

## 2. Dr. Genthes Dokumente

### 2.1. Lichtbild und Nachricht

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

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

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

---

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

157 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

<sup>164</sup> Beaumont Newhall, *The History of Photography*, 178.

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

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

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

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

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

<sup>167</sup> Lebeck und Dewitz, *Kiosk*, 112.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>174</sup> William James an Henry James und William James Jr., 9. Mai 1906, 250.

<sup>175</sup> Sontag, *On Photography*, 168f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

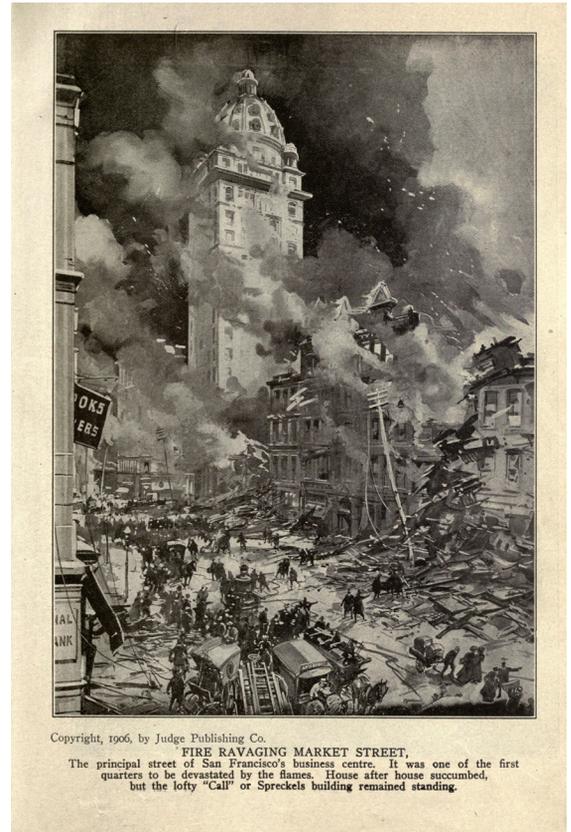
Directly after the catastrophe of April 18th, I had a telegram from Harper’s Weekly: “Please wire 3000 words signed personal impressions of the disaster.” I answered, “Am not within 500 miles of the disaster. Do you wish my impressions at this distance?” No answer.<sup>180</sup>

180 Lummis, In the Lion’s Den, 434.

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

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

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



Copyright, 1906, by Judge Publishing Co.

**FIRE RAVAGING MARKET STREET.**  
The principal street of San Francisco's business centre. It was one of the first quarters to be devastated by the flames. House after house succumbed, but the lofty "Call" or Spreckels building remained standing.

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

<sup>181</sup> Lebeck und Dewitz, *Kiosk*, 64.



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

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

(Copyright, 1906, by The New York Times)

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

---

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

183 Arthur Inkersley, „Newspaper Photography“, 235.

184 Ebd., 241.

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



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

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

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

<sup>185</sup> Editorial, *The Sun*, 26. April 1906, 8.

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



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

## 2.2. Unter Amateuren

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

194 Quitslund, *Arnold Genthe*, 44.

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

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

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

195 Lee, *Picturing Chinatown*, 20.

196 Vgl. Ebd., 20–24.

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

198 Bernard Sexton, „Arnold Genthe“.

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

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

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

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

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

<sup>199</sup> Arnold Genthe, „Rebellion in Photography“, 96.

<sup>200</sup> Ebd., 94f.

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

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

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

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

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

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

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

203 Genthe, *As I Remember*, 50.



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

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

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

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

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

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

<sup>204</sup> Ebd., 177.

<sup>205</sup> Genthe, „Rebellion in Photography“, 98f.

<sup>206</sup> Arnold Genthe, „The Human Side of Portrait Photography“, 576.

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

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

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

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

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

<sup>208</sup> Florence Land Day, *The Broken Wheel*, 376f.

<sup>209</sup> Ebd., 438.

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

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

### 2.3. Die Dialektik des photographischen Realismus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

213 Genthe, „Rebellion in Photography“, 97.

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



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

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

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

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

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

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

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

216 Ebd., 294.

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

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

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

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

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

<sup>217</sup> Hartmann, „A Plea for Straight Photography“, 104.

<sup>218</sup> Ebd., 106.

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

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

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

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

Dies ist allerdings mehr als eine Frage der Technik:

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

<sup>219</sup> Vgl. Kapitel 3 in Lorraine Daston und Peter Galison, *Objectivity*.

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

<sup>221</sup> Hamerton, „The Relation Between Photography and Painting“, 204.

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

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

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

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

---

222 Ebd., 217.

223 Ebd., 220.

224 Ebd., 215.

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

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

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

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

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

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

<sup>225</sup> Ebd., 229f.

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

<sup>227</sup> Hamerton, „The Relation Between Photography and Painting“, 234.

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

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

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

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

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

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

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

229 Southworth, „An Address“, 321.

230 Ebd.



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

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

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

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

231 Lucius Eugene Chittenden, „An Historical Letter“.

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

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

#### 2.4. Aufzeichnung, Bild, Luxusobjekt

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

234 Southworth, „An Address“, 321.

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

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

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

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

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



Negative by Miss Z. Ben Yusuf

Ainsie Engraving Co., Boston

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

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

<sup>238</sup> H. C. Atwood, „Using a Hand Camera“, 1f.

<sup>239</sup> Ebd., 2; Übersetzung J. B.

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

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

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

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

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

---

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

241 Quitslund, *Arnold Genthe*, 31.

242 Ebd., 286.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2.5. Neue Abzüge für eine neue Zeit

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

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

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

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

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

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

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

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

*The San Francisco Fire, 1906*

Print by Ansel Adams, courtesy of Dr. Genthe

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

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

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

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

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

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

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

<sup>255</sup> Ansel Adams, *Letters 1916–1984*, 330f.

<sup>256</sup> Ebd., 331. Übersetzung J. B.

<sup>257</sup> Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, 376.

<sup>258</sup> Coburn, „Artists of the Lens“.

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

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

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

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

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

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

261 Genthe, „Rebellion in Photography“, 99.

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>264</sup> Ebd., 358.

<sup>265</sup> Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, 377.

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

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

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

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

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

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

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

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

270 Correspondence, *Camera Craft*, 500.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

<sup>274</sup> Ebd.

<sup>275</sup> Ebd., 108.

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

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

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

Im Laufe der 30er Jahre wird diese Diskussion fortgeführt. Einen weiteren Höhepunkt erreicht sie im Winter des Jahres 1939, als der Graphiker Roi Partridge – bis 1934 auch Ehemann der f/64-Photographin Imogen Cunningham – unter dem Titel „What Is Good Photography“ in *Camera Craft* eine Kampfschrift für die ‚reine‘ Photographie veröffentlicht. Aus vier Prämissen – Kunst geht über die reine Aufzeichnung der Natur hinaus; sie ist ein Ausdruck von Ordnung, sie ist an ihre eigene Zeit gebunden; sie muss ihrem Medium treu sein<sup>280</sup> – leitet er ein Regelwerk für die Photographie ab, das in einem Reinheitsgebot kulminiert:

276 Ebd., 106f.

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

278 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

---

281 Ebd., 541.

282 Ebd. Übersetzung J. B.

283 Ansel Adams, „What Is Good Photography“.

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

285 Ansel Adams, *An Autobiography*, 171.



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

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

## 2.6. Zauberer der Fremde

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



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

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

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

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

287 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

290 Genthe, *As I Remember*, 33.

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

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

291 Sontag, *On Photography*, 58.

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

293 Ebd., 152.

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

298 Ebd., 146.

299 Ebd., 147.

300 Ebd.

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

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

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

## 2.7. Stadt als Beute

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

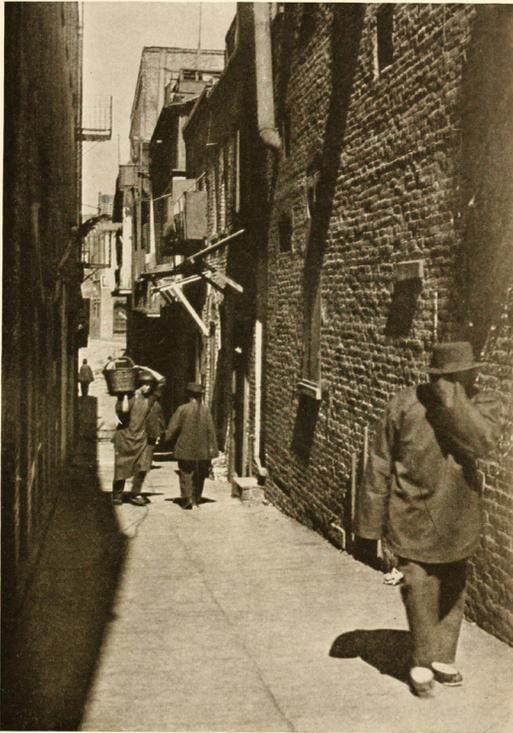
In fact, I think it is only the photographer who understands the art of making himself invisible who will obtain pictures in Chinatown that will have artistic value.<sup>306</sup>

303 Genthe, *As I Remember*, 34.

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

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

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



“ NO LIKEE ”

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

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

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

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

307 Pierre Beringer, „Some San Francisco Illustrators“.

308 Hjalmarson, *Artful Players*, 164.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

<sup>314</sup> Lee, *Picturing Chinatown*, 119.

<sup>315</sup> „Souvenir Kodak Competition“.

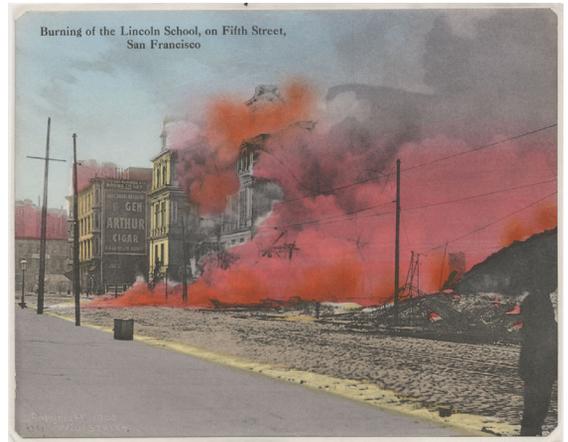
<sup>316</sup> „A Settled Question“, *Camera Craft*.

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

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

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

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



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

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

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

318 Ebd., 184f.



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

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

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

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

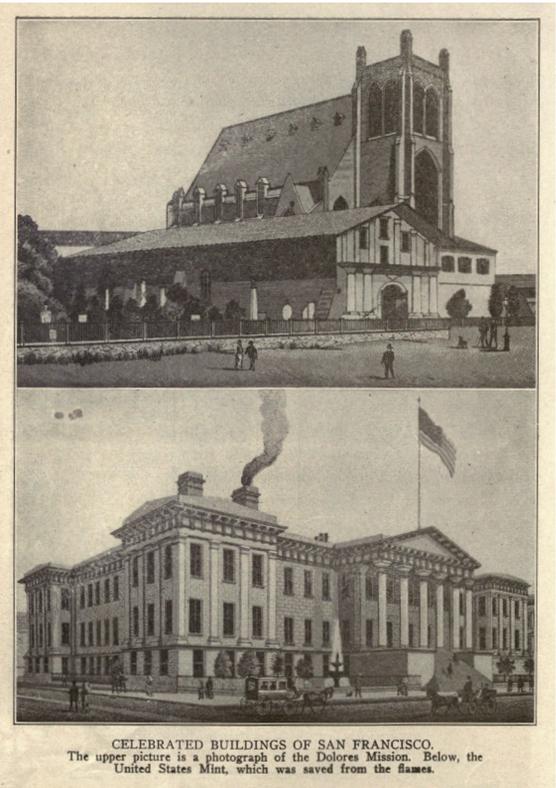
machen, dass auf Waters' Photos zwei zuvor vor dem Gebäude stehende Palmen fehlen. Ein weiteres sehr ähnliches Photo findet sich in einer mit „Stoddard“ unterschriebenen Reihe. Es muss zwischen den beiden anderen entstanden sein: Noch sind die Palmen da, aber die US-Flagge flattert bereits am Mast, während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

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

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

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

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



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

<sup>319</sup> Ebd., 190.

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



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

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

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

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

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

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

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

322 Ebd., 91.

323 Ebd., 91f.

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

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



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



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

324 Ebd., 92–95.

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

326 Genthe, *As I Remember*, 95.

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

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

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

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

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

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

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

329 Ebd.

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

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

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

Vor diesem soziokulturellen Hintergrund liegt es nahe, auch in Genthe also den Dandy oder Flaneur zu sehen – die permanente Sehnsucht nach der Ferne und selbst die *candid photography* in Chinatown erinnern an Baudelaires Definition des Mannes der Menge, „[d]raußen zu sein, und sich doch überall zu Hause zu fühlen, mitten in der Welt zu sein, und doch vor der Welt verborgen zu bleiben“.<sup>335</sup> Noch in Genthes Ablehnung der sowohl in ihren Posen wie der Ausstattung konventionell erstarrten Studiophotographie klingt Baudelaires Polemik gegen die Kostümierung in der Malerei seiner Zeit an und die Feier der Modernität des Vergänglichen, Flüchtigen und Zufälligen.<sup>336</sup> Der Flaneur indes steht, wie Walter Benjamin im *Passagen-Werk* festhält, in der Nähe anderer Figuren. Dies ist zum einen der Detektiv.<sup>337</sup> Im Sinne Susan Sontags – die in diesem Zusammenhang auch Genthe erwähnt – entsteht hier ein allegorisches Bild, in dem der Flaneur-Photograph auf gleiche Weise Detektiv ist, wie das Schießen mit der Kamera mit dem Schießen mit einer Waffe gleichgesetzt werden kann.

331 Vgl. Rast, „The Cultural Politics of Tourism“.

332 Quitslund, *Arnold Genthe*, 104.

333 Edwin P. Irwin, „In Quest of Bohemia“, 91.

334 Ebd., 92.

335 Charles Baudelaire, „Der Maler des Modernen Lebens“, 222.

336 Ebd., 226.

337 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 554.

The *flâneur* is not attracted to the city's official realities but to its dark seamy corners, its neglected populations – an unofficial reality behind the façade of bourgeois life that the photographer “apprehends,” as the detective apprehends a criminal.<sup>338</sup> [Hervorhebung im Original]

Im Zusammenhang mit Genthés chinesischen ‚Sujets‘, die sich aus möglicherweise gutem Grund einer photographischen Identifikation entziehen wollten, nimmt dies eine besonders dunkle Qualität an. Sontag schreibt zuvor:

The photographer is an armed version of the solitary walker reconnoitering, stalking, cruising the urban inferno, the voyeuristic stroller who discovers the city as a landscape of voluptuous extremes.<sup>339</sup>

Wenngleich das „urbane Inferno“ an dieser Stelle im übertragenen Sinne gemeint ist, gilt dies in der von der Katastrophe erfassten Stadt umso mehr – hier kann sie in der Tat aufs Neue entdeckt werden, wenn das Alltägliche nicht mehr gilt, eingestürzte Fassaden das Innere von Wohnhäusern freilegen und die moderne Industriellen-Villa plötzlich zur antiken Ruine wird.

Die zweite Figur ist diejenige des Journalisten. Benjamin notiert zu ihm folgendes:

Die zur Produktion seiner spezifischen Arbeitskraft gesellschaftlich notwendige Arbeitszeit ist in der Tat relativ erheblich; indem er es sich angelegen sein läßt, seine Mußstunden auf dem Boulevard als einen Teil von ihr erscheinen zu lassen, vervielfacht er sie und somit den Wert seiner eigenen Arbeit. In seinen Augen und oft auch in denen seiner Auftraggeber bekommt dieser Wert etwas Phantastisches. Allerdings wäre das letztere nicht der Fall, wäre er nicht in der privilegierten Lage, die zur Produktion seines Gebrauchswert[s] notwendige Arbeitszeit der allgemeinen und öffentlichen Einschätzung zugänglich zu machen indem er sie auf dem Boulevard verbringt und so gleichsam ausstellt.<sup>340</sup>

Das ‚Phantastische‘ am Wert der journalistischen Arbeit erinnert wieder an Roi Partridge's Kunstdefinition im vorangegangenen Abschnitt. Die undefinierbare Qualität „X“ der Kunst macht Kunstschaffen *aufwändiger* und *wertvoller*; worin dieser Aufwand besteht, kann zwar nie ganz bestimmt werden, gehört aber gerade in dieser Unbestimmtheit zum öffentlichen Bild des oder der Kunstschaffenden (anders wären typische Narrative wie die Angst des Autors vor dem weißen Blatt nicht vorstellbar). In Benjamins Beschreibung des Journalisten werden Arbeit, Stadt und die zwischen Öffentlichkeit und Privatheit oszillierende Person miteinander in Beziehung gebracht. All dies trifft auch

338 Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 55f; zu Kamera und Waffe ebd., 14f.

339 Ebd., 55.

340 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 559f.

auf den Flaneur-Photographen zu. Wenn gleich sich hier keine konkreten Kausalitäten bilden lassen, sind Genthés Bilder vom April 1906 nur möglich, weil der Photograph während der Katastrophe in ein nobles Hotel frühstücken geht und später antike Verse zitiert (selbst, wenn dies alles nur literarische Erfindungen wären).

Journalist und Detektiv finden im photographierenden Flaneur insofern zusammen, als dass er sich möglicherweise verborgenen Gefahren aussetzt, um diese an die Öffentlichkeit zu bringen. Wie Jeffrey Jackson zu der weitgehend vergessenen, aber zu ihrer Zeit durchaus dramatischen wie bildwürdigen Flut von Paris 1910 schreibt, stehen gerade während einer solchen Katastrophe das Flanieren und Photographieren in einem besonderen Spannungsverhältnis (vgl. Abb. 55 & 56). Einerseits ist die Stadt schwerer oder

nur auf Kosten der eigenen Sicherheit zu durchqueren, andererseits bietet sie nun genau die interessanten, pittoresken Extreme, die der urbanen Landschaft der Moderne zunehmend abhandenzukommen scheinen. Photographien aus zerstörten Städten werden entsprechend zu Surrogaten des Flanierens und diejenigen, die sich mit der Kamera zwischen die Ruinen oder auf die Stege über den gefluteten Straßen wagen, zu Vermittlern dieses dann im Trockenen konsumierbaren ‚Blicks‘:

Looking at photographs printed on postcards became a kind of virtual *flânerie*. The armchair *flâneur* paid a price, of course, since the postcards were a commodity for sale beginning even while the water was still high. [...] This was a kind of *flânerie* for the masses allowing for disaster tourism (or what some have called “dark tourism”), complete with collectable mementos.<sup>341</sup> [Hervorhebungen im Original]

Auch in San Francisco wurden massenhaft Postkarten der zerstörten Stadt hergestellt – ihre Auswertung wäre ein eigenes Forschungsvorhaben wert. An dieser Stelle könnte aber zumindest die Frage aufgeworfen werden, ob sich das spätere Bild der Flut in Paris



55. Innenraum des Gare d'Orsay, 1910.



56. Steg während der Flut von 1910.

<sup>341</sup> Jeffrey H. Jackson, „Photographic Narratives of Destruction and Recovery in the 1910 Paris Flood“, 115f.

verändert hätte, wenn an diesem Moment wie in San Francisco vier Jahre zuvor nicht nur die Katastrophe, sondern auch Photographie Ereignis gewesen wäre: Wenn also ein George R. Lawrence die katastrophal veränderte Topographie der Stadt zu Anlass genommen hätte, eine Kamera an einer waghalsigen Konstruktion aus Lenkdrachen in die Luft zu schwingen, oder ein Genthe den Flaneur-Photographen selbst zur Figur öffentlichen Interesses erhoben hätte (Atget war 1910 wohl nicht aktiv).<sup>342</sup>

Der „dunkle“ Aspekt des touristischen Blicks während der Katastrophe darf freilich ebenso wenig übergangen werden; er schließt unmittelbar an die vorher besprochenen Klassenfragen und die Diskussion der Zurschaustellung des ‚Anderen‘ im vorangegangenen Abschnitt an. Angesichts der Photos von der Erdbebenkatastrophe in Messina verfasste der junge Journalist Otto Ernst Sutter 1909 eine harsche Kritik in der Kulturzeitschrift *März*:

Es gibt keine Rettung vor diesen Ungetümen. Eine gehörige Portion Roheit aber muß einer wohl doch sein eigen nennen, wenn er auf dem Feld des entsetzlichsten Elendes mit der Kamera auf Raub ausgeht. Tiefes Mitleid empfindet man mit den Armen, die, ein Fünkchen Leben noch im Körper, nicht von helfenden Händen, sondern einem Fotografenapparat aufgenommen werden. Furchtbar die Welle, die über das wankende Messina sich geworfen, furchtbarer die Bilderflut aus der zerstörten Stadt. Abscheulich ist die Luft, die Gier, mit der die Augen des Spießers und der Klatschbase die Aufnahmen aus dem Erdbebengebiet verschlingen – meist mit dem Vergrößerungsglas.<sup>343</sup>

Sutter nimmt hier vorweg, was Sontag in *On Photography* als Mittäterschaft durch bewusste Nichteinmischung kritisieren würde, und greift die populäre Metapher der Bilderflut als eigenständiger Katastrophe auf. Wie im nächsten Kapitel behandelt wird, bestehen gerade hinsichtlich der Opfer und ihres ‚Schicksals‘ große Unterschiede in der Darstellung der Katastrophen von San Francisco und Messina. Dennoch zeigen die Beschreibungen der Tage nach dem Beben durch Cohen und Power einerseits und Inkersley und Genthe andererseits, wie Sorge (und sei es nur diejenige um sich selbst) und Photographie zueinander stehen. Edith Irvine, eine zu dieser Zeit gerade 22-jährige Amateurphotographin aus betuchten Verhältnissen, war am 18. April gerade aus der kalifornischen Provinz in San Francisco angekommen, um von dort aus eine einjährige Weltreise anzutreten. Anstatt das Katastrophengebiet schnell wieder zu verlassen, nahm sie diese „greatest photographic opportunity“ wahr, wie sie Power versagt blieb – mit einem Kinderwagen getarnt, in dem sie ihre Ausrüstung unterbringen konnte, schoss sie so eine Serie von Photos, die sich auf mitunter bemerkenswerte Weise von denjenigen der Pictorialisten und der ‚Gebrauchsphotographen‘ absetzen.<sup>344</sup> Sowohl Genthes wie Irvines Photos

342 Jeffrey H. Jackson, „Envisioning Disaster in the 1910 Paris Flood“, 204.

343 Otto Ernst Sutter, „Die fotografierte Charitas“, 268.

344 Wilma Marie Plunkett, „Edith Irvine“; Kathryn S. Egan, „Toward a Theory of Constructivism“. Die

zeigen dabei gut, dass die Kamera über den Voyeurismus hinaus noch einen anderen Blick reproduziert: Den der Menge selbst, inmitten der Photograph und Photographin stehen und selbst mit der Katastrophe konfrontiert sind.

Für diesen Blick lassen sich unterschiedliche Erklärungen und Rahmungen finden – von wahrnehmungspsychologischen zu politischen und anthropologischen –, doch für unseren Zusammenhang besonders relevant ist, was David Wyatt als „the peculiarly overdeveloped ability of Californians to frame experience as spectacle“ bezeichnet.<sup>345</sup> Genthes Photo der Sacramento Street markiert für Wyatt einen zentralen Moment in der Entwicklung einer Kultur des Spektakels, wie sie im frühen 20. Jahrhundert direkt in das Unterhaltungskino mitsamt seiner Spezialeffekte führen wird.<sup>346</sup> Angesichts dessen, dass bereits 1896 ein Bahnangestellter in Texas 40.000 Menschen anlocken konnte, um einem inszenierten Bahnunglück beizuwohnen (und, im Fall einiger Unglücklicher, dabei zu Tode zu kommen), müsste dies innerhalb eines größeren Zusammenhangs wieder relativiert werden – zudem ein weiterer solcher Schauunfall keine drei Monate nach dem Erdbeben in San Francisco im New Yorker Brighton Beach aufgeführt wurde und der *Times* vom 5. Juli trotz angeblich 100.000 Zuschauern nur einen kurzen Artikel auf Seite 3 wert war: „Engine Collision Tame: Neither Machine Badly Damaged in the Show at Brighton“ (der *Petit Parisien* machte sich davon am 29. Juli erwartungsgemäß ein anderes Bild, wenn sich „aux États-Unis“ zwei Lokomotiven inmitten von Feuer, Dampfexplosionen und Kohlebriketts gegeneinander aufbäumen).

Dennoch ist die Interpretation von Genthes Bild über den Begriff des ‚Spektakels‘ die richtige. Wyatt verweist dabei auf die in Abschnitt 1.6. erwähnte Anekdote, die Genthe in *As I Remember* aufschrieb: Beim Betrachten des Photos der Sacramento Street hätten mehrere Menschen darin ein Standbild aus einem Film des Hollywood-Regisseurs Cecil B. DeMille wiedererkennen wollen – ein besonders ahistorisches Fehlurteil, da DeMille seinen ersten Film erst Jahre später veröffentlichte. Sowohl die Produktion wie die Rezeption geschehen so im Spiel unterschiedlicher Blicke: Die Kamera lichtet die Menschen dabei ab, wie sie die Katastrophe als Spektakel betrachten; in der Photographie stehen sie dann sowohl für deren Betrachter oder Betrachterin ein und sind selbst Teil des Spektakels, das ab einem gewissen Punkt nur noch als eben spektakulär verstanden werden kann, ungeachtet jeglichen dokumentarischen Werts.<sup>347</sup> Um dies an die Diskussion des flanierenden Photographen zurückzubinden: Genthe mag zwar nicht unbedingt *medienkritisch* arbeiten – seine Ausführungen zu Chinatown sprechen dagegen –, doch ist in diese Bilder ein klares Bewusstsein des Mediums, des Hin und Her der Blicke eingeschrieben. Auch zwischen Irvines Negativen finden sich – im Folgenden als

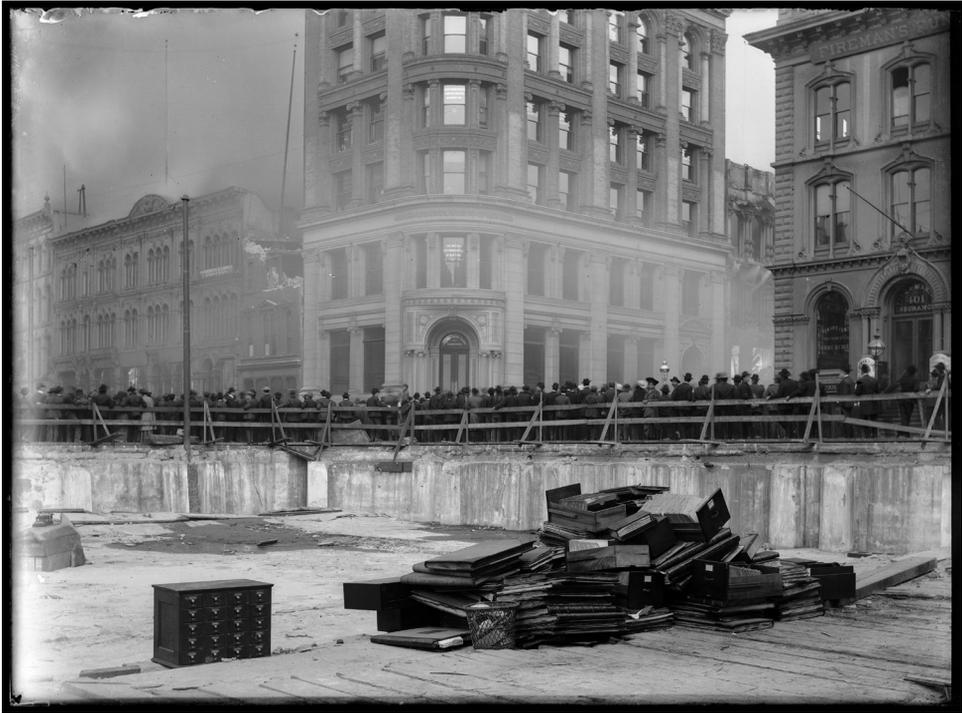
---

wissenschaftliche Aufarbeitung von Edith Irvines Photographien beschränkt sich auf eine Masterarbeit und einen Konferenzvortrag; als Quelle für die wenigen Informationen zu den Umständen, unter denen sie im April 1906 ihre Photoserie schoss, wird in der Masterarbeit lediglich „family tradition“ angegeben.

345 David Wyatt, *Five Fires*, 7.

346 Ebd., 121.

347 Genthe, *As I Remember*, 94; vgl. Wyatt, *Five Fires*, 120f.



57. Edith Irvine, [401 California Street at right & Sansome Street]. Glasnegativ, 1906.

*California Street* 1 und 2 bezeichnet – zwei, in denen ein solcher Moment der Reflexion eingeschrieben scheint: Am Rande einer Baustelle im Stadtzentrum hat sich eine Menschenmenge versammelt; an den Bauzaun gelehnt stehen Dutzende von Menschen und sehen zu, wie die Flammen die Gebäude direkt vor ihnen zu erfassen beginnen (rechts im Bild ausgerechnet der Sitz einer Feuerwehr-Versicherung). Die Menschen – fast ausnahmslos Männer, alle mit Hut und im Anzug – sind auf beiden Bildern von der Kamera abgewandt, mit Ausnahme einer Frau, die ihrerseits mit dem Rücken zum Geschehen exakt in Irvines Richtung zu blicken scheint; ein beziehungsweise zwei weitere Passanten greifen diesen Blick noch *en passant* auf (Abb. 57–59). Susan Sontags Vorwurf an die Nachrichtenphotographie, dass sie uns unsere Passivität vor Augen führt – „the distinctive passivity of someone who is a spectator twice over“ – klingt hier wie als endloses Echo an, wo bereits die mit dem Rücken zur Kamera stehenden Menschen *nur* Zuschauer sind: Lediglich die einzelne Frau am Bauzaun scheint sich dieser Kette der Passivität widersetzen zu wollen.

## 2.8. „The ideal recorder“

Solche Bilder stehen auch am Anfang einer komplementären Entwicklung, in der das spektakuläre Photo zum Maßstab für das *Dokumentarische* wird. „Diese Fotos könnten auch Standbilder aus einem Hollywoodfilm sein“, schreiben die Autoren eines Artikels zur Pressephotographie in unserer Gegenwart in der ZEIT. Gerade das Medium, das für unmittelbare Aktualität und Wirklichkeit eintreten soll, ist einem „Wettrüsten [...] hin zum perfekt komponierten Bild“ unterworfen. „Wenn wir ein unbearbeitetes Foto abgeben, werden wir ausgelacht. Von jeder Jury, in jeder Redaktion“, kommentiert ein Photojournalist.<sup>348</sup> Hier schließt sich ein Kreis und bietet sich eine weitere Erklärung an, warum Genthes Photos nachhaltig interessant geblieben sind: Sie entsprechen eben der aktuell gebliebenen Erwartungshaltung an das spektakuläre Bild eines außergewöhnlichen Ereignisses. Offen bleibt noch, inwiefern diese Photos jenseits des diskursiven Wirrwarms um *fuzzy* oder *straight* auch heute als Dokumente verstanden werden können.

Trotz seiner polemischen Ablehnung der Retusche im Porträt griff Genthe mitunter massiv in seine Bilder ein. Anthony Lee und John Kuo Wei Tchen haben dies detailliert anhand der Chinatown-Bilder nachgewiesen: Hier entfernte Genthe beispielsweise den ‚westlichen‘ Schriftzug an einem Gebäude, der die ‚exotische‘ Atmosphäre gestört hätte, und in einem



58. Edith Irvine, [401 California Street at right & Sansome Street]. Glasnegativ, 1906.



59. Details aus Edith Irvines *California Street* 1 und 2.

348 Amrai Coen, Malte Henk und Henning Sußebach, „Diese Bilder lügen“, *Die ZEIT*, 29. Juli 2015.



60. Arnold Genthe, *An unsuspecting victim, Chinatown, San Francisco*, um 1900. Scan vom Sicherheitsfilm-Negativ.

61. Arnold Genthe, *An unsuspecting victim, Chinatown, San Francisco*, um 1900. Scan vom Sicherheitsfilm-Negativ.

Fall sogar eine ganze Figur. Auf einer Photographie, die Genthe selbst beim Photographieren neben einem chinesischen Kind zeigt, ist neben ihm ursprünglich eine weitere Person zu sehen, die bei einem späteren Abzug vollständig aus dem Bild retuschiert wurde (Abb. 60 & 61).<sup>349</sup> In der zweiten Auflage von *Old Chinatown* verwendete Genthe das Bild schließlich als Hintergrund für das Initial seines Postskriptums. Hier ist es soweit beschnitten, dass in einem extremen Hochformat nur noch Genthe und das Kind zu sehen sind (Abb. 62).<sup>350</sup> Im Inhaltsverzeichnis ist das Bild als „An Unsuspecting Victim“ betitelt; da das Photo selbst von einer anderen Person aufgenommen wurde, kann dies als ein ironisches Spiel damit verstanden werden, dass Genthe entweder selbst Opfer der *candid photography* geworden war oder umgekehrt als Köder diente, damit jemand anderes unbeobachtet photographieren konnte.

Für die Photographien vom April 1906 können leichte Bearbeitungen anhand einer Reihe von Transparentkopien in der Library of Congress nachgewiesen werden. An dem auf der Clay Street – einer Parallelstraße der Sacramento Street – aufgenommenen Photo (im Folgenden *Clay Street A*) hatte Genthe nicht nur unterschiedliche Abtönungen des rauchverhangenen Himmels ausprobiert, sondern auch mit einem Stift die hellen Laternen-schirme und einen weißen Hut abgedunkelt oder Stromleitungen nachgezogen;

349 Genthe und Tehen, *Genthe's Photographs of San Francisco's Old Chinatown*, 14; Lee, *Picturing Chinatown*, 176f.

350 Genthe, *Old Chinatown*, 205.

den unterschiedlichen Varianten merkt man förmlich an, wie Genthe dem Photo das „finished picture“ abringen wollte (Abb. 63–65). Wie aufwändig und relevant ein solcher Prozess für Genthe war, lässt sich nicht mehr rekonstruieren – da Quitslund jedoch in Bezug auf seine Auftragsarbeiten schreibt, dass er notorisch zu spät lieferte, wird es auch hier kaum auf Geschwindigkeit angekommen sein.<sup>351</sup> Genthe stellte im Laufe der Jahre von den unterschiedlichen Photographien der Katastrophe wiederholt Abzüge her, die auf die eine oder andere Weise auf den Markt gelangten. In größeren musealen Sammlungen liegen signierte Abzüge; auf anderen findet sich ein Stempel von Genthes Studio in New York. Er legte dabei entweder keinen Wert auf identische Reproduktion oder fertigte bewusst Varianten an – zwei Silbergelatine-Abzüge im J. Paul Getty Museum (Abb. 66) und dem Amon Carter Museum in Fort Worth, beide auf hellbraunem Papier aufgezogen und mit Bleistift unter dem Abzug links „Arnold Genthe / N.Y.“ und rechts „San Francisco. April 18th 1906.“ unterschrieben, weichen dennoch leicht im Bildausschnitt voneinander ab. Auf einer direkt auf dem Abzug signierten Variante in der

Bancroft Library der Universität Berkeley ist ein sonst gut sichtbares Gebäude zur linken Seite fast vollständig abgeschnitten. Genaue Wege und Mengen dieser Reproduktionen könnten sich bestenfalls noch über Genthes Korrespondenz oder Finanzen rekonstruieren lassen – wir können dennoch davon ausgehen, dass es sich jeweils um Unikate gehandelt hat (der Einfachheit halber wird das Photo im Folgenden als *Sacramento Street* betitelt und, falls notwendig, um das Jahr der Reproduktion ergänzt).

Relevant für diese Diskussion ist jedoch vor allem, dass sämtliche der Silbergelatine-Abzüge mit der für den Pictorialismus typischen leichten Unschärfe und beschränkten Tonwertskala hergestellt wurden. Auf einer qualitativ hochwertigen Reproduktion

## POSTSCRIPT



**D**EAR WILL IRWIN: It was the evening before my departure from San Francisco, just about a year ago. I had strolled down to Chinatown for a last visit. In the glare of blazing shop fronts, in the noise of chugging automobiles carrying sightseers, I again, as so many times before, found myself trying to see the old mellowness of dimly-lit alleys, the mystery of shadowy figures shuffling along silently. I was interrupted by the officious voice of a guide: "Show you all the sights of Chineeetown, Sir! Opium-dens, slave-girls, jewelry-shops, joss-houses, everything." The idea of seeing Chinatown for once as an average tourist appealed to me. I followed the guide.

At last I, who for years had tried to deceive myself with sentimental persistency — just as one searches for traces of lost beauty in a beloved face — was forced to admit that Old Chinatown, the city we loved so well, is no more. A new City, cleaner, better, brighter, has risen in its place.

[ 205 ]

62. Arnold Genthe, Postscript mit „An Unsuspecting Victim“, in Genthe und Irwin, *Old Chinatown*, 1913. Seite 205.

351 Quitslund, *Arnold Genthe*, 111.



63. Arnold Genthe, [San Francisco, April 18, 1906]. Scan vom Sicherheitsfilm-Negativ.

64. Arnold Genthe, [San Francisco, April 18, 1906]. Dia-Kopie.

65. Arnold Genthe, [San Francisco, April 18, 1906]. Dia-Kopie.

im Bildband *U.S. Camera 1936* sind hingegen die feinen Details zu erkennen, wie sie auf dem Negativ festgehalten und auf späteren Abzügen – wie dem 1940 von Ansel Adams für das MoMA produzierten – zu sehen sind: Die klare Zeichnung der Backsteinmauer auf dem Gebäude zur rechten, die Tapetenmuster in den Zimmern des Hauses, das seine Fassade verloren hatte. Hier könnte also gesagt werden, dass in Genthes Abzügen Informationen verlorengegangen sind; Genthe selbst würde hingegen argumentieren, dass er – wie er in „Rebellion in Photography“ zum Porträt schreibt – „unwichtige Details“ mit geringerer Schärfe darstelle als die für das Bild wesentlichen Elemente.<sup>352</sup> Wie wesentlich aber sind Backsteine und Tapeten für das Bild einer vom Erdbeben erschütterten, in Flammen stehenden Stadt? Tatsächlich ließen sich dafür Argumente finden: Dass gerade das hier ‚offengelegte‘ bürgerliche Interieur mit seinen ornamentierten Tapeten inmitten der katastrophalen Aufhebung des Alltags als Barthessches ‚punctum‘ erlebt werden könnte, dass die Zurschaustellung dieses privaten Raumes ein Pendant bildet zu Schauspiel der Katastrophe, zu dessen Betrachtung die Nachbarschaft schließlich auch das Interieur auf die Straße verlagert hat. Ein anderes, von Bear Photo vertriebenes Bild zeigt, überbelichtet und schief, nur das Haus mit seiner fehlenden Fassade. Hier ist zwar mehr des Interieurs zu erkennen – zum Ereignis in Beziehung setzen lässt es sich nicht (Abb. 67).

Dies ist bei einem Motiv anders, das erstaunlicherweise sowohl Edith Irvine wie Genthe nahezu identisch festgehalten haben. Vom Dach oder Balkon einer der Villen in

<sup>352</sup> Genthe, „Rebellion in Photography“, 98.



66. Arnold Genthe, *San Francisco, April 18, 1906*, Silbergelatine-Abzug um 1920. J. Paul Getty Museum.

der California Street geschossen, ist hier der bürgerliche Stadtteil südlich von Nob Hill und Chinatown zu sehen; in diesem Viertel und auf diesen Photos nur von den anderen Gebäuden im Bildvordergrund verdeckt befand sich auch Arnold Genthes Haus, der zur dieser Zeit noch kaum ahnen konnte, dass die Häuserblocks vor der Linse seiner Kamera bald den nutzlosen Sprengaktionen von Feuerwehr und Militär zum Opfer fallen würden. Weit rechts im Bild heben sich die Kuppeln der City Hall aus dem Qualm ab. Dass es Qualm ist und nicht eine romantische Nebelwand, bedarf des Kontextes, aber auf den zweiten Blick deuten weitere Details auf den katastrophalen Zusammenhang hin: Auf den Dächern der ersten Häuserreihe liegen die Trümmer umgestürzter Schornsteine, und weiter hinten ist der Teil einer Wand weggebrochen und lässt uns direkt in ein Schlafzimmer blicken. Zumindes Irvine fotografierte mit langer Belichtungszeit. Die Blätter eines Baums im Bildvordergrund sind unscharf; es trägt sicher auch dazu bei, dass der Qualm am Himmel zu ei-



67. Bear Photo. [Apartment building without front wall, near the home of photographer Arnold Genthe. Sacramento St.], 1906. Bei Yablon, *Untimely Ruins* (218) via anderer Quelle einem Arnold Hunter zugeschrieben.



68. Edith Irvine, [Nob Hill looking South toward City Hall]. Glasnegativ, 1906.

ner nebeligen Fläche wird, der die dramatischen Texturen von Genthes *Sacramento Street* fehlen. Umso präziser sind dadurch die Gebäude festgehalten – in dem ‚freigelegten‘ Schlafzimmer lässt sich ein auf dem Bett liegendes Hemd erkennen, und noch mehrere Häuserblöcke entfernt sind die Namen der Geschäfte auf den Mauern lesbar, bis der Rauch nur wenige Meter weiter alles verschluckt (Abb. 68).

Dank der detaillierten Karten, die die Firma Sanborn-Perris erst kurz zuvor für Versicherungszwecke angefertigt hatte – sämtliche Gebäude der Stadt sind hier zumindest in Umrissen eingezeichnet und je nach Bauweise farblich gekennzeichnet – lässt sich genau bestimmen, was auf den Negativen zu sehen ist: Die Eigentümer des Neubaus in der Bush Street, Hausnummer zwischen 912 und 930, Ziegelkonstruktion mit Fahrstuhl und eisenverstärkten Schächten, hätten aufgrund dieser photographischen Evidenz in jedem Fall keine Chance, die Erdbebenklausel der Feuerversicherer wegzudiskutieren. Offen bleibt hingegen, auf welche Weise diese Photographien zu ihrer Zeit als *Bild* gebraucht werden konnten.

Es ist nicht bekannt, ob und für wen Irvine Abzüge dieser Photographien herstellte. Einige Jahre zuvor hatte sie noch als Teenager den Bau eines Wasserkraftwerks dokumentiert; offensichtlich war ihr photographisches Talent anfangs nicht unbekannt. Bei der Volkszählung 1910 ließ sie sich als Photographin registrieren, arbeitete aber in ihrer

Heimatstadt Mokelumne Hill als Lehrerin.<sup>353</sup> Wilma Marie Plunkett, deren kurze Masterarbeit von 1989 die einzige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Irvines Lebensumständen bleibt, spekuliert, dass mit dem Umorientierung der Industrie von Glasnegativen hin zu Zelluloid auch ihre photographische Praxis aussetzte, da der Umstieg zu kostspielig gewesen wäre.<sup>354</sup> Die wenigen Abzüge, die von Irvines früherer Photoserie des Wasserkraftwerks erhalten sind, hatte sie im typischen Format von 5x7 Zoll hergestellt. Bei dieser Größe wäre das Loch in der Hauswand etwa einen Zentimeter



69. Detail aus Edith Irvines [Nob Hill looking South...]. Rechts der noch intakte Turm von St. Boniface.

breit gewesen und das Bett im Zimmer dahinter selbst unter der Lupe nur ein Fleck. Als Stadtansicht wäre es weiterhin eine interessante Komposition, als Bild einer Katastrophe von geringerem Interesse, als es – und an dieser Stelle scheinen Ansel Adams' Argumente zu greifen – das Negativ verspricht (auch die einzelne Frau auf Irvines *California Street* würde dann wieder in der Menge verschwinden).

Von Genthes Negativ ist kein Abzug bekannt; möglicherweise wäre die um ein feines Detail aufgebaute Komposition schlichtweg nicht zum ‚malerischen‘ pictorialistischen Druck tauglich gewesen. Im Gegensatz zu Irvine hat Genthe jedoch nicht nur zahlreiche andere „finished pictures“ hinterlassen, sondern auch theoretische Beiträge produziert und provoziert. Während er für sich selbst beanspruchte, im Photo eine nicht-mimetische Wahrheit einzufangen, sahen andere gerade im dialektischen Verhältnis zwischen Bild und Aufzeichnung Genthes Qualität als Photograph. In einem Artikel zu Genthes Reisephotographie aus Japan arbeitete Sadakichi Hartmann aus, was er an der Praxis des Photographen für charakteristisch und außergewöhnlich hielt:

His use of materials is always skillful and always free from trickery; he affects neither painter-like freedom nor minute precision of handling; his prints lack finish but they are executed in a simple, broad and direct fashion, with a touch that is flexible and full of meaning. His technique is that of the ideal recorder, the photographic illustrator par excellence who knows what he wants to do and how it should be done, and who is so far sure of himself that he has no desire to imitate the executive devices of anyone else.<sup>355</sup>

353 Plunkett, „Edith Irvine“, 16.

354 Ebd., 26.

355 Sadakichi Hartmann, „Arnold Genthe“, 303.

Obwohl er sich mit den radikaleren Theorien des Photographischen schwer vereinen lässt, ist gerade der Begriff des „Illustrators“ hier treffend, wenn darin *Vorstellung* und *Darstellung* zusammenfinden (es wäre interessant zu wissen, welche Vorstellung Edith Irvine beim Photographieren gehabt hatte). Ausschlaggebend ist, dass der „photographic illustrator“ sein Bild nicht aus der Vorstellung heraus anlegt, sondern die Wirklichkeit auf eine Weise aufzeichnet, dass sie dieser Vorstellung und vielleicht sogar der ‚Wahrheit‘ der Dinge entspricht. Photographie wird zu einer emphatischen Zeugenschaft, in der zu der mechanischen Aufzeichnung noch das Wissen über die Bedeutung sowohl des Aufzeichnens und des Aufgezeichneten hinzukommt. Dieser Gedanke wirkt selbst noch nach, wenn diese Situation geradewegs umgekehrt und die ‚Wahrheit‘ zu einem Un(ter)-bewussten der mechanischen Aufzeichnung wird. In Antonionis *Blow-Up* von 1966 hält ein Modephotograph (möglicherweise) zufällig einen Mord fest und versucht, mittels extremer Vergrößerung aus einem sonst nur winzigen Detail auf einer Photographie das Geschehen zu rekonstruieren; im Science-Fiction-Film *Blade Runner* von 1982 kann Agent Rick Deckard mit Hilfe einer speziellen Maschine den Blickwinkel innerhalb eines Photos so verändern, dass in einem Spiegel im photographierten Raum eine weitere Person sichtbar wird. Eine ähnliche Faszination kommt auf, wenn man in den hochauflösenden Scan von Irvines Photo hineinzoomt und das Innere des Schlafzimmers ‚erkundet‘, das für die junge Photographin selbst sowohl das zentrale Motiv wie nur ein Detail innerhalb der Gesamtkomposition gewesen sein mochte.

Die mechanische Aufzeichnung macht das Lichtbild zu einem grundsätzlich kontingenten Medium, sogar wenn alles Zufällige daran auf dem Weg zum „finished picture“ mit Pinsel oder Software ausgemerzt werden kann. Gerade dadurch kann es – ganz abseits jeglicher Vorstellungen einer indexikalischen Identität von Abbild und Abgebildetem – als ‚Evidenz‘ betrachtet werden. Eine Passage aus Walter Benjamins „Kleine Geschichte der Photographie“ hilft, diese wesentliche Eigenschaft des Mediums herauszuarbeiten:

Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsenkt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergessenen Minute das Künftige noch heute und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können.<sup>356</sup>

Benjamin schreibt hier konkret zur frühen Porträtphotographie am Beispiel einer Daguerreotypie von Karl Dauthendey. Während er sicher vieles an Genthés Praxis als bürgerliche Verfallserscheinung klassifizieren würde, fänden beide an diesem Punkt zueinander: Wie Benjamin die „Blüte der Photographie“ in der Zeit von David Octavius Hill,

---

356 Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, 371.

Julia Margaret Cameron oder Nadar sah, wollte auch Genthe in ihnen Ahnen der modernen Photokunst erkennen, deren Bilder noch nicht durch die künstlichen Posen des Studiobetriebs entwertet wurden.<sup>357</sup> Benjamins Begriff eines „Optisch-Unbewußten“, womit er das an der Wirklichkeit meint, was – wie die exakte Körperhaltung während einer Bewegung – vom menschlichen Auge nicht auf gleiche Weise wahrgenommen wird, wie es die Kamera festzuhalten vermag, findet eine Analogie in Genthes Prinzip, dass ein gutes Porträt nur möglich ist, wenn sich die abgelichtete Person des exakten Moments nicht bewusst sei. Dass Genthe hierbei an einer impressionistischen ‚Wahrheit‘ des Bildes arbeitete, die für Benjamin nicht von Interesse war, ändert nichts daran, dass beide Formen des ‚Unbewussten‘ unmittelbar mit der Funktionsweise der Kamera verbunden sind. Wenn das Lichtbild also Evidenz schafft, dann gerade dadurch, dass die Aufzeichnung des Zufälligen nie vollständig ausgeschlossen werden kann (zumindest wahrnehmungspsychologisch: Benjamin schreibt nur vom Zwang des „Beschauers“, nach letzterem zu suchen). Auch George Bernard Shaws Argument, dass die Photographie effektiv *weniger* mechanisch sei als die Malerei, da die Linse die Bildproduktion von der „plumpen Tyrannei der Hand“ und den Manierismen des Malers befreie, kann in diesem Sinne gelesen werden, selbst wenn es zuerst widersprüchlich erscheint: Die Kamera entzieht das Bild einer allzu willkürlichen – zu *offensichtlich* willkürlichen – subjektiven Kontrolle durch die Personen davor oder dahinter.<sup>358</sup> Ob dies ehrlich und befreiend oder vielmehr übergriffig ist, entscheidet sich an einem schmalen Grat. Dass Benjamin im „an eine unheilvolle Ferne geheftet[en]“ Blick von Karl Dauthendeyes Frau deren Suizid präfiguriert sieht, wie dies in einem gemalten Bild eben nie möglich gewesen wäre, hat bereits eine voyeuristische Note. Am anderen Ende dieser Diskussion steht dann die eine Jahrhundertwende später entstandene Serie *Heads* von Philip-Lorca diCorcia, für die der Künstler per versteckter Kamera und ferngesteuertem Blitz Menschen im öffentlichen Raum ohne deren Wissen ablichtete – der Blitz ließ die Person auch auf belebter Straße so in den Vordergrund treten, dass das Bild zum jeweils individuellen Porträt wurde. Er wolle damit die „Natur des Zufalls“ untersuchen und die Möglichkeit, „empathische“ Bilder von Menschen zu produzieren, ohne diese jemals getroffen zu haben, so der Künstler, der dafür schließlich sogar verklagt wurde und sich damit verteidigte, dass diese Unfreiwilligkeit für das Konzept notwendig sei: „There is no way the images could have been made with the knowledge and cooperation of the subjects.“<sup>359</sup>

Der Kunstkritiker Michael Kimmelman hatte in einem früheren Artikel zu diCorcias Serie ihre Qualitäten auf eine Weise hervorgehoben, in der die *candid photography* erneut mit dem Rätselhaften am Subjekt kurzgeschlossen wird:

357 Genthe, „Rebellion in Photography“, 93; Genthe, „The Human Side of Portrait Photography“, 173f.

358 George Bernard Shaw, „Das Unmechanische der Fotografie“, 225.

359 „Philip-Lorca DiCorcia – Exposed at Tate Modern“, YouTube-Video, 4:41, Tate, 15. September 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=bpawWn1nXJo>; Philip Gefter, „The Theater of the Street, the Subject of the Photograph“, *The New York Times*, 19. März 2006.

Unaware of the camera, they are absorbed in thought or gaze absently [...]. But enlarged and isolated, their expressions become riddles, intensely melodramatic and strangely touching.

Mr. diCorcia's pictures remind us, among other things, that we are each our own little universe of secrets, and vulnerable.<sup>360</sup>

Zwischen Genthes und diCorcias Porträts hat sich gesellschaftlich ebenso viel verändert wie im Kunstdiskurs – vermutlich ließe sich zwischen diesen beiden Vertretern der *candid photography* beispielhaft das bürgerliche Selbstbild und dessen Mystifizierung im Wandel der Zeiten diskutieren. Dass diCorcia eine komplexe Apparatur einrichten muss, um seine Bilder zu schießen, widerspricht der früheren Beschränkung auf die Kamera und die Menschen davor und dahinter – in gewisser Weise wird hier eher das Studio auf den öffentlichen Raum ausgeweitet (auf der Suche nach dem Rätsel des bürgerlichen Subjekts muss nun mehr Aufwand betrieben werden, damit das Resultat kunstwürdig erscheint). Ob dies aber ein relevanter Unterschied ist, lässt sich schwer jenseits der Ideologien von Pictorialismus und ‚reiner‘ Photographie diskutieren. In einem humorvollen Artikel, den Will Irwin 1913 über den ‚Renaissance Man‘ Arnold Genthe schrieb, findet sich zur *candid photography* eine entsprechende Passage:

Whatever Genthe's general rank among the great photographers of the world, in one thing he always stood pre-eminent – the snapshot. He could take a bit of action at a street corner and transform it, by the time he had finished all his mysterious processes, into a genre work like the canvas of a Flemish master.<sup>361</sup>

Der Schnappschuss ist wieder die Grundlage des explizit *künstlerischen* Bilds und kann insofern positiv mit Arbeiten in anderen Medien verglichen werden – auch Kimmelman sieht in diCorcias Bildern sowohl eine „baroque gravity“ wie eine „cinematic quality“.<sup>362</sup> So bleibt auch der Schnappschuss, welche ‚Wahrheit‘ er nun aufzudecken vermag, jeweils in eine Dialektik der unterschiedlichen künstlerischen Medien eingebunden und wird daraus auch nicht entfernt werden können, so lange das Bild als solches noch eine *repräsentative* Funktion hat und die dazugehörigen historischen Traditionen mit sich trägt. Zur Vorstellung der ‚Objektivität‘ der Photographie gehört, die wesentliche Frage nach dem *Gebrauch* der Bilder *nicht* zu stellen; dass nun die Linse, wie der Rezensent in der *New York Times* 1936 aufzählte, die Wunder der Natur, die Werke der Industrie, Mussolini und ein hübsches Model gleichermaßen ‚indifferent‘ aufzeichnet, lässt aus, dass es sich jeweils um hochideologische Bilder handelt, die vor dem Hintergrund seit Jahrhunderten tradierter formaler und ikonographischer Schemata hergestellt und betrachtet werden.

360 Michael Kimmelman, „Philip-Lorca diCorcia – ‚Heads‘“, *The New York Times*, 14. September 2001.

361 Will Irwin, „Dr. Arnold Genthe“, 34.

362 Kimmelman, „Philip-Lorca diCorcia – ‚Heads‘“.

Bezeichnenderweise fällt es auch den Apologeten der ‚reinen‘ Photographie schwer, Wahrheit und Wirklichkeit im Lichtbild jenseits einer platonischen Re-Mystifizierung zu diskutieren (vgl. Abschnitt 2.5).<sup>363</sup> Das dokumentarische Bild war Ansel Adams und Edward Weston verdächtig; in seiner Artikelserie 1934 schrieb Adams zur Gefahr des „Photo-Dokuments“, zum „Werkzeug offensichtlicher Propaganda“ zu werden:

Art interprets; it cannot attempt prophecy, or motivate the social aspects of the world and still preserve its aesthetic integrity. In the social-constructive sense it is of immense value through subtle and significant comment on the contemporary scene.<sup>364</sup>

Kunst kann also helfen, die Gegenwart zu verstehen; jeglicher Versuch aber, sie für andere Ziele einzusetzen, würde ihre „ästhetischen Potentiale“ verletzen.<sup>365</sup> Als manche aus der f/64-Gruppe begannen, Photographie für politische Zwecke zu verwenden, sah Adams entsprechend die Reinheitsgebote der Kunst unterwandert: „Jezuz Kriste!!! – I want to keep the work *clean*.“<sup>366</sup> [H. i O.] In diesem Beharren auf die ‚Reinheit‘ des Photos – ob vom Pinselstrich oder dem Politischen – wird Kunstphotographie mittels Negativkriterien definiert. Lewis Hine, der Sozialreformer, der im frühen 20. Jahrhundert den „Licht-Schreiber“ als Instrument der Aufklärung nutzen wollte, wurde zwar dementsprechend auch gegen Ende der 1930er Jahre in der Photographiegeschichte kanonisiert; dies war aber – um Alan Trachtenberg zu folgen – nur möglich, da mittlerweile die „Dokumentation“ als *Gegenstück* zur Kunst im Diskurs verankert worden war.<sup>367</sup> In Beaumont Newhalls früher Ausstellung *Photography 1839–1937* und dem dazugehörigen Katalog ist Hine nicht vertreten. Erst in einer späteren Auflage findet er im Kapitel „Documentary“ Platz, wie auch Genthés *Sacramento Street* – nun dank Ansel Adams’ Abzug von 1940 auch für modern(istisch)e Wahrnehmungsgewohnheiten akzeptabel – als Nachrichtenphotographie in den Kanon aufgenommen wird. „Dr. Genthe’s ‘seeing’ in these great photographs is prophetic of many of the great documentary photographs of our time“, wie Adams selbst diese transhistorische Übernahme beschreiben sollte.<sup>368</sup> Die ‚dokumentarische Wahrheit‘ des Photos wird innerhalb des Diskurses also erst möglich, nachdem für das Photo Kategorien gefunden wurden, in denen es sogar im Museum nicht mehr Kunst sein *muss*. Robert Demachys polemischer Verdacht, die *straight photog-*

363 Ein platonischer oder anderweitig hergeleiteter Idealismus bestimmte ab dem 19. Jahrhundert auch alle anderen Sphären der Kultur in den USA; vergleiche dazu das Kapitel „The Genteel Tradition“ bei Howard Mumford Jones, *The Age of Energy*. Relevant und eine Untersuchung wert ist wohl, dass in der Photographie dazu *keine* künstlerischen Gegenbewegungen wie der Naturalismus entstanden, beziehungsweise wie die Dokumentation außerhalb der Kunst eingeordnet wurden.

364 Ansel Adams, „An Exposition of My Photographic Technique“, *Camera Craft*, April 1934, 180.

365 Ebd.

366 Zitiert in Peeler, *The Illuminating Mind in American Photography*, 302.

367 Trachtenberg, *Reading American Photographs*, 168f.

368 Zitiert in Quitslund, *Arnold Genthe*, 251.

raphy sei eine Verschwörung der „Dokumentaristen“, hat sich auf wunderliche Weise in ihr Gegenteil verkehrt, und einer der populärsten Pictorialisten seiner Zeit wird unwissentlich als Pressephotograph in den Kanon zurückgeführt.

Ist es möglich, den dokumentarischen Charakter der Photographie aus diesem dialektischen Verhältnis zum Kunstbild zu lösen? Newhall geht in der *History of Photography* von 1964 pragmatisch vor und blickt zuallererst ins Wörterbuch, das ihm das „Dokument“ als ein schriftliches Beweisstück oder verallgemeinert jede Art von informativem „Instrument“ vorstellt; anschließend folgt ein Absatz zu historischen Bildarchiven und ein Spruch von Matisse, der gegenüber Stieglitz gerade die Photographie für diesen Zweck hervorhebt.<sup>369</sup> Newhalls eigene, darauffolgende Definition geht über all dies weit hinaus – in ihr hallt auch der Verdacht nach, den Adams bezüglich des „Photo-Dokuments“ hegte:

The documentary photographer seeks to do more than convey information through his photographs: his aim is to persuade and convince.<sup>370</sup>

Vom photographischen Dokument ausgehend würde dies heißen: Evidenz bleibt nicht folgenlos. Irvines Photo belegt Erdbebenschäden; Genthés *Sacramento Street* widerlegt Gerüchte von einer Massenpanik in Chinatown. Beides war nicht das Anliegen. Genthe und Irvine hatten nichts zu beweisen, als sie ihre Photos schossen. Insofern hat Adams recht, wenn er Genthe selbst nicht als Dokumentarphotographen beschreibt, sondern sein „Sehen“ als prophetisch für die spätere Dokumentarphotographie.

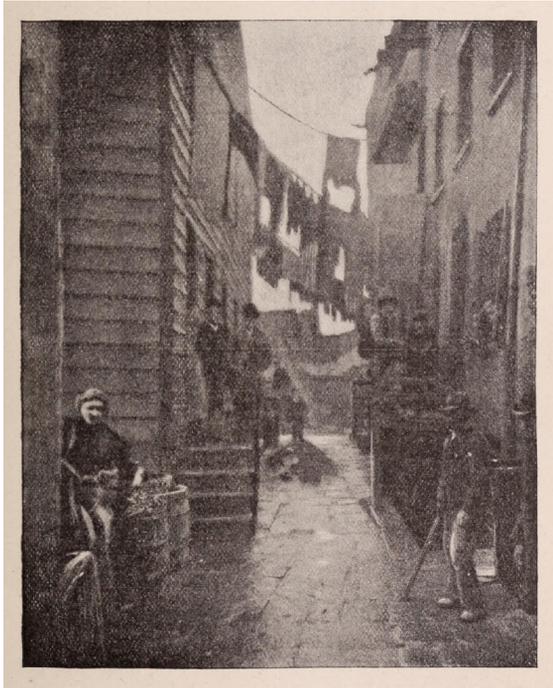
Hinsichtlich der Frage nach der ‚Wahrheit‘ des Photos ist das nicht unerheblich, da doch bereits zu Genthés Zeit dokumentarische Photographien ganz im Sinne Newhalls hergestellt wurden: Noch vor Hine hatte Jacob Riis im 19. Jahrhundert die Armenviertel New Yorks abgelichtet und damit Artikel und Bücher illustriert. Riis, ein Reformler, verfolgte ein klares politisches Anliegen – seine Photographien waren Belege für die Dringlichkeit und Illustrationen mit einem eigenen, spektakulären Wert. Freilich wählte er hier nicht *Camera Craft* oder ähnliche Magazine als Plattform; selbst, als er sie 1890 im Buch *How the Other Half Lives* verwendete, waren die Reproduktionen schwach oder die Photos als Zeichnungen umgesetzt. Dem schon bekannten Narrativ folgend, wurde Riis für die Photogeschichte erst ‚entdeckt‘, nachdem 1947 Alexander Alland neue Abzüge für eine Ausstellung produzierte.<sup>371</sup> Im direkten Vergleich zwischen Riis und Genthe wird deutlich, wie sehr sowohl Attitüde und Technik auf die Bilder einwirkten. Riis kann – trotz der politischen Ansprüche – durchaus die gleiche voyeuristische Übergriffigkeit vorgeworfen werden wie der *candid photography*. Ein mit Holzstichen nach den Photos illustrierter Artikel aus der *New Yorker Sun* von 1888 beschreibt unter dem pas-

<sup>369</sup> Newhall, *The History of Photography*, 137.

<sup>370</sup> Ebd.

<sup>371</sup> Ebd., 139-142.





71. „Bandits' Roost“, in Jacob A. Riis, *How the Other Half Lives*, 1890.



72. Arnold Genthe, „The Street of the Gamblers (by Day)“, in Genthe und Irwin, *Old Chinatown*, 1913. Seite 139.

macht, die im nächsten Moment in Richtung der Kamera geschwungen werden könnte (Abb. 71). In der direkten Gegenüberstellung von diesem Photo und Genthes vielleicht zweitbekanntestem Bild, *Street of the Gamblers*, und einem Nachts aufgenommenen Pendant wird der Unterschied zum Status und Blick des Flaneurs deutlich (Abb. 72 & 73). Selbst wenn Genthe hier ebenso die ‚Innenansicht‘ einer für das Bürgertum bedrohlich anmutenden Nachbarschaft präsentiert, ist er – wie „unsichtbar“ er dabei in Wirklichkeit und der eigenen Vorstellung sein mochte – Baudelaire's „Mann der Menge“, der auch in Chinatown zu Hause ist, weil er eben *überall* zu Hause ist. Riis' Anspruch ist hingegen, mittels der photographischen Dokumentation auf eine Veränderung dieser bedrohlichen Nachbarschaften hinzuwirken. Als Berichte aus einer ‚exotischen‘ Welt konnten Riis' Bücher jedoch ebenso konsumiert werden konnten wie Genthes Chinatown-Album.<sup>373</sup> An diesem Punkt hebt sich der Unterschied zwischen Dokumentation und Pictorialismus schließlich wieder auf, wie Susan Sontag gut beobachtet:

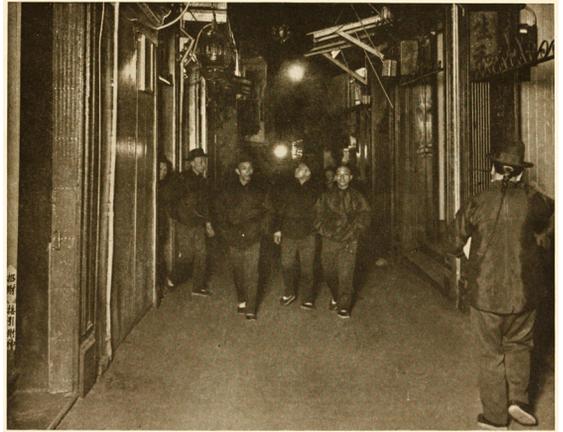
[N]o reality is exempt from appropriation, neither one that is scandalous (and should be corrected) nor one that is merely beautiful (or could be made so by the camera).<sup>374</sup>

So bleibt zum ‚dokumentarischen‘ Charakter von Genthes Bildern der Katastrophe nichts anderes zu sagen, als dass sie

<sup>373</sup> Paul S. Boyer, *Urban Masses and Moral Order in America*, 127.

<sup>374</sup> Sontag, *On Photography*, 63f.

einerseits als mit einem klaren formalen Bewusstsein hergestellte Schnappschüsse bestimmte Tendenzen in der späteren Dokumentarphotographie vorwegnahmen, und andererseits als Dokument *verwendet werden können* – selbst wenn ihr Autor dies seinerseits nie tat.



73. Arnold Genthe, „The Street of the Gamblers (by Night)“, in Genthe und Irwin, *Old Chinatown*, 1913. Seite 35.



74. Arthur C. Pillsbury, *Panorama From Ferry Building*, 1906. Linkes Bildfeld.

## 2.9. Sacramento Street in Bildern und Fakten

Was bleibt, ist das Photo. Genthés populärste Ansicht zeigt die Sacramento Street, unterhalb der Stockton Street mit Blick nach Osten aufgenommen. In der Ferne sind die Gebäude der Pacific Mutual Life Insurance und Italian American Bank an der Montgomery Street zu erkennen. San Francisco ist anhand von drei diagonal zueinander versetzten Rastern aufgebaut, die nördlich und südlich an der Market Street anschließen (vgl. Karte auf Seite 286). „South of Market“ ist das strukturell in vielerlei Hinsicht ärmere Viertel; hier und im angrenzenden Mission District hat das Erdbeben selbst die stärksten Auswirkungen, wie in der Tragödie des im Boden versinkenden Valencia Street Hotels.<sup>375</sup> Die Straßen in South of Market verlaufen parallel und rechtwinklig zur Market Street, die ihrerseits nach Nordosten auf den Hafen und das Ferry Building mit seinem weithin sichtbaren Turm ausgerichtet ist. In den Blocks zwischen der Market Street und ihrer südlichen Parallelstraße, der Mission Street, finden sich auch zahlreiche der wichtigeren urbanen Institutionen – sei es die Münzprägestalt, das Palace Hotel oder noble Kaufhäuser. Die zweite zentrale Achse ist die Van Ness Avenue, die vom nördlichen Marina District aus in einem Winkel von etwa 55° auf die Market Street trifft. Unweit der ‚Spitze‘, die sich zwischen den beiden Straßen bildet, steht die City Hall; etwa mittig zwischen letzterer und dem Ferry Building wiederum sind die Gebäude der Presse – des *Call*, des *Chronicle*, des *Examiner* – angeordnet. Die Straßen nördlich der Market Street verlaufen parallel oder rechtwinklig zur Van Ness Avenue. Dies sind, zum Beispiel, die California Street, Clay Street oder Sacramento Street; letztere endet wie die Market Street dann am Hafen vor dem Ferry Building. Eine der zahlreichen, nach der Katastrophe von dessen Turm aus aufgenommenen Panorama-Aufnahmen kann helfen, diese Topographie zu

<sup>375</sup> Vgl. Davies, *Saving San Francisco*, 19–25, 35–37.



Arthur C. Pillsbury, *Panorama From Ferry Building*, 1906. Mittleres Bildfeld. Ausschnitt.

entwirren: Im ersten Bildteil rechts läuft die Market Street auf das sich gegen die Hügel abhebende Call Building zu; die im zweiten Bildteil diagonal nach rechts abgehenden Straßen sind die Sacramento und California Street. Am Horizont ist das Fairmont Hotel zu sehen, das einen ganzen Block zwischen diesen beiden Straßen einnimmt. Etwas links davon an dem kleinen Aufbau zu erkennen das massive, noch heute erhaltene Merchant's Exchange Building; beinahe auf der gleichen Höhe in der Bildmitte die Ruine der Hall of Justice mit ihrem abgebrochenem Turm (Abb. 74).

Aus diesem Panorama wird auch ersichtlich, dass die Topographie San Franciscos nicht alleine zweidimensionalen Rastern folgt. Mit dem Fairmont Hotel beginnt das Villenviertel auf Nob Hill, von dem aus nach Süden in Richtung der City Hall, nach Südosten zum „Newspaper Square“ und nach Osten zum Ferry Building hinabgeschaut werden kann. Arnold Genthe steht keine 200 Meter unterhalb des Fairmont Hotel, als er sein Photo schießt. Das Gebäude der Pacific Mutual, hinter dem sich auf Genthes Bild die Stadt in Rauch auflöst, ist nur einen Block vom Merchant's Exchange Building entfernt. Eine anonyme Aufnahme zeigt das Viertel aus anderer Perspektive; angesichts des noch nicht so weit vorgedrungenen Feuers muss sie vor Genthes Photo entstanden sein, ebenso unterhalb der Stockton Street von einem Hausdach oder einer Terrasse in der California Street aus (Abb. 75).<sup>376</sup> Das Kohl Building mit der zweigeteilten Fassade in der rechten Bildhälfte steht noch heute an der Ecke California und Montgomery – auf Genthes Photo wird es wohl nur knapp durch die Wohnhäuser auf der rechten Straßenseite verdeckt. Wäre da nicht jeweils das auffällige Gebäude der Versicherung in der Bild-

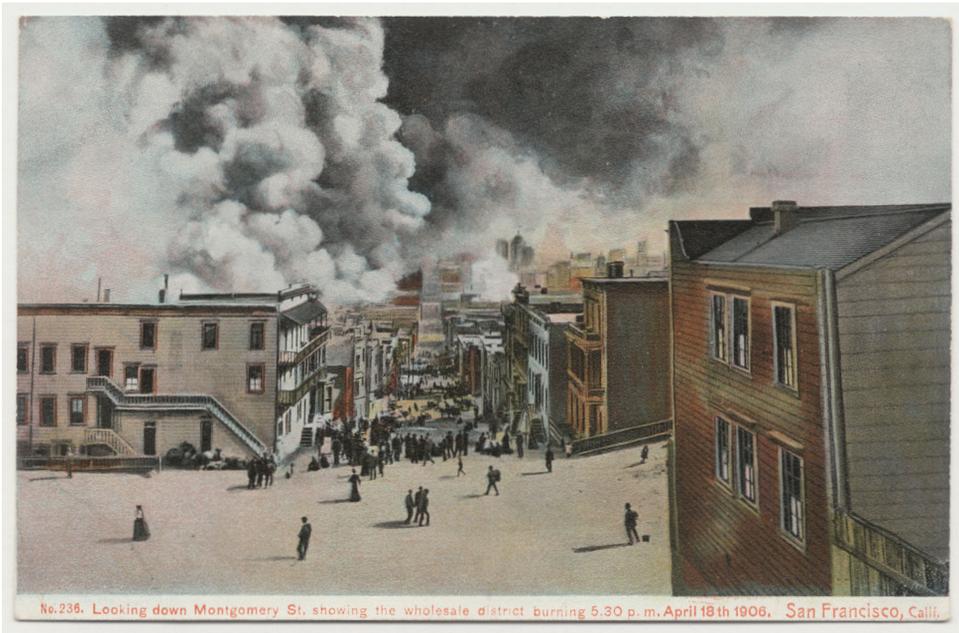
<sup>376</sup> Dieses Photo könnte durch J. D. Givens aufgenommen worden sein, der eine ähnliche Ansicht in seinem Bildband *San Francisco in Ruins* veröffentlichte. Zum Medienereignis der Katastrophe gehört jedoch, dass ähnliche Bilder durch verschiedene Personen produziert werden und Informationen verloren gehen oder verschwimmen: Givens gibt in der Bildunterschrift fälschlicherweise an, dieses Photo vom Portsmouth Square aus aufgenommen zu haben. Givens, *San Francisco in Ruins*, 27.



75. Bear Photo. [Cityscape during fire. From Nob Hill looking east toward wholesale district. St. Mary's Church, center], 1906.

mitte, könnte es sich um Bilder zweier Städte handeln: Wo das anonyme Photo die Ansicht einer modernen Großstadt und ihrer monolithischen, vielstöckigen Steinbauten bietet, führt Genthe die Perspektive wieder auf die Straße und den Alltag der ‚kleinen‘ Stadtmenschen zurück, selbst wenn dieser Alltag gerade von Innen nach Außen gekehrt wurde. Das von Edgar Cohen fast vom gleichen Punkt in der California Street unterhalb der Grace Church aus aufgenommene Photo schafft eine Synthese, erreicht aber nicht ganz die Dramatik von Genthés Bild (Abb. 22).

Ein weiteres Photo bietet schließlich eine wichtige, komplementäre Perspektive auf das Ereignis. Von hinter der Green Street am Telegraph Hill im Norden geschossen, ist auf diesem durch die Bear Photo Company und durch Charles Weidner als kolorierte Postkarte vertriebenen Bild der gleiche Brand zur Linken zu sehen (Abb. 76). Dichte Rauchwolken umhüllen bereits das Gebäude der Pacific Mutual, doch noch ist das Feuer zumindest im Norden nicht auf die andere Seite der Montgomery Street übergesprungen. Wie auf der Sacramento Street haben sich hier Gruppen von Menschen zusammengefunden, um das Spektakel am Horizont zu betrachten. Das Bild liefert jedoch eine weitere, relevante Information: „*Looking down Montgomery St. showing the wholesale district burning 5.30 p.m. April 18th 1906*“, so der Text auf der Postkarte; eine Uhrzeit, der auch die langen, nach Osten weisenden Schatten entsprechen. Dies lässt sich auch mit schriftlichen Quellen abgleichen. In der Hall of Justice – deren Turm rechts im Bild hinter dem ersten Gebäude an der Straßenecke sichtbar ist – traf sich an diesem Nachmittag noch



76. Charles Weidner, *Looking down Montgomery St. showing the wholesale district burning 5:30 p.m., April 18, 1906. San Francisco, Cal.* Postkarte.

um 15 Uhr ein schnell einberufenes Komitee der Politik- und Geldeliten San Franciscos, während die Toten des Vormittags erst im Gebäude aufbewahrt und dann provisorisch im Portsmouth Square begraben wurden. Das Feuer ließ jedoch nicht zu lange auf sich warten, wie James Hopper beschrieb:

By five o'clock the Hall of Justice was burning, the headquarters had been removed to the big Fairmont Hotel on the tip-top of Nob Hill, the prisoners to Alcatraz, and the dead lay underground, the Stephenson bark, its bronze sails swollen with the eagerness of departure, their monument.<sup>377</sup>

Der Rauch des Feuers um den Portsmouth Square ist auf dem Photo rechts der Montgomery Street, auf Höhe der Hall of Justice, zu sehen. Seit dem Erdbeben ist ein halber Tag vergangen. Auch wenn das Feuer bis zum Samstag unaufhaltsam Block um Block verschlingen sollte, war dies kein fließender, berechenbarer Vorgang. Genthe nahm Sacramento Street laut seiner Autobiographie am Morgen auf; es wird eher der frühe Vormittag gewesen sein, wenn wir nach den klaren und fast genau nach Norden deutenden Schatten urteilen, die auf seinen Photos der benachbarten Clay Street zu sehen sind (Abb. 63–65). Auch hier dringt der Qualm bereits zur Montgomery Street vor; in den

<sup>377</sup> James Hopper, „Our San Francisco“, 760h. Vgl. auch Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 81; Bronson, *The Earth Shook*, 58f.



nächsten Stunden sollte die Feuerwehr dann – vergeblich – versuchen, den Brand zuerst an der Sansome, dann an der Montgomery selbst und schließlich der Kearny Street aufzuhalten, bevor er den Portsmouth Square erreichte und schließlich am Abend die ersten Häuser von Chinatown in Flammen aufgingen.

Edith Irvine musste schon einige Stunden vor Genthe nördlich der Market Street photographiert haben. Ihre zwei in Abschnitt 2.7. beschriebenen Bilder der California Street sind an der Kreuzung mit der Sansome Street aufgenommen; zwei weitere, die harsch mehrere durch zusammenstürzende Wände erschlagene Pferde zeigen, stammen aus der „Produce Area“ nahe des Hafens (Abb. 77 & 78). Eines lässt sich eindeutig lokalisieren: Rechts an der ersten Ecke ist der 1853 errichtete Montgomery Block zu sehen, in dem auch Coppa's, die legendäre Absteige der Boheme, untergebracht war; dahinter zeichnet sich unscharf die Hall of Justice ab. Für zwei andere Aufnahmen wartender Menschenmengen stand Irvine an der Ecke California und Montgomery (links ist das Kohl Building im Bild); ein beschädigtes Negativ zeigt die östliche Sacramento Street. Dank der zahlreichen Geschäfte lässt sich schnell identifizieren, von wo aus sie dieses Photo schoss: Irvine stand hier kurz hinter der Kreuzung mit der Montgomery Street, also zwischen den Gebäuden, mit denen auf Genthes *Sacramento Street* die Stadt ein Ende nimmt (Abb. 79 & 80).

Damit sind die zeitlichen und räumlichen Koordinaten abgesteckt, in denen diese Bilder entstanden. Der Raum, der durch das strenge Raster der Straßen

77. Edith Irvine, [Produce Area and Armed Guard], 1906.

78. E. Irvine, [Produce Area, "Dead Horses"], 1906.

79. E. Irvine, [Montgomery Street at California Street Intersection, looking towards Sacramento Street], 1906.

nördlich der Market Street bestimmt wird, ist dabei weder abstrakt noch neutral. Der Produce District hinter dem Montgomery Block, der Financial District um das Merchant's Exchange Building, das arme Chinatown und darüber der reiche Nob Hill – diese Viertel unterschieden sich in ihrer Soziokultur wie in ihrer Bausubstanz, in ihrer Rolle innerhalb der Stadt und dem Alltag, der darin herrschte. Auf dem anonymen Photo der California Street (Abb. 75) lassen sich zahlreiche der Gebäude benennen. Ganz links im Bild der historische Montgomery Block, der bereits auf der dritten Tafel von George Fardons Panorama von 1856 zu sehen ist; dahinter ragt das massive und gut an dem ungewöhnlichen Walmdach erkennbare Appraisers Building auf, in dem zu dieser Zeit das Zollamt untergebracht war – Eadward Muybridge, der für seine Aufnahmen equestrischer Bewegungsabläufe berühmte kalifornische Photopionier, hatte 1875 die gewaltige Baustelle an der Sansome Street dokumentiert. Das weiße, mehrstöckige Gebäude rechts des Montgomery Blocks ist das Schmiedell Building – wie das Kohl Building am rechten Bildrand eines der zahlreichen Geschäftsgebäude in der Stadt, das den Namen einer Dynastie des lokalen Geldadels trägt; zu diesen gehört auch das neue Cowell Building an der Sansome Street, das sich hier zwischen Kirchturm und der Pacific Mutual gegen den Rauch abhebt (noch ein Jahr zuvor war dem Cowell Estate ein Baustopp auferlegt worden, da sich der Grundriss allzu großzügig am Bürgersteig bediente).<sup>378</sup> Rechts neben der Pacific Mutual und auch auf Genthes Photo zu sehen die Italian-American Bank, die 1904 in einen Neubau eingezogen war. Wie der *Call* berichtete, wurde zur Eröffnung des „magnificent building“ gar mit Luigi Amedeo von Savoyen hoher italienischer Adel geladen:



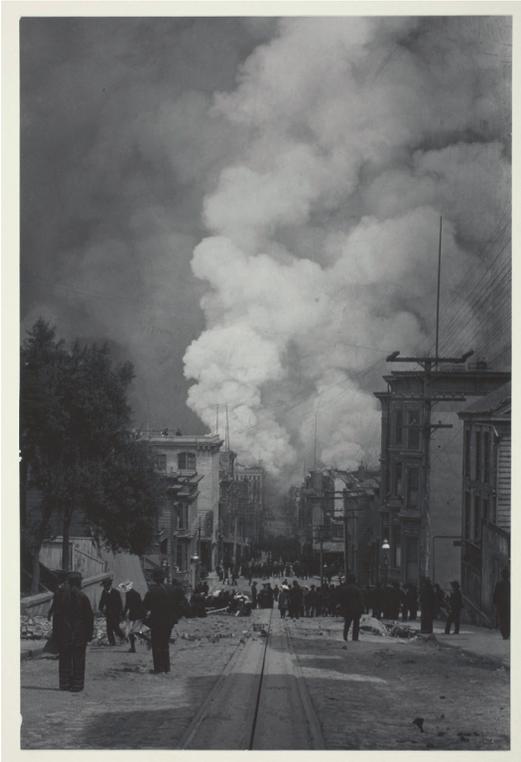
80. Edith Irvine. [Business District Including Martin's Restaurant, 520 Sacramento Street], 1906.

The prince congratulated the officers of the bank and the Italian colony for having erected in this city this monument to the industry and thrift of the industrious and thrifty Italian people of San Francisco.<sup>379</sup>

Auch auf der California Street zwischen dem Kohl Building und Old St. Mary's – auf Fardons Panorama ist die Kirche noch im Bau – reihen sich Banken und Versicherungen aneinander. Das imposante sechsstöckige Gebäude ist die San Francisco Savings Union;

378 „Sidewalk Lines Established“, *San Francisco Call*, 20. Januar 1905.

379 „The Prince of Savoy Inaugurated the New Italian-American Bank Building“, *San Francisco Call*, 15. Mai 1904.



81. Arnold Genthe, *The Burning City, San Francisco Earthquake and Fire*, 1906. Silbergelatine-Abzug von Ansel Adams, 1956.

direkt dahinter hat die German Savings & Loan Society ihre Räume.

Alleine aus dieser Aufzählung lässt sich herauslesen, welche wirtschaftlichen und soziopolitischen Kräfte die Stadt bis zu diesem Moment hin gestaltet hatten. Da ist das mittlerweile ‚alte‘ Geld der frühen angelsächsischen und deutschen Einwanderergenerationen; die zuvor marginalisierte italienische ‚Kolonie‘ findet nun ebenso ihren Platz im Finanzdistrikt, während in der unmittelbaren Nachbarschaft die Boheme im Coppas von den „Gringos“ begafft wird – Joe Coppa, der Koch und Inhaber, war seinerseits noch aus Turin eingewandert. Über der Eingangstür der German Savings & Loan Society prangte noch ein weiterer Schriftzug: „Deutsche Spar & Leih-Bank“ (ganz dem Klischee gemäß werden die Betreiber bereits das Erdgeschoss des ausgebrannten Gebäudes instandgesetzt haben, wenn ringsherum noch alles in Trümmern liegt). Vor diesem Panorama müssen also auch Person und Wirken Ar-

nold Genthes betrachtet werden, der nicht zuletzt in die Stadt gekommen war, um hier den Sohn eines deutschen Barons und einer Industriellentochter aus San Francisco zu unterrichten.<sup>380</sup> In deren Haus in der Sutter Street hatte ein Vormieter eine kleine Dunkelkammer eingerichtet. Hier entwickelte Genthe seine ersten Photographien – eine Rolle von Schnappschüssen der Straßen Chinatowns.<sup>381</sup>

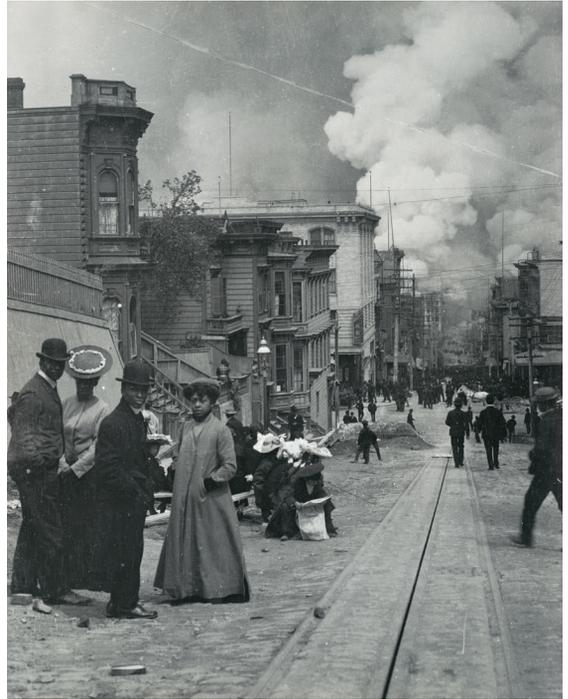
Wie lässt sich innerhalb dieser urbanen Topographie Genthes *Sacramento Street* verorten? Von seinem Standpunkt unterhalb der Stockton Street aus bis hinab zur Montgomery Street ist fast ganz Chinatown in seiner west-östlichen Ausdehnung erfasst. Für die Photos, die Genthe auf der benachbarten Clay Street schoß, wählte er einen etwas höheren Standpunkt oberhalb der Stockton Street. Neben dem bereits erwähnten Photo (*Clay Street A*; Abb. 63–65), auf dem eine chinesische Frau aufrecht stehend die Straße hinabblickt, während vor ihr ein gebückter Mann mit Hut vorbeiläuft, sind mindestens

380 Genthe, *As I Remember*, 29. Genthe schreibt von der Tochter des „Bankiers“ Mervyn Donohue – es muss sich aber um den Eisenbahner und Industriellen Peter Donohue gehandelt haben. Mervyn war sein Sohn und der Bruder der Baronin von Schröder.

381 Ebd., 35.

drei weitere Aufnahmen dieser Szenerie erhalten: Ein etwas weiter rechts von der Straßenmitte aus geschossenes Photo, bei dem die Frau näher am Straßenrand steht (im Folgenden *Clay Street B*; Abb. 81), sowie zwei weiter die Straße hinab aufgenommene Photos. Das Bild bestimmen nun mehrere Afro-Amerikaner und -Amerikanerinnen zur Linken, hinter denen eine Gruppe von Kindern sitzt. Eines der Kinder hat sich von dem Spektakel abgewandt und ist in eine Zeitung vertieft (*Clay Street C und D*; Abb. 82 & 83). Genthe steht hier etwas oberhalb (A und B) beziehungsweise auf der Höhe (C und D) der auf einer hohen Terrasse errichteten chinesischen Grundschule. Weit hinten hebt sich an der linken Straßenecke zur Montgomery Street das Schmiedell Building gegen den Rauch ab.

Diese Bilder sagen ebenso viel unmittelbar über den urbanen Alltag und seine Unterbrechung in der Katastrophe aus, wie sie auf visueller Ebene auslassen. Dass die pittoreske Kindergruppe sich auf Bänken vor einer Grundschule versammelt hat (oder hier versammelt wurde), ist nicht überraschend – allerdings lässt sich diese ortsspezifische Information nicht aus dem Bild herauslesen, sondern nur nachträglich über Kartenmaterial und eine Photographie rekonstruieren, die Isaiah West Taber 1895 für eine kleine Präsentation ‚pazifischer‘ Ansichten auf der Weltausstellung in Atlanta aufgenommen hatte (vgl. Abb. 84 & 85). Auf A und B ist noch die Bretterwand des Gebäudes zu sehen, auf C und D nur der Unterbau der Terrasse. Die afro-amerikanische Gruppe ist indes ungewöhnlicher, als angenommen werden könnte – um die Jahrhundertwende machten Schwarze in San Francisco lediglich ein halbes Prozent der Gesamtbevölkerung aus, während noch etwas unter 5%



82. Arnold Genthe, Ohne Titel, 1906. Silbergelatine-Abzug.



83. Arnold Genthe, African American families on street during the San Francisco Fire of 1906; clouds of smoke billowing at bottom of hill in background, 1906.



84. Sanborn-Perris Map Company, *San Francisco Sanborn Insurance Map*, 1905, Band 1, Seiten 39-40. Dieser sechsbändige Atlas wurde selbst während der Katastrophe beschädigt.





85. Isaiah W. Taber, *Chinese Primary School, three classes. 916 Clay St. Miss Rose Thayer, principal. 1895.*

der Menschen aus Asien stammten – eine aufgrund von Diskriminierung und Zugangsverboten sinkende Zahl.<sup>382</sup>

Sobald die Photographie als dokumentarisch verstanden wird, entwickelt sich ein solches Abgleichen von Bildinformation und supplementärer Information zu einem unendlichen Prozess. Dass beispielsweise die chinesische Bevölkerung in San Francisco vorwiegend männlich war – 1890 zu 90%, noch 1920 zu 78% – spiegelt sich in dem Photo, das am Morgen des 18. April im Portsmouth Square aufgenommen wurde (vgl. Abb. 11); Irvin's *California Street* hingegen ‚belegt‘ schwerlich eine Hypothese, dass auch die

weiße Bevölkerung fast ausschließlich aus Männern bestand, sondern zeigt nur, dass sich in diesem Augenblick im Finanzdistrikt vorwiegend Männer aufhielten – was wiederum auf die Arbeitsteilung und die beruflichen Optionen im San Francisco um die Jahrhundertwende zurückgeführt werden könnte (folgen wir den entsprechenden Zahlen, sollten sich in der Menge auf Irvin's Bild recht viele deutsche Einwanderer aus spätestens zweiter Generation finden).<sup>383</sup> Dies macht es schwierig, bestimmte Fakten aus solchen Bildern abzuleiten. Handelt es sich bei der Frauengruppe auf der linken Seite von Sacramento Street um ‚westlich‘ gekleidete Immigrantinnen, oder um ein paar Schaulustige, die wie Genthe aus der Nachbarschaft in dieses Viertel gekommen waren? So kann lediglich, was sich als Information auf relevante Weise mit dem Bild verbinden lässt, Zeile um Zeile zur Bildunterschrift hinzugefügt werden.

Sacramento Street endet mit zwei Gebäuden: Der Pacific Mutual und der Italian-American Bank, einer Versicherung und dem Geldinstitut einer Minderheit, die sich erst langsam aus der sozialen und wirtschaftlichen Marginalisierung befreien konnte – die italienische ‚Kolonie‘ machte um die Jahrhundertwende knapp 6% der neu zugewanderten, ‚weißen‘ Stadtbevölkerung aus (fast 23% hingegen kamen aus Deutschland, mehr als 27% aus Irland) und war vom Gelderwerb fast ausschließlich auf Fischfang ausgerichtet.<sup>384</sup> Genthe hatte in einer frühen Photoserie für das Kulturmagazin *The Wave* 1897 noch die Siedlung am Telegraph Hill photographiert, wo die Italiener – wie Will Irwin in *The City That Was*, seinem ‚Nachruf‘ auf das San Francisco vor der Katastrophe, schrieb – mit „little regard for streets“ direkt an den Hang gebaut hatten.<sup>385</sup> Die Bildstre-

382 William Issel und Robert W. Cherny, *San Francisco, 1865–1932*, 56.

383 Ebd., 57.

384 Ebd., 56f.

385 Will Irwin, *The City That Was*, 16.

cke in *The Wave* trug den Titel „Cliff Dwellers“ – eine Bezeichnung, die die Menschen am topographischen und gesellschaftlichen Rand San Franciscos mit den für das Bürgertum ebenso ‚exotischen‘, in Felsenbauten wohnenden *Natives* gleichsetzte (Ansel Adams würde später letztere mit seinen Photos aus dem Mesa-Verde-Nationalpark erfolgreich zum Bildmotiv machen).<sup>386</sup> Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum die Eröffnung einer Bank in der Innenstadt von hohem Besuch begleitet wurde. Die Pacific Mutual indes war im 19. Jahrhundert durch den Tycoon Leland Stanford gegründet worden, wie später auch die Universität, mit der das vorangegangene Kapitel begonnen hatte. Symbolisch möchte man Versicherung und Bank so mit den verschiedenen Vorstellungen von Risiko und der Hoffnung auf sozialen Aufstieg verbinden, wie sie auch das Denken der *Frontier* bestimmten und somit das Weltbild, vor dem die Katastrophe stattfand.

Auf andere Weise symbolisch ist eines der Gebäude auf der linken Straßenseite – der Backsteinbau mit dem runden Erker, in dem laut der *Sanborn-Perris Map* die „Baptist Chinese Mission“ untergebracht war. Dies ist das zu dieser Zeit von Donaldina Cameron geleitete „Occidental Mission Home for Girls“, praktisch ein Frauenhaus für junge Chinesinnen, die mitunter von den eigenen Familien als Prostituierte nach San Francisco verkauft wurden.<sup>387</sup> „A challenging member of the community“, nannte Genthe, der Cameron und ihre Schützlinge in der Sacramento Street mehrfach besuchte, sie in seiner Autobiographie.<sup>388</sup> Cameron selbst beschrieb ihre Erfahrungen während der Katastrophe mit zahlreichen Details, die die typischen Narrative der stets gefasst bleibenden San Franciscans wiederholen, sie aber innerhalb der Moralvorstellungen einer gläubigen Reformerin rahmen. Wie das Gebäude das Beben am Mittwochmorgen weitgehend unbeschadet übersteht, ist auch das Pflichtbewusstsein der Mädchen in der Mission kaum zu erschüttern:

There was terror and consternation among the fifty Chinese and Japanese girls and children in the Home, but not one symptom of panic, or of cowardice. Older girls forgot their own fears in anxiety to care for and soothe the little ones. Not one attempted to seek safety alone.

All stood to their duty like little soldiers – a miniature performance of the Birkenhead Drill, for everyone believed her last moment had come.<sup>389</sup>

„Frauen und Kinder zuerst“, besagt der Birkenhead Drill; so hätte freilich niemand in der Mission zurückbleiben müssen. Nachdem Ordnung sich also von alleine eingestellt hat, folgen Frühstück und das gemeinsame Singen der Morgenhymnen – bis das Nachbeben und unangenehme Erkenntnisse einsetzen:

<sup>386</sup> Genthe, *As I Remember*, 49; Quitslund, *Arnold Genthe*, 148.

<sup>387</sup> Wyatt, *Five Fires*, 87–90; Davies, *Saving San Francisco*, 28f.

<sup>388</sup> Genthe, *As I Remember*, 39f.

<sup>389</sup> Donaldina Cameron, „Donaldina Cameron’s Account of the Flight from Chinatown“.



86. Edith Irvine, |Street Scenel, 1906.

The simple meal was not finished when another severe shock startled all from their places. We hurried to the upper floor. Opening an eastern window and looking across the city, our anxiety became a certainty of approaching danger. The small wreaths of smoke had rapidly changed into dark ominous clouds, hiding in places the bright waters of the day. As we gazed with feelings of indefinable dread over the blocks below, there passed at full gallop a company of United States Cavalry.<sup>390</sup>

Cameron und ihre Mitsreiterinnen organisieren schnell die Evakuierung der Mission. Mitsamt der Mädchen und dem Allernötigsten ziehen sie in die 1 ½ Kilometer die Sacramento Street hinauf gelegene Kirche der Presbyterianer um; als Genthe seine Photos macht, sind die Frauen vermutlich bereits unterwegs. In den frühen Morgenstunden des Donnerstags kehrt Cameron ein letztes Mal in die Sacramento Street 920 zurück. Ein Soldat lässt sie durch die Sperren.

The red glare from without lit up each familiar object in every room. The awful events occurring without were almost forgotten for the moment, while we stood

---

390 Ebd.

in the room that used to be dear Miss Culbertson's and recalled the happy hours spent there with her, and the Chinese children whom she so loved.

There was little time for sentiment. In the block below a terrific blast of dynamite was set off. The soldier on duty outside imperatively ordered us to make haste. [...] We took a final look through the shadows of the large chapel room into the executive meeting rooms, sacred to memories of many an earnest and inspiring meeting. Then a last good-night to old "920." By dawn, two hours later, the flames had wrapped it round.<sup>391</sup>

Camerons Bericht ist eine notwendige parallele Lektüre zu Genthés Photo. Hier strukturiert nicht der Blick des Flaneurs Raum und Zeit, sondern die Notwendigkeit, zuerst sich selbst und die ‚Schutzbefohlenen‘ zu retten, und anschließend Abschied vom Ort des eigenen, persönlichen Wirkens zu nehmen. Bald darauf müssen Cameron und ihre Weggefährtinnen auch ihre Zuflucht auf Nob Hill verlassen – am Hafen am Ende der Market Street nehmen sie eine Fähre nach Sausalito, um schließlich im Priesterseminar in San Anselmo unterzukommen. Ein Photo, das Edith Irvine vermutlich noch am Morgen des Donnerstags aufgenommen hat – die Schatten lassen auf kurz vor 8 schließen – zeigt gut die Mühe, die die Frauen hier auf sich genommen haben mussten. Im Norden der Taylor Street kurz vor Broadway schleppen die Menschen ihren Hausrat den Russian



87. Edith Irvine, California Street oberhalb der Franklin Street, 1906.

88. E. Irvine, Sacramento Street oberhalb der Franklin Street, 1906.

89. E. Irvine, Lafayette Square, Sacramento und Gough Street nach Osten, 1906.

<sup>391</sup> Ebd.



90. Detroit Publishing Company, *Edge of burned district, corn. of Franklin and Sacramento li.e. Sacramento Sts., San Francisco, Cal.* Glasnegativ, 1906.

Hill hoch; fast noch mehr, als hier mit Säcken und Taschen unterwegs sind, stehen oder sitzen an Inseln aus gewaltigen Koffern, Mobiliar und Bettzeug (Abb. 86). Die Häuser am Kamm des Hügels gehören zu den wenigen unterhalb der Van Ness Avenue, die die Katastrophe überstanden haben – auf dem vom Ferry Building aus aufgenommenen Panorama rechts als die kleine Ansammlung von Formen zu sehen, die aus dem durch das Feuer eingebneten Straßenraster herausragt (Abb. 74).

Auf vier weiteren Photos Irvines ist zu sehen, wie das Feuer am zweiten Tag der Katastrophe auch das reiche Viertel Nob Hill hinter der Van Ness Avenue bedroht. Wie am morgen zuvor und ähnlich wie Genthe in der Sacramento und Clay Street bewegt sich Irvine innerhalb weniger Blocks, um mehrere Straßenszenen zu schießen – jeweils oberhalb der Franklin Street entstehen so zwei Photos in der California Street (Abb. 87) und eines in der Sacramento Street (Abb. 88); ein weiteres macht Irvine am Rand des Lafayette Square, zwei Blocks die Sacramento Street hinauf (Abb. 89; vgl. Karte auf Seite 286). Wieder sind dies vor allem Bilder des Wartens, auch wenn die hübschen Villen dieses Viertels vom Erdbeben kaum betroffen sind und die breiten Bürgersteige und Vorgärten wenig gemein mit der Enge Chinatowns oder des Finanzdistrikts haben. Die Wand aus

Rauch, die den Himmel beherrscht, ist nicht minder bedrohlich als im Stadtzentrum, doch ist hier schließlich der Ort erreicht, an dem das Feuer aufgehalten wird; das skurrile Haus mit den zwei Türmchen an der Ecke Franklin und California steht noch heute. Daran ist nichts selbstverständlich, denn wie an der Montgomery Street hatte die Feuerwehr zuvor stundenlang und vergeblich um jeden Block gekämpft, den das Feuer auf seinem Weg nach Westen verschlang. Noch als es an der Van Ness bezwungen erschien, waren Funken auf die andere Straßenseite übergesprungen – aber dies blieben die letzten Blocks, die zerstört wurden.<sup>392</sup> Ein Photo der Detroit Publishing Company zeigt das Ende der Katastrophe in mehrerlei Hinsicht: in der Grenze zwischen dem Zerstörten und dem Geretteten, und darin, dass nunmehr nicht das Ereignis festgehalten, sondern seine Konsequenzen dokumentiert werden – die beiden Herren rechts sind aller Wahrscheinlichkeit nicht als Flaneure unterwegs (Abb. 90).

---

<sup>392</sup> Bronson, *The Earth Shook*, 78.



91. Arnold Genthe, Ohne Titel [Refugees sitting and cooking in street against a background of ruins. Fairmont Hotel on Nob Hill in distance, center.], 1906. Abzug nach 1910.

## 2.10. Das Nachleben der Ruinen

Photographien der zerstörten Stadt nach den ersten Tagen der Katastrophe lassen sich in zwei Kategorien – und in seltenen Fällen dazwischen – einordnen: Bilder von Ruinen und Bilder der Überlebenden. Dies gilt gleichermaßen für die künstlerische Photographie und für Dokumente wie diejenigen der Versicherungen, die damit Erdbebenschäden nachweisen wollten; ob die Ruine dann noch einen *ästhetischen* Reiz hat, ist eine andere, wenn auch nicht unwichtige Frage. Welchen ‚Blick‘ der Photograph auf dem Bild der Detroit Publishing Company nun die Sacramento Street hinab einzufangen suchte, lässt sich nicht rekonstruieren. Östlich der Van Ness Avenue war das meiste zerstört; zu seiner Linken hätte der Photograph die ausgebrannte Villa von Claus Spreckels sehen können, auf der gegenüberliegenden Straßenseite dann die St.-Luke’s-Kirche. Genthe hatte von der Franklin Street aus einige Häuserblocks nach Süden ein mehrfach – darunter auch durch Ansel Adams 1956 – reproduziertes Photo geschossen (Abb. 91). Die markante Ruine der Marie-Antoinette-Appartements hebt sich mit ihren ‚leeren‘ Fenstern gegen den Himmel ab, während im Bildvordergrund mehrere Menschen in Gruppen zusammenstehen oder -sitzen: Eine Frau scheint mit dem Rücken zur Kamera Essen zuzubereiten, während vor ihr eine Familie wartet – die Erwachsenen auf Stühlen, die Kinder auf dem Boden oder einem Dekoelement hockend, das wohl einst eines der Grundstücke hier schmückte. Links stehen zwei Männer in Anzügen, die sich über einen lädierten Zaun hinweg mit einem weiteren Herren unterhalten. In der Ferne ist das Fairmont-Hotel zu erkennen. Während die ruinenübersäten Hügel von der Abendsonne an-

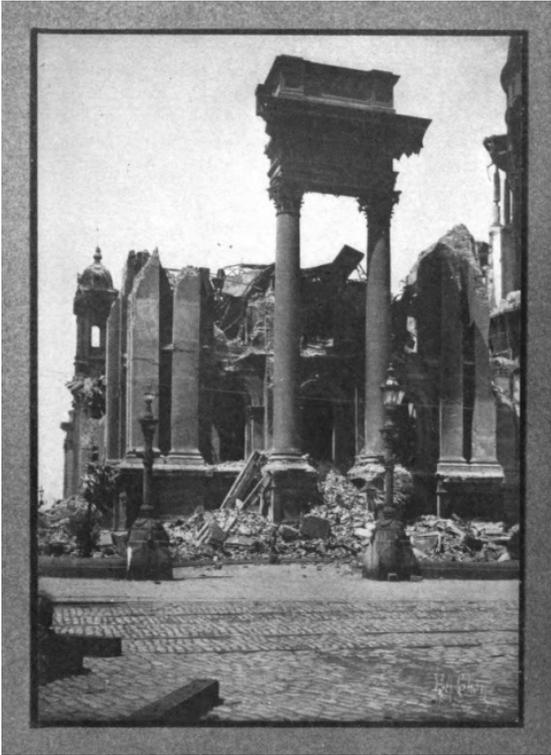
gestrahlt werden, liegt fast der gesamte Bildvordergrund im Schatten – hinter Genthe müssen sich die von den Flammen verschonten Häuser an der Westseite der Franklin Street befinden. Auch W. J. Street, dessen Photo des Call Building zuvor besprochen wurde und der – falls er tatsächlich der von Cohen beschriebene Photograph ist – sein Stativ beim Ablichten der Lincoln School anbrennen ließ, nahm das Marie-Antoinette-Appartement auf. Im Gegensatz zu Genthe, der die markante Fassade beinahe zum zweidimensionalen Ornament reduziert in eine Komposition integrierte, in der es eine ebenso tragende Rolle spielt wie die Menschengruppen, füllt die Ruine bei Street fast das gesamte Bild aus – ein weiteres „well-known land-mark“ des zerstörten San Francisco, wie es Arthur Inkersley als für die kommerzielle Verwertung der Photographie notwendig ansah (Abb. 116).



92. W. J. Street, *Marie Antoinette apartment building, San Francisco Earthquake and Fire, 1906*. Anne T. Kent California Room, Marin County Free Library.

Wie Nick Yablon in *Untimely Ruins* und vor allem Kevin Rozario in *The Culture of Calamity* unlängst analysiert haben, gehört die zerstörte Stadt zum historischen Entwurf der USA. Zum einen führt sie die klassische Ruinenlust der ‚Grand Tour‘ fort, in der das zerstörte Bauwerk als *Vanitas* und bisweilen sentimentale Zivilisationskritik eine zentrale Rolle spielt, zum anderen steht sie in der – damit mitunter verwandten – Fortschrittsideologie für eine kulturelle Stufe ein, deren Fehler die Neuzeit nicht mehr wiederholen wird. Die ideologischen Rahmungen der Ruine ab dem 18. Jahrhundert sind freilich zahllos. Interessant ist im Zusammenhang des ‚Fernen Westens‘ vor allem, dass die *moderne* Ruine geradewegs als geschichtsstiftend betrachtet wird und sowohl im 19. Jahrhundert nach dem großen Brand von Chicago wie 1906 in Kalifornien entsprechend gefeiert wurde. In den Ruinen verschafft die Katastrophe der modernen amerikanischen Stadt die ihr bislang fehlende Antike: „No city can equal now the ruins of Chicago, not even Pompeii, much less Paris“, schrieb selbstbewusst der Geistliche Edgar J. Goodman 1871 über die Trümmer seiner Stadt.<sup>393</sup> Dies spiegelt sich auch in den Bildern, die von diesen Ruinen gemacht werden. Gerade Edgar Cohen sah darin eine zentrale Aufgabe und echauffierte sich über die Kollegen,

<sup>393</sup> Edgar J. Goodspeed, *The Great Fires in Chicago and the West*, 56. Vgl. Carl S. Smith, *Urban Disorder and the Shape of Belief*, 91–94.



93. Edgar A. Cohen, *Larkin Street Wing, City Hall*, in *Camera Craft*, Juni 1906, 191.



94. Edith Irvine, *Back of City Hall*, 1906.

die das antike Potenzial im zerstörten San Francisco nicht erkannten:

The City Hall was easily the best field. The most striking thing was the Corinthian pillars at the end of the Larkin street wing. [...] I have seen a number of pictures made by others, and they are spoiled for me by having the wreck of the big tower included as well. This not only distracts attention from the artistic part, but it destroys the feeling that it might be a scene in ancient Greece.<sup>394</sup>

Für sein eigenes Photo wählte Cohen also einen Ausschnitt, der das Metallgerüst des Turmes außen vor ließ und die Ruine somit ‚verwechselbar‘ mit ihrem antiken Vorbild machte – oder sie diesem sogar ebenbürtig (Abb. 93). Diese ‚Verwechselbarkeit‘ im Bild ist zweischneidig. Einerseits gehört sie in das ideologische Programm des Pictorialismus, da die Wirklichkeit vor der Linse nur als das Grundmaterial in der Bildproduktion verwendet wird: Wie Annie Brigman die Schuhbürste als bildnerisches Werkzeug einsetzen will, nutzt Cohen die zerstörte Stadt als Stoff, aus dem sich mit geschicktem Zuschnitt eben das antike Griechenland beschwören lässt. Andererseits sind weder Photograph noch Photographie ohne Kontext. Die künstliche oder künstlerische Distanz, die zwischen der Antike im Bild und dem Ruin der Gegenwart geschaffen wird, ist zumindest eine Flucht ins Ästhetische – oder eben die Distanz,

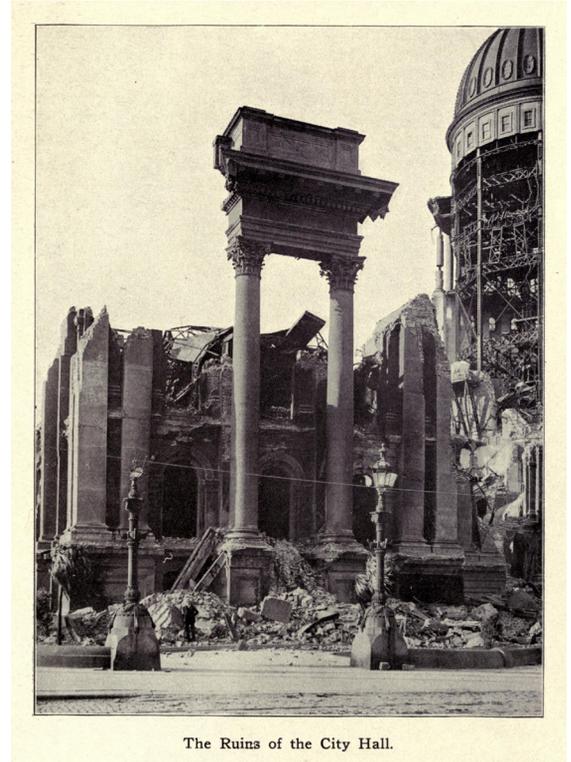
die zwischen den besser situierten Bohemiens und der Unterschicht herrscht, die für

<sup>394</sup> Cohen, „With a Camera in San Francisco“, 193.

eine solche Flucht ins Ästhetische nicht über die nötigen Ressourcen verfügt. Durch ihr ‚antikes‘ Framing wird auch die Katastrophe selbst umgedeutet: Mit dem Schrott der industriellen Moderne geraten auch die Fortschrittsrisiken aus dem Blickfeld. Eines von Edith Irvines Photos der City Hall zeigt in aller Deutlichkeit, was bei Cohen ausgespart wird: Hier ist von den umgestürzten Säulen die dünne Ummantlung abgeplatzt, so dass das billige Baumaterial im Inneren sichtbar wird – ein unfreiwillige Allegorie der gerade im kalifornischen Bauwesen grassierenden Korruption, die den überbeurteilten neoklassizistischen Bau gleich in mehrererlei Hinsicht als zerbröckelte Fassade zeigt (Abb. 94).<sup>395</sup>

In einem Artikel der *Mining and Scientific Press* vom 5. Mai 1906 findet sich ein Photo der „Ruins of the City Hall“, das vom nahezu identischen Standpunkt aus aufgenommen wurde wie Cohens *Larkin Street Wing, City Hall* (Abb. 95). Es könnte eines der Bilder sein, die er als durch den Einbruch des Turms als „verdorben“ ansah. Die Redaktion der *Mining and Scientific Press* hat allerdings ein anderes Anliegen als die ‚schöne Ruine‘, selbst wenn sie darin Geschichtsträchtiges erkennt:

Let the City Hall stay as it is for twenty years, a monument to greed and a warning to dishonest builders – “Lest we forget”; for in the rush and activity of a resourceful community, we are only too likely to discard the lessons of the past, and when the first hurt of the recent blow has healed we shall be in such a hurry as to become again complacent to poor construction and the condoning of dishonest contractors.<sup>396</sup>



The Ruins of the City Hall.

95. „The Ruins of the City Hall“. Illustration zu Rickard, „After the Disaster“, 81.

<sup>395</sup> Vgl. Kathryn S. Egan, „Toward a Theory of Constructivism“, 15.

<sup>396</sup> Thomas Arthur Rickard; „After the Disaster.“ Der Leitartikel wurde in der Zeitschrift am 5. Mai mit einer Aufnahme der gesamten City Hall illustriert; das erwähnte Photo erschien an deren Stelle in einem Sammelband, den die *Mining and Scientific Press* aus ihren Beiträgen zur Katastrophe veröffentlichte.

Gerade dass dieser politische Zusammenhang in Cohens Bild bewusst ausgespart wird, um die Ruine stattdessen aus der Gegenwart in eine virtuelle Antike zu entrücken, macht das Bild politisch. Wenn wir nach der ‚Wahrheit‘ dieser Bilder fragen sollten, zeigt Cohens Bild die ‚schöne Ruine‘, die bereits im neoklassizistischen Bau angelegt ist, aber durch dessen moderne Bausubstanz kompromittiert werden könnte (was in der Architektur nur ein historischer Verweis auf die Antike ist, soll im Bild *Wirklichkeit* werden). Das fast identische Bild der *Mining and Scientific Press* hingegen zeigt die hässliche Ruine, ein Mahnmal des moralischen Verfalls – mit dem Stahlgerüst des Turms wird zugleich die unangenehme Wahrheit *hinter* der Fassade entblößt.

Cohen war nicht der einzige, der sich der ‚schönen Ruine‘ annahm. Louis Stelman, der Anfang des Jahrhunderts nach San Francisco gezogen war und sich neben seiner Arbeit als Journalist auch als talentierter Amateur-Photograph hervortat, veröffentlichte 1910 unter dem Titel *The Vanished Ruin Era* einen kleinen Band mit Gedichten und Bildern zu der Zeit der Katastrophe („one of the most attractive gift books of the coming holiday season“, sagte der *Call* in einer Kritik voraus).<sup>397</sup> Den in pictorialistischer Manier reproduzierten Bildern stehen hier jeweils kurze Gedichte gegenüber. Das Verhältnis zwischen Bild und Text unterscheidet sich von Seite zu Seite – manchmal illustriert oder beschreibt das eine das andere; manchmal, wie auf vier Seiten zur Statue, die die City Hall krönte, entwickelt Stelman aus der Bild- und Textfolge eine kleine Erzählung. Stellmans Verständnis der Ruine entspricht sehr dem ‚Katastrophenbild‘, wie es Jörg Trempeler für Lissabon im 18. Jahrhundert beschreibt. Wie bereits der Titel von Stellmans Buchs andeutet, kann die Ruine hier nur in der Vergangenheit gedacht werden – neben ihrem ästhetischen Reiz hat sie vor allem eine *moralische* Funktion, die zugleich in ihrer Auslöschung mündet. Im Gedicht „In a Classic Ruin“ führt Stelman dies unmissverständlich aus, wenn er an eine Beschreibung der erhaltenen und auf dunkle Zeiten verweisenden Ruinen Europas den Stand der Dinge an der Westküste anschließt:

But here, in our busy metropolis – / Rebuilding as soon as it fell – / The splendor of modern Acropolis / Was but an ephemeral spell.

Ah, era of tragical beauty / That came with the Fire-Demon's sway! / You served but to show men their duty. / Your tenure was just for a day. / Yet, though you were part of a story / Of emprises quickly regained, / I grieve that your mystical glory / Could not, for a time, have remained.<sup>398</sup>

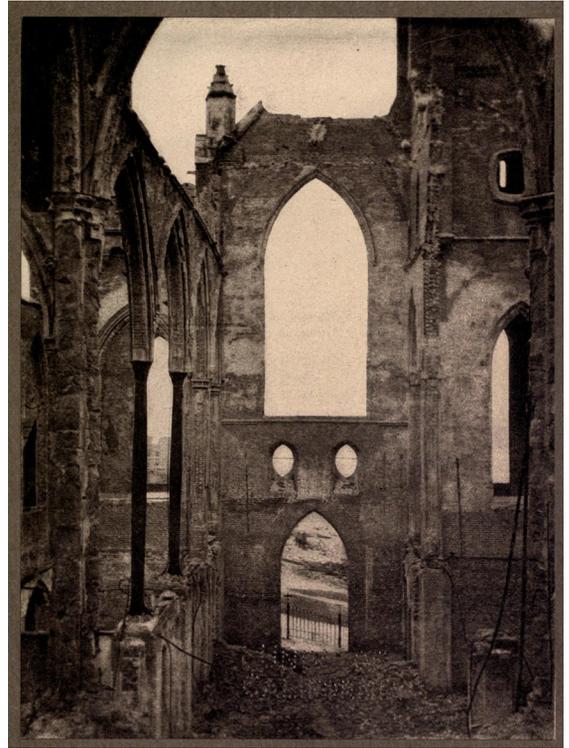
Wie alle virtuellen Welten ist aber auch diese Ära nicht immateriell, sondern findet sich, wie der *Call* schreibt, „[b]eautifully bound in heavy boards.“<sup>399</sup> Mehr noch als Genthes Bilder ist Stellmans Buch ein Zeugnis des pictorialistischen Umgangs mit der Katastrophe. Der ästhetischen Annäherung der Photos an Zeichnungen oder Aquarelle ent-

397 „The Vanished Ruin Era of San Francisco“, *The San Francisco Sunday Call*, 9. Oktober 1910.

398 Louis J. Stelman, *The Vanished Ruin Era*.

399 „The Vanished Ruin Era of San Francisco“, *The San Francisco Sunday Call*, 9. Oktober 1910.

spricht die Entrückung der Ereignisse in mythisches Zwielicht – kaum eines der Gedichte, das ohne Geister, Phantome, Traumbilder oder gar den Feuergott auskommt. Dies alles ist aber nicht frei von der Ironie, wie sie die kalifornische Kulturszene auszeichnete. Der Untertitel, „San Francisco’s Classic Artistry of Ruin Depicted in Picture and Song“, ruft in seiner elaborierten Sprache die oft karnevaleske Theaterkultur des Bohemian Club auf, über die auch Genthe in seiner Autobiographie einige Anekdoten zum Besten gibt; in Stellmans Trauer um die im Wiederaufbau verlorene „mystische Glorie“ der Ruinen-Ära schwingt wiederum die Skepsis der Boheme gegenüber bürgerlicher Betriebsamkeit mit: „Weaving spiders come not here“, war schließlich das die Unproduktivität regelrecht zelebrierende Motto des Bohemian Club aus seiner Gründungszeit, bevor der Club zunehmend von gerade den Geldeliten vereinnahmt wurde, gegen die sich die frühen kalifornischen Bohemiens wie Jules Tavernier noch vehement auflehnten (und die später den schnellen Wiederaufbau forcierten).<sup>400</sup>



96. Louis J. Stellman, „Interior of Grace Church, California and Stockton Streets“, in *The Vanished Ruin Era*, 43.

Stellmans Gedicht steht eine Photographie der Grace Church auf der California Street gegenüber. In diesem nahezu abstrakten Spiel der Formen, in das sich mit wenig Mühe noch eine bizarre Maske hineinlesen lässt, zeigt sich gut, wie künstlerische Photographen den „well-known land-mark[s]“ originelle Bilder abgewinnen konnten (Abb. 96). Auch Arnold Genthés Photo des gleichen Gebäudes löst die Architektur in einem Chaos vertikaler und diagonaler Linien auf, während der unscharfe Bildvordergrund eine Einschätzung der Raumverhältnisse noch zusätzlich erschwert (Abb. 97). Ein fast vom gleichen Standpunkt aus aufgenommenes, anonymes Photo zeigt die Kirchenruine als ein klar von seiner Umgebung isolierbares Bauwerk und hilft zugleich, es durch die links und rechts sichtbaren Landmarks der Hall of Justice und des Merchant’s Exchange Building im Stadtraum zu verorten (Abb. 98). Genthe hingegen verschob die Perspektive so, dass weitere Schornsteine ins Bild rückten und wie der Kirchturm am oberen Bildrand

400 Hjalmarson, *Artful Players*, 48–50.



97. Arnold Genthe, *Ruins of Church Looking North-East or East*, 1906. Silbergelatine-Abzug von Ansel Adams, 1956.

in einer Weise abgeschnitten sind, die die Bildebenen auf beinahe schwindelerregende Weise miteinander verschränkt.

Während Stelman bewusst eine Ideologie der Ruine aus Bild und Text entwickelte, blieb Genthe bei der Komposition einzelner Bilder. In *As I Remember* erwähnt er mehrere Ruinenbilder, die er auf Nob Hill aufgenommen hat; darunter das Portal einer Villa auf der California Street, das, von seinem ursprünglichen Ort entfernt, nun im Golden Gate Park nachhaltig als populäres Postkartenmotiv aufgestellt wurde:



98. N. N., *Grace Church*, 1906.

All that remained standing of the Towne residence on California Street was the marble column entrance. The picture I made of it by moonlight brought out its classic beauty. Charles K. Field found the title for it, "Portals of the Past," by which the portico I know today.<sup>401</sup>

Genthe machte mindestens vier Photos des Portals, von denen jeweils unterschiedliche Abzüge existieren – zwei bei-

nahe identische Aufnahmen, auf denen zwischen den Säulen die Ruine der City Hall zu sehen ist, und das erwähnte Bild, bei dem das Mondlicht von hinten durch das Portal scheint; inspiriert von dieser Photographie malte Charles Rollo Peters ein dramatisches Ölbild, auf dem sich das Portal dunkel gegen den Nachthimmel abhebt (Abb. 99 & 100). Genthes Beschreibung, dass hier allein das Portal stehen geblieben sei, ist eine nicht zuletzt durch diese Bilder gestützte Verklärung der Ruine. Auf anderen Photos, so bei Edgar Cohen oder auf späteren Panoramaaufnahmen, sind noch große Teile der Außenwände dieser eklektischen Villa zu sehen (Abb. 101 & 102; 107). Auch Stelman verwendete das Motiv unter dem gleichen Titel. Auf vier Seiten seines Buchs sind insgesamt drei Gedichtstrophen („A Portal of the Past“) und zwei Photos abgedruckt.<sup>402</sup> Ein Bild zeigt das Portal selbst, das zweite den Innenraum der Ruine – wie sein Bild der Grace Church eine Vorwegnahme der formalen, modernistischen Architekturphotos, wie sie später Ed-

401 Genthe, *As I Remember*, 94f.

402 Stelman, *The Vanished Ruin Era*, 16–19.



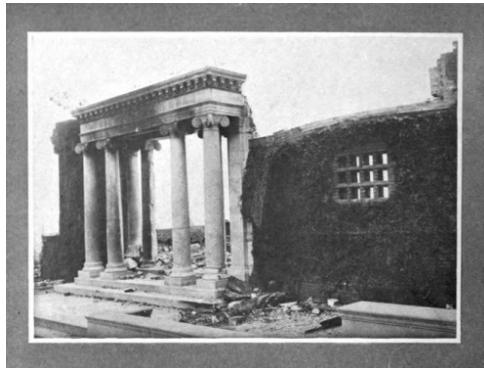
102. J. Marnoch, *San Francisco, from „Nob“ Hill. One year after.* [Pine St., foreground. Ruins of Towne residence (later transplanted as „Portals of the Past“ in Golden Gate), left center.], 1907.



99. Arnold Genthe, *A.N. Towne Res. li.e. residence, Calif. li.e. California St. & Taylor & Jones*, 1906. Abzug nach 1910.



100. Arnold Genthe, *A.N. Towne Res. Calif. St. & Taylor & Jones*, 1906. Abzug nach 1910.



101. Edgar A. Cohen, „Doorway, Towne Home“, *Camera Craft*, Juni 1906, 192.



103. Louis J. Stellman, „Portal of Towne Mansion, California and Taylor Streets“, in *The Vanished Ruin Era*, 17.

104. L. J. Stellman, „Interior Towne Mansion“, ebd., 19.

ward Weston oder Paul Strand machen sollten (Abb. 103 & 104). Obwohl Stellman im Gedicht noch die auf gegenüberliegenden abgedruckten Bild gut sichtbaren „[r]emnants of the shattered wall“ erwähnt, bereitet die Reproduktion des Photos auf dem Buchdeckel die Verklärung des Portals zum freistehenden Denkmal vor: Hier hat Stellman die Mauerreste vollständig herausretouchiert, so das auch zu den Seiten des Portals die Sicht zum Horizont frei wird (Abb. 105). Der Blick durch das Portal und sein Standort sind noch diejenigen nach der Katastrophe 1906, seine Form und Funktion jedoch diejenige, die es 1909 im Golden Gate Park einnahm.

Alle dieser Ruinenbilder stehen in verschiedenen Verhältnissen zur Katastrophe. In Stellmans Buch ist dieses Verhältnis im Zusammenspiel von Bild und Text eindeutig: Die Ruine ist hier ein Kulturprodukt, das nur noch *als Bild* erhalten bleibt und während der Katastrophe als moralischer Ansporn diente, *sie selbst* materiell zu beseitigen. In der ‚schönen Ruine‘, die nur als Bild bestehen darf, transzendieren sich die Trümmer der zerstörten Stadt. Für Cohens Bilder wieder-

um ist das Ereignis selbst nicht relevant; im seinem Text für *Camera Craft* legt er vielmehr offen, was diesen Bildern *nicht* angesehen werden soll. Cohens und Genthés Bilder sind als einzelne Abzüge so stärker oder gar ausschließlich von einer individuellen Interpretation in ihrem jeweiligen Kontext abhängig – bei dem es sich wohl standesgemäß zuallererst um die Wand eines Wohnzimmers oder einer Galerie gehandelt haben wird. Freilich kann diese Auslegung durch Komposition oder Konvention geleitet werden, doch auch dann bleibt sie bis zu einem gewissen Grad offen. Der Unterschied, der zwischen Cohens Bild der City Hall und demjenigen der *Mining and Scientific Press* besteht, ist kleiner als der zwischen Genthés Bild der Grace Church und der anonymen Aufnahme, und mit einem weniger strengen Blick ließe sich auf der Illustration in der *Mining and Scientific Press* eine ‚schöne Ruine‘ erkennen, selbst wenn dies ganz den Intentionen des Texts widerspricht.

Vor dem Hintergrund von Genthes Gesamtwerk und Biographie betrachtet, drückt sich auch in seinen Aufnahmen von 1906 die Sehnsucht nach einem Gegenbild zum Alltag der industriellen Gesellschaft aus. Genthe musste nun nicht mehr die allzu modernen oder ‚westlichen‘ Zeichen aus seinen Photos von Chinatown herausretouchieren – die Katastrophe hatte dies für ihn erledigt oder das Moderne zumindest dem Verfall preisgegeben. Trotz seiner vielen Reisen war die Differenz, die Genthe suchte, viel eher eine zeitliche als eine räumliche. Ob Belgien, Deutschland, Japan oder New Orleans: Genthe arbeitete auch im Stadtraum oft das Dörfliche heraus und vermochte noch in Köln – zu dieser Zeit in etwa von gleicher Größe wie San Francisco – eine pittoreske Marktszene ausfindig zu machen (Abb. 106). Um hier die Formulierung aus dem zuvor erwähnten *Craftsman*-Artikel zu Genthe und Irwins Chinatown-Album aufzugreifen – mochten Genthe und seine Kamera in Ferne oder Nähe schweifen, ihr Weg führte zumeist von der „highroad of progress“ hinab. Diese für Genthe charakteristische Motivik ist aber bereits in der Geschichte des Mediums angelegt. Hinter der Straßenphotographie, wie sie sich im England des späten 19. Jahrhunderts entwickelte, stand oft der Anspruch, die sich allzu schnell verändernden Soziotope und urbanen Landschaften festzuhalten; auch in der kalifornischen Amateur-Szene wurden solche Ideen aufgegriffen.<sup>403</sup> Susan Sontag schreibt zu diesen Entwicklungen:



105. Louis J. Stellman, Umschlag, *The Vanished Ruin Era*.



106. Arnold Genthe, [Travels in Europe], nach 1904. Scan vom Sicherheitsfilm-Negativ.

403 Quitslund, *Arnold Genthe*, 167.

Cameras began duplicating the world at that moment when the human landscape started to undergo a vertiginous rate of change: while an untold number of forms of biological and social life are being destroyed in a brief span of time, a device is available to record what is disappearing.<sup>404</sup>

Dies gilt umso mehr in Zeiten der Katastrophe, wenn diese – wie es das Denken von Frontier und Fortschritt verlangte – vor allem als Erneuerung verstanden werden sollte. An anderer Stelle in *On Photography* spitzt Sontag dies hinsichtlich der sozial engagierten Dokumentation polemisch zu:

[P]icture-taking serves a high purpose: uncovering a hidden truth, conserving a vanishing past (The hidden truth is, moreover, often identified with the vanishing past. Between 1874 and 1886, prosperous Londoners could subscribe to the Society for Photographic the Relics of Old London).<sup>405</sup>

Die Pictorialisten, die 1906 ihre zerstörte Stadt photographieren, haben zuallererst keinen sozialkritischen Anspruch, doch die Suche nach einer ‚verborgenen Wahrheit‘ angesichts einer verschwindenden Vergangenheit ist auch für sie programmatisch. Die ‚verborgene Wahrheit‘ ist dabei nicht das gesellschaftliche Unrecht, das Jacob Riis oder Lewis Hine ans Licht bringen wollten, sondern bleibt bis ans Ende verrätselt. Jeglicher aufklärerische Moment wird an den Betrachter oder die Betrachterin zurückgespielt, die in der ‚schönen Ruine‘ vielleicht die zerstörte Villa der Nachbarn wiedererkennen können. Diese ‚Verwechselbarkeit‘ ist nicht auf die moderne Ruine beschränkt. In Genthés *As I Remember* findet sich eine Anekdote aus einem anderen Genre – dem Akt:

The photograph I made of the girl had a sculptural quality which gave the effect of a classic Greek torso. When I showed it to a famous archeologist in Athens, he exclaimed, “But where is that sculpture? I don’t know it.” And he was relieved when he learned that I had made it with my camera.<sup>406</sup>

Genthe steht dabei weder am Anfang noch am Ende dieser antiken Tradition. 1893 hatte die Journalistin Frona Eunice Wait vom *Examiner* einen Wettbewerb für die „California Venus“ ausgerufen; hierfür sollten die Kandidatinnen Maße und Photographien ihrer spärlich bekleideten Figur einreichen und diejenige unter ihnen, die am ehesten dem Ideal der Venus von Milo entsprach, den Sieg (und eine marmorne Abbild ihrer selbst) davontragen. Ein Mitarbeiter des Photostudios Taber gab Tipps, wie mit feuchten Tüchern ein passend wie in Stein gemeißelter Look hergestellt werden konnte. Der Kunstszene der Stadt kam dies alles recht geschmacklos vor, und trotz der zahlreichen Einsen-

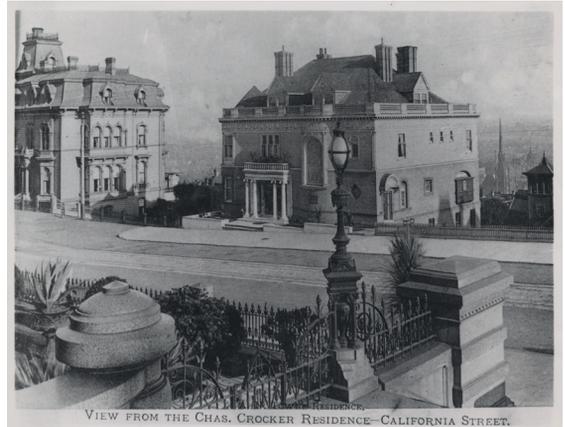
404 Sontag, *On Photography*, 15f.

405 Ebd., 56.

406 Genthe, *As I Remember*, 172.

dungen wurde der Wettbewerb schließlich ausgesetzt, da sich keine Kandidatin mit annähernd adäquaten Maßen fand.<sup>407</sup> An einem späteren Punkt dieser Tradition steht dann Edward Weston, der sich beim Photographieren seiner Toiletenschüssel durch deren „sinnliche Kurven“ an die Nike von Samothrake erinnert fühlte.<sup>408</sup> Die kalifornische Antikensehnsucht wäre sicher ihre eigene Untersuchung wert, doch an dieser Stelle ist eher die ‚Verwechselbarkeit‘ relevant und die mögliche Kritik an ihr als einem ‚Fake‘ – ein Problem, das sich durch die gesamten hier skizzierten Diskurse zieht, ob es sich nun um die ‚gefälschte‘ Antike im dubiosen neoklassizistischen Bauwerk, in dessen Bild als ‚schöner Ruine‘ oder dem ‚malerischen‘ am Pictorialismus handelt.

Die Bedeutung der hier vorgestellten Bilder ist in dieser Frage nach ihrer (künstlerischen) Wahrheit und ihrem Bezug zu Ereignis oder Geschichte nicht erschöpft. Ihr Studium – im Vergleich untereinander und zu den zahlreichen anderen visuellen und schriftlichen Quellen – kann unzählige relevante Informationen über die Katastrophe vom April 1906 zutage fördern. Diese wie angekündigt sehr lange ‚Bildunterschrift‘ sollte die vielfältigen Zusammenhänge umreißen, in denen diese Bilder entstanden – und zu ihrer Entstehung gehören ebenso Ort und Zeit, an denen jemand ein Lichtbild auf einem Negativ aufgezeichnet hat, wie die gesellschaftspolitischen und künstlerischen Diskurse, die den Blick der Person hinter der Kamera lenkten; und damit ist, wie gerade Genthés Bilder zeigen, die Entstehung noch nicht abgeschlossen: Ihre Geschichte kann sich noch Jahrzehnte später weiterentwickeln, wenn in der Bildredaktion einer Tageszeitung ein unzureichend beschriftetes und spiegelverkehrt abgezogenes Photo auf einem Schreibtisch liegt. Was dies wiederum für unser Verständnis der in diesen Bildern festgehaltenen Katastrophe bedeutet, soll in den folgenden zwei Kapiteln behandelt werden. Auch sie werden keine abschließende Interpretation bieten, sondern weitere Ergänzungen zur Bildunterschrift. Es wird dabei um bislang hier nicht geklärte Fragen zur *Repräsentation* der Katastrophe im Sinne sowohl der Darstellung und der Stellvertreterschaft gehen – *wer* oder *was* also auf *welche Weise* gezeigt werden kann, wenn ein überwältigendes Ereignis gerade alle bestehende Ordnung erschüttert. Der erste Umweg soll dabei über das Medium und das Genre führen, die vor der Photographie maßgeblich für Fragen der Repräsentation zuständig waren: Malerei und Allegorie.



107. [View from Charles Crocker home on California St. Towne Home at the corner of California and Taylor; portico all that was left after the earthquake, then called "Portals of the Past" (moved to Golden Gate Park).] Um 1900.

407 Hjalmarson, *Artful Players*, 126–129.

408 Zitiert bei Sontag, *On Photography*, 179.