„Durrutis Ei wird sich öffnen“

Episoden aus der Geschichte des künstlerischen Internationalismus im Spanischen Bürgerkrieg

„Eines Tages erwachst du und liest es in der Zeitung, was die Welt von dir erwartet. Die Welt! (…) Es ist lächerlich. Aber da stehst du nun mit deinem Größenwahn – bis endlich (…) so ein Spanischer Bürgerkrieg losgeht!“

Max Frisch, Stiller (III, 612).

Eine „berechtigte Negation der sie umgebenden Gesellschaft“ (1) sah der situationistische Theoretiker Guy Debord in der negativen Wahrheit der modernen Kunst. Als Beispiel dafür fügte er jenen Dialog an, der sich vor einem der bekanntesten Gemälde abgespielt haben soll, das den Spanischen Bürgerkrieg thematisiert – und das wahrscheinlich sogar eines der berühmtesten Kunstwerke des 20. Jahrhunderts überhaupt ist: „Als 1937 in Paris der Nazi-Botschafter Otto Abetz Picasso vor seinem Bild ‚Guernica‘ fragte: ‚Haben Sie das gemacht?‘, antwortete dieser sehr richtig: ‚Nein, Sie.‘“ (2)
Neben Picasso haben sich viele Künstler*innen im antifaschistischen Kampf des Spanischen Bürgerkrieges (1936–1939) engagiert: Der katalanische Surrealist Joan Míro (1893–1983) gestaltete ein bekanntes Plakat, auf dem er zur Solidarität mit dem republikanischen Spanien aufrief, im Umfeld der US-amerikanischen Zeitschrift Art Front wurde für die Antifaschist*innen Geld gesammelt, auch die mexikanischen Muralisten José Clemente Orozco und David Alfaro Siqueiros beteiligten sich an der Mobilisierung. (3) Schriftsteller*innen wie George Orwell und Virginia Wolf positionierten sich auf Seiten des Antifaschismus und verarbeiteten ihr Engagement in ihren Werken.

In der Fülle an Publikationen zum Bürgerkrieg in Spanien (4) gehen jene zu den künstlerischen Interventionen dennoch fast unter. (5) Zudem sind sie, wie die Bürgerkriegsforschung insgesamt, nicht selten markiert von den weltanschaulichen Prägungen derjenigen, die sie betrieben haben. So verwundert es nicht, dass zwar die Parteinahme für die Republik und gegen den Faschismus stark im Fokus steht, die Soziale Revolution aber, die zu Beginn des Krieges die antifaschistische Praxis der Anarchist*innen kennzeichnete, häufig unberücksichtigt bleibt.

Dem möchte ich hier entgegenarbeiten und zwei Beispiele künstlerischer Interventionen diskutieren, die sich ausdrücklich für den Anarchismus und die Spanische Revolution stark machten. Es sind die neben dem jüdischen Kunsttheoretiker und Schriftsteller Carl Einstein (1885–1940), der in der Kolonne Durruti kämpfte, die wahrscheinlich geläufigsten Positionen in dieser Sache: (6) nämlich jene des französischen Dichters Benjamin Péret (1899–1959) und der in Ungarn geborenen, jüdischen Fotografin Kati Horna (1912–2000). Sie tauchen, ebenso wie Einstein, auch in der aktuellen Studie zum „Kampf der Literatur“ von Paul Ingendaay nicht auf, die den Anarchismus ohnehin vor allem erwähnt, wenn es um die Zerstörung von Kirchen und andere chaotische Zustände geht. (7)
Am Beispiel von Horna und Péret lässt sich nicht nur die Frage erläutern, was künstlerischer Internationalismus (gewesen) sein könnte, sondern es stellen sich zudem einige Grundfragen des Verhältnisses von „Kunst“ und „Politik“ überhaupt. Diese wurden u.a. in den Debatten um das Politische im Kontext des Surrealismus und seiner Verknüpfungen mit dem Anarchismus diskutiert. Sie wieder aufzugreifen, kann auch selbst als eine Interpretation im Sinne anarchistischer Prinzipien verstanden werden. Zuletzt haben David Graeber und Nikita Dubrovsky noch einmal betont, dass die „Welt der Kunst“ nach wie vor „für eine überwältigende Mehrheit eine Welt der heroischen Individuen [bleibt], selbst wenn sie für sich in Anspruch nimmt, nur ein Echo der Logik von Bewegungen und Kollektiven zu sein – und selbst dann, wenn das vorgebliche Ziel dieser Kollektive ist, die Unterscheidung zwischen Kunst und Leben aufzuheben. Sogar an die Dadaist*innen und Surrealist*innen erinnert man sich heutzutage als eine Handvoll romantischer Genies, was auch immer sie als ihre Absichten und Ziele ausgegeben haben mochten.“ (8) Auch dieser Erinnerung, die den „strukturellen Individualismus“ (Pierre Bourdieu) des Kunstfeldes verdoppelt, gilt es zu widersprechen.

Surrealismus und Anarchismus

Über die Surrealist*innen heißt es in Karl Ruhrbergs Geschichte der Malerei des 20. Jahrhunderts: „Die Anarchie wird zum Prinzip erhoben.“ (9) Mit diesem Hinweis erklärt Ruhrberg das Scheitern der Zusammenarbeit surrealistischer Künstler*innen mit der organisierten radikalen Linken. Auch die Bindung an Leo Trotzki habe sich als „auf Dauer unhaltbar“ (10) erwiesen. Zwar sei die Ablehnung der bürgerlichen Gesellschaft bei den Surrealist*innen eine gründliche gewesen, der künstlerische Individualismus hätte aber in Widerspruch gestanden zu den „humorlosen totalitären Doktrinären“ (11), womit wohl Kommunist*innen aller Couleur gemeint sind. Diese Kurzbeschreibung ist eine gängige Skizze des Zusammenhangs von Surrealismus und linker Politik. Gab es die Nähe zur Kommunistischen Partei von Anfang an, wurde das Verhältnis zur Partei spätestens mit den Moskauer Schauprozessen, zumindest bei einem Großteil der surrealistischen Künstler*innen, distanzierter. Ein Teil der Gruppe, u. a. André Breton, näherte sich dem Trotzkismus oder der Person Trotzki an. Auch der Dichter Benjamin Péret, seit 1922 Teil der surrealistischen Bewegung und 1927 für kurze Zeit Mitglied der KPF, engagierte sich in trotzkistischen Gruppen. Er tritt 1936 der trotzkistischen Internationalen Arbeiterpartei bei, als deren Gesandter er wenig später nach Spanien geht. Die gängige Erklärung gibt jedoch kaum Aufschluss über die trotz allem langjährige Zusammenarbeit der Surrealist*innen mit der Kommunistischen Partei, und sie kann nicht plausibel machen, wieso es bei prinzipieller Anarchie so wenig Bezug zu anarchistischen Gruppen gab. Gegen alle Korrumpierung helfe nur, an den Anfang zurückzukehren, dorthin, wo sich das Ideal einer besseren Welt gebildet habe. Denn dort werde man, sagt André Breton 1952, – nicht Kommunismus, nicht Trotzkismus, sondern – den Anarchismus finden. (12)

Vielleicht meinte Ruhrberg beides: Die prinzipielle Anarchie als antidisziplinäre, individuelle Freiheit betonende Geisteshaltung und als gestalterisches Prinzip in der Kunst. Dies ist die Schlüsselfrage, die mit dem künstlerischen Internationalismus aufgeworfen wurde. Denn einerseits ging es den historischen Avantgarden immer um die Ablehnung einer nach rein ästhetischen Urteilen zu bewertenden und daher auch nur in diesem Bereich Auswirkungen zeitigenden Kunst. Sie kämpften für die Überführung von Kunst in Lebenspraxis. (13) Dennoch gibt es auch für die Surrealist*innen die Trennung beider

In der Fülle an Publikationen zum Bürgerkrieg in Spanien gehen jene zu den künstlerischen Interventionen fast unter

Sphären, und sie wird verteidigt: Die Differenz von Werk auf der einen und Leben und Politik auf der anderen Seite zieht sich trotz allem durch die Geschichte der Avantgarden. Nicht zuletzt die schlichte Tatsache, dass der Surrealismus zu keinem Zeitpunkt dahin tendierte, in der anarchistischen Bewegung aufzugehen, macht auf die Aufrechterhaltung dieser Differenz aufmerksam. Allerdings gibt gerade die Verbindung zum Anarchismus auch Aufschluss darüber, warum trotz der Kritik der Trennungen an ihrer Aufrechterhaltung festgehalten wurde: Die Kritik der Trennungen von „Kunst“, „Leben“ und „Politik“ durfte nicht zu einer falschen, totalitären Aufhebung der Bereiche führen. Auch Peter Bürger, der in erster Linie das Scheitern der Aufhebung der Kunst in Leben (als Scheitern der Avantgarden) hervorhebt, räumt ein, dass die Autonomie der Kunst immer auch „eine Reflexionsinstanz dar[stellte], die sich nicht vollkommen vereinnahmen ließ.“ (14) Die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks sollte sich keiner Parteidisziplin unterwerfen. Es ist die Zurückweisung der Nützlichkeitskriterien an die Kunst, die auch Péret 1945 im mexikanischen Exil, sechs Jahre nach dem Spanischen Bürgerkrieg, formuliert: „Die Feinde der Poesie sind zu allen Zeiten von dem Gedanken besessen gewesen, sie ihren unmittelbaren Zielen zu unterwerfen, sie unter den Füßen ihres Gottes zertrampeln zu lassen oder sie – wie es jetzt geschieht – an das Diktat der braunen oder ‚roten‘ Gottheit zu ketten – rotbraun von getrocknetem Blut –, die noch blutrünstiger sind als die alte. Für sie gerinnen Leben und Kultur zu der dürren Alternative ‚nützlich oder nutzlos‘, wobei es sich von selbst versteht, daß das Nützliche die Gestalt einer zu ihrem Vorteil gehandhabten Spitzhacke annimmt. Für sie ist die Poesie bloß ein Luxus für Wohlhabende, Aristokraten oder Bankiers, und wenn sie sich der Masse als ‚nützlich‘ erweisen will, dann hat sie sich mit dem Los der ‚angewandten‘, der ‚dekorativen‘, der ‚Wohnkultur‘-Künste abzufinden.“ (15)
Sofern sie sich nicht als Parteikünstler*innen verstehen, steht das antidisziplinäre Moment auch nicht im Widerspruch zu dem selbst gewählten Wechselverhältnis mit den Bewertungen anderer, äußerkünstlerischer sozialer Akteur*innen, in das sich „politische Künstler*innen“ begeben.

Der Spanische Bürgerkrieg

Am 17. Juli kommt es in Spanisch-Marokko zu einem rechten Militärputsch gegen die Regierung der Republik, der am Tag darauf auf das spanische Festland übergreift und eine breite antifaschistische Mobilisierung auslöst. Am 19. Juli wird in vielen Teilen Spaniens die Soziale Revolution ausgerufen. Vor allem in Katalonien werden in den folgenden Tagen und Wochen Großgrundbesitz und Betriebe enteignet, ein nicht geringer Teil der Landwirtschaft kollektiviert und eine Alphabetisierung großen Ausmaßes betrieben. (16) Die antifaschistische Linke ist von Anfang an gespalten – eine Spaltung, die nicht nur die seit 1931 bestehende Republik, sondern die Geschichte der spanischen Arbeiter*nnenbewegung seit dem späten 19. Jahrhundert geprägt hat und die sich zwischen Sozialdemokrat*innen auf der einen und Anarchist*innen auf der anderen Seite vollzog. Im republikanischen Teil standen sich also von Beginn radikale Demokrat*nnen, Be-fürworter*innen von Rätestrukturen und revolutionären Gesellschafts- und Moralvorstellungen auf der einen und die bürgerliche Administration, der katholische Klerus und die reguläre Armee mit ihren kapitalistischen Produktions- und Eigentumsverhältnissen auf der anderen Seite gegenüber. Eine Konfrontation, in die auch die vielen Arbei-ter*innen und Intellektuellen, die zur Verteidigung der Republik angesichts des rechten Militärputsches nach Spanien geeilt waren, verwickelt wurden – wobei George Orwells Erzählung „Mein Katalonien“ immer noch als paradigmatische Schilderung des Versuchs und der Unmöglichkeit gelten kann, sich herauszuhalten. (17)
Zwar mag die weltpolitische Bedeutung des Spanischen Bürgerkrieges noch nicht von Beginn an evident gewesen sein (18), dennoch nahmen sich viele international namhafte Intellektuelle bereits in den ersten Tagen des Konfliktes an. (19)
Als die Anarchistin Federica Montseny im November 1936 als erste Frau im Spanien des 20. Jahrhunderts zur Ministerin wurde, beschrieb sie ihren Regierungseintritt – neben drei weiteren Anarchisten beteiligte sie sich an der Regierung unter Francisco Largo Caballero – als antifaschistisches Gebot der Stunde. Sie verstand den an der anarchistischen Basis umstrittenen Schritt als einen im Kampf gegen den Faschismus nicht nur in Spanien, sondern, wie sie im Einklang mit dem Anspruch des proletarischen Internationalismus schrieb, „in der ganzen Welt“. (20)
Die zunächst unbedeutende Kommunistische Partei gewann dank der finanziellen Unterstützung Moskaus mehr und mehr an Einfluss und konnte die Doktrin der Verteidigung der Republik gegen die Ausbreitung der Revolution durchsetzen. Aber nicht nur das: Sie setzte schon Anfang Oktober 1936 die Entmachtung des Zentralkomitees der Milizen zugunsten der hierarchisch geführten und mittlerweile kommunistisch dominierten Armee durch. Anfang Dezember 1936 kommt es in Madrid zu ersten bewaffneten Zusammenstößen zwischen der Kommunistischen Partei und Anhänger*innen der anarchistischen CNT, ab Ende Dezember bekämpfte die KP offen die linkskommunistische POUM, deren Vorstand im Juni 1937 verhaftet und deren Führer ermordet wurden. Im Frühjahr 1937 wird der sozialdemokratische Premier Largo Caballero entmachtet, „weil er den Kommunisten zu links schien“ (21), im August 1937 wird per Regierungserlass jegliche Kritik an der Sowjetunion verboten. (22) Dieser Konflikt mündet im Mai 1937, als sich in Barcelona Kommunist*innen und Anarchist*innen beschossen, inmitten des antifaschistischen Kampfes, in seinen traurigen Höhepunkt.

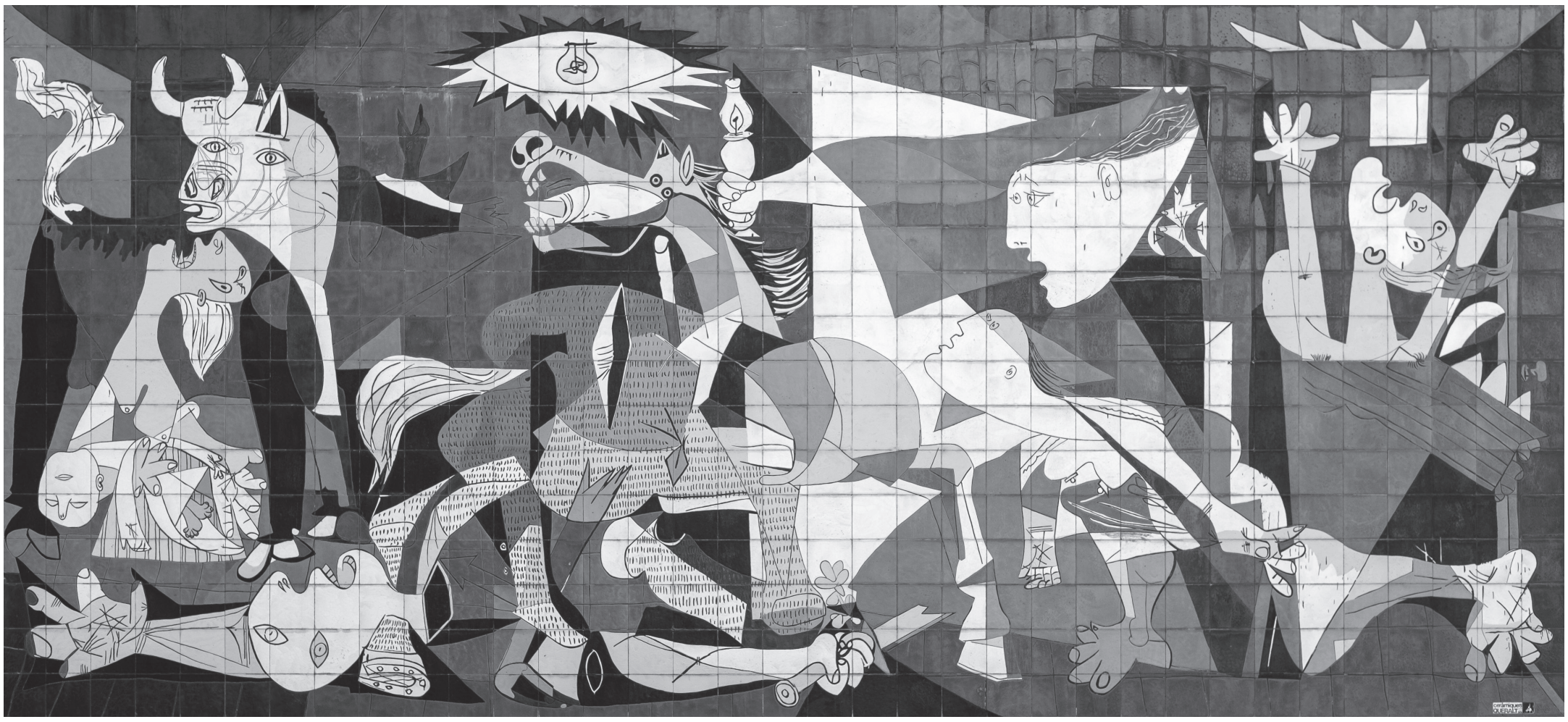
Der Spanische Bürgerkrieg war symbolisch aufgeladen. Viele grundlegende Fragen gesellschaftlicher Entwicklung schienen in den damaligen Ereignissen zu kulminieren. Dabei stand der sich in Europa ausbreitende Faschismus und die Notwendigkeit des antifaschistischen Kampfes im Vordergrund. Allerdings ist es nicht allein diese dualistische Gegenüberstellung, die die bis heute immensen kulturellen Effekte des Spanischen Bürgerkrieges erklären kann. Denn gerade die Widersprüchlichkeiten und Vielschichtigkeit bieten die Möglichkeiten, von unterschiedlichen Richtungen und mit verschiedenen Intentionen an die Ereignisse in Spanien anzuknüpfen. Schon auf Seiten der putschenden Militärs herrschte weder soziale und kulturelle Einheitlichkeit noch eine mit der ideologischen Ausrichtung oder der klassenspezifischen und personellen Zusammensetzung des italienischen Faschismus oder gar des deutschen Nationalsozialismus gleichzusetzende Situation. Noch mehr galt dies für die bereits erwähnte Spaltung der antifaschistischen Seite. (23) So war es auch keineswegs selbstverständlich für die vielen angereisten antifaschistischen Schriftsteller*innen, Künstler*innen und Intellektuellen, sich den anarchistischen Milizen anzuschließen. Es gab selbst unter den Revolutionär-*innen nicht allzu viele, „die mit den späten Jüngern Bakunins sympathisierten. Zu fremd, sozusagen zu ‚spanisch‘ wirkten offenbar deren ideologische Vorstellungen, zu fremd und zu spanisch auch deren Strategie der Gewalt, mit der diese als Romantiker und Utopisten belächelten Nachfahren Don Quijotes ihr Endziel, die Schaffung des ‚libertären Kommunismus‘, einer hierarchiefreien, strikt horizontal strukturierten Gesellschaft, durchzusetzen suchten.“ (24)
Pérets Engagement ist also als Ausnahme zu betrachten und wohl u. a. auf den von Walter Benjamin hervorgehobenen radikalen Freiheitsbegriff der Surrealist*innen zurückzuführen.

Der Surrealismus und die Soziale Revolution

Vor dem Hintergrund der „neutralen“ Haltung der westlichen Demokratien – während das faschistische Italien, Portugal und das nationalsozialistische Deutschland Franco unterstützen –, wie auch des innerlinken „Bruderkampfes“ zwischen Kommunist*innen (und Sozialdemokrat*innen) auf der einen und Anarchist*innen und undogmatischen Marxist*innen auf der anderen Seite sind die Interventionen der Surrealist*innen zu betrachten. So wird in der Erklärung vom 3. September 1936 von einem Teil der Surrealisten auch klar im Hinblick auf die kämpfende Linke in Spanien Partei ergriffen: Der Losung „Verteidigung der UdSSR“ gegenüber werden äußerste Vorbehalte geäußert, wohingegen dafür plädiert wird, die Devise „Verteidigung des revolutionären Spanien“ auszurufen. (25) Die Gruppe, wieder Breton und Péret, aber auch Malet, Tanguy u. a., stellt sich ausdrücklich auf die Seite der „großartigen revolutionären Elemente C.N.T., der F.A.I. und des POUM“ (26), also auf die Seite der Anarchist-*innen und undogmatischen Marxist*innen. (27) Eine andere Gruppe allerdings – Eluard, Aragon, Ernst, Tzara und Desnos – unterschreibt eine Glückwunschadresse an die Sowjetunion bezüglich deren Rolle im Spanischen Bürgerkrieg. Erbost über diese Unterschriften zeigte sich insbesondere Benjamin Péret (28), der in Spanien auf Seiten der Sozialrevolutionär*innen kämpfte und den Verrat der Revolution durch die UdSSR hautnah miterlebte.

„Durrutis Ei wird sich öffnen“ – der angeblich im Halbschlaf von Péret gehörte, ihn weckende Satz, markiert wohl die optimistische Variante des Zusammengehens von Surrealismus und der sozialen Bewegung des spanischen Anarchismus. (29) Das Ei Durrutis ist einem wohl bis heute anhaltenden Verfaulungsprozess ausgesetzt. Buenaventura Durruti, der charismatische anarchistische Revolutionär, starb am 20. November 1936 auf bislang ungeklärte Weise durch eine Gewehrkugel. (30)
Péret blieb der einzige aus dem engeren Umkreis von Breton, der im Spanischen Bürgerkrieg auf Seiten der Anarchist*innen kämpfte – neben ihm waren auch Luis Buñuel, Joan Miró und die englischen Surrealisten Roland Penrose und David Gascoyne nach Spanien gegangen. Einen Teil jener internationalistischen künstlerischen Tradition bildete Péret allein durch seinen freiwilligen Einsatz. Darüber hinaus war er im Oktober 1936 an der Organisierung von Leuten beteiligt, „die auf dem kulturellen Gebiet eine Art Front zur Unterstützung des revolutionären Spaniens bilden könnten“ (31), und bittet Breton (im Brief vom 15.10.) um Namen von eventuellen Unterstützer*innen

Fortsetzung auf Seite 23



Pablo Picasso: Guernica 1937. Bildquelle: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/76/Mural_del_%22Guernica%22_de_Picasso.jpg

Fortsetzung von Seite 22

„Durrutis Ei wird sich öffnen“

in anderen Ländern. Schon am 11. August 1936, kaum einen Monat nach Ausbruch des Krieges und der Revolution, hatte Péret an Breton geschrieben, dass die Kommunist*innen, bis dahin noch „eine belanglose Kraft“, sich offiziell gegen die proletarische Revolution und für die Verteidigung der Republik ausgesprochen hätten. Daran hatten sie laut Péret die Drohung geknüpft, dass sie sich mit samt ihren Milizen „jedem entgegenstellen würden, der es mit der Revolution versuchen wollte. Sie kündigen also ihre Absicht an, die Revolution zu sabotieren, aber ich glaube nicht, daß sie die Macht dazu haben.“ (32) Zunächst auf Seiten der POUM, kämpfte er ab Anfang 1937 in den Reihen der Anarchist*innen. (33) In einem Brief vom 7. März 1937 schreibt er Breton mit Entsetzen über die Bürokratisierung der Revolution und das „skandalöse Funktionärstum“ auch auf Seiten der POUM. „Außerdem folgt die Revolution unter dem Druck der Stalinisten einem absteigenden Kurs, der, wenn ihm nicht schnell Einhalt geboten wird, direkt zur gewaltsamen Konterrevolution führen wird. Unter diesen Umständen habe ich beschlossen, mich einer anarchistischen Miliz anzuschließen und bin also an der Front – in Pina de Ebro –, wo ich bleiben will, solange mich nichts Interessantes anderswo hinruft.“ (34)

Künstlerischer Internationalismus

Der temporäre Wechsel Pérets vom künstlerischen Feld auf das Schlachtfeld des Bürgerkrieges ist eine radikale Antwort auf die Frage, die der „künstlerische Internationalismus“ aufwirft – Kunst und Internationalismus? Kunst als Internationalismus? Internationalismus als Kunst? Sollen Kunst und die Haltungen in sozialen Bewegungen, die für die Rechte anderer jenseits des nationalen Rahmens eintreten, voneinander unabhängig bleiben und sich so gegenseitig stärken? Soll die künstlerische Praxis selbst sich in den Dienst der Sache der Verbesserung der Lebensverhältnisse aller stellen? Oder wird die internationalistische Praxis in den Betrieben, auf dem Land, bei den Dienstleistungen und der Reproduktionsarbeit eine Art Lebenskunst?

Die Radikalität Pérets besteht nicht im Griff zur Waffe. Sie liegt vielmehr in der Transzendierung des Raums der Möglichkeiten. Die strukturelle Lücke, die die dadaistische Kritik der Rationalität und die Ablehnung des Weltkriegsnationalismus eröffneten, war nicht länger nur einer der Risse, deren Kittung die Entwicklung künstlerischer Techniken vorantreibt. Die im Raum der künstlerischen Möglichkeiten entwickelten Thesen, Themen und Ansprüche werden auf andere gesellschaftliche Bereiche, das politische Feld, ausgeweitet. Gerade die optimistische Wendung der dadaistischen „Anti-Kunst“ in eine neue Produktion von Werken, die der abgelehnten bürgerlichen Kultur ihr Äußeres und Verdrängtes vorhalten wollte – Zufall, Phantasie, Irrationales, Träume –, schuf andererseits den Impuls, für dieses Andere auch außerhalb der Kunst einzutreten. Aus den verschiedenen Brüchen, die der Surrealismus mit Dada vollzog, entstand auch jene Haltung, die Péret außerhalb des künstlerischen Feldes Partei ergreifen ließ. Dieses „Außerhalb“ ist also gerade nicht unabhängig von Tendenzen und Entwicklungen im inneren des autonomen Feldes der Kunst. Verschärfen sich gesellschaftliche Krisen, werden auch die Anforderungen an Künstler*innen und Schriftsteller*innen größer, sich politisch zu positionieren. Im Frankreich der 1930er Jahre ging das so weit, wie der Literatursoziologe Joseph Jurt beschreibt, dass die Hauptkriterien für gute Literatur weniger Stil und Form als die politische Referenz wurden, die „in einem gewissen Sinn die literarische“ (35) verdrängte. Das brachte die Surrealist*innen in Bedrängnis, die sich zwar als revolutionäre Avantgarde begriffen, gleichzeitig aber an der Eigenständigkeit künstlerischer Formen festhielten und eben nicht, wie von der Kommunistischen Partei gefordert, sich einer „proletarischen Literatur“ (oder Kunst) verschrieben. Dass es im Kontext der surrealistisch-anarchistischen Vernetzung auch zu Vermittlungsversuchen kam und die politischen, außerkünstlerischen Ansprüche sich auch in Auseinandersetzung mit dem Anarchismus und nicht nur mit der Kommunistischen Partei entwickelten, die als „feldexterne Autorität“ (36) für das literarische (resp. künstlerische) Urteil als legitim betrachtet wurde, blendet Jurt jedoch aus.

Teilnehmende Beobachtung: Kriegs- und Revolutionsfotografie

Der Spanische Bürgerkrieg war laut Siegfried Kogelfranz und Eckart Plate der „erste Rundfunk- und Medienkrieg der Geschichte“ (37). Nicht nur das Radio übernahm eine kriegswichtige Funktion, auch die Fotografie wurde systematisch eingesetzt. Nach Joseph Steinbeiß markiert der Spanische Bürgerkrieg somit auch „die Geburtsstunde der modernen Kriegsfotographie“ (38). Der Bürgerkrieg war nicht nur eine militärische, sondern auch eine soziale und kulturelle Auseinandersetzung, in der Fotografien und Zeichnungen sowohl als Plakate als auch in Zeitungen und Zeitschriften zu den alltäglichen Phänomenen wurden. Das gilt für beide Teile Spaniens, aber insbesondere in der republikanischen Zone wurde auch intensiv an der Qualität der Ausdrucksformen gearbeitet, die über ihre Propagandazwecke hinausgehen sollten. Denn, so fasst es Manuel Tuñon de Lara (1987: 493) in seiner Abhandlung über „Kultur und Kulturen“ während des Bürgerkrieges zusammen, gerade „die Absicht, an der Kulturfront ‚pädagogisch‘ wirken und ‚überzeugen‘ zu wollen, war für die Republikaner ein verbindendes Element und erleichterte beträchtlich die gemeinsame Aufgabe“. (39)

Als eine Art teilnehmende Beobachterin ging auch die in Ungarn geborene Fotografin Kati Horna 1937 nach Spanien. Mit Péret hatte sie nicht nur die Parteinahme für die Anarchist*innen und das spätere mexikanische Exil gemein. Auch ein surrealistischer Hintergrund verband die beiden Intellektuellen. Horna lebte ab 1935 in Paris im Kreis um Max Ernst und entwickelte eine Reihe von gesellschaftskritischen Comics. Um für das Auswärtige Propagandakomitee der CNT ein fotografisches Album zu erstellen, ging sie im Januar 1937 nach Spanien und fotografierte Szenen des Bürgerkrieges in Teruel, Aragón, Valencia und Katalonien. Sie verstand ihre Arbeit als Kunst und politische Aktion gleichermaßen. Anders als andere professionelle Kriegsfotograf*innen wie Robert Capa und Gerda Taro, die sich zwar auch antifaschistisch engagierten, war ihr weniger bis gar nicht am Verkauf ihrer Bilder für Zeitungen und Nachrichtenmagazine gelegen. Sie arbeitete für das Komitee für Auslandspropaganda der CNT, später für die Zeitschrift der Anarchistischen Föderation (FAI) „Tierra y Libertad“ (Land und Freiheit) und als Graphik-Redakteurin für die Zeitschrift „Umbral“. Ihre wichtigsten Arbeiten aber stellt sie laut Steinbeiß der gleichnamigen Zeitschrift der revolutionären Frauenorganisation „Mujeres Libres“ zur Verfügung, „mit deren Direktorin María Jiménez sie eine enge Freundschaft verbindet“. (40)
Im Unterschied zu Péret fiel im Falle Horna die Antwort auf die Frage des künstlerischen Internationalismus also anders aus. Horna stellte ihr Medium und ihr Werk klar in den Dienst der von ihr befürworteten und vertretenen Sache der Anarchist*innen. Die Fotografie sollte nicht nur eine vorgefundene Realität abbilden und damit verdoppeln, sondern auch als Parteinahme fungieren. Die „realistische“ Abbildung zielt auf moralische Empörung oder politische Einsicht, die auch bei den Betrachter*innen erhofft wird, hervorgerufen zu werden. Gerade ihre Verbindung zu den sozialen Bewegungen habe es ihr erlaubt, das alltägliche Leben einzufangen und zugleich zu einer parteiischen Wiedergabe zu formen. Insbesondere ihre Porträts von Protagonist*innen der sozialen Bewegungen seien, so Josep Vincent Monzó, in einem gegenseitigen Einverständnis zwischen der Beobachterin und den Dargestellten entstanden, die Grenzen des Dokumentarischen überschreiten zu wollen. (41) Während des Fotografierens sei es Horna immer um eine Kollaboration mit den Beteiligten gegangen. Auf eine Rolle als Beobachterin wollte sie sich nicht beschränken lassen, ausgehend von der Annahme, eine proklamierte Neutralität des fotografischen Bildes sei letztlich nichts anderes als die Verteidigung bestehender Ungerechtigkeiten.

Surrealismus und Sozialreportage

Dieses klassische Modell der Sozialreportage, hier in der Kriegsfotografie eingesetzt, wird in den 1970er Jahren vor allem von der US-amerikanischen Kulturkritikerin Susan Sontag (1933–2004) scharf angegriffen. (42) Den Humanismus der Dokumentarfotografie lehnt sie als verlogen ab: „Die Fotografie als Instrument zur Dokumentation sozialer Probleme zu betrachten, war kennzeichnend für die im Wesentlichen von der Mittelschicht vertretene – zwischen Fanatismus und Toleranz, Wißbegier und Indifferenz schwankende – Geisteshaltung, die man `humanistisch´ nennt, und für die Elendsviertel ein ungemein reizvolles Dekor darstellten.“ (43) Die Fotografie unterscheide letztlich nicht zwischen bemitleidenswerten Armen und spektakulären Reichen. Die Fotos machten auf diese Weise aus der Vergangenheit eine Konsumware. Sontag sagt der Fotografie schließlich eine affirmative Haltung nach: „In der Vergangenheit drückte sich die Unzufriedenheit mit der Realität in der Sehnsucht nach einer anderen Welt aus. In der modernen Gesellschaft äußert sich die Unzufriedenheit mit der Realität in dem an Besessenheit grenzenden Verlangen, diese Welt zu reproduzieren.“ (44)
Dass die Unzufriedenheit mit der Realität mit dem Wunsch einhergehe, die Welt zu reproduzieren oder zu sammeln, anstatt auf eine andere Welt hinzuarbeiten, ist ein Vorwurf, der die Möglichkeit feldübergreifender Effekte ausschließt: den politischen Aktivismus, der sich aus kunstimmanenten Fragen ergibt, ebenso wie die Effekte, die die Reproduktionen und Sammlungen der Künstler*innen eventuell auf soziale oder politische Situationen ausüben.
Kati Horna unterläuft die Argumentationsfigur Sontags: Sie reproduziert und sammelt, aber weniger in der Position der kulturelles Kapital akkumulierenden Bürgerin, als aus der der Beteiligten an den sozialen Kämpfen. Ihre Bilder sind nicht voyeuristisch, sondern dokumentieren mit Sympathie und auf Augenhöhe mit den Abgebildeten. Dabei ist die direkte Beteiligung von Künstler*innen an sozialen Kämpfen, die ihre Werke aus dem sozialen Kontext heraus entwickeln, nicht selten gepaart mit der Hoffnung (oder der Intention), dass von ihren Produktionen auch rückwirkende Effekte auf die soziale Welt ausgehen.

Auf verschiedenen Fotos präsentiert Kati Horna mit Propaganda-Postern plakatierte Wände in Barcelona. Damit schuf sie nicht nur bislang ungewohnte Stadtansichten, die den Reiz des spontan Geklebten gegenüber dem Dauerhaften der Architektur hervorheben. Sondern sie dokumentiert bzw. kommentiert auch die enorme neue Bedeutung der Plakatkunst im und für Revolution und Bürgerkrieg. So wurden auf den weit verbreiteten Postern nicht nur die Slogans der jeweiligen politischen Gruppierungen veröffentlicht, sondern auch Bilder von der sozialen und politischen Situation des Krieges verbreitet. Es wäre eine eigene Studie wert, die ästhetischen Unterschiede in der Bildsprache zwischen faschistischen, kommunistischen und anarchistischen Motiven herauszuarbeiten. Während es einerseits selbst den prinzipiell antinational eingestellten Anarchist*innen darum ging, dem franquistischen Anspruch auf die Repräsentation Spaniens ein eigenes Bild des „wahren Spaniertums“ entgegenzusetzen, (45) gibt es andererseits und zugleich vor allem in Bezug auf das jeweilige Frauenbild deutliche Differenzen zwischen Faschisten und Antifaschist*innen. Die enorme Bedeutung der Spanischen Revolution für das Geschlechterverhältnis hat die Historikerin Vera Bianchi in ihrem Buch über die Frauenorganisation Mujeres Libres herausgestellt. Dabei betont sie, dass sich auch und in besonderer Weise „das neue Frauenbild an vielen Plakaten, die die republikanischen Parteien und Gewerkschaften erstellten [gezeigt habe]; die spanischen Frauen erhielten zum ersten Mal eine öffentlich kollektive Sichtbarkeit“. (46)

Fortsetzung auf Seite 24

Mexiko: Massive Attacken auf linke indigene Organisation

Mexikos Regierung unternimmt nichts gegen Attacken von Narco-Paramilitärs auf die linke Basisorganisation CIPOG-EZ in Guerrero. Menschenrechtsorganisationen und der unabhängige Indigene Kongress CNI prangern Mittäterschaft des Staates an. Hintergrund sind politisch-ökonomische Interessen der legalen und illegalen Eliten.

Seit über zehn Jahren werden Gemeinden und Einzelpersonen des „Indigenen und Popularen Rates von Guerrero - Emiliano Zapata“ (CIPOG-EZ) immer wieder von der kriminellen narco-paramilitärischen Gruppe „Los Ardillos“ attackiert. Seit dem 6. Mai 2026 stehen die im CIPOG-EZ vereinten Gemeinden verstärkt unter Beschuss durch großkalibrige Waffen und Drohnen der „Ardillos“-Gruppe, die der Organisierten Kriminalität zuzuordnen ist.

„Die Pueblos bleiben aufrecht, wie ein Wurzelwerk, das nicht stirbt, wie eine Blume, die aus der verletzten Erde wieder entsteht.“

Die linke Organisation CIPOG-EZ hat nun die jüngsten Morde an den Aktivisten José Guadalupe Ahuejote, Víctor Ahuejote und Abraham Jiménez angeprangert, die zu der Zahl der 81 getöteten und 25 verschwundenen indigenen Kleinbäuer*innen hinzukommen.

Der autonome Nationale Indigene Kongress CNI (Congreso Nacional Indígena) berichtet, dass über 1.200 Menschen aus den Gemeinden Acahuehuetlán, Alcozacán, Tula und Xicotlán fliehen mussten. Hier haben „Los Ardillos“ nicht nur Morde begangen, sondern auch die Häuser der Aktivist*innen niedergebrannt und ihre Nutztiere getötet, während die staatlichen und bundesstaatlichen Behörden tatenlos zusahen oder stillschweigend zustimmten. Viele der Angriffe wurden dabei von Angehörigen der Föderalen Armee beobachtet, die „nicht zum Schutz der Zivilbevölkerung eingriffen, sondern sich darauf beschränkten, Fotos zu machen“, wie das mexiko-weite staatsunabhängige Menschenrechts-Netzwerk „Alle Rechte für Alle“ (Red TDT) meldete. Die „Ardillos“-Gruppierung schießt derzeit sogar auf die vertriebenen Familien, die unter mehr als prekären Bedingungen in Notunterkünften leben müssen.

Die Bäuerliche Organisation der Sierra del Sur (OCSS) macht in ihrer aktuellen Analyse vor allem nationale und internationale Wirtschaftsinteressen für die Gewalteskalation verantwortlich: „Es ist ein weiterer Versuch, sich die natürlichen Ressourcen, das Territorium, das Gold, das Silber und die sogenannten seltenen Erden anzueignen, die der Imperialismus für seine Rüstung, seine Kriege und andere Geschäfte so dringend benötigt.“ Allein in Guerrero wurden 24 Bergbau-Lizenzen vom Staat verkauft.

Der CNI und die Zapatistische Befreiungsarmee EZLN beschuldigten in einem Kommuniqué vom November 2025 bereits „alle drei Regierungsebenen des mexikanischen Staates“ der permanenten Unterlassung von Hilfe und der Mittäterschaft: „Es handelt sich dabei um eine Strategie des Krieges, welche Repression, Militarisierung, Kriminalisierung sowie straflose Morde miteinander kombiniert, um die kommunitäre Organisierung zu zerschlagen. Sowohl die Regierungen der Landkreise, des Bundesstaates Guerrero – dessen Gouverneurin [Evelyn Salgado Pineda, Mitglied der neoliberal-sozialdemokratischen Regierungspartei 'Bewegung zur nationalen Erneuerung' - MORENA, Anm.d.A.] direkte Verbindungen zu den kriminellen Anführern wahrt – wie auch die Bundesregierung sind wegen ihres Nicht-Handelns und ihrer Komplizenschaft verantwortlich für die kriminelle und paramilitärische Gewalt gegen die Gemeinden des CIPOG-EZ. Es sind ihre Sicherheits- und Justiz-Institutionen, die die kriminellen Gruppen schützen und die Ausübung der indigenen Autonomie verhindern.“

Das pro-zapatistische Netzwerk EuropaZapatista von über 40 Kollektiven reagierte direkt auf die aktuellen schweren Menschenrechtsverletzungen: „Wir prangern die kriegsähnliche Situation an, in der sich in Mexiko jene indigenen Gemeinschaften befinden, die es wagen, Widerstand zu leisten. Wir fordern ein Ende der Straflosigkeit gegenüber den narco-paramilitärischen Gruppen und der Unterstützung, sei es durch aktives Handeln oder durch Untätigkeit, seitens der staatlichen Behörden.“

In ganz Mexiko gibt es Hunderte Gruppen wie „Los Ardillos“, die sich größtenteils einem der rund ein Dutzend mächtigen kriminellen Kartelle anschließen und durchaus auch untereinander um territoriale und politisch-ökonomische Kontrolle gewaltsam agieren, häufig sind Staatskräfte darin involviert.

Doch auch der emanzipatorische Widerstand in vielen Regionen geht weiter, wie die EZLN betont: „Die Kugeln, die unsere Compañeros ermorden, werden deren Beispiel nicht zerstören; sie werden auch nicht die Würde der Pueblos auslöschen, die das Leben verteidigen. Jeder Angriff bestätigt, dass der mexikanische Staat seinen Krieg gegen die indigenen Gemeinschaften fortsetzt: Ein Krieg, der danach strebt, die Autonomie zu zerbrechen und die Angst und die Enteignung durchzusetzen. Aber die Pueblos bleiben aufrecht, wie ein Wurzelwerk, das nicht stirbt, wie eine Blume, die aus der verletzten Erde wieder entsteht.“

Der CIPOG-EZ kritisiert aktuell, dass im Juni 2026 die FIFA-Fußball-WM in Mexiko unter starkem Schutz der Regierung von Präsidentin Claudia Sheinbaum (ebenfalls Morena) starten soll, währenddessen allerdings die Massaker an der indigenen Bevölkerung des Landes ungehindert weitergingen. Der auch im CNI organisierte Zusammenschluss manifestierte klar und deutlich: „Es gibt noch weitere würdige Kämpfe, die nicht von irgendeiner politischen Partei vereinnahmt werden. Es ist an der Zeit, dass wir uns zusammenschließen und gemeinsam Widerstand leisten, um nicht auf den Knien zu sterben.“



Aktivistin des CIPOG-EZ bei einer Kundgebung für die Autonomie der Gemeinden und gegen die Repression. Foto: Radio Zapote

Luz Kerkeling,
Gruppe B.A.S.T.A.

Weitere Infos:
www.gruppe-basta.de
Protest- und Spendenmöglichkeit unter:
www.ya-basta-netz.org

Fortsetzung von Seite 23

„Durrutis Ei wird sich öffnen“

Während Horna also ihre Kunstproduktion von ihrem Engagement nicht getrennt wissen will, verlässt Benjamin Péret zeitweise das künstlerische Feld, um die Konsequenzen aus seiner Unzufriedenheit mit der Realität zu ziehen und scheint damit Susan Sontags Argumentation zuzustimmen. Pérets Plädoyer für die Autonomie der Kunst ist allerdings nicht auf sein Desinteresse an sozialen Verhältnissen zurückzuführen. Die Ansicht, dass die Kunst nicht im Dienst der Politik stehen darf, ist nicht gleichbedeutend mit der Annahme, sie könne dort keine Effekte erzielen. Péret wendet sich entschieden gegen eine falsche Verherrlichung der Freiheit, nicht nur der Freiheit der Kunst. „Solange noch die bösartigen Phantome Religion und Vaterland, unter welcher Vermummung auch immer, die gesellschaftliche und intellektuelle Sphäre antasten, ist keine Freiheit denkbar: Ihre vorherige Austreibung ist eine der Grundvoraussetzungen für die Heraufkunft der Freiheit. Jedes ‚Gedicht‘, das eine absichtlich unbestimmte ‚Freiheit‘ verherrlicht, wenn sie nicht mit religiösen oder nationalistischen Attributen dekoriert ist, hört erstens auf, ein Gedicht zu sein, und stellt zweitens ein Hindernis gegen die vollständige Befreiung des Menschen dar, denn es betrügt ihn, indem es ihm eine ‚Freiheit‘ vorgaukelt, die nur neue Ketten verbirgt“. (47)

Sein zeitweiliges Austreten aus der künstlerischen Produktion ist also nicht unbedingt gleichbedeutend mit der analytischen Position oder dem politischen Eingeständnis, Kunst und Politik seien sich nicht berührende Felder. Denn vielleicht haben ihn u. a. auch seine antiklerikalen Gedichte an die Bürgerkriegsfront getrieben?! Produktionen, die eben nicht bloß „Objekte der Melancholie“ (48), also die Vergangenheit ästhetisierende Produkte sind, sondern Kampf generierende Effekte.

Jens Kastner

Anmerkungen:
1) Guy Debord: „Die Situationisten und die neuen Aktionsformen in Politik und Kunst“. In: Ders.: Rapport zur Konstruktion von Situationen und andere Schriften, Hamburg: Edition Nautilus 1980, S.72–87, S. 84.
2) Ebd.
3) Vgl. etwa Patricia Hills: „Die amerikanischen radikalen Künstler und der Spanische Bürgerkrieg“. In: Jutta Held (Hg.): Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste. Hamburg: Argument Verlag 1989, S. 197–210.
4) Schon 1979 schreibt Eugenio Granell, die Bibliografie des Spanischen Bürgerkriegs umfasse „derzeit über 20.000 Bücher und nahezu zwei Millionen Dokumente aller Art“, Eugenio Granell 2001: Ein lebendiges Bild der Revolution. In: Mary Low und Juan Breá: Rotes Notizbuch (Spanien 9.8.-28.12.1936). Hamburg: Edition Nautilus 2001, S.7–13, hier S. 7.
5) Ausnahmen stellen der Katalog des Museum Bochum (1986) und der von Jutta Held (1989) herausgegebene Band dar. Die umfassendste deutschsprachige bzw. in Deutsche übersetzte Auseinandersetzung mit den kulturellen Aspekten des Bürgerkrieges und der Revolution inklusive einer Auseinandersetzung mit künstlerischen Mitteln und Techniken findet sich wahrscheinlich in Manuel Tuñon de Lara: „Kultur und Kulturen. Ideologien und geistige Einstellungen“. In: Ders., Julio Aróstegui, Ángel Viñas, Gabriel Cardona, Josep M. Bricall (Hg.): Der Spanische Bürgerkrieg. Eine Bestandsaufnahme. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag1987, S.408–535.
6) Vgl. Rainer Rumold: „Carl Einstein und Buenaventura Durruti: die Poesie und die Grammatik des Anarchismus – Spanien 1936/37“. In: Jutta Held (Hg.): Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste. Hamburg: Argument Verlag 1989, S. 41–52.
7) Paul Ingendaay: Entscheidung in Spanien. Der große Kampf der Literatur 1936–1939. München: Verlag C.H.Beck 2026.
8) David Graeber und Nikita Dubrovsky: „Eine andere Kunstwelt. Kunstkommunismus und künstliche Verknappung“. In: David Graeber: Die ultimative heimliche Wahrheit der Welt. Stuttgart: Klett-Cotta 2025, S. 327–343, hier S. 333.
9) Karl Ruhrberg: „Malerei“. In: Walther, Ingo F. (Hg.): Kunst des 20. Jahrhunderts. Malerei, Skulpturen und Objekte, Neue Medien, Fotografie, Köln/London/Madrid/New York/Paris/Tokyo 2000, S.7-399, hier S. 138.
10) Ebd.
11) Ebd.
12) Vgl. Heribert Becker: „Eine kleine Fraktion freien Denkens“. In: Ders. (Hg.): „Es brennt!“ Politische Pamphlete der Surrealisten. Hamburg: Edition Nautilus 1998, S.5–23, hier S. 15.
13) Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1974.
14) Isabelle Graw: „Kunst und Lebenspraxis. Interview mit Peter Bürger“. In: Dies.: Silberblick. Texte zu Kunst und Politik. Berlin: ID Verlag 1999, S.26–33.
15) Benjamin Péret: „Die Schande der Dichter“. In: Ders.: Die Schande der Dichter. Prosa, Lyrik, Briefe. Hamburg: Edition Nautilus 1985, S.81–91, hier S. 82.
16) Vgl. Walther L. Bernecker (Hg.): Kollektivismus und Freiheit. Quellen zur Geschichte der Sozialen Revolution in Spanien 1936-1939. München: dtv 1980; der Hispanist Martin Baxmeyer merkt an: „Angesichts der tiefgreifenden sozio-ökonomischen Veränderungen, die in Spanien bis Mai 1937 stattfanden, wurden die kulturellen Errungenschaften der Revolution von der Forschung meist stillschweigend übergangen. Dabei mag man sich fragen, ob die Revolution nicht gerade im Kulturellen ihre nachhaltigste Wirkung entfaltete. Anders ausgedrückt: Selbst ein bornierter und autokratischer Gewaltherrscher wie Franco konnte, mit all seinen Folterkellern und Polizeibrigaden, nicht dafür sorgen, dass die spanische Landbevölkerung das Lesen und Schreiben wieder verlernte“, Martin Baxmeyer: „Bürgerkrieg und soziale Revolution in Spanien. Eine Einführung“. In: Bernd Drücke, Luz Kerkeling und Martin Baxmeyer (Hg.): Abel Paz und die Spanische Revolution. Interviews und Vorträge. Frankfurt a. M.: Verlag Edition AV, S.13–35, hier S. 23.
17) George Orwell: Mein Katalonien. Bericht über den Spanischen Bürgerkrieg. Zürich: Diogenes Verlag 1975.
18) Paul Preston: La Guerra Civil Española, Barcelona: Random House Mondadori 2000, S. 94.
19) „Männer wie George Orwell, Arthur Koestler, André Malraux, Ludwig Renn, Gustav Regler und Alfred Kantorowitz kämpften für Spaniens Republik; Dichter und Journalisten wie Ernest Hemingway, Ilja Ehrenburg und Willy Brandt berichteten aus der Sicht der Republikaner von der Front, und Künstler wie Ezra Pound, Evelyn Waugh, Samuel Beckett, Aldous Huxley, Heinrich Mann, Jean-Paul Sartre, Graham Greene und Virginia Woolf schrieben und agitierten für das legale Spanien.“ In: Siegfried Kogelfranz und Eckart Plate: Sterben für die Freiheit. Die Tragödie des Spanischen Bürgerkrieges. München (Bertelsmann Verlag1989), S. 16.
20) Federica Montseny: Mis experiencias en el Ministerio de Sanidad y Asistencia Social. Valencia: Ediciones de propaganda y prensa del comité nacional de la C.N.T. 1937, S. 6. [Übers. J.K.]
21) Hans Magnus Enzensberger: Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1977, S. 235.
22) „Den Kommunisten galten auch nicht allein die Faschisten als Feinde, die mit allen Mitteln zu bekämpfen waren. Ihr Generalsekretär José Díaz nannte in einem Atemzug mit den Faschisten ‚Unkontrollierbare und Trotzkisten‘, wobei er mit ‚Unkontrollierbaren‘ die Anarchisten meinte. Die Moskauer ‚Prawda‘ bescheinigte den spanischen Genossen dann auch bald, daß der Kampf gegen Abtrünnige und Verräter gut vorankomme.“ In: Kogelfranz/Plate 1989, S. 273.
23) Eine Spaltung, die Enzensberger (1977) herausstreicht, die bei Tuñon de Lara (1987) aber kaum vorkommt.
24) Heribert Becker: „Unsere Heimat liegt heute vor Madrid. Spanien 1936-1939 und die Schriftsteller“. In: Museum Bochum (Hg.): Für Spanien. Internationale Kunst und Kultur zum Spanischen Bürgerkrieg. Katalog zur Ausstellung vom 28.09. bis 23.11.1986, Bochum 1986, o. S.
25) Heribert Becker (Hg.): „Es brennt!“ Politische Pamphlete der Surrealisten. Hamburg: Edition Nautilus 1998, S. 141–144.
26) Ebd., S. 143.
27) CNT, Confederación Nacional de Trabajo (Nationale Konföderation der Arbeit), die 1910 gegründete, anarchosyndikalistische Gewerkschaft war mit 1,5 bis drei Millionen Mitgliedern 1936 wohl die größte Organisation der Arbeiter*nnenbewegung in Spanien; FAI, Federación Anarquista Ibérica (Iberische Anarchistcie Föderation), 1927 als halb-geheime, an den Lehren Bakunins orientierte Organisation gegründet, bis zu 150.000 Mitglieder; POUM, Partido Obrero Unificación Marxista (Arbeiterpartei Marxistischer Vereinigung), linkskommunistische-antistalinistische Partei, die erst 1935 gegründet wurde und zwischen 3000 und 30.000 Mitgliedern hatte.
28) Vgl. Helena Lewis: The Politics of Surrealism. New York: Paragon House Publishers 1988, S. 142.
29) Egon Günther: „Menschenfarbe Freiheit“. In: Trafik. Internationales Journal zur libertären Kultur und Politik, Nr. 30/31, 1/1989, Mülheim a. d. Ruhr, S.39–46, hier S. 45.
30) Vgl. Abel Paz: Durruti. Leben und Tod des spanischen Anarchisten. Hamburg: Edition Nautilus 1993.
31) Benjamin Péret: „Briefe an Breton“. In: Ders.: Die Schande der Dichter. Prosa, Lyrik, Briefe. Hamburg: Edition Nautilus 1985, S.119-129, hier S. 124.
32) Ebd., S. 119f.
33) Vgl. Lewis 1988, S. 141f.
34) Péret 1985, S. 128.
35) Joseph Jurt: Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, S. 255.
36) Ebd., S. 269.
37) Kogelfranz/ Plate 1989, S. 18.
38) Joseph Steinbeiß: „Die Kamera zieht in den Krieg. Das fotographische Werk von Robert Capa, Albert-Louis Deschamps und Kati Horna im spanischen Bürgerkrieg“. In: graswurzelrevolution, Münster, Nr.286, Februar 2004, S.16-17, hier S. 16.
39) Tuñon de Lara 1987, S. 493.
40) Steinbeiß 2004, S. 16.
41) Josep Vincent Monzó: “La Mirada de Kati Horna en la España de 1937”. In: Ministerio de Cultura (Hg.): Kati Horna. Fotografías de la guerra civil española (1937-1938). Salamanca: Ministerio de Cultura 1992, S. 13–19, hier S. 17.
42) Susan Sontag: „Objekte der Melancholie“. In: Dies.: Über Fotografie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2003, 15. Aufl., S. 53–83.
43) Ebd., S. 58.
44) Ebd., S. 82.
45) Vgl. Martin Baxmeyer: Das ewige Spanien der Anarchie. Die anarchistische Literatur des Bürgerkriegs und ihr Spanienbild. Berlin: Verlag Walter Frey 2012, S. 288ff.
46) Vera Bianchi: Feministinnen in der Revolution. Die Gruppe Mujeres Libres im Spanischen Bürgerkrieg. Münster: Unrast Verlag 2003, S. 47.
47) Benjamin Péret: „Die Schande der Dichter“. In: Ders.: Die Schande der Dichter. Prosa, Lyrik, Briefe. Hamburg: Edition Nautilus 1985, S.81–91, hier S. 90.
48) „Der surrealistischen Aneignung der Geschichte haftet sowohl etwas unterschwellig Melancholisches als auch eine vordergründige Unersättlichkeit und Impertinenz an“, Sontag 2003, S. 71. Die Melancholie besteht darin, das Vergängliche bannen zu wollen, führt aber laut Sontag nur dahin, die Sterblichkeit zu inventarisieren.