

Ulrich Winter

Die Stadt im Krieg im Photo

Agustí Centelles und der Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs
(Barcelona, 19. Juli 1936)

Abstract: Agustí Centelles photographically captured the outbreak of the Spanish Civil War in Barcelona on July 19, 1936. This article reconstructs the photo-historical, iconographic, and media-archaeological contexts of this moment and demonstrates that the conciseness and auratic quality of Centelles's images result from the entanglements between the city, the war, and the medium of photography. On a representational level, the effect of the photographs can be explained by the interplay of pre-iconographic, iconographic, and iconological pictorial levels. The particular eventfulness of the images themselves, however, lies in the interaction in which photography, acts of war, and urban structure enter as actors or places of indeterminacy in a mutual inscription that has both a symbolic ('meaning') and a material dimension ('photographing,' 'destruction') on all sides. As Ricard Martínez's re-photography projects show, Centelles's images continue to have an effect on the present.

Keywords: Centelles, Agustí; Spanish Civil War; Photography; Media Archaeology; Martínez, Ricard.

1 Die photographierte Stadt im Krieg

Eigentlich war die Olimpiada Popular 1936 in Barcelona als Boykottveranstaltung der Olympischen Sommerspiele in Berlin geplant. Aber der Tag, an dem sie eröffnet werden sollte, war auch der Tag, als der Spanische Bürgerkrieg die katalanische Hauptstadt erreichte. Und so kam es, dass kurz nachdem General Franco vom Protektorat Marokko aus den Militärputsch begonnen hatte und am frühen Morgen des 19. Juli 1936 die aufständischen Truppen von der Kaserne Pedralbes in die Innenstadt zogen, sich auch zahlreiche Wettkämpfer vom Montjuïc auf den Weg zur Plaça de Catalunya machten, um die II. Republik zu verteidigen. Als die Barrikaden im Paral·lelo-Viertel errichtet wurden, annoncierten die Plakate auf den Litfaßsäulen noch die bevorstehenden Sportwettkämpfe und schienen damit – wie auf diesem Photo von Carlos Pérez de Rozas zu sehen ist – in tragischer Ironie auf den bewaffneten Kampf vorauszuweisen (Abb. 1):



Abb. 1: Carlos Pérez de Rozas, Barrikade in Barcelona (Paral·lelo), Juli 1936.

© Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Ref. bcn004517.

Nicht nur die Athleten wechselten den Schauplatz des Kampfes, auch internationale Photographen gingen vom Olympiastadion aus direkt in den Krieg, unter ihnen Hans Namuth, Georg Reisner oder Juan Guzmán alias Hans Guttman.¹ Unter anderem deshalb wurde die Guerra Civil zum ersten von visueller Berichterstattung breit abgedeckten Krieg der Moderne. Geradezu ikonisch ist Robert Capas „Loyalist Militiaman at the Moment of Death“ (1936) geworden, ein Photo, das später, zusammen mit Picassos Gemälde *Guernica*, zum Sinnbild des Pazifismus avancierte. Emblematische Bedeutung aber für die Verwandlung von Barcelona in ein Kriegsszenario haben die Bilder des Agustí Centelles (1909–1985) erlangt, des „spanischen Robert Capa“, insbesondere jenes Propaganda-Photo (Abb. 4), das am 19. Juli 1936 an der Straßenecke carrer Llària/Diputació aufgenommen wurde: Die „erste photographische Ikone des Bürgerkriegs“ und zugleich dessen „erstes ge-

¹ Rafael R. Tranche/Beatriz de las Heras, „Fotografía y Guerra Civil española: del instante a la historia“, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 3 (2016), 1–13, DOI: 10.24310/Fotocinema.2016.v0i13.6052 (letzter Zugriff: 27.07.2022), 3.

stelltes Photo“.² Die Aufnahme zeigt Mitglieder der städtischen Polizei *Guàrdia d'Assalt* (Sturmgarde) im Kampf gegen die Putschisten, geschützt und gestützt durch einen Wall toter Pferde. Bis heute hält dieses Bild die Erinnerung an den Beginn jener nationalen Tragödie wach, die im Juli 1936 begann, nach drei Kriegsjahren in eine fast vier Jahrzehnte währende Diktatur mündete und, wie jeder schwelende Konflikt der jüngeren Vergangenheit, noch heute den „heimlichen Index“³ auf die Zukunft in sich trägt. Wie sehr gerade dieses Photo zum Inbegriff des Kampfes um die Aufarbeitung der Erinnerung geworden ist, zeigt die Installation „*Arqueologia del punt de vista*“ aus dem Jahre 2008. Der katalanische Künstler Ricard Martínez hat Centelles' Aufnahme als *re-photography* in einer lebensgroßen Reproduktion an den Originalschauplatz zurückgestellt (Abb. 2):



Abb. 2: Ricard Martínez, *Arqueologia del punt de vista/Forats de bala*.

© Ricard Martínez Teruel.

2 Andrés Antebi/Pablo González/Teresa Ferré/Roger Adam (Hg.), *Repòrters Gràfics. Barcelona 1900–1939*, Barcelona 2015, 107.

3 Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, in: *Gesammelte Schriften I.2*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 691–704, hier: 693.

Wie kommt es, dass gerade Centelles' Photographien solche Bedeutung erlangen konnten, ja dass das Bild der Stadt im Krieg weithin mit ihnen identisch geworden zu sein scheint? Hier sind zunächst Umstände der Überlieferung anzuführen. Agustí Centelles war bereits seit gut zehn Jahren im Geschäft, als sich seine Stadt in ein Kriegsszenario verwandelte. Aber er war nicht der Einzige, der den Straßenkampf bezeugte. An Photos aus diesen Tagen herrscht kein Mangel. Ein ganzer Pulk Bildreporter hatte sich ins Kampfgeschehen gemischt; zu den bekannteren gehören Carlos Pérez de Rozas (1883–1954), Josep Brangulí (1879–1945) und Josep Maria Sagarra (1894–1959), zu den weniger bekannten oder vergessenen Pau Lluís Torrents (1891–1966), Joan Andreu Puig Farrán (1904–1982) oder Camilo Merletti (1902–1976).⁴ Anders als die Kollegen, deren Photos nicht mehr eindeutig lokalisierbar, namentlich zuschreibbar oder einfach in den Archiven untergegangen sind, konnte Agustí Centelles seine Bilder praktisch zwei Mal „aus dem Entwicklerbad ziehen“.⁵ Nach dem Ende des Bürgerkriegs war Centelles über das südfranzösische Flüchtlingslager Bram ins Exil geflohen, Ausrüstung, Negative und Photos hatte er in einem Holzkoffer bei Landarbeitern in Carcassonne versteckt, wo er als Erntehelfer und Photograph arbeitete, bis ihn die Gestapo 1944 wegen seiner Kontakte zur Résistance verhaftete. Während der Diktatur war Centelles Werbe-photograph, nach dem Tod Francos konnte er mit Hilfe des anarchistischen Historikers Eduard Pons i Prades den Koffer bergen. Einige Photos gingen ab 1978 auf die Reise durch zahlreiche Museen Spaniens und konnten so, in einer ersten Welle der Vergangenheitsaufarbeitung, zum Emblem des Kampfes gegen den Faschismus werden. Die Feuilleton-Debatten um den Verkauf des Photo-Archivs an das spanische Kulturministerium im Jahre 2009 machten den Namen Centelles über Katalonien hinaus bekannt, seitdem sind über 10.000 Photos im Centro Documental de la Memoria Histórica archiviert. Heute gilt Agustí Centelles als bekanntester Photo-reporter der spanischen Geschichte, und häufig auch – zu Unrecht – als einzige bedeutende Referenz für die Bürgerkriegsphotographie.⁶

4 Josep Cruañas i Tor, „Els fotògrafs barcelonins als anys de la guerra civil“, *Capçalera* 27 (1991), 28–31, <https://www.raco.cat/index.php/Capcalera/article/view/323070> (letzter Zugriff: 27.07.2022); Antebi/González/Ferré/Adam (Hg.), *Repòrters Gràfics. Barcelona 1900–1939*.

5 Ricard Martínez, „Les fotografies imaginades“, *L'Avenç* 386 (2013), 56–59, hier: 57.

6 Vgl. Teresa Ferré Panisello, „L'arxiu Centelles: història d'una maleta i el seu contingut“, *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi* 29, 2 (2012), 87–105, hier: 93–96, und Katherine Stafford, „Photojournalism and Memory: Agustí Centelles in the Transition and Today“, *Bulletin of Spanish Studies* 91, 8 (2014), 1207–1227 sowie zur Verwandlung von Centelles in eine Ikone der spanischen Kriegsphotographie Teresa Ferré Panisello, „The Photojournalist as a Myth: Robert Capa and Agustí Centelles against the Backdrop of the Spanish Civil War“, *Comunicación y Sociedad* 33 (2018), 237–254. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2018000300249&lng=es&nrm=iso; <https://doi.org/10.32870/cys.v0i33.6913> (letzter Zugriff: 27.07.2022).

Einen weiteren Grund für die anhaltende Wirkkraft der Bilder mag man in dem künstlerischen Anspruch des Photographen sehen. Von Beginn an verbindet Centelles in seinen Darstellungen Dokumentation und Ästhetik. Er hatte sich in den Dreißigerjahren einen Namen mit Sportaufnahmen gemacht. Als nach der Ausrufung der II. Republik 1931 die politischen Spannungen zunahmen und Franco schließlich den Aufstand einfädelt, verstand sich der Photokünstler Centelles auch als politischer Akteur; als Erster mit einer Kamera sogar, wie er in seiner Autobiographie behauptet.⁷ Da er im Gegensatz etwa zu Josep María Sagarra nicht als offizieller Photograph der Generalitat, sondern als Freelancer für *Última hora* u. a. tätig war, fiel es ihm leichter, in seinen Photos die Kunst in den Dienst des Engagements zu stellen – und umgekehrt: Während die Bildgestaltung die politische Aussage schärft, bietet der Krieg in der Stadt das avancierteste Motivarsenal für die Sensibilisierung des photographischen Blicks. In der Tat ließe sich die Ausstrahlung der Bilder nicht zuletzt durch das Zusammenspiel jener drei Ebenen erklären, die Panofsky für die Bildanalyse zu unterscheiden empfahl: des tatsächlich Dargestellten, stilgeschichtlicher Konventionen, in diesem Fall insbesondere das seit Jahrhundertbeginn entstehende Bildprogramm von Straßenschlachten, und zeit-typischer Wahrnehmungs- und Deutungsmuster von Wirklichkeit, inbegriffen politische, ästhetische und diskursive Kontexte und die apparativen Voraussetzungen, die bestimmte Darstellungsformen allererst ermöglichen.⁸ Die Dichte dieses Wechselspiels vor-ikonographischer, ikonographischer und ikonologischer Bildebenen (in Panofskys Begriffen) macht das aus, was man als die besondere Prägnanz der Photos bezeichnen könnte. Diese aber – und das ist die These, die hier vertreten werden soll – wird noch gesteigert durch eine Eigenschaft, die man, wäre der Begriff nicht so unscharf, die „Aura“⁹ der Bilder nennen könnte, eine Qualität, die zugleich im Dargestellten und in der historischen Konstellation eines Moments liegt. Ein Moment näherhin, in dem politisch-historische, militärhistorische und photographiegeschichtliche, kunstgeschichtlich-ikonographische und medienarchäologische Entwicklungen auf eine Weise zusammenlaufen, wie es so wohl weder vorher noch später möglich gewesen sein dürfte. Was sich – anders gesagt – am 19. und 20. Juli 1936 in den lichtempfindlichen Film in Centelles' Leica einbrennt, ist nicht nur ein Krieg, der eine Stadt zum Projektionsfeld und zum Szenario der

7 „Yo fui el primer reportero fotográfico en hacer política desde la fotografía.“ (Agustí Centelles, *Diario de un fotógrafo*, hg. v. Teresa Ferré, übers. v. Pepita Galvany, Barcelona 2009, 26.)

8 Erwin Panofsky, „Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art“, in: ders., *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955, 26–41.

9 Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: *Gesammelte Schriften I*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 471–508.

Zerstörung macht und dabei Motive liefert, deren Photogenität auf besondere zeittypische Sensibilitäten und apparative Möglichkeiten trifft. Stadt, Krieg und Photo treten überdies in eine Art Kommunikationsprozess ein, in dessen Verlauf sie sich wechselseitig mit Bedeutung bespielen. Es könnte naheliegen, diese auratisch genannte Qualität der Photos eher auf den Zufall historischer Konstellationen zu verrechnen, die Prägung hingegen eher auf die künstlerische Aufmerksamkeit, die Ästhetik dieses Moments wahrzunehmen und abzulichten. Prägung und Aura sind hier aber nur als Begriffe eingeführt worden, um zu verstehen, was die bis heute wirkende Ereignishaftigkeit dieser Photos ausmacht. Dazu ist es nötig, jene historische Kommunikationssituation zu rekonstruieren, in die Photo, Stadt und Krieg in den Julitagen des Jahres 1936 treten. Die Bedeutung der Photos für das Phänomen der Stadt im Krieg liegt nämlich nicht (ausschließlich) in ihrem Wert als historische Quellen des objektiv Geschehenen, sondern (auch) darin, dass sie in einem symbolischen und materiellen Sinne Verkörperung dieses Momentes sind, in dem Krieg, weil er in der Stadt ist, ein besonderer Krieg ist, die Stadt, weil sie im Krieg ist, eine besondere wird, und das Photo dadurch besonders wird, dass es diesen Augenblick einfängt. Dass die Strahlkraft von Centelles' Bildern sich gerade dort als besonders stark erweisen wird, wo diese nicht der dokumentarischen Treue verpflichtet sind, sondern sich – wie im Fall der Pferdebarrikade (Abb. 4) – nachweislich als inszeniert herausstellen, ist eine direkte Folge dieser Tatsache und nur scheinbar ein Widerspruch. Allein in ihrer auf das rein Vorikonographische reduzierten Lektüre, als historische Quellen in diesem Fall, verlieren sie an Wert, als Ausdruck dieses Momentes gewinnen sie.

Für diese Rekonstruktion bietet es sich an, zwei Dimensionen zu unterscheiden: das Photo als Darstellung (Kap. 2) und das Photo als Instanz einer Interaktion (Kap. 3). Als Darstellung betrachtet, steht die ästhetische und ikonographische Überformung des Dokumentierten im Vordergrund. Dabei schlägt das Ikonographische immer wieder ins Ikonologische um: Dies geschieht etwa dort, wo bestimmte Ästhetiken (hier die der Sportphotographie) auf die Kriegsphotographie übertragen werden und somit zum Ausdruck zeittypischer Modelle von Welt-Wahrnehmung werden; oder dort, wo eine bestimmte Kameratechnik eine bestimmte Aufnahmepraxis ermöglicht. Als Interaktion betrachtet treten Photographie, Kriegshandlungen und städtische Struktur als Instanzen eines Kommunikationsprozesses dadurch in Erscheinung, dass sie zu den Akteuren bzw. Leerstellen einer gegenseitigen Einschreibung werden, die auf allen Seiten eine sowohl symbolische (Sinn') als auch materielle Dimension (Ablichtung', ‚Zerstörung' etc.) hat. Indem Photo, Stadt und Krieg in dieser Weise einander zu symbolisch-materiell markierbaren Leerstellen werden, entsteht das Ganze einer ‚photographierten Stadt im Krieg', das sich nur mit Komplexitätsverlust in die Elemente, Kampf, Architektur und Ikonographie zerlegen lässt. Wie der folgende Rekonstruktionsversuch zeigen

soll, lässt diese doppelte Sicht auf die Bilder – als Repräsentation und als Ereignis, als Materialisierung einer Ansicht und als Materialisierung eines Geschehens – zudem hervortreten, welche Rolle für die Ausbildung von Prägnanz und „Aura“ der historische Moment auch in einem konkreten Sinne hat. Gemeint sind damit jene Besonderheiten, die den Spanischen Bürgerkrieg von anderen kriegerischen Auseinandersetzungen mit ‚Ausweitung der Kampfzone‘ in die Stadt hinein unterscheiden. Sie sollen hier noch einmal kurz zusammengestellt werden: (1) Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts vollzieht sich die Professionalisierung und Institutionalisierung der Bildreportage schlechthin¹⁰ und führt, noch befördert durch die Koinzidenz von Volksolympiade und Krieg, zu einer umfänglichen Medienberichterstattung, die es weder im Ersten Weltkrieg noch in den Kolonialkriegen gab; der Spanische Bürgerkrieg wird zum „photogensten Krieg“ aller Zeiten.¹¹ (2) Die Nähe professioneller Photographen zum Kampfgeschehen und die unmittelbare Verbreitung der Zeugnisse in Zeitungen und Illustrierten innerhalb wie außerhalb Spaniens:¹² Centelles’ berühmtes Barrikadenphoto (Abb. 4) vom 19. Juli 1936 erschien am 25. Juli in *Paris-Soir*, am 29. Juli (unter dem Namen Gonsanhi) in *Ahora* und am 1. August auf dem Titelblatt des US-amerikanischen Nachrichtenmagazins *News-Week* (sowie am gleichen Tag, aber ohne Namensnennung, in der *Illustrated London News*). (3) Die durchgreifende ideologische Polarisierung, die Bestandteil dieses – jedes – Bürgerkrieges ist. Sie führt nicht nur zur militärischen Einmischung ausländischer Mächte in globalem Maßstab, sondern auch dazu, dass Medien sowohl berichtend und investigativ als auch parteiisch agieren. Dekontextualisierte Photos zirkulieren zu Propagandazwecken in der nationalen und internationalen Presse, teils werden identische Aufnahmen für konträre ideologische Positionen verwendet.¹³ In anderen Fällen waren es Reportagen, die zur Aufklärung von Kriegsverbrechen beigetragen haben.¹⁴ Die Parteilichkeit der Zeugen dieses Krieges ist kaum hintergebar und muss als Bedingung der meisten Zeugnisse vorausgesetzt werden. (4) Militärgeschichtlich ist schließlich bedeutsam, dass Techniken totaler Kriegsführung zunehmend die Zivilbevölkerung zugleich in Op-

10 Überblicksartig dazu Miguel Sánchez Vigil/María Olivera Zaldúa (Hg.), *Fotoperiodismo y República*, Madrid 2014.

11 Hugo García, „La guerra más fotogénica: fotografía y propaganda exterior“, in: Beatriz de las Heras (Hg.), *Imagen y Guerra Civil Española. Carteles, fotografía y cine*, Madrid 2017, 131–144.

12 Vgl. Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003, 30.

13 Vgl. hierzu Vicente Sánchez-Biosca, „Imágenes, iconos, migraciones, con fondo de guerra civil“, *Archivos de la Filmoteca* 60–61 (2009), 10–31.

14 Ein Beispiel sind George L. Steers Berichte über die Bombardierung der baskischen Kleinstadt Gernika am 26. April 1938, denen es zu verdanken war, dass bereits kurz nach dem Angriff die Legion Condor als Hauptbeteiligte dingfest gemacht werden konnte.

fer und Akteure verwandeln. Dabei steht der Spanische Bürgerkrieg insbesondere für den systematischen Einbezug der Stadt als Angriffsziel, sie selbst wird zu einem neuen Szenario des Krieges.

2 Darstellung

2.1 Ikonographie

Zu Beginn des Spanischen Bürgerkriegs verfügt das photographische Motiv der Stadt im Krieg bereits über eine eigene Tradition. Sie hat sich im wesentlichen während der *Setmana Tràgica* ausgebildet, jener blutigen Auseinandersetzung, die sich die katalanischen Arbeiter mit der spanischen Armee zwischen dem 25. Juli und dem 2. August 1909 infolge des Marokkokrieges lieferten. Eine Woge anarchistischer, antimilitaristischer und antikolonialistischer Propaganda hatte das Land erfasst, am 27. Juli übernahmen Arbeiter die Macht in Barcelona, Streiks und Aufstände schlugen in einen offenen Straßenkampf um, das Kriegsrecht wurde verhängt. Die *Setmana Tràgica* war nicht nur die politische Ursache späterer Unruhen im Februar 1934 und Februar 1936. Sie wurde auch zur Geburtsstunde des professionellen katalanischen Photojournalismus.¹⁵ Das Bildprogramm des urbanen Krieges prägt sich in diesen Jahren aus: Straßenschlachten und geschändete Kirchen, die Massenpräsenz von Demonstranten und Polizei sowie Barrikaden aus umgestürzten Straßenbahnwaggonen (Abb. 3).

Geschärft und ausdifferenziert wurde diese Ikonographie nicht zuletzt dadurch, dass es teils dieselben Photographen waren, Josep Brangulí oder Josep Maria Sagarra etwa, die die Motive der *Setmana Tràgica* 1909 im Bürgerkrieg 1936 wiederfanden. Vielleicht noch interessanter für das Gesamtphänomen der photographierten Stadt im Krieg sind die Überlagerungen zwischen Ikonographie und Ikonologie. Dies betrifft vor allem zwei sich gegenseitig hervorruhende und verstärkende Elemente, die, im Nachhinein betrachtet, eine zeittypische Formensprache haben sedimentieren lassen. Zum einen das relativ neue Aufschreibesystem Photoapparat und seine technischen Möglichkeiten. Während zu Jahrhundertbeginn die Photos zumeist *post factum* entstanden waren, konnten sie jetzt zunehmend ‚live‘ im Kampfgeschehen aufgenommen werden.¹⁶ Zum anderen der sich in den 20er und 30er Jahren ausbildende Blick für den kritischen Moment, den

15 Antebi/González/Ferré/Adam (Hg.), *Repòrters Gràfics. Barcelona 1900–1939*.

16 Antebi/González/Ferré/Adam (Hg.), *Repòrters Gràfics. Barcelona 1900–1939*, 42–60.



Abb. 3: Josep Brangulí, Barrikade aus Eisenbahnwaggons (Juli 1909) während der Setmana Tràgica.
 © Arxiu Nacional de Catalunya FONS ANC1-42 / BRANGULÍ / Fondo Brangulí (fotògrafs) / Josep Brangulí / Barricada aixecada al carrer Torrent de l'Olla durant la Setmana Tràgica, 26 de julio de 1909.

„instant décisif“:¹⁷ Ein Stil der Augenblicklichkeit, der seine Motive erst in den bewegten Körpern und Wettkampfsituationen der Volks- und Sportfeste findet und später jene visuelle Kriegsästhetik prägt, die Robert Capa „death in the making“¹⁸ nennt und exemplarisch im „Falling Militiaman“ umgesetzt hat.¹⁹ Das eingangs erwähnte Zusammentreffen von Volksolympiade und Bürgerkrieg ist insofern mehr als nur eine Anekdote. Das Auffinden dieser Wahrheit des Moments bedarf des Talents, des geschulten Blicks und des Arrangements der Formen²⁰ – und der richtigen Ausrüstung. Voraussetzungen, die Centelles am 19. und 20. Juli 1936 mit-

17 Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Paris 1952, 5.

18 Robert Capa, *Death in the Making. Photographs by Robert Capa and Gerda Taro*, New York 1938.

19 Antebi/González/Ferré/Adam (Hg.), *Repòrters Gràfics. Barcelona 1900–1939*, 61–72.

20 „Une photographie“, so lautet die bekannte Formel Cartier-Bressons, „est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d’une part de la signification d’un fait et, de l’autre, d’une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait.“ (Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, 5.)

brachte, um die Ikonographie der Barrikaden, den Augenblicksstil der Sportästhetik mit der visuellen Gestalt des urbanen Krieges zu verbinden. Er war bei Josep Brangulí in die Lehre gegangen, hatte sich in den 30er Jahren in die Sportphotographie eingeübt und war bei Kriegsausbruch mit einer Kamera ausgestattet, die den größtmöglichen Spielraum für den mobilen Einsatz und bewegte Motive bot: Die neue Leica verfügte über Ösen für Trageriemen, ein auswechselbares Objektiv und einen Entfernungsmesser; längere Verschlusszeiten erlaubten Aufnahmen unter ungünstigen Lichtbedingungen ohne Stativ und Magnesiumblitze; ein Negativfilm mit bis zu 36 Aufnahmen in Folge ließ sich schnell wechseln.²¹

Wie stark Centelles' Barrikadenphoto insgesamt stilisiert ist, lässt der direkte Vergleich mit einer Aufnahme der gleichen Situation einige Stunden früher am Tag erkennen (Abb. 4 und 5).²² Den Anblick, dessen man am Mittag des 19. Juli 1936 an der Straßenecke Lloria/Diputació tatsächlich gewahr werden konnte, zeigt nicht das Bild von Centelles, sondern jenes seines Kollegen Pau Lluís Torrents: Beide waren im Dienst des Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, aber im Kontrast mit der dokumentarischen Aufnahme erscheint Centelles' Bild wie ein allegorisches Tableau. Das Motiv wird symbolisch erhöht, jetzt sind es die Pferde der Sturmgarde, die die Verteidiger der Republik selbst noch als Kadaver ,unterstützen':

2.2 Die politische Ikonologie der Photos

Das Ideologisch-Politische ist die kaum hintergehbare Optik für die Berichterstattung über den Spanischen Bürgerkrieg, sei diese nun visuell oder textuell, national oder international.²³ Abb. 6 zeigt nicht nur eine Straßenszene in der Via Laietana, sie zeigt den solidarischen Kampf unterschiedlicher Gruppen für die in den beiden Bilderrahmen allegorisch dargestellte Segunda República: militante Anarchosyn-

21 Tranche/de las Heras, „Fotografía y Guerra Civil española: del instante a la historia“, 8.

22 Dass Centelles das Photo im späteren Tagesverlauf aufgenommen hat, lässt sich an dem Schatten ablesen, den die Gebäude, als große Sonnenuhr, werfen. Bei Torrents kommt das Licht von links bzw. oben, bei Centelles von rechts, aus Westen (die Blickrichtung ist nach Süden), das Photo ist Stunden später geschossen worden. Ricard Martínez hat für seine Installation (s. Abb. 2) Centelles' Weg durch die Straßen anhand der Negative rekonstruiert und kann belegen, wie sich die Barrikadenszene als kompositorischer Einfall ergeben hat (Ricard Martínez, „Cartografía d'una batalla. Les fotografies d'Agustí Centelles del cop d'Estat de juliol del 36“, Girona, novembre 2010, <http://www.girona.cat/sgdap/docs/j18iwithmartinezricard.pdf> – letzter Zugriff: 27.07.2022).

23 Zu verschiedenen stilistischen Aspekten der Bildreportage während des Bürgerkriegs s. u.a. die Beiträge in Beatriz de las Heras, *Imagen y Guerra Civil Española. Carteles, fotografía y cine*, Madrid 2017.



Abb. 4: Agustí Centelles, Carrer Lluria/Diputació. Barcelona, 19.7.36.

© ESPAÑA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, Centro Documental de la Memoria Histórica, Código de Referencia/Signatura: ARCHIVO CENTELLES, FOTO 4257.



Abb. 5: Pau Lluís Torrents, Carrer Lluria/Diputació. Barcelona, 19.7.36.

Pau Lluís Torrents © hereus de Pau Lluís Torrents.

dikalisten der CNT (Confederación Nacional del Trabajo) neben Sturmgardisten und Zivilisten.



Abb. 6: Agustí Centelles, Militante Anarchisten, Sturmgardisten und Zivilisten in der Via Laietana, Barcelona, Juli 1936.

© ESPAÑA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, Centro Documental de la Memoria Histórica, Código de Referencia/Signatura: ARCHIVO CENTELLES, FOTO 4343.

Im Barrikaden-Bild (Abb. 4) zeigt Centelles die Szene aus Sicht der kämpfenden Republikaner. Einer der drei *guardias d'assalt* ist besonders auffällig, das weiße Unterhemd erinnert an den *Tres de mayo de 1808*, Francisco Goyas 1814 entstandene Hommage an die *patriotas*, die sich der Napoleonischen Besatzung widersetzen – mit dem Unterschied freilich, dass Centelles die Positionen vertauscht, es sind noch immer die Verteidiger der Republik, aber nun schießen sie zurück. Wie in Abb. 6 sind auch hier unterschiedliche Gruppen vertreten. Der in späteren Reproduktionen des Photos meist nicht abgebildete Originalausschnitt zeigt eine weitere Person, deren Existenzberechtigung in dem Bild darin liegt, dass sie für internationale und zivile Solidarität steht. Von Kleidung und Waffe her ein US-Amerikaner oder Brite, auch wenn eben diese Attribute ihn als unpassend für eine reale Kampfszene erscheinen lassen: Die Pistole ist zu klein und er steht außerhalb des Barrikadenschutzes. Der Mann in Zivil bringt fast einen Moment unfreiwilliger Komik ein, ein großes *punctum*, das der Aussage des Restes zu widersprechen scheint.²⁴

24 Zur politischen Analyse von Centelles' Bildern vgl. auch Mónica Morales Flores, „El Arxiu Cen-

Für unseren Kontext besonders interessant ist die Stadt als Motivkomplex. Zur Prägnanz des Photos trägt bei, dass es nicht nur die ‚Natur‘ ist, die sich als Barrikade toter Pferde solidarisch mit den Verteidigern der Republik gibt, die Stadt selbst tut es vermittels ihres architektonischen und ornamentalen Bildes. Anders als bei dem dokumentarischen Photo von Pau Lluís Torrents (Abb. 5) lässt Centelles seine Protagonisten die Gewehrläufe parallel zu den Fugen der Werksteine und den Rillen der Rollgitter vor den Schaufenstern halten und auf diese Weise einen kraftvollen Sog der Fluchtlinien entstehen. Dies mag erklären, weshalb Centelles einen Kamerastandpunkt gewählt hat, der zwar die Perspektive der Sturmgardisten einnimmt, aber – für eine reale Kampfszene unwahrscheinlich – außerhalb des Schutzwalls aus toten Pferden verbleibt. Einmal mehr wird der Realismus der Symbolik geopfert. Centelles‘ Arbeit mit den urbanen Formen ist noch ausgeprägter bei diesem Bild (Abb. 7): Der Hauptakteur des Barrikadenphotos, Mariano Vitini, an der gleichen Straßenecke ein paar Meter weiter rechts, in einer (vermeintlichen) Kampfszene, mit dem Helm am Arm. Das Photo erschien am 22. Juli 1936 auf der Titelseite von *Última Hora* mit der Bildunterschrift: „En peu de guerra, defensors de la Republica!“. Die Oberfläche der Gebäude tritt nicht nur als gestalterisches Element in Szene, sondern auch darin als ikonologisches, dass sie – wie in der Stadtphotographie üblich – als *mise en abyme* die rechten Winkel des Photoausschnittes aufnimmt. Das Spiel zwischen Motiv und Kadrierung trägt insgesamt zur Geschlossenheit des Bildes bei. Besonders deutlich ist dies in Abb. 8, einer Kampfszene, aufgenommen aus dem Inneren des Gebäudes der Compañía Telefónica: die Fenstersprossen vervielfältigen die äußere Rahmung des Photos. Wie bei der Pferdebarrikade suggeriert auch hier der Standort der Kamera seitlich von hinten zugleich Parteilichkeit und Dokumentarismus, während in der politischen Ikonologie des urbanen Raums das Telefónica-Gebäude den rechtmäßigen Staat symbolisiert, der verteidigt wird.

Die anorganische, statische, zugleich bleibende und verlässliche Geometrie der Stadt ist die perfekte Bühne für die Inszenierung dynamischer Kriegshandlung. Lebendigkeit erzeugt in Abb. 8 besonders das winzige, doch gut erkennbare Schussloch in der Scheibe Mitte oben. Es sind, wie die Einschlusslöcher an der Straßenecke bei Abb. 7, ‚Kriegsverletzungen‘, die die Stadt erleidet. Stadt, Krieg und Photo finden sich in diesen Aufnahmen zu maximaler Prägnanz verdichtet.

telles. Una aproximación a la construcción visual del combatiente republicano a partir de la fotografía documental“, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 13 (2016), 159–178.

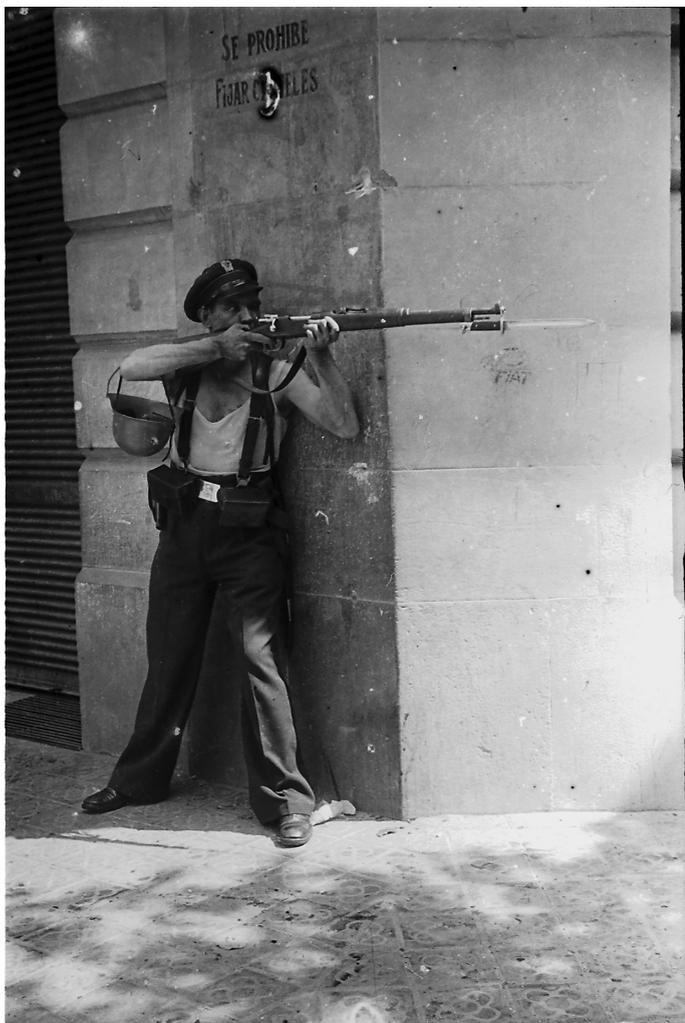


Abb. 7: Agustí Centelles, Mariano Vitini, carrer Lluïa/Diputació. Barcelona, 19.7.36.
© ESPAÑA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, Centro Documental de la Memoria Histórica, Código de Referencia/Signatura: ARCHIVO CENTELLES, FOTO 4259.



Abb. 8: Agustí Centelles, Gebäude der Compañía Telefónica, Juli 1936.
 © ESPAÑA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, Centro Documental de la Memoria Histórica, Código de Referencia/Signatura: ARCHIVO CENTELLES, FOTO 4276.

3 Interaktion

3.1 Mit sich selbst kommunizierende Bilder

Das, womit man es im Fall von Centelles' Bildern vom 19. Juli 1936 zu tun hat, ist also weit mehr als eine Handvoll Photos, die ‚eine Stadt‘ zu einem bestimmten Zeitpunkt ‚im Kriegszustand‘ ‚zeigen‘. Und dies nicht nur, weil die Darstellungen in unterschiedlichem Grade stilisiert sind. Photo, Krieg und Stadt treten auch in eine Art Kommunikationsprozess ein, in dessen Verlauf etwas geschieht, was sich als eine gegenseitige Einschreibung von Sinn und Bedeutung bezeichnen lässt, eine Interaktion, innerhalb derer alle drei Instanzen wechselseitig die Position von Akteur und Leerstelle einnehmen. Die Unterscheidung von Darstellung einerseits und Einschreibung andererseits mag als semiotische Spitzfindigkeit erscheinen, hat aber für unsere Fragestellung den Vorteil, vieles von dem, was bisher unter ikonographisch-ikonologischem Gesichtspunkt behandelt wurde, noch einmal in einer neuen Dimension hervortreten zu lassen. Dieser Prozess ist durch den besonderen historischen Moment bedingt und zeigt sich bereits dort, wo unterschiedliche, aber

simultane Visualisierungen des Krieges in Interaktion mit sich selbst treten. Spätestens mit der Gründung des Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya am 3. Oktober 1936 wird die Photographie gezielt zu propagandistischen Zwecken eingesetzt, Aufnahmen werden auf Plakatgröße gezogen und in der Stadt aufgestellt, Postkarten an Kiosken verkauft und über Zeitungen und Zeitschriften findet der Krieg den Weg in die Wohnzimmer.²⁵ Während der Feuergefechte kursieren in der Stadt visuelle Darstellungen der leidenden Bevölkerung, z.T. auch Photos kriegsähnlicher Ereignisse der jüngeren Vergangenheit wie die erwähnte *Setmana Tràgica* 1909. Das hier in Frage stehende Phänomen der Stadt-im-Krieg-im-Photo bildet zunehmend eine eigene Wirklichkeitssphäre, ein Bildgeschehen, das innerhalb eines Kriegsgeschehens stattfindet. Der Krieg ist zugleich real *und* als Repräsentation zugegen. „Schilderungen des Krieges durch Photographen und Reporter lassen sich von den eigentlichen Ereignissen nicht mehr trennen“, so formulieren es Rafael Tranche und Beatrice de las Heras.²⁶ Dem kommt zugute, dass bereits seit den 1910er Jahren photographisch Dokumentiertes dank neuer typographischer Verfahren nicht mehr nur als gezeichnete Skizzen, sondern direkt als Reproduktionen in Zeitschriften und später auch Tageszeitungen eingeht.²⁷ Die Bebilderung der Stadt geht wiederum in die Photos ein. Die ontologische Verwirrung von Darstellung und Wirklichkeit begünstigt die ikonographische Aufnahmebereitschaft der Photos, von der schon die Rede war. Während photographische Stile die Plakate prägen, sei es durch Montage oder Imitation der Motive, werden das dynamische Bild und die sogenannte Amerikanische Einstellung aus Unterhaltungs- oder dem expressionistischen Avantgardefilm, etwa Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925), stilbildend für Kriegsphotographen wie Robert Capa, Henri Cartier-Bresson oder eben Agustí Centelles. Textmeldungen in der Zeitung richten sich immer mehr nach dem visuell Dargestellten. Anstatt Illustrationen zu sein, werden die Bilder so präsent, dass sie *im* kriegerischen Stadtraum zunehmend eigene Geschichten *über* den Krieg in der Stadt erzählen.²⁸ Das Photo von der bebilderten Stadt im Krieg zeigt eine Stadt, die den Krieg erlebt und sich

25 Antebi/González/Ferré/Adam (Hg.), *Repòrters Gràfics. Barcelona 1900–1939*, 112; Federico Castro Morales, „Cartelismo e ilustración gráfica: estrategias de cohesión social durante la Guerra Civil“, in: Beatriz de las Heras (Hg.), *Imagen y Guerra Civil Española. Carteles, fotografía y cine*, Madrid 2017, 25–48; Luis Pérez Ortiz, „Carteles de la Guerra Civil: un cauce repentino para el arte“, in: Beatriz de las Heras (Hg.), *Imagen y Guerra Civil Española. Carteles, fotografía y cine*, Madrid 2017, 49–71.

26 „Así, las escenas captadas por fotógrafos, reporteros y documentalistas se convirtieron en vívidos retratos, inseparables de los propios acontecimientos.“ (Tranche/de las Heras, „Fotografía y Guerra Civil española: del instante a la historia“, 5; meine Übersetzung).

27 Antebi/González/Ferré/Adam (Hg.), *Repòrters Gràfics. Barcelona 1900–1939*, 45.

28 Vgl. Tranche/de las Heras, „Fotografía y Guerra Civil española: del instante a la historia“, 8–10.

diesen dabei selbst visuell erzählt. Es erweist sich als der kongeniale Adressat dieser urbanen Erzählung. Genauer besehen handelt es sich bei dieser Kommunikation zwischen Stadt und Photo um eine wechselseitige Einschreibung von Sinn. Die Stadt tritt hier als eine Art Leerstelle auf, die erst durch das Bebildern und dann noch einmal im photographischen Akt beschriftet, d. h. mit Bedeutung belegt wird. Dieser Effekt einer Selbstbezüglichkeit des Visuellen ist untrennbar von der historischen Situation, der Tatsache also, dass dieser Krieg in den 30er Jahren und in der Stadt stattfindet und photographiert wird. Auch das schon unter ikonologischem Gesichtspunkt erwähnte Formenspiel von Photographie und Stadtarchitektur (Abb. 4, 7 und 8) ließe sich als Interaktion beschreiben, die auf einer Art Resonanz zwischen Objekt und Darstellung beruht, bestimmt hier doch das Motiv direkt die Gestaltung des Photos. Indem es die Stadt zeigt, nimmt sich das Photo selbst auf und erzeugt ein Oszillieren zwischen Darstellung und Dargestelltem, welches wiederum zur Naturalisierung einer politischen Symbolik beiträgt: die Stadt ist das Sinnbild legitimer staatlicher Ordnung und das Photo verteidigt diese Ordnung, weil es ein Photo ist und weil es dabei den Widerstand dokumentiert, den die Stadt gegenüber der Zerstörung leistet.

3.2 Medienarchäologie

Um diese Analogien und Resonanzen zwischen Photo und Stadt noch schlüssiger erscheinen zu lassen und auch den Krieg als weiteren Akteur dieser Einschreibungsprozesse einzubeziehen, ließe sich problemlos eine ganze Poetik materieller Spuren entwickeln: Wie die Stadt das Photo belichtet, so bespielt der Krieg zerstörerisch die Stadt und beides wiederum registriert das Photo und macht sich darin seinerseits zur letztinstanzlichen Deutungsmacht von Krieg und Stadt. Was Projektionsfläche wird, diktiert zugleich seine eigenen Bedingungen. Der Krieg hat in der Stadt anderen Gesetzen zu folgen als auf dem Schlachtfeld. Für Agustí Centelles, den Photographen im städtischen Krieg, besteht die „Kunst des Gehens“ als „urbane Praktik“²⁹ gerade nicht darin, die Straßen und Gebäude spielerisch zu umgehen, weil sie Materialisierung staatlicher Macht wären, sondern ihnen im Duktus des Kampfgeschehens zu folgen: Centelles' politischer Spaziergang mit der Kamera durch Barcelona ist auch eine Form der Solidarisierung mit dem, was die Kriegshandlungen zerstören wollen. All dies, so lautet ja unsere These, ist allerdings kein

²⁹ Michel de Certeau, „Die Kunst des Handelns. Gehen in der Stadt“, in: Karl H. Hörning/Rainer Winter (Hg.), *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, Frankfurt a. M. 1999, 264–291.

Zufall, vielmehr lässt sich hier eine tiefere Beziehung zwischen Photographie, Stadt und Krieg vermuten, die man im weiteren Sinne medienarchäologisch nennen könnte. Leitend für dieses Verständnis ist das systemtheoretisch geprägte Kommunikationsmodell des Stadtsoziologen Dirk Baecker,³⁰ dessen Erläuterungen hier kurz eingeschoben werden sollen. Stadt ist für Baecker Ort des Zusammenlebens einander Unbekannter und Austragungsort gesellschaftlich-kultureller Umbrüche. Wegmarken für die historische Evolution städtischer Strukturen sind weniger wirtschaftliches Planungskalkül, politische Entscheidungen oder die Abfolge architektonischer Moden für sich genommen, als vielmehr Kommunikationskrisen, die durch Medienumbrüche wie Buchdruck oder Computer ausgelöst werden. Neue Medien erzeugen Sinnüberschüsse, mit denen die Stadt als „Leerstelle“ (oder die „Leerstellen“ in der Stadt) „ingerichtet“, „markiert“ und „recodiert“ wird.³¹ Sichtbar wird dies dort, wo sich neue Kommunikationsformen als neue Stadtstrukturen materialisieren. So kann die Entstehung von Marktplätzen als eine Folge von Schriftkultur und Geldverkehr verständlich werden, während die Erfindung des Buchdrucks zur Verbreitung von Stadtplänen beiträgt; die Benennung der Straßen wiederum verschafft der Stadt eine weitere, virtuelle Realität als Planungsobjekt. Einen vergleichbaren Umbruch stellen digitale Kommunikationstechniken dar: Das Surplus an Sinn, das sie mit sich bringen, markiert die Stadt als den Ort spontaner Zusammenkünfte wie Demonstrationen und Flashmobs. Neue Kommunikationstechniken erzeugen neue Kommunikationsformen, die ihrerseits Stadtstrukturen nutzen, umnutzen, verändern und langfristig auch erzeugen.

Das in der Moderne sich durchsetzende Phänomen der Stadt im Krieg oder des Kriegs in der Stadt ist keine Medienrevolution in diesem Sinne und nicht Gegenstand von Baeckers Erörterungen geworden. Dennoch lässt sich das Modell in kleinerem Maßstab anwenden. Die zunehmende Verlagerung des Kampfgeschehens vom Schlachtfeld in das Zivileben käme dann weniger als Folge neuer militärischer Strategie und Technik in Betracht, sondern – und für unsere Fragestellung einschlägiger – als neuartige Kommunikationsform von Gewalt, etwa in der Weise wie auch Stadtguerilla oder Terrorismus als „Kommunikationsstrategien“³² mit städtischen Strukturen rechnen oder auf diese angewiesen sind. In diesem Sinne könnte man von der „Stadt im Krieg“ als einem modernespezifischen Kommunikationsraum sprechen. Bewaffnete Konflikte lassen sich dann als eine Kommuni-

³⁰ Dirk Baecker, „Stadtluft macht frei: Die Stadt in den Medienepochen der Gesellschaft“, *Soziale Welt* 60, 3 (2009), 259–283.

³¹ Baecker, „Stadtluft macht frei“, *passim*.

³² Herfried Münkler, „Terrorismus als Kommunikationsstrategie. Die Botschaft des 11. September“, in: Igor Primoratz/Daniel Meßelken (Hg.), *Terrorismus. Philosophische und politikwissenschaftliche Essays*, Paderborn 2011, 167–174.

kationsform, eine Einschreibung, lesen, die, wie gesehen, direkt mit medialer Repräsentation korreliert und an der auch die Photographie beteiligt ist. Krieg, Stadt und Photo bespielen einander als Bühnen. Der Krieg ist eine Inszenierung von Stadt, die Stadt eine des Krieges, im Auge des Photographen werden beide zur Inszenierung zweiten Grades. Krieg erhält in der Stadt eine besondere semiotische Ausdruckskraft, nämlich durch die dort entfalteten Bewegungen und Handlungsräume, ebenso die Stadtstruktur im Moment des Krieges (hier: die Ausdruckskraft zerstörter Gebäude) und all dies findet sich eingefangen in der Intensität des „instant décisif“, auf den der Blick des Photographen geeicht ist.

4 Die ikonische Dauer des Kriegs in der Stadt

Die Photographie, so sollte gezeigt werden, ist das kongeniale Verfahren für die Darstellung der Stadt im Krieg, in diesem spezifischen Moment, Juli 1936. Oder anders und genauer gesagt: Im Vergleich zu anderen Kriegsdarstellungen wie der Reportage oder dem Schlachtengemälde erzeugt das enge Verweisungsverhältnis von Krieg, Stadt und Photographie in diesem Moment eine Artikulationsform von Sinn, die überdeterminiert erscheint. Das Photo ist deshalb nicht schon ‚realitätsnäher‘ oder ‚vollständiger‘ als andere Darstellungsformen bewaffneter Auseinandersetzungen an anderen Orten und zu anderen Zeiten. Wer die Zeitzeugenberichte eines Hanns-Erich Kaminski³³ oder die Aktennotizen der amerikanischen Konsuln nachliest, die vom Krieg in Spanien überrascht wurden,³⁴ dem teilt sich mit, wie präsent all jenes ist, was das Photo ausschließt: Schüsse und Sirenen, Sprechchöre, Gesang und Geschrei, die Farben der Aktionsgruppen, die die Stadt ihrerseits bespielen, beschriften und markieren, der Gestank verwesender Pferde in der Julihitze. Man wird dann möglicherweise auch daran erinnert, dass der Krieg den Zeitgenossen Jahrzehnte danach als „alegre y fresca“ erscheinen konnte, als eine Offenbarung, wie es die interviewten Kämpfer in Jaime Caminos Dokumentarfilm *La vieja memoria* zu Protokoll geben.³⁵ Der Druck auf den Auslöser des Photoapparats bewirkt eine Transformation der Wirklichkeit: Ein Moment wird gerahmt und stillgestellt, und das Hell-Dunkel-Spektrum der Schwarz-Weiß-Photographie wirkt wie eine zweite – chromatische – Rahmung; beides zusammen suggeriert einen geschlossenen Zusammenhang des Dargestellten. Reproduktionen und Rekadrierungen in Zeitschriften oder Katalogen und der Lauf der Zeit lassen den

³³ Hanns-Erich Kaminski, *Barcelona. Ein Tag und seine Folgen*, Berlin 2005.

³⁴ James W. Cortada (Hg.), *A City in a War: American Views on Barcelona and the Spanish Civil War 1936–1939*, Wilmington 1985.

³⁵ Jaime Camino, *La vieja memoria*, Dokumentarfilm, Spanien 1977, 01:24, vgl. auch 0:48–1:08.

nach außen gerichteten Ausdruck von Lebendigkeit, einst propagandistisch und mobilisierend gemeint, in das Bild selbst zurückfallen, kippen, und das Aufgenommene zum Objekt bürgerlicher Ästhetik werden. Das Photo selbst ist es, das die Verlangsamung der Wahrnehmung und die immanente Reflexion seiner Elemente betreibt, sobald es betrachtet wird und sich dabei von einem einst performativen Akt in eine Art selbstgenügsames Bild-Gedicht verwandelt. Gerade das Zusammenwirken der einzelnen Momente hin zum Gesamteffekt des „instant décisif“ hält paradoxerweise von der Mobilisierung, dem Handeln, ab, denn das reflektierende Nachvollziehen oder Ausagieren des ästhetischen Eigensinns durch den Betrachter erfordert das Verweilen, die ikonische Dauer, je dichter das Spiel der Formen und Schattierungen, je größer die Prägnanz, umso mehr. Centelles' Wahl des Kamerastandpunktes vor der Barrikade, statt hinter ihr, außerhalb des Schutzes, verstärkt zwar ikonologisch und symbolisch die politische Aussage: Gewehre und Architektur kämpfen denselben Kampf, aber genau diese Perspektivenwahl ist es auch, die die spätere kampferne Lektüre des Photos durch den Zeitschriftenleser vorwegnimmt und so von Beginn an mit ins Photo einschreibt. Wann genau dieser Umschlag vom Engagement ins Ästhetische geschieht, müsste man rekonstruieren, vielleicht war er schon nach zwei Wochen eingetreten, als Centelles' Barrikadenphoto auf der Titelseite der *News-Week* auf britischen und US-amerikanischen Wohnzimmertischen lag.

Wenn diese Photos dennoch bis heute ‚lebendig‘ geblieben sind, dann deshalb, so war die Ausgangsvermutung, weil sie ein besonders dichtes Verweisungsnetz in verschiedene Richtungen aufweisen, historisch, kultur- und mediengeschichtlich, und darin auf andere Weise, als es Cartier-Bresson mit seiner Poetik des „instant décisif“ als Ausdruck einer Wahrheit des Moments vielleicht gemeint hat, das entstehen lassen, was hier *faute de mieux* Prägnanz und auratische Qualität genannt wurde, und zwar indem diese Photos ästhetisch-politische Wahrnehmungsstile mit einer dafür kongenialen Situation (der des Krieges) an einem dafür wie gemachten Ort und einer Zeit in Beziehung setzen. Die lange Halbwertszeit der Photos, das, was sie sowohl als Darstellung wie als Interaktionsform bis heute ‚lebendig‘ erhält, wäre der Ausdruck dieser Konstellation, wenngleich (oder gerade weil) dem Dargestellten nicht immer ein historisch verbürgter Moment im Kampfgeschehen entspricht – die Photos waren ja teils gestellt. Man könnte mutmaßen, dass dieser abstrakte Moment dann auch letztlich nur in den Photos existiert und es sich am Ende bei ihrer ‚Lebendigkeit‘ oder Ereignishaftigkeit eben doch ausschließlich um ein Phänomen von Darstellung, nicht von Kommunikation oder gar Interaktion handelt. Aber dass dies nur die halbe Wahrheit ist, eben dies zeigt die Rückkehr der Bilder als *re-photography* in die Straßen von Barcelona im Jahre 2008, in der Installation von Ricard Martínez (Abb. 2). Das Zurückstellen der Photos in den Raum, in dem sie entstanden sind, in die Kommunikationssituation, in der sie bedeutsam wurden, dies belegt,

wie adäquat, ja für ein Gesamtverständnis notwendig es ist, die Photos nicht nur als Abbildungen oder Illustrationen, sondern auch als kommunikative Ereignisse zu sehen. Als bloße Darstellung verstanden entkommt das Photo kaum dem Ästhetisierungsparadox, in das es, allem politischen Aktionismus seines Urhebers zum Trotz, früher oder später fällt, einfach weil es ein Photo ist und als sein Gegenüber einen ruhenden Betrachter fordert. Das *re-enactment*, die Resignifizierung und Rekadrierung durch Ricard Martínez gibt dem Photo die dritte Dimension zurück, verlängert die ikonische Dauer des Kriegs in der Stadt, und macht es wieder zum Teil einer Interaktion im öffentlichen Raum. Denn nicht nur die Stadt trägt noch die Einschusslöcher in manchen Häuserfassaden, so scheint diese Installation zu sagen, der Krieg ist noch ‚da‘, weil und solange die Erinnerung an diesen Konflikt nicht aufgearbeitet ist, und solange der Krieg mehr ist als ein Ereignis der Vergangenheit, sind auch Photos mehr als Photos.

Literaturverzeichnis

- Antebi, Andrés/González, Pablo/Ferré, Teresa/Adam, Roger (Hg.), *Repòrters Gràfics. Barcelona 1900–1939*, Barcelona 2015.
- Baecker, Dirk, „Stadtluft macht frei: Die Stadt in den Medienepochen der Gesellschaft“, *Soziale Welt* 60, 3 (2009), 259–283.
- Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: *Gesammelte Schriften I*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, 471–508.
- Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, in: *Gesammelte Schriften I.2*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 691–704.
- Camino, Jaime, *La vieja memoria*, Dokumentarfilm, Spanien 1977.
- Capa, Robert, *Death in the Making. Photographs by Robert Capa and Gerda Taro*, New York 1938.
- Cartier-Bresson, Henri, *Images à la sauvette*, Paris 1952.
- Castro Morales, Federico, „Cartelismo e ilustración gráfica: estrategias de cohesión social durante la Guerra Civil“, in: Beatriz de las Heras (Hg.), *Imagen y Guerra Civil Española. Carteles, fotografía y cine*, Madrid 2017, 25–48.
- Centelles, Agustí, *Diario de un fotógrafo*, hg. v. Teresa Ferré, übers. v. Pepita Galvany, Barcelona 2009.
- Cortada, James W. (Hg.), *A City in a War: American Views on Barcelona and the Spanish Civil War 1936–1939*, Wilmington 1985.
- Cruañas i Tor, Josep, „Els fotògrafs barcelonins als anys de la guerra civil“, *Capçalera* 27 (1991), 28–31, <https://www.raco.cat/index.php/Capcalera/article/view/323070> (letzter Zugriff: 27.07.2022).
- Certeau, Michel de, „Die Kunst des Handelns. Gehen in der Stadt“, in: Karl H. Hörning/Rainer Winter (Hg.), *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, Frankfurt a. M. 1999, 264–291.
- de las Heras, Beatriz (Hg.), *Imagen y Guerra Civil Española. Carteles, fotografía y cine*, Madrid 2017.
- Ferré Panisello, Teresa, „L’arxiu Centelles: història d’una maleta i el seu contingut“, *Comunicació: Revista de Recerca i d’Anàlisi* 29, 2 (2012), 87–105.
- Ferré Panisello, Teresa, „Barcelona, 19 de Julio de 1936: el combate iconográfico que nunca existió“, Vortragsmanuskript 2015

- https://www.academia.edu/26901095/Barcelona_19_de_Julio_de_1936_el_combate_iconogr%C3%A1fico_que_nunca_existi%C3%B3 (letzter Zugriff: 27.07.2022).
- Ferré Panisello, Teresa, „The Photojournalist as a Myth: Robert Capa and Agustí Centelles against the Backdrop of the Spanish Civil War“, *Comunicación y Sociedad* 33 (2018), 237–254, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2018000300249&lng=es&nrm=iso; <https://doi.org/10.32870/cys.v0i33.6913> (letzter Zugriff: 27.07.2022).
- García, Hugo, „La guerra más fotogénica: fotografía y propaganda exterior“, in: Beatriz de las Heras (Hg.), *Imagen y Guerra Civil Española. Carteles, fotografía y cine*, Madrid 2017, 131–144.
- Kaminski, Hanns-Erich, *Barcelona. Ein Tag und seine Folgen*, Berlin 2005.
- Martínez, Ricard, „Cartografía d'una batalla. Les fotografies d'Agustí Centelles del cop d'Estat de juliol del 36“, Girona, noviembre 2010, <http://www.girona.cat/sgdap/docs/j18iwthmartinezzricard.pdf> (letzter Zugriff: 27.07.2022).
- Martínez, Ricard, „Les fotografies imaginades“, *L'Avenç* 386 (2013), 56–59.
- Morales Flores, Mónica, „El Arxiu Centelles. Una aproximación a la construcción visual del combatiente republicano a partir de la fotografía documental“, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 13 (2016), 159–178.
- Münkler, Herfried, „Terrorismus als Kommunikationsstrategie. Die Botschaft des 11. September“, in: Igor Primoratz/Daniel Meßelken (Hg.), *Terrorismus. Philosophische und politikwissenschaftliche Essays*, Paderborn 2011, 167–174.
- Panofsky, Erwin, „Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art“, in: ders., *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955, 26–41.
- Pérez Ortiz, Luis, „Carteles de la Guerra Civil: un cauce repentino para el arte“, in: Beatriz de las Heras (Hg.), *Imagen y Guerra Civil Española. Carteles, fotografía y cine*, Madrid 2017, 49–71.
- Sánchez-Biosca, Vicente, „Imágenes, iconos, migraciones, con fondo de guerra civil“, *Archivos de la Filmoteca* 60–61 (2009), 10–31.
- Sánchez Vigil, Miguel/Olivera Zaldúa, María (Hg.), *Fotoperiodismo y República*, Madrid 2014.
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003.
- Stafford, Katherine, „Photojournalism and Memory: Agustí Centelles in the Transition and Today“, *Bulletin of Spanish Studies* 91, 8 (2014), 1207–1227.
- Tranche, Rafael R./de las Heras, Beatriz, „Fotografía y Guerra Civil española: del instante a la historia“, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 3 (2016), 1–13, DOI: 10.24310/Fotocinema.2016.v0i13.6052 (letzter Zugriff: 27.07.2022).

Onlinequellen

- <http://arqueologiadelpuntdevista.org/project/forats-de-bala/> (letzter Zugriff: 27.07.2022).
- <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/archivos/informacion-general/adquisiciones/antiores/cdmh/centelles-guerra.html> (letzter Zugriff: 12.01.2021).