

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.

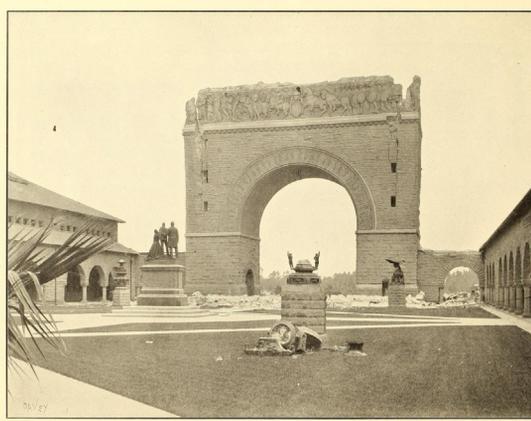
Was den Ausnahmezustand der Katastrophe selbst angeht, zeigen sich darin auf gesellschaftlicher und politischer Ebene ähnliche Phänomene. Hier ist die Frage beispielsweise, als wie ‚wahr‘ das individuelle und kollektive Erlebnis von Naturgewalt und Stadtzerstörung sich zur Wirklichkeit des Alltags verhält. 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).

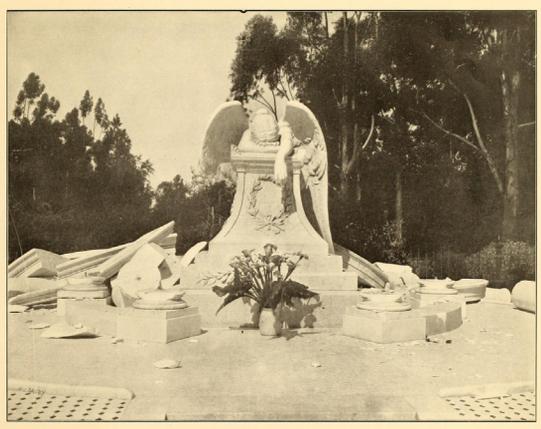
Während im Kraftwerk Stanfords Otto Gerdes geistesgegenwärtig zum Hauptschalter lief und das Uhrwerk des Voltmeters den Erderschütterungen trotzte, schreckte an einem anderen Ort auf dem Campus der Philosoph William James im Bett auf. Der 64-jährige James, der seit Dezember 1905 für ein Semester in Stanford 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 unnützlich. 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 nicht-menschlicher 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 abgedefert 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 chintown 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 Auslösen 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 photographierte 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

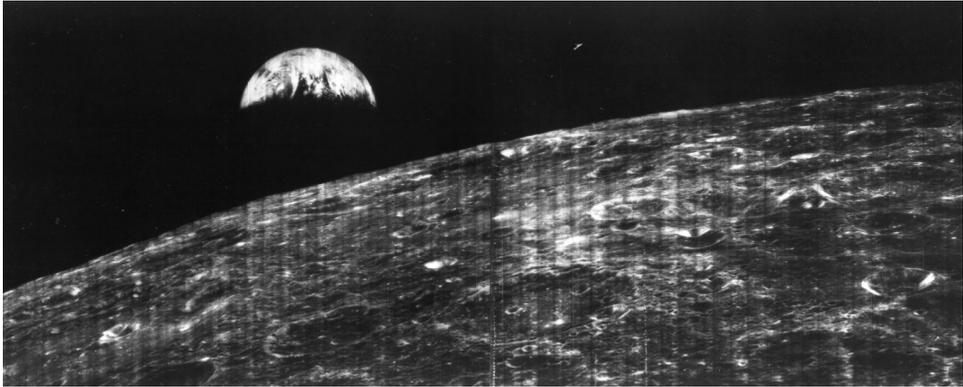
Interessant ist an MacLeishs Argument, dass die Ideologie der *Frontier* als einer für den Fortschritt notwendigen Herausforderung durch eine feindliche Natur zugunsten einer demütigen Schicksalsgemeinschaft zurücktritt. Die heroische Rolle bleibt einzig den photographierenden Astronauten überlassen (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 Genthes 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.

schafftliche 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 geaugnet 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. Sonntag 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“.