

Gespräch PHOTONEWS / 7-8/2022

Du schreibst, lehrst und denkst in (mindestens) drei Sprachen: in Deiner Muttersprache Deutsch, in jener Deiner Forschungsgegenstände auf Englisch und schließlich in der Sprache des Landes, in dem Du seit über zehn Jahren unterrichtest: auf Französisch. Wie kommt es zu dieser eindrucksvollen Mehrsprachigkeit in Lehre und Forschung?

Da ich direkt an der deutsch-niederländischen Grenze aufgewachsen bin (die vierte Sprache im Bunde), war ich von klein auf sprachbegeistert und entschied mich relativ schnell zum Sprachstudium – in Englisch und Französisch. Der interdisziplinäre Bachelor-Studiengang Amerikanistik an der Radboud Universität Nijmegen (Niederlande) umfasste zahlreiche Module zur US-amerikanischen Kunstgeschichte und Populärkultur. Während eines Erasmus-Semesters in Paris an der Universität Paris-Diderot besuchte ich dann eine Retrospektive der Fotografin Berenice Abbott im Jeu de Paume, und man könnte sagen, es war Liebe auf den ersten Blick! Ich beschloss, meine Bachelorarbeit über ihr New-Deal-Projekt *Changing New York* zu schreiben und interessierte mich zunehmend für fotografische Praxis, Stadtgeschichte und Archivalsammlungen. Der Wunsch, das Entstehen regionaler Identitäten durch Fotografie zu verstehen, brachte mich schließlich zu meiner Dissertation.

Als Amerikanistin war ich schon immer von der US-Gesellschaft als Forschungsgegenstand aus europäischer Sicht fasziniert. Da sowohl die Fotogeschichte als auch die Amerikanistik relativ junge akademische Disziplinen sind, war es mein Wunsch, einen transatlantischen Blick zu bewahren und, wenn man so will, das Beste aus beiden Welten zu integrieren. Durch meine Arbeit in Paris wurde ich schon früh mit einem sehr dynamischen Netzwerk von Fotohistoriker*innen in Europa und Nordamerika bekannt gemacht, was es mir ermöglichte, neue Ansätze zu den Materialien meiner Dissertation zu entwickeln. Die Fähigkeit, in vier Sprachen zu kommunizieren, hat sich sicherlich als nützlich erwiesen, und ich glaube, dass es auch diese Mehrsprachigkeit ist, die mich zu der fotohistorischen Disziplin hingezogen hat, die eine solche Vielfalt von Ansätzen hervorgebracht hat.

Deine französische „thèse“ beschäftigt sich mit dem CCC, dem California Camera Club. Auf fast 1000 Seiten rekonstruiert Du minutiös seine Geschichte und unternimmst dabei eine komplexe Netzwerkanalyse. Was sind die Leitlinien Deiner eindrucksvollen Rekonstruktion? Versuchst Du dabei zwischen der Skylla einer Begeisterung für die „vernacular photography“ und der Charybdis einer „anonymen Fotografie“ hindurchzunavigieren, um eine andere Route für die Forschung zu erkunden?

Mein Interesse am California Camera Club begann mit meiner Forschung zum Erdbeben von San Francisco 1906 – dem wohl meistfotografierten Ereignis des frühen 20. Jahrhunderts. Das Erdbeben fällt mit der Massenvermarktung der 1\$-Brownie Kamera von Kodak zusammen und Historiker*innen gehen davon aus, dass im Jahre 1906 etwa ein Drittel der US-Bevölkerung eine Kamera besessen haben könnte. Die Archive in Kalifornien bestätigen diesen Eindruck: In digitalen Sammlungen können mehr als zehntausend Fotos abgerufen werden – und das ist nur ein kleiner Teil. Dadurch wurde mein Interesse an der Amateurfotografie geweckt, und damit meine ich nicht die Schnappschüsse, die in den vielen anonymen Kollektionen gelandet sind. Was mich vielmehr interessierte war die *kollektive* Praxis der Fotografie in Kameraclubs, die zur Zeit der ersten Kodaks weit verbreitet waren.

In der Masse der Quellen zum Erdbeben fand ich die Zeitschrift *Camera Craft*, die vom California Camera Club herausgegeben wurde, der damals größten Fotoorganisation der USA. 1906 wurde der Hauptsitz des Clubs völlig zerstört und zahlreiche Mitglieder verloren ihr Lebenswerk; doch der CCC überlebte die Katastrophe, da er schon seit Jahrzehnten fest in der Stadt und im Bundesstaat Kalifornien verwurzelt war. Zwischen den 1880er und 1920er Jahren – und darüber hinaus – organisierte der CCC unzählige Ausstellungen und Exkursionen entlang der Westküste und war eng verwoben mit der Geschichte der Region. Bei solch einer Organisation, mit mehr als 400 Frauen und Männern, musste ich meinen Blick auf die regionalen Bedingungen lenken, die diese Praxis inspirierten. Ich fragte mich unter anderem, was es bedeutete ein Club-Fotograf oder eine Club-Fotografin zu sein, in einer Zeit, in der die Fotografie immer zugänglicher wurde, die Kulturszene Kaliforniens aber spärlich blieb; und wie das Bild Kaliforniens – dessen Geschichte noch immer im Entstehen war – durch die schnell wachsende Foto-Community geprägt wurde.

Es ist wichtig zu betonen, wie *wenig* die Zeit der Jahrhundertwende in der US-amerikanischen Fotografie noch immer erforscht ist. Die Forschung zu Kameraclubs in den USA wird nach wie vor von Alfred Stieglitz und der 1902 gegründeten New York Photo-Secession dominiert. Diese Organisation hat in den letzten 50 Jahren ständig neue Forschungen hervorgebracht, die sich bis heute auf eine sehr exklusive Auswahl an Quellenmaterial stützen – so hat es Ulrich Keller schon vor fast 40 Jahren kritisiert. Es scheint noch immer so, als ob der Stieglitz-Kreis der einzige Club ist, der einer wissenschaftlichen Betrachtung "würdig" ist, obwohl es zeitgleich ca. 100 weitere Clubs gab.

In Europa hat sich die Wissenschaft von solchen stilistischen Labels gelöst und stattdessen Clubs als soziale und politische Organisationen untersucht, die sowohl in einem regionalen als auch in einem zunehmend nationalistischen Umfeld aktiv waren. Dies haben wir vor allem den

Recherchen von Elizabeth Edwards und Christian Joschke zu verdanken. Als ich mir die Vielfalt der Materialien und die jahrzehntelangen Aktivitäten des CCC angesehen habe, wurde mir klar, dass Labels wie „vernacular“ oder „anonym“ den sozialen, kulturellen und auch wirtschaftlichen Besonderheiten der Fotografie in Kalifornien nicht gerecht werden.

Hinzu kommt der Kontext des amerikanischen Westens. Bis heute ist die traditionelle Fotogeschichte dieser Region eine Abfolge von "Master"-Fotografen, zu denen es in den letzten Jahrzehnten zahllose Ausstellungen und Biografien gab. Das Narrativ ist stets dasselbe: Carleton Watkins, Ansel Adams und Edward Weston – Kalifornier/Männer/Einzelgänger, die sich in die Natur, oder die sogenannte „wilderness“, wagten. Erst in jüngster Zeit haben Forscher*innen begonnen, das größere Netzwerk zu erkennen, das bei dieser Foto-Praxis eine Rolle spielte. Die Archive zeigen, dass die Fotografie im amerikanischen Westen – ob im 19. oder 20. Jahrhundert – *nie* ein einsames Unterfangen war. Und der makellose Abzug an Museumswänden ist nur ein sehr kleiner Teil einer viel breiteren Masse von Foto-Objekten.

Wie würdest Du Deine Auseinandersetzung mit der Fotofiegeschichte disziplinär beschreiben? Ist sie eher sozialhistorisch oder kunsthistorisch, soziologisch oder kulturhistorisch ausgerichtet? Und wie kommt es zu diesem Pfad durch die Geschichte?

Obwohl meine Doktorarbeit auch an der École du Louvre betreut wurde, begreife ich meine Auseinandersetzung mit der Fotografie zunächst als sozial- und kulturhistorisch; formalistische Betrachtungen und Stilfragen spielen da eher eine untergeordnete Rolle. In meiner Arbeit versuche ich Bild und Text, Praxis und Diskurs, zu verbinden. Mein Doktorvater François Brunet, bis zu seinem unerwarteten Tod 2018 einer der führenden Foto-Historiker, war ein Modell in diesem Sinne. Seine Lesart der US-Kultur *durch* die Fotografie und ihre Zirkulation führte mir stets die interdisziplinäre Natur der Fotogeschichte vor Augen – eine Art Schnittstelle von Amerikanistik, Soziologie, Kunstgeschichte, und *cultural studies*. Wegweisende Impulsgeberinnen waren sowohl Abigail Solomon-Godeau, deren scharfe Kritik des US-Kunstkanon meine Sicht auf die Außenseiterrolle des CCC stark beeinflusste, als auch Elizabeth Edwards und Costanza Caraffa, deren Studien zur Materialität der Fotografie und Archive es mir ermöglichten, die Masse an Foto-Objekten des Clubs einzuordnen als Dinge, die kollektiv produziert, gebraucht und weitergegeben werden – und somit in keinem Fall den typischen Museumsgeschichten der „Master“-Fotografie entsprechen.

Dein neues Projekt, das aus der Arbeit über den CCC hervorgegangen ist, beschäftigt sich mit einer besonderen Geschichte des „ecocriticism“ und einem durchaus überraschenden Engagement seitens der fotografischen Zunft. Wohin geht Deine nächste Forschungsreise?

Die neuen ökokritischen Ströme in der Kunstgeschichte haben den Rahmen meiner Forschung regelrecht explodieren lassen. Ich interessiere mich für die Art und Weise, wie Fotografien materiell im Land verwurzelt und wie sie, insbesondere in Kalifornien, eng mit der Bergbauindustrie und dem Rohstoffabbau, sowie der Verdrängung indigener Völker verbunden sind.

Im nächsten Frühjahr werde ich zur Beinecke Library an der Universität Yale reisen, um mich mit dem Thema zu beschäftigen. Die Bibliothek verfügt über eine fantastische „Western Americana“-Sammlung mit einer Fülle fotografischer Objekte. Das wird mir beim Schreiben meines Buches über den California Camera Club nützlich sein, das ich bei einem amerikanischen Verlag einreichen möchte.

Abb. 1:

Arnold Genthe, "Untitled (Street scene of people watching approaching fire)", 1906 (Fine Arts Museums of San Francisco, Museum purchase, James D. Phelan Bequest Fund. 1943.407.19).

Contact:

<https://legionofhonor.famsf.org/deyoung/collections/photo-services>

Abb. 2:

(unknown photographer), "C.C.C. Family I", 1919 (Los Angeles Public Library)

Contact:

<https://tessa.lapl.org/OrderingUse>

Abb. 3:

[Cover of *Camera Craft*, 1915]. Author's collection.