

# 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.“<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.