



145. N. N., *Looking down Howard from 18 [Eighteenth] St. Apr. 29, 1906.*

## 4. Surreale Zeiten

### 4.1. Durch das Megaskop

Ungefähr in dieser Zeit verfasste der afro-amerikanische Bürgerrechtler und Schriftsteller W. E. B. Du Bois eine kurze Erzählung, in der die Katastrophen in Amerika selbst in eine komplexe Allegorie über Fortschritt und Zivilisationsgeschichte eingewoben wurden. „The Princess Steel“ wurde zwischen 1908 und 1910 geschrieben und erst 2015, mehr als ein halbes Jahrhundert nach Du Bois’ Tod, veröffentlicht.<sup>490</sup> Ein bürgerliches

<sup>490</sup> W. E. B. Du Bois et al., „The Princess Steel“, 819.

Ehepaar besucht nach dem Lesen einer dubiosen Annonce das ‚soziologische Labor‘ eines Prof. Hannibal Johnson. Die Erfindung des Professors, die er den Beiden vorführt, dient gewissermaßen der Visualisierung historischer Zusammenhänge: Ein Instrument, das es den Menschen ermöglicht, das „Große Nahe“ zu sehen; eine Ergänzung also zum Mikroskop, das das „Nahe Kleine“ sichtbar macht und zum Teleskop, das uns das „Ferne Große“ erblicken lässt.<sup>491</sup> Während die vergnügte Gattin des Ich-Erzählers durch dieses „Megaskop“ nur den Broadway New Yorks erkennen kann („It was not tuned delicately enough for her“, stellt der Professor später fest), entfalten sich vor den Augen des zunächst skeptischen Protagonisten nicht nur die Landschaften der USA, sondern auch eine fantastisch-allegorische Geschichte der Stahlindustrie.<sup>492</sup>

In dieser Geschichte innerhalb einer Geschichte folgen wir den Abenteuern von Sir Guess von Londonton und seinem Reisegefährten, dem Lord des Goldenen Wegs. Mit einem goldenen Schwert, das er von seinem Gefährten geliehen hat, kann Sir Guess die „Princess Steel“ in einem prometheischen Gewaltakt zeugen/befreien – sie birzt als noch lebloses, bleiernes Ding nach einem Schwerthieb aus dem Arm ihrer Mutter, der „Queen Iron“, und wird erst in den Höllenfeuern der „Pit of Pittsburg“ zur wunderschönen jungen Frau. Nun fordert der Lord des Goldenen Wegs jedoch die ihm zugesagte Beute aus dieser Queste – einen bislang unbekanntenen „Schatz“ der Prinzessin, den er notfalls direkt aus ihrem Körper schneiden würde. Sir Guess wirft sich schützend vor seine Braut (selbstverständlich sind beide beim ersten Blick in Liebe zueinander entflammt), unterliegt jedoch nach einem langen Kampf seinem Gegner. Als die Prinzessin seinen Leichnam daraufhin in die glänzenden Strähnen ihres Haars einwickelt, erkennt der Lord des Goldenen Wegs, worum es sich bei dem versprochenen Schatz handelt: Stahl, den er Locke um Locke greift und – „scream[ing] with greed and joy“ – zu einem immer größeren Teppich verwebt. Ihr Gram und das unfreiwillige Verwoben-Sein mit dem industrialisierten Kontinent halten die Prinzessin an Ort und Stelle, doch ganz wehrlos ist sie nicht – ein Ruck an einer ihrer Locken reicht, um anderswo die Welt der Menschen zu erschüttern.<sup>493</sup>

One hand flashed up and with a quick sharp grasp pulled a single curl. I watched where the curl wended its way past Chicago, past Omaha, past the great plain and the sad mountain and the rough roaring of lands toward the sea and San Francisco; and suddenly the world whirled in San Francisco. The fire burst, the earth trembled, great cries rang round the world. Only the Steel stood silent and grim in the treacherous innocence – I gasped in fear – again flashed that blue and fatal hand: another curl trembled and far down in Valparaiso the earth

---

491 Ebd., 823f.

492 Ebd., 829.

493 Ebd., 827–829.

sighed and sank and staggered, and the steel stood cold and grim; again, and the Isles of the Sea quivered, a great ship shivered and dove to it[s] death.<sup>494</sup>

Die Prinzessin lässt ihre Hand nun sinken, doch nicht ohne eine Warnung. Sobald ihr ‚schlafender‘ Herr erwache, werde sie ihr gesamtes Haar freischütteln – „and then woe World!“ Du Bois verwendet hier die Katastrophen an der Pazifikküste als Szenen einer fortschrittskritischen Erzählung. Die Figur der Prinzessin erinnert in ihrer bedrohlich-schönen Erhabenheit und den in ihre Umwelt eingehenden Haaren nicht zufällig an Dixons Bilder. Du Bois muss letztere nicht einmal gesehen haben; vermutlich könnte hier ein allegorischer Typus ausgemacht werden, der den ästhetischen Vorstellungen der Zeit entspricht. Dieses Kapitel soll folglich versuchen, die unterschiedlichen kulturellen und geistesgeschichtlichen Zusammenhänge zusammenzufassen, in denen solche Bilder entstanden. Während die Frage nach den ‚Wahrheiten‘ dieser Bilder (und der Katastrophe) weiterhin alle dieser Zusammenhänge durchzieht, werden in den nächsten Abschnitten weitere Begriffe erneut oder zum ersten Mal aufgerufen werden, die für die Diskussion relevant erscheinen – die Natur und die Wildnis, das Erhabene und das Surreale, der Alltag und der Ausnahmezustand. Jeder dieser Zusammenhänge hätte eine ausführliche Auseinandersetzung verdient; hier soll jedoch nur der weite ideen- und kulturgeschichtliche Horizont vorgestellt werden, vor dem Arnold Genthe, Edith Irvine oder Edgar Cohen die Katastrophe photographierten und Maynard Dixon und W. E. B. Du Bois sie zu Allegorien verarbeiteten. Nach der Fokussierung auf das späte 19. und frühe 20. Jahrhundert in den beiden vorangegangenen Kapiteln wird der Blick auf die gut 250 Jahre seit der Aufklärung bis hin zur Gegenwart erweitert.

Professor Johnsons Maschine geht ihre Visualisierung des „Great Near“ mit einer sehr modernen Methode an: Aus einer ominösen, von einer Geheimbruderschaft zusammengestellten Chronik der „everyday facts of life“ der vergangenen 200 Jahre entsteht ein gewaltiges Diagramm, das jedoch zum Unmut des Wissenschaftlers schwer auslesbar bleibt – bis es seine Entwicklung des Megaskops möglich macht, auf einzelne Kurven des Diagramms und die mit diesen verbundenen Über-Menschen zu fokussieren, wie in diesem Fall die „Kurve des Stahls“ und das tragische Schicksal des Sir Guess und der Prinzessin.<sup>495</sup>

Freilich verwendet Du Bois hier wieder *anthropomorphe* Figuren, um die Ansicht des Großen Nahen zu ermöglichen oder – was Ideen des späteren 20. Jahrhunderts vorwegnehmen würde – zu *simulieren*. Darin mag, wie auch schon in Abschnitt 3.2. angedeutet wurde, ein grundsätzliches Problem der Neuzeit selbst zu Ausdruck kommen, wenn also das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt nur durch eine erneut *menschenförmige* Allegorie dargestellt werden kann. Wie Dixons über den Schloten thronende „Francisca Gloriosa“ lässt sich Du Bois’ Allegorie nicht vollständig auflösen. Sir Guess – „He was a

494 Ebd., 829.

495 Ebd., 822–824.

man of thought and study and ever his eager brains were pounding at the riddles of the world“ – mag recht eindeutig für die Wissenschaften eintreten und der Lord des Goldenen Wegs, der Sir Guess sein ebenso goldenes Schwert als Gegenleistung für den versprochenen „Schatz“ der Prinzessin leiht, für das Kapital; komplizierter verhält es sich mit der Bedeutung des Allegorischen selbst, also gewissermaßen dem Verhältnis der Geschichte in der Geschichte zu letzterer selbst. Sir Guess oder der Lord seien, so Professor Johnson, Über-Menschen („Over-men“) in einer Über-Welt („Over-world“) beziehungsweise einem Über-Leben („Over-life“):

Human life is not alone on earth – there is an Over-life – nay – nay I mean nothing metaphysical or theological – I mean a social Over-life – a life of Over-men, Super-men, not merely Captains of Industry but field marshalls of the *Zeit-geist*, who today are guiding the world events and dominating the lives of men.<sup>496</sup> [Hervorhebung im Original]

Während sich das Über-Leben noch mit demjenigen vergleichen ließe, was in späteren Diskursen als ‚Strukturen‘ bezeichnet werden sollte, bleibt die Rolle der darin durchaus *handelnden* Subjekte unklar. Auch dem Protagonisten kommt Professor Johnson „fieberhaft“ („feverish“) vor, als er sein Projekt vorstellt:

“I want today to show you one of the Over-men – his deeds, his world, his life, or rather Life of lives – I can do it,” he said and drew his chair nervously toward us [...].<sup>497</sup>

Das *Life* des Über-Menschen entspricht einer Pluralität von *lives*; so kann er als ein bestimmtes Prinzip menschlichen Daseins verstanden werden, das jedoch innerhalb der Erzählung die Form einer Allegorie annehmen muss – es wird zugleich zur Idee abstrahiert und anthropomorphisiert. Dieses verborgene Paradox, das Walter Benjamin vermutlich einem allgemeinen „Darstellungsproblem“ der Philosophie unterordnen würde, ist hier vor allem als ein Symptom interessant. In politischer Hinsicht lässt sich dabei fragen, an welcher Stelle in Du Bois’ Allegorie eine menschliche *Agency* überhaupt denkbar ist, oder ob das menschliche Schicksal vielmehr den historischen Gewalten der „field marshalls of the *Zeit-geist*“ ausgesetzt bleibt.

Du Bois verwendet mit den allegorischen Figuren ein rhetorisches Mittel, das in anderen Medien Dixon und die verschiedenen Cartoonisten der Tageszeitungen einsetzen; Dixon und Du Bois eint zugleich eine Skepsis gegenüber einer ausbeuterischen menschlichen Zivilisation. Eine solche Fortschrittskritik war zu dieser Zeit selten, aber nicht unbekannt. George Perkins Marsh hatte bereits 1864 in *Man and Nature* vor den Folgen menschlicher Eingriffe in die Umwelt gewarnt und sehr im Sinne aktueller Kon-

496 Ebd., 823.

497 Ebd.



zepte eines ‚Anthropozäns‘ die Spezies als die effektiv einzige Lebensform des Planeten hervorgehoben, deren Zerstörungskraft über das zur Selbsterhaltung Notwendige hinausging:

Man pursues his victims with reckless destructiveness: and, while the sacrifice of life by the lower animals is limited by the cravings of appetite, he unsparingly persecutes, even to extirpation, thousands of organic forms which he cannot consume.<sup>498</sup>

In den folgenden Jahrzehnten und vor allem in der Ära Theodore Roosevelts wurde der Naturschutz in den USA zu einem prominenten gesellschaftlichen und politischen Anliegen.<sup>499</sup> Dennoch ist ein so unmittelbarer Bezug zwischen Fortschritt und Katastrophe, wie ihn Du Bois in seiner – unveröffentlichten – Erzählung herstellte, ungewöhnlich. Verwandt ist zweifellos der Kommentar eines Yurok-Indianers, den der Anthropologe Alfred L. Kroeber aufzeichnete:

Now Earthquake is angry because the Americans have bought up Indian treasures and formulas and taken them away to San Francisco to keep. He knew that, so he tore the ground up there [...].<sup>500</sup>

Obwohl die Yurok jenseits der Katastrophe 1906 Legenden um ein personifiziertes Erdbeben kannten, braucht hier nicht einmal differenziert zu werden, ob es sich bei diesem Spruch um die Erklärung einer rätselhaften Naturgewalt handelte oder um einen schnippschen politischen Kommentar – dass das eine das andere ausschließen müsste, entspreche eher der Logik der Moderne. Du Bois spielt in „Princess Steel“ in gewisser Weise mit diesem modernen Verdacht gegenüber einem rückständigen ‚magischem Denken‘ – sein Professor Johnson ist schließlich ein Afro-Amerikaner, der von der „little Southern wife“ des Ich-Erzählers zuerst entsprechend für einen Bediensteten gehalten wird: „Well, uncle, where is professor?“<sup>501</sup> Dass der wissenschaftliche Anspruch des Professors dann nahtlos ins Märchenhafte übergeht, wird nur noch dadurch verkompliziert, dass die Ritter, Oger und Prinzessinnen einer dezidiert europäischen Tradition entspringen – und ein wie auch immer angebrachtes Ideal der ‚Ritterlichkeit‘ gerade in den Südstaaten zum Selbstbild gehörte.<sup>502</sup>

Der Spruch des Yurok-Indianers und Du Bois‘ Allegorie sind interessant, weil sie aktuelle gesellschaftspolitische Probleme der USA mit der Katastrophe zusammenführen. Wie auch auf Dixons komplexeren Bildern von 1906, auf denen die moderne Stadt zu-

498 George Perkins Marsh, *Man and Nature*, 36f.

499 Vergleiche Kapitel 8 bei Jones, *The Age of Energy* für eine Übersicht.

500 Alfred Louis Kroeber, *Yurok Myths*, 418. Vgl. auch Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 8.

501 Du Bois et al., „The Princess Steel“, 822.

502 Vgl. Jones, *The Age of Energy*, 80f.

mindest zwiespältig erscheint, ist das Erdbeben hier Teil einer weitreichenden Krise. Die Zerstörung der modernen Großstadt provozierte zwar auch konservative moralische Interpretationen; diese waren jedoch an der freigeistigen (oder materialistischen) Westküste kaum mehrheitsfähig oder wurden gar zum Anlass von Polemik. Mary Austin schrieb dazu in *Out West*:

There have been some unconsidered references of the earthquake disaster to the judgment of God; happily not much of it, but enough to make pertinent some conclusions that shaped themselves swiftly as the city fought and ran.<sup>503</sup>

Tatsächlich richtet sich Austins Kritik nicht gegen Aberglauben oder Bigotterie. Vielmehr sind diese „conclusions“ erneut aus dem Grund problematisch, dass darin das Erdbeben als Ereignis gegenüber der menschlichen Fahrlässigkeit in den Vordergrund gerückt wird – wie Charles Lummis, der Herausgeber von *Out West*, sieht Austin die gedrängte urbane Bauweise als Hauptgrund für das Ausmaß der Katastrophe.<sup>504</sup> Andere verwendeten religiöse Interpretationen geradewegs als Hintergrund für schnippische Selbstdarstellung – nachdem die Mitarbeiter des Whiskey-Händlers Hotaling durch unermüdlichen Einsatz bei der Brandbekämpfung und kluge Diplomatie gegenüber dem Militär das Warenlager vor Feuer und inkompetenten Sprengaktionen retten konnten, warb die Firma mit einer Postkarte, die mit Reimen und photographischer Evidenz die Interpretation der Katastrophe als göttlicher Strafe auf die Schippe nahm:

If, as they say, God spanked the town  
Because it was so frisky,  
Why did he burn the churches down,  
And save Hotaling's whiskey?<sup>505</sup>

Das kleine Gedicht schrieb Charles K. Field, der am 18. April den flanierenden Genthe darauf hingewiesen hatte, dass sein Haus in Kürze gesprengt werden würde. Das Gebäude des Schnapshändlers steht noch heute, zwei Blocks vom Portsmouth Square entfernt (aktuell wird hier Kleidung einer Pariser Luxusmarke verkauft).

---

503 Mary Austin, „The Temblor“, 505.

504 Ebd., 505f.

505 Zitiert bei Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 169–171.

## 4.2. Falsche Naturen

Die ‚Bedeutung‘ einer Katastrophe erschöpft sich nicht in ihrer ethischen Interpretation, also beispielsweise in der Frage, ob das schreckliche Geschehen die Konsequenz falschen Handelns sei oder selbst der Horizont, von dem richtiges und falsches Handeln möglich wird. Einige solche Interpretationen – die Katastrophe als Fortschrittsmoment oder ein quasi-utopischer Zustand zwischenmenschlicher Solidarität – wurden bereits in Abschnitt 1.4. erwähnt; darauf wird noch zurückzukommen sein. In Dixons und Du Bois’ Allegorien ist die *ästhetische* Komponente – die schöne, krisenhaft mit ihrer Umwelt verwobene Frauengestalt – mindestens ebenso relevant. Diese Figur mag für die weitere Diskussion erneut als Allegorie eintreten, wengleich mit anderen Vorzeichen: Es geht um den Drang der Menschen der Jahrhundertwende, ihrer Umwelt mit den zur Verfügung stehenden Mitteln ein (schönes) Bild abzurufen. Dass dies kein konfliktfreier Vorgang ist, liegt nahe; dass die Photographie ein wichtiges Austragungsfeld dafür ist, ebenso. Edgar Cohens Anspruch, der in Trümmern liegenden Stadt antike Ruinen (und der Neuen Welt eine entsprechende *Vorgeschichte*) abzugewinnen, ist dafür bereits ein Beispiel. Cohen nutzt dabei eine grundlegende Eigenschaft des Lichtbilds, das einen *Ausschnitt* der sichtbaren Wirklichkeit erfassen und neuen Interpretationen zugänglich machen kann, während das darauf Dargestellte weiterhin den Charakter des ‚Wirklichen‘ beibehält. Wie Susan Sontag beschreibt, ist dies letztlich auch ein politischer Akt, der unsere Wahrnehmung der Welt insgesamt beeinflusst:

In a world ruled by photographic images, all borders (“framing”) seem arbitrary. Anything can be separated, can be made discontinuous, from anything else. all [sic!] that is necessary is to frame the subject differently. (Conversely, anything can be made adjacent to anything else.)<sup>506</sup>

Dass dies keineswegs trivial ist, zeigen die unterschiedlichen Bilder der zerstörten City Hall – eine minimale Veränderung des Framings macht aus dem Subjekt entweder eine ‚schöne Ruine‘ oder den Beweis für Korruption im Bauwesen (Abb. 118 & 120). Cohen entfernt das Portal der City Hall aus der sowohl räumlichen wie zeitlichen Kontinuität San Franciscos 1906, um es in die Nachbarschaft des antiken Griechenlands zu verlagern.

Ein ungleich skurrileres Beispiel zeigt, wie unmittelbar *technische* Fragen der Photographie mit dem Verlangen einer ‚schönen‘ Darstellung der Natur verbunden sein können. Philip Gilbert Hamertons Beobachtung, dass die Kamera den Himmel nur auf Kosten einer unterbelichteten Landschaft (oder die Landschaft auf Kosten des überbelichteten Himmels) einzufangen vermag, beschäftigte die Menschen hinter der Kamera nicht weniger als den Kunstkritiker. Wie der Hobbyphotograph des 21. Jahrhunderts in seiner

---

<sup>506</sup> Sontag, *On Photography*, 22.

## Improvement of Negatives for Pictorial Ends

By CLARENCE PONTING.

In this age of photography, when all and sundry practice what, for want of a better name, is termed "pictorial photography," the number of "pure" photographers are in the minority, and therefore a short chat on a few of the methods (not new, perhaps) unknown to many, by which the negative can be improved to produce the final picture, may prove interesting and instructive. Not a very long time ago, people held up their hands in pious horror at the idea of this improving or "faking," as they termed it. They held that a photographic picture must be untouched either by hand on the print or by the greater crime of handwork on the negative, and such things as suppression of detail, holding back a certain portion of the negative during the process of printing, and introducing clouds, were never thought of, till some photographer more venturesome than his brethren actually dared to "print in" a sky. Well, I suppose this was the thin end of the wedge, for we have "faking" nowadays which in some cases makes us wish that we were back at the original stage when the wet plates were used.

It is only fair to say to those inclined to improve their work, that unless they have had some "artistic" training, or are naturally artistically inclined, they would do well to leave this subject alone till they have studied the works both of the well known painters, and, better still, from the many reproductions of acknowledged artists in the photographic world, which may be found in the press of to-day, with constructive criticism, which is the greatest help to the novice.

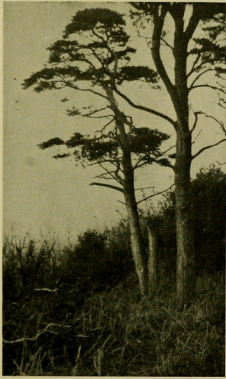


Fig. 1

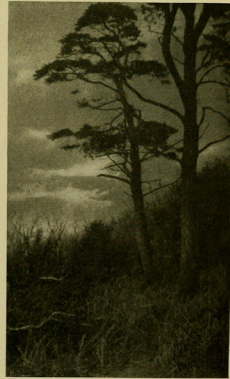


Fig. 2

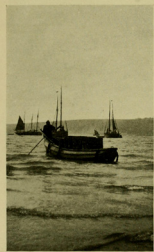


Fig. 3

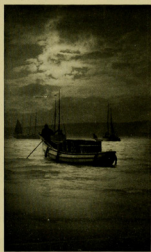


Fig. 4



Fig. 5

Software aus unterschiedlich belichteten Aufnahmen ein sogenanntes Hochkontrastbild erstellt, um beispielsweise einen dramatischen Wolkenhimmel über einer abends durch Laternen und Innenbeleuchtung erhellten Stadt darzustellen, griffen auch die Amateure der vorangegangenen Jahrhundertwende zu technischen Mitteln. In einem pragmatisch „Improvement of Negatives for Pictorial Ends“ betitelten Artikel in *Camera Craft* schreibt 1903 der britische Photograph Clarence Ponting entsprechend: „Now, in my opinion, the most useful form of improving a photographic landscape is the introduction of clouds.“<sup>507</sup> Ponting geht es dabei nicht um die effektive Motivsuche, sondern um das Zusammenführen zweier Negative (Abb. 146 & 147). Dies ist die Zeit, in der Sadakichi Hartmanns Pendel weit in Richtung des Pictorialismus ausgeschlagen ist, wie auch Ponting bemerkt:

Not a very long time ago, people held up their hands in pious horror at the idea of this improving or „faking,“ as they termed it. [...] Well, [...] we have „faking“ nowadays which in some cases makes us wish that we were back at the original stage when the wet plates were used.<sup>508</sup>

Sein Artikel ist daher als Anleitung für interessierte Amateure zu verstehen, die bereits die künstlerischen Grundlagen der Photographie gemeistert haben und ihre Bilder nun mit bestimmten prakti-

146. Clarence Ponting, „Improvement of Negatives for Pictorial Ends“, *Camera Craft*, Dezember 1903, 7.

147. Ebd., 9 (gedreht).

507 Clarence Ponting, „Improvement of Negatives for Pictorial Ends“, 8.

508 Ebd., 7.

schen Mitteln „verbessern“ wollen.<sup>509</sup> Ein ähnliches Ziel verfolgt der Autor des ein halbes Jahr später in *Camera Craft* erscheinenden Artikels „Clouds in Photography“. Erneut wird deutlich, dass für den Pictorialismus die Glaubwürdigkeit des *Bilds* weitaus wichtiger ist als diejenige der *Aufzeichnung*:

Needless to say, advanced amateurs use specially made cloud negatives which they print in conjunction with their cloudless ones. This method however, requires skilful [sic!] handling and considerable experience, for it must be borne in mind that clouds must “agree” with the picture into which they are introduced in three respects: As regards size, natural effect (as shadows on the water, reflections, etc.), and particularly in regard to atmosphere. If we print a cold, dreary winter cloud in a summer landscape the result will be ridiculous and we will get chills and fevers alternately when viewing it.<sup>510</sup>

Was dies für den Wahrheitsanspruch der Photographie bedeutet, wird klar, wenn der Autor über die Zusammenstellung „delikater“ Wolken mit einer „schweren“ Landschaft schreibt:

The falsity of the effect is even more displeasing to the cultivated eye than it is false to nature.<sup>511</sup>

‚Echt‘ ist, was dem ästhetischen Qualitätsanspruch oder zumindest den Wahrnehmungsgewohnheiten Genüge tut. Diese Praxis der Wolkenmontage muss zu dieser Zeit so populär sein, dass sie in der Szene mitunter zu einigem Spott führte. Nicht viel später erscheint in *Camera Craft* unter dem Titel „A Danger Avoided“ folgende Glosse:

The writer of “Piffle,” a weekly department of most entertaining matter in *Photography*, recently devoted a lengthy paragraph to a humorous skit touching upon the experience of a photographer who possessed a cloud negative which he printed into everything. One of our esteemed contemporaries recently quoted from this department but with a forethought most consistent, neglected to include this paragraph. Three of its own illustrations in the same issue contained clouds from the same negative; two of them appearing on the same page.<sup>512</sup> [H. i. O.]

Wenngleich es sich mit den „cloud negatives“ um eine wunderliche Anekdote der Photogeschichte handelt, geschieht sie vor dem Hintergrund einer weitaus größeren Diskussion um die ‚Wahrheit‘ der Naturdarstellung. Die Kontroverse um die sogenannten ‚na-

509 Ebd.

510 Joseph Davis, „Clouds in Photography“, 61.

511 Ebd.

512 „A Danger Avoided“, *Camera Craft*.

ture fakers‘ begann 1903 und setzte sich für einige Jahre fort. Das Kernproblem ist im Sinne der Sache am besten mit den Worten eines Wolfes wiedergegeben, wie sie ihn die Journalistin Katherine Glover in einer polemischen Erzählung im *Brooklyn Daily Eagle* sprechen ließ:

“Nature fakers? Can it be that you don’t know what nature fakers are? I declare, we have lived so long away from the jungle that we have got sadly out of touch with things. This peanut and popcorn life of civilization is very deanimalizing. To enlighten your ignorance, nature fakers are men that stop over in the woods between trains and come back home and write all about wild animals in their native haunts.”

Nachdem vielen Autoren interessante Stoffe abhandengekommen waren, hätten diese nämlich ihren Blick auf ein neues Subjekt gerichtet:

“[...] Some of the clever [writers] thought of us, the wild animals. Nobody knew anything about us much and we hold ourselves aloof from controversy and are not apt to dispute anything they might write. So they turned in. As I say, they stopped over in the woods so as to see whether a deer or a wolf or a bear was really like they look in pictures or the same thing as offered as samples in the zoos, and then they began writing stories. Pretty bully stories, too, they tell me, in which they give us credit for almost human intelligence.”<sup>513</sup>

Solche „pretty bully stories“ und dabei vor allem die Bücher der Autoren Thompson Seton und William J. Long sind es, die 1903 den Naturkundler John Burroughs zu einem zornigen Artikel im *Atlantic Monthly* veranlassten; anhand zahlreicher Beispiele versucht er zu belegen, wie Long und Seton in das Verhalten von Wildtieren menschliche Beweggründe hineinlesen oder gar, wie im Klischee des ‚cleveren‘ Fuchses, Tieren direkt menschliche Verhaltensweisen oder Charakterzüge zuschreiben.<sup>514</sup> Auch Burroughs trennt hier zwischen künstlerischen und dokumentarischen oder wissenschaftlichen ‚Wahrheiten‘, wenn er den diesbezüglichen Anspruch beispielsweise Thompson Setons angreift:

True as romance, true in their artistic effects, true in their power to entertain the young reader, they certainly are; but true as natural history they certainly are not.<sup>515</sup>

513 Katherine Glover, „Prospect Park Nature Fakers – What?“, *The Brooklyn Daily Eagle*, 14. Juli 1907.

514 John Burroughs, „Real and Sham Natural History“.

515 Ebd., 300.



Diese Kontroverse entwickelte sich in den folgenden Jahren zu einem Kulturkampf, in dem selbst Theodore Roosevelt vehement Stellung gegen diejenigen bezog, die mit der Fiktionalisierung der Tierwelt das Studium der Natur verunreinigten:

[W]e abhor deliberate or reckless untruth in this study as much as in any other; and therefore we feel that a grave wrong is committed by all who, holding a position that entitles them to respect, yet condone and encourage such untruth.<sup>516</sup>

Die Position des Präsidenten in dieser Debatte blieb indes nicht unhinterfragt, was beispielsweise seine eigene wissenschaftliche Qualifikation anging. Roosevelts Perspektive beschäftigt auch die Tiere in Katherine Glovers Geschichte; der Wolf muss sie über die traurige Wahrheit aufklären:

“He has looked at a good many of the through the barrel of a gun, and when he isn’t bagging game in Washington and throttling tigers that threaten the capitol, he is off to the woods to tickle the deer and the bear and anything that comes his way with friendly bullets. He doesn’t mean any harm, it is just a little way of his. He doesn’t know of course, that we have a fancy for life the same as he. [...]”<sup>517</sup>

Glover rührt hier an das Problem, dass die aus einer ‚objektiven‘ Perspektive dargestellte Natur zum stummen Ding wird; was wiederum nichts daran ändert, dass die durch die ‚Nature Fakers‘ erdachte Agency der Tiere ebenso fremdbestimmt bleibt. In der Geschichte machen sich die Tiere in der Wildnis einen Spaß daraus, den ‚Nature Fakers‘ in der Tat kamera- und romantaugliche Motive zu bieten – wohl die rationalste Reaktion, während in der wirklichen Welt Teddy Roosevelt und Jack London auf den Seiten von Magazinen und Tageszeitungen allen Ernstes darüber stritten, ob nun Wolf oder Bulldogge einen Kampf auf Leben und Tod gewinnen würden.<sup>518</sup> Diese Debatte war letztendlich erneut eine um den literarischen Realismus. Individuelle Erfahrung spielte dabei eine zweiseitige Rolle. London und Roosevelt beriefen sich auf ihre jeweiligen Beobachtungen in der Wildnis; Burroughs witzelte, dass Setons Buch „Wild Animals I Have Known“ besser hätte „Wild Animals I Alone Have Known“ [H.i.O.] heißen sollen, während der Journalist Edward B. Clark alle Zweifel an Roosevelts Fachkenntnissen dadurch abzuschmettern meinte, dass dieser schließlich „the best kind of naturalist“ sei, da er seine Studien „in the field and not in the closet“ mache.<sup>519</sup>

516 Theodore Roosevelt, „Nature Fakers“, 430.

517 Glover, „Prospect Park Nature Fakers“.

518 Edward B. Clark, „Roosevelt on the Nature Fakers“; „Jack London’s Reply to President’s Criticism“, *The Pacific Commercial Advertiser*, 30. Mai 1907.

519 Burroughs, „Real and Sham Natural History“, 298; Edward B. Clark, „Real Naturalists on Nature Faking“, 423.

Diese drei Beispiele – Umwelallegorien bei Dixon und Du Bois, Framing und Faking in der Photographie und die ‚Nature Fakers‘ in der Literatur – können schlaglichtartig das komplexe Verhältnis der Künste der Jahrhundertwende zur Wirklichkeit und Wahrheit der Umwelt beleuchten. Alle drei sind zu einem gewissen Grade ethisch, wenn Menschen sich etwas aneignen oder es um die Repräsentation des Anderen geht; zu einem gewissen Grade sind alle ästhetisch, da es um die sinnlich oder sachlich überzeugende Darstellung ihres Gegenstands geht. Selbst ein kritischer Autor wie W. E. B. Du Bois nimmt dabei eine anthropo- oder gar androzentrische Perspektive ein. Obwohl sich die Prinzessin seiner Geschichte als potenziell außerordentlich mächtig erweist, bleiben dennoch die Männer die Handelnden – Frauen werden befreit oder bedrängt. Wie Carolyn Merchant in *The Death of Nature* nachverfolgt, ist die Vorstellung einer ‚weiblichen‘ Natur, die gewaltsam ihrer Rohstoffe beraubt wird, bereits lange vor der Industrialisierung bekannt. Plinius der Ältere, der explizit von einer „Mutter“ Erde spricht, beklagt in seiner Naturgeschichte aus dem späten 1. Jahrhundert die Übergriffe des Menschen und scheut sich nicht vor brutalen Bildern; wie Du Bois – der ihn gelesen haben konnte – verbindet Plinius Eisen und Erdbeben:

Wir spüren allen ihren Adern nach, wir wohnen auf einer ausgehöhlten Erde, und wundern uns, daß sie zu weilen spaltet, oder das sie erschüttert, als wenn wir dergleichen von dem Unwillen unserer geheiligten Mutter nicht erpressen könnten. Wir dringen bis in ihr Eingeweide und suchen beim Aufenthalte der Verstorbenen Schätze, als ob sie da, wo wir sie mit Füßen treten, nicht gütig, nicht fruchtbar genug wäre.<sup>520</sup>

Dieser Anspruch auf ‚(körperliche) Unversehrtheit‘ von Erde oder Natur kann selbst zu einem Klischee werden, wenn Unversehrtheit zur weiblichen Tugend stilisiert und schließlich zum (männlichen) ‚Besitz‘ wird. Auch jenseits von Geschlechterpolitik durchzieht die problematische Verknüpfung von ‚Ursprünglichkeit‘ und ‚Reinheit‘ mit ‚Schutz‘ und faktischer Unterwerfung auf unterschiedlich (selbst)kritische Weise das Naturverhältnis der Menschen im Fernen Westen – dies beginnt mit der Vorstellung, dass der zuvor durchaus besiedelte Kontinent „free land“ sei, über das sich nun vom Osten her die zivilisierende *Frontier* bewege.<sup>521</sup> Nach der Aneignung des Lands und der Vertreibung der bisherigen Einwohner und Einwohnerinnen verändert die Wildnis ihren Charakter: Sie wird nun zu etwas, was „konsumiert“ werden kann, zu einem Ort der Andacht oder des (weitgehend *gefahrlosen*, weil verwalteten) Abenteuers für betuchte Stadtmenschen.<sup>522</sup> Die Wildnis, die zuvor als rein *feindseliger* Raum betrachtet wurde, wird so zunehmend zu ei-

520 Plinius Secundus, *Naturgeschichte*, 2:654. Im Original wird der Begriff ‚Mutter‘ nicht verwendet, Plinius diskutiert allerdings diese ‚mütterliche‘ Natur der Erde samt der Untaten der Menschen zuvor im 1. Buch seiner *Naturgeschichte*. Plinius Secundus, *Naturgeschichte*, 1:46.

521 Turner, *The Frontier in American History*, 3.

522 Vgl. William Cronon, „The Trouble With Wilderness. Getting Back to the Wrong Nature“, 78f.

nem *ästhetischen* Objekt. Die Entwicklung der ‚schönen Landschaft‘ im neuzeitlichen Europa wird dabei um die für die Nation sinnstiftende Idee der *Frontier* ergänzt.

Wie die ‚schönen Ruinen‘, die zerstörten Städten wie Chicago und San Francisco vorübergehend eine antike Vorgeschichte verliehen, ist die Wildnis ein historisch paradoxer Raum. Der Umwelthistoriker William Cronon weist darauf hin, dass Vorstellungen der amerikanischen Wildnis in mehrfacher Hinsicht als Fluchten vor oder aus der Geschichte verstanden werden können. Nicht nur muss die frühere Besiedlung durch die Ureinwohner und -einwohnerinnen ‚vergessen‘ werden; zudem verweisen alle der Erzählungen, die um die Wildnis und ihre Versprechen gemacht werden, auf Zeiten und Räume *jenseits* der Geschichte – sei es der Garten Eden, sei es ein transzendenter Ort des Erhabenen, sei es die jugendlich-aufregende Wildnis der *Frontier*, in der der Abenteurer seine *eigene* Vergangenheit hinter sich lassen kann, oder sei es die zeit- und geschichtslose Zone, die *noch* nicht durch die Zivilisation verwandelt worden ist.<sup>523</sup> In der Ära Roosevelts wird dann die Erfahrung in der Wildnis zum notwendigen Ersatz für die verloren gegangene *Frontier*, oder, wie Christine Macy und Sarah Bonnemaïson treffend formulieren, zu deren *Re-Enactment*. Gerade die Jagd soll darin als ‚Charakterschule‘ taugen, wie sie zuvor Turner in der Expansion gen Westen sah.<sup>524</sup> Ästhetik, Abenteuer und Naturbeherrschung fallen in eins. Geradezu paradigmatisch erscheint hier ein Interview, das Hamlin Garland 1895 mit dem populären Tierbildhauer Edward Kemeys für *McClure's* führte. Kemeys, erfahren wir, führt bereits als Jugendlicher im Bürgerkrieg das Kommando über ein schwarzes Artillerie-Regiment, lebt später unter Jägern und Indianern.<sup>525</sup> Sein Metier bringt er sich selbst bei – „Nothing but study of the fact“, bezeugt er dem begeisterten Garland gegenüber und verbindet schließlich Abenteuer und Beruf, wenn er auf der Jagd das ‚Material‘ für seine Skulpturen sucht:

“Oh, we had a noble life! I was happy now. Every night I had all the animals I could use for dissection and posing. I used to sit around on a roll of hides after supper and sing. The boys always called for ‘The Lady in Crape.’ They never seemed to tire of it.”<sup>526</sup>

Nach einer entsprechenden musikalischen Einlage auf Wunsch des Interviewers fährt Kemeys mit der Beschreibung seiner Reise gen Westen fort, zu der er sich zeitgemäß einen femininen Geist zur Inspiration heraufbeschwört:

523 Ebd., 79f.

524 Christine Macy und Sarah Bonnemaïson, *Architecture and Nature*, 55. Vgl. Kapitel 10 bei Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind*; zu historischen Vorläufern Merchant, *The Death of Nature*, 130f.

525 Hamlin Garland, „Edward Kemeys“, 122, 125–27.

526 Ebd., 122, 126.

I seemed always to be following the genius of this new art whose home was in the West. I thought of it so much, I came to make a personality of it. I felt I must seek her in the mountain fastnesses of the West. I wanted to go to the very heart of the wilderness, and then came to the mountains! I went all through them. I met the mountain animals, I killed them, grizzlies, sheep, wolves.<sup>527</sup>

Dies alles liest sich wie eine unfreiwillige Illustration zu Heideggers Kritik am Weltbild, wenn das Tierleben in der Tat ‚vergegenständlicht‘ wird, um zum Bildgegenstand werden zu können; nicht zuletzt fällt hier der sarkastische Spruch des Protagonisten aus Stanley Kubricks Vietnam-Film *Full Metal Jacket* ein, in dem er seine Motivation für den Kriegseinsatz damit beschreibt, „interessante, anregende Menschen aus einer alten Kultur“ zu treffen – und zu töten. Dieser Vergleich zwischen Jagd und künstlerischer Motivsuche ist den Menschen der Jahrhundertwende keineswegs fremd. Der bereits entsprechend „Hunts With a Camera“ betitelte Artikel zu Arnold Genthe aus dem *Oregon Daily Journal*, aus dem im vorletzten Kapitel zitiert wurde, breitet diese Metapher detailliert aus:

Of all the forms of game that fell before the gunnery of the camera, the shyest and wariest is not the creature of the forest or the stream, but the ordinary imported Chinaman. Between lack of comprehension and superstitious fear, he regards the little machine with the snapping shutter in a spirit of mingled awe and hatred. That is why good photographs of Chinamen are so rare.<sup>528</sup>

Der Rassismus des Artikelautors braucht Genthe selbst nicht angelastet zu werden – dennoch zeigt dieses Zitat, wie stark solche Figuren des ‚unzivilisierten‘, nicht-menschlichen oder eben ent-menschlichten ‚Anderen‘ in der Vorstellung des amerikanischen Bürgertums verankert waren. Die politischen Dimensionen dessen sind, wie in Abschnitt 4.6. erneut aufgegriffen werden wird, nicht zu vernachlässigen. Zusammenfassend für das große Thema des Naturverständnisses in der ‚westlichen‘ Tradition kann hier festgehalten werden, dass die *Beherrschung* der Natur jeweils zwischen dem Subjekt und dem Objekt, dem Jenseitigen und dem Inneren des Menschen (und des Menschlichen) oszilliert: Die Natur kann *im* oder *am* Menschen das Unterbewusste und Vorgeschichtliche sein, das erst durch die Zivilisation geformt werden muss – uns sie kann als Umwelt das sein, was *außerhalb* des Menschen auf ähnliche Weise angegangen werden kann. Im Extremfall ist Fortschritt dann lediglich *pro forma* mit Aufklärung verbunden: Es geht nicht um die *Überwindung* ‚vormoderner‘ Vorurteile, sondern um die *Überwältigung* des ‚Natürlichen‘ durch das ‚zivilisierte‘ Subjekt, das seine vorgebliche Fortschrittlichkeit als Rechtfertigung zur Machtausübung sieht. Oder, anders gesagt: Das ‚Fortschrittliche‘ wird auf paradoxe Weise zu einem statischen Wert, an dem gemessen wird, wer herrschen und was beherrscht werden muss. Inwiefern ein Anspruch auf eine *gegenseitige* Transformati-

527 Ebd. Vgl. zu Kemeys Macy und Bonnemaïson, *Architecture and Nature*, 50–55.

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

on, wie ihn Turner für den amerikanischen Menschen an der *Frontier* stellte, dann noch erfüllt werden kann, bleibt als zentrale (ethische) Frage offen.

Hamlin Garland sah im jagenden Autodidakten Kemeys tatsächlich einen Repräsentanten des „true Genius of American art“, wie er ihn in *Crumbling Idols* zuvor ersehnt hatte – „an art which springs direct from a knowledge of nature and a fearless love of truth.“<sup>529</sup> Dass dieses ‚realistische‘ Zusammendenken von Kunst und Feldforschung bei Garland oder den Gegnern der ‚nature fakers‘ mit dezidiert modernen Vorstellungen einer empirischen Wahrheit zusammenhängt, kann nicht geleugnet werden – für den New Yorker Naturschützer und Zoodirektor William T. Hornaday kam die Aufnahme oder gar das Belassen von Büchern eines ‚nature fakers‘ in einer Schulbibliothek der Vernachlässigung erzieherischer Pflichten gleich.<sup>530</sup> Ebenso wenig kann aber geleugnet werden, dass die Beispiele für die Wahrheitssuche auffällig oft mit wirklicher oder metaphorischer Jagd einhergingen – selbst, wenn es sich um *candid photography* von Menschen im Herzen einer Großstadt handelte. Die „fearless love of truth“ war dabei weniger eine, in der sich jemand der Willkür der Autoritäten aussetzte, um eine unbequeme Wahrheit zu verbreiten, als eine bürgerliche Suche nach dem Abenteuer, die nur die eigene zivilisatorische Überlegenheit weiter stützte oder das urbane Ego an der Wildnis abhärtete (der um wissenschaftliche Wahrheit so besorgte Hornaday stellte 1906 im Affenhaus seines Zoos den Pygmäen Ota Benga aus, wo dieser zur Belustigung des Publikums mit einem Bogen auf Zielscheiben schoss. Ota Benga konnte 1906 den Zoo verlassen und beging 1916 Suizid; „[f]inally the burden of the white man’s civilization became too great for him to bear, and he sent a bullet through his heart“, schrieb die *New York Times* im Nachruf).<sup>531</sup>

In Bezug auf die Darstellung der Katastrophe von 1906 stellte der Natur-Kultur-Diskurs eher den Hintergrund, als direkt zutage zu treten. Ein Grund wird sein, dass eine ‚natürliche‘ Ursache der Katastrophe ohnehin gezielt heruntergespielt wurde; die Katastrophe als willkommene Erneuerung der *Frontier*-Erfahrung und des Geistes der Pioniere und 49ers, der frühen Goldgräber, kam darin ganz ohne die Wildnis aus. Erdbeben und Feuer bleiben eine im Wesentlichen *städtische* Erfahrung. Allegorische Darstellungen beschränken sich entsprechend auf die bereits besprochenen Bilder einer personifizierten Stadt – dass in diesen, wie im Falle Dixons, noch Vorstellungen der Natur durchscheinen, ist nicht deren hauptsächliches Anliegen. Eine Ausnahme bilden ein paar einfach gezeichnete, mit „B. K. Leach“ signierte Postkarten. Hier steht für die Erde ein anthropomorpher Globus ein, der – mit einem Hundekörper versehen – einen als „San Francisco“ beschrifteten Jungen im Maul hält („Our little Shake-Up April 18th“) oder, mit menschlichem Körper, Ziegelsteine auf eine Person im Nachthemd wirft, während im Hintergrund Hochhäuser zusammenstürzen („The Day We Dodged Bricks“). Eine der

529 Garland, „Edward Kemeys“, 130f.

530 Clark, „Real Naturalists on Nature Faking“, 424.

531 „Ota Benga, Pygmy, Tired of America. The Strange Little African Finally Ended Life at Lynchburg, Va.“, *The New York Times*, 16. Juli 1916.



148. Eugene Zimmerman, Titelseite für *Judge*, 26. Mai 1906.

originellsten Zeichnungen zur Katastrophe stammt von Eugene „Zim“ Zimmerman, einem New Yorker Cartoonisten. Für das Titelbild der Satirezeitschrift *Judge* zeichnete er die Erde als einen älteren Herren mit Trinkernase, Brille und Hut; der Qualm, der aus der Zigarre in seinem Mund steigt, ist mit „Vesuvius“ beschriftet, während eine große Binde über seiner Stirn die Aufschrift „California“ trägt (Abb. 148). „I hope I shall never have one of those splitting headaches again“, klagt er sein Leid, auf den lädierten Schädel deutend. Ein rotes Kreuz markiert „San Francisco“, auch wenn die Stadt an der Bucht aus der Perspektive der Ostküste eher mitten in Texas zu liegen scheint. Hinter dem ‚Kopf‘ der Erde steht bereits die Sonne am Himmel, während die Figur sich auf einer dichten Wolkenbank aufstützt – die Erde ist hier ein

im Grunde aus jedem komplexeren ethischen, politischen oder wissenschaftlichen Zusammenhang befreiter Sympathieträger. Weder Ursache noch Folgen der Katastrophe werden dargestellt; nach dem Habitus dieses ‚Herren Erde‘ zu urteilen konnte er schlichtweg in der Nacht zuvor etwas zu viel über den Durst getrunken haben. Im Gegensatz zu den moralisch aufbauenden Allegorien der Franciscas und Columbias sagt dieses Bild allenfalls, dass am nächsten Morgen wieder die Sonne aufgehen wird – selbst wenn ihre Strahlen vorübergehend nicht ganz willkommen sein sollten.

### 4.3. Ästhetische Überwältigung

Bilder sind nie nur Plattformen ideologischer Rhetorik und medialer Selbstreflexion, sondern immer auch eine sinnliche Erfahrung – so sehr letztere selbst durch Ideologie und Kultur gerahmt sein mag. Gerade bei Bildern von Naturereignissen und Katastrophen werden diese Erfahrungen besonders extrem ausfallen, bis hin zum Zweifel an den eigenen Sinnen. Interessant ist, die Katastrophe entsprechend anhand des Gegensatzpaares vom Schönen und Erhabenen zu betrachten, selbst wenn wir diese Kategorisierung



des 18. Jahrhunderts mit guten Gründen nicht als allzu bindend betrachten sollten.<sup>532</sup> Es ist naheliegend, ein katastrophales Ereignis entsprechend dem Erhabenen zuzuordnen, wenn es im Sinne Edmund Burkes Vorstellungen von Schmerz und Gefahr aufruft.<sup>533</sup> Tatsächlich ist eines von Burkes Beispielen in seiner *Philosophical Enquiry* von 1757 ein hypothetisches Erdbeben in London, dessen Ruinen mehr Menschen aus aller Welt anziehen würden als die intakte Stadt selbst.<sup>534</sup> Für den Philosophen und späteren Politiker war es dabei maßgeblich, dass der Schrecken jeweils aus sicherer Ferne betrachtet werden konnte, um den Eindruck des Erhabenen hervorzurufen. Diese These ist medientheoretisch außerordentlich wichtig, wenn beispielsweise – wie für Susan Sontag – die Photographie neue Formen des Voyeurismus ermöglichen wird. Burke selbst geht auf Medien nur bedingt ein, wenn er die Wirksamkeit künstlerischer Darstellungen des Schreckens an ihrer Wirklichkeitstreue misst; eine These, die recht zeittypisch dem Ideal des Mimetischen in der Kunst folgt und heute in mehrfacher Hinsicht zu relativieren ist – alleine schon aufgrund des Phänomens, dass in realen Ereignissen wie dem Angriff auf das World Trade Center Medienbilder ‚wiedererkannt‘ werden (vgl. Abschnitt 1.6.).

Wie Burke leitet Kant gut dreißig Jahre später das Erhabene vom Schrecken der Naturgewalten ab. Das ‚dynamisch Erhabene‘ einer „Macht, die über uns keine Gewalt hat“ ist dabei ein Effekt der *Überwindung* der Natur durch die Menschen.<sup>535</sup> Selbst wo der Mensch als Individuum noch der Macht der Natur wehrlos ausgesetzt sein kann, bleibt er als Angehöriger einer vernunftbegabten Spezies doch von ihr unabhängig:

Also ist die Erhabenheit in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserm Gemüte enthalten, sofern wir der Natur in uns, und dadurch auch der Natur (sofern sie auf uns einfließt) außer uns, überlegen zu sein uns bewußt werden können.<sup>536</sup>

Kants Analyse des Erhabenen könnte so die Grundlage einer Ästhetik der *Frontier* bilden, wengleich für ihn wie zuvor für Burke die sichere Distanz zum furchterregenden Ereignis notwendig ist, um ein ästhetisches Urteil fällen zu können; als Charakterschule kann das ‚dynamisch Erhabene‘ dennoch gelten, wenn dessen

Gegenstände [...] die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen, und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.<sup>537</sup>

---

532 Vgl. zum Sinn oder Unsinn des ‚Erhabenen‘ als einer aktuellen Kategorie James Elkins, „Against the Sublime“.

533 Edmund Burke, *Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 36.

534 Ebd., 44.

535 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 184.

536 Ebd., 189.

537 Ebd., 185.

Da es sich bei der Überwindung der Natur *im* Menschen nicht zuletzt um die Überwindung des Sinnlichen durch die Vernunft handelt, stellt Kants Theorie jedoch die *Darstellbarkeit* des Erhabenen weitaus stärker infrage als Burkes frühere Untersuchung – in diesem Sinne will Kant gerade im alttestamentarischen Bilderverbot einen ausnehmend erhabenen Moment ausmachen und entsprechend den Grund für das überlegene moralische Gemüt des Judentums in seiner historischen Blütezeit.<sup>538</sup> Dieses Problem findet sich noch in Du Bois Science-Fiction-Erzählung wieder. Bereits begrifflich schließt sie an bestimmte andere Konzepte in Kants Theorie an, wenn letzterer bei der Diskussion des ‚mathematisch-Erhabenen‘ anhand der ägyptischen Pyramiden oder des Petersdoms zu beschreiben versucht, die weder aus weiter Ferne noch aus der Nähe, wo sie in einzelne Details zerfallen, ihre Wirkung entfalten können:

Denn es ist hier ein Gefühl der Unangemessenheit seiner Einbildungskraft für die Idee eines Ganzen, um sie darzustellen, worin die Einbildungskraft ihr Maximum erreicht, und, bei der Bestrebung, es zu erweitern, in sich selbst zurück-sinkt, dadurch aber in ein rührendes Wohlgefallen versetzt wird.<sup>539</sup>

Dies ist eben das „Great Near“, das Professor Johnson dank Statistik und Optik in seinem Megaskop sichtbar machen kann. Folgen wir Kants These, müsste diese gelungene Visualisierung das Gefühl des Erhabenen also aufheben, aber der Ich-Erzähler in Du Bois Geschichte ist dennoch nicht wenig erschüttert, als er von der Maschine ablässt. In gewisser Hinsicht kann das „Megaskop“ noch als die *Konsequenz* des ‚mathematischen Erhabenen‘ verstanden werden, das – wie Kant schreibt – „nur im Gemüte des Urteilenden, nicht in dem Naturobjekte“ selbst gesucht werden müsse.<sup>540</sup> Das Gefühl des Erhabenen besteht letztlich nur zur Hälfte aus der „Unlust“ angesichts der „Unangemessenheit der Einbildungskraft in der ästhetischen Größenschätzung“, und wird erst durch die „Lust“ vervollständigt, „jeden Maßstab der Sinnlichkeit den Ideen der Vernunft unangemessen zu finden.“<sup>541</sup> Selbst das Unüberschaubare an der Natur ist klein angesichts des – menschlichen – Konzepts des Unendlichen; so ist das ‚Erhabene‘ auch unmittelbar Teil des anthropozentrischen Weltbilds, wie das „Megaskop“ die technische Erfüllung des letzteren ist (Heidegger würde über dieses Gerät nurmehr stärker erschrecken als über die Photographie der Erde).

In diesem Vergleich wird Kants eigene Beschränkung des ‚Erhabenen‘ auf die „rohe[...] Natur“ übergangen, die Menschengemachtes ausschließt; doch gerade darin kann vielleicht dem Zeitgeist des frühen 20. Jahrhunderts Genüge getan werden – die Komplexität der industriellen Gesellschaft ist nun zu einem neuen Paradigma der „Unangemessenheit“ menschlicher Einbildungskraft geworden. Sie ist derart unüberschau-

---

538 Ebd., 201.

539 Ebd., 174.

540 Ebd., 179.

541 Ebd., 180f.

bar, dass sie darin letztlich ihre Zweckmäßigkeit – für Kant das wesentliche Ausschlusskriterium für ein Empfinden des Erhabenen – längst verloren hat. Am äußeren Ende dieses Diskurses wird einige Jahrzehnte später das „nuclear sublime“ stehen, wenn schließlich die durch Menschen (oder einen *Unfall*) ausgelöste vollständige Zerstörung unserer Lebenswelt zur neusten Grenze menschlicher Einbildungskraft wird.<sup>542</sup>

Kants Skepsis gegenüber einer Darstellbarkeit des Erhabenen hinderte die Künstler seiner Zeit keineswegs daran, gerade diese anzugehen und dafür spezifische Bildformeln zu entwickeln. Ob bei deren Betrachtung tatsächlich ein Gefühl des Erhabenen aufkommen kann oder sie vielmehr die Situation illustrieren, in der dieses Gefühl entstehen könnte, braucht hier nicht zur Debatte zu stehen – wesentlich ist, dass sich diese Bildformeln bis in unsere Zeit erhalten haben und auch die Kompositionen der Arbeiten Genthés oder Dixons beeinflussen. Die vermutlich einprägsamste dieser Bildformeln, die sich von den Vesuv-Gemälden Pierre-Jacques Volaires und Michael Wutkys über Caspar David Friedrich bis hin zum aktuellen Kino durchzieht, ist der Einbezug (verhältnismäßig) kleiner Betrachterfiguren in die Darstellung überwältigender Naturszenarien; sie findet sich noch auf dem Poster für Roland Emmerichs Weltuntergangsfilm 2012, wo in offener Anlehnung an Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* ein tibetanischer Mönch einem gewaltigen Tsunami entgegenblickt, der gerade eine gegenüberliegende Bergkette überflutet. Diese Bildformel hat wahrnehmungspsychologisch zwei widersprüchliche Auswirkungen: Das Betrachten der Betrachtenden ermöglicht eine *doppelte* Distanz zum schrecklichen Geschehen und bietet zugleich Identifikationsfiguren innerhalb des Bildraums. Zumindest in der Photographie geht die Einladung zur Schaulust so einher mit der Einsicht in die ‚doppelte Passivität‘ gegenüber den Ereignissen im Bild, wie sie Susan Sontag analysierte (vgl. Abschnitt 2.7).

Der Erfolg dieser Bildformel darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass in diesem letzten Viertel eines Jahrtausends sowohl die Rolle des Bilds wie das Verhältnis von Mensch und Natur im Wandel war – und damit, wie in den vorangegangenen Kapiteln angedeutet wurde, auch die Funktion des Kunstwerks als einer Aufzeichnung oder Vermittlung der Natur neu und heftig diskutiert wurde. Zwischen dem Europa der *Grand Tour* und der Romantik und dem Amerika der *Frontier* und ihrer Wildnis herrschen Kontinuitäten und Brüche. Volaire oder Wutky reisen – wie für kultivierte Europäer aus dem Norden und Westen üblich – nach Süden, um dort in den Resten der Antike die (Vor-)Geschichte der eigenen Zivilisation zu erleben und am Vesuv die überzeitliche Gewalt der Natur. Wenn Jahrzehnte später die Maler der Hudson River School die amerikanische Wildnis erkunden, ist dies aber nicht nur eine Reise in eine (imaginäre) Vergangenheit, sondern eine zumindest *visuelle* Eroberung der Neuen Welt. Wie Michael Wutky Ende des 18. Jahrhunderts an den Krater des Vesuv klettert, kämpft sich Frederic Edwin Church Mitte des 19. Jahrhunderts mühsam durch den Dschungel Ecuadors, um am rauchenden und bebenden Vulkan Sangay endlich sein Skizzenbuch auspacken zu können.<sup>543</sup> In bei-

542 Vgl. Frances Ferguson, „The Nuclear Sublime“.

543 Vgl. Barbara Novak, „American Landscape“, 38.

den Fällen setzen sich die Künstler einer persönlichen Gefahr aus, um ein spektakuläres Bild produzieren zu können. Das ‚Heroische‘ des Landschaftmalers nimmt die Empirik und Garlands „Furchtlosigkeit“ des Realismus vorweg, und auf komplexere Weise ebenso die Rolle des Photographen als eines flanierenden Detektivs.

Die ideologische Rahmung ist dennoch an allen dieser Momente und Orte unterschiedlich. Neue Theorien des Erhabenen und der Aufschwung der Naturwissenschaften machen es im 18. Jahrhundert erst möglich, dass ein überwältigendes Naturereignis zum Bildmotiv wird; was zuvor Stoff für Nachrichten oder Sünden- und Strafdiskurse war, kann jetzt als erbauliches Bildwerk bestaunt und letztlich konsumiert werden.<sup>544</sup> Nicht zufällig verwendet Burke für den Gemütszustand angesichts des Erhabenen den beinahe frivolen Begriff ‚delight‘.<sup>545</sup> Im 19. Jahrhundert ist dieser Diskurs bereits etabliert – ganz zu Schweigen von der Photographie, durch die die Herstellung eines ‚empirischen‘ Bilds in der Feldforschung neu definiert wird. In Amerika wirken zusätzlich für die dortige Gesellschaft wesentliche Fragen um Religion und Transzendenz auf das Konzept des Erhabenen ein; bis ins 20. Jahrhundert hinein werden diese Fragen dann von der ebenso kritischen wie bequemen Bourgeoisie immer weiter umformuliert oder fallengelassen. Wenn also auf Genthés Photos die Menschen San Franciscos zu einem imposant verhangenen Himmel emporschauen, unter dem gerade ihre Stadt untergeht, erkennen wir darin die bekannten Bildformeln („the cloudy sky is more grand than the blue“, stellt Burke lapidar in seiner *Enquiry* fest<sup>546</sup>) und eindrucksvoll das Verhältnis zwischen der erhabenen Gewalt und den Menschen, die in deren Betrachtung versunken sind – der historische Diskurs braucht aber nicht aufgerufen zu werden, um diese Bilder zu verstehen oder gar die Wahl des Motivs zu rechtfertigen.

Das Erhabene nimmt jedoch eine andere Funktion an, wenn wie im Falle der „Francisca“-Illustrationen Dixons oder seines „Genius of the West“ der Bildinhalt ethisch oder politisch verstanden werden soll. Auch hier wird der Mensch ins Verhältnis gesetzt: die winzigen Figuren, die auf den beiden Titelseiten für *Sunset* unter der gigantischen Stadtallegorie kaum auszumachen sind; der Siedler-Trek, angesichts des Geistes des Westens auf Spielzeuggröße geschrumpft. Im Gegensatz zur Landschaftsmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts, aber auch zu Genthés Photographien ist in diese Bilder eine Handlungsaufforderung eingeschrieben – eine Stadt muss wieder aufgebaut, der Westen erobert werden. Die Rolle der Betrachtenden im Bild ist hier nicht länger rein kontemplativ, sondern solidarisch oder motivierend; erhaben ist nicht nur die Natur, sondern auch die *Aufgabe*, vor der die Menschen stehen. Dies setzt diese drei Illustrationen Dixons, seine Titelblätter für die Sonntagsbeilage des *Chronicle* und in eingeschränktem Maße die „Francisca“-Bilder für Amelia Truesdells Buch wiederum von den vielen anderen allegorischen Bildern ab, die im vorangegangenen Kapitel besprochen wurden – mit der Ausnahme von John Gasts Fortschrittsallegorie von 1872 und vielleicht Alfred Fredericks bedrohli-

544 Vgl. Valerie Hammerbacher, „Vesuvius in Eruption“.

545 Burke, *Philosophical Enquiry*, 33f.

546 Ebd., 75.

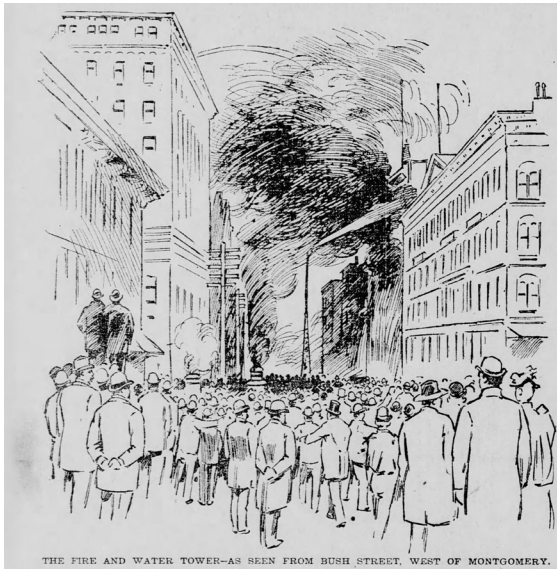
cher Zeichnung zum Großbrand in Chicago (Abb. 122 & 123). Ohne damit einen strengen Gattungsbegriff einführen zu wollen, könnte hier von einem ‚Frontier Sublime‘ gesprochen werden, in dem das Erhabene zum Aufruf wird, es selbst zu erfahren – eine stete Aufforderung, sich „mit der scheinbaren Allgewalt der Natur“ zu messen. Dass dadurch die von den Philosophen des 18. Jahrhunderts eingeforderte Zweckfreiheit ästhetischer Erfahrung aufgehoben wird, muss kein Widerspruch sein; schließlich könnte mit Heidegger dafür argumentiert werden, dass gerade der anthropozentrische Blick auf die Natur letztere der menschlichen Herrschaft und also einem Zweck unterordnet. Das ‚Frontier Sublime‘ wäre so die konsequente Fortführung neuzeitlicher ästhetischer Theorie. Die Kunsthistorikerin Barbara Novak schreibt entsprechend, dass bereits mit der Hudson River School das frühere Konzept des Erhabenen in einem „religiösen, moralischen und oft nationalistischen Konzept der Natur“ aufging, um „die aggressive Eroberung des Landes“ rhetorisch zu überformen.<sup>547</sup>

Die Allegorie und das Erhabene stehen in einem Spannungsverhältnis zueinander. Personifikationen wie Columbia, Francisca oder der „Geist des Westens“ sind ungeachtet ihrer Größe oder gar Maßlosigkeit dem menschlichen Subjekt *vergleichbar* – dem kann in der konkreten künstlerischen Umsetzung entgegengewirkt werden, wenn Dixon beispielsweise seine Figuren in Wolken oder Rauch auflöst, oder Du Bois die Haare seiner Prinzessin mit einem ganzen Kontinent verwebt (als herausragendes Beispiel für eine solche Verunklarung nennt Burke Miltons Beschreibung des Todes, dessen Substanz und deren Schatten jeweils das eine oder andere hätten sein können).<sup>548</sup> Ebenso wichtig sind die gesellschaftlichen Konventionen, die durch die Attribute solcher Personifikationen aufgerufen werden – die ‚schöne Frau‘ widerspricht dem klassischen Konzept des Erhabenen durch die üblichen Assoziationen der Mütterlichkeit oder einer zu beschützenden Maid, selbst dort, wo Dixon und Du Bois selbst an diesen Klischees rütteln. Darin gehört sie den dem Erhabenen gegensätzlichen Kategorien des Schönen oder gar Begehrten an, die – so zumindest bei Burke – dem gesellschaftlichen Zusammenhalt oder der Arterhaltung dienen (was sowohl der ‚Besiedlung‘ des Westens wie dem Wiederaufbau der Stadt zugute käme).<sup>549</sup> Letzten Endes zeugt die Allegorie der ‚schönen Frau‘ für die Umwelt (zu der im weitesten Sinne auch Stadt und Land gehören) von der Perspektive, aus der *beide* betrachtet werden. Dass im hier vorgestellten Pantheon der Personifikationen die wenigen männlichen Figuren wie die anthropomorphen Erdkugeln eher lächerlich und keineswegs erhaben daherkommen, spricht *ex negativo* weniger für Emanzipation als dafür, dass weibliche Figuren (und entsprechend die durch sie personifizierten Ideen und Gegenstände) weiterhin nur als Ideal und nicht als Subjekt gedacht werden.

547 Novak, „American Landscape“, 39. Übersetzung J. B.

548 Burke, *Philosophical Enquiry*, 55.

549 Ebd., 39f.



149. Illustration zu „Destruction by Flame, Smoke and Water“, *San Francisco Call*, 1. August 1893.

#### 4.4. Kritische Posen

Die Theorie vom Erhabenen ist nicht unbedingt notwendig, um Bilder von Katastrophen zu verstehen und zu analysieren; dass bereits der Begriff historisch mit der Darstellung von Naturgewalten in der ‚westlichen‘ Neuzeit verbunden ist, schwingt dennoch bis in unsere Zeit mit – dem Philologen Arnold Genthe wird dies alles bekannt gewesen sein. Es wäre sicherlich interessant, die Begriffspaare des Erhabenen und der Allegorie einerseits und des menschlichen Subjekts und seiner Umwelt andererseits für den ‚Fernen Westen‘ weiter zu untersuchen, doch dies soll hier nicht weiter Aufgabe sein. Ob sie nun wahrnehmungsphysiologisch oder vor dem Horizont menschlicher Subjekterfahrung gedeutet wird, bleibt die Schaulust angesichts der Katastrophe selbst als Phänomen bestehen. In Frank Norris’ um 1895 geschriebenen, zu Lebzeiten aber unveröffentlichten San-Francisco-Roman *Vandover and the Brute* wird sie in ihrer lokalen Ausprägung zum Motiv einer kurzen Szene, in der der Protagonist und sein Freundeskreis ein Feuer an den Bush und Hyde Streets besichtigen. Bereits zwei Häuserblocks vor dem Brand sind sie Teil einer Menge, die sich auf die Suche nach dem Spektakel gemacht hat:

On the front steps of many houses stood middle-aged gentlemen, still holding their evening papers and cigars, very amused and interested in watching the crowd go past. One heard them from time to time calling to their little sons, who were dancing on the sidewalks, forbidding them to go; in the open windows above could be seen the other members of the family, their faces faintly tinged with the glow, looking and pointing, or calling across the street to their friends in opposite houses. Every one was in good humour; it was an event, a fête for the entire neighbourhood.<sup>550</sup>

Norris starb noch vor der großen Katastrophe von 1906; *Vandover* wurde 1914 von seinem Bruder herausgegeben, der nach eigener Aussage einige nicht mehr rekonstruierbare Eingriffe in den Text vornahm.<sup>551</sup> Der Schriftsteller konnte sich für diese Szene beispielsweise an einem Brand orientiert haben, der im 31. Juli 1893 abends ein Warenlager

<sup>550</sup> Frank Norris, *Vandover and the Brute*, 54.

<sup>551</sup> Vgl. Donald Pizer, *The Novels of Frank Norris*, 31–33.



in der Bush Street verwüstete. „A crowd of people quickly gathered [...] and watched with painful interest the flames eating their way from front to rear“, schrieb der *Call* und illustrierte den Artikel mit einer Ansicht, auf der vor allem das schaulustige Publikum zu sehen ist (Abb. 149).<sup>552</sup> Dies war jedoch bei weitem nicht der einzige Brand, der in diesen Jahren in San Francisco das Presse- und Publikumsinteresse auf sich zog, und erst recht nicht die erste Katastrophe, die in den USA zum Spektakel wurde. 1889, als Norris selbst noch europäisierende Ritterromancen schrieb, zog die fatale Flutkatastrophe in Johnstown zahllose Schaulustige in die zerstörte Kleinstadt in Pennsylvania; ein Eisenbahnunternehmen bot für 2,35\$ Kurztrips an und empfahl den Reisenden, angesichts der schlechten Versorgungslage vor Ort Picknick-Körbe mitzunehmen.<sup>553</sup>

Genthes Photos der Sacramento und Clay Streets illustrieren solche Schaulust hervorragend, doch ein anderes seiner Bilder vom 18. April ist darin noch prägnanter. Wahrscheinlich vom Russian Hill aufgenommen, zeigt das Photo eine Ansicht der brennenden Stadt, bevor die Flammen noch Chinatown erreicht haben (im folgenden *Russian Hill A*). Wie auf *Sacramento Street* hebt sich das Gebäude der Pacific Mutual Life Insurance gegen den Qualm ab; links davon ist die Hall of Justice – mit noch intaktem Turm – zu sehen, rechts davon die Gebäude an der California Street. Nicht weit vor dem Photographen haben es sich einige Männer bequem gemacht, um das Geschehen zu betrachten; weitere Menschen sitzen oder spazieren weiter unten die Anhöhe hinab. Zwischen ihnen kommen zwei Frauen einen Pfad hinauf – sie blicken lachend den Hang hinauf, während sich eine ins Haar greift oder ihren Hut zurechtrückt. Ob sie nun zu den Männern zu Genthes Füßen oder direkt in die Kamera schauen: Die Blicke hinab auf das Spektakel werden plötzlich



150. Arnold Genthe, *Panorama from Russian Hill*, 1906.

552 „Destruction by Flame, Smoke and Water. A Disastrous Fire Breaks Out on Bush Street“, *San Francisco Call*, 1. August 1893.

553 Godbey, „Disaster Tourism and the Melodrama of Authenticity“, 279f.



151. Arnold Genthe, [San Francisco viewing the city burning after the 1906 earthquake], 1906.

152. A. Genthe. [Spectators sitting on hillside watching fires consume the city after the 1906 San Francisco earthquake], 1906.

unterbrochen und auf bewusste Weise erwidert, als hätten sie ohnehin den beiden Frauen gegolten (Abb. 150). Der Zufall will es, dass unten im Stadtzentrum – zwischen der Pacific Mutual und dem Kohl Building – das Bank- und Versicherungsgebäude zu sehen ist, vor dem Edith Irvine aus fast gleicher Richtung, aber unmittelbarer Nähe eine Menschenmenge fotografierte und ihrerseits in den Blick einer einzelnen Passantin geriet (vgl. Abschnitt 2.7., Abb. 57 & 58).

Genthe machte weitere Aufnahmen auf Russian Hill. Eine zeigt die beiden Frauen mit dem Rücken zur Kamera, wie auch sie zur Stadt hinabblicken (*Russian Hill B*; Abb. 151); eine weitere, etwas unscharfe ist von einem anderen Standpunkt aufgenommen. Hier schaut ein Kleinkind unglücklich zur Kamera, während ein Mann – vielleicht der Vater – weder Kind, noch Kamera, noch Katastrophe Beachtung zu schenken scheint (*Russian Hill C*; Abb. 182). Für ein anderes Bild wählte Genthe nur die brennende Stadt als Motiv (*Russian Hill D*; Abb. 183). Genthe fertigte zumindest von A, B und D Abzüge an, Adams wiederum übergab sie bei seinen Reproduktionen von 1956. Verglichen mit *Clay Street C*, wo die beiden afro-amerikanischen Paare eher skeptisch in Genthés Apparat blicken, ist *Russian Hill A* gerade durch das Lachen der beiden Frauen verunsichernd (vgl. Abb. 82 & 83). Eine ähnliche Wirkung entsteht bei Thomas Hoepkers bekanntem *Blick von Williamsburg auf Manhattan. Brooklyn, 11. September 2001*, auf dem eine Gruppe



153. Arnold Genthe, *The burning city from Russian Hill*. April 18th 2 p.m, 1906.

von Menschen in einem Park zu entspannen scheint, während weiter hinten das World Trade Center brennt; unlängst nahm die Amateur-Photographin Kristi McCluer in Oregon einige Golfspieler auf, die ebenso unbeteiligt ihrem Hobby nachgehen, während hinter ihnen ein Wald in Flammen steht. Hoepker hielt sein Photo vier Jahre zurück, da es ihm selbst zu kontrovers erschien. Am 10. September 2006 schrieb dazu Frank Rich, Kolumnist für die *New York Times*, sehr im Sinne der Kontroversen nach der Katastrophe 1906 von einer typisch amerikanischen Widerstandsfähigkeit, die eine schnelle Rückkehr zur Normalität ermögliche – aber auch mit einer Vergesslichkeit einherginge, dank der in diesem Fall fünf Jahre nach dem Terrorangriff die anfängliche Solidarität in den USA zur Befürwortung präsidialer Kriegstreiberei umgenutzt wurde. „The young people in Mr. Hoepker’s photo aren’t necessarily callous“, so Rich: „They’re just American.“<sup>554</sup> In einer zynischeren Abwandlung dieser These twittert elf Jahre später der Drehbuchautor David Simon zu den Golfspielern in Oregon: „In the pantheon of visual metaphors for America today, this is the money shot.“<sup>555</sup>

Die Wirksamkeit dieser Bilder ist fraglos, ihre Aussagekraft als dokumentarisches Zeugnis menschlicher Verhaltensweisen hingegen ausgesprochen fragil. Zuerst lässt sich aus der Photographie nicht schließen, was vor oder nach ihrer Aufnahme geschehen ist. Kristi McCluer sagt dazu im Interview mit dem *Guardian*, dass in ihrem Photo schließlich nur ein Achthundertstel einer Sekunde festgehalten ist – die Golfer, die überdies noch ein im Bild nicht sichtbarer Fluss von dem Waldbrand trennte, hätten sich zuvor noch besorgt darüber unterhalten.<sup>556</sup> Dies gilt ebenso für Hoepkers Bild. Das Magazin *Slate*, in dem ein kritischer Artikel zu Hoepkers Photographie und Frank Richs Inter-

<sup>554</sup> Frank Rich, „Whatever Happened to the America of 9/12?“, *The New York Times*, 10. September 2006.

<sup>555</sup> Kristi McCluer und Tim Jonze, „Kristi McCluer’s Best Photograph: Playing Golf While America Burns“, *The Guardian*, 27. September 2017.

<sup>556</sup> Ebd.

pretation erschienen war, veröffentlichte später zwei Emails der abgebildeten Personen. Bei einer von ihnen handelte es um die Kunstphotographin Chris Schiavo, die zuvor mit ihrem damaligen Partner Walter Sipser von Brooklyn aus Zuflucht in Williamsburg gesucht hatte, wo sie sich nun mit Fremden über den Terrorangriff unterhielten. Schiavos Replik ruft in Erinnerung, was Edgar Cohen und Henry D'Arcy Power zur Katastrophe 1906 schrieben (vgl. Abschnitt 2.7.):

I am also a professional photographer and did not touch a camera that day. Why? [...] [M]ost of all to keep both hands free, just in case there was actually something I could do to alter this day or affect a life, to experience every nanosecond in every molecule of my body, rather than place a lens between myself and the moment.<sup>557</sup>

Im Gegensatz zu diesem Fall lassen sich Identität und Geschichte der beiden Frauen auf Genthes Photo mit größter Wahrscheinlichkeit nicht mehr rekonstruieren. Dass sie auf dem vermutlich zuvor aufgenommenen *Russian Hill B* von der Kamera abgewandt sind und damit gewissermaßen deren ‚Blickrichtung‘ mit aufnehmen, entschärft das Bild gleich mehrfach – auch der Photograph und sein Apparat werden so wieder ‚unsichtbar‘ und sind nicht länger Akteure in einem möglicherweise der Situation unangemessen Spiel der Blicke und Gegenblicke.

Um damit wieder kurz zu einer erkenntnistheoretischen und ethischen Fragestellung zurückzufinden, könnte das ‚Skandalöse‘ an *Russian Hill A* und *Blick von Williamsburg auf Manhattan* gerade darin bestehen, dass die Menschen im Bild den Blick vom erhabenen Ereignis abwenden, um *miteinander* in Kommunikation zu treten. Wesentlich ist aber, auf welche Weise die Kamera selbst dabei in die Kommunikation mit einbezogen wird. Schiavo und Sipser äußerten offen ihren Unmut darüber, von Hoepker *nicht* angesprochen und um Erlaubnis gebeten worden zu sein; Genthes strategische Ignoranz diesbezüglich wurde schon zureichend thematisiert.<sup>558</sup> Dennoch nimmt *Russian Hill A* hierin eine ambivalente Stellung ein, falls Genthe nicht gerade mit versteckter Kamera operiert haben sollte und die Frauen nicht ihn, sondern die Männer auf der Böschung anblickten: Das Lachen der Frauen ist damit eine *Reaktion* darauf, in die Linse einer Kamera zu blicken. Auf ganz harmlose Weise äußert sich diese Ambivalenz auch in einem genrehafte Bild Genthes aus der Zeit nach der Katastrophe. Hier steht eine Gruppe von lachenden Frauen von der Kamera abgewandt um einen der typischen Freiluftherde, an denen die Überlebenden ihr Essen zubereiteten; im Hintergrund mitten auf der Straße – sowohl der Kamera wie den Frauen zugewandt – steht ein Mann mit einem Wassereimer. Ob er nun wie der Photograph der kleinen Szene um den Herd zuschaut, für das Photo posiert oder gar wartet, bis Genthe sein Photo geschossen hat, um sich zu den Frauen zu gesellen, ändert an der Stimmung des Bilds wenig (Abb. 154).

<sup>557</sup> Walter Sipser und Chris Schiavo, „It’s Me in That 9/11 Photo“, *Slate*, 13. September 2006.

<sup>558</sup> Ebd.



In seiner Essaysammlung *Believing is Seeing* analysiert der Dokumentarfilmer Errol Morris einen weiteren aktuellen Fall, in dem das Spiel zwischen dem Apparat und den Blicken und Posen der Menschen davor besonders drastische Auswirkungen hat. Zu den Bildern, die den Skandal um das Foltergefängnis Abu Ghraib auslösten, gehören mehrere Aufnahmen der Soldatin Sabrina Harman, wie sie beispielsweise – lachend und mit Daumen nach oben – neben einer Leiche posiert. Morris' Hauptanliegen ist, die Funktion der Photographie bei der Aufklärung der Verbrechen in Abu Ghraib

herauszuarbeiten; das Lachen der Soldatin ist dabei nicht unerheblich, da es zuallererst ihre Mittäterschaft zu bestätigen scheint. Die Interpretation ihres Verhaltens vor der Kamera blendet jedoch aus, dass die Kamera das Verhalten mitbestimmt – wie Morris mit der Hilfe des Psychologen Paul Ekman nachzuweisen versucht, nimmt die Soldatin hier schlichtweg eine Pose *für die Kamera* ein: Harman lacht und streckt den Daumen aus, *weil sie fotografiert* wird. Dass dies im krassen Widerspruch zu der Situation steht, in der sie fotografiert wird, wird gegenüber der nahezu instinktiven Reaktion auf den Apparat nachrangig (effektiv lieferte Harman damit Material zur Aufklärung der Verbrechen; sie selbst wurde wegen ihrer Misshandlung anderer Gefangener zu sechs Monaten Haft verurteilt).<sup>559</sup>

Dieses extreme Beispiel zeigt, wie uneindeutig menschliches Verhalten aus einer Photographie ablesbar ist. Alle dieser amerikanischen Porträts vor katastrophalem Hintergrund – zwei lachende Frauen am 18. April 1906, die Golfer in Oregon, eine Diskussion gegenüber Ground Zero und die grinsende Soldatin mit Leiche – können schnell als Illustrationen für bestimmte psychologische und kulturelle Narrative herangezogen werden. Ob sie diese belegen oder nicht vielmehr das Narrativ die Interpretation vorgibt, kann nur jeweils im Einzelfall und durch weiterführende Recherche zu den tatsächlichen Bildinhalten bestimmt werden (vgl. Abschnitt 2.9.). Der Versuch, während katastrophaler Ereignisse noch ‚typische‘ Verhaltensweisen festhalten zu wollen – seien diese dann ‚amerikanisch‘ oder ‚menschlich‘ – wird zudem durch die Katastrophe selbst vereitelt, die schließlich eine Unterbrechung des Alltäglichen und entsprechend Normativen auf ganz grundlegender psychologischer Ebene ist. Eine der prägnantesten schriftlichen Aufzeichnungen hierzu aus San Francisco findet sich in James Hoppers Artikel „Our San Francisco“, der 1906 in der Juni-Ausgabe von *Everybody's Magazine* erschien:



154. Arnold Genthe, *Cooking on the street*, 1906. Silberlatine-Abzug von Ansel Adams, 1956.

559 Vgl. Kapitel 3 in Errol Morris, *Believing is Seeing*.

I went down Post Street toward the center of town, and in the morning's garish light I saw many men and women with gray faces, but none spoke. All of them, they had a singular hurt expression, not one of physical pain, but rather one of injured sensibilities, as if some trusted friend, say, had suddenly wronged them, or as if some one had said something rude to them. As for me I felt a strange elation. I was immensely proud of myself. I had gone through these hideous moments in full command of myself and now I was calm, obviously calm. And yet, a few days later when I saw a friend who had met me just at this time, he told me that I had been so excited I couldn't talk, that my arms shook, and that my eyes were an inch out of their sockets.<sup>560</sup>

Wie William James in Stanford beobachtet sich Hopper hier beim Beobachten – nur um später festzustellen, dass er hierfür nicht unbedingt der zuverlässigste Zeuge gewesen sein musste. Eine eher humorvolle Anekdote zur Aushebelung der Fremd- und Selbstwahrnehmung durch das Erdbeben wurde wiederum der *Los Angeles Times* von einem Dr. Ernest W. Fleming berichtet, der am Morgen des 18. im Palace Hotel aus dem Schlaf gerissen wurde und mit den anderen Gästen auf der Straße Zuflucht suchte:

“The next I remember I was standing in the street laughing at the unholy appearance of half a hundred men clad in pajamas – and less.”

“The women were in their night robes; they made a better appearance than the men. The street was a rainbow of color in the early morning light. There was every stripe and hue of raiment never intended to be seen outside the boudoir.”

“I looked at the man at my side; he was laughing at me. Then for the first time I became aware that I was in pajamas myself. I turned and fled back to my room.”<sup>561</sup>

Die Katastrophe wirkt selbst dort nach, wo etwas explizit *objektiv* festgehalten werden soll – auf dem Weg ins Stadtzentrum macht sich Hopper penible Notizen zu den Schäden an jedem einzelnen Gebäude, bis ihm das absurde Ausmaß seines Vorhabens bewusst wird. Die Linse der Kamera mag von alledem nicht verzerrt werden, doch für die Menschen davor und dahinter gilt ebenso, dass die Wahrnehmung ihrer Außenwelt, ihrer Mitmenschen und ihrer selbst durch den plötzlichen Ausstieg aus dem Alltag bestimmt wird. Dementsprechend schwer muss sich der Versuch gestalten, menschliche Ausdrucksformen während einer Katastrophe zu verallgemeinern oder daraus gar Normen abzuleiten – stattdessen könnte gesagt werden, dass verallgemeinernde ‚Interpretationen‘ menschlichen Verhaltens in der Krise viel eher etwas über die grundlegenden gesellschaftlichen Ideale derjenigen aussagen, die sich darüber ein Urteil machen.

560 Hopper, „Our San Francisco“, 760b.

561 „In Riven Streets Charred Bodies Lay“, *Los Angeles Times*, 21. April 1906; auch abgedruckt in Linthicum und White, *Complete Story of the San Francisco Horror*, 128.



#### 4.5. „An unique form of everyday life“

Die Katastrophe als eine epistemologische Krise, in der der menschliche Erkenntnisapparat zumindest kurzfristig seinen regulären Dienst versagt, ist kein rein psychologisches Phänomen – schließlich scheint auch die Umwelt der Menschen während eines katastrophalen Ereignisses durcheinander zu geraten, wenn – wie eben auf Genthés *Sacramento Street* – die Fassade eines Wohnhauses plötzlich einen freien Blick in dessen Inneres ermöglicht, oder – wie nach einer Flut oder einem Tsunami – ein Auto in einem Baum hängt oder ein ganzes Schiff nicht nur fern der Küste, sondern auf dem Dach eines Gebäudes gestrandet ist. Nichts an solchen Szenarien ist faktisch unmöglich, widerspricht jedoch unseren Vorstellungen einer Kontinuität des Alltags und einer Umwelt, die durch menschliches Handeln geordnet wird.<sup>562</sup> Psychologisch ähnelt diese ‚Unterbrechung‘ einer Traumlogik, in der unterschiedliche Fragmente eines Weltbilds auf neue und möglicherweise *bedeutungsvolle* Weise aneinandergereiht werden. Bilder von Katastrophen, oder – um die Diskussion aus Abschnitt 1.7. erneut aufzugreifen – katastrophale Bilder, in deren Entstehungsprozess der Ausnahmezustand selbst eingeschrieben ist, sind so per definitionem *surreale* Bilder. Dass der Begriff des ‚Surrealen‘ spätestens ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als statische Genrebezeichnung verwendet wird, muss für diese Untersuchung außer Acht gelassen werden – es geht hier um Bilder, die als radikale Alternative zum (bürgerlichen) Weltbild vorgestellt werden und daher ‚konventionelle‘ Kausalzusammenhänge übergehen, die also nicht durch Vernunft und Notwendigkeit, sondern durch Bretons „zweckfreie[s] Spiel des Denkens“ strukturiert werden.<sup>563</sup> Freilich betrifft dies nicht die *Aufzeichnung* solcher Bilder, sondern deren *Betrachtung* (das Photo zeigt ein Boot, das durch Wassermassen auf ein Gebäude gehievt wurde; es *erscheint* surreal, weil das Boot auf radikalste Weise seinem alltäglichen Gebrauch und überhaupt seinem *Nutzen* enthoben wurde).

Die Katastrophe als ‚unwirklich‘ wahrzunehmen ist vermutlich eine neuere Entwicklung und sowohl von technischen Medien wie von modernistischen Weltmodellen wie der Psychoanalyse abhängig; für Burke, der die Darstellung eines erhabenen Motivs anhand ihrer *Wirklichkeitstreue* bewerten wollte, hätte dies geradewegs widersprüchlich sein können. Tatsächlich wertet er das Bild gegenüber der Sprache gerade aus dem Grunde ab, dass das Bild eine *klare* Vorstellung vermitteln will, während die Unklarheit der Sprache größere Emotionen zu erwecken vermag. Burke bezieht seine Beispiele dabei aus der antiken Sagenwelt und dem christlichen Mythos:

When painters have attempted to give us clear representations of these very fanciful and terrible ideas, they have, I think, almost always failed; insomuch that I have been at a loss, in all the pictures I have seen of hell, to determine whether

<sup>562</sup> Miles Orvell folgt einer ähnlichen Argumentation in seiner Analyse von Photographien nach Hurricane Katrina 2005, vgl. Orvell, „Photographing Disaster“, 658f.

<sup>563</sup> André Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, 27.

the painter did not intend something ludicrous. Several painters have handled a subject of this kind, with a view of assembling as many horrid phantoms as their imagination could suggest; but all the designs I have chanced to meet of the temptation of St. Anthony were rather a sort of odd, wild grotesques, than anything capable of producing a serious passion. In all these subjects poetry is very happy.<sup>564</sup>

Im 19. Jahrhundert wird dieses Problem in mehrfacher Hinsicht relativiert. Zum einen findet eine Verschiebung des Imaginären von religiösen Inhalten hin zur unmittelbaren Lebenswelt der Menschen statt, ob der Schrecken nun aus einer gespaltenen Psyche oder der einen oder anderen Wesenheit entstammt, die dem bürgerlichen Individuum als absolut fremd erscheinen mag – das Gegenbild zur Versuchung des Heiligen Antonius ist dann Goyas Heimsuchung durch die Ungeheuer der eigenen Unvernunft, die sich *gerade* als dubiose Grotesken der Vorstellungskraft einfinden. Zum anderen bewirken der Realismus als ästhetisches Programm und die Photographie als ästhetische Praxis, dass Motive nunmehr zuallererst in ihrem Verhältnis zum Alltag betrachtet werden, selbst wenn dieses Verhältnis eine radikale Verneinung ist. Diesem komplexen Argument, in dem Repräsentation in ihrer doppelten Bedeutung als Darstellung und politische Stellvertreter-schaft verstanden werden muss, können wir uns hier nur in einigen Punkten annähern.

Der erste Punkt betrifft die Photographie. Wie Alan Trachtenberg in *Reading American Photographs* herausarbeitet, veränderte das neue Medium beispielsweise das Bild des Krieges gerade dadurch, dass es ihn in seinen *alltäglichen* Momenten festhielt – als eine „unique form of everyday life“, die die Photographen des amerikanischen Bürgerkriegs aufnahmen.<sup>565</sup> Dies hat, wie Trachtenberg zu Recht feststellt, ganz praktische Gründe: Zumindes die frühen Photographen konnten mit ihren trägen, sperrigen Apparaten kaum dem chaotischen Geschehen auf dem Schlachtfeld folgen, geschweige denn darin die heroischen Momente einfangen, wie sie die Historienmalerei zuverlässig lieferte. Somit blieben als Motive die *ereignislosen* Szenen des Krieges – das Warten im Lager oder die grausige Tristesse der leichenübersäten Schlachtfelder. Auf einer epistemologischen Ebene erscheint es überdies nicht möglich, den Krieg als solchen darzustellen; zu chaotisch sind die einzelnen Vorgänge, um sich davon ein Bild machen zu können. Selbst das Lichtbild kann nur ein Fragment des Geschehens festhalten, das die politischen und historischen Zusammenhänge jedoch nicht wiedergibt. Gerade darin, schließt Trachtenberg, stimmt der zerstückelte photographische Bericht mit den unvollständigen Informationen überein, mit denen während des Bürgerkriegs alle Beteiligten zwischen der Zivilbevölkerung, den Soldaten im Feld und den Generälen selbst konfrontiert waren.<sup>566</sup> Diese Analyse lässt sich auf ‚katastrophale Bilder‘ verallgemeinern und bleibt bis heute gültig. Kurz nach dem Massaker in Las Vegas am 1. Oktober 2017 veröffentlichte die *New*

<sup>564</sup> Burke, *Philosophical Enquiry*, 58f.

<sup>565</sup> Trachtenberg, *Reading American Photographs*, 75.

<sup>566</sup> Ebd., 73–75.

*York Times* ein Video des Geschehens. Es ist aufgenommen mit der ‚Body Camera‘ eines Polizisten, einem Apparat, der zum Festhalten *objektiver*, weil im Zweifelsfall vor Gericht aussagekräftiger Daten eingerichtet ist. Zu sehen sind aber vor allem die Mauern, hinter denen sich der Polizist versteckt, während er andere aus dem Schussfeld dirigiert, oder der Boden neben einem Auto, hinter dem er mit anderen Schutz sucht.<sup>567</sup>

Zu diesen technischen und erkenntnistheoretischen Umständen, unter denen jede Krise als „einzigartige Form des alltäglichen Lebens“ erscheint, kommt jedoch als zweiter Punkt noch die Ideologie des Realismus mitsamt seiner unterschiedlichen Abwandlungen hinzu. Hier ist die Abkehr von der Darstellung herrschaftlicher Macht und Größe ebenso programmatisch wie die Fragmentierung als ein übergeordnetes Prinzip. Fragmentiert ist dabei das Leben, das Willkür und Zufall ausgesetzt wird, und fragmentarisch die Weise, in der es dargestellt wird – Linda Nochlin spricht hier in Bezug auf Manets Bildkomposition treffend von „pictorial slices of life, or more literally of ‚sliced off‘ life“.<sup>568</sup> Die Zusammenhanglosigkeit in Raum und Zeit wird hier zu einer Anklage der falschen Vorstellungen von Bedeutung und Kontinuität, wie sie in den traditionellen Weltbildern vermittelt wurden. Dass die Photographie im 19. Jahrhundert den Krieg als sinnloses Sterben jenseits großer, heroischer Erzählungen zeigt, hat also seine eigenen Gründe, passt sich aber dennoch in die allgemeinen ideologischen und ästhetischen Entwicklungen dieser Zeit ein.

Die Katastrophe als ein Extremfall der Kontingenz nimmt innerhalb dieses neuen Weltverständnisses eine neue Bedeutung an. Wo ein schreckliches Ereignis zuvor teleologisch gelesen wurde – beispielsweise als Strafe oder Omen –, steht es nun sinnbildlich für das *Fehlen* einer solchen ‚Lesbarkeit‘ oder zumindest Planbarkeit menschlichen Lebens (die Katastrophe ‚bedeutet‘, dass letzten Endes nichts etwas bedeutet). Ob dies dann zum Nihilismus führt oder vielmehr zur Kritik an der Heuchelei herrschender Gesellschaftsformen: *interessant* bleibt die Katastrophe allemal. Diese Eigenschaft führt als dritter und letzter Punkt zurück zur Frage nach ‚katastrophalen Bildern‘ als *surrealen* Bildern – sie wird noch dringlicher, sobald wir mit Susan Sontag die Photographie als eine charakteristische Praxis des Surrealismus ausmachen, selbst wenn das Photographieren nicht zwingend den künstlerischen Vorgaben der surrealistischen Bewegung untersteht:

The mainstream of photographic activity has shown that a Surrealist manipulation or theatricalization of the real is unnecessary, if not actually redundant. Surrealism lies at the heart of the photographic enterprise: In the very creation of a duplicate world, of a reality in the second degree, narrower but more dramatic than the one perceived by natural vision.<sup>569</sup>

567 Las Vegas Metropolitan Police Department, „Police Body Camera Footage of Las Vegas Shooting.“ *New York Times*. Online verfügbar unter <https://www.nytimes.com/video/us/100000005477243/vegas-body-cam-video-.html>.

568 Nochlin, *Realism*, 163.

569 Sontag, *On Photography*, 52.

Ein Grund für das Surreale der Photographie liegt in ihrer ihrerseits *kontingenten* Entstehung:

[Photographs] owe their existence to a loose cooperation (quasi-magical, quasi-accidental) between photographer and subject – mediated by an ever simpler and more automated machine, which is tireless, and which even when capricious can produce a result that is interesting and never entirely wrong.<sup>570</sup>

Das „Quasi-Magische“, beinahe Zufällige oder Unfallhafte führt an den Anfang dieser Untersuchung zurück, wenn in Stanford ein Voltmeter die kalifornische Katastrophe aufzeichnet – dass der Apparat hier *entgegen* seiner eigentlichen Funktion ein Bild des Erdbebens produziert, kommt alledem nur zugute; selbst der Automat scheint so der *Écriture automatique* zugänglich zu sein. Das ‚Technische‘ am Bild wird zu einem Spiel mit der Wirklichkeit – „the photographer’s insistence that everything is real also implies that the real is not enough“, so Sontag.<sup>571</sup> Die Photographie als ästhetisches, interessantes Objekt belegt, dass das darauf Abgebildete *in sich selbst* noch nicht interessant genug war. Es ist naheliegend, dass der kontingente Moment der Katastrophe dieses Spiel nur weiter vorantreibt, wenn bereits das ‚Wirkliche‘ auf eine dem Alltag ganz widersprüchliche Weise vorliegt. Wenn Sontag schließt, dass wir entsprechend *jede* Photographie auf surreale Weise betrachten, müsste das Medium am ehesten in solchen Bildern zu sich finden, wie sie im April 1906 entstanden.<sup>572</sup>

Erneut ist wichtig festzuhalten, dass das ‚Surreale‘ an Bildern von Katastrophen in der *Betrachtungsweise* einer Photographie liegt, auf die aber durch Photograph oder Photographin hingearbeitet werden kann. Für Sontag ist dabei der zeitliche Abstand zwischen der Betrachtung und der Entstehung des Lichtbilds relevant. Das Surreale entsteht dabei nicht nur durch dessen „unabweisbares Pathos einer Nachricht aus der Vergangenheit“, sondern ebenso durch die offenkundigen Informationen über gesellschaftliche Klassen, die sich aus historischen Bildern ziehen lassen – surreal ist, was sich als allzu orts- und zeitgebunden zeigt.<sup>573</sup> Genthes Photos aus Chinatown oder vom Russian Hill hinab, aber auch Edith Irvines Aufnahmen der Menschenmengen im Finanzdistrikt rufen diesen Effekt bereits durch die Bekleidung der Menschen hervor: Hier ist eine Gesellschaft zu sehen, in der die Kopfbedeckung ein unbedingter Teil der Garderobe ist. Dass die Anzüge und extravaganten Hüte angesichts der Katastrophe ‚unangemessen‘ erscheinen, entspricht zwar ausschließlich den Kleidungsnormen der heutigen Zeit, verstärkt aber den surrealen Eindruck. Für Genthe oder Irvine musste gerade dies alltäglich geblieben sein; Aufnahmen der Market Street, wie sie am frühen Morgen von Menschen in Pyjamas bevölkert war, sind hingegen nicht zu finden – vielleicht gerade angesichts einer

---

570 Ebd.

571 Ebd., 80.

572 Ebd., 74.

573 Ebd., 54. Übersetzung J. B.

allzu von der sittlichen Norm abweichenden Szene, deren Abbildung gar nicht erst zur Debatte stand.

Diese drei Punkte ergeben keinen Schlüssel zum Verständnis katastrophaler Bilder, sondern stecken grob ein sich ab dem 19. Jahrhundert entwickelndes Diskursfeld ab, innerhalb dessen solche Bilder betrachtet werden können: Mit der Photographie entsteht eine neue Darstellungsweise der Welt und ihrer Krisen, in der auch das Außergewöhnliche stets an den Alltag gebunden bleibt und zugleich immer nur fragmentarisch sichtbar wird; im Realismus werden diese Spannungsverhältnisse parallel als Kritik am traditionellen Weltbild ausformuliert; unter anderen Vorzeichen entwickelt sich im Surrealismus daraus ein ästhetisches Programm, das die Wirklichkeit selbst einer radikalen Kritik unterzieht. Da die Kernprobleme eines fragmentierten, willkürlichen Weltbilds um die Kontingenz des menschlichen Lebens kreisen, wird die Katastrophe hier zum Paradigma oder zumindest zum bevorzugten Motiv.

Inwiefern sich dieser aus dem 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart reichende Strang und das ‚Nachleben‘ der Erhabenheitsdiskurse des 18. Jahrhunderts letztendlich ausschließen oder an einzelnen Momenten zusammenfinden können, müsste gesondert untersucht werden (denken wir an Shelleys *Ozymandias* oder die Sequenz im ersten *Planet der Affen*, wenn der Protagonist die halbversunkene Ruine der Freiheitsstatue entdeckt). Als Fazit kann jedoch festgehalten werden, dass sich zwischen diesen beiden Strängen eine Ikonographie des katastrophalen Bilds entwickeln lässt, die zudem verstärkt durch die Photographie bestimmt wird. Bereits zur großen Flut in Johnstown 1889 lassen sich entsprechende Motive finden. Beliebt war beispielsweise das Haus eines John Schulz, das nicht nur wie ein gekentertes Schiff auf einer seiner Seiten zum Liegen gekommen war, sondern auch von einem gewaltigen Baumstamm durchbohrt wurde – einer trotz schwindelerregender Höhe gerne für Porträts genutzten Sitzgelegenheit.<sup>574</sup> „A slightly damaged house“ betitelte der Photograph George Barker humorig seine stereoskopische Aufnahme



155. George Barker, *The Johnstown calamity. A slightly damaged house*, 1889. Hälfte einer Stereographie.

<sup>574</sup> Godbey, „Disaster Tourism and the Melodrama of Authenticity“, 290.





156. H. C. White, *After the earthquake – frame houses tumbled from their foundations, San Francisco Disaster, U.S.A., 1907.* Hälfte einer Stereographie.



157. Arnold Genthe, [Two men cleaning street, horse-drawn wagon and damaged buildings in the background, after the 1906 San Francisco earthquake], 1906.

me des Gebäudes; im übertragenen Sinne nicht einmal falsch, da die sechs Menschen darin die Flut tatsächlich überlebten (Abb. 155). Einem solchen extremen Beispiel einer ‚auf den Kopf gestellten‘ Welt stehen viele Bilder gegenüber, in denen zentrale Motive oder einzelne Details einen absurden Eindruck erwecken – dazu gehört 1906 die kopfüber in den Boden gestürzte Statue Louis Agassiz’ in Stanford (Abb. 5) ebenso wie die fehlenden oder losgelösten Fassaden auf Genthes Photos der Sacramento und Franklin Streets (Abb. 91) und den von Edith Irvine und Genthe von Nob Hill aufgenommenen Panoramen (Abb. 68).

Ein populäres Photomotiv boten zwei pittoreske, zur Seite geneigte Häuser in der Howard Street. Die zahlreichen Aufnahmen zeigen, wie dieser Szene unterschiedliche Stimmungen abgewonnen werden sollten. Auf einer durch die H. C. White Company vertriebenen Stereoskopie sind die frontal aufgenommenen Häuser aus ihrer Umgebung isoliert; nur das rechte scheint sich auf ein weiterhin aufrecht stehendes, kleineres Häuschen zu stützen. Im Bildvordergrund ist ebenso angeschnitten die Straße zu sehen – so gerahmt sind die beiden ‚schrägen‘ Häuser wie Edgar Cohens ‚antike‘ Ruinen jedem weiteren lokalen Zusammenhang enthoben. Auf dem Bürgersteig sind mehrere, zumeist schwarz gekleidete Frauen unterwegs. Der ersten, die einen Kinder-

wagen schiebend bereits am rechten Bildrand angekommen ist, folgen wie in einer kleinen Prozession zwei weitere Frauen – eine weitere Zuspitzung der ohnehin schon skurrilen Atmosphäre (Abb. 156).

Auch unter Genthes Negativen finden sich mindestens drei, in denen er dieses Motiv einzufangen versuchte – Abzüge davon sind soweit nicht bekannt. Eine dieser Aufnahmen zeigt beide Häuser schräg von rechts. Hier ist die Straße in ihrer gesamten Breite zu





158. W. J. Street, Howard Street, San Francisco Earthquake and Fire, 1906 Disaster, U.S.A., 1907. Marin County Free Library.

sehen und wird trotz offensichtlicher Schäden im Belag durch Menschen und einen Pferdewagen verwendet. Durch ein mit Schutt übersätes Grundstück zur Linken von den beiden ‚schrägen‘ Häusern getrennt steht ein offenbar unbeschädigtes Haus. Aus dieser Perspektive ist zudem sichtbar, wie das Dach des stabil gebauten Häuschens rechts die mit Schindeln bedeckte Wand seines eingesackten Nachbarn aufreißt: Bildinformationen, die einen eher dokumentarischen als affektiven Wert besitzen. Ein aus ähnlicher Perspektive aufgenommenes Photo von W. J. Street schließt noch ein größeres Haus zur Rechten ein – gut zu sehen hier als Bartessesches ‚punctum‘ die Tafeln mit der angesichts der erdbebenverzerrten Fassade nunmehr wenig attraktiven Information „zu vermieten“ (Abb. 158).

Zwei weitere von Genthes Negative hingegen zeigen die zwei Häuser von links und als Teil des ganzen Straßenzugs. Das ‚stützende‘ Häuschen tritt nun zwischen den anderen Gebäuden zurück, von denen auch andere skurrile Erdbebenschäden zeigen. Erneut ist die Straße in voller Breite zu sehen; neben Fuhrwerken sind auf einem der Negative jetzt auch Straßenarbeiter im Bild, die den Belag reparieren oder ersten Schutt wegräumen. Dieses Photo zeigt eine urbane Welt, die aus den Fugen geraten scheint, aber im Inbegriff ist, wieder zur Normalität zurückzukehren – so ist es vielleicht eher ein ‚Katastrophenbild‘ im Sinne Tremplers und weniger ein ‚katastrophales Bild‘ (Abb. 157).

Tatsächlich wurden die Häuser auf dieser Seite der Howard Street zwischen der 17. und 18. Straße knapp vom Feuer verschont und konnten zumindest noch als Photomotiv dienen: Eine auch als Postkarte vertriebenes Photographie, die die hier besprochenen Diskurse auf ironische oder naive Weise aufzugreifen scheint, zeigt die Howard Street in den Tagen nach der Katastrophe, als von der ‚verbrannten‘ Seite her noch Schutt auf der Straße liegt, der gegenüberliegende Bürgersteig vor den schiefen Häusern jedoch bereits von zahlreichen Passantinnen und Passanten belebt wird. In der Mitte der Straße aber stehen mit dem Rücken zur Kamera zwei Kinder, als wären sie gerade aus der verbrannten in die nur erschütterte Welt getreten (Abb. 145 auf Seite 227).

#### 4.6. Tabula Rasa

Darstellungen von Katastrophen korrespondieren auf verschiedenste Weise mit den Erfahrungen, die Menschen während eines solchen Ereignisses machen. Emily Godbey, die zur Flut 1889 in Johnstown schreibt, sieht das Interesse an Photographien von Katastrophen in der zumindest *empfundenen* Unmöglichkeit, die Eindrücke in Worte zu fassen; Carl Smith findet ebensolche Formeln für Sprachlosigkeit und Überwältigung in den schriftlichen Zeugnissen des Großbrands in Chicago 1871 – die jedoch in den meisten Fällen ausgesprochen wortreiche Darstellungen des angeblich in Worten Undarstellbaren einleiten.<sup>575</sup> Wie ‚ehrlich‘ solche Aussagen also gemeint waren und ob die (surreale) Betrachtung des Lichtbilds tatsächlich ein authentischeres Nacherleben der Katastrophe möglich machte, ist ein heute kaum mehr rekonstruierbares Detail der Mentalitätsgeschichte. Fest steht jedoch, dass gewöhnliche Ausdrucksformen für außergewöhnliche Ereignisse zuallererst nicht angemessen erscheinen, selbst wenn neue, ‚ungewöhnliche‘ Formen mit der Zeit selbst zur Tradition werden und darüber hinaus die Weise beeinflussen, in denen das Ereignis überhaupt wahrgenommen wird. Ein in unterschiedlichen Fassungen in Tageszeitungen und später in der *Complete Story of the San Francisco Horror* abgedruckter Text liest sich streckenweise wie eine Erzählung des Horrorauteurs H. P. Lovecraft:

Up Market street from the Ferry building to Valfira street nothing but the black fingers of jagged ruins pointed to the smoke blanket that pressed low overhead. What was once California, Sansome, and Montgomery streets was a labyrinth of grim blackened walls. [...]

The Call building stood proudly erect, lifting its whited head above the ruin like some leprous thing and with all its windows, dead, staring eyes that looked upon nothing but a wilderness.<sup>576</sup>

575 Godbey, „Disaster Tourism and the Melodrama of Authenticity“, 290; Smith, *Urban Disorder and the Shape of Belief*, 26f.

576 Linthicum und White, *Complete Story of the San Francisco Horror*, 48.

Auf der Strecke sind hierbei die Fakten geblieben – eine „Valfira Street“ hatte in San Francisco nie existiert. Gemeint ist, so lässt sich zumindest aus einer Textvariante in der *Binghamton Press* schließen, die Valencia Street; der *St. Louis Post-Dispatch* schreibt an der gleichen Stelle jedoch von der ebenso imaginären „Oaklavia street“, während der *Hawaiian Star* es schlichtweg bei der Market Street und dem Ferry Building belässt (immerhin schreiben auch die *Chicago Tribune* und die *Willmar Tribune* von einer „Valfira street“). Auch die Narration wird abgewandelt; in den Tageszeitungen weist einem noch ein „pan-ting fireman“ den Weg aus dem Labyrinth – nur der *Hawaiian Star* überlässt dies lieber einem Soldaten und verschiebt die Verantwortung aus der zivilen in die militärische Sphäre.<sup>577</sup>

Wichtig an diesem ‚katastrophalen Text‘ ist, dass seine Ruinen nicht zu Kontemplation und Innenschau aufrufen. Die zerstörte Stadt ist ein chaotischer Raum, dessen bisherige Infrastruktur vernichtet ist oder keine Orientierungshilfen mehr bietet – ein „Labyrinth“, nichts als eine „Wildnis“, in diesem Sinne auch den bisherigen Einwohnerinnen und Einwohnern fremd. „Union square is a Sahara desert“, formuliert der Autor im *Hawaiian Star* mit direktem Verweis in die Ferne; andere Zeitungen und die *Complete Story* schreiben an gleicher Stelle noch von einem „barren waste“. Auch ein späterer Bericht greift diese Metapher auf, um ein Bild des Schreckens zu zeichnen:

All that was left of the proud Argonaut city was like a Crescent moon set about a black disk of shadow. A Saharan desolation of blackened, ash covered, twisted debris was all that remained of three-fifths of the city that four days ago stood like a sentinel in glittering, jeweled armor, guarding the Golden Gate to the Pacific.<sup>578</sup>

Die so beschriebene Verwüstung ist auf unterschiedliche Weise in den Photographien von 1906 festgehalten. Genthes Photo eines Strom- oder Telefonmasts inmitten einer niedergebrannten Straße, auf dem nur klein am linken Bildrand eine Gruppe Menschen kauert, sticht hierzu aus seinen Arbeiten heraus (Abb. 159). Auch Edith Irvines Bilder, auf denen Trümmerhalden den gesamten Bildvordergrund ausmachen, verbildlichen die Dimensionen der Zerstörung; viele andere Photographen haben versucht, das ganze Ausmaß der Katastrophe in Panoramen einzufangen, darunter natürlich herausragend George R. Lawrence (Abb. 18 auf Seite 59f). Tatsächlich ist es gerade das plötzliche Fehlen

577 „Parks are Full of the Sufferers. Flames Raced Unchecked All Night; Pinch of Hunger is Already Felt by Survivors“, *Binghamton Press*, 20. April 1906; „Frisco’s Dead Are Being Buried at Rifle Point; Fury of Flames Abating; Honolulu is Shaken“, *St. Louis Post-Dispatch*, 20. April 1906; Frank L. Hoogs, „Destruction is Complete“, *The Hawaiian Star*, 5. Mai 1906; „All of Frisco Swept Away. Night and Day of Fire Completes Devastation of City Proper“, *Chicago Tribune*, 20. April 1906. Der ‚Originaltext‘ für diese auch in ihrer Länge unterschiedlichen Artikel stammt vermutlich von der Associated Press.

578 Linthicum und White 1906, *Complete Story of the San Francisco Horror*, 48. Auch dieser Text erschien in der Tagespresse und wurde mit Abweichungen am 23. April 1906 im *Evening Star* aus Independence in Kansas veröffentlicht.



159. Arnold Genthe, *Washington Square. Union St., at Powell? Showing fire # 9*, 1906.

der urbanen Topographie, das die größte Verstörung verursacht. Etwas bevor Edith Irvine und Genthe von Nob Hill aus nach Süden hinab die Stadt photographierten (Abb. 68), hatte letzterer auch eine ähnliche Aufnahme von einem Haus an der Ecke Taylor und California Street aus geschossen – dessen markanter Fenstergiebel ist gut im Bild zu erkennen (vgl. Abb. 107). Rechts, zwischen dem Dach und der sichtbar beschädigten City Hall, ist das mehrstöckige Bella Vista zu sehen, das auch auf Irvines Photo zur Linken ins Bild ragt (Abb. 160). Auf einem Photo, das Genthe nach dem Brand von Nob Hill aus aufnahm, kann das Hotel mit seinen auffälligen Erkern nicht länger zur Orientierung dienen; eine Ruine, die hier links zu sehen ist, ist eine Grundschule, die auf Genthes früherem Photo nur knapp hinter dem weit größeren Bella Vista sichtbar ist und auf Irvines Photo vollständig von ihm verdeckt wird. Ohne die Häuserblocks, die zwischen der California und Sutter Street ansonsten die Sicht versperrten, hätte Genthe hier etwas rechts der Bildmitte sein eigenes Haus und Studio sehen können – wäre es nicht wie der Rest des Blocks ebenso dem Erdboden gleichgemacht worden.

Diese Tabula Rasa der Katastrophe wurde nicht nur negativ interpretiert. Für einige schien sie einen Möglichkeitsraum zu eröffnen, in dem die bisherigen Hierarchien und Abhängigkeiten mitsamt den materiellen Werten der Stadt beseitigt werden konnten. Mary Austin betonte in ihrem Artikel für *Out West*, dass die Menschen in San Francisco nunmehr „houseless [...], not homeless“ seien:

[...] for it comes to this with the bulk of San Franciscans, that they discovered the place and the spirit to be home rather than the walls and the furnishings. No





160. Arnold Genthe, *Untitled*, from *The San Francisco Earthquake and Fire*, 1906.

matter how the insurance totals foot up, what landmarks, what treasures of art are evanished, San Francisco, our San Francisco is all there yet.<sup>579</sup>

Für Austin ist die Stadt also ein zwischenmenschlicher Raum, der von Besitz und gebauter Struktur unabhängig ist. Dies ist, wie in den Abschnitten 1.4. und 2.7. bereits angesprochen, ein privilegierter Standpunkt, der für eine obdachlos gewordene mehrköpfige Arbeiterfamilie wohl weniger nachvollziehbar wäre. Dennoch bleibt es eine der populärsten und auch nachhaltigen ‚großen Erzählungen‘ dieser Katastrophe. Wenn sich, wie Henry D’Arcy Power in *Camera Craft* schrieb, Bettler und Millionär auf „common ground“ wiederfinden, scheint in der Katastrophe der frühere Wortsinn einer dramatischen Wendung, einer Revolution durch.<sup>580</sup> Vielleicht am radikalsten formulierte dies 1906 der Publizist Bailey Millard: „Something besides public and private fortune had gone down with the walls of the city, and that something was the god of greed.“ Angesichts der Großzügigkeit und gegenseitigen Nothilfe in der zerstörten Stadt wird die Katastrophe zum Weckruf für eine bessere Gesellschaft; „When Altruria Awoke“, so auch der Titel seines Artikels für das *Cosmopolitan Magazine*:

<sup>579</sup> Austin, „The Temblor“, 503.

<sup>580</sup> D’Arcy Power, „Earthquake and Fire“, 158.

Here was a luminous lesson in Utopian economics – a lesson for the whole, doubting, artificial, selfish world – a dropping off of all mean play at precedence and the cunning trickery of gain.<sup>581</sup>

Im Gegensatz zu dieser Interpretation der Katastrophe steht das Phantasma eines gewaltvollen Ausnahmezustands, in dem sich in der zerstörten Stadt nicht das Potential des Altruismus erfüllt, sondern Plünderer und Mörder wüten, während die Überlebenden ohnmächtiger Panik verfallen. Zur Logik dieses Ausnahmezustands gehört, dass dieser Gefahr bereits präventiv entgegengewirkt werden muss – im Extrem werden dadurch Maßnahmen zur ‚Wiederherstellung der Ordnung‘ zum Selbstzweck, für die eine Prognose oder ein Gerücht als Anlass ausreicht. Polemisch zugespitzt lässt sich hier folgendes Schema feststellen: Konservative Eliten warnen vor einem unausweichlichen Zerfall der Zivilgesellschaft, während in den Massenmedien erste Schreckensmeldungen zu Gewalt und Ausschreitungen erscheinen; Militär und Milizen werden herbeigerufen und drastische Maßnahmen angedroht; das Ausbleiben von sozialem Chaos wird als Erfolg dieser Abschreckung gepriesen, während sich die früheren Schreckensmeldungen als unbelegte Gerüchte erweisen. In diesen Zusammenhang gehört der widerrechtliche Schießbefehl gegen Plünderer, den 1906 Bürgermeister Eugene Schmitz am ersten Tag der Katastrophe erteilte, und die verbreitete, aber falsche Vorstellung, dass die Stadt unter Kriegsrecht gestellt worden sei.<sup>582</sup> Auch 1871 beorderte der General und Bürgerkriegs-Veteran Philip Sheridan Truppen nach Chicago, um die Ordnung aufrechtzuerhalten – obwohl Sheridan selbst die Schreckensgeschichten von Verbrechen und Lynchjustiz für „absurde Gerüchte“ hielt, sah er die Anwesenheit des Militärs als notwendig an, um die allgemeine Stimmung im Bürgertum zu beschwichtigen. Wie Carl Smith gut zusammenfasst, diente die Anwesenheit der Armee sowohl dazu, das Leben und den Besitz der Menschen in der Stadt zu schützen, wie als *Rechtfertigung* der eigenen Ängste, die durch die Militärpräsenz bestätigt wurden.<sup>583</sup> Mary Austin beschreibt eine ähnliche Haltung während der Katastrophe von 1906:

The will of people was toward authority, and everywhere the tread of soldiery brought a relieved sense of things orderly and secure. It was not as if the city had waited for Martial Law to be declared, but as if it precipitated itself into that state by instinct as its best refuge.<sup>584</sup>

581 Bailey Millard, „When Altruria Awoke“. Gordon und Morgan-Witts machen aus Millard in ihrem Buch *Earthquake* einen Künstler, der am morgen des 18. ein Panorama der Stadt malen möchte. Als Titel des Gemäldes hat er „When Altruria Awoke“ gewählt; Gordon und Morgan-Witts, *Earthquake*, 59.

582 Vgl. Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 64, 67–69.

583 Smith, *Urban Disorder and the Shape of Belief*, 79. Vgl. auch Solnit, *Paradise Built in Hell*, 34–40 zu San Francisco 1906.

584 Austin, „The Temblor“, 499.





161. Arnold Genthe, *Turk St. Jefferson Square?*, 1906. Abzug nach 1910. „Ring the Bell for Landlady“, informiert eines der Schilder am „House of Mirth“.

Noch stärkere Worte, die geradewegs Carl Schmitts spätere Thesen zum Handeln des Souveräns im Ausnahmezustand illustrieren zu scheinen, fand ein Autor der *Chicago Tribune*:

Gen. Funston is the dictator at San Francisco today, and, although he is acting in a way which is wholly and undeniably unconstitutional, every sentiment in and out of congress is that the army has demonstrated its splendid capacity not only to preserve peace in the face of armed resistance but to take charge of affairs in a stricken city at a time when intelligent discipline was more needed than everything else.<sup>585</sup>

Photographien und Illustrationen von 1906 zeigen sowohl die Realität wie die Vorstellungen dieser gegensätzlichen Interpretationen der Katastrophe. Auf der einen Seite stehen die zahlreichen Bilder, die wie Dixons Illustrationen für den Gedichtband *Amelia Truesdells* den Alltag in der zerstörten Stadt hervorheben; gerade die Bilder, auf denen Notunterkünfte launig mit den Namen luxuriöser Etablissements versehen werden, verweisen auf einen Möglichkeitsraum, in dem Klassen- und Besitzverhältnisse zumindest spielerisch neu definiert werden können (Abb. 120 & 161).<sup>586</sup> Eine auf den ersten Blick wenig spektakuläre Aufnahme Genthés zeigt die andere Seite: Ein paar schmucklose

<sup>585</sup> Raymond, „Angels of Mercy are Men in Blue“, *Chicago Tribune*, 22. April 1906.

<sup>586</sup> Zum „Palace Hotel“ und dem „House of Mirth“ vgl. Solnit, *Paradise Built in Hell*, 13–17.

Holzgebäude unterhalb eines Hügels oder einer Halde; auf der Straße davor Fuhrwerke und zahlreiche Männer, darunter einige in Uniform. Ein großes Schild auf dem ersten Gebäude sticht hervor – „Regimental commissary for soldiers and employees only / Positively no goods issued to women or civilians here“. Dieser Ort dient also nur denjenigen, die die Ordnung aufrechterhalten; *welcher* Ordnung dabei gefolgt wird, deutet sich schon in den Ausschlusskriterien an.

Neben einer solchen neutralen Darstellung einer disziplinarischen Maßnahmen ausgesetzten Stadt müssen jedoch auch diejenigen Bilder beachtet werden, die einen solchen Ausnahmezustand stützen sollen. Zu dem Schema der autoritären Krisenbewältigung muss ein weiterer Schritt hinzugefügt werden: Die Ängste und Gerüchte über den Zusammenbruch der Zivilgesellschaft sind niemals abstrakt, sondern an bestimmte Personengruppen gebunden, die auch vor der Krise bereits als fremd und potenziell gefährlich eingeordnet wurden. Um wen es sich dabei handelt, ist historisch variabel – in Chicago 1871 wurden beispielsweise (ärmere) Einwanderer aus Europa als Gefahrenquelle identifiziert. Nach der Katastrophe kursierte ein angebliches Bekennerschreiben des Mitglieds einer sozialistischen Geheimgesellschaft namens „Societe Internationale“ – ein unmittelbarer Verweis auf die Arbeiterbewegung, deren Beteiligung an der Pariser Kommune auch in den USA die Gemüter erregte. Laut des ausführlichen Schreibens sei der Brand gezielt als Angriff auf den Geldadel gelegt worden („The plot had been arranged that all should appear as accident“); der wesentliche Punkt findet sich jedoch ganz am Ende:

P.S. – Let me add one word of warning. Other cities, both in this country and Europe, have been threatened with fire. The Societe Internationale is implacable.<sup>587</sup>

Die Gefahr ist noch lange nicht gebannt; so kann das Anliegen des Texts letztendlich als Aufforderung verstanden werden, die Arbeiterbewegung als Hort terroristischer Aktivität auch vor Ort zu bekämpfen – und alle möglicherweise folgenden Stadtbrände, die in den USA schließlich nicht selten waren, als ‚verdeckte‘ Angriffe der international agierenden Verschwörung zu interpretieren. Ein halbes Jahrhundert später, als 1923 ein Erdbeben und der darauffolgende Großbrand die japanische Küste um Yokohama und Tokio verwüsteten, war es die koreanische Minderheit, über die ähnliche, mitunter zu Pogromen führende Gerüchte verbreitet wurden.<sup>588</sup> Nach dem Erdbeben 1906 wurden vor allem Arme und die Menschen in Chinatown als ‚Gefahr‘ begriffen. In einer besonders abstrusen Anekdote fühlte sich ein Colonel Charles Morris dazu genötigt, die Alkoholvorräte der Kneipen in der Stadt zu vernichten, da der zweifellos eintretende Konsum durch den Mob ebenso zweifellos zu Straßenkämpfen führen würde; später suchten ihn besorgte Bürger mit der aus „zuverlässiger Quelle“ stammenden Information auf, dass

587 „A Startling Story. The Societe Internationale and the Chicago Fire“, *Nashville Union and American*, 27. Oktober 1871. Vgl. auch Smith, *Urban Disorder and the Shape of Belief*, 49f.

588 J. Michael Allen, „The Price of Identity“.



162. „Camping in the Golden Gate Park“, Illustration in Charles Morris, *The San Francisco Calamity*, 1906.

sich „die Armen“ in der Stadt auf eine Invasion der reicheren Stadtteile vorbereiteten, da sie sich durch die Katastrophe stärker benachteiligt fühlten. Der Colonel sah sich in seiner disziplinierenden Maßnahme bestätigt, der sein Vorgesetzter, General Funston, jedoch mit Unverständnis begegnete.<sup>589</sup>

Zwei Illustrationen in der ‚instant history‘ *The San Francisco Calamity by Earthquake and Fire* zeigen, auf welche Weise gesellschaftlicher Zusammenbruch dargestellt werden konnte. Die erste trägt den Titel „Camping in the Golden Gate Park“. Zu sehen sind unterschiedliche Menschen, die in einem der typischen Lager nach der Katastrophe untergebracht sind – Männer und Frauen unterschiedlichen Alters, angesichts der Kleidung vielleicht auch unterschiedlichen Gesellschaftsschichten zuzuordnen. Alle eint ihre Verzweiflung: Ein Mann, eine Frau und ein Greis irren mit weit aufgerissenen Augen umher, während rechts von ihnen ein anderer Mann seine über einer Holzkiste zusammengebrochene Frau tröstet; ein Mädchen rennt mit ausgestreckten Armen auf sie zu. Auch den vielen Menschen im Bildhintergrund ergeht es nicht anders – manche beten, ein anderer ist auf die Knie gefallen (Abb. 162). Der Untertitel zur Zeichnung indes vermittelt ein anderes Bild dieser Lage:

589 Hansen und Condon, *Denial of Disaster*, 76f; Solnit, *Paradise Built in Hell*, 32.



163. Bear Photo, [Refugees camped at lodge at Children's Playground, Golden Gate Park.], 1906.

Thousands of homeless families set up cooking stoves in the park and made arrangements to spend days and weeks under the roof of the sky.<sup>590</sup>

In der Tat sind neben den Zelten zwei Herde aufgebaut. Die Personen daneben widmen sich der Zubereitung von Mahlzeiten, als wäre die Menge um sie herum nicht gerade in Panik und Hysterie verfallen – eine eigentümliche Unstimmigkeit dieses in vielerlei Hinsicht ‚katastrophalen‘ Bilds, die auf einen darin festgehaltenen ideologischen Konflikt hinweist: Hier müssen zugleich die Wirklichkeit der Notlager und die Vorstellung einer unausweichlichen Massenpanik nach einer Katastrophe ins Bild gesetzt werden. Es wundert nicht, dass die Situation in den Lagern auf Photographien hingegen als eine „unique form of everyday life“ erscheint. Anstelle von Panik und Verzweiflung zeigen diese das endlose Warten in den Schlangen zur Lebensmittelausgabe oder – ganz dem ‚Geist‘ der Küstenstadt entsprechend – kleine Versuche, der Tristesse durch Humor oder forsche Selbstzurschaustellung entgegenzuwirken: Auf einem durch die Bear Photo Company vertriebenen Bild sind die Menschen im Golden Gate Park jedenfalls zu sehr damit be-

<sup>590</sup> Charles Morris, *The San Francisco Calamity. By Earthquake and Fire*, 50c.





164. „The Evacuation of Chinatown“, Illustration in Charles Morris, *The San Francisco Calamity*, 1906.

schäftigt, mit Küchenutensilien eine adäquate Kopfbedeckung für das Gruppenbild zu simulieren, um sich hysterisch die Haare raufen zu können (Abb. 163).

Während diese Zeichnung aus *The San Francisco Calamity* die Überlebenden im Lager also als eine hilflose Menge zeigt, die möglicherweise erst dank militärischer Disziplinierung oder zumindest Mary Austins „tread of soldiery“ wieder zur Ordnung zurückzufinden könnte, ist eine weitere Illustration im gleichen Buch politisch weitaus brisanter. „The Evacuation of Chinatown“ betitelt, zeigt auch sie die Überlebenden als unkontrollierte Menge, doch wo auf dem anderen Bild alle Personen als Individuen dargestellt werden, ist der wütende Mob der Chinesen bis auf eine zu Boden getrampelte Frau ausschließlich auf identische Karikaturen des ‚Asiaten‘ reduziert; wo die Menschen im Golden Gate Park in ihrer jeweiligen Form von Trauer oder Verzweiflung hervorgehoben werden, bilden die Chinesen eine amorphe Masse, in der jeder nur sein wenig Hab und Gut zu retten versucht und dabei gegebenenfalls seinen Nachbarn gewaltsam wegdrängt. Im Gegensatz zu den Menschen im Camp, die nur für sich selbst eine Gefahr bedeuten, werden die Chinesen – oder, genauer, ‚der Chinesen‘ als Menge – als *Bedrohung* dargestellt (Abb. 164). Das Phantasma der fremdartigen Horde wirkte auch auf das Verhalten gegenüber den Einwohnerinnen und Einwohnern Chinatowns ein. Obwohl Pogrome wie 1923 ausblieben und Chinatown trotz anderweitiger Bemühungen bürgerlicher Eliten schnell am gleichen Ort wiedererrichtet wurde, wurde der „common ground“

mit zweierlei Maß bemessen – die Chinesen wurden aus ‚Sicherheitsgründen‘ aus den Ruinen ihrer Häuser vertrieben, nur damit sich später sowohl die Milizen wie das weiße Bürgertum auf die Suche nach interessanten asiatischen Artefakten machen konnten.<sup>591</sup> Selbst Harry Carr von der *Los Angeles Times* wurde schwach:

I went into the ruins of Chinatown blazing with indignation. In fact, I am under the impression I took pictures of the looters in righteous piety, but feeling something sharp under foot looked down, and there was a queer old figure of a Chinese god, the grinning face drawn into a woeful grimace by the heat. Ahem. His Lordship became annexed to my suite. When I left Chinatown at last, a friendly individual sang out, as he passed: “Say, pal, if the cavalry see you, you’ll be shot.”<sup>592</sup>

Carr wird nicht erschossen, doch die Kavallerie vertreibt dennoch die Plünderenden, die – wie der Journalist anmerkt – zumeist gutgekleidete Frauen sind, die sonst nicht einmal eine Nadel stehlen könnten und sicher Stützen der lokalen Gemeinde seien. Wie James und Hopper blickt Carr schnell mit distanzierter Neugier auf sein eigenes Verhalten – seine ‚Beute‘ stellt sich nachträglich als wenig attraktiv heraus, „yet I would have died to escape with it.“<sup>593</sup> Sein Bericht wirft ein anderes Licht auf die Vorstellung der Katastrophe, die einen neuen Raum des utopischen oder dystopischen Potentials schafft. Falls hier Grenzen eingerissen wurden, handelte es sich lediglich um die trivialsten Normen bürgerlichen Anstands: Plündern in Chinatown wird zum niederschweligen Abenteuer und bleibt als moralischer Fehltritt vernachlässigenswert, da seine Opfer ohnehin außerhalb der eigenen Klasse stehen.

#### 4.7. Die Katastrophe als Klassenzimmer

Kritisch betrachtet gehört die Idee des Abenteurers ohnehin nur der bürgerlichen Vorstellungswelt an. Georg Simmel schrieb davon als einer „Exklave des Lebenszusammenhanges“, dem „Abgerissene[n], dessen Beginn und Ende keinen Anschluß an die irgendwie einheitliche Strömung der Existenz haben“.<sup>594</sup> Damit setzt sich das Abenteuer von der Sphäre der Arbeit ab, durch die „Stoffe und Kräfte“ der Welt auf „organische“ Weise entwickelt werden – das Abenteuer hingegen „bringt die Geste des Eroberers mit sich“, aber ebenso eine gewisse Schutzlosigkeit.<sup>595</sup> Dies lässt sich ohne weiteres auf die Ideologie der Frontier und den Umgang mit der Katastrophe 1906 beziehen; dennoch darf nicht ver-

591 Joseph Leung, „The Fury and Fire that Shocked Chinatown“.

592 Harry C. Carr, „She’s Coming Home to Clean up Again. San Francisco Shows the World How Western Life Can Surge“, *Los Angeles Times*, 28. April 1906.

593 Ebd.

594 Georg Simmel, *Philosophische Kultur*, 42.

595 Ebd., 39.



gessen werden, dass die Katastrophe ganz ohne Ideologie einen Bruch zum Alltag bedeutet (sofern wir außer Acht lassen, dass die Vorstellung des ‚Alltags‘ ihrerseits ideologisch geprägt ist). Die Katastrophe verändert das Leben und Zusammenleben der Menschen unmittelbar und in vielerlei Hinsicht: Sofern nicht bereits Körper und Psyche angegriffen wurden, bleiben nach der Katastrophe zumindest Eigentumsverhältnisse und den Zugang zu unterschiedlichen Ressourcen kaum die gleichen. Wer welchen Raum betreten, wer welche Güter verwenden kann, wird nun ungeachtet der bisherigen Verhältnisse neu geordnet, um zuerst das Überleben der Menschen zu garantieren – und in Zukunft möglicherweise die früheren Verhältnisse wieder herstellen zu können. Dieser pragmatische oder sogar utilitaristische Prozess ist keineswegs ‚sauber‘. Dies zeigt das Beispiel Chinatowns, in dem eine pragmatische Sicherheitsmaßnahme (Menschen müssen die Ruinen verlassen, solange der zerstörte Bereich nicht von Gefahren gesäubert ist) von einer rassistischen symbolischen Ordnung unterwandert wird (das Verständnis der Sicherheitsmaßnahme ist von der Personengruppe abhängig). Wie Philip L. Fradkin schließt, war die Definition des ‚Plünderns‘ in den Tagen der Katastrophe letztlich eine subjektive Entscheidung von Fall zu Fall.<sup>596</sup> Ein vermutlich glaubwürdiger Artikel, den der *San Francisco Chronicle* am 30. April anhand eines Interviews mit dem Colonel Marion Perry Maus veröffentlichte, ergänzt Harry Carrs Eindrücke. Tatsächlich wurden an einem Samstag 150 (!) kurz beurlaubte Mitglieder der Nationalgarde in Chinatown aufgegriffen; sie waren nicht die einzigen, wie der Colonel berichtete:

It would astonish you if I mentioned the names of high railroad officials, of society people in Oakland and San Francisco, and reputable business men who have been driven out of Chinatown for the same reason.<sup>597</sup>

Maus hatte in Widerspruch zum Edikt des Bürgermeisters seinen Soldaten verboten, tödliche Schüsse abzugeben. Eine andere, tragische Anekdote zeigt die andere Seite der Situation – während einer Schießerei wurde der für das Rote Kreuz arbeitende Geschäftsmann Heber C. Tilden getötet, nachdem er trotz eines mit Rotes-Kreuz-Flagge markierten Autos und Militärbegleitung von drei Männern einer Bürgerwehr für einen ‚Plünderer‘ gehalten wurde. Das Gericht sprach seine Mörder schließlich frei, da sie im zwar falschen, aber „ehrlichen Glauben“ gewesen waren, dass die Stadt unter Kriegsrecht stünde.<sup>598</sup> Dass Colonel Maus wiederum mit ähnlichem Argument die sich aus den Trümmern Chinatowns bedienenden Nationalgardisten freiließ – „the men [...] did not fully realize the great injustice of depriving these poor sufferers of what little they have left“ – zeigt, wie tief verankert die Vorstellung einer ‚Unbegreiflichkeit‘ der Situation war. Außer Frage steht, dass hinter solchen Argumenten jeweils noch die Diskriminie-

<sup>596</sup> Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 68.

<sup>597</sup> „Militiamen Busy Among the Ruins. State Soldiers on Leave, Capitalists and Society Men Among Chinatown Looters“, *San Francisco Chronicle*, 30. April 1906.

<sup>598</sup> Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 140.

rung oder Bevorzugung bestimmter Gruppen stehen kann. Es sei hier nur auf den kleinen Skandal verwiesen, als nach dem Hurrikan Katrina 2005 durch zwei Bildagenturen zwei vom Motiv her beinahe austauschbare Photos – auf beiden sind Menschen abgebildet, die mit Einkaufstaschen und Waren durch das tiefe Wasser in den Straßen New Orleans' waten – dennoch sehr unterschiedlich beschriftet wurden: Auf dem einen Bild seien Opfer zu sehen, die sich in der Not zu helfen wussten („finding bread and soda from a local grocery store“), auf dem anderen ein Krimineller, der gerade einen Laden „geplündert“ habe. Dass die einzige *sichtbare* Unterscheidung zwischen den Personen die dunkle Hautfarbe des angeblichen ‚Plünderers‘ war, lässt sich fast als Allegorie auf das gesamte rassistische Problem der Katastrophe von 2005 lesen.<sup>599</sup>

Eine interessante Zuspitzung davon, wie die Katastrophe 1906 die zuvor herrschenden Regeln außer Kraft setzt und zugleich den Geist der *Frontier* wiederbelebte, bietet ein Artikel des streitbaren Rabbiners Jacob Voorsanger für *Out West*. Voorsanger, der nach dem Erdbeben durch den Bürgermeister als Leiter eines Versorgungskomitees eingesetzt wurde, muss sich mit seinem Team um die schnelle Organisation von Nahrungsmitteln für die Überlebenden kümmern. Wie er schnippisch beschreibt, spielten frühere Moralvorstellungen im Ausnahmezustand keine Rolle:

The Saturday before I had preached in the Temple of the living God, for it was the Sabbath day, to keep it holy. That following Saturday I was the biggest thief in the United States.<sup>600</sup>

Der Rabbiner ist durch den Bürgermeister befugt, Nahrungsmittel zu beschlagnahmen. Dennoch spielt die Enteignung eine ambivalente Rolle. Für Voorsanger zählt der Erfolg, die Menschen in diesen Tagen zu versorgen („one of the glories of our calamity“); der ‚Diebstahl‘ gibt dem nur eine abenteuerliche Note.<sup>601</sup> *San Andreas*, ein ansonsten konventionell erzählter Katastrophenfilm zu einem gewaltigen, fiktiven Erdbeben von 2015, spielt in einer Szene mit genau dieser Ambivalenz – hier ist es der Feuerwehrmann Raymond Gaines, der auf dem Weg durch das in Trümmern liegende Kalifornien ein Fahrzeug ‚beschaffen‘ muss, um rechtzeitig San Francisco zu erreichen. Vor einer Mall verladen gerade Plünderer Luxuswaren in einen Wagen; Gaines schließt ihn kurz und lässt die Diebe auf dem Parkplatz zurück. „Looks like it's been stolen,“ warnt Gaines' Frau den Protagonisten; dieser darauf: „All right. Well, we'll steal it again.“ In dieser Geschichte wird also zwischen Diebstahl zur Bereicherung und dem ‚notwendigen‘ Diebstahl innerhalb der Krise getrennt; dass Gaines durch den Schauspieler Dwayne Johnson – dem Sohn einer Samoanerin und eines Afro-Amerikaners – gespielt wird, der im Gegensatz zu dem ‚Plünderer‘ recht offensichtlich kein *white Anglo-Saxon* ist, lässt sich als ironische

599 Siehe dazu Michael Eric Dyson, *Come Hell or High Water*.

600 Voorsanger, „The Relief Work in San Francisco“, 531.

601 Ebd.

Umkehrung üblicher Klischees lesen. Auch Voorsanger mochte seine Sätze mit bitterem Humor geschrieben haben.

Der Rabbiner, der sich für ein fortschrittliches, explizit *westliches* Reformjudentum einsetze (und dabei durchaus fremdenfeindlich gegenüber der jüdischen Einwanderung aus Osteuropa agitierte), griff in seinem Text ansonsten die bekannten Motive der ‚großen Erzählung‘ einer utopischen Katastrophe auf, wenngleich er sie aus seiner spezifischen Perspektive betrachtete. Wo die Katastrophe die materiellen und ideologischen Unterschiede aufhob, erhob sich für den Voorsanger die Ökumene:

On mattresses and cots lingered the maimed and the bruised, and as there was but one art of prompt healing, so was there one religion. [...] I saw a cowled monk lean over an orthodox Jew and whisper words of the tenderest comfort into his ears. I saw nuns, in all their picturesque raiment, face the publicity of the crowd as if they had never lived in seclusion. The Archbishop and the Bishop forgot their ranks and became nurses.<sup>602</sup>

Endlich war die Oberfläche, hinter der für Frank Norris in „The Literature of the West“ 1902 in den Menschen des Westens noch den alten „Forty-niner“ vermutete, abgekratzt:

There were no politicians that morning – only men, real, strong men – and never was the spirit of the Argonauts so rampant. The old generous pioneer spirit was reborn and across the rents made by the earthquake men of all faiths clasped hands and vowed that no selfish motives should hinder the noble work that the exigencies of the moment had cut out for them.<sup>603</sup>

Wichtig ist hierbei, dass in diesem utopischen Ausnahmezustand nicht das Abenteuer als Unterbrechung des Alltags, sondern vielmehr die *Arbeit* zum heldenhaften Akt wird: „One hour after the earthquake we were all at work. Out of the crumbling homes rushed heroes and heroines.“<sup>604</sup> Dies ist eine Entwicklung, zu der auch Norris' These gehört, dass die (militärische) Expansion nach Westen im 20. Jahrhundert durch den wirtschaftlichen Wettbewerb ersetzt werde. Auch William James beschäftigte sich in seinem 1910 erschienenen Essay „An Moral Equivalent to War“ mit dieser Fragestellung. Während er Wettbewerb als eine *allzu* pragmatische Option abwertet („[m]odern war is so expensive that we feel trade to be a better avenue to plunder!“), sieht er einen allgemeinen Arbeitsdienst als eine Alternative – „a conscription of the whole youthful population to form for a certain number of years a part of the army enlisted against *Nature*“ (wozu für James alles zwischen Bergbau und Geschirrspülen gehört) [H. i. O].<sup>605</sup> Im Vordergrund steht für

602 Ebd., 526.

603 Ebd., 529.

604 Ebd.

605 William James, „The Moral Equivalent of War“, 1281, 1291.

ihn die *Verpflichtung* und deren psychologischer Effekt, die eben einen Ersatz für Kriegstreiberei bieten könnten: „We should be *owned*, as soldiers are by the army, and our pride would rise accordingly.“ [H. i. O.]<sup>606</sup> Eine Enteignung, die sowohl das Individuum wie dessen Güter betrifft, gehört zu den grundlegenden Konzepten des utopischen Ausnahmezustands einer Katastrophe. Rebecca Solnit hat somit recht, James' Texte zu Erdbeben und Krieg im Verbund zu lesen; offen bleibt die Frage, inwiefern darin trotz aller Utopie nicht auch Anklänge einer schwarzen Pädagogik herauszuhören sind.<sup>607</sup>

Dies ist nicht zuletzt eine künstlerische Frage. Frank Norris machte keinen Hehl daraus, dass Literatur eine *didaktische* Funktion habe. „The muse is a teacher not a trickster“, schrieb er zu der Konvention, dass Literatur zu unterhalten habe und daher die Übel der Welt aussparen solle.<sup>608</sup> Norris kannte seinen Markt; die Menschen, die Romane kauften, gehörten zu den betuchteren – „a class whose whole scheme of life is concerned solely with an aim to avoid the unpleasant.“ Ihnen, denen das Leid der Armen ebenso fremd war wie „Erdbeben und Flutwellen“, sollte daher die Lektion der Literatur gelten.<sup>609</sup> Vier Jahre später hatten viele der Menschen, die einen seiner Romane im Regal stehen haben konnten, tatsächlich eine Katastrophe aus nächster Nähe erlebt. Ob ihnen dies nachhaltig die Augen für das Elend der Welt öffnete, können wir nicht beurteilen. Für manche mochten Erdbeben und Feuer einen unerwarteten Moment erhebenden Abenteuers ausgelöst haben, für andere setzte sich dadurch ein beschwerliches Leben auf nur beschwerlichere Weise fort. ‚Außergewöhnlich‘ erscheint dies alles auch ein Jahrhundert später; doch dazu schrieb Norris in einem seiner anderen Essays:

Terrible things must happen to the characters of the naturalistic tale. They must be twisted from the ordinary, wrenched out from the quiet, uneventful round of every-day life, and flung into the throes of a vast and terrible drama that works itself out in unleashed passions, in blood, and in sudden death.<sup>610</sup>

---

606 Ebd., 1292.

607 Solnit, *Paradise Built in Hell*, 49–57.

608 Frank Norris, „The Novel With a Purpose“, 1200.

609 Ebd., 1199; Übersetzung J. B.

610 Frank Norris, „Zola as a Romantic Writer“, 1107.