

| 1960

Eine globale Protestikone des 20. Jahrhunderts

von Stephan Lahrem

Es zählt zu den am häufigsten reproduzierten Fotos der Geschichte: Alberto Kordas Porträt von Che Guevara. Entstanden 1960, wurde es während der Studentenbewegung zum Sinnbild der Revolte. Als Poster auf Demonstrationen mitgeführt oder zu Hause an die Wand gehängt, gehörte es zum festen Bestandteil der revolutionären oder sich revolutionär gebenden Linken. Obwohl dieser Zeitgeist sich längst verflüchtigt hat, tat dies der Verbreitung des Guevara-Fotos keinen Abbruch, im Gegenteil: Inzwischen findet sich das stilisierte Konterfei Guevaras millionenfach auf T-Shirts, Postern, Kaffeetassen und Uhren. Wer sich heute mit solchen Accessoires ausstattet, ist in aller Regel kein «Guevarista» mehr, keiner, der mit der Waffe in der Hand gegen die Unterdrückung in der Welt kämpfen will. «Che» ist längst zu einer Ikone geworden, mit der sich zu zieren politisch zu nichts verpflichtet und doch noch immer einen kommerziellen oder ideellen Gewinn verspricht.

Das unbeschnittene Originalfoto von Alberto Korda, 5.3.1960.
Sig. G. Paul, Flensburg



■ Der Schnappschuss

Am 4. 3. 1960 explodiert der mit Munition und Waffen beladene belgische Frachter «La Coubre» im Hafen von Havanna. 81 Menschen sterben, mehr als 200 werden verletzt. Ob die Ursache der Explosion ein Unglück ist, eine Unachtsamkeit beim Entladen oder ein Sabotageakt des US-amerikanischen Geheimdienstes CIA ist bis heute nicht geklärt. Die kubanische Regierung jedenfalls glaubt an einen Anschlag und ruft für den nächsten Tag zu einer Protest- und Trauerkundgebung auf. Tausende kommen, unter ihnen der französische Philosoph Jean-Paul Sartre und die Schriftstellerin Simone de Beauvoir, die sich auf einer mehrwöchigen Reise durch das revolutionäre Kuba befinden.

An diesem Tag ist auch Alberto Díaz Gutiérrez unterwegs, besser bekannt unter seinem Künstlernamen Alberto Korda. Er arbeitet als Fotograf für die kubanische Zeitung *Revolución* und ist bei den Trauerfeierlichkeiten auf der Suche nach einem Motiv, das er seiner Redaktion anbieten kann. Er steht vor der Eh-



Der alte Alberto Korda mit einem unbeschnittenen Abzug seines berühmten Fotos vor dem Che-Plakat von Feltrinelli mit dem beschnittenen Abzug.
ullstein bild

236 | retribüne und macht mit seiner Leica einige Aufnahmen, unter anderem von Staatschef Fidel Castro, der die Trauerrede hält, und von den beiden französischen Prominenten. Für einen Moment gerät auch Ernesto Guevara, genannt Che, in sein Blickfeld, bekleidet mit einer Art Blouson, auf dem Kopf die unvermeidliche Baskenmütze mit rotem Stern. Geistesgegenwärtig drückt Korda zweimal auf den Auslöser, schießt eine Aufnahme im Hoch-, eine im Querformat, bevor der zweitmächtigste Mann Kubas wieder hinter anderen Trauergästen verschwindet.

Am Abend entwickelt Korda in seinem Atelier den Film und macht einige Abzüge, auch von den beiden Che-Guevara-Porträts. Das Querformatige gefällt ihm besonders gut. Da am linken Bildrand der Gesichtsauschnitt eines anderen Mannes und rechts ein Palmwedel zu sehen sind, beschneidet er es zu einem Hochformat. Zusammen mit anderen Bildern bringt er seinen Favoriten in die Redaktion. Doch dort entscheidet man sich für ein Castro-Foto, das am nächsten Tag auf der Titelseite von *Revolución* prangt. Korda lässt sich nicht verdrießen, nimmt den beschnittenen Guevara-Abzug wieder mit nach Hause und pinnt ihn an seine Studiowand. Noch kann niemand ahnen, dass dieser Schnappschuss vom 5. 3. 1960 zu einem der meistreproduzierten Fotos der Geschichte werden wird.

Damit es dazu kommen konnte, bedurfte es eines zweiten Zufalls. Im Frühjahr 1967 klopfte der linksradikale italienische Verleger Giangiacomo Feltrinelli an Kordas Ateliertür. Feltrinelli befand sich gerade auf der Rückreise aus Bolivien, wo er sich um die Freilassung von Régis Debray bemüht hatte, einem Mitstreiter Che Guevaras, der mit einigen Getreuen einen mittlerweile aussichtslosen Guerillakampf im bolivianischen Dschungel führte. Für ein geplantes Buch über die kubanische Revolution suchte Feltrinelli noch geeignetes Bildmaterial. Sein Weg führte ihn fast zwangsläufig zu Alberto Korda, der inzwischen als Bildchronist des neuen Kuba galt und so etwas wie der persönliche Fotograf Fidel Castros war. An der Studiowand entdeckte der italienische Gast auch das Porträt von Che Guevara, das Korda sieben Jahre zuvor bei der Trauerfeier für die Opfer der Schiffsexplosion aufgenommen hatte. Der Italiener war begeistert und Korda schenkte ihm zwei Abzüge, die Feltrinelli mit nach Europa nahm.

Als wenige Monate später die Nachricht von Guevaras Tod weltweit Schlagzeilen machte, ließ Feltrinelli das Korda-Foto auf Postergröße aufziehen, tausendfach drucken und an protestierende Studenten in Mailand verteilen. Von diesem Zeitpunkt an gehörte das Konterfei Che Guevaras zum festen Bestandteil linker Demonstrationen und zum Inventar unzähliger Studentenbuden.

Nun war Feltrinelli keineswegs der Erste, der das Korda-Foto veröffentlicht hatte. Die Kuratorin Trisha

237
 Ziff hat in ihrer akribischen Recherche zur Geschichte des Fotos herausgefunden, dass es bereits ein Jahr nach seiner Entstehung in der Zeitung *Revolución* für die Ankündigung einer Konferenz am 16. 4. 1961 abgedruckt wurde, bei der Industrieminister Ernesto Guevara als Hauptredner auftreten sollte. Die Anzeigerung musste jedoch aufgrund des – letztlich gescheiterten – Invasionsversuchs exilkubanischer Konterrevolutionäre, der als Schweinebucht-Unternehmen in die Geschichtsbücher eingegangen ist, unterbrochen werden. Für die Neuansetzung der Konferenz auf den 30. 4. 1961 griff die Zeitung dann nochmals auf die gleiche Anzeige zurück.

Auch in Europa wurde das Korda-Porträt schon publiziert, bevor Che Guevara am 9. 10. 1967 getötet wurde. Ziff hat es in einem Artikel des französischen Magazins *Paris Match* entdeckt. Dort illustrierte es in der Juli-Ausgabe 1967 einen Artikel von Jean Larteguy, der über die bolivianische Guerilla berichtete, und war mit folgender Bildunterschrift versehen: «Das offizielle Foto von Che Guevara; auf seinem Barett der Stern, das Symbol des Comandante. Eine hohe Stellung in der kubanischen Armee; nur Fidel Castro ist einflussreicher.» Von wem Larteguy oder *Paris Match* das Foto bekommen haben, ist unklar. Jedenfalls trägt es keinen Copyright-Vermerk, auch nicht den Feltrinellis, der auf seine Plakatversion des Fotos von Korda unten links in der Ecke setzen ließ: «Copyright © Libreria Feltrinelli 1967» – ohne Hinweis auf den Urheber.

Obwohl *Paris Match* in Frankreich ein auflagenstarkes Magazin war, das auch im Ausland gelesen wurde, hat erst Feltrinellis Coup das Bildnis im öffentlichen Bewusstsein verankert. Und trotzdem wären seine Bemühungen vergeblich gewesen, wenn es nicht einen gesellschaftlichen Resonanzboden gegeben hätte. Der weltweite Siegeszug des Korda-Fotos ist ohne Berücksichtigung des historischen Kontextes, in dem Feltrinelli seine Poster-Aktion startete, nicht verständlich.

■ Der Held

Die massenhafte Verbreitung des Korda-Fotos erfolgte zu einem Zeitpunkt, als die Diskussionen der radikalen Linken um ein Themenfeld kreisten, das mit den Stichworten Entkolonialisierung, Internationalismus und Antiimperialismus umschrieben werden kann. Die kubanische Revolution, der algerische Unabhängigkeitskampf und der immer heftiger tobende Krieg in Vietnam hatten in den 1960er Jahren einen alten politischen Traum wiederbelebt, allerdings in neuer Gestalt: die Idee einer Weltrevolution, die aber nicht mehr von Paris oder Moskau ausgehen sollte, sondern von den Befreiungsbewegungen in Lateinamerika, Afrika und Asien.

Alberto Korda

geb. 1928 auf Kuba als Alberto Díaz Gutiérrez; Sohn eines Eisenbahnarbeiters. Trotz Ausbildung zum Journalisten arbeitete er zunächst als Vertreter einer Firma, die Registrierkassen herstellte; 1956 Gründung des Fotostudios «Korda»; er arbeitete als Werbe- und Modefotograf, bevor er zum Chronisten der kubanischen Revolution wurde; gest. 2001 in Paris.

Vor diesem Hintergrund konnte Che Guevara in den 1960er und beginnenden 1970er Jahren weltweit zur Symbolfigur einer revolutionären – oder sich revolutionär gebenden – Linken aufsteigen. Denn er war einer ihrer Protagonisten. Er gehörte zu jener kleinen Gruppe, die 1956 mit Fidel Castro auf Kuba gelandet war und in einem zwei Jahre währenden Guerillakampf den Diktator Batista gestürzt hatte. Als bereits legendärer «Comandante Che» rückte er am 2. 1. 1959 in Havanna ein. Mit 31 Jahren wurde der promovierte Mediziner erst Präsident der Nationalbank, später Industrieminister. Nach der Arbeit studierte er bis in die Morgenstunden ökonomische Theorien, um seinen neuen Aufgaben gerecht zu werden. Als Guerillero wie als Minister hieß sein Wahlspruch: «Seien wir realistisch, versuchen wir das Unmögliche!»

Che Guevaras Bekanntheitsgrad wuchs schnell, da er rund um den Globus reiste, um für Anerkennung und Unterstützung des neuen Regimes zu werben. Die Besetzung Guevaras in der Rolle des Sprechers der kubanischen Revolution erwies sich als wahrer Glücksfall. Wortgewaltig und charismatisch predigte er unermüdlich seine Ideale: den weltweiten bewaffneten Kampf gegen Ausbeutung und Unterdrückung und die Vision eines «neuen Menschen» in einer neuen, sozialistischen Gesellschaft.

All dies hätte wohl schon ausgereicht, um ihm einen Platz im Pantheon des revolutionären Sozialismus zu sichern. Für die Überhöhung des Helden bedurfte es aber noch eines außerordentlichen Schlussaktes: Am 14. 3. 1965 verschwand Che Guevara spurlos. Spekulationen, Fidel Castro habe sich eines zu mächtig gewordenen Konkurrenten entledigt, hielten sich ebenso hartnäckig wie Gerüchte, er sei von seinen Regierungsämtern zurückgetreten, um sich erneut dem Guerillakampf anzuschließen und die Revolution in andere Teile der Welt zu tragen. Im Laufe der beiden folgenden Jahre rätselte man über seinen Verbleib. Tatsächlich hatte er Kuba verlassen und zuerst im Kongo und dann in Bolivien einen Partisanenkrieg geführt. Beide Male war er gescheitert. Am 8. 10. 1967 wurde er schließlich von bolivianischen Truppen gefangen genommen und am nächsten Tag erschossen.

Die Umstände und der Zeitpunkt seines Todes haben maßgeblich zur Verklärung Che Guevaras beigetragen. Er starb im Kampf; er hatte den bequemen Mi-



Der aufgebahrte Che Guevara im Waschhaus in Vallegrande/Bolivien, 10.10.1967.

ullstein bild; © ap

nistersessel aufgegeben, auf die Macht verzichtet und sein Leben gewagt, um der eigenen Forderung zu nützen: «Schaffen wir zwei, drei, viele Vietnam!» Und er starb jung, jung genug, um als ewig jugendlicher Revolutionär in den Köpfen präsent zu bleiben und um nicht an der Realisierung seiner Theorien und Utopien gemessen werden zu können.

Was blieb, war das Bild vom rastlosen Kämpfer für die Befreiung der unterdrückten Völker. Was blieb, war das Bild vom Radikalen, der rigoros alle privaten Beziehungen und Bedürfnisse, selbst die des eigenen Körpers, der Revolution unterordnete. Was blieb, war das Bild eines jugendlichen Militanten, das sich so wohlthuend von jenen unscheinbaren älteren Herren aus Ost-Berlin, Moskau oder Peking in ihren ewig grauen Anzügen unterschied. Was blieb, war eine klare, zum Teil gewalttätige Sprache, durchsetzt mit träumerischen Wendungen – etwa «Solidarität ist die Zärtlichkeit der Völker» –, in denen das Pathos der Revolution eingefangen wurde und die eine romantische Verklärung revolutionärer Gewalt ermöglichten.

Mit all dem entsprach Che Guevara einem Zeitgeist, vielleicht genauer: einem Lebensgefühl einer Generation, die heute «die '68er» genannt wird. Und noch ein anderes Moment trug dazu bei, dass Che Guevara in der westlichen Welt zum Idol aufsteigen konnte. Der, der da ausgezogen war, die Welt zu revolutionieren, war in gewisser Hinsicht einer von ihnen: ein junger Weißer aus gutem Hause, der es in kaum mehr als zehn Jahren vom vagabundierenden Abenteuerer zur Verkörperung des Revolutionärs gebracht hatte, dem es gelungen war, mit einer Handvoll Mitstreiter einen Diktator zu stürzen, der als Autodidakt die Wirtschaft eines Landes dirigiert hatte und als

Bürgerschreck vor der UNO aufgetreten war. Das war eine Biografie, die bewies, dass nichts unmöglich war, wenn man das Schicksal in die eigenen Hände nahm. «Che – der Traum des Rebellen». Da war der Tod im Dschungel noch das Ausrufezeichen hinter einem sinnerfüllten Leben.

■ Die Ikone

Diesem Lebensgefühl und dieser Heldenverehrung entsprach Kordas Che-Porträt wie kein anderes. So wie Che Guevara die revolutionären Hoffnungen und Sehnsüchte verkörperte, so bündelte dieses Foto sie in einen sinnlichen Ausdruck. Schon die Bildperspektive, schräg von unten aufgenommen, erhebt den Dargestellten über den Betrachter. Die Augen Che Guevaras, die auf etwas rechts vor ihm schauen, scheinen so in eine weite Ferne gerichtet und geben seinem Blick etwas Zukünftiges, Visionäres. Das bärtige, ansonsten ebene Gesicht mit einer fein geschnittenen Nase wird an den Seiten von ungebändigtem, schulterlangem Haar eingefasst und an der Stirn von einer Baskenmütze, den ein roter Stern zielt. Der auf dem Originalfoto recht modisch wirkende Blouson erhält durch die Beschneidung, die Korda vorgenommen hat, das Aussehen einer einfachen, praktischen Windjacke. Das vor einem nicht definierbaren weißen Hintergrund aufgenommene Porträt strahlt Männlichkeit und Jugendlichkeit aus, Entrücktheit und Entschlossenheit, Idealismus und Erhabenheit, Militanz und Unangepasstheit. Nicht von ungefähr hat Alberto Korda sein Jahrhundertfoto «Guerrillero heroico» genannt.

Feltrinelli war nicht der Einzige, der die ästhetische Bildkraft dieses Porträts zu schätzen wusste und für politische Zwecke einzusetzen versuchte. Etwa zeitgleich entstanden auch auf Kuba die ersten großformatigen Drucke. Auf Grundlage eines Abzugs, den er von Korda erhalten hatte, stellte der bekannte kubanische Grafiker José Gómez Fresquet, genannt Frémez, am 16.10.1967 kurz nach der Bekanntgabe von Che Guevaras Tod die Vorlage für ein Poster her. Noch in der Nacht wurde es vervielfältigt und – weil keine Zeit und keine anderen Materialien zur Hand waren – nur in einer Farbe und auf rotem Papier. Am übernächsten Tag, dem 18. Oktober, hielten es unzählige Menschen hoch, die sich zur staatlichen Trauerfeier auf dem Platz der Revolution in Havanna eingefunden hatten. Nur wenig später entstand auch eine offizielle Version dieses Motivs, die vom kubanischen Designer Niko (Antonio Pérez González) stammt. Damit war Kordas Schnappschuss endgültig zum maßgeblichen Bildnis Che Guevaras geworden. Der Verwandlung vom Heldenporträt zur Ikone im Wortsinne, also zum Heiligenbild, leistete ein anderes Ereignis Vorschub.

Bereits zu Lebzeiten sahen viele Guevara als einen außergewöhnlichen Menschen an, manche verehrten ihn aufgrund seiner asketischen und strikt egalitären Haltung, seines Gerechtigkeitsfanatismus, seiner Verachtung für das Geld und den Tod gar als einen Heiligen. Die Art seines Todes in Bolivien und einige damit verknüpfte Umstände steigerten diese Verehrung noch einmal und machten aus Guevara einen neuen Christus. Der unmittelbare Auslöser für diese Erhebung war sinnlicher Natur.

Am 10. 10. 1967, einen Tag nachdem man ihn erschossen hatte, wurde Che Guevara im Waschhaus von Vallegrande aufgebahrt. Eine immense Menschenmenge hatte sich in dem kleinen bolivianischen Städtchen versammelt, um den Toten zu betrachten. Da trat ein Bauer vor, zog seinen Hut und meinte: «Herr vergib mir, aber sieht er nicht aus wie Christus nach der Kreuzesabnahme?» Das Wort machte, weil Journalisten anwesend waren, schnell die Runde, ebenso wie das Foto, das am nächsten Tag in vielen Zeitungen auf der ganzen Welt erschien. Und selbst einer der großen Che-Guevara-Biografen, Jorge Castañeda, vermochte sich 30 Jahre später nicht der von diesem Bild ausgehenden Faszination zu entziehen: «Es ist, als blicke der tote Guevara verzeihend auf seine Mörder und erkläre der Welt, dass die, die für ihre Idee sterben, ihre Leiden transzendieren.»

Nachdem die Christusanalogie einmal aufgebracht war, konnte man schnell weitere Belege finden, die diese Analogie stützten. Vor allem die Tatsache, dass der Tod Guevara in Bolivien weder zufällig noch unvorbereitet getroffen hatte. In seiner wenige Monate zuvor im bolivianischen Dschungel verfassten *Botschaft an die Völker der Welt* hatte Guevara sein Ende kommen gesehen; er war dem Tod bewusst nicht ausgewichen, sondern hatte ihn willkommen geheißt, wenn er denn – so Guevara – der «Erlösung der Menschheit von Unterdrückung und Ausbeutung» diene. Diese anmaßende Deutung seines Selbstopfers verfehlte ihre Wirkung nicht und war Wasser auf die Mühlen derer, die in ihm einen neuen Christus sehen wollten.

Mochte man noch andere Details anführen – auch Che Guevara war von denjenigen verraten worden, die er befreien wollte, und dergleichen mehr –, die ganze Analogie war doch in einem zentralen Punkt schief. Jesus Christus hatte sich mit dem Wort, sein Reich sei nicht von dieser Welt, geweigert, die Gottes-herrschaft gewaltsam durchzusetzen. Aber gerade diese offensichtliche Diskrepanz, die die ganze Christusanalogie zum Einsturz zu bringen drohte, erhöhte Che Guevaras Attraktivität. Nachdem mithilfe des Christusbilds die Reinheit der Person Che Guevaras und seiner Motive suggeriert worden war, konnte nun auch die von ihm propagierte Gewalt als reine, d. h. unbedingte, göttliche Gewalt erscheinen, die über

jeden Legitimationszwang erhaben war. Die Bezeichnung «der bewaffnete Christus» war dann kein Widerspruch in sich mehr, wenn Che Guevara als Guerrillero Reinheit attestiert wurde. Für seine «Jünger» hieß das: Wer in seinem Namen Gewalt ausübte, stand unmittelbar auf der Seite der Gerechtigkeit, war selbst ein Gerechter.

Die Überhöhung des Helden zum Heiligen, gar zum Erlöser erfuhr durch Jim Fitzpatrick auch seine ästhetische Stilisierung. Der irische Künstler will nach eigenen Angaben bereits vor dem Tod Che Guevaras einen Abzug von Kordas Fotos von niederländischen Anarchisten erhalten haben, die das Magazin *Provo* herausgaben. Diese hätten das Foto ihrerseits von Jean-Paul Sartre bekommen, dem es Korda während dessen Kuba-Reise geschenkt habe. Jedenfalls sei die Quelle nicht Feltrinelli gewesen, denn er habe noch vor dem Italiener erste Poster erstellt, um politisch gleich gesinnte Gruppen in Europa mit einem Porträt des Revolutionshelden zu versehen. Das lässt sich zwar durch andere Quellen nicht belegen, aber Tatsache ist, dass Fitzpatrick spätestens 1968 verschiedene Variationen eines Posters entwarf, das in mehrfacher Hinsicht äußerst folgenreich war: Er entfernte aus Kordas Aufnahme sämtliche Graustufen und schuf ein kontrastreiches zweifarbiges Bild, das die Bildaussage des «Guerrillero heroico» noch einmal pointierte. In dieser Stilisierung wurde es zur Vorlage für die millionenfache Reproduktion auf welchen Gegenständen auch immer.

Fitzpatrick selbst präsentierte sein Werk im Frühjahr 1968 in London in einer Ausstellung mit dem doppelsinnigen Titel «Viva Che». Das konnte als Hommage an den Guerillaführer gemeint sein, dessen Idee es auch nach seinem Tod verdienten, weiter verfolgt zu werden. Das konnte man aber auch als Anspielung auf den Erlösermythos interpretieren, als sei Guevara gar nicht wirklich tot, sondern werde eines Tages auf die Erde zurückkommen, um sein angefangenes Werk zu vollenden und den Menschen Gerechtigkeit zu bringen – eine absurd klingende Auffassung, die aber nach Aussage von Guevaras Tochter Hilda von vielen Menschen in Kuba und Lateinamerika vertreten wird. Wie dem auch sei: Entscheidend ist, dass der Revolutionär durch Fitzpatricks Che-Poster schon

Gerd Koenen über Che Guevara als Christusersatz

«In der Trinität der imaginären (unsichtbaren Kirche) (R. Bahro), der sich viele damals zugehörig fühlten, nahm Che die Stelle des Sohnes ein, der für die Sünden der Welt gestorben war. Sein fast freiwillig gesuchter Märtyrertod an einer willkürlich eröffneten Front des weltweiten Kampfes gegen (den Imperialismus) war ein machtvolleres Moment eines planetarischen Prozesses der *Bewusstwerdung* (des dritten Elements der Trinität).»



VIVA CHE; Plakat Visual Object Productions, Berlin 1968; Entwurf: Gert Wiescher nach der Bildvorlage von Alberto Korda und dem Plakat von Jim Fitzpatrick. Eines der Ende der 1960er Jahre meist verbreiteten politischen Plakate in der Bundesrepublik.
Slg. G. Paul, Flensburg

1968 gesellschaftsfähig wurde, zumindest in der Welt der Kunstgalerien.

■ Der Mehrwert

Inzwischen sind seit dem Tod Che Guevaras mehr als 40 Jahre vergangen. Die Protestbewegung, die ihn zur Ikone gemacht hat, ist schon Mitte der 1970er Jahre vererbt. Und von Revolution ist – wenigstens in der westlichen Hemisphäre – seit Jahrzehnten nicht mehr die Rede. Gleichwohl scheint die Faszination, die von der Person Che Guevaras ausgeht, merkwürdig unberührt davon geblieben zu sein, zumindest wenn man nach der massenhaften Verbreitung seines Porträts urteilt. Denn heute ist die Zahl der Produkte, auf denen es prangt, unüberschaubar geworden: Tassen, T-Shirts, Uhren, Aufnäher, Taschen, Bier- und Weinflaschen, Tabaksorten etc.; Fußballidol Diego Maradona und Boxweltmeister Mike Tyson haben sich das Konterfei Guevaras gar tätowieren lassen. Die Ver-

ärgerung über die Kommerzialisierung Che Guevaras bei denjenigen, die mit ihm mehr verbinden als ein Modeartikel, ist verständlich, wenn sich auch Popsänger wie Robbie Williams oder Johnny Depp gern ein Bild mit Che-Accessoires in der Öffentlichkeit zeigen und selbst kapitalstarke Unternehmen wie Autoverleiher oder Telekommunikationsfirmen mit seinem Porträt erworben haben.

Mit Letzterem ist es allerdings erst einmal vor Alberto Korda, der für sein Foto niemals auch nur einen Cent Honorar oder Tantiemen verlangt oder bekommen hat, zog im Jahr 2000 in London vor Gericht und klagte gegen die Werbeagentur Lowe Lincoln und die Fotoagentur Rex Features, die Kordas Che-Bild in ihrer Werbekampagne für die Wodka-Marke Smirnoff benutzt hatten. Nachdem Korda in einem außergerichtlichen Vergleich 50000 US-Dollar als Entschädigung zugesprochen worden waren, die er schließlich für die medizinische Versorgung kubanischer Kinder spendete, äußerte sich der 72-Jährige zu den Motiven seiner Klage: «Als Unterstützer der Ideale für die Che Guevara gestorben ist, bin ich nicht gegen die Reproduktion des Fotos durch diejenigen, die sein Andenken wachhalten und die soziale Ungerechtigkeit in der Welt anklagen. Aber ich bin kategorisch gegen die Ausbeutung von Ches Bild zu Werbezwecken für Produkte wie Alkohol oder andere Dinge, die Ches Ansehen beschädigen.» Nach dem Tod Kordas ein Jahr später in Paris hat Guevaras Tochter Aleida diese Position übernommen und im Juli 2003 rechtliche Schritte angekündigt, um den fortgesetzten Missbrauch des Bildnisses ihres Vaters zu unterbinden. So findet sich inzwischen bei allen Fotoagenturen, die Kordas Foto im Angebot haben, der explizite Hinweis, dass es nicht für Werbezwecke eingesetzt werden darf.

Davon unbeeinträchtigt ist anscheinend die «Fan-Artikel»-Industrie. Denn nach wie vor werden in jedem



Ironische Brechung der Christusanalogie: Der «wiederauferstandene» Che, inszeniert von dem polnischen Künstler Zbigniew Libera, Bildpostkarte, 2002.
Slg. G. Paul, Flensburg



Helidenverehrung am Ort seiner Hinrichtung: Gedenken am 35. Todestag vor dem Che-Denkmal in La Higuera, 2002; Fotograf wahrscheinlich Jean-Hugues Berrou.

...erweiterten Souvenirshop T-Shirts, Badetücher oder Buttons mit Guevaras Konterfei angeboten – rund um den Globus. Die Käufer kommen aus allen Schichten und Jahrgängen, wenn es auch sicherlich zumeist die Jüngeren und solche sind, die sich der Linken zuord-

Che im Düsseldorfer Landtag

«An einer Glastür im SPD-Fraktionstrakt des Düsseldorfer Landtags [...] prangt [...] Che Guevara als selbst kopiertes Poster in DIN A4. [...] Neulich entdeckte ein Mitarbeiter des CDU-Abgeordneten Olaf Lehne den Che bei der SPD [...]. Anfang der Woche sandte Lehne einen empörten offenen Brief an die Landtagspräsidentin [...] Das Che-Poster müsse weg – denn «wofür Che Guevara steht, widerspricht dem freiheitlich-demokratischen Geist des Landtages.» (Frankfurter Rundschau, 28.6.2007)

nen. Aber selbst Hooligans und Neonazis schmücken sich mittlerweile mit Che-Accessoires. Vielleicht gibt es Schnittmengen wie den Antiamerikanismus. Aber die Attraktivität scheint sich weniger an inhaltlichen Positionen des toten Guerillaführers festzumachen als an seiner Biografie. Für das stilisierte Che-Konterfei gilt noch mehr, was Ulrich Hägele schon dem Originalfoto attestierte: «Das Porträt besitzt durch seine Zeitlosigkeit eine überaus große Zeichenhaftigkeit und einen fast emblematischen Charakter.»

Entkleidet von allen konkreten historischen Zusammenhängen bleibt so nur noch der Gestus der Radikalität, der Kompromisslosigkeit, des Aufbegehrens gegen Konventionen. Sich mit dem Korda-Che zu schmücken, verpflichtet politisch zu nichts und verspricht doch immer einen kommerziellen oder ideellen Gewinn. Denn «Che» ist zu einem Erkennungszeichen geworden, mit dem man radikale Unangepasstheit demonstrieren kann, ohne sich außerhalb der Gesellschaft zu stellen; ein ideeller Gewinn, der bedenkenlos einzustreichen ist, weil man sicher sein kann, dass niemand mehr irgendwelche Konsequenzen erwartet. Und diejenigen, die diesen Wunsch mit Warenlieferungen bedienen, werden davon auch weiterhin ordentlich profitieren.

■ Quellen und Literatur

Hainis Alakus/Katharina Kniefacz/Werner Reisinger (Hrsg.), *Chevolution. Mythos und Wirkung des Ernesto Guevara*, o. O. 2007; Jorge G. Castañeda, *Che Guevara. Biographie*, Frankfurt/M. 1998; Vicki Goldberg, *The Power of Photography. How Photographs Changed Our Lives*, New York 1991; Ulrich Hägele, *Che Guevara. Das Bild*, <http://www.unicoaching.de/download/4-che-guevara.pdf>; Sebastian Hergott, *Der Mythos Che Guevara. Sein Werk und die Wirkungsgeschichte in Lateinamerika*, Marburg 2003; Gerd Koenen, *Traumpfade der Weltrevolution. Das Guevara-Projekt*, Köln 2008; David Kunzle, *Che Guevara. Icon, Myth, and Message*, Los Angeles 1997; Stephan Lahrem, *Che Guevara. Leben – Werk – Wirkung*, Frankfurt/M. 2005; Christoph Loviny/Alessandra Silvestri Lévy, *Cuba por Korda*, São Paulo 2004; Photographer wins copyright on famous Che Guevara image (2000): <http://edition.cnn.com/2000/WORLD/europe/09/16/chequevaraphoto.ap/>; Trisha Ziff, Guerrillero Heroico. A Brief History: http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1541_che/index.html?page=curators_intro.html.

| 1960 Der Degendieb von Léopoldville Robert Lebecks Schlüsselbild der Dekolonisation Afrikas von Jörn Glasenapp

Robert Lebeck selbst nannte das im Juni 1960 entstandene Foto, dem er seinen Aufstieg in die erste Liga des internationalen Fotojournalismus maßgeblich verdankte, seine «fotografische Visitenkarte». Sie ging um die Welt, und zwar als das Schlüsselbild jenes global höchst relevanten Prozesses, der sich zur damaligen Zeit keineswegs reibungslos vollzog: der Dekolonisation Afrikas. Zu Recht bezeichnet Michael Koetzle die in ästhetischer Hinsicht ungemein dynamische Aufnahme, deren Protagonist, der «Degendieb», dem Klischee des «Wilden» so ganz und gar nicht entspricht, als «Stein gewordenes Sinnbild für das Ende einer Ära» bzw. «bildhafte Metapher für das Ende des Kolonialismus und den Aufbruch Afrikas in eine neue Zeit».

Hamburg · C 4346 D · 3. Jg. 1960 · Nr. 16 · 60 Pf

Kristall

DIE AUSSERGEWÖHNLICHE ILLUSTRIERTE

AUFRUHR AM KONGO



■ Einfach gegen die Sonne drauflosfotografiert

«Mit meinem Superweitwinkel hatte ich mich nur gut einen Meter von der Szene entfernt befunden und einfach gegen die Sonne drauflosfotografiert. Eine völlig instinktive Reaktion war das, keinerlei Hirnmasse mit im Spiel.» Die hier zitierten Worte stammen aus Lebecks vor nicht allzu langer Zeit erschienenen Autobiografie *Neugierig auf Welt*, in der das Bemühen des Autors, als markantes Subjekt hinter seinen Bildern in Erscheinung zu treten, förmlich mit Händen zu grei-

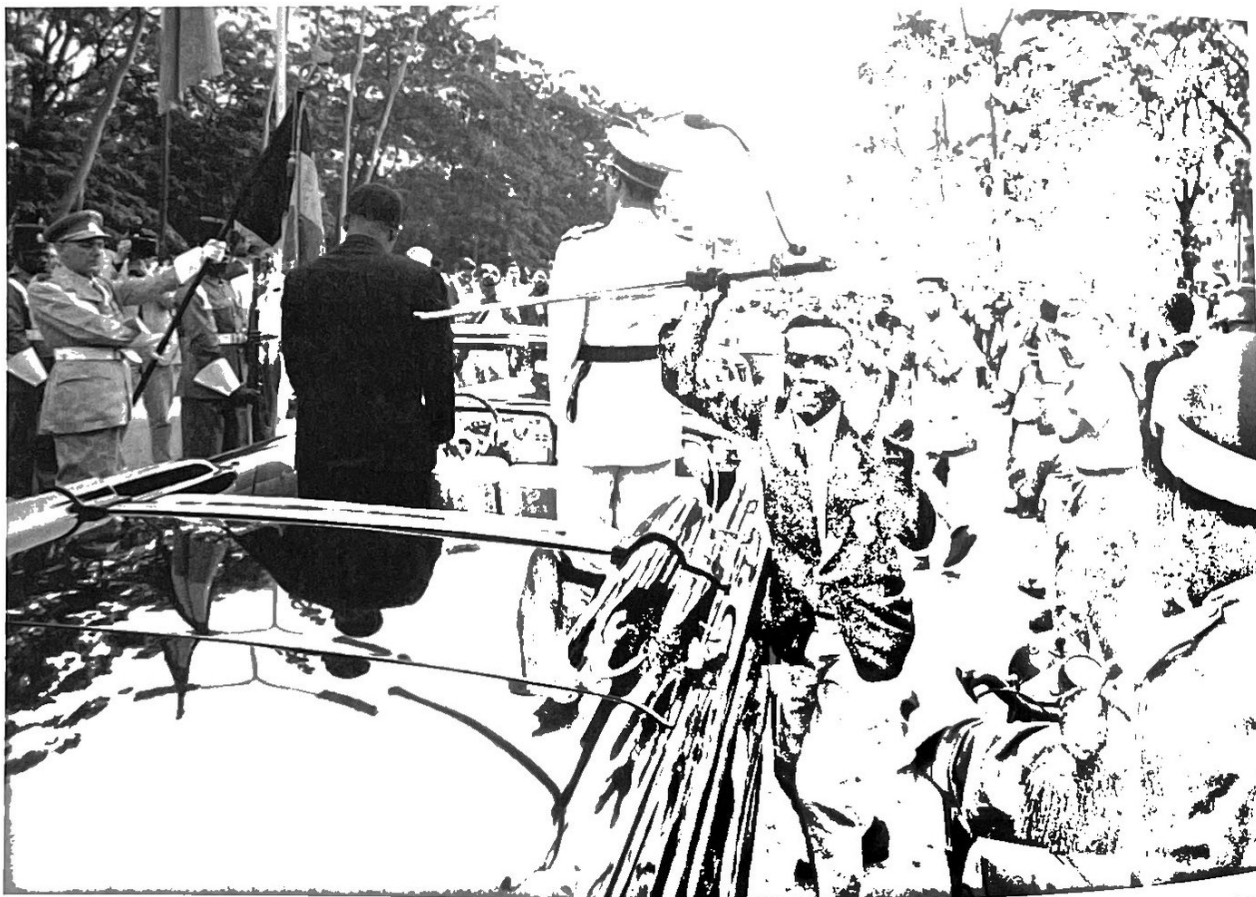
Robert Lebeck

geb. 1929 in Berlin, fotografischer Autodidakt, war insbesondere für die Illustrierten *Kristall* (1960–1966) und *Stern* (1966–1994) tätig und gilt als wichtigster bundesrepublikanischer Fotojournalist. Auch als Porträtfotograf und Fotosammler machte er sich einen Namen. Als seine bildjournalistischen Klassiker gelten neben der Degendieb-Reportage u. a. die 1955 in Friedland entstandene Kriegsheimkehrerbildserie *Nun danket alle Gott*, das Porträt der trauernden Jackie Kennedy am Sarg von Robert Kennedy aus dem Jahre 1968 sowie die Reportage *Deutschland im März* von 1983.

fen ist. Und zwar präsentiert sich der Fotograf dem Leser als charmanter, immerzu gut gelaunter Glückspilz, der sich für keinen seiner zahlreichen Scoops wirklich anstrengen müssen; auch und vor allem nicht für den «Degendieb», dessen Entstehung das Eingangszitat beschreibt und der zweifelsohne das darstellt, wovon unzählige Bildjournalisten ein Leben lang versorgend träumen: ein fotojournalistischer Volltreffer.

Mit dem «Degendieb» schaffte der zur damaligen Zeit noch bei der Hamburger Illustrierten *Kristall* unter Vertrag stehende Lebeck den Sprung in die internationale Bildpresse: seine Aufnahme wurde u. a. in der französischen Illustrierten *Paris Match*, der italienischen *Epoca* und – der Ritterschlag für jeden Fotoreporter – im US-amerikanischen *Life-Magazine* abgedruckt. Kein Wunder also, dass das Foto zu seiner, wie es der Fotograf selbst formulierte, «fotografischen Visitenkarte» avancierte, die ohne Frage in erheblichem Maße dazu beigetragen hat, dass er gemeinhin als der wichtigste Bildjournalist der Bundesrepublik gehandelt wird.

Aufgenommen wurde das berühmte Foto am frühen Abend des 29. 6. 1960 auf dem Boulevard Albert in Léopoldville, der Hauptstadt von Belgisch-Kongo, und zwar anlässlich des Staatsbesuchs des belgischen Kö-



Robert Lebeck, Léopoldville, 29. 6. 1960, unbeschnittene Originalaufnahme
Robert Lebeck/Stern/Picture Press

anges Baudouin. Umgeben von einer jubelnden Menge Lebeck die Limousine desselben passieren, als ein schwarzer Kongolese unvermutet nach dem Paradelegenden des salutierend im hinteren Teil des Wagens stehenden Monarchen griff, um mit seiner «Beute» direkt auf den Fotografen zuzulaufen. «Ich fürchtete, er würde mich mit der Waffe vertreiben, weil ich dem Wagen zu nahe gekommen war, aber er sprintete an mir vorbei und lief immer weiter», kommentierte Lebeck später den plötzlichen Zwischenfall, den nur wenige der Anwesenden bemerkt zu haben schienen und den niemand außer ihm fotografisch festhielt.

Man beachte in diesem Zusammenhang die zahlreichen Fotografen – insbesondere die beiden auf der rechten Bildhälfte sind prominent –, die das in diesem Moment definitiv «falsche» Aufnahmeobjekt, nämlich den König, fixieren und somit dafür sorgen, dass Lebecks fotografischer Triumph nicht zuletzt auch zum unüberlegbaren Beleg ihres eigenen journalistischen Scheiterns wird. «Die Wirklichkeit bietet sich in einer solchen Überfülle dar, dass man nur hineinzugreifen braucht, um vereinfachend und sichtlich etwas herauszuholen. Aber greift man sich immer das Richtige?» So lautet die zentrale Frage, die Henri Cartier-Bresson in seinem berühmten fotojournalistischen Schlüsseltext zum «entscheidenden Moment» stellt – eine Frage, die im vorliegenden Fall alle bis auf Lebeck verneinen müssen.

Man wird dem Fotografen sicher glauben dürfen, dass er, wie er im Eingangszitat behauptet, rein instinktiv gehandelt hat, als er die Aufnahme schoss. Und dennoch lässt sich schwerlich leugnen, dass ihm keineswegs nur das bloße Erfassen des entscheidenden Augenblicks gelang, er schuf zudem eine überaus streng wirkende Bildkomposition, die das Ereignis des Degendiebstahls aufs Eindrucksvollste zur Geltung bringt. Keine Frage: Der reflexartig handelnde Lebeck genügt mit seinem Foto vollauf dem Anspruch, den der Fotojournalist Cartier-Bresson zufolge bei der Bildproduktion stets haben sollte, nämlich, den repräsentativen Moment mit einer der Aussage adäquaten Komposition zu verbinden, kurz: Inhalt und Form in ein ausgewogenes Verhältnis zu bringen. Und so suchen wir denn auch die «Tendenz zum Diffusen und Unorganisierten», die laut Siegfried Kracauer das Medium Fotografie grundsätzlich kennzeichnet, beim «Degendieb» einigermaßen vergeblich. Hierauf wird erst etwas weiter unten zurückzukommen sein, gilt es doch zunächst – in aller Kürze – eine historische Kontextualisierung der Aufnahme vorzunehmen. Denn ihre Bedeutung erschließt sich dem heutigen westlichen Betrachter, in dessen Bewusstsein Afrika mittlerweile, so Susan Sontag, «hauptsächlich aus einer Abfolge unvergesslicher Fotos von Opfern mit weit aufgerissenen Augen [besteht]», nicht mehr so ohne Weiteres.

Kristall

Eine von 1948 bis 1966 erscheinende Illustrierte des Verlagshauses Axel Springer. Sie galt als anspruchsvoll und richtete sich vornehmlich an eine gebildete Mittelstandsleserschaft. Die Zeitschrift wurde aus wirtschaftlichen Gründen eingestellt.

■ Der Degendieb und der *wind of change* in Afrika

«The wind of change is blowing through this continent, and, whether we like it or not, this growth of national consciousness is a political fact. We must all accept it as a fact, and our national policies must take account of it.» Fraglos sind dies die zentralen Worte der als «Wind of Change-Rede» in die Geschichte eingegangenen Ansprache, die der britische Premierminister Harold Macmillan am 3.2.1960 vor beiden Häusern des südafrikanischen Parlaments hielt. Zu diesem Zeitpunkt hatte der Prozess der Dekolonisation der afrikanischen Gebiete aller europäischen Staaten bereits eine Geschwindigkeit erreicht, die allgemein als atemberaubend empfunden wurde. «Mit einem Male waren die Kolonialmächte nur noch daran interessiert, die Übertragung der Macht so schnell wie möglich zuwege zu bringen. Von den älteren Vorstellungen einer angemessenen Vorbereitung der betreffenden Territorien auf die Unabhängigkeit war nicht mehr die Rede.» So fasst Wolfgang J. Mommsen diese Entwicklung zusammen, die ihren Höhepunkt 1960 fand, dem, so hieß es immer wieder, «afrikanischen Jahr», in welchem es zu einem wahren «burst of decolonization» kam.

Letzterer mündete darin, dass nicht weniger als 17 neue afrikanische Staaten in die UNO aufgenommen wurden – unter ihnen auch die Demokratische Republik Kongo, ehemals Belgisch-Kongo. Ein Jahr zuvor hatte man von belgischer Seite aus noch in paternalistischer Weise gemeint, die Emanzipation des riesigen zentralafrikanischen Territoriums vom europäischen «Mutterland» werde drei Jahrzehnte in Anspruch nehmen. Nun sah man sich durch die zusehends an Bedeutung gewinnenden anticolonialen und nationalistischen Bewegungen innerhalb des afrikanischen Gebietes dazu gezwungen, einer möglichst unverzüglichen Unabhängigkeit des Kongo zuzustimmen. Diese erfolgte, nach einer überstürzten und beispiellos kurzen Übergangsphase, am 30.6.1960. Mit anderen Worten: Belgien hatte sich dem Druck der Kolonie zu beugen, welche dem «Mutterland» die staatliche Souveränität abtrotzte.

Dies in Rechnung gestellt wird unschwer ersichtlich, warum der fotografierte Degendieb, warum – um es mit dem Titel der im *Kristall* abgedruckten Bild-

strecke zu sagen – «des Königs Schwert in schwarzer Hand» weltweit für Aufsehen sorgte. Man betrachtete die Tat als das, was sie war: ein symbolischer Akt, welcher der afrikanischen Aufbruchsstimmung, dem *wind of change*, von dem Macmillan nur wenige Monate zuvor gesprochen hatte, signifikant und in höchster Kondensation Ausdruck verlieh. Zugleich gab er unmissverständlich zu verstehen, dass es nicht etwa die europäischen Kolonialmächte waren, die den Machttransfer steuerten und ihre Territorien großmütig in die Freiheit entließen, sondern dass sich diese ihre Freiheit selbst nahmen – und zwar gegen den Willen der einstigen Herrscher.

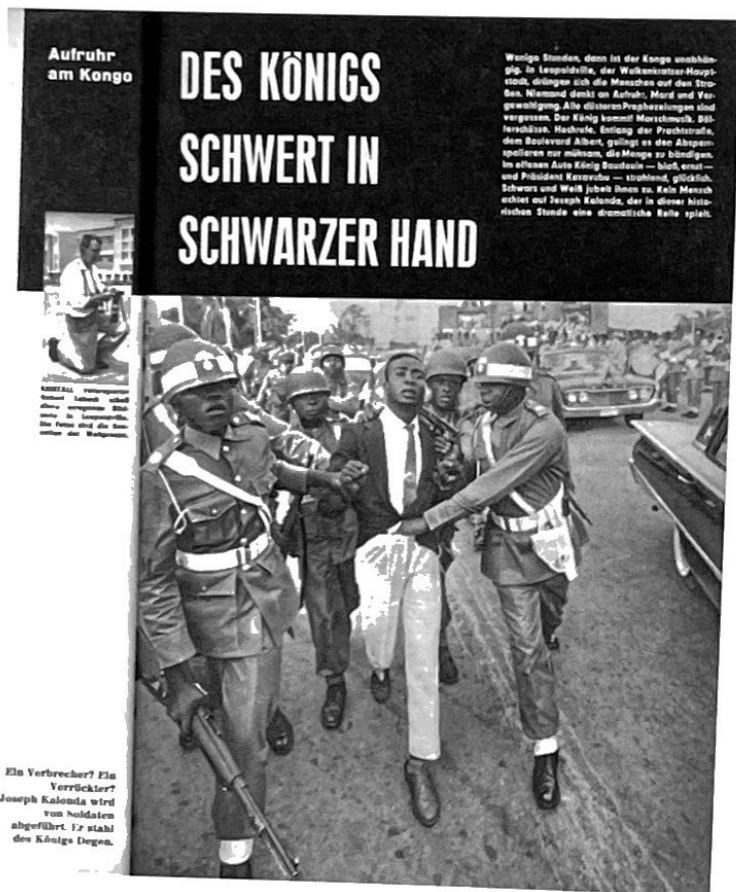
Der *wind of change*, so ließ sich Lebecks etwas anderes Bild begreifen, ging nicht von Europa, sondern von Afrika aus. Denn unschwer konnte der Betrachter den immer wieder als dunkel gehandelten Kontinent im schwarzen Bildprotagonisten – die *Kristall*-Redaktion gab ihm kurzerhand den erfundenen Namen Joseph Kalonda – personifiziert sehen. Dies freilich hat zur logischen Konsequenz, dass er dessen Antagonisten, den in strahlend weißer Uniform gekleideten Monarchen, welcher, ohne, dass er es bemerkt, um seine als Hoheitszeichen fungierende Repräsentationswaffe und damit, freudianisch argumentiert, um seine herrschaftliche Potenz gebracht wird, als Verkörperung

der europäischen Kolonialmächte identifizierte, die zunächst den Realitäten nicht ins Auge sehen, d. h., ihren Machtverlust nicht wahrhaben, wollten. Betrachtet man die Lebecksche Aufnahme von dieser Perspektive aus, bestätigt sie ohne Frage eindrucksvoll die These Sontags, laut derer die Fotografie eine «Kurzfassung der Realität» liefert.

Man darf davon ausgehen, dass der symbolische Degendiebstahl mit Blick darauf begangen wurde, dass er dokumentiert bzw. global verbreitet werden würde. Angesichts dessen lässt sich – erneut mit Sontag – behaupten, dass das hier behandelte Bild in gewisser Weise gestellt sei und sein Fotograf sich zum medialen Steigbügelhalter eines Täters gemacht habe, den es, so zumindest ist zu vermuten, als Täter ohne die geballte Fotografenpräsenz überhaupt nicht gegeben hätte. Dank Lebecks Reaktionsvermögen gab es ihn bald in der ganzen Welt, bestaunt von Millionen Illustriertenlesern und -leserinnen, denen ein adrett gekleideter, dem Bild des «Wilden» so gar nicht entsprechender Mann entgegenstürmt. Er drängt, den Degen in der rechten Hand über dem Kopf haltend, den vermeintlichen Hauptakteur der Unabhängigkeitsfeierlichkeiten, den König, als Bildattraktion offenkundig an die Seite – und dies durchaus auch in buchstäblicher Hinsicht.

Man beachte, dass der Bildmittelpunkt durch das Haupt Kalondas gebildet wird, welches sich noch dazu beinahe im Fokus der flüchtenden Linien befindet, wobei es Letztere sind, die für die enorme Sogwirkung des Bildes, für den «Drang nach vorn» verantwortlich zeichnen. Diesen wiederum dürfen wir – schließlich fährt die Kolonne in ebendiese Richtung – problemlos als «offizielle» Bewegung auffassen, die aufs Deutlichste durch die, wenn man so will, subversive Bewegung, den ins vordere Off zielenden Lauf des Diebes gekontert wird. Dieser lässt sich – pointiert gewendet – als Lauf wider den reibungslosen Ablauf bzw. als Parade wider die Parade bezeichnen. Zweifelsohne ist es das Aufeinandertreffen dieser zwei Bewegungen, dem sich die unerhörte Dynamik des wahrlich fulminanten Bildes verdankt, von der auf dem *Kristall*-Titel freilich nicht mehr allzu viel übrig geblieben ist. Schließlich musste die querformatige Aufnahme vor allem auf der rechten und linken Seite extrem beschnitten werden, um auf das hochformatige Cover zu passen.

Im Heft ist das berühmte Foto zwar nahezu vollständig abgezogen, aber es fällt doch auf, dass sein Format im Vergleich mit dem der meisten anderen der insgesamt zehn Bilder der Strecke klein ist. Diese sind, bis auf eine direkt vor der Tat entstandene Aufnahme, welche Kalonda noch in Fahrtrichtung neben dem Wagen gehend zeigt, allein dem unmittelbaren Danach des Degendiebstahls gewidmet. Offenbar in rascher Folge geschossen, entfalten sie eine geradezu kinematografisch zu nennende Qualität – Michael



Wieder einmal, denn bei der Könige unerschwinglich in Leopoldville, der Welkenstamm-Hauptstadt, drängen sich die Menschen auf den Straßen. Niemand denkt an Aufruhr, Mord und Vergewaltigung. Alle ältesten Proklamierungen sind vergessen. Der König kommt Monarchen, Böhmermann, Haskole, Entlang der Prachtstraße, dem Boulevard Albert, gelangt es den Abspannspezialisten nur schwer, die Menge zu bändigen. In diesem Auto König Bondele – hoch, ernst und Präsident Kuvubu – stolpernd, glücklich. Schwarz und Weiß jubeln ihnen zu. Kein Mensch reißt auf Joseph Kalonda, der in dieser historischen Stunde eine dramatische Rolle spielt.

Ein Verbrecher? Ein Verrückter? Joseph Kalonda wird von Soldaten abgeführt. Er stahl des Königs Degen.

Anfang der Fotoreportage von Robert Lebeck, *Kristall*, H. 16, 1960, S. 6/7. Institut für Zeitungsforschung, Dortmund

247
 Koetzle attestiert dem Fotografen eine grundsätz-
 lich «filmische Vorgehensweise» –, wobei sogleich ins
 Auge springt, dass die Plausibilität der oben vorge-
 stellten Lesart des «Tatbildes» durch dessen Einbet-
 tung in die Strecke stark ins Wanken gerät.

Speziell die klare Dichotomisierung, nach der den
 europäischen Kolonialmächten – repräsentiert durch
 den König – ein geschlossenes, vom Degendieb ver-
 lörpertes Afrika gegenübersteht, geht im Laufe des
 Bildflusses komplett verloren. Denn es sind bis auf
 eine einzige Ausnahme ausschließlich schwarze Solda-
 ten, welche die gegen den König und damit gegen die
 Kolonialmacht verübte Tat ahnden, indem sie Ka-
 londa stellen und schließlich festnehmen. Allein der
 Einsatz eines Offiziers «rettet», so lässt uns eine der
 Bildbeschriftungen wissen, «den Täter vor den Miss-
 handlungen der Soldaten.»

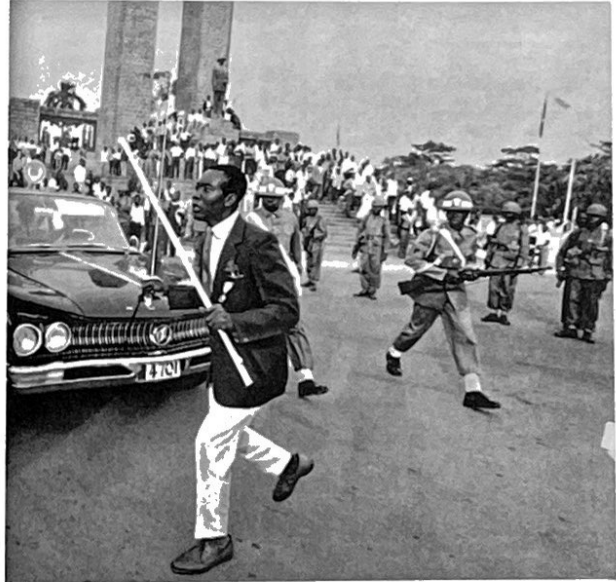
Es mutet fast so an, als kämpfe Schwarz weniger ge-
 gen Weiß als vielmehr gegen sich selbst – ein Ein-
 druck, der so ganz und gar den chaotischen Entwick-
 lungen zu entsprechen schien, die sogleich nach den
 Unabhängigkeitsfeierlichkeiten im Kongo einsetzen,
 als sich nämlich Anhänger von Premierminister
 Patrice Lumumba mit denen des Staatspräsidenten
 Joseph Kasavubu heftige Kämpfe lieferten. Als «Kon-

go-Wirren» gingen sie in die Geschichte ein und sie
 waren zum Zeitpunkt, als der *Kristall* Lebecks Strecke
 druckte, bereits in vollem Gange. Dies wiederum hatte
 zur Folge, dass man den Degendiebstahl retrospektiv,
 d.h. vor dem Hintergrund der bürgerkriegsartigen
 Zustände im Land, deutete – und zwar als weit
 über sich hinausweisende Begebenheit, welche prä-
 gnant die enorme Hybris der Kongolesen veranschau-
 lichte, die sich die staatliche Souveränität anmaßten,
 ohne mit dieser auch nur im Entferntesten umgehen
 zu können.

Entsprechend lesen wir: «Eine harmlose Ge-
 schichte. Und doch ein Symbol: So wie Joseph Ka-
 londa dem König den Degen entriss, so haben die
 Afrikaner ihren Herren die Macht abgenommen: un-
 beherrscht, im falschen Augenblick. Sie prahlen mit
 ihrer Unabhängigkeit wie Kalonda mit seiner Beute.
 Beide Male ein verhängnisvoller Triumph. Die Frei-
 heit ist in den Händen der Kongolesen. Kaum ge-
 wonnen, scheint sie unter den eigenen Gummiknü-
 peln zu enden. Der König bekam seinen Degen
 wieder. Diesmal kein Symbol, nur eine Geste. Die
 Macht bleibt in schwarzer Hand. Und im Kongo herr-
 schen Aufruhr und Chaos.» In mustergültiger Form
 offenbart sich die Autorität der kommunikativen Rah-



Hundert Meter war Joseph Kalonda
 neben dem Wagen bergelaufen,
 hatte „Ja liebe der König“ gerufen.
 Plötzlich sah er Handen im Degen
 auf dem höchsten liegen. Blitzschnell riß
 er ihn heraus und stürzte davon.
 Er kam nicht weit. Was der Menge entgangen
 war, hatten die Soldaten der Force Publique
 entdeckt. Sie kreuzten
 den Dieb ein, der in der Zwischenzeit
 den Degen aus der Scheide gerissen hatte.



Kalonda ist rasch
 überwältigt.
 Der Degen wird
 ihm aus der Hand
 gerissen. Er brüllt auf.



Die ersten Schläge
 fallen. Die Pistolen sind
 entsichert.
 Schützend hebt
 der Mann die Arme.

Fotoreportage

Nach Gisèle Freund und anderen handelt es sich bei der Fotoreportage, grob gesprochen, um eine größtenteils fotografisch erzählte Geschichte mit Anfang und Ende, deren einzelnen Aufnahmen sich zumeist um ein zentrales Bild gruppieren.

mung bzw. Intexion des visuell Gezeigten, welches, salopp formuliert, an die semantische Kandare genommen wird – mit dem Resultat, dass der fotografierte Degendiebstahl zum mahnenden Sinnbild der Unbeherrschtheit und damit Inkompetenz der Kongolesen verkommt. «Kaum lassen wir sie allein, gehen sie sich an die Kehle» – so die unterschwellig mitkommunizierte eurozentrische Botschaft des Bildberichts, die sich nicht zuletzt auf die Persistenz des jahrhundertalten rassistischen Stereotyps vom kindlich-irrationalen Schwarzen verlassen kann.

Kritik an der Kolonialmacht wird ausdrücklich nicht geübt, womit sich die *Kristall*-Strecke bzw. der sie begleitende Text vom textuellen Rahmen unterscheidet, in den die Aufnahmen in Lebecks kurze Zeit später veröffentlichten Bildband *Afrika im Jahre Null* eingefasst sind. Dort heißt es wie folgt: «Das Degen-Drama

war nur ein Randereignis, gewiss, und doch – welch ein Schauspiel voll symbolischer Kraft. Die Motive des Diebes wurden nie geklärt; er wusste selbst nicht, was er tat. Aber ungewollt verkörperte er die Tragödie des [sic] Kongolesen: Von den Belgiern durch eine überlebte Kolonialpolitik zu politischen Halbstarcken erzogen, entrissen sie den verantwortungsmüden Weißen die Macht – und stürzten sich ins Unglück.»

Unschwer zu erkennen ist hier u.a. zweierlei: *erstens*, dass trotz der Kritik an den abtretenden Kolonialherren auch Lebecks Blick auf den fotografisch festgehaltenen Degendiebstahl – man beachte speziell die infantilisierende Charakterisierung der Kongolesen als «Halbstarke» (■ Die Halbstarcken) – paternalistisch und implizit rassistisch eingefärbt ist; *zweitens*, dass der Fotograf, der für die Texte ebenso wie die Aufnahmen von *Afrika im Jahre Null* verantwortlich zeichnete, seinen «Degendieb» offenbar ebenfalls als ein Symbol- und Schlüsselfoto eines *wind of change* begriff, der nichts anderes meinte als den fatalen Aufbruch in ein blutiges Chaos – kurz: eines *wind of change to the worse*.

In der Tat sollte es noch ein wenig dauern, bis die Aufnahme diskursiv neu gerahmt und somit neu lesbar wurde. Erst dadurch war die Voraussetzung da-



„Hört doch auf! Gnade!“ Ein Offizier rettet den Täter vor den Mißhandlungen der Soldaten.



Kalonda wird in den Jeep geschleudert und abtransportiert



Ein heimliche Ge- schichte. Und doch ein Symbol: In der Joseph Kalonda dem König der Degen entsetzt, so haben die Afrikaner ihren Namen die Macht abge- nommen: entbehren, so haben sie Augenblick. Sie proben mit ihrer Unbeherrschtheit wie Kalonda mit seiner Seite. Bald wird ein ver- blichsvoller Triumph. Die Freiheit ist in den Händen der Kongolesen. Keine Grenzen, schreit die eine des allgemeinen Grundstills zu enden. Der König bekam seinen Degen wieder. Diesmal kein Sym- bol, nur eine Geiss. Die Macht bleibt in schwarzer Hand. Und im Kampf herrschen Anführer und Chieft.

Wieder mit Degen: Handstich



hat gegeben, dass sie zu einem frühen Klassiker jener Ikonografie einer antiautoritären Auflehnung wurde, die die visuellen Öffentlichkeiten der westlichen Gesellschaften seit Anfang der 1960er Jahre so nachhaltig veränderte. Dass in diesem Kontext die diversen Schauplätze der (post-)kolonialen Unruhen mehr und

mehr an Bedeutung gewannen, ist hinlänglich bekannt, und dass im Zuge dessen ein kongolesischer Degendieb zu einem universal gültigen Sinnbild des Widerstands gegen die kapitalistisch-imperialistische Ordnung des Westens werden konnte, ist leicht nachzuvollziehen.

■ Literatur

David Birmingham, *The Decolonization of Africa*, Athens 1995; Henri Cartier-Bresson, *Der entscheidende Moment* (urspr. 1952), gekürzt abgedruckt in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Theorie der Fotografie, Band 3. 1945–1980*, München 1999 (1983); Charles O. Chikeka, *Decolonization Process in Africa During the Post-War Era, 1960–1990*, Lewiston 1998; David Goldsworthy, *Colonial Issues in British Politics, 1945–1961*, Oxford 1971; Habbo Knoch, *Bewegende Momente: Dokumentarfotografie und die Politisierung der westdeutschen Öffentlichkeit vor 1968*, in: Bernd Weisbrod (Hrsg.), *Die Politik der Öffentlichkeit – Die Öffentlichkeit der Politik: Politische Medialisierung in der Geschichte der Bundesrepublik*, Göttingen 2003; Michael Koetzle, *Photo Icons: Die Geschichte hinter den Bildern, Band 2: 1928–1991*, Köln 2002; Siegfried Kracauer, *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M. 1985 (1960); Robert Lebeck, *Afrika im Jahre Null: Eine Kristall-Reportage*, Hamburg 1961; Ders., *Fotoreportagen*, Ostfildern 1993; Ders., *Neugierig auf Welt: Erinnerungen eines Fotoreporters*, Göttingen 2004 (1999); Harold Macmillan, *Pointing the Way 1959–1961*, London 1972; Wolfgang J. Mommsen, Einleitung, in: ders. (Hrsg.), *Das Ende der Kolonialreiche: Dekolonisation und die Politik der Großmächte*, Frankfurt/M. 1990; Herfried Münkler, *Politische Bilder, Politik der Metaphern*, Frankfurt/M. 1994; O.A., *Des Königs Schwert in schwarzer Hand*, in: *Kristall*, 15 (1960) 16; Ritchie Owendale, *Macmillan and the Wind of Change in Africa, 1957–1960*, in: *The Historical Journal* 38 (1995) 2; Ivo Schalbroeck, *Belgisch Kongo: De dekolonisatie van een kolonie*, Tiel 1986; Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, München 2003; John Springhall, *Decolonization since 1945: The Collapse of European Overseas Empires*, Houndmills 2001.