

Gisela Probst-Effah

Vereint im Widerstand?

Lieder aus dem Spanischen Bürgerkrieg

Der folgende Beitrag wurde anlässlich der Tagung zum Thema *Europäische Musik* der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Empirische Kulturwissenschaft (DGEKW) verfasst.¹ Der Titel der Tagung suggeriert eher ein Miteinander als ein Neben- oder gar Gegeneinander der europäischen Nationen und Kulturen. Im Hinblick auf den von mir gewählten Zeitraum zwischen 1936 und 1938, in dem – gewissermaßen als „Auftakt“ zum Zweiten Weltkrieg – in Europa der Spanische Bürgerkrieg wütete, habe ich den Aspekt des Miteinanders wohlweislich mit einem Fragezeichen versehen: „Vereint im Widerstand?“. Diese Jahre waren Teil einer langen Epoche der Unfreiheit und des Terrors in Europa, die 1925 mit dem faschistischen Regime in Italien einsetzte und bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 andauerte. Ob diese düstere historische Phase prädestiniert war für Gemeinsamkeiten oder gar ein Zusammenwachsen europäischer Kulturen, ist zu hinterfragen.

Mein Beitrag entstand im Rahmen des Forschungsprojekts *Lieder im Widerstand gegen das NS-Regime*, das seit den späten 1960er Jahren im Institut für Europäische Musikethnologie durchgeführt wird. Seit 2018 wird dieses Projekt in einer von Astrid Reimers initiierten und betreuten Online-Veröffentlichung fortgesetzt, in der das bisher gesammelte und erforschte Liedrepertoire publiziert und kontinuierlich erweitert wird.²

Bisher lag der Fokus der Untersuchungen auf Deutschland und deutschsprachigen Liedern. Durch die nationalsozialistische Politik der gewaltsamen Expansion war der Widerstand gegen das NS-Regime jedoch „grenzüberschreitend“: Mit dem sog. „Anschluss“ erfolgte 1938 die zwangsweise Eingliederung Österreichs in das Deutsche Reich, und die Sudetenkrise im selben Jahr zielte darauf, die staatliche Existenz der Tschechoslowakei zu zerstören. Insbesondere seit dem Kriegsbeginn im darauffolgenden Jahr wurden viele nationale Grenzen vom NS-Staat missachtet und gewaltsam verschoben. Daraus resultierten Deportation, Flucht und die Vertreibung und Umsiedlung großer Bevölkerungsgruppen.

¹ Die Veranstaltung zu dem Thema Europäische Musik fand vom 8. bis 10. Juli 2022 im Zentrum für Populäre Kultur und Musik (ZPKM) in Freiburg im Breisgau statt.

² Siehe <https://www.hf.uni-koeln.de/39721>.

Zu deren „Fluchtgepäck“ gehörten auch Lieder, darunter Lieder, in denen Widerstand artikuliert wurde. Sie wurden über nationale Grenzen hinweg verbreitet und trafen in fremder Umgebung auf Lieder, in denen die außerhalb Deutschlands lebende Bevölkerung Protest gegen Okkupation und Krieg ausdrückte.

Der Spanische Bürgerkrieg war eine wichtige Etappe in der Vorgeschichte des Zweiten Weltkriegs und zugleich internationaler Begegnungen. Seit der Ausrufung der Zweiten Spanischen Republik im Jahr 1931 hatte es in dem Land demokratische Reformen gegeben, die auf den Widerstand der faschistischen Falange trafen. Im Juli 1936 brach der Bürgerkrieg aus. An der Spitze der Putschisten gegen die Republik stand General Francisco Franco, der mit Waffenlieferungen und Truppentransporten von Nazi-Deutschland und Italien, wo seit 1922 Mussolini regierte, unterstützt wurde.

Bei Ausbruch des Krieges kamen ca. 45.000 Freiwillige aus 54 Ländern nach Spanien, um die Republik gegen Francos Truppen zu unterstützen (Jaiser 2016). Sie kämpften an den Fronten oder waren als Kriegsberichterstatter, Ärzte und Pflegepersonal tätig. Unter ihnen fanden sich viele prominente Intellektuelle, Künstler, Fotografen, Journalisten und Schriftsteller, deren textliche und bildliche Darstellungen, Fotoreportagen und Filme die Vorstellungen vom Spanischen Bürgerkrieg bis in die Gegenwart prägen.

Zu ihnen gehörte der englische Schriftsteller und Journalist George Orwell, der sich 1937 in Spanien als Kriegsberichterstatter und freiwilliger Soldat aufhielt. Beim ersten Anblick von Barcelona reagierte er überwältigt:

„Zum erstenmal war ich in einer Stadt, in der die arbeitende Klasse im Sattel saß. Die Arbeiter hatten sich praktisch jedes größeren Gebäudes bemächtigt und es mit roten Fahnen oder der rot und schwarzen Fahne der Anarchisten behängt. [...] Auf der Rambla, der breiten Hauptstraße der Stadt, in der große Menschenmengen ständig auf und ab strömten, röhren tagsüber und bis spät in die Nacht Lautsprecher revolutionäre Lieder“ (Orwell 1975: 9).

Wie viele andere glaubte Orwell damals „an die Revolution und die Zukunft. Man hatte das Gefühl, plötzlich in einer Ära der Gleichheit und Freiheit aufgetaucht zu sein“ (Orwell 1975: 10). Zu Beginn seines Aufenthaltes in Spanien war er von seiner politischen Mission zweifelsfrei überzeugt:

„Als die Kämpfe am 18. Juli begannen, spürte wahrscheinlich jeder Antifaschist in Europa eine erregende Hoffnung, denn hier stand anscheinend endlich die Demokratie gegen den Faschismus auf“ (Orwell 1975: 61).

In Barcelona glaubte Orwell damals die Anfänge eines freiheitlichen Sozialismus mit abgeschafften Klassenschranken, verschwundenem Luxus und großer Solidarität in der Bevölkerung zu erkennen (Orwell 1975: 9). Die gesamte politische Linke war davon überzeugt, in Spanien werde stellvertretend gegen den Faschismus in ganz Europa gekämpft. So äußerte der Amerikaner Peter Frye,

„daß wir dort wären, um die Welt zu befreien, um den Sozialismus in Spanien zu errichten und von Spanien aus natürlich in der ganzen Welt“ (Lustiger 1989: 163).

Das weltweit bekannteste Lied der politischen Linken war und ist die *Internationale*, die darüber hinaus in der Sowjetunion seit der Oktoberrevolution bis 1943 Staatshymne war. Während des Spanischen Bürgerkriegs spielte sie als Erkennungslied der Internationalen Brigaden eine herausragende Rolle. Feiern klangen oft mit dem Gesang der *Internationale* aus. In einem Bericht vom Dezember 1937 über eine Veranstaltung der hauptsächlich aus Juden rekrutierten Botwin-Kompanie heißt es: „Mit der ‚Internationale‘ bei geballter Rot-Front-Faust wurde die Feier beendet“ (Lustiger 1989: 309). In vielen – gelegentlich heroisierenden – Darstellungen krönte sie erhebende Augenblicke und entfaltete eine machtvolle, manchmal geradezu magische Wirkung. Über einen Kampf am 20. November 1936 wird berichtet:

„Bald hatten die Polen keine Handgranaten mehr, die Gewehrmunition war fast verbraucht. Sie kamen überein, daß sich jeder bis zur letzten Patrone verteidigen solle, um sich dann selbst zu erschießen. Doch als sie sich zum Massenselbstmord bereitmachten und die Internationale sangen, flohen die Rebellen, die offenbar glaubten, sie seien einer ganzen Armee in die Falle gegangen“ (Lustiger 1989: 81).

Peter Frye schildert eindrucksvolle Szenen während einer Zugfahrt im Jahr 1936 mit internationalen Freiwilligen:

„Der Zug schleppte sich weiter dahin, wir dachten: Mein Gott, wo sind wir gelandet, warum sind wir hierher gekommen, was tun wir in diesem Scheißhaus Figueras! Plötzlich hörten wir die ‚Internationale‘. Die Melodie wird stärker, und der Zug fährt in einen kleinen Bahnhof ein. Er lag auf der Linie Barcelona – Valencia. Auf dem Bahnhof – es ist zwei Uhr nachts – stehen alte Frauen und Männer, Kinder, Frauen mit Kindern auf dem Arm, und drei oder vier Musikanten [...] spielen die ‚Internationale‘, und diese alten Frauen und Männer halten etwas Essen in den Händen, einige Stückchen Brot, etwas Gemüse, einige Trauben. Sie reichen es den Jungens im Zug, sie sagen: ‚hermanos, hermanos‘

(Brüder). Der Zug fährt durch den Bahnhof, hält nicht an, fährt weiter bis zur nächsten Station, und da wiederholt sich dieselbe Geschichte und im Bahnhof danach abermals“ (Lustiger 1989: 161).

Andere Berichte lassen indessen vermuten, dass das Erklingen und der Gesang der *Internationale* und anderer Arbeiterhymnen nicht immer bekenntnishaft gemeint waren, sondern auch eine recht banale praktische Funktion haben konnten: Um inmitten nationaler und sprachlicher Heterogenität einen gemeinsamen textlich-musikalischen Ausdruck zu finden, fiel die Wahl bevorzugt auf Lieder, die die meisten kannten.

Die Freiwilligen aus vielen verschiedenen Ländern waren in Brigaden eingeteilt, die weitgehend nach nationalen und sprachlichen Kriterien zusammengestellt wurden. Eine Verständigung untereinander war oft schwierig oder gar unmöglich. Die Disparität äußerte sich – wie aus dem folgenden Bericht vom Februar 1938 hervorgeht – auch auf textlich-musikalischem Sektor:

„Auf dem Appellplatz versammelten sich einige Hundert Soldaten, und jede Gruppe sang Marsch- und Revolutionslieder in der jeweiligen Sprache, eine wahrhaft internationale Kakophonie, bis man sich auf ein russisches antifaschistisches Lied einigte“ (Lustiger 1989: 135).

In dieser Situation war es notwendig, ein gemeinsames Liedrepertoire zu schaffen. Bei dessen Propagierung spielten die Medien Radio, Schallplatte und Tonfilm eine nicht zu unterschätzende Rolle. Ohne deren Reichweite wären viele Lieder in den damaligen Jahren weder in Deutschland noch in Spanien und zahlreichen Ländern der Welt bekanntgeworden. Der Spanische Bürgerkrieg gilt als einer der ersten kriegerischen Konflikte, bei denen Musikübertragung im Radio und auf öffentlichen Plätzen eine wichtige propagandistische und psychologische Funktion hatte.³

In diesem Zusammenhang sind die Aktivitäten und das Engagement des Schauspielers und Sängers Ernst Busch hervorzuheben. Ohne seine persönliche und mediale Präsenz wäre die internationale Popularität vieler Lieder kaum möglich gewesen. Busch gehörte zu einem transnationalen Netzwerk kommunistischer Musiker, die sich während des Spanischen Bürgerkriegs propagandistisch für die Republik engagierten und ihre Musik als eine Waffe verstanden (Alonso 2021).⁴

³ It „was one of the first armed conflicts in which music broadcast on the radio and in public spaces over huge sound systems (which apparently often included battle songs) played a central role in terms of propaganda and psychological warfare“ (Alonso 2021: 21 f.).

⁴ Dazu gehörten außerdem: Hanns Eisler, Ernst H. Meyer, Grigori Schneerson und andere Mitglieder der damaligen Union Sowjetischer Komponisten, der ungarische Komponist Ferenc Szabó u. a. (Alonso 2021: 1).

Im März 1933 hatte er sich dazu entschlossen, Deutschland zu verlassen. Er floh in die Niederlande und war über Radio Hilversum mit dem *Solidaritätslied* zu hören (Voit 2010: 70). Am 1. Mai 1933 gab er gemeinsam mit Hanns Eisler ein Konzert in Antwerpen (Voit 2010: 72). Es folgten Auftritte in Zürich, Paris, Amsterdam und London (Voit 2010: 84 ff.). An Pfingsten 1935 nahm Busch an der 1. Arbeitermusik- und Gesangs-Olympiade in Straßburg teil (Voit 2010: 85), einem „antifaschistischen Großereignis, bei dem das Duo Busch/Eisler [...] vor mehreren Tausend Menschen auftrat“ (Voit 2010: 86). Diese Veranstaltung, die vom Internationalen Revolutionären Theaterbund (IRTB) und dem Internationalen Musikbüro (IMB) organisiert wurde, war ein dreitägiges Spektakel, an dem 3000 aktive Teilnehmer aus Frankreich, England, der Schweiz, der Tschechoslowakei, den Niederlanden und – illegal – aus Deutschland mitwirkten (Voit 2010: 87).

Von Paris aus durchquerte Busch im Sommer 1935 per Eisenbahn Europa bis nach Moskau, mit Zwischenstationen in Amsterdam, Zürich, Wien und Prag (Voit 2010: 91). In zahlreichen Städten der Sowjetunion trat er in Konzerten, Rundfunksendungen und bei Kundgebungen auf.⁵ Im Februar 1936 wurden beim Staatslabel *Gramplasttrest* Schallplattenaufnahmen gemacht (Voit 2010: 95).

Während seines 16-monatigen Aufenthalts in der Sowjetunion steigerte Busch seine Propaganda-Aktivitäten gegen den Nationalsozialismus einerseits und für den Sowjetkommunismus andererseits – was die sowjetischen Sicherheitsorgane nicht davon abhielt, ihn ins Visier zu nehmen und als „Volksfeind“ einzustufen. In einem vom NKWD angefertigten Dossier wurde festgestellt, Busch vertrete „feindliche, revolutionäre Ansichten“ und werde der Spionage verdächtigt (Voit 2010: 93).

Im März 1937 reiste Busch nach Spanien (Voit 2010: S. 126 ff.). In einem in der Stadt Albacete gelegenen Sammellager der Internationalen Brigaden sang er vor zwei- bis dreitausend Menschen. In Madrid veranstaltete er Rundfunkkonzerte, die man weltweit hören konnte. Während des Sommers 1937 suchte er viele Orte und Kampfabschnitte auf, um zu konzertieren. Er sang für Verwundete in Krankenhäusern, stellte eine Singegruppe von Rekonvaleszenten der Hospitäler in Barcelona zusammen und übte mit ihr Lieder ein (Voit 2010: 141). Im Juli 1938 waren drei von ihm besungene Schallplatten, die *Canciones de las Brigadas Internacionales*, fertiggestellt (Voit 2010: 144), die über den Rundfunk in viele Länder ausgestrahlt wurden.

⁵ Zu Buschs Aufenthalt in der SU siehe Voit 2010: 91 ff. Die differenzierte und kritische Darstellung in der 2010 erschienenen Biographie von Jochen Voit unterscheidet sich wohlthuend von zahlreichen idealisierenden, heroisierenden Berichten.

In einem Brief vom 19. Mai 1938 resümierte Busch:

„Meine Arbeit ist wirklich sehr schwierig, und wenn ich nicht wüßte, warum ich eigentlich hier bin, würde ich den ganzen Krempel längst hingeschmissen haben. [...] 14 Monate Spanien. – Laut meinem Notizkalender bin ich in dieser Zeit 53mal im Radio aufgetreten. Etwas über 40mal war ich bei den Brigaden – in Lazaretten, Kindergärten und Schulen. Ich hätte vielleicht noch viel mehr machen können, aber Kulturarbeit ist in einem Krieg nicht gerade die Hauptfront“ (Voit 2010: 141).

Die Hauptfront scheint Busch gemieden zu haben, er bevorzugte Nebenschauplätze. Entgegen mancherlei heroisierenden Legenden, so schreibt Voit in seiner Biographie, habe Busch nie als Soldat „gedient“, das Grauen der Schlachtfelder habe ihn geängstigt, er kannte es „nur vom Hörensagen“ (Voit 2010: 128). Busch war kein „Kriegsheld“, sondern bestenfalls ein „Kinoheld“ (Voit 2010: 143): Einen Soldaten und Deserteur hatte er im Jahr 1931 in dem Antikriegsfilm *Niemandsländ* gespielt.

Anfang Juli 1938 verließ Busch den spanischen Kriegsschauplatz und reiste nach Belgien. Hier machte er Radioaufnahmen, gab Konzerte und spielte Schallplatten ein. Anfang 1939 hatte er u. a. zahlreiche Auftritte in Paris. Bei Beginn des Westfeldzugs im Mai 1940 wurde er verhaftet und in die französischen Internierungslager Saint-Cyprien und Camp de Gurs im unbesetzten Teil Frankreichs, den Philippe Pétain von Vichy aus regierte, deportiert. Ende 1942 flüchtete Busch bis zur Schweizer Grenze. Französische Gendarmerie verhaftete ihn jedoch vor dem Grenzübertritt und lieferte ihn an die Gestapo aus. Im Januar 1943 wurde er über Paris nach Berlin in das Polizeipräsidium Alexanderplatz überstellt. Die Jahre bis zu seiner Befreiung am 27. April 1945 verbrachte er in der Haftanstalt Moabit, wo er bei einem alliierten Luftangriff schwer verletzt wurde, und im Zuchthaus Brandenburg.

Eines der bekanntesten von Busch propagierten Lieder des Spanischen Bürgerkriegs ist *Spaniens Himmel breitet seine Sterne* bzw. *Die Thälmann-Kolonie*. Den Text hatte Gudrun Kabisch (alias Paul Ernst) im französischen Exil verfasst, die Musik dazu komponierte Paul Dessau (unter dem Pseudonym Peter Daniel).

Spaniens Himmel breitet seine Sterne
Über unsre Schützengraben aus.
Und der Morgen grüßt schon aus der Ferne,
Bald geht es zum neuen Kampf hinaus.

Refrain

Die Heimat ist weit,

Doch wir sind bereit,
Wir kämpfen und siegen
Für Dich: Freiheit!

Dem Faschisten werden wir nicht weichen,
Schickt er auch die Kugeln hageldicht.
Mit uns stehen Kameraden ohnegleichen
Und ein Rückwärts gibt es für uns nicht.

Refrain

Die Heimat ist weit,...

Rührt die Trommel! Fällt die Bajonette!
Vorwärts, marsch! Der Sieg ist unser Lohn!
Mit der Freiheitsfahne brecht die Kette!
Auf zum Kampf, das Thälmann-Bataillon.

Refrain

Die Heimat ist weit,...⁶

Zusammen mit anderen Liedern veröffentlichte Busch *Spaniens Himmel* in seinem ersten Liederbuch *Kampflieder der Internationalen Brigaden*, das später als *Canciones de las Brigadas Internacionales* in vielen ständig umfangreicheren und mehrsprachigeren Auflagen erschien. Die fünfte Version dieser Sammlung vom Sommer 1938 enthielt ca. 150 in der Mehrzahl historisch-politische Lieder mit manifesten politischen Inhalten und revolutionärer Tendenz in 15 verschiedenen Sprachen: überwiegend in Spanisch, Italienisch, Französisch, Deutsch, aber auch in Jiddisch und Chinesisch. Die *Internationale* ist in sieben Sprachen abgedruckt (Voit 2018: *Lieder A–Z*: 1). Mit seinen Liederbüchern wollte Busch es den Angehörigen verschiedener Nationen ermöglichen, gemeinsam zu singen.⁷

⁶ Zitiert nach Busch 1963: o.S. – Jochen Voit weist darauf hin, dass in einer späteren Fassung der Wortlaut des Refrains verändert wurde; anstatt „Wir kämpfen und siegen“ heißt es darin „Wir kämpfen und sterben“ (Voit 2018: *Lieder A–Z. Die Thälmann-Kolonne*).

⁷ Eine mir vorliegende Ausgabe des Liederbuchs (Busch 1963) enthält Lieder in spanischer oder deutscher Sprache, darunter einige original spanische, ins Deutsche übersetzte Liedtexte, einige davon gemischtsprachig, indem z. B. der spanische Refrain beibehalten wird, oder auch mit sowohl spanischen als auch deutschen Texten versehen. Nur einige davon geben die Melodie wieder. Ein Lied mit deutschem Text basiert auf einer – wie es heißt – amerikanischen Volksweise. Ein Teil der Lieder ist traditionell, wird oftmals durch Umtextierung aktualisiert. Bei anderen handelt es sich um Neukompositionen. Viele der Lieder finden sich auch in Liederbüchern anderer Herausgeber. Übernommene Liedtexte behandelte Busch oft frei: Er passte sie veränderten Situationen an. Testabweichungen waren nach Voit auch manchmal darauf zurückzuführen, dass Busch manches aus dem Kopf rekonstruierte, weil ihm die Originalfassungen nicht in schriftlicher Form vorlagen (Voit 2010: 130).

In einem Artikel, den er auf Anforderung Buschs für eine Schallplattenpublikation verfasste (Paris / Antwerpen 1939), schwärmte der als „der rasende Reporter“ bekannte Schriftsteller und Journalist Egon Erwin Kisch: Wenn Busch in Spanien an der Front oder im Lazarett auf einem „rasch improvisierten Podium“ sang, erscholl „aus allen Kehlen und in allen Zungen“ der Kehrreim mit (Voit 2010: 143). „Von der Brigade der zwanzig Nationen dröhnte den spanischen Faschisten ein zwanzigsprachiger und dennoch einstimmiger Kampfgesang entgegen“ (Hoffmann / Siebig 1987: 199). Aus der Rückschau charakterisiert Kisch die Bedeutung von Buschs Liederbuch inmitten der Multinationalität des Spanischen Bürgerkriegs: „Wie ein Reifen schloß dieses soziale Kanzone die Lieder eines Volkes zu Liedern aller Völker zusammen“ (Busch 1963: o.S.).

Aus historischer Distanz betrachtet ein Teil der Nachwelt die damaligen Ereignisse nüchterner und unbefangener. Die Situation in Spanien war keinesfalls so einträchtig, wie es der Mythos vom Heldenkampf des spanischen Volkes und der Internationalen Brigaden vermuten lässt. So war auch *Spaniens Himmel* selbstverständlich kein Lied, das die Wirklichkeit im Schützengraben und auf dem Schlachtfeld abbildete, sondern es diente der moralischen Aufrüstung und sollte in schwierigen Situationen Pessimismus und Resignation entgegenwirken. Man könnte kritisch äußern, dass Kischs emphatisches Lob des „einstimmigen Kampfgesangs“ sowie Buschs uns manchmal befremdlich anmutender martialischer Vortrag die realen Konflikte überdeckten.

Die meisten Freiwilligen, die für die Spanische Republik kämpften, waren keine berühmten Intellektuellen und Künstler, sondern junge, arbeits- und perspektivlose Männer. Sie traten, schreibt Orwell, hauptsächlich in die Armee ein, um dort einen kargen Lohn zu erhalten, mit dem sie ihre armen Familien unterstützen konnten (Orwell 1975: 17). In seiner Untersuchung der Lebenswege Tiroler Spanienkämpfer charakterisiert Friedrich Stepanek den typischen Tiroler Spanienfreiwilligen: Er war über 25 Jahre alt, hatte eine geringe Schulbildung, war in hohem Maß von Arbeitslosigkeit betroffen, Mitglied einer Arbeiterpartei und im Austrofaschismus politisch verfolgt (Stepanek 2010: 29). Die Reise nach Spanien traten viele nicht aus politischer Überzeugung oder Idealismus an, sondern sie war der Versuch, der Misere im eigenen Land zu entkommen. Gelegentlich soll auch „Abenteuerlust“ im Spiel gewesen sein.

Angesichts der Realität in Spanien verlor George Orwell bald seinen anfänglichen Optimismus. Er berichtet:

„Nachdem ich zwei Tage in der Kaserne war, begann man mit der ‚Instruktion‘, wie man es komisch genug nannte. Anfangs gab es schreckliche Szenen des Durcheinanders. Die Rekruten waren haupt-

sächlich sechzehn- oder siebzehnjährige Jungen aus den Armutsvierteln Barcelonas, voll revolutionärer Begeisterung, aber vollständig ahnungslos in bezug auf die Anforderungen eines Krieges“ (Orwell 1975: 14).

Man zeigte „diesem Haufen eifriger Kinder, die in wenigen Tagen an die Front geworfen werden sollten, nicht einmal, wie man ein Gewehr abfeuert oder den Sicherungsstift aus einer Handgranate herauszieht“ (Orwell 1975: 15).

Die politische Übereinstimmung und Einträchtigkeit, die in manchen Darstellungen beschworen wird, entsprach bestenfalls Fragmenten der Realität. Peter Frye erinnert sich an Kommissare der Kommunistischen Partei:

„Sie sprachen über Demokratie, aber sie setzten sie nicht in die Tat um. Sie sprachen über das Ausschalten der Tyrannei, aber sie waren selbst Tyrannen“ (Lustiger 1989: 163).

Auch Ernst Buschs Tätigkeiten und Verhalten blieben nicht unbehelligt. Er wurde überwacht und in dem Bericht eines Denunzianten der mangelnden Kameradschaftlichkeit, der Arroganz und Überheblichkeit bezichtigt (Voit 2010: 137).

Die spanische Volksfront war ein brüchiges Regierungsbündnis, das sich aus heterogenen Parteien und Gruppierungen zusammensetzte: gemäßigten Republikanern, Sozialisten, Kommunisten, der aus Trotzlisten, Linksozialisten und oppositionellen Kommunisten bestehenden POUM⁸ sowie regionalistischen Gruppen und Anarchisten. George Orwell, der zu Beginn seines Spanienaufenthalts die große Solidarität in der spanischen Bevölkerung gepriesen hatte, erkannte ernüchert, dass viele Kommunisten – unter ihnen vor allem moskautreue Stalinisten – versuchten, Gruppen, die sie des Trotzismus oder Anarchismus verdächtigen, mit Verhören, Folterungen und Hinrichtungen zu unterdrücken. Angesichts dieses Terrors entwickelte er sich zum entschiedenen Gegner des sowjetischen Totalitarismus. Möglich ist, dass ihn die tagsüber, bis in die späte Nacht aus den Lautsprechern auf der Rambla von Barcelona röhrenden revolutionären Lieder seitdem nicht mehr in einen angenehmen Rausch versetzten, sondern nun in ihm dystopische Visionen auslösten, wie er sie etwa in seinem späteren Roman *1984* in die Zukunft projizierte.

In der Sowjetunion – außer Mexiko einziger Bündnispartner der spanischen Republik – waren die Jahre von 1936 bis 1938 eine geschichtliche Periode des sogenannten „Großen Terrors“ und der „Großen Säuberung“, in der aus stalinistischer Sicht politisch „unzuverlässige“ und oppositionelle Personen verfolgt und ermordet wurden. Viele Millionen fielen den Gewaltexzessen zum Opfer, unter ihnen zahlreiche der in die UdSSR emigrierten deutschen Kommu-

⁸ Abkürzung für Partido Obrero de Unificación Marxista.

nisten. Kurz nach Ende des Spanischen Bürgerkriegs – im August 1939 – steigerte der Hitler-Stalin-Pakt, der Nichtangriffspakt zwischen dem Deutschen Reich und der Sowjetunion, die politische Desorientiertheit.

Schwer vorstellbar ist, dass unter solch extremen, chaotischen Bedingungen in jenen Jahren das Singen über alle politischen Gegensätze hinweg eine dauerhaft verbindende Wirkung haben konnte. Bestenfalls geschah dies – wie die aufgeführten Beispiele zeigen – situativ und temporär. Es lässt sich hingegen annehmen, dass sich der Ruhm und die Aura mancher Gesänge nicht inmitten der kriegerischen Gegenwart Spaniens, sondern erst aus der räumlichen und zeitlichen Distanz und in der glorifizierenden Erinnerung an vergangenes Geschehen zu entfalten vermochten.

In seiner Biographie über Ernst Busch äußert Jochen Voit die Vermutung, dass viele Spanienkämpfer Lieder wie *Spaniens Himmel*

„erst nach dem Ende des Krieges [...] kennen und schätzen lernten. Dadurch dass die Lieder auf Platten vorlagen [...], wurden sie zu idealen Trägern der Erinnerung und teilweise recht populär. Sie trugen auch dazu bei, einen Mythos zu festigen, den Mythos der Internationalen Brigaden und ihres Kampfes gegen den Faschismus.“⁹

Bereits 1940 – kurz nach dem Ende des Spanischen Bürgerkriegs und dem Beginn des Zweiten Weltkriegs – veröffentlichte die amerikanische Plattenfirma *Keynote Recordings* (New York) unter dem Titel *6 Songs for Democracy* Lieder, die Ernst Busch in Barcelona eingespielt hatte. Die Veröffentlichung bewirkte einen Popularitätsschub für den Sänger, der damals in Frankreich inhaftiert war. Die Platte enthält die folgenden Titel:

1. Los cuatro generales (*Vier noble Generale*; Ernst Busch)
2. Lied der Einheitsfront (*Und weil der Mensch ein Mensch ist*; Bertolt Brecht / Hanns Eisler)
3. Lied der Interbrigaden (*Wir im fernen Vaterland geboren*; Erich Weinert; Carlos Palacio)
4. Die Thaelmannkolonne (*Spaniens Himmel*; Gudrun Kabisch / Paul Dessau¹⁰)
5. Hans Beimler (*Vor Madrid auf Barrikaden*; Ernst Busch; Melodie von *Ich hatt' einen Kameraden*)
6. Lied der Moorsoldaten (*Wohin auch das Auge blicket*)

Das Vorwort zu dieser Veröffentlichung schrieb Paul Robeson (1898–1976), der als ein bekannter Schauspieler, Sänger, Sportler und Protagonist der

⁹ In: <https://erinnerungsort.de/sitemap/spanienliederbuch/> [Zugriff vom 22.10.2022]

¹⁰ Hier veröffentlicht unter dem Pseudonymen Paul Ernst und Peter Daniel.

amerikanischen Bürgerrechtsbewegung bekannt wurde. Robeson hatte sich 1936/37 bei den Internationalen Brigaden in Spanien engagiert.

Das Vorwort der Publikation ist – gewiss nicht zufällig – vom 4. Juli datiert, dem Independence Day, der an die Ratifizierung der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten am 4. Juli 1776 in Philadelphia erinnert. Deren Einsatz für die allgemeinen Menschenrechte wird in einer historischen Kontinuität mit dem „glorreichen“ Kampf der Spanischen Republik gesehen:

„Here are songs recorded during heavy bombardment, by men who were themselves fighting for the ‘Rights of Man‘.

Valiant and heroic was the part played by the International Brigade in the glorious struggle of the Spanish Republic“.¹¹

Von dem ersten der *6 Songs for Democracy* gibt es eine Variante von Paul Robeson aus dem Jahr 1943: *The Four Insurgent Generals*¹²

Four Insurgent Generals.
The four insurgent generals
Mamita mía
'Tis true they betrayed you

One Christmas holy evening
Mamita mía
They'll all be hanging

Madrid, your tears of sorrow
Mamita mía
We shall avenge them

Es handelt sich bei dieser englischsprachigen Version um eine Kontrafaktur des traditionellen andalusischen Liedes *Los cuatro muleros* bzw. *Mamita mia*, welches der spanische Dichter Federico García Lorca (1898–1936) für Singstimme mit Instrumentalbegleitung (Gitarre und Klavier) arrangiert und in seine Sammlung spanischer Volkslieder aufgenommen hatte.¹³ 1931 wurden zehn dieser traditionellen Lieder mit der argentinisch-spanischen Tänzerin und

¹¹ Siehe in: <https://www.discogs.com/release/13916557-Ernst-Busch-6-Songs-For-Democracy-Discos-de-Las-Brigadas-Internacionales> [Zugriff vom 22.10.2022].

¹² Siehe in: <https://genius.com/Paul-robesson-the-four-insurgent-generals-lyrics> [Zugriff vom 22.10.2022].

¹³ Die hier wiedergegebene Fassung entstammt einer Publikation aus dem Jahr 1961: Federico García Lorca. 1961. *Canciones españolas antiguas*. Madrid: Union musical ediciones S.L. S. 4 f.

Sängerin La Argentinita auf Schallplatte aufgenommen. Zu ihrem Gesang schlug sie Kastagnetten, am Klavier begleitet von García Lorca. Die Aufnahme wurde ein kommerzieller Erfolg. La Argentinita trug die Lieder bei zahlreichen Konzerten vor, und García Lorca baute einige von ihnen in seine Theaterstücke ein.¹⁴

García Lorca wurde einen Monat nach Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs von einem Franco-Anhänger erschossen. Er war nur 38 Jahre alt, aber bereits international berühmt.

Das – völlig unpolitische – Lied von vier Maultiertreibern, die ihrer alltäglichen Arbeit nachgehen, wurde im Spanischen Bürgerkrieg in *Los cuatro generales* neu getextet und unter verschiedenen Titeln bei den republikanischen Truppen populär. Die Kontrafaktur beschreibt den Widerstand gegen vier Putschisten und Generäle. Es sind mehrere Varianten dieses Liedtextes verbreitet.

Los cuatro generales,
Mamita mía!
Se han alzado.

Para la Nochebuena
Mamita mia!
Seran ahorcados.

Madrid que bien resistes,
Mamita mía!
Los bombardeos.
De las bombas se ríen,
Mamita mía!
Los Madrileños. Los Madrileños.¹⁵

¹⁴ Siehe in: https://de.wikipedia.org/wiki/La_Argentinita [Zugriff vom 25.02.2022].

¹⁵ Siehe in: https://www.lyricsmode.com/lyrics/u/unknown/los_cuatro_generales.html [Zugriff vom 25.02.2022]. Hier eine kurzgefasste Übersetzung des Textes: Die vier Generäle sind auferstanden / An Heiligabend werden sie gehängt / Madrid, das du gut den Bombenflugzeugen widerstehst / Sie lachen über die Bomben, die Madrilenen.

LOS CUATRO MULEROS

De los cua - tro mu - le - ros, —
El de la mu - la tor - da, —

The first system of the musical score features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/8. The piano part begins with a forte (f) dynamic and consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line starts with a double bar line and a repeat sign, followed by the lyrics.

de los cua - tro mu - le - ros, — de los cua - tro mu - le - ros, ma -
el de la mu - la tor - da, — el de la mu - la tor - da, ma -

The second system continues the musical score. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. The vocal line has a double bar line and a repeat sign, with lyrics that include a melisma. The piano part features some grace notes and slurs.

- mi - ta mi - a, que van al a - gua, que van al a - gua.
- mi - ta mi - a, me ro - bael al - ma, me ro - bael al - ma. 3 veces

The third system concludes the piece. The piano accompaniment ends with a double bar line and repeat sign. The vocal line has a double bar line and a repeat sign, with lyrics that include a melisma and a triple repeat instruction. The piano part features some grace notes and slurs.

De los cua - tro mu - le - ros, — de los cua - tro mu - le - ros. —

The musical score consists of two systems. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 7/8.

LOS CUATRO MULEROS

I

De los cuatro muleros,
de los cuatro muleros,
de los cuatro muleros,
mamita mía,
que van al agua,
que van al agua.
El de la mula torda,
el de la mula torda,
el de la mula torda,
mamita mía,
me roba el alma,
me roba el alma.

II

De los cuatro muleros,
de los cuatro muleros,
de los cuatro muleros,
mamita mía,
que van al río,
que van al río,
el de la mula torda,
el de la mula torda,
el de la mula torda,
mamita mía,
es mi marío,
es mi marío.

III

De los cuatro muleros,
de los cuatro muleros,
de los cuatro muleros,
mamita mía,
que van al campo,
que van al campo,
el de la mula torda,
el de la mula torda,
el de la mula torda,
mamita mía,
moreno y alto,
moreno y alto.

IV

A qué buscas la lumbre,
a qué buscas la lumbre,
a qué buscas la lumbre,
mamita mía,
la calle arriba,
la calle arriba,
si de tu cara sale,
si de tu cara sale,
si de tu cara sale,
mamita mía,
la brasa viva,
la brasa viva.

Para final:

De los cuatro muleros,
de los cuatro muleros...

Die Publikation *6 Songs for Democracy* der New Yorker Plattenfirma *Keynote Recordings* aus dem Jahr 1940 enthält eine Variante des Liedes von Ernst Busch:

Vier noble Generale
Mamita mia!
hab'n uns verraten.
Und die Faschisten-Staaten
schickten auch prompt Soldaten
mit Bomben und Granaten
Mamita mia!
zu blut'gen Taten.

Madrid, du wunderbare
Mamita mia!
dich wollten sie nehmen
doch deiner treuen Söhne
Mamita mia!
brauchst dich nicht zu schämen.

Und alle deine Tränen
Mamita mia!
die werden wir rächen.
Und die verfluchte Knechtschaft
Mamita mia!
die werden wir brechen.

Marchaos Legionarios!
Marchaos Hitlerianos!
Marchaos Invasores!
Mamita mia!
a vuestra tierra!
Porque el proletariado
Mamita mia!
ganó la guerra! (Busch 1963: o.S.).

Die erste Strophe von Buschs Liedfassung bezieht sich auf die Legion Condor, den Luftwaffen-Verband der deutschen Wehrmacht im Spanischen Bürgerkrieg, der bei verdeckten Operationen der Falangisten unter General Franco eingesetzt wurde. Die Legion Condor wurde insbesondere durch den Luftangriff auf die baskische Stadt Guernica am 26. April 1937 bekannt, der – auch durch das gleichnamige Gemälde von Pablo Picasso – zu einem weltweiten Symbol für Terror gegen eine wehrlose Zivilbevölkerung wurde. Die letzte – spanischsprachige – Strophe ist in Buschs Liederbuch enthalten, fehlt aber auf der

Plattenaufnahme. Es ist anzunehmen, dass sie bei Aufführungen vom Publikum häufig mitgesungen wurde. Überliefert ist, dass Busch sich beim Vortrag nicht streng an schriftlich und klanglich Fixiertes hielt, sondern Texte an Situationen anpasste und nach Bedarf änderte (Voit 2018. Lieder A–Z: 1).

Nach dem Ende des für die Republikaner verlorenen Krieges waren die Herkunft und Verwendung des Liedes *Mamita mia* im Spanischen Bürgerkrieg ein Grund, weshalb nicht nur die Kontrafaktur, sondern auch das an sich politisch unverdächtige Original in Spanien jahrelang unterdrückt wurden. Die pro-republikanische Haltung García Lorcas und seine Ermordung durch einen Franquisten am Beginn des Spanischen Bürgerkriegs war bis 1975 in Spanien ein gesellschaftliches Tabu.¹⁶

In Deutschland wurde Buschs *Vier noble Generale* – wie auch andere Lieder aus dem Spanischen Bürgerkrieg – seit Beginn des Kalten Krieges (1947) im Westen und Osten unterschiedlich rezipiert. DDR-Bürger_innen wurde ein stark positiv gefärbtes Propagandabild vom Spanischen Bürgerkrieg und den Internationalen Brigaden vermittelt, Busch wurde zum „Spanienkämpfer“ stilisiert, durch den *Spaniens Himmel* zu einer Hymne für Partei- und Staatsveranstaltungen avancierte, mit der nur die Nationalhymne konkurrieren konnte. Busch, so konstatiert Voit, habe der DDR zeitlebens „auf eigensinnige Weise“ gedient (Voit: 2010: 328). Sein häufig schwieriges, unangepasstes Verhalten führt der Biograph weniger auf abweichende politische Überzeugungen als auf einen querulatorischen, cholерischen Charakter zurück. Trotz aller negativen Erfahrungen mit dem DDR-Staat sei Busch ein treuer Anhänger Stalins geblieben (siehe z.B. Voit 2010: 124 f.; 214), der für ihn den Retter Deutschlands und „Schirmherr des Aufbaus“ verkörperte (Voit 2010: 214).

In der BRD hingegen mussten ehemalige Interbrigadisten um die Anerkennung ihres Widerstands gegen Faschismus und Nationalsozialismus kämpfen. Und so blieben auch ihre Lieder, die zu Recht oder Unrecht mit dem Kommunismus assoziiert wurden, lange Zeit unbeachtet. In der Situation des Kalten Krieges behinderte die hohe Wertschätzung in der DDR eine angemessene und sachliche Rezeption in der BRD, denn was dort von Staat und Regierung gefördert wurde, rief hier oft geradezu reflexartig Misstrauen und Ablehnung hervor.

Anfang der 1960er Jahre waren Buschs Barcelona-Aufnahmen bei *Folkways Records* neu aufgelegt worden. 1967 gab der US-amerikanische Singer-Songwriter und politische Aktivist Pete Seeger (1919–2014) ein Konzert an der Berliner Volksbühne. Seine Verneigung vor Busch bewirkte für diesen, der

¹⁶ Siehe https://de.wikipedia.org/wiki/Federico_Garc%C3%ADa_Lorca [Zugriff vom 25.02.2022].

vielen inzwischen als antiquiert galt, einen Popularitätsschub bei der jüngeren Generation (Voit 2010: 344). Von Pete Seeger gibt es eine zweisprachige – spanische und englische – Fassung des Liedes *Los cuatro muleros*.

Die Studentenbewegung der 1968er in der Bundesrepublik entdeckte Busch „als Ahnherrn des deutschen Politsongs“ (Voit 2010: 352). Während der 1970er und 1980er Jahre wurden Lieder aus dem Spanischen Bürgerkrieg und von Ernst Busch von vielen Liedermachern, Sängern und Songgruppen in der BRD verbreitet. 1976 erschien *Die Herren Generale* z. B. auf der LP *Volkslieder*¹⁷ der Folksänger bzw. – wie sie sich selbst nannten – „Volkssänger“ Hein & Oss Kröher. Hannes Wader veröffentlichte dieses Lied 1977 auf seiner LP *Arbeiterlieder* und 2007 nochmals auf seinem Album *Neue Bekannte*. Auf YouTube findet sich eine Aufführung des Liedes während eines Konzerts im Jahr 2011 mit Wader und dem Liedermacher Konstantin Wecker.¹⁸

Nachweisen lässt sich auch eine russische Version. 1938 hatte der sowjetische Musikwissenschaftler und -funktionär Grigori Schneerson in Moskau ein Liederbuch mit dem Titel *Canciones de guerra. Pasaremos!* veröffentlicht, welches u.a. eine spanische und russische Fassung von *Los cuatro generales* enthielt.¹⁹ Schneerson hatte Ernst Busch während dessen Aufenthalts in der Sowjetunion Mitte der dreißiger Jahre kennengelernt. Er wurde sein Klavierbegleiter, enger Vertrauter und Jahrzehnte später sein erster Biograph (Voit 2010: 92).

Vermutlich würden bei eingehender Recherche weitere Quellen aus der Sowjetunion entdeckt werden, denn Ernst Busch war dort äußerst populär.²⁰ Der „Motor der Busch-Verherrlichung“ in der UdSSR war Schneerson (Voit 2010: 350). Vor allem nach dem Erscheinen der zweiten Auflage von dessen Biographie im Jahr 1964 erreichte die Begeisterung für den Sänger dort einen einsamen Höhepunkt. Busch wurde zum Gegenstand russischer Spiel- und Dokumentarfilme, er war Schulstoff in der UdSSR, „anhand seiner Lieder lernten Kinder die deutsche Sprache, Versatzstücke seiner Biographie wurden von Lehrern abgefragt wie binomische Formeln“ (Voit 2010: 347). Kein anderer Deutscher erhielt seit den 50er-Jahren derartige Mengen von Fanpost aus der Sowjetunion wie Ernst Busch (Voit 2010: 347). Sie enthielt oft ungenaue Anschriften, die in der DDR aber anscheinend verstanden wurden, war z.B.

¹⁷ Eine Rezension der Doppel-LP von Otto Holzapfel findet sich im *Jahrbuch für Volksliedforschung* Jg. 22 (1977). S. 203 f.

¹⁸ Siehe: <https://www.youtube.com/watch?v=AizmADKpkso> [Zugriff vom 25.02.2022].

¹⁹ Die ersten Takte des Liedes in Schneersons Liederbuch finden sich, für Klavier arrangiert von Kochetov (Vorname unbekannt), in Alonso 2021: 17.

²⁰ Siehe hierzu vor allem die lesenswerten Ausführungen zur Busch-Rezeption in der Sowjetunion von Voit in seiner Busch-Biographie (Busch 2010: 347 ff.).

adressiert an den „Sänger der Arbeiterklasse – DDR“ oder an das Deutsche Theater in Berlin (Voit 2010: 348 f.).

Eine eingehendere Recherche würde wahrscheinlich ergeben, dass in vielen hier nicht genannten europäischen und – weit darüber hinaus – außereuropäischen Ländern²¹ in Vergangenheit und Gegenwart weitere Varianten des Liedes *Los cuatro muleros* kursieren. Neben seiner ‚ursprünglichen‘ Funktion – der Artikulation von Widerstand gegen die Faschisten im Spanischen Bürgerkrieg – würden bei der Vielzahl der damals und später gesungenen Versionen nicht nur verschiedene Textfassungen, sondern je nach Kontext eine Fülle unterschiedlicher Bedeutungen sichtbar.

Wie vielfältig und oft individuell Traditionen fortgeführt werden, möchte ich abschließend an dem Lied *Spaniens Himmel* bzw. *Die Thälmannkolonne* nochmals veranschaulichen.

In den USA adaptierten Pete Seeger und Woody Guthrie *Spaniens Himmel* bzw. *Spanish Heavens* und gaben ihm, in Anknüpfung an den emphatischen Ruf im Refrain, den Titel *Freedom* bzw. *Freiheit* – was dort möglicherweise mehr zur Popularisierung taugte als die ursprüngliche, ortsgebundene und etwas sperrig klingende *Thälmannkolonne*.

Auf der 1976 erschienenen LP *Es gibt ein Leben vor dem Tod* singt Wolf Biermann *Spaniens Himmel* – gegenüber Ernst Buschs martialischer Vortragsweise – zurückhaltend, manchmal leise und in örtlicher und zeitlicher Entfernung vom Kampfgetümmel. Vor allem im zweiten Refrain legt er einen starken Akzent auf das Wort „Freiheit“. In späteren Jahren, schreibt Thomas Phleps, wandte sich Biermann allerdings von diesem Lied und seiner Tradition ganz ab und kritisierte sie als „militaristisch“, „deutschnational“ und „faschistisch“.²²

Dass der emphatische Ruf nach Freiheit in der DDR manchmal besondere Assoziationen auslöste, besagt folgende Anekdote, die Voit berichtet:

„Ehemalige NVA-Soldaten erzählen, dass die tausendfach heruntergeleierte ‚Thälmann-Kolonnen‘ (‚Spaniens Himmel breitet seine Sterne...‘) ihr Lieblingslied beim Marschieren gewesen sei: Wann hätte man als Soldat sonst schon Gelegenheit gehabt, aus vollem Halse kollektiv nach ‚Fraaaaaai-haitt!‘ zu brüllen?“ (Voit 2010: 373).

²¹ Durch die hier an einigen Beispielen aufgezeigte außereuropäische Verbreitung von Liedern aus dem Spanischen Bürgerkrieg sprengen meine Ausführungen eigentlich die territoriale Fokussierung des Tagungsthemas auf Europa, die im Zeitalter der globalisierten Massenmedien wahrscheinlich auch eine willkürliche Begrenzung darstellt.

²² *Spaniens Himmel*. In: https://de.wikipedia.org/wiki/Spaniens_Himmel.

Literatur

- Alonso, Diego. 2021. „Transnational Networks of Communist Musical Propaganda in the Spanish Civil War“. In *Journal of War & Culture Studies*, DOI:10.1080/17526272.2021.1950963. In: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17526272.2021.1950963> [Zugriff vom 15.03.2022].
- Busch, Ernst. 1963. *Canciones de las Brigadas internacionales. Spanien 1936–39*. Liederbuch u. 2 Schallplatten. Originalaufnahmen Barcelona 1938 (Odeon), Paris Januar 1940 (Polydor), Berlin 1946 (Lied der Zeit). Reproduktion und Neuaufnahmen Berlin 1963: VEB Deutsche Schallplatten. (= Chronik in Liedern, Balladen und Kantaten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts).
- Fisher, Harry. 2001. *Comrades. Bericht eines US-Interbrigadisten im spanischen Bürgerkrieg*. Bonn: Pahl-Rugenstein (engl. Originalausgabe 1997).
- Hoffmann, Ludwig / Siebig, Karl. 1987. *Ernst Busch. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Jaiser, Constanze. 2016. „Das alltägliche Gesicht des Krieges. Materialien zum Dokumentarfilm ‚The Spanish Earth‘ (1937). In *informationen. Wissenschaftliche Zeitschrift des Studienkreises Deutscher Widerstand 1933-1945*, Jg. 41, Nr. 83. Beilage.
- Lustiger, Arno. 1989. *Schalom Liberdad! Juden im spanischen Bürgerkrieg*. Frankfurt am Main, Wien: Lizenzausgabe für die Büchergilde Gutenberg.
- Orwell, George. 1975. *Mein Katalonien. Bericht über den Spanischen Bürgerkrieg*. Zürich: Diogenes-Verlag (engl. Originalausgabe: *Homage to Catalonia*. 1938. Dt. Erstausgabe 1964).
- Stepanek, Friedrich. 2010. „Ich bekämpfe jeden Faschismus“. Lebenswege Tiroler Spanienkämpfer. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag.
- Voit, Jochen. 2010. *Er rührte an den Schlaf der Welt. Ernst Busch: Die Biographie*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Voit, Jochen. 2018. *Lieder A–Z*. In: <https://erinnerungsort.de/lieder-a-z/> [Zugriff vom 23.10.2022].
- Voit, Jochen. 2018. *Spanienliederbuch. Canciones de las Brigadas Internacionales*. In: <https://erinnerungsort.de/sitemap/spanienliederbuch/> [Zugriff vom 23.10.2022].