

3. Die Königin der Küste

3.1. Von gewaltsamstem Rot

Malerei und Graphik sind in diesem Text bislang nur aufgetreten, wo sie zur Photographie ins Verhältnis gestellt werden sollten – ob die Photographie nun ihrerseits als Vorlage für das gemalte oder gezeichnete Bild diene oder sich formal und technisch bei den traditionellen Bildkünsten ‚bediente‘. Nicht-photographische Bilder entstehen jedoch aus eigener Notwendigkeit, selbst wenn diese Notwendigkeit ab dem 19. Jahrhundert gerade dialektisch im Verhältnis zum Lichtbild neu definiert wurde. Auf den drei Titelseiten von *Leslie's Weekly* lässt sich gut erkennen, welche Rolle die Zeichnung nun einnimmt: Die Illustration von Harry Grant Dart zeigt hier das dramatische Geschehen *während* der Katastrophe und findet so ihren Platz zwischen den Photographien der Stadt *vor* und *nach* Erdbeben und Feuer (Abb. 26). Daraus ergibt sich ein interessantes Paradox. Das ‚langsame‘ Medium, in dem das Bild erst in einem kontinuierlichen Prozess aus Strichen und Flächen konstruiert werden muss, scheint hier der Photographie gerade darin voraus zu sein, was letztere am ehesten leisten soll: Den Augenblick, und nicht einen andauernden Zustand einzufangen. Dies hat mehrere Gründe. Einen Pragmatischen haben 1906 Edgar Cohen und Henry D'Arcy Power notiert: Wenn die Stadt in Flammen aufgeht, ist noch einiges anderes zu erledigen, bevor man zur Kamera greift – und im Nachhinein ist ausreichend Zeit, um die Eindrücke mit Pinsel oder Stift aufzuzeichnen. Wer, wie W. J. Street oder Arnold Genthe, unmittelbar im Geschehen fotografiert, setzt sich unweigerlich einem Risiko aus, das nicht alle eingehen wollen.

Ein weiterer Grund ist technischer Natur. Photographie um die Jahrhundertwende ist fast ausschließlich schwarz-weiß – dass dies gerade im Fall eines Großbrands als ein ästhetisches Manko angesehen werden konnte, bezeugt der großzügige Einsatz roter Farbe auf den zahlreichen kolorierten Postkarten von 1906. Power schrieb dazu in seinem Artikel für *Camera Craft*:

If the fire, as fire, offered little to the photographer, it gave the painter lessons in color and aerial perspective such as yet has never appeared on canvas. As that vast mass of smoke and vapor rose through the singularly pure atmosphere of a lovely spring day, the sun gradually took the aspect of that orb when viewed through smoked glass. Finally, about midday, a most remarkable appearance presented itself: the disc of the sun assumed a tint of the most violent red; something between Madder lake and Alizarin crimson; and this tint shot out in rays like

those of the protosphere to a distance greater than that of the diameter of the disc.⁴⁰⁹

All dies fehlt auf den bekannten Photographien von 1906; die einzigen erhaltenen Farbaufnahmen sind die Stereoskopien, die Frederic Eugene Ives von den Ruinen anfertigte. Diese zwei genannten Gründe sind indes nicht als Regeln zu verstehen. Charles Dormon Robinson, ein lokaler Maler (und ehemals Photo-Retouchierer), fertigte bereits während der Katastrophe mehrere Pastelle an. Die Bilder des eher für betuliche Landschaften bekannten Künstlers sind schwer mit anderem vergleichbar, was in diesen Tagen entstand: Mit geradezu tachistischer Verve auf den Malgrund aufgetragenen Strichen und Flecken fing Robinson hier die ringsherum wütenden Flammen auf – „as seen through his field glass, two blocks away“, wie das *Century Magazin* schrieb, in dessen Ausgabe vom August 1906 mehrere dieser Bilder und darunter eines in Farbe abgedruckt wurden.⁴¹⁰ Das Farbenspiel, das sich in Powers Text noch als erhabene Naturerscheinung niederzuschlagen scheint, ist bei Robinson in der Tat „violent“ – glühende, amorphe Massen an Schrott und Trümmern bestimmen den Bildvordergrund, während sich im Hintergrund die Wolkenkratzer San Franciscos als Gerippe abzeichnen, von Innen und Außen durch Flammen durchdrungen (Abb. 108). Robinsons Bilder sind unter denen der Katastrophe nicht nur ästhetisch am modernsten. Die Kennzeichen der Industrialisierung wie die durch Hitze verbogenen Rohre und Stangen, die ein Pictorialist wie Cohen noch aus dem Bild bannen wollte („Masses of telegraph wires

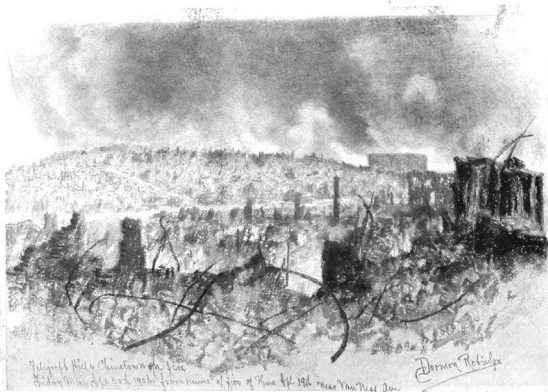


108. Charles Dormon Robinson, *San Francisco in Flames*, Pastell, 1906, in *The Century Magazine*, August 1906, 583.

109. C. D. Robinson, *Burning of the City Hall and Surrounding Buildings, April 18, 1906*, ebd., 591.

409 D'Arcy Power, „Earthquake and Fire“, 158.

410 Louise Herrick Wall, „Heroic San Francisco“, 583.



110. C. D. Robinson, *The Ruins of Telegraph Hill and Chinatown on Friday Morning, April 20*, ebd., 592.



111. Edith Irvine, [Ruins of The Majestic Theatre At Market Street and 9th Street], 1906.

112. Edith Irvine, [Looking Towards City Hall], 1906.

usually came where one did not want them“), werden bei Robinson zu einem expressiven zeichnerischen Element (Abb. 109 & 110).⁴¹¹ Ein ähnliches Interesse zeigte noch Edith Irvine, die in mehreren Aufnahmen die postkatastrophale Brache in Szene setzte (Abb. 111 & 112).

Robinson, der neben den heute erhaltenen Landschaften auch Panoramen – darunter ein gewaltiges Cyklorama des Yosemite – anfertigte, malte später eine zehn Meter lange Ansicht der Stadt in Flammen, die unter anderem auf der Jamestown Exposition 1907 zu sehen war.⁴¹² Solche spektakulären Bildformen zeigen, dass die visuelle Kultur um die Jahrhundertwende ganz anders erlebt werden konnte als das, was uns heute als das ‚Bild‘ dieser historischen Epoche vermittelt wird. Dazu gehört die Stereoskopie, die eine besondere visuelle Erfahrung ermöglichte und entsprechendes Konsumverhalten forderte; dazu gehört auch die gezeichnete oder gemalte Illustration, die in den Druckmedien noch andere Funktionen übernahm als sie es im 21. Jahrhundert tut. Dies führt schließlich zu dem dritten Grund, Graphik oder Malerei anstelle der Photographie einzusetzen: Sie ermöglicht, die *Interpretation* eines Geschehens zu visualisieren, das zu seiner eigenen Zeit nicht aufgezeichnet werden konnte – was nicht nur an den oben erwähnten technischen Hindernissen oder Sorgen liegen kann, sondern

411 Cohen, „With a Camera in San Francisco“, 193.

412 Will Sparks, „Robinson’s Picture of the Fire to Be Exhibited in Principal Cities of Country“, *The San Francisco Call*, 12. August 1906; *California Art Research*, 1937. Von diesem Panorama ist vermutlich nur eine – im *San Francisco Call* abgebildete – grobe Skizze erhalten.

auch daran, dass das visualisierte Ereignis so schlichtweg nicht stattgefunden hatte. Für die Erschießungen der Plünderer, die panischen Massen in Chinatown und andere Bilder des Schreckens, wie sie beispielsweise in den ‚instant histories‘ oder französischen Illustrierten veröffentlicht wurden, existieren keine photographischen Entsprechungen. Dies reicht nicht aus, um diese Bilder ihrerseits zu falsifizieren – die fehlenden Photos von Toten sind schließlich auch kein ‚Gegenbeweis‘ für die zahlreichen Opfer (vgl. Abschnitt 1.5.). Es zeigt jedoch, dass für bestimmte Interpretationen der Katastrophe ein bestimmtes Medium gesucht wurde. Was dies auf politischer Ebene zu bedeuten hat, wird im nächsten Kapitel besprochen. Hier sollen vielmehr formale und rhetorische Besonderheiten ‚katastrophaler‘ Zeichnung und Malerei herausgearbeitet werden, auch wenn diese freilich ihre eigenen politischen Ansprüche und Auswirkungen mitbringen.

Neben Robinson beschäftigte die Katastrophe von 1906 noch weitere Maler; erwähnt wurde schon, dass Charles Rollo Peters die „Portals of the Past“ für ein Gemälde aufgriff. Von vielen anderen existieren kleine Skizzen, Illustrationen oder Ölbilder. Die vielleicht eindrucklichsten darunter sind zwei Cover, die Maynard Dixon für das Bahnmagazin *Sunset* anfertigte. Dixon gehörte seit den 90ern zu den populärsten Illustratoren der Westküste; sein heutiger Platz im Kanon ist, ähnlich wie Genthés, schwer mit seiner Rolle und seinem Ruhm zur eigenen Zeit zu vergleichen. Tatsächlich könnte von beiden gesagt werden, dass sich ihr Werk gerade dadurch auszeichnet, in der Übergangsphase zur Moderne des 20. Jahrhunderts widerständig sowohl gegenüber der Tradition wie der Avantgarde geblieben zu sein. Genthe und Dixon verband ebenso vieles, wie sie unterschied. Während der Philologe erst über Umwege nach Amerika und zu seiner künstlerischen Berufung fand, veröffentlichte Dixon schon mit achtzehn Jahren erste Illustrationen in *Overland Monthly*.⁴¹³ Wie der junge Genthe hatte Dixon dabei einen prominenten Künstler um Rat für seine Zukunft gefragt; doch wo Adolph Menzel, der Cousin von Genthés Mutter, letzterem beschied, die Malerei aus wirtschaftlichen Gründen doch besser in die Freizeit zu verlegen, antwortete Frederik Remington auf einen Brief des „dear young man“ Dixon mit ermutigenden Worten.⁴¹⁴ Was das Finanzielle anging, entsprach der Ratschlag Remingtons ganz dem freiheitlichen Geiste des Westens:

Art is not a profession which will make you rich but it might make you happy – its notaries are all sacrifices but you are master of your own destinies.⁴¹⁵

Dennoch kamen beide als Amateure zur Kunst. Dixon verbrachte 1893 als Sechzehnjähriger nur drei unglückliche Monate an der California School of Design, bevor er sich wieder den eigenen ‚Studien‘ im Freien zuwandte.⁴¹⁶ Im Gegensatz zum Einwanderer Genthe stammte Dixon aus einer alten amerikanischen Familie, die nach dem Bürgerkrieg gen

413 Hagerty und Dixon, *The Life of Maynard Dixon*, 31f.

414 Genthe, *As I Remember*, 10; Hagerty und Dixon, *The Life of Maynard Dixon*, 28.

415 Ebd.

416 Ebd., 30f.

Westen gezogen war; in diesem Sinne waren die Dixons aber ebenso zugezogen und zugleich weniger privilegiert als Genthe, der als Hauslehrer der von Schröders schließlich gleich Anschluss an die bürgerliche Elite fand. Beide teilten den gleichen Freundeskreis. Die Autorenphotos des jungen Jack London schoss Arnold Genthe, während Maynard Dixon zu seinen ersten Veröffentlichungen die Illustrationen beisteuerte. Dixon dominierte die kommerzielle Zeichnung, wie Genthe die Porträtphotographie – nicht eine hier zuvor erwähnte Autorin, kein Autor, kein kalifornisches Magazin oder Tagesblatt, das nicht seine Bilder verwendete.

Dixon zeichnete vorwiegend lokale und regionale Szenen, was freilich den Texten entsprach, die er zu illustrieren hatte – Artikel über Chinatown oder die naturnahe Prosa Jack Londons oder Mary Austins. Stilistisch suchte er einen eigenen Weg. Parallel zum Pictorialismus in der Photographie war in der Malerei der Tonalismus zum bestimmenden Stil geworden. William Keith hatte hier eine Vorreiterrolle gespielt; mit Arthur F. Mathews – dem Direktor der Kunstschule – und dessen Schüler Xavier Martinez hatte der Stil eine symbolistische Wendung genommen. Dixon schloss zu einem gewissen Grad daran an, wenngleich sich sein Handwerk als Maler zuerst nur zögerlich neben der Illustration entwickelte. Während es für die Gruppe um Mathews Pflicht war, einen Teil der Ausbildung und auch der eigenen Praxis in Europa zu ‚absolvieren‘, war die Suche nach einer spezifisch *amerikanischen* Bildkunst einer der wesentlichen Antriebe Dixons; nichtsdestotrotz las er Zeitschriften wie die *Jugend* und *Simplicissimus*, um sich über das aktuelle Geschehen auf dem Laufenden zu halten. Manche seiner Arbeiten sind so evident durch den Jugendstil beeinflusst oder spiegeln spezifische Entwicklungen der ‚westlichen‘ Malerei zwischen Europa und Amerika: Am Höhepunkt seiner Karriere in den 20er-Jahren war Dixon für die Darstellung des fernen Westens an einem originären Punkt angekommen, den Jahre zuvor Ferdinand Hodler für die Alpen erreicht hatte. Diese Alleinstellung ist es möglicherweise, die Dixon für den Kanon problematisch macht – während Edward Hopper mit sehr ähnlichen stilistischen Fragestellungen ‚ikonische‘ Darstellungen der urbanen und ruralen Moderne in den USA etablieren konnte, leben Dixons Formfindungen und Motive eher in der Zigarettenwerbung nach, wenn ein einsamer Cowboy seine Freiheit in der unermesslichen Weite des Westens findet. Wie im Falle Genthes ist die eigentümliche Stellung von Dixons Werk durch unterschiedliche dialektische Vorgänge in der Kunstszene des frühen 20. Jahrhunderts bedingt, auch wenn es sich hier um andere ‚Pendelbewegungen‘ handelt als in der Photographie. Gerade Dixons Bilder zur Katastrophe 1906 können dies ebenso gut illustrieren, wie sie einen ‚westlichen‘ ideologischen Umgang mit der Stadtzerstörung ins Bild setzen.

Das Magazin *Sunset* wurde 1898 durch die Southern Pacific Railroads gegründet, um den ‚fernen Westen‘ als Reiseziel und Wirtschaftsstandort zu bewerben.⁴¹⁷ Die Verbindung der nordamerikanischen Regionen durch Bahnstrecken war eine Leistung an sich, aber nun war die Bahngesellschaft darauf angewiesen, den Westen für potenzielle Rei-

417 Vgl. Kevin Starr, „Sunset and the Phenomonon of the Far West“; Tomas Jaehn, „Four Eras: Changes of Ownership“.

sende aus dem Osten überhaupt zu erschließen. Dieses Projekt war zu gleichen Teilen wirtschaftlich und kulturell. Das Bild, wie es Jack London, Mary Austin oder Maynard Dixon vom freien und abenteuerlichen Westen schufen, war die beste Werbung für die Bahnkonzerne, während die Kulturszene finanziell auf die Konzerne oder die mit ihr verbundenen Dynastien angewiesen war. Ein Netz aus persönlichen Beziehungen und gemeinsamen Interessen spannte sich auf zwischen der Southern Pacific, der Stanford-Universität, dem Bohemian Club und dem Sierra Club, dem kalifornischen Naturschutzbund.⁴¹⁸ Dies war kein harmonischer Verbund, denn die grundlegenden Interessen der Industrie waren weder diejenigen von Sozialisten wie Jack London oder Naturschützern wie John Muir. Wie noch heute in der ‚Kalifornischen Ideologie‘ zwischen Gegenkultur und Silicon Valley bestand dieses soziokulturelle Geflecht vielmehr aus unausgesprochen Komplizenschaften, Zweckgemeinschaften und individuellen Sympathien, die jede ‚reine‘ Ideologie Lügen strafte. Die Southern Pacific, die in der Ausbeutung von Mensch und Natur gewiss eine Vorreiterrolle spielte, setzte sich so – wie auch John Muir widerwillig zur Kenntnis nehmen musste – für die Einrichtung des Yosemite-Nationalparks ein;⁴¹⁹ der Bohemian Club, als anarchistischer Bund wider jeder Geschäftigkeit gegründet, wurde durch Patriarchen des lokalen Geldadels finanziert, die hier einen Ausgleich zum Alltag beruflicher und gesellschaftlicher Verpflichtungen suchten (oder, anders gesagt, eine Freizeit genossen, die durch die Arbeit *Anderer* ermöglicht wurde). Dass gerade die führenden Protagonistinnen und Protagonisten der kalifornischen Boheme für das Magazin einer Bahngesellschaft schrieben, ist so nachvollziehbar und charakteristisch – und trägt die damit verbundenen Paradoxe mitunter in das jeweilige Werk hinein. Maynard Dixon war sich dessen bewusster als wohl die meisten anderen; in einem Leserbrief an die kurzlebige Kunstzeitschrift *The Argus* in 1927, in dem er gegen eine weltfremde Selbstbezogenheit der Kunsttheorie polemisierte, verwies er sarkastisch auf die Abhängigkeit der Künste vom betuchten Philister:

Let us say that Mr. and Mrs. Babbitt have ideas on the subject of art that are *intolerable* to the artists – and rightly so. Yet here is a hard fact: the Babbitt family has in control Power, Production and Publicity, without which not even art can exist. These are the vitals of human achievement. Back of these, after all, is a dim idealism, from which the artist has allowed himself to become alienated – and steel, concrete and electricity are its visible manifestations.⁴²⁰ [Hervorhebung im Original]

Als monatlich erscheinendes Magazin hatte *Sunset* auch für den Mai 1906 eine Ausgabe geplant. In der Katastrophe verlor die Redaktion alles Material und ihre Druckerpressen; mit Hilfe der geretteten Abonnentenkartei und der ansonsten für Fahrkarten und

418 Vgl. Starr, „Sunset and the Phenomonon of the Far West“, 34–39.

419 Jaehn, „Four Eras: Changes of Ownership“, 81.

420 Maynard Dixon, „A Letter From Maynard Dixon“.

113. Maynard Dixon, Titellillustration für *Sunset*, Mai 1906.

-pläne benutzten Pressen im Ferry Building erreichte eine schwarz-weiße und nur acht Seiten kurze Mai-Ausgabe dennoch wenig später ihr Publikum.⁴²¹ Für das Cover hatte Dixon eine dramatische Allegorie entwickelt: Eine gewaltige Frauenfigur, die sich auf die winzigen Gebäude der brennenden Stadt vor sich aufstützend einen beinahe indifferenten – vielleicht wehmütigen, vielleicht hoffnungsvollen, vielleicht stolzen – Blick zum Himmel richtet. Der dichte Qualm verschleiert ihren nackten Körper und ballt sich weiter oben zur ausladenden Haarpracht zusammen. Vor der Stadtkulisse hat sich eine Menschenmenge gebildet; bei all ihrer Winzigkeit lässt sich erkennen, dass viele der Überlebenden ihre Hände erhoben haben und Hüte oder Gepäck in der Luft schwenken – nicht unbedingt zum Abschied, sondern eher, um den Geist der Stadt zu begrüßen, der bereits vor ihnen aufragt, während die Häuser noch in Flammen stehen (Abb. 113). Im Grußwort schreibt Herausgeber Charles S. Aiken sinngemäß:

The spirit unconquerable and I-won't-be-crushed rose quickly above all fearsome dread, with a blithe Good-bye to the Old and echoing cheers for the New. The sun shone through the lurid clouds of cinders and the City-That-is-to-Be was planned even as the flames ran from hill to hill over the City-That-Was.⁴²²

Diese Zeilen nehmen vorweg, was Dixon auf dem Cover der nächsten Ausgabe ins Bild setzen wird. Hier ist es nicht mehr der Rauch der brennenden Stadt, aus dem sich die allegorische Figur erhebt; aus Wolken türmt sie sich vor einem strahlend blauen Himmel auf, während im Bildvordergrund Scharen von Arbeitern mit Baumaterial in die Ruinen strömen. In ihren Armen hält die erneut den Blick gen Himmel richtende Frau – ganz wie eine mittelalterliche Stadtpatronin – das Modell des San Francisco, das an diesem Ort entstehen wird (Abb. 114).

421 Starr, „Sunset and the Phenomonon of the Far West“, 34f.

422 Charles S. Aiken, „Greeting From the Publishers“.

Es ist bezeichnend, dass die Stadt auf beiden Bildern sonderbar kulissenhaft wirkt, als hätte sie Dixon eher nach Beschreibungen anderer gezeichnet. So sehr er Bohemien war, so wenig war die Stadt selbst sein Thema; tatsächlich wiederholt Dixon auf den zwei *Sunset*-Covern eine Bildformel, die er zuvor in einem ebenso gegensätzlichen wie ideologisch verwandten Kontext benutzt hatte. Wie *Sunset* in San Francisco hatte sich das ältere Magazin *Land of Sunshine* aus Los Angeles zum Ziel gesetzt, ein förderliches Bild der Region zu verbreiten. Chefredakteur war seit 1895 Charles Lummis, mit dem Dixon bis zu Lummis' Tod 1928 eine enge Freundschaft verbinden sollte.⁴²³ Auch zu dieser Zeitschrift steuerte Dixon zahlreiche Illustrationen bei. Als aus *Land of Sunshine* 1902 schließlich *Out West* wurde, bat Lummis die Poetin Sharlot Hall um ein programmatisches Gedicht und Dixon um eine entsprechende Illustration (Abb. 115).

Halls Gedicht ist eine streckenweise brutale Zuspitzung des *Frontier*-Denkens.

Die majestätische *she* – der Geist des Westens –, von der darin erzählt wird, ist einladend und unerbittlich zugleich; sie ermöglicht eine Freiheit, die ihrerseits eine Prüfung ist:

Calling – calling – calling – resistless, imperative, strong – / Soldier, and priest, and dreamer – she drew them, a mighty throng. / The unmapped seas took tribute of many a dauntless band, and many a brave hope measured but bleaching bones in the sand; / Yet for one that fell, a hundred sprang out to fill his place, / For death at her call was sweeter than life in a tamer race.⁴²⁴

Dieser Ruf des Westens ist sowohl ein Echo wie ein Kontrapunkt des ursprünglichen Versprechens der ‚Neuen Welt‘:



114. Maynard Dixon, Titellillustration für *Sunset*, Juni–Juli 1906.

423 Hagerty und Dixon, *The Life of Maynard Dixon*, 35–37.

424 Sharlot M. Hall, „*Out West*“, 4.



115. Maynard Dixon, „The Genius of the West“, *Out West*, Januar 1902, 1.

The wanderers of earth turned to her
 – outcast of the older lands – / With
 a promise and hope in their pleading,
 and she reached them pitying hands;
 / And she cried to the Old-World cit-
 ies that drowse by the eastern main; /
 “Send me your weary, house-worn
 broods and I’ll send you Man again!
 [...]”⁴²⁵

Aus dieser Einladung ließe sich eine sar-
 kastische Paraphrase der berühmten Zei-
 len – „Give me your tired, your poor, /
 Your huddled masses yearning to breathe
 free“ – aus Emma Lazarus’ *The New Colos-
 sus* lesen. Lazarus’ Sonett wurde zwar
 1883 veröffentlicht, aber erst 1903 tat-
 sächlich an der Freiheitsstatue vor New
 York installiert, sodass ein eindeutiger
 Bezug fraglich ist; dennoch scheinen in
 dieser göttlichen Gestalt nunmehr die
 Züge der Sirene auf, und selbst die „mit-
 leidigen Hände“ zeugen weniger von
 christlicher Ethik als der Gnade des
 nietzscheanischen Übermenschen.

Dixons Bild fehlt das Grimmige, das
 Halls Gedicht auszeichnet, doch auch in seinem „Genius of the West“ ist die Einladung
 zugleich Aufforderung: Die gewaltige weibliche Figur, die sich aus den Wolken über einer
 kargen wie erhabenen westlichen Landschaft erhebt, blickt uns an und weist zugleich
 von sich weg. Welches Ziel der kleine Treck unten im Bild haben mag, ist ebenso wenig
 ersichtlich, wie, ob er es jemals erreichen kann; gerade darin liegt das Prinzip der immer
 jenseits des Blickfelds bleibenden *Frontier*. Die seit der Romantik ausgearbeitete Idee des
 ‚Erhabenen‘ wird hier fortgeführt und zugleich zu einer komplizierten dialektischen Fig-
 ur, die zwischen Moderne und romantischer Sehnsucht vermitteln muss. Während der
 ‚Geist des Westens‘ im Gegensatz zur atlantischen Freiheitsstatue den Menschen weniger
 einen ‚sicheren Hafen‘ bietet, als sie vielmehr in die Wüste schickt, darf dies dennoch
 nicht als vollständige Absage an das humanistische Projekt verstanden werden. Wie Fre-
 derick Jackson Turner beschrieb, ist der Weg nach Westen eine Transformation, die so-
 wohl das Land wie die Menschen betrifft (vgl. Abschnitt 1.6.). Diese Transformation ist

425 Ebd.

dabei immer nur vorübergehend regressiv und also insgesamt als Fortschritt zu verstehen, wenn die Wildnis letzten Endes doch immer überwunden wird. Umgekehrt kann aber auch dieser Prozess naturalisiert werden. Der Marinestrategie Alfred Mahan, dessen Texte über den Einfluss der Seemacht auf die Weltgeschichte noch bis weit in das 20. Jahrhundert hinein rezipiert wurden, fand 1895 in einem Artikel für *Harper's* entsprechende Worte, wenn er beispielsweise zur Kolonialisierung Ägyptens durch die Briten schrieb:

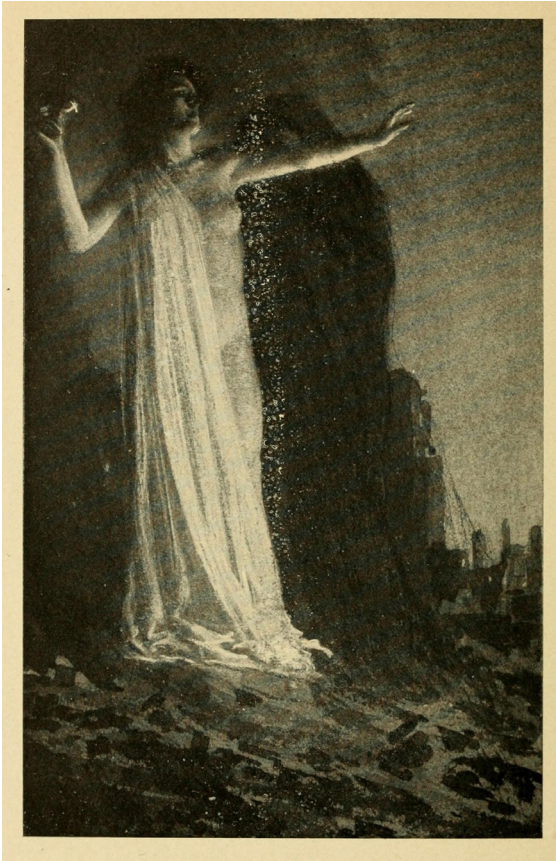
Whether the original enterprise or the continued presence of Great Britain in Egypt is entirely clear of technical wrongs, open to the criticism of the pure moralist, is as little to the point as the morality of an earthquake; the general action was justified by broad considerations of moral expediency, being to the benefit of the world at large, and of the people of Egypt in particular – however they might have voted in the matter.⁴²⁶

Hier wird Modernisierungstheorie unmittelbar mit (imperialistischer) Expansion verbunden und zudem als natürliche Notwendigkeit vorgestellt; Mahan erkennt zwar an, dass in Ägypten wie in Amerika dabei „unglücklicherweise“ die unveräußerlichen Rechte der bisherigen Einwohner missachtet werden, doch dies sei eben die Folge dessen, dass letztere das Land mangelhaft zu Nutzen wussten – was nicht nur der Weltgemeinschaft, sondern auch ihnen selbst zu Schaden gereichte.⁴²⁷ „[T]he morality of an earthquake“: Mahans Verständnis einer ‚katastrophalen‘ Geschichte, in dem ein Ereignis für das Individuum in seiner Zeit unvorteilhaft, für die Menschheit in ihrer Zukunft aber förderlich sein kann, ist an dieser Stelle beispielhaft (vgl. Abschnitt 1.4.). Innerhalb eines solchen Weltbilds um die Jahrhundertwende ist die ikonographische Verwandtschaft zwischen Dixons „Genius of the West“ und den zwei Frauenfiguren der *Sunset*-Cover von 1906 naheliegend – in beiden Fällen wird die voranschreitende Geschichte von Entbehrungen und Gefahr begleitet, deren Überwindung aus dieser Geschichte eine von heroischen Taten machen wird. Die Natur ist dabei nicht ausschließlich als das absolut ‚Andere‘ den Menschen entgegengestellt, sondern durchwebt das gesamte Narrativ der *Frontier*: ‚Natürlich‘ sind nicht nur die kargen Canyons und das Erdbeben, sondern auch das *Survival of the Fittest*, das die (paradoxe) technische und kulturelle Vorherrschaft des gen Westen ziehenden Menschen legitimieren soll. Dass auf Dixons Bildern diese historische Gewalt jeweils anthropomorph als schöne Frau dargestellt wird, könnte gerade im Sinne dieses alles integrierenden Weltbilds gelesen werden – selbst das Erhabene kann nun ganz seinem Prinzip entgegengesetzt auf (wenngleich überdimensioniertes) menschliches Maß gebracht werden.

Ein Jahr nach der Katastrophe steuerte Dixon mehrere Illustrationen zu einem Gedichtband der Poetin Amelia Woodward Truesdell bei. Unter dem Titel *Francisca Reina*

426 Alfred Thayer Mahan, „The Future in Relation to American Naval Power“, 166f. Ebd., 167.

427 Ähnlich argumentiert ein Jahr zuvor Theodore Roosevelt, *The Winning of the West*, 44f.



116. Maynard Dixon, „Francisca Reina“, in Amelia W. Truesdell, *Francisca Reina*, 6.

cisca aufgerichtet über der Brandung, die linke Hand vor sich gestreckt und in der rechten einen Kelch haltend, den sie im nächsten Moment von sich schleudern wird: „That black wine of despair“, den ihr das Schicksal spöttisch gereicht hatte, und an dem Francisca selbstverständlich keinen Geschmack findet.⁴²⁹ Die formale Annäherung der Figur an die Freiheitsstatue kann hier wie 1902 für *Out West* gewollt sein, denn auch diese Herrscherin spricht eine Einladung aus:

“Come near, ye bruised ones. Unflinching hearts, / Together make we sacrificial vows / With orisons unto the rising sun.”⁴³⁰

hielt Truesdell verschiedene Erfahrungen und Interpretationen der Katastrophe in insgesamt zehn Gedichten unterschiedlicher Länge und Form fest. Gleich sechs dieser Texte tragen *Francisca*, die Stadtallegorie, im Titel – eine Figur, die bereits im 19. Jahrhundert in der amerikanischen Publizistik auftrat und, wie im nächsten Abschnitt behandelt wird, auch Dixons Bildern Modell stand. Wie in Halls Gedicht über den Westen ist ‚Francisca‘ eine majestätische Protagonistin und wird entsprechend von Dixon dargestellt: Mit „Francisca Reina“, „Francisca Dolorosa“ und „Francisca Gloriosa“ illustrierte er gleichnamige Gedichte Truesdells mit ganzseitig abgedruckten Bildern der Figur, die sich wie auf den *Sunset-Covern* in unterschiedlichen Situationen jeweils gewaltig über der Stadt erhebt (Abb. 142, 143 & 144)

Francisca Reina, „[a] stricken queen, but still a queen of queens“, steht hier für die trotzige Absage an die Verzweiflung angesichts der zerstörten Stadt ein.⁴²⁸ Die Ruinen und eine schattenhafte Gestalt – das Schicksal – im Rücken, steht Francisca

428 Amelia Woodward Truesdell, *Francisca Reina*, 7.

429 Ebd., 8.

430 Ebd., 9.

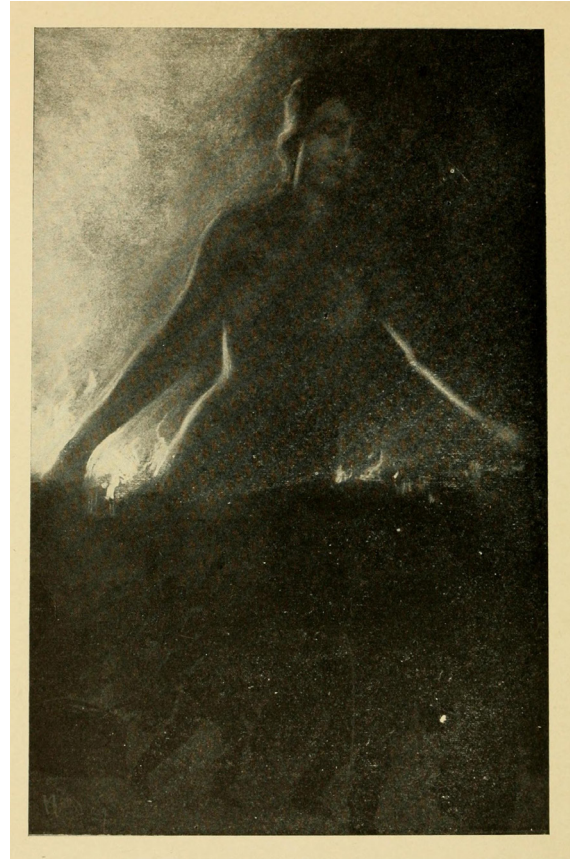
Die nächste Francisca – Dolorosa, die Leidende – ist in Truesdells dazugehörigem Gedicht nicht Sprechende, sondern Adressatin. Erst in der letzten Strophe, nachdem die vorigen das Irren der Überlebenden durch ihre in Flammen stehende Stadt geschildert hatten, wird sie, „[t]hou city of our hearts“, angesprochen:

Extremity like thine revealed to us /
That thou wert of God's plan unto
the world / To civilize. We saw that
thou must rise / In evolution of His
purposes / From thy baptism of fire
to higher life. / Thus meant the song
unconscious on our lips; / A Resur-
rexit in a Requiem Chant.⁴³¹

Erneut wird die Katastrophe zum zivilisatorischen Moment innerhalb einer planmäßig fortschreitenden Geschichte. Dixons Illustration ähnelt seinem ersten *Sunset*-Cover, auch wenn dessen komplexe Komposition wesentlich vereinfacht wurde: Über der brennenden Stadt erhebt sich eine Frauenfigur, während im Bildvordergrund undeutlich die Menge der Überlebenden auszumachen ist. Im Gegensatz zum *Sunset*-Bild hat diese leidende Francisca ihre Augen geschlossen und den Kopf gesenkt.

Truesdells Band schließt mit „Francisca Gloriosa“. Das einstrophige Gedicht beschwört bereits die Zukunft herauf, in der das Feueropfer Früchte getragen hat:

And the Orient's stores of the ages and the northland's frozen gold, / Still red
with the fires of Aurora, where it burnt on her altars of old, / Shall build her a
house of such splendor that masters of progress shall own / Her a queen among
cities, her prowess, that spirit sublimed which is known / To the souls that, like
metal concentrate, have passed through the crucible's test.⁴³²



117. Maynard Dixon, „Francisca Dolorosa“, ebd., 10.

431 Ebd., 13.

432 Ebd., 44.



118. Maynard Dixon, „Francisca Gloriosa“, ebd., 45.

Die eigentümliche Symbolik findet ihre Entsprechung in Dixons Bild. Bekrönt und mit ihrem Zepter – „a shaft of lightning“ – in der Hand thront Francisca inmitten ihrer Stadt; selbst ihr Sitz ist eines der massiven Gebäude, die wie auf Dixons früheren Illustrationen ungenutzt kulissenhaft wirken. Trotz aller Glorie dieser Herrscherin bleibt das Bild bedrohlich. In der rechten Bildhälfte steigt aus den Gebäuden dichter Qualm auf, der gleichermaßen das durch Francisca bezwungene Feuer („all enemies under her feet“) sein könnte, aus dessen Asche sie wiedererstanden ist, wie der Rauch der Fabrikanlagen der fortschrittlichen industriellen Stadt. Es ist nicht auszuschließen, dass der skeptische Dixon gerade diese Doppeldeutigkeit im Sinn hatte: Wie der „Genius of the West“ verlangt diese Herrscherin ihren Untertanen ab, sich Risiken auszusetzen – nur ist es hier nicht die Kargheit des unbesiedelten Westens, sondern die Enge zwischen den Wolkenkratzern und der Dreck der Fabriken. Nicht zufällig hatte Dixons

Mentor Charles Lummis in seinem Leitartikel zu Erdbeben und Feuer in *Out West* beide Formen des modernen Katastrophismus aufgerufen (vgl. Abschnitte 1.4. und 1.6.): Die Naturgewalt rüttelt den im modernen Alltag träge gewordenen Menschen auf, dessen ‚fortschrittliche‘ Errungenschaften wie das mehrstöckige Gebäude die Gefahr durch ebene Naturgewalt nur verstärkt haben. Dixons „Francisca Gloriosa“ ist so komplementär zu den ‚Katastrophenbildern‘ des 18. Jahrhunderts – wo bei letzteren die ‚schönen Ruinen‘ nur die Kulisse für den Wiederaufbau bieten, bleibt in Dixons Modellstädte gleichsam das Risiko des permanenten Fortschritts eingeschrieben, ob dieser nun gen Westen oder mit den Wolkenkratzern der Jahrhundertwende zum Himmel weist.

3.2. Lügen über den Westen

Die drei „Franciscas“ sind nicht die einzigen Illustrationen, die Dixon für Truesdells Buch zeichnete. Auf neun Tuschezeichnungen hielt er kleine Szenen aus dem Alltag der Überlebenden fest: Menschen aus unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen, die gemeinsam um ein Feuer sitzen oder mit typischem Humor ihre provisorische Hütte als „Palace Hotel“ ausschildern (Abb. 119 & 120). Ein Bild illustriert das humoristische Gedicht „The Reason Why“, in dem ein Italiener auf Telegraph Hill versehentlich das falsche Banner verwendet, um während des Feuers den Stadtpatron anzurufen – nicht Franziskus von Assisi ist auf dem Banner zu sehen, sondern Franz von Sales, wie der Wundergläubige erst am Morgen nach der Katastrophe mit Schrecken erkennt; kein Wunder also, dass der himmlische Beistand versagt blieb (Abb. 121). Das ‚falsche‘ Banner endet nun auch im Feuer: „For another’s mistake, Sales dropped at the stake, / As is often the habit of saints.“⁴³³

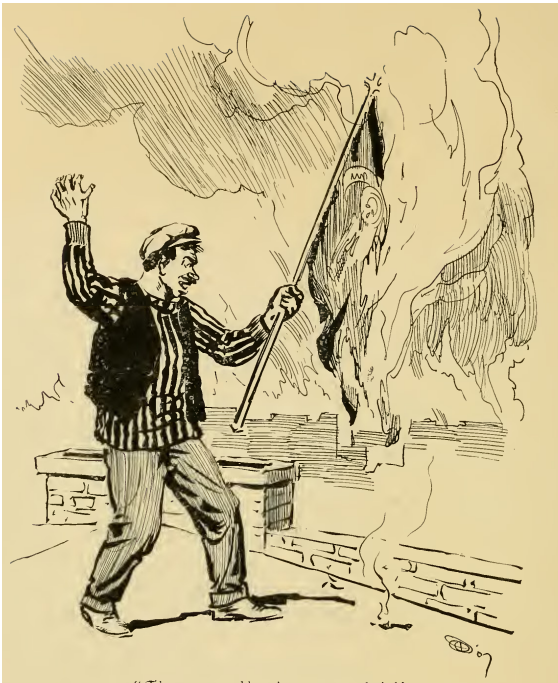
Diese Illustrationen sind im Gegensatz zu den drei „Franciscas“ weder von der Komposition noch ihrem Inhalt nach als Allegorien angelegt, selbst wenn darin eine bestimmte Auslegung des Geschehens zugespitzt dargestellt wird. Die beiden Modi, die Dixon für Truesdells Buch wählte, unterscheiden sich also nicht nur technisch, sondern ebenso rhetorisch und sogar ideologisch. Ob die drei „Franciscas“ als reine erhaben-pathetische Allegorien verstanden werden oder mit einer unterschwellig Skepsis oder Ironie versetzt sein könnten, wofür sich angesichts Dixons gut dokumentiertem und oft konträren Humor argumentieren ließe – mit der heiter-sentimentalen Stimmung der Tuschezeichnungen hätten beide Leseweisen wenig zu tun. Dieser Zwiespalt, der für eine Interpretation von Truesdells Buch nicht einmal gewichtig erscheint, wird in Dixons Werk zunehmend zu einem künstlerischen



119. Maynard Dixon, Illustration zu Amelia W. Truesdell, *Francisca Reina*, 30.

120. Maynard Dixon, „With a purpose as given our fathers who builded good cities and true“, ebd., 21.

433 Ebd., 43.



121. Maynard Dixon, „That martyr ablaze he wigwagged aloft“, ebd., 42.

und sogar politischen Dilemma. Wie im Falle Genthes ist dieses Dilemma durch die Wirren der sich kommerzialisierenden und in den Massenmedien aufgehenden Künste um die Jahrhundertwende geprägt; für Dixon ist jedoch auch maßgeblich, auf welche Weise und für wen durch seine Kunst ein *Bild des Westens* entsteht.

Diese Frage lässt sich erneut anhand der Vorstellungen des ‚Anderen‘ und der Fremde aufschlüsseln. Während für Genthe der Exotismus Chinatowns und die Boheme als das ‚Andere‘ zur bürgerlichen Gesellschaft maßgeblich sind, beschäftigen Dixon vielmehr die Native Americans und der Westen des Kontinents als eine in vielerlei Hinsicht *eigenständige Region*. Seine inneren Konflikte und Versuche, diese zu lösen, schließen stark an ähnliche Probleme in der amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts an – die sie wiederum von

der europäischen Szene übernommen hatte, von der sie sich zugleich in einer dialektischen Bewegung abgrenzen wollte. Erneut verflochten sich epistemologische und ästhetische Fragen mit dem künstlerischen Selbstverständnis einer Avantgarde und werden dabei – was bei der Photographie kaum der Fall ist, abgesehen vielleicht vom Licht der Aufklärung bei Lewis Hine – gesellschaftspolitisch aufgeladen. Es geht hier um nichts anderes als um den *Realismus*.⁴³⁴

Amerikanische Künstlerinnen und Künstler jeglichen Mediums stellt der Realismus vor ein besonderes Dilemma. In Europa bestand das Revolutionäre am Realismus in seinem Anspruch, die Wirklichkeit jenseits aller künstlerischen Konventionen darzustellen. Mitsamt der herkömmlichen Bild- und Erzählmuster des frühen 19. Jahrhunderts entledigte sich der Realismus auch der damit verbundenen Konventionen *politischer* Repräsentation.⁴³⁵ Wie das Heroische und Theatralische nun dem Banalen und Zufälligen wichen, verdrängte die Darstellung von Bürgertum und Arbeiterinnen und Arbeitern auf dem Land oder in der Industrie die Repräsentation der Mächtigen. ‚Realistisch‘ zu arbeiten bedeutete so zumindest in der Theorie eine Solidarisierung mit denjenigen, die bisher aus der Sphäre der Repräsentation ausgeschlossen waren; in der Praxis war dies

434 Dieser Begriff wird hier im weitesten Sinne verwendet, der auch verwandte Genres wie den Naturalismus einschließt.

435 Wir folgen hier weitestgehend den Ausführungen von Linda Nochlin in *Realism*.

im Frankreich des 19. Jahrhunderts ebenso komplex und widersprüchlich wie in der Bohème San Franciscos.⁴³⁶ Realismus bedeutet darüber hinaus eine Festlegung auf Zeit und Ort – konkret auf das *Hier* und *Jetzt*. Was bei den europäischen Realisten zuallererst eine Absage an den Historismus war, an die ein mehr oder weniger ausgeprägtes Interesse an lokalen Themen anschloss, musste in der ‚Neuen Welt‘ gewissermaßen dialektisch erweitert werden. Die Ablehnung des Alten war hier schließlich eine Ablehnung der europäischen (künstlerischen) Tradition, der nun etwas *Eigenes* entgegengestellt werden muss. Für Autoren wie Hamlin Garland oder Frank Norris wurde es so zur Aufgabe, die Konzepte des Realismus auf eine Weise weiterzuentwickeln, die über eine bloße Kopie europäischer Vorbilder hinausging. Die theoretischen Schriften dieser Autoren beinhalten daher sowohl kritische Auseinandersetzungen mit den Größen der alten Welt – Ibsen bei Garland, Zola bei Norris – wie die Suche nach den inhaltlichen und formalen Grundlagen für eine *amerikanische* Literatur. Hamlin Garlands Kampfschrift *Crumbling Idols* von 1894 wendet sich zuallererst gegen die vorherrschende Tendenz in der kommerziellen Literatur der USA, sich nicht nur stilistisch an englischer Literatur auszurichten, sondern bevorzugt auf Stoffe des Mittelalters oder der Antike zurückzugreifen. Der akademische Kanon, bei dem das Drama mit Shakespeare und der Roman mit Walter Scott endet (nicht-englischsprachige Literatur wird ohnehin als minderwertig abgetan) bliebe für die aktuelle Literatur des Landes nicht folgenlos, selbst wenn sie lokale Themen aufgreife:

Such instruction leads naturally to the creation of blank-verse tragedies on Columbus and Washington, – a species of work which seems to the radical the crowning absurdity of misplaced effort.⁴³⁷

Der Autor des Westens zeige sich entsprechend blind gegenüber seiner eigenen Lebenswelt:

He turns away from the marvellous changes which border-life subtends in its mighty rush toward civilization. He does not see the wealth of material which lies at his hand, in the mixture of races going on with inconceivable celerity everywhere in America, but with especial picturesqueness in the West. If he sees it, he has not the courage to write of it.⁴³⁸

Mit diesem Problem muss sich Dixon in der bildenden Kunst auseinandersetzen. Noch 1927 wird er in einem Aufruf „Toward American Art“ in *The Argus* den Blick auf die eigene Umwelt einfordern:

⁴³⁶ Vgl. dazu beispielsweise das Kapitel „Die Bohème“ in Walter Benjamin, „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“, 513–536.

⁴³⁷ Hamlin Garland, „Provincialism“, 11.

⁴³⁸ Ebd., 12.

It is not only possible but necessary for us artists to look more frankly at the conditions and country surrounding us, to go directly to them as a source of inspiration and to work out our own interpretation of them.⁴³⁹

Dass er dabei ausgetretenen Pfaden folgt, ist ihm bewusst („[i]n attempting this the writers are far in advance of the painters“).⁴⁴⁰ Dixon, der aus der Akademie flieht und noch die berufstypischen Lehrjahre in Europa verweigert, will jedoch seit Anbeginn seiner künstlerischen Laufbahn nichts anderes sehen als das ‚vorhandene Material‘ – in seinem Fall die Landschaft des amerikanischen Westens mit ihren Einwohnerinnen und Einwohnern. Cowboys und Indianer: Diese Figuren bestimmen mit wenigen, aber signifikanten Ausnahmen seine Bilder. Im Gegensatz zu Genthe ist Dixon kein distanzierter Betrachter, sondern involviert sich in das Leben der Menschen in Wüste und Prärie, soweit es sei eigener Alltag als Maler eben zulässt.⁴⁴¹ Als er im Sommer 1900 die Mojave-Wüste besucht und die dortigen Native Americans porträtieren will, muss er sich weder wie Genthe verstecken noch Taschenspielertricks wie Grace Hudson anwenden – er nistet sich schlichtweg in einem Handelsposten ein und wartet jeden Morgen mit seinem Zeichenmaterial unter dem Vordach. Die Mojave, die sich gerne zeichnen lassen, begrüßt er mit Handschlag und zahlt manchem noch 25 Cent; auf die Blätter notiert er die Eigennamen der Porträtierten.⁴⁴² Ein größerer Gegensatz zu Genthes „No Faces!“ lässt sich schwer denken. Wie sich beispielsweise in einem Artikel der *Chicago Tribune* von 1909 nachlesen lässt, der die Arbeit eines weiter nicht bekannten Photographen namens Throsser beschreibt, wird das Klischee des durch die Kamera verängstigten ‚Wilden‘ dabei durchaus auch bei Native Americans angewandt und mit anderen typischen Vorstellungen vom ‚roten Mann‘ verschmolzen:

The dignified red brother of the northwestern plains does not like to be photographed. He thinks there is an evil spirit in the camera, and he prefers to take no chances with it. He is ready to go on the warpath if you take a snapshot of him, and if you try to get him at night by a flashlight it's just a question of your getting out of the way before he gets his scalping knife in action.⁴⁴³

Dies heißt nicht, dass beispielsweise unterschiedliche Stämme nicht unterschiedlich auf das Porträtieren reagiert hätten, oder dass Zeichenstift und Kamera nicht unterschiedlich wahrgenommen werden konnten – die stete Wiederholung dieses Narrativs und die davon abweichende Erzählung Dixons bleiben dennoch beachtenswert. Ebenso wenig blieb Dixons eigenes Leben im ‚Wilden Westen‘ frei von Konflikten. Der Künstler fand

439 Maynard Dixon, „Toward American Art“, 6.

440 Ebd.

441 Vgl. Dixons eigene Aussagen in Hagerty und Dixon, *The Life of Maynard Dixon*, 111f.

442 Ebd., 52f.

443 „Photographing Savages by Flashlight“, *Chicago Sunday Tribune*, 17. Januar 1909.

sich in seinem Atelier eines Tages am falschen Ende eines Revolvers wieder, als der Pi-ma-Indianer Parley Louis nach Jobverlust alkoholisiert die ‚weißen Männer‘ auszulöschen beschloss und damit in San Franciscos Boheme anfangen wollte – Dixon hatte ihn 1903 für ein erfolgreiches Cover von *Sunset* gemalt, wenngleich als einen *Navajo Indian from Life*.⁴⁴⁴ Die Situation ging für alle glimpflich aus, zeigt aber, dass sich diese transkulturelle Szene keineswegs in pittoreske Bildwelten auflösen ließ, sondern durch prekäre Lebensverhältnisse und historische Konflikte gezeichnet blieb.

Dixons Identifikation mit dem Westen in all seinen Facetten führte für ihn jedoch auch zu einem künstlerischen Dilemma. Kurz nach der Katastrophe, während der er bezeichnenderweise lieber seine Navajo-Teppiche rettete als die eigene Malerei, verließ er San Francisco, um – wie einige Jahre später auch Genthe – in der größeren Kultur- und Kunstszene New Yorks Arbeit zu suchen. Tatsächlich konnte er schnell an seine früheren Erfolge als Illustrator anknüpfen und lieferte Zeichnungen nicht nur für Magazine, sondern auch für die immer populäreren Western-Romane. Diese Popularität war indes, was Dixon an seiner eigenen Arbeit zweifeln ließ – der ‚Westen‘ war im 20. Jahrhundert zum exotischen ‚Anderen‘ des städtischen Bürgertums geworden, ‚Cowboys und Indianer‘ auf Stereotype in eskapistischen Abenteuer geschichten reduziert, die mit der konkreten Lebenswelt der Menschen Kaliforniens oder Nevadas nur wenig zu tun hatten. „I’m being paid to lie about the West“, beschwerte sich Dixon 1912 in einem Brief an Charles Lummis.⁴⁴⁵ Damit stand er vor einem Problem, das Künstlerinnen und Künstler mit politischem Bewusstsein auch im 21. Jahrhundert beschäftigt: Aus wirtschaftlichen oder gesellschaftlichen Gründen dazu gezwungen zu werden, eine *Fremddarstellung* des eigenen Umfelds abzuliefern, während für eine ‚authentische‘ Darstellung die entsprechenden Mittel fehlen. Der Blick auf den Westen, den Garland in der Literatur noch vermisse, hatte sich plötzlich als eine Außenansicht manifestiert, die nicht weniger skurril erschien als die amerikanische Geschichte in Tragödienform. Frank Norris kritisierte 1902 in einer Replik auf einen Artikel „The Literature of the West“ im Bostoner *Evening Transcript* die unzureichenden Darstellungen der ‚Eroberung‘ der Region; wo sich für die Helden der Antike und des Mittelalters noch Poeten fanden, um die Taten in Worte zu fassen, bliebe dem Westen nur Lederstrumpf: „falsifying dime-novels which have succeeded only in discrediting our one great chance for distinctive American literature.“⁴⁴⁶ Das Erscheinen eines angemessenen „Epos des Westens“ verlagerte er schließlich in die Zukunft, wenn das Thema selbst als ein universelles anerkannt werden sollte. Norris’ eigene Romane sind folglich selten heroisch und öfters brutale Darstellungen des Scheiterns in und an der amerikanischen Gesellschaft seiner Zeit.

Dixons Unwille, selbst über den Westen „lügen“ zu müssen, veranlasste den Künstler nicht nur zur Rückkehr nach Kalifornien, sondern auch zu einer anderen Entscheidung: „Painting, not illustration, must be the mechanism to present the West“, wie sein Bio-

444 Hagerty und Dixon, *The Life of Maynard Dixon*, 73f.

445 Ebd., 105.

446 Frank Norris, „The Literature of the West“, 1178f.

graph Donald J. Hagerty zusammenfasste.⁴⁴⁷ Die Abwendung von der Illustration ist zum Teil eine Medienkritik, die ihre zu Anfang dieses Kapitels erwähnte Funktion aufgreift: Das gezeichnete Bild ist viel eher noch als die Photographie zur vollständigen *Konstruktion* eines Motivs geeignet, das mit der Abbildung der Wirklichkeit nichts mehr zu tun haben muss. „[W]hite men’s bodies with Indian faces on them and unimaginable combinations of costumes“ sieht Dixon in diesen Darstellungen des Westens.⁴⁴⁸ Medienkritik bedeutet hier aber nicht ausschließlich eine Kritik eines Mediums (der Graphik), sondern vielmehr des gesamten kommerziellen und ideologischen Dispositivs, in dem solche Darstellungen konsumiert werden. ‚Illustration‘ wäre kritisch also als ein Akt der Bebilderung zu verstehen, in dem das Bild vor allem den erwarteten Vorstellungen entspricht – dies gilt dann ebenso für ‚Cowboys und Indianer‘ im *dime novel* wie für die Bilder des Schreckens, wie sie beispielsweise die französischen Illustrierten von der Katastrophe 1906 druckten (vgl. Abschnitt 2.2.). Illustration ist in diesem Fall an Imagination und nicht an Dokumentation gekoppelt.

Medientheoretisch lässt sich dies allerdings nicht klar nach künstlerischen Praktiken und rhetorischen Strategien aufschlüsseln. 1908 traf Dixon in New York auf den Westernmaler und „cowboy artist“ Charlie Russell, der im Gespräch eine ganz andere Unterscheidung traf:

“I talk to these esthetic fellows, and I don’t believe they know what they want. They don’t seem to know a damn thing but painting. They are just ‘artists.’ I’m not an ‘artist’ – I’m an illustrator. I just try to tell the truth about what I know.”⁴⁴⁹

Russells ‚Wahrheit‘ entsteht aus der eigenen Erfahrung dessen, was er abbildet – Illustration wird hier wiederum von einer auf sich selbst bezogenen Kunst abgesetzt. Dixon hat Sympathien für den malenden Cowboy, in dessen Auftreten er tatsächlich nichts von dem „show business or movie costuming“ erkennen kann, das die Western-Szene ansonsten plagt.⁴⁵⁰ Dennoch lassen sich Dixons und Russells Arbeit schwer vergleichen. Der, so Dixon, in der Kunstszene eher verpönte Russell verwendet wie auch der berühmtere Frederic Remington eine realistische, manchmal impressionistische Darstellungsweise, um den Westen ins Bild zu setzen – zu sehen sind aber vor allem ‚Action-Szenen‘, wie sie auch die *dime novels* dominieren: Büffeljagende Indianer, buckelnde Mustangs, Duelle in der Prärie, Bärenangriffe. Für Dixon sind solche Szenen viel eher Anlass für formale Experimente, falls er sich nicht ohnehin auf stille Landschaften konzentriert, in denen Mensch und Tier lediglich als winzige Silhouetten in der Ferne zu sehen sind. Ab den 1920er Jahren wird er sich verstärkt an der durch Jay Hambridge ausgearbeiteten *Dynamic Symmetry* orientieren, einem quasi-wissenschaftlichen Konzept des Bildaufbaus aus

447 Ebd.

448 Hagerty und Dixon, *The Life of Maynard Dixon*, 105f.

449 Ebd., 94.

450 Ebd., 95.

Diagonalen. Selbst wenn Dixons Ausflüge in die Abstraktion selten und eher skurril blieben und er in der Anwendung eines ‚kubistischen Realismus‘ weitaus weniger radikal sein sollte als beispielsweise Charles Sheeler oder Georgia O’Keeffe, ist auch er letzten Endes ein ‚esthetic fellow‘. In einem Interview für die *Los Angeles Times* 1913 demontiert er selbst jeglichen Mythos darüber, ein Cowboy (oder Indianer) und jemals etwas anderes als ein Beobachter vor Ort zu sein: „I never tried to be anything outside my trade, and never earned a cent except with brush and pencil.“⁴⁵¹

Wie zur gleichen Zeit in der Photographie geht es hier um unterschiedliche Wahrheitsansprüche: Um eine Wahrheit, die sich vollends – wie für Russell – aus der eigenen Erfahrung speist; um eine Wahrheit, die die *Gegenwärtigkeit* des Realismus, also der notwendige Bezug zum aktuellen Ort und zur aktuellen Zeit ist; schließlich um die Wahrheit des Mediums selbst. Im Gegensatz zum Photographie-Diskurs, der gewissermaßen um die interne Authentizität des Mediums kreist, entwickelt sich hier die Wahrheit des Mediums aus der Wahrheit des Lokalen. Eine Diskussion über Kunst als Selbstzweck ist weder für Dixon noch für die Literaten des Westens interessant. Tatsächlich schreibt Dixon, der mit Imogen Cunningham und ihrem Mann Roi Partridge gut befreundet ist, einen furiosen ‚anonymen‘ Brief angesichts der Forderungen der f/64-Gruppe nach einer ‚reinen‘ Photographie („In so doing you have only advanced one more of these contemptible professional orthodoxies, the outgrowth of narrow-mindedness and intolerance, which have disgraced the practice of the visual arts for the past ten years“).⁴⁵² Dass Dorothea Lange, zu der Zeit mit Dixon verheiratet, anfangs nicht zu der Gruppe eingeladen wurde, mochte mit ein Grund für den Zorn des Malers sein – doch auch ohne diese persönliche Verwicklung entsprach die „Orthodoxie“ dieses „Kults“ nicht Dixons Ideologie (dies ging in beide Richtungen – aus dem Bohemian Club trat Dixon 1930 mit einer ähnlichen Begründung aus, als der Club eine Arbeit Lucien Labaudts als zu *modern* ablehnte).⁴⁵³

Offen bleibt, inwiefern die Suche nach einer ‚wahren‘ Darstellung des Westens in Text und Bild ihrerseits zu einer ‚westlichen‘ Wahrheit führt. In einem Interview mit dem *San Francisco Chronicle* äußerte Dixon sich wie folgt:

I do not paint Indians or cowboys merely because they are picturesque subjects, but because through them I can express that phantasy of freedom of space and thought, which will give the world a sentiment about these people which is inspiring and uplifting.⁴⁵⁴

451 Anthony Anderson, „Maynard Dixon“, *Los Angeles Times*, 12. Januar 1913.

452 Zitiert bei Hagerty und Dixon, *The Life of Maynard Dixon*, 188.

453 Ebd., 177.

454 Helen Dare, „Western Art and Western Life Honored in Their Own Country. Maynard Dixon’s Mural Decorations for Lucky Baldwin’s Daughter Set a Notable Mark“, *San Francisco Chronicle*, 8. August 1913.

Die „Phantasie der Freiheit“ in Raum und Denken ist freilich mit den modernen USA verwoben wie mit keinem anderen Land; dass Dixon diese mit Indianern und Cowboys verbindet, ist jedoch mehr als lediglich Eskapismus für Stadtmenschen. Die Literaten Garland und Norris formulieren diesen ‚westlichen‘ Anspruch auf komplexere und zugleich dogmatische Weise aus. Für beide ist die Theorie der *Frontier*, wie sie in Abschnitt 1.2. angeschnitten wurde, wesentlich; beide verbinden den Westen als ideelles Konzept und geographische Region mit kosmopolitischen Ansätzen. Frank Norris' 1902 – im Jahr seines frühen Todes mit nur 32 Jahren – veröffentlichter politischer Artikel „The Frontier Gone at Last“ nimmt zentrale Thesen des liberalen Globalismus vorweg, wie sie viel später Francis Fukuyama in *The End of History and the Last Man* vertreten würde. Nachdem die ‚Eroberung‘ des amerikanischen Westens abgeschlossen ist, müssen – so Norris – die Menschen ihrem Drang eine neue Form geben. Dies sei im 20. Jahrhundert der Handel, der nun vom Westen aus den Osten auf seine Weise ‚erobere‘; zuerst England, dann Europa und schließlich Asien, bis die Welt wieder umrundet ist:

First Westward with the great migrations, now Eastward with the course of commerce, moving in a colossal arc measured only by the hemispheres, as though upon the equator a giant dial hand oscillated, in gradual divisions through the centuries, now marking off the Westward progress, now traveling proportionately to the reaction toward the east.⁴⁵⁵

Wo Fukuyama später einen weltweiten ‚Sieg‘ der liberalen, kapitalistischen Demokratie aus bestimmten historischen Prozessen heraus herleiten will, ohne dies an bestimmte Kulturen zu koppeln, ist Welteroberung für Norris eine eindeutig angelsächsische Unternehmung – ihre *kriegerische* Ära beginnt im 5. Jahrhundert, als Hengist und Horsa in England einfallen, und endet, als amerikanische Marines schließlich während des Boxeraufstands über den Pazifik setzen. Dennoch und trotz seiner beständigen Verweise auf die ‚angelsächsische Rasse‘ endet Norris Text auf einer anderen Note:

Will it not go on, this epic of civilization, this destiny of the races, until at last and at the ultimate end of all, we who now arrogantly boast ourselves as Americans, supreme in conquest, whether of battle-ship or of bridge-building, may realize that the true patriotism is the brotherhood of man and know that the whole world is our nation and simple humanity our countrymen?⁴⁵⁶

Die ständige Erweiterung des Territoriums transzendiert ursprüngliche Grenzen und der weltweite, friedliche Handel wird schließlich alle zu Landsleuten machen. Der Wandel von „conquest“ zu „competition“, der von den USA ausgeht, und das damit einhergehende Ende kriegerischer Konflikte finden sich entsprechend bei Fukuyama wieder,

455 Frank Norris, „The Frontier Gone at Last“, 1187f.

456 Ebd., 1189f.

wenn er den Übergang des menschlichen Drangs nach Anerkennung von dem Willen zur Herrschaft zum Streben nach (wirtschaftlichem) Erfolg beschreibt.⁴⁵⁷ Was Fukuyama in Platons Begriff des „Thymos“ zur anthropologischen Konstante erhebt, gehört bei Norris – wie bei vielen seiner Zeitgenossen, darunter zuvorderst Theodore Roosevelt – zum angelsächsischen Charakter.⁴⁵⁸ Dieser äußert sich naturgemäß im Menschen der *Frontier* am deutlichsten, wie er ihn in „The Literature of the West“ beschreibt:

A scattering advance line of hard-grained, hard-riding, hard-working fellows, Anglo-Saxons, Americans, dash into this country, with its gigantic sweep of deserts, its inhospitable sands, its forbidding mountains, and in less than a generation have all but civilized it.⁴⁵⁹

Zwar liegt dies im 20. Jahrhundert bereits in der Vergangenheit, doch am Charakter des Menschen im Westen hat sich nichts geändert:

[S]cratch the surface ever so little and behold – there is the Forty-niner. There just beneath the veneer is the tough fibre of the breed, whose work since the beginning of the nineteenth century has been the subjugating of the West.⁴⁶⁰

Unterschwellig klingt das selbst in der Rhetorik der künstlerischen Theorien des Westens an. Sowohl Hamlin Garland wie Dixon verwenden den Begriff ‚courage‘, wenn es darum geht, die eigene Region zum künstlerischen Inhalt zu machen.⁴⁶¹ In einem euphorischen Text zur Photographie, den wiederum Edward Weston zu *The Argus* beisteuert, schreibt er von dem Medium ganz im Sinne des westlichen Abenteurers, bei dem Hürden überwunden werden müssen und so manche vom Weg abkommen (es geht hier natürlich wieder um Pictorialismus und *straight photography*):

[A] few succeed in overcoming the difficulties, breaking through the mechanical barriers which might seem to exclude the camera as a means of personal expression.⁴⁶²

Im letzten Absatz wird die Photographie trotz ihrer da nahezu hundertjährigen Geschichte zum ‚unentdeckten Land‘:

457 Vgl. vor allem Kapitel 17 bei Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*.

458 Vgl. dazu Frank Norris und Donald Pizer, *The Literary Criticism of Frank Norris*, 99–103.

459 Norris, „The Literature of the West“, 1177.

460 Ebd.

461 Hamlin Garland, „New Fields“, 12; Dixon, „Toward American Art“, 6.

462 Edward Weston, „Photography – An Eighth Art?“.

And since it has the vitality of a new expression, without traditions or conventions, the freshness of an experimental epoch, the strength of pioneering, photography has a significant status in the life of today.⁴⁶³

Freilich entspricht dies den üblichen Fortschrittsgedanken der modernistischen Avantgarde – doch mit der Hervorhebung des wagemutigen Pioniers, der mit der Tradition brechen muss oder diese gleich hinter sich lässt, erscheint im fernen Westen selbst der Begriff der ‚Avantgarde‘ weniger metaphorisch (und dennoch nicht weniger kontrovers).

Auf welche Weise die historische ‚Eroberung‘ des amerikanischen Westens dabei thematisiert wurde, ist von Fall zu Fall anders. Für Hamlin Garland, im Gegensatz zum zehn Jahre jüngeren Städter Norris auf dem Land aufgewachsen, gehörte die *Frontier* zur Geschichte des Westens; dessen Gegenwart war bereits eine andere.⁴⁶⁴ Sein Ideal der Künste der Pazifikküste liest sich entsprechend weniger konfrontativ und könnte ebenso eine Beschreibung von Dixons Werk sein. Es soll aus mehreren Gründen hier ausführlicher zitiert werden:

A new literature will come with the generation just coming to manhood and womanhood on the Coast. If rightly educated, their eyes will turn naturally to the wheat-fields, the forests, the lanes of orange-trees, the ranges of unsurpassed mountains. They will try to express in the novel, the drama, in painting and in song, the love and interest they take in the things close at hand.

This literature will not deal with crime and abnormities, nor with deceased persons. It will deal, I believe, with the wholesome love of honest men for honest women, with the heroism of labor, the comradeship of men, – a drama of average types of character, infinitely varied, but always characteristic.⁴⁶⁵

Garlands Programm – er selbst nennt es „Veritismus“ – ist im Wesentlichen das des Sozialrealismus. Wie dieses spätere Genre bringt der Veritismus einige innere Widersprüche mit, die auch in Maynard Dixons Malerei auftreten. Dass Dixon von einer „Fantasie“ der Freiheit spricht, deutet bereits darauf hin – der Westen, den er uns vorstellt, ist mitunter weniger ein Zufluchtsort als vielmehr Trauerarbeit. Dies kann helfen, die sonderbaren Allegorien der „Francisca“ während der Katastrophe von 1906 in einen weiteren Zusammenhang kalifornischer Weltbilder zu stellen.

463 Ebd.

464 Garland, „New Fields“, 24.

465 Ebd., 28.



122. John Gast, *American Progress*, Chromolithographie, 1872.

3.3. Desaster und Depression

Dixon ist nicht der erste, der eine Frauenfigur für eine Stadt oder Region einsetzt. Was in Deutschland die Germania und in Frankreich die Marianne, war in den USA seit Beginn der Kolonialisierung die Columbia; auf den Seiten der Illustrierten gehörte sie zum festen Ensemble, warb auf Plakaten für das eine oder andere Anliegen und streckt noch heute vor dramatischem Wolkenhimmel ihre Fackel hoch, wenn im Kino ein Film des mittlerweile zu Sony gehörenden Studios Columbia Pictures erscheint. Dreißig Jahre, bevor Dixons „Genius of the West“ die Siedler in die Wüste schickte, malte John Gast eine naive Allegorie des „American Progress“, die später als Chromolithographie vertrieben wurde (Abb. 122). In der Mitte des Bilds, das den zur allegorischen Bühne geschrumpften Kontinent von Küste zu Küste zeigt, ist die Personifikation des Fortschritts selbst zu sehen. Mit einem Stern im Haar und einem recht prosaisch „School Book“ betitelten Band unterm Arm schwebt sie dem Westen entgegen; um den gleichen Arm gewickelt hat sie einen Telegraphendraht, der hinter ihr bereits auf Masten aufgespannt bis zur Küste reicht. Drei Eisenbahnen folgen ihr, denen die weniger mechanisierte Vorhut des ‚Fortschritts‘ vorauselt – Pioniere mit ihren Wägen, Reiter, eine Postkutsche. Links im Bild fliehen Indianer, eine Herde Bisons und ein Bär aus dem Bild. Auch landschaftlich

lässt sich der Fortgang der Aufklärung am Bild ablesen: Im Osten geht über New York die Sonne auf (selbst die da gerade erst begonnene Brooklyn Bridge steht bereits; in Wirklichkeit sollte es noch zehn weitere Jahre dauern), während im Bildvordergrund zwei Bauern ihr Feld bestellen. Im Westen hingegen türmen sich bedrohliche Wolken über den Spitzen eines Gebirgsmassivs, während das Land im Bildvordergrund erst noch urbar gemacht werden muss – sobald der Bär vertrieben ist.

Ein weiteres Jahr zuvor, im Oktober 1871, wurde eine andere große Stadt in den USA von einer Katastrophe verwüstet – drei Tage lang brannte Chicago, bis gut ein Drittel der Stadt zerstört war. Der Brand wird ideologisch ähnlich gerahmt wie die Katastrophe in San Francisco. Erzählungen über kaum belegbare oder offensichtlich erfundene Gräueltaten wechseln sich ab mit der überschwänglichen Feier des reinigenden Feuers, das eine dekadent gewordene Gesellschaft wieder zu ehrlicher Arbeit und Gemeinschaftlichkeit zurückführt.⁴⁶⁶ Wie Truesdells und Dixons „Francisca“ wird die Stadt daraufhin in Wort und Bild als junge Frau dargestellt. Ein typisches Motiv ist hierbei allerdings die Stadt als Notleidende, der zur Hilfe gekommen wird. Bret Harte, der Dichter und zeitweilige Redakteur des *Overland Monthly*, schrieb entsprechend in einem Gedicht von Chicago als der niedergestreckten „Queen of the West“:

Blackened and bleeding, helpless, panting, prone
On the charred fragments of her shattered throne
Lies she who stood but yesterday alone.

In ihrem Leid bleibt sie jedoch nicht verlassen, wie wir in der letzten Strophe lesen:

But haply with wan finger may she feel
The silver cup hid in the proffered meal –
The gifts her kinship and our loves reveal.⁴⁶⁷

Eine künstlerische Umsetzung dieses Motivs durch den englischen Historienmaler Edward Armitage im Auftrag der Londoner Illustrierten *Graphic* zeigt Chicago als junge Frau, wie sie im Schoße einer Columbia – wie Gasts Allegorie des Fortschritts sternenkronen – liegt, eine besorgte Britannia über sie gebeugt. Zu den Seiten der beiden nationalen Personifikationen sitzen jeweils ihre Wappentiere: Ein Adler und ein Löwe. Das Gemälde wurde in mehreren Varianten reproduziert, für die beispielsweise der Rauch der brennenden Stadt im Hintergrund in einen friedlichen Wolkenhimmel umgestaltet oder die nackte Stadtallegorie notdürftig mit einem Tuch bedeckt wurde – eine Maßnahme, die Armitage auf Wunsch besorgter Stadträte auch auf dem Gemälde einarbeitete.⁴⁶⁸ Als das Bild schließlich 1873 in Chicago ausgestellt wurde, sah sich die *Chicago Tribune*

⁴⁶⁶ Vgl. hierzu Smith, *Urban Disorder and the Shape of Belief*.

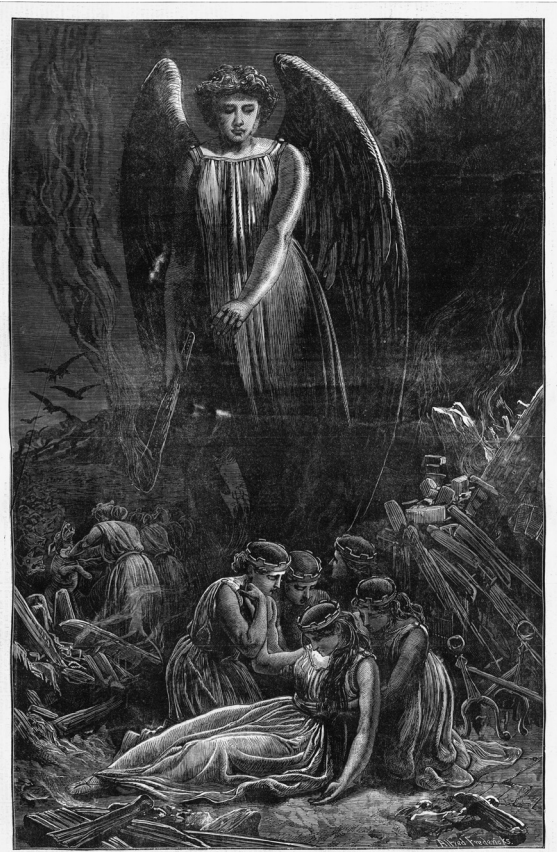
⁴⁶⁷ Bret Harte, „Chicago“.

⁴⁶⁸ Zur Prüderie in den USA des langen 19. Jahrhunderts vergleiche Jones, *The Age of Energy*, 248f.

allerdings zu einem eher sarkastischen Artikel veranlasst („[The Lion] is, in fact, a much better-looking animal than his colleague, the Eagle, who looks as if he had been taken from a taxidermist’s window to sit for this special occasion.“).⁴⁶⁹

Für *Every Saturday*, ein Magazin aus Boston, schuf der Illustrator Alfred Fredericks eine wesentlich grimmigere Version dieses Motivs. Chicago liegt hier umsorgt von anderen Stadtpersonifikationen – als solche an den an Mauerzinnen erinnernden Kronen erkennbar – inmitten von Ruinen; andere „Schwesterstädte“ wehren im Hintergrund die wütenden Bestien von Hunger und Pest ab, während sich aus dem Dunkel ein Schwarm weiterer Kreaturen erhebt: „The vultures hovering in the air fitly represent those human birds of prey which swooped down upon Chicago in the midst of her calamity“, so ein begleitender Text. Über allem schwebt, riesenhaft im Vergleich zu den anderen Figuren, der „Engel des Feuers“, den Blick ebenso gesenkt wie die Fackel in seiner Hand, mit der er zuvor die Stadt in Flammen gesetzt hatte (Abb. 123). Dass auch die Katastrophe hier in Gestalt einer melancholischen jungen Frau daherkommt, verleiht dem Motiv eine romantisch-schicksalhafte Note.

Zwischen diesen unterschiedlichen Bildern der Columbia und ihrer Töchter kann davon ausgegangen werden, dass solche Personifikationen von Stadt und Staat in den amerikanischen Medien des 19. und 20. Jahrhunderts zur Genüge bekannt waren. Gleich am Tag nach der Katastrophe 1906 druckte die *Chicago Tribune* einen Cartoon ihres Hauszeichners John T. McCutcheon, der diese allegorische Erzählung geradewegs fort schreibt: Eine schwarzgewandete Francisca sitzt hier inmitten der rauchenden Ruinen ihrer Stadt; die Golden Gate, hier wörtlich als ein Tor dargestellt, wirkt mit ihren verbotenen Stäben und einer schwarzen Schleife eher wie der Eingang zur einem Friedhof. Doch nicht alles ist hoffnungslos – Uncle Sam steht Francisca bereits zur Seite und weist



123. Alfred Fredericks, *Chicago, October 10, 1871*, in *Every Saturday*, 4. November 1871, 440f.

469 „The Armitage Picture“, *Chicago Tribune*, 10. August 1873.

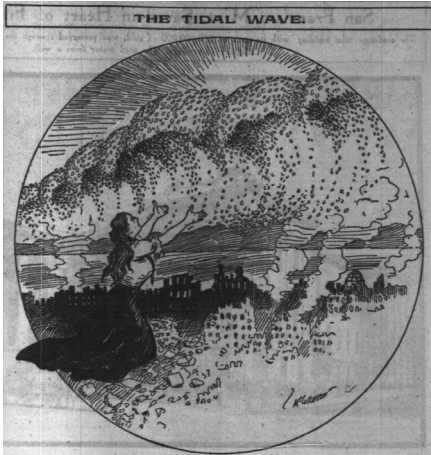
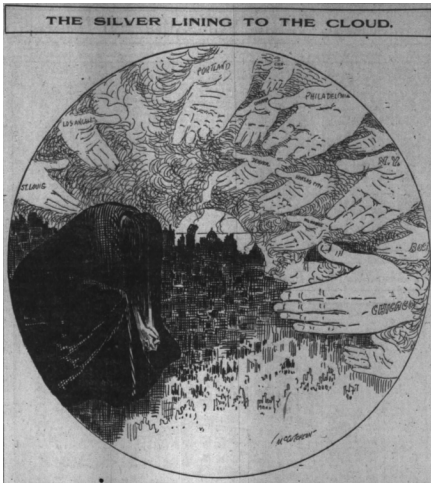


124. John T. McCutcheon, Cartoon für *Chicago Tribune*, 19. April 1906.

zum Himmel, an dem die Personifikationen von Baltimore und Chicago erscheinen, stolz über ihren zuvor ebenso zerstörten und nun nur noch prächtiger wiederaufgebauten Städten aufragend (Abb. 124). McCutcheons Cartoon vom folgenden Tag greift das Motiv der Hilfeleistung auf: Der gramgebeugten Francisca strecken sich vom Himmel aus ein Dutzend Hände entgegen, mit den Namen der hilfsbereiten amerikanischen Städte beschriftet – „A Silver Lining to the Cloud“ (Abb. 125). Am folgenden Montag wird dieses Narrativ auf eine fragwürdige Spitze getrieben – unter dem Titel „A Tidal Wave“ empfängt eine desolante, in den Ruinen kniende Francisca einen Geldsegen, der als Wolkenmassiv über der zerstörten Stadt niederkommt (Abb. 126). Am Tag darauf, dem 24., schwenkt die *Chicago Tribune* schließlich auf die Erzählung vom unerschütterlichen Geist der Menschen des Westens um. Ein zerlumpter Mann, den Kopf und einen Arm bandagiert –

der andere Arm steckt in einer Schlinge – greift lächelnd zum Werkzeug: „Well, it might be worse“ (Abb. 127). Auch die *Los Angeles Times* verwendet das Nothilfe-Motiv für einen Cartoon. Hier empfängt eine dankbare Francisca mit offenen Armen ein großes Segelschiff mit Hilfsgütern, das gerade die Golden Gate passiert; kleine Wimpel an den Segeln nennen die vielen Städte, die hier ihre Waren zur Verfügung stellen (Abb. 128).

In Städten wie Chicago und Los Angeles ist dieses Motiv natürlich aus dem Grund interessant, weil damit die *eigene* Hilfeleistung hervorgehoben werden kann – in San Francisco selbst sind Motive der Hoffnung oder des Wiederaufbaus wichtiger. Der *San Francisco Chronicle* zeigt so auf der Titelseite seiner Sonntags-Beilage vom 6. Mai den „Spirit of San Francisco“, erneut eine schöne junge Frau in wallendem Gewand, die zwischen den Ruinen stehend Stadtmodelle präsentiert. Das Cover der darauffolgenden Woche illustriert die andere relevante Erzählung der kalifornischen Katastrophenbewältigung: den Rückbezug auf die Pioniere der Westküste. Während im Zentrum des Bilds ein junger Mann mit einem Nietgerät das Stahlgerüst eines Neubaus bearbeitet – hinter ihm ist schon eine ganze Stadt entstanden –, blicken aus einer Wolke über ihm die Ahnen hinab: die alten Goldgräber von 1849, wie sie Frank Norris unter der „Oberfläche“ der modernen Westler verborgen sah. „With the Might and the Faith of the Fathers“, so die Bild-



THE GOLDEN ARGOSY.



128. „The Golden Argosy“, *Los Angeles Times*, 22. April 1906.

125. John T. McCutcheon, „The Silver Lining to the Cloud“, *Chicago Tribune*, 20. April 1906.

126. J. T. McCutcheon, „The Tidal Wave“, *Chicago Tribune*, 23. April 1906.

127. J. T. McCutcheon, „San Francisco – ‚Well, It Might Be Worse‘“, *Chicago Tribune*, 24. April 1906.



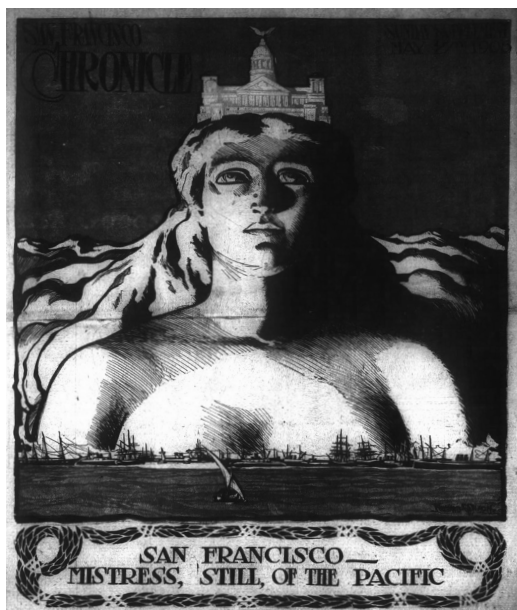
129. Maynard Dixon, „Beauty an Asset Ugliness a Liability“, Titelbild für *San Francisco Chronicle Sunday Supplement*, 20. Mai 1906. Diese Titelbilder waren vermutlich farbig, sind aber selbst im Archiv des *Chronicle* nur noch auf Mikrofilm erhalten.

unterschrift (wie bei den Cartoons der *Chicago Tribune* ist hier der Wechsel des Geschlechts zu beachten, wenn auf die weibliche Allegorie der – ebenso überhöhte – männliche Arbeiter folgt).

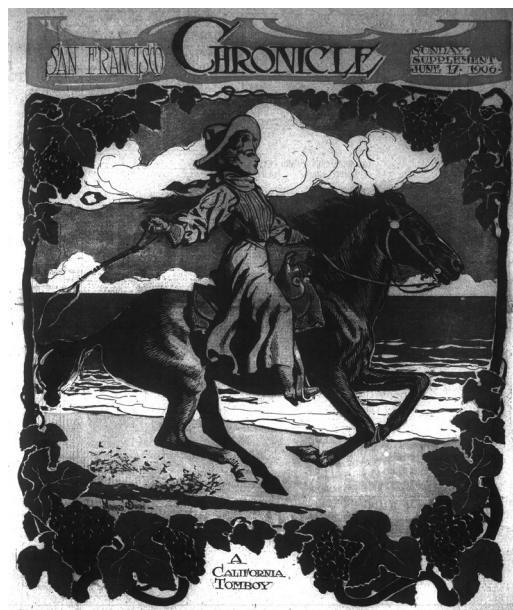
Für den 20. Mai hatte Maynard Dixon ein Cover gestaltet, das schließlich den Konflikt ins Bild setzt, der sich unterschwellig in seinen späteren Illustrationen für Amelia Woodward Truesdells Gedichtband ausdrücken sollte. Der schönen Personifikation der ‚Idealstadt‘, wie sie auch auf dem zweiten *Sunset*-Cover zu sehen ist (Abb. 114), ist hier zur Rechten ein verhärmtes Schreckgespenst gegenübergestellt, die Stadt zu dessen Füßen eine industrielle Kloake wie aus einem satirischen Comic: Riesige Werbetafeln preisen zweifelhafte Produkte wie „Schloppheimer Beer“, „Disgusto Cigars“ oder „Rot-n-Rye Whiskey“ („Best in the World“) an, während im Hintergrund und Rauch aus Fabrikschloten den Himmel verdunkelt. Im Vordergrund steht ein Mann mit Maurerkelle vor einer eingestürzten Wand, wohl bereit, seine Stadt

wiederaufzubauen. Seinen Blick hat er auf die leuchtende Francisca zu seiner Linken gerichtet – doch der Körper scheint eher nach rechts gewandt. Der Titel übersetzt den Konflikt in eine ästhetische Gegenüberstellung: „Beauty an Asset / Ugliness a Liability“ (Abb. 129).

Dixon war kein konservativer Lustfeind. Am ‚widerlichen‘ Tabak hielt er trotz seiner Asthmaerkrankung fest, an der er 1946 – die letzten Jahre auf eine Sauerstoffflasche angewiesen – sterben würde. Das Unbehagen gilt wohl der urbanen Zivilisation als solcher; selbst deren utopische Idealform vermag Dixon nur als irreal, klassizistische Kulisse darzustellen. Der Konflikt zwischen dem Westen als Zivilisation und dem Westen als demjenigen, was zivilisiert wird, bleibt unaufgelöst. Dixons Titelbild für die nächste Ausgabe des *Sunday Supplement* zeigt „San Francisco – Mistress, Still, of the Pacific“, wie sie sich als gewaltige Büste über der Bucht erhebt; ihre Haare gehen diesmal nicht in Wolken, sondern in die Formen eines Gebirges über. Auf dem Kopf trägt sie als Krone eine erneuerte Stadthalle (Abb. 130). Dixon bedient hier wieder eine Vorstellung des Erhabenen, in dem Schönheit und Bedrohung zusammenfallen. Wenige Wochen später würde



130. Maynard Dixon, „San Francisco – Mistress, Still, of the Pacific“, Titelbild für *San Francisco Chronicle Sunday Supplement*, 27. Mai 1906.



131. M. Dixon, „A California Tomboy“, Titelbild für *San Francisco Chronicle Sunday Supplement*, 17. Juni 1906.

er jedoch zu anderen Bildern des Westens zurückkehren. „A California Tomboy“ auf dem Cover für den 17. Juni 1906 ist eine fröhliche junge Frau mit Cowboyhut, die – nicht im Damensitz – zu Pferd die Küste entlangreitet (Abb. 131). Auch dieses Bild muss freilich im Zusammenhang der Katastrophe betrachtet werden. Die Juli-Ausgabe von *Western Field* beginnt mit einem längeren, „Montezuma“ signierten Gedicht. Im Dialekt geschrieben erzählt „Miss San Francisco Comes“ von der Rückkehr des Mädchens, das hier als Rodeo-Reiterin dargestellt wird. Die letzten zwei Strophen sollen genügen, um Sprache und Metaphorik zu vermitteln:

Oh! 'Frisco – San Francisco – leetle queen we love so well – / How our hearts turned inter water in that half a week o' hell, / When yeh lay all white an' trembly, hidin' o' yer purty eyes, / And ther world looked on an' shuddered, sayin': "She will never rise!"

But they lied, sweetheart! An' here's ther proof a-tearin' up ther trail, / Oh! San Francisco, hit 'er up! Ye'll git ther without fail. / Did yeh say yer from Missouri, pal? – Well, here's where yeh gets shown: When the Soul o'ther Pacific comes a-ridin' fer her own!⁴⁷⁰

470 Montezuma, „Miss San Francisco Comes“.



132. Hart Purdy, „Miss San Francisco Comes“, *Western Field*, Juli 1906.

Das Gedicht wird mit einer ganzseitigen Farbreproduktion eines Bilds des weniger bekannten Künstlers Hart Purdy illustriert, das möglicherweise nicht zu diesem Anlass entstand und nur lizenziert wurde; stilistisch ähnelt es eher den Illustrationen von Charles Russell. Auch hier ist eine junge Reiterin zu sehen – lachend schwingt sie ihr Lasso, während durch die von den Hufen ihres Pferdes aufgewirbelte Staubwolke hindurch weitere Reiter im Hintergrund zu sehen sind (Abb. 132).

Solche allegorischen Figuren kehren in der Zeit nach der Katastrophe immer wieder. Sie entsprechen grob bestimmten Stereotypen des Weiblichen – zumeist ist die Francisca entweder ein hilfsbedürftiges Opfer oder, dem entgegengesetzt, eine stolze Patronin. „By the Western Gate“, ein in *Out West* veröffentlichtes Gedicht von George N. Lowe aus Berkeley, spitzt dies in Bildern von Mütterlichkeit und Häuslichkeit zu:

Be not afraid, Queen of the Sunset
Sea! / Thy loins be fruitful and thy
sons be strong. / Tho' cosmic fingers grip thy radiant face, / Thou feeder of the
nations, every breeze / Is redolent of roses. Sing thy song, / And build a braver
home and market place.⁴⁷¹

Auch ein Charles S. Ross, dessen Gedicht „The Hope of San Francisco“ die Juni-Juli-Ausgabe des *Overland Monthly* einleitete, lässt seine Stadtallegorie als Königin-Mutter sprechen („I mothered but the brave!“). Wie in Lowes Gedicht entsteht der regionale Bezug durch San Franciscos Bedeutung als Hafenstadt – die treuen Söhne der „Mistress of the Coast“ lassen nicht nur ihre Flagge im Winde wehen, sondern treiben noch der Golden Gate den Weltkommerz zu.⁴⁷² Eindeutig als regionaler Stereotyp erkennbar ist das ‚Western Girl‘ als Tomboy (auch das „Most Original Society Girl“, dessen Porträtfoto die Massen bestaunten, zeichnete sich durch seinen Wagemut als Reiterin aus).⁴⁷³ Auf welche

471 George N. Lowe, „By the Western Gate“.

472 Charles S. Ross, „The Hope of San Francisco“.

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

Weise diese Figuren nun jeweils interpretiert werden können, sie zeigen allemal, dass die Allegorie in Bild und Text um 1900 noch eine gängige Technik war, um mit einer Krise umzugehen – als der *San Francisco Chronicle* im Juli Dixons fröhliche Reiterin auf seine Titelseite setzte, lag schließlich noch ein großer Teil der Stadt in Trümmern.

Maynard Dixon wird noch in späteren Jahren, nachdem er sich von der Illustration und den ‚Lügen über den Westen‘ abgewandt hat, allegorische Bilder herstellen – eines davon, *Allegory*, trägt den Begriff sogar als Titel. Bezeichnenderweise ist dieses Gemälde, an dem er von 1932 bis 35 arbeitete, schwieriger zu lesen als die Titel und Illustrationen von 1906.

Zwei Figuren stehen auf einem kleinen Hügel vor einem Felsbrocken: Eine nackte



133. Maynard Dixon, *Allegory*, Öl auf Leinwand, 1932–35.

indianische Frau, die zur Rechten aus dem Bild oder zum Horizont blickt, und links unmittelbar hinter ihr eine mit einem bräunlichen Tuch verhüllte, gebeugte Gestalt – vielleicht nicht einmal mehr ein Mensch, sondern nur noch eine leere, geisterhafte Hülle (Abb. 133). *Shapes of Fear*, wenige Jahre zuvor entstanden, zeigt vier dieser Figuren, die nach rechts (nach Osten?) durch die Bildfläche wandern. Unter den Tüchern sind gut Beine und Schuhe zu erkennen, doch wo sich die dritte Figur den Betrachtenden zuzuwenden scheint, ist nichts weiter als das Innere ihrer Kapuze zu erkennen. Diese Gemälde entstanden während der *Great Depression*, durch die auch Dixon, seine Familie und Freunde wirtschaftlich getroffen wurden (zu seiner eigenen Überraschung gewann *Shapes of Fear* 1931 bei einer Ausstellung im California Palace of the Legion of Honor einen Publikumspreis; 1932 wurde es von der National Academy of Design ausgezeichnet und für die staatliche Kunstsammlung angekauft).⁴⁷⁴

Ein Gemälde von 1923 kann zwischen diesen fantastischen Gestalten und den früheren Allegorien vermitteln. Auf *Tragic Mood* steht im Vordergrund einer wolkenverhangenen Landschaft erneut eine weibliche Figur; auch dies eine Native American, die sich mit expressiver Armbewegung von den Betrachtenden abwendet. Ein im Wind gebauschtes, dunkles Tuch verhüllt ihren Unterkörper. Selbst wenn Dixon hier eine Frauenfigur ins Zentrum eines allegorischen Bilds stellt und die Übergänge zwischen der Figur, ihrer Kleidung und der Umwelt verunklart wie auf älteren Bildern, ist dies hier eher das

474 Hagerty und Dixon, *The Life of Maynard Dixon*, 175f, 186f.



134. Maynard Dixon, [Native Americans], 1939.



135. Maynard Dixon, [Native Americans], 1939.

Gespens des Westens als dessen Geist. Dixon konnte nicht entgehen, dass zur ‚Wahrheit‘ des Westens gehörte, dass die Native Americans historisch zunehmend irrelevant wurden und folglich ihre *eigene* Geschichte im Sinne der Überlieferung und ihrer kulturellen Praktiken ebenso dem Vergessen anheimfiel. In einigen kleinen Karikaturen von 1939 drückte er dies unumwunden aus: Ein grimmiger Uncle Sam, einen Knüppel mit der Aufschrift „Bigotry“ in der Hand, hält einem zurückweichenden Indianer ein christliches Kreuz ins Gesicht, während sich der Indianer schützend einen mit „Ceremonies“ beschrifteten Gegenstand an die Brust hält; auf einem anderen führt Uncle Sam – diesmal mit einer Rute bewehrt – ein Kind in eine Schule am Horizont, während im Bildvordergrund die ans Reservat gebundene Mutter verzweifelt die Hände in die Höhe wirft (Abb. 134 & 133). Trotzig reichte Dixon im selben Jahr bei einem staatlichen Wettbewerb für ein Wandbild zu ‚Indianern gestern und heute‘ einen Entwurf ein, der Landraub und das Verkümmern der traditionellen Landwirtschaft thematisierte (er erhielt den Zuschlag nicht).⁴⁷⁵

Eine weitere Werkgruppe aus diesen Jahren kreist um die unmittelbaren Auswirkungen der Wirtschaftskrise: Arbeitslose, Streikende und Streikbrecher, Kämpfe mit der Po-

475 Ebd., 175f, 211-13.

lizei. Ein niedergeschlagener *Forgotten Man* (1934) sitzt am Bordstein, hinter ihm nur die Beine der irgendwo hineilenden Stadtmenschen; ein anderer Arbeitsloser lehnt in einer typischen Dixon-Landschaft am Zaun: *Nowhere to Go* (1935). Auf einer Gouache von 1941, *Destination Nowhere*, laufen zwei Männer mit ihrem spärlichen Besitz auf dem Rücken dem Horizont entgegen – ein früheres Gemälde, auf dem ein bärtiger Mann mit Stock Eisenbahnschienen entlangläuft, trägt noch den Titel *Destination Unknown*. Obwohl es um unterschiedliche historische Zusammenhänge und Lebensumstände geht, sind die Native Americans und die Opfer der Wirtschaftskrise auf Dixons Bildern Figuren des Scheiterns eines ‚westlichen‘ Gesellschaftsentwurfs. Wo die Zerstörung einer gesamten Großstadt 1906 noch – wie auch immer paradoxe – Bilder der Hoffnung und des Aufschwungs hervorbrachte, sind während der *Great Depression* auch ohne Feuer und Beben die gesellschaftlichen Strukturen derart beschädigt, dass zumindest Maynard Dixon dem keine Allegorien des Fortschritts abgewinnen kann. Zusammengefasst könnte dies Walter Benjamins Anmerkungen zur Katastrophe in „Zentralpark“ illustrieren:

Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es „so weiter“ geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene.⁴⁷⁶ [Hervorhebung im Original]

Das ‚Weitergehen‘ wider allem Unbill stand im Mittelpunkt der Erzählungen von 1906; es gehört jedoch zu dem gleichen Gesellschaftsmodell, das mit seinem Willen zum ‚Weitergehen‘ als permanentem Wachstum nicht nur verschiedenste Formen der Ausbeutung rechtfertigt, sondern mit einiger Regelmäßigkeit eigene Krisen erzeugt – ohne dass dies zu viel mehr als einem erneuerten „so weiter“ führt.

1906 ist dies offiziell noch kein Thema. Nur wenige Monate nach der Katastrophe werden die Menschen in San Francisco Schreckensnachrichten und entsprechende Bilder jedoch aus einer anderen Perspektive betrachten können, als am 16. August des Jahres ein Erdbeben die Pazifikküste auf dem südlichen Teil des Doppelkontinents traf. Nicht Beben und Feuer, sondern Beben und Wasser waren es, die am Donnerstagabend Valparaiso verwüsteten – der Erschütterung folgte hier ein Tsunami. Die Opferzahlen in der kleineren Stadt ähnelten denen in San Francisco. Bürgermeister Schmitz übermittelte schnell eine Solidaritätsbekundung per Telegrafie, und der *San Francisco Call* druckte dazu Artikel eines H. Pedro Cadot E. ab, der Erzählmuster aufgriff, wie sie schon aus den vorangegangenen Monaten bekannt waren:

It is hoped that the damage has not annihilated the city, but in any event the energetic Chilean people will from its embers rebuild a handsomer and greater city, aided by the courage characteristic of their nature.⁴⁷⁷

476 Benjamin, „Charles Baudelaire“, 683.

477 H. Pedro Cadot E., „Progress and Splendor of Fated Valparaiso“, *San Francisco Call*, 18. August 1906.

Auch in anderen Zeitungen wird der Wiederaufbau vorweggenommen; dies wäre alleine aus wirtschaftlichen Gründen unausweichlich. Die New Yorker *Sun* zitiert den Vertreter eines Handelsunternehmens, der keinen Anlass zur Sorge sieht:

Not only do we expect that trade will increase after the first month or so of reorganization, but we look to see a bigger and better city where the old one once stood.⁴⁷⁸

Ähnlich äußert sich im gleichen Artikel der chilenische Konsul, während zu den „Beschlüssen“ des am 21. August in Rio de Janeiro tagenden Pan-Amerikanische Kongresses nicht nur eine Trauerbekundung zählt, sondern auch die Hoffnung „that a new Valparaiso will arise which will be greater than the one that has been destroyed.“⁴⁷⁹ Die *New York Times* druckt am gleichen Tag ein auch von anderen Zeitungen aufgegriffenes Interview mit dem chilenischen Ingenieur Juan Tonkin, der bisherige Schadensberichte für übertrieben hält und ebenso ins Mantra des Wiederaufbaus einstimmt:

In Valparaiso local and foreign interests are so great that it is absolutely certain that the city will be rebuilt.⁴⁸⁰

Die Katastrophe beherrscht nur für wenige Tage die Titelseiten nordamerikanischer Zeitungen. Wie wenige Monate zuvor folgen ersten Schreckensmeldungen Relativierungen, enorme Opferzahlen werden angepasst und schließlich der Wiederaufbau beschworen – die Beschreibungen und Übertreibungen ähneln sich auf solche Weise, dass sich die Redaktion der *Oakland Tribune* bereits am 19. August wundert, ob die Berichte aus Valparaiso nicht durch die Geschichten aus San Francisco „gefärbt“ seien.⁴⁸¹

Auch auf visueller Ebene wird ein bekanntes Muster angepasst: Sowohl die *Chicago Tribune* wie die *Los Angeles Times* drucken Cartoons, auf denen eine ‚Francisca‘ der niedergeschlagenen Stadtpersonifikation von Valparaiso zur Seite steht. Auf der Zeichnung des Londoner Star-Cartoonisten Tom Browne, der John T. McCutcheon von der *Chicago Tribune* während einer Weltreise vertrat, hält die weißgekleidete, ernsthafte Francisca die Hand der trauernden Valparaiso; neben ihr ergießt sich der Inhalt eines Obstkorbs auf den Boden (Abb. 136). Die ungelenkere Zeichnung in der *Times* zeigt eine Francisca, die vom nördlichen Teil des Kontinents aus einer weinenden Valparaiso ein Dollarbündel reicht (Abb. 137). Tatsächlich hatte das „Committee of Forty“, das den Wiederaufbau von San Francisco leitete, bereits am 20. August 10.000 Dollar an kurzfristig eingetrie-

478 „Valparaiso Will Rise Soon. Consul Says There is Plenty of Money to Rebuild“, *The Sun*, 22. August 1906.

479 „Sympathy for Chile. The Pan-American Congress Adopts Resolutions“, *The Sun*, 22. August 1906.

480 „Engineer Says City Will Rise From Ruins. Cost of Rebuilding Valparaiso Will Fall Largely on Foreigners“, *The New York Times*, 21. August 1906.

481 „Shameless Exhibition of Mendacity“, *Oakland Tribune*, 19. August 1906.



136. Tom Browne, Cartoon für *Chicago Tribune*, 21. August 1906.



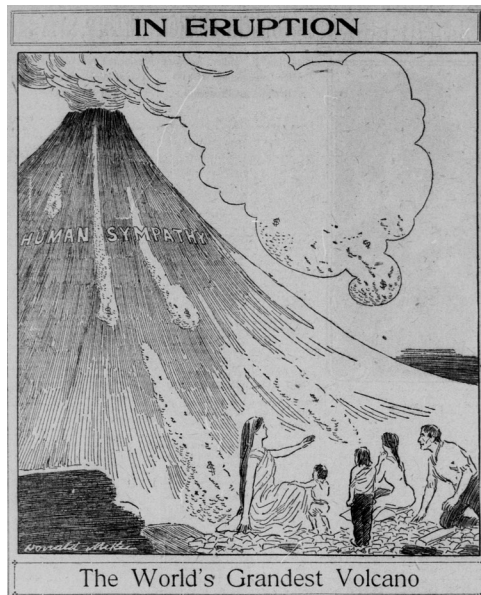
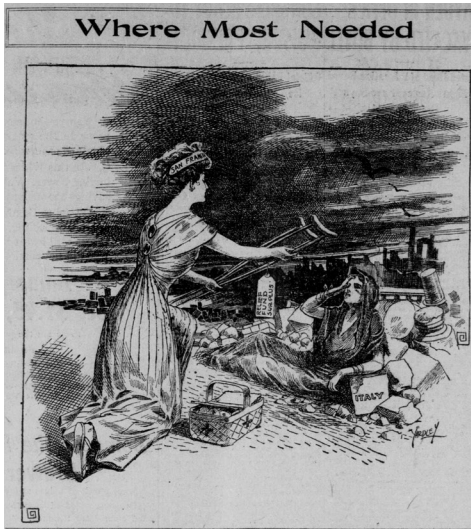
137. „Sympathy – The Real Thing“, *Los Angeles Times*, 23. August 1906.

benen Spendengeldern nach Chile überwiesen.⁴⁸² Dass dieses Geld in San Francisco vorhanden war, darf – wie die aufrechten ‚Franciscas‘ auf den Zeichnungen – dennoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass dort im August 1906 noch Tausende unter miserablen Bedingungen in Lagern lebten.⁴⁸³

Keine drei Jahre später wird sich die Perspektive auf Bilder der Stadtzerstörung erneut verschieben, als am 28. Dezember 1908 die Meerenge zwischen Sizilien und dem italienischen Festland von einem Erdbeben erschüttert wird. Die Opferzahlen in den Städten Messina und Reggio Calabria sind um ein Vielfaches höher als 1906 in Kalifornien; erneut wird von Panik und Gräueltaten berichtet, während Hilfeleistungen aus aller Welt organisiert werden. San Francisco spendet nun den Überschuss aus seinem eigenen Hilfsfonds, der seit 1906 nicht aufgebraucht wurde – auf einem Cartoon des *San Francisco Call* ist es also Francisca, die einer zwischen Trümmern am Boden liegenden Personifikation Italiens ihre Krücken reicht. Ein kleines Schildchen an den Krücken ist mit „Relief Fund Surplus“ beschriftet; Francisca hat zudem einen Picknick-Korb mitgebracht, auf dem das Symbol des Roten Kreuzes prangt (Abb. 138). Dieser Cartoon vom 7. Januar ist nicht der erste zum Thema, den der *Call* druckt. Am 31. Dezember tritt „Italy“ aus den Schatten an eine Frau heran, die sich gerade vor dem Spiegel für die Neujahrsfeier

482 „Sends Relief to Valparaiso. The Committee of Forty Votes Money to Aid of Stricken Sister City“, *San Francisco Chronicle*, 21. August 1906.

483 Vergleiche Kapitel 4 in Davies, *Saving San Francisco*.



138. Ralph O. Yardley, „Where Most Needed“, *San Francisco Call*, 7. Januar 1909.

139. Donald McKee, „To Whom it May Concern“, *San Francisco Call*, 31. Dezember 1908.

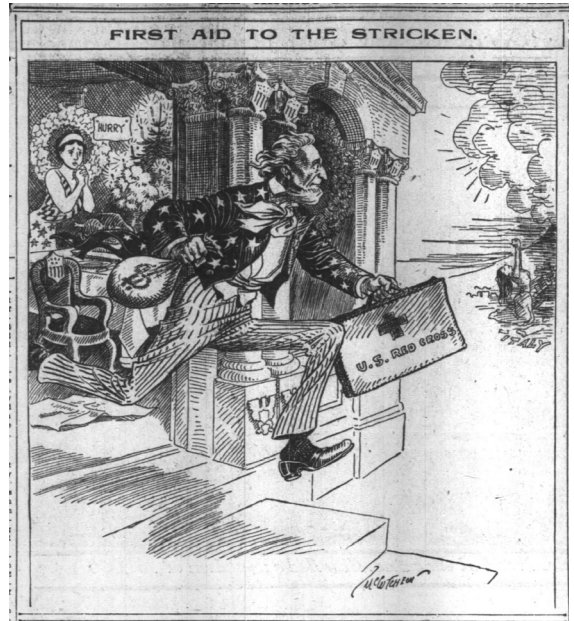
140. D. McKee, „Faith“, *San Francisco Call*, 4. Januar 1909.

141. D. McKee, „In Eruption“, *San Francisco Call*, 6. Januar 1909.

lichkeiten zurechtmacht. Auf deren Krone steht „Carnival“, während der unerwartete Besuch ihr einen Spendenaufruf des Roten Kreuzes entgegenhält. Der Call titelt trocken: „To Whom It May Concern“ (Abb. 139). Der Cartoon vom 4. Januar, „Faith“, greift das Motiv der Ankunft der Hilfe übers Meer auf: „Italy“ kniet hier mit gefalteten Händen auf einem Schuttberg, mit dem Rücken zum Meer, auf dem bereits eine ganze Flotte von Schiffen mit dem Roten Kreuz auf ihren Segeln am Horizont erscheint (Abb. 140). Für den 6. Januar hingegen entwickelte der Zeichner eine in mehrfacher Hinsicht katastrophale Metapher. Eine italienische Familie erhebt sich gerade aus den Trümmern, als über ihr ein Vulkan ausbricht – dies ist jedoch kein weiteres Unglück, denn diese „Eruption“ ist, wie auf dem Vulkan selbst zu lesen ist, eine der „Human Sympathy“ (Abb. 141).

Die *Chicago Tribune* variiert ebenso die bekannten Bildformeln. Am 30. Dezember zeigt John McCutcheons Cartoon einen verdatterten Uncle Sam, der mit Geldsack und Erste-Hilfe-Koffer aus dem Haus rennt, um der am Fuße eines Vulkans lamentierenden „Italy“ beizustehen; zurück mit Weihnachtsbaum und -truthahn bleibt eine besorgte Columbia, die ihn noch zur Eile auffordert (Abb. 142). Der Cartoon am 31. Januar ist ungleich verstörender. Zwischen Tannenbaum und Neujahrs-Kränzen aufgebahrt liegt hier eine Tote, die von einer knienden Frau betrauert wird, während eine weitere einen schwarzen Kranz in die Höhe hält. Rechts schwebt über einer Landschaft beinahe wie ein Wunderzeichen das Rote Kreuz (Abb. 143). Hy Mayer, der Cartoonist der *New York Times*, kombinierte ebenso Verderben und Hoffnung. Auf seiner Zeichnung in der Sonntagsbeilage vom 10. Januar schreitet über den Trümmern Messinas zwar der Sensenmann voran, doch gleich hinter ihm läuft die Personifikation der Wohltätigkeit, die bereits die erste Saat aus einem „Civilisation“ beschrifteten Sack streut.

Dass diese Bilder mitunter erschreckender ausfallen als noch 1906, mag an dem größeren Ausmaß der Katastrophe und dem schockierenden Bruch zur feierlichen Stimmung des Jahresendes liegen. Es fehlt jedoch, wie sich aus Artikeln zum Erdbeben in Italien ablesen lässt, die Beschwörung des Geistes des Westens. Die *New York Times* gibt den Bericht eines Korrespondenten der *London Times* wieder, der seinerseits auch in San Francisco vor Ort gewesen war:



142. John T. McCutcheon, „First Aid to the Stricken“, *Chicago Tribune*, 30. Dezember 1908.



143. John T. McCutcheon. „As the New Year Comes in“, *Chicago Tribune*, 31. Dezember 1908.

“No real comparison between Messina and San Francisco is possible,” adds the correspondent. “I was in San Francisco five days after the earthquake, and already wooden structures were being put up, work had begun on the tramway lines, and the main streets were crowded with cheerful, hopeful people. The residential portion of the city had been spared, and just across the bay was Oakland, to serve as a temporary place of business. The case of Messina is altogether different. Soon there will be nobody left but troops. A small settlement might be established, but Messina has disappeared.”⁴⁸⁴

Was hier Beobachtung und was Projektion ist, lässt sich nicht beurteilen (Messina ist heute die drittgrößte Stadt Siziliens). Ein fatalistischer Ausblick findet sich auch in anderen Texten – über Reggio (heute die größte Stadt Kalabriens) schreibt die Journalistin Mary Maclean für die *NY Times*: „A splendid little city and prosperous a week ago, now dead

without hope of resurrection“; als die *Los Angeles Times* wiederum am 6. Januar über die Pläne zum Wiederaufbau der Städte berichtet, tut sie dies mit einiger Skepsis: „In any event, many years must elapse before the terrorised population can be induced to return and live in the stricken territory.“⁴⁸⁵ Die *Chicago Tribune* schließlich titelt am 30. Dezember „Messina’s Death is Written“ und sorgt sich um die in den USA zu erwartenden Flüchtlingsströme.⁴⁸⁶

Der Schwerpunkt auf Verderben statt Hoffnung wird selbst in der Photographie sichtbar. Am 3. Januar druckt die *Tribune* ein Bild, das zwei trauernde Frauen zeigt. Dieses Photo ist, wie andere in einer Ausgabe zuvor, 1905 nach einem früheren Erdbeben in Kalabrien aufgenommen (die ersten aktuellen aus Italien druckt diese Zeitung am 11. Ja-

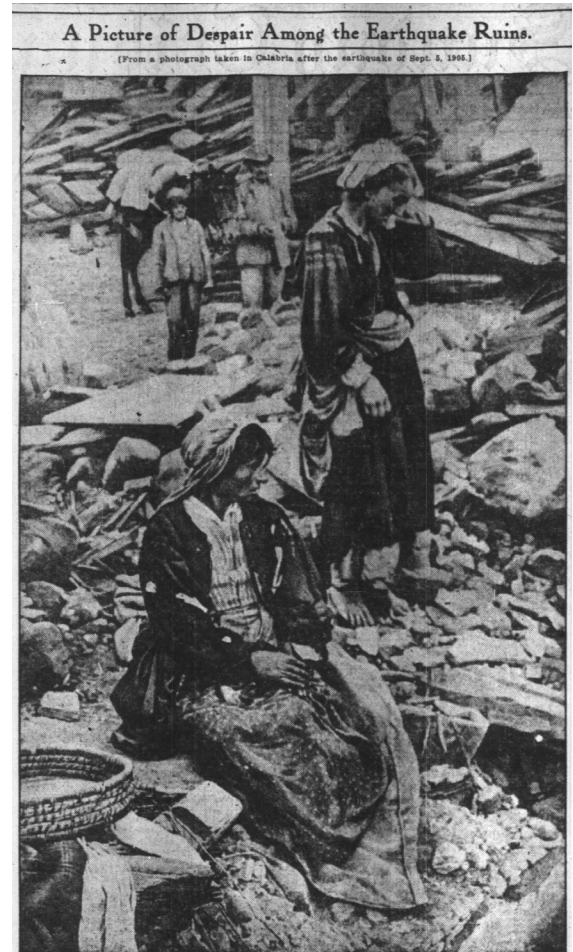
484 „Ruined Cities First Pictured“, *The New York Times*, 10. Januar 1909.

485 Mary Maclean, „Within the Dead Cities of Italy“, *The New York Times*, 31. Januar 1906; „Planning to Rebuild Messina and Reggio. Associated Press Night Report“, *Los Angeles Times*, 6. Februar 1909.

486 „Chaotic Rocks Entomb Cities Forever Lost“, *Chicago Tribune*, 30. Dezember 1908.

nuar). Erneut wird die Funktion der Photographie zu dieser Zeit deutlich, nicht ein authentisches Dokument eines aktuellen Ereignisses zu sein, sondern vielmehr einen überzeugenden *Eindruck* des Geschehens zu vermitteln – die Frauen auf diesem „Picture of Despair Among the Earthquake Ruins“ sind so gewissermaßen zu symbolischen Figuren der Verzweiflung geworden, mit denen auch die aktuelle Katastrophe in Italien illustriert werden kann (Abb. 144). Inwiefern aus alledem geschlossen werden kann, dass von den Katastrophen 1906 und derjenigen 1908 bewusst unterschiedliche Gesamtbilder vermittelt wurden, kann hier nur schwer beurteilt werden – zur Gegenüberstellung des fortschrittlichen Westens der Pazifikküste und der jetzt nur noch ‚ruinöseren‘ Alten Welt kommt hier noch das bei den *Anglo-Saxons* weit verbreitete Klischee rückwärtiger und impulsgesteuerter Katholiken hinzu, das im Fall Chiles weniger ausgeprägt sein konnte („most of the population is of Spanish descent, although a greater number of leading families are of English ancestry“, versichert der *San Francisco Call*).⁴⁸⁷ Ganz in diesem Sinne hatte der Londoner *Observer* nach der Katastrophe in San Francisco einen Vergleich zwischen den unterschiedlichen ‚Kulturen‘ gezogen, der für die Westküste so vorteilhaft ausfiel, dass die *Oakland Tribune* die Glosse im Juni 1906 unter dem Titel „Greatness of the American People“ nachdruckte:

[A]ll that could have been done to fight the flames and cope with the needs of a whole city rendered houseless and destitute seems to have been carried out with a heroism, a resourcefulness, a rapidity of action almost unhuman in its steady courage, which the Old World can only view with envy and admiration. [...] Whereas at Naples superstitious peasants held images before the lava, at San



144. Illustration in der *Chicago Tribune*, 3. Januar 1909.

487 „London Houses Receive Confirming Messages“, *San Francisco Call*, 18. August 1906. Zum Antikatholizismus vergleiche Jones, *The Age of Energy*.

Francisco men banded themselves together as firemen and constabulary, working together against the ravages of the elements with coolness and precision [...].⁴⁸⁸

Die Grenzen zwischen einer Interpretation des Geschehens und seiner ideologischen Überhöhung sind hier fließend. Als der Schriftsteller und Bohemian Herman Scheffauer 1909 am Jahrestag der kalifornischen Katastrophe für den *Call* zur „Soul of San Francisco“ während des Wiederaufbaus schrieb, sah er sich jedenfalls zu einer Korrektur des lokalen Selbstbilds veranlasst:

Let us not plume ourselves to proudly, for as surely as the sun shines and human hope and endeavor survive fire and earthquake, old and poverty stricken Messina with half her population dead will in her turn do all that young and wealthy San Francisco has already done, and if she do not accomplish it in three years she will in seven, and if with less haste, then with infinite more order.⁴⁸⁹

Die ‚ferne‘ Katastrophe als schreckliches Spektakel blieb den Menschen in Kalifornien ohnehin nur kurz im Bewusstsein, selbst wenn dadurch plötzlich die eigenen Erinnerungen an eine von einem Tag auf den anderen zerstörte Stadt wieder erweckt wurden. So erschien die allegorische „Italia“ nur für einen Moment als eine Figur der Trauer und des Mitleids, während sich die „Francisca“ der Katastrophe von 1906 vom Opfer zur Königin des Westens entpuppen konnte. Seine erste Sonntags-Beilage 1909 hatte der *San Francisco Chronicle* als „California Achievement Edition“ angelegt; sie war sicher bereits fertiggestellt, als in der alten Welt die Erde bebte. Das reich illustrierte Magazin feiert den Wiederaufbau der Stadt und die Wirtschaftskraft der Region – auf seinem Cover schwebt eine schöne „California“ über den makellosen Wolkenkratzern einer modernen Großstadt.

488 „Greatness of the American People“, *Oakland Tribune*, 5. Juni 1906.

489 Herman Scheffauer, „The Soul of San Francisco. A Graphic Analysis of Some of the Qualities Which Lie Back of the Thunder and Dust and Hurry of Mammoth Reconstruction“, *San Francisco Call Magazine*, 18. April 1909.