

2. Islamistischer oder okzidentalistischer Ikonoklasmus? Die Zerstörung und Rekonstruktion der Buddha-Statuen von Bamiyan

Zuerst zerstörten wir die kleine Statue. Es war eine Frau. Dann jagten wir den Mann in die Luft.

Abdul Haidi, Taliban-Kommandant

Ich bin jetzt überzeugt, dass die Buddha-Statue nicht demoliert worden ist. Sie zerbröckelte aus Scham. Aus Scham wegen der Ignoranz des Westens gegenüber Afghanistan.

Mohsen Makhmalbaf, iranischer Filmemacher

In der weltpolitisch konfliktreichen Gemengelage der Gegenwart haben Denkmalstürze, Bildschändungen sowie die Zerstörung von Kulturerbe neue Aktualität und Brisanz gewonnen. Ikonoklastische Aktionen sind zum (bilder-)kriegstreibenden Zündstoff in der öffentlichen und medialen Arena politischer, religiöser, nationaler und identitärer Auseinandersetzungen geworden (vgl. Noyes 2013; Kila 2019). Sie erfahren eine strategische Wiederbelebung als politisches Druck- und Protestmittel, als eine neue Bildpraxis und -taktik des Widerspruchs und Widerstands, um mediale Aufmerksamkeit zu schüren und politischen Unmut, Wut und Hass auszuagieren. In dieser Hinsicht sind ikonoklastische Praktiken zum Repertoire einer politisierten visuellen Kultur geworden, die Event, mediales Spektakel und politischen Protest in Formationen von Aktivismus zusammenschließt (De Jong/Shaw/Stammers 2005; Weibel 2015).

Einer der international bedeutsamsten ikonoklastischen Angriffe, an dem sich die neue mediale Form und Argumentationslogik der globalen zeitgenössischen Bildkonflikte im 21. Jahrhundert manifestierte, war die Zerstörung der monumentalen Bamiyan-Statuen in Afghanistan durch die Taliban im Jahr 2001. Diese kann

als der erste Fall eines kombinierten politischen und performativen Ikonoklasmus¹ gelten, der für die Verbreitung in den Medien mit dem Ziel inszeniert wurde, die Aufmerksamkeit der internationalen Gemeinschaft zu erregen. Charakteristisch für den ikonoklastischen Akt war die ihn medial begleitende Argumentation, die strategisch auf die sich verändernde politische Situation reagierte, sowie die Ambivalenz, ob der kriegsähnliche Bildersturm auf die Statuen als Zerstörung von religiösen Idolen, Kunstwerken oder Kulturerbe zu verstehen sei. Der ikonoklastische Fall der Zerstörung der Statuen von Bamiyan zeigt, wo die neuen Konfliktlinien bildkultureller Streitigkeiten verlaufen: nämlich zwischen religionspolitisch motivierter Bilderzerstörung und kulturpolitisch motivierter, nationaler wie internationaler Kulturerbebewahrung.

In den Mittelpunkt der Ikonoklasmus-Analyse gerückt wird hier die Frage, ob es sich bei der Zerstörung der Bamiyan-Statuen im Auftrag der Taliban-Regierung im Islamischen Emirat Afghanistan um a) einen islamistischen Akt der *Bildniszerstörung* oder aber b) um einen (kultur-)politisch motivierten Akt der *Kunst- und Kulturerbezerstörung* handelte. Diese Unterscheidung ist keine terminologische Haarspalterei, sondern ein entscheidendes konzeptuelles Differenzierungsmerkmal, um der Zerstörung auf den Grund zu gehen. Die Frage nach den Beweggründen für die Zerstörungstat ist mit ihr aufs Engste verknüpft: Wurden die Bamiyan-Statuen zerstört, weil man in ihnen buddhistische Kultbildnisse sah? Attackierte man sie aufgrund ihres monumentalen Status als Kunstwerk? Oder wurden sie vernichtet, um das politische Überleben des Islamischen Emirats Afghanistan zu sichern? Zusätzlich zur Untersuchung der vielschichtigen Motive für die Zerstörung der Bamiyan-Statuen durch die Taliban-Regierung soll zur Diskussion gestellt werden, ob geplante Wiederaufbauten, digitale Rekonstruktionen oder aber physische wie virtuelle Reproduktionen der zerstörten Buddhabildnisse nicht gleichermaßen als ikonoklastische Praxis zu betrachten sind, und zwar als Angriff auf die unwiederbringliche Originalität eines Monuments mit Weltkulturerbestatus.

Als Anhaltspunkt für die Motivations-, Argumentations- und Zielanalyse des facettenreichen Zerstörungsaktes dient Bruno Latours Grobklassifizierung ikonoklastischer Gesten aus *Iconoclash. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges* (Latour 2002).² Die Klassifizierung orientiert sich 1. an den inneren Zielen der Ikonoklasten, 2. der Rolle, die sie den zerstörten Bildern geben, 3. den Auswirkungen, die

1 Michael Falser hat die Sprengung der Buddha-Statuen von Bamiyan zusammen mit der Plünderung des Nationalmuseums in Kabul als »ersten größeren Akt von performativem Ikonoklasmus gegen das westlich geprägte Verständnis von Kulturerbe im Zeitalter des Internet« bezeichnet (Falser 2010: 86).

2 Dabei handelt es sich um die wissenschaftsphilosophische Begleitpublikation des Autors zur Ausstellung im ZKM Karlsruhe (2002), die den Titel *Iconoclash. Jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst* trug. Zum Ausstellungskatalog siehe Latour/Weibel 2002.

die Zerstörung auf jene hat, die diese Bilder in Ehren halten, 4. der Interpretation dieser Reaktion durch die Bilderstürmer, und schließlich 5. den Auswirkungen der Zerstörung auf die eigenen Gefühle der Zerstörer (Latour 2002: 46f.). Die Latoursche Typologie umfasst insgesamt fünf ikonoklastische Typen:

- Typ A der Bilderstürmer ist gegen alle Bilder.³
- Typ B ist gegen das Einfrieren von Bildern, nicht gegen Bilder generell.⁴
- Typ C ist nicht grundsätzlich gegen Bilder, sondern gegen die Bilder der Gegner.⁵
- Typ D zertrümmert Bilder, ohne es zu intendieren.⁶
- Typ E misstraut den Ikonoklasten wie den Ikonophilen.⁷

Die Zerstörung der Buddha-Statuen von Bamiyan ist ein motivational besonders komplexer Fall im Hinblick auf die ikonoklastische Klassifizierung gemäß der Latourschen Typologie. Zieht man das breite Spektrum der involvierten ikonoklastischen Gesten von der physisch-materiellen Zerstörung der Buddha-Bildnisse durch die Taliban bis zur geplanten vollplastischen Rekonstruktion derselben durch Wissenschaftler/innen und Restaurator/innen im Auftrag der UNESCO in Betracht, so zeigt sich ein ikonoklastischer Typenmix, der sich durch die Überlagerung und teils wechselseitige Durchdringung unterschiedlicher Motivationen und Ziele auszeichnet. Dass es im Verlauf der Zerstörung, die sich über einen längeren Zeitraum von etwa drei Wochen hinzog, zu einer Verschiebung der ikonoklastischen Gesten und ihres entsprechenden Begründungszusammenhangs kam, ist ein sicheres Anzeichen dafür, dass es in einer hochpolitisierten, medial verfassten visuellen Kultur keine fein säuberlich nach Bereich und Motiv getrennten ikonoklas-

3 Nach Latour unterscheiden sich die A-Typen »von allen anderen Bilderstürmer-Typen dadurch, dass sie nicht nur glauben, es sei notwendig, sondern auch möglich, *sämtliche* Vermittlungen zu beseitigen und gleichwohl Wahrheit, Objektivität und Heiligkeit zu erreichen.« Es handelt sich demnach um die »reine Form des ›klassischen‹ Ikonoklasmus« (Latour 2002: 47f.).

4 Typ B zielt nicht auf »eine von Bildern freie, [...] von allen Mittlern entleerte Welt, sondern im Gegenteil eine mit aktiven Bildern, beweglichen Mittlern *angefüllte* Welt« (Latour 2002: 49).

5 Typ C stellt das Bild *selbst* überhaupt nicht in Frage, da es an sich wertlos ist. Der Angriff gegen das Bild zielt auf den Feind, die Zerstörung des Gegners (Latour 2002: 54).

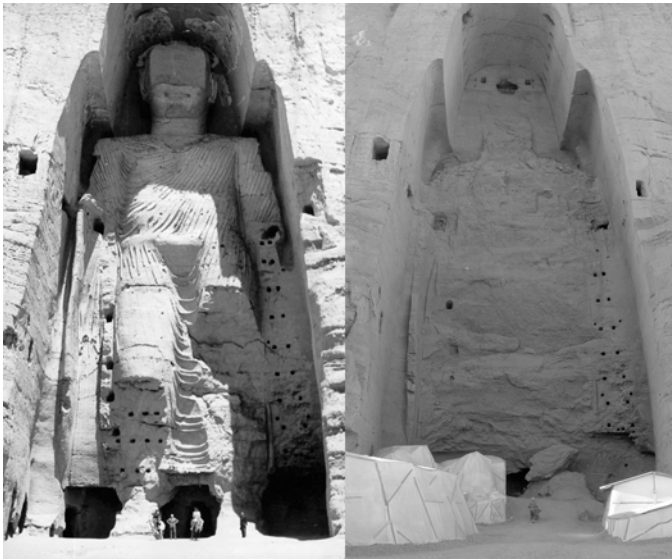
6 Bei Typ D handelt es sich um den Typ des unschuldigen Vandalen, der sich überhaupt nicht bewusst ist, dass er etwas zerstört. Beispiele für diesen Typus wären Restaurator/innen, die Bilder, um sie vor dem Verfall zu retten, partiell zerstören, oder aber Museumskurator/innen, die Bilder/Objekte ausstellen und Museumskonservator/innen, die Bildwerke erhalten, obwohl diese eigentlich zur Zerstörung bestimmt sind – wie etwa die neuguineanischen Malanggan-Tanzmasken, die mit dem Ende ihres rituellen Einsatzes bei Ahnenfesten zum Verrotten in den Busch geworfen oder verbrannt wurden.

7 Typ E übt »vernichtende Ironie gegen alle Mittler aus« (Latour 2002: 58).

tischen Überzeugung(stat)en mehr gibt, sondern eine neue (un)heilige Allianz aus religiös, kulturgeschichtlich *und* politisch motivierten Bildkulturkonflikten in Erscheinung getreten ist. In insgesamt fünf Unterkapiteln möchte ich im Folgenden dem vielschichtigen Tableau aus *Iconoclashes*, hier in der Bedeutung der Latour-schen Begriffsprägung⁸ erweitert definiert als Zusammenstöße kulturdifferenter Bildvorstellungen und -konzepte, auf den Grund gehen.

2.1 Der Akt der Zerstörung und seine mediale Inszenierung

Abb. 1: Die größere Buddha-Figur von Bamiyan vor und nach der Zerstörung im Jahr 2001



- 8 Bruno Latour differenziert zwischen Ikonoklasmus und Iconoclash: »Bei einem Ikonoklasmus, einem Bildersturm wissen wir, was im Akt des Zertrümmerns geschieht und was die Motivationen sind für ein klares und deutliches Zerstörungswerk; um Iconoclash dagegen handelt es sich, wenn wir es nicht wissen, wenn wir zögern, von einer Aktion verstört sind, von der sich ohne weitergehende Untersuchung nicht genau sagen lässt, ob sie destruktiv oder konstruktiv ist.« (Latour 2002: 8) Im Kontext inter- und transkultureller Bildforschung beziehe ich den Begriff Iconoclash auf den Zusammenprall von unterschiedlichen Bildern, insbesondere bildkulturellen Anschauungen, der sich konstruktiv wie destruktiv auswirken kann.

Im März 2001 wurden die aus dem 6. Jahrhundert n. Chr. stammenden Buddha-Monumentalstatuen im strategisch umkämpften, 2500 m hoch gelegenen Bamiyan-Tal in Afghanistan von Taliban-Milizen gesprengt (Abb. 1). Zusätzlich zu den beiden großen Bildnisstatuen wurden auch eine der kleineren sitzenden Buddha-Statuen im Bamiyan-Tal sowie eine etwa 10 Meter hohe Statue im benachbarten Kakrak-Tal gesprengt. Aufgrund der Monumentalität der beiden größten Statuen des Ensembles zog sich der Zerstörungsakt über mehr als 20 Tage hin. Dem Augenzeugenbericht von Sayyed Mirza Hussain, einem Höhlenbewohner im Bamiyan-Tal zufolge, scheiterte der ikonoklastische Angriff der Taliban zunächst daran, die Gesichter der Buddhafiguren sowie die Fresken in den umgebenden Nischen wegzuhacken. Aus diesem Grund sei der Versuch unternommen worden, mit Kriegsgerät wie Panzern, Granaten und Flugabwehrraketen die Statuen zu zerschießen. Erst als alle diese Mittel nicht zum gewünschten Zerstörungserfolg führten, hätten die Taliban tonnenweise wirkungsvolleren Sprengstoff antransportiert und zusätzliche pakistanische und saudi-arabische Ingenieure als erfolgreiche Sprengstoffmeister eingesetzt.⁹ Die Serie spektakulärer Sprengungen, die ein Bild der Verwüstung hinterließen, wurde vom syrisch-spanischen Journalisten Taysir Alluni, der für den arabischen Fernsehsender *Al Jazeera* als internationaler Korrespondent in Kabul arbeitete, filmisch festgehalten. Als Augenzeuge der Sprengung lieferte er Sensationsbilder für die internationale Presse.¹⁰ 2005 wurde er von einem spanischen Gericht als Helfer der Terrororganisation *Al-Qaida* zu 7 Jahren Haft verurteilt. Die Videobilder der Zerstörung der Bamiyan-Figuren wurden über den Privatsender *Al-Jazeera* ausgestrahlt, um die Aufmerksamkeit und das Interesse der internationalen Gemeinschaft für die neue politische Situation im Islamischen Emirat Afghanistan zu gewinnen.¹¹ Seitdem zirkulieren sie auf der Internetplattform YouTube in verschiedenen Varianten und Remediationsformen, sei es, um die Zerstörung der Buddha-Figuren von Bamiyan

-
- 9 Die Äußerung ist durch Christian Freis Dokumentarfilm *Im Tal der großen Buddhas* von 2005 überliefert. Vgl. hierzu <https://www.giant-buddhas.com/de/downloads/dossier.pdf> [letzter Zugriff am 9.9.2020].
- 10 Zu den Motiven für die Sprengung der Buddha-Statuen durch die Taliban äußerte sich Taysir Alluni in einem Interview mit dem Dokumentarfilmemacher Christian Frei wie folgt: »Die Taliban waren international total isoliert. Ich glaube, mit der Zerstörung dieser buddhistischen Symbole wollten sie ein politisches Statement setzen. Und ich denke auch, dass die internationalen Appelle und Proteste wegen den Buddhas die Taliban erst recht wütend machten. Niemanden auf der Welt hatte vorher groß interessiert, dass in Afghanistan Hunderte, ja Tausende von Kindern verhungerten oder von Minen verkrüppelt wurden! Doch wegen zwei alten Steinfiguren reagierte die Welt nun mit fassungslosem Entsetzen.« (<https://www.giant-buddhas.com/de/downloads/dossier.pdf> [letzter Zugriff am 9.9.2020]).
- 11 Nachwirkend Verwendung gefunden haben die Videobilder auch in Christian Freis Dokumentarfilm *Im Tal der großen Buddhas* (2005), der die Zerstörung der Bamiyan-Statuen in multiperspektivischen Erzählsträngen dokumentiert.

als Kultur-Massaker zu verurteilen, oder aber als islamische Befreiungsaktion im Kampf gegen Idolatrie zu verherrlichen. Vor allem die islamistische Instrumentalisierung der Zerstörungsbilder für religionspolitisch fundamentalistische Propagandazwecke war unmittelbar nach dem ikonoklastischen Anschlag sehr verbreitet. Das Video *The Beheading of Buddha*,¹² das von den Anhängern von Ahl-us Sunna Wal Jamaa'ah produziert wurde, einer 2005 als Nachfolgeorganisation des verbotenen Al-Muhajiroun-Netzwerkes gegründeten islamistischen Gruppierung, ist ein eindringliches Filmbeispiel für die Propagierung eines islamistischen Ikonoklasmus anhand des Anschlages auf die Bamiyan-Buddha-Bildnisse. Darin wird die Exekution der Bamiyan-Buddhas vom 2. März 2001 als Enthauptung eines Götzen bezeichnet. Rezitativ begleitet werden die Enthauptungsbilder von Suren des Propheten.¹³ Ziel dieser Rezitationen ist es, den gewalttätigen Vernichtungsakt in eine vorbildliche heilsgeschichtliche Handlung zu verwandeln. Mit dem dazwischen erklingenden Kampfruf »Allah Akbar: Nichts ist größer als Gott« werden die Täter als Kämpfer Gottes ausgewiesen.

Die Frage, wer genau die Zerstörung der Buddha-Statuen von Bamiyan in Auftrag gegeben und wer sie schließlich durchgeführt hat, ist nach wie vor nicht ganz eindeutig geklärt. Offiziell behauptete die Taliban-Führung, die Entscheidung über die Zerstörung der Buddhafiguren sei »nach ›Konsultationen zwischen den religiösen Führern‹ des Emirats, ›religiösen Einschätzungen‹ der Islam-Gelehrten (Ulema und Rohaniyun) und auf der Grundlage von Urteilen des Obersten Gerichts des Landes« gefällt worden (Heller 2001). Erst nach diesem rechtskräftigen Entscheidungsurteil habe der damalige Taliban-Führer Mullah Muhammad Omar das Ministerium zur Förderung der Tugend und zur Bekämpfung des Lasters (die so genannte Religionspolizei) sowie das Ministerium für Information und Kultur angewiesen, die Statuen zu zerschlagen. Am 26. Januar 2001 veröffentlichte der Taliban-Staat Islamisches Emirat Afghanistan eine *Fatwa* (islamisches Rechtsgutachten), in der die Zerstörung aller Statuen von lebendigen Wesen in Afghanistan gefordert wurde (Falser 2010: 83f.). Einige Stimmen behaupten, der Taliban-Führer Mullah Muhammad Omar habe höchstpersönlich den Auftrag zur Zerstörung der Statuen gegeben, wieder andere, diese sei auf höheren Befehl von Osama bin Laden erfolgt. Die Zerstörung selbst wird einerseits lokalen, im Dienste von Mullah Muhammad Omar stehenden Taliban-Kämpfern zugeschrieben, andererseits externen Taliban-Kämpfern – den Deobanden und Wahhabiten, beides Richtungen des sunnitischen Islam, die angeblich die lokale, im Bamiyan-Tal angesiedelte schiitische Hazara-

12 Das Video war verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=xYYBIPWYb7Y>, es ist inzwischen vom Netz genommen; der letzte Zugriff auf das Video fand 2010 statt.

13 Die Suren, aus denen rezitiert wird, sind *al-Anbiya* (Die Propheten, 21. Sure) und *as-Saaffat* (Die sich Reihenden, 37. Sure).

Bevölkerung durch eine Beteiligung an der Zerstörung der Statuen zu demütigen suchten.

2.2 Die Vorgeschichte: Das historische Erbe des Zerstörungsaktes

Die Zerstörung der Buddha-Statuen von Bamiyan durch die Taliban im Jahre 2001 ist kein Initialakt originärer Bildzerstörung. Sie reiht sich in eine jahrtausendealte Geschichte der ikonoklastischen Attacken ein, schreibt die islamische Geschichte der Gewalt gegen die Bamiyan-Buddhafiguren seit dem 8. Jahrhundert fort. Die Buddha-Statuen waren bereits beschädigt bzw. partiell zerstört, bevor sie von den Taliban weggesprengt wurden. Die Mittel der früheren Zerstörungen waren annähernd die gleichen, die auch die Taliban-Milizen einsetzten: Zerschlagung des Gesichts, Beschuss der stehenden Ganzkörperfiguren mit Militärgerät, d.h. Kanonen und Artillerie. Die Besonderheit der Zerstörungsaktion von 2001 manifestiert sich daher vor allem als ein gradueller Unterschied: Sie zielte am Ende, in einer Eskalationsspirale der politischen Ereignisse, auf eine vollständige Zerstörung, auf die totale, ganzkörperliche Vernichtung der Buddha-Figuren und stellte somit die kriegsähnliche Gewalt zur Auslöschung nicht-islamischer Bildvorstellungen, Glaubenspraktiken und Weltauffassungen repräsentativ zur Schau.

Wie nah Destruktion und Protektion im Fall der Bildniszerstörung zusammenliegen, belegt die historisch früheste Zerstörung der beiden großen Buddha-Statuen von Bamiyan: Sie erfolgte angeblich aus Selbstschutz. So stellt Hans-Hasso von Veltheim-Ostrau in seinen *Tagebüchern aus Asien (1935-1939)* die Vermutung an, dass die buddhistischen Gläubigen von Bamiyan den Statuen die Gesichtszüge bis zur Oberlippe entfernten, um ihre Verstümmelung durch die Reiterhorden von Dschingis Khan im Jahre 1221 zu verhindern (Veltheim-Ostrau 1956: 236ff.). Im 17. und 18. Jahrhundert wurden die Statuen im Zuge der Plünderung Bamiyans durch den indo-islamischen Großmogul Muhammad Aurangzeb und den persischen Herrscher Nādir Schāh Afschār mit Kanonen beschossen, Ende des 19. Jahrhunderts auf Befehl von Abdu-r-Rahmān-Hān, dem damals regierenden Emir von Afghanistan, mit Artillerie (vgl. Morgan 2015: 88 f). Noch im Jahr 2001, zur Zeit des Taliban-Angriffs, präsentierten sich die Buddha-Figuren von Bamiyan als schwer beschädigte, vor allem aber gesichtslose, und damit gebrochene Bilder. Warum also ein mehrfach zerstörtes Bild ein weiteres Mal attackieren? Um die Zerstörung zu potenzieren? Um an die Geschichte der ikonoklastischen Angriffe und ihre politischen Eroberungsmotive zu erinnern? Um die islamische Geschichte der Bildniszerstörung fortzuschreiben? Um sich neu in die lokale Tradition der Religions- als Bilderkämpfe, in die ikonoklastische Geschichte der Islamisierung einzuschreiben?

2.3 *Beheading of Buddha: Die bildreligiöse Dimension der Zerstörung*

Die bildreligiöse Dimension der mit kriegерischer Brutalität durchgeführten Zerstörungstat lässt sich ausschließlich auf Grundlage der religiösen, kulturellen und künstlerischen Bedeutung der Buddha-Statuen von Bamiyan ermessen. Die real-symbolische Enthauptung Buddhas durch Islamisten ist eine so machtvolle ikonoklastische Geste, weil das Bildnis selbst mit einer enormen Repräsentations- und Machtfülle sowie der göttlichen Aura der Verehrung aufgeladen ist. Bis zu ihrer Zerstörung im Jahr 2001 handelte es sich bei den monumentalen Buddha-Statuen von Bamiyan um die größten stehenden Buddha-Statuen der Welt. Das brachte ihnen später, bezeichnenderweise jedoch erst in Reaktion auf die Anschläge, im Jahr 2002 den Status des UNESCO-Weltkulturerbes ein. Die größere, auf 550 n. Chr. datierte Buddha-Statue maß die gigantische Höhe von 55 m, die kleinere, auf 510 n. Chr. datierte 38 m. Archäolog/innen vermuten, dass neben den beiden Standfiguren Buddhas eine noch größere liegende Figur Buddhas existiert(e) (Archaeological Institute of America 2004: 8). Dem Reisebericht des chinesischen Pilgermönchs Xuanzang zufolge, der das Bamiyan-Tal im Jahr 632 n. Chr. bereiste, soll sie etwa 300 m lang sein (Xuanzang/Beal 2000: 51). Im Jahr 2008 bargen Archäolog/innen eine 19 m große Darstellung eines schlafenden Buddhas (Salahuddin 2008). Die Suche nach dem 300 m langen liegenden Buddha wird weiter fortgesetzt. Während die größere Statue den Buddha *Dipankara*, also den Vorzeitbuddha, und die kleinere den Buddha *Shakyamuni*, also den Buddha des gegenwärtigen Zeitalters, auch Buddha Gautama genannt, darstellte, soll es sich bei der nicht mehr auffindbaren liegenden Figur um ein Bildnis des Buddha im Nirwana (auf seinem Sterbebett), angeblich mit 1000 Beinen, gehandelt haben.

Die beiden großen stehenden Buddha-Statuen wurden – zusammen mit zwei mittelgroßen sitzenden Statuen und einer Reihe kleinerer Statuen – aus dem roten Sandstein der Felsklippe von Bamiyan herausgearbeitet. Die Nischen sowie die grobe Gestalt der Buddha-Figuren wurden zunächst in den Fels geschlagen. Die feineren Details wie Gesicht, Hände und Gewandfalten wurden anschließend mit einem speziellen Lehmverputz, einer Mischung aus Tonerde, Stroh und Pferdehaar, modelliert. Die große Statue war karminrot bemalt, die kleinere mehrfarbig. Die Nischen wiesen im oberen Bereich, jeweils über dem Kopf der Buddha-Figur, Wandmalereien auf.

Machtvolle Bedeutung wächst den beiden großen Buddha-Statuen nicht nur durch ihre schiere Monumentalität, sondern auch durch ihre Zugehörigkeit zu einem größeren buddhistischen Ensemble zu. Das gesamte große Kliff des Bamiyan-Tals ist durchzogen von über 1000 in den Fels geschlagenen Höhlen, architektonisch gestalteten Grotten und Nischen, die mit Skulpturen und Wandmalereien

ausgestattet waren.¹⁴ Neben den übergroßen Buddha-Statuen der Hauptnischen befanden sich in den Felsaushöhlungen auch winzig kleine Repräsentationen des Buddha. Das kleinste gefundene Bildnis des *Shakyamuni*-Buddha misst 5,5 cm, das des kleinsten *Dipankara*-Buddha 3 cm. In dieser dialogischen Verknüpfung aus Gigantismus und Miniaturismus sollte sich nicht nur die Mannigfaltigkeit Buddhas, sondern auch die Durchdringung von Makro- und Mikrokosmos widerspiegeln. Das gesamte Bamiyan-Tal war bis ins 10. Jahrhundert hinein, d.h. bis zur breiten-wirksamen Islamisierung der Region seit Anfang des 8. Jahrhunderts, eines der größten und wichtigsten buddhistischen Zentren am Hindukusch. Neben einer Vielzahl von Klosterstätten entdeckten Archäolog/innen in den Felswänden zahlreiche Gebetshallen sowie über 900 Wohnhöhlen, in denen buddhistische Mönche ein Einsiedlerleben führten.

Es liegt die Vermutung nahe, dass es primär die Monumentalität der beiden großen, zentral in der Felswand positionierten Buddha-Statuen war, die zum zerstörerischen Angriff auf die Bildnisse herausforderte. Artefaktisch ist die Monumentalität Ausdruck eines transkulturell definierten Buddha-Bildnisses, das – von der *Kushan*-Dynastie (einem Königreich, das Gebiete in Nordindien, einige zentral-asiatische Regionen sowie die heutigen Territorien von Pakistan und Afghanistan umfasste) in Auftrag gegeben – griechisch-römische mit indisch-buddhistischen Bildniskonzepten verband. So waren es historischen Berichten zufolge Nachkommen griechischer, mit den Eroberungszügen Alexander des Großen nach Afghanistan eingewanderte Künstler, die im Auftrag des Kaisers Kanishka die großen Buddha-Statuen fertigten (Morgan 2015: 180ff.). Die Buddhafiguren von Bamiyan stehen in der antiken Bildnistradition griechischer Kolossalstatuen. Das wohl berühmteste Beispiel hierfür ist der so genannte Koloss von Rhodos, eine über 30 m hohe, aus Bronze gefertigte Monumentalplastik, die nach dem glücklichen Ausgang der Belagerung von Rhodos dem Sonnengott Helios zu Ehren errichtet wurde und in der Antike als eines der 7 Weltwunder galt. Aufgrund ihrer vollplastischen Monumentalität reihen sich die Buddhafiguren von Bamiyan in die Bildnisgeschichte der Kultstatuen ein. Es ist die kunstplastische Transformation der menschlichen Buddha-Gestalt in ein übermenschlich großes Buddha-Bildnis, durch den die Bamiyan-Figuren den Kultstatus von Idolen gewinnen und somit dem Vorwurf der Idolatrie ausgesetzt sind. In diesem Zusammenhang muss betont werden, dass auch innerhalb des Buddhismus, seiner religiösen Gründungs- und frühen kunstwerklichen Entwicklungsphase in Indien wie in China die Darstellung Buddhas in menschlicher Gestalt lange Zeit verboten war (Wenzel 2011). Vor dem historischen Hintergrund dieser anikonischen buddhistischen Tradition erscheint die menschliche Darstellung Buddhas in den Monumentalplastiken von

14 Die folgenden archäologischen Informationen sind dem Bericht über Bamiyan in Archaeological Institute of America 2004: 8f. entnommen.

Bamiyan wie ein Aufbruch in eine neue buddhistische Bildkultur des darstellenden Ikonismus sowie der Bilderverehrung. Umso nachvollziehbarer erscheint vor diesem Hintergrund die historische Tatsache, dass die Buddha-Statuen von Bamiyan im Zuge der Islamisierung der Region zunehmend Hassgefühle auf sich zogen und wiederholt zum Opfer ikonoklastischer Attacken wurden.

Das islamische Bilderverbot, das nicht aus den Schriften des Koran, sondern aus dem *Hadith*, d.h. den gesammelten Überlieferungen zum Propheten Mohammed hervorgeht, bezieht sich in erster Linie auf den Aspekt der Figuration. Der *Hadith*-Textkanon stimmt darin überein, dass alle bildlichen Repräsentationen, die einen Schatten besitzen (bzw. werfen), einschließlich die bildliche Darstellung Gottes, verboten sind. Dieses Verbot wird aus Angst vor *shirk* erlassen, der Verehrung mehrerer Götter anstelle des einen wahren Gottes: Allah. Nur Gott allein gilt im Islam als *bâri*, d.h. Schöpfer, bzw. *muṣawwir*, d.h. Bildgestalter. Es ist daher schier unmöglich, eine Gestalt zu sehen, ohne in ihr bzw. hinter ihr Gott als ihren Formschöpfer zu sehen. Diese Totalidentifikation zwischen Gott und Bild, Schöpfer und Geschöpf, die jegliches Repräsentationsprinzip zugunsten aktueller Präsenz negiert, zieht sich durch die gesamte islamische Religionsliteratur. So heißt es bei Omar, dem ersten Kalifen: »Ich habe niemals etwas gesehen, ohne gleichzeitig Allah darin zu sehen.« (zit.n. Clément 2002: 218f.). Weil nur dem einen Gott das Recht auf (Bild-)Schöpfung vorbehalten ist, werden Künstler häufig mit Polytheisten bzw. Ikonodulen gleichgesetzt. Einerseits beförderte das Figurationsverbot den Anikonismus der islamischen Kultur, andererseits trieb es zur ikonoklastischen Gewalt gegen figurale Darstellungen. Letztere richtete sich auch gegen Bildwerke der eigenen islamische Bildkultur, die sich nicht strikt an das Figurationsverbot hielten oder dieses, um der bildlichen Darstellung willen, zu unterminieren suchten. Nach Flood gibt es nur zwei Möglichkeiten, die Gefahr der Ikonodulie, die vom Kurationsprinzip der Figuration und ihrer Animationswirkung ausgeht, zu bannen: Entweder figurative Darstellungen so zu remediatisieren, dass ihre Verehrung verhindert bzw. verunmöglicht wird (z.B. durch Verwendung von figurativ gestalteten Textilien als Bodensitzkissen), oder aber sie zu »enthaupen«, um ihnen die Kraft zur Beseelung zu nehmen (Flood 2002: 644). An die Stelle der Entauptung konnte auch das *Defacement*, insbesondere die Verunstaltung von affektiven Gesichtspartien wie Auge, Nase und Mund treten. In dieser Hinsicht unterscheiden sich muslimische ikonoklastische Strategien nur wenig von römischen, frühchristlichen, byzantinischen, katholischen und protestantischen Praktiken des Ikonoklasmus. Sogar vom Propheten Mohammed selbst sind solche ikonoklastischen *Pars-pro-toto*-Strategien überliefert. In einer Passage des sogenannten Götzenbuchs des arabischen Historikers und Genealogen Hishām ibn al-Kalbī aus dem 9. Jahrhundert heißt es:

When on the day he conquered Mecca, the Apostle of God appeared before the Ka'bah, he found the idols arrayed around it. Thereupon he started to pierce their eyes with the point of his arrow, saying, »Truth is come and falsehood is vanished. Verily, falsehood is a thing that vanisheth [Qur'an 17:81].« He then ordered that they be knocked down, after which they were taken out and burned. (Ibn al-Kalbī 1952: 27)

Der ikonoklastische Angriff der Taliban auf die Bamiyan-Buddha-Statuen folgt demselben Prinzip: Er ist zunächst auf Defacialisierung gerichtet, auf die Auslöschung des Gesichts; im konkreten Fall bedeutet dies auf seine weitere Zurichtung und Verunstaltung, denn aufgrund früherer Zerstörungsversuche war 2001 nur noch ein virtuelles Gesicht in Gestalt einer ausgeschabten Hohlform vorhanden. Erst in einem zweiten ikonoklastischen Angriffsschlag wird den Buddha-Figuren der Kopf abgeschlagen: Nach anfänglicher Bearbeitung des Kopfes mit Spitzhacken wird dieser schließlich weggesprengt. Die dritte Angriffsphase auf die Bildstatuen zielt auf die völlige Eliminierung des Restkörpers. Nach dem letzten militärischen Großangriff blieb nichts anderes zurück als die leere Felsnische mit einem Trümmerhaufen aus versprengten Statuenbrocken. In der islamistischen Ideologie der Taliban ist diese ruinöse, auf seine stoffliche Materialität reduzierte Manifestationsform mit der Sinnbild-Entwertung der Bamiyan-Statuen äquivalent: So rechtfertigt Mullah Mohammad Omar die Vernichtung der Buddhafiguren von Bamiyan mit dem Argument, dass nur Steine zerstört worden seien: »all we are breaking are stones« (AFP Meldung vom 27.2.2001). Zudem sei die Statuenzerstörung durch das islamische Gesetz und seine Exekutivorgane legitimiert: »The breaking of statues is an Islamic order and I have given this decision in the light of a fatwa of the ulema (clerics) and the supreme court of Afghanistan. Islamic law is the only law acceptable to me.« (ibid.) Das Hauptargument aber, das Mullah Muhammad Omar in seinem Dekret vom 27. Februar 2001 anführt, steht ganz im Zeichen des historischen Kultbildverbots, insofern es die Anbetung fremder Götter als Götzendienst und Gotteslästerung aburteilt: »Only Allah, the Almighty, deserves to be worshipped, not anyone or anything else.« (ibid.)

2.4 Bild- oder Kunstzerstörung?

Aspekte eines kulturpolitisch motivierten Ikonoklasmus

Die Frage, ob es sich beim ikonoklastischen Angriff auf die Bamiyan-Buddha-Statuen um einen Akt der Bild- oder Kunstzerstörung handelt, wird in dem Moment relevant, in dem sich die internationale Gemeinschaft, darunter die Vereinten Nationen und im Gefolge die UNESCO in die politische Situation in Afghanistan einschaltete. Die strategische Paradoxie besteht darin, dass die neu

an die Macht gekommene Taliban-Führung in Afghanistan, um internationale Anerkennung, aber auch um die regierungspolitische Legitimation in allen eroberten Landesteilen ringend, zunächst als Schützerin des afghanischen Kulturerbes auf den Plan tritt. In einem Dekret des Taliban-Führers Mullah Muhammad Omar, das im Jahr 1999 veröffentlicht wurde, ist explizit vom Schutz des Kulturerbes einschließlich dem Erhalt historischer Kulturstätten auf afghanischem Boden die Rede. Erwähnung finden darin auch die Buddha-Statuen von Bamiyan:

A. Concerning Protection of Cultural Heritage

All historical cultural heritages are regarded as an integral part of the heritage of Afghanistan and therefore belong to Afghanistan, but naturally also to the international community. Any excavation or trading in cultural heritage objects is strongly forbidden and will be punished in accordance with the law.

B. Concerning Preservation of Historic Relics in Afghanistan

[...] The famous Buddhist statues at Bamiyan were made before the event of Islam in Afghanistan, and are amongst the largest of their kind in Afghanistan and the world. In Afghanistan there are no Buddhists to worship the statues. Since Islam came to Afghanistan until the present period the statues have not been damaged. The government regards the statues with serious respect and considers the position of their protection today to be the same as always. The government further considers the Bamiyan statues as an example of a potential major source of income for Afghanistan from international visitors. Further, international Buddhist communities recently issued a warning that in case the Bamiyan statues are damaged, then mosques will be damaged in their regions. The Muslim of the world are paying attention to this declaration. The Taliban government states that Bamiyan shall not be destroyed but protected. (zit.n. Falser 2010: 83f.)

Aufmerksamkeit verdienen vor allem vier Argumente zum Schutze des afghanischen Kulturerbes, in Sonderheit der Bamiyan-Buddhastatuen: 1. Es gibt in Afghanistan keine Buddhisten mehr, die die Bamiyan-Buddhastatuen verehren (können). Die unmittelbare Gefahr der Bilderverehrung – und damit das islamische Gebot zur Bilderzerstörung – besteht nicht. 2. Seit der islamischen Eroberung Afghanistans wurden die Bamiyan-Statuen nicht beschädigt oder zerstört. Mit diesem Argument wird die Toleranz des Islam sowie seine Funktion als Schutzmacht des Kulturerbes untermauert. 3. Das afghanische Kulturerbe der Buddha-Statuen von Bamiyan wird als touristische Einkommensquelle betrachtet. Die Protektion der Bildstatuen schließt die Protektion des neuen, von den Taliban angeführten Islamischen Emirates Afghanistan mit ein. 4. Ein ikonoklastischer Religions- und Kulturkampf zwischen Buddhisten und Muslimen soll verhindert werden. Die Gefahr bildkultureller Konflikte wird klar gesehen und soll gebannt werden.

Eines der wichtigsten Signale, das die ernsthafte Überzeugung der neuen Taliban-Regierung verdeutlichte, die Kulturschätze Afghanistans zu schützen, war die Wiedereröffnung des kriegszerstörten Nationalmuseums in Kabul. Als 1999 dann aber die Vereinten Nationen strikte Handelssanktionen über Afghanistan verhängten und das Land zunehmend von der internationalen Gemeinschaft isoliert wurde, um der Nicht-Anerkennung des Taliban-Regimes Ausdruck zu verleihen, revidierte Mullah Muhammad Omar das Dekret von 1999 und verfasste am 26. Januar 2001 ein neues, in dem die humanistische Kulturerbeargumentation völlig aufgegeben und durch eine ausschließlich bildreligiöse Argumentation im zuvor beschriebenen Sinne ersetzt wurde:

In view of the fatwa (religious edict) of prominent Afghan scholars and the verdict of the Afghan Supreme Court it has been decided to break down all statues/idols present in different parts of the country. This is because these idols have been gods of the infidels, who worshipped them, and these are respected even now and perhaps may be turned into gods again. The real God is only Allah, and all other false gods should be removed. (zit.n. Falser 2010: 84)

Erst durch diese 180-Grad-Kehrtwendung, das heißt die Androhung der Zerstörung von Statuen/Idolen auf afghanischem Territorium, wird die UNESCO auf den Plan gerufen. Sie versendet Appelle an die Taliban, internationale Pressemitteilungen und Petitionen, um die Statuenzerstörung zu verhindern. Das internationale Echo zum Schutz der Bamiyan-Monumentalstatuen vor der drohenden Vernichtung ist groß: So bieten westliche, indische und sri-lankesische Kulturinstitutionen an, die Statuen zu übernehmen, um ihr kulturhistorisches Überleben zu sichern. Das konkrete Angebot des Museumsdirektors des New Yorker Metropolitan Museum of Art, Philippe de Montebello, die Statuen zur Rettung anzukaufen,¹⁵ wird von Mullah Muhammad Omar mit dem schlichten Kommentar quittiert: »Do you prefer to be a breaker of idols or a seller of idols?« (Reuters 2001b). Alle Angebote der internationalen Kulturgemeinschaft bleiben unerwidert. Am 3. März 2001 kommt es zur Zerstörung der Buddha-Statuen von Bamiyan sowie gleichzeitig zu einem ikonklastischen Angriff auf eine halbnackte Bodhisattva-Figur im Nationalmuseum von Kabul. Die UNESCO, beauftragt von den Vereinten Nationen mit dem Schutz und Erhalt des universellen Kulturerbes, verdammt die Zerstörungstat als »entsetzliches Kulturverbrechen«; Generaldirektor Koichiro Matsuura sprach von einer »cold and calculated destruction of cultural properties which were the heritage of the Afghan people, and, indeed, of the whole of humanity.« (zit.n. Warikoo

15 Der Wortlaut, mit dem der Museumsdirektor des Metropolitan Museum of Art in New York die Übergabe bzw. Auslieferung forderte, war: »Let us remove them so that they are in the context of an art museum, where they are cultural objects, works of art and not cult images.« (zit.n. Reuters 2001a).

2002: IX). Michael Petzet, damaliger Präsident von ICOMOS, der kulturellen Evaluierungsbehörde der UNESCO, bewertete die Bildniszerstörung von Bamiyan als »unglaublichen Akt des Vandalismus« und als »Akt der Barbarei« (Petzet 2001: 13).

Die Vorgeschichte der Protektion der Buddha-Statuen von Bamiyan, der Hauptakt ihrer Zerstörung sowie das Nachspiel ihrer Verurteilung zeigen, dass wir es mit einer inversen und daher höchst bedenkenswerten Werte- und Kategorienverschiebung zwischen Bild- und Kunstzerstörung zu tun haben. In der Diktion der islamisch-fundamentalistischen Taliban verschiebt sich der Bewertungsfokus vom Schutz des afghanischen Kulturerbes, das heißt der Bewahrung von Kunst, zur Bildniszerstörung als religiös motiviertem Ikonoklasmus. Die internationale Völkergemeinschaft wiederum versucht die aus ikonoklastischen, idolatriefeindlichen Gründen motivierte Zerstörung der Buddha-Statuen dadurch zu verhindern, dass sie diese aus dem Status von Kultobjekten (dem potentiellen) zu befreien und als Kunstobjekte, genauer: Kunstmuseums- und Kulturerbeobjekte zu definieren sucht. In diesem Zusammenhang gilt es sich vor Augen zu führen, dass die Buddha-Statuen von Bamiyan erst nach Androhung ihrer Zerstörung durch die Taliban in die Liste des UNESCO-Weltkulturerbes aufgenommen wurden – d.h. zu ihrem Schutze. Die Absurdität dieser Wertetransformationen wird noch dadurch gesteigert, dass die offiziell mit dem islamischen Figurationsverbot und der Gefahr der Idolisierung begründete Zerstörung der Bamiyan-Buddhastatuen sowie der Bodhisattva-Statue im Museum von Kabul im Grunde auch ein gezielter ikonoklastischer Angriff auf die westliche Bildkunstkultur mit ihrem ästhetischen Kunstwertekanon und historischen Kulturerbediskurs war. Sie ist als ein Angriff auf das westliche Wertesystem Kunst und die es mittragenden Institutionen, wie etwa Museen, zu deuten, wendet sich gegen das Konzept der Ästhetisierung und Kapitalisierung, da sie darin eine moderne säkulare Form der Idolatrie mit religiös anmutenden Elementen der Kunstbildverehrung und ökonomischen Wertschöpfung erkennt. Aufgrund seiner anti-westlichen, die universellen Werte von Kunst und Kulturerbe sprengenden Schlagrichtung kann die Zerstörung der Buddha-Statuen von Bamiyan daher auch als okzidentalistischer Ikonoklasmus bezeichnet werden.¹⁶

16 Das Konzept des Okzidentalismus ist dem kulturethnologischen und postkolonialen Theoriediskurs entlehnt. Dort wurde es als Gegenkonzept zum Orientalismus geprägt, um die Polarität zwischen okzidentalem Selbst und orientalisierendem Anderen als künstliche Identitätskonstruktion und Grundprämisse kulturhegemonialen Denkens sowie imperialer Politik fassen zu können (Carrier 1995; Coronil 1996). In den letzten Jahren hat sich Okzidentalismus zu einem eigenen kritischen Forschungsansatz entwickelt (Dietze/Brunner/Wenzel 2009), der eine postkoloniale, ideologie-, geschlechts- und rassismuskritische Auseinandersetzung mit dem West-/Eurozentrismus und Kolonialismus der Westmächte sucht. In der Begriffsprägung des okzidentalistischen Ikonoklasmus bezieht sich Okzidentalismus auf die anti-

2.5 Rekonstruktion als ikonoklastische Praxis? Kulturelle Differenzen im Umgang mit dem zerstörten Kulturerbe von Bamiyan

Jeder gewaltsame Akt der Bildzerstörung evoziert den Wunsch nach Wiederherstellung des beschädigten Bildes oder Vollrekonstruktion des als physisches Erscheinungsobjekt eliminierten Bildwerkes. Im Fall der zerstörten Buddha-Statuen von Bamiyan gibt es bisher zwei konkret zu benennende Rekonstruktionsversuche, die für komplementäre Ansätze zur Wiederherstellung des zerstörten Kunst- und Kulturerbes von Bamiyan stehen; gemein ist ihnen das Scheitern, wenn auch aus völlig unterschiedlichen Gründen. Vor allem die Frage, ob sich die auf Bewahrung ausgerichtete Rekonstruktion der zerstörten Bildnisse nicht selbst in einen ikonoklastischen Akt wenden kann, wird von beiden Rekonstruktionsbeispielen unmittelbar aufgeworfen.

2.5.1 Die chinesische Replika des Buddha von Bamiyan in Leshan

Der erste Rekonstruktionsfall, der aus China stammt, ist ein eindrückliches Beispiel für die popkulturelle Kommerzialisierung und Enthistorisierung historischer Kunst- und Kulturgüter im medialen Strom global zirkulierender Bilder. So wurden im Herbst 2001 300 Steinmetze unter der Leitung der Sichuan Art Academy damit beauftragt, für den Buddha-Themenpark in Leshan, der von der Sichuan Oriental Buddha Kingdom Corporation betrieben wird, eine 37 m hohe Replika des kleineren Bamiyan-Buddhas herzustellen (Abb. 2).

Für die Frage nach dem Image von Kulturerbe (Falser 2010: 81f.)¹⁷ ist die Tatsache bedeutsam, dass sich der Buddha-Themenpark mit der Bamiyan-Buddha-Replika auf einem Gelände befindet, das als Kulturstätte den Status des UNESCO-Weltkulturerbes besitzt, weil es über die älteste und weltweit größte, aus Fels herausgeschlagene sitzende Buddha-Figur verfügt – den 71 m hohen Großen Buddha von Leshan, der aus der Zeit der Tang-Dynastie stammt (713–803 n. Chr.)(Abb. 3).¹⁸

Zudem befinden sich auf demselben Areal die berühmten Mahao-Felsengräber aus der Zeit um 25–255 n. Chr., die ebenso unter UNESCO-Schutz stehen. Mit dem Ziel, die Bamiyan-Buddha-Replika am Felshang von Leshan zu errichten, wurden

westliche Schlagrichtung (vgl. hierzu Buruma/Margalit 2004) des von Islamisten durchgeführten Anschlages auf die Bamiyan-Buddha-Figuren.

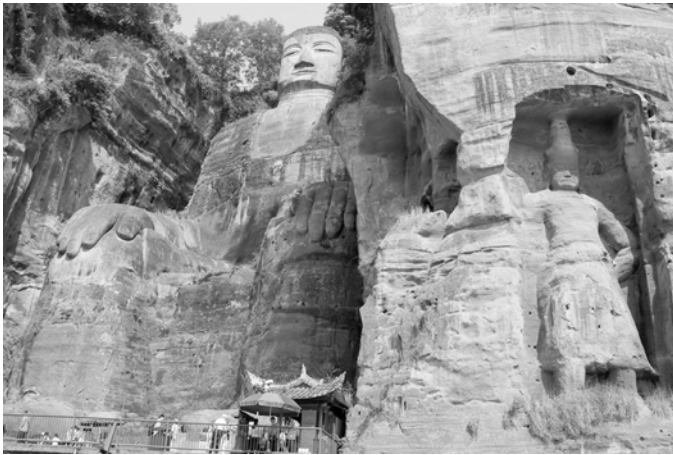
17 Als »Image« von Kulturerbe definiert Falser: 1. das physische Objekt selbst, sei es als Original oder Kopie; 2. die visuelle Repräsentation des Kulturerbe-Objektes in zweidimensionalen Bildern bzw. dreidimensionalen virtuellen Modellen, sowie 3. das Konzept sowie die öffentliche Wahrnehmung/Reputation von Kulturerbe (Falser 2010: 82).

18 Zusammen mit dem Berg Emeishan wurde das »Leshan Giant Buddha Scenic Area« 1996 in die Liste der UNESCO-Weltkultur- und Weltnaturerbestätten aufgenommen. Das Areal schließt auch die Mahao-Höhlengräber aus der Han-Zeit ein.

Abb. 2: Replika der im chinesischen Leshan errichteten kleineren Buddha-Statue von Bamiyan



Abb. 3: Die weltgrößte Buddha-Statue in Leshan in der Sichuan-Provinz, China



Dutzende der antiken Mahao-Gräber von Arbeiter/innen des Themenparkunternehmens Oriental Buddha Kingdom unwiederbringlich zerstört. Nach Bekanntwerden dieses Kulturmassakers gab es insbesondere unter den ortsansässigen Ar-

chäolog/innen einen Aufschrei. Wie kann es sein, dass historisch wertvolle Kulturgüter durch eine neue und dazu schlechte Kopie eines zerstörten Originalwerks von großer kulturhistorischer Bedeutung ersetzt werden? Der geschichtliche Zynismus und die performative Dramatik dieses zerstörerischen Substitutionsaktes erfährt dadurch eine Zuspitzung, dass Liang Enming, der Leiter des Oriental Buddha Kingdom-Themenparks, von dem die Idee zur Bamiyan-Replik stammte,¹⁹ zuvor der Vizemanager des Leshan-Kulturbüros zum Schutze der Mahao-Gräber und ihrer Überreste war. Um das Bildnis der afghanischen Bamiyan-Buddhas zu wahren und es – auf eigenem Territorium – auszustellen, wurde also das nationale chinesische Kunst- und Kulturerbe geopfert. Kunstzerstörung gerinnt zum Akt der Bildkonservierung, überführt Gesichtswahrung in Imagegewinn. Dies belegt insbesondere die Argumentation der chinesischen Bamiyan-Rekonstrukteur/innen: So sollte die Leshan-Replika der kleineren Bamiyan-Buddha-Statue besser gestaltet sein als das Original (Beech 2003). Konkret bedeutete dies, dass die Zerstörung der Gesichtspartie durch (angeblich) muslimische Invasoren im 8. Jahrhundert wieder rückgängig gemacht, das Gesicht also in seiner ursprünglichen, unverstellten Gestalt wiederhergestellt werden sollte, wobei die Köpfe/Gesichter überlebender afghanischer Buddha-Figuren als Vorbild dienten. Materielle Historizität und künstlerische Originalität haben keine Bedeutung für den Rekonstruktionsakt. Die Zerstörung von Originalen (den Mahao-Gräbern) durch eine (vorgegeben) originalgetreue Kopie wird in Kauf genommen. Man könnte dieses gewaltsame Vorgehen als buddhistischen Ikonoklasmus bezeichnen, insofern die themenparkbasierte Idee der Errichtung und Ausstellung bedeutender Buddha-Repliken zum Wohle der buddhistischen internationalen Gemeinschaft und auch Menschheit höher gewichtet wird als das Image des eigenen Han-Kulturerbes. Es ist das westliche Image unwiederbringlicher Originalität, mit dem das chinesisch-buddhistische Image unendlicher Vervielfältigung im Sinne einer vom (Kunst-)Original befreiten »copy culture« (vgl. Mersmann 2017) kollidiert.

Das Kalkül ging jedoch nicht auf. Die Zerstörung des unter UNESCO-Schutz stehenden Mahao-Kulturerbes von Leshan erregte den Zorn von Kulturschützer/innen im In- und Ausland. Als Antwort auf die weltweiten Proteste musste die Replikastatue der Bamiyan-Figur vor den Augen der Weltöffentlichkeit verborgen werden: Sie wurde mit einer riesigen Plane verhängt. Vielleicht geschah dies um zu verhindern, dass die Buddha-Kopie ihrerseits zum Opfer ikonoklastischer, für den Originalwert historischen Kulturerbes kämpfender Attacken wurde.

19 Zum Motiv für die Errichtung einer Replika der Buddha-Statue von Bamiyan äußerte sich Liang Enming wie folgt: »The Buddha statue at Bamiyan Valley is the common wealth of humankind. The aim of building the replica is to make it possible for those who have never seen the statue to look for themselves at its great beauty.« (zit.n. People's Daily 2001).

2.5.2 Physischer Wiederaufbau oder virtuelle Rekonstruktion?

Der Umgang des Westens mit dem zerstörten Kulturerbe von Bamiyan

In Reaktion auf den okzidentalistischen, dem Westen und seinem Image von Kulturerbe den Krieg erklärenden Ikonoklasmus des Taliban-Regimes fühlten sich die Vereinten Nationen in besonderer Weise herausgefordert, als Bewahrer und Schutzmacht der zerstörten Bamiyan-Buddha-Statuen auf den Plan zu treten. Die UNESCO sah ein Hauptziel darin, »to secure and preserve the remaining pieces that were not destroyed by the explosion, and to study the potential re-setting in place of the fragments that fell to the ground« (Margottini 2014: 1). Im Jahr 2004 wurde unter der Leitung des Internationalen Rats der Denkmalpflege ICOMOS, welcher der UNESCO als Evaluierungsbehörde unterstellt ist, mit der Bergung der Statuentrümmern von Bamiyan begonnen. Es handelte sich um rund 9000 Bruchstücke, von denen die schwersten bis zu 60 t wogen. 2006 legte Michael Jansen, Bauhistoriker an der RWTH Aachen, einen *Bamiyan Cultural Master Plan* zum Wiederaufbau der Buddhafiguren aus Originalteilen vor.²⁰ In der Fachpraxis der Denkmalpflege wird dieses Verfahren Anastylose genannt. Mithilfe modernster Laserscan-Technologie erstellte Jansen in Zusammenarbeit mit seinem Forscher/innenteam auf der Grundlage der exakten geologischen Rekonstruktion jedes einzelnen Fragments sowie der umgebenden Felsnische ein 3-D-Computermodell der Bamiyan-Statuen.²¹ Im Masterplan schlug das Team vor, jedes Originalbruchstück wieder exakt an seine Position zu bringen, die es vor dem ikonoklastischen Anschlag der Taliban im Jahr 2001 innehatte. Die Fehlstellen sollten jedoch sichtbar bleiben, in Gestalt von ergänztem Ziegelmaterial, um die Zerstörung als Teil der ikonoklastischen Geschichte der antiken Bildnisse zu dokumentieren. Dieser Ansatz zur Visualisierung des Deikonisierten galt auch für das Gesicht der Buddhafiguren: Als ikonoklastisch beschädigtes sollte es mit Originalteilen wiederaufgebaut werden. Entsprechend zeigen die technisch-wissenschaftlichen Rekonstruktionsbilder, die im Kontext des *Bamiyan Cultural Master Plan* erarbeitet wurden, einen gesichtslosen Buddha als zerstörtes Bildnis.

20 Zum *Cultural Master Plan Bamiyan* siehe <https://arch.rwth-aachen.de/go/id/cnjd/file/27> [letzter Zugriff 11.10.2020].

21 Das Verfahren wird wie folgt beschrieben: »After removing the large fragments from the niche of the Eastern 38m Buddha a detailed laser scan was conducted and a textured 3D model of the empty niche generated in order to study the damages of the back wall in detail. From historic images and contour line drawings a 3D surface model of the destroyed 38m Buddha figure was created and successfully integrated into the 3D textured model of the scanned niche. The result has been processed for presentation in an immersive 3D Cave Automated Virtual Environment – CAVE at the Virtual Reality Center at RWTH Aachen University.« (Jansen/Toubekis et al. 2009: 93).

Die bildausslöschende Geste des frühen Ikonoklasmus erscheint in das Visualisierungsmodell für den Wiederaufbau integriert. Gestalterisch überhöht wird der Bilddarstellungskonflikt zusätzlich durch die Präsentation der Buddhafiguren als farbig bemalte antike Kultstatuen (Abb. 4).²² Damit schreibt sich die Geschichte des frühen islamischen sowie zeitgenössischen islamistischen Ikonoklasmus auch in die Bildlichkeit der Rekonstruktion ein.

Abb. 4: Rekonstruktion der größeren Buddha-Statue von Bamiyan nach Michael Jansen und Georgios Toubekis (RWTH Aachen) in Zusammenarbeit mit dem Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft an der TU München



22 Das Musikvideo *Bamiyan*, das von dem afghanischen Hazara-Sänger Bisharat Bashir erstmals 2011 und in einer neuen Version 2013 produziert wurde, imaginiert die komplette Rekonstruktion der originalen buddhistischen Kultfiguren als voll ausgebildete Kopien (die Version von 2011 findet sich unter https://www.youtube.com/watch?v=ovqBIPwoBBc&list=PL8zxk38x07nwXt8UEWYC_md1hGzBjihw&index=7&t=0s; letzter Zugriff 11.9.2020). Es zeigt die virtuelle Wiederauferstehung aller monumentalen Buddha-Figuren im Bamiyan-Tal, einschließlich des ursprünglich existierenden liegenden Buddha, der Berichten zufolge vor den stehenden Buddhas in den Felsnischen in vollem Goldornat prangte. Die virtuelle Rekonstruktion im Musikvideo konzentriert sich nicht allein auf eine vollkörperliche Kopie, sondern auch die vollständige Wiederherstellung des entstellten, gesichtslosen Gesichts. Aus der kulturellen Perspektive der Hazara zielt dieses *Refacement* auf die Rekonstituierung der eigenen buddhistischen Tradition und Geschichte, die durch die Islamisierung der Region überschrieben wurde.

Die Zerstörung der großen Buddha-Statuen von Bamiyan hat Kulturerbeschützer/innen und Denkmalpfleger/innen nicht nur zum Plan eines Wiederaufbaus aus Originalstücken bewegt, sondern auch zu einer virtuellen Rekonstruktion mit dem Ziel der Reimagination des ursprünglichen Buddha-Bildnisses angeregt. Einer der technisch avanciertesten virtuellen Rekonstruktionsversuche stammt von Armin Grün, Professor für Fotogrammetrie an der ETH Zürich (1984-2009), und seinem Wissenschaftler/innenteam. Er basiert auf fotogrammetrischen Verfahren zur Rekonstruktion des Großen Buddha von Bamiyan (Grün/Remondino/Zhang 2004) (Abb. 5).

Abb. 5: Modellierung des kleineren Buddha von Bamiyan in der Rekonstruktion von Armin Grün. Links: Touristenaufnahmen; Mitte: Punktwolke; Rechts: Texturiertes 3D-Modell



Ein Set aus insgesamt drei verschiedenen Bildtypen – hochpräzise metrische Bilder, Fotografien eines österreichischen Touristen sowie Internetaufnahmen ohne klare Herkunft – wurde dazu verwendet, ein neues, quasi gemorphtes Kompositbild des Großen Buddha zu erzeugen, das dem Originalbild in seiner künstlerischen Qualität so nahe wie möglich kommt. Der Anikonismus, der sich im Vernichtungsbild der leeren Felsnische der Buddha-Statuen von Bamiyan manifestiert, steht im Kontext der bildgebenden Verfahren in starkem Kontrast zum ikonischen Synkretismus, über den die virtuelle Bildnisrekonstruktion der Buddha-Statuen erfolgt. Die dokumentarische Evidenzkraft fotografischer wie wissenschaftlicher Bilder wird genutzt, um die zerstörte spirituelle, ästhetische und historische Macht des Bildes – des Kultbildes, Kunstbildes und Kulturerbebildes – wiederherzustellen. Die bildbasierte 3D-Rekonstruktion der großen Buddhafigur kann prinzipiell auch als Grundlage für die physische Rekonstruktion dienen. Zu einer physischen Auferstehung des virtuell rekonstruierten 3-D-Modells des Buddha-Bildnisses im Realraum kam es bisher aber nicht.

Im März 2011 gab die UNESCO bekannt, dass ein Wiederaufbau unter den herrschenden politischen Bedingungen in Afghanistan nicht möglich sei. Gesäubert und befestigt klafft auch 10 Jahre später noch die Lücke in der Felswand des Bamiyan-Tals – ein Mahnmal des ikonoklastisch ausgetragenen Kulturkampfes zwischen afghanisch-talibanischem Islamismus und dem Kulturerbe-Okzidentalismus der internationalen Gemeinschaft.

2.5.3 Vom de(kon-)struktiven zum rekonstruktiven Ikonoklasmus

Sucht man das Grobraster der ikonoklastischen Gesten nach Bruno Latour auf den Fall der Zerstörung und Rekonstruktion der Buddha-Statuen von Bamiyan anzuwenden, so bestätigt sich einerseits die zuvor konstatierte, für das globale Profil eines medial-performativen Ikonoklasmus charakteristische Überlagerung und Durchmischung der unterschiedlichen Ikonoklastustypen, andererseits der Bildmultiplikationseffekt, der von jeder Bildzerstörung ausgeht. Die Taliban-Ikonoklasten lassen sich sowohl als Typ A klassifizieren, Bilderstürmer, die gegen alle Bilder/Idole sind, dies geht aus der bildreligiösen Argumentation hervor, als auch als Typ C, Bilderzertrümmerer, die nicht gegen Bilder, sondern die Bilder der Gegner sind; Bilder der Gegner kann hier einerseits meinen: Bilder des Buddhismus und damit Bilder der mit der Tradition des Buddhismus eng verbundenen Hazara-Bevölkerung im Bamiyan-Tal; sie können jedoch andererseits bezogen sein auf die vom Westen wertgeschätzten, als Kunstwerke klassifizierten und daher dem Kulturerbe zugerechneten Bilder. Weil der Zerstörungsakt auf das westliche Feindbild gerichtet ist, wurde er in dieser Studie als okzidentalistischer Ikonoklasmus bezeichnet.

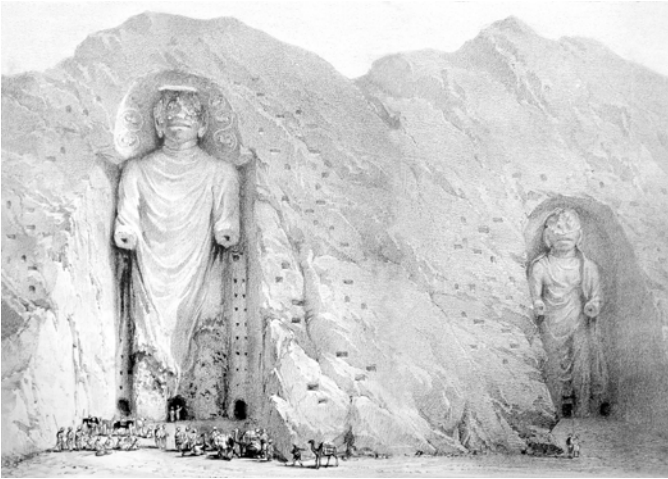
Die Rekonstrukteur/innen der Bamiyan-Buddhastatuen setzen sich, wie vorgeführt, dem Ikonoklasmus(vorwurf) aus. Im Fall der chinesischen Bamiyan-Buddha-Replika von Leshan paart sich physischer Ikonoklasmus – die Zerstörung der unter UNESCO-Schutz stehenden antiken Felsengräber – mit symbolischem Ikonoklasmus – der Auslöschung des kunsthistorischen Originalwertes und Originalschauplatzes (»killing by kindness«) der Buddha-Figur. All das geschieht aus reiner Profitgier und Ignoranz. Auch an die von deutschen Wissenschaftler/innen entwickelten Rekonstruktionsskizzen lässt sich der Vorwurf richten, dass sie das Bamiyan-Buddha-Bildnis weiter zurichten, »ohne es zu wollen«. Zum einen, weil sie das zertrümmerte Originalbild in seiner Zerstörung in Szene zu setzen (Anastylose) und so die Bildgeschichte des Ikonoklasmus ins kollektive Bildgedächtnis ein- und fortzuschreiben suchen; zum anderen, weil das virtuelle Reimaging durch Bildreproduktionen und deren hybride Synthetisierung im Kompositbild die Einmaligkeit und den autonomen Kunstwert des Originalbildes zertrümmert; weil die Bildrekonstruktion Kunstdestruktion impliziert. Es ist daher geboten, nicht nur von einem de(kon-)struktiven, sondern auch von einem rekonstruktiven

Ikonoklasmus zu sprechen. Bezogen auf den Bamiyan-Fall präsentiert er sich als eine Form des technophilen Ikonoklasmus vom Typ D, insofern durch computergestützte bilddarstellende Verfahren der Bildrettung und Bildkonservierung, die dem Zweck des künstlichen Wiederaufbaus des zerstörten Kulturdenkmals dienen, unintendiert Bildzerstörung betrieben wird. Der vollplastische Wiederaufbau auf Grundlage eines virtuellen 3-D-Computermodells widerspricht, wie erwähnt, den internationalen Richtlinien der Denkmalforschung, insbesondere dem Prinzip der Anastylose. Die Frage nach dem Umgang mit dem zerstörten Kulturerbe von Bamiyan manifestiert sich damit auf der Ebene der Rekonstruktion als ein Iconoclasm zwischen differenten wissenschaftlichen Ansätzen und Umgangsweisen mit dem Bild des Ikonoklasmus.

Zum Schluss möchte ich eine provokante Analogie der Devalorisierung wagen, die das ikonoklastische Spannungsfeld zwischen Bild- und Kunstzerstörung partiell entspannt und es dennoch neu auflädt. Sowohl für westliche Kunstkenner/-innen als auch für islamische Bildverächter/-innen stellen die Buddha-Statuen von Bamiyan nichts weiter als einen Haufen Steine dar. Für den schottischen Reisechriftsteller Alexander Burnes waren die Statuen von Bamiyan überdimensionierte Steinbrocken, jedoch keine Kunstwerke (Abb. 6).²³ In einer Zeichnung hat er seinen Eindruck monströser Kolossalität festgehalten. Johann Wolfgang von Goethe bezeichnete sie als indische Götzenbilder (vgl. Mecklenburg 2009). Die Taliban sahen in ihnen nur Steinhäufen, kein symbolisches Bildnis. Erst die Zerstörung machte sie zu dem, was sie einmal waren und zukünftig sein werden: Kultbilder des Buddhismus, Kultbilder des islamistischen Ikonoklasmus und auch Kultbilder des UNESCO-Weltkulturerbes. Aus einem Haufen Steine ist eine Anhäufung von Bildern entstanden, die nun ihrerseits den Wert der Geschichte der Zerstörung aufschichtet und neu einen Kampf ums Bild, das Recht auf Bilddarstellung oder Unrecht an ihm, entfacht.

23 In Burnes Reisebericht zu Indien und Buchara heißt es: »In der Zeichnung dieser Figuren ist wenig Verschiedenheit, sie stellen weibliche Büsten dar, die Haare in einen Knoten gewickelt und einen Mantel halb über die Brust geworfen, das Ganze von einem Heiligenschein umgeben, und der Kopf von einem zweiten. [...] Die Ausführung ist mittelmäßig, und nicht besser als die chinesischen Nachahmungen europäischer Kunstwerke.« (Burnes 1835: 187).

Abb. 6: Alexander Burnes, »Die Kolossalstatuen von Bamiyan«, 1833, Stich der Day & Haghe Lithographers to the King



Am 13.11.2012 demonstrierten Hunderte junger buddhistischer Mönche der World Fellowship of Buddhist Youth (WFBY) vor dem Hauptsitz der UNESCO in Bangkok gegen die Zerstörung der Kulturstätte Mes Aynak in Afghanistan (Abb. 7). Unter der Ruinenstadt liegt ein riesiges Kupfervorkommen, das drohte, von der China Metallurgical Group Corporation (MCC) mit 30-jähriger Genehmigung abgebaut zu werden. Die Buddhist/innen überreichten den Vertreter/innen der UN-Kulturorganisation eine Petition mit der Bitte, den Ruinenkomplex mit mehr als 200 Buddha-Statuen und anderen Artefakten auf die Liste des bedrohten Weltkulturerbes zu setzen. Auf Schildern forderten sie, dass Geschäfte das Welterbe nicht zerstören dürften und erklärten: »The archaeological site is a priceless World Heritage Site for Buddhists and mankind. It is located along the Silk Road, so it must be preserved for our next generation.« (Pornchai zit.n. Fredrickson 2012).

Abb. 7: Demonstration der buddhistischen Jugendorganisation World Fellowship of Buddhist Youth (WFBY) vor dem Hauptsitz der UNESCO in Bangkok gegen die Zerstörung der Kulturstätte Mes Aynak in Afghanistan, 2012



Die Gewalt am Bild schließt immer auch die Gewalt am Menschen ein, die Verletzung seiner kulturellen Identität, sozialen Integrität und religiösen Gesinnung. Im Sog einer hochpolitisierten globalen Bildmedienkultur, die politische, religiöse, gesellschaftliche und kulturelle Konflikte zunehmend in Form von Bilderkriegen ausagiert, scheint es daher dringlich geboten, den Diskurs um neue Formen und Praktiken des Denkmal- und Kulturerbe-Ikonoklasmus an Forschungen zu Terrorismus, politischen Protestbewegungen und Menschenrechtsaktivismus rückzubinden.