

Schlussüberlegungen

1837, zwei Jahre bevor Daguerre mit der Photographie an die Öffentlichkeit trat, schrieb Nathaniel Hawthorne eine Erzählung mit dem Titel „The Prophetic Pictures“. Sie handelt von einem Maler mit besonderen Talenten: „They say that he paints not merely a man’s features, but his mind and heart“, so ein junger Mann namens Walter Ludlow zu seiner Verlobten Elinor, die seiner Schwärmerei nicht allzu viel abgewinnen kann – „Are you telling me of a painter, or a wizard?“⁶¹¹ Hawthornes Erzählung spielt in Amerika, doch der Maler ist aus Europa in die Neue Welt gekommen. Seine Heimat konnte ungeachtet der Vielfalt ihrer Kulturstätten seine Wissbegierde nicht befriedigen, und so ist es die *Natur* des anderen Kontinents, von der er im Gegensatz zur Kunst noch weiteres lernen kann.⁶¹² Mit der Zeit erarbeitet er sich einen besonderen Ruf als Porträtist; wie Ludlow bemerkt, zeichnen sich seine Bilder durch eine besondere Qualität aus:

In most of the pictures, the whole mind and character were brought out of the countenance, and concentrated into a single look, so that, to speak paradoxically, the originals hardly resembled themselves so strikingly as the portraits did.⁶¹³

Zum weiteren Verlauf dieser *Gothic Tale* sei nur so viel verraten, dass sich im Doppelporträt des jungen Paares auf recht dramatische Weise erfüllt, was Walter Benjamin anhand früher Photographie als die Durchsengung des Bildcharakters durch die Wirklichkeit bezeichnete (vgl. Abschnitt 2.8). Interessant ist Hawthornes Erzählung, weil sie gleichsam ‚prophetisch‘ vieles vorwegzunehmen scheint, was den Diskurs um das Lichtbild im 19. Jahrhundert bestimmen wird – und doch schlichtweg ganz allgemeine Vorstellungen dieser Zeit zum künstlerischen Bild wiedergibt, die später in den in Kapitel 2 beschriebenen Konflikten um Malerei und Photo, um ‚straight‘ und ‚pictorial‘ nur aufs neue ideologisch aufgeladen werden.

Sollte aus den zahlreichen Beispielen, die in dieser Arbeit aufgeführt wurden, eine grundlegende These extrahiert werden, wäre es die folgende: In den USA um die vorletzte Jahrhundertwende bestand die Vorstellung, dass in der Kunst und in der Katastrophe eine Wahrheit sichtbar wird, die in der Wirklichkeit des Alltags verborgen bleibt. Diese These lässt sich allerdings immer nur erneut präzisieren, bis sie sich wieder in ihre Fallbeispiele auflöst – ein Objekt, an dem gerade in dieser Hinsicht Kunst und Katastrophe zugleich diskutiert wurden oder werden könnten, ist nicht auszumachen. Selbst Genthe stellte *Sacramento Street* ganz zurecht eher in den Kontext des Spektakels, als dass sein

611 Nathaniel Hawthorne, „The Prophetic Pictures“, 456.

612 Ebd., 457.

613 Ebd.

Bild das ‚echte Leben‘ dargestellt hätte, wie es Charles Lummis, Jacob Voorsanger, Mary Austin und andere durch die Katastrophe erweckt sahen. Der so sehr auf die Bedürfnisse des Bürgertums zugeschnittene Pictorialismus konnte dies nicht leisten – das geheimnisvolle Innere des Individuums, das sich gleichsam aus der charakteristischen Unschärfe herausheben sollte, war kaum dasjenige von unermüdlich zwischen Schutthaufen und an Krankenbetten schuftenden Menschen, in denen noch die alten Pioniere nachzuleben schienen. Vielleicht hätte der *späte* Maynard Dixon, der während der Depression das ‚echte Leben‘ in seiner grimmigsten Form noch mit den ästhetischen Vorstellungen der Jahrhundertwende zu vereinen vermochte, dafür eine adäquate Lösung gefunden, doch dies bleibt müßige Spekulation – 1906 hatte auch er diese Lehre einer wirtschaftlichen Verwundbarkeit noch nicht erfahren und blieb für seine ‚Katastrophenbilder‘ bei den bekannten Allegorien, selbst wenn er diesen noch etwas hinzuzufügen vermochte. ‚Social Realism‘ als ausgeprägtes Konzept wurde in Kalifornien erst in den 1930er Jahren zum Thema, während in New York mit der *Ash Can School* eine Sensibilität für den ‚grauen‘ Alltag schon um die Jahrhundertwende Einzug in die Malerei hielt – Dixon selbst gewann in seiner Zeit dort nach der Katastrophe im Kreis um den Maler Robert Henri einen Einblick in diese Szene.⁶¹⁴ Ohne einer allzu deterministischen Stilgeschichte anzuhängen, kann dazu nur gesagt werden, dass die Ausdrucksformen der Künstlerinnen und Künstler in San Francisco 1906 auch Ausdruck ihrer Zeit sind, und ihr Publikum nicht unbedingt etwas anderes erwartete als eine wolkige Schönheit auf dem Magazin-Cover.

Letztlich war es wohl nur Edgar Cohen mit seinen Ruinenphotos, der die spezifischen ‚Wahrheiten‘ von Kunst und Katastrophe zusammenzufügen versuchte: Die Zerstörungskraft von Erdbeben und Feuer legt in der neoklassizistischen Architektur die ‚antike‘ Ruine frei, und das Photo kann es dank seiner besonderen Eigenschaft, die Wirklichkeit zu fragmentieren, auf entsprechende Weise rahmen. Dies ist weder theoretisch noch ästhetisch allzu befriedigend, und es ist vielleicht bezeichnend, dass Cohens interessantestes Bild – vielleicht eines der interessantesten dieser Katastrophe überhaupt – seinen eigenen Vorgaben geradewegs widerspricht. Hier ist erneut die zerstörte City Hall zu sehen, doch nicht als antike Ruine: Über der geborstenen Fassade ragt die Innenkonstruktion hinauf, als wäre gerade der Eiffelturm aus einer neoklassizistischen Schale geschlüpft; vor der Fassade häufen sich mehrere Meter hoch Schrott und Trümmer, doch wie mit dem Lineal gezogen scheint der Schutthaufen genau auf der Höhe von zwei Palmen aufzuhören, die die Ränder des Wegs zur City Hall schmücken – nun eine angemessenen surreale Sackgasse (Abb. 165).

Dies alles ist kein Widerspruch zur zuvor formulierten These – die Frage ist vielmehr, auf was sich diese These reduzieren ließe, wenn Kunst und Katastrophe darin als gesonderte Fälle zu betrachten sind. Der Begriff, der sich hier anbietet, ist derjenige der ‚Bedeutung‘; es geht um einen Akt der Interpretation, der einer ‚lesbaren‘ Wirklichkeit da-

614 Hagerty und Dixon 2010, *The Life of Maynard Dixon*, 94–96, 193f.



165. Edgar A. Cohen, [City Hall], 1906.

durch einen Mehrwert abgewinnt, dass eine hinter ihr verborgene Wahrheit zutage tritt – oder zumindest deren *Verborgenheit* selbst erkennbar wird. Dies kann einerseits eine Gegenreaktion zur empfundenen ‚Entzauberung‘ der Welt sein: Genthe, der ‚wizard‘, vermag den Menschen auf seinen Porträts zu beweisen, dass auch in ihnen etwas Geheimnisvolles steckt. Dies kann andererseits der Wunsch sein, die *falsche* (Wieder-)Verzauberung der industriellen Gesellschaft abzustreifen: Die Katastrophe entfernt die kulturelle Oberfläche, das ‚Vergoldete‘ des trivialen Konsumierens und der viktorianischen Etikette, um dahinter das ‚wahre Leben‘ zum Vorschein zu bringen. Hinter beidem steht eine Sehnsucht nach etwas, das die aktuelle Gesellschaft nicht zu bieten vermag. ‚Bedeutung‘ meint hier also nicht die *Überprüfung* eines semiotischen Prozesses. Die Menschen der Jahrhundertwende suchen nicht nach der Bestätigung, dass ihr Weltbild die korrekte Darstellung aller Seinszusammenhänge sei, dass ihre Signifikanten mit den Signifikaten übereinstimmen; sie äußern vielmehr den Verdacht und die Hoffnung, dass die Signifikanten einen eigentlichen Wert der Signifikate verbergen. Es liegt nahe, dass diese Skepsis sehr modern und gleichzeitig gegen die Moderne gerichtet ist. Widersprüchlichkeit ist entsprechend ihr Programm. Der Rückzug in die weiche Traumwelt des Pictorialismus ist darin ebenso eine Möglichkeit wie der Chauvinismus des Abenteurers, der gerade gegen eine ‚Verweichlichung‘ der Gesellschaft protestieren möchte (nicht zufällig fallen in diese Zeit auch die Geburtsstunden der eskapistischen Phantastik, die beide Formen der Realitätsverweigerung nachhaltig vereinen sollte).⁶¹⁵ Die andere Folge ist, dass diese Suche nach Bedeutung trotz aller Ernsthaftigkeit viel eher neue Masken produzierte, als nachhaltig das ‚wahre Leben‘ freizulegen. Der Journalist Robert W. Marks, der innerhalb einer Reihe von Porträts zeitgenössischer Photographen im Magazin *Coronet* 1938 auch zu Genthe schrieb, arbeitete dies mit wohlwollendem Spott heraus. Über Genthés Klientel heißt es an einer Stelle:

People came from all corners of the earth to have themselves made into something higher, deeper, finer, bigger.⁶¹⁶

Dass der Photograph diesen Wunsch erfüllen konnte, steht außer Frage. Dies bedeutet jedoch nicht, dass damit tatsächlich eine verborgene ‚Wahrheit‘ ans Licht getreten wäre, wie Marks abschließend schreibt:

[Genthe's work] reflects his humanism and the roundness of his personal aesthetics. At no time does it worm deeply below the surface, exposing things in ugly essence. He has no desire to delineate the evil that exists or put his toe on a party line.⁶¹⁷

615 Zur amerikanischen Sinnsuche um 1900 vergleiche T. J. Jackson Lears, *No Place of Grace*.

616 Robert W. Marks, „The Last Stylist“, 163.

617 Ebd.

Eine entsprechend zynische Auslegung der Katastrophe als einem utopischen Moment wäre, dass darin weniger die bisher verborgenen ‚heroischen‘ Qualitäten der Menschen aufgedeckt wurden, sondern vielmehr die Möglichkeit aufgekommen war, in eine entsprechende Rolle zu schlüpfen. Doch dies muss nicht nur zynisch betrachtet werden – die Vorstellung von Menschen, die auch nur vorübergehend Altruismus und Gemeinschaftlichkeit als eine Rückkehr zum ‚wahren Leben‘ performen, ist dem Phantasma einer sich ohne autoritäre Maßnahmen selbst in Panik und Gewalt zerfleischenden Masse eindeutig vorzuziehen.

Was an alledem ist spezifisch amerikanisch, was daran spezifisch kalifornisch? Entfremdungserfahrungen in der industriellen Gesellschaft lassen sich bis in die heutige Zeit verallgemeinern, doch bestimmte Ausdrucksformen sind ohne ihren jeweiligen lokalen Kontext nicht denkbar. Der Wild-West-Mann kann – selbst wenn er von einem sächsischen Schreibtisch aus imaginiert wird – nicht ohne die Topographie des Kontinents und den historischen Ablauf von dessen Besiedlung existieren; die Idee eines seiner ‚manifest destiny‘ gen Westen folgenden Angelsachsen muss umgekehrt in keinster Weise für bare Münze genommen werden, um der Tatsache gerecht zu werden, dass die Siedlerinnen und Siedler aus Europa von der Atlantikküste ausgehend in das Landesinnere und so eben nach Westen vordrangen. Dass diese Bewegung schließlich durch die Besiedlung der Pazifikküste ein Ende nahm, konnte kaum anders als ein Ereignis verstanden werden, vor dessen Hintergrund für die nächsten Generationen noch die anderen ‚großen‘ Ereignisse interpretiert werden sollten. Ebenso wäre es in Europa, Nordafrika oder Asien sicherlich nicht in solchem Ausmaß möglich gewesen, in den Trümmern eines Neubaus eine ‚schöne Ruine‘ zu entdecken – dass zu dieser amerikanischen Sehnsucht nach einer eigenen Vorgeschichte auch gehört, die *tatsächliche* Geschichte der menschlichen Besiedlung Amerikas zu übergehen, ist leider Teil des Narrativs.

Den ‚westlichen Geist‘ selbst zu kartographieren bleibt hingegen Sache von Spekulation und Annäherung. David Wyatts Aussage über die „überentwickelte Fähigkeit“ der Menschen Kaliforniens, „Erfahrung als Spektakel zu rahmen“ und darin die negativen Konsequenzen katastrophaler Ereignisse auszusparen, ließe sich einerseits schnell relativieren, wenn wir bereits Edmund Burkes Ausführungen zum Erhabenen weiterverfolgen.⁶¹⁸ Wyatt hätte an dieser Stelle jedoch genauso Mary Austin aus ihrem Artikel zum Erdbeben und Feuer zitieren können:

Right here, if you had time for it, you gripped the large, essential spirit of the West, the ability to dramatize its own activity, and, while continuing in it, to stand off and be vastly entertained by it.⁶¹⁹

⁶¹⁸ Wyatt, *Five Fires*, 7f. Übersetzung J. B.

⁶¹⁹ Austin, „The Temblor“, 501f.

Ob nun wirklich eine Mehrheit der Menschen in San Francisco auf diese Weise empfand, kann kritisch infrage gestellt werden – dies ist aber kein Grund, Mary Austin ihre eigene Erfahrung abzuspochen. Als Alternative oder zumindest Ergänzung zum Geist des Westens wäre es allerdings interessant, von einer ‚Kultur des Desasters‘ zu sprechen, in der regelmäßige Erfahrungen mit Katastrophen die Art und Weise prägen, wie Menschen auf extreme Ereignisse reagieren.⁶²⁰ So wäre es nicht alleine der Geist der alten Pioniere, der sich 1906 erneut erhob, sondern die geographische Tatsache, dass Kalifornien im Pazifischen Feuergürtels liegt und San Francisco in dieser Hinsicht eine Gemeinsamkeit mit Tokio und Lima, aber nicht mit New York teilt: Die hier beschriebene Katastrophe war das fünfte signifikante Erdbeben, das die Stadt seit den Jahren der ‚Forty-Niner‘ erlebte. Dass es eine bestimmte Mentalität benötigt, um trotz erhöhten Risikos einen Ort zu besiedeln und die Nachbarschaft dieser „kalifornischen Institution“ zu suchen (und, wie Lummis und Austin schließlich anmerken, auf eine Weise, die das Risiko nur weiter erhöht), fügt dem eine weitere Facette hinzu. William James, der nicht unbedingt von „something characteristically American, or especially Californian“ sprechen will, weist zwar auf die Bildung und den Wohlstand an der Westküste hin, welche einen Wiederaufbau vereinfachen werden, möchte aber in der resoluten Reaktion auf die Katastrophe eher „a normal and universal trait of human nature“ erkennen.⁶²¹ Als Fazit könnte hierzu gesagt werden, dass die kulturelle Leistung vielleicht weniger im Bewältigen der Krise liegt als in der Art und Weise, wie über das Bewältigen erzählt wird.

Nun war es nicht der Anspruch dieser Arbeit, eine abschließende Interpretation der Katastrophe von 1906 und ihrer Darstellung in unterschiedlichen Medien zu bieten. Als wie angekündigt sehr lange ‚Bildunterschrift‘ zu Genthés *Sacramento Street* sollte sie vielmehr die zahlreichen Zusammenhänge umreißen, in denen ein solches Bild entstand und betrachtet wurde. *Sacramento Street* und die anderen besprochenen Bilder sind damit die Fallstudien in dieser Untersuchung; wenn hier von einem eher *theoretischen* Untersuchungsgegenstand die Rede sein sollte, liegt dieser auf einer anderen Ebene: Dies wäre die Frage, in welcher Hinsicht Bilder das ‚Material‘ der Geschichte sind, wie sehr sie also Geschichte vermitteln und selbst historischen Prozessen unterworfen sind, was ihre Herstellung und Betrachtung angeht. Genthés Bilder der Katastrophe sind hierfür ein extremes Beispiel, da sie ab einem gewissen Zeitpunkt als *objektive Dokumente* für ein Ereignis angesehen wurden, obwohl dies nicht der Anspruch des Künstlers selbst war. Zugleich fließt der künstlerische Diskurs des Pictorialisten dialektisch in den Prozess ein, an dessen Ende die Vorstellung des Lichtbilds als dokumentarischer Evidenz *par excellence* steht.

Dem Photo braucht sein dokumentarischer Wert dadurch nicht abgesprochen zu werden – er muss jedoch um das Wissen darum ergänzt werden, aus welchen Gründen Photograph oder Photographin bestimmte ästhetische Entscheidungen trafen. Ein Photo entsteht, auf dem in einer fast theatralisch wirkenden Szenerie Menschen die Zerstörung ihrer Stadt betrachten, ein anderes, das die Trümmer dieser Stadt als Simulation

620 Vgl. Monica Juneja und Gerrit J. Schenk, „Viewing Disasters“.

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

der Antike vorstellt; von den Verwundeten und Sterbenden in notdürftigen Krankenzimmern entsteht derweil *kein* Photo. Selbst die skurrile, einem technischen Problem entwachsene Beschäftigung der Amateurszene mit montierten Wolken ist eine hilfreiche Information – der dichte Qualm der brennenden Stadt bot nun die Chance, endlich einen ‚schönen Himmel‘ bei brauchbaren Lichtverhältnissen abbilden zu können. Die komplementäre Information dazu ist die politische Agenda, die durch das Feuer verursachten Schäden gegenüber der Zerstörung durch das Erdbeben hervorzuheben. Hinter der Kamera sollte daran zwar kaum jemand gedacht haben, doch die spätere Auswahl der Bilder, die die Katastrophe angemessen zu repräsentieren hatten, mochte es durchaus beeinflussen. Ob die Wolken daher in einer Reproduktion als samtiger, dunkler Hintergrund erscheinen oder sich kontrastreich zu einzelnen Formationen aufbauschen, ist nicht nur eine Geschmacksfrage.

Diese Arbeit ist somit als ein Plädoyer zu verstehen, das Photo als ein *Objekt* ernstzunehmen. Dessen einzelne Reproduktionen verraten im Detail nicht nur einiges über die ästhetischen Konzepte der Photographinnen und Photographen und ihre Reaktionen auf aktuelle technische Mittel, sondern ebenso viel über die Erwartungshaltungen der Menschen, die es in einer Tageszeitung, einem Magazin, an der Wand einer Galerie oder des eigenen Wohnzimmers betrachteten. Die Photographie ist weitaus mehr als die Bildinformationen des Negativs – darin wären sich Genthe und Ansel Adams einig gewesen, so unterschiedlich ihre Ansichten über das Endprodukt sein mochten. Dieses Missverständnis muss entsprechend dringend aus den Geschichtswissenschaften ausgeräumt werden, sofern die Photographie ernsthaft als historisches Dokument behandelt werden soll und nicht nur als ein zu einem bestimmten Zeitpunkt von Lichtstrahlen auf einem empfänglichen Träger erzeugtes Artefakt. Insofern ist es bedauerlich, dass Edith Irvines Photographien hier nur anhand der Scans ihrer Negative behandelt werden konnten: So wissen wir nur, was sie mit ihrem Apparat eingefangen hat, aber nicht, was sie sich darunter vorgestellt haben mochte.

Die Modernisten um Adams sind an dem naiven Verständnis der Photographie nicht unschuldig. Als 1946 am MoMA Beaumont Newhall von Edward Steichen verdrängt wurde, schrieb Adams im Telegrammstil eine Schreckensmeldung an die Newhalls, in der er die neue Ausrichtung der Photographieabteilung angriff:

ROCKEFELLER SAYS, "MUSEUM EXHIBITIONS WHERE PHOTOGRAPHY IS NOT THE THEME BUT THE MEDIUM THROUGH WHICH GREAT ACHIEVEMENTS AND GREAT MOMENTS ARE GRAPHICALLY PRESENTED." IN SHORT, EVERYTHING THAT WE FEARED * * * THE COMPLETE ENGULFING OF PHOTOGRAPHY AS YOU AND I AND N[ancy] SEE IT AND FEEL IT INTO A VAST PICTURE ARCHIVE OF SUBJECTS.⁶²²

⁶²² Adams, *An Autobiography*, 176.

Adams' Erschütterung ist nachvollziehbar, doch diese konventionelle Vorstellung, dass an der Photographie nur dasjenige relevant sei, worauf gerade ihre Linse gerichtet wurde, muss letztendlich als die banale Konsequenz der Doktrinen der *straight photography* gesehen werden. Sadakichi Hartmanns Pendel war gerissen, das Gewicht in eine Richtung geschleudert, aus der es nicht mehr in das dialektische Hin und Her des Diskurses zurückgeholt werden konnte.

Nun ist gegen ein gewaltiges Bilderarchiv nichts einzuwenden, doch gerade aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive muss beachtet werden, dass das ‚Medium‘ Photographie eben nicht ganz durchlässig ist. Unter den ‚großen Momenten‘, von denen Rockefeller spricht, trüben die Katastrophen die Klarheit der Darstellung nur noch mehr, bis schließlich eher von Deutungen als von Darstellungen gesprochen werden muss. Dies gilt nicht nur für das (künstlerische) Bild. William James Aufsatz und Briefe über die Katastrophe sind eindeutig in ihrer Darstellung einer gelungenen Kontingenzbewältigung. William F. Snow, einer seiner ‚Informanten‘ für die Situation in der Stadt, liefert jedoch ein weiteres Detail:

[...] Professor James casually mentioned that not long before, where there were no soldiers or police, he had run on to a crowd stringing a man to a lamp-post because of his endeavor to rob the body of a woman of some rings.⁶²³

Snow fragt nicht weiter, da James noch viele andere Eindrücke zu berichten hat und ohnehin vor allem an denjenigen seines Gesprächspartners interessiert ist. Hätte diese dunkle Szene James' Darstellungen eine andere Note hinzugefügt, hatte er sie beim Schreiben später verdrängt oder bewusst ausgelassen? Philip Fradkin verweist solche Geschichten ins Reich der Legenden; hatte James hier vielmehr ein Gerücht wiedergegeben?⁶²⁴ Wie vieles andere wird sich dies nicht rekonstruieren lassen. Zur Katastrophe gehört, dass selbst noch unbekannt bleibt, wie viel bislang unbekannt ist; so verschwanden schließlich über ganze Jahrzehnte gleich Tausende von Toten aus der offiziellen Zählung. Die unzähligen Postkarten, Stereoskopien und anderen mehr oder weniger manipulierten Bilder, die Schreckensnachrichten der Tageszeitungen, die ‚instant histories‘ und introspektiven Berichte täuschen in ihrer Menge darüber hinweg, dass sie nur einen Bruchteil der Ereignisse aus den Apriltagen 1906 wiedergeben können. Das Lichtbild erfasst nur einen Augenblick, und doch lässt sich aus seinem Fragment jeweils eine ganze Geschichte entwickeln, ob als Annäherung an die Wahrheit oder als Fiktion. Der fragmentierten Erfahrung, dem Flirren zwischen Fakten und Phantasmen im Ausnahmezustand kommt das Medium entgegen; schließlich sind genau dies seine Qualitäten. James W. Sheahan und George P. Upton, zwei Autoren der Chicago Tribune, fügten in ihre ‚instant history‘ zum großen Brand von 1871 einen längeren Abschnitt zum ästhetischen

623 James, *Letters*, 247n.

624 Fradkin, *Great Earthquake and Firestorms*, 277.

Erleben der zerstörten Stadt ein. Sie schrieben nicht über die Photographie, doch diese Passage bringt vieles auf den Punkt:

In this indefinite light all things are old, and all things are strange. It is no longer Chicago, the sky above is clear and starry enough to look upon the Rhine and Arno, instead of the Chicago river. Telegraph posts are transfigured into burned and branchless trees, and in this blue of supreme fancy, the prosaic and the commonplace have disappeared forever.⁶²⁵

625 James W. Sheahan und George Putnam Upton, *The Great Conflagration*, 256.