flood.“ *Pennsylvania History: A Journal of Mid-Atlantic Studies* 73, Nr. 3 (2006): 273–315. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/27778741>.

Goodspeed, Edgar J. *The Great Fires in Chicago and the West; History and Incidents, Losses and Sufferings, Benevolence of the Natives, etc., etc.* Chicago: J. W. Goodspeed, 1871.

- Gordon, Thomas und Max Morgan-Witts. *Earthquake. The Destruction of San Francisco*. London: Arrow Books Limited, 1981.
- Hager ty, Donald J. und Maynard Dixon. *The Life of Maynard Dixon*. Layton, Utah: Gibbs Smith 2010.
- Hall, Sharlot M. „Out West.“ *Out West*, Januar 1902, 3–5.
- Halwani, Miriam. *Geschichte der Fotogeschichte. 1839–1939*. Berlin: Reimer, 2012.
- Hamer ton, Philip Gilbert. „The Relation Between Photography and Painting.“ In *A Painter's Camp in the Highlands and Thoughts About Art*, 2:200–242. Cambridge: Macmillan and Co., 1862.
- Hammerbacher, Valerie. „Vesuvius in Eruption‘. Eine ästhetische Allianz von Religion und Naturwissenschaft.“ In *Mensch. Natur. Katastrophe – Von Atlantis bis heute*, herausgegeben von Gerrit Jasper Schenk, Monica Juneja, Alfried Wieczorek und Christoph Lind, 61–64. Regensburg: Schnell + Steiner, 2014.
- Hansen, Gladys C. und Emmet Condon. *Denial of Disaster*. San Francisco: Cameron and Co., 1989.
- Hansen, Richard und Gladys C. Hansen. *1906 San Francisco Earthquake*. Charleston: Arcadia Publishing, 2013.
- Hardi ng, G.H.S. „What is Good Photography.“ Leserbrief. *Camera Craft*, Dezember 1939, 594.
- Harte, Bret. „Chicago.“ In *Parnassus*, herausgegeben von Ralph Waldo Emerson, 261. Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1884.
- Hartmann, Sadakichi. „Arnold Genthe. A Photographer of Japan.“ In *The Valiant Knights of Daguerre. Selected Critical Essays on Photography and Profiles of Photographic Pioneers*, herausgegeben von Harry W. Lawton und George Knox unter Mitarbeit von Wistaria Hartmann Linton, 299–303. Berkeley: University of California Press, 1978.
- [Sidney Allan, pseud.]. „The Esthetic Side of Jewtown. Picturesque New York in Four Papers.“ *Camera Notes* 6, Nr. 3: 143–148.
- „A Few Reflections on Amateur and Artistic Photography.“ *Camera Notes*, Oktober 1898, 41–45.
- [Sidney Allan, pseud.]. „Foreign Types.“ *Bulletin of Photography*, 1. Mai 1912, 581f.
- „A Plea for Straight Photography.“ *The American Amateur Photographer*, März 1904, 101–109.
- „A Walk Through the Exhibition of the Photographic Section of the American Institute.“ *Camera Notes*, Januar 1899, 86–89.

Hawthorne, Nathaniel. „The Prophetic Pictures.“ In *Tales and Sketches*. Unter Mitarbeit von Roy Harvey Pearce, 456–469. New York: Penguin Books (Library of America), 1996.

Heidegger, Martin. „Die Zeit des Weltbilds.“ In *Holzwege*, herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, 75–113. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2003.

Herrick Wall, Louise. „Heroic San Francisco. A Woman’s Story of the Pluck and Heroism of the People of the Stricken City.“ *The Century Magazine*, August 1906, 579–593.

Hicks, L. D. „A Few Words of Criticism Upon the Work of Each Exhibitor, Levelled in a Kindly Spirit by the Editor, With Reproductions of Striking Pictures.“ *Camera Craft*, Januar 1902, 121–147.

Hine, Lewis W. „Social Photography; How the Camera May Help in the Social Uplift.“ In *Proceedings of the National Conference of Charities and Correction at the Thirty-sixth Annual Session held in the City of Buffalo, New York, June 9–16, 1909*, herausgegeben von Alexander Johnson, 355–359. Fort Wayne: Press of Fort Wayne, 1909.

Hjalmarson, Birgitta. *Artful Players. Artistic Life in Early San Francisco*. Los Angeles: Balcony Press, 1999.

Hopper, James. „Our San Francisco.“ *Everybody’s Magazine*, Juni 1906, 760a–760h.

Inkersley, Arthur. „An Amateur’s Experience of Earthquake and Fire.“ *Camera Craft*, Juni 1906, 195–200.

—. „Newspaper Photography.“ *Camera Craft*, Mai 1904, 235–241.

Irwin, Edwin P. „In Quest of Bohemia.“ *Overland Monthly*, August 1906, 91–93.

Irwin, Will. *The City That Was*. New York: B. W. Huebsch, 1908.

—. „Dr. Arnold Genthe.“ *The American Magazine*, Mai 1913, 32–34.

Issel, William und Robert W. Cherny. *San Francisco, 1865–1932. Politics, Power, and Urban Development*. Berkeley: University of California Press, 1986.

Jackson, Jeffrey H. „Envisioning Disaster in the 1910 Paris Flood.“ *Journal of Urban History* 37, Nr. 2 (2011): 176–207, doi: 10.1177/0096144210391608.

—. „Photographic Narratives of Destruction and Recovery in the 1910 Paris Flood.“ In *Disaster as Image. Iconographies and media strategies across Europe and Asia*, herausgegeben von Monica Juneja und Gerrit J. Schenk, 113–123. Regensburg: Schnell + Steiner, 2014.

Jaehn, Tomas. „Four Eras: Changes of Ownership.“ In *Sunset Magazine. A Century of Western Living, 1898–1998*, Hrsg. Stanford University Libraries, 77–103. Stanford, CA: Stanford University Libraries, 1998.

James, Henry (Hg.). *The Letters of William James*. 2 Bände. Boston: The Atlantic Monthly Press, 1920.

- James, William. „Louis Agassiz.“ Vortrag vor der American Society of Naturalists, Harvard College, Cambridge, MA, 30. December 1896.
- an Miss Frances R. Morse, 22. April 1906. In James, *The Letters of William James*, 2:247–250.
- an Theodore Flournoy, 9. Februar 1906. In James, *The Letters of William James*, 2:241–245.
- an Henry James und William James Jr., 9. Mai 1906. In James, *The Letters of William James*, 2:250–252.
- . The Meaning of Truth. A Sequel to ‚Pragmatism‘. In James, *Writings 1902–1910*, 821–978.
- . „The Moral Equivalent of War.“ In James, *Writings 1902–1910*, 1281–1293.
- . „On Some Mental Effects of the Earthquake.“ In James, *Writings 1902–1910*, 1215–1222.
- . Pragmatism. A New Name for Some Old Ways of Thinking. In James, *Writings 1902–1910*, 479–624.
- (Hg.). *Writings 1902–1910*. Unter Mitarbeit von Bruce Kuklick. New York: The Library of America, 1987.
- Jones, Howard Mumford. *The Age of Energy. Varieties of American experience, 1865–1915*. New York; Viking Press, 1971.
- Juneja, Monica und Gerrit J. Schenk. „Viewing Disasters. Myth, History, Iconography and Media Across Europe and Asia.“ In *Disaster as Image. Iconographies and Media Strategies Across Europe and Asia*, herausgegeben von Monica Juneja und Gerrit J. Schenk, 7–40. Regensburg: Schnell + Steiner, 2014.
- Kahn, Julius. „Speech of Hon. Julius Kahn, of California, in the House of Representatives.“ Washington, 28. Juni 1906.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Unter Mitarbeit von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Kemp, Wolfgang und Hubertus von Amelunxen (Hg.). *Theorie der Fotografie*. 4 Bände. München: Schirmer/Mosel, 2006.
- Kimball, Alice Windsor. „Earthquake Days at Stanford.“ *Overland Monthly*, Oktober 1906, 229–238.
- Kroeber, Alfred Louis. *Yurok Myths*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1978.

- Kurzman, Dan. *Disaster! The Great San Francisco Earthquake and Fire of 1906*. New York: W. Morrow, 2001.
- Land Day, Florence. *The Broken Wheel*. Boston: C. M. Clark, 1910.
- Lawson, Andrew C. et al. *The California Earthquake of April 18, 1906. Report of the State Earthquake Investigation Commission*. 2 Bände. Norwood: Norwood Press, 1908.
- Lears, T. J. Jackson. *No Place of Grace. Antimodernism and the Transformation of American Culture; 1880–1920*. New York: Pantheon Books, 1981.
- Lebeck, Robert und Bodo von Dewitz (Hg.). *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage (1839–1973)*. Göttingen: Steidl, 2001.
- Lee, Anthony W. *Picturing Chinatown. Art and Orientalism in San Francisco*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Leikam, Susanne. *Framing Spaces in Motion. Tracing Visualizations of Earthquakes into Twentieth-Century San Francisco*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2015.
- Leung, Joseph. „The Fury and Fire that Shocked Chinatown.“ In *The Unshakable. Rebirth of S.F. Chinatown in 1906*. Beilage zu *Sing Tao*, herausgegeben von Joseph Leung unter Mitarbeit von Wing Chan, 6–12. Brisbane: Sing Tao USA, 2006.
- Lichtwark, Alfred. *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*. Halle an der Saale: Wilhelm Knapp, 1894.
- Linthicum, Richard und Trumbull White (Hg.). *Complete Story of the San Francisco Horror*. O.O.: Hubert D. Russell, 1906.
- London, Jack. „The Story of an Eye-Witness.“ *Collier's*, 5. Mai 1906, 22f.
- Look Tin Eli. „Our New Oriental City. Veritable Fairy Palaces Filled with the Choicest Treasures of the Orient.“ In *San Francisco. The Metropolis of the West*, herausgegeben von Hamilton Wright. San Francisco: Western Press Association, 1910.
- Lowe, George N. „By the Western Gate.“ *Out West*, Juni 1906, 536.
- Lummis, Charles. In the Lion's Den. *Out West*, Mai 1906, 431–438.
- MacColl, William D. „International Exhibition of Pictorial Photography at Buffalo.“ *The International Studio*, März 1911, xi–xv.
- Macy, Christine und Sarah Bonnemaïson. *Architecture and Nature. Creating the American Landscape*. London: Routledge, 2003.
- Mahan, Alfred Thayer. „The Future in Relation to American Naval Power.“ In *The Interest of America in Sea Power, a Present and Future*, 137–172. Boston: Little, Brown, 1917.
- Marks, Robert W. „The Last Stylist. Now Faintly Nostalgic, the Camera Art of Arnold Genthe Recalls a Departed Grace.“ *Coronet*, November 1938, 155–167.

- Marsh, George Perkins. *Man and Nature. Or, Physical Geography as Modified by Human Action*. New York: Charles Scribner, 1864.
- Merchant, Carolyn. *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*. New York: HarperCollins, 1990.
- Millard, Bailey. „When Altruria Awoke.“ *Cosmopolitan Magazine*, Juni 1906, 237.
- Montezuma. „Miss San Francisco Comes.“ *Western Field*, Juli 1906, 351.
- Morris, Charles. *The San Francisco Calamity. By Earthquake and Fire*. Unter Mitarbeit von Roger L. Lotchin. Urbana, Chicago: University of Illinois, 2002.
- Morris, Errol. *Believing is Seeing. (Observations on the Mysteries of Photography)*. New York: Penguin Group, 2011.
- Mortensen, William. „Venus And Vulcan. An Essay On Creative Pictorialism.“ *Camera Craft*, März 1934, 103-110.
- . „Venus And Vulcan. An Essay On Creative Pictorialism. 3. Selection, and the Function of Control.“ *Camera Craft*, Mai 1934, 205-215.
- Nadar. *When I Was a Photographer*. Übersetzung von Eduardo Cadava und Liana Theodoratou. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2016. Ursprünglich veröffentlicht als *Quand j'étais photographe* (Paris: E. Flammarion, 1900).
- Naef, Weston J. *The Collection of Alfred Stieglitz. Fifty Pioneers of Modern Photography*. New York: Viking Press, 1978.
- Nash, Roderick. *Wilderness and the American Mind*. Unter Mitarbeit von Char Miller. New Haven: Yale University Press, 2014.
- Neilson, W. „Kunstkritische Stichworte.“ In Kemp und von Amelunxen, *Theorie der Fotografie*, 1:159-163.
- Newhall, Beaumont. *The History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1964.
- Nochlin, Linda. *Realism*. London, England, New York: Penguin Books, 1990.
- Norris, Frank. „The Frontier Gone at Last. How Our Race Pushed it Westwards Around the World and Now Moves Eastward Again - The Broader Conception of Patriotism as the Age of Conquest Ends.“ In Norris, *Novels and Essays*, 1183-1190.
- . „The Literature of the West'. A Reply to W. R. Lighton.“ In Norris, *Novels and Essays*, 1175-1179.
- . *Novels and Essays. Vandover and the Brute, McTeague, etc.* Unter Mitarbeit von Donald Pizer. New York: Literary Classics of the U.S, 1986.
- . „The Novel With a Purpose.“ In Norris, *Novels and Essays*, 1196-1200.

—. *Vandover and the Brute*. In Norris, *Novels and Essays*, 1–260.

—. „Zola as a Romantic Writer.“ In Norris, *Novels and Essays*, 1106–1108.

Norris, Frank und Donald Pizer. *The Literary Criticism of Frank Norris*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1964.

Novak, Barbara. „American Landscape. Changing Concepts of the Sublime.“ *American Art Journal* 4, Nr. 1 (1972): 36–42, doi: 10.2307/1593919.

Orvell, Miles. „Photographing Disaster: Urban Ruins and the Destructive Sublime.“ *Amerikastudien / American Studies* 58, Nr. 4 (2013): 647–671.

Palmer, Frederick. „A Stricken City Undismayed. San Francisco, Almost Wholly Destroyed, Looks with a Cheerful Smile to Future Greatness.“ *Collier's*, 12. Mai 1906, 9–10.

Pan, Erica Y. Z. *The Impact of the 1906 Earthquake on San Francisco's Chinatown*. New York: Peter Lang, 1995.

Partridge, Roi. „What Is Good Photography?“ *Camera Craft*, November 1939, 503–510, 540–542.

Peeler, David P. *The Illuminating Mind in American Photography*. Stieglitz, Strand, Weston, Adams. Rochester, NY et al: Univ. of Rochester Press, 2001.

Pereira, Alvaro S. „The Opportunity of a Disaster. The Economic Impact of the 1755 Lisbon Earthquake.“ *The Journal of Economic History* 69, Nr. 2 (2009): 466–499.

Pizer, Donald. *The Novels of Frank Norris*. New York: Haskell House Publishers, 1966.

Plinius Secundus, Gaius: *Plinius Naturgeschichte*. Erster Band. Rostock und Greifswald: Rösen, 1764

—. *Plinius Naturgeschichte*. Zweiter Band. Rostock und Greifswald: Rösen, 1765.

Plunkett, Wilma Marie. „Edith Irvine. Her Life and Photography.“ Masterarbeit, Brigham Young University, 1989.

Ponting, Clarence. „Improvement of Negatives for Pictorial Ends.“ *Camera Craft*, Dezember 1903, 7–11.

Publication Committee. [Editorial]. *Camera Notes*, Juli 1897, 3.

Quitslund, Toby. *Arnold Genthe. A Pictorial Photographer in San Francisco, 1895–1911*. Washington, DC: George Washington University, 1988.

Raab, Nigel. „The Tashkent Earthquake of 1966. The Advantages and Disadvantages of a Natural Tragedy.“ *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 62 (2014): 273–294.

Rast, Raymond W. „The Cultural Politics of Tourism in San Francisco's Chinatown, 1882–1917.“ *Pacific Historical Review* 76, Nr. 1 (Februar 2007): 29–60.

- Rice, Bertha Marguerite. „Introductory.“ In *Leland Stanford, Jr. University Palo Alto, California, Before and After the Earthquake of April 18, 1906*, herausgegeben von Bertha Marguerite Rice und Frank Davey. San Jose: Melvin, Hillis & Black, 1906.
- Rickard, Thomas Arthur. „After the Disaster.“ In *After Earthquake and Fire*, Hrsg. Mining and Scientific Press, 78–84. San Francisco: Mining and Scientific Press, 1906.
- Riis, Jacob A.: *How the Other Half Lives*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1890.
- Röder, Tilmann J. *Rechtsbildung im wirtschaftlichen „Weltverkehr“. Das Erdbeben von San Francisco und die internationale Standardisierung von Vertragsbedingungen (1871–1914)*. Frankfurt am Main: Klostermann, 2006.
- Roosevelt, Theodore. *The Winning of the West. The Founding of the Trans-Alleghany Commonwealths 1784–1790*. 4 Bände. New York: G. P. Putnam’s Sons, 1894.
- . „Nature Fakers.“ *Everybody’s Magazine*, September 1907, 427–430.
- Ross, Charles S. „The Hope of San Francisco.“ *Overland Monthly*, Juni–Juli 1906, 455.
- Rousseau, Jean-Jacques. „Brief über die Vorsehung.“ In *Die Erschütterung der vollkommenen Welt. Die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen*, herausgegeben von Wolfgang Breidert, 79–93. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.
- Rozario, Kevin. *The Culture of Calamity. Disaster and the Making of Modern America*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 2003.
- San Francisco Board of Supervisors (Hg.). *San Francisco Municipal Reports for the Fiscal Year 1904–1905, Ending June 30, 1905*. San Francisco, 1907.
- Santayana, George. „Das Fotografische und das Geistige.“ In Kemp und von Amelunxen, *Theorie der Fotografie*, 1:251–259.
- Scarboro, Cristofer. „The Brother-City Project and Socialist Humanism. Haskovo, Tashkent and ‚Sblizhenie‘.“ *The Slavonic and East European Review* 85, Nr. 3 (Juli 2007): 522–542.
- Schilling, Johannes. „Das Große Kaleidoskop.“ In Kemp und von Amelunxen, *Theorie der Fotografie*, 1:266–268.
- [Schütze, Eva Lawrence?]. „The Value of the Salon Print.“ In *Second Chicago Photographic Salon*, herausgegeben von The Chicago Society of Amateur Photographers and The Art Institute of Chicago, 6. Chicago, 1901.
- Sexton, Bernard. „Arnold Genthe.“ *The Poetry Journal*, Dezember 1916, 55.

Shaw, George Bernard. „Das Unmechanische der Fotografie.“ In Kemp und von Amelunxen, *Theorie der Fotografie*, 1:225–229.

Sheahan, James W. und George Putnam Upton. *The Great Conflagration. Chicago: Its Past, Present and Future*. Chicago, Philadelphia: Union Publishing Co, 1871.

Simmel, Georg. *Philosophische Kultur*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2008.

Smith, Carl S. *Urban Disorder and the Shape of Belief. The Great Chicago Fire, the Haymarket Bomb, and the Model Town of Pullman*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Sobanichi. „Some Good Indians. With a Pencil Sketch of Their Maker.“ *Western Field*, September 1902, 90–93.

Solnit, Rebecca. *A Paradise Built in Hell. The Extraordinary Communities that Arise in Disasters*. New York: Viking, 2009.

Sontag, Susan. *On Photography*. London, New York: Penguin, 2008.

—-. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003.

Southworth, Albert Sands. „An Address to the National Photographic Association of the United States. Delivered at Cleveland, Ohio, June, 1870.“ *The Philadelphia Photographer*, Oktober 1871, 315–323.

„Souvenir Kodak Competition 1905“. Rochester, NY, 1905.

Der Spiegel. „Nur noch ein Gott kann uns Retten. SPIEGEL-Gespräch mit Martin Heidegger am 23. September 1966“, 31. Mai 1976, 193–219.

Starr, Kevin. „Sunset and the Phenomonon of the Far West.“ In *Sunset Magazine. A Century of Western Living, 1898–1998*, Hrsg. Stanford University Libraries, 31–75. Stanford, CA: Stanford University Libraries, 1998.

Stellman, Louis J. *The Vanished Ruin Era. San Francisco's Classic Artistry of Ruin Depicted in Picture and Song*. San Francisco: Paul Elder and Company, 1910.

Stieglitz, Alfred; Roberts, Pamela G. *Camera Work. The Complete Photographs 1903–1917*. Köln: Taschen, 2013.

Strupp, Christoph. „‘Nothing destroyed that cannot speedily be rebuilt’. San Francisco und das Erdbeben von 1906.“ In *Städte aus Trümmern. Katastrophenbewältigung zwischen Antike und Moderne*. Herausgegeben von Stephan Selzer und Andreas Ranft, 132–171. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

Sutter, Otto Ernst. „Die fotografierte Charitas.“ In Kemp und von Amelunxen, *Theorie der Fotografie*, 1:268–269.

Talbot, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844.

Trachtenberg, Alan. *Reading American Photographs. Images as History. Mathew Brady to Walker Evans*. New York: Hill and Wang, 1989.

Treat, Archibald. „Important Lessons of the First Salon.“ *Camera Craft*, Februar 1901, 291–297.

Trempler, Jörg. *Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild*. Berlin: Wagenbach, 2013.

Truesdell, Amelia Woodward. *Francisca Reina*. Unter Mitarbeit von Maynard Dixon. Boston: The Gorham Press, 1907.

Turner, Frederick Jackson. *The Frontier in American History*. New York: Henry Holt and Company, 1921.

Updike, John, Jonathan Franzen, Denis Johnson, Roger Angell, Aharon Appelfeld, Rebecca Mead, Susan Sontag, Amitav Ghosh, und Donald Antrim. „Tuesday, and After.“ *The New Yorker*, 24. September 2001.

Voorsanger, Jacob. „The Relief Work in San Francisco.“ *Out West*, Juni 1906, 526–531.

Walter, François. *Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*. Stuttgart: Reclam, 2010.

Weise, Bernd. „Aktuelle Nachrichtenbilder ‚nach Photographien‘ in der deutschen illustrierten Presse der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.“ In *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse (1816–1914)*, herausgegeben von Charles Grivel, André Gunthert und Bernd Stiegler, 62–101. München: Wilhelm Fink, 2003.

Wermiel, Sara E. „Did the Fire Insurance Industry Help in the Nineteenth Century?“ In *Flammable Cities. Urban Conflagration and the Making of the Modern World*, herausgegeben von Greg Bankoff, Uwe Lübken und Jordan Sand, 236–253. Madison: University of Wisconsin Press, 2012.

Weston, Edward. „Photography – An Eighth Art?“ *The Argus*, Juli–August 1928, 3.

Wilson, James Russell (Hg.). *San Francisco's Horror of Earthquake and Fire*. Philadelphia: National Publishing Co., 1906.

Woods, W. G. „Snaps at the Street Fair.“ *Camera Craft*, Juni 1906, 62–63.

Wyatt, David: *Five Fires. Race, Catastrophe, and the Shaping of California*. Reading et al.: Addison-Wesley, 1997.

Zeitung für die elegante Welt. „Ueber den Bergfall im Kanton Schwyz.“ 11. Oktober 1806, 977–983.

Abbildungsverzeichnis

Seite 11: 1. Arnold Genthe, Doppelseite aus *As I Remember*, 1936. Dr. Rolf H. Krauss-Forschungsbibliothek, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg.

Seite 12: 2. Voltmeter des Kraftwerks, Stanford. Courtesy of the Department of Special Collections, Stanford Libraries. San Francisco Earthquake and Fire Collection, SC0206, box 1, folder 17.

Seite 16: 3. Frank Davey, „Memorial Court, Showing Arch After Earthquake“, in Bertha Marguerite Rice, *Leland Stanford, Jr. University*, 1906.

Seite 16: 4. Frank Davey, „Angel of Grief“, Ebd.

Seite 21: 5. Frank Davey, „Looking Towards Chemistry Building“, Ebd.

Seite 26: 6. Stoddard, *Cattle Killed on Mission Street by Earthquake*. Bear Photo, 1906. Courtesy of the California History Room, California State Library, Sacramento, California.

Seite 29: 7. Bear Photo, [Intersection of Kearny, Geary, and Market Sts. Palace Hotel, center; Lotta's Fountain, right.], 1906. Courtesy of the California History Room, California State Library, Sacramento, California.

Seite 32: 8. „San Francisco Burning After the Earthquake“, in *Views of San Francisco and Vicinity*, 1906. Library of Congress, 4E 428.

Seite 33: 9. N.N., [View from above Union Square], 1906. California Historical Society.

Seite 36: 10. N.N., *Montgomery St. (500 block.)* [korrekt Kearny Street]. California Historical Society.

Seite 36: 11. Bear Photo, [Chinese crowds in Portsmouth Plaza], 1906. Courtesy of the California History Room, California State Library, Sacramento, California.

Seite 37: 12. Arnold Genthe, *Looking Down Sacramento Street*, 1906. California Historical Society.

Seite 43: 13. Jacques-Philippe Le Bas, *Tour de S. Roch nommée vulgairement Tour du Patriarche, 1757*. Philadelphia Museum of Art. The Muriel and Philip Berman Gift, acquired from the John S. Phillips bequest of 1876 to the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, with funds contributed by Muriel and Philip Berman, gifts (by exchange) of Lisa Norris Elkins, Bryant W. Langston, Samuel S. White 3rd and Vera White, with additional funds contributed by John Howard McFadden, Jr., Thomas Skelton Harrison, and the Philip H. and A.S.W. Rosenbach Foundation, 1985-52-36573

Seite 51: 14. Arnold Genthe, *Charred corpse of a victim of the 1906 San Francisco earthquake and fire*, 1906. Scan vom Nitratfilm-Negativ. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, LC-G403-0240-A.

Seite 51: 15. [Richard P.] Whigham, *Grant Ave and Post St. S.F.*, 1906. California Historical Society.

Seite 53: 16. Timothy H. O'Sullivan, *A Harvest of Death*, Gettysburg, Pennsylvania, 1863. Druck von Alexander Gardner, 1866. Metropolitan Museum of Art.

Seite 58: 17. NASA, *First View of Earth from Moon*, 1966.

Seite 59: 18. George R. Lawrence, *San Francisco in Ruins*, 28. Mai 1906. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, LOT 5785, no. 15 (OSF).

Seite 68: 19. The World Wide View Co., *California St., looking toward the Ferry Depot, Banking District*, 1906. New York Public Library.

Seite 69: 20. R. J. Waters, *Call Bldg. Burning from O'Farrell St.*, 1906. California Historical Society.

Seite 69: 21. Bear Photo, *Call Bldg. Burning from O'Farrell St.*, 1906. Courtesy of the California History Room, California State Library, Sacramento, California.

Seite 69: 22. Edgar A. Cohen, April 18, 1906. *Calif[ornia] St. from Stockton St.* Courtesy of the California History Room, California State Library, Sacramento, California.

Seite 69: 23. Bear Photo, [View down California St.], 1906. Courtesy of the California History Room, California State Library, Sacramento, California.

Seite 70: 24. Bear Photo, [Refugees. South Park?], 1906. Courtesy of the California History Room, California State Library, Sacramento, California.

Seite 76: 25. „The Amateur Photographers of San Francisco“, *San Francisco Call*, 26. Januar 1896. California Digital Newspaper Collection, Center for Bibliographic Studies and Research, University of California, Riverside.

Seite 83: 26. „Fire Ravaging Market Street“, in Charles Morris (Hrsg.), *The San Francisco Calamity by Earthquake and Fire*, 1906.

Seite 84: 27. Illustration in *The New York Times*, 29. April 1906, First Magazine Section.

Seite 85: 28. Haley, „Burning of the Call Building April 18th“, Illustration in *Sunset Magazine*, Juni 1906, 25. F850.S95: v.1.7. Courtesy of The Bancroft Library, University of California, Berkeley.

Seite 87: 29. W.J. Street, *The Call Building, San Francisco, in Flames Following the 1906 Earthquake*. Philadelphia Museum of Art. Gift of Harvey S. Shipley Miller, 2014, 2014-199-201

Seite 87: 30. W.J. Street, *Burning of the Call Building*. Postkarte, Verlag M. Rieder. California Historical Society.

Seite 87: 31. W.J. Street, *The Burning Call Building, San Francisco, California*. Postkarte, Souvenir Publishing Company. California Historical Society.

Seite 87: 32. W.J. Street, „Why Our Issue Was Late.“ Illustration in *Western Field*, Mai/Juni 1906, 254. San Francisco Public Library.

Seite 89: 33. „Great Conflagration in San Francisco“, in James Russel Wilson, *San Francisco's Horror of Earthquake and Fire*, 1906.

Seite 90: 34. [Arnold Genthe photographing George Sterling, Mary Austin, Jack London and Jimmie Hooper [sic!] on the beach at Carmel], undatiert. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, LC-G405-0061.

Seite 92: 35. Arnold Genthe, *The Challenge*, 1902. *Camera Craft*, Januar 1902, 100. San Francisco Public Library.

Seite 92: 36. Ausstellungsansicht von Arnold Genthés Photographien im Salon 1901, *Camera Craft*, Februar 1901, 298. San Francisco Public Library.

Seite 96: 37. Arnold Genthe, *Anna Pavlova*. Silbergelatine-Abzug, um 1915. J. Paul Getty Museum. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Seite 100: 38. Arnold Genthe, *Study: Head and Hand*, in *Camera Craft*, Februar 1901, 290. San Francisco Public Library.

Seite 106: 39. Albert Sands Southworth, Selbstporträt. Daguerreotypie, zwischen 1845-50. Metropolitan Museum of Art.

Seite 107: 40. Albert Sands Southworth und Josiah Johnson Hawes zugeschrieben, [Portrait of a young man with chin beard and duck-tail coiffure], zwischen 1845-50. J. Paul Getty Museum. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Seite 109: 41. Zaida Ben Yusuf, *The Peacock's Plumage*, in *Photo Era*, Juni 1898, 32.

Seite 118: 42. Arnold Genthe, [Greta Garbo, head-and-shoulders portrait, facing left]. Silbergelatine-Abzug, 1925. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, LC-USZC4-4938.

Seite 121: 43. Arnold Genthe, *After the Earthquake, San Francisco*. Silbergelatine-Abzug, 1906-1910. Metropolitan Museum of Art.

Seite 122: 44. „The Girl of To-Day“, *The New York Times*, 7. Dezember 1913, Pictorial Section Part 2. Library of Congress, Serial and Government Publications Division, PN4899. N45 N48.

Seite 128: 45. „No Likee“, in Genthe und Irwin, *Old Chinatown*, 99.

- Seite 130: 46. Eduard [Edward] Steichen, *Lady and Child*, in *Souvenir Kodak Competition*, 1905.
- Seite 131: 47. W. J. Street, [Burning of Lincoln School, Fifth and Mission Sts. No. 7.], 1906. California Historical Society.
- Seite 131: 48. W. J. Street, *The burning of Lincoln School and the Metropolitan Temple on Fifth St., San Francisco, Cal., April 18, 1906*. Postkarte, M. Rieder [No. 1128.].
- Seite 132: 49. Detroit Publishing Company, *U.S. Mint after the earthquake, San Francisco, Cal.* Glasnegativ, 1906. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, LC-D4-19231.
- Seite 132: 50. Fred L. Stone, *U.S. Mint withstood the earthquake and fire. Cor. Mission and 5th [Fifth] St.*, 1906. California Historical Society.
- Seite 133: 51. „Celebrated Buildings of San Francisco“, Illustration in Charles Morris, *The San Francisco Calamity*, 1906.
- Seite 134: 52. Arnold Genthe, *Refugee Camp, Ruins in Background, San Francisco Earthquake and Fire*, 1906. Silbergelatine-Abzug von Ansel Adams, 1956. The Art Institute of Chicago.
- Seite 135: 53. Detroit Publishing Company, *Hall of Justice, Portsmouth Square, San Francisco, Cal.* Glasnegativ, 1906.
- Seite 135: 54. N. N., *Police depot in Portsmouth Square*, 1906. California Historical Society.
- Seite 139: 55. Innenraum des Gare d'Orsay, 1910. Privatsammlung, Jeffrey H. Jackson.
- Seite 139: 56. Steg während der Flut von 1910. Privatsammlung, Jeffrey H. Jackson.
- Seite 142: 57. Edith Irvine, [401 California Street at right & Sansome Street]. Glasnegativ, 1906. 12.7 x 17.78 cm. L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, Utah. MSS P 585 # 16.
- Seite 143: 58. Edith Irvine, [401 California Street at right & Sansome Street]. Glasnegativ, 1906. L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, Utah. MSS P 585 # 15.
- Seite 144: 60. Arnold Genthe, *An unsuspecting victim, Chinatown, San Francisco*, um 1900. Scan vom Sicherheitsfilm-Negativ. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, LC-G403-0205-B.
- Seite 144: 61. Arnold Genthe, *An unsuspecting victim, Chinatown, San Francisco*, um 1900. Scan vom Sicherheitsfilm-Negativ. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, LC-G403-0205-A.
- Seite 145: 62. Arnold Genthe, Postscript mit „An Unsuspecting Victim“, in Genthe und Irwin, *Old Chinatown*, 1913. Seite 205.

Seite 146: 63. Arnold Genthe, [San Francisco, April 18, 1906], Scan vom Sicherheitsfilm-Negativ. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, LC-G403-0271-A.

Seite 146: 64. Arnold Genthe, [San Francisco, April 18, 1906], Dia-Kopie. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, G403-0271-I.

Seite 146: 65. Arnold Genthe, [San Francisco, April 18, 1906], Dia-Kopie. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, G403-0271-M.

Seite 147: 66. Arnold Genthe, *San Francisco, April 18, 1906*, Silbergelatine-Abzug um 1920. J. Paul Getty Museum. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Seite 147: 67. Bear Photo, [Apartment building without front wall, near the home of photographer Arnold Genthe. Sacramento St.], 1906. Courtesy of the California History Room, California State Library, Sacramento, California.

Seite 148: 68. Edith Irvine, [Nob Hill looking South toward City Hall]. Glasnegativ, 1906. L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, Utah. MSS P 585 # 34.

Seite 155: 70. „Flashes from the Slums“, *The Sun*, 12. Februar 1888.

Seite 156: 71. „Bandits' Roost“, in Jacob A. Riis, *How the Other Half Lives*, 1890.

Seite 156: 72. Arnold Genthe, „The Street of the Gamblers (by Day)“, in Genthe und Irwin, *Old Chinatown*, 1913. Seite 139.

Seite 157: 73. Arnold Genthe, „The Street of the Gamblers (by Night)“, in Genthe und Irwin, *Old Chinatown*, 1913. Seite 35.

Seite 158: 74. Arthur C. Pillsbury, *Panorama From Ferry Building*, 1906. Linkes Bildfeld. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, PAN US GEOG – California no. 60 (F size).

Seite 160: 75. Bear Photo, [Cityscape during fire. From Nob Hill looking east toward wholesale district. St. Mary's Church, center], 1906. Courtesy of the California History Room, California State Library, Sacramento, California.

Seite 161: 76. Charles Weidner, *Looking down Montgomery St. showing the wholesale district burning 5:30 p.m., April 18, 1906*. San Francisco, Cal. Postkarte. California Historical Society.

Seite 162: 77. Edith Irvine, [Produce Area and Armed Guard], 1906. L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, Utah. MSS P 585 # 40.

Seite 162: 78. Edith Irvine, [Produce Area, "Dead Horses"], 1906. L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, Utah. MSS P 585 # 41.

Seite 162: 79. Edith Irvine, [Montgomery Street at California Street Intersection, looking towards Sacramento Street], 1906. L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, Utah. MSS P 585 # 6.

Seite 163: 80. Edith Irvine, [Business District Including Martin's Restaurant, 520 Sacramento Street], 1906. L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, Utah. MSS P 585 # 13.

Seite 164: 81. Arnold Genthe, *The Burning City, San Francisco Earthquake and Fire*, 1906. Silbergelatine-Abzug von Ansel Adams, 1956. The Art Institute of Chicago.

Seite 165: 82. Arnold Genthe, Ohne Titel, 1906. Silbergelatine-Abzug. San Francisco Museum of Modern Art, Gift of Joe Wemple. Photo: Don Ross

Seite 165: 83. Arnold Genthe, [African American families on street during the San Francisco Fire of 1906; clouds of smoke billowing at bottom of hill in background], 1906. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, LC-USZ62-58812.

Seite 166: 84. Sanborn-Perris Map Company, *San Francisco Sanborn Insurance Map*, 1905. Band 1, Seiten 39-40.

Seite 168: 85. Isaiah W. Taber, *Chinese Primary School, three classes. 916 Clay St. Miss Rose Thayer, principal.* 1895. Courtesy of the California History Room, California State Library, Sacramento, California.

Seite 170: 86. Edith Irvine, [Street Scene], 1906. L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, Utah. MSS P 585 # 11.

Seite 171: 87. Edith Irvine, [Street Scene , the Same Street as Photograph #7], 1906. L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, Utah. MSS P 585 # 8.

Seite 171: 88. Edith Irvine, [Street scene with flames, the Same Street as Photograph #10], 1906. L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, Utah. MSS P 585 # 9.

Seite 171: 89. Edith Irvine, [Street scene with flames, the Same Street as Photograph #9], 1906. L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, Utah. MSS P 585 # 10

Seite 172: 90. Detroit Publishing Company, *Edge of burned district, corn. of Franklin and Sacramento [i.e. Sacramento] Sts., San Francisco, Cal.* Glasnegativ, 1906. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, LC-D4-19240.

Seite 174: 91. Arnold Genthe, Ohne Titel [Refugees sitting and cooking in street against a background of ruins. Fairmont Hotel on Nob Hill in distance, center.], 1906. Abzug nach 1910. California Historical Society.

Seite 175: 92. W. J. Street, *Marie Antoinette apartment building, San Francisco Earthquake and Fire*, 1906. Anne T. Kent California Room, Marin County Free Library.

Seite 176: 93. Edgar A. Cohen, *Larkin Street Wing, City Hall*, in *Camera Craft*, Juni 1906, 191. San Francisco Public Library.

Seite 176: 94. Edith Irvine, [Back of City Hall], 1906. L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, Utah. MSS P 585 # 22

Seite 177: 95. „The Ruins of the City Hall“. Illustration zu Rickard, „After the Disaster“, 81.

Seite 179: 96. Louis J. Stellman, „Interior of Grace Church, California and Stockton Streets“, in *The Vanished Ruin Era*, 43.

Seite 180: 97. Arnold Genthe, *Ruins of Church Looking North-East or East; Yerba Buena Island in far Right Distance, San Francisco Earthquake and Fire*, 1906. Silbergelatine-Abzug von Ansel Adams, 1956. The Art Institute of Chicago.

Seite 180: 98. N. N., *Grace Church*, 1906. California Historical Society.

Seite 181: 99. Arnold Genthe, *A.N. Towne Res. [i.e. residence], Calif. [i.e. California] St. & Taylor & Jones*, 1906. Abzug nach 1910. California Historical Society.

Seite 181: 100. Arnold Genthe, *A.N. Towne Res. Calif. St. & Taylor & Jones*, 1906. Abzug nach 1910. California Historical Society.

Seite 181: 101. Edgar A. Cohen, „Doorway, Towne Home“, *Camera Craft*, Juni 1906, 192.

Seite 181: 102. J. Marnoch, *San Francisco, from „Nob“ Hill. One year after*. [Pine St., foreground. Ruins of Towne residence (later transplanted as „Portals of the Past“ in Golden Gate), left center.], 1907. California Historical Society.

Seite 182: 103. Louis J. Stellman, „Portal of Towne Mansion, California and Taylor Streets“, in *The Vanished Ruin Era*, 17.

Seite 182: 104. Louis J. Stellman, „Interior Towne Mansion“, ebd., 19.

Seite 183: 105. Louis J. Stellman, Umschlag, *The Vanished Ruin Era*.

Seite 183: 106. Arnold Genthe, [Travels in Europe], nach 1904. Scan vom Sicherheitsfilm-Negativ. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, LC-G395-0175.

Seite 185: 107. [View from Charles Crocker home on California St. Towne Home at the corner of California and Taylor; portico all that was left after the earthquake, then called

“Portals of the Past” (moved to Golden Gate Park).] Um 1900. Roy D. Graves pictorial collection, BANC PIC 1905.17500 v.6:71-ALB. Courtesy of The Bancroft Library, University of California, Berkeley.

Seite 187: 108. Charles Dormon Robinson, *San Francisco in Flames*, Pastell, 1906, in *The Century Magazine*, August 1906, 583.

Seite 187: 109. C. D. Robinson, *Burning of the City Hall and Surrounding Buildings, April 18, 1906*, ebd., 591.

Seite 188: 110. C. D. Robinson, *The Ruins of Telegraph Hill and Chinatown on Friday Morning, April 20*, ebd., 592.

Seite 188: 111. Edith Irvine, [Ruins of The Majestic Theatre At Market Street and 9th Street], 1906. L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, Utah. MSS P 585 # 53.

Seite 188: 112. Edith Irvine, [Looking Towards City Hall], 1906. L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, Utah. MSS P 585 # 21.

Seite 192: 113. Maynard Dixon, Titellillustration für *Sunset*, Mai 1906.

Seite 193: 114. Maynard Dixon, Titellillustration für *Sunset*, Juni–Juli 1906. F850.S95 v.17. Courtesy of The Bancroft Library, University of California, Berkeley.

Seite 194: 115. Maynard Dixon, „The Genius of the West“, *Out West*, Januar 1902, 1.

Seite 196: 116. Maynard Dixon, „Francisca Reina“, in Amelia W. Truesdell, *Francisca Reina*, 6.

Seite 197: 117. Maynard Dixon, „Francisca Dolorosa“, ebd., 10.

Seite 198: 118. Maynard Dixon, „Francisca Gloriosa“, ebd., 45.

Seite 199: 119. Maynard Dixon, Illustration zu Amelia W. Truesdell, *Francisca Reina*, 30.

Seite 199: 120. Maynard Dixon, „With a purpose as given our fathers who builded good cities and true“, ebd., 21.

Seite 200: 121. Maynard Dixon, „That martyr ablaze he wigwagged aloft“, ebd., 42.

Seite 209: 122. John Gast, *American Progress*, Chromolithographie, 1872. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, PGA-Crofutt–American progress (B size).

Seite 211: 123. Alfred Fredericks, Chicago, October 10, 1871, in *Every Saturday*, 4. November 1871, 440f.

Seite 212: 124. John T. McCutcheon, Cartoon für *Chicago Tribune*, 19. April 1906.

Seite 213: 125. John T. McCutcheon, „The Silver Lining to the Cloud“, *Chicago Tribune*, 20. April 1906.

Seite 213: 126. John T. McCutcheon, „The Tidal Wave“, *Chicago Tribune*, 23. April 1906.

Seite 213: 127. John T. McCutcheon, „San Francisco – ‚Well, It Might Be Worse‘“, *Chicago Tribune*, 24. April 1906.

Seite 213: 128. „The Golden Argosy“, *Los Angeles Times*, 22. April 1906.

Seite 214: 129. Maynard Dixon, „Beauty an Asset Ugliness a Liability“, Titelbild für *San Francisco Chronicle Sunday Supplement*, 20. Mai 1906.

Seite 215: 130. Maynard Dixon, „San Francisco – Mistress, Still, of the Pacific“, Titelbild für *San Francisco Chronicle Sunday Supplement*, 27. Mai 1906.

Seite 215: 131. Maynard Dixon, „A California Tomboy“, Titelbild für *San Francisco Chronicle Sunday Supplement*, 17. Juni 1906.

Seite 216: 132. Hart Purdy, „Miss San Francisco Comes“, *Western Field*, Juli 1906. San Francisco Public Library.

Seite 217: 133. Maynard Dixon, *Allegory*, Öl auf Leinwand, 1932–35. Courtesy of the California History Room, California State Library, Sacramento, California.

Seite 218: 134. Maynard Dixon, [Native Americans], 1939. Courtesy of the California History Room, California State Library, Sacramento, California.

Seite 218: 135. Maynard Dixon, [Native Americans], 1939. Courtesy of the California History Room, California State Library, Sacramento, California.

Seite 221: 136. Tom Browne, Cartoon für *Chicago Tribune*, 21. August 1906.

Seite 221: 137. „Sympathy – The Real Thing“, *Los Angeles Times*, 23. August 1906.

Seite 222: 138. Ralph O. Yardley, „Where Most Needed“, *San Francisco Call*, 7. Januar 1909. California Digital Newspaper Collection, Center for Bibliographic Studies and Research, University of California, Riverside.

Seite 222: 139. Donald McKee, „To Whom it May Concern“, *San Francisco Call*, 31. Dezember 1908. California Digital Newspaper Collection, Center for Bibliographic Studies and Research, University of California, Riverside.

Seite 222: 140. D. McKee, „Faith“, *San Francisco Call*, 4. Januar 1909. California Digital Newspaper Collection, Center for Bibliographic Studies and Research, University of California, Riverside.

Seite 222: 141. D. McKee, „In Eruption“, *San Francisco Call*, 6. Januar 1909. California Digital Newspaper Collection, Center for Bibliographic Studies and Research, University of California, Riverside.

Seite 223: 142. John T. McCutcheon, „First Aid to the Stricken“, *Chicago Tribune*, 30. Dezember 1908.

Seite 224: 143. John T. McCutcheon, „As the New Year Comes in“, *Chicago Tribune*, 31. Dezember 1908.

Seite 225: 144. Illustration in der *Chicago Tribune*, 3. Januar 1909.

Seite 227: 145. N. N., *Looking down Howard from 18 [Eighteenth] St. Apr. 29, 1906.*

Seite 234: 146. Clarence Ponting, „Improvement of Negatives for Pictorial Ends“, *Camera Craft*, Dezember 1903, 7. San Francisco Public Library.

Seite 234: 147. Clarence Ponting, ebd., 9 (gedreht). San Francisco Public Library.

Seite 242: 148. Eugene Zimmerman, Titelseite für *Judge*, 26. Mai 1906. BANC PIC 1905.11734-PIC, May 26, 1906 (v.50:1284). Courtesy of The Bancroft Library, University of California, Berkeley

Seite 248: 149. Illustration zu „Destruction by Flame, Smoke and Water“, *San Francisco Call*, 1. August 1893. California Digital Newspaper Collection, Center for Bibliographic Studies and Research, University of California, Riverside.

Seite 249: 150. Arnold Genthe, *Panorama from Russian Hill*, 1906. California Historical Society.

Seite 250: 151. Arnold Genthe, [San Francisco viewing the city burning after the 1906 earthquake], 1906. California Historical Society.

Seite 250: 152. A. Genthe, [Spectators sitting on hillside watching fires consume the city after the 1906 San Francisco earthquake], 1906. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, LOT 3445.

Seite 251: 153. Arnold Genthe, *The burning city from Russian Hill. April 18th 2 p.m.*, 1906. The San Francisco earthquake and fire of 1906, BANC PIC 2004.004:03-PIC. Courtesy of The Bancroft Library, University of California, Berkeley.

Seite 253: 154. Arnold Genthe, *Cooking on the street, San Francisco Earthquake and Fire*, 1906. Silbergelatine-Abzug von Ansel Adams, 1956. The Art Institute of Chicago.

Seite 259: 155. George Barker, *The Johnstown calamity. A slightly damaged house*, 1889. Hälfte einer Stereographie. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, LOT 3957-1.

Seite 260: 156. H. C. White, *After the earthquake – frame houses tumbled from their foundations, San Francisco Disaster, U.S.A.*, 1907. Hälfte einer Stereographie. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, LOT 11523-6.

Seite 260: 157. Arnold Genthe, [Two men cleaning street, horse-drawn wagon and damaged buildings in the background, after the 1906 San Francisco earthquake], 1906. Library of Congress.

Seite 261: 158. W. J. Street, Howard Street, San Francisco Earthquake and Fire, 1906 Disaster, U.S.A., 1907. Marin County Free Library.

Seite 264: 159. Arnold Genthe, *Washington Square. Union St., at Powell? Showing fire # 9*, 1906. California Historical Society.

Seite 265: 160. Arnold Genthe, *Untitled, from The San Francisco Earthquake and Fire*, 1906. Silbergelatine-Abzug. San Francisco Museum of Modern Art, Gift of Joe Wemple. Photo: Don Ross.

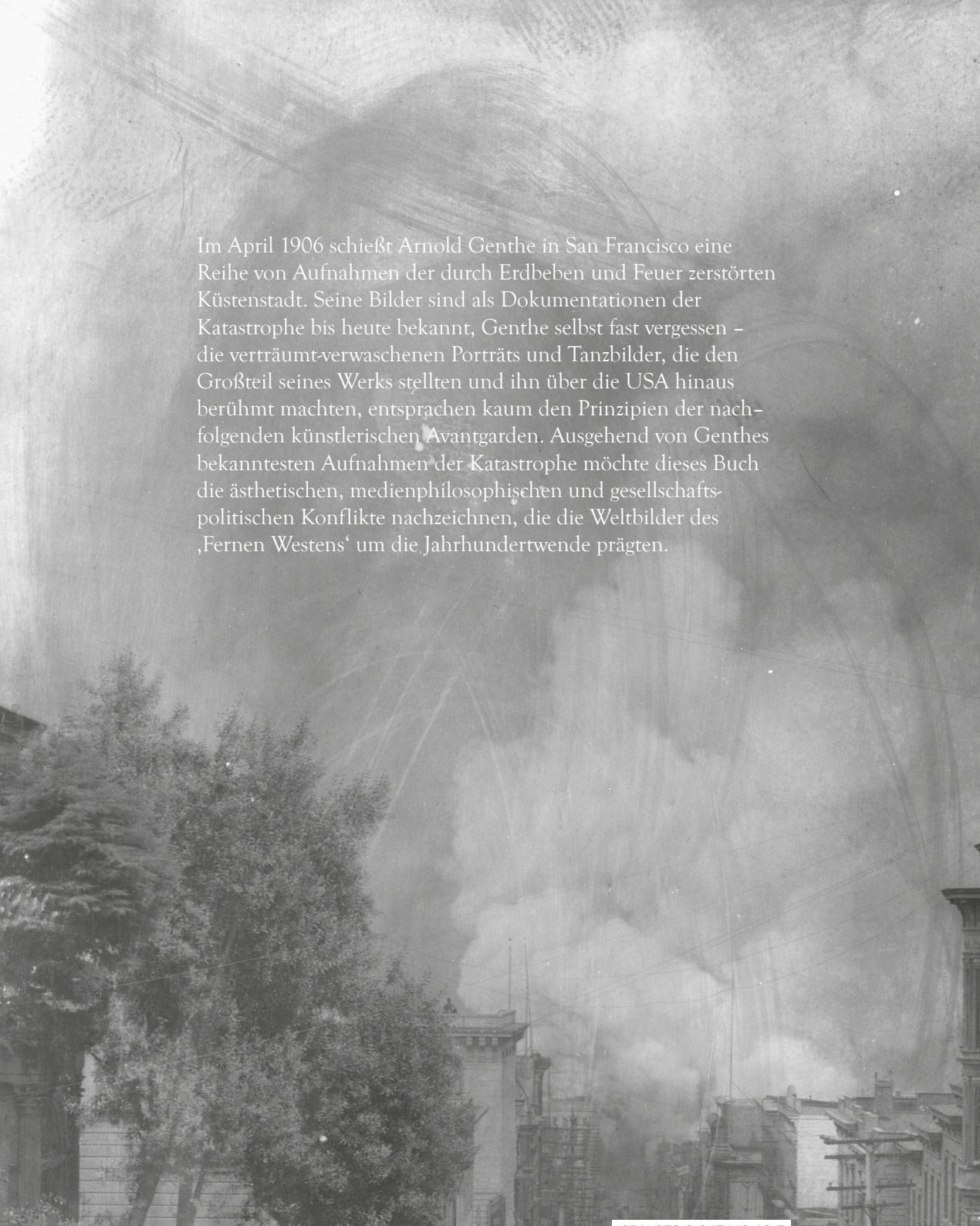
Seite 267: 161. Arnold Genthe, *Turk St. Jefferson Square?*, 1906. Abzug nach 1910. California Historical Society.

Seite 269: 162. „Camping in the Golden Gate Park“, Illustration in Charles Morris, *The San Francisco Calamity*, 1906.

Seite 270: 163. Bear Photo, [Refugees camped at lodge at Children's Playground, Golden Gate Park.], 1906. Courtesy of the California History Room, California State Library, Sacramento, California.

Seite 271: 164. „The Evacuation of Chinatown“, Illustration in Charles Morris, *The San Francisco Calamity*, 1906.

Seite 279: 165. Edgar A. Cohen, [City Hall], 1906. Roy D. Graves pictorial collection. Courtesy of The Bancroft Library, University of California, Berkeley.



Im April 1906 schießt Arnold Genthe in San Francisco eine Reihe von Aufnahmen der durch Erdbeben und Feuer zerstörten Küstenstadt. Seine Bilder sind als Dokumentationen der Katastrophe bis heute bekannt, Genthe selbst fast vergessen – die verträumt-verwaschenen Porträts und Tanzbilder, die den Großteil seines Werks stellten und ihn über die USA hinaus berühmt machten, entsprachen kaum den Prinzipien der nachfolgenden künstlerischen Avantgarden. Ausgehend von Genthes bekanntesten Aufnahmen der Katastrophe möchte dieses Buch die ästhetischen, medienphilosophischen und gesellschaftspolitischen Konflikte nachzeichnen, die die Weltbilder des ‚Fernen Westens‘ um die Jahrhundertwende prägten.

Dissertationen der
Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe
Band 1

ISBN 978-3-947449-18-7



9 783947 449187