

Ereignissen in Nordafrika, wobei er selbst nie dort war. In den Blättern der Serie *Mærs Algériennes*. *Chinoiseries Turques* stellt er die Sitten der Algerier dar, wobei er diese vor allem als rohe und gewalttätige Personen charakterisiert. Ein Beispiel dafür ist eine Lithographie, die am 12. Juni 1844 in *Le Charivari* erschienen ist (Abb. 2): Sie zeigt eine Selbstdarstellung von Cham, der vor einer Staffelei mit leerer Leinwand sitzt. Auf einem Stuhl vor ihm sitzt eine verhüllte Frau. Aus der Bildlegende erfährt man, dass der Künstler den Auftrag bekommen hat, die Frau zu porträtieren und zwar vor Sonnenuntergang, ansonsten werde er an einen Pfahl gebunden. In Anbetracht der verhüllten Frau und des somit einfachen Auftrags kann Cham über diese Drohung nur den Kopf schütteln. Darunter befindet sich eine kleinere Zeichnung, die einen Mann im Frack zeigt – wahrscheinlich ein Franzose – der vor ein Kanonenrohr gebunden ist. Ein anderer Mann, wahrscheinlich ein Maure, zündet die Kanone. Diese slapstickartigen Zeichnungen verfügen über eine gewisse Komik, doch anders als Roubaud macht sich Cham über die Sitten der Algerier lustig.

Nicht nur diese beiden Karikaturen verdeutlichen, dass in *Le Charivari* kein einheitliches Bild des Fremden vermittelt wird. Die Darstellung des Fremden – in diesem Fall von Algeriern und Algerierinnen – kann dazu verwendet werden, um sich über deren Sitten lustig zu machen oder daran Kritik zu üben. Meist wurde die Darstellung des Fremden jedoch dazu genutzt, um die eigenen Missstände im Kontrast zum Fremden hervorzuheben und zu kritisieren.

Überblickt man die europäische Karikaturgeschichte, so wird man auch dort auf kein einheitliches Bild treffen: Muslime, dargestellt als Fremde, können sowohl positiv als auch negativ konnotiert sein. Je-

doch bleiben muslimische Figuren in Karikaturen stets als Fremde kenntlich. Die Figur eines Muslims ist meistens durch einen Turban, einen buschigen, langen Bart und volle Augenbrauen, jene der Muslimin durch ihre Verhüllung charakterisiert. Es handelt sich dabei um stereotype Darstellungen, die vor allem durch die Kleidung und die äussere Erscheinung ein stereotypes Bild von Muslimen und Musliminnen erzeugen.

## Literatur

- Baudelaire, Charles, 1976, De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques, in: ders., (Euvres complètes, Bd. 2, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris: Gallimard, 525–543.
- Clayton, Anthony, 1988, France, Soldiers and Africa, London et al.: Brassey's Defence Publishers.
- Koschatzky, Walter, 1972, Die Kunst der Graphik, Technik, Geschichte, Meisterwerke, Salzburg: Residenz Verlag.
- Koschatzky, Walter, 2001, Eine Erfindung wandelt die Welt der Bilder, in: ders. (Hrsg.), Kunstdruck – Druckkunst, Von der Lithographie zum Digitaldruck, Wien: Verlag Der Apfel, 11–63.
- Mahon, Denis, 1947, Studies in Seicento Art and Theory, London: The Warburg Institut University of London.

<sup>1</sup> Baudelaire 1976, 529.

<sup>2</sup> Massani war ein römischer Gelehrter, der unter dem Pseudonym Giovanni Atanasio Mosini publizierte. Seine Abhandlung ist 1646 als Vorwort im Buch *Diverse figure al numero di ottanta, diseguate di penna nell'hore di ricreatione da Annibale Carracci, intagliate in rame e cavate dagli originali da Simone Guilino Parigino* in Rom erschienen. Es wurde von Denis Mahon wiederentdeckt und 1947 in dessen *Studies in Seicento Art and Theory* abgedruckt. Vgl. Mahon 1947.

<sup>3</sup> J.N.F. Alois Senefelder entwickelte die Technik der Lithographie zwischen 1796 und 1799. Für mehr Informationen zur Lithographie siehe Koschatzky 1972, 298–301 und Koschatzky 2001, 15.

<sup>4</sup> Seit 1830 hegten die Franzosen in Algerien koloniale Ambitionen. Für eine tiefere Auseinandersetzung mit der französischen Militärpräsenz ab 1830 in Nordafrika: siehe Clayton 1988.

## Martha Vogel Afghanische Widerstandsbilder

We who have destroyed, actually, the myth of invincibility of the red army [...], we believe that our Jihad is [...] a part of crusade for freedom and peace on Earth [...] And there is no surrender, never»

Diesen unbeugsamen Widerstandswillen äusserte die Gruppe *International Islamic Front of Afghanistan* in ihrem um 1985 entstandenen Manifest. Ihre Waffen waren Zeichnungen. Die ersten Bilder dürften kurz nach der sowjetischen Invasion 1979 in Umlauf gelangt sein und die Produktion hielt bis zum Ende der Besetzung 1989 an. Entstanden ist ein Bilderkorpus mit ungefähr 550 verschiedenen Motiven, in dessen Gesamtschau gestalterische Freude, die Nähe zur westlichen Politpropaganda und die dargestellte Gewalt auffallen. Die Ikonographie orientiert sich mit einer Fülle natürlicher Sujets an

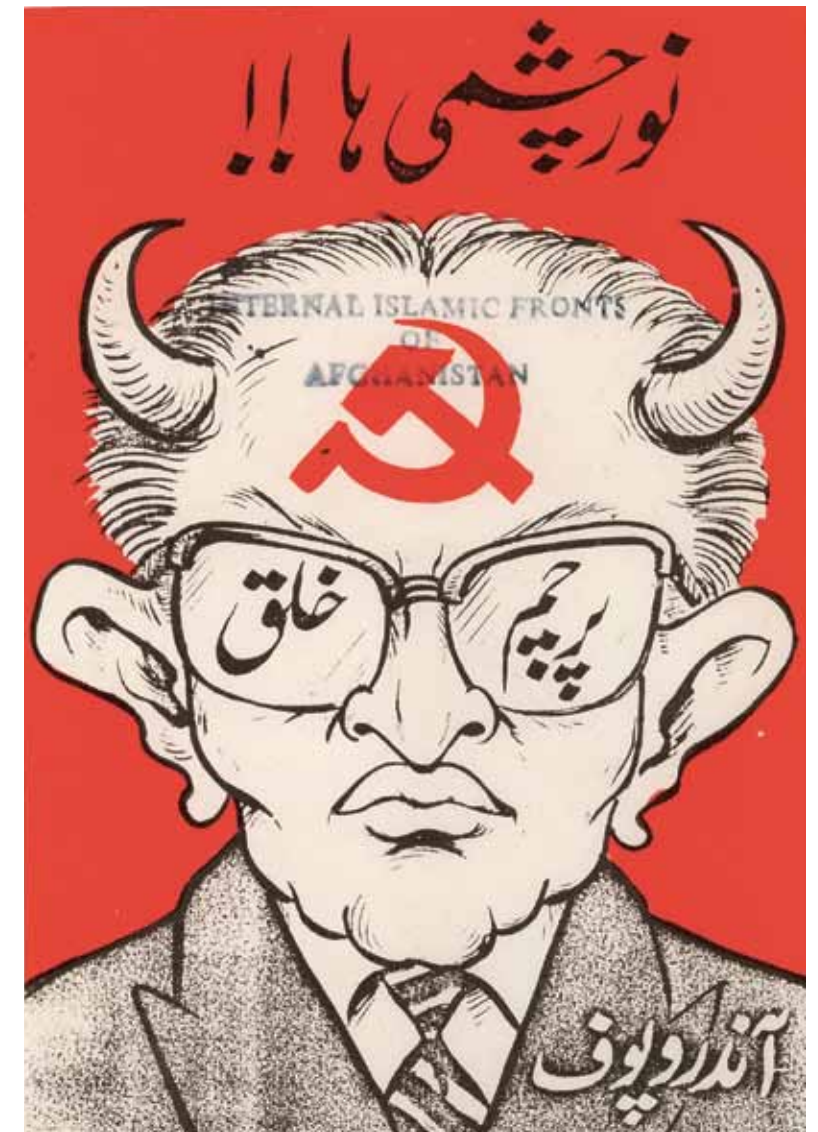


Abbildung 2: Augenlichter.

der Geschichte und Kultur Afghanistans, am Alltag, an der Religion, am Kriegsgeschehen und an der Politik. Nationale Symbole sind selten. Wenige Male taucht die stilisierte Landkarte auf, die afghanischen Berge sind als «Gedächtnisort» (Pierre Nora) allgegenwärtig. Offenbar verteidigten die Afghanen in erster Linie ihr Territorium, das Konzept der afghanischen Nation stellte jedoch (noch) kein Identifikationsmodell dar. Die Bilder mit Demonstrationscharakter führen dem Betrachter ein Geschehen vor oder fordern ihn zu etwas auf, diejenigen mit Identifikationscharakter visualisieren Sicht- und Verhaltensweisen. Die Schrift dient wie in Abbildung 2 der Bekräftigung, ist selten erklärend oder den Bildgedanken weiter führend. Die Sprache ist meistens Persisch, selten Pashto und für Koranzitate Arabisch. Insgesamt gleichen die Bildaussagen formelhaften Parolen: Die Bilder werden zu Schlagbildern (Aby Warburg).

### Kampf den Feinden

Die Hälfte des Bildkorpus stempelt die afghanische Regierung und die Sowjetunion zu Feinden, wobei stellvertretend für die Sowjetunion oder den Kommunismus die Generalsekretäre der KPdSU, das Symbol Hammer und Sichel sowie der Russische Bär stehen. Abbildung 1 demonstriert das «wahre Ziel» des «roten Wegs». Andere Bilder zeigen Gorbatschow und seine Vorgänger als Opfer der afghanischen Parteiflügel Khalq und Parcham. Deren Brille blendet in Abbildung 2 Andropow und die Hörner dämonisieren ihn. Hammer und Sichel zeigen seine ideologische Gesinnung. Dieses allgegenwärtige Symbol wird in Abbildung 3 als den Frieden tötend entlarvt, die bildfüllende Grösse verleiht ihm Macht. Eine Anzahl Zeichnungen entmenschlicht den Feind und erklärt ihn als Tier wie Hund, Geier oder Schwein dargestellt als unrein. Warnbilder zeigen Bombenregen, die Taktik der verbrannten Erde und Kriegsvertriebene.

Zielscheibe für diese Bildpropaganda sind auch die Führungsfiguren der Demokratischen Volkspartei Afghanistans. Dass der Machtkampf zwischen den beiden Parteiflügeln Khalq und Parcham auch nach dem sowjetischen Einmarsch anhielt, visualisiert Abbildung 4: Breschnew gerät ins Schwitzen beim Be-



Abbildung 1: Weg in den Abgrund.

© Bilder: Stiftung Bibliotheca Afghanistanica, Bubendorf.

mühen, die Braut Khalq mit dem Bräutigam Parcham zu verheiraten. Auch die staatlichen Repressionen oder die politische Indoktrination werden angeprangert. Oder Präsident Karmal wird der Doppelzüngigkeit bezichtigt. Die Bilder zeigen ihn auch als Sprachrohr Moskaus, als Marionette, als dressierten Papagei oder als durstigen nach Wodka lechzenden Esel oder als Hund, der den Schmutz von den Schuhen des Kremelführers leckt. Insgesamt schreiben die Bilder den afghanischen Präsidenten eine doppelte Rolle zu: Als Akteure werden sie verurteilt, kriminalisiert, entmenschlicht und dämonisiert; als Opfer Moskaus erwartet sie das Verderben.

### Religion und Tradition

Die Hälfte der Bilder nimmt Bezug auf Religion oder Tradition. Der Lobpreis «Gott ist gross», Allahu akbar, steht für die Wiedergeburt des Glaubens oder ist Schlachtruf. Gesteigert wird er mit Licht-

strahlen. Licht hat im Islam eine starke spirituelle Bedeutung; schon der Prophet Muhammad soll die erste Offenbarung auf dem Berg des Lichts erhalten haben. Der Glaube wird mit erhobenem rechtem Arm und ausgestrecktem Zeigefinger bezeugt. Dolch oder Schwert repräsentieren religiöse Kraft und den Glaubenskampf, *Ġihād*. Zentral im Motivrepertoire ist der Glaubenskämpfer, *Muġāhid*. Mit der Gottes Hilfe ist er unbesiegbar, am extremsten visualisiert dies die übergrosse Hand des *Muġāhid*. In Abbildung 5 steht sie schützend vor Afghanistan, die Geschosse prallen an ihr ab und der Begriff *Ġihād* verwandelt den politischen Widerstandskampf in einen religiösen. Zu diesem fordert in Abbildung 6 eine ältere Frau den Betrachter auf. Das Bild geht auf Alfred Leete's Plakat von Lord Kitchener zurück. Wahrscheinlich diente aber Dimitrij S. Moors Version «Hast du dich als Freiwilliger gemeldet?» von 1920 als unmittelbare Vorlage. Nachweisbar deuteten die Zeichner mehrere frühe sowjetische und westliche Plakate auf die afghanische Frage um, zeichnerisch ansprechend, aber ohne die Symbolik der Originalen zu erreichen.

Afghaninnen werden teils als Opfer, teils als Akteurinnen dargestellt. Gestandene Frauen fordern Männer zum aktiven Widerstand auf, wie die ältere Frau, die ihrem Sohn ein Gewehr mit aufgestecktem Bajonett in die Hand drückt und ihn zur Verteidigung des Vaterlands auffordert. Dagegen sind junge Frauen als Kriegsoffer oder als im Glauben Trost Suchende zu sehen. Mit einer Ausnahme: In einer Fotomontage erhebt eine junge Frau die Fahne des Islam. Der Text verweist auf die Nationalheldin Mallalay, die der Legende nach die Afghanen 1880 in der Schlacht von Maywand gegen die Briten siegreich anführte.

Kleidung wird ganz bewusst eingesetzt. Traditionelle signalisiert das Vertraute, Afghanische, wogegen Anzüge, Krawatten und fehlende Kopfbedeckung die sowjetischen und afghanischen Politiker zu «Westlern» stempeln. Ländliche Kreise bezeichneten Städter bloss aufgrund ihrer Kleidung als «Kommunist». Mit diesem Stereotyp spielen die Bilder, um Freund und Feind auszudrücken.

### Propaganda und traditionelle Bilderwelt

Die afghanische Volksmalerei kombiniert Fremdes oder Technik wie Filmschönheiten, subtropische Landschaften, exotische Tiere, Eisenbahnen und



Abbildung 3: Tod dem Frieden.

Flugzeuge mit mythischen Elementen in bunten Farben und starken Kontrasten. Dagegen orientieren sich die Widerstandsbilder an Politik und Kriegsgeschehen. Ihnen fehlt die überbordende farbliche und ornamentale Üppigkeit der Volkskunst, und sie wirken trotz Witztechnik und karikierenden Elementen westlich nüchtern. Auf das afghanische Auge dürften sie fremdartig, aber durchaus revolutionär gewirkt haben, zumal politische Cartoons weitgehend unbekannt waren. Über ihre Rezeption gibt es nur indirekte Hinweise. Andere Widerstandsgruppen haben Motive und Stil kopiert. Einen Anhaltspunkt liefert auch das Verpackungsmaterial der attraktiven, mehrfarbigen Zündholzbriefchen. Darauf stand in Persisch und Pashto, sie seien ein «bescheidenes Geschenk» für Widerstandskämpfer. «Fordert für sie keine Bezahlung», «gebt nicht mehr als ein Briefchen pro Person» wird vorgeschrieben und gewarnt, sich beim Verteilen nicht in Gefahr zu begeben.



Abbildung 4: Erzwungene Heirat.

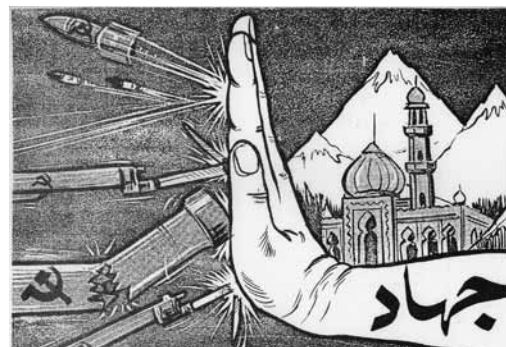


Abbildung 5: Mächtige Hand.

Die staatliche Propagandamaschinerie nach sowjetischem Agitprop-Vorbild florierte in den Kriegsjahren, fruchtete aber wenig. Plakate der Regierung gegen die Opposition ähnelten zum Teil den Bildern der *International Islamic Front of Afghanistan*. Beide Lager waren mit der sowjetischen Rhetorik und Bildsprache vertraut. Die *International Islamic Front* dürfte mehr oder weniger bewusst die «Waffen des Feindes» übernommen haben. Dies zeigt sich auch in der Rhetorik der *Šabnāma*, den im Untergrund hergestellten Nachtbriefen, einem anderen Propagandamittel des Widerstands. Das wirksamste Mittel war aber der Aufruf zum *Ġihād*. Die Religion stellte die einzige Klammer in der heterogenen Gesellschaft dar; das Bekenntnis zum Islam wirkte mobilisierend und stärkte das Selbstwertgefühl.

Insgesamt widerspiegeln die oft witzigen Zeichnungen der *International Islamic Front* die in den Köpfen vorhandenen Denkbilder und verkörpern einen

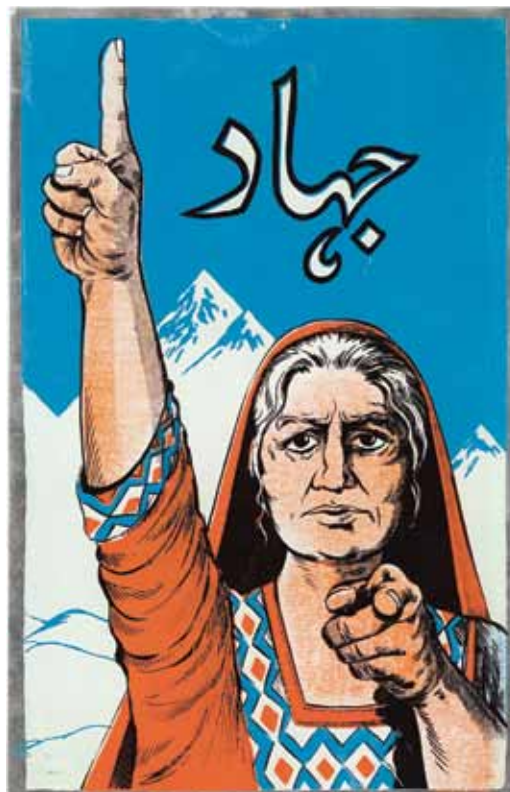


Abbildung 6: Ġihād.

Teil der Mentalitätsgeschichte des Widerstands. Nicht selbstverständlich war, dass eine Gruppe sie in so hoher zeichnerischer Qualität visuell umzusetzen vermochte.

Chebel, Melek (1995), *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation*. Paris.

Giustozzi, Antonio (2000), *War, Politics and Society in Afghanistan 1978-1992*. Washington D.C.

Henatsch, Martin (1994), *Die Entstehung des Plakats. Eine rezeptionsästhetische Untersuchung*. Hildesheim, Zürich, New York.

Hyman, Anthony (1985), «Propaganda posters of the Afghan Resistance», in: *Central Asian Survey. Incidental Papers Series Nr. 3*. Oxford.

Hyman, Anthony (1992), *Afghanistan and Soviet Domination, 1964-91*. London.

International Internal Islamic Front, *Charter und Begleitbrief*, undatiert. Stiftung Bibliotheca Afghanica, Bubendorf.

Shalinsky, Audry C. (1993), «Women's Roles in the Afghanistan Jihad», in: *International Journal of Middle Eastern Studies*. Vol. 25.

Vogel, Martha (2008), *Roter Teufel – mächtiger muğāhid. Widerstandsbilder im sowjetisch-afghanischen Krieg 1979-1989*. Wien.

Elliott Colla

## The Persistence of Jokes

And that is what it looks like when an Arabist starts joking about Arab jokes – jokingly funny!

(Imagined jokes!)

My friends laughed and called me a «revolution tourist» – which wasn't incorrect, since part of my reason for coming was to see what was happening up close. But the other reason, of course, was to visit the state archives to check on the status of my application. Last fall, I wrote up a vague proposal for research I intended to undertake on the inefficiencies of cotton pricing in the nineteenth-century. I submitted the proposal in triplicate: one to the head of the Ministry of Higher Education; one to the section of the Ministry of Culture which oversees the administration of the State Archives; and one to the head of the particular archive for which I sought permission. I was optimistic when I first submitted my application – not just because I had a foreign research institution backing me, but because my advisor had contacted the archives director and requested his assistance in expediting my request.

But now, after these last few months, I had begun to worry that my proposal might fall through the cracks with everything else going on. Or that it might be rejected in a wave of zealous post-revolution cleaning. It was only after I arrived for my visit that I discovered that the same people I used to know at the ministry were still in charge. I scheduled a visit to the archive as soon as possible. I would pay a call to the head of the archive. I would greet him, sit with him, drink tea with him, and finally, just before leaving, hear something about the progress of my application. Years ago, the last time I was working in these archives, I used to bring this man various gifts—Edward Said's latest

*Elliott Colla is associate professor in the Department of Arabic and Islamic Studies at Georgetown University, Washington, D.C. The following article, his ("creative") contribution to the topic of jokes, is reproduced with the permission of the author from www.jadaliyya.com (May 30, 2011).*

book, a Montblanc pen, particular opera CDs that he had made a point of mentioning to me. I made sure to see him whenever I was about to travel abroad and then again on my

return to Cairo. Just as I left the apartment, I felt in my jacket pocket for the small box of cuff-links I had purchased in Heathrow duty-free.

The director must have appreciated my gift, because just as our interview was coming to an end, he announced that it was a shame I came all the way from Washington without getting to see what the archives had in store for me. He winked at me as pressed a button under his desk. When his secretary arrived, he told her to let me into the reading room and to make sure I was given whatever reference works I needed. He shook my hand vigorously, and I said I would back as soon as the permission came through. The next thing I knew, I was in the beautiful cool quiet of the reading room, looking through reference books.

Frankly, it was a letdown, though through no fault of the archive. I was simply not prepared to do "research" that day. Not surprisingly, I looked up things at random and found nothing at all. A couple hours passed as I skimmed registers to no avail, pretending to find important things and making notes in the only pieces of paper I'd brought with me that day—my agenda. The other researchers nodded at me as they left for lunch and I was soon alone with the sleepy assistants. I knew I was wasting my time, but I also knew it'd be stupid to leave, since who knew how long it'd be before I'd be back in here again.

I was thumbing through the letter "nun" in an index of registers for Ismail Pasha's rule. I thought first "nasij" might bear fruit, then turned back to search