

Till Ansgar Baumhauer

KUNST UND KRIEG IN LANGZEITKONFLIKTEN

Visuelle Kulturen im Dreißigjährigen Krieg und im heutigen Afghanistan

Till Ansgar Baumhauer

KUNST UND KRIEG IN LANGZEITKONFLIKTEN

Visuelle Kulturen im Dreißigjährigen Krieg und im heutigen Afghanistan

REIMER

Diese Publikation beruht auf der Ph.D.-Arbeit „WARTIFACTS. Kriegsdarstellungen in der visuellen Kultur von Langzeitkonflikten in Mitteleuropa 1618–1648 und Afghanistan (seit 1979)“, die 2015 an der Fakultät Gestaltung der Bauhaus-Universität Weimar als Abschlussarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Doctor of Philosophy (Ph.D.) erfolgreich verteidigt wurde.

Betreuer der Ph.D.-Arbeit waren Ao. Univ.-Prof. Doz. Mag. art. Dr. phil. habil. Marion Elias, Universität für angewandte Kunst Wien (wissenschaftlich-theoretischer Teil) und Prof. Norbert W. Hinterberger, Bauhaus-Universität Weimar (künstlerisch-forschender Teil), als externer Gutachter wurde Prof. Dr. Jürgen Wasim Frembgen, Museum Fünf Kontinente, München, hinzugezogen.

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Alexander Burgold · Berlin

Umschlagabbildungen:

Oben: Hans Ulrich Franck: Aus der Serie mit Kriegsdarstellungen: Der unerwartete Überfall, 1656, vgl. Farbabb. 136 a
© StiftsMuseum Xanten.

Unten links: Till Ansgar Baumhauer: Historische Unschärfe V, 2011/12, vgl. Farbabb. 136.

Unten rechts: Wekil Ahmad Hakkani und Till Ansgar Baumhauer: Der unerwartete Überfall, 2013/14, vgl. Farbabb. 142.

Papier: Galaxi Supermat, 135g/m²

Schrift: FS Albert Pro

Mit 211 Farb- und 40 s/w-Abbildungen

Druck: druckhaus köthen GmbH & Co. KG · Köthen

© 2016 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01551-2

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	9
Einleitung.....	14
TEIL EINS: Zwei kriegerische Langzeitkonflikte im Vergleich	21
Kapitel 1: Der Dreißigjährige Krieg – ein kurzer Überblick.....	22
Der Böhmischo-Pfälzische Krieg (1618–1623).....	23
Der Niedersächsisch-Dänische Krieg (1623–1630).....	24
Der Schwedische Krieg (1630–1634).....	24
Der Schwedisch-Französische Krieg (1635–1648).....	25
Kapitel 2: Afghanistan – ein Land im Schnittpunkt der Kulturen und sein Leiden an einem nicht beendeten kriegerischen Konflikt.....	27
Historischer Abriss über die Geschichte Afghanistans bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.....	27
Das 19. und frühe 20. Jahrhundert bis zum Ende der afghanischen Monarchie.....	28
Die Ausrufung der Republik und die sowjetische Besatzung (1973–1989).....	29
Der Bürgerkrieg und das Erstarken der Taliban (1989–2001).....	30
Der 11. September 2001 und die internationale Intervention „Enduring Freedom“ in Afghanistan.....	31
Kapitel 3: Die „Neuen Kriege“ und „Low Intensity Conflicts“ als Vergleichsebene für die Konflikte im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation 1618–1648 und in Afghanistan seit 1979.....	33
Herfried Münkler: „Die neuen Kriege“.....	33
Mary Kaldor: „Neue und alte Kriege“.....	37
Martin van Creveld: „Die Zukunft des Krieges“.....	40
Kritik an den Theorien zu den „Neuen Kriegen“.....	42
Die Zusammenschau des Dreißigjährigen Krieges und der aktuellen Entwicklungen im arabischen Kulturraum in der Publizistik.....	43
Kapitel 4: Andere Ebenen kultureller Parallelen zwischen den beiden untersuchten Konflikten.....	45
Religiöse Restriktionen und Kriegswirtschaften.....	45
Legitime Gewalt und Kriegsgräuelt.....	46
Die Position des Einzelnen in der Gesellschaft.....	49

Der Umgang mit kulturellem Erbe und die Zeugenschaft der Künste im Krieg	51
Lyrik.....	52
Musik.....	53
Erzählende Literatur	55
Bildende Künste.....	56
Plakate und Flugblätter als politisches Medium und als Spiegel der gesellschaftlichen Realität.....	57
TEIL ZWEI: Der Dreißigjährige Krieg (1618–1648) in den visuellen Kulturen seiner Zeit	61
Kapitel 1: Die Situation bildender Künstler in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges und die Rezeption ihrer Werke.....	62
Kapitel 2: Der Dreißigjährige Krieg in den visuellen Kulturen seiner Zeit.....	69
Votivtafeln mit Schilderungen von Kriegserfahrung aus dem Dreißigjährigen Krieg.....	72
Totentänze und Tödlein.....	75
Darstellungen künstlerischen Schaffens im Dreißigjährigen Krieg	83
Die Darstellung von Kriegshandlungen und Alltagskriegserfahrungen des Dreißigjährigen Krieges in „Capricci“ und „Soldatenbüchlein“ und von ihnen abgeleiteten Werkformen	88
„Capricci“ und „Soldatenbüchlein“ – Kriegsdarstellungen in der Druckgrafik als Kabinettstücke und als Werbungs- und Anschauungsmaterial für Rekruten und Soldaten zugleich	89
Hans Ulrich Franck	90
Die Serie mit Kriegsdarstellungen von Hans Ulrich Franck	90
„Der unerwartete Überfall“ und „Der nächtliche Überfall“.....	93
Der Monogrammist CR	96
Jacques Callots Radierfolgen zu den Schrecken des Krieges	98
„Les Grandes Misères de la guerre“.....	99
„La Pendaison“ als Dokument kriegerischer Ereignisse.....	101
Leonhard Kern – Kleinplastiken mit Gewaltthematik im Kriegskontext.....	111
Kerns kleinplastisches Werk	112
Eine „Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg“	113
Menschenfresserei als Motiv in Kerns Kleinskulpturen.....	114
Kriegsklage.....	118
Der Hungertod als Thema einer Kleinskulptur	119
TEIL DREI: Afghanistan. Krieg und visuelle Kulturen seit 1979.....	123
Kapitel 1: Helden auf drei Rädern – die Motorradrikschas von Herat.....	124
Zur Bauweise der Motorradrikschas.....	125
Die Dekoration der Herater Rikschas	126
Die Dekorateure und Rikschamaler	127
Techniken der Dekoration.....	129
Die Motivik der Herater Rikschamalereien	130
Heldentypen auf Herater Rikschas	131
Shahrukh Khan und die Liebe.....	131
Helden der Popkultur: Kämpfer und Schauspieler.....	133
Der wehrhafte Muskelmann.....	134
Der Mann mit der Pfauenfeder.....	135
Kriegshelden.....	136

Männliches Selbstverständnis in Afghanistan.....	137
Kampffjet, Linienflugzeug, Feuerball und Rakete.....	138
Visuelle und kulturelle Bezüge zu verwandten Phänomenen: Parallelen und Unterschiede zwischen den Herater Motorradrikschas und bemalten LKW in Afghanistan und Pakistan.....	141
Bezüge zu Rikschas in Bangladesch.....	143
Kapitel 2: Widerstandsbilder gegen die sowjetischen Invasoren in den 1980er Jahren.....	146
Kapitel 3: Kriegsteppiche – zur Problematik eines neuartigen Genres in der afghanischen Teppichknüpferei.....	150
Der afghanische Teppich und seine Entwicklung seit Beginn des 20. Jahrhunderts.....	151
Das Auftauchen von Teppichen mit Kriegsmotiven.....	152
Motivische Gruppen innerhalb der Kriegsteppiche.....	154
Die Ursprünge der Kriegsteppiche.....	155
Zur Wandlung traditioneller Ornamente in Kriegsmotive.....	157
Die Käufer.....	158
Militärische Motive in afghanischen Teppichen: Die Kultur wird vom Krieg durchdrungen.....	160
Die Deutung von Kriegsteppichen als Frage des wissenschaftlichen Blickwinkels.....	161
Teppiche mit in traditionelle Gestaltungsmuster eingebundenen Kriegsmotiven.....	163
Ein Kriegsteppich mit zwei gegenständig positionierten Panzern im Hauptbildfeld.....	164
Ein Figurenteppich mit Streumotiven und Helikoptern.....	166
Bildteppiche: Der Krieg als visuelle Erzählung.....	166
Kriegsteppiche als Zeitdokumente.....	167
Ein Kriegsteppich mit der Darstellung des Kampfes um Dschalalabad am 05.03.1989.....	167
Kriegsteppiche als Memorabilien und als Bilder der Verehrung.....	169
Der Kampf mit dem Teufel.....	170
Teppiche als Propagandamedien.....	171
Ein antisowjetisches Flugblatt wird zum Knüpftteppich.....	173
Ein Teppich mit der Darstellung von Landminen.....	174
Teppichknüpferei als Möglichkeit der Verarbeitung von Gewalterfahrung.....	175
Kriegsteppiche seit den 1990er Jahren – vom Dokument zum Massenprodukt.....	176
Ornamental aufgefasste Kriegsteppiche mit Motivrastern aus Kriegsgerät.....	176
Landkartenteppiche mit Kriegsmotiven.....	177
Teppiche mit Motivik des Anschlags auf das World Trade Center in New York am 11. September 2001.....	179
Flugblätter der US-amerikanischen Streitkräfte als Bildvorlagen für Kriegsteppiche seit 2001.....	182
Kapitel 4: Die Entwicklung der modernen bildenden Kunst in Afghanistan als akademische Disziplin und Abbild der Realität.....	184
Zur Geschichte der Malerei in Afghanistan.....	184
Malerei in Afghanistan seit dem späten 19. Jahrhundert.....	185
Kunst in Afghanistan und ihre Bezüge zu den modernistischen Entwicklungen zeitgenössischer Kunst in benachbarten Staaten.....	187
Kultur und bildkünstlerische Arbeit unter den Taliban.....	188
Film, Fernsehen und Musik unter der Herrschaft der Gotteskrieger.....	189
Die aktuelle Situation der jüngeren Kunstszene in Afghanistan.....	190
Der Afghan Contemporary Art Prize.....	192
Die universitären Ausbildungsmöglichkeiten: Künstlerische Lehre in Kabul.....	193
Das Turquoise Mountain Institute/Institute for Afghan Arts and Architecture.....	193
Die Fakultät für bildende Kunst an der Universität von Kabul.....	194
Das Center for Contemporary Art Afghanistan (CCAA).....	195

Die Fakultät für bildende Künste an der Universität Herat	196
Beispiele zeitgenössischer Malerei mit kriegsbezogener Thematik	197
Mohammad Ibrahim Habibi: Eine Landkarte von Afghanistan mit Kriegsmotiven	197
Sayed Navidulhaq Fazly: Aufruhr	198
Bilder zur Situation der Frau in Afghanistan	199
Stärker abstrahierende Formen der Darstellung von Kriegserfahrung	200
Kapitel 5: Transformationen des Schreckens in Film und Fotografie sowie Monumente des Erinnerns	201
Film und Fotografie	201
Die Taliban-Porträts von Kandahar	202
Die „Ordinary Heroes“ von Jeanno Gaussi	204
Die Kriegerklischees des Aman Mojadidi	205
Orte des Gedenkens an den Dschihad gegen die Besatzer:	
Das Denkmal des Sieges gegen die sowjetischen Truppen in Herat	205
Das Dschihad-Museum von Herat	206
Das Gedenken an zivile Opfer kriegerischer und terroristischer Gewalt	207
Die Omnipräsenz kriegerischer Relikte	207
Krieg als Motiv im Kunsthandwerk	207
Krieg in der Welt der Kinder: Spielzeuge	208
Kinder als Zeugen des Krieges	208
 TEIL VIER: WARTIFACTS. Der künstlerische Teil des Forschungsprojekts	211
 Kapitel 1: Kunst und Gewalt – eine Rückschau auf meine künstlerische Arbeit vor Beginn des Ph.D.-Studiums in Weimar	212
 Kapitel 2: Die vier Aufenthalte in Afghanistan 2009–2011	214
 Kapitel 3: Der künstlerische Teil der Arbeit im Kontext künstlerischer Forschung	216
 Kapitel 4: Die künstlerischen Einzelwerke	219
Welcome to Paradise I–III	219
Poems from Herat I–VII	220
Rubab	221
total burnout (kunduz version)	222
Hinterbliebene	223
Die Serie „Entknüpfung“	224
Ein Einschub: Künstlerische Arbeit unter Beteiligung afghanischer Kunsthandwerker	226
Die Serie „Historische Unschärfe“	229
Little shop of horrors	235
Welcome to the World of Wartifact (Aktion im Rahmen der Kunstlermesse Dresden 2013)	235
Brands for the Battle	235
familienerbe.exe: Das Konzept für eine Kooperation mit dem Gerhard-Marcks-Haus Bremen	237
 Zusammenfassung	239
 Anhang	241
Katalog und Bildnachweis	241
Literaturverzeichnis	248
Register	260

Vorwort

Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs gab es wohl kaum ein politisches Ereignis der Frühen Neuzeit, das die kollektive Erinnerung im deutschsprachigen Kulturraum so geprägt hat wie der Dreißigjährige Krieg.¹ Sein Ende ermöglichte mit der Verkündung des Friedens von Münster und Osnabrück am 24.10.1648 in vielfacher Hinsicht den Aufbruch in eine neue Epoche. Diesem Friedensschluss waren zähe Verhandlungen zwischen den Konfessionen und den am Krieg Beteiligten vorausgegangen, und der zuletzt gefundene friedensstiftende Kompromiss zwischen allen beteiligten Parteien beendete einen Dauerkonflikt, der in Verbindung mit Hungersnöten und Seuchen über einen Zeitraum von dreißig Jahren hinweg große Flächen Mitteleuropas, heute weitgehend auf dem Territorium der Bundesrepublik Deutschland sowie von Elsass und Lothringen, Österreich und im heutigen Tschechien gelegen, zu notleidenden,

verwüsteten und entvölkerten Regionen gemacht hatte.² Aus heutiger Sicht kann für die Zeit zwischen 1600 und 1700 unter Verweis auf die vielen, fast zeitgleichen kriegerischen Konflikte in benachbarten Ländern von einem Jahrhundert gesprochen werden, das durch einen „martialischen, bellizistischen [kriegstreiberischen] Grundcharakter“³ geprägt war. Der Dreißigjährige Krieg hinterließ Regionen, die Jahrzehnte brauchten, um sich zu erholen. Er verwüstete Handels- und Kulturzentren wie Magdeburg, das am 20.05.1631 durch die Truppen des Generals Tilly⁴ nahezu dem Erdboden gleichgemacht wurde, und natürlich gehörten zu seinen Hinterlassenschaften neben Zehntausenden von Kriegstoten und -versehrten auch Tausende von Söldnern und Landsknechten, die mit dem Friedensschluss Lohn und Brot verloren hatten und sich nach vielen Jahren kriegerischer Tätigkeit wieder in eine neu entstehende Zivilgesellschaft eingliedern mussten.

- 1 Vgl. Medick, Hans; Krusenstjern, Benigna von (2001): „Die Nähe und Ferne des Dreißigjährigen Krieges“. Einleitung zu: Krusenstjern, Benigna von; Medick, Hans (Hg.) (2001): *Zwischen Alltag und Katastrophe. Der Dreißigjährige Krieg aus der Nähe* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Institutes für Geschichte 148), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, S. 13–36; hier: S. 13. Erst der Erste Weltkrieg „löste als ‚Großer Krieg‘ den Dreißigjährigen Krieg in seiner einzigartigen Stellung für das kulturelle Gedächtnis der Deutschen ab“: Schindling, Anton (2001): „Das Strafgericht Gottes. Kriegserfahrungen und Religion im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges. Erfahrungsgeschichte und Konfessionalisierung“, in: Asche, Matthias; Schindling, Anton (Hg.) (2001): *Das Strafgericht Gottes. Kriegserfahrungen und Religion im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges*, Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, S. 11–51; hier: S. 14.
- 2 Im Laufe des Krieges sollen „etwa bis zu 40 Prozent der Vorkriegsbevölkerung im Reich“ ums Leben gekommen sein: ebd., S. 47, unter Verweis auf Franz, Günther (1979): *Der Dreißigjährige Krieg und das deutsche Volk. Untersuchungen zur Bevölkerungs- und Agrargeschichte*, Stuttgart: Gustav Fischer Verlag, 4. Auflage, S. 47.
- 3 Schindling (2001), S. 11.
- 4 Johann 't Serclaes von Tilly, flämischer Adliger und Feldherr (geboren 1559 auf Schloss Tilly [Brabant], gestorben 1632 in Ingolstadt).

Zugleich initiierten die Friedensverhandlungen von Osnabrück und Münster einen rechtlichen Neugestaltungsprozess und werden bis heute vielfach als Geburtsstunde des Völkerrechts begriffen. Damit veränderte sich auch der politische Umgang mit kriegerischen Konflikten und die Rolle von Armeen sowie deren staatlicher Anbindung. Noch heute ist das Gesicht Mitteleuropas von der ererbten Erfahrung des Dreißigjährigen Krieges tiefer geprägt, als man gemeinhin annehmen würde, und Kunst und Kultur sind an vielen Stellen eher unbemerkt von ihr durchdrungen.

Ein Konflikt von vergleichbarer Länge herrscht auch derzeit, und Deutschland ist ebenfalls in ihn involviert, jedoch ohne dass häufig ein Bezug zwischen diesen beiden Kriegserfahrungen hergestellt würde.⁵ Dieser Konflikt findet in Zentralasien statt, genauer gesagt in Afghanistan, das 1979, nach vorangegangenen politischen Umstürzen der 1970er Jahre, zum Ziel einer sowjetischen Invasion wurde und seither, mit wechselnden Kriegsakteuren und immer wieder neuen Gegneraufstellungen, nicht mehr zur Ruhe gekommen ist. Eine Epoche unter dem Regime der Taliban (1995–2001) führte zwar in weiten Teilen des Landes zu einem Ende der Kämpfe, jedoch gingen in den nördlichen Regionen die Auseinandersetzungen zwischen den religiösen Fundamentalisten aus den Reihen der Taliban und den Kriegern der sogenannten „Nordallianz“ weiter, so dass die afghanische Zivilbevölkerung auch in dieser Zeit nur begrenzt zur Ruhe kam. Zudem war das Regime der Taliban mit seinen gravierenden Restriktionen im gesellschaftlichen, kulturellen und weltanschaulichen Bereich ausgesprochen gewaltsam. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass auch der Dreißigjährige Krieg aus verschiedenen Phasen bestand, in denen nur regional massive Kriegsbelastungen zu verzeichnen waren. Doch diese Verkettung mehrerer kriegerischer Konflikte auf dem Territorium des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation wurde schon von Zeitgenossen als „zeitgeschichtliche ‚Einheit‘ aufgefaßt“⁶, und dies kann man ebenso für den Konflikt in Afghanistan feststellen. Insofern ist die Zusammenschau beider Kriege durchaus begründet.

Meine vier Aufenthalte im westafghanischen Herat zwischen 2009 und 2011 konfrontierten mich mit der Erfahrung, dass ein Land im Kriegszustand sich in seinem Alltag meist gänzlich anders „anfühlt“, als man das als Kind einer Nachkriegsgeneration erwarten würde, dass also Kriegswirklichkeit wenig mit den Bildern gemein hat, die man sich in der Vorstellung von ihr macht. Vielmehr war der erste Aufenthalt in Herat (und die folgenden in noch stärkerem Maße) für mich ein beeindruckendes Beispiel menschlicher Widerstandsfähigkeit und Resilienz gegen das Elend des Krieges und der Ungerechtigkeit.⁷ Als 2009, im dreißigsten Jahr seit der Invasion der Sowjettruppen auf afghanischem Boden, im Gespräch mit einheimischen Kollegen plötzlich die Assoziation im Raum stand, dass Deutschland einen derart langen kriegerischen Konflikt auch in seinem kulturellen Gedächtnis gespeichert hat, wurde zugleich die erstaunliche Tatsache sichtbar, dass kaum ein Deutscher mit dem Dreißigjährigen Krieg mehr verbindet als eine lose assoziative Kette von Schreckensbildern, Gewalt und Verwüstungen sowie die doch eher pittoresk empfundene Anekdote des Prager Fenstersturzes. In der kritischen Selbstüberprüfung wurde mir zugleich bewusst, wie punktuell das allgemeine Wissen um Kunst und Kultur jener Zeit ist beziehungsweise wie sehr internationale kulturelle Entwicklungen des 17. Jahrhunderts die Leistungen der Künstler überstrahlen, die im deutschsprachigen Raum während des Dreißigjährigen Krieges tätig waren. Zudem wurde in diesem und anderen Gesprächen in Herat deutlich, dass auf einer solchen gemeinsamen Erlebnisebene der Diskurs jenseits des kolonialen Gefälles zwischen Erster und Dritter Welt möglich war. Aus dieser Konstellation speiste sich mein Forschungsinteresse.

Es wäre vermessen, eine Arbeit präsentieren zu wollen, die beide Konfliktfelder zur Gänze aufzuarbeiten beansprucht. Daher habe ich mir eine Beschränkung hinsichtlich der untersuchten Inhalte auferlegt. Dazu zählt unter anderem, dass ich im wissenschaftlichen Teil dieser Arbeit auf erfahrene, jedoch nicht gestalterisch umgesetztes Kriegsleid nicht eingehen kann – man denke an den alliierten Angriff auf die beiden Tanklaster in Kundus

5 Deutschland war etwa zwölf Jahre an diesem Konflikt beteiligt, weswegen die Assoziation der dreißigjährigen Dauer sich auf den ersten Blick nicht aufdrängt, aber auch im Dreißigjährigen Krieg waren die staatlichen Konfliktparteien nicht zwangsläufig für die Gesamtzeit des Krieges involviert.

6 Medick; Krusenstjern (2001), S. 30.

7 Vgl. Baumhauer, Till Ansgar (2012): „Jacques Callot in Kunduz. Über die Schrecken (mehr als) Dreißigjähriger Kriege“, in: Matern, Tobias; Stelzig, Christine (Hg.) (2012): *Augenblick Afghanistan. Angst und Sehnsucht in einem versehrten Land*, München: Staatliches Museum für Völkerkunde, S. 83–89; hier: S. 84.

am 04.09.2009 ebenso wie an die Reaktionen der afghanischen Zivilbevölkerung auf den nächtlichen Amoklauf des amerikanischen Soldaten Robert Bales⁸ oder die Gewalttaten in Abu Ghraib, die zwar nicht die Afghanen, sondern die irakische Bevölkerung betrafen, aber durch Internet und Nachrichten natürlich auch ihren Weg nach Afghanistan fanden. Auch die Geschehnisse des 11. September 2001 und ihre Verarbeitung werden in dieser Publikation nur am Rande eine Rolle spielen.

Als bildender Künstler, dessen wissenschaftliche Arbeit sich im Forschungsfeld des „artistic research“, „practice-based research“ oder der „künstlerischen Forschung“ platziert, bin ich in meiner vorliegenden Arbeit in der glücklichen Lage, künstlerische und wissenschaftliche Erkenntnisproduktion miteinander zu verbinden und ineinander verschränkt weiterzuführen. Auch wenn von Historikerseite eine „Unsicherheit [...] beim Umgang mit Bildern“⁹ eingeräumt wird, der ich, gleichermaßen als Produzent wie als Rezipient von Visuellem, in weit geringerem Maße unterliege, erlaubt es mir diese Herangehensweise jedoch nicht ohne weiteres, das bereits gut beforschte Feld des Dreißigjährigen Krieges hinsichtlich der künstlerischen Transformationen von Kriegserleben noch um große Bereiche zu erweitern. Daher habe ich beschlossen, mich diesem historischen Konflikt in meiner schriftlichen Arbeit primär anhand einiger für die Fragestellung wesentlicher Künstlerpersönlichkeiten (oder ihrer Werke) unter historisch-kritischen Gesichtspunkten zu nähern und den für den Dreißigjährigen Krieg relevanten künstlerischen Artefakten zudem in meiner eigenen künstlerischen Arbeit besonderes Gewicht zu verleihen. Dennoch bin ich sicher, dass die von mir besprochenen Werke aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus dem Blickwinkel meiner Fragestellungen zusätzliche Facetten gewinnen werden. Zudem sind sie von großer Wichtigkeit für den interkulturellen künstlerischen Dialog, den ich im praktischen Teil meines Forschungsprojektes führe. Ich

werde mir also die Freiheit nehmen, keine unanfechtbare Gesamtschau der für mein Thema im weitesten Sinne relevanten künstlerischen Werke aus dem Dreißigjährigen Krieg vorzunehmen, sondern für den Leser einen trotz der thematischen Eingrenzung klaren, differenzierten Überblick zu schaffen.

Der künstlerischen Tätigkeit werden in der zeitgenössischen westlichen Gesellschaft mehr Funktionsweisen und Aufgaben denn je zugeschrieben; die Idee des von seiner eigenen Inspiration getriebenen manischen (Selbst-)Verwirklichers ist noch ebenso präsent wie die des gestalterischen Dienstleisters im Kontext der Kreativwirtschaft und die des im wissenschaftlichen Diskurs agierenden Kunstschaffenden an der Schnittstelle verschiedener kultureller und sozialer Bereiche. All diese Ideen von künstlerischer Tätigkeit haben ihre Berechtigung und bieten bildenden Künstlern ein Betätigungsfeld. Meiner persönlichen Auffassung nach stellt künstlerische Arbeit eine Möglichkeit dar, sich als Künstler zugleich mitten in den gesellschaftlichen Prozessen und jenseits eines rein pragmatischen Verwertbarkeitsgedankens zu bewegen. Mir bieten sich dadurch Möglichkeiten, die aus einem „Jenseits der Gesellschaft“ und auch aus einem „Querdenken“ entspringen, das in seinen teils linearen, teils assoziativen Abläufen gedankliche und gesellschaftliche Bereiche zueinander in Relation setzt, die ansonsten wenig Bezug aufeinander nehmen würden. Die vorliegende Schrift will genau dies tun: Neue Bezugssysteme entwickeln und durch sie vermeintlich Altvertrautes einer neuen Deutung zuführen. Zugleich nimmt sie zwischen ansonsten nicht miteinander in Verbindung stehenden kulturellen Bereichen eine dialogstiftende Scharnierfunktion ein. Natürlich muss das in einem System wissenschaftlich nachvollziehbarer Argumentation geschehen.¹⁰ Diese kann und soll freilich im Kontext der Diskussion um „künstlerische Forschung“ in weiter gefassten Grenzen stattfinden, als man ihr klassischerweise zumisst. Insofern bewegt sich

8 Vgl. dazu S. 47 dieser Publikation und z. B. www.zeit.de/politik/ausland/2013-8/afghanistan-massaker-bales-urteil (Besuch: 15.06.2014, 14.15 Uhr).

9 Bei Gräf, Holger Thomas (2001): „Die Schrecken des Krieges. Bilder vom Kriege aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges – Jacques Callot, Matthäus Merian und Valentin Wagner“, in: Hessisches Staatsarchiv Darmstadt in Verbindung mit dem historischen Verein für Hessen (Hg.) (2001): *Archiv für hessische Geschichte und Landeskunde. Neue Folge, Bd. 59*, Darmstadt: Staatsarchiv Darmstadt, S. 139–166; hier: S. 141, findet sich ein Verweis auf Heike Talkenberger (1994): „Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle. Methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde“, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 21, (1994), S. 289–313; hier: S. 289.

10 An diesem Punkt gliedert sich meine Arbeit in gewissem Sinne, wenn auch aus künstlerischer Perspektive, in die Reihe mentalitätsgeschichtlicher Untersuchungen ein; Roeck regt hierzu an, „es könnte in der Tat Aufgabe der historischen Verhaltensforschung sein, Befunde aus unserer Gegenwart mit solchen historischer Epochen zu vergleichen“; Roeck, Bernd (1996): „Der Dreißigjährige Krieg und die Menschen im Reich. Überlegungen zu den Formen psychischer Krisenbewältigung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, in: Kroener, Bernhard R.; Prüve, Ralf (Hg.) (1996): *Krieg und Frieden. Militär und Gesellschaft in der frühen Neuzeit*, Paderborn: Schöningh, S. 265–279; hier: S. 268.

die vorliegende Untersuchung in einem Spannungsfeld zwischen mehreren Polen, die auf sie einwirken. Die meiner künstlerischen Arbeit zugrunde gelegte Weltsicht (sei es hinsichtlich der Möglichkeiten künstlerischer Betätigung, sei es hinsichtlich gesellschaftlicher und politischer Fragestellungen) bildet für dieses Buch eine ebenso wichtige Basis wie das Bedürfnis, bildende Kunst als Kommunikationsmittel einzusetzen und die Möglichkeiten ihrer Erkenntnisfähigkeit, die ich denen der klassischen Wissenschaft gleichsetze, auszuschöpfen. So wird dieser Text mit den ihm zumindest gleichwertig zur Seite gestellten künstlerischen Werken, die integraler Bestandteil dieser Arbeit sind, zugleich Objektivität anstreben und Abbild meiner persönlichen Ideen und Interessen (und damit ein zutiefst privates „Produkt“) sein.

Die vorliegende Publikation bewegt sich daher auf vielen parallelen Ebenen zugleich. Als räumlich denkender bildender Künstler, der weniger mit zeitlichen Abläufen denn mit Gleichzeitigkeiten arbeitet, habe ich die Buchform eines wissenschaftlichen Fließtexts für den Theorieteil meiner Arbeit lange in Zweifel gezogen, zumal ich große Bereiche meiner persönlichen Erfahrung als eher empirischen Teil des forschenden Erkenntnisgewinns empfinde, diese sich jedoch in eine streng wissenschaftliche Arbeitsweise kaum einfügen lassen. Auf die Dauer und mit der Vertiefung in die einzelnen Themenbereiche und Fragestellungen meiner Arbeit erwachsen dann jedoch Stück für Stück Texte aus der Recherche, die sich in eine traditionell wissenschaftliche Form übertragen ließen. Mein Interesse an der Frage nach dem Verhältnis von Gewalt, deren Visualisierung und nach Aspekten ihrer Ästhetisierung sowie nach der Frage eines adäquaten Umgangs mit der Situation der Menschen in Afghanistan wird nach Abgabe meiner Arbeit nicht erlöschen. Daher eröffnet eine Forschungsarbeit, die wissenschaftlich relativ „barrierefrei“ rezipierbar ist, hoffentlich auch weiterführende Diskursfelder. Wesentlich komplexer kann sich die Gesamtheit meiner Untersuchung präsentieren, wenn sie die wissenschaftlichen wie künstlerischen Aspekte meiner Forschung in einem räumlichen, ausstellerischen Kontext erlebbar macht. Auch wenn in dieser Zweipoligkeit inhaltliche und gestalterische, geisteswissenschaftliche und anekdotische Aspekte nicht gleichrangig miteinander verbunden und einzelne Gesichtspunkte in die zweite Reihe verwiesen werden, indem ich sie in Form von Fußnoten an den Primärtext anschließe, so hoffe ich doch, den Leser mit einem Buch, in dem die persönliche Begeisterung in den wissenschaftlichen Untersuchungen noch zu spüren ist, auf eine Erkundungsfahrt mitzunehmen, in der die Untiefen und Schattenzonen eigener kultureller Identität

genauso ausgelotet und beleuchtet werden wie die Zeugnisse einer Kultur, die den meisten von uns fremd erscheint und die uns doch als adäquater Dialogpartner gegenübertritt. Genauso wie die Arbeit an meinem Promotionsprojekt für mich selbst zum Abenteuer geworden ist, das weit über die anfänglich erwarteten Aspekte hinausgeführt und viele faszinierende Begegnungen möglich gemacht hat, so soll die Lektüre dieser Forschungsarbeit in ihrer abschließenden Form wissenschaftlich fundierte Recherche und Entdeckungsfahrt zugleich sein.

Mein tiefer Dank gilt an dieser Stelle besonders Marion Elias, die den wissenschaftlich-theoretischen Teil meiner Arbeit betreute, und Norbert W. Hinterberger, der mir als Mentor für den künstlerisch-forschenden Teil der Ph.D.-Arbeit zur Seite stand. Beide haben sich mit großem Engagement und stets wachem Interesse mit meinen Fragestellungen auseinandergesetzt und mir zu jedem Zeitpunkt das Gefühl vermittelt, dass mein zeitweise ausuferndes Forschungsfeld letzten Endes zu wichtigen Ergebnissen führen würde. Für dieses Vertrauen und die damit einhergehende wohlwollend-kritische Unterstützung danke ich ihnen von Herzen. Auch an Jürgen Wasim Frembgen vom Museum Fünf Kontinente in München geht mein herzlichster Dank für die vielen wichtigen Gespräche, die wir geführt haben. Des Weiteren danke ich all den vielen Gesprächspartnern in Afghanistan, Europa und Übersee, die mir im Laufe des Schreibens an meiner Ph.D.-Arbeit dabei geholfen haben, die Fragestellungen meiner Forschung zu vertiefen und zu schärfen. Nicht unerwähnt bleiben soll die großartige Hilfe, die mir Monika Preller beim Lektorieren der fertigen Schrift leistete. Dafür sei ihr Dank gesagt. Über den gesamten Zeitraum der Arbeit an meinem Promotionsprojekt hinweg konnte ich mir der unverbrüchlichen Solidarität und Unterstützung meines Mannes sicher sein. Meine tiefe Dankbarkeit dafür sei ihm an dieser Stelle ausgesprochen.

Diese Arbeit wäre ohne finanzielle Förderung nicht in der vorliegenden Form leistbar gewesen. Daher gilt mein ausdrücklicher Dank dem Freistaat Thüringen für die Gewährung eines Promotionsstipendiums, aber auch meinen Eltern für deren (beileibe nicht nur finanzielle) Unterstützung. Der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen bin ich dafür zu Dank verpflichtet, dass sie sowohl die Produktion einiger Kunstwerke im Projekt „phraseing terror“ als auch deren Präsentation in der die Disputation begleitenden Ausstellung „WARTIFACTS. Gewalt und ihr Abbild in Langzeitkriegen“ großzügig unterstützt hat. Mein herzlichster Dank geht an dieser Stelle, stellvertretend für alle Mitarbeiter der ACC Galerie Weimar, an Frank Motz, dessen unermüdliche Hilfe eine Ausstellungspräsentation ermöglichte, die ich in meinen kühnsten

Träumen nicht für möglich gehalten hätte. Allen Museen, Sammlungen und Einzelpersonen, die mir Bilder für diese Publikation zur Verfügung gestellt haben, möchte ich an dieser Stelle ebenfalls ausdrücklich danken. In besonderem Maße gilt mein Dank auch den Künstlern aus Afghanistan, Deutschland und der Schweiz, deren Werke für die schriftliche Arbeit ebenso wie für die Ausstellung eine großartige Bereicherung darstellen. All diese Menschen haben mir dabei geholfen, meine Untersuchungen

über Zeiten und Räume hinweg durchzuführen und auf diesen Grenzgang jeden, den seine Neugier dieses Buch aufschlagen lässt, mitzunehmen.

In diesem Sinne wünsche ich dem Leser eine gute und spannende Reise.

Dresden im Oktober 2015

Till Ansgar Baumhauer

Einleitung

Zu allen Zeiten hat Krieg das Leben der von ihm heimgesuchten Menschen zutiefst betroffen und sich in den von ihnen hinterlassenen kulturellen und alltagsgeschichtlichen Zeugnissen niedergeschlagen. Wie Kriegserfahrung mit künstlerischen Mitteln verarbeitet und „ins Bild gesetzt“ werden kann, ist die zentrale Frage in der vorliegenden Studie. Aufgrund meiner mehrfachen Aufenthalte in Afghanistan und des unmittelbaren Erlebens der dortigen Alltagsrealität fiel früh die Entscheidung, in dieser Arbeit die visuellen Kulturen Afghanistans im dort seit 1979 andauernden kriegerischen Konflikt zu untersuchen. Vor dem Hintergrund des von mir für mein Promotionsprojekt angestrebten interkulturellen Dialogs war ein Rückgriff auf einen in seinem zeitlichen Ausmaß vergleichbaren Krieg aus meinem eigenen kulturellen Umfeld naheliegend, ebenso die sich hieraus ergebende Wahl des Dreißigjährigen Krieges als „Gegenstück“ zum Afghanistankrieg.

Die Ausgangsthese dieser Untersuchung lautet, dass beide Konflikte vergleichbar sind, sowohl in ihren militärischen Strukturen als auch in den Auswirkungen auf die Bevölkerung. Auch hinsichtlich der Formen von Kriegsverbildlichung in den visuellen Medien beider Kriege erwarte ich trotz der (religiös begründeten) unterschiedlichen Umgangsweisen mit dem figurativen Bild vergleichbare Momente. Zudem gehe ich davon aus, dass sich die Formulierung von Kriegserleben in beiden Fällen nicht nur in der bildenden Kunst, sondern ganz allgemein in den visuellen Kulturen und in weiteren künstlerischen Formen wie Literatur, Lyrik und Musik finden lassen.

Vor dieser Prämisse stellt sich die Frage, ob sich Darstellungen von Krieg in den beiden untersuchten Langzeitkonflikten von denen aus Kriegen kürzerer Dauer unterscheiden. Zudem fragt sich, ob die anzunehmende Traumatisierung der Bevölkerung durch die seit über drei Jahrzehnten andauernden Auseinandersetzungen sich in den visuellen Kulturen dergestalt niederschlägt, dass sie für einen Betrachter aus einem anderen Kulturkreis bzw. aus einer anderen Epoche erkennbar wird. Auch ist der Aspekt von großem Interesse, ob Krieg, der zur Alltagserfahrung geworden ist, spezielle, durch die Dauer der Konfliktbelastung geprägte Ausdrucksformen zeitigt.

In diesem komplexen Feld von Thesen und Fragen muss sich die für meine Arbeit angemessene Methodik aus verschiedenen Forschungsstrategien zusammensetzen, zumal künstlerische und wissenschaftliche Erkenntnismöglichkeiten sich in meinem Projekt nicht völlig decken (können). Grundsätzlich ist für die kulturübergreifenden Fragestellungen meiner wissenschaftlichen Arbeit ein bildwissenschaftlicher Ansatz mit einem erweiterten Bildbegriff vonnöten, der keine Hierarchisierung zwischen Hochkunst, Volkskunst und Kunsthandwerk vornimmt. Bei der Untersuchung der befragten Artefakte kommen zusätzlich ikonografische Fragestellungen mit zum Einsatz, ebenso wie historische Nachforschungen und Quellenstudium.

Im Umgang mit Artefakten aus zwei ganz unterschiedlichen Kulturen ist das Feld der Begrifflichkeiten, mit denen die Fragestellungen meiner Arbeit behandelt werden, nicht ohne Vorsicht begehbar. Dies beginnt

damit, dass prägnante Begriffe für den kulturellen Hintergrund, vor dem ich selbst stehe und aus dessen Blickwinkel ich fast zwangsläufig die Objekte meiner Untersuchung betrachte, gefunden werden müssen. Ich habe beschlossen, hier den Begriff der „westlichen Welt“ und das Adjektiv „westlich“ zu verwenden, auch wenn es einen hohen Grad an Unschärfe in sich trägt, da unter diesem Begriff nicht nur Europa und die Vereinigten Staaten, sondern auch Australien, Südafrika und andere, durch christliche Auswanderungsbewegungen geprägte Kulturen subsumiert werden. Die Idee des „Westlichen“ impliziert somit auch einen (nicht ausschließlich, aber zumindest wesentlich) christlich geprägten kulturellen Hintergrund.

Eine ähnliche Klärung soll hinsichtlich des Adjektivs „klassisch“ stattfinden. Unter diesem Begriff sei hier eine Auffassung verstanden, die eine Orientierung an gesellschaftlich tradierten Begriffs- und Deutungsmustern ebenso meint wie (im Zusammenhang mit den visuellen Kulturen) eine Bezugnahme auf tradierte gestalterische Übereinkünfte und ästhetisch verbindliche Ideale. Im Sinne der bildwissenschaftlichen Erweiterung des Blicks auf die Aussagefähigkeit visueller Kulturen im allgemeinen hin ist auch die bereits erwähnte Trennung zwischen Kunst, Kunsthandwerk, Volkskunst und Kitsch, die im europäischen Raum und im dort beheimateten Wissenschaftsdiskurs vollzogen wird, für meine Untersuchung nicht dienlich. Sie trägt einen Wertungsmaßstab in sich, der es einerseits schwer möglich macht, Zeugnisse aus dem Dreißigjährigen Krieg unvoreingenommen auf ihre narrativen Potenziale hin zu untersuchen, ohne sie hinsichtlich ihrer künstlerischen oder handwerklichen Qualität klassifizieren zu wollen; andererseits ist die Begriffstrennung in Kunst und Kunsthandwerk für den orientalistisch-islamischen Kulturkreis schlicht nicht zielführend. Eine so geartete qualitative Auslese wäre für die zu bearbeitenden Fragestellungen, die den mentalitätsgeschichtlichen und alltagskulturellen Bereich nicht nur berühren, sondern tief in ihn eindringen, sogar ausgesprochen kontraproduktiv.

Ich beschränke mich in dieser Untersuchung auf die Darstellung kriegerischer Motive in den visuellen Kulturen der beiden bereits angesprochenen Langzeitkonflikte. Den Begriff der „Kriegserfahrung“ im wissenssoziologischen Sinne¹¹ werde ich an dieser Stelle nicht

anwenden, wenngleich mir bewusst ist, dass er immer wieder, beispielsweise in den Bildern männlicher Selbstrepräsentation auf afghanischen Fotografien,¹² indirekt zum Vorschein kommt: „Wahrnehmungsdispositionen, Wissensbestände und Deutungsmuster vergangener Kriegserfahrungen bestimmen in einer in den Tiefenschichten des Bewußtseins der Menschen sedimentierten Form die Wahrnehmung und Deutung gegenwärtigen Erlebens und die Orientierung für aktuelles und zukünftiges Handeln. Sie bilden einen Teil des *kulturellen Gedächtnisses*. Auf diese Weise kann sich Kriegserfahrung mit anderen gesellschaftlichen Konstruktionen von Wirklichkeit verbinden und gleichsam in sie eingehen.“¹³

Die Recherche zu den in Afghanistan verorteten Aspekten meiner Arbeit war bezüglich der im ersten Kapitel des dritten Teils behandelten Herater Rikschas¹⁴ ausschließlich durch Feldforschung an Ort und Stelle möglich. Glücklicherweise erlaubte meine berufliche Tätigkeit in Afghanistan es mir aufgrund der mehrwöchigen Aufenthalte, über längere Zeit hinweg in der mir verbleibenden freien Zeit immer wieder Bildrecherche zu betreiben. Der Kontakt zu Einheimischen machte es mir ab 2010 möglich, mich tiefergehend mit den Phänomenen zu befassen, die zu wesentlichen Bestandteilen meiner Untersuchung geworden sind. Allerdings war zeitlich wie räumlich mein Bewegungsspielraum stark eingegrenzt. Daher muss ich mich in der vorliegenden Arbeit in erster Linie auf in Herat und Kabul gewonnene Erkenntnisse stützen. Das heißt für die Analyse der Malerei auf Herater Rikschas, dass ich auf der Basis eines vergleichsweise großen Archivs mit Fotos lokaler Rikscha-Bildmotive letztendlich die Analyse nur einer bestimmten, an dieser Stelle relevanten Gruppe von Themen – der Darstellung von männlichen Heldenidealen – durchgeführt habe.

Anders gestaltete sich die Arbeit zu afghanischen „Kriegsteppichen“ und antisowjetischen Plakaten in den darauf folgenden Kapiteln, die ich ausschließlich anhand bestehender Literatur sowie einiger Interviews durchführen konnte. Die persönliche Befragung ausgewählter Herater Künstler verlief nach den Gesichtspunkten qualitativer Sozialforschung, zumal sich hier für eine quantitative Untersuchung keine Möglichkeit geboten hätte. Freilich muss angemerkt werden, dass ich nicht alle Gespräche während meiner Aufenthalte in Afghanistan selbst führen konnte, so dass im Nachhinein die

11 Vgl. hierzu Schindling (2001), S. 13–15.

12 Vgl. hierzu Teil Drei, Kapitel 5 ab S. 201.

13 Schindling (2001), S. 14.

14 Rikschas sind Fahrzeuge für den Personentransport, die je nach Bauweise von einem Fußgänger, einem Fahrrad, einem Motorrad oder einem Auto gezogen werden und zwischen ein und vier Sitzplätze haben.

Notwendigkeit bestand, Befragungen mit Hilfe eines Mittelsmannes vor Ort durchzuführen, was im Vergleich zum persönlichen Dialog sicher Informationsverluste zur Folge hatte. Daneben bestand ein Sprachproblem, das mit Hilfe des Englischen zwar überbrückt, jedoch nicht gänzlich aufgelöst werden konnte. Zudem waren viele Fragestellungen auch im Nachgang zu den Afghanistanaufenthalten trotz intensiver Recherche nicht zu lösen. Die vorgenommenen Befragungen, die aus alltäglichen Gesprächssituationen entstanden waren, sollten deswegen im Herbst 2013 durch weitere Interviews auf Basis von im Vorfeld ausgearbeiteten Fragenkatalogen differenziert werden, wozu es jedoch leider nicht kam: Der Plan, mich während eines weiteren, primär der Feldforschung gewidmeten Aufenthalts in Kabul und Herat mit dortigen Künstlern und ihren Werken auseinanderzusetzen und diese auf ihre Relevanz für meine Forschung hin zu befragen, scheiterte an der Tatsache, dass mir im Herbst 2013 von Seiten der afghanischen Botschaft in Berlin kein Visum für mein Vorhaben erteilt wurde.

Generalisierend kann über meine wissenschaftliche Vorgehensweise bezüglich der die afghanische Kultur betreffenden Aspekte der vorliegenden Untersuchung gesagt werden, dass sie im weitesten Sinne im ethnologischen Forschungsfeld verankert ist, wobei in die Untersuchungen hinsichtlich der Kriegsteppiche teppichkundliche Aspekte mit hineinwirken.

In der künstlerischen Herangehensweise an die Thematik meiner Arbeit sind weitere komplexe methodische Interferenzen angelegt, da sich der künstlerische Werkblock zum einen aus eigenen, von mir in Deutschland angefertigten Objekten und zum anderen aus in Kooperation mit afghanischen Künstlern und Kunsthandwerkern entstandenen Stücken zusammensetzt. Dabei ist es ein wesentlicher Bestandteil des künstlerischen und zugleich forschenden Vorgehens, meinen Dialog- und Kooperationspartnern Zugriff auf Bereiche meines eigenen, mitteleuropäisch geprägten kulturellen Gedächtnisses zu bieten. So hebe ich die althergebrachte „Einseitigkeit einer vom Kolonialismus geprägten Beziehung zwischen Erkenntnissubjekt und Erkenntnisobjekt“¹⁵ zugunsten einer potentiell beiderseitigen Aneignung bzw. Interpretation fremden Kulturguts auf. Zugleich ist für

mich die Frage nach den Grauzonen und Mehrwerten kultureller Übersetzungsvorgänge von Interesse. Der interkulturelle und zugleich epochenübergreifende Vergleich zweier Untersuchungsfelder, die auf den ersten Blick weit auseinanderliegen, ist eine Methodik, die ich aus meinem praktisch-künstlerischen Zugriff auf visuelle Kulturen abgeleitet habe und hier anwende.

Der Begriff „WARTIFACT“ – eine Verbindung der beiden englischen Begriffe „War“ und „Artifact“ – dient mir dabei in der künstlerischen Arbeit als Übertitel für die Gesamtheit der in diesem Promotionsprojekt entstandenen Werke. Zugleich verdeutlichte er auch im Gespräch mit den afghanischen Kooperationspartnern mein Interesse an den visuellen Verschmelzungsbereichen zwischen Kunst und Kunsthandwerk einerseits und dem Krieg andererseits. Auch wenn ich „WARTIFACT“ nicht als neuen wissenschaftlichen Terminus einzuführen beabsichtige, diente das Wort mir doch während des gesamten Promotionsvorhabens als roter Faden und hat deswegen Eingang in die vorliegende Untersuchung gefunden. Dort bildet es einen Gegenpol zur ansonsten rein geisteswissenschaftlichen Fragestellung, zu der es sich ähnlich verhält wie der künstlerische Werkblock zur schriftlich-theoretischen Arbeit. Von vornherein soll so die Tatsache zum Tragen kommen, dass der Erkenntnisprozess hier um eine wesentliche zusätzliche Strategie (die des künstlerischen Forschens und Schaffens) erweitert wird.

Die Tatsache, dass meine Auseinandersetzung mit den künstlerischen Zeugnissen des Dreißigjährigen Krieges ebenso sehr intuitive Momente beinhaltet wie die Auswahl derer unter ihnen, die ich im interkulturellen künstlerischen Dialog weiterverwendete, sehe ich in diesem Prozess des Erkenntnisgewinns nicht als Schwäche, sondern vielmehr als weiterführende Reflexionsebene an, zumal sich diese Intuitionen im Laufe der Recherche oft als auch wissenschaftlich begründbar herausgestellt haben.¹⁶

Für die Untersuchung erschwerend kommt hinzu, dass es Künstlern, Schriftstellern und Musikern im Kontext des Dreißigjährigen Krieges weitgehend „an einem Bewußtsein vom privaten Ich fehlte“¹⁷: In einer Gesellschaft, in der Malerei und Bildhauerei nach wie vor stark handwerklich konnotiert waren und in der

15 Fuchs, Martin (2001): „Der Verlust der Totalität. Die Anthropologie der Kultur“, in: Appelsmeyer, Heide; Billmann-Mahecha, Elfriede (Hg.) (2001): *Kulturwissenschaft. Felder einer prozeßorientierten wissenschaftlichen Praxis*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, S. 18–53; hier: S. 23. Diese Dichotomie ist in der Ethnologie natürlich seit vielen Jahren das Thema großangelegter Diskurse.

16 Diese Intuition beruht auf einem jahrelangen leidenschaftlichen Interesse meinerseits an Kunst, Musik und Lyrik des Frühbarock.

17 Tacke, Andreas (2001): „Der Künstler über sich im Dreißigjährigen Krieg; Überlegungen zur Bildlichkeit von Selbstwahrnehmung in der Frühen Neuzeit“, in: Garber, Klaus; Held, Jutta (Hg.) (2001): *Der Frieden – Rekonstruktion einer europäischen Vision*, 2 Bde., München: Fink Verlag; hier: Bd. 1: Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden, S. 999–1041; hier: S. 1008.

Selbstzeugnisse von Menschen jenseits der regierenden Klasse ohnehin eher die Ausnahme bildeten, war die künstlerische Darstellung persönlicher Erfahrungen nur schwer denkbar. Ein ähnliches Phänomen ist für die bildende Kunst Afghanistans heute zu verzeichnen. Das Problem stellt sich im Übrigen nicht nur in den bildenden Künsten: Benigna von Krusenstjern hat mit ihren Untersuchungen zu schriftlichen Selbstzeugnissen aus dem Dreißigjährigen Krieg eine großartige Vergleichsgrundlage geschaffen. Die von ihr behandelten Schriften sind zwar ebenfalls „[...] distanzierter Ereignisbericht, das ‚Ich‘ des Schreibers merkwürdig entrückt [...]“¹⁸; jedoch lassen sich aus den von Krusenstjern dokumentierten Selbstzeugnissen Tatsacheninformationen destillieren, die dabei helfen, inhaltlich vergleichbare künstlerische Zeugnisse besser einzuordnen und interpretationsfähiger zu machen.¹⁹ Für den Bereich der Musik hat Stefan Hanheide bereits vor längerem ausführliche Quellenrecherchen durchgeführt und Kompositionen neu erschlossen. Freilich übt er große Zurückhaltung darin, musikalische Werke, deren inhaltliche Anbindung an den Dreißigjährigen Krieg nicht eindeutig ablesbar ist, mit diesem in Verbindung zu bringen. Ein Beispiel für die spür-, jedoch nicht belegbaren Einwirkungen des Krieges auf die Künste ist die Motette „Auf dem Gebirge“ von Heinrich Schütz aus der „Geistlichen Chormusik“ von 1648, die in ihrer ergreifenden Klage eines der bewegendsten Zeugnisse von Kriegsleid ist und eine wichtige Position im künstlerischen Teil meiner Arbeit einnimmt.

Gerade die Zeugnisse leidhaften Kriegerlebens, die sich nicht durch absolut eindeutige Rhetorik den Geschehnissen von 1618 bis 1648 zuweisen lassen, bergen aber die Möglichkeit in sich, über die Jahrhunderte seit ihrer Entstehung hinweg und über deren konkreten Kontext hinaus sprach- und wirkmächtig zu bleiben – und zudem eine Tür zum transkulturellen künstlerischen

Dialog zu öffnen, der bereit ist, sich von ganz individuell empfundenem Schmerz berühren zu lassen. Gerade hier wird ein Diskurs auf Augenhöhe möglich, in dem kulturelle Codes nicht als Schablone oder Filter wirken, die vom Gesprächspartner nicht durchdrungen werden können. Genau an dieser Stelle würde sich wieder einmal eine kulturelle Verstehenshierarchie aufbauen, die aus dem Dialog der Kulturen einen Monolog vor „kulturell weniger bewanderten“ Zuhörern machen würde – und dies kann weder künstlerisch noch wissenschaftlich für mich von Interesse sein. Nachvollziehbar sind im interkulturellen Diskurs also in erster Linie eindeutige dokumentarische Schilderungen oder eher allgemein gehaltene Aussagen zu Krieg, Zerstörung, Verletzung und Trauer.

Natürlich ist es ein gewagtes Unterfangen, einen nicht abgeschlossenen Konflikt wie den in Afghanistan auf die durch ihn verursachten gesellschaftlichen und psychischen Verwerfungen und deren Visualisierung hin zu untersuchen. Schließlich stellt sich ja die Frage, in „[...] welchem zeitlichen Abstand zu einem Ereignis oder zu einer Ereignisgruppe [...] Änderungen von Mentalitäten – definitionsgemäß Kollektivphänomene langer Dauer – zu erwarten [...]“²⁰ sind. Insofern bin ich mir der Vorläufigkeit meiner Untersuchung bewusst: Die visuellen Phänomene, die mir in der afghanischen Alltagskultur begegnet sind, stellen zwangsläufig nur eine Momentaufnahme im Prozess der Bewältigung von Kriegsrealität dar und lassen sich über die teilweise schon jahrelangen Zeiträume ihrer Entwicklung in ihren Wandlungen hinweg beobachten. Vielleicht ist es gerade dieser Aspekt, der den Fall (über) dreißigjähriger Kriege so interessant macht: Wie auch in vielen anderen kriegerischen Auseinandersetzungen kommt es zu einer sich selbst transformierenden Visualisierung des Schreckens, die aufgrund der Länge des Krieges noch während des Konfliktes selbst Wandlungen unterworfen ist.²¹ Diese sind in der

18 Ebd., S. 1004.

19 Krusenstjern äußert sich beispielsweise hinsichtlich der Gebets-„Floskeln“, die in diesen Dokumenten zu finden sind, und verweist darauf, dass diese nicht unbedingt als Gemeinplätze zu verstehen seien: Vielmehr böten sie die Möglichkeit, eine Ausdrucksform für Ängste und Verzweiflungen sowie Gefühlsebenen zu artikulieren, die sich ansonsten der Formulierung verschlossen; vgl. Krusenstjern, Benigna von (2001 a): „Seliges Sterben und böser Tod. Tod und Sterben in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges“. In: Krusenstjern, Benigna; Medick, Hans (Hg.) (2001): *Zwischen Alltag und Katastrophe. Der Dreißigjährige Krieg aus der Nähe* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Institutes für Geschichte 148), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, 2. Auflage, S. 469–496; hier: S. 472 und 492 f., mit einem Verweis auf Jacob, Hugo (1939): „Ein Erfurter Familienschicksal in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges“, in: Die Thüringer Sippe 5, 1939, S. 98–108; hier: S. 99 f. Führt man diesen Gedanken fort, so beginnen auch künstlerische Zeugnisse uns Rede und Antwort in Bezug auf alltägliches Erleben zu stehen, von denen wir es nicht erwarten würden: Gemeint sind hier nicht nur allegorische Bild-Text-Kombinationen, die eine eindeutige Erläuterung bereits in sich tragen, sondern vor allem auch Zeugnisse aus den Bereichen der bildenden Kunst ebenso wie der Musik, deren Inhaltlichkeit auf den ersten Blick nicht direkt den Bezug zum Dreißigjährigen Krieg deutlich aufscheinen lässt.

20 Roeck (1996), S. 269.

21 Wenngleich sich beide von mir untersuchten Kriege hinsichtlich der künstlerischen Zeugnisse auch nicht im Mindesten mit der Menge und Vielfalt der Artefakte aus den beiden Weltkriegen des 20. Jahrhunderts vergleichen lassen, in denen Künstler ganz bewusst zu Zeugen und Dokumentatoren des Kriegselends wurden.

Informationsgesellschaft des 20. und 21. Jahrhunderts freilich besser dokumentierbar und können von den Produzenten dieser visuellen Kriegszeugnisse gezielter weiterentwickelt werden, als das im Dreißigjährigen Krieg der Fall war. Die damaligen Informationsflüsse lassen sich hinsichtlich der Geschwindigkeit der Nachrichtenverbreitung nur sehr bedingt mit denen der heutigen Zeit vergleichen.

Zudem kann meine Frage nach möglichen Gemeinsamkeiten der Verarbeitung von Kriegsleid in künstlerischer Form natürlich ebenfalls nur dann greifen, wenn man einander vergleichbare Ebenen miteinander konfrontiert und die Aspekte separat betrachtet, die sich gänzlich nur einem der beiden Kulturräume zuweisen lassen. Eine Vergleichbarkeit in jeder Hinsicht lässt sich also nicht herstellen. In der Konsequenz habe ich daher beschlossen, mich (bis auf wenige Ausnahmen) auf künstlerische und kunsthandwerkliche Äußerungen zu beschränken, die, sofern das möglich ist, „aus der Mitte der Bevölkerung“ kommen und über deren Verfasstheit im Krieg Auskunft geben können – also auf Artefakte (im weitesten Sinne), die nicht primär dem Repräsentationsbedürfnis führender gesellschaftlicher Schichten entspringen und entspringen. Hierbei geht es weniger um eine motivische Vergleichbarkeit als um die Frage, inwieweit bestimmte Zeugnisse des Vom-Krieg-betroffen-Seins aus beiden Kriegskontexten in ihrem Aussagegehalt oder ihrer gesellschaftlich implizierten Funktion korrelieren. Dem obrigkeitlichen Repräsentationswillen rechne ich beispielsweise den gesamten Bereich der Schlachtenmalerei sowie viele der im Umfeld des Westfälischen Friedens entstandenen Kunstwerke zu, die weniger persönlich-dokumentarischen als dekorativen und glorifizierenden Wert haben und zweifellos eine wertvolle Quelle für die Untersuchung der Frage bilden, wie Selbstrepräsentation und feierliche Inszenierung während des Dreißigjährigen Krieges und zu seinem Ende hin aussahen und „funktionierten“. Natürlich lassen sich aus den Berichten zum Westfälischen Friedensschluss auch die freudigen Reaktionen der Bevölkerung destillieren und geben damit Auskunft über die mentale und emotionale Situation der einfachen ebenso wie der bürgerlichen Bevölkerungsschichten. Eine direkte Information über gewaltsame Erfahrungen oder alltägliches Elend und deren gestalterische Transformation (oder auch über deren psychische Verarbeitung mit Hilfe gestalterischer Mittel) sind bei in offiziellem Auftrag gefertigten Kunstwerken jedoch nicht zu erwarten. Daher ist es angebracht, sich auf die Suche nach „inoffizielleren“ im Sinne von privateren Spuren zu machen. Künstlerische Äußerungen anderer Sparten als der visuellen – seien es die Musik, das Theater oder die

Literatur – klammere ich in meiner vorliegenden Untersuchung bis auf einen vergleichenden Überblick in Teil Eins weitgehend aus; neben den für die Arbeit mit visuellem Material notwendigen kunsthistorischen, bildwissenschaftlichen und ethnologischen Deutungskompetenzen will ich mir nicht anmaßen, mit musikalischen oder literarischen Zeugnissen adäquat (im Sinne wissenschaftlicher Arbeit) umzugehen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass nonvisuelle – musikalische oder textuelle – Kriegszeugnisse für meine Arbeit irrelevant wären; vielmehr bilden sie einen wichtigen Grundstock des zum schriftlichen Teil meiner Untersuchung parallel und dialogisch angelegten künstlerischen Teils meiner Arbeit, wo sie über kulturelle Grenzen hinweg zum Sprechen gebracht werden.

Der Aufbau dieser Publikation gliedert sich in vier Teile und einen Anhang. Um dem Betrachter einen leichteren Zugang zum Bildmaterial zu bieten, das im Text besprochen wird, sind die entsprechenden Farbtafeln blockweise in den Text integriert und bilden keinen separaten Tafelteil am Ende des Buches. Ausführliche Bildnachweise, Namens-, Orts- und Sachregister sowie das Literaturverzeichnis finden sich am Ende der Publikation. Websites sind jeweils mit dem Zeitpunkt meines letzten Besuches auf ihnen benannt.

Auf den ersten Blick scheint sich eine kulturelle und inhaltliche Verschränkung der beiden hier untersuchten Konflikte nicht anzubieten, da beide Situationen vermeintlich nur wenige Gemeinsamkeiten verbinden: Sie fanden bzw. finden zu völlig unterschiedlichen Zeiten und in verschiedenen Kulturkreisen und Religionen statt. Nichtsdestoweniger ist im Kontext der „war studies“ in den vergangenen Jahren unter dem Schlagwort des „Neuen Krieges“ oder „Low Intensity Conflict“ eine Diskussion darüber aufgekommen, ob die aktuellen kriegerischen Konflikte, die in den Staaten der sogenannten Dritten Welt stattfinden, strukturell nicht sehr viel mehr mit den Kriegen vor 1648 zu tun haben, als der erste Anschein verrät.

Teil Eins dieser Arbeit wird daher zuerst einen kurzen historischen Überblick über die Geschichte der beiden untersuchten Kriege geben; darauf folgt ein Blick auf neuere Theorien aus dem Bereich der „war studies“, die sich mit den Strukturen von Konflikten und Kriegen jenseits von deren kulturellen Ausrichtungen befassen. Sodann wird in groben Zügen umrissen, auf welchen kulturellen, gesellschaftlichen und religiösen Ebenen Parallelen in den Kriegserfahrungen der Bevölkerung in beiden Konflikten ausgemacht werden können.

Diesem Vergleich folgen in Teil Zwei und Teil Drei dann detailliertere Untersuchungen einzelner Kriegsdarstellungen aus beiden Konflikten. Dabei werden die

Kulturkreise getrennt voneinander befragt, zumal sich auch die konkret untersuchten visuellen Medien stark voneinander unterscheiden: Bewege ich mich bei den Recherchen zum Dreißigjährigen Krieg im Bereich klassischer künstlerischer Techniken – Zeichnung und Grafik, Malerei, Skulptur und Relief –, so fokussiert sich die Untersuchung afghanischer Kriegsverbildlichung auf andere, kulturspezifische Medien. In Teil Zwei richtet sich das Augenmerk auf unterschiedliche Aspekte künstlerischer Darstellung von Krieg, Gewalt und Tod. Diese reichen von an spätmittelalterlichen Topoi orientierten Darstellungen bis zu typisch barocken Bildfindungen; dazu zählen die Radierfolgen aus Capricci und Soldatenbüchlein sowie ihnen formal verwandte Bildfolgen.

In Teil Drei sollen mehrere Aspekte afghanischer Kunst- und Kunsthandwerksproduktion, die hierzulande in größeren Teilen unbekannt sind, intensiv hinterfragt und kontextualisiert werden. Es handelt sich hierbei um drei Hauptaspekte, die hier kurz benannt werden sollen.

Der erste Fokus des dritten Teils meiner Arbeit liegt auf der Bemalung von Motorradrikschas in der westafghanischen Bezirkshauptstadt Herat. Im Zuge meiner vier jeweils mehrwöchigen Aufenthalte dort war ich in der Lage, einige Aspekte der darstellerischen Vielfalt auf den Herater Motorradrikschas zu dokumentieren. Des Weiteren kann ich dankenswerterweise auf das Bildarchiv der Berliner Künstlerin und Fotografin Astrid Lange zurückgreifen, das wertvolle Ergänzungen für die Materialrecherche liefert. Die auf diesen Rikschas abgebildeten Motive sprechen nicht eindeutig von kriegerischen Konstellationen, Erlebnissen oder Traumatisierungen. Vielmehr bieten diese bunt bemalten Gefährte eine Vielzahl inhaltlicher Aspekte in einem poetischen Bildkosmos. Darunter finden sich jedoch auch Motive, die dem Kriegsgeschehen bzw. den Konflikten zwischen den beteiligten Parteien entlehnt sind, aber in einen anderen Sinnkontext transferiert werden. Diese Aspekte sind für mich von Interesse; der Anspruch, die bemalten Rikschas von Herat als Gesamtphänomen aufzuarbeiten, muss in der vorliegenden Arbeit zurückstehen.

Ein zweites Hauptthema für Afghanistan sind die sogenannten „Kriegsteppiche“ oder „war rugs“. Diese entstanden seit Beginn der 1980er Jahre und wurden etwa ab Mitte desselben Jahrzehnts auf den üblichen Routen des Teppichhandels auch nach Europa und Übersee gebracht. Dort erfuhren sie für einige Jahre große Aufmerksamkeit, ehe sie – im Rahmen des generell sich verstärkenden Desinteresses an orientalischen Teppichen – weitgehend aus der öffentlichen Wahrnehmung verschwanden. Diese Teppiche werden bis heute produziert, und auch wenn ihre Ursprünge im Dunkeln liegen,

so können sie in der Vielfalt der Typen und Inhaltlichkeiten bereitetes Zeugnis davon ablegen, wie stark Kriegserfahrung in eine extrem traditionelle kunsthandwerkliche Form eindringen konnte. Einige Motive werden bis heute von Teppichknüpfern reproduziert und in Afghanistan gehandelt. Im Rahmen dieser Untersuchung sollen neben Beispielen aus dem Kunsthandel bzw. aus der Literatur auch Teppiche untersucht werden, die ich glücklicherweise sowohl in Afghanistan selbst als auch im europäischen und amerikanischen Handel erstehen konnte.

Anders als im Falle der Kriegsteppiche, wo ein direkter Kontakt mit den Knüpfern problematisch ist und die Recherche nach den Wurzeln sich ausgesprochen schwierig gestaltet, ist es im Gespräch mit afghanischen Künstlern möglich, unmittelbar über künstlerische Motivation, Kriegswahrnehmung und dessen Darstellung in der eigenen Kunst zu diskutieren. Ich befinde mich also – auch aufgrund der Unmöglichkeit, das Land recherchierend zu bereisen – bei der Wahl meiner afghanischen Themenbereiche zwangsläufig im Spannungsfeld zwischen einem sozusagen mikrohistorischen und ethnologischen Ansatz (bei den Herater Motorradrikschas), einem feldforschenden, dialogischen Herangehen gegenüber den befragten Künstlern und einem weitgehend auf Bücherwissen und digitale Medien gestützten Forschungsansatz bei den Kriegsteppichen.

Neben eher als kunsthandwerkliche Randprodukte zu verstehenden Einzelobjekten mit kriegerischen Aspekten und Kleinplakaten aus dem antisowjetischen Widerstand, die im pakistanischen Peschawar gedruckt und in Afghanistan verteilt wurden, soll zuletzt die Arbeit zeitgenössischer bildender Künstler in Herat und Kabul auf kriegerische Themen und den Umgang mit diesen hin untersucht werden. Auch hier kann – aufgrund sprachlicher Kommunikationsschwierigkeiten sowie mangelnder Möglichkeit, eine landesweit repräsentative Untersuchung durchzuführen – nur eine fragmentarische Auswahl aufgearbeitet werden. Angesichts der schwierigen Recherchebedingungen und der Tatsache, dass nur Herat und Kabul über Studiengänge für Malerei, Kalligrafie und Miniatur verfügen, kann ich mit den Feldforschungen in Herat als einem der beiden Zentren der aktuellen Kunstausbildung in Afghanistan zumindest über einen wesentlichen Teil der aktuellen akademischen Entwicklungen in der bildenden Kunst schreiben. Zeitgenössische Kunst in Afghanistan nähert sich hinsichtlich der Darstellungsformen zunehmend an (klassische) europäische Sehgewohnheiten an, auch wenn erwartungsgemäß im Vergleich der Medien künstlerischer Gestaltung im Mitteleuropa des 17. Jahrhunderts und der (akademischen) Kunst Afghanistans im frühen 21. Jahrhundert

gravierende Unterschiede bestehen. Neben malerischen Werken werden zusätzlich auch Formen des Gedenkens und der kollektiven Erinnerung im öffentlichen Raum anhand zweier Beispiele aus Herat besprochen.

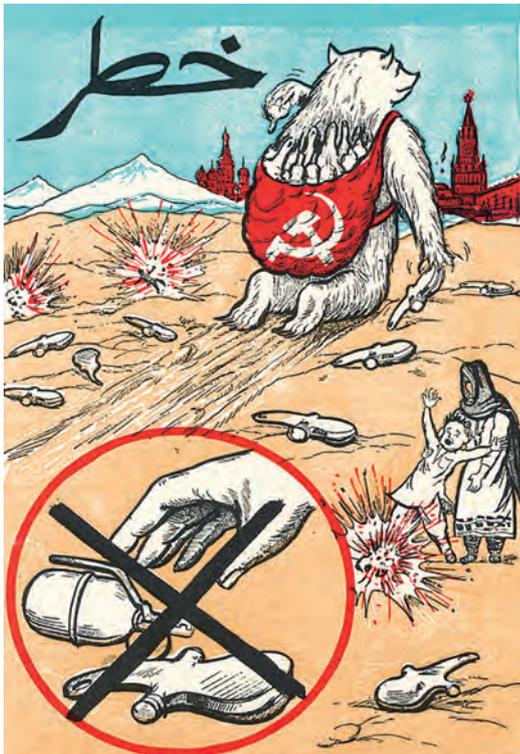
Teil Vier dieses Buchs dokumentiert den künstlerisch-praktischen Teil meines Ph.D.-Projektes. Hier findet sich eine detaillierte Zusammenstellung der im Kontext der WARTIFACTS entstandenen Objekte, Installationen, Künstlerkooperationen und Performances. Zwar bin ich überzeugt davon, dass es einem Künstler niemals möglich sein wird, eines seiner künstlerischen „Geschöpfe“ völlig und endgültig zu durchdringen (dies vermag in meinen Augen auch die penibelste Selbstanalyse nicht zu leisten, und ich empfinde das nicht als Nachteil), doch kann ich den im Kontext des künstlerischen Promotionsprojektes entstandenen Arbeiten nur dann weitgehend gerecht werden, wenn ich den Anspruch erhebe, möglichst viel aus ihrem inhaltlichen Entstehungsprozess und den Verläufen gestalterischer und konzeptioneller Entscheidungen mitzuteilen. Alle Vergeheimnis-

des künstlerischen Vorgehens widerspricht zutiefst dem Gedanken, mithilfe „künstlerischer Forschung“ in einen disziplinübergreifenden wissenschaftlichen Diskurs einzutreten und neue Dialoge zu stiften bzw. weiterführende und im kulturellen Austausch produktive Neuansätze zu bieten. Zugleich bleibt natürlich stets das nicht verbalisierbare „Dritte“ – ansonsten wäre es nicht vonnöten, ein bildnerisch-gestalterisches Medium zu wählen, sondern die rein textuelle Form wäre absolut ausreichend.

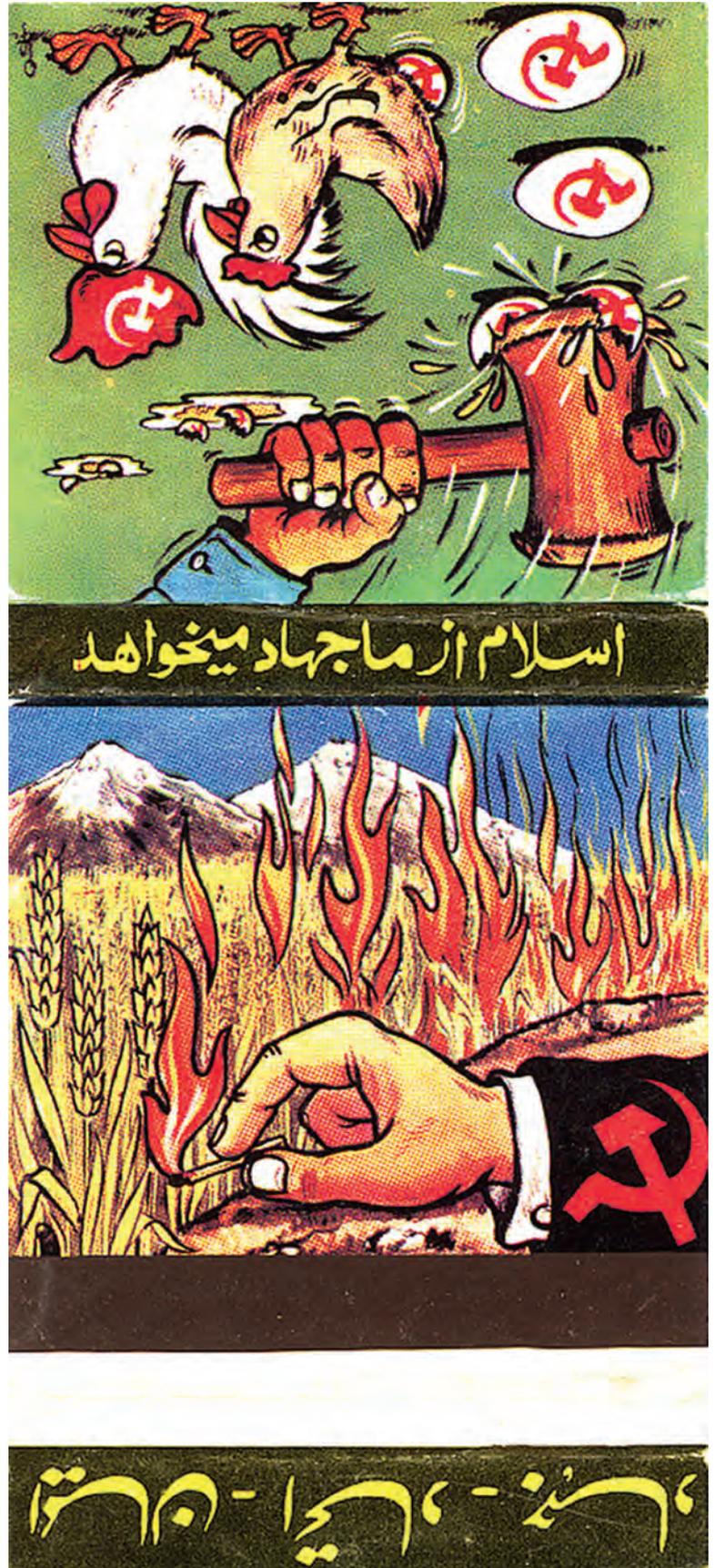
Zu dieser Reflexion der eigenen Arbeit im Kontext der wissenschaftlichen Fragestellung gesellt sich ein abschließender Abschnitt, in dem ich meine persönlichen Interessenlagen hinsichtlich des von mir gewählten Themas reflektiere. Die eigene Involviertheit muss – gerade in einer zwischen schöpferischer Arbeit und wissenschaftlicher Analyse oszillierenden Arbeit – in jedem Fall soweit reflektiert werden, dass sie der wissenschaftlichen und künstlerischen Erkenntnis einen weiteren Aspekt hinzufügen kann – den nach den Fundamenten der eigenen künstlerischen Interessen.



Farbabb. 42: Bombenregen auf ein afghanisches Dorf, Plakat, Peschawar, frühe 1980er Jahre. © Fototheca Afghanica, Bubendorf.



Farbabb. 44: Der russische Bär vermint Afghanistan (auch: Gefahr), Plakat, Peschawar, frühe 1980er Jahre. © Fototheca Afghanica, Bubendorf.



Farbabb. 43: Antisowjetisches Streichholzbriefchen, Peschawar, frühe 1980er Jahre. © Fototheca Afghanica, Bubendorf.



Farbabb. 76: Kriegsteppich mit der Darstellung des 11. September 2001, wohl 2000er Jahre, Wolle auf Baumwolle. © Foto: Kabul Art Galerie, Hamburg.



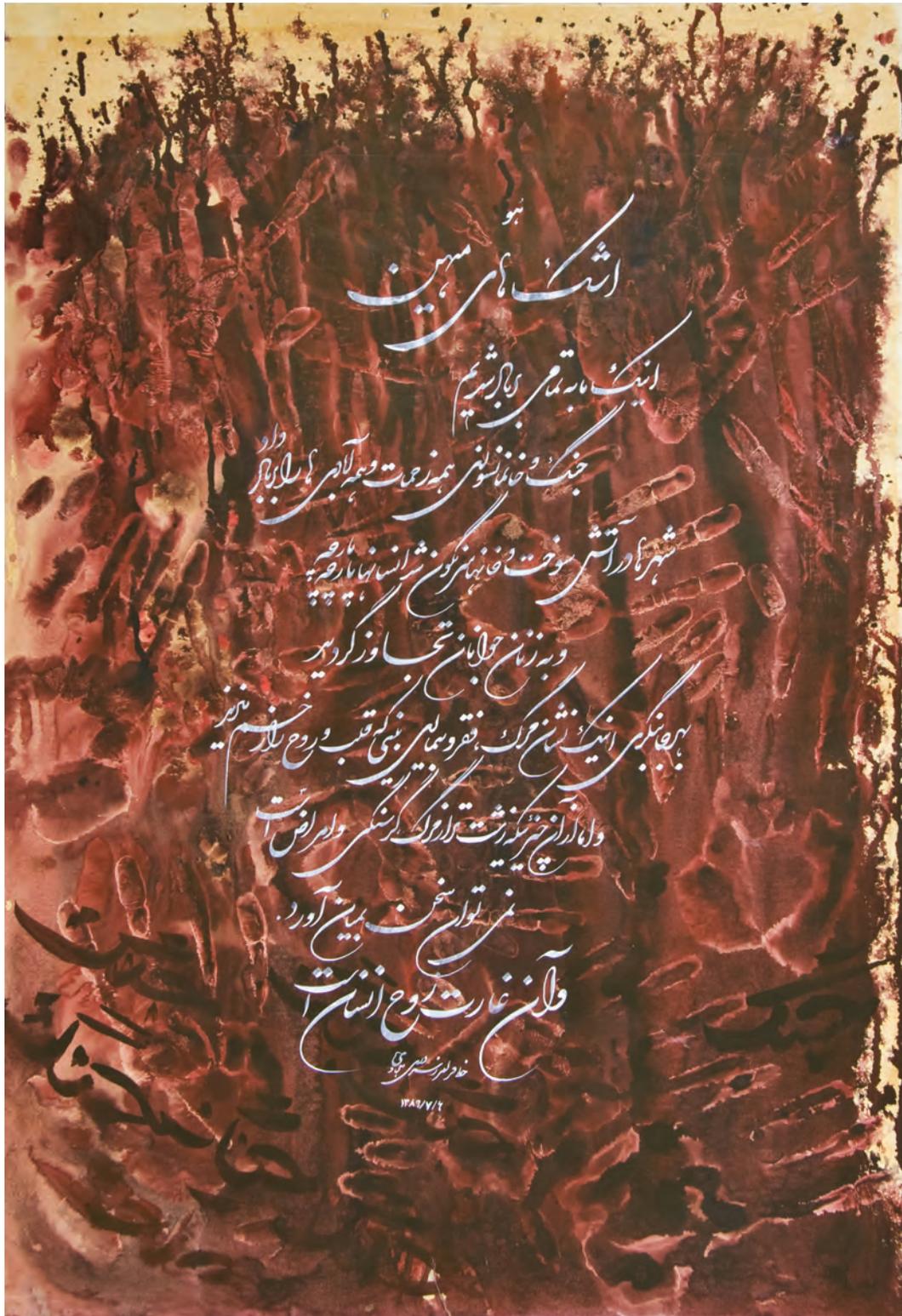
Farbabb. 77: Kriegsteppich mit der Darstellung des 11. September 2001, 2000er Jahre, Wolle auf Baumwolle. © Foto: creative commons.org.



Farbabb. 78: Kriegsteppich mit der Darstellung des 11. September 2001 und mit Karten von Afghanistan und dem Irak, wohl 2000er Jahre, Wolle auf Baumwolle. © Foto: Kabul Art Galerie, Hamburg.



Farbabb. 79: Kriegsteppich mit der Darstellung des 11. September 2001 und mit Karten von Afghanistan und dem Irak, 2000er oder 2010er Jahre, Wolle auf Baumwolle. Aus: www.ebay.de, Auktion vom 09.09.2013.



Farbabb. 106 d: Poems from Herat I (Thränen des Vaterlands), 2010, Kalligrafie von Famerz Sarwari.
© Till Ansgar Baumhauer, Foto: Astrid Lange.



Farbabb. 130 a



Farbabb. 130 b

Farbabb. 130 a–c: Performance „Entknüpfung“, Ausstellung „Doppelte Schraube“, Temporäre Kunsthalle des VdEK, Berlin 2011.
© Till Ansgar Baumhauer, Fotos: Andreas Reuter.



Farbabb. 130 c



Farbabb. 136: Historische Unschärfe V (aus der Mappe „Historische Unschärfe“), 2011/12, Print.
© Till Ansgar Baumhauer.



Farbabb. 136 a: Hans Ulrich Franck: aus der Serie mit Kriegsdarstellungen: Der unerwartete Überfall, 1656, Radierung. © Stiftsmuseum Xanten, Foto: Stephan Kube, Greven.