

# HETEROTOPIE 798?

Studie zur Beijinger Kunstzone 798 im Zusammenhang der Urbanisierung,  
der Kulturellen Kreativindustrie und der Gegenwartskunst in China (2000–2010)

## **Dissertation**

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie  
eingereicht  
am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften  
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von  
Ye Zheng  
Berlin, 2016

Erstgutachter/in: Prof. Dr. Jeong-hee Lee-Kalisch  
Zweitgutachter/in: Prof. Dr. Hans Kühner

Tag der Disputation: 4. November 2016





## EHRENWÖRTLICHE ERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus anderen Quellen direkt oder indirekt übernommenen Daten und Konzepte sind unter den Quellenangaben unmissverständlich gekennzeichnet.

An der inhaltlich-materiellen Erstellung der vorliegenden Arbeit waren keine weiteren Personen beteiligt. Niemand hat von mir unmittelbar oder mittelbar geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen. Die Arbeit wurde bisher weder im In- noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ich versichere, dass ich nach bestem Wissen die reine Wahrheit gesagt und nichts verschwiegen habe.

Ort, Datum \_\_\_\_\_ Unterschrift \_\_\_\_\_

## VORBEMERKUNG ZUR UMSCHRIFT DER CHINESISCHEN SPRACHE

In der vorliegenden Arbeit werden die chinesischen Namen und Orte normalerweise in der offiziell gebräuchlichen Pinyin-Umschrift wiedergegeben. Bei chinesischen Personennamen wird der Familienname zuerst genannt. In der Bibliografie habe ich die Werke immer nach dem Familiennamen geordnet, die an erster Stelle genannt werden. Aber anders als bei westlichen Autoren wird nach dem chinesischen Familiennamen kein Komma gesetzt.

Bei Quellenangaben in chinesischer Sprache wird bei Fußnoten die Pinyin-Umschrift verwendet. Bei den Zitaten in chinesischer Sprache wird von mir ins Deutsch übersetzt. Bei englischer Sprache wird das Original beibehalten.

# INHALTSVERZEICHNIS

Ehrenwörtliche Erklärung 3  
Vorbemerkung zur Umschrift der chinesischen Sprache 4

## EINLEITUNG – DAS 798-PHÄNOMEN

- 1 Das 798-Phänomen 8
- 2 Die Gegenwartskunst in China 18
- 3 Die Kunstzonenforschung in China 31
- 4 Die Gliederung Der Arbeit 42

## ERSTES KAPITEL DER FABRIKVERBUND 718

### Eine sozialistisch-industrielle Raumpraxis

- Prolog 49
- 1.1 Der Fabrikverbund 718 52
  - 1.2 Der Hof als Danwei-Raum
  - 1.2.1 Exklusivität 61
  - 1.2.2 Introvertiertheit 65
  - 1.2.3 Urbane Exklave 67

## ZWEITES KAPITEL DER ÜBERGANGSRAUM

### Der Industriebau 718 in der Zeit der postsozialistischen Raumpraxis

- Prolog 73
- 2.1 Die Fragmentierung des Danwei-Raums 75
  - 2.2 Der Industriebau als »Tabula Rasa«
  - 2.2.1 Der Auftritt der »freien Künstler« 85
  - 2.2.2 Die Loft-Umnutzung 92

## DRITTES KAPITEL VON »MANGLIU« ZU »BEIPIAO«

### Die »freien Künstler« und ihre Verräumlichung

- Prolog 101
- 3.1 Der Antagonismus: Das Systeminterne und -externe 103
  - 3.2 Von »Mangliu« zu »Beipiao« 111
  - 3.3 Das Atelier-Zeitalter 124

## VIERTES KAPITEL DIE DRITTE RAUMPRAXIS

### Die Legitimierung der Kunstzone 798

- Prolog 137
- 4.1 »Reconstruction 798« 139
  - 4.2 Experimentelle Ausstellungen (2003–2005) 143
  - 4.3 »Dashanzi International Art Festival« (DIAF) 154
  - 4.4 Die Öffentlichkeitsarbeit
  - 4.4.1 Veröffentlichungen 163
  - 4.4.2 Der politische Lobbyismus 170

## FÜNFTES KAPITEL DIE KUNSTZONE 798 (I)

### Im Rampenlicht der Kulturellen Kreativindustrie

- Prolog 180
- 5.1 Die Gentrifizierung 184
  - 5.2 Win-win-Situation 190
  - 5.3 Die Hybridisierung 202

## SECHSTES KAPITEL DIE KUNSTZONE 798 (II)

### Der Post-Danwei-Raum und das Raumrecycling

Prolog 214

6.1 Der Post-Danwei-Raum

6.1.1 Die Verwaltungsstruktur 215

6.1.2 Die Raumcharakteristika 224

6.2 Das Raummodell des Recyclings

6.2.1 Die Bewahrung durch Recycling 231

6.2.2 Der ästhetische Raum und die »Polit-Sheer-Form« 240

### SCHLUSS – DAS 798 ALS HETEROTOPIE?

Prolog 252

1 Die dritte Raumpraxis 256

2 Das 798-Feld 267

3 Das 798 als Heterotopie? 273

## ANHANG

798-Zeittafel 284

Literaturverzeichnis 289

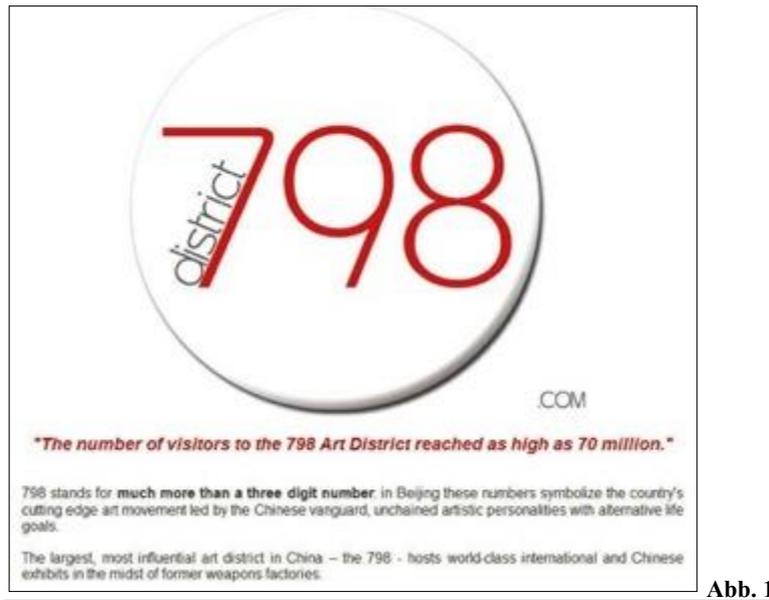
Wichtige Internetdomains zur Information 307

Abbildungsverzeichnis 309

Abstract 312

Einleitung

DAS 798-PHÄNOMEN



Homepage [798district.com](http://798district.com).

[798 is] the largest, most influential art district in China [...] hosts world-class international and Chinese exhibits in the midst of former weapons factories. 798 stands for much more than a three digit number. In Beijing these numbers symbolize the country's cutting edge art movement by Chinese vanguard, unchained artistic personalities with alternative life goals.<sup>1</sup>

## 1 DAS 798-PHÄNOMEN

Zwischen 2008 und 2009, als ich die Beijinger Kunstzone 798 zum Thema meiner Doktorarbeit machte, war sie ein Brennpunkt, sowohl in der Kultur- und Kunstszene als auch in den Massenmedien. In China wie auf internationaler Ebene setzte man sich begeistert damit auseinander, wie die Kunstzone künftig werden sollte und welche Auswirkungen sie auf die Gesellschaft hätte, die in einer schwerwiegenden Transformation begriffen ist. Der Raum trägt auf seltsame Weise die Zukunftshoffnungen der chinesischen Gesellschaft – einer Gesellschaft, die sich auf dem Weg zu Freiheit, Offenheit und Wohlstand befindet. Es herrscht in der ganzen Gesellschaft eine rauschende Begeisterung: Man sucht sich einen bestimmten Raum, wie hier die Kunstzone 798, und schreibt ihm gerne Hoffnung und Mut zu. Fasst man diese Begeisterung ins Auge, tritt das 798-Phänomen unmittelbar in Erscheinung, allerdings als Globalisierungserscheinung schlechthin. Denn die wirtschaftliche, politische und kulturelle

---

<sup>1</sup> Homepage [798district.com](http://798district.com) (aufgerufen am 12.9.2010).

Verflechtung findet heute de facto nicht nur auf der Länderebene statt, sondern auch über die Landesgrenzen hinweg zwischen Regionen, Städten, Institutionen, Gruppen und sogar zwischen Einzelnen, die global agieren. In diesem Prozess stützt sich die Entwicklung eines Ortes zunehmend auf die technologische und kulturelle Innovation dieser globalisierten Einzelnen oder Gruppen. So erweist sich stärker denn je nicht mehr der Staat, sondern die Stadt oder ein bestimmter Ort als räumliches Geflecht von allen diesen Prozessen wie Urbanisierung und Kreativindustrialisierung, die sich vor allem unter den Bedingungen der Globalisierung entfalten. Die Kunstzone 798 ist genau solch ein räumliches Geflecht und steht mit ihren Freischaffenden – den »ziyou yishujia« (自由艺术家, freien Künstlern) – im Zentrum der öffentlichen Begeisterung. Jeder ihrer Raumbezüge kann zu multivalenten Vorstellungen von »Transformation« werden, physisch wie symbolisch, und begeistert aufgenommen werden.

Es ist nicht verwunderlich, dass die Kunstzone 798 in China entwicklungspolitisch hochinteressant ist.<sup>2</sup> Sie zeigt zum ersten Mal auf, wie es möglich wird, dass die städtebaulichen Entwicklungen und die Kulturindustrie durch Bewahrung und Umnutzung der industriellen und kulturhistorischen Altbaubestände aufeinander abgestimmt werden können.<sup>3</sup> Hier bietet sich der Politik der »Neuen Urbanisierung« Musterbeispiel an, nämlich der postindustriellen Stadtentwicklung in Verbindung mit der sogenannten »Wenhua Chuangyi Chanye« (文化创意产业, Kulturelle Kreativindustrie), die als neue Wachstumsbranche seit den frühen Jahren des 21. Jahrhunderts von der chinesischen Regierung intensiv propagiert und gefördert wird. Es entstanden in den letzten Jahren viele Kunstzonen bzw. Kulturparks im Namen der Kulturellen Kreativindustrie in unterschiedlichen Regionen in China, die in erster Linie zur Demonstration dieser Politik verschiedenen Regierungsebenen zugeordnet wurden. Parallel dazu boomt in diesem Politikrahmen die Stadtraumforschung in China, die einschlägige Managementmaßnahmen und Entwicklungsstrategien vorschlägt. Die »Nationalen Stützpunkte für die Kunst- und Kulturindustrie« beispielsweise, die alle zwei Jahre aktualisiert werden, werden seit 2004 vom chinesischen Kulturministerium herausgegeben, um die Förderrichtlinien in der Stadtplanung öffentlich bekannt zu geben.<sup>4</sup> Diese Stützpunkte beziehen sich sowohl auf kul-

---

2 Vgl. Wang Weijia; Wu An An; Cui Yongfu/Li Xi u. a., S. 118.

3 Vgl. Ruan Yishan/Zhang Song, S. 53–57; Zhang Xiaoli, S. 72–74; Shen Shixian/Han Bingyue, S. 53–55; Yang Lin/Wang Xiaofan, S. 46.

4 Die ersten 42 »guojia wenhua chanye shifan jidi« (国家文化产业示范基地, Nationale Stützpunkte für die Kulturindustrie) wurden im November 2004 vom chinesischen Kulturministerium festgelegt. Bis zum August 2012 nahmen sie zahlenmäßig schon einen Umfang von 273 an und waren über das ganze Land verstreut. Unter den ersten 42 Stützpunkten 2004 wurden beispielsweise der Liaohe-Kulturindustriepark in Panjing in der Provinz Liaoning und die Xukou-Straße für Kalligrafie und Malerei in Suzhou in der Provinz Jiangsu zu Entwicklungsbeispielen erklärt,

turindustriell interessante Unternehmen als auch auf die Orte und Räume, die als Sammelpunkte von Kunst- und Kultureinrichtungen geplant und unterstützt werden sollen. Es liegt durchaus im Interesse der Regierungen, die Stadtentwicklung mit der kulturellen Kreativindustrie zu kombinieren und ortsspezifisch durchzuführen.

Der Grund dafür ist, dass der Begriff der nationalen kulturellen Selbstbehauptung zurzeit aktuell ist, auch wegen seiner richtungsweisenden Bedeutung für die nationalwirtschaftliche Umstrukturierung. Kultur und Wirtschaft aufeinander abzustimmen hat nämlich seine rationalen Beweggründe. Mit der marktwirtschaftlichen Reform seit Ende der Siebzigerjahre sind alle Räume in ständiger Veränderung. Anders als die Urbanisierung der Fünfzigerjahre, die aufgrund der Trennung von Stadt und Land nur eine Reihe industrieller Exklaven zur Folge hatte, stellt die aktuelle Urbanisierungswelle einen Wandel des ganzen Systems dar. Mit der Stadtextension geht die Wirtschafts-, Siedlungs- und Verwaltungsumstrukturierung in der Stadt wie auf dem Land einher. Auch die materielle und geistige Kultur, wie Lebens- und Konsumformen der Menschen, ändern sich radikal. Vor diesem Hintergrund hat die Politik der »Neuen Urbanisierung« vor, einerseits die Stabilität des Landes und die Harmonie zwischen den Völkern in China zu fördern, andererseits China zu helfen, sich beim politischen und wirtschaftlichen Aufstieg auch als große Kulturnation zu präsentieren. »Chinesische« Grundeinstellungen und Werte sollen dadurch weltweit vermittelt werden, dass die Verbindung von Kultur/Kunsthfreiheit und einer freien Wirtschaft chinesischer Prägung staatlich propagiert wird.<sup>5</sup>

Was kann aber daran interessant sein, das 798-Phänomen in Verbindung zur Gegenwartskunst in China zu untersuchen? Was dem 798-Phänomen zugrunde liegt, ist eine eigenartige Wandlung, die dieser Raum innerhalb eines halben Jahrhunderts durchgemacht hat: Ein ländliches Gräberfeld, auf das man ehemals keine Rücksicht genommen hatte, verwandelt sich zu einem sozialistisch-industriellen Danwei-Raum, aus dem wiederum die heutige Kunstzone 798 geworden ist. Dazu passt das Zitat von der Homepage *798district.com* (Abb. 1) insofern, als es besagt, dass 798 mehr als nur ein »art district« ist, sondern auch eine codierte Chiffre für die Zukunft der Gesellschaft, in der künstlerische Avantgardisten, »unchained artistic personali-

---

deren Entwicklung und Forschung das Kulturministerium und die Lokalregierungen gemeinsam unterstützen sollten. Vgl. Webseite des Kulturministeriums der VR China, *mcprc.gov.cn*. URL: [http://www.mcprc.gov.cn/sjzz/whcys/sfjdm/200811/t20081123\\_59523.html](http://www.mcprc.gov.cn/sjzz/whcys/sfjdm/200811/t20081123_59523.html) (aufgerufen am 2.1.2010).

5 Vgl. Hu Huilin (2000), S. 23–25; Hu Huilin (2003), S. 96 ff.

ties«, ein alternatives Lebensziel vorgeben.<sup>6</sup> Dabei geht der Ursprung des Raumes, »former weapons factories«, nicht verloren. Denn er fungiert unversehens als Deutungsarchiv für die »Wiedergeburt« des Raumes, d. h., ohne künstlerische Avantgardisten und ihre Praktiken ist diese »Wiedergeburt« überhaupt nicht denkbar. So rücken folgende Fragestellungen unmittelbar ins Zentrum der Betrachtung: Was sind das für Avantgardisten und Kunstpraktiken, die die »Wiedergeburt« des Raumes zur Folge haben? Sind diese Kunstpraktiken in diesem Zusammenhang nicht besser als Raumpraxis zu verstehen, wenn sie auf solch eine Verwobenheit der Gegenwartskunst mit den konkreten urbanen Entwicklungen verweist?

Mein Interesse liegt genau an der tiefen Verwobenheit der urbanen und der Kunstentwicklung, die sich hier in den konfliktbeladenen Raumverständnissen widerspiegelt. Die urbanen Räume, die sich in Bewegung befinden, sind heute nahezu zu gesamtgesellschaftlichen Austragungsorten geworden. Hält man sich das öffentliche Ringen um die Raumdefinition vor Augen, stellen sich die Fragen: Was sind das für Räume (z. B. die Kunstzone 798), eine kulturwirtschaftliche Entwicklungszone wie offiziell definiert oder eine Kunstzone im Sinne von »Communitys« für Künstlergruppen mit einem selbst gewählten Lebensziel, also für die »freien Künstler«? Kann der Raum ein ästhetischer Raum oder ein öffentlicher Raum für die Gesellschaft sein? All diese Kontroversen berühren im Grunde nicht nur das Selbstverständnis der Künstler, die sich bewusst mit den urbanen Veränderungen beschäftigen, sondern auch die Rezeption der Gegenwartskunst in China. In den öffentlichen Auseinandersetzungen um 798 nimmt man z. B. häufig zur Erkenntnis, dass die Gegenwartskunst in China zwar in den letzten Jahren an Legitimität und öffentlichem Interesse gewonnen hat, jedoch immer stärker als Dienstleistung zur nationalen Präsentation und/oder Werbung für den Kunstmarkt aufzutreten scheint. Insbesondere auf der internationalen Ebene stellt sich des Öfteren die Frage nach einer chinesischen marketingorientierten Kulturkampagne. Das internationale Kunstfestival »Umweg über China« im Jahr 2007 im Berliner HAU warf z. B. im Rahmen seiner Transformationsforschung (bis dahin in Deutschland und Osteuropa) einen vergleichenden Blick auf die Veränderungen in der chinesischen Gesellschaft. Das 798-Phänomen kam dort zur Sprache, wobei die Kunstzone als Schaufenster einer mehr oder weniger merkwürdigen Einführung von kapitalistischen Produktionsformen in den Staatssozialismus betrachtet wurde. Eine der Zentralfragen war, wie und inwiefern der Einparteiensstaat die Balance zwischen Kontrolle und Kreativität »managt« und managen könnte. Diese Frage ist also mit einem der wichtigsten Rezeptionstopoi der Gegenwartskunst in China verknüpft, nämlich dem favorisierten Blickwinkel der westlichen Kunstbetrachter: das Dissidententum. Mit dem binären Erkennt-

---

6 Vgl. Einleitungstext des Internetdomains *Beijing's 798 District*.

nismodell zwischen Kreativität und Zensur, zwischen Kunst und Politik, fragt man immer wieder, was unter der chinesischen Gegenwartskunst zu verstehen ist, ob es eine »chinesische Gegenwartskunst« überhaupt gibt oder, wenn man die Entwicklungen unter dem Adorno'schen Begriff »Kulturindustrie« oder unter dem Begriff »Spektakel« von Guy Debord verstehen möchte: Ist chinesische Gegenwartskunst ein Etikettenschwindel für die im Westen oft mit dem Massenentertainment gleichgesetzte Kulturindustrie? Oder: Ist Kulturindustrie das Alibi für die mehr oder weniger widerspenstige Gegenwartskunst?

Diese internationale Begeisterung für die »chinesische« Gegenwartskunst fällt zeitlich mit der national-kulturellen Hochstimmung in China zusammen. Konstruktionen wie »Chinese aesthetic«, »Chineseness« und »Total Modernity« sind unmittelbare Ergebnisse.<sup>7</sup> Die »Total Modernity« Gao Minglus bemüht sich beispielsweise darum, zwischen der chinesischen und der westlichen Kunstmoderne eine Grenze zu ziehen, indem der Kunsthistoriker postuliert, dass die chinesische künstlerische Moderne keinen Gegenpol zur sozialen Moderne darstelle und keinesfalls im Sinne Adornos als kritische Negation einer abstrakten, verdinglichten und rationalen Wirklichkeit des Lebens zu verstehen sei;<sup>8</sup> die moderne Kunst in China versteht sich nämlich als Emanzipationskraft für die Bildung des modernen Nationalstaats, wobei Politik, Sozialethik und Ästhetik einheitlich und untrennbar bleiben.<sup>9</sup> Es wundert vor diesem Hintergrund nicht, im heutigen Zusammenspiel von Kultur, Wirtschaft und Politik in China zu »entdecken«, dass die chinesische Gegenwartskunst kein autonomes, »autopoietisches« System bildet;<sup>10</sup> oder dass das chinesische Entwicklungsmodell der Kunst mit der Kulturellen Kreativindustrie ein Konglomerat bildet, das als Lösungsformel fungiert und alles, was disparat erscheint und somit Autonomie für sich beansprucht, durch eine Mischökonomie ersetzt hat.<sup>11</sup>

Diese epistemologische Asymmetrie ist sicherlich ein transkulturelles Problem. Die Gegenwartskunst in China wird zunehmend globalisiert, d. h. in der Spannung zwischen Lokalem und Globalem wahrgenommen und differenziert interpretiert. Seit den Achtzigerjahren sind die global und lokal bedingten, diskursiven Inklusions- und Exklusionsvorgänge der chinesi-

---

7 Zur »Chinese aesthetic« siehe Lu, Victoria; ein Standardwerk zur chinesischen Ästhetik siehe Li Zehou. Zur »Chineseness« vgl. Gao Minglu (2005), (2007a); Glaston, Paul; Wang Gungwu.

8 Vgl. Adorno, Theodor W.: »Erpresste Versöhnung. Zu Georg Lukács: Wider den missverstandenen Realismus«. In: Adorno, Theodor W. (1965), S. 167 ff.; auch Adorno, Theodor W. (1970).

9 Vgl. Gao Minglu (2011).

10 Vgl. Fibicher, Bernhard: »Kulturelle Partnerschaft, vielleicht auch mehr zur Rezeption chinesischer Gegenwartskunst im Westen«. In: Fibicher, Bernhard/Frehner, Matthias, S. 41.

11 Vgl. Siemons, Mark, S. 8.

schen Gegenwartskunst gleichzeitig zu beobachten. Man erfährt z. B. einen postkolonialistisch initiierten Integrationsdiskurs der nichtwestlichen Künste (einschließlich der chinesischen Kunst) in die sogenannte globale Gegenwartskunst, u. a. durch Entfaltung der internationalen Ausstellungsmechanismen und durch Expansion des globalisierten Kunstmarkts. In China hingegen findet eine Institutionalisierung bzw. Legitimierung der Gegenwartskunst statt, besonders durch Internationalisierung des chinesischen Museumssystems und Kunstbetriebes, die auch als Lokalisierung der global geltenden Beschreibungskategorien, Bewertungskriterien und Vermittlungsstrategien zu erfahren ist. Diese Inklusionsvorgänge spiegeln sich besonders in der Begriffskontroverse und -umwandlung der Gegenwartskunst in China in den letzten Jahrzehnten wider, aber auch bei der Diskussion, was unter »freier Künstler« in China zu verstehen sei. Der Begriff »freier Künstler«, das Selbstverständnis der zeitgenössischen Künstler in China, ist im ständigen Wandel. Während solche Künstler zumindest bis Mitte der Neunzigerjahre noch als »Mangliu« (盲流, blindlings umherziehend) am Rand der Gesellschaft verortet wurden, werden sie heute als kulturkreative Freischaffende gefeiert. In ihrem gesellschaftlichen Anerkennungsprozess kommt diese Inklusion exemplarisch zum Ausdruck.

Parallel dazu finden verschachtelte Exklusionsvorgänge statt. Die Globalisierung, der Neoliberalismus und die weltweit betriebene Kreativindustrie werden heute heftig diskutiert und kritisiert. Selbst der Postkolonialismus, der als kritisches Instrument eine wichtige Rolle für die Inklusion gespielt hat, läuft Gefahr, zu einem hegemonialen Diskurs zu werden. Die inzwischen bereitwilligen, ästhetisch-theoretischen Konstruktionen wie »Contemporaneity« und »Altermodernity«<sup>12</sup> schenken ihre Aufmerksamkeit der Alterität und der Lokalität. Die gegenwärtigen, vor allem nichtwestlich inspirierten Kunsterfahrungen sind dabei als zeitliches und räumliches Nebeneinander zu begreifen: Sie entwickeln sich nämlich gleichzeitig und parallel zum postmodernen »anything goes« oder zur postkolonialen Hybridisierung und stellen somit die Alternative zu westlich geprägten, modernen Narrationen dar. Die Suche nach einer anderen Modernität findet auch ihr Echo in China, z. B. in der »Total Modernity« und

---

12 Der Begriff »Altermodernity« oder »Altermodern« stammt von Nicolas Bourriaud, zuerst bei der Konferenz der Art Association of Australia & New Zealand 2005 und dann für die vierte Tate Triennale 2009 verwendet. Mit diesem Portmanteauwort versucht Bourriaud, den aktuellen »reloading process of modernism« in der Gegenwartskunst als Reaktion auf die Standardisierung und Kommerzialisierung im globalen Kontext zu rekonstruieren, etwa im Sinne von »cultural hybridisation« und »travelling« als neue künstlerische Vorgehensweisen, die den Postmodernismus obsolet machen; vgl. URL: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tate-triennial-2009-altermodern-introduction> (aufgerufen am 17.9.2012).

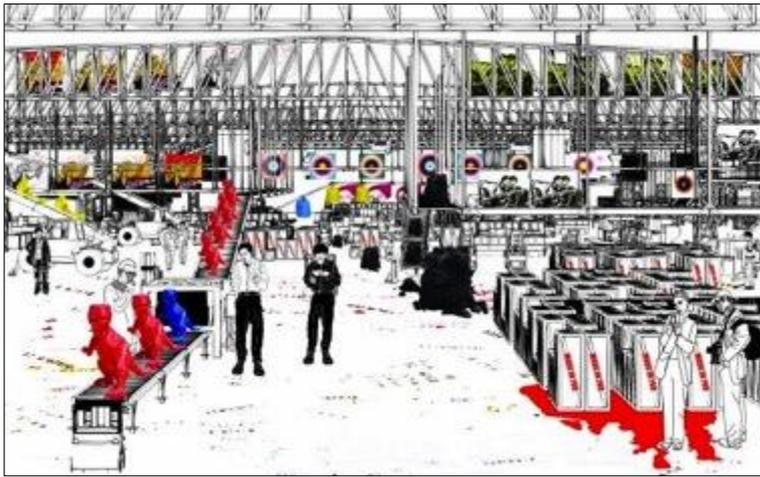


Abb. 2

Factory 798. Illustration. Quelle: *Urban China*, Nr. 2, 2006.

bei dem »Farewell to Post-Colonialism« der dritten Guangzhou Triennale.<sup>13</sup> Konsequenterweise wie auch ein wenig paradoxerweise will man in China diese Suche nach der Alterität als Produkt des kulturellen Differenzkonsums für die postmodernen und spätkapitalistischen Mainstreamgesellschaften verstanden wissen. Daran knüpft sich die »Kritik am Kunstkapital« von Zhu Qi, die gegen den »blinden« und »chaotischen« Kunstmarkt in China Stellung bezieht.<sup>14</sup> Während das Festival »Umweg über China« das 798-Phänomen als kapitalistisches Spektakel infrage stellt,<sup>15</sup> erkennt man in China darin eine Raummetapher für das postkolonialistisch geprägte »Frühlingsrolle-Geschäft«.<sup>16</sup> Die Abbildung 2 bringt dies ironisch auf den Punkt, indem die Kunstzone 798 als internationaler Bazar dargestellt wird, ausgestattet mit einem industriellen Fließband, auf dem die Arbeiten *Made in China* von Sui Jianguo, einem der bekannten 798-Künstler, ununterbrochen zugeliefert werden (vgl. Abb. 2, 3). Der Bedeutungswandel dieses Raumes für zeitgenössische Kunstproduktion wird dabei in Zusammenhang mit den heute mit der Kulturindustrie einströmenden kapitalistischen Vorteilsannahmen

- 
- 13 Zum Konzept der Triennale siehe URL: <http://www.gdmoa.org/zhanlan/threeyear/4/24/3/> (aufgerufen am 23.4.2010); Ausstellungskatalog siehe Gao Shiming u. a.
- 14 »Kritik an Kunstkapital« ist eine Kritikserie von Zhu Qi, geschrieben im Jahr 2008; sie besteht hauptsächlich aus folgenden vier Texten: »Kunstkapitalismus in China«, Zhu Qi (2008b); »Reshuffle: New Art Capital of China is going to Squeeze the Bubble«, Zhu Qi (2008c); »Die Betrügerei in den Kunstauktionen«, Zhu Qi (2008a); und »Debatte um Kunst und Kapital und das kulturelle Bewusstsein des Totalitarismus«, Zhu Qi (2008d).
- 15 Vgl. dazu Siemons, Mark, S. 8–9.
- 16 Das Wort wurde ursprünglich verwendet von Li Xianting, geprägt aber wurde es von Wang Nanming etwa nach 1993, nachdem der Postkolonialismus in China eingeführt worden war. In seiner bekannten Schrift »Die Gelehrsamkeit des Kurators: Gao Minglu und Li Xianting« bezeichnet Wang Nanming Li Xianting als Geschäftsführer des »Frühlingsrolle-Geschäftes«. Siehe Wang Nanming (2008), S. 95–108.

**Abb. 3**

Sui Jianguo, *Made in China*, ausgestellt in der Kunstzone 798, 2012. Foto: Dave Kelly.

und Verwertungsinteressen gebracht, die die gegenwärtige Euphorie um kulturelle Hybridisierung, ästhetisch-spielerische Grenzüberschreitung und identitätspolitische Kulturkritik im globalen Kunstbetrieb einleiten. Schlägt diese diskursive Reversion in Richtung Exklusion um, so bleibt, neben der alten Dichotomie von Ästhetik und Kommerz, Kunst und Politik, auch der symptomatische Antagonismus von offiziell und inoffiziell, systemintern und systemextern aus den Achtzigerjahren virulent.<sup>17</sup>

Angesicht dieser diskursiven Komplexität scheint es mir sinnvoll, Gegenwartskunst in China in Verbindung zur urbanen Raumentwicklung, d. h. im Kontext der aktuellen neuen Urbanisierung zu untersuchen. Als impliziter roter Faden gilt hier die Geschichte der Gegenwartskunst in China vom Ende der Siebzigerjahre bis zum ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts. Ich werde sie anhand von konkreten Orten und Räumen als Betrachtungstopoi verfolgen und durch Analyse ihrer Beziehungen zueinander zusammenfassen. In diesem Sinne verstehe sich meine Arbeit als topografische und topologische Fallstudie zur Gegenwartskunst in China. Es geht allerdings um keine Ortsbestimmung der Kunstentwicklung, sondern vielmehr darum,

---

17 Vgl. Gao Minglu (2005), S. 49–52. Der Kunsthistoriker stellt diesen Antagonismus grundsätzlich infrage: »The decline of the avant-garde has occurred not because art has entered the official museums, but because works have lost their critical direction, and thus their critical power. Perhaps this sort of purely ›unofficial‹ art never had these tendencies in the first place.« (S. 50). Vgl. Lü Peng (2011), S. 38.

den vorherrschenden Beschreibungsmodus der Kunst als zeitliches Ereignis durch Momente der Verräumlichung zu ergänzen. Mit der Verräumlichung meine ich diesbezüglich das Beziehungsgeflecht zwischen Kunst und Wirklichkeit (Politik, Kommerz und Gesellschaft), das im Erkenntnisprozess einen Raum entstehen lässt und seine Konturen, Grenzen und Regionen zeigt, sei es imaginär, wie in der Vorstellung und in Gedanken, sei es real, wie in gelebter Erfahrung, eine wahrnehmbare und greifbare Existenz. Da solch eine Beziehung jedoch nie unmittelbar gegeben ist, bedarf sie der Vermittlung, also der Kontextualisierung innerhalb einer Situation und eines Diskurses, damit die Wirklichkeit durch Kunst überhaupt repräsentiert sein kann. Solche Momente treten dann in Erscheinung, wenn man die konkreten Orte und Räume, die mit der Kunstentwicklung verwoben sind oder auf die sich die Kunst bezieht, in die Betrachtung mit einbezieht. Kurzum: Eine Verräumlichung an wirklichen Orten, die sich auf die tiefgründigen Brüche zwischen Tradition und Moderne, individuell und kollektiv, Theorie und Praxis beziehen, eingebettet in den diachronischen und synchronischen Kunsterfahrungen, die eine jahrhundertelange Modernisierung des Landes in sich tragen.

Ich wähle als Beispiel hierfür den Begriff »alternative Räume«, mit dem der Kunsthistoriker Gao Minglu die Fragmentalität der Existenz der Gegenwartskunst in China in den Neunzigerjahren beschreibt.<sup>18</sup> Die »freien Künstler«, die keine öffentliche Anerkennung hatten, verblieben entweder in den abgelegenen »Künstlerdörfern« oder in den beengten »Apartments«, die sie als Lebens- und Arbeitsraum zugleich nutzten und die ihre »innere Emigration« versinnbildlichten. Ihre sozialen und künstlerischen Positionen waren auch mit diesen konkreten Orten und Räumen verbunden und erschienen ebenso räumlich fragmentiert: in der avantgardistischen Kunstkritik, in den Ausstellungen im Ausland und an den im Zuge der Urbanisierung und Marktwirtschaft entstandenen »Nicht-Orten«, z. B. private Wohnungen, brachliegende Fabrikanlagen, ungenutzte Stadtteile und kommerzielle Räume (Restaurants und Kneipen etc.), die als künstlerische Ateliers und Präsentationsräume provisorisch genutzt wurden. Diese Situation änderte sich nach der 3. Shanghai Biennale 2000, stärker noch aber nach dem Jahr 2001, in dem die Diskussion über diese Künstler und ihre Arbeiten in der Öffentlichkeit auf Hochtouren lief und das offizielle Interesse daran offenkundig geworden war. Danach trat die Gegenwartskunst blitzschnell in die Museen, Kunstakademien, Galerien, Auktionshäuser und Massenmedien ein, sodass all diese Raumfragmente im Zuge der Urbanisierung in die kulturellen Kreativindustrie re-integriert und zusammengesetzt wurden. So wurden z. B. aus den Künstlerdörfern »legitimierte« Kunstzonen, in denen jährlich Festivals stattfanden und Kunst produziert, vermittelt und vermarktet wurde – ein merkwürdiger Kontrast, in dem der

---

18 Vgl. Gao Minglu (2005), S. 71–79, 144–154.

Inklusionsvorgang der Gegenwartskunst in China deutlich zum Ausdruck kommt. Die Kunstzone 798 ist einer dieser Räume, ihre Existenz resultiert allerdings in erster Linie aus freien Kunstpraktiken, d. h. der räumlichen Inbesitznahme bzw. Interventionen dieser Künstler. Die Kunstzone 798 nimmt nämlich unter anderem die repräsentative Rolle ein, zu hinterfragen, unter welchen Rahmenbedingungen die Gegenwartskunst in China legitimiert bzw. institutionalisiert wird.<sup>19</sup> Als Forschungsgegenstand bietet sie daher einen interessanten Schnittpunkt zwischen Raum- und Kunstsoziologie wie auch zwischen Raum- und Kunstgeschichte.

So scheint es mir notwendig, Raum an sich zu erforschen, d. h. die konkrete Raumumwandlung der Kunstzone 798 von den Fünfzigerjahren bis zur Gegenwart in den Vordergrund meiner Arbeit zu stellen. Sie bildet nämlich den roten Faden, der explizit meine gesamte Arbeit durchzieht. Es geht einerseits um eine Raumgeschichte im Sinne Michel Foucaults, die rekonstruiert und erforscht wird, um die unsichtbaren Machtverhältnisse sichtbar zu machen. Andererseits versuche ich damit, den Transformationsprozess Chinas von einer sozialistischen hin zu einer postsozialistischen Gesellschaft an diesem Raummodell vorzuführen – mit »postsozialistisch« ist dabei eine Übergangsphase der Gesellschaftstransformation in Richtung zum sozialistischen Staatkapitalismus gemeint. So liegt der Schwerpunkt dieser Raumgeschichte in ihren letzten zwei Phasen: dem Raum als »Übergangsraum« und dem Raum als »Beijing Wenhua Chanye Jijuqu« (北京文化产业集聚区, Konzentrationszone der Kulturellen Kreativindustrie Beijings) von den Neunzigerjahren bis 2012 – eine Zeitpanne von etwa zwanzig Jahren, in der zwei rote Fäden – ein kunstgeschichtlicher und ein raumsoziologischer – nicht nur zusammentreffen, sondern auch das 798-Phänomen gemeinsam zutage treten lassen. Kurz: Meine Arbeit versteht sich als raumsoziologische und kunstwissenschaftliche Fallstudie zur Kunstzone 798, die zugleich als analytisches Raummodell dafür fungiert, zu untersuchen, wie die Gegenwartskunst in China im aktuellen Kontext der neuen Urbanisierung und der Kulturellen Kreativindustrie institutionalisiert und ausdifferenziert wird.

Dabei werden die zeitgenössischen, v. a. orts- und raumbezogenen Kunstpraktiken als Raumpraxis, die im Verhältnis zu Gesellschaft, Politik, Wirtschaft und Mode (populäre Kultur) einen analytischen Beziehungskomplex herausbildet, aufgegriffen und zur raumsoziologischen Raumanalyse vorgestellt, ergänzt durch kunstwissenschaftliche Diskurs- und Institutionsanalysen, die für die Verwobenheit der Gegenwartskunst in China mit jenen konkreten Orten und Räumen von Relevanz sind. Diese konkreten Orte und Räume beziehen sich v. a. auf die

---

19 Vgl. Lü Peng (2011), S. 38–39; Feng Boyi (2004).

»Huajiacun« (画家村, Künstlerdörfer) wie Yuanmingyuan und Songzhuang sowie die Künstlersiedlung Huajiadi in Beijing in den Neunzigerjahren, die in meiner Arbeit als Prä-Räume der Kunstzone in die Raumanalyse mit einbezogen werden, um damit den engen Zusammenhang der Raumumwandlung der Kunstzone 798 zur zeitgenössischen Kunstentwicklung in China herzustellen. Die »freien Künstler« in China werden in diesem Zusammenhang als eine ständig raumpraktizierende Sozialgruppe mit bestimmten Wert-, Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata betrachtet und ihre Raumpraxis im Sinne der »Einverleibung« der konkreten Lebensbedingungen während dieser Gesellschaftstransformation behandelt.

## 2 DIE GEGENWARTSKUNST IN CHINA

Gegenwartskunst oder zeitgenössische Kunst, auf Chinesisch »dangdai yishu« (当代艺术), kann man als Allgemeinbegriff für die Kunst der Gegenwart oder, wie international üblich, für die Kunst der lebenden Künstler verstehen. Der Begriff beschreibt, wenn er überhaupt etwas beschreibt, den Zustand der Kunstentwicklung heute, und zwar aller Künste. In Wirklichkeit ist dieser Allgemeinbegriff nicht unabhängig von nationalen und kulturellen Kontexten, und er wird verschieden aufgefasst von Künstlern, Kunstkritikern und -historikern, die ihn entweder als Epochenbezeichnung oder als Beschreibungsterminus mit bestimmten Merkmalen verwenden und verwendet haben. In China ist, z. B. unter den »freien Künstlern«, dieses Entweder-oder besonders umstritten. Die meisten glauben zu wissen, dass der Begriff speziell für die Kunstentwicklung jenseits der offiziellen Richtlinien seit Ende der Siebzigerjahre des letzten Jahrhunderts bis heute steht. Eine Entwicklung, die sich einerseits durch progressive Form- und Medienexperimente und konzeptuelle Züge von anderen zeitgenössischen Kunstpraktiken – z. B. dem Fortleben der traditionellen Literatenmalerei und Kalligrafie wie auch der Volkskunst in weiterem Sinne – und andererseits durch bewusste Sozial- und Systemkritik von der offiziellen bzw. staatlich geförderten Kunst, die sich aber auch als Gegenwartskunst behauptet, unterscheidet. Diese grenzziehende Sichtweise geht auf einen chinesisch kontexteigenen Antagonismus zurück, der mit dem Ende der Großen Kulturrevolution in Erscheinung trat und seitdem die Kultur- und Kunstszenen in die offizielle und die inoffizielle bzw. systeminterne und -externe gespalten hat. Der Begriff »freier Künstler«, der in dieser Arbeit immer mit Anführungszeichen verwendet wird, entstand auch in diesem Zusammenhang. Dieser Antagonismus wandelt sich zwar im Lauf der Zeit, bleibt aber bis heute wirksam, auch wenn sich im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts die Kunstdiskurse eindeutig auf die Spannung

zwischen Globalem und Lokalem verschoben haben. So tritt uns heute ein globalisiertes und dennoch konfliktbeladendes Kunstfeld Chinas vor Augen.

Die Aufspaltung der chinesischen Kunstszene kommt bei den unterschiedlichen Begriffsverwendungen und Kunstbezeichnungen in den Achtziger- und Neunzigerjahren exemplarisch zum Ausdruck – diese zwei Jahrzehnte stehen in meiner Arbeit oft unter dem Überbegriff »Chinesische Avantgarde« oder »Künstlerische Avantgardebewegung in China«.<sup>20</sup> Darunter sind Begriffe wie »xiandai yishu« (现代艺术, Moderne Kunst), »qianwei yishu« (前卫艺术, Avantgardekunst), »xin-yishu« (新艺术, Neue Kunst), »hou-xiandai yishu« (后现代艺术, Postmoderne Kunst), »dangdai yishu« (当代艺术, Gegenwartskunst), »xinrui yishu« (新锐艺术, Neue Kunst) und »shiyanyishu« (实验艺术, Experimentelle Kunst). All diese Begriffe kamen in diesen Jahrzehnten sporadisch zur Anwendung und dienten mehr oder weniger der ständigen Neuorientierung und Ausdifferenzierung der Künstler. So haben sie eine epocheneinteilende und eine beschreibende Funktion zugleich inne. Das heißt, man sucht eine neue Orientierung, indem man einerseits auf mögliche Brüche in der aktuellen Kunstentwicklung – entweder durch Politik oder unter bestimmten äußeren Einflüssen – hinweist, andererseits bewusst das Kontinuum einer inoffiziellen bzw. systemexternen »chinesisch-zeitgenössischen« im Gegensatz zur globalen Kunstentwicklung betont. Diese national anklingenden, in sich widersprüchlichen Selbstverständnisse sind Produkt des Antagonismus, unabhängig von den verwendeten Kunstbezeichnungen und Diskursen, die ständig variieren.<sup>21</sup>

Die moderne Kunst in der Post-Kulturrevolution-Ära (1976–1984) war charakterisiert durch den Kritischen Realismus in der akademischen Landschaft (z. B. Scar Art u. Rustic Art) und das Streben nach der Formabstraktion besonders in der inoffiziellen Kunstszene. Das Letztere war ein Versuch, an das geistige Erbe der 4.-Mai-Bewegung 1919, also »Wissenschaft und

---

20 Die künstlerische Avantgardebewegung bezieht sich in China im engeren Sinne auf die »85 Neue Welle« in der zweiten Hälfte der Achtzigerjahre, im weiteren Sinne auf die gesamte inoffizielle Kunstentwicklung der Achtziger- und Neunzigerjahre, also »Chinesische Avantgarde«. Als Beschreibungsterminus für die Kunst dieser Zeiten wird der Begriff seit der Jahrtausendwende tendenziell durch »Experimentelle Kunst« und »Gegenwartskunst« bzw. »zeitgenössische Kunst« abgelöst.

21 Avantgarde wurde im damaligen chinesischen Kontext oft mit der unerlässlichen Modernisierung chinesischer Kunst/Kultur gleichgesetzt. Als 1989 in Beijing die erste »moderne« Kunstaussstellung in diesem Sinne realisiert wurde, wählte die kuratorische Leitung einen zweisprachigen Ausstellungstitel: Auf Chinesisch heißt er »Erste Ausstellung chinesischer moderner Kunst« (die hier gewählte Reihenfolge ist bedeutungsvoll: Die chinesische Kunst sollte erst modern sein, um dann chinesisch werden zu können), auf Englisch aber »China/Avant-Garde«.

Demokratie« wie auch »Ästhetik-Erziehung statt Religion« Cai Yuanpeis (1868–1940),<sup>22</sup> anzuknüpfen, in der Erwartung, dass künstlerische Ausdrucksfreiheit dazu beitragen konnte, das offizielle Programm »Vier Modernisierungen« durch Demokratisierung des politischen Systems zu erweitern.<sup>23</sup> Diese inoffizielle Aufforderung stand durchaus im Einklang mit der Reform- und Öffnungspolitik, erschien jedoch dem offiziellen Programm als voreilig. In den darauffolgenden Achtzigerjahren herrschte in der gesamten Literatur- und Kunstszene eine Hochstimmung des intellektuell-elitären Progressivismus, in dem »Chinesische Moderne« in zweierlei Hinsicht diskutiert wurde: zum einen die Erschließung westlichen Gedankenguts für die ästhetische bzw. kulturelle Modernisierung Chinas, etwa der »Untergrund-Kultur« der Sowjetunion, des Existentialismus Jean-Paul Sartres, der Psychoanalyse Sigmund Freuds und der Literatur der Beat Generation; zum anderen die sogenannte Wurzelsuche, die Bodenständigkeit des eigenen Volklebens als kulturelle Modernisierungsquelle erneut aufzuwerten. Beide Strömungen unterscheiden sich in ihrer Zielsetzung nur durch die Mittel zum Zweck. Selbst die avantgardistische »85 Neue Welle«, die am radikalsten in die erstere Richtung ging und die inoffizielle Kunstszene wesentlich mit bestimmt hatte, sah beide Richtungen in sich vereint. Das Resümee dieser künstlerischen Avantgardebewegung zog 1989 die Ausstellung »China/Avant-Garde« im National Museum of Art in Beijing. Die kuratorische Leitung wählte ganz bewusst den chinesischen Titel »Erste Ausstellung chinesischer moderner Kunst«.<sup>24</sup> Was »Avantgarde« im damaligen Kontext bedeutet, ist aus dem zweisprachigen Ausstellungstitel ersichtlich: die Gleichsetzung der »Avantgarde« mit der »Moderne«, einer unerlässlichen, aber vorseilenden Modernisierung chinesischer Kunst/Kultur.<sup>25</sup>

In den frühen Neunzigerjahren, kurz nach der erzwungenen Niederlage der Avantgardebewegung, trat eine Reihe von neuen Kunstbegriffen und -bezeichnungen (u. a. Gegenwartskunst, Neue Kunst und Postmoderne Kunst) auf. Im Gegensatz dazu trug die erste Guangzhou Biennale im Jahr 1992 zum Thema Ölmalerei den einfachen Titel »Kunst der 1990er-Jahre«, um sich allen Begriffskontroversen um Moderne, Postmoderne und Avantgarde zu entziehen. Stattdessen stellte die Biennale die Frage nach der Existenzbedingung der inoffiziellen Kunst in China, die keinen einheimischen Kunstmarkt fand.<sup>26</sup> Die Unzufriedenheit mit dieser vagen und offenen Epochenbezeichnung löste eine heftige Auseinandersetzung in weiten Kunstkrei-

---

22 Vgl. Cai Yuanpei.

23 Vgl. Gao Minglu (2008a), S. 46–53.

24 Vgl. Fußnote 20.

25 Vgl. Gao Minglu (2005), S. 44; Gao Minglu (2007b), (2011).

26 Siehe Lü Peng (2013).

sen aus. Man stritt darum, wie die neue Orientierung begrifflich besser zu beschreiben sei. Solche Auseinandersetzungen zogen sich durch die ganzen Neunzigerjahre, bis sich der Begriff »Gegenwartskunst« seit der Jahrtausendwende langsam durchgesetzt hatte. 2000 gab der Kunsthistoriker Lü Peng, Kurator der ersten Guangzhou Biennale, sein *90's Art China. 1990–1999* heraus. Das Buch trägt den chinesischen Titel *zhongguo dangdai yishu shi 1990–1999* (中国当代艺术史, Geschichte chinesischer Gegenwartskunst 1990–1999).<sup>27</sup> Vergleicht man es mit seinem 1990 erschienenen *A History of China Modern Art, 1979–1989*,<sup>28</sup> ist auffallend, dass der Kunsthistoriker bereits zu jener Zeit, in der die begriffliche Auseinandersetzung in China noch ungeklärt war, Stellungnahme bezogen hatte und Kunst aus den Neunzigerjahren als Gegenwartskunst definierte oder, anders gesagt, die Gegenwartskunst in China auf die Neunzigerjahre zurückführte. Allerdings zeigt sich, wie vorsichtig er dennoch vorgeht, an seiner weiteren Verwendung von »Kunst der 1990er-Jahre« in diesem Buch wie auch in seinem sechs Jahre später erschienenen Buch *History of 20th-Century Chinese Art* (diesmal ist der Titel auf Englisch und Chinesisch identisch, »Gegenwartskunst« als epocheneinteilender Oberbegriff ist wieder verschwunden).<sup>29</sup>

In den frühen Neunzigerjahren war neben der Theorie der Postmoderne auch ein transatlantisches Kunstverständnis in China bekannt geworden: Moderne und Avantgarde gehören längst der Geschichte an, und an ihre Stelle tritt heute die Gegenwartskunst. Das heizte den begrifflichen Konflikt in China an und stellte ein großes Problem im internationalen Kunstaustausch dar, weil die inoffizielle Kunst in China, die gerade in die Krise geraten war, plötzlich einen großen Zuspruch im Ausland fand. Vor diesem Hintergrund gleicht die einfache Epochenbezeichnung des Kunsthistorikers einer Art Sicherheitsgurt. Zudem äußerte sich der ausländische Zuspruch besonders in einem »zeitgenössischen« Sinne, d. h. im engen Zusammenhang mit den weltpolitischen Veränderungen der Zeit nach 1989. Mit anderen Worten, das »Inside out« chinesischer zeitgenössischer Kunst war damals deutungsgemäß immer mit dem »Exil« oder »Post-1989« verbunden, worüber sich aber die im Inland lebenden und arbeitenden Künstler nicht einig waren. Diese Uneinigkeit führte zur Aufspaltung der inoffiziellen Kunstszene selbst, was auch in internationalen Ausstellungen zum Ausdruck kam. In Europa, besonders im deutschsprachigen Raum, wurde die chinesische zeitgenössische Kunst als »China Avantgarde« wahrgenommen, im englischsprachigen Raum hingegen als »China's New Art«,

---

27 Lü Peng (2000).

28 Lü Peng/Yi Dan.

29 Siehe Lü Peng (2006); englische Ausgabe siehe Lü Peng (2010). Bei den letzten Teilen dieses Buchs (vom 17. bis zum 22. Kapitel) handelt es sich um eine überarbeitete Neufassung der vorherigen beiden Bücher.

obwohl die meisten Ausstellungsexponate von denselben Künstlern aus der »85 Neuen Welle« oder der sogenannten »New Academic« (später »Neue Generation«) stammten.<sup>30</sup> Die Wanderausstellung »China Avantgarde« (1993–1995) zeigte vonseiten des deutschen Kuratoriums eine zurückblickende, aber »gleichberechtigte« Perspektive, indem sie den Beijinger Ausstellungstitel des Jahrs 1989 übernahm.<sup>31</sup> Die andere Wanderausstellung »China's New Art. Post-1989« (1993–1997) im englischsprachigen Raum kündigte aber die Neuorientierung chinesischer Kunst nach 1989 an.<sup>32</sup> Was diese Neuorientierung bedeutete, kann man an einem anderen Ausstellungstitel, »Abschied von der Ideologie: Neue Kunst aus China« (Hamburg, 1995), ablesen. Beide letztere Ausstellungen wurden von Li Xianting, Galionsfigur chinesischer Avantgarde und Mitkurator der Beijinger »China/Avant-garde«, kuratiert und bildeten einen Gegensatz zur Ausstellung »Fragmented Memory: The Chinese Avant-Garde in Exile« am Wexner Center for the Arts und an der Ohio State University, die 1993 von Gao Minglu, der anderen Galionsfigur chinesischer Avantgarde und Hauptkurator der »China/Avant-garde«, und der englischen Kunsthistorikerin Karen Smith kuratiert wurde.<sup>33</sup> Als 1998 Gao Minglu, der inzwischen in die USA ausgewandert war, sein Ausstellungsprojekt »Inside Out« in New York entwickelte, fügte er ganz bewusst den Untertitel »New Chinese Art« hinzu, um die globale Neuorientierung chinesischer Kunst zu unterstreichen. Der Begriff »Chinese Art« erwei-

- 
- 30 Mit »New Academic« waren anfänglich junge Absolventen der Kunsthochschulen (meistens aus der Zentralakademie der Kunst in Beijing) gemeint, etwa Liu Xiaodong, Yu Hong, Wang Huaxiang und Shen Ling usw., dann erweiterte er sich um diejenigen Künstler, die die Kulturrevolution nicht selbst erlebt und an der »85 Neue Welle« auch nicht teilgenommen hatten. Der Namen »Neue Generation« war geprägt von der Großausstellung »Ausstellung der neuen Generation« im Chinesischen Historischen Museum im Jahr 1991. Ihre Arbeiten mit der realistischen Maltechnik besaßen meistens kein eindeutiges Sujet, und ihr Blick beschränkte sich oft auf den städtischen Alltag und die direkte Lebensumgebung. Da einige von ihnen damals in den internationalen Ausstellungen neben dem »Zynischen Realismus« vorgestellt wurden, wurden sie als dazugehörig angesehen.
- 31 Vgl. Anke Wiegand-Kanzaki: »Geleitwort«. In: Pöhlmann, Wolfger u. a., S. 7. Der Projektleiter Wolfger Pöhlmann schreibt: »Unser Ausstellungstitel ›China Avantgarde‹ spielt darauf an, und der Begriff der Avantgarde trifft besser als vage und missverständliche Worte wie ›modern‹ oder ›zeitgenössisch‹ ein Wesensmerkmal auch der jüngsten chinesischen Kunst, denn ›Avantgarde‹ bezeichnet künstlerische Strömungen, die überlieferte Ausdrucksformen sprengen und neue Entwicklungen einleiten wollen. Avantgarde-Künstler bringen die Funktions- und Sinnkrise von Kunst ebenso zum Ausdruck wie die leidenschaftliche Suche nach einem neuen Sinn künstlerischen Handelns und Aufbegehrens gegen die Isolation der Künstler von der Gesellschaft.« Ebd., S. 9.
- 32 Die Ausstellung »China's New Art. Post-1989« fand 1993 in Hongkong statt, tourte bis 1997 durch London und mehrere Städte in Australien, Kanada und den USA und hatte maßgeblichen Einfluss auf die frühe Rezeption chinesischer Gegenwartskunst im englischsprachigen Raum. Zweifelsohne war die Kombination von »China's New Art« und »Post-1989« eine erfolgreiche Vermittlungsstrategie, die Li Xianting mit dem Initiator Johnson Chang, Hongkonger Galerist und Pionier im Bereich der Vermittlung und Vermarktung chinesischer Gegenwartskunst, dem westlichen Publikum gegenüber herausgearbeitet hatten. Siehe Chang, Johnson (1993).
- 33 Siehe Andrew, Julia F./Gao Minglu.

terte sich auch dementsprechend über das chinesische Festland hinaus auf die »chinesische« Kunst in der ausländischen Diaspora sowie in Hongkong und in Taiwan.<sup>34</sup>

»China's New Art«, »Neue Kunst aus China« oder »New Chinese Art« waren Manifestationen des Bestrebens der chinesischen Künstler, sich global aufzustellen. Die Frage war nur, wie, durch Abschiednehmen von dem ideologisch geprägten Antagonismus der Achtzigerjahre oder durch einfache Loslösung vom chinesischen Kontext, der sie beengte? Aufgrund der Tatsache, dass sowohl Moderne als auch Avantgarde von den Behörden als »bourgeoise Liberalisierung« diffamiert wurden, herrschte in den ganzen Neunzigerjahren ein großer Drang zur globalen Orientierung, der wesentlich zur Durchsetzung des Begriffs »Gegenwartskunst« in China beigetragen hat. Diese neue Orientierung blieb jedoch von vornherein ambivalent. Die in China lebenden und arbeitenden Künstler waren aufgrund des fehlenden inländischen Kunstmarkts stark von ausländischen Käufern abhängig, während die ausgewanderten Künstler ihr chinesisches Etikett nicht abstreifen konnten (manche verdankten solch einer »Identität« sogar ihre Karriere). Ende der Neunzigerjahre kamen dann weitere Kunstbegriffe zur Anwendung, die sich gegen diese Situation richteten, darunter »xinrui yishu« und »Experimentelle Kunst«. Das Wort »xinrui«, eigentlich eine Übersetzungsvariation von »Avantgarde«, ebenso wie »qianwei« (im engeren Sinne für künstlerische Avantgarde) oder »xianfeng« (im weiteren Sinne für musikalische, literarische, architektonische und theatralische Avantgarde usw.),<sup>35</sup> legt den Schwerpunkt auf das »Neue« (xin, 新) und die »Scharfsinnigkeit« (rui, 锐) – genauer gesagt handelt es sich dabei um eine Kombination von »Neue« und »Avantgarde«, heißt also so viel wie »Neue Avantgarde«.<sup>36</sup> Diese Diktion kommt auch bei dem inzwischen weit verbreiteten Begriff »Experimentelle Kunst« zum Ausdruck. Das Wort »experimentell«, das ein wesentliches Merkmal historischer Avantgarde bezeichnet und dennoch

---

34 Gao Minglu (1998a).

35 Das Wort »xianfeng« kam Ende der Neunzigerjahre in Mode, geprägt von einer einflussreichen Publikationsserie namens *Jinri xianfeng* (今日先锋, Avantgarde Heute), die über die aktuellen kulturellen Ereignisse in China wie auch im Ausland berichtete. Es wurde Mitte des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts von einigen Kunstkritikern und -historikern übernommen, um aktuelle Kunst zu bezeichnen. Vgl. dazu Lu Hong; Tang Chaohui; Zhang Chaohui (1999).

36 »xinrui yishu« tauchte 1999 zum ersten Mal auf, und zwar bei der Ausstellung »Zhongguo xinrui yishu: 23 wei qianwei yishujia zuopin shilu« (China's New Art: Recorded works of 23 Chinese avant-garde Artists), kuratiert von Zhang Chaohui, und bei der Ausstellung »Xinrui de muguang« (Die Perspektive Xinruis), kuratiert von Wu Jing im He Xiangnin Art Museum in Shenzhen. Interessanterweise stehen bei dem ersten Ausstellungstitel »xinrui yishu« und »qianwei yishu jia« (Avantgarde-Künstler) direkt nebeneinander. Im Nachwort des Katalogs plädiert der Autor für »China's New Art« als aktuelle Kunstbezeichnung, das sie aussagekräftiger als »Avantgardekunst« und »Gegenwartskunst« sei. Siehe Zhang Chaohui (1999), S. 172–173.

nicht mit der Avantgarde gleichgesetzt werden kann,<sup>37</sup> markiert das erwachte Bewusstsein, die Kunstpraxis der Achtzigerjahre weiterzuführen, allerdings in einem revidierten Sinne des Kunstexperimentes. D. h., die ursprüngliche Zielsetzung chinesischer Avantgarde bleibt offen, und die avantgardistischen Begrifflichkeiten, die der westlichen Kunstgeschichte entnommen sind, und die utopisch-idealistische, ideologisch-konfrontative und kollektive Vorgehensweise chinesischer Avantgarde der Achtzigerjahre werden fallengelassen. Denn nur so waren die neuen Kunstexperimente imstande, die ideologische und materielle Geschlossenheit im eigenen Land zu durchbrechen und sich den aktuellen und konkreten Lebensumständen der Einzelnen zuzuwenden und auf diese Weise ihre Selbstständigkeit und Gegenwärtigkeit gegenüber der globalen Außenwelt und den Achtzigerjahren zu behaupten.<sup>38</sup> In diesem Sinne kommt der Begriff dem Kunsthistoriker Wu Hung zufolge einerseits für die Beschreibung der gesamten inoffiziellen Kunstentwicklung in China nach der Großen Kulturrevolution zur Anwendung, andererseits aber besonders für die Re-Interpretation von vielfältigen Kunstpraktiken in China in den 1990er-Jahren, weil sie durch individuelle Experimente »über gängige Stile und Techniken hinweg« eine »contemporaneity« aufweisen. In diesem Zusammenhang heißt »contemporaneity«, so der Kunsthistoriker, eine bestimmte künstlerische Subjektivität, die alles, was im Moment vor sich geht, als »history« begreift und durch »zeitgenössische Grundlagen, Sprache und Konzepte« zu präsentieren trachtet.<sup>39</sup>

Tatsächlich waren die Neunzigerjahre die Zeit, in der sich künstlerische Experimente an Sprache, Form und Medien intensiv vollzogen. In den zahlreichen inoffiziellen Ausstellungen und Publikationen tauchten Fotografie, Performance, Installation, Video- und netzbasierte Kunst auf, die topaktuell mit den wirtschaftlichen, technologischen und urbanen Entwicklungen in China einhergingen. Erst mit dieser »Zeitgemäßheit« werden solche Kunstexperimente als »Gegenwartskunst« öffentlich wahrnehmbar, was wiederum zur Durchsetzung dieses Begriffs in China v. a. als Epochenbezeichnung beiträgt – eine neue Epoche, in der die chinesische Kunstentwicklung zum ersten Mal synchron zu den lokalen wie auch globalen Entwicklungen steht und eine aktive Rolle dabei einnimmt. Genau in diesem Sinne spricht Wu Hung von einem künstlerischen »Contemporary Turn« in China, das die »experimentelle Kunst« der Neunzigerjahre einleitet.<sup>40</sup> Mit anderen Worten, darin sieht der Kunsthistoriker einen Über-

---

37 Vgl. Poggioli, Renato, S. 131–137.

38 Vgl. Wu Hung (2001b), S. 76–81; Wu Hung (2002a).

39 Wu Hung (2002a), S. 85.

40 Wu Hung (1998), S. 59–66; Wu Hung/Feng Boyi/Wang Huangsheng, S. 83–97. Wichtige Thesen und einschlägige Arbeitsanalysen siehe ebd., S. 142–145; 252–255; 396–399. Die Kunstexperimente an den neuen Medien sowie daraus entwickelte multimediale Arbeitsweisen der Künstler

gang hin zu der chinesischen Gegenwartskunst, die besonders charakterisiert ist durch Multimedialität, Medienreflexivität und konzeptuelle Bezugnahme auf aktuelle Gesellschaftstransformationen im Kontext der Urbanisierung und Globalisierung, die die Künstler in China unmittelbar erleben. Dieses Verständnis ist am Anfang des 21. Jahrhunderts durch mehrere offizielle Großausstellungen in China und auf internationaler Ebene vertreten, die eine offizielle Version der chinesischen Gegenwartskunst darstellen. Neben der dritten Shanghai Biennale (2000) ist hierbei die 2001 vom chinesischen Kulturministerium finanzierte Berliner Ausstellung »Living in Time« höchst aufschlussreich.<sup>41</sup> Allein aus dem Ausstellungstitel ist ersichtlich: Die chinesischen Künstler leben in ihrer Zeit – damit sozusagen »in time« – und nehmen bewusst die Veränderungen der eigenen Gesellschaft in ihrer künstlerischen Reflexion wahr. Laut Presstext kann man »trotz der unterschiedlichen künstlerischen Positionen« »ein einheitliches Bild der zeitgenössischen Kunst in China« gewinnen: Die Künstler bewegen sich »in künstlerischen Grenzbereichen, setzen sich der Spannung zwischen Tradition und (Neo-)Moderne aus und verbinden städtische Wirklichkeit mit Naturerfahrung, kollektiven Enthusiasmus mit individueller Freiheit, Geschichte mit Erinnerung sowie bestehende Sprachen mit neuen Medien«.<sup>42</sup>

Dieses »einheitliche Bild« soll das große Verdienst der KP-Regierung zur Sprache bringen, nämlich die atemberaubenden marktwirtschaftlichen, medientechnologischen und urbanen Erneuerungen in China, die sie in kurzer Zeit ins Land gebracht hat. Zum Beginn des neuen Jahrtausends blieb China tatsächlich ein international heißes Thema. Überall fanden Veranstaltungen und Ausstellungen mit chinesischen Künstlern im Rahmen des bilateralen Kulturaustauschs statt.<sup>43</sup> Dahinter stand mehr und weniger das wirtschaftliche Interesse aneinander.

---

und ihr Zeitbewusstsein des »Living in Time«, also mit der aktuellen Gesellschaftsveränderung Schritt zu halten, werden dabei als wesentlich für das »Contemporary Turn« erachtet.

- 41 Die Ausstellung, in der insgesamt 29 chinesische Künstler, zumeist in China lebende und arbeitende, vorgestellt wurden, fand 2001 im Rahmen von »China Fest / 3. Asien-Pazifik-Wochen« im Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwartskunst in Berlin statt, kuratiert von Hou Hanru, einem international renommierten »Independent Curator«, Fan Di'an, Kunsthistoriker der Zentralakademie der Künste in Beijing, und Gabriele Knapstein, wissenschaftlicher Assistentin am Hamburger Bahnhof Museum. Diese Ausstellung war Ergebnis der deutschen Bemühungen um eine wirtschaftliche und kulturelle Zusammenarbeit mit China. Das chinesische Kulturministerium trat zum ersten Mal als Sponsor der chinesischen Gegenwartskunst im westlichen Ausland auf.
- 42 Presstext der Ausstellung. URL: <http://www.universes-in-universe.de/asia/living-in-time/dpress.htm> (aufgerufen am 15.11.2007).
- 43 Neben »Living in Time« wären hier zwei Pariser Ausstellungen zu nennen: die »Paris-Pékin« im Espace Pierre Cardin, 2002, und die »Alors, la Chine?« im Centre Pompidou, 2003. Die Erstere fand unter der Schirmherrschaft des französischen Kulturministers Jean-Jacques Aillagon und die Letztere im Rahmen des ersten »China-Frankreich-Jahrs« statt.

**Abb. 4**

Yang Fudong, *The First Intellectual*, Fotografie, 2000, gezeigt in der Ausstellung »fuck off«, 2000.  
Quelle: ShanghArt.

Internationale Vermittler betraten die Bühne, darunter der Hongkonger Galerist Johnson Chang und der Schweizer Sammler Uli Sigg, sowie offizielle Kunstinstitutionen bzw. staatliche Museen, die die Künstler auswählten und Veranstaltungen koordinieren. Vor diesem Hintergrund scheint der Begriff »Gegenwartskunst« angemessen zu sein, denn er ist universell und imstande, die globale Gleichberechtigung und die »Normalisierung« der chinesischen Kultur- und Kunstlandschaft zugleich unter Beweis zu stellen.<sup>44</sup> Vor diesem Hintergrund ist es auch nicht verwunderlich, dass gerade zu dieser Zeit Zwietracht herrschte. Zur dritten Shanghai Biennale organisierten Ai Weiwei und Feng Boyi die Gegenausstellung »fuck off«, die auf Chinesisch »buhezuo fangshi« (不合作方式, Uncooperative Approach) heißt und »wanted to show the ›fuck off‹ style, not working for the government or in the style of western countries, but a third way«.<sup>45</sup> Die Abbildung 4 zeigt die Fotografie Yang Fudongs *The First Intellectual*, die in der Ausstellung präsentiert wurde, und bringt diesen Fuck-off-Style ironisch wie auch affektiv zum Ausdruck. Auch Gao Minglu, Fürsprecher des Begriffs »Chinesische Avantgarde«, kritisiert die Verwendung des Begriffs »Experimentelle Kunst«, der keine eindeutige Zielrichtung habe und daher für die Beschreibung aktueller Kunstentwicklungen un-

44 Zur »Normalisierung« siehe Wu Hung/Feng Boyi/Wang Huangsheng, S. 96–97.

45 Zitiert nach: Pollack, Barbara, S. 124. Zum Ausstellungskonzept siehe Ai Weiwei/Feng Boyi. Zur Berichterstattung siehe Zhang Chaohui (2002a), S. 30.

geeignet sei.<sup>46</sup> Selbst Wu Hung hält in der Einführung zu *Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art, 1990–2000* die »Selbstmarginalisierung« für den »entscheidenden Faktor« der »experimentellen Kunst« und erklärt die Dringlichkeit, dass experimentelle Kunstarbeit, Präsentation und Kritik eines vom offiziell-akademischen unabhängigen Systems bedürften.<sup>47</sup>

Diese Zwietracht spiegelt sich auch im Begriffsgebrauch der »zeitgenössischen Kunst« in der experimentellen Kunstszene wider. Ähnlich wie bei dem chinesischen Ausstellungstitel der »China/Avant-garde« schrieben der Künstler Qiu Zhijie und der Kurator Lu Jie in der Einleitung des Projekts »Long March« (Beijing, 2002) statt von der »chinesischen zeitgenössischen Kunst« von der »zeitgenössischen chinesischen Kunst«, um klarzumachen – die Reihenfolge bleibt wichtig –, dass die Gegenwartskunst in China kein Zweig der globalen Gegenwartskunst sei, sondern vielmehr eine chinesische Kunst, die zwar dem globalen Kunstmarkt und -diskurs angeschlossen, aber nur im aktuellen chinesischen Kontext zu verstehen sei.<sup>48</sup> Zudem versteht Qiu Zhijie unter »Gegenwartskunst« eine »Überlebensstrategie« und sieht sogar die Notwendigkeit, zwischen einer epocheneinteilenden und einer beschreibenden Ebene dieses gängigen Begriffs zu unterscheiden:

Das neue Wort »dangdai yishu« nimmt nur eine oberflächliche Änderung vor. Damit versucht man, mithilfe der Neutralität des Wortes als Epochenbezeichnung sich jenem ideologischen Angriff zu entziehen, damit die gleichgesinnten Künstler die Möglichkeit haben, sich öffentlich zu präsentieren. »Gegenwartskunst« als Epochenbezeichnung scheint nicht so scharf und exklusiv zu sein wie »Avantgardekunst« und ist daher hilfreich, eine Einheit innerhalb des Kunstkreises zu fördern. Eigentlich bezieht sich der Begriff auf das Gleiche wie »Avantgardekunst« und hat auch eine beschreibende Bedeutung. Man kann ja auch sagen, dass »Gegenwartskunst« in den frühen 1990er-Jahren ein beschreibender Begriff unter dem Deckmantel der Epochenbezeichnung war und somit gängig geworden ist. Das ist eine Überlebensstrategie, die sofort einleuchtet. Das ist also ein relativ tolerantes und annehmbares Wort, weil es neben einer Kompromisshaltung auch eine Selbstverständlichkeit andeutet, solche Kunst sei ein Bestandteil unserer Gegenwart.<sup>49</sup>

Wie hier verdeutlicht wird, ermöglicht der Begriff als universale Epochenbezeichnung, die ja neutral und ideologiefrei erscheint, den »freien Künstlern« einerseits, mit den Behörden zu-

---

46 Vgl. Gao Minglu (2005), S.43–44.

47 Vgl. Wu Hung (2002a), S. 92–93.

48 Vgl. Qiu Zhijie (2009).

49 Qiu Zhijie (2009).

sammenzuarbeiten, andererseits sich die Möglichkeit offenzuhalten, sich ihnen zu widersetzen. Zweifelsohne spielt diese »selbstverständliche Überlebensstrategie« eine wichtige Rolle für die Durchsetzung des Begriffs in der experimentellen Kunstszene.

Doch die Frage, was der Begriff eigentlich beschreibt, bleibt weiterhin umstritten. Hierfür führe ich drei in China beispielhafte Begriffsbestimmungen an, um ein Bild davon zu zeichnen: erstens die Gegenwartskunst als »Critical Art« von Wang Nanming; zweitens als »Total Art« von Qiu Zhijie und drittens die Kunsttheorie »Yi Pai« von Gao Minglu. Die »Critical Art« und die »Total Art« verstehen sich in erster Linie als Methodenlehre der Gegenwartskunst, also eine Art Erfahrungssyllabus von Kunstpraktiken und Überlegungen zur Rolle der Autoren als zeitgenössischer Künstler, Kunstkritiker und Kuratoren zugleich – Wang Nanming und Qiu Zhijie sind auch Lehrer an der Kunstakademie in Sichuan und in Hangzhou. »Yi Pai« hingegen versteht sich als Metatheorie der Gegenwartskunst oder eine Philosophie, die die grundlegenden Wertesysteme, Denkschemata und Verfahrensweisen der zeitgenössischen Kunstpraktiken in China seit den Achtzigerjahren zusammenfasst, und gleichzeitig eine kunstkritische Konstruktion, die sich besonders ausdrücklich gegen die »westliche« Repräsentationstheorie ausrichtet. Meines Erachtens treffen diese drei jeweils auf eines der wichtigen Attribute der Gegenwartskunst Anfang des neuen Jahrtausends in China zu, was die Komplexität und Ausdifferenzierung der chinesischen Kunstszene heute verdeutlicht.

Die »Critical Art« ist der Meinung, dass die Gegenwartskunst ihren oppositionellen Standpunkt noch unmissverständlicher und aktiver denn je unterstreichen sollte, indem man die gesellschaftspolitischen Brennpunkte ins Visier nimmt und diese besonders in Diskursforen oder durch performative Aktionen oder Eingriffe in die sozialen, institutionellen und kommunikativen Systeme behandelt. Diese Betonung der Verquickung von gesellschaftspolitischen Fragestellungen, theoretischen Diskursen und künstlerischen Konzepten erinnert an den avantgardistisch-experimentellen Geist der Neunzigerjahre in China wie auch im Westen (ferner an den revolutionären Geist der Sechziger- und Siebzigerjahre im Westen) in zweierlei Hinsicht: zum einen durch die Auflösung der traditionellen Ausdruckskategorien der Kunst durch Einführung von ephemeren und aktionistischen Kunstformen sowie von neuen Medien; zum anderen durch die neuen Präsentationszusammenhänge, in denen der öffentliche Raum zum politisierten Rezeptionsfeld der Kunst erklärt wird. Auch in diesem Sinne spricht Wang Nanming von einer »Meta-avant-garde«, dem Superlativ der Avantgarde sozusagen, wenn sie schlussendlich im gesamten sozialen und kulturellen Bereichen Chinas institutionalisiert wurde – das ist übrigens seine Theorie der »freien Gesellschaft«, weil nur man so der Monopolstellung der Regierung, der Partei und ihrer Organisationen mittels künstlerischer Konzepte

und Aktivismen entgegnetreten kann.<sup>50</sup> Theoretisch plädiert die »Critical Art« für eine radikale Politisierung der Kunst, und von ihrer Praxis her steht sie dem politischen Aktivismus nahe. Ähnlich, aber noch radikaler geht der Kunstkritiker Wu Wei mit seinem »Questionism« in eine Richtung, in der die Grenze zwischen Kunst und Politik scheinbar komplett aufgehoben wird.<sup>51</sup> Was Kunst dabei bedeutet, ist nichts anders als Meinungsäußerung bzw. Kommentar zu gesellschaftspolitischen Fragestellungen (z. B. nach der Gender-, Umwelt- und Sozialpolitik sowie den Bürger- und Menschenrechten usw.) und sogar eine Art von Pressemeldung, wie Wang Nanming es einmal formuliert hat.<sup>52</sup>

Hinsichtlich der Verschmelzung der kulturellen, künstlerischen und der politisierten sozialen Handlungsfelder entwickelt Qiu Zhijie seine Praxistheorie der »Total Art«, in der das Leben, die Kunst/Kultur und die Politik vereinigt sind. Gegenwartskunst ist, so Qiu Zhijie, eine »Synthese von sozialer Intervention, individueller Selbstkultivierung und kunstsprachlicher Revolution«.<sup>53</sup> Mit anderen Worten, das politische Handlungsfeld steht den Künstlern nur durch ihre künstlerisch-professionellen Tätigkeiten (besonders durch Erneuerung der künstlerischen Ausdrucksmittel) auf der individuellen Ebene offen. Von der Politisierung der Kunst ist bei Qiu Zhijie grundsätzlich keine Rede. Denn eine solche Betrachtungsweise, die nur die Beziehung zwischen Kunst und Politik in den Blick nimmt, verflacht das Kunstverständnis, schränkt das zeitgenössische Kunstschaffen ein und verursacht überhaupt eine Krise der Gegenwartskunst, z. B. aufgrund der Gefahr der Verwässerung der beiden eigenständigen Gegenstandsbereiche von Kunst und Politik. Daher spricht er stattdessen von einem »Kunstspiel«, einer Lebens- und Kulturpraxis der Individuen, wie man sich selbst besser verwirklicht.<sup>54</sup> Seine Methodik basiert hauptsächlich auf einem empirisch-heuristischen Ansatz mit Verfahren wie der Recherche, der Spurensicherung, der Analyse und der Dokumentation wie auch des kontemplativen Einleuchtens durch selbst entwickelte Übungen etc., um den Blick seiner Studenten auf ihre eigenen individuellen Lebensfelder zu lenken und zu konzentrieren. Diese semiwissenschaftliche Kunstlehre steht exemplarisch dafür, wie die offensiv widerständigen Haltungen und kritisch fundierten Wertesysteme der Kunstavantgarde in die Sphäre der alltäglichen Kulturarbeit abgewandert und im postmodernistischen Sinne des »anything goes« verharmlost worden sind. Das hat etwas mit dem Statuswandel des ehemaligen »freien Künst-

---

50 Vgl. Wang Nanming (2011), Schusskapitel, Abschnitt 1 und 2.

51 Siehe Wu Wei (2012).

52 Vgl. Wang Nanming (2011), 2. Abschnitt des 5. Kapitels.

53 Qiu Zhijie (2012), S. 47.

54 Ebd. S. 127–129.

lers« zu tun, der nun nicht nur Akademielehrer ist, sondern auch Mitglied der National Academy of Contemporary Art, eines Beirates, der der offiziellen Kunstpolitik zur Seite steht.

Auch die Meta-Theorie »Yi Pai« ist nicht aus der Luft gegriffen. Sie reflektiert kritisch den Sachverhalt, dass seit den Neunzigerjahren die chinesischen Künstler ihre Kunstkonzepte und Ideen tendenziell in den Zusammenhang mit Taoismus, Zen-Buddhismus und Yi-Gedanken etc. gestellt haben – das Phänomen »Die chinesische Karte ausspielen« im internationalen Kunstbetrieb sozusagen. Als kunstkritische Konstruktion hat »Yi Pai« zudem ein aktuelles Anliegen: Anvisiert wird die Monotonie bei den herrschenden Kunstdiskursen wie auch bei der öffentlichen Rezeption zeitgenössischer Kunst als unmittelbare Widerspiegelung der gesellschaftlichen Realität, die den Nährboden dafür geschaffen hat, Kunst sowohl mit den offiziellen Ideologien wie »Sozialismus chinesischer Prägung« als auch mit dem herrschenden Konsumismus (z. B. Mode dient unmittelbar zur gesellschaftlichen Distinktion oder zum Zweck des Strebens nach Identität, Lebenssinn und Glück schlechthin) konform gehen zu lassen. Aber diese Zielsetzung verschwimmt in seiner theoretischen Konstruktion um die Differenz zwischen chinesischer und westlicher Ästhetik sowie in seiner Richtigstellung des Kunstbegriffes als »bu shi zhi shi« (不是之是, Sein des Nicht-Seins, Wahrheit des Nicht-Wahren, Recht des Unrechts), also im Bezug auf die epistemologische Asymmetrie zwischen Kunst und Realität. Wie er selber erklärt, handelt es sich bei »Yi Pai« um eine erkenntnistheoretische Synthese zwischen »li« (理, Prinzip), »Shi« (识, Konzept) und »Xing« (形, Form), die der westlichen Ästhetik um den Zentralbegriff »Repräsentation« entgegentritt.<sup>55</sup> Durch seine problematische Bedeutungsreduzierung dieses Zentralbegriffs auf die Ebene der Abbildung, Entsprechung oder Substitution vernachlässigt er eine Reihe von Reflexionen und Revidierungen dieses Begriffs besonders in den postmodernistischen Kontexten, damit die Aktualität aller »westlichen« Kunsttheorien und aller zeitgenössischen Kunstpraktiken unter diesem Begriff zusammengefasst werden kann. So markiert »Yi Pai« als Kunstphilosophie die manifeste Rückkehr chinesischer Künstler und Intellektuellen zur eigenen Kulturtradition oder, besser gesagt, zum »letzten Kulturkonservatismus«, wie Bao Dong es einmal bezeichnet hat.<sup>56</sup> Das realitätskritische Potenzial dieser Theorie geht so verloren – bewusst oder unbewusst kommt sie wiederum den Mainstreamideologien entgegen.

---

55 Zitiert aus Gao Minglu: »Introduction: What is Yi Pai?«. In *artresearchcenter.org*. URL: <http://www.artresearchcenter.org/ExArticleDetailsEnglish.asp?ArticleID=34&ID=13> (aufgerufen am 12.3.2012). Vgl. Gao Minglu (2009), Kapitel 1 und 2.

56 Siehe Bao Dong.

### 3 DIE KUNSTZONENFORSCHUNG IN CHINA

Seit dem letzten Jahrzehnt gibt es schon eine Reihe von Fallstudien zu Kunstzonen, Kulturindustrieparks bzw. kulturkreativen Entwicklungszonen in unterschiedlichen Formen und Regionen. Der Hype um solche Räume steht im Einklang mit dem »Spatial Turn« vor allem der Sozialwissenschaften in China. Seit der Jahrtausendwende haben die Raumsoziologie, Kulturgeografie und Urban Studies an verschiedenen chinesischen Hochschulen ihre Wurzeln geschlagen und verstehen sich zusehends als interdisziplinäre Forschungsinstitute des Stadtraums. Infolge des globalen Wissens- und Informationstransfers, der über den Rahmen des akademischen Austausches hinausgeht, werden die poststrukturalistischen, neomarxistischen und postmodernen Raumtheorien z. B. von Henri Lefebvre, Michel Foucault, Fredric Jameson, David Harvey und Anthony Giddens zunehmend in der chinesischen Öffentlichkeit vorgestellt und diskutiert und auch als Lehrmaterialien an chinesischen Hochschulen verwendet und in der Forschungspraxis umgesetzt.<sup>57</sup> Immer mehr Sozialwissenschaftler machen die urbanen Räume, die radikal im Wandeln sind, zum Thema und behandeln sie im Zusammenhang mit der gesamtgesellschaftlichen Transformation. Aus raumsoziologischer Perspektive bedeutet Raum nicht mehr die physische Gegebenheit menschlicher Aktivitäten und Wahrnehmungen, sondern umgekehrt: ein soziales Produkt infolge der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Handlungen der Menschen unter bestimmten Machtmechanismen. Dieses Raumverständnis kommt der aktuellen Politik der neuen Urbanisierung entgegen und trägt zum Urbanisierungsprozess in China wesentlich bei.

Diese Tendenz zeigt sich besonders in den Urban Studies, einer heute höchst begehrten Fachrichtung in China, die alle geschichts- und sozialwissenschaftlichen Forschungen, die sich mit der Urbanität befassen, in sich vereint, also verschiedenste Theorieansätze und Methoden integriert. Anfänglich fokussierte sie auf die Veränderungen gesamtstädtischer Raumstrukturen, etwa städtische Wirtschafts- und Wohnstrukturen, im Kontext der Wirtschaftsreform, der Umsiedlungspolitik und der interprovinziellen Arbeitsmigration ausschließlich in den chinesischen Großstädten wie Beijing, Shanghai und Guangzhou.<sup>58</sup> Um die Jahrtausendwende wurden auch die städtischen Mikroräume einbezogen: etwa die neuen Wohnsiedlungen wie sogenannte »Cheng Zhong Cun« (城中村, wörtlich: Dörfer innerhalb der Stadt, gemeint sind die verbleibenden dorffartigen Siedlungen des urbanen Raumes) und Migrationscommunities in verschiedenen Städten – in dieser Arbeit werden sie das erste Forschungsgebiet der Urban

---

57 Vgl. Jing Tiankui; Si Ming; He Xuesong; Dong Guoli; Wu Ning; Sun Jiang; Feng Lei.

58 Vgl. Wang Xingzhong; Wei Lihua; Liu Yuting; Feng Jian; Liu Jingming/Li Lulu.

Studies genannt.<sup>59</sup> Das zweite Forschungsgebiet umfasst die alten Gebäude, Wohnungsbauten wie die vor dem Abriss stehenden »Siheyuan« (四合院) und Straßenzüge wie das »Hutong« (胡同), öffentliche Volkparks und -plätze aus den Fünfziger- und Sechzigerjahren sowie die neu entstehenden kommerziellen Räume wie Einkaufszentren, Spielplätze, Nachtlokale und Restaurants usw.<sup>60</sup> Mit der Erweiterung des Forschungshorizonts werden die Urban Studies zunehmend fachübergreifend, und schließlich erfahren sie einen »kulturellen« Paradigmenwechsel. Manche Forscher stellen die Beziehungen der Menschen zu ihren Lebensräumen in den Vordergrund. In Fallstudien werden einzelne Räume in Bezug auf Lebensführung, Konsumform und Verhaltensweisen der sozialen Gruppen analysiert. Andere versuchen den Raum an sich zu erforschen und gehen von den physischen Formen des Raumes aus und diesbezüglich auf die politisch, sozioökonomisch und kulturell-psychologisch bedingten Raumformen und -ordnungen ein. Der einzelne Raum tritt dabei oft als Konstellation aller analytischen Faktoren auf, die dynamisch, nie gänzlich in sich geschlossen erscheint, eine heterologe Morphologie des urbanen Raumes schlechthin. Es wird angenommen, dass Kultur unter allen Faktoren die entscheidende »Strukturierungskraft« der Raumproduktion ist. Insbesondere das zweite Forschungsgebiet der Urban Studies wird hauptsächlich von jungen Akademikern untersucht, die eher raumsoziologisch orientiert sind.

Exemplarisch dafür steht das Forschungsprojekt *Shanghai Jiuba* (上海酒吧, Shanghaier Kneipe) aus dem Jahr 2000, geleitet von Bao Yaming, Raumsoziologe und Stadtforscher des Literaturinstitutes an der Shanghai Academy of Social Science (SASS). Das Projekt besteht aus mehreren Fallstudien zum Thema »Kneipe in Shanghai« und untersucht, wie die »Kneipe« in Shanghai räumlich zu charakterisieren ist und welche Bedeutungen für die Verstädterung Shanghais zur globalen Megastadt sie hat. In den Vordergrund gestellt werden dabei das Konsumverhalten und die Fantasien der Shanghaier Stadtbewohner in Bezug auf die »Kneipe« im Spannungsverhältnis von globaler und lokaler Kultur. Denn die Kneipe gilt als Konsumraum keineswegs der erkaufte Konsumgüter wegen, sondern vielmehr durch bestehende Konsumverhältnisse, die kulturell wie auch transkulturell bedingt sind. Dem Forschungsergebnis zufolge erweist sich die Shanghaier Kneipe als »geschlossener, eindimensionaler« Konsumraum, der, anders als in ihrer Herkunftskultur im Westen, nicht »für die Einheimischen gedacht« oder »für sie geöffnet« ist. Die lokalen Konsumenten seien »weder wirtschaft-

---

59 Vgl. Zhang Lei; Liu Liming; Gu Mei; Chen Yingfang.

60 Zur »Siheyuan«-Forschung siehe Chen Changping; zur Stadtpark-Forschung siehe Ye Yajian; zur Erforschung von kommerziellen Räumen siehe Bao Yaming/Wang Hongtu/Zhu Shengjian.

lich noch kulturell bereit, diese zu besuchen«. <sup>61</sup> Die Autoren stellen sich die Frage, warum diese Art des Konsumraums, der »mit dem Leben der Menschen in Shanghai nicht verbunden ist und nicht von ihnen verstanden wird«, überall vor Ort existiert. <sup>62</sup> Um dies zu begreifen, muss man sich den Prozess vor Augen halten, wie die europäische Kultur des Nachtlokals im Zusammenspiel von Macht und Kapital über die Zeit und den Raum hinweg in einem fremden Kontext »verortet« und in die Alltäglichkeit des lokalen Lebens eingewebt wurde, womit ein »transkultureller Text« zur Stadtraumforschung vorliegt. <sup>63</sup> Was hier einleuchtend vorgestellt wird, ist, dass kulturelle Tätigkeiten der Menschen, womit hier das Konsumverhalten gemeint ist, im Sinne einer immateriellen Praxis Räume produzieren und reproduzieren.

Mit dem »kulturellen« Paradigmenwechsel und weil die Politik der Kulturellen Kreativindustriell landesweit eingeführt wird, werden die Stadtforscher auf die Kunstzonen aufmerksam. Von Innenstädten bis in ihre ländlichen Umgebungen hinein sind Siedlungsorte, wo sich die Künstler aufhalten und aufgehalten haben, stark gefragt. In Beijing entdeckt man inzwischen, abgesehen von 798 und Songzhuang, die längst bekannt sind, das Künstlerdorf Shangyuan und die Kunstzonen Caochangdi, Huantie, Jiuchang und No. 1 usw.; in Shanghai das Künstlerdorf Wulian (Bezirk Pudong), in Xiamen der Provinz Fujian das Künstlerdorf Wushipu, in Dujiangyan der Provinz Sichuan das Künstlerdorf Juyuan und in Kunming der Provinz Yunnan die Kunstzone Chuangku – um ein paar Beispiele zu nennen. Da solche Kunstzonen, von ihrer Entstehung her, nicht geplant oder sogar planungswidrig sind, haben die Regierungen zu entscheiden, welche von ihnen sie anerkennen und der Kulturellen Kreativindustrie zuleiten. Doch genauer betrachtet, boomt die Kunstzonenforschung nicht allein, weil die Regierungen sie fördern. Denn sie geht nicht immer in die Richtung der offiziellen Förderprogramme, Strategien und Maßnahmen zu entwickeln, wie man die Kunstzonen kulturwirtschaftlich und verwaltungsmäßig besser »managen« kann. Vielmehr formulieren die Forscher größtenteils Bedenken hinsichtlich der Lebens- und Arbeitsverhältnisse dieser Künstler, die sich zwar als kulturell führende Freischaffende verstehen, jedoch nicht anders als die aus dem Land und anderen Städten kommenden Arbeitsmigranten – die Wanderarbeiter und »Beipiao« – angesehen und behandelt werden. Davon ausgehend wird oft das ganze Sozialsystem infrage gestellt, was es dem »Kulturmanagement« unmöglich macht, diese Ergebnisse aufzugreifen.

---

61 Bao Yaming/Wang Hongtu/Zhu Shengjian, S. 6–7.

62 Ebd. S. 3–5.

63 Ebd. S. 8.

Warum sieht die Kunstzonenforschung so aus? Im Grunde genommen hängt die Situation mit einem nicht nachlassenden Interesse der chinesischen Öffentlichkeit an den »freien Künstlern« als sozialer Randgruppe zusammen – einer sozialen Gruppe, die in den konfliktbeladenen Achtzigerjahren entstand und in der wirtschaftlichen Aufschwung der chinesischen Gesellschaft seit den Neunzigerjahren bis dahin immer abschätzig wahrgenommen worden ist. Im Zug des eskalierten Antagonismus und der anschließenden politischen Repression während dieser Wendung kehrten viele künstlerische Avantgardisten und gleichgesinnte Intellektuelle dem eigenen Land den Rücken. Sie versuchten entweder durch ihr Verhalten oder ihre Auswanderung aus ihrer konkreten Lebenswelt »auszusteigen«, um sich von den als starr empfundenen sozialen und politischen Normen und aus dem sich ankündigenden Kommerzialisierungsprozess zu befreien. Das ist es, was im chinesischen Kontext mit »freien Künstlern« eigentlich gemeint ist. In den Neunzigerjahren berichteten die Massenmedien häufig und begeistert über die unverständliche, »außergewöhnliche« Lebensform und Arbeitsweise dieser Künstler, die nicht auswanderten, sondern durch ihr Zusammenleben im Abseits »innerlich emigriert« waren. Anfang der Neunzigerjahre widmeten sich schon einige Kunst- und Sozialforscher diesen Künstlern und ihren »Künstlerdörfern« und behandelten diese Art künstlerischer Selbstbefreiung als spezifisch chinesische Symptomatik.<sup>64</sup> Die Grundlage der heutigen Kunstzonenforschung wurde erst mit diesen frühen Künstlerdorfforschungen gelegt.

In diesem Zusammenhang ist besonders Yu Changjiang, Professor für Soziologie an der Beijing University, zu nennen. Er besuchte in den Neunzigerjahren die Künstlerdörfer Yuanmingyuan und Songzhuang und führte Interviews mit den dort lebenden Künstlern und den Kunsthistorikern und -kritikern, die sich in dieser inoffiziellen Kunstszene auskannten. Der Professor hat die Künstlerdorfforschung in zweierlei Hinsicht geprägt. Zunächst betrachtet er die künstlerischen Dorfbewohner aufgrund ihrer gemeinsamen Kunstauffassung und Freiheitsgesinnung als ein »geistiges Kollektiv« und spricht daher von einer »subkulturellen Gruppe« statt von einer »sozialen Randgruppe«, wie sie in der Bevölkerung wahrgenommen wurde.<sup>65</sup> Hinsichtlich der Wanderung dieser Künstler von Yuanmingyuan zu Songzhuang und schließlich in Bezug auf die heutigen Kunstzonen postuliert er daher, dass diese Entwicklung vor allem auf die Veränderung des Selbstverständnisses der Künstler zurückzuführen sei.<sup>66</sup>

---

64 Wang Jifang, S. 16–63; Zhao Tielin; Lü Xiaowen, S. 159–160. International gesehen kann man dieses Phänomen auch als Echo der weltweiten Neuen Sozialen Bewegungen der Siebzigerjahre verstehen, deren Verbreitung noch bis zur Mitte der Neunzigerjahre, besonders in den alternativen Gruppenbildungen, in verschiedenen Ländern und Kulturen zu beobachten war.

65 Vgl. Yu Changjiang (2005), S. 25.

66 Vgl. Yu Changjiang (2008).

Denn seinen vergleichenden Forschungsergebnissen zufolge sind die Künstler heute immer marktbewusster, also deutlich anders als ihre Vorgänger, die »Mangliu-Künstler«, die die Kunst als Mittel zum Zweck der Selbstbefreiung verstanden hatten. Des Weiteren gilt er als einer der erster Stadtraumforscher, die die Künstlerdörfer im Zusammenhang mit dem Urbanisierungsprozess untersucht haben. In einer Schrift zum Künstlerdorf Yuanmingyuan äußert er beispielsweise die Überlegung, dass die Existenz solcher Stadträume mit ihren »subkulturellen Gruppen« mindestens zwei Bedeutungen für die Stadt haben könnte, wenn die Stadt ihnen gegenüber »Toleranz« zeigt: die Erweiterung des Lebenshorizontes und ein Ausgleich der sinnlichen »Entfremdung« für die Stadtbewohner.<sup>67</sup>

Offensichtlich bemüht sich Yu Changjiang, nicht anders als die meisten Künstlerdorfforscher der Neunzigerjahre, darum, den »freien Künstlern« ihre gesellschaftliche Anerkennung zu zollen. Genau in diesem Sinne nennt er seine Forschung »Humansoziologie«. Er kommt zwar nicht darauf, das Künstlerdorf als Raum an sich zu erforschen, doch hinterlässt er mit seiner »Humansoziologie« eine wichtige Erbschaft für heutige Stadtraumforschung, nämlich: Man sollte mutig und respektvoll an die marginalisierten Forschungsgegenstände herangehen, wie hier die politisch unkorrekten und gesellschaftlich verdrängten »freien Künstler« und ihre Lebensbedingungen. Das ist der Grund dafür, warum die heutige Kunstzonenforschung, die nur einen winzigen Teilbereich der Urban Studies darstellt, dennoch höchst aktuell und zahlenmäßig immer noch bemerkenswert ist. Es gibt »unabhängige« Stadtraumforscher, die außerhalb des offiziellen Rahmens und der akademischen Landschaft die Kunstzone zum eigenen Forschungsthema machen. Hinzu kommen die Journalisten, Menschenrechtsaktivisten, Sozialarbeiter. Von ihren Blickwinkeln und Vorgehensweisen her wird die Kunstzonenforschung wesentlich bereichert und erweitert, zumindest vergleichbar mit der »Humansoziologie«, und leistet einen wichtigen Beitrag zur Aktualität des ersten Forschungsschwerpunktes der Urban Studies in China. Wie bereits erwähnt, bilden den ersten Themenschwerpunkt der Urban Studies hauptsächlich die temporären Wohngemeinschaften und Migrationscommunities innerhalb des Stadtraumes, die die vorherrschende Urbanisierungsmaßnahme – »Chaiqian« (拆迁, Abriss und Umsiedeln) – zur Folge hat. Da die schnelle Ansammlung und Wiederauflösung von »mobilen« Menschen räumlich fragmentarisch und gesellschaftlich unverbindlich erscheinen, betrachten manche Forscher sie als Ursache der aktuellen Stadtplanungs- und Verwaltungsprobleme, während andere ihre Aufmerksamkeit auf die zunehmenden sozialen Konflikte richten und sich entweder mit dem erneuten Prozess der gesellschaftlichen Klassifi-

---

67 Ebd, S. 40.

zierung oder kritisch mit der Urbanisierungspolitik auseinandersetzen.<sup>68</sup> So fragt man immer häufiger nach der tatsächlichen Ursache und den Folgen sozialer Konflikte, die in der Regel noch getrennt und nebeneinander, d. h. vereinzelt auf einen Betrieb, einen Ort oder Stadtteil beschränkt, stattfinden, und zwar entweder in institutionell abgesicherten, legalen Formen des Protestes wie Petitionen, das Anrufen von Schlichtungsstellen, juristischen Auseinandersetzungen usw. oder in nichtinstitutionellen Formen wie Demonstrationen, Blockaden, Streiks etc., die uns eine chinesische bürgerliche Protestkultur vor Augen führen. Infrage gestellt wird somit unausweichlich das zurückbleibende, dennoch schnell expandierende Stadtsystem mit seinen menschenverachtenden Kontrollapparaten und -techniken sowie seiner juristischen Willkür. Es ist nicht verwunderlich, dass diese Urban Studies im engen Zusammenhang mit der »weiquan yundong« (维权运动, Rechtsverteidigungsbewegung) in China, einer Bürger- und Menschenrechtsbewegung im weiteren Sinne, stehen und daher auf starke Resonanz in der Öffentlichkeit stoßen.<sup>69</sup>

Genau in diesem Zusammenhang ist der neue Aufschwung der Kunstzonenforschung zu beobachten. Den ersten Anstoß gab der aufsehenerregende Prozess zwischen der Songzhuang-Künstlerin Li Yulan und dem Dorfbauer Ma Haitao zwischen 2006 und 2008, wobei sowohl das Wohn-, Mieter- und Niederlassungsrecht der »mobilen« Bevölkerung wie hier der »freien Künstler« als auch die Gesetzmäßigkeit des Chaiqian-Prozesses und das Landesgesetz Chinas selbst zur Diskussion gestellt wurden.<sup>70</sup> Es entsteht seitdem ein Forschungsfeld, in dessen

---

68 Vgl. Li Peilin; Lin Aiyun.

69 Die Weiquan-Bewegung bezieht sich auf die rechtlichen und sozialen Aktionen in China, die eine Gruppe von Anwälten, Juristen, Intellektuellen und sozialen Aktivisten im Rahmen des Verfassungsschutzes gegen die Rechtsverletzungen der Regierungen durchgeführt hat, um die Opfer der Staatsgewalt zu verteidigen. Die Bewegung formte sich Anfang des 21. Jahrhunderts (meist datiert auf 2003). Ihren Ursprung kann man aber bei den Rechtsstreitigkeiten um die Konsumentenrechte in den Neunzigerjahren suchen. Konkrete Rechtsstreitigkeiten reichen von zivilen Konsumenten-, Eigentums- und Wohnrechten über die rechtliche Unterstützung für Aids-Opfer, Umweltaktivisten, bis zu Religions-, Rede- und Pressefreiheit sowie der Verteidigung gegen Berufsverbote und Inhaftierungen der anderen Anwälte und Mitstreiter. Zur begrifflichen Erklärung und Übersicht dieser Bewegung siehe Benney, Jonathan, S. 12–34.

70 Die Künstlerin Li Yulan kam 1993 nach Beijing und kaufte 2002 den Bauernhof Ma Haitaos im Songzhuang. Der Kaufvertrag wurde mit einem Stempel der Produktionsbrigade des Dorfes besiegelt. Zwei Dorfbewohner hatten als Zeugen unterzeichnet. Vier Jahre später wollte Ma Haitao den Bauernhof zurückhaben und verklagte sie im Dezember 2006 beim Bezirksgericht in Tongxian. Das erste und zweite Gerichtsurteil im Juli und Dezember 2007 erklärten den Vertrag für ungültig. Da der ländliche Boden unter Kollektiveigentum der Dorfgemeinschaft steht (ebenso die darauf stehenden Häuser), ist das Verkaufen an Fremde wie Li Yulan, die der Dorfgemeinschaft nicht zugehörig sind, gesetzlich untersagt. So forderte Li Yulan einen Schadenersatz. Daraufhin wurden weitere drei Fälle beim Stadtgerichtshof bis 2008 verhandelt. Diese Rechtsstreitigkeiten waren die bekanntesten unter vielen – allein im Songzhuang gab es zur gleichen Zeit ein Dutzend



Abb. 5

Kollektive Kunstaktion »Nuan Dong« (暖冬, Winter Aufwärmen) zum Protest gegen den Zwangsabriss der Kunstzone Heiqiao in Beijing, Mai 2010. Foto: *Global Times*, 10.05.2010.

Zentrum die inzwischen florierenden, »illegalen« Kunstzonen im Bezirk Chaoyang der Stadt Beijing stehen, die von ihrem Entstehen an vom Abriss gedroht sind. Das erste Opfer war die Kunstzone Suojiacun, die 2003 entstand und Ende 2005 zugunsten einer vorstädtischen Hochhaussiedlung geplant wurde. Dafür steht das Sprichwort »yishu weiquan« (艺术维权, Rechtsverteidigung durch Kunst), das besonders zwischen 2009 und 2011 weit verbreitet war, also zu dem Zeitpunkt, zu dem der Zwangsabriss von Kunstzonen seinen Höhepunkt erreichte.<sup>71</sup> Um sich dagegen zu wehren, entwickelten die »freien Künstler« das kollektive »on going«-Projekt »Nuandong xingdong« (暖冬行动, Aktion: Winter Aufwärmen), das im Winter 2009 begann und im Gleichschritt mit dem Chaiqian-Prozess in den betroffenen Kunstzonen stattfand.<sup>72</sup> Die Abbildung 5 zeigt eine der Folgeaktionen dieses Projektes in der Kunstzone Heiqiao im Mai 2010.<sup>73</sup> In diesem Zusammenhang lässt sich auch erklären, warum die meisten Songzhuang-Forscher Songzhuang als Künstlercommunity untersuchten und im rechtlichen Rahmen diskutierten, wie man diese alternative urbane Landschaft erhalten könne. Diese Version vertrat das Songzhuang Culture Art Festival (kurz Songzhuang-Festival) ab 2006 und übernahm die 798-Biennale 2009 mit einem erweiterten Blick auf alle Communitys

---

solcher Fälle. Siehe Zhang Guangyu u. a., S. 8; Wang Yibo, S. 3; Wu Yurong, S. A14; Sun Lei/u. a., S. 5.

71 Zum Abriss der Kunstzonen nach 2009 siehe Yang Shiyang u. a., S. 27–38.

72 Die erste Station des Projektes war am 29.12.2009 die Kunstzone Chuangyi Zhengyang. Darauf folgten bis zum 3.2.2010 die Kunstzone 008, Jiangfu und Dongying. Siehe Yu Ying, S. 24–29.

73 Vgl. Gunningham, Barry.

der »mobilen« sozialen Gruppen in chinesischen Städten, in der Auffassung, dass diese nunmehr einen signifikanten Themenbereich der zeitgenössischen Kunst in China darstellten.<sup>74</sup>

Dazu kommt damit eine weitere Kunstzonenforschung, die in erster Linie von Kunstsoziologen, -historikern und -kritikern sowie Künstlern selbst unternommen wird. Es entstehen zahlreiche Interviews, Erinnerungen, Feldforschungen wie auch Dokumentarfilme und künstlerische Forschungsprojekte, die jeweils eine Kunstzone und ihre Künstler als Raumcommunity zur Diskussion stellen. D. h., die Bedeutung des Raumes wird v. a. auf die Frage hin diskutiert, warum und wie die Künstler in ihrem Leben und in ihrer Arbeit mit dem Raum umgehen und sich zusammenschließen. Diese Kunstzonenforschung besitzt somit im Ganzen ein historisch narratives und ein vergleichendes Merkmal: Die verschiedenen Kunstzonen stehen dabei miteinander im Vergleich, wobei die ehemaligen Künstlerdörfer oft als historische Vorlage dienen. Die Analyse der Verschiedenartigkeit der künstlerischen Raumnutzung und der Gruppenbildung erinnert sogleich an die Raumsoziologie, wie etwa das erwähnte Forschungsprojekt »Shanghai Kneipe«. Aber man darf diese kunstsoziologische und/oder -geschichtliche Kunstzonenforschung nicht mit der Raumsoziologie verwechseln. Dass ich in dieser Einleitung die beiden miteinander zu verbinden und zusammenzufassen versuche, liegt vor allem daran, dass die Kunstgeschichte als Disziplin in der VR China ebenso sozialwissenschaftlich ausgerichtet ist wie die Raumsoziologie. Ein Beispiel dafür ist die einflussreiche *History of Chinese Modern Art 1979–1989* von Lü Peng und Yi Dan aus dem Jahr 1990, der Entstehungszeit des Künstlerdorfs Yuanmingyuan: Die Geschichtsschreibung gliedert sich nach den gesellschaftlichen und künstlerisch relevanten Zeitgeschehnissen und behandelt vornehmlich den sozialen Gehalt und die gesellschaftliche Funktion der Kunst sowie die Veränderung der sozialen Rolle der Künstler. Im Abschnitt über »Mangliu-Künstler« werden die Lebensweise und die soziale Rolle dieser Künstler ausführlich beschrieben, während ihre Kunst angeblich völlig uninteressant bleibt, gar nicht zu reden vom Künstlerdorf Yuanmingyuan.

So steht die Kunstzonenforschung in dieser Tradition eher der »Humansoziologie« nahe, zumal beide die Gruppenanalyse ihren eigentlichen Forschungsgegenständen (die Kunstzone und das Künstlerdorf) vorziehen. Wohlgemerkt handelt es sich hier um ein Stück Selbstbewusstsein der künstlerischen Avantgarde, sich von dem ortshistoriografischen Interesse der

---

74 Mit dem Thema »The Drifting Communities« forderte die 798-Biennale 2009 die zeitgenössischen Künstler in China auf, ihr »Community-Bewusstsein« dadurch zu stärken, dass sie »mehr Aufmerksamkeit auf die Existenz und den Geisteszustand verschiedener sozialer Gruppen jenseits der Mainstreamgesellschaft lenken«. Zitiert aus der Pressemitteilung der Biennale: »2009 shoujie Beijing 798 Shuangnianzhan zhutizhan: liudong de shequn«. Vgl. Zhu Qi (2009c).

Künstlerdorf-Rezipienten zu distanzieren. Li Xianting z. B. weigerte sich damals, bei der Künstlerdorfforschung eine Verbindung der Kunst der »Mangliu-Künstler« zu ihren Lebensorten herzustellen. Dass die »Mangliu-Künstler« ausgerechnet nach Yuanmingyuan, einem verfallenen Kaiserpark mit einer idyllischen Landschaft und den architektonischen Überresten abseits des Stadtzentrums, kamen, hielt er für »zufällig« und irrelevant.<sup>75</sup> In der Tat ist aber diese Verbindung gar nicht zufällig, denn die frühen »freien Künstler«, besonders die lyrischen Avantgardisten, haben sich bereits in den späten Siebziger- und frühen Achtzigerjahren diesen Ort und seinen Raum künstlerisch angeeignet.<sup>76</sup> Wie interessant diese Verbindung für die Kunstbetrachtung sein könnte, sieht man exemplarisch an der ästhetisch-theoretischen Herangehensweise Wu Hungs am Ende der Neunzigerjahre. Der chinesisch-amerikanische Kunsthistoriker hat sich offensichtlich von der Örtlichkeit des verfallenen Kaiserparks inspirieren lassen und eine »Ruinen-Ästhetik« zur Interpretation der künstlerischen Moderne und Postmoderne in China entwickelt.<sup>77</sup> Allerdings darf man aus der beharrlichen Weigerung Li Xiantings keine Gegenposition gegen die theoretische Konstruktion eines Akademikers wie Wu Hung ablesen. Vielmehr richtet sich seine Weigerung gegen die damals herrschende Lesart des Künstlerdorfs Yuanmingyuan und des »Mangliu-Lebens« in den Massenmedien, nämlich die leidvolle »Mangliu«-Existenz durch ortshistoriografische und literarische Beschreibung zu romantisieren oder exotisch zu machen oder gar den Ort zu »mythisieren«.

Erst mit der Entstehung von Kunstzonen seit der Jahrtausendwende stoßen sowohl die Position Li Xiantings als auch das Beschreibungsmodell Lü Pengs an ihre Grenzen. Die Ansammlung von Künstlern an einem Ort hat immer weniger künstlerische als schlicht räumliche Gründe. Wie die neuen Kunstzonenforschungen zeigen, kommen die Künstler entweder wegen einer günstigen geografischen Lage oder einer bestimmten Räumlichkeit zusammen, wenn nicht einfach aus dem Bedürfnis, größere Ateliers oder bessere Arbeitsbedingungen zu haben. Da der Beweggrund zur Gruppenbildung vielfältig und umfassend geworden ist, fällt

---

75 Siehe »Li Xianting ru shi shuo«. In: Wang Jifang, 6. Abschnitt des 2. Kapitels.

76 Bevor 1988 der Yuanmingyuan-Ruinenpark eröffnet wurde, war dort ein wichtiger Treffpunkt von Beijinger inoffiziellen Künstlern und Dichtern. Ab 1977 fanden unregelmäßig, aber kontinuierlich Gedichtlesungen statt. Zu Besuch kamen Bei Dao, Mang Ke, Zhao Zhengkai und Jiang Shiwei usw. Der Dichter Hei Dachun (Pang Chunqing) wohnte dort sogar jahrelang und verfasste mehrere Gedichte über die Landschaft. Auf seine Initiative geht die Yuanmingyuan-Dichtergesellschaft zurück, die 1984 ins Leben gerufen wurde. Auch Mitglieder der Künstlergruppen Wu Ming und Xingxing, etwa Lin Chunyan, Ma Desheng und Huang Rui, kamen oft zum Freiluftzeichnen. 1987, ein Jahr vor der ersten Berichterstattung über die »Mangliu-Künstler«, wohnten in dieser Gegend bereits Wen Pulin, Hua Qing, Zhang Dali, Wang Deren, Mo Sen, Kang Mu usw., die heute als erste »Mangliu-Künstler« wahrgenommen werden. Siehe Hei Dachun; vgl. Yang Du.

77 Vgl. Wu Hung (1998), S. 59–66; Wu Hung (2012).

es schwer, die zusammenlebenden Künstler noch als »geistiges Kollektiv« oder gar als Künstlergruppe im Sinne der Achtzigerjahre zu definieren. Bei der 2001 von Lü Peng verfassten *History of Chinese Contemporary Art 1990–2000* fungiert der Raum zwar fortan als Behälter von Ereignissen und Künstlergruppen, versucht der Autor doch, Anknüpfungspunkte zwischen Kunstströmungen der Neunzigerjahre (Polit-Pop, Zynischer Realismus und Yansu Art) und den Lebensorten der Künstler zu finden. Der Versuch scheiterte jedoch. Die Hauptvertreter dieser Strömungen waren zwar meistens »Mangliu-Künstler« – besonders war das der Fall bei den Künstlern des Zynischen Realismus wie Fang Lijun, Yue Minjun und Yang Shaobin, die in den Dörfern Yuanmingyuan lebten und dann in Songzhuang. Aber niemand wagt zu behaupten, dass die dörflich-idyllische Örtlichkeit mit der urbanen »Popi«-Kultur (泼皮文化),<sup>78</sup> auf die die drei obengenannten Kunstströmungen mehr oder weniger zurückgehen, etwas zu tun hat. Dazu kommt bereits in der zweiten Hälfte der Neunzigerjahre eine scharfe Kritik, dass diese Strömungen, die sich im globalen Kunstmarkt durchgesetzt hatten, nur »money-oriented« seien.<sup>79</sup> D. h., gerade bei ihnen kommt eine weitgehende Entkopplung von Kunstschaffen und Wirklichkeit, von Künstlergruppen und ihren Lebensumfeldern zum Tragen. In diesem Punkt zeigt sich die eigentliche Grenze des Beschreibungsmodells Lü Pengs, das aber dadurch wiederum gerechtfertigt wird, dass eine ortsbezogene Kunstbetrachtung kunsthistorisch irrelevant und sogar irreführend sei.

Aber die zeitgenössischen Kunstpraktiken zeigen genau das Gegenteil. Seit Ende der Neunzigerjahre bringen die Künstler immer mehr orts- und raumbezogene Arbeiten hervor. Durch ihre Interventionen oder Inbesitznahmen von urbanen Räumen bringen sie sich immer stärker in den Urbanisierungsprozess ein. Der Raum scheint ihnen nicht mehr nebensächlich und gleichgültig zu sein, wie den »Mangliu-Künstlern«, bei denen die Gruppenzugehörigkeit zu einem geistigen Kollektiv viel wichtiger war als der feste Standort, an dem sie zusammenlebten. Im Gegenteil. Der Raum, und zwar der konkrete Lebensraum, wird zu identitätsstiftenden Sinnbezügen ihres Lebens und ihrer Kunst. So zeigt sich aktuell ein »spatial turn« in der Kunstgeschichte wie auch in der Kunstzonenforschung in China, was besonders den Bemü-

---

78 Der Begriff »Popi« findet sich ursprünglich in dem chinesischen klassischen Werk *Heroes of Liang Mountain* und bezieht sich hier auf eine urbane Jugendkultur in den Achtziger- und Neunzigerjahren besonders in der chinesischen Literatur- und Kunstszene, die durch Wang Suo und Wang Xiaobo (1952–1997) sowie durch den Zynischen Realismus vertreten war. Ihre Grundzüge waren folgende: 1) Sie sorgen sich um niemanden; 2) entziehen sich der Verantwortung; 3) machen sich lustig über das Leben und sich selbst; 4) verhalten sich schlecht; 5) reagieren empfindlich auf die Umwelt, wissen daraus einen Vorteil zu ziehen und vermeiden gleichzeitig, verletzt zu werden.

79 Vgl. Gao Minglu (2005), S. 73.

hungen der Kunsthistoriker Wu Hung und Gao Minglu zu verdanken ist. Beide sind sich der Ortsverwobenheit der Gegenwartskunst in China bewusst und setzen die historische und zeitgenössische Kunstproduktion in Bezug zu ihren konkreten Orten und Räumen, um daraus einen kunstgeschichtlichen Beziehungskomplex von Ästhetik, Politik und Gesellschaft herauszuarbeiten. Obwohl ihre Zielsetzungen nicht identisch sind, behandeln sie diese Ortsverwobenheit als Symptomatik der chinesischen Kunstentwicklung sowohl im lokalen als auch im globalen Kontext. Mit seinen zahlreichen schriftlichen und kuratorischen Arbeiten weist Wu Hung beispielsweise darauf hin, dass die Kunstexperimente der Neunzigerjahre in China nicht nur auf Form, Technik und Medien beschränkt waren, sondern es ging auch um eine Art des Raumexperiments: Durch bewusste Umnutzung von konkreten Stadträumen zur künstlerischen Präsentation oder eine künstlerische Bezugnahme entstehen Räume, die die Gesellschaftstransformation optisch und haptisch wahrnehmbar und gedanklich analysierbar machen.<sup>80</sup> Von der räumlichen Fragmentarität ausgehend, postuliert er, wie vorhin erwähnt, eine zeitgenössische »Ruinen-Ästhetik« in der visuellen Kultur Chinas: »Transience as a Contemporary Aesthetic«.<sup>81</sup> Entsprechend formuliert er die folgenden Frage in seiner Einführung zu *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*:

Why did avant-garde artists and poets re-embrace ruins at the end of the Cultural Revolution? Why has contemporary Chinese Art since the 1990s developed such strong interest in urban ruins, as shown in endless examples of photographs, installations, performances and films that document demolished residential houses and dilapidated industrial sites? Answers to these questions are sought in post-war global politics as well as in China's internal transformation. Only within this context of local-global interaction can we discover how ruin representations have contributed to the resurgence of a modernist movement and the self-definition of contemporary Chinese art.<sup>82</sup>

Anders als die Bemühungen Wu Hungs um ein historisch narratives »Ruinen-Bild« schenkt Gao Minglu den »alternativen Räumen« besondere Aufmerksamkeit, um die konkreten Orte und Räume in seine Kunstbetrachtung mit einzubeziehen. Daraus leitet er nicht nur seine bekannten Beschreibungstermini wie »Apartment Art« und »Museum Age« ab, sondern auch seine »räumliche« Reinterpretation der chinesischen Kunstentwicklung in den letzten Jahrzehnten. In seinem Ausstellungsprogramm *The Wall. Reshaping Contemporary Chinese Art* (2005–2006) stehen die sichtbaren und unsichtbaren Mauern als Metapher für die sich wandelnden Schaffensräume der Gegenwartskunst in China, und zwar nicht nur »exhibition

---

80 Vgl. Wu Hung (2000); Wu Hung/Feng Boyi/Wang Huangsheng, S. 83–97.

81 Vgl. Wu Hung (2004a), S. 58–69; Wu Hung (2004b), S. 47–69; Wu Hung (2012), S. 198–209.

82 Wu Hung (2012), S. 74.

space« und »the occupation of working space by artists, but also the conceptual space delineated by political, academic and commercial systems«. <sup>83</sup> Auch Yi Dan, Co-Autorin der *History of Chinese Modern Art 1979–1989*, beschreibt in ihrem neuen Buch *History of The Star Group* eine räumliche Entwicklung, wie die Arbeiten der Xingxing-Künstler nämlich von Hutong und privaten Höfen aus auf die Straße und schließlich ins Museum gegangen sind, um die gesamte Entwicklung der Gegenwartskunst in China im Sinne der Raumwandlung zu rekonstruieren: Durch ständige Herausforderungen vonseiten der Künstler erweitern und verändern sich die Rezeptions- und Reflexionsräume des Kunstpublikums immer wieder. <sup>84</sup>

Die weiterreichende Neue Urbanisierung, die über alle räumlichen und sozialen Grenzen hinweg die ganze Gesellschaft ins Wanken gebracht hat, macht der chinesischen Öffentlichkeit die Gegenwartskunst als Raumpraxis überhaupt erst bewusst. Aber der Art und Weise dieser Raumpraxis wird bis dahin in der Urban Studies wie auch in der Kunstgeschichte nur ein geringer Platz gewährt, auch wenn das Bewusstsein, Gegenwartskunst sei raumproduktiv, mit dem 798-Phänomen an Aktualität gewinnt. Zum besseren Verständnis scheint es mir notwendig, in der Gliederung der Arbeit punktuell auf die Raumumwandlung der Kunstzone 798 einzugehen, denn nur so wird deutlich, inwiefern diese Raumumwandlung mit der zeitgenössischen Kunstentwicklung verwoben ist und wie diese Verwobenheit auf die öffentliche Wahrnehmung der Gegenwartskunst in China eingewirkt hat und weiter einwirkt in der Folge des 798-Phänomens.

#### 4 DIE GLIEDERUNG DER ARBEIT

Die Kunstzone 798, auch Fabrik 798, ist der informelle Name eines Teils der Einwohnergemeinschaft Dashanzi im Straßenviertel Jiuxianqiao des Beijinger Stadtbezirks Chaoyang. Offiziell heißt sie »Dashanzi Art Zone«. Im Grunde handelt es sich dabei nur um eine der Fabriken des elektronisch-militärischen Fabrikverbundes 718, eines der früheren Joint-Ventures im Rahmen des »sozialistischen Vereinheitlichungsplans« zwischen China, der Sowjetunion und der DDR in den 1950er-Jahren. 1957 entstand der Fabrikverbund in Dashanzi, einer abgelegenen dörflichen Tiefebene nordöstlich von Beijing. Direkt nach seinem Aufbau wandelte er sich zu einem sozialistischen Danwei um, das industrielle Produktion und soziale Reprodukti-

---

83 Vgl. Gao Minglu (2005), S. 61–62.

84 Vgl. Yi Dan.

on in sich vereinte. Das – wie auch seine spätere Entwicklung – änderte aber nichts an seinem räumlichen Ganzen als introvertierter, funktionsintegrierter Industrieraum, wie er ursprünglich entworfen wurde. Dieses räumliche Ganze wird in der vorliegenden Arbeit als 718 oder Hof 718 bezeichnet, ungeachtet dessen, dass er 1963 verwaltungsgemäß in sieben Zweigfabriken unterteilt wurde, die jeweils eigene militärische und Zivilaufgaben übernahmen. Der Fabrikverbund 718 zählte zu den Errungenschaften der chinesischen sozialistischen Industrialisierung und spielte eine leitende Rolle bei der modernen Elektronikindustrie Chinas. Auf diese grundlegende Zeit der Raumumwandlung infolge der sozialistisch-industriellen Raumpraxis Chinas gehe ich im ersten Kapitel ein.

Erst in den Achtzigerjahren wurde der Hof 718 während der Reformpolitik zur marktwirtschaftlichen Umstrukturierung von Staatsunternehmen bekannt, weil hier die Krise des planwirtschaftlichen Zuteilungssystems am stärksten zu spüren war. Mit der weitgehenden Abschaffung der Ressourcen- und Aufgabenzuteilung wurde die Produktion in seinen Fabriken langsam eingestellt, und ihre Mitarbeiter wurden größtenteils entlassen. Der Hof harnte der endgültigen Insolvenz oder Reorganisation. So boten die Fabriken in den folgenden Neunzigerjahren ihre brachliegenden Anlagen zum Verkauf und zur Vermietung an, um sich zwischenzufinanzieren. Ende der Neunzigerjahre folgte dann die Neuordnung des gesamten Industriegebietes Jiuxianqiao. Die Fabriken des Hofes 718 wurden je nach ihren Schuldverhältnissen zu drei Aktiengesellschaften reorganisiert, unter denen das gesamte Hofgelände aufgeteilt wurde. Nach der offiziellen Stadtplanung sollten alle alten Bauten komplett abgerissen werden, damit ein neuer elektronischer Hightech-Park namens »Elektronik-Stadt Beijing« aufgebaut werden konnte. Diese Umwandlung von einem sozialistisch-industriellen Ort zum »Nicht-Ort« bzw. Übergangsraum im Sinne einer postsozialistischen Raumpraxis stelle ich im ersten Teil des zweiten Kapitels dar. Dabei werden zwei Raumpraktiken, die als Urbanisierungsmaßnahmen angewendet wurden, herausgearbeitet. Im zweiten Teil des zweiten Kapitels gehe ich auf die wichtige Phase der Raumumwandlung (2000–2003) ein. Als 1995 die Zentralakademie der Künste einen neuen Campus erhalten sollte, wurde sie zwischenzeitlich in dieses Viertel verlegt. Die Akademielehrer und Studenten entdeckten den Hof 718. Zwei Produktionsanlagen der Fabrik 798 wurden von ihnen als gemeinsame Werkstatt der Skulpturenfakultät genutzt. Nach dem Wegzug der Zentralakademie 2000 zogen weitere Künstler in den Hof ein. In wenigen Jahren wurde der Industriebhof zum Ort der breiten künstlerischen Umnutzung. Diese neuen künstlerischen Hofbewohner, die unterschiedliche Berufs- und Ausbildungshintergründe hatten, fasse ich hier als eine soziale Gruppe – die »freien Künstler« – zusammen. Anschließend werden ihre Tätigkeiten vor 2003, nämlich die Ausstellungen und die

Loft-Umnutzung von Industriebauten, die zur unerwarteten Entwicklung der späteren Kunstzone 798 führte, vorgestellt.

Das dritte Kapitel widmet sich dem Bedeutungswandel des Begriffs »freier Künstler« von »Mangliu« zu »Beipiao« vom Ende der Siebzigerjahre bis zum ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts. Im ersten Teil geht es um den grundlegenden Antagonismus zwischen systeminternen und systemexternen Künstlern, der dem Begriff »freier Künstler« Sinn und Bedeutung verleiht und bis heute noch immer wirksam ist. Dadurch wird verständlich, warum die »freien Künstler« in den Achtziger- und frühen Neunzigerjahren als soziale Randgruppe – die »Mangliu-Künstler« – und seit den späteren Neunzigerjahren als »Beipiao-Künstler« bezeichnet wurden. Die »Mangliu-Künstler« traten erst mit ihren Zufluchtsorten im Abseits, den »Künstlerdörfern«, als Künstlergemeinschaft in Erscheinung. Auf diese Art der »Verräumlichung« gehe ich im zweiten Teil dieses Kapitels ein, und zwar am Beispiel von zwei Beijinger Künstlerdörfern, Yuanmingyuan und Songzhuang, um zu zeigen, wie die »freien Künstler« unter dem ständigen Druck der Urbanisierung immer mehr nach außen verdrängt wurden. Im dritten Teil wird die umgekehrte Richtung der »Verräumlichung« – die Rückkehr der »freien Künstler« in die Stadt – thematisiert. Diese Rückkehr traf zeitlich mit zwei Entwicklungen zusammen: Zum einen wuchs um die Jahrhundertwende der Atelierbedarf der »Beipiao-Künstler« radikal, und zum anderen kehrten immer mehr ausgewanderte Künstler – die »Haigui-Künstler« – nach China zurück, sodass immer mehr innerstädtische Räume für künstlerische Zwecke genutzt wurden, darunter auch der Hof 718 im Jahr 2001. Im dritten Teil des Kapitels schildere ich diese Entwicklung unter dem Begriff »Atelier-Zeitalter«, wobei die unterschiedliche Raumnutzungsweise von »Beipiao«- und »Haigui«-Künstlern vergleichend vorgestellt wird. Als Raummodell dient hier die innerstädtische Künstlersiedlung Huajiadi, die eine Zwischenstufe zwischen Künstlerdorf und Kunstzone darstellt.

Wegen der aktiven Rolle der »Beipiao«- und »Haigui«-Künstler entstand im Hof 718 eine große Zahl von Ateliers, Studios, Workshops und Galerien sowie Cafés, Restaurants und Buchläden. An die Stelle des Künstlerdorfes trat nun die Kunstzone als ein Produktion, Präsentation und Vermarktung integrierender Kunstraum. Diese Entwicklung stand jedoch im Widerspruch zur offiziellen Stadtplanung. Währenddessen kamen zwischen den Künstlern und ihrem Vermieter, der Seven-Star-Gruppe, immer wieder Konflikte auf. Mit einer Reihe von gemeinsamen Aktivitäten brachten die Künstler diese Konflikte in die Öffentlichkeit. Sie riefen die Öffentlichkeit dazu auf, die Architektur des Hofes als städtisches Kulturerbe zu bewahren und die Kunstzone 798 gemeinsam zu unterstützen. Es gelang ihnen ein voller Erfolg. Nicht nur der Abriss des Hofes wurde verhindert, sondern die Beijinger Regierung er-

klärte 2006 die Kunstzone 798 auch zu einer der offiziellen »Konzentrationszonen der Kulturellen Kreativindustrie« der Stadt Beijing. Diese Entwicklung werde ich im vierten Kapitel als dritte Raumpraxis darstellen, wobei die gesamten künstlerischen Aktivitäten in vier Teile unterteilt werden. Im ersten Teil geht es um die Großveranstaltung »Reconstruction 798«, im zweiten Teil um ausgewählte experimentelle Ausstellungen im Zeitraum zwischen 2003 und 2005, im dritten Teil um das erste, zweite und dritte »Dashanzi International Art Festival« (DIAF) und im vierten Teil um die Öffentlichkeitsarbeit der Künstler: die vielfältigen Publikationen und den Lobbyismus im Beijinger Volkskongress zwischen 2004 und 2005. Der hier dargestellte Legitimierungsprozess der Kunstzone 798 umfasst den Zeitraum von 2003 bis 2006, wobei der gesellschaftliche Kampf um die Raumdefinition der Kunstzone und die sich wandelnden Machtverhältnisse innerhalb dieses Kampfes sowie die leitende Rolle der »freien Künstler« im Vordergrund meiner Betrachtung stehen.

Trotz der offiziellen Anerkennung waren aber die Probleme noch lange nicht gelöst. Mit der Mietexplosion und dem Zustrom von kommerziellen Einrichtungen (meistens Galerien) aus dem In- und Ausland erfuhr die Kunstzone 798 eine weitergehende Kommerzialisierung bzw. Gentrifizierung. Das Hofgelände wurde nach 2006 zu einem Sammelpunkt von Galerien. Die Künstler, Künstlerateliers und Räume, die finanzschwach waren, wurden zunehmend aus der Szene vertrieben. Auf diese Entwicklung (2006–2012) im Rahmen der Kulturellen Kreativindustrie werde ich im ersten Teil des fünften Kapitels eingehen, eingeführt durch eine begriffliche Erklärung, was die Kulturelle Kreativindustrie im Kontext der Globalisierung und Urbanisierung für China bedeutet. Darauf folgt im zweiten Teil die »Win-win-Situation« bzw. die »Grenzüberschreitung« als aktueller Kunstdiskurs und typisches kunstunternehmerisches Geschäftsmodell, um zu zeigen, wie die neoliberale Mischlogik zwischen Kunst und Wirtschaft auf die zeitgenössische Kunstproduktion und -vermittlung einwirkt. Um die Tendenz und die Folgen der Kommerzialisierung bzw. Kreativindustrialisierung des Raumes zu verdeutlichen, gehe ich im dritten Teil des Kapitels auf die Institutionsanalyse von kommerziellen und nichtkommerziellen Einrichtungen in der Kunstzone 798 ein. Die Kunsteinrichtungen in der Kunstzone 798, wenn sie privat, d. h. nicht an einer staatlichen Stelle »verankert« sind, bewegen sich zusehends in einer Grauzone sowohl zwischen kommerziell und nichtkommerziell als auch zwischen Öffentlichkeit und Nicht-Öffentlichkeit. Diese vom System bedingte Grauzone bereitet einen Nährboden für die institutionelle Hybridisierung des gesamten Kunstbereichs in China. Eben auf diesem Feld wird die Gegenwartskunst in China legitimiert und institutionalisiert.

Mit dem Wirtschaftsboom Chinas und dem anhaltenden Aufschwung des globalen Kunstmarkts für chinesische Kunst avanciert die Stadt Beijing im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts zu einem der aufstrebenden Kunstzentren der Welt. Im Mittelpunkt steht die Kunstzone 798. Zwischen 2008 und 2011 habe ich die Kunstzone 798 mehrmals besucht und ihre täglichen Abläufe beobachtet. Die Kunstzone mit ihrer loftartigen Raumkonstruktion und ihren vielfältigen, spektakulären Kulturevents ist inzwischen nahezu zu einem internationalen Laufsteg der von David Brooks so bezeichneten »Bobo«-Kultur geworden – eine Wertvorstellungsfusion zwischen der kapitalistischen unternehmerischen Bürgerkultur und ihrer ehemaligen Gegenkultur, der Bohème,<sup>85</sup> die sich von der »Oberklasse« der US-amerikanischen Uptowns bis zur »Kreativklasse« der chinesischen Hauptstadt erstreckt. Sie verleiht der Kunstzone 798, dem ehemaligen sozialistisch-industriellen Danwei-Raum, eine touristisch und kulturell einzigartige Attraktivität. Was ist die Kunstzone 798 also für ein Raum? Welche Eigenschaften hat sie, die sie als Post-Danwei-Raum charakterisieren? Auf diese Fragestellungen gehe ich im sechsten Kapitel ein. Im ersten Teil stelle ich ihre aktuelle verschachtelte Raumstruktur dar, die sich durch eine Doppelverwaltung (der Seven-Star-Gruppe als Hausverwaltung und des 798-Office als Regierungsvertretung) auszeichnet. Dementsprechend finden die aktuellen Mietkonflikte in einem trigonalen Verhältnis zwischen Künstlern, der Seven-Star-Gruppe und dem 798-Office statt. Im zweiten Teil beschreibe ich die erhaltenen Raumcharakteristika der neu gestalteten Kunstzone aus meinen eigenen Beobachtungen einerseits und aus der Analyse des »Bewahrungs- und Entwicklungsplans« des Architekten Wang Hui andererseits, um zu erklären, warum die Kunstzone als Post-Danwei-Raum zu verstehen ist. Anschließend wird im dritten Teil eine weitere Raumeigenschaft der Kunstzone 798 dargestellt: das Raumrecycling auf der materiellen und der symbolischen Ebene. Aufgrund dieser Raumanalyse gehe ich im vierten Teil auf die Kunstzone 798 als ästhetischen Rezeptionsraum ein. Das Ausstellungskonzept »Polit-Sheer-Forms« und die öffentlichen Skulpturen sowie Graffiti in der Kunstzone 798 werden hier vorgestellt, um zu diskutieren, wie dieses Raummodell des Recyclings auf der ästhetischen bzw. repräsentativen Ebene wirkt und wirken kann.

Im Schlusskapitel wird die gesamte Arbeit unter drei Punkten zusammengefasst bzw. zur Diskussion gestellt: das 798-Feld, die dritte Raumpraxis und 798 als Heterotopie. Mit dem 798-Feld versuche ich den Legitimierungsprozess von 798 als Konfliktfeld, das um eine gesellschaftlich legitimierte Raumproduktion (z. B. die Kunstzone als Post-Danwei-Raum) herum errichtet wird, zu verstehen und gesellschaftsstrukturell aufzufassen. Die dritte Raumpraxis bezieht sich auf die besondere Art und Weise dieser Raumproduktion insofern, als sie im Ge-

---

85 Vgl. Brooks, David, S. 9–12.

gensatz zu den herrschenden Urbanisierungsmaßnahmen in China steht und keinesfalls als rein künstlerisch eigensinnige Opposition verstanden werden kann, denn sie erweist sich vielmehr als Melange von Insolenz und Konspiration. Von dieser Besonderheit her soll zum Schluss die Frage aufgeworfen werden, ob die Kunstzone 798 im Sinne der Heterotopie zu verstehen ist oder konkreter: Ist die Kunstzone 798 einer der Orte, die man als das Andere innerhalb der Gesellschaft bezeichnen kann? Inwiefern kann sie sich im chinesischen Kontext behaupten und wie Michel Foucault es formuliert, eine »Gegenplatzierung« oder ein »Widerlager« sein?<sup>86</sup>

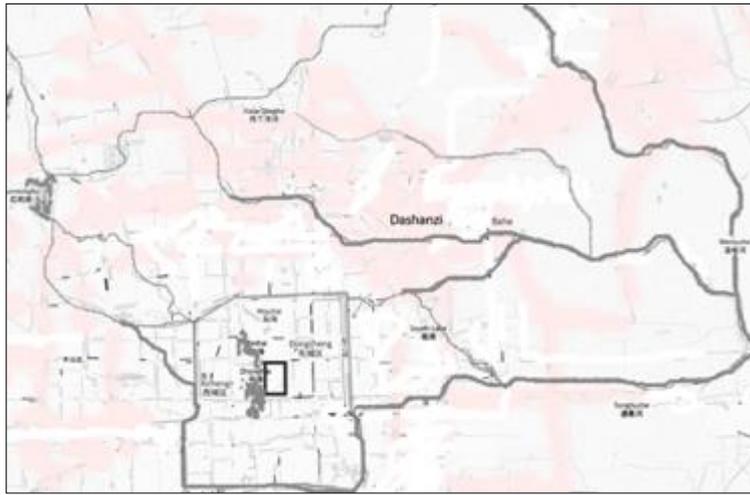
---

86 Foucault, Michel, S. 39.

## Erstes Kapitel

# DER FABRIKVERBUND 718

*Eine sozialistisch-industrielle Raumpraxis*



Geografische Lage der Gegend Dashanzi in den Fünfzigerjahren.

## PROLOG

A whole history remains to be written of spaces – which would at the same time be the history of powers (both these terms in plural) – from the great strategies of geopolitics to the little tactics of the habitat, institutional architecture from the classroom to the design of hospitals, passing by economic and political installations [...] Anchorage in a space is an economic-political form which needs to be studied in detail.

Michel Foucault<sup>1</sup>

Am Vorabend der Ausrufung der Volksrepublik China war Beijing eine von Mauern umschlossene Stadt. Die Mauer war die natürliche Grenze, die Stadt und Land voneinander trennte. Der heutige Stadtbezirk Jiuxianqiao nordöstlich von Beijing war zu der Zeit ein Stück tief gelegenes Farmland. Es wurde durch die auf die Yuan-Dynastie (1279–1368) zurückgehende Wasserstraße Bahe charakterisiert, die sich in ostwestlicher Richtung durch das Land zieht und in den natürlichen Fluss Wenyu mündet (vgl. Abb. 6). So entstehen zwei durch die Bahe getrennte Niederungen; der Nordteil heißt Dashanzi, was wörtlich »Große Gebirgsmasse« bedeutet. Bereits in der Ming-Dynastie (1368–1644) war diese Region ein Friedhof für Beamte und Kaiserfamilien. Die Ortsbezeichnung stammt vermutlich von den größeren Grabhügeln, die in der Niederung einem wellenförmigen Gebirge gleichen.<sup>2</sup> Erst in der Qing-

1 Zitiert aus Foucault, Michel (1980), S. 149.

2 Vgl. Li Yang.

Dynastie (1644–1912) bildeten sich allmännlich einige natürliche Dörfer heraus, die verstreut an beiden Ufern lagen. Die Dorfbewohner setzten sich aus den Familien der Grabwärter zusammen, den sogenannten »Sala«-Dienstboten aus Mandschu, sowie aus Einheimischen, die in den lokalen Ziegeleien arbeiteten.<sup>3</sup> Der Landverkehr zwischen dem Nordufer und der Stadt war umständlich. Nur im Winter, wenn der Fluss zugefroren war, konnte man ihn queren und als Abkürzung in die Stadt benutzen. Im Jahr 1884 hatte der Grabwärter Rong Enxiang die Dorfbewohner dazu animiert, eine fünf Meter breite Steinbrücke über den Fluss zu errichten. Im Lauf der Zeit entstand in Dashanzi ein Wanderweg, der von Nord nach Süd direkt zum Ufer führte. Dazu kam in den Neunzigerjahren des neunzehnten Jahrhunderts ein Guandi-Tempel neben dem Nordufer der Brücke. Guandi, chinesischer Gott der Krieger, schützt, nach dem taoistischen Glauben, die Dorfbewohner und Passanten vor Spukgeistern des Gräberfeldes.<sup>4</sup> Es gibt eine Menge von Überlieferungen über diese Brücke und den Tempel, die in heutigen Ortsbeschreibungen häufig erwähnt werden. Der Tempel war beispielsweise als Tempel der Unsterblichen bekannt sowie die Brücke als Brücke der Unsterblichen – damals waren beide Seiten der Tempelhalle komplett bemalt und zeigten das beliebte taoistische Motiv »Baxian« (八仙, Acht Unsterbliche).<sup>5</sup> Der Tempel-Vorsteher Ba Yushun, ein gelehrter Taoist, führte dort lebenslang eine private Einklassenschule für Kinder aus der Gegend. So wurde er nach seinem Tod als der Neunte Unsterbliche geehrt. Die heutige Ortsbezeichnung Jiuxianqiao, »Brücke des Braumeisters« im Wortsinn, entstand wahrscheinlich wegen der Assonanz für »Brücke der Neun Unsterblichen«.<sup>6</sup>

Diese Vergangenheit hat allerdings keine einzige materielle Spur hinterlassen. Der Tempel wurde vermutlich in einem Krieg zerstört. Die Steinbrücke wurde im Lauf der Zeit mehrfach repariert, ausgebaut und 1967 durch die heutige Betonbrücke mit vier Fahrbahnen ersetzt.<sup>7</sup> Tempel und Brücke sind heute nur in mündlichen und schriftlichen Überlieferungen lebendig.

---

3 Siehe Li Ziyang: »Jiuxianqiao he jiuxianmiao de chuanshuo«. In: *bullog.cn*. 03.05.2006. URL: <http://www.bullog.cn/blogs/liziyang/archives/60441.aspx> (aufgerufen am 27.02.2009).

4 Siehe Ning Wenzhong, S. 98.

5 Ebd.

6 In seinem Buch *Die verschwundenen Dörfer: Der sechzigjährige urbane Wandel Beijings* nennt Ning Wenzhong neben fabelhaften Erzählungen einen Sachgrund über die wandelnde Ortsbezeichnung der Gegend Jiuxianqiao. Für »Brücke des Braumeisters« steht allerdings eine schriftliche Überlieferung, die besagt, dass es im Tempel einen Brunnen mit süßem Trinkwasser gab. 1935 kam ein Tofu-Meister her. Da er mit dem Brunnenwasser köstlichen Tofu hergestellt und verkauft hatte, wurde er zum Braumeister ernannt. Dafür steht heute in der Grünanlage am Bahe-Ufer eine Skulptur, die ihn darstellt. Vgl. Ning Wenzhong, S. 97-99.

7 Siehe Li Ziyang: »Jiuxianqiao he jiuxianmiao de chuanshuo«. In: *bullog.cn*. 03.05.2006. URL: <http://www.bullog.cn/blogs/liziyang/archives/60441.aspx> (aufgerufen am 27.02.2009).

Die Veränderung nach 1949 war so radikal, dass die Grundlagen der ländlichen Dorfgesellschaft sowie ihre Glaubens- und Wertsysteme grundlegend erschüttert wurden. Das betraf u. a. die Pflege von Ahnengräbern, die in der Volkskultur eine entscheidende Rolle einnahm. Das Gräberfeld in Dashanzi wurde 1954 eingeebnet, um dem Projekt des Fabrikverbundes 718 Platz zu machen. Zum Ende der Fünfzigerjahre entstanden hier das größte elektronisch-militärische Industriegebiet Beijings mit mehr als einem Dutzend Fabriken, darunter der Fabrikverbund 718, und ein einheitlich gebauter Wohnbezirk am Südufer von Jiuxianqiao. Das Dorf Jiuxianqiao am Nordufer war verschwunden. An seiner Stelle trat seit den Achtzigerjahren die heutige Wohnsiedlung Fangyuan. Das Sanheyuan (三合院, das in Nordchina typische Bauernhaus mit Innenhof, umgeben von Häusern in drei Himmelsrichtungen) war seitdem nicht mehr zu sehen. Mit der beschleunigten Urbanisierung seit den Neunzigerjahren ist diese Gegend zu einer typischen Nahtstelle zwischen Land und Stadt geworden.

Diese Ortsgeschichte kann man mit den verbleibenden Ortsbezeichnungen erzählen: Dashanzi steht für eine frühe historische Entwicklung, das vor der Stadt gelegene Gräberfeld mit seinen natürlichen Dörfern und ihren Dorfbewohnern. Jiuxianqiao – ein historisches Zentrum dieser vorstädtischen Landgesellschaft, das in den Fünfzigerjahren zum Sitz des gleichnamigen monofunktionalen Industriegebiets der Stadt Beijing wurde. Seitdem löst sich aber die Ortsgeschichte von der natürlichen Entwicklung ab, denn durch staatliche Verordnung wurde der Ort zum sozialistisch-industriellen Laboratorium. Dashanzi und Jiuxianqiao bleiben dabei nur noch als geografische Ortbezeichnungen übrig – das letzte historische Rudiment, das mit den Modernisierungs- und Revolutionsvokabeln des Raums nichts mehr zu tun hat. An ihre Stelle traten dann die Geheimcodes, die militärische Produktionsstätten in dieser Gegend bezeichneten und auch in den alltäglichen Sprachgebrauch übernommen wurden, obwohl jede Fabrik noch einen zivilen Namen trug. Es ist nicht zufällig, dass 718 uns nicht nur an den ehemaligen Fabrikverbund erinnert, sondern auch an die ganze Gegend in den Fünfzigerjahren, in denen der Ort zu einer sozialistischen Arbeitseinheit – Danwei – wurde, mit seinen Produktionsstätten und Wohnanlagen, die über diese Gegend verstreut waren. Auch 798, Bezeichnung für eine Fabrik des Fabrikverbundes 718, steht heute nicht nur für die bekannteste Kunstzone, den beispielhaften Stützpunkt der kulturellen Kreativindustrie in Beijing und in China, sondern auch für Dashanzi überhaupt.

In diesem Kapitel geht es jedoch um keine Ortshistoriografie von Dashanzi oder Jiuxianqiao, sondern vielmehr darum, eine Raumbenealogie im Sinne von Michel Foucault in der Wechselbeziehung zwischen »Ort« und »Raum« zu erschließen. Die Zentralfrage lautet, wie der

Industrieraum, der Industriebauhof des Fabrikverbundes 718, aus einem historisch-konkreten Ort konstruiert und wiederum zum Ort mit neuen festen Ordnungen umgewandelt wird. Dieser neue Ort war der sozialistische Danwei-Raum, in dem die sozialistische Produktion und Reproduktion vereint waren – eine Basiseinheit des sozialistischen Aufbaus überhaupt. Genau in dieser Wechselbeziehung zwischen Ort und Raum kann man die spezifische Maßnahme sozialistischen Aufbaus in China erkennen, die hier in der staatlichen Raumpraxis (Raumplanung, Ressourcenverteilung, Arbeitsteilung und Organisation etc.) zum Ausdruck kommt. Doch diese Raumpraxis kann man nicht lediglich als das, was einfach von oben verordnet wird, verstehen, sondern vielmehr als eine Reihe von Praktiken, die einerseits aus der Rationalität bzw. der politisch-ökonomischen Logik der Regierungsstrategie resultieren und andererseits auch im Zusammenhang mit bestimmten sozialen Beziehungen betrachtet werden sollen. Zweifellos gibt es eine enge Beziehung zwischen dem Aufbau des Sozialismus und der industriellen Raumplanung als Form der sozialistischen Herrschaftsstrategie. Doch für ihre Analyse braucht man einen historischen und sozialen Kontext, in dem solche Machteingriffe vorgenommen werden und der auch Abweichungen ermöglicht. Nur durch Analyse all dieser zusammenhängenden Aspekte kann ein umfassendes Verständnis solcher Raumpraktiken, die einen Raum als sozialistischen Körper herstellen, erreicht werden.

## 1 DER FABRIKVERBUND 718

Kurz nach der Gründung der Volksrepublik war die elektronische Ausstattung der chinesischen Armee sehr rückständig und mangelhaft. Im ersten Fünfjahresplan (1953–1957) wurde das Gebiet Dashanzi zum Sitz von drei Fabriken für Elektro-Rüstungen, nämlich den Fabriken 718, 774 und 738.<sup>8</sup> Der Fabrikverbund 718 war unter ihnen der größte. Er verfügte über ein geplantes Gelände von 640.000 Quadratmetern. Es war wohl Zufall, dass ein Friedhof als Fabrikgelände für die Rüstungsindustrie ausgewählt wurde. Denn dieses Gelände war nicht nur fern von der Stadt und verkehrsmäßig schlecht erschlossen, sondern war auch etwas tief gelegen und hatte einen dementsprechend hohen Grundwasserpegel; es eignete sich eigentlich weder geografisch noch geologisch zum modernen Industriebau, auch wenn das Gebiet Dashanzi nur dünn besiedelt war und einen günstigen Bodenpreis hatte.<sup>9</sup> Weil in der Anfangs-

---

8 Codezahlen, die mit 7 begannen, standen für militärische Einrichtungen, während ein zweiter Name auf den zivilen Zweck hinwies: 718 stand für »Huabei Wireless Electronic Equipment's Joint Factory«, 774 für »Fabrik für Elektronenröhren Beijing« und 738 für »Kabelwerk Beijing«.

9 Nach Gründung der VR China gab es hier gut 300 Dorffamilien. Administrativ gehörte das Dorf zur Gemeinde Jiangtai (Ning Wenzhong, S. 98–99). Der Kaufpreis für insgesamt 640.000 Quad-



Abb. 7

Panoramabild des Fabrikverbundes 718 nach seiner Fertigstellung im Jahr 1957. Archivbild.

phase der VR China extreme Forderungen nach rascher Industrialisierung erhoben wurden, kann der Wandel des Raumes in Dashanzi kein geschichtlicher Zufall gewesen sein, es war eher ein Ausschnitt aus dem Modernisierungsprozess des sozialistischen China.

Das sozialistische China folgte nämlich in seiner Anfangsphase dem sowjetischen Modell mit der Industrie als höchster Priorität. Aufbau des Staates, Urbanisierung und Industrialisierung geschahen in jener Zeit im Gleichschritt, was der sozialistischen Ideologie auch im höchsten Maß entsprach. Der Schwerpunkt im Urbanisierungsprozess Beijings lag, abgesehen von politisch wichtigen Repräsentationsbauten, gerade in Planung und Entwicklung von Industriegebieten. Aus dem Stadtplan von 1957 ist ersichtlich, dass die Vergrößerung der Stadt vor allem durch den rasanten Aufbau von Industrie- und Hochschulgebieten sowie Wohnanlagen für deren Mitarbeiter vollzogen wurde.<sup>10</sup> Solche Neubaugebiete sieht man überall rund um die Altstadt. Das neue Hochschulviertel ist in der nordwestlichen Vorstadt zu sehen. Die Industriegebiete, die die Altstadt fast ganz umschließen, befinden sich vor allem in ländlichen Gegenden, in nahen und entfernten Vorstädten: in der westlichen Vorstadt die Schwerindustrie (einschließlich der Petrochemie, Stahlindustrie und des Maschinenbaus etc.), in der östlichen Vorstadt die Textilindustrie, in der südlichen Vorstadt die Petrochemie und in der nordöstlichen Vorstadt die Elektronik. Dieses Gefüge unterscheidet sich deutlich vom damals üblichen Modell des Städtebaus, nach dem in erster Linie das Hochschulgebiet im Norden und das Industriegebiet im Süden der Stadt gelegen hätten. Beijing versuchte damals, aus dem Nichts ein komplettes Industriesystem aufzubauen, sodass am liebsten beinahe jeder Quadratmeter Bo-

---

ratmeter betrug zu der Zeit 32 Yuan pro Mu (chinesische Flächeneinheit, gleicht 1/15 Hektar). Siehe dazu Li Yang.

10 Siehe *Beijing youlan tu*. Beijing: Ditu Chubanshe 1957; Vgl. National Administration of Surveying, Mapping and Geo-information: *Ditu jianzheng beijing fazhan – 20 shiji 50 niandai de beijing cheng*. URL: <http://www.sbsm.gov.cn/article/zszygx/zjlt/200812/20081200045791.shtml> (aufgerufen am 10.7.2010).

den hätte industrialisiert werden sollen. In diesem Sinne gab es also keinen Grund, das Gebiet Dashanzi von der Industrialisierung zu verschonen.

Die Dringlichkeit der Industrialisierung hatte zum einen ihren selbstverständlichen Grund im ökonomischen Etazismus: China sollte modernisiert und in eine Industrienation verwandelt werden; dafür sollte Beijing als Hauptstadt des Landes die führende Rolle einnehmen, der die Stadt um so eher gerecht würde, je schneller und kompletter sie sich entwickelte. Zum anderen entspricht es durchaus der sozialistischen Ideologie sowjetischer Prägung: Eine moderne Metropole sollte nicht nur ein politisches Zentrum sein – eine Rolle, die Beijing in seiner tausendjährigen Geschichte als kaiserlicher Sitz erfüllte –, sondern auch ein Zentrum der nationalen Kultur und Wirtschaft bzw. Industrie.<sup>11</sup> Angetrieben von genau dieser Ideologie, beginnt Beijing, ursprünglich aus einem Militärstützpunkt entstandene kaiserliche Hauptstadt, sich nach dem Jahr 1949 schnell zum Nationalzentrum für Politik, Kultur, Bildung und Wirtschaft zu entwickeln. Diese Ideologie wurde zum Anfang der Achtzigerjahre, im Kontext der von »wirtschaftlichen Sonderzonen« in Südchina geprägten Wirtschaftsreform, kurzzeitig aufgegeben, wobei Beijing nicht mehr als industrielles und wirtschaftliches Zentrum definiert wurde.<sup>12</sup> Erst zum Ende der Neunzigerjahre fängt Beijing wieder an, sich als wirtschaftliches Zentrum zu behaupten: als »Wirtschaftszentrum im Kreis um Bohai-Bay« mit Schwerpunkt auf der Wissens- und Kreativwirtschaft, und steht nun in Konkurrenz zu zwei exportherstellungsindustriellen Wirtschaftszonen Chinas, dem Yangtze-Delta und dem Perle-Delta.

Die Durchführung des Projekts des Fabrikverbundes 718, das auf »ausländisch modern, groß und komplett« ausgelegt war,<sup>13</sup> ist das beste Beispiel dafür, wie die Industrialisierung in der Anfangszeit der Volksrepublik ohne Rücksicht auf Kosten vorangetrieben wurde. Das Projekt war ein Ergebnis der Bündnisbeziehung zwischen der Sowjetunion und der VR China. 1950 wurde der Vertrag über Freundschaft und gegenseitige Hilfe zwischen der SU und der VR China unterzeichnet. In den darauffolgenden zehn Jahren wurden insgesamt 156 Gemeinschaftsprojekte umgesetzt. Schon auf der Zweiten Wirtschaftskonsultationskonferenz zwi-

---

11 Im zweiten Punkt des »Gaijian yu kuojian beijing shi guihua caoan« (改建与扩建北京市规划草案, Entwurf zum Um- und Ausbau der Stadt Beijing) des Jahres 1953 wurde ausdrücklich betont: »Die Hauptstadt soll ein politisches, wirtschaftliches und kulturelles Zentrum unserer Nation sein. Dafür lassen wir uns eine mächtige Industriebasis und ein technologisches und wissenschaftliches Zentrums unserer Nation aufbauen.« Zitiert nach *Baidu Wenku*. URL: <http://wenku.baidu.com/view/bc564284ec3a87c24028c459.html> (aufgerufen am 19.07.2011).

12 Siehe »Beijing chengshi jianshe zongti guihua fangan« (北京城市建设总体规划方案, Masterplan des Städtebaus Beijing) des Jahres 1982. Quelle: *Baidu Wenku*. Ebd.

13 Zitiert aus Li Rui, S. 8.

schen der SU und der VR China im Jahr 1951 wurden 141 Projekte vereinbart, darunter auch die Rüstungsprojekte 774 und 738.<sup>14</sup> Das Projekt 718 jedoch wurde auf dieser Konferenz von der Sowjetunion abgelehnt. Die Gründe dafür waren die mangelnde Funktechnik in der Sowjetunion selbst und die Tatsache, dass die SU die Ausrüstung aus der DDR hat importieren müssen.<sup>15</sup> Daher wandte sich die chinesische Regierung an die DDR. Ende desselben Jahres sandte die VR China die erste Handelsdelegation in die DDR. Luo Peilin (1913–2011), gerade von seinem Studium in den USA zurückgekehrt und als Ingenieur in der Abteilung für elektronische Kommunikation des Schwerindustrieministeriums tätig, wurde mit dieser Aufgabe betraut. Im Juli 1952 kam Luo Peilin erneut in die DDR. Bis August 1953 besuchte er 50 Firmen und Forschungseinrichtungen der Rundfunk- und Fernmelde-Technik (RFT) und unterzeichnete mit 18 Herstellern Verträge über die Einführung von mehr als 80 Produkten und Technologien, wobei die deutsche Seite auch mit der Bauplanung beauftragt wurde. Diese Verträge umfassten den ganzen Produktionsprozess, vom Bau der Produktionsstätten, dem Antrieb, der Produktkontrolle bis zur Forschung und technischen Entwicklung,<sup>16</sup> und hatten einen Gesamtwert von 9 Millionen Rubel (etwa 140 Millionen RMB, umgerechnet etwa 14 Millionen Euro).<sup>17</sup> Neben den hohen Kosten (die vollständig von chinesischer Seite getragen wurden) stellte die Aufbauarbeit ebenfalls eine Herausforderung dar: Es mangelte nicht nur China an notwendigen Grundlagen, auch die DDR hatte noch nie mit solch einem großen und kompletten elektronischen Fabrikverbund zu tun gehabt. Trotzdem wurde das Projekt nach nur zwei Monaten genehmigt, nachdem der Plan im August 1953 der Plankommission der chinesischen Regierung vorgelegt worden war.

Das Projekt 718 ist das größte in der Geschichte der Zusammenarbeit zwischen China und der DDR. Von seiner Größe und seinem Ausmaß her ist es im ersten Fünfjahresplan auch einmalig. Der chinesische Industrialisierungsprozess der Fünfzigerjahre wäre ohne Unterstützung aus dem sozialistischen Block nicht möglich gewesen. Von 1954 bis 1959 waren insgesamt 150 Ingenieure aus der DDR vor Ort am Projekt 718 beteiligt und mehr als 300 Experten aus der Sowjetunion an den benachbarten Projekten 774 und 738.<sup>18</sup> In Ostberlin rief Fred Oelber (1903–1977), Mitglied des Politbüros des ZK der SED, eine Unterstützungsgesellschaft für 718 ins Leben, die aus Experten von 44 unterschiedlichen Unternehmen und Forschungsein-

---

14 Vgl. Qi Dexue, S. 39–41.

15 Vgl. Luo Peilin, S. 10.

16 Li Yang.

17 Ebd. Zum Schluss des Projekts wurde insgesamt 147 Millionen RMB ausgegeben. Siehe Luo Peilin, S. 10.

18 Li Yang; auch Luo Peilin, S. 13.

richtungen bestand. Die Unterstützungsgesellschaft stellte sich der Aufgabe, chinesische Techniker auszubilden, technische Probleme zu lösen und den ungehinderten Fluss von entsprechenden Produkten und erforderlichen Materialien zu garantieren.<sup>19</sup> Allein im Ausbildungsjahr 1954/55 wurden zwei Gruppen von chinesischen Azubis in der DDR technisch ausgebildet. Sie übernahmen zunächst Dolmetscher- und Assistenz-Aufgaben für deutsche Experten und wurden schließlich die tragenden Kräfte für Produktion und Forschung.

Mit ihnen entstand aus dem Nichts die chinesische Elektronik-Kommunikations-Industrie.<sup>20</sup> Die DDR war damals auch für die Lieferung aller Komponenten zur elektronischen Kommunikationsausstattung der sowjetischen Armee zuständig. Trotz aller Material- und Stoffmängel hat die deutsche Seite ununterbrochen erforderliche Anlagen und Materialien für das Projekt 718 geliefert. Von feuerfesten Steinziegeln über Schornsteine bis zu Messbechern und Steckdosen wurde alles mit Zügen von der DDR über Sibirien zum Beijinger Bahnhof transportiert. Am damaligen Beijinger Bahnhof waren Güterwagons von der Transsibirischen Eisenbahn am häufigsten zu sehen. Dort warteten Baustoffe und Anlagen aus der DDR und der Sowjetunion auf ihren Weitertransport in die Industriegebiete rund um Beijing.<sup>21</sup> Über diese Art von Rundum-Versorgung war in der Fabrik 774 (Fabrik für Vakuum-Röhren) ein Witz in Umlauf: »Abgesehen von der Luft kommt alles aus dem Ausland. Zum Schluss wird sogar noch die Luft aus den Röhren herausgezogen.«<sup>22</sup>

Am Anfang der Fünfzigerjahre gab es in China zum Großteil kaum Fabriken, geschweige denn großflächige, kostspielige Industriegebiete.<sup>23</sup> Da die Experten und Fachleute damals fast ausschließlich aus der Sowjetunion kamen, bildete die Fabrik 718, der einzige von deutschen Experten entworfene Industrieraum,<sup>24</sup> eine Ausnahme. Das machte dieses Projekt andersartig

---

19 He Wenchao, S. 26.

20 Feng Huaihan, S. 16–19.

21 Siehe Interview mit Chen Defu, damaligem Losführer, im Dokumentarfilm 798. Erste Übertragung im »Jianzheng«, CCTV, 11.04.2011. Zugriffbar unter URL: <http://tv.cntv.cn/video/C14864/3aed25581590418ddc24dfb31e8eb260>.

22 Zitiert aus Li Yang.

23 Han Boping, damaliger Leiter der Rüstungsabteilung des Industrieamtes des Stadtkomitees Beijing, erzählte in einem Interview, dass der Industriebau in Dashanzi zunächst gar nicht vorangeschritten sei, weil die beauftragten chinesischen Bauarbeiter zuvor nur mit mehrstöckigen Zivilhaus beschäftigt gewesen seien. Vgl. Li Yang.

24 Gerade weil sich alle in den Fünfzigerjahren realisierten 156 Projekte auf russische Kredite und Technologien stützten, war 718 auch inoffiziell als Projekt Nr. 157 bekannt (Li Rui: »The 157th Democratic Republic Emerges from East Germany's Willpower«. In: Huang Rui (2004), S. 20). Während der Bauphase entstanden zwei deutsch- und russischsprachige Arbeitsgemeinschaften in drei benachbarten Baustellen in Dashanzi. Man könnte sogar sagen, dass der Fabrikverbund 718,

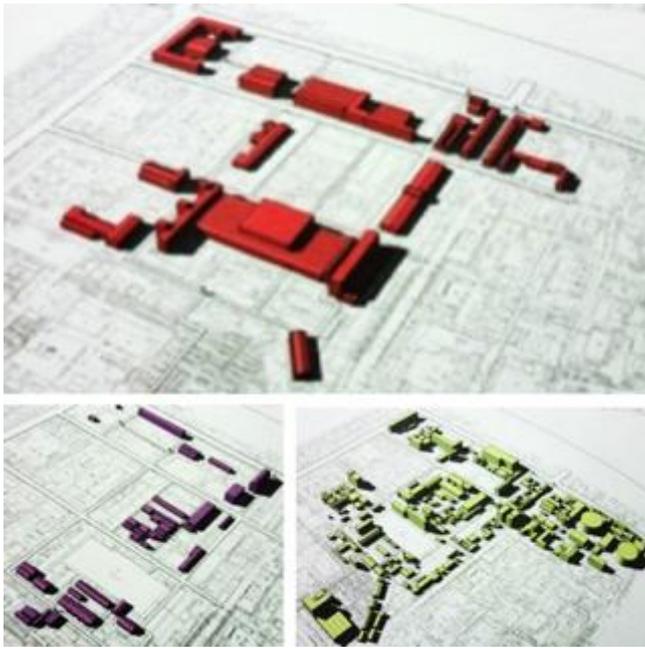


Abb. 8

Oben: Hauptbauten in den Fünfzigern; links unten: Neubauten in den Sechzigern; rechts unten: Neubauten in den Siebzigern. Quelle: Wang Hui: »A conceptual plan for a preservationist approach to the 798 Art District«. In: Huang Rui (2008), S. 175–195.

und hatte einen heftigen Streit während des Bauprozesses zur Folge. Neben hoch anspruchsvollen Baunormen und hohen Kosten rührten die Meinungsunterschiede hauptsächlich daher, dass die Bauten des Projekts den funktionalistischen Charakter des Bauhaus-Stils aufwiesen. Die Fassade wurde nämlich, anders als im von der sowjetischen Seite bevorzugten Baustil, nicht durch nationale dekorative Elemente verziert. Zudem hatten die großräumigen Werkhallen, im Gegensatz zu den damals in China und der Sowjetunion üblichen Flachdächern und nach Süden ausgerichteten Fenstern, sägezahnartige Dächer mit nach Norden gerichteten Dachfenstern als Lichtquellen (Abb. 9).<sup>25</sup> Die vollständige Umsetzung des deutschen Entwurfs verdankte sich Luo Peilin, dem Chefsingenieur des Projekts 718, und Wang Zheng (1909–1978), dem Zuständigen für die Kommunikationseinheiten der PLA und dem Abtei-

---

ob sein Entwurf oder seine Realisierung, ein deutsches Produkt war, während 774 und 738 eher russisch waren. Vgl. He Wenchao, S. 27.

25 Unter den Streitpunkten war außerdem das auf historischen seismischen Daten begründete Beharren der Deutschen, die Gebäude gegen Erdbeben der Stärke 8 auf der Richterskala zu sichern, während Russen und Chinesen sich mit Stärke 7 zufriedengaben; darüber hinaus auch die 2–3 Meter breiten Kellerbunker im Unterschied zu den von Chinesen und Russen konzipierten Großräumen sowie die Verwendung von Backstein Nr. 500, für den extra zwei Ziegelöfen errichtet werden mussten. Vgl. der Dokumentarfilm 798, CCTV; He Wenchao, S. 26–27; Luo Peilin, S. 11–12.

lungsleiter für elektronische Kommunikation im Industrieministerium. Beide standen von Anfang an auf der Seite der deutschen Experten.<sup>26</sup>

Mit einer großen Eröffnungsfeier im Oktober 1957, zu der die deutsche Delegation unter Leitung von Fred Oelßner eingeladen war, wurde 718 offiziell in Betrieb genommen. Als 1959 der letzte deutsche Experte China verließ, wurden die Hauptbauten mit insgesamt 149.800 Quadratmetern Baufläche fertiggestellt und in Produktion genommen. Darunter waren drei große Werkhallen, eine Formgießerei, ein Kraftwerk und ein Zentrallabor. Diese Hauptbauten waren auf einer Fläche von 886.000 Quadratmetern verteilt (größer als ursprünglich geplant).<sup>27</sup> Eine Außenmauer mit einer Länge von 3.156 Metern bildete einen viereckigen, geschlossenen Hof (vgl. Abb. 7). Innen wurde der Hof von Straßen und Wegen, die insgesamt 65.100 Quadratmeter ausmachten, in sieben Produktionszonen geteilt, von denen jede über ein Hauptgebäude verfügte. Der ganze Hof sah damit wie ein Gitternetz aus, das eigentlich kein Zentrum hatte. Erst mit der Folgearbeit zum Ausbau des Hofes in den darauffolgenden zwei Jahrzehnten änderte sich langsam diese Raumordnung, indem alle Neubauten um diese Hauptgebäude herum erschlossen wurden (vgl. Abb. 8). Trotzdem sehen besonders die drei großen Werkhallen, die sich in der Mitte und im nördlichen Teil des Hofes befinden, wie ein räumliches Zentralgefüge in Form eines umgekehrten chinesischen Schriftzeichens 冂 aus (vgl. Abb. 8, oben). Unter den unregelmäßigen Neubauten tritt dieses Gefüge architektonisch besonders augenfällig hervor. Hinzu kommen ihre Sägezahndächer und ihr repräsentativer industriefunktionalistischer Charakter, was dem Hof 718 als Industrieraum einen optischen Schwerpunkt verleiht, obwohl der Hof schon längst keine monofunktionale Produktionsstätte mehr ist.

Die Grundfunktion eines Industrieraumes ist zweifellos die Produktion im industriellen Maßstab, die eine große Anzahl unterschiedlicher Arbeitsvorgänge vereinigt und wesentlich von maschinellen Ausrüstungen bzw. materiellen Einrichtungen bedingt ist. Der ursprüngliche Entwurf des Hofes 718, von der Raumplanung bis zur Architektur, spiegelt genau diese Funktion wider. Gemäß der geradlinigen Raumplanung bestehen zunächst alle Bauten (auch die Folgebauten der Sechzigerjahre) aus gleichen Modulen des Reihenbaus. Abgesehen von einigen Tragwänden aus Ziegelsteinen wurden hauptsächlich vorgefertigte Betonteile verbaut. Außer dem Baumaterial an sich gibt es keine weitere Dekoration, weder Reliefs noch Stuck-

---

26 Li Rui: »The 157th Democratic Republic Emerges from East Germany's Willpower«. In: Huang Rui (2004), S. 9–10.

27 He Wenchao, S. 23.

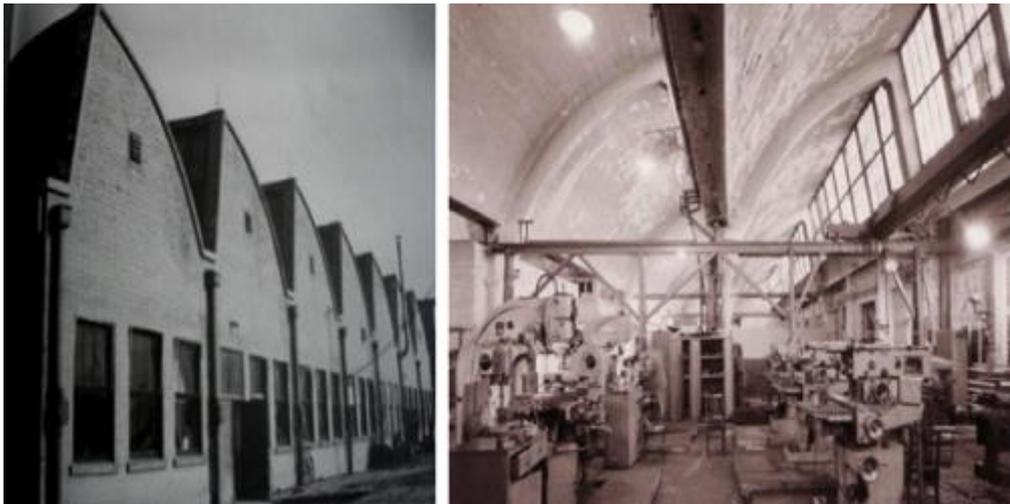


Abb. 9

Links: Die sägezahnartige Werkhalle der Fabrik 706; rechts: Innenraum der großen Werkhalle in der Fabrik 798.

verzierung. Zuletzt haben alle Werkhallen, um der Produktion mit großen Anlagen gerecht zu werden, eine sehr große Spannweite. Ihre Decken erreichen, wie in Abbildung 9 gezeigt wird, getragen von den Y-förmigen Betonsäulen in der Mitte, eine Höhe von über zehn Metern.<sup>28</sup> Am meisten geprägt war ihr Aussehen sicherlich durch die Sägezahndächer: Nach Norden hin öffnen sich die schrägen Dachfenster, nach Süden hin sind die Gewölbedächer aus Beton; damit lassen sich gute Belüftung und eine stabile Beleuchtung für die Produktionsarbeit gewährleisten (vgl. Abb. 9). Das Streben nach der großen Raumkonstruktion gilt als »Zeitgeist« der damaligen Baupraxis – bei großen Bauprojekten, sowohl bei Fabriken als auch bei öffentlichen Gebäuden, wurde die Vorliebe für übergroße Bauten manifest, die konventionelle Maßstäbe und Bauregeln überschritten. Aber das Projekt 718 mit seinem reinen industriellen Funktionalismus war nicht die Folge dieses »Zeitgeistes«.<sup>29</sup>

Diesen »Zeitgeist« verkörpern in erster Linie die »Großen Zehn der Architektur«, die vor dem 10. Jahrestag der VR China fertiggestellt wurden; die damals herrschende Ideologie kam in diesen Bauten eindeutig zum Tragen.<sup>30</sup> Diese »Großen Zehn der Architektur« sind stilistisch

28 Vgl. Yang lin/Wang Xiaofan, S. 46-49; Sheng Shixian/Han Bingyue, S. 54.

29 Der Künstler Qiu Zhjie bezeichnet die Bauten von 718 als »typisch für den Modernismus, der vom Zeitgeist jener Zeit übersehen wurde«. Siehe Qiu Zhjie (2005), S. 29–35.

30 Gemeint sind die vor 1959 fertiggestellten zehn Großbauprojekte zum ersten Jubiläum der VR China: Die Große Volkshalle, das Museum der chinesischen Revolution, das Museum der Geschichte Chinas, das Militärmuseum der chinesischen Volksrevolution, der Kulturpalast der Nationalen Minderheiten, die Ausstellungshalle der Agrikultur, die Beijinger Ausstellungshalle der Industrie (vormals Sowjetische Ausstellungshalle), der Beijinger Hauptbahnhof, das Staatsgästehaus Diaoyutai und das Volkshotel.

**Abb. 10**

Links oben: Die Beijinger Ausstellungshalle der Industrie; rechts oben: Die Große Volkshalle; unten: Beijinger Hauptbahnhof.

nicht einheitlich, sondern lassen sich in zwei Typen einteilen, wenn man das Baujahr 1958 als Wendepunkt betrachtet. Die Beijinger Ausstellungshalle der Industrie, das heutige Beijing Exhibition Center, das vor 1958, genauer: im Jahr 1954, ganz unter Anleitung sowjetischer Experten fertiggestellt wurde, trägt deshalb deutliche Züge sozialistischer Architektur sowjetischer Art (Abb. 10, links oben), während Bauten wie der Kulturpalast der Nationalen Minderheiten, der Beijinger Hauptbahnhof (Abb. 10, unten), die Große Volkshalle (Abb. 10, rechts oben) und das Staatsgästehaus Diaoyutai, die zwischen 1958 und 1959 entworfen und errichtet wurden, das »xin minzhu yangshi« (新民族样式, Neuer Nationaler Stil) der 1920er- und 1930er-Jahre wieder aufgenommen haben. Das »Xin minzhu yangshi« ist eine Bezeichnung für den damaligen architektonischen Eklektizismus aus europäischen klassischen Baumodulen, Außengestaltungen chinesisch-traditioneller Architektur und Dekorationselementen der kaiserlichen Anlagen der Ming- und Qing-Zeit.<sup>31</sup> Da die letzteren Bauten die Mehrheit aus-

31 Das bezieht sich auf die wichtigen Baupraktiken der Zwanziger und Dreißigerjahre in China. Eine Gruppe von chinesischen Architekten, die in Europa und den USA ausgebildet wurden, hatte damals versucht, europäische Baumodelle mit chinesisch-traditionellen Bauelementen zu kombi-

machten, wurde das »Xin minzu yangshi« häufig als sozialistische Bauideologie der VR China angesehen. Das Projekt 718 wurde jedoch schon 1957 fertiggestellt und war deshalb von diesem Stil nicht beeinflusst. Es blieb nicht deshalb von diesem »Zeitgeist« verschont, weil »Industriebauten noch nicht von der ideologisierten Baukultur vereinnahmt worden wären«,<sup>32</sup> im Gegenteil: Als das einzige deutsch-chinesische Gemeinschaftsprojekt besitzt 718 ebenso eine politische Symbolbedeutung, auch wenn es in erster Linie ein reiner Industriebau war.<sup>33</sup> Wie oben erwähnt, hatten sowjetische Experten auch tatsächlich vorgeschlagen, nationale Elemente einzubauen, während die Ablehnung vonseiten der Chinesen damit begründet wurde, dass niemand in China bereits wisse, was ihre nationale Architektur sei.<sup>34</sup> So war der eigentliche Grund, dass vor dem Bruch der sowjetisch-chinesischen Freundschaftsbeziehung im sozialistischen Bündnis der kommunistische Internationalismus herrschte und die national ausgerichtete Ideologie noch nicht entstanden war.

## 2 DER HOF 718 ALS DANWEI-RAUM

### 2.1 EXKLUSIVITÄT

Wie oben beschrieben, bildet der Hof 718 durch die Außenmauer einen geschlossenen Raum, der räumlich einen deutlich exklusiven Charakter hat. Aus der Perspektive der Raumsoziologie markiert räumliche Exklusivität unmittelbar das Besitzverhältnis des Raumes, das nämlich das Eigentumsrecht verkörpert. Nach dem Abschluss der sogenannten sozialistischen Umformung im Jahr 1957 wurden Stadt und Land in China zu zwei parallelen Gesellschaften mit unterschiedlichen Eigentumsverhältnissen: Auf dem Land herrschte das »jiti suoyouzhì« (集体所有制, Eigentum der Genossenschaften), und ein kleiner Teil blieb Privateigentum, während in den Städten das »quanmin suoyouzhì« (全民所有制, Volkseigentum) das einzige Ei-

---

nieren. Exemplarisch dafür war das Sun Yat-sen Mausoleum von Lü Yanzhi (1894–1929) in Nanjing.

32 Zitiert aus Qiu Zhjie (2005), S. 23.

33 Symbolisch steht es nicht nur für solidarische Zusammenarbeit zwischen kommunistischen Verbündeten, sondern auch für die planwirtschaftliche Industrialisierungs- und Modernisierungspolitik Chinas – es wirkte sich damals de facto nicht weniger spektakulär aus als der Bau der Nanjing-Yangtze-Brücke, des ersten Walzwerks in Anshan und des Erdölfelds Daqing, die sich einst als Großleistung des erfolgreichen sozialistischen Aufbaus manifestierten, obwohl es wegen seines militärischen Hintergrunds vor der Öffentlichkeit verborgen blieb. Siehe Seven-Star-Gruppe: *Das 50-jährige Jubiläum des Fabrikverbundes 718*, Ausstellungsarchiv 2006. Vgl. Luo Peilin, S. 13; He Wenchao, S. 23, 27–28.

34 Siehe Luo Peilin, S. 11–12.

gentumsverhältnis wurde.<sup>35</sup> Dieses sozialistische Volkseigentum ist im Grunde genommen Staatseigentum, worüber der Staat bzw. die Regierung im Namen des ganzen Volkes verfügt. Laut aktuellem Gesetzestext übt der Ministerrat im Namen des Staates das Recht des Staates über den Boden aus.<sup>36</sup>

In der damaligen Planwirtschaft waren das Herrschaftsrecht und das Besitzrecht, also das Verwaltungsrecht und das Wirtschaftsrecht zum Interessenaustausch, weitgehend vereint. In jener Zeit wurde das Wirtschaftsrecht wiederum von politischer Macht vereinnahmt und zu ihrem Bestandteil.<sup>37</sup> Mit anderen Worten, das wirtschaftliche Ziel wurde zum Mittel für das Erreichen politischer Ziele umfunktioniert, nicht zuletzt um die Überlegenheit der sozialistischen Ideologie und des Systems unter Beweis zu stellen. So war das Besitzrecht, das Eigentumsrecht im realen Wirtschaftsleben, gleichzeitig Repräsentation der Macht. In den Städten ermöglichte dem Staat sein Eigentum des Bodens, die städtische Gesellschaft nach eigenem Willen frei zu gestalten: Das blinde Streben nach Industrie, besonders nach Stahlindustrie, hatte nicht nur die Schwächung der Landwirtschaft in den Vorstädten, die eigentlich die Stadt versorgen sollte, zur Folge, sondern auch die Unterentwicklung der Leichtindustrie, die Vernachlässigung des Handels und des kommerziellen Austausches unter den Bewohnern der städtischen Räume. Wie viele Studien gezeigt haben, war die Entwicklung der Immobilien-

---

35 Dem »Gemeinsamen Programm« (Verkürzung für das im Jahr 1949 vereinbarte »Gemeinsame Programm der politischen Konsultativkonferenz des chinesischen Volks«, das vor 1954 als vorläufige Verfassung der neu gegründeten VR China fungierte) zufolge war Privateigentum der Grundstücke sowohl auf dem Land als auch in den Städten gesichert, was 1954 die erste Verfassung nochmals bestätigte. Das Gräberfeld in Dashanzi blieb demnach unter dem privaten Recht und von der Landreform unberührt (Vgl. Artikel 14 und 15 des Kapitels 3 und Artikel 18 des Kapitels 4 des »Gesetzes zur Landreform der Volksrepublik China« [1950] 中华人民共和国土地改革法). In der Tat lief die »sozialistische Umformung« – ein beschleunigter Abschaffungsprozess des Privateigentums – gesetzwidrig, parallel in der Stadt und auf dem Land, allerdings auf unterschiedliche Art und Weise. Die landwirtschaftliche Kollektivierung setzte sich schon 1952 in Gang, und zwar durch »freiwillige« Zusammenarbeit in Form von »Eigentums- und Gewinnbeteiligung« in der Anfangsphase, hin zu einer landesweiten Genossenschaftsbewegung am Ende der Fünfzigerjahre. In den Städten wurde der private Grundbesitz einem Umformungsprozess unterzogen in Form von Konfiszierung, Loskaufens, staatlicher Beteiligung (an Privatunternehmen) und Zuteilung von Gewerbebefugnis, wodurch private Geschäfte, Fabriken und Unternehmen der öffentlichen Hand zufielen. Außerdem wurden offizielle Immobilienverwaltungen in den Städten errichtet, sodass der Verkauf von privaten Häusern und Wohnungen heimlich ins planwirtschaftliche Ressourcenverteilungssystem für die Arbeiter integriert wurde.

36 Siehe der Artikel 2 des ersten Kapitels im »Zhonghua renmin gongheguo tudi guanli fa« (中华人民共和国土地管理法, Gesetz der Administration des Lands der VR China; angenommen auf der 11. Sitzung des Ständigen Ausschusses des 10. Nationalen Volkskongresses am 28. August 2004).

37 Vgl. Ge Shoukun/Jin Yi, S. 110–111.

branche kaum mehr möglich und tendierte mit der Zeit gegen null. Diese Situation hatte sich bis zum Ende der Siebzigerjahre nicht grundlegend verändert.<sup>38</sup>

Die Bodenaneignung für den Bau des Projekts 718 fand 1953 statt, wobei die Gegend Das-hanzi gegen Bezahlung verstaatlicht wurde.<sup>39</sup> Mit der Gründung des Straßenkomitees Jiuxi-anqiao im Jahr 1957 wurde diese Gegend in den Beijinger Bezirk Chaoyang eingemeindet, d. h. offiziell zum städtischen Raum unter dem Volkseigentum. Als Repräsentation der Macht dienen die Exklusivität dieses Raumes, die physische Bedingtheit, die Abgeschlossenheit des Hofes durch die Außenmauer, bis hin zur Bio-Ebene, den Benutzern dieses Raumes, d. h. die Einstellung und das Training von Mitarbeitern des Fabrikverbundes 718. Die Mitarbeiter der Fabriken wurden landesweit gesucht (vor allem in Städten mit industrieller Grundlage wie Shenyang, Shanghai, Qingdao, Tianjin und Guangzhou) sowie im Ausland etc.<sup>40</sup> Sie durchliefen nicht nur eine sorgfältige technische Ausbildung und eine strenge politische Überprüfung, sondern auch ständige politische Belehrungen und kollektive Gymnastik- und Militärübungen während der Freizeit. Anders als die heimischen Bauern waren sie Stadtbewohner und genossen Privilegien, die die Bauern nicht hatten. Sie hatten z. B. für die Stadt Beijing Arbeits- und Wohnnerlaubnis, staatliche Kranken- und Rentenversicherung und erhielten regelmäßig Lebensmittelmarken. Diese Privilegien wurden 1958 bei der Einführung des Hukou-Systems festgeschrieben. Das Hukou-System dient gewöhnlich zur Registrierung der Bewohner nach ihrem ständigen Wohnsitz. Doch in der Planwirtschaft war der ständige Wohnsitz fixiert und nicht ohne Weiteres zu wechseln. Dadurch schränkte dieses System zugleich die Freizügigkeit der Menschen im Inland stark ein, besonders der Wechsel vom Land in die Stadt wurde streng reglementiert.<sup>41</sup> Genau durch dieses »Meldesystem« wurde das Land institutionell wie raumstrukturell in zwei parallele Gesellschaften geteilt.<sup>42</sup>

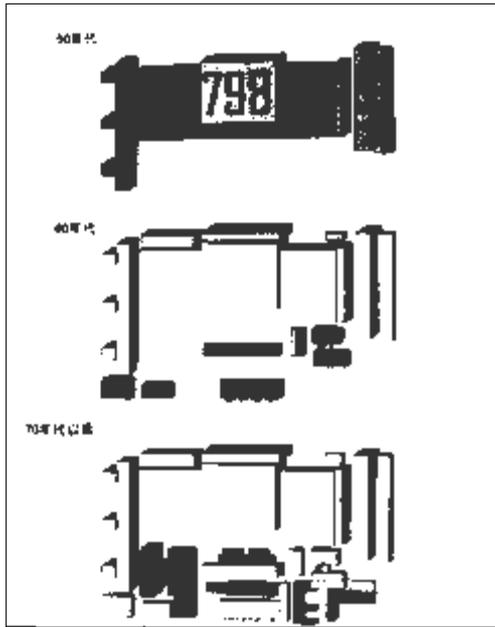
---

38 Vgl. Gu Chaolin u. a., S. 419–424.

39 Als die Stadt Beijing die Grundstücke für sich erwarb, stand das Land noch am Vorabend der sozialistischen Agrarpolitik (die 1954 durchgesetzt wurde), den privaten Bodenbesitz zugunsten des sozialistischen bzw. kollektiven Eigentums zu entziehen. Das war eine Übergangsphase, bei der die Regierung noch gegen Bezahlung ländliche Bodenflächen, die während der Landreform des Jahres 1950 von Landherrschaft auf Einzelbauer verteilt wurden, in Anspruch nahm.

40 Vgl. Fu Ke, S. 15–17.

41 Durch Einführung des Hukou-Systems ließ sich die Bevölkerung in eine ländliche und eine städtische aufteilen, indem ihre räumliche Gebundenheit an einem zugewiesenen Wohnort zur Voraussetzung für jede Art von Beschäftigung und für die Vergabe von Essen und anderen wichtigen Konsumgütern geworden war. Wer also auf dem Land aufwächst, muss aufgrund seines Hukou-Status auf dem Land bleiben. Zwar darf man in die Stadt reisen, aber man braucht eine Art Visum, von dem es inzwischen drei Typen gibt: 1) Temporäres Hukou (das einem Individuum mit ländlichem Hukou erlaubt, sich drei Monate in einer Stadt aufzuhalten); 2) Selbstfinanziertes Hukou (das einem Bewohner mit ländlichem Hukou erlaubt, sich längerfristig in einer Stadt nie-

**Abb. 11**

Die Bauverdichtung im Hof 718 von den Fünfzigern bis zu Siebzigern am Beispiel des Baukomplexes um die Brennoffenanlage der Fabrik 798. Quelle: Wang Hui: »A conceptual plan for a preservationist approach to the 798 Art District«, In: Huang Rui (2008), S. 175–195.

Dementsprechend erwiesen sich damals die Aktionen der Landaneignung, der Bau von Industriegebieten, Werkgebäuden und modernen Straßen im Anzeichen des Städteplans als Ausdruck dieses Besitzverhältnisses. Angesichts des Ressourcenmangels wurde im Städteplan prinzipiell die Nähe von Arbeits- und Wohnorten bevorzugt.<sup>43</sup> Jiuxianqiao, das Industriegebiet für Elektronik, wurde Ende der Fünfzigerjahre genau nach diesem Prinzip konzipiert: nördlich vom Bahe-Fluss das Fabrikgelände und südlich das Wohnviertel. Im Gelände nördlich von Bahe war die Jiuxianqiao-Straße die Hauptstraße, zu deren beiden Seiten die mit Mauern eingeschlossenen Danwei-Höfe standen. So entstand eine strenge Raumordnung: Die Jiuxianqiao-Straße durchquerte wie ein Baumstamm von Norden nach Süden das ganze Industrie-

---

derzulassen, wenn er den Staat von allen Versorgungspflichten entbindet); 3) Hukou mit blauem Stempel, das einem ländlichen Bewohner mit bestimmten professionellen Fertigkeiten und einem sicheren Arbeitsplatz in der Stadt seiner Wahl erlaubt, längerfristig in dieser Stadt zu residieren. All diese Visa sind verlängerbar bzw. können auch Storniert werden. Natürlich gibt es auch viele ländliche Migranten, die ihr Visum überziehen oder in einer Stadt wohnen, ohne der gesetzlichen Pflicht nachzukommen, sich dort polizeilich zu registrieren. Diese Population nennt man »Hei-Hukou«, also »schwarze Menschen«, die in den Achtzigerjahren im Volksmund auch »Mangliu« genannt wurden.

- 42 Sebastian Heilmann übersetzt dieses Meldesystem als »System der staatlichen Haushaltsregistrierung und Wohnsitzkontrolle«. Vgl. Heilmann, Sebastian.
- 43 So muss das Nahverkehrssystem nicht besonders gut ausgebaut werden, wenn die Stadtbewohner sich in der Nähe ihrer Arbeitsstellen aufhalten. Der Staat braucht damit auch nicht in den Dienstleistungssektor wie etwa Konsumstätten, Restaurants und Kneipen zu investieren.

gelände, die Nebenstraßen streckten sich wie Äste in die mit Außenmauern in sich geschlossenen Danwei-Höfe. Die Raumordnung im Wohnviertel südlich von Bahe war vergleichsweise gelockert. Über das Gelände lagen verstreut die Wohnanlagen. Zum kleinen Teil waren das traditionelle, mit Außenmauern versehene Wohnquartiere; zum großen Teil waren es aber moderne Wohnviertel mit sowjetischer Prägung: Die umschließenden Wohngebäude waren entlang der Straßen angeordnet und dienten als Abgrenzung von Innenhöfen und Straßen. Die Letzteren, auf Chinesisch »Zhoubian shi Jiefang« (周边式街坊, umschließende Nachbarschaftseinheit entlang der Straßen), ergänzt durch Klinik, Schule, Kita, Kino, Sporthalle und Läden, war typisch für das Baukonzept eines Beijinger Wohnviertels in der Mitte der Fünfzigerjahre. Wie das Gelände südlich von Bahe in staatliche Hand gelangte, ist nicht mehr zu rekonstruieren, da es Stück für Stück vom Staat angeeignet und den Fabriken zugeteilt wurde. Bis zum Ende der Siebzigerjahre vermischten sich hier noch die Wohnviertel der Industriearbeiter und der heimischen Bauern – eine typische Nahtstelle von Stadt und Land.

Am Beispiel des Straßennetzes wird ersichtlich, dass das Gelände südlich von Bahe nicht einheitlich durchkonzipiert war, obwohl die Raumordnung innerhalb des Wohnviertels selbst streng definiert wurde. Die Straßen am Südufer strecken sich wie chaotisch anmutende Baumwurzeln bis ins Feld hinein, während alle Straßen nördlich von Bahe geradlinig angeordnet und betonierte waren. Von der Form her gesehen kann man die Straßen in zwei Typen unterscheiden: die »Innenstraßen« und die »Außenstraßen«. Zu den Letzteren gehörte als Beispiel für das Nordufer die erwähnte Jiuxianqiao-Straße, die 1957 aus dem ehemaligen, verbreiterten Wanderweg bis zur Brücke entstand. Sie wurde von beiden Seiten durch einheitliche Hofmauern eingesäumt, und von der Straße her konnte man nur die Dächer und Schornsteine hinter den Mauern sehen. Die »Innenstraßen« waren dagegen offen, wobei sich unterschiedliche Straßenzüge durch verschiedene Bauten und Gemeinschaftsanlagen herausbildeten. Wer von der Außenstraße durch ein bewachtes Hoftor hindurch in eine Innenstraße einbog, erkannte sofort, dass die Geschäftigkeit im Hof in starkem Kontrast zum als Übergang fungierenden Außenraum stand.

## 2.2 INTROVERTIERTHEIT

Dieser Unterschied von Innen- und Außenstraßen macht eine andere Eigenart der Exklusivität des Raums deutlich: die Introvertiertheit des Hofes. Da bis zum Anfang der Sechzigerjahre die Zahl der Arbeitnehmer des Fabrikverbundes 718 auf fast 20.000 anwuchs, wurde 1964 der Fabrikverbund in sechs Zweigfabriken und ein Forschungsinstitut zerlegt, um unterschiedli-

che Aufgaben besser wahrnehmen zu können.<sup>44</sup> Der Hof wurde als eine Arbeitseinheit aber weiterhin ausgebaut, und bis zum Ende der Sechzigerjahre verfügte er schon über eine Gesamtfläche von 1.161.900 Quadratmetern, davon 779.600 Quadratmeter Baufläche.<sup>45</sup> Abbildung 11 zeigt die langsame Bauverdichtung in den folgenden zwanzig Jahren am Beispiel der Umgebung der Großwerkhalle (Brennoffenanlage) in der Fabrik 798: Zur ursprünglichen Großwerkhalle (schwarz markiert) wurden in den Sechzigern und Siebzigern Neubauten (schwarz markiert) hinzugefügt. Neben den Werksgebäuden, die in den Sechzigern gemäß dem ursprünglichen Entwurf errichtet wurden, dienten die meisten Neubauten aber der Versorgung. In den Achtzigerjahren gab es im Hof 718 schon Theater, Aulen, Wohngebäude, Mensas (jede Zweigfabrik hatte eine eigene Mensa), Bibliotheken, Kitas, Schulen, Kliniken, Sportplätze, Läden, Bridge-Räume, Tanzsäle, Kinos usw. Außerdem organisierte jede Zweigfabrik zugleich eigene Motorradteams, Basket- und Volleyballmannschaften sowie Theatergruppen, Orchester, Ensembles, Literaturgruppen usw., die regelmäßig Veranstaltungen organisierten.<sup>46</sup>

Diese nach innen gerichtete Art des Ausbaus hatte nicht nur den Zweck, die Produktionsbedingungen des Industrieraums zu verbessern, sondern auch die Wohnsituation, das Alltagsleben sowie die Freizeitgestaltung der Mitarbeiter. Der Industrieraum ist somit nicht mehr reiner Raum der Produktion, sondern eine organische Einheit geworden, die in gewisser Weise autark ist, denn Produktion und Reproduktion werden damit vereint. Diese organische Einheit wird als Danwei bezeichnet.<sup>47</sup> Aus ökonomischer Sicht war Danwei lediglich ein Produktionsraum mit nur einer Funktion, nämlich dem Wirtschaftsplan der Zentralregierung und der staatlichen Entwicklungsstrategie zu dienen. Um jedoch einerseits die Arbeit und das Leben am effektivsten zu organisieren und andererseits das familiäre und gesellschaftliche Leben der Mitarbeiter und die politische Kontrolle über sie zu verbinden, stellt Danwei die optimale Organisationsform des Raumes dar. Wie im Hof 718 als Danwei-Raum zu sehen ist, wurden alle Angelegenheiten, wie die Produktion der Produkte, die Festlegung von deren Preisen und ihrem Verkauf, der Einkauf von Rohstoffen und Material, die Anstellung und Entlassung von

---

44 Nämlich die Fabriken 706, 707, 718, 751, 797, 798 und das Zweite Forschungsinstitut. Der Name »Fabrikverbund 718« löste sich damit auf. Siehe He Wenchao, S. 29.

45 He Wenchao, S. 23.

46 He Wenchao, S. 28. Vgl. Shu Kewen, S. 23.

47 Danwei ist die Abkürzung von Arbeitsstelle bzw. -einheit. Typische Danweis sind Staatsbetriebe und staatlich administrative Einrichtungen, die als Verwaltungseinheiten für die Umverteilung fungieren. Basisorganisationen auf dem Land sind, aufgrund des sozialistischen Besitzverhältnisses, nichtstaatliche Einheiten und daher nicht zu Danweis zuzurechnen, obwohl manche von ihnen auch Züge von Danwei hatten. Vgl. dazu Liu Jun, S. 41–43.

Mitarbeitern sowie die Festlegung der Gehälter und Sozialleistungen, weitestgehend von der zuständigen, übergeordneten Stelle (also dem Staat) kontrolliert. Innerhalb des Hofes arbeiten und lebten alle zusammen und waren sich vertraut, so dass sich eine geschlossene Gesellschaft herausbildete, in der die Anonymität aufgehoben wurde und niemand fremd war.<sup>48</sup>

Als strategisches Projekt auf staatlicher Ebene verstärkt der Fabrikverbund 718 zugleich die räumliche Abhängigkeit aller Danwei-Mitglieder durch die Vergesellschaftung im Sinne von Danwei und die Vervielfältigung der Funktionen desselben. In der Stadt gehört man immer zu irgendeinem Danwei: In der Schule gehört man zur Schule, als Arbeitnehmer gehört man zum Arbeit-Danwei, als Rentner gehört man sowohl weiterhin zum Arbeit-Danwei als auch zum Straßen-Danwei. Man kann sagen, dass der Stadtbewohner im sozialistischen China von der Wiege bis zum Grab in das Danwei-System eingeflochten wird. Die Kontrolle durch den Staatsapparat und die Abhängigkeit der Mitglieder von ihrem Danwei verstärken gemeinsam die räumliche Integration innerhalb des Danwei-Raumes, was die Danwei wiederum zu einem relativ isolierten Raum macht. Man kann sagen, dass sich durch eine solche Raumorganisation wie den Fabrikverbund 718 die Durchdringung der staatlichen Macht bis in die kleinsten Details des Lebens der Stadtbewohner gesichert wird; mit anderen Worten, die Veräumlichung der Staatsmacht wird erst durch diese sozialistische Raumpraxis, einen Boden mit einer bestimmten Gesellschaftsform zu verbinden, realisiert.<sup>49</sup>

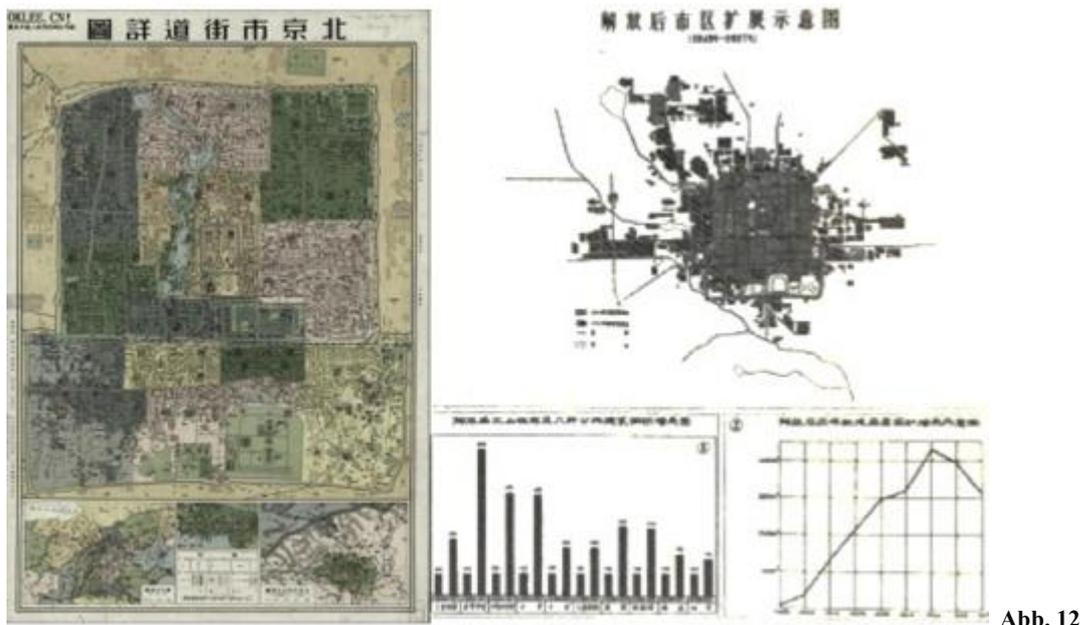
### 2.3 URBANE EXKLAVE

Da die Industrialisierung und Urbanisierung in den Fünfzigerjahren im Gleichschritt vorangetrieben wurden, entstanden im weiten ländlichen Umkreis der Großstädte viele Industriegebiete, die mit ihren ländlichen Umgebungen weder räumlich noch historisch eine zwingende Beziehung hatten. Sie wurden als künstlich entworfen und geschaffen angesehen und hatten einen anderen Status als die sie umgebenden Dörfer. Die Industriegebiete zählten nämlich zu den Städten – eine Art städtischer Exklaven, die aber nicht einfach als menschliche Siedlungen konstruiert wurden, die, wie einst in der westlichen Urbanisierungsgeschichte, über die

---

48 Zu umfassenden Analysen über das Danwei-System in China siehe Bray, David; Lü Xiaobo/Perry, J. Elizabeth; Lu Duanfang; Ma, J. C. Laurence/Wu Fulong.

49 Danweis entsprechen staatlichen Behörden, sind zugleich tatsächliche Besitzer von gesellschaftlichen Ressourcen und Monetären. Diese Art von gesellschaftlichen Organisationen entstand nicht durch Selbstorganisation der Menschen zwecks Verwirklichung eigener Interessen durch Verwendung von Ressourcen, sondern ist ein organisatorisches Mittel des Staates zwecks Durchsetzung seiner Herrschaft. In diesem Sinne sind die Danwei-Organisationen Bestandteile der Herrschaftsstruktur, Herrschaftsmittel zum Aufrechterhalten der staatlichen Herrschaft. Vgl. Li Lulu/Li Hanlin, S. 47–49.



**Abb. 12**  
 Links: Straßenplan Beijing 1950. Quelle: Zheng Qiying/Yang Boru (Hrsg.): *Beijing shi jiedao xiangtu*. Beijing: Zhongguo Ditu Chubanshe 2004 [1950]; rechts: Verkehrsplan Beijing 1969. Quelle: *Beijing shiqu jiaotong tu*, Beijing: Zhongguo Ditu Chubanshe 1974 [1969], dritte Auflage.

hochverdichteten Zentren hinaus in periphere Räume wuchern, sondern als Produktionsstätten mit stadtgesellschaftlichen Funktionen. Ähnlich wie in den traditionellen Bauerndörfern waren in solchen Gebieten auch Hofmauern allgegenwärtig, doch die eingemauerten Danwei-Höfe dieser Exklaven überschritten weit das Ausmaß der traditionellen Bauernhöfe. Zudem trennten diese Mauern, anders als traditionelle Stadtmauern, nicht nur Stadt von Land, sondern zerteilten zugleich die eingemauerten städtischen Räume entsprechend ihrer Funktionen und ihres hierarchischen Status.

Zu dieser Zeit legte Beijing den Schwerpunkt des Aufbaus der Infrastruktur auf den Straßenbau. Die innerstädtischen Straßen wurden modernisiert und erweitert, um damit auch die Verkehrsverbindungen zu den Exklaven herzustellen. Dabei wurden die alten Stadtmauern und Wehranlagen als Hindernis angesehen und nach und nach abgerissen. Charakteristisch dafür war der Ausbau der Chang-An Avenue. Diese Prachtstraße wurde auf der Ost-West-Achse stadtauswärts immer weiter verlängert. Bis zum Anfang der Sechzigerjahre war diese Straße die Mittelachse der Stadt geworden und hatte die alte Nord-Süd-Achse ersetzt. Damit ließ sich die alte städtische Raumteilung grundlegend verändern. Dies wird durch einen Vergleich des Stadtplans der Fünfziger- mit dem der Sechzigerjahre deutlich (vgl. Abbildung 12). Wir können sehen, dass der Stadtplan von 1969 schon ein Querformat statt des Längsformats der älteren Stadtpläne hat. Das Stadtgebiet nimmt jetzt eine unregelmäßige rechteckige Form ein,

nicht mehr die traditionelle 阡陌-Form. Auf diesem Stadtplan ist die neugebaute Flughafenstraße (Jichang Lu) die einzige Hauptstraße, die in die nordöstliche Vorstadt führt. Sie führt von Dongzhimen aus schnurgerade in nordöstliche Richtung, kreuzt am Rand des Stadtplans die Jiuxianqiao-Straße, wobei das Industriegebiet Jiuxianqiao nicht auf der Karte markiert ist, sondern nur als leerer Fleck dargestellt wird. Tatsächlich wurde aber die Verkehrsinfrastruktur dieses Industriegebietes komplett ausgebaut, was erst zum Ende der Sechzigerjahre allmählich aufhörte. Der Güterbahnhof Jiuxianqiao Süd war 1966 fertiggestellt, ebenso die Eisenbahnlinie für Gütertransport, die das ganze Industriegebiet Jiuxianqiao durchquerte und dieses mit dem Beijinger Ostbahnhof verband.

Daran kann man erkennen, dass die Identifikation einer städtischen Exklave als städtischer Raum doch von der Anbindung an moderne Straßen abhängt. Anders gesagt, nicht mehr die ein- und ausschließende Mauer unterscheidet Land und Stadt, sondern das Vorhandensein von leicht zugänglichen Schnellstraßen. Wie Richard Sennett in seinem Buch *Fleisch und Stein* formuliert, rührt der Maßstab, ob ein Raum städtisch ist, von der körperlichen Erfahrung von Geschwindigkeit her, also von der Erfahrung, ob man sich schnell und leicht über Raumbegrenzungen hinweg bewegen kann.<sup>50</sup> Von diesem Blickwinkel aus gesehen bedeutet die Urbanisierung auch die Mobilität der Räume, die durch moderne Bewegungstechnologie ermöglicht wird. So gesehen war der Urbanisierungsprozess des Industriegebietes Jiuxianqiao mit der Fertigstellung der Gütereisenbahn und der Schnellstraße zum Flughafen praktisch vollzogen und bis zum Ende der Sechzigerjahre schon vollendet. Doch diese Art Urbanisierung, wie Richard Sennett bemerkt, hat sicherlich auch eine andere, ungewöhnliche Seite: Das schnelle, moderne Verkehrsnetz macht die Straßen selbst zu Übergangsräumen, die wiederum zu einem von der Urbanisierung vernachlässigten städtischen Winkel werden – man passiert gewöhnlich rasch diese Räume, erreicht von einem Punkt einen anderen Punkt und macht keinen Halt dazwischen. Daher werden solche städtischen Straßen von Marc Augé als Nicht-Orte bezeichnet.<sup>51</sup> In den Augen von Augé sind auch städtische Räume, die nur eine einzige Funktion haben, Nicht-Orte, etwa Fabriken oder Flughäfen. Solche Räume haben weder eine eigene Geschichte noch eine Beziehung zu Traditionen der Umgebung. Sie dienen einzig und allein als Produktionsstätte oder sind Umsteigestationen. Ihm zufolge stiften solche Übergangsräume mit einseitigen Funktionen keine Identität und könnten daher nur das Gegenteil von Urbanisierung sein.

---

50 Vgl. Sennett, Richard, S. 24–25.

51 Vgl. Augé, Marc, S. 92.

Der Urbanisierungsprozess im sozialistischen China wies allerdings ganz andere Eigenarten auf. Zum einen hat die Raum-Mobilität nicht zur Aufgeschlossenheit des Raumes geführt. Das heißt, die Entstehung geschlossener Danwei-Höfe brachte neue Mauern mit sich, während alte Stadtmauern nach und nach abgerissen wurden. Da die Urbanisierung vor allem innerhalb der Hofmauern von Danweis stattfand, bildeten die Danwei-Höfe an sich besondere Exklaven, die sich im städtischen Raum vermehrten. So expandierten die Städte durch Schaffung von immer neuen Exklaven und Übergangsräumen, wobei Übergangsräume als Nahtstellen zwischen Land und Stadt überall existierten. Zum anderen blieben Gruppen von Menschen immobil, während städtische Räume mobil wurden. Das binäre Gefüge von Stadt und Land, das das Hukou-System geschaffen hat, machte die Nahtstellen von Stadt und Land zu typischen Übergangsräumen, zu einer institutionellen Existenz. Zugleich führte die persönliche Abhängigkeit der Stadtbewohner von ihren Danweis zur städtischen Raumteilung durch die Danweis. Das heißt, Danweis waren Grundeinheiten des städtischen Raumes geworden und die Struktur des Stadtraumes wurde weitgehend von der Verteilung der Danwei-Höfe bestimmt.

Wie Rui Magone richtig bemerkt hat, bestanden die Städte des sozialistischen Chinas aus »Ansammlungen von Myriaden von Zellen, die nur räumlich, nicht aber organisch miteinander verwachsen waren«. <sup>52</sup> Dafür ist das Industriegebiet Jiuxianqiao das beste Beispiel. Es unterschied sich stark von seiner ländlichen Umgebung. Auch innerhalb des Industriegebietes waren Höfe aus verschiedenen Danweis, die verschiedenen Behörden untergeordnet waren, zusammengesetzt. Was sie voneinander unterschied, war nicht nur die Aufgabenteilung, sondern auch der unterschiedliche Verfügungsgrad über Ressourcen und Sozialleistungen, die zu strengen hierarchischen Ordnungen führten. So gab es beispielsweise im Wohnviertel keine Trennung durch den wirtschaftlichen Status der Bewohner, wohl aber Unterschiede dadurch, dass man zu verschiedenen Danweis gehörte und deshalb unterschiedliche Arbeits- und Wohnbedingungen genoss.

Eine andere Eigenart der Urbanisierung des sozialistischen Chinas zeigte sich in genau diesen »Zellen«. Am Beispiel des Hofes 718 entwickelte sich der Danwei-Raum von einer Arbeitseinheit, also einer Ansammlung von Produktionsstätten, zur Arbeitereinheit, d. h. zum Zuhause der Arbeiter, was nicht mehr monofunktional war. Die Multifunktionalität des Danwei-Raums verleiht dem Industriestandort eine heimelige und humanistische Aura, die eben in der ursprünglichen rationalen Raumplanung und in der Bauhaus-Architektur zum Ausdruck kommt. Das unterscheidet sich von ehemaligen Industrieräumen in sozialistischen Ländern in

---

52 Zitiert nach Magone, Rui, S. 2.

Ost- und Mitteleuropa, wo die Fabriken meistens um eine einzige Produktionsstätte, die am Ende einer langen beeindruckenden Straße hinter einem monumentalen Eingang gebaut wurde, herum konstruiert wurden.<sup>53</sup> So nahm diese Art Industrieraum in Europa eine vergleichsweise ikonische Rolle ein, während sie in China als Produktionsmedium für die gesellschaftliche Konstruktion des Sozialismus fungierte. Denn alles, ob materiell oder ideologisch, war dabei vereint. Die progressive Ideologie vom Sozialismus als revolutionär-emanzipatorische Gesellschaftsform für Rationalität und Egalität findet ihren Ausdruck nicht nur im Industriebau im Bauhaus-Stil, die der modernistischen Idee von Kunst als menschenbefreiender und autonomer Fortschrittskraft entspricht, sondern auch in der Schulung der Industriearbeiter durch räumlich gut organisiertes Arbeiten und Leben, um sie zu sozialistischen »Herren« zu vervollkommen. Diese »Zellen« erwiesen sich in diesem Sinne als Arbeits- und Trainingslager zugleich, in denen die Menschen zu unterschiedlichen sozialistischen Körpern mit ihrer räumlichen Verbundenheit umformiert wurden. David Bray schreibt dazu in Anlehnung an Michel Foucault: »Spatial arrangements are significant, then, not simply for aesthetic or descriptive purposes, but more importantly because space itself is a productive medium implicitly bound up with and constitutive of the various biotechnical practices that define the danwei.«<sup>54</sup>

---

53 Die Fabriken in sozialistischen Ländern in Ost- und Mitteleuropa hatten vergleichsweise mehr materielle und ideologische Funktionen. Vgl. Stenning, Alison, S. 761–780.

54 Zitiert aus Bray, David, S. 9.

## Zweites Kapitel

# DER ÜBERGANGSRAUM

*Der Industriebhof 718  
in der Zeit der postsozialistischen Raumpraxis*

## PROLOG

Ein Ort ist die Ordnung [...]. Hier gilt das Gesetz des »Eigenen« [...]. Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität.

Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die [...] ihn verzeitlichen [...]. Im Gegensatz zum Ort wäre der Raum [...] durch die Transformationen verändert, die sich aus aufeinanderfolgenden Kontexten ergeben. Im Gegensatz zum Ort gibt es also weder eine Eindeutigkeit noch die Stabilität von etwas »Eigenem«.

Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht.<sup>1</sup>

Der ursprüngliche Hof 718 war ein Standort industrieller Produktion. Seine Entwicklung zum Danwei, dem Grundmodell sozialistischen Aufbaus, ging in die Richtung räumlicher Exklusivität und Introvertiertheit. Diese Charakteristik ging in den Achtzigerjahren langsam verloren. Die Fabriken des ehemaligen Fabrikverbundes gerieten zunehmend in eine schwerwiegende Krise. Ihre Produktion wurde entweder um- oder eingestellt. Im Forschungsbericht der Vorbereitungsgruppe für Entwicklung einer Elektronik-Stadt Beijings aus dem Jahr 1992 wurde berichtet, dass ab Mitte der Achtzigerjahre der Gesamtgewinn von zehn großen Unternehmen in Jiuxianqiao (einschließlich aller sieben Fabriken des Hofes 718), die dem ehemaligen Ministerium für Elektroindustrie zugehörig waren, schnell abnahm. Das Berichtsjahr 1992 verzeichnete einen Verlust von 313.000 RMB.<sup>2</sup> Die Anzahl der brachliegenden Anlagen und der entlassenen Arbeitnehmer des Hofes 718 nahm schnell zu: In demselben Jahr beschäftigten die sieben Unternehmen des Hofes insgesamt nur noch 4.000 Arbeitnehmer, während es in der Hochzeit der Sechzigerjahre 20.000 gewesen waren.<sup>3</sup> Bei einem derartigen Personalverlust kann man nicht mehr von einer sozialen Funktion des Danwei-Raumes sprechen. In den Neunzigerjahren wurde der Hof 718 beinahe zu einer menschenleeren Raumhülle, die sporadisch vermietet war und keine integrierte Raumordnung mehr aufwies.

---

1 Certeau, d. Michel, S. 217–219.

2 Yu Xuemei, S. 58.

3 Im Jahr 1991 gab es im Industriegebiet Jiuxianqiao 22 Unternehmen und Forschungsinstitute, darunter waren 20 Staatsunternehmen und 2 Gemeinschaftsunternehmen mit chinesischer und ausländischer Investitionsbeteiligung. Der Gesamtgewinn aller 22 Unternehmen betrug in diesem Jahr 328 Millionen RMB, doch nur 24,7 Millionen davon wurden von 20 Staatsunternehmen gemeinsam erzielt. Siehe »Beijing dianzicheng fazhan tiaoyan baogao« (1992). In: *Zhongguancun Keji Yuanqu Zhi* (Historiografie der Zhongguancun Hightech-Parks).

Diese sich auflösende Raumordnung kann man als Ortlosigkeit beschreiben. In China wird sie verallgemeinernd als postindustrielles Phänomen betrachtet, d. h. reduziert auf die Ebene der Technologie: Die neue technologische Entwicklung lässt die traditionelle elektronische Produktion obsolet werden. Kann aber Technologie dafür verantwortlich sein, den Danwei-Raum in solch einem Maße seiner sozialen Funktionen zu entheben? Der technologische Aspekt beschreibt nur eine Seite. Auf der anderen Seite geht die Ortlosigkeit des Industriedorfes 718 auf die Reformmaßnahmen aus den Achtziger- und Neunzigerjahren zurück, die auf marktwirtschaftliche Umstrukturierung der Staatsunternehmen abzielten. Die Auflösung von Danwei als Arbeitseinheit bzw. Arbeitergemeinschaft, die nun als marktunfähig definiert wurden, war die Folge der Reformpolitik. Mit anderen Worten, während das KP-Regime die chinesische Gesellschaft in Richtung eines Sozialismus chinesischer Prägung führte, also in ein Mischsystem aus freiem Markt und KP-Diktatur, wurde auch der sozialistische Körper, der den Boden exklusiv mit einer bestimmten Gesellschaftsform verband, in Bewegung gebracht. In diesem Sinne bedeutet diese Auflösung auch das »Bodenentziehen« von Menschen, die durch den Urbanisierungsvorgang zwangsweise in Bewegung gesetzt werden. Denn durch offizielle Stadtplanungen hat der Staat immer mehr Boden in Anspruch genommen, um die Verstädterung voranzutreiben.

Dies führt uns die Beziehung zwischen Ort und Raum wieder vor Augen. Wie das obenstehende Zitat theoretisch beleuchtet, wandelt sich der Industriedorf 718, ein Ort mit festen Ordnungen, wiederum zu einem Raum, der »von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt« ist. Diese Gesamtheit der Bewegung umfasst eine Reihe von konkreten Praktiken im Sinne der Reformpolitik, die hier als postsozialistische Raumpraxis vorgestellt werden, und zwar in drei konkreten Formen: zum einen die offizielle Stadtplanung und die behördlichen Maßnahmen des Raumtauschens, durch die der Nutzungszweck des Stadtraumes stets neu definiert wird; zum zweiten die Raumvermietung vonseiten der autonom gewordenen Danweis, die nun als eigenständige Interessengruppe reorganisiert werden; und zum dritten die Raumnutzung durch »freie Künstler«, die als Mieter im Hof 718 auftreten. Diese drei Praktiken wirken zusammen genommen auf die Fragmentierung des Danwei-Raumes ein, womit der Ort in einen Zwischenstand der Ortlosigkeit gerät. Die letzteren zwei Praktiken sind nicht von oben verordnet und stehen sogar im Widerspruch zur Stadtplanung. Besonders ist dabei die künstlerische Raumnutzung zu erwähnen, die eine unerwartete Umwandlung dieses Danwei-Raumes in eine Kunstzone zur Folge hat.

## 1 DIE FRAGMENTIERUNG DES DANWEI-RAUMES

Die Reform Chinas seit dem Ende der Siebzigerjahre kann man als andauernden Prozess der Dezentralisierung ansehen. In diesem Prozess gilt es, Befugnisse der Zentralregierung an die Provinzen, Städte und sogar Danweis zu delegieren. Ein entscheidender Schritt dabei ist die marktwirtschaftlich orientierte Reform des Eigentumsrechts, denn dies betrifft, wie viele damals geglaubt haben, die Grundlage des politischen Systems des Staates.<sup>4</sup> Die Reform begann 1979 mit den »Verordnungen zur Erweiterung der selbstständigen Verwaltung der staatlichen Betriebe«<sup>5</sup> des Ministerrates. Die marktwirtschaftlich orientierte Transformation der Staatsbetriebe wurde damit eingeleitet. Mit einer Reihe von konkreten Maßnahmen in den Achtzigerjahren, wie etwa »fangquan rangli« (放权让利: Mehr Befugnisse und Gewinn für das Unternehmen), »zhengqi fenkai« (政企分开: Trennung von Staat und Wirtschaftsbetrieben), »yingkui baogan« (盈亏包干: Eigenverantwortung für Gewinn und Verlust der Betriebe) und »chengbao jingying« (承包经营: Betriebsverpachtung), wurden Staatsbetriebe zu relativ selbstständigen Akteuren auf dem Markt. Dementsprechend trat der Staat, der in der Planwirtschaft als Produktabnehmer fungierte, zurück, und der Betrieb bekam ohne Produktionsaufträge auch immer weniger staatliche Subventionen und Privilegien bei der Verteilung der gesellschaftlichen Ressourcen. In den Neunzigerjahren wurden »Vorläufige Regelungen über die Vergabe und Übertragung des Nutzungsrechts des staatlichen Bodens in Städten und Gemeinden der VR China« (im Folgenden »Bodenregelungen« genannt)<sup>6</sup> und das »Bodenverwaltungsrecht der VR China« (original 1986, revidiert 1998 und 2004)<sup>7</sup> herausgegeben. Damit wurde das Nutzungsrecht am staatlichen Boden vom Staat auf die Provinz- und Stadtebene und sogar auf die Staatsbetriebe verlagert. Diese Verlagerung ist gesetzlich geregelt und festgelegt. Das heißt, das Eigentumsrecht und das Nutzungsrecht am Staatseigentum sind seitdem zwei voneinander relativ unabhängige Rechte: Der Staat besitzt weiterhin das Eigentumsrecht, während das Nutzungsrecht vom Eigentumsrecht getrennt und vom Staat den Lokalregierungen und Staatsbetrieben (Danweis) übertragen wird. Als Nutzer können die Lokalregie-

- 
- 4 So wurde Ende der Siebziger- bis Anfang der Achtzigerjahre landesweit debattiert, ob der eingeleitete Reformprozess sozialistisch oder kapitalistisch sei. Diese Diskussion endete mit der Katzen-Theorie Deng Xiaopings: »Es ist nicht wichtig, ob eine Katze schwarz oder weiß ist. Wichtig ist, dass sie Mäuse fängt.«
- 5 »Guanyu kuoda guoying qiye jingying guanli zizhuquan de ruogan guiding« 关于扩大国营企业经营自主权的若干规定.
- 6 »Zhonghua renmin gongheguo chengzhen guoyou tudi shiyongquan churang he zhuanrang zhanxing tiaoli« 中华人民共和国城镇国有土地使用权出让和转让暂行条例.
- 7 »Zhonghua renmin gongheguo tudi guanlifa« (中华人民共和国土地管理法, Land Administration Law of the P.R. China).

rungen und Staatsbetriebe frei über ihr Nutzungsrecht am staatlichen Eigentum verfügen und dieses in Form von »Veräußerung«, »Austausch«, »Schenkung« (Übertragung genannt) und »Verpachtung« an Dritte weitergeben.<sup>8</sup> Insofern lässt sich Danwei nicht mehr als Produktions- und Arbeitereinheit in der Planwirtschaft definieren, sondern als eine selbstständige Partei unter verschiedenen Interessengruppen auf dem Markt.

Dies hat direkt zur Kommerzialisierung des Staatseigentums im Allgemeinen und der Bodenflächen in den Städten im Besonderen geführt. Die Immobilienbörse ist entstanden, wobei die Danweis ihre wichtigste treibende Kraft sind: Immer mehr Danweis werfen Boden und Immobilien, über welche sie frei verfügen können, auf den Markt. Es geht nicht nur einfach um Verkauf und Verpachtung, sondern auch um eine unternehmerische Beteiligung direkt oder in Form von Kooperation an städtischen Landerschließungen. Freilich ist der Boden als Staatseigentum eine Sonderware, deren Vermarktung ganz ohne staatliche Reglementierung unmöglich ist. Die Zentralregierung hat anfangs auch mit Pilotprojekten versucht, Staatsunternehmen in Aktiengesellschaften mit privater Beteiligung umzuwandeln. Angesichts des massiven Abfließens des Staatseigentums aber wird diese Politik immer wieder korrigiert, etwa durch die Richtlinie »alles Staatsvermögen zum Staatseigentum zugehörig jedoch unter Verwaltung unterschiedlicher Ebenen« des Jahres 1993, die Anweisung »die Großen unter Kontrolle stellen und die Kleinen locker handhaben« der Jahre 1994–1995 bis hin zur »Hierarchischen Verwaltung des Staatseigentums durch die Zentral- und Lokalregierung« und zum »Aufbau moderner Betriebswirtschaft mit klarem Besitzverhältnis, klar definierten Rechten und Verantwortungen, streng geregeltm Schutz und schlüssigen Prozessen« im Jahr 2003. Der Kern dieser Reformmaßnahmen erweist sich letztlich als eine Reihe von Veränderungen des Betriebsmodus staatlicher Vermögenswerte. Die Befugnisse werden zwischen Staat und Unternehmen getrennt, und damit wird die unternehmensexterne Management-Kontrolle durch die Regierung abgeschafft. Das ändert aber nichts am Eigentumsverhältnis. Konkret gesagt: Der Staat behält das Recht, weiterhin die Staatsunternehmen zu reglementieren, während diese als eigenverantwortliche Wirtschaftsbetriebe einen großen Spielraum bekommen, die Produktionsmittel frei zu benutzen und einzusetzen, um dadurch Rendite erzielen zu können.<sup>9</sup>

---

8 Gemeint ist die Verordnung Nr. 55 des Ministerrates vom 19.05.1990, die vorläufige Richtlinien über die Übertragung und Verpachtung des Bodennutzungsrechts in Städten und Gemeinden der VR China veröffentlichte und in Kraft setzte. Paragraph 2 dieser Richtlinien lautet: »Der Staat richtet nach dem Prinzip der Trennung von Eigentums- und Nutzungsrecht das System für die Übertragung und Verpachtung von Nutzungsrecht des staatlichen Bodens in Städten und Gemeinden ein [...]«

9 Vgl. Liu Ping/Wang Hansheng/Zhang Xiaohui.

Neben den politischen Maßnahmen und Verordnungen zeigt sich die staatliche Regelung der Bodennutzung vor allem in regionalen Entwicklungsprogrammen, die jede Region eigenständig für sich aufstellt. Noch im Jahr 1982 wird im »Allgemeinen Stadtentwicklungsplan Beijing« ein Entwicklungsprinzip mit der Kürzel »Dezentralisierung und Konzentrierung«<sup>10</sup> aufgeführt, das sich allerdings erst im »City-Masterplan Beijing, 1991–2010« 1990 konkretisiert: Das Stadtgebiet wird auf 610 Quadratkilometer erweitert und in ein Zentrum (nämlich die Altstadt) und zehn Randbezirke eingeteilt, wobei der Schwerpunkt der Stadtentwicklung in die Randbezirke verlegt wird (Jiuxianqiao war einer der Randbezirke).<sup>11</sup> Der Entwurf zielt darauf ab, durch Reorganisation und Verlagerung großer Unternehmen in die Randbezirke die Lage in der Altstadt, mit dichter Besiedlung und dichtem Verkehr, zu verändern. Darüber hinaus sollte die Stadt ihre »hofartige« Raumstruktur, die unter den Bedingungen der Industrialisierung entstanden war, verlieren, damit Beijing als politisches, kulturelles und gesamtwirtschaftliches Zentrum noch besser zur Geltung käme.<sup>12</sup> Aufgrund dieses Konzepts müssen die Bereitstellung und Entwicklung der städtisch benötigten Grundstücke neu definiert und geplant werden. Was die Entwicklung angeht, so wird der umfangreiche Prozess »Chaiqian« (拆迁, Abriss und Umsiedlung) von den Behörden eingeleitet und dominiert. Zu den konkreten Maßnahmen zählt vor allem der Raumtausch zwischen Stadtzentrum und Peripherie: Danweis, die sich im Stadtzentrum befinden, vor allem Fabriken und Hochschulen, geben ihre Grundstücke im Zentrum auf, damit diese, von der Regierung geleitet, flächendeckend wieder geplant und kommerziell entwickelt werden; als Ersatz bekommen diese Danweis in der Peripherie das Nutzungsrecht für eine viel größere Fläche, die, je größer ist, desto weiter vom Stadtzentrum entfernt ist. Dafür gab 1992 die Stadtregierung Beijing auf Grundlage der *Bodenregelung* konkrete Regeln zur kostenpflichtigen Nutzung des städtischen Bodens bekannt.<sup>13</sup>

---

10 »Fengshan Jituan« 分散集团.

11 Mit den zehn Randgebieten waren gemeint: Beiyuan, Jiuxianqiao, Dongba, Dingfuzhuang, Baotou, Nanyuan, Fengtai, Shijingshan, Xiyuan, Qinghe. Siehe *City-Masterplan Beijing 1991–2010* (1990).

12 Vgl. ebd.

13 Die Grundlage dieser Maßnahmen sind die *Vorläufigen Richtlinien über die Weitergabe und Übertragung des Nutzungsrechts über staatseigenen Boden in Städten und Gemeinden der VR China*, die durch den Befehl Nr. 55 des Ministerrates am 19.05.1990 verabschiedet wurden. Paragraph 2 dieser Richtlinien lautet: »Gemäß dem Grundsatz von Trennung des Eigentums- und Nutzungsrechts über staatlichen Boden wird ein System zur Weitergabe und Übertragung des Bodennutzungsrechts eingeführt [...]«. Die Richtlinien legen zudem fest, dass der Staat als Eigentümer das Bodennutzungsrecht veräußern kann und der Nutzer dem Staat dafür eine angemessene Summe zahlt; der Nutzer kann das erworbene Nutzungsrecht übertragen, in Form von Verkauf, Austausch, Schenkung und Vermietung. Paragraph 45 legt fest, dass mit dem Bodennutzungsrecht auch die Bauten darauf und anderes Zubehör unter bestimmten Bedingungen ebenfalls übertragen, vermietet und mit Hypotheken belastet werden dürfen. 1998 ist das »Gesetz über



Abb. 13

Übersichtsplan von elf Zhongguancun Hightech-Parks in Beijing (2002–06). Quelle: Webseite der Beijinger Stadtkommission für Stadtplanung: [www.bjghw.gov.cn](http://www.bjghw.gov.cn).

In der Praxis führt die Politik des Raumtauschs zum großflächigen Chaiqian innerhalb des Stadtraumes. Der Abriss wird, vom zweiten Ring (also von alten Stadtbezirken) an, allmählich zum dritten und vierten Ring vorangetrieben. Parallel dazu läuft häufig der Neubau.<sup>14</sup> Die Erweiterung der Stadt auf diese Art und Weise erinnert an das Zubereiten von großen Crêpes: Die Stadt verbreitet sich von der Mitte unaufhörlich in alle Richtungen. In den Jahren von 1980 bis 2000 vergrößert sich das bebaute Stadtgebiet von 340 auf 490 Quadratkilometer bis zum vierten Ring.<sup>15</sup> Das Gebiet Jiuxianqiao, das 1990 noch zur Peripherie gezählt wurde, ist nun an die bebauten Stadtgebiete herangerückt. Das neue Nachbargebiet Wangjing, das am Anfang der Neunzigerjahre geplant wurde, ist fertiggestellt: Großflächige Wohnhäuser mit Büro- und Gewerbeflächen, die auf den Immobilienmarkt geworfen werden, und neu gebaute Danwei-Höfe, die sich durch Raumtausch hier niederlassen, darunter auch der neue Campus der Zentralakademie der Künste, bilden ein neues Wohngebiet heraus. Das Gebiet Dashanzi,

---

die Bodenverwaltung der VR China« erlassen worden, was deutlich macht, dass die Trennung von Eigentums- und Nutzungsrecht am Boden rechtlich anerkannt und sanktioniert wird. Beide Rechte sind damit voneinander relativ unabhängige Vermögensrechte geworden.

14 Diesbezüglich gibt es in den Neunzigerjahren zwei Arten von »tui er jin san« (退二进三, Aus dem Zweiten in den Dritten). Zuerst ruft die Regierung zur Umstrukturierung der Wirtschaft Unternehmen, die keinen Absatzmarkt haben oder kurz vor dem Bankrott stehen, dazu auf, aus dem Sekundärsektor aus- und in den tertiären Sektor einzusteigen. Dann plädiert die Kommission zur Systemreform dafür, dass manche Unternehmen von lebendigen Stadtvierteln (also aus dem Stadtkern innerhalb des 2. Stadtrings) in die Randbezirke (außerhalb des 3. Stadtrings) umziehen sollten, damit das Staatsvermögen mehr Wirtschaftskraft bekäme. Dies betrifft den Raumtausch, der hier beschrieben wird.

15 Vgl. Feng Jian/Zhou Yixing, S. 167–168.

in dem sich der Hof 718 befindet, ist von Wangjing lediglich zehn Autominuten entfernt. Derzeit ist Dashanzi einer der elf Hightech-Industrieparks, mit der offiziellen Bezeichnung »Beijing Elektronische Stadt – Zhongguancun Informations- und Fernmeldeindustrielle Konzentrationszone«, abgekürzt »Zhongguancun Elektronik-Hightech-Park« oder »Elektronik-Stadt Beijing«. <sup>16</sup> Geläufiger ist letztere Bezeichnung, weil die Stadtregierung Beijing dieses Gebiet schon 1993 zum Industriepark für Elektronik bestimmte – er beinhaltet alle Fabriken in Dashanzi und hat eine Fläche von 10,5 Quadratkilometern. <sup>17</sup> Dafür wurde 1994 noch eine Verwaltungsfirma namens »Elektronik-Stadt Beijing GmbH« gegründet, die sich mit der konkreten Planung und Realisierung dieses Vorhabens befassen sollte.

Die Wandlung der Bezeichnung von der »Elektronik-Stadt« zu einem der »Zhongguancun Hightech-Parks« ist für die Entwicklung des Gebiets Dashanzi von Bedeutung. Denn der Begriff »Stadt« wurde in den Neunzigerjahren in Stadtplanung und Stadtentwicklung inflationär benutzt. Meistens mit einem Präfix versehen, zeigte der Begriff aber nichts weiter als die vorgesehene Eigenschaft bzw. den Verwendungszweck eines geplanten Stadtgebiets oder gar eines Hochhauses an, etwa eine Lebensmittel-Stadt, eine Baustoff-Stadt oder eine Film-Stadt. Der Begriff »Zhongguancun« hingegen, weil er ein Erfolgsmodell der Reform der Achtzigerjahre bezeichnet, ist das Zauberwort der Stadtplanung in den Neunzigerjahren und ähnelt den Begriffen »Sonderzone« oder »Wirtschaftsentwicklungszone« der Achtzigerjahre. Wer also mit »Zhongguancun« bezeichnet wird, bekommt den Sonderstatus in der Stadtplanung und -entwicklung. Das bedeutet nicht nur staatliche Begünstigungen und Kredite, sondern auch mehr Privilegien und größeren Freiraum für die Bodennutzung. Im Jahr 1992 legten zwölf Fabriken in Dashanzi ein Gemeinschaftsschreiben vor, um eine Steuerschutzzone Jiuxianqiao zu errichten, was aber lediglich darauf abzielte, auf den letzten Zug der »Wirtschaftsentwicklungszone« aufspringen zu können. Als der Plan »Elektronik-Stadt« 1993 festgelegt wurde, konnte Dashanzi, im Vergleich zu Wangjing, wo rege gebaut wurde, aufgrund der Einschrän-

---

16 Vgl. »Antwort auf betreffende Fragen über den Aufbau des Zhongguancun Hightech-Parks« des Staatsrates vom Juni 1999 und die Bekanntmachung des Verwaltungskomitees des Zhongguancun Hightech-Parks vom Oktober desselben Jahres; In *Zhongguancun Keji Yuanquzhi* (Historiografie der Zhongguancun Hightech-Parks), S. 133 ff. Übernommen von der Webseite [yqz.zgc.gov.cn](http://yqz.zgc.gov.cn). URL: <http://yqz.zgc.gov.cn/control/detailContent?unitId=39e37a8603c85e19c068aab16f71f3a4> (aufgerufen am 19.03.2009).

17 Der Name entstand im Juni 1993, als für den »Beijing dianzicheng guihua« (北京电子城规划草案, Entwurf der Elektronischen Stadt Beijing) bei der Stadtregierung offiziell Zustimmung eingeholt wurde. Das war das Ergebnis des von zwölf Fabriken vorgelegten Gemeinschaftsschreibens »Vorschlag zum Aufbau einer steuergünstigen Erschießungszone Jiuxianqiao« im April 1992 und der »Bitte um Anweisung zum Aufbau des Elektronischen Industrieparks Beijing« im Januar 1993.

kung durch die Stadtplanung keine kommerzielle Immobilienentwicklung einleiten.<sup>18</sup> Alle Fabriken in diesem Gebiet, die sich in der schwierigen Phase der Produktionseinstellung oder Umorientierung befanden, mussten auf den Aufbau der »Elektronik-Stadt« warten. So vermieteten sie vorläufig und teilweise die ihnen zur Verfügung stehenden Grundstücke und Räumlichkeiten, deren Verwendungszweck bis zum Beginn des neuen Jahrhunderts unverändert blieb. Doch im Zuge der Stadtextension zum fünften Stadtring, wo sich Dashanzi ebenfalls befindet, wurde 1999 die »Elektronik-Stadt« in das Programm »Zhongguancun Hightech-Park« aufgenommen. Damit ist das Gebiet Dashanzi konsequenterweise zu einem der elf Entwicklungsschwerpunkte des 11. Fünfjahresplans der Stadt Beijing (2006–2010) geworden.<sup>19</sup> Im Übersichtsplan der Ausgabe des Jahrs 2006 sind diese elf Schwerpunktentwicklungsgebiete mit leuchtend gelben Farben und besonderen Symbolen markiert, was erstmals in der Kartografie des Stadtplans in der VR China auftauchte (vgl. Abb. 13). Sie sind in solchem Maß über die Stadträume verstreut, dass es nicht möglich wäre, sie auf einer normalen Karte aufzuzeichnen.

Vor diesem Hintergrund werden alle Fabriken in Dashanzi nach dem Prinzip »Schuldforderung als Aktienanteil« reorganisiert. Im Dezember 2000 gründete die Holdinggesellschaft Beijing Electronics Holding Co., Ltd (BEHC), ein der Ressourcenkommission der Stadtregierung Beijing zugehöriges Staatunternehmen, zusammen mit zwei Kapitalverwaltung-AGs, Huarong und Xinda, die GmbH Seven-Star Huadian Science and Technology Group (abgekürzt: Seven-Star-Gruppe). Die Grundlage bildeten sieben entschuldete Fabriken in Dashanzi, darunter die Fabriken 706, 707, 718, 797 und 798 im Hof 718.<sup>20</sup> Aus der Fabrik 751, die sich ebenfalls im Hof 718 befindet, wurde die Zhengdong Gruppe Elektronischer Antrieb GmbH Zhengdong-Gruppe und die zuvor gegründete Elektronik-Stadt GmbH übertragen (siehe Abb.

---

18 In der Gesamtplanung zur Landeserschließung (2002–2010) des Bezirks Chaoyang taucht z. B. der Name Elektronik-Stadt siebenmal auf. Es wurde nachdrücklich betont, dass »der Schwerpunkt der Landeserschließung zwischen dem 4. und 5. Stadtring bei dem zweiten Sektor [gemeint ist die Industrie] liegt« und das Land der Elektronik-Stadt für industrielle Nutzung unberührt lasse.

19 Diese elf Gebiete sind alle mit dem Präfix »Zhongguancun Hightech-Park« versehen. Dies sind Haidianyuan, Fengtaiyuan, Changpingyuan, Technik-Park der Elektronik-Stadt, Technik-Park Yizhuang, Deshengyuan und Jianxiangyuan, Shijingshanyuan, Tongzhouyuan, Yongheyuan sowie der Standort für Biopharmazie in Daxing. Sie befinden sich dezentral im Stadtkern und in Randbezirken und verfügen zusammen über eine Fläche von 232 Quadratkilometern. Siehe »Entwicklung der produzierenden Branche und Raumplanung für den Zeitraum des 11. Fünfjahresplans Beijing«. Der 11. Fünfjahresplan erfasst dabei die Jahre 2006 bis 2010.

20 Vgl. *Zhongguancun Keji Yuanquzhi* (Historiografie der Zhongguancun Hightech-Parks), S. 83, 169. Übernommen von der Webseite [yqz.zgc.gov.cn](http://yqz.zgc.gov.cn). URL: <http://yqz.zgc.gov.cn/control/detailContent?unitId=29bcd65b9530a9bef68afb9e5d2d0418> (aufgerufen am 09.03.2009).

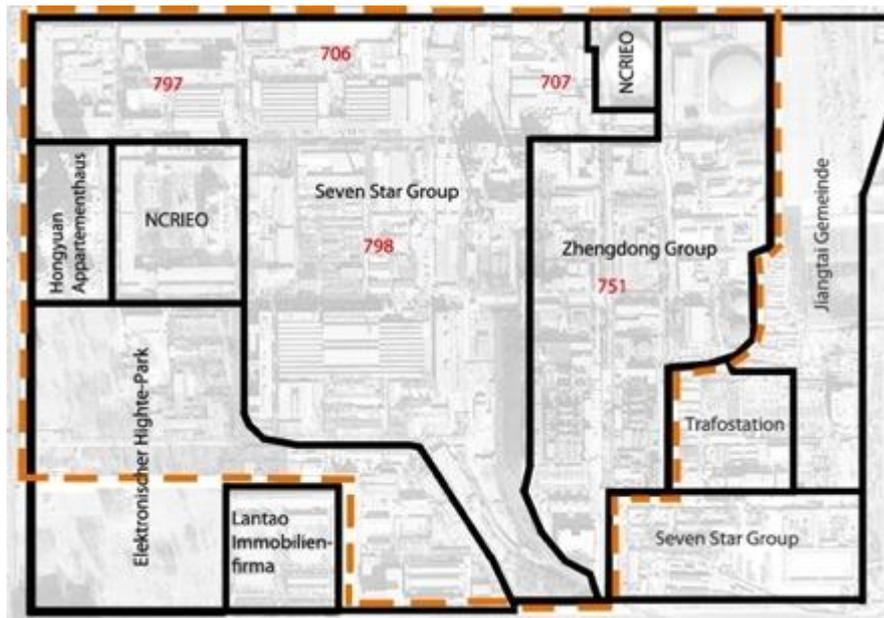


Abb. 14

Eigentumsverteilung des ursprünglichen Fabrikverbundes 718 im Jahr 2000. Eigene Darstellung in Anlehnung an die Quelle aus dem Forschungsinstitut für die Stadtplanung Beijings.

14). Die Seven-Star-Gruppe verfügt über 32,4 Hektar, die Zhengdong-Gruppe über 22,73 Hektar. Über den Rest verfügen jeweils die Elektronik-Stadt GmbH und das Nordchinesische Forschungsinstitut für Elektrooptik (NCRIEO), Letzteres nennt sich auch das 11. Forschungsinstitut der China Electronics Technology Group Corporation (CETC). Außerdem sieht man auf der Abbildung 14 noch zwei weitere kleine Bodenstücke, die vom kommerziellen Appartementhaus Hongyuan beziehungsweise vom Hausverwaltungsunternehmen Lantao in Beschlag genommen werden. Hongyuan war das Immobilienprojekt der ehemaligen Fabrik 718, die jetzt zur Seven-Star-Gruppe gehörte, und Lantao war das Immobilienprojekt der Elektronik-Stadt GmbH.

Die Raumfragmentierung des ursprünglichen Danwei-Hofes zeigt sich deutlich auf der Grafik der Eigentumsverhältnisse. Diese ist hauptsächlich eine Folge der behördlichen Reglementierung der städtischen Raumentwicklung durch konkrete Richtlinien und Maßnahmen, hängt aber auch mit der eigenständigen Vermarktung der Unternehmen (im Folgenden als eigenständige Vermietung des Danwei-Raumes bezeichnet) zusammen. Als Elektronik-Stadt und Kopie des Zhongguancun-Modells sollte das Gebiet Dashanzi eigentlich durch Zuzug und Investition von Informations- und Kommunikationsunternehmen neu aufgebaut werden. Doch im Hof 718 sind nicht nur kommerzielle Bauprojekte entstanden, sondern auch Produktionsstätten und Anlagen, die zum großen Teil unbenutzt liegen, teilweise als Sitz privater Unternehmen, als Lager, Waschräume, Supermärkte und Büroräume u. a. vermietet werden. Nur ein

kleiner Teil von ihnen ist noch in Betrieb.<sup>21</sup> Das heißt, der Hof 718, als Standort elektronischer Industrie vorgesehener Raum, ist in Bezug auf integrative Verhältnisse in Raum und Funktion in Fragmente zersplittert: Durch Zuzug der Mieter wird der Hof als Danwei-Raum zweckentfremdet, und die ehemaligen Nutzer, die einst als Herren des Raumes definierten Arbeiter und Angestellten der Unternehmen, sind dazu gezwungen, diesen Raum zu verlassen. Sie werden entlassen oder müssen umziehen, um dem Abriss und Umbau nicht im Wege zu stehen. In diesem Sinne hat der Danwei-Raum seine ehemals weit gefächerten gesellschaftlichen Funktionen verloren, und die Nutzer können sich auch nicht mehr mit diesem Raum als Gemeinschaft identifizieren. Selbst für die übrig gebliebenen 4.000 Danwei-Mitarbeiter hat der Hof nicht mehr die Bedeutung von introvertierter Gesellschaft, in der niemand fremd ist. Er ist nur noch der Ort, wo sie arbeiten.

Was für unseren Kontext wichtig ist: Die Trennung des Raumes von seiner Funktion macht aus dem Danwei-Raum einen Nicht-Ort, bei dem alle bestehenden Ordnungen infolge postsozialistischer Raumpraxis gebrochen sind, während sich der Raum im Übergang in die unbestimmte Zukunft befindet. Dies ist wie gesagt eine Folge des Zusammenwirkens von offiziellen Richtlinien und stadtplanerischen Maßnahmen einerseits und der eigenständigen Vermietung des Danwei-Raumes andererseits. Mitte der Neunzigerjahre, also noch bevor die Stadt zum Gebiet Dashanzi hin erweitert wird, treffen diese beiden Prozesse, »eigenständige Raumvermietung durch die Danweis« und der von der Stadtregierung geleitete Raumtausch, im Hof 718 zusammen, was zur Beschleunigung der Trennung des Raumes von seinen Funktionen führt. Damit wird der Hof 718 als Danwei-Raum dekonstruiert. Im Folgenden lässt sich dieses Zusammenwirken durch eine eingehende Betrachtung des oben genannten Raumtauschs verdeutlichen. Konkretes Beispiel ist der Fall der Zentralakademie der Künste, deren Chaiqian-Prozess als typisch gilt. Die Zentralakademie der Künste befand sich ursprünglich im Xiaowei-Hutong 5, unweit vom Boulevard Wangfujing im Stadtkern. 1994 wurde das ganze Gebiet in das von der Stadtregierung geleitete Umbauprogramm Einkaufsmeile Wangfujing einbezogen. Durch Raumtausch bekam die Zentralakademie in Huajiadi, Wangjing, eine Gesamtfläche von 205 Mu, etwa 14 Hektar. Da die Übergabe des alten Uni-Geländes und der Aufbau des neuen Campus notgedrungen gleichzeitig stattfanden, musste die Zentralakademie eine vorläufige Unterkunft finden. 1995 wurde von der Beijinger 2. Fabrik für elektronische Bauelemente in Dashanzi, in der Nähe von Wangjing, ein Teil des Fabrikgeländes als vorläufiger Campus gemietet; das Fabrikgelände liegt dem Hof 718 auf der anderen Straßenseite gegenüber. Im selben Jahr wurde die Fakultät für Skulptur der Zentralakademie von der Stadt-

---

21 Vgl. Zhang Jie.

regierung Beijing beauftragt, ein Skulpturenprojekt zum Gedenken des 60. Jahrestages der japanischen Invasion entlang der Marco Polo-Brücke (Lugouqiao) zu entwickeln. Es entstand eine gigantische Installation aus 50 jeweils ungefähr 30 Quadratmeter großen Reliefs, an der sich quasi alle Lehrer und Studenten der Fakultät beteiligen mussten. Extra dafür stellte die Fakultät eine Menge weiterer technischer Aushilfen ein. Auf der Suche nach einer raumübergreifenden Arbeitsfläche geriet der gegenüberliegende Hof 718 ins Blickfeld. Eine Brennofenanlage der Fabrik 798 und eine Lagerhalle der Fabrik 797, also insgesamt 3000 Quadratmeter, wurden deshalb von der Fakultät angemietet und in eine kollektive Werkstatt umfunktioniert. Die Werkstatt wurde von der Fakultät zwar nur für zwei Jahre benutzt, doch 1997 übernahm der Formarbeiter Luo Haijun, eine der technischen Aushilfen, die Leitung und machte daraus eine private Firma namens »Skulptur Fabrik«, die bis 2005 auf dem Hofgelände Bestand hatte.

In einem Interview erinnerte 2005 Sui Jianguo, damaliger Vizedirektor der Fakultät für Skulptur, an die Zustände im Hof 718:

[...] Beim Einzug [in den Hof 718] entdeckten wir noch viele leer stehende Gebäude. Damals wohnten wir alle da, weil die Arbeit sehr lang dauerte. [...] Vor uns hatten schon einige Danweis die Räume als Lagerhäuser angemietet. Aber wir, die Skulpturen-Fakultät, sollten die Ersten sein, die die Fabrikräume zum kulturell-künstlerischen Ort umwandelten.<sup>22</sup>

Die Trennung des Raumes von seinen ursprünglichen Funktionen zeigt sich in diesem Fall besonders deutlich. Die künstlerische Umnutzung war planmäßig unerwünscht und stellte tatsächlich die größte Bedrohung dar. Als zukünftiger elektronischer Hightech-Park sollte der Hof, so die 2002 von der Seven-Star-Gruppe vorgelegte Planung, bis zum Jahr 2005 komplett frei geräumt werden, damit dann darauf moderne Büroflächen und multifunktionale Hochhäuser errichtet würden. Um das Aufbaumodell Zhongguancun zu kopieren, warb die Seven-Star-Gruppe einerseits mit ihrer zukünftigen Planung um Inverstoren für die Immobilienprojekte, andererseits nahm sie die Vermietungsaufgabe wahr, alte Gebäude vor allem elektrotechnologischen Firmen anzubieten. Seit 2000 kamen jedoch statt Firmen immer mehr Künstler, die den Großteil der Mieter bildeten. Anfänglich war die Seven-Star-Gruppe diese steigende Nachfrage überhaupt nicht bewusst, dann ließ sie diese Art der Umnutzung nur unter Vorbehalt zu, also durch eine Begrenzung der Anzahl entsprechender Mieter oder durch eine Befristung der Verträge bis maximal 2005, in der Hoffnung, diese Übergangsphase unter Kontrolle zu halten. Von der Großwerkhalle, der Brennofenanlage der Fabrik 798, dem symbolhaften

---

22 Interview mit Sui Jianguo, S. 33.

Zentralbau des Hofes, z. B. war im Jahr 2001 nur ein kleiner Teil zur Vermietung frei gegeben, und die Restfläche wurde erst 2005 vermietet. Als autonome Interessengruppe versuchte die Seven-Star-Gruppe zeitgleich aber ihren eigenen Gewinn zu maximieren, so geriet die Lage immer wieder außer Kontrolle. Dem Künstler Cang Xin zufolge war die Lage bereits im Jahr 2001 chaotisch: Alle Räume standen fast uneingeschränkt zur Verfügung, solange der Interessierte etwas dafür zahlte.<sup>23</sup> Daraufhin fror die Seven-Star-Gruppe ihre Vermietung sporadisch ein, z. B. Ende 2002, im Zeitraum zwischen April und August 2003 sowie einmal im Jahr 2004. Doch konnte diese Entwicklung nicht mehr aufgehalten werden, weil die Miete im Lauf der Zeit zur potenziellen Finanzierungsquelle geworden war. Denn für ihre 14.300 entlassenen Mitarbeiter gab Seven-Star etwa 50 Millionen RMB allein im Jahr 2002 aus, was vom Gesamteinkommen jenes Jahres (30 Millionen RMB) keineswegs gedeckt werden konnte.<sup>24</sup>

Bis zu einem gewissen Grad ist die Seven-Star-Gruppe am Entstehungsprozess der späteren Kunstzone beteiligt, weil sie die Fragmentierung des Raumes aus eigenen Interessen vorangetrieben hat. Man kann also von »Konspiration« sprechen, insofern, als zwei Raumpraktiken – eine vom Staat und eine vom Danwei eingeleitet – gemeinsam die Ortlosigkeit des Danwei-Raumes bewirkten. In diesem Zusammenhang ist die künstlerische Umnutzung der Zentralakademie eher ein Nebenprodukt dieses Zusammenwirkens. Es geht um eine vorübergehende Erscheinung der Urbanisierung, die Menschen mit der Expansion der Stadt durch Chaiqian in Bewegung gebracht hat, während das Mobilwerden der Menschen die Danwei-Räume auf eine merkwürdige Weise zu Übergangsräumen deurbanisiert hat. Die Fakultät für Skulptur der Zentralakademie der Künste ist sicherlich die erste, die den Industriebhof 718 zur künstlerischen Umnutzung entdeckt hat. Allerdings sind sowohl die Vermietung vonseiten der Fabriken als auch die Anmietung vonseiten der Akademie nur provisorische Maßnahmen, die nicht konsequent zur breit angelegten künstlerischen Umnutzung führten, geschweige denn zur späteren Kunstzone. In der Tat war die Zentralakademie im Hof der zweiten Fabrik für elektronische Bauelemente nur für sechs Jahre untergebracht. Die meisten Lehrer und Studenten verließen das Fabrikgelände, als 2000 die Akademie in ihren neuen Campus einzuziehen begann. Nur Sui Jianguo und Yu Fan verblieben weiterhin im Hof 718. Sie hatten Anfang 2000 über Luo Haijun einen 80 Quadratmeter großen Arbeitsraum in der Fabrik 706 erhalten und dort ihr gemeinsames Atelier gegründet. In diesem Jahr kamen zwar die Akademiekünstler weiterhin zum Formgießen ihrer Arbeiten in den Hof, es gab aber niemanden, der Sui und Yu folgte,

---

23 Siehe Cang Xin.

24 He Wenchao, S. 23.

und die »Skulptur Fabrik« war die einzige Einrichtung im Hof 718, die mit Kunst ihr Geld verdiente. Ihre Rückkehr fand erst im Jahr 2004 statt, als die Kunstzone 798 schon Formen annahm.<sup>25</sup> Sie kamen zwar als Erste hier in den Hof, gerieten aber ins Hintertreffen.

Soweit diese kurze Geschichte. Eigentlich müssen in ihr auch keine Namen angeführt werden, denn die zwei oben genannten Raumpraktiken sind im Grunde genommen ein anonymer Vorgang zur postsozialistischen Rekonstruktion, der sich als marktwirtschaftliche Umstrukturierung durch Massenmobilisierung kollektiv entfaltete. Sie liefern zwar gute Erklärungen für die Fragmentierung des Danwei-Raumes, können allerdings die Frage nicht beantworten, warum sich der Hof in den folgenden Jahren nicht zum Hightech-Park entwickelte, sondern zu einer Kunstzone, die weder der Zukunftsvision der Seven-Star-Gruppe noch der der Regierung entsprach. Tauchen einzelne Künstler bis dato nur sporadisch auf, dann erfolgt die spätere Entwicklung des Hofes 718 in erster Linie auf Initiative und durch Aktionen der freischaffenden Künstler. Sie dringen ab 2001 als Mieter zunehmend in den Hof ein und führen gemeinsam eine Art der Raumpraxis durch, die sich jenseits des Zugriffs der Regierung und anders als die Selbstvermarktung von Danweis behauptet. Die Folge ist, dass nicht nur die ursprüngliche Stadtplanung grundsätzlich umgeworfen und der Hof 718 offiziell als Kunstzone anerkannt wird. Gleichzeitig wirkt diese Raumpraxis sogar bei einem Paradigmenwechsel der offiziellen Urbanisierungs- und Stadtentwicklungspolitik mit. So lässt sich im Folgenden die Frage anders stellen: Warum und wie können diese Einzelnen, die eigentlich nur zeitweilig zur Miete wohnten, den Raum konstruieren? Was ist das für eine Gruppe von »freien Künstlern«, die gemeinsam aus dem alten Danwei-Raum eine Kunstzone schaffen? Was ist so besonders an ihrer Raumpraxis, und schließlich: Was heißt Kunstzone?

## 2 DER INDUSTRIEHOF ALS »TABULA RASA«

### 2.1 DER AUFTRITT DER »FREIEN KÜNSTLER«

Im Jahr 2000, als die Lehrer- und Studentenschaft auf einmal wieder abzog, war der Hof 718 für Einzelpersonen noch nicht uneingeschränkt zugänglich. In der Mieterliste waren ausschließlich Firmen oder Danweis kollektiv eingetragen. Einzelne Künstler als Vertragspartner wurden erst im Fall von Sui Jianguo und Yu Fan, die allerdings über Vermittlung Luo Haijuns

---

25 Die meisten Lehrer und Studenten kamen 2004 wieder in den Hof zurück. Sie teilten sie die Arbeitsräume an einem Korridor, der damals »Korridor der Akademie« genannt wurde.

einen Raum erhalten hatten, von den Fabriken akzeptiert. Man kann dabei ein planwirtschaftlich geprägtes Selbstverständnis des Danwei erkennen: Sowohl für die hier ansässigen Unternehmen/Fabriken als auch für die Zentralakademie war die Zeit zwischen 1995 und 2000 eine chaotische Übergangsphase; das galt ebenfalls für Lehrer und Studenten der Zentralakademie, die diese Zeit als »Umsteigestation« wahrnahmen:

Bis die Akademie im Jahr 2000 von Jiuxianqiao in den neuen Huajiadi-Campus zog, sah in diesen sechs Jahren niemand die Entwicklung der Kunstzone voraus. Wider alle Erwartungen entwickelte sich anschließend eine Kunstzone. Die Zeit des »Umsteigens« war für die meisten Akademie Künstler eine Zeit voller Nostalgie und Visionen. Sie waren hier, hatten aber mit dieser Gemeinschaft, den Menschen, der Architektur und ihrer Kultur und Geschichte nichts zu tun. Wie das Wort »Umsteigen« präzise beschreibt, fühlte man sich hier bedürftig, panisch, provisorisch und ungeordnet.<sup>26</sup>

Aus dieser inneren Unverbindlichkeit heraus spielten die Akademie Künstler keine aktive Rolle bei der Raumumwandlung des Hofes 718. Die Geschichtsschreibung stimmt dennoch darin überein, dass man die Entstehung der Kunstzone 798 auf diese Zwischenzeit zurückführt. Das liegt daran, dass die Zentralakademie der Künste, die ja seit der Gründung der VR China im Herzen der Hauptstadt lag, die höchste Lehranstalt und der monumentale wichtigste Ort der offiziellen Kunst ist. Dass diese Institution einer Immobilienoperation den Weg frei geben und an einem verfallenen Ort seine Zuflucht suchen musste, erschütterte nicht nur die Akademie lehrer, sondern auch die gesamte Kunstszene. Sie hatten begriffen, dass sie angesichts der gewaltigen Kommerzialisierung städtischen Raumes trotz ihrer elitären Position innerhalb des offiziellen Kunstsystems nicht mehr auf der sicheren Seite waren. Die Kunst geriet, wie einige sich dazu äußerten, in die Geiselhaft von Macht und Markt.<sup>27</sup>

Das Geschehen machten 1995 die drei Akademie lehrer Zhan Wang, Sui Jianguo und Yu Fan zum Thema ihres gemeinsamen Kunstprojektes »wangfujing kaifa jihua« (王府井开发计划, Landerschließung Wangfujing). Das Projekt gilt in der Kunstgeschichte als frühes Beispiel für das erwachte Interesse der Künstler, sich bewusst mit dem räumlichen Abbruch und der gesellschaftlichen Transformation auseinanderzusetzen. Anhand von Dokumentarfotos sieht man den teilweise abgerissenen, menschenleeren Campus im Kontrast zu schnell aus dem Boden gesprossenen Hochhaus-Kaufhäusern (Abb. 15). Die Szene wirkt allerdings, wie der Kunsthistoriker Wu Hung bemerkt, nicht tragisch, sondern nostalgisch und verheißungsvoll

---

26 He Wenchao, S. 30–31.

27 Vgl. Wu Hung: »mianxiang guonei: 90 niandai zhongguo shiyan yishu de yige xin fangxiang«. In: Wu Hung (2005b), S. 86–87.

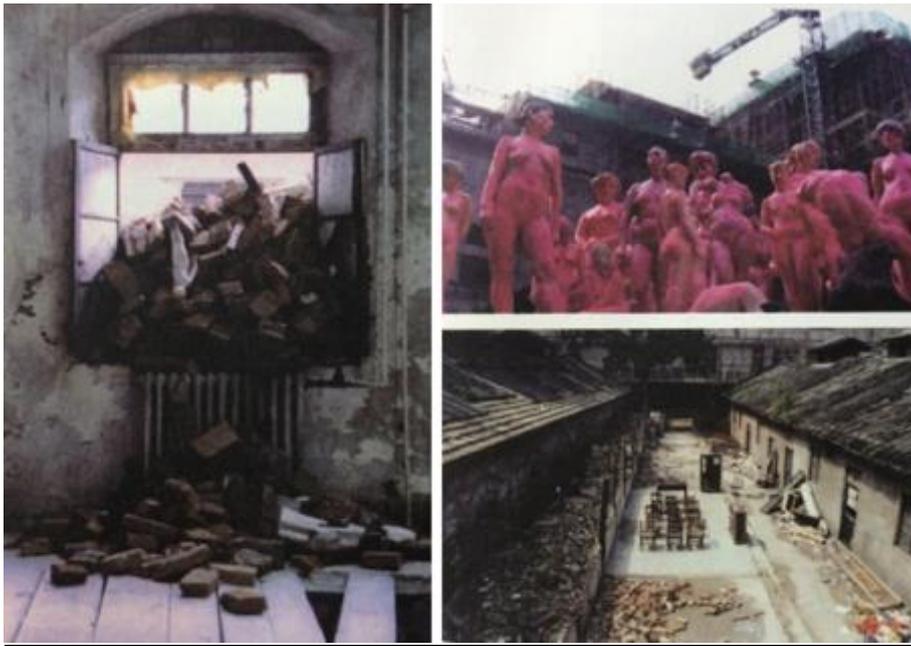


Abb. 15

Gemeinsames Projekt *Wang fujing kaifa jihua*, Installationen aus Schultischen, Stühlen, Steinen, Papieren und Mannequins, 1995. Links: Zhan Wang, *Ketang*; rechts oben: Yu Fan, *Youhuo*; rechts unten: Sui Jianguo, *Kaifa Jihua*. Foto: Sui Jianguo.

zugleich, gleichsam wie ein rituell zelebrierter, letzter Abschied, mit dem sich das Raumsubjekt auf den Weg gemacht hat.<sup>28</sup> Diese Inszenierung eines letzten Abschieds erinnert an die Macht- und Orientierungslosigkeit der Menschen, die in diesen Abbruchprozess hineingeworfen werden. Dieses Mal wurden aber die systeminternen Künstler zu bodenlosen Subjekten, die sich, genau wie einst die »Mangliu-Künstler« (vgl. dazu das dritte Kapitel), irgendwohin versetzen mussten; allerdings in der Erwartung, ihre Arbeitsbedingungen zu verbessern (die Akademie versprach damals, dass jeder Lehrende ein eigenes Atelier bekäme). Der »provisorische Campus« und das »Umsteigen« sind konkreter Ausdruck dieser versetzten Subjekte. Sie landeten 1995 in Jiuxianqiao, auf einer großen Fläche von ebenfalls subjektlosen Raumhülsen, und hielten sich dort als Gäste auf. Der Industriehof bedeutete ihnen nichts anderes als ein zeitweiliger Zufluchtsort, zu dem sie zwar täglich zur Arbeit gingen, den sie aber eines Tages wieder verlassen konnten.

Nach ihrem Wegzug traten zwischen 2000 und 2001 erste »freie Künstler« in den Hof 718 ein. Darunter waren die Grafikerin Lin Jing, die heute bekannte Modemacherin und Mediengestalterin Hong Huang, die Schriftstellerin und Musikerin Liu Suola und der seit 1986 in China lebende Amerikaner Robert Bernell. Auch die junge Bildhauerin Yu Gao, die gleich

28 Vgl. Wu Hung (1999), S. 108–113.

nach ihrem Masterstudium an der Zentralakademie der Künste vom Beijing Institute of Fashion Technology angestellt wurde, folgte 2001 ihren Lehrern Sui Jianguo und Yu Fan, die, von ihren künstlerischen Tätigkeiten her, schon immer als »Rebellen der Kunstakademie« bekannt waren. Ihre Anwesenheit im Hof hat das Signal weitergetragen, dass dieser exklusiv konzipierte Danwei-Raum nun als »Meterware« für Einzelpersonen frei zugänglich sei. Besonders hervorzuheben ist unter ihnen Robert Bernell, der auf seine Weise den Hof 718 bekannt gemacht hat. Robert Bernell kam 1986 zum Studium nach Nanjing und verkehrte in den Neunzigerjahren, während seiner Beschäftigung für die Firma Motorola in China, mit chinesischen Künstlern. Er machte sich 1997 einen Namen in der Kunstwelt, indem er zusammen mit den chinesischen Kunstkritikern Leng Lin, Yi Ying, Li Xianting, Zhu Qi, Pi Li und Wang Nanming die Webseite *Chinese-art.com* errichtete. Das war ein englischsprachiges E-Magazin mit Texten und Abbildungen. Die Webseite fungierte zu jener Zeit auch als virtueller Ausstellungsort, womit das einzige Fenster geöffnet wurde, aktuelles Kunstschaffen in China nach außen zu vermitteln.<sup>29</sup> 2001 traf er die Entscheidung, das Redaktionsbüro in den Hof 718 zu verlagern, und eröffnete dort die Buchhandlung Time Zone 8 und den in Hongkong registrierten gleichnamigen Verlag, spezialisiert auf Kunstbücher in China. Die Buchhandlung, die in einer über 300 Quadratmeter großen umgebauten Fabrikantenne ansässig war, lag gegenüber der großen Brennofenanlage der Fabrik 798, dem Symbolbau des Hofes. Wegen ihrer zentralen Lage diente sie in der Anfangsphase oft als Treff- und Orientierungspunkt für die Ateliersuchenden. Viele Künstler hatten daraufhin den Hof kennengelernt, wie Robert Bernell erzählt, wobei das Künstlerpaar Cang Xin und Xiang Xiaoli eine Vermittlungsrolle spielte:

Ich, meine Buchhalterin Xiaoli und ihr Ehemann Cang Xin, einer der Performance-Künstler, der täglich seine Frau zum Essen abholte und noch irgendwelche Künstler mitbrachte, waren folglich die Allerersten. Die Künstler, die kamen und sahen, fanden das Gebäude so umwerfend, dass sie sich bei mir nach dem Quadratmeterpreis erkundigten. Für nur sechs Jiao [chinesische Währungseinheit,  $\frac{1}{10}$  Yuan] pro Quadratmeter täglich war es auch für die Künstler bezahlbar. Innerhalb von sechs Monaten bezogen dreißig bis vierzig Künstler ihre neuen Ateliers in dem Viertel.<sup>30</sup>

Es war kein Zufall, dass sich die Künstler anfänglich meistens in der Fabrik 798 versammelten und die Fabrik zum Zentrum der späteren Kunstzone wurde. Der Kunsthistoriker Lü Peng

---

29 Die Webseite war ursprünglich ein Gegenprogramm zur damaligen Ausstellung »China: 5000 Years« im Solomon R. Guggenheim Museum in New York, als Protest, dass keine zeitgenössischen Kunstwerke in die Ausstellung aufgenommen wurden. Siehe dazu Robert Bernell im Interview mit Heinz-Norbert Jocks: »Flug ins Land der Möglichkeiten«. In: *Kunstforum International* Bd. 193, 2008, S. 181.

30 Robert Bernell im Interview mit Heinz-Norbert Jocks, S. 186.

hat die Öffnung der Buchhandlung sogar als Grundsteinlegung der Kunstzone 798 bezeichnet.<sup>31</sup>

Für die Bekanntheit des Hofes spielte die kurzlebige Kunstzeitschrift *Xinchao* auch eine wichtige Rolle. Die Zeitschrift wurde im Juni 2001 im Hof 718 ins Leben gerufen. Als Chefredakteure waren neben zwei wichtigen Kunstkritikern, Wang Mingxian und Li Xianting, auch der Pionier des Dokumentarfilms Wu Wenguang und der Pionier der Videokunst Qiu Zhijie tätig. Als einflussreiche Ausstellungsmacher in der Szene der experimentellen Kunst zählten Li Xianting und Qiu Zhijie auch zu den Drahtziehern einer »extremen« Kunstströmung um die Jahrtausendwende, in der Menschen- und Tierkörper, Blut und Fett usw. als Materialien des Kunstexperiments verwendet wurden. Ihre Ausstellungspraktiken – gemeint sind die Ausstellungen »Post-sense Sensibility« (1999) von Qiu Zhijie und »Infatuated with Injury« (2000) von Li Xianting, die sich dieser Strömung widmeten und einen großen Schock und eine heftige Kontroverse in den Medien und in der Kunstszene auslösten. Die Zeitschrift dokumentierte mit zahlreichen Abbildungen und kritischen Beiträgen die Vielfältigkeit des Kunstexperiments um die Jahrtausendwende und fungierte als Vorposten der experimentellen Kunst während der Debatte darüber. Die Publikation, die zwar nur ein Jahr erschien, erregte aber zu ihren Lebzeiten, von Juni 2001 bis Mai 2002, immer öffentliche Aufmerksamkeit, ob unter »freien Künstlern« und Kunstkritikern in China oder unter ausländischen Journalisten, die die zeitgenössische Kunstentwicklung Chinas aufmerksam verfolgten. Wegen dieser Zeitschrift kamen immer wieder viele Besucher in den Hof, darunter der bekannte Architekt Yung Ho Chang, der aktive Kurator im Bereich der Live-Performance Shu Yang und der australische Kunstkritiker Thomas J. Berghuis.

Zwischen 2002 und 2003 erfuhr der Hof den ersten Zustrom von Raumsuchenden. Der ehemalige Xingxing-Künstler Huang Rui, der japanische Galerist Tabata Yukihiro, der Fotograf und Reiseagent Xu Yong und die als Gesellschaftslöwin »Bing Bing« bekannte Schauspielerin Li Xuebing sowie eine Reihe weiterer »freier Künstler« wurden zu künstlerischen Hofbewohnern. Die meisten von ihnen waren sogenannte Beipiao (北漂, wurzellos in Beijing herumziehend). Mit »Beipiao« sind im Allgemeinen all diejenigen gemeint, die ihr Danwei verlassen haben und in Beijing etwas Eigenes versuchen. Im engeren Sinne bezieht es sich auf junge Hochschulabsolventen, die keine Arbeit oder ihre Danwei-Arbeit aufgegeben haben, um sich als kulturell Freischaffende in Beijing zu verwirklichen (vgl. dazu das dritte Kapitel). Zu den

---

31 Lü Peng: »798 xiaoshi«. In: *artlinkart.com*. URL: [http://www.artlinkart.com/cn/article/overview/a69gvBp/about\\_by2/L/546hwyr](http://www.artlinkart.com/cn/article/overview/a69gvBp/about_by2/L/546hwyr) (Aufgerufen am 27.03.2009).

»Beipiao« gesellte sich noch eine weitere Gruppe, die »Haigui« (海归, Rückkehrer von Übersee) genannt wird. Der Begriff »Haigui« bezeichnet eigentlich eine Gruppe von Wissenschaftlern und Akademikern, die im Ausland ausgebildet wurden und letztlich nach China zurückkehren. Als soziales Phänomen hat »Haigui« eine hundertjährige Geschichte, in der sie eine besonders wichtige Rolle für die Modernisierung Chinas gespielt haben.<sup>32</sup> Denn diese Rückkehrer haben im Heimatland des Öfteren auch revolutionäre Veränderungen hervorgebracht; wie etwa unter der Führung Sun Yat-sens, als die Zeit der Monarchie beendet und die erste Republik China gegründet wurde; Zhou Enlai und Deng Xiaoping und andere brachten die kommunistische Bewegung nach China und wurden Mitbegründer der VR China und von vielem mehr.<sup>33</sup> Im Kontext dieser Arbeit bezieht sich »Haigui« aber auf die Künstler, die in den Achtziger- und Neunzigerjahren ins Ausland gegangen und wieder nach China zurückgekehrt sind, vor allem in die Stadt Beijing. Diese Tendenz begann schon 1993 und erreichte 2000 ihren Höhepunkt. Die »Haigui-Künstler« haben, genau wie die Ausländer in China, neue Ansichten, Berufsvorstellungen und Lebensweisen von Übersee mitgebracht und haben daher beim Globalisierungsprozess Chinas wesentlich mitgewirkt. Auf der anderen Seite löst ihre Re-Integration in die verhältnismäßig konservative Gesellschaftsordnung in der Heimat auch Probleme und Konflikte aus, besonders wenn sie sich in den Arbeitsmarkt einzugliedern versuchen.<sup>34</sup> Wegen dieser Schwierigkeit, wie auch aus dem Wunsch heraus, eigene Träume zu verwirklichen, sind sie größtenteils freiberuflich tätig und in diesem Sinne auch den »Beipiao« zuzurechnen. Da sie gute ausländische Beziehungen haben, nicht wenige von ihnen einen ausländischen Pass besitzen und manche Ausländer in China auch chinesischer Abstammung sind, ist es schwierig, aufgrund ihres Äußeren zwischen Chinesen und Ausländern zu unterscheiden.<sup>35</sup> Um das Verständnis im weiteren Verlauf meiner Arbeit zu erleichtern, werden die »Haigui-Künstler« als eine umfassende Gruppe von globalisierten »freien Künstlern« betrachtet, die Ausländer in China inbegriffen.

---

32 Als soziales Phänomen tauchte »Haigui« schon Anfang des 20. Jahrhunderts auf, als Modewort gelangte es allerdings erst in den Neunzigerjahren in die Alltagssprache des chinesischen Festlandes. Derselbe Laut bedeutet aber auch »Haigui« (海龟, Meeresschildkröte), und diese metaphorische Bedeutung ist ebenfalls bedeutsam: Meeresschildkröten werden an der Küste geboren und wachsen auf den Weltmeeren auf, kehren schließlich aber aufs Land zurück. Vgl. »Hai Gui: The sea turtles come marching home«. In: *Asia Pacific Management Forum*, April 2002. URL: <http://www.apmforum.com/columns/china19.htm> (aufgerufen am 02.03.2010).

33 Ebd.

34 Im Sprachgebrauch des chinesischen Festlandes gibt es daher eine Variante für »Haigui«, nämlich »Haidai« (海带, Seetang), Homonym für »Haidai« (海待: 待, warten), also Heimkehrer, die auf Arbeit warten.

35 Vgl. dazu »Overseas Chinese Try to Build a Community in Homeland«. In: *China Daily*, 11.09.2006.

Genauer betrachtet, gab es unter den »Beipiao«, die eine Mehrheit der künstlerischen Hofbewohner bildeten, sowohl junge Künstler, die ihren Studienabschluss noch nicht lange hatten, etwa Jia Difei, Chen Lingyang, Sun Yuan und Peng Yu, als auch diejenigen, die schon seit den Achtzigerjahren ohne Danwei oder Hukou in Beijing tätig waren, etwa Cang Xin, Xu Yong, Zhao Bandi, Zhang Xiaotao, Bai Yiluo und Shi Xinning. Zu »Haigui« gehörten unter anderen Hong Huang, Lin Jing, Liu Suola, Yung Ho Chang, Li Xuebing, Huang Rui, Xiao Lu, Tang Song, Ma Shuqing, Mao Lizi, Liu Ye und Lu Jie. Im Gegensatz zu den »Beipiao«, die zumeist Kunst studierten, kamen die »Haigui« mit verschiedener Herkunft und unterschiedlichen beruflichen Hintergründen aus den kompliziertesten Verhältnissen. So war Hong Huang, Tochter von Zhang Hanzhi (1935–2008), der prominenten Diplomatin während der Großen Kulturrevolution, und Stieftochter des Ex-Außenministers Qiao Guanhua (1913–1983). Sie wurde schon mit zwölf Jahren vom Staat zum Studium in die USA geschickt und hatte 1984 ihren Abschluss für Internationale Politik am Vassar College in New York gemacht. 1986 wurde sie zur Leiterin der Beijinger Vertretung der Deutschen Metallgesellschaft und 1996 zum Vorstandsmitglied der Investmentgesellschaft Standard International Investment Management in China. Wegen ihres zweiten Ehemanns Chen Kaige, des bekannten Filmregisseurs in China, betrat sie die Kunstszene und fing 1998 an, selbst Modezeitschriften herauszugeben. Liu Suola, Tochter des Ex-Vizeministers für zivile Angelegenheiten Chinas, Liu Jingfan (1910–1990), schloss 1983 ihr Kompositionsstudium an der Zentralakademie für Musik ab und veröffentlichte 1985 ihre erste »avantgardistische Novelle« *Ni Bie Wu Xuanze*, womit sie sich als Schriftstellerin einen Namen machte. 1988 wanderte sie nach London aus und gründete 1997 in New York eine eigene Band und eine Firma für Musikproduktionen. Huang Rui und Mao Lizi, beide Mitglieder der Xingxing-Gruppe, waren nach der Gruppenauflösung nach Japan und Frankreich ausgewandert und waren dort als Künstler tätig. Ma Shuqing, »Mangliu-Künstler« der frühen Achtzigerjahre, ging 1989 zum Kunststudium nach Deutschland und ließ sich 1995 in Frankreich nieder. Yung Ho Chang studierte 1981–1985 Architektur an der University of California – Berkeley (UCB) und gründete 1993 das Architekturbüro FCJZ in Beijing, nachdem er in den USA als Architekt Erfolge gefeiert hatte. Um die Jahrtausendwende zählte er mit seiner interdisziplinären Raumforschung zu den wichtigen experimentellen Künstlern in China. Xiao Lu, Tochter des Ex-Rektors der Kunstakademie Zhejiang (heute China Academy of Art) und Absolventin der Kunstakademie Zhejiang im Jahr 1988, war Hauptakteurin des sensationellen »Zwischenfalls mit Schüssen« während der Ausstellung *China Avant/garde* im National Art Museum of China im Jahr 1989. Sie wanderte nach dem Tiananmen-Massaker zusammen mit ihrem damaligen Ehemann Tang Song nach Australien aus und kehrte 1995 nach China zurück. Auch Liu Ye, Absolvent der Zentralakademie der Künste, studierte 1990–1994 Kunst an der UDK in Berlin, und Lu Jie, Absolvent der Kun-

stakademie Zhejiang im Jahr 1988, studierte 1992–1999 Kunstmanagement am Goldsmith's College der Universität London.

## 2.2 DIE LOFT-UMNUTZUNG

An diesen Lebensläufen erkennt man, dass es sich hier um mehrere Generationen von »freien Künstlern« mit unterschiedlichen sozialen und beruflichen Hintergründen handelt. Auf Ate-liersuche kamen sie im Hof 718 zusammen. Doch anders als bei den Lehrern und Studenten der Zentralakademie bedeutet der Industriebhof für sie mehr als ein zeitwilliger Zufluchtsort, sondern vielmehr eine Tabula rasa, mit der sie einen beruflichen Neuanfang machen und ihr Leben auf eigene Weise gestalten können. Die einzigartigen Räumlichkeiten, die sich hier reichlich bieten, ermöglichen es zunächst, aus den Industrieräumen räumlich integrierte Wohnungen zu machen, damit ihr Wunsch und Bedarf nach Familienleben und individueller Arbeit zugleich erfüllt werden können. Diese Art räumlicher Umnutzung ist vor allem von den »Haigui-Künstlern« eingeleitet worden. Mit anderen Worten, die »Haigui-Künstler« haben bewusst den internationalen Trend Loft – die Einheit von Arbeit und Leben im eigenen Zuhause durch Umnutzung von Industrieräumen – zum Ziel. Liu Suola richtete beispielsweise ein Musikstudio innerhalb ihres Hunderte Quadratmeter großen Mietraumes in einer unauffälligen Ecke des Hofes ein, um für ihre New Yorker Firma zu proben. Der Grund dafür war einfach, dass ihr hierzulande unkonventionelles Musikexperiment in diesem verlassenem und gigantischen Industriebhof keinen Protest von Nachbarn mehr auslösen konnte. Hong Huang baute ihren 300 Quadratmeter großen Mietraum mit einer zusätzlichen Dachstube aus und brachte von da aus ihre Karriere als Medienmacherin voran – es entstand die Idee zu einem Stadtführermagazin (als Vorlage diente das Londoner Magazin *Time Out*). Da das Magazin keine offizielle Lizenz hatte, war es anfänglich eine direkt verteilte, kostenlose Werbebrochüre im Sinne einer Wurfsendung. Hong Huang machte trotzdem bereits im folgenden Jahr 2002 einen monatlichen Gewinn von etwa 100.000 RMB und etablierte innerhalb von wenigen Jahren die erfolgreiche Mediengruppe Interactive mit drei Lifestyle-Magazinen *Le*, *I Look* und *Seventeen*.<sup>36</sup>

---

36 *Le* wurde im Jahr 2000 geboren. Da das Magazin als Wurfsendung einen monatlichen Gewinn von mehr als 100.000 Yuan abwarf, arbeitete die *Welt der Marken* (herausgegeben vom chinesischen Verlag der internationalen Kultur) mit Hong Huang zusammen. Daraus wurde die jetzige *Welt der Marken – Le*. Im Mai 2003 unterzeichnete Hong Huang mit *Time Out* einen Lizenzvertrag und gründete die Interaktive Medien Gruppe Chinas, die drei Magazine herausgab: *I Look – Shijie Dushi*, *Seventeen – Qingnian Yidai* und *Mingpai Shijie – Le*, wobei sie selbst die Geschäftsführung übernahm.



Abb. 16

Der Bürokomplex der Mediengruppe Interaktive im Jahr 2003. Foto: Huang Rui.

Für die Loft-Umnutzung des Hofes ist besonders die Rolle von Yung Ho Chang zu beachten, weil er als »Haigui-Architekt« damals sehr aktiv daran beteiligt war. Er hatte 2001 im Auftrag von *Xinchao* eine Sporthalle der Fabrik 718 zum loftartigen Bürokomplex umgebaut. Er ließ zuerst die abgehängte Decke und die Sporteinrichtungen komplett aus dieser 428 Quadratmeter großen Halle entfernen; dann baute er kleine Trennwände ein und machte daraus einige Büroräume ohne Decke, die den ganzen Raum für den neuen Nutzungszweck definierten. Diese halboffenen Büroräume sind, wie Abbildung 16 zeigt, ausgestattet mit neuer Beleuchtung und einer großen Farbigkeit, die den räumlichen Funktionsunterschied markiert – sie stehen im Kontrast zur gigantischen Nacktheit der Halle, gleichsam wie winzige Spielwürfel. Die Absicht des Architekten ist klar: die Natur des Altbaus möglichst beizubehalten und die Räumlichkeiten möglichst für sich sprechen zu lassen. Die Abbildung zeigt den Sitz der Mediengruppe Interactive im Jahr 2003. Ein Jahr zuvor hatte Hong Huang diese Halle übernommen, in der das ganze Arbeitsteam ihrer Mediengruppe, die ursprünglich in einem modernen Hochhaus im Geschäftszentrum des Bezirks Chaoyang ihren Sitz hatte, untergebracht wurde. Der Umzug in diesen verlassenem Industriebau bringt Hong Huangs persönliche Liebe zu Lofts eindeutig zum Ausdruck, ungeachtet dessen, dass er damals sogar das Gerücht vom Bankrott Hong Huangs auslöste.<sup>37</sup>

---

37 He Wencho, S. 33.

Bei Huang Rui zeigte sich diese Liebe für Lofts besonders deutlich. Auf Ateliersuche im Hof 718 stieß er, durch Vermittlung des Künstlerpaars Cang Xin und Xiang Xiaoli, auf die zickzackförmige Brennofenanlage der Fabrik 798. Ihm zufolge bedeutete sie sogleich die Realisierung seines langjährigen Traums:

Meine einzige Bedingung, während ich auf der Suche nach einem Atelier war, war, dass es ein Industriebau sein musste. Der Moment war atemberaubend. Ich war diesem Raum hoffnungslos ausgeliefert. Kaum war ich in den Raum getreten, sagte ich schon zur Verwaltung: »Ich brauche den Vertrag, ich nehme diesen Raum!«<sup>38</sup>

Wie viele meinten, war diese Entdeckung zugleich der Moment, in dem das Zentrum des Hofes endlich für Mieter geöffnet wurde. Huang Rui selbst mietete zwar nur einen kleinen Teil des Gebäudes, ermunterte jedoch auch seinen Freund Tabata Yukihiro, den Besitzer der Tokyo-Galerie, weitere Räume des Gebäudes anzumieten. Nachdem Tabata Yukihiro davon eine 400 Quadratmeter große Fläche erhalten hatte, setzte sich Huang Rui leidenschaftlich dafür ein, dass diese Mietfläche zum Galerieraum umgebaut wurde – zum Beijing Tokyo Art Project (BTAP), der ersten Galerie im Hof 718. Im Oktober 2002, als die Bauarbeiten abgeschlossen waren, organisierte Huang Rui die Eröffnungsausstellung *Beijing Afloat*, die erste Ausstellung in der Geschichte der Kunstzone 798 überhaupt.

Während der Renovierungsarbeiten im BTAP machte Huang Rui eine weitere Entdeckung: die Parole »Der Vorsitzende Mao ist die Rote Sonne unseres Herzens« aus der Zeit der Großen Kulturrevolution (Abb. 17). Huang Rui, einen nach sechzehn Jahren heimgekehrten »Haigui«, faszinierte diese Spur aus jener Zeit, in der er geboren und aufgewachsen war, sehr. Ihm ging es um ein Stück Heimatgefühl, von dem er geglaubt hatte, dass es für immer verloren sei. Als die Schriftzeichen bei der wiederholten Wandreinigung langsam in Erscheinung traten, entstand ein Gefühl des Hin-und-hergerissen-Seins zwischen Vergangenheit und Gegenwart, das sich merkwürdigerweise in einem Industrieraum vollzog. Das Gefühl, das Huang Rui als »Zeittunnel« wahrgenommen hat, wird von ihm auch bewusst in dem Raum- und Vermittlungskonzept der Ausstellung *Beijing Afloat* umgesetzt:

Das BTAP war der erste öffentliche Kunstraum, der sich in 798 niederließ. Anfänglich stellten wir das Ausstellungsplakat dorthin, wo heute die Betontafel »Kunstzone Dashanzi« steht. Das war eine sehr romantische Idee, weil da noch Anlagen in Betrieb waren und die Arbeiter noch vor Ort arbeiteten. Meine Absicht war, dass die Leute hierher kämen, an den dröhnenden Fabrikanlagen vorbei; die beschäftigten Arbeiter vor Augen, gingen sie dann in einen solchen Kunstraum hinein, man fühlte sich, als würde man vom

---

38 Huang Rui (2010).



Abb. 17

Das BTAP während der Renovierung 2002. Foto: David Willen.

eintönigen Leben der Fünfzigerjahre mit einem Mal in die neue Zeit eintreten. Da war das Gefühl von einer Art Zeittunnel. [...] <sup>39</sup>

Die Ausstellung, die von Feng Boyi kuratiert wurde, hatte über 1000 Besucher angezogen. Der Journalist Shu Kewen, der die Ausstellung besuchte, kommentiert diese Ausstellungsidee aus der Perspektive des Publikums wie folgt:

Im Oktober lockt die Eröffnungsausstellung »Beijing Afloat« mehr Besucher auf das Fabrikgelände. Das ist die erste Kunstaussstellung der späteren Kunstzone. Das Publikum geht durch das vierte Tor hinein. Das Hochhaus Hongyuan Apartment am Hofeingang steht im starken Kontrast zu den flachen, in die Tiefe gehenden Fabrikgebäude. Das macht uns etwas unsicher und lässt uns auch zögern. Geht man hinein, sieht man ein rechteckiges, gusseisernes Schild, das die Richtung zum Ausstellungsraum weist. Das Gusseisen ist äußerlich sehr schlicht, im reinen Stil des Industriedesigns, doch die Art und Weise des Gebrauchs deutet mehr Komplexität an. Die Raumgestaltung dieser ersten Ausstellung von *Beijing Tokyo Art Project* unterstreicht diese Komplexität, wenn man über einen Durchgang weitergeht: Die neu geschaffenen, zeitgenössischen Kunstwerke werden unter einer gigantischen roten Parole aus der Kulturrevolution ausgestellt. Die Geschichte mischt sich damit auf seltsame Weise in die Realität, in die sich wandelnde Erzählung der Stadt, ein. <sup>40</sup>

39 Huang Rui (2005).

40 Shu Kewen, S. 17.

Wie richtungsweisend die Ausstellung und ihre Raumgestaltung sind, zeigt sich zunächst durch den ersten Aufschwung der Umgestaltung von Industriebauten in Lofts, die größtenteils mit sozialistisch-industriellen Reliquien kombiniert wurden. Anlässlich der Ausstellung *Beijing Afloat* eröffnete Huang Rui sein At Café und Cang Xin sein Restaurant Chuancai 6 Hao (Sichuan-Küche Nr. 6) in einer kleinen Gasse des Hofes, die vormals den Sitz der Geschäftsführung der Fabrik 798 beherbergt hatte. At Café wurde zum Treffpunkt von Künstlern und Besuchern und das Restaurant zur »Kantine« der Kunstzone, während die ursprüngliche Fabrikkantine von Li Xuebing zum Yan Club für Konzerte umgestaltet wurde. Den alten Fabrikbahnhof machte Lu Jie zum Kunstzentrum Long March Space, kurz für *Kunststiftung Langer Marsch & Zentrum für 25000 Li Kulturverbreitung*. Das war ein Präsentationsraum speziell für das laufende Projekt »25000 Li Langer Marsch«, initiiert im Juni 2002 von Lu Jie und Qiu Zhijie, um den legendären Langen Marsch in der chinesischen Revolutionsgeschichte künstlerisch zu reinterpretieren. Die Künstler Cang Xin, Zhao Bandi, Liu Ye, Zhang Xiaotao und Shi Xinning hatten bereits vor der Ausstellung die Rohmaterialanlage der Fabrik 798 abgemietet. Da diese insgesamt 1000 Quadratmeter große Anlage BTAP direkt gegenüberliegt, kamen während der Ausstellung weitere Künstler zur Mietergemeinschaft hinzu, bis endlich 13 Künstler in zehn Atelierräume aufgeteilt wurden. Nach der Ausstellung kamen u. a. noch Xu Yong, Li Xiangqun, Shao Fan und Mao Lizi auf Raumsuche hierher. Li Xiangqun, Bildhauer und Professor der Kunsthochschule der Universität Tsinghua, hatte einen Raum von knapp 1000 Quadratmetern gemietet und daraus sein Atelier »Fabrik 0« gemacht, in dem, neben einem 500 Quadratmeter großen, multifunktionalen Ausstellungsraum, noch eine zusätzliche Veranstaltungsplattform im Freien ausgebaut wurde.

Hier sollte man auch Xu Yong, eine weitere zentrale Figur der Kunstzone 798, vorstellen. Er studierte 1975–1978 Ingenieurwesen in Luoyang und 1982–1986 Chinesische Literatur an der Pädagogischen Hochschule Beijings. Er hatte in den 1980er- und 1990er-Jahren als Fabrikarbeiter, Ingenieur, Fotograf für Werbeunternehmen und Reiseagent gearbeitet. Im Bereich der Fotografie war er Autodidakt, wie man aus seinem Fotoband *101 Porträts aus Beijinger Hutong* weiß. Als Reiseagent war er erfolgreich, nachdem er 1993 die Besichtigungstour durch das Beijinger Hutong speziell für ausländische Touristen ins Leben gerufen und 1997 seine Shichahai-Gesellschaft für Kulturentwicklung gegründet hatte. Als er 2002 auf Raumsuche in den Hof kam, übernahm er beinahe alle Räume, die noch zur Vermietung zur Verfügung standen. Darunter waren die Restfläche des rechten Seitenflügels der Brennofenanlage (etwa 1200 Quadratmeter) und zwei weitere Räume inmitten der Fabrik 798. Er verfügte also insgesamt über 1700 Quadratmeter. Aus der 1200 Quadratmeter großen Fläche machte er, nach einer fünfmonatigen Renovierungs- und Ausbauphase, den größten Ausstellungsraum des Hofes,



Abb. 18

Innenansicht zur Raumgestaltung des 798 Time Space. Foto: Xu Yong.

das heute bekannte »Shitai Kongjian« (时态空间, 798 Time Space, auch 798 Space). Zugleich hatte er Chen Guangjun als Kooperationspartner für die anderen zwei Räume gewonnen. Einer davon (mit 300 Quadratmetern) wurde zur Fotogalerie »Bainian Yinxiang« (百年印象, 798 Foto Gallery). Das große Aufsehen, das 798 Time Space immer erregt hat, verdankt sich freilich seiner gigantischen Größe und der sägeartigen Form des Industriebaus an sich. Doch diese einzigartigen Räumlichkeiten entstanden auch aus der perfekten Umsetzung des von Yung Ho Chang und Huang Rui initiierten Raumkonzepts, nämlich die Kombination der funktionsintegrierten Loft-Gestaltung mit den Raumrelikten der sozialistischen Vergangenheit (Abb. 16, 17, 18). Von dieser Art Rekonstruktion ist die spätere Kunstzone 798 wesentlich geprägt.

Des Weiteren haben das BTAP und seine Ausstellung den Künstlern vorgeführt, dass eine solche Räumlichkeit noch größere Potenziale in sich birgt. Aus den Industrieräumen lassen sich nämlich nicht nur Künstlerateliers und Loft-Wohnungen machen, sondern es können auch Orte der Öffentlichkeit im Sinne von Jürgen Habermas erschaffen werden, zum Beispiel durch eigeninitiierte Kulturveranstaltungen und Kunstpräsentationen, für die hier reichlich Räume und geeignete Personen zur Verfügung stehen, um eine medien- und publikumswirksame künstlerische Auseinandersetzung mit dem Status quo der Gesellschaftsentwicklung Chinas anzuregen. Zum Anfang des Jahres 2003 hatte der Hof schon über 40 Einrichtungen, darunter Galerien, Bars, Restaurants, Designbüros und Redaktionen, etwa 30 davon waren aber Künst-

lerateliers.<sup>41</sup> Doch die meisten Atelierräume waren, nicht anders als Galerie, Bar oder Restaurant, öffentlich zugänglich und boten sich für Veranstaltungen und Ausstellungen an. So liefen die Kunstausstellungen und Kulturveranstaltungen mit dem Einzug von neuen Künstlern oder der Eröffnung von neuen Einrichtungen auch ununterbrochen ab. Allein zwischen Februar und März 2003 waren zahlreiche Ausstellungen zu sehen, darunter die von Zhang Li kuratierte Ausstellung »Life Time« im BTAP, die Plakatausstellung zur Eröffnung des Now Club, die von Lu Jie kuratierte »Operation Ink Freedom« im Long March Space und die von Performance begleiteten Lyrik-Lesungen mit dem Titel »Trans-border Language« im BTAP.<sup>42</sup> Bei »Trans-border Language« trat eine Reihe von bekannten chinesischen und japanischen Künstlern und Dichtern gemeinsam auf, zum Beispiel Mang Ke (Jiang Shiwei), Shi Zhi (Guo Lusheng), Xi Chuan (Liu Jun) und Ouyang Jianghe (Jiang He), Yoshimasu Kouzo, Kurahashi Kenichi, Kazuyo Konno, Otodani Tatsuo, Arai Shinichi, Maruyama Tsuneo und viele andere, deren Namen aufzulisten hier der Platz fehlt. Parallel dazu bot der Yan Club zahlreiche Musikaufführungen mit wichtigen Rockgrößen und klassischen Musikern Chinas an, unter anderen Cui Jian, Liu Yuan, Qin Qi, Zuoxiao Zuzhou und Dou Wei. Junge chinesische Pop- und Rockbands wie Fm3, 1989, Mayday, Tang Dynasty, Black Panther, The Catcher in the Rye, Second Hand Rose, Glücksstraße, Thin Man und Wilde Erdbeere usw. gaben dort Konzerte. Auch ausländische Bands und Sänger, die damals in China kaum bekannt waren, wurden zu Auftritten in den Hof 718 eingeladen, etwa die US-amerikanische Rockband Mitabe, der Rocksänger Nogabe Randriaharimalala, die Klangkünstlerin und Performerin Laetitia Sonami, der elektro-akustische Musiker und Komponist Zbigniew Karkowski, die Violinistin Marianne Rônez und viele mehr.

Das war eine großartige Szene: so viele in China wie international prominente Akteure in den Bereichen zeitgenössische experimentelle Kunst, Musik und Lyrik, die sich gleichzeitig in einem Industriebau bewegten, der teilweise noch in Betrieb war. Genau besehen, gab es aber im Publikum nur wenige normale Beijinger Bürger. Es bestand zum großen Teil aus Ausländern, Journalisten, Künstlern und Kunstinteressierten aus der experimentellen Kunstszene. Der Hof sah inzwischen tatsächlich wie ein »New Haven«<sup>43</sup> von experimentellen Künstlern aus, doch zugleich führte er dem lokalen Publikum auch eine Exklave der globalisierten experimentellen Kunst vor Augen, umschlossen von Skepsis und Unverständnis der lokalen Öffentlichkeit. Hierzu gab es eine lustige Episode: Die britische Trip-Hop-Band Morcheeba wurde zu einem

---

41 Shu Kewen, S. 18.

42 »Trans-border Language« fand am 27.03.2003 im BTAP statt, initiiert von Huang Rui, Su Yang und dem Literaturkritiker Tang Xiaodu. Li Xianting war als Hauptkurator tätig.

43 Siehe »Artists find new haven«, In: *China Daily*, 23.04.2003.

Gastauftritt nach China eingeladen und sollte am 08.03.2003 im Yan Club auftreten, und zwar im Rahmen von »Think UK«, dem größten Kulturvermittlungsprogramm, das die britische Regierung im Ausland je durchführt hat.<sup>44</sup> Zu seinen Sponsoren zählten zahlreiche britische Unternehmen in China. Da die Beijinger Medien das Projekt vorab begeistert feierten, war das Konzert schnell und früh ausverkauft. Am Konzertabend sah man einen überfüllten Raum mit mehr als 800 Besuchern. 70 Prozent davon waren aber Ausländer. So gab es am nächsten Tag nur einige wenige chinesische Medienberichte, die das Konzert ausnahmslos kritisch kommentierten. Exemplarisch dafür war der Bericht in der Beijinger Abendzeitung *Beijing Wanbao* mit dem Titel »Wie ich die seltsame Tour in Beijing sehe – Ihr Fieber hat mit Bewohnern in Beijing nichts zu tun«. Damit meinte der Journalist, es sei ein Fehler der Organisatoren gewesen, das Konzert auf so einem entfernten und schwer zu findenden Industriegelände stattfinden zu lassen.<sup>45</sup> Mit der Unzufriedenheit mit dem Veranstaltungsort kommt auch das interkulturelle Unverständnis deutlich zum Ausdruck. Im Gegensatz dazu verfolgten die ausländischen Medien die Geschehnisse im Hof 718 sehr intensiv. Im Februar 2003 berichtete die *New York Times* über die laufenden Bauprojekte und die lebhaften Veranstaltungen auf dem Fabrikgelände und bezeichnete dies als »postindustrial renaissance«.<sup>46</sup> Das US-amerikanische Magazin *Newsweek* wählte im Oktober 2003 Beijing in die Liste der zwölf unkonventionellsten Städte der Welt. Der Grund dafür war die beeindruckende räumliche Rekonstruktion in der Fabrik 798.<sup>47</sup> Nach Ansicht der *New York Times* würde der Hof logischerweise zu einem bedeutenden Kunstviertel der Stadt Beijing wie einst das Stadtviertel Soho in Manhattan werden, wenn diese Tendenz anhielte.<sup>48</sup>

---

44 Die Band kam auf Einladung einer britischen Kulturgesellschaft zur Tournee nach China. Vom 4. bis 21.03. trat sie in Chongqing, Beijing, Shanghai, Guangzhou und Shenzhen auf.

45 Der Autor meinte, der Ort des Auftritts sei nachteilig für die Beteiligung der Beijinger Bewohner gewesen und der Zweck des Kulturaustauschs zwischen England und China sei nicht erfüllt worden. Siehe Dai Fang: »Wo kan morcheeba beijing zhi xing – tamen de huobao yu beijing ren wuguan«. In: *Beijing Wanbao*, 09.03.2003.

46 Eckholm, Erik.

47 Liu, Melinda/Simons, Craig u. a.: »Funky Towns«. In: *Newsweek*, 26.10.2003.

48 Vgl. Eckholm, Erik.

## Drittes Kapitel

### VON »MANGLIU« ZU »BEIPAO«

*Die »freien Künstler« und ihre Verräumlichung*

## PROLOG

Die Industrie- und Agrarproduktion muss gleich nach der staatlichen Einheitsplanung durchgeführt werden. Die Aufteilung von städtischen und ländlichen Arbeitskräften soll [...] einheitlich und planmäßig arrangiert werden, [d. h.] städtische Arbeitskräfte dürfen sich nicht blindlings vermehren, und ländliche Arbeitskräfte dürfen nicht blindlings abwandern.<sup>1</sup>

Das obenstehende Zitat aus dem Jahr 1957 von Luo Ruiqing, dem damaligen Minister für öffentliche Sicherheit, macht deutlich, welche Funktion die Hukou-Kontrolle in der sozialistischen Planwirtschaft innehatte. Dabei wurde die menschliche Freizügigkeit, die als »blindlings« diffamiert wurde, untersagt, und die Umsiedlung der Einzelnen erfolgte nur auf offizielle Planung und Anweisung – das heißt »Arbeitsversetzung«. Doch mit der Reformpolitik ist dies nicht mehr kontrollierbar, zumindest nicht so gut wie einst. In den Achtzigerjahren tauchte in chinesischen Berichterstattungen zunehmend das Wort »Mangliu« (盲流, blindlings umherziehend) auf, um die planlosen und oft unkontrollierbaren Arbeitsmigranten aus dem Land zu bezeichnen.<sup>2</sup> Diese diskriminierende Bezeichnung wurde im Lauf der Neunzigerjahre langsam durch »Nongmingong« (农民工, »Bauer-Arbeiter« oder Wanderarbeiter) ersetzt. Gleichzeitig war zu beobachten, dass immer mehr junge Künstler auf ihre zugeteilte Arbeitsstelle verzichteten und ohne Danwei und Hukou von Stadt zu Stadt frei tätig waren. Diese Künstler wurden von den Behörden ebenso als »Mangliu« betrachtet und behandelt, insbesondere in den frühen Neunzigerjahren, als sie sich in mehreren Künstlerdörfern in Beijing versammelten. Ende der Neunzigerjahre trat dann an die Stelle der »Mangliu-Künstler« der Begriff »Beipiao-Künstler«, mit dem die in Beijing lebenden und arbeitenden »freien Künstler« gemeint waren.

Was »Beipiao« bedeutet, erklärt die chinesische Suchmaschine *Baidu* wie folgt:

- 
- 1 Luo Ruiqing: »Regelungen der Hukou-Anmeldung und Registrierung«. In: *Renming Ribao*, 19.12.1957.
  - 2 Das Wort »Mangliu« stammt aus den negativen Begriffen wie »liudong renkou« (流动人口, floating population) oder sogar »liumang« (流氓, Rowdys), die in der Amtssprache den mobilen Teil der Bevölkerung Chinas bezeichnen. Bereits in den behördlichen Dokumenten zwischen 1953 und 1958 wurden alle nicht offiziell geplanten Umsiedlungen von Menschen als »blindlings« bezeichnet. Es wurde damit zu verhindern versucht, dass die Landbevölkerung aus eigener Initiative aus den Dörfern abwandert und auf Arbeitssuche in die Städte einwandert. Vgl. Zhang Yulin: »Qianxi ziyou shi ruhe shiqu de – guanyu 1950 niandai zhongqi de nongming liudong yu huji zhidu«. In: Wang Siming, S. 87–95.

Beipiao bezeichnet diejenigen, die von anderen Orten nach Beijing kommen (das Umsiedeln als erste Bedeutung); die ohne Hukou in Beijing leben und arbeiten oder immer auf der Suche nach Arbeit sind (wurzellos als zweite Bedeutung). Sie teilen das Gefühl der Umherziehenden, manche haben beruflichen Erfolg und manche nicht, aber psychisch finden sie nie Sicherheit und Zugehörigkeit (seelische Wurzellosigkeit als dritte Bedeutung).<sup>3</sup>

Zweifelsohne sind sowohl »Mangliu« als auch »Beipiao« die umherziehenden sozialen Randgruppen, deren Existenz auf die heute noch immer existierende Systemtrennung zwischen Stadt- und Landgesellschaft unter der starren Hukou-Kontrolle zurückzuführen ist. Die Wortzusammensetzung aus »Künstler« und »Mangliu« oder »Beipiao« macht einen Künstlerstatus in der chinesischen Gesellschaft besonders deutlich: »Freie Künstler« heißen v. a. die »entwurzelten« Gesellschaftsmitglieder, die nur noch außerhalb des Systems tätig sind. Während »Mangliu« die menschliche Entwurzelung in ihren physischen Aspekten beschreibt, ist mit »Beipiao« darüber hinaus eine seelische Entwurzelung gemeint, die in den Neunzigerjahren eine in hohem Tempo fortschreitende Urbanisierung mit sich gebracht hat. Mit anderen Worten, die gesamte Gesellschaftstransformation der letzten Jahrzehnte zeigt sich bei dieser Begriffsverschiebung besonders deutlich. Allein die Tatsache, dass die »freien Künstler«, da man sie als »Mangliu« bezeichnete, im Urbanisierungsprozess mit ihren Künstlerdörfern untergingen, während sich die »Beipiao-Künstler« mit ihren ebenso temporären Bleiben als Kunstzone durchsetzen konnten, kann als Beispiel dafür dienen. Der Statuswandel der »freien Künstler« ist gekennzeichnet durch die unterschiedliche Lebens- und Kunstpraxis, die auch als Raumpraxis zu bezeichnen ist: die Art und Weise des Umgangs dieser Künstler mit den jeweiligen Räumlichkeiten – dem Künstlerdorf und der Kunstzone.

Im Folgenden wird der Bedeutungswandel des Begriffs »freier Künstler« von den Siebzigerjahren bis zum ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts dargestellt. Der Begriff ist im chinesischen Kontext bis dahin maßgeblich geprägt durch einen Antagonismus zwischen systeminternen und -externen Positionierungen. Was mit »Verräumlichung« gemeint ist, werde ich an zwei Beispielen zeigen, den Beijinger Künstlerdörfern Yuanmingyuan und Songzhuang und der Beijinger Künstlersiedlung Huajiadi. Dabei wird der Prozess verdeutlicht, dass im Zug der Urbanisierung die »Mangliu-Künstler« immer weiter aus der Stadt verdrängt wurden, während die »Beipiao-Künstler« in die Stadt zurückkehrten. Zudem wird der Raum- bzw. Atelierbedarf als Grund dafür angeführt, zu erklären, warum ausgerechnet um die Jahrtausendwende immer mehr verlassene oder vom Abriss bedrohte Stadträume von den »Beipiao-Künstlern«

---

3 Zitiert aus *baike.baidu.com*. URL: <http://baike.baidu.com/subview/50020/5095794.htm> (aufgerufen am 11.12.2010).

entdeckt und zur künstlerischen Umnutzung rekonstruiert wurden, darunter auch der Industriefabrikhof 718. Da dieser Raumbedarf zu jener Zeit eng mit dem Selbstbewusstsein der »freien Künstler« als professionelle Künstler verbunden war, verwende ich hierfür die Begriffe »Atelierbewusstsein« und »Atelier-Zeitalter«. Um diese Verbundenheit zu verdeutlichen, zitiere ich den Künstler Wang Luyan, ehemaligen »Apartment-Künstler«, der diese Begriffe prägte:

Vor 2004 arbeitete ich immer zu Hause, hatte kein Atelier im eigentlichen Sinne. [...] Zeigst du dem Kurator oder einem Kritiker deine Arbeiten, war der Hintergrund oft ein Sofa, vielleicht noch ein Bett. Diese Wohnumgebung entscheidet also über deine Identität, als wärest du kein Profi und maltest nur als Hobby. [...] Im gewissen Sinne ermöglicht das Atelier den Künstlern, unabhängig von Galerie, Museum und Kritikern zu arbeiten, zwar nicht gänzlich, aber die Künstler hatten nun den gesamten Prozess in der Hand, von der Produktion über die Präsentation bis zum Verkauf. Bei einigen Künstlern, die sich der Spielregeln bewusst sind, sind die Ateliers, mithilfe des Zuflusses westlichen Kapitals, so schnell und gut organisiert wie Firmen. Sie haben Leute angestellt, die speziell für Ausstellungsorganisation, Öffentlichkeitsarbeit und sogar das Marketing zuständig sind. Manche Künstlerateliers sind sogar aufwendiger als Galerien gestaltet, sodass die Präsentation im eigenen Atelier bevorzugt wird.<sup>4</sup>

Mit diesem »Atelierbewusstsein« erklärt sich die breite künstlerische Umnutzung des städtischen Raums. Im Zusammenhang mit der Neuen Urbanisierung werden dann die »freien Künstler« als aktive Akteure und ihre Kunstpraktiken als »chinesische« Gegenwartskunst öffentlich wahrgenommen, was in der öffentlichen Meinung die Legitimierung der Kunstzone 798 vorbereitet. In der Kunstszene gewinnt eben dadurch ein sogenanntes »Contemporary Turn« an Aktualität.

## 1 DER ANTAGONISMUS: DAS SYSTEMINTERNE UND -EXTERNE

Wie im letzten Kapitel ausgeführt, verschärft sich die Raumfragmentierung des Hofes 718 nach dem Jahr 2001 mit dem Eindringen einer fremden Gruppe immer weiter. Für diese Gruppe gibt es keine korrekte Bezeichnung. Da die meisten von ihnen sich als Privatpersonen mit der Kunst beschäftigen, werden sie heute in der Regel als »freie Künstler« bezeichnet. Im chinesischen Sprachkontext sind »freie Künstler« keinem Danwei zugehörig, also außerhalb des Systems selbstständig tätig. Sie stehen denjenigen gegenüber, die sich als staatliche Angestellte oder genauer: als systeminterne Künstler dazu verpflichten, im Dienst der offiziellen

---

4 Zitiert aus Yang Shiyang im Interview mit Wang Luyan, S. 30–31.

Kulturpolitik zu stehen. Das »tizhinei« (体制内, systemintern) und »tizhiwai« (体制外, systemextern) ist ein spezifisch chinesischer, kontextabhängiger Antagonismus – ein Produkt des sozialistischen Klassenkampfes und der vom Kalten Krieg geprägten Ideologie: Meinungsunterschiede, und zwar entweder »diwo maodun« (敌我矛盾, Widersprüche zwischen uns und dem Feind) oder »renmin neibu maodun« (人民内部矛盾, Widersprüche innerhalb des Volkes).<sup>5</sup> Nach der Vervollkommnung des Hukou-Systems 1958 in der VR China waren alle sozialistischen Menschen entweder in die städtische oder in die ländliche Gesellschaft aufgeteilt: In der Stadt wurden sie ins Danwei-System eingeordnet, auf dem Land in die Kommunen und Produktionsgruppen. Allen Künstlern, die als Funktionäre und Beamte galten, wurden etwa in den hierarchisch gegliederten Kunsthochschulen und »huayuan« (画院, Akademien von staatlichen Künstlern bzw. Volkskünstlern) sowie Kultureinrichtungen der jeweiligen Regierungsebene eine Stelle zugeteilt, damit sie Propagandaaufgaben erledigten und dafür Arbeitslöhne und Sozialleistungen bekamen. D. h., nach 1958 gab es keine Künstler mehr, die außerhalb des Systems arbeiteten. Wer von diesem System ausgeschlossen blieb, zählte selbstverständlich zum Klassenfeind. Allerdings waren »das Volk und sein Feind« nicht fest definiert, sondern waren, entsprechend der Realpolitik, immer im Wandel begriffen, denn nach der maoistischen Dialektik seien die Gegensätze in den widersprüchlichen Dingen unter bestimmten Bedingungen identisch, könnten daher in einer Einheit nebeneinander existieren und sich ineinander verwandeln.<sup>6</sup>

Das wirkte sich auf die Kunstentwicklung aus. Nach der »Rede auf dem Yan'an-Forum über Literatur und Kunst« Mao Zedongs im Jahr 1942, die besagte, dass Literatur und Kunst im Dienst des Volkes stehen sollten, wurde der Sozialistische Realismus zur einzigen offiziell anerkannten Kunstrichtung, damit die künstlerische Moderne, die Pluralisierung durch westliche Anstöße und die Reflexion der eigenen Traditionen seit Anfang des letzten Jahrhunderts unterbrochen würden. Andere Kunstrichtungen, die sich politisch nicht anpassten, tauchten in die volkstümliche Szene unter. Sie bildeten die Unterströmungen und tradierten sich außerhalb der Kunsthochschulen unter den Laien bzw. inoffiziellen Künstlern, wurden von Meistern an ihre Schüler weitergegeben. Vom Ausstellungssystem blieben sie damit ausgeschlossen. Erst zum Ende der Siebzigerjahre, als die politische Lage sich lockerte, rückten diese Un-

---

5 Vgl. dazu Mao Zedong: »Guanyu zhengque chuli renmin neibu maodun 关于正确处理人民内部矛盾«. In: Mao Zedong, S. 11–13.

6 Vgl. ebd.; auch Mao Zedong: »Maodun lun« (Theorie des Widerspruchs). In: Mao Zedong, S. 323.



Abb. 19

Die erste Xingxing-Ausstellung in der Grünanlage vor dem National Museum of Art, Beijing, 1980. Quelle: artrom.net.

terströmungen in die öffentliche Aufmerksamkeit.<sup>7</sup> Eine Reihe inoffizieller Künstlerbünde kam plötzlich auf, die einander nacheiferten, sich öffentlich zu präsentieren, und zwar in lokalen Kulturhäusern, Parkanlagen und sogar auf der Straße (Abb. 19).<sup>8</sup> So äußerte sich der Antagonismus zum ersten Mal in der Spannung von offiziellen und inoffiziellen Kunstszenen sowie einem einschlägigen Künstlerstatus, denn damals war von professionellen und unprofessionellen Künstlern die Rede, die inoffiziellen Künstler galten nämlich als Laien.

Unter den inoffiziellen Künstlerbünden, die Ende der Siebzigerjahre auftauchten, ist besonders die Gruppe »Xingxing«, kurz für »Xingxing Huahui« (星星画会, The Star Group), zu nennen. Ihre Mitglieder hatten zumeist keine akademische Ausbildung, waren auch in keiner Kunsthochschule oder »Huayuan« angestellt und keinem offiziellen Künstlerverband auf der Land-, Provinz- oder Stadtebene zugehörig.<sup>9</sup> Als Kunstsystemexterne waren sie für öffentli-

7 Vgl. Gao Minglu (2008a), Band 2, S. 13–43.

8 Darunter waren »Shierren« (十二人, Gruppe Zwölf Personen) in Shanghai und Wuhan, »Xinchun Huahui« (新春画会, Künstlerkollektiv Neuf Frühling), »Xingxing Huahui« (星星画会, The Star Group), »Wuming Huahui« (无名画会, The No Name) und »Youhua Yanjiuhui« (油画研究会, Forschungskollektiv für Ölmalerei) in Beijing. In Beijing wurden beispielsweise der Zhongshan-Park und der Beihai-Park zu beliebten Ausstellungsorten. Siehe Gao Minglu (2008a), ebd.

9 Beruflich war Huang Rui Arbeiter der 3. Lederfabrik Beijings, Ma Desheng Kartograf des Forschungsinstituts für Maschinenteknik, Qu Leilei Beleuchter einer Fernsehstation und Wang Ke-ping Drehbuchautor beim Zentralensemble für Radio-Hörspiele und Fernsehserien. Sie sind künstlerisch Autodidakten – das bedeutet aber nicht, dass sie keinen Lehrmeister gehabt hätten, sondern dass ihre künstlerische Ausbildung außerhalb des akademischen Betriebs offiziell nicht anerkannt wurde. Die Xingxing-Gruppe löste sich im Jahr 1983 auf, ihre Mitglieder waren zum großen Teil ins Ausland abgewandert.



Abb. 20

Die Eröffnung der Ausstellung *China/Avant-Garde* am 2.5.1989.

che Ausstellungen nicht qualifiziert, zumal sie den Prozess der stufenweise durchgeführten Vorauswahl nie durchlaufen konnten. Dennoch war es ihnen gelungen, sich beim Beijinger Künstlerverband zu registrieren, und ihre Arbeiten wurden sogar im National Art Museum of China gezeigt, weil sie gemeinsam im Freien ausstellten und für Demokratie und Kunstfreiheit auf der Straße demonstrierten.<sup>10</sup> Das war so undenkbar gewesen, dass es der inoffiziellen Kunstentwicklung Aufschwung gab. Zwischen 1985 und 1987, während der Zeit der »85 Neue Welle«, waren nicht weniger als 80 Künstlergruppen bzw. inoffizielle Künstlerbünde in etwa 24 chinesischen Städten aus dem Boden geschossen.<sup>11</sup> Ähnlich wie während der »wusi yundong« (五四运动, Bewegung des 4. Mai) des Jahres 1919 – einer Massenaufklärung zu Demokratie und Wissenschaft, ausgehend von verschiedenen geistigen, literarischen und politischen Strömungen – vereinigten sich in den Achtzigern auch verschiedenste Kunst- und Literaturströmungen zu einer landesweiten »Avantgarde-Bewegung«. Im Einklang mit der politisch-wirtschaftlichen Reform und Wiederöffnung des Landes träumten die Künstler und Intellektuellen von einer Demokratisierung und Veränderung der Gesellschaft durch ihre ästhetische Konstruktion und ihr soziales Engagement.<sup>12</sup> Doch durch Einführung von Begrifflich-

10 Eine Monografie über die Gruppe Xingxing siehe Yi Dan. Eine Retrospektive siehe Chang, Johnson (1989).

11 Vgl. Gao Minglu (1991), S. 34.

12 Mit »sozialem Engagement« sind die Bemühungen von liberal gesinnten Intellektuellen gemeint, »Orte der Öffentlichkeit« durch Eigeninitiativen zu schaffen. Exemplarisch dafür stehen die »minzhu qiang« (民主墙, Demokratische Wand), die Campuswahl in chinesischen Hochschulen und zivile Organisationen und Publikationen zwischen 1978 und 1981. In den folgenden Jahren setzte sich diese Praxis fort, besonders durch sogenannte »Underground«-Publikationen und -Veranstaltungen.

keiten des westlichen Avantgardismus verschärfte sich der Antagonismus innerhalb der Kultur- und Kunstszene. Im Bewusstsein der Avantgardisten verschob sich die Kunstentwicklung nun von der »Moderne« zur progressiven »Avantgarde«. Es wurde zum dringenden Anliegen gemacht, durch selbst initiierte Gruppenbindung, Manifestation und Präsentation eine »ästhetische Modernität« jenseits der akademischen Richtlinien und des Volkstümlichen zu erschaffen. Eine Klimax erreichte die Situation im Jahr 1989, in dem zuerst die retrospektive Ausstellung »China/Avant-Garde« im National Art Museum of China (Abb. 20) und dann, zwei Monate später, das Tiananmen-Massaker stattfanden.

Mit einer Welle politischer Repression trat die Wende ein. Einige Intellektuelle und Demonstranten, darunter auch Kunststudenten, wurden als »Konterrevolutionäre« ins Gefängnis gesteckt.<sup>13</sup> Die Avantgardisten wurden gezwungen, sich aus der Öffentlichkeit zurückzuziehen oder ins Exil zu gehen. Ihre kampagnenartige Aktivität ging daraufhin in individuelle Kunstexperimente in der privaten Sphäre über. Es war ihnen nicht mehr möglich, kollektiv und öffentlich aufzutreten. So zeichnen sich die Neunzigerjahre durch eine Marginalisierung der Avantgardisten und ihrer Kunst im Inland aus, im westlichen Ausland hingegen durch eine »Post-1989-Euphorie«, die zur feierlichen »Entdeckung chinesischer Gegenwartskunst« im internationalen Ausstellungsbetrieb führte.<sup>14</sup> Dieses Jahrzehnt wurde, begrifflichen Kontroversen zum Trotz, deshalb von den meisten Kunsthistorikern und -kritikern als Zeitalter »Experimenteller Kunst« bezeichnet,<sup>15</sup> zumal diese Bezeichnung, verglichen mit dem Begriff der »Avantgarde«, viel neutraler zu sein scheint. Die ursprüngliche Zielsetzung der Avantgarde wird damit nämlich offengelassen, um eine direkte Konfrontation mit dem System zu vermeiden.<sup>16</sup> Mit anderen Worten, das war eine Überlebensstrategie für inoffizielle Kunstpraktiken,

---

13 Anders als Opfer wie Fang Lizhi, Wang Ruowang und Liu Binyan, die bis heute als Staatsfeinde, also Dissidenten, bekannt sind, wurden die Studenten nach kurzer Zeit freigelassen. Besonders nach 1991, als Deng Xiaoping mit seiner »Rede im Süden« die Kommerzialisierung der chinesischen Gesellschaft einleitete, trat der ideologische Kampf zwischen »uns und dem Feind« für eine Weile auf der politischen Bühne in den Hintergrund.

14 »Post 1989« war Teil des Titels der Ausstellung »China's New Art, post 1989«, kuratiert 1993 von Li Xianting und Johnson Chang in Hongkong. Die Ausstellung tourte bis 1997 durch mehrere Städte in Australien, Kanada und den USA und spielte eine wichtige Rolle für die Rezeption chinesischer Gegenwartskunst im englischsprachigen Raum. Ausstellungskatalog siehe Chang, Johnson (1993).

15 Ein wichtiger Vertreter war Wu Hung, der 2002 die Guangzhou Triennale zu diesem Thema gemacht hatte. Vgl. dazu Wu Hung (1998), (1999), (2000), (2001b), (2002a).

16 Genau an diesem Punkt, dem Begriff »Experimentelle Kunst«, kritisiert Gao Minglu Wu Hung: »compared with ›avant-garde‹, it sounds too passive. Because ›experimental‹ lacks direction. What is important is [...] the goal and significance of ›experimentation‹. Meaningful ›experimentation‹ of course cannot limit itself merely to form and style, but must have embedded within it a concrete critique, whether linguistic or social. Especially at the present moment, under the on-

die zwar im Ausland großen Zuspruch fanden, aber im eigenen Land sowohl der Wachsamkeit der Behörde als auch möglichen Missverständnissen im Publikum ausgesetzt waren. Besonders am Ende der Neunzigerjahre, als das künstlerische Experiment mit organischem Material wie Menschen- und Tierkörpern, Fleisch, Fett und Blut o. Ä. immer gängiger geworden war, stieß die experimentelle Kunst de facto auf breite Antipathie der chinesischen Öffentlichkeit. Gegen diese »ungesunde, gewalttätige« Kunstströmung setzte sich 2001 die Behörde dann wieder ein, wobei die Performance-Kunst ins Visier geriet.<sup>17</sup> Daraufhin kam in der Kunstszene eine heftige Debatte auf, die über die Rezeption der Performance-Kunst hinaus auf die kunsthistorische und rechtliche Legitimität aller aktuellen Kunstexperimente einging.<sup>18</sup> Die Lage schien zu eskalieren, doch sie entspannte sich plötzlich im Juli 2001 – zu dem Zeitpunkt, als Chinas Olympia-Bewerbung erfolgreich war –, und die offizielle Haltung änderte sich merkwürdigerweise. Seit diesem Zeitpunkt kommt auch der international gängige Begriff »Gegenwartskunst« als neue Bezeichnung für die Kunstexperimente des 21. Jahrhunderts zunehmend zur Anwendung. Ein noch offener Begriff, der singulär-spezifisch und zusammenfassend-umfassend zugleich ist.

Im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts fanden auf dem chinesischen Festland immer mehr offizielle Großausstellungen und Kunstbiennalen statt, die sich der Gegenwartskunst widmen oder widmen wollten. Die einstige Avantgarde-Kunst wurde dabei als globale Gegenwartskunst chinesischer Prägung von offiziellen Museen und Kunsthochschulen akzeptiert bzw. vom System vereinnahmt. Die Avantgardisten, die ausgewandert waren, kehrten zunehmend nach China zurück und wurden hierzulande als globale Künstler gefeiert. Was uns hier vor Augen geführt wird, ist der sogenannte Pizza-Effekt der Globalisierung. Der kontexteigene Antagonismus zwischen systemintern und systemextern scheint abgelöst zu sein. An seine Stelle tritt nun eine diskursive Spannung zwischen global und lokal, die wiederum – zum

---

slaught of globalization and systematization, the direction of Chinese contemporary art's experimentation is far from clear.« Siehe Gao Minglu (2005), S. 43–44.

- 17 Das Kulturministerium gab am 3.4.2001 die *Mitteilung zum tatkräftigen Einhalt von Darstellungen und Präsentationen der Blut-, Gewalt- und Pornoszene im Namen der Kunst* der Zentralkommission für Politik und Gesetz der KP China bekannt (abgekürzt »Mitteilung«).
- 18 Auslöser war der Artikel von Yang Zhong (siehe Yang Zhong). Mit der »Mitteilung« des Kulturministeriums vom April desselben Jahres wurde dieser Artikel in mehreren künstlerischen Fachzeitschriften abgedruckt, damit eine Debatte in Gang kam. Zhu Qingsheng plädierte als Erster in der Kunstzeitschrift *Meishu* für die radikal und gewalttätig erscheinende »Körperkunst«. Ihm zufolge sei sie wichtiger Bestandteil der modernen Kunst (vgl. Zhu Qingsheng). Mehrere Kunstkritiker und -professoren, wie Chen Lüsheng, Shao Dazhen, Wang Nanming und Huang Zhuan, argumentierten dagegen (siehe Chen Lüsheng). Li Xianting, Feng Boyi, Qiu Zhijie u. a. veröffentlichten hingegen Stellungnahmen gegen die offizielle »Mitteilung«, um Zhu Qingsheng zu unterstützen (siehe Qiu Zhijie (2003a)). Die *Meishu*-Redaktion publizierte daraufhin einen Kommentar, in dem die Verfechter dieser Argumentationslinie unter Nennung ihres Namens kritisiert wurden.

Glück und Unglück – mit dem Mainstreamdiskurs, dem Aufstieg Chinas als Großmacht und seinem aufstrebenden kulturellen Nationalismus im Einklang steht. Das 21. Jahrhundert ist daher, Gao Minglu zufolge, ein »Museum Age«<sup>19</sup>, ein Zeitalter, in dem die einstige Avantgarde-Kunst unter dem Begriff der Gegenwartskunst im eigenen Land legitimiert und institutionalisiert ist, weil das Museum diejenige Institution ist, die als Konsekrations- oder Absegnungsinstanz im systeminternen Anerkennungsprozess fungiert. In welchem Sinne und inwieweit heutige Gegenwartskunst als Avantgarde gilt oder umgekehrt nicht gilt, bleibt unklar. Klar hingegen ist, dass die historische Legitimität der Gegenwartskunst in China auf die Achtzigerjahre zurückgeht, in denen die inoffizielle Kunst als landesweite Avantgarde-Bewegung ihren fulminanten Auftakt hatte, was die Kunstszene Chinas bis heute prägt. Das ist der kunsthistorische Kontext der hier vorliegenden Arbeit.

Eben in dieser grob geschilderten Bezeichnungswandlung spiegelt sich das Zeit- bzw. Geschichtsbewusstsein chinesischer zeitgenössischer Künstler wider, die ständig zwischen Moderne, Avantgarde/Experiment und Gegenwart eine Grenze ziehen und sich unterschiedlich artikulieren. Diese Grenzziehung hängt offensichtlich mit der Selbstidentifizierung der Künstler zusammen, also mit der sich verändernden Rolle der »freien Künstler« in einer sich wandelnden Gesellschaft, in der es zwischen systemextern und systemintern oft keine klare Trennlinie mehr gibt. Besonders im aktuellen »Museum Age« wird alles, was »Revolte« bedeutet, vom System verharmlost und absorbiert. »System« hingegen bedeutet, um es mit Hong Huang zu sagen: »Wir selbst sind das System!« – was gleichzeitig stoisch wie selbstironisch klingt.<sup>20</sup> Hong Huang ist Zeitgenosse der Xingxing-Künstler und gehört zu der Generation, die von der Großen Kulturrevolution geprägt ist. Wohlgemerkt ist das Bekenntnis zum »freien Künstler« ein wichtiges Erbe der Xingxing-Gruppe. Ihre antiakademische und sozialkritische Haltung sowie ihr Streben nach der Kunstfreiheit sorgten für eine künstlerisch-demokratische Aufklärung, ohne die die späteren vielfältigen Kunstentwicklungen nur schwer denkbar wären. Man könnte zwar einwenden, dass die Xingxing-Künstler nicht eindeutig systemkritisch auftraten, weil sie z. B. ihre Ausstellung im National Museum of Art zum Ziel hatten. Doch anders als bei den meisten Künstlerbünden damals, die eine ästhetisch-formalistische Auffassung des »l'art pour l'art« vertraten, äußerte sich ihr Widerstand gegen die nicht demokratische Gesellschaftsstruktur und das auf der Danwei-Hierarchie basierende, autoritäre Kunstsystem auch auf einer persönlichen Ebene. D. h., das Streben nach der Kunstfreiheit war kaum von ihrem Streben nach individueller Bewegungsfreiheit zu trennen. Ein-

---

19 Vgl. Gao Minglu (2005), S. 80–81.

20 Hong Huang (a), S. 86.

mal bezeichneten die Xingxing-Künstler sich selbst als »Widerstandskünstler«.<sup>21</sup> Was Widerstand bedeutet, hatten sie am eigenen Leib erfahren: Sie hatten Ausstellungen selbst organisiert, Protestschreiben gegen Ausstellungsverbote seitens der Polizeibehörde an die Stadtverwaltung geschickt, auf der Straße für Demokratie und Kunstfreiheit demonstriert; Wang Keping zeigte 1980 im National Museum of Art als Erster eine provokative Arbeit, seine Holzschnitzerei »Der Abgott«, die das in der Großen Kulturrevolution heilige Mao-Porträt karikiert.<sup>22</sup> Li Shuang heiratete, unter der Gefahr, zur »Landesverräterin« zu werden, einen Ausländer. Der Preis war, dass sie ihre Danwei und sogar ihr Land verlassen musste.<sup>23</sup> Kunstfreiheit besteht nämlich nur in Verbindung mit der Freiheit des Künstlers als Individuum, was die Xingxing-Künstler zu den ersten »freien Künstlern« macht, obwohl der Begriff erst im Kontext der »Experimentellen Kunst« der Neunzigerjahre aufgekommen und im Kontext der »Gegenwartskunst« des 21. Jahrhunderts populär geworden ist.

Heutzutage scheint es, als ob die Bedeutung der Bezeichnung »freie Künstler« ausschließlich auf der ersten Ebene, mit Kunst frei zu experimentieren, liegt, während die zweite Bedeutungsebene ihre Aktualität verloren hat. Das ist der Grund dafür, dass die »systemexterne« Position zunehmend als gehaltsleere Pose zu verstehen ist und »freie Künstler« auch zum Sy-

---

21 Siehe Wang Keping, S. 29.

22 Die Holzschnitzerei stellt das verzerrte Gesicht von Mao Zedong dar. Während der zweiten Xingxing-Ausstellung des Jahres 1980 im National Art Museum of China hatte Wang Keping sie mit Absicht am Platz des Mao-Porträts inmitten der Großhalle des Museums aufgehängt. Da die Ausstellung ein großer Publikumserfolg war (die Besucherzahlen beliefen sich auf 80.000, ein Rekord, den das Museum zuvor noch nie erreicht hatte), reagierte die KP, besonders ihre Propagandaabteilung, heftig darauf. Der Museumsdirektor Jiang Feng (1910–1982), seinerzeit auch Vorsitzender des chinesischen Künstlerverbandes, wurde kritisiert und vom Amt freigestellt. Auch einige Intellektuelle, die über die Ausstellung berichtet und dieses Bild gezeigt hatten, wurden anschließend Opfer einer Kampagne, der sogenannten »Bekämpfung der bourgeoisen Liberalisierung«. Zu nennen wäre hier u. a. der Dichter Beidao, der im September 1980 in der Zeitschrift *Xin Guan*, deren Herausgeber der chinesische Schriftstellerverband war, einen Ausstellungsbericht mit Beiträgen wie »Der erfreuliche Versuch« von Feng Yidai und »Die Fortsetzung der Straßenausstellung« von A Man (Li Yongcun) usw. organisierte. Er verlor daraufhin seine Arbeitsstelle und trat aus dem chinesischen Schriftstellerverband aus. Auch die von ihm gegründete Lyrikzeitschrift *Jintian* musste eingestellt werden. Diese Kampagne, die zwar erst 1986 ihre Klimax erreichte, setzte jedoch bereits im Jahr 1980 ein, und zwar mit der Konsolidierungsmaßnahme zur »Beseitigung geistiger Verschmutzung« im Bereich der Literatur und Kunst, die diese Xingxing-Ausstellung zur Folge hatte.

23 Li Shuang, eine junge Xingxing-Künstlerin, verlobte sich mit dem französischen Diplomaten Emmanuel Bellefroid und lebte 1980 mit ihm in der Botschaft in Beijing zusammen. Im November 1981 wurde sie wegen der »Untergrabung nationaler Würde« verhaftet und zu zwei Jahren Umerziehungsarbeit verurteilt. Emmanuel Bellefroid wurde aus China ausgewiesen. Unter dem internationalen Druck und auf die Aufforderung der französischen Regierung hin wurde Li Shuang 1983 freigelassen. 1984 heiratete sie Emmanuel Bellefroid in Paris und bekam zwei Kinder. Über diese berührende Liebesgeschichte wurde in der *New York Times* und im französischen Fernsehen berichtet. In China war der »Fall Li Shuang« ein Wendepunkt; anschließend wurden Ehen mit Ausländern akzeptiert.

nonym von Freiberuflern geworden ist. Doch ohne die zweite ist die erste Ebene kaum zu denken, und Kunstfreiheit hat, sowohl in den Neunzigerjahren als auch heutzutage, ihren Preis. Was kunsthistorisch die Erbschaft der Xingxing-Gruppe betrifft, kann man von zwei wichtigen Akteuren der »85 Neuen Welle«, Li Xianting und Gao Minglu, sprechen. Li Xianting erkennt beim »Xingxing-Ereignis« die bahnbrechende Bedeutung für die Kunstentwicklung in den folgenden Jahrzehnten: »Vorspiel moderner chinesischer Kunst«, so schreibt er in der Einführung zur Berliner Ausstellung »China Avantgarde« im Jahr 1993.<sup>24</sup> Gao Minglu schloss sich 2005, anlässlich der Wanderausstellung »The Wall. Reshaping Contemporary Chinese Art« (2005–2006) in Beijing und New York, mit dem kultur- und sozialwissenschaftlichen Diskurs »Spatial Turn« an, um eine neue Perspektive für kuratorische Arbeit und Geschichtsschreibung in Bezug auf die Gegenwartskunst in China zu gewinnen. Bei diesem Ansatz geht es im Grunde genommen um eine »räumliche« Reinterpretation des hier beschriebenen Antagonismus. »The Wall« steht hier als Raummetapher dafür und »could be the borderline between art and politics, as the space for avant-garde art has often shifted into the political« einerseits und »symbolize a border and the confrontation between avant-garde art and the official art system« andererseits.<sup>25</sup> Er führt wie folgt in diesen räumlichen Ansatz ein:

In the past two decades, the space for experimental Chinese avant-garde art has undergone a tremendous transformation. [...] The space in question not only refers to exhibition space, but also to the space for art production, including artist studios as well as forms of interaction among artists, and between artists and their audience. It refers not only to the occupation of working space by artists, but also the conceptual space delineated by political, academic and commercial systems. To examine the space for Chinese avant-garde art practice is to explore the identity of avant-garde artists.<sup>26</sup>

Im Folgenden gehe ich darauf ein, wie der Status der »freien Künstler« im Wandel zu verstehen ist.

## 2 VON »MANGLIU« ZU »BEIPIAO«

Wie im zweiten Kapitel erwähnt, bezieht sich der Begriff »freie Künstler« im aktuellen Kontext des 21. Jahrhunderts hauptsächlich auf »Beipiao«, also junge Absolventen der Kunst-

---

24 Li Xianting: »Aspekte zur Geschichte der modernen chinesischen Kunst«. In: Pöhlmann, Wolfger u. a., S. 46.

25 Gao Minglu (2005), S. 61–62.

26 Ebd., S. 61.



Abb. 21

Links: Der Dokumentarfilm *Bumming in Beijing* (1988) von Wu Wenguang; rechts: Der erste Bericht über »Mangliu-Künstler« in Beijing in der *Zhongguo Meishu Bao*, 1988.

hochschulen und auch die »Haigui-Künstler«, die keine Arbeit haben oder ihre Danwei-Arbeit aufgegeben haben, um sich als kulturell Freischaffende in Beijing zu verwirklichen. In den Achtzigerjahren wurden solche Menschen jedoch als »Mangliu« (盲流, blindlings umherziehend) bezeichnet. Die Eröffnung der »wirtschaftlichen Sonderzonen« im Süden führte bereits zur Landflucht und zur interprovinziellen Arbeitsmigration. Diese Strömung war nach der ersten Arbeitsmarktreform, durch Einführung von arbeitsvertraglichen Regelungen seit Mitte der Achtzigerjahre, zunehmend zu beobachten.<sup>27</sup> Es entstand eine Gruppe von »sanwu renyuan« (三无人员), also Menschen, die ohne Danwei, Hukou und Festgehalt in Städten auf Arbeitssuche umherzogen.<sup>28</sup> Der Begriff »Mangliu«, wie an seinem ersten Wort »Mang« (盲, blindlings) festzumachen ist, war politisch und soziokulturell viel stärker abwertend konnotiert als der heute gebräuchliche Begriff »Wanderarbeiter«.<sup>29</sup> Denn der Begriff wird unmittelbar mit dem

27 Gemeint sind damit zwei offizielle Verlautbarungen zur Reform des Arbeitsverhältnisses: das »Guoying qiye shixing laodong hetongzhi de zanxing guiding« (国营企业实行劳动合同制暂行规定, Vorläufige Regelung zur Einführung des Arbeitsvertrags unter den Staatsunternehmen) vom Staatsrat im Juli 1986 und das »Guanyu kuoda shixing qianyuan laodong hetongzhi de zongzhi« (关于扩大试行全员劳动合同制的通知, Mitteilung zur Erweiterung der vorläufigen Anwendung des Arbeitsvertrags in allen Arbeitsbereichen) vom Arbeitsamt im Jahr 1992. Damit wurde das Arbeitsverhältnis aller Arbeitnehmer der Staatsunternehmen arbeitsvertraglich geregelt. Vgl. Lu Xueyi, S. 110–112.

28 Zur Analyse des Mangliu-Phänomens in diesem Kontext siehe Giese, Karsten, S. 105–278.

29 Wang Jifang hat daher in ihrem Buch vorgeschlagen, diese Gruppe von Künstlern statt »Mangliu-Künstlern« besser als »Wanderkünstler« zu bezeichnen. Vgl. Wang Jifang, 1. Abschnitt des Kapitels 1.

historischen Phänomen »liumin« (流民, mobile Bauern, die aus dem Land geflüchtet waren) assoziiert. In der chinesischen traditionellen Agrargesellschaft war das Phänomen ein Signal für soziale Unruhe wie Naturkatastrophen, Hungersnot und Krieg usw., die oft zum Dynastie-Wechsel führten. Selbst in der Geschichte der VR China war das auch ein Bestandteil der »Turbulenz«-Erinnerung an das Jahr 1989, in dem das KP-Regime stark infrage gestellt wurde.<sup>30</sup>

Genau in diesem Zusammenhang hat der Kunsthistoriker Lü Peng das Phänomen der »Mangliu-Künstler« analysiert:

After the Spring Festival of 1989 a phenomenon surfaced that confused and unsettled urbanites: the appearance of large numbers of ill-kempt and poorly dressed rural immigrants in the cities, whom people described as »vagabonds« (mangliu). This horde had to be distinguished from the »vagabond artists« (mangliu yishujia) who began to appear in Beijing at the same time; the former were uneducated, hailed from the countryside, and were driven by circumstances, while the latter were educated and urban and acted as free agents. However both groups lacked stable employment and regular incomes, and both were products of crisis and disintegration in the traditional economic structure.<sup>31</sup>

Es ist nicht überraschend, dass damals »Mangliu« und »Mangliu-Künstler« vom Staat gleich betrachtet und behandelt wurden. Besonders zwischen 1989 und 1995 wurde oft Staatsgewalt ausgeübt, um die beiden Gruppen aus den Städten zu vertreiben.

Als Migrationsströmung waren aber »Mangliu« und »Mangliu-Künstler« gar nicht blind. Die »Mangliu« strömten damals auf der Suche nach Arbeits- und Geschäftsmöglichkeiten in die Großstädte: hauptsächlich aus dem nördlichen Teil Chinas in die marktwirtschaftlich geöffneten Städte im Süden. Die »Mangliu-Künstler« hingegen gingen meistens in den Norden, nach Beijing. Warum Beijing? Der vorherrschenden Meinung nach ist das der »kulturellen Überlegenheit« der Hauptstadt zu verdanken. Wie Wang Jifang in ihrem Buch *20 Shiji zuihou de Langman* (20 世纪最后的浪漫, Die letzte Romantik des 20 Jahrhunderts) darlegt, sei das Kulturleben in Beijing planwirtschaftlich besser zu garantieren, weil eine große Anzahl von staatlichen Kultureinrichtungen und Kulturbeschäftigten hier zusammengebracht wurde; zu-

---

30 Es wurde beispielsweise am 4. März 1989 in der *Renmin Ribao* berichtet, dass die Gesamtzahl von »liumin« schon 50 Millionen erreichte; in den 23 großen Städten, die mehrere Millionen Einwohner hatten, betrug die Wanderarbeiter pro Tag (tägliches Durchschneiden) fast zehn Millionen. Am 5. März 1989 gab der Staatsrat eine dringende Mitteilung heraus, um die »mobile Bevölkerung« in der Stadt zu kontrollieren und mögliche schwere soziale Unruhen zu vermeiden.

31 Lü Peng (2010), S. 479.

dem gerieten im Zuge des Dezentralisierungs- und des staatlichen Entlastungsprozesses immer mehr kulturelle Basiseinrichtungen auf der lokalen Ebene, die als Auffangstationen für junge kulturelle Absolventen fungierten, in eine Überlebenskrise; so erwies sich die von der Reform unberührte Position der Hauptstadt als nationales Kulturzentrum als einer der institutionellen Vorteile, kulturelles Leben zu gewährleisten.<sup>32</sup> Allerdings kann man hinterfragen, ob dieser institutionelle Vorteil etwas mit den systemexternen »Mangliu-Künstlern« zu tun hat. Sind die südlichen Städte mit einer besser entwickelten Freiwirtschaft, die mehr Überlebensmöglichkeiten bietet, nicht attraktiver für sie?

Die sogenannte kulturelle Überlegenheit der Hauptstadt aufgrund der Zentralplanung ist aber nur die eine Seite. Die planwirtschaftliche Konzentration von kulturellen Ressourcen hat nicht nur das Ungleichgewicht regionaler Kulturentwicklung auf Kosten der Schwächung des lokalen Kulturlebens zur Folge. Gleichzeitig führt sie auch zur Homogenisierung und Hierarchisierung der kulturellen Produktion, die strukturell immer vom Zentrum in die Peripherie abgelaufen ist. Dass sich die Künstler in Beijing konzentriert hatten, lag meines Erachtens an der hierarchischen Ordnung des Kultursystems selbst. Als Produkt des Systems waren sich die »freien Künstler« dessen sehr bewusst. Die Xingxing-Künstler wählten die Grünanlage des National Museum of Art als ihren ersten Ausstellungsort aus und in diesem Museum war auch ihre zweite Ausstellung beherbergt. Auch das »85 New Wave« verfolgte intensiv eine Taktik, den kulturpolitisch wirksamsten Ort – wieder das National Museum of Art in Beijing – zu erobern, und genau an diesem Ort sein Endpunkt kam. Die »85 New Wave« war eigentlich eine landesweite Kunstbewegung, die um mehrere Städte und lokale Kunstzeitschriften herum multipolar in Erscheinung trat.<sup>33</sup> Doch ihr Trendbarometer war in der Tat die Beijinger Kunstzeitung *Zhongguo Meishu Bao*. Die Kunstzeitung war 1985 gegründet und 1989 durch offizielle Konsolidierung eingestellt worden, was zeitlich den Beginn und das Ende der Kunstbewegung markiert.<sup>34</sup> Dass »Mangliu« als beispiellose, aber frische Lebensweise der freischaffenden Künstler verstanden wurde, ging auch auf den Einfluss der Kunstzeitung zurück. Die Journalistin Chen Weihe aus der Redaktion hatte 1988 als Erste über solche Menschen berichtet und den Begriff »Mangliu-Künstler« verwendet (Abb. 21 rechts).<sup>35</sup> Im Dezember 1989, als

---

32 Vgl. Wang Jifang, 1. Kapitel.

33 Die Künstlergruppen verstreuten sich über das ganze Land. Zu den wichtigen Zentren zählten u. a. Beijing, Hangzhou, Nanjing und Wuhan. Unter den führenden Kunstzeitschriften waren *Zhongguo Meishu Bao* (Beijing), *Xin Meishu* (Hangzhou), *Jiangsu Huakan* (Nanjing) und *Meishu Sichao* (Wuhan).

34 Zur Geschichte der Kunstzeitung siehe Liu Xiaocun.

35 Siehe Chen Weihe. Die Bezeichnung »Mangliu-Künstler« wurde geprägt von Wen Pulin, einem der frühesten künstlerischen »Mangliu«. Wen Pulin studierte 1981–1985 Kunstgeschichte an der



Abb. 22

Gruppenfoto Yuanmingyuan, 1995. Foto: Hu Min.

die Kunstzeitung abgelöst wurde, nahmen auch einige der Zeitungsmitarbeiter, wie Shi Ruo, Tian Bin und Li Xianting, das Mangliu-Leben selbst in Angriff. Ihre gewählten Lebensorte – das Dorf Fuyuanmenxi in Yuanmingyuan und Xiaopu in Songzhuang – wurden später zu zwei der namhaftesten Sammelpunkte von »Mangliu-Künstlern«, nämlich das sogenannte »Künstlerdorf Yuanmingyuan« und das »Künstlerdorf Songzhuang«.<sup>36</sup>

Freilich hat Beijing, das Politik- und Kulturzentrum des Landes, eine »kulturelle Überlegenheit«. Zumindest in der frühen Reformphase waren hier die Möglichkeiten, alternativ zu leben, viel größer als in Orten und in Provinzen, in denen eine konservative Atmosphäre herrschte, die durch langjährige Abgeschlossenheit geprägt wurde. Das steht aber ironischerweise im Zusammenhang mit ihrem institutionellen Vorteil, nämlich: hier versammelten sich die meisten ausländischen Botschaften, Vertretungen, Niederlassungen sowie Kulturtouristen und Austauschstudenten. Der Informationsaustausch zwischen In- und Ausland fiel hier wesentlich leichter als in den Provinzen. Noch entscheidender war zu jener Zeit, in der es keinen einheimischen Kunstmarkt gegeben hatte, diese Gruppe von Ausländern als den wichtigsten bzw. einzigen Kunstkäufern. Garantiert war das zwar keineswegs, weil diese Gruppe meistens aus Sympathie nur gelegentlich etwas für neue Kunst Chinas ausgab – das Elend, in das sich

---

Zentralakademie der Künste und war 1985–1987 an der Zentralakademie des Theaters als Dozent tätig. Zwischen 1987 und 1989 lebte er in einem Dorf in Yuanmingyuan. Zur selben Zeit wohnten dort auch Hua Qing, Zhang Dali, Wang Deren, Mo Shen und Zhang Nian usw., die ein freikünstlerisches Leben führten. Als ihn 1987 die Journalistin Chen Weihe beim Interview fragte, wie man diese Künstler benennen könnte, antwortete Wen Pulin spontan mit »Mangliu-Künstler«. Siehe dazu Yang Du.

36 Zuerst zog Shi Ruo, zusammen mit Fang Lijun, Yang Maoyuan u. a., ins Dorf Fuyuanmengxi. Anfang 1990 kamen auch Ding Fang, Yi Ling, Zhang Huiping u. a. hinzu. Li Xianting war einer der Ersten, die Anfang 1994 auf der Suche nach einer neuen Bleibe das Dorf Songzhuang in der Kreisstadt Tongxian entdeckt hatten.

die »Mangliu-Künstler« für ihre Selbstständigkeit begeben hatten, wirkte rührend und mit-leiderregend zugleich. Dennoch, in den Jahren um das Tiananmen-Massaker stellte diese Beziehung zu Ausländern den einzigen Ausweg der »Mangliu-Künstler« dar, um zu überleben und ihren freikünstlerischen Traum zu realisieren. In so einem politischen und sozioökonomischen Kontext blieb die Rolle der »Mangliu-Künstler« sehr schwach, ohne gesellschaftliche Anerkennung oder Selbstbestätigung.<sup>37</sup> Es war nicht zufällig, dass viele von ihnen den gleichen Weg gingen wie die Xingxing-Künstler und aus dem eigenen Land flüchteten, während zugleich weitere Künstler nach Beijing kamen, um ihnen zu folgen.

Zwischen Ende der Achtzigerjahre und dem Beginn der Neunzigerjahre konzentrierten sich die »Mangliu-Künstler« in den Bauerndörfern um Yuanmingyuan, den verfallenen Kaiserpark aus der Qing-Dynastie, der unweit der Peking-Universität und der Tsinghua-Universität liegt. Diese Existenz wurde in den Massenmedien als künstlerisches Idyll zur Kenntnis genommen. Der Begriff »Künstlerdorf« war damit entstanden, der anfänglich immer mit »Yuanmingyuan« verbunden war – »Yuanmingyuan« stand hier implizit für »idyllisches Leben auf der Ruine«.<sup>38</sup> Ein Image, das aber nicht nur als mediale Projektion zu verstehen war. Tatsächlich war das »Künstlerdorf Yuanmingyuan« eine außergewöhnliche Existenz. Während sich die Gesellschaft noch nicht von den Folgen des Tiananmen-Massakers erholt hatte, kam hier eine »Party-Kultur« auf: Die Yuanmingyuan-Künstler trafen oft mit den Ausländern zu Essen und Tanz zusammen und organisierten gemeinsam Ausstellungen im Yuanmingyuan, in den Hotels, in denen die Ausländer wohnten, und sogar im Ausland.<sup>39</sup> Dass die Yuanmingyuan-Künstler solchen Zugang zur Außenwelt hatten, war weder für die normalen Stadtbewohner noch für andere »freie Künstler« denkbar – man braucht nur an die damaligen »Apartment-Künstler« zu denken. Obwohl das tatsächliche Mangliu-Leben bohémisch war, stimmte das Selbstbewusstsein der Yuanmingyuan-Künstler mit der medialen Romantisierung überein. In

37 Vgl. den Dokumentarfilm *Liulang Beijing* (流浪北京, Bumming in Beijing) von Wu Wenguang aus den Jahren 1988–1990. Das herumirrende Leben von »Mangliu-Künstlern« wie Zhang Dali, Zhang Xiaping, Gao Bo und Zhang Ci wurde dabei zum ersten Mal dokumentiert. Vgl. auch Lü Peng/Yi Dan, S. 271–280.

38 Vgl. dazu »Yumingyuan feixu shang de yishu cunluo« (Das Künstlerdorf auf der Ruine von Yuanmingyuan). In: *Zhongguo Qingnian Bao* (China Youth Daily), 24.05.1992.

39 Im Dezember 1991 fanden zwei Gruppeausstellungen der Yuanmingyuan-Künstler im Heping Hotel und Dayuan Hotel statt, im Mai 1992 die »Ausstellung der Neuen Zeit« mit sechs Yuanmingyuan-Künstlern im Youyi Hotel und im Juni die mit vier Künstlern in der Beijinger Musikhalle. Im September gab es die »Ausstellung der Yuanmingyuan-Künstler aus China« in Brüssel. Die Yuanmingyuan-Künstler organisierten außerdem zwei Freiluft-Ausstellungen, im Sommer 1992 jeweils im Yuanmingyuan und auf dem Campus der Peking-Universität. Zudem waren Yuanmingyuan-Künstler wie Fang Lijun, Wang Yin, Yue Minjun, Yang Shaobing und Wang Jingsong an der Ausstellung »China's New Art: post 1989« beteiligt, die zwischen 1992 und 1993 im englischen Sprachraum gezeigt wurde.

dem 1992 vom Künstler Wang Qiuren poetisch verfassten »Manifest der freien Künstler des Künstlerdorfs Yuanmingyuan« findet sich der folgende Satz, voll von Stolz und Zuversicht:

Am Horizont der Morgendämmerung geht die Sonne auf, die uns unseren geistigen Weg leuchtet. Auf der chinesischen Erde, in einem alten und verfallenen Park, ist eine neue Lebensform geboren!<sup>40</sup>

Das war das erste Mal, dass geistige Freiheit mit einer konkreten Lebensform – dem Leben als freier Künstler – in Verbindung gesetzt wurde. Es ist nachvollziehbar, dass ausgerechnet zu dieser Zeit so viele junge Künstler ihre Danwei verließen und aus allen Provinzen der »Mangliu-Gemeinschaft« zuströmten. Dazu zählten auch Musiker, Dichter und liberal Gesinnte unterschiedlicher beruflicher Provenienz.<sup>41</sup> Laut dem Künstler Guo Xinping (Alias: Yi Ling), ehemaliger »Dorfvorsteher«, lebten im Künstlerdorf zwischen 1993 und Anfang 1994 etwa 200 Künstler, was den Höhepunkt der Entwicklung darstellte.<sup>42</sup> Der Künstler Zhong Tianbing sammelte 2005 jedoch über 300 Namen von Künstlern, die zwischen 1991 und 1995 einmal in Yuanmingyuan gewohnt hatten.<sup>43</sup> Zahlreiche Erinnerungen und Interviews, die in den letzten Jahren erschienen, verwiesen gemeinsam auf die Großartigkeit der Zeit von 1993 bis 1994: Reporter, Käufer, Kunstinteressierte, Wohnungssuchende und Besucher kamen ununterbrochen hierher und verweilten neben arbeitenden Künstlern in einem so kleinen Dorf, das nur aus 406 Familien bestand; jede Familie hatte zumindest einen Mieter, und manche zogen sogar aus, um ihre Häuser komplett zu vermieten; Restaurants und Kioske waren entstanden ...<sup>44</sup>

Diese Szene erregte unvermeidlich die Aufmerksamkeit der Behörde, allerdings nicht nur wegen des Delikts »wider die guten Sitten« zu handeln, dessen die Künstler beschuldigt wurden, so die offizielle Diktion, sondern weil in ihren Augen die mobilen Massen ein Unruheherd

---

40 Zitiert aus Yang Wei (2005), S. 12–13.

41 Diese Neuankömmlinge sind, Li Xianting zufolge, die dritte Generation von »Mangliu-Künstlern«, die, im Unterschied zu Xingxing-Künstlern und zu den von »85 Neue Welle«, viel stärker von ihrem Zusammenleben geprägt waren. Vgl. dazu Wang Jifang, S. 47–49.

42 Siehe die persönliche Erinnerung von Yi Ling an Yuanmingyuan. URL: <http://info.bjnews.com.cn/news/2009/0812/83.shtml> (aufgerufen am 23.4.2012).

43 Er erstellte eine »Namenliste der Yuanmingyuan-Künstler«, die zuerst 2005 auf der Webseite *paintervillage.net.cn* veröffentlicht wurde. Eine revidierte Version war 2008 auf seiner eigenen Webseite *www.tianbingart.com* (zurzeit geschlossen) zu sehen. Eingetragen wurden darauf nur diejenigen, die zwischen 1991 und 1995 eingezogen waren, d. h. der Auszug der Künstler wurde nicht berücksichtigt.

44 Vgl. Yang Wei (2005), S. 14–15.

waren, besonders wenn sie sich an einem Ort versammelt hatten.<sup>45</sup> Von 1994 bis 1995 fand in Beijing die Säuberungskampagne durch die Polizei statt, gezielt auf alle Sammelpunkte von »Mangliu« gerichtet, darunter das »zhejiangcun« (Sammelpunkt von Wanderarbeitern aus der Provinz Zhejiang), »lajicun« (Sammelpunkt von Wanderarbeitern, die in der Stadt Müll sammeln) und auch Künstlerdörfer wie Yuanmingyuan und Dongcun.<sup>46</sup> Nach ihrer Zwangsauflösung waren »Mangliu-Künstler« zuerst verstreut, meistens aber ins weiter abgelegene Land wie Xiangshan und Dong-Bahe geflüchtet, um sich der eingehenden Hukou-Kontrolle zu entziehen. Ein Teil von ihnen folgte den Künstlern Fang Lijun, Wang Qiang, Zhang Huiping und Yue Minjun, die schon Anfang 1994 in die Dorfgemeinde Songzhuang in der Kreisstadt Tongxian umgezogen waren.<sup>47</sup>

Tongxian, heute der Beijinger Stadtbezirk Tongzhou, war ein ländlicher Grenzkreis zwischen Beijing und der Provinz Hebei. Da die geografische Lage eine Grauzone der Hukou-Kontrolle darstellte, wurde Tongxian zum idealen Zufluchtsort für die »Mangliu-Künstler«. Bis 1997 bildete sich hier das »Künstlerdorf Songzhuang« langsam heraus, das, um das Dorf Xiaopu als Zentrum herum, aus einem Dutzend von Bauerndörfern in einem Umkreis von etwa 10 Quadratkilometern bestand, einschließlich der Wohnsiedlung Binghe Xiaoqu in der Kreisstadt.<sup>48</sup> Diese dezentralisierte Form des Zusammenlebens der »Mangliu-Künstler« hatte meh-

---

45 Das Delikt bezog sich vor allem auf drei sicherheitsrelevante Vorfälle. Zum einen auf das sogenannte Yan-Zhengxue-Ereignis: Der Yuanmingyuan-Künstler Yan Zhengxue wurde 1993 einmal von der Polizei festgenommen, weil er keinen Ausweis dabei hatte, und ins Untersuchungsgefängnis geschickt. Er hatte dann die Polizeistelle bei Gericht verklagt und forderte eine Entschuldigung. Eine Mediensensation damals, die eine öffentliche Diskussion um die willkürliche Polizeigewalt und das Rechtssystem Chinas auslöste. Im April 1994 nahm die Polizei ihn wieder fest und brachte ihn wegen angeblichen Diebstahls vor Gericht. Zum Zweiten war es der bekannte »Pinkel-Fall«: Der betrunkene Künstler Zhang Dong hatte im Mai 1995 in einem Dorffestaurant vor versammelter Mannschaft auf den Esstisch gepinkelt, was eine öffentliche Prügelei zur Folge hatte. Zum Letzten war es das »Ereignis von Ma Liuming und Zhu Ming« im Künstlerdorf Dongcun: Am 12. Juni 1994 wurden die beiden Künstler während ihrer Nackt-Performance in Dongcun festgenommen. Die Polizei erhob daraufhin Anklage gegen die Künstler wegen eines Pornoverbrechens. In der Tat wurden die beiden aber nicht ins Untersuchungsgefängnis geschickt, sondern ins »shourongsuo« (收容所, Auffanglager von »Mangliu«) in der Kreisstadt Changping, von wo aus sie nach dreimonatiger Zwangsarbeit in ihre Hukou-Sitze zurückgeschickt wurden. Zum letzteren Ereignis siehe Li Xianting/Hu Yingshi.

46 In den frühen Neunzigerjahren gab es in Beijing mehrere Säuberungen. Ihr Höhepunkt war im Sommer und Herbst 1995. Alle »Mangliu« wurden ins Auffanglager gebracht und zu ihren Hukou-Standorten zurückgeschickt. Die »Mangliu-Künstler« wurden auf die gleiche Weise behandelt. Die Zwangsauflösung des Künstlerdorfs Dongcun erfolgte 1994. Das Dorf Yuanmingyuan wurde im November 1995 komplett »gesäubert« – zu dieser Geschichte machte 1995 Hu Jie einen Dokumentarfilm mit dem Titel »Die Yuanmingyuan-Künstler«.

47 Siehe dazu die Erinnerung von Li Xianting (1999).

48 Laut der »Namensliste der Songzhuang-Künstler«, die 2008 von Zhong Tianbing, Yan Zi und Wu Zhenhuan zusammengestellt wurde, gab es 1997 etwa 66 Künstler. 20 davon wohnten aber im

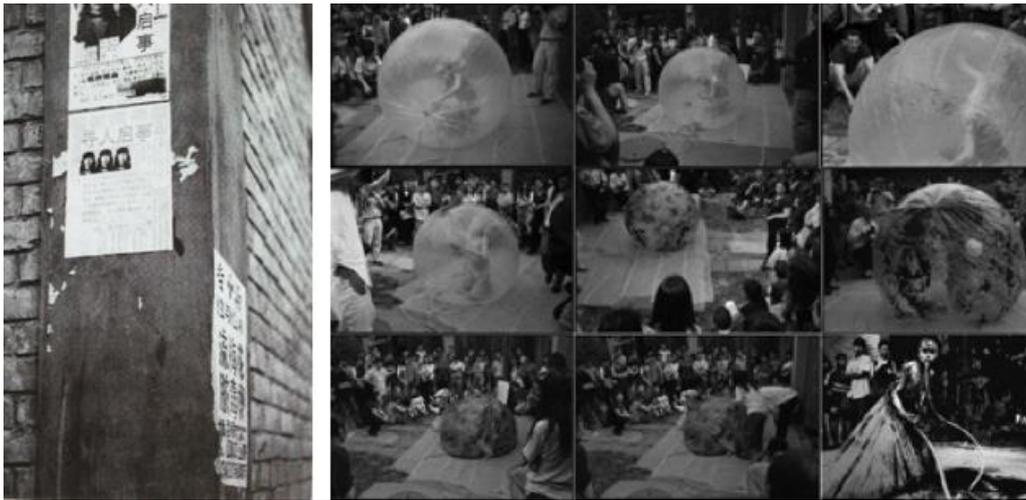


Abb. 23

Links: Zhu Fadong, *Missing Person Notices*, Performance, 1993. Foto: Zhu Fadong; rechts: Zhu Ming, *Mar 8, 1999 NO: A*. Performance im Zhongshan-Park Beijing, 1999. Quelle: zhumingart.com.

rere sachliche Gründe. Zum einen traf die Stadtflucht der »Mangliu-Künstler« mit der Landflucht der Dorfbewohner zeitlich zusammen, womit leer stehende Bauernhäuser leichter zu finden waren. Zum anderen blieb im Land die Hukou-Kontrolle zwar relativ locker, aber noch immer aktuell, und die Künstler hatten bis 1998 überhaupt kein Recht darauf, eine vorläufige Meldebescheinigung zu beantragen. Beispielhaft ist dafür das Dorf Xiaopu, dessen Dorfvorsteher, Cui Dabai, sich schon seit 1996 weigerte, weitere Künstler aufzunehmen.<sup>49</sup> Denn er hatte bei der lokalen Polizeistelle die Verantwortung übernommen, für die öffentliche Sicherheit des Dorfs zu sorgen, indem er mobile Dorfbewohner unter Beobachtung stellte und die Anzahl der Fremden verringerte. Schließlich waren die Dörfer in Songzhuang typisch für traditionelle nordchinesische Bauernsiedlungen: Häuser lagen nicht direkt nebeneinander, sondern waren durch Mauern, tiefe Innenhöfe und Äcker voneinander getrennt. Das kam den Bedürfnissen der Künstler entgegen, die nämlich sowohl nach außen als auch voneinander Abstand nehmen, zugleich aber weiter bei der Gemeinschaft bleiben wollten. Mit anderen Worten, diese Art des dezentralisierten Wohnverhältnisses entspricht der sachlichen wie auch psychologischen Abwehrmaßnahme der Künstler, möglichst keine Aufmerksamkeit zu erregen.

---

Dorf Xiaopu und der Rest verstreut in den Dörfern der Umgebung. Siehe Zhong Tianbing/Wu Zhenhuan/Yan Zi.

49 Zum Beispiel Yang Wei, der im Herbst 1996 auf Wohnungssuche ins Dorf Xiaopu kam, nachdem er Yuanmingyuan verlassen und für ein Jahr in einem kleinen Dorf in der Nähe der Tsinghua-Universität gewohnt hatte. Da die Dorfverwaltung seinen Mietvertrag ablehnte, wendete er sich an das Dorf Daxingzhuang, in dem damals als einziger Künstler Lu Lin wohnte. Siehe dazu Yang Wei (2012).

Im Vergleich zu Yuanmingyuan war das Künstlerleben in Songzhuang friedlicher und viel idyllischer. »Offenes Flussbett, endlose gelbe Erde«, »traditionelle grüne Backsteine und graue Dachziegel und Gitterfenster« ... das war die winterliche Landschaft in Songzhuang, die Li Xianting nach seinem ersten Besuch im Januar 1994 schilderte.<sup>50</sup> Die Erinnerung des Künstlers Yue Minjun war jedoch ganz anders: Die Landschaft war voller »Abfälle«, »Staub« und von »Verwahrlosung« geprägt.<sup>51</sup> Zur Geltung kommt bei dieser Abweichung ganz allgemein der widerspruchsvolle Gemütszustand von »Mangliu-Künstlern«, die ohne Weiteres zur Stadtflucht gezwungen wurden. Die Flucht konnte, wie z. B. für Li Xianting, bedeuten, »sich aus der Welt zurückzuziehen«, eine Selbstverwirklichung nach dem Ideal der traditionellen Literaten; für die meisten Songzhuang-Künstler hingegen bedeutete sie eine tatsächliche Selbstexilierung, die von Einsamkeit, Verwirrung und Verlust begleitet war, wie z. B. beim Künstler Yang Wei, der sich an das Leben in Songzhuang einmal so erinnerte:

Vom Sommerende 1996 bis Herbst 1999 habe ich für drei komplette Jahre in Songzhuang gewohnt. Das war wie in einem Meer des Stillstands. Obwohl die chinesische Gesellschaft sich unglaublich schnell und ständig veränderte, geriet das Meer nicht in Bewegung. Songzhuang war ganz in eine eigene Welt versunken. Zwischendurch kamen die Mitarbeiter aus der Sicherheitsbehörde zur Prüfung. Sie klopfen ab und zu an die Tür. Aber die lokalen Beamten und Dorfbewohner nahmen uns schon aus eigenem Interesse in Schutz. Die Künstler wurden hier endlich sesshaft. Doch befanden sie sich im Abseits, weit entfernt vom Zentrum des Zeitalters. Das machte einige Künstler depressiv [...]. Diese Zeiten waren auch die Talsohle meines Lebens. Abgeschottet von der Großen Gesellschaft, fühlte ich mich von der Welt vergessen. Oft traf ich mich mit meinen Künstlerfreunden und versuchte, den Kummer in Alkohol zu ertränken. Aber der Kummer wurde immer größer und drang mit dem Alkohol in den ganzen Körper. Das war wie eine Infektionskrankheit, die sich unheilbar unter uns ausbreitete. Aus der tiefen Hoffnungslosigkeit heraus entschloss ich mich dann im Herbst 1999, aus Songzhuang in die Stadt Tongxian zu ziehen.<sup>52</sup>

Wer die Entmutigung als Gesamtzustand chinesischer Kunstentwicklung der Neunzigerjahre zur Kenntnis nimmt, erkennt in »Songzhuang« auch eine räumliche Metapher. Was dabei veranschaulicht wird, ist nicht nur die gesellschaftliche Diskriminierung von »Mangliu-Künstlern« als sozialer Gruppe, sondern auch die Realität der doppelten Vergessenheit: Sowohl vonseiten der Regierung als auch in der Kunstszene, in China wie auf internationaler Ebene, gerieten die »Mangliu-Künstler« schnell in Vergessenheit, während die Marktwirtschaft in China und der internationale Wettlauf um den chinesischen Markt sich mit voller

---

50 Siehe Li Xianting (1999).

51 Siehe Yang Wei (2012).

52 Zitiert auch Ebd.

Kraft entfalteteten. Abgesehen von einigen wenigen »Mangliu-Künstlern«, den Vertretern des »Zynischen Realismus« und des »Polit-Pop«, die in ihrer Yuanmingyuan-Zeit schon international bekannt wurden, blieb der größte Teil von ihnen von der ganzen Entwicklung ausgeschlossen und lebte von einem harten Brot. So engagierte sich Li Xianting, einstiger »Vater der Avantgarde«, zunehmend über künstlerische Betreuung hinaus für die Solidarität der »Mangliu-Gemeinschaft«. Besonders nachdem seine Familie 2000 hier ansässig geworden war, wandelte sich seine Rolle schlicht zum »xiangshen« (乡绅, hochgeachteter konfuzianistischer Landesgelehrte).<sup>53</sup>

In der Erinnerung der Songzhuang-Künstler dauerte diese Situation bis zu den Jahren 2000 und 2001, in denen das Künstlerdorf langsam in die Öffentlichkeit zurückkehrte. Die Wende zeichnete sich bei der dritten Shanghai-Biennale 2000 und der anschließenden, weitreichenden Diskussion um aktuelle Kunstexperimente und ihre Institutionalisierung ab. Die Songzhuang-Künstler versuchten damit ihre Identität kunsthistorisch wie auch sozioökonomisch zu konstruieren, wobei »Künstlerdorf Songzhuang« als Community aller »freien Künstler« verstanden wurde. Seit 2006, dem Jahr, in dem Songzhuang zur offiziellen Konzentrationszone der Kulturellen Kreativindustrie Beijings ernannt wurde, findet das »Songzhuang Culture Art Festival« (im Folgenden: Songzhuang-Festival) unter der Schirmherrschaft der lokalen Regierung jährlich statt. In das Festivalprogramm wird eine Reihe von künstlerischen Initiationen aufgenommen. Songzhuang erfährt dadurch einen großen Zustrom von Künstlern. Der »Namensliste der Künstler in Songzhuang und seiner Umgebung 1994–2009« (ein Projekt, initiiert von Zhong Tianbing, Wu Zhenhuan und Yan Zi im Jahr 2008) ist zu entnehmen: Die Anzahl von Künstlern beträgt Anfang 2009 zusammen genommen bereits 794, Ende 2004 waren es noch 353 gewesen.<sup>54</sup> D. h. das Künstlerdorf brauchte zehn Jahre, um anzahlmäßig einem Vergleich mit dem Künstlerdorf Yuanmingyuan im Jahr 1993 standzuhalten, während für die Verdoppelung nach 2004 nur die Hälfte der Zeit nötig war. Der Kurator Zhang Haitao führte 2008 eine Feldforschung zur Lebenssituation der Songzhuang-Künstler durch. Seinem Ergebnis nach lebten 2008 in der ganzen Umgebung von 22 Dörfern etwa 3000 Künstler, inklusive der Familienmitglieder der Künstler, die beruflich nichts mit Kunst zu tun hatten.<sup>55</sup>

---

53 Er hat selbst bekannt, sein Hauptanliegen in Songzhuang sei der Versuch, durch den Aufbau einer »Songzhuang-Community« die hier ansässigen Künstler aus der Ausweglosigkeit herauszuholen. Vgl. Li Xianting (2006).

54 Siehe Zhong Tianbing/Wu Zhenhuan/Yan Zi.

55 Vgl. Zhang Haitao.

Laut der Statistik des ersten Songzhuang-Festivals gab es 2006 etwa 300 Künstlerfamilien, die in diesem Umkreis sesshaft geworden waren. Mit »sesshaft« war gemeint, dass diese Künstlerfamilien Bauernhäuser, statt sie kurzfristig anzumieten, gekauft hatten. Diese dezentralisierten und komplizierten Wohnverhältnisse unterschieden sich von Yuanmingyuan, wo sich die »Mangliu-Künstler« als Einzelne konzentriert hatten. Offensichtlich steht der Begriff »Künstlerdorf« in seiner Spätentwicklung im 21. Jahrhundert eher für eine Urbanisierungserscheinung: Die Umsiedlung von Menschen läuft parallel in beide Richtungen, ins Land oder in die Stadt, ab, während der Chaiqian-Prozess in städtischen Räumen überall stattfindet. Vor diesem Hintergrund tritt das Urteil über die »Mangliu« als eine aus politischen oder Sicherheitsgründen aus der Stadt vertriebene soziale Gruppe – ohne Danwei, Hukou und Festgehalt – langsam außer Kraft. An seine Stelle tritt »Beipiao« als aktuelle Bezeichnung für die in Beijing Umherziehenden, die aber in einem neuen urbanen Milieu leben und arbeiten.

»Beipiao« ist wie »Mangliu« ein Migrationsphänomen, eingebettet aber in unterschiedlichen Kontexten der Gesellschaftstransformation. Ab Mitte der Neunzigerjahre vertieft sich die Reform der Arbeitsstruktur durch Einführung von befristeten Arbeitsverträgen, damit das lebenslange Arbeitsverhältnis des sozialistischen Chinas zu einem Ende kommt. Dafür haben die offiziellen Medien so intensiv Propaganda betrieben, dass eine bestimmte Atmosphäre in der Gesellschaft hervorgerufen wurde: Arbeitslosigkeit war als neuer Anfang hoch geschätzt, da man sich aus eigener Kraft emporarbeitete, um die Belastungen für den Staat zu verringern.<sup>56</sup> Vor diesem Hintergrund bekommt das Wort »Beipiao« einen positiven Sinn und bezieht sich nicht mehr auf eine verlorene Generation in Lebensnot, sondern vielmehr auf eine soziale Gruppe, die sich im Vertrauen auf die eigene Kompetenz ihre Zukunft aufbaut. Parallel dazu öffnet sich der Immobilienmarkt durch Abschaffung des Zuweisungssystems von Arbeitsstellen und Wohnungen. Nicht anders als die Arbeitslosen und Zuwanderer sind einheimische Arbeitnehmer, unabhängig von ihren Arbeitsverhältnissen, in die neugebauten Wohnungen des Freimarktes untergebracht, die entweder von ihren Arbeitgebern oder von ihnen selbst gekauft oder gemietet wurden. Es gibt in dieser Hinsicht keinen großen Unterschied mehr, ob man Danwei und eine Arbeitsstelle hat oder nicht. Für die »Beipiao-Künstler«, meistens junge Hochschulabsolventen, die von der Last der Geschichte der Achtzigerjahre unberührt sind, stellt der Immobilienboom einen neuen Raum dar, in dem sie ein alternatives Leben auspro-

---

56 1997 hat CCTV (China Central TV) öffentlich Reklame für die Politik der Arbeitsreform mit dem Slogan »Wiedereingliederung durch Selbstständigkeit« gemacht. Ein Lied mit dem Titel »Congtougou zailai« (从头再来, wieder von vorn anfangen) verbreitete sich damit über das ganze Land. Es lautete: »Im Angesicht von Erfolg oder Misserfolg ist das Leben nur heldenhaft, wenn man wieder von vorne anfängt [...]«

bieren können: nämlich das Leben als »freie Künstler«, statt in Dörfern am Rande der Stadt, in urbanen Räumen zu führen. Sie wenden sich gerne den neu gebauten Wohnungen und den vor dem Abriss stehenden Häusern zu, die infolge des Chaiqian-Prozesses überall in der Stadt existieren. Allein vom Wohnverhältnis her sind die »Beipiao-Künstler« wesentlich von dem Urbanisierungsprozess betroffen, während die aufs Land geflüchteten »Mangliu-Künstler« ihren Gemeinschaftssinn in einem dörflichen Milieu pflegen können. Dieser Unterschied spiegelt sich auch in der Art und Weise ihrer Gemeinschaftsbildung und in ihren Kunstpraktiken wider (vgl. dazu der folgende Abschnitt dieses Kapitels).

Diese Bezeichnungswandlung von »freien Künstlern« zeigt, dass die chinesische Gesellschaft im Zuge der marktwirtschaftlichen Entfaltung immer offener und liberaler geworden ist. Der diskriminierende Begriff »Mangliu« bezieht sich tatsächlich auf die prekären Lebensverhältnisse dieser Künstler, die kollektiv keinen Sozialstatus besitzen – Exil im Ausland oder im eigenen Land war eine unausweichliche Konsequenz ihrer damaligen Ausweglosigkeit, wenn sie ihre Künstlerkarriere nicht aufgeben wollten. Das Wort »Beipiao« trägt zwar die Bedeutung der (städtischen) Bodenlosigkeit, allerdings hat es nichts mehr mit der realen Lebenssituation der Künstler zu tun, sondern beschreibt vielmehr ihre gemeinsame psychische Erfahrung im Rahmen einer vergrößerten Kunst- und Lebensfreiheit in der Hauptstadt, die, wie das Wort »piao« (漂, driftend) andeutet, Angst und Hoffnung zugleich einzuflößen scheint. Der wichtigste Grund dafür ist, dass zum einen seit dem Ende der Neunzigerjahre die Hukou-Kontrolle langsam gelockert wurde, wenn eine »schwarze« Bleibe auch immer noch mit Bußgeld und Ausweisung bestraft werden konnte;<sup>57</sup> zum anderen ist es für sie auch leichter geworden, Arbeit zu finden, Werke auf den Markt zu bringen oder an Ausstellungen teilzunehmen. Mit anderen Worten, sie werden als Freiberufler zunehmend von der Gesellschaft akzeptiert, womit sie von einer erfolgreichen Zukunft als »freie Künstler« träumen können. Dafür spielen die Erfolgsgeschichten ihrer »Mangliu-Vorgänger«, wenn diese auch nur selektiv in der Mainstream-Berichterstattung auftauchen, eine wichtige Rolle. Der Wind hat sich gedreht: Heute gelten die offiziellen Künstler als künstlerische »Amateure«, weil sie als Angestellte nicht hauptsächlich von ihrer Kunst leben und, zumindest auf dem internationalen Kunstmarkt, keine Profistellung haben. Mit dem Anbruch des 21. Jahrhunderts lässt sich »Beipiao« als ein wichtiges soziales Phänomen beobachten, zahllose junge Leuten, die sich keinem

---

57 Es ist eine Wechselbeziehung zwischen dem Phänomen »Beipiao« und der Lockerung des Hukou- und Danwei-Systems zu beobachten. Die Lockerung kann als erzwungene Reaktion vonseiten der Regierung auf die landesweite Migrationsströmung verstanden werden, während die Fortdauer des starren Hukou- und Danwei-Systems die Ursache dafür ist, die Arbeitsmigration in Beijing weiterhin als »Beipiao« zu bezeichnen.

Danwei mehr unterordneten, strömten aus allen Richtungen in die Hauptstadt, nur um ihre persönlichen Träume zu verwirklichen. Dazu gesellten sich noch die sogenannten »Haigui«. Wie im zweiten Kapitel beschrieben, stehen hier die »Haigui«-Künstler, im Vergleich zu »Beipiao«-Künstler, für eine umfassende Gruppe von globalisierten »freien Künstlern«, die Ausländer in China inbegriffen.

### 3 DAS ATELIER-ZEITALTER

In der zweiten Hälfte der Neunzigerjahre, während sich immer mehr chinesische Künstler durch China thematisierende Großausstellungen international durchsetzten, boomten im Inland die künstlerischen Experimente mit neuen Medien wie Video, Performance, Fotografie und Installation sowie auch digitalen Medien. Da diese mit der kuratorischen Praxis einhergegangen waren, wird diese Zeit auch »Experimentelle Ausstellung« genannt. Aufgrund der fehlenden Ausstellungsinstitutionen auf dem chinesischen Festland verblieben diese Praktiken aber im »Underground« oder besser: in den sogenannten »alternative spaces«, die im Zuge der Urbanisierung und der marktwirtschaftlichen Entwicklung entstanden: im Ausland, im Internet, in avantgardistischen Kunstpublikationen (Ausstellungen in Papierform), privaten Wohnungen, auf Baustellen, in ungenutzten Stadtteilen und kommerziellen Räumen wie Restaurants und Kneipen, die provisorisch dafür genutzt wurden.<sup>58</sup> Um die Jahrtausendwende war das »Site«-Bewusstsein der Künstler und Kuratoren, oder in den Worten Feng Boyis: das Bewusstsein von »Arbeit vor Ort«, zunehmend zu beobachten.<sup>59</sup> Die multimedial und temporär konzipierten Ausstellungsprojekte erfolgten dann immer bewusster in Bezug auf die fragmentarischen, aber konkreten urbanen Orte, die sich im Wandel befanden. Mit diesem Raumzugriff eröffnete sich ein Freiraum für die Künstler, sich mit dem aktuellen gesamtgesellschaftlichen Transformationsprozess auseinanderzusetzen. Das trug dazu bei, dass die Kunstexperimente an öffentlichem Interesse gewannen und ihren Status im »underground« auflösten.

Diese Tendenz kündigte sich durch die dritte Shanghai-Biennale 2000 im Shanghai Art Museum an. Zum ersten Mal ließ sich die Experimentelle Kunst von offizieller Seite nicht mehr als marginal und lokal darstellen, sondern als Teil der globalen Gegenwartskunst, die in Verbindung zur Stadtentwicklung – dem Selbstverständnis der Stadt Shanghai als Weltmetropole – gebracht wurde. Das Thema dieser Biennale war ausdrücklich: »Shanghai Spirit«, auf Chinesisch

58 Vgl. dazu Wu Hong (2002a), S. 83–84.

59 Vgl. Feng Boyi: »Shengcun henji de henji: guanyu ›shengcun henji – 98 zhongguo dangdai yishu neibu guanmozhān‹ de yizhong miaoshu«. In: Feng Boyi (1998), S. 9.

sisch heißt das »Shanghai – Haishang« (上海—海上, Shanghai – Übersee). Diese Absicht der Shanghaier Regierung löste unausweichlich eine Kontroverse aus. Ai Weiwei und Feng Boyi organisierten sogar eine parallel laufende Gegenausstellung namens »fuck off« (2000), um diesen Standpunkt demonstrativ abzulehnen.<sup>60</sup> Doch hat die damalige Biennale eine historische Bedeutung: Die Experimentelle Kunst, so der Konsens, gewann in China an Legitimität. Das war das erste Mal, dass die Biennale nicht von systeminternen Künstlern und Kulturbeamten geleitet wurde, sondern von Hou Hanru und Toshio Shimizu, zwei international aktiven »unabhängigen Kuratoren«. Darüber hinaus hatten »freie Künstler« zum ersten Mal die Gelegenheit, ihre Experimente mit neuen Medien gemeinsam mit internationalen Künstlern im eigenen Land zu präsentieren. Räumlich gesehen verlagert sich die Experimentelle Kunst vom »Apartment« und »Künstlerdorf« nun ins Museum bzw. in die offiziellen Ausstellungsinstitutionen. Das »Museum Age« wird eröffnet, was die Aufbruchzeit der Gegenwartskunst und, Gao Minglu zufolge, das Ende der Avantgarde-Kunst in China bezeichnet.<sup>61</sup>

Vor diesem Hintergrund ist nachvollziehbar, dass um die Jahrtausendwende das Raumbedürfnis bzw. »Atelierbewusstsein« der Künstler in Erscheinung trat. Die Künstler suchten, in Reaktion auf zunehmende Ausstellungseinladungen aus dem In- und Ausland, überwiegend die Großräumlichkeit in der Stadt auf, um ihren Bedarf an Multimedialität und raumbezogene Mehrdimensionalität zu decken. Wie im zweiten Kapitel erwähnt, hatten 1995 die Künstler der Zentralakademie der Künste wegen eines öffentlichen Skulpturenauftrags den Hof 718 entdeckt. Dieses frühe Beispiel markiert ein zeitliches Zusammentreffen vom Raumbedarf der Künstler und dem Urbanisierungsprozess, bei dem immer mehr Künstler durch Chaiqian in Bewegung gebracht wurden, während sie auf der Suche nach eigenen Ateliers unterwegs waren. Was es für ein »Atelierbewusstsein« gab, erkennt man bei dem Interview von Sui Jianguo, das im zweiten Kapitel zum Teil zitiert wird. Sui Jianguo erzählt weiter:

[...] Nach zwei oder drei Jahren war das Skulpturprojekt zu Ende. [...] Wir waren aber daran gewöhnt, hierher [in den Hof 718] arbeiten zu kommen, damals arbeiteten wir neben unserer Schule [dem vorläufigen Campus in der Beijinger 2. Fabrik für elektronische Bauelemente] fast nur an diesem Ort. Nachdem wir aus Wangfujing ausgezogen waren, war unser Campus größer geworden, so hatte jeder Lehrer einen kleinen Arbeitsraum, und wir waren daher noch nicht darauf gekommen, hier einen Raum zu mieten, aber wir kamen jeden Tag zur Arbeit hierher, es gab immer etwas zu tun, egal ob es städtische

60 Die Ausstellung fand 2000 in einem brachliegenden Lagerhaus aus den Zwanzigerjahren in Shanghai statt. Insgesamt 48 Künstler nahmen teil. Der Titel »fuck off« heißt auf Chinesisch »Buhezuo fangshi« (不合作方式, Uncooperative Approach). Siehe Ai Weiwei/Feng Boyi.

61 Vgl. Gao Minglu (2005), S. 42.

Aufträge für öffentliche Skulpturen oder eigene Projekte waren, bis wir unsere Schule Jiuxianqiao verließen. Als die Akademie in den neuen Campus einzog, waren die Arbeitsräume aller Lehrer grundsätzlich aus dem Plan getilgt. [...] So haben wir während des Umzugs Luo Haijun gefragt, ob es noch freie Räume zum Mieten gibt. [...] So haben wir uns hier aufgehalten. Es gab bis dahin noch nicht so viele Avantgarde-Künstler. Wir waren hier allein und in aller Ruhe mit eigenen Sachen beschäftigt.<sup>62</sup>

Man kann daraus entnehmen, dass sich der Raumbedarf aus der vermehrten Geschäftigkeit der Künstler ergibt. Zudem sieht man insofern das entstehende »Atelierbewusstsein«, als Sui Jianguo seinen Mietraum im Hof 718, statt dem von der Akademie zugeteilten Raum, als gewohnten Arbeitsort definierte. In seinen Worten fungiert der abgetrennte Hof 718 gleichsam als ein wiedergefundenes Refugium, in dem man dem draußen herrschenden Chaos ausweichen und sich »allein und in aller Ruhe« auf die eigene Arbeit konzentrieren konnte.

Für Künstler wie Sui Jianguo, die inzwischen neben öffentlichen Aufträgen auch zunehmend Ausstellungseinladungen erhielten, war es keine Frage, so leidenschaftlich und selbstbewusst zu arbeiten. Die Arbeit, auf die sich Sui Jianguo konzentriert hatte, waren Skulpturenserien wie »The legacy Mantel« (1997–2006) (Abb. 24, unten; Abb. 61, links), »Made in China« (1999–2006) (Abb. 24, rechts oben; Abb. 3) und »Keep on Going« (2001), die damals, direkt nach und sogar parallel zu ihrer Herstellung, von irgendeiner Ausstellung bestellt und unterschiedlich präsentiert wurden. Ihre Präsentation variierte dann je nach Ausstellungskontext, damit sie sich immer seriell entwickelten. Bei diesen Arbeiten lässt sich in zweierlei Hinsicht eine räumliche Wechselbeziehung zwischen Produktion und Präsentation erkennen: Zum einen ist es die Größe der Arbeiten, die sich tendenziell von dem Maßstab des herkömmlichen Atelierraums befreit; zum anderen ist es der Rückgriff auf figürliche Gestaltungsweise und traditionelle Bildhauerei-Materialien wie Gips und Lehm, im Gegensatz zu seinen von Rohmaterialien wie Granit, Holzschwellen und Metall inspirierten, formal konstruktivistischen Arbeiten aus den Achtziger- und frühen Neunzigerjahren (Abb. 24, links oben). Wie Sui Jianguo selbst betont hat, stellt die Zeit im Hof 718 die wichtigste Phase seines künstlerischen Werdegangs zum heutigen »Visual Culture Study« dar – eine künstlerische Studie über visuell- und popkulturelle Symbolik, die unmittelbar die eigene Lebensumgebung und ihre Alltäglichkeit reflektiert hat.<sup>63</sup> Das Selbstbewusstsein als zeitgenössischer Künstler kommt dabei zum Ausdruck, nämlich Kunstschaffen als Teil der sich formenden Gegenwartskultur zu verstehen und sich, durch eigene gesellschaftsgeschichtliche Reflexionen, daran zu beteiligen.

---

62 Zitiert aus Interview mit Sui Jianguo, S. 33.

63 Vgl. dazu Interview mit Sui Jianguo, S. 33–34.

**Abb. 24**

Links oben: Sui Jianguo, *Earthly Force*, Stein und geschweißter Stahl, 60×70×50cm, 1992–1994; rechts oben: Sui Jianguo, *Made in China*, Fiberglas u. Spritzlackierung, 320 x 600 cm, 1999–2003; unten: Sui Jianguo, *Legacy Mantel*, Painting cast Bronze, 240x160x90cm, 1997–2003. Quelle: suijianguo.com.

Da der Raumbedarf der Künstler zu der Zeit ein umfassendes Phänomen war, ist hier von einem »Atelier-Zeitalter« statt von »Museum Age« die Rede. Viele Künstler, die inzwischen eine Neubauwohnung gekauft oder gemietet hatten, bauten üblicherweise in ihren Wohnungen eigene Ateliers auf. In der neu entstandenen Wohnsiedlung Huajiadi, die dem neuen Campus der Zentralakademie benachbart ist, versammelten sich zwischen 1999 und 2003 mehr als 22 »Beipiao-Künstler«, die größtenteils nach ihrem Kunststudium (meistens aus Sichuan) nach

Beijing immigriert waren. Manche von ihnen, wie Zhang Xiaogang und Qiu Zhijie, waren in den Neunzigerjahren schon bekannt und fanden aktuell Zuspruch in einem aufstrebenden Ausstellungsbetrieb im Inland und Ausland. Der »einzige« Beweggrund dieses Zusammenkommens war allerdings, wie die meisten angegeben hatten, dass die Zwischenwände in den Wohnungen in Huajiadi leicht entfernbar waren, womit man mehr Arbeitsplatz gewinnen konnte.<sup>64</sup> Die Rahmenstruktur des Wohnungsbaus, die im Immobiliengeschäft ab Mitte der Neunzigerjahre in Mode gekommen ist, spielte erstaunlicherweise eine entscheidende Rolle

<sup>64</sup> Siehe dazu Tang Xin, S. 178–179.

für die Herausbildung einer innerstädtischen Künstlergemeinschaft.<sup>65</sup> Ihr Gemeinschaftssinn, der zwar erst nach ihrer Auflösung in ihren Erinnerungen in Erscheinung tritt, ist aber von den Künstlern überwiegend im Zusammenhang mit dem Wohnungsbau gesehen worden. Die Kuratorin Tang Xin, eine Huajiadi-Künstlerin, hat einmal das Gemeinschaftsleben in Huajiadi wie folgt beschrieben (vgl. Abb. 25):

Das sind zwei L-förmige Gebäude, die sich von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen. Die Grünfläche dazwischen wird durch einen Pfad in zwei Hälften geteilt, von oben sieht sie wie ein »Tai Chi« aus. In diesen Gebäuden lebten ursprünglich die lokalen Anwohner, die sich durch Chaiqian zusammengezogen hatten. [...] Die Architektur ist relativ alt und einfach: Ein langer Gang läuft durch jede Etage, auf der einen Seite des Korridors liegen alle Zimmer, genau wie im Studentenwohnheim der Universität. Jede Wohnung ist nach dem gleichen Muster aufgebaut, mit zwei kleinen Schlafzimmern und einem großen Wohnzimmer, ein langer Korridor schließt alle Wohnungen auf der gleichen Ebene zusammen. Dadurch lässt sich räumlich ein Gemeinschaftsgefühl vermitteln, im Gegensatz zur Wohnungsstruktur von zwei bis drei Haushalten mit einer Treppe, die zurückgezogen und privat erscheint. Das mögen diese selbstständigen »Wandervögel«, diejenigen aber, die es lieben, einander zu sehen und zu hören, besonders.<sup>66</sup>

Ähnlich sieht es auch der Künstler Qiu Zhijie, der sich in seinem Blog an das Gemeinschaftsleben in Huajiadi erinnert hat:

2000 zog ich nach Huajiadi. Bei den Gebäuden Nummer 116 und 117 hat jede Wohnung denselben Aufbau und die gleiche Größe von 70 Quadratmetern. Üblicherweise legten die Künstler, durch Abreißen der Zwischenwände, das Wohnzimmer und das größere Schlafzimmer zu einem Atelierraum zusammen. Sie schliefen dann im kleineren Schlafzimmer. Abgesehen von Zhang Xiaogang, der sich den Luxus von zwei Wohnungen leistete – eine zum Leben und eine zweite für die Arbeit –, haben alle anderen, wie Song Yonghong, Ma Liuming, Xiao Bo [Chen Wenbo], Xiao Feng [Feng Zhengjie], ihren Arbeits- und Lebensraum auf die gleiche Weise integriert, was man sich heute kaum noch vorstellen kann: Die Wohnungen der anderen waren ebenso wohlvertraut wie das eigene Zuhause, obwohl sie auf unterschiedlichen Etagen und mit unterschiedlichen Wohnungsnummern über beide Gebäude verstreut lagen.<sup>67</sup>

---

65 Diese Künstler, darunter Zhang Xiaogang, Qiu Zhijie, Song Yonghong, Zeng Hao, Chen Wenbo und Ma Liuming – um ein paar Namen als Beispiel zu nehmen –, hielten sich in Huajiadi sehr eng zusammen. Nach 2003 zogen die meisten weiter nach Nordosten, entweder in den Hof 718 oder in die Bauerndörfer entlang der Flughafenstraße. Dieser Künstlergemeinschaft widmete sich 2007 eine Gesprächssammlung *Hua Jia Di*, wobei alle 22 Künstler zu Wort kamen. Siehe Tang Xin, S. 32–34.

66 Tang Xin, S. 174.

67 Zitiert aus Qiu Zhijie (2008).



Abb. 25

zwei L-förmige Gebäude in Huajiadi und ihre Umgebung, 2000. Foto: Tang Xin.



Abb. 26

Die innerliche Gleichgestaltung des Arbeitszimmers in Huajiadi, 2000. Foto: Tang Xin.

Es wird eine Art von Lebens- und Arbeitsgewohnheit dieser »Beipiao-Künstler« vor Augen geführt, die noch von der Vergangenheit, ihrer Schul- oder Danwei-Zeit, geprägt ist (vgl. Abb. 25 u. 26). Sie sind nämlich daran gewöhnt, in den eigenen vier Wänden zu arbeiten und gleichzeitig gemeinschaftlich zu leben. Das erinnert sowohl an das Künstlerdorf Yuanmingyuan – der Unterschied besteht allein darin, dass die Neubauwohnungen in Huajiadi die Raumvorstellungen der Künstler besser erfüllten – als auch an die Zeit der sogenannten Apartment-Kunst der frühen Neunzigerjahre.

Im Zusammenhang damit steht ein Gespräch des Jahres 2008 zwischen dem Kunstforum-Journalisten Heinz-Norbert Jocks und dem Schweizer Sammler Uli Sigg. Eine Passage über die China-Abenteuer Uli Siggs in den späteren Achtziger- und frühen Neunzigerjahren lautet:

Über ungezählte Hinterhofstreppen [sic!] stieg ich in die Studios von Künstlern, bestehend aus Schlafzimmer, Küche und Aufenthaltsraum in einem einzigen Raum. [...] Meist bewohnten sie ein kleines, vielleicht 15 Quadratmeter großes Zimmer mit einem Bett neben der Staffelei. Sie lebten, malten, aßen und trafen sich, alles im selben, im Winter meist ungeheizten Raum. Man hockte in dicken Jacken oder Mänteln, alles sehr einfach.<sup>68</sup>

68 Sigg, Uli im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, S. 166.

Die Staffelei ist gängiges Symbol des Malens, das in den Künstlerapartments der Achtzigerjahre immer zu sehen war. In Huajiadi war das Symbol auch präsent, auch wenn die integrierten Künstlerstudios von 15 auf bis zu 70 Quadratmeter erweitert wurden. D. h., dass, während das künstlerische Experiment mit neuen Medien wie Installation, Performance und Video in den Neunzigerjahren gängig wurde, die Gestaltung der Künstlerateliers doch noch immer von konventionellem Verständnis geprägt war – die gleich gestalteten Wohnungen in Huajiadi sahen wie vergrößerte Künstler-Apartments aus (Abb. 26), wie sie Uli Sigg früher oft besucht hatte. Tatsächlich bestand die Mehrheit der Huajiadi-Künstler aus denjenigen, die sich lieber mit Malerei beschäftigten. Selbst der multimediale Künstler Qiu Zhijie, der sich einen Namen als Videokünstler machte und zu jener Zeit immer mit großen Installationen präsent war, widmete seine Zeit in Huajiadi überwiegend der Kalligrafie (vgl. Abb. 26). Auch der Performance-Künstler Ma Liuming beschäftigte sich in Huajiadi mit Malerei, während seine Performance »Fen-Ma Liuming« weltweit auf Tournee war. Man könnte sagen, es sei eine zeitliche Tendenz, genau wie bei Künstlern wie Sui Jianguo, der auf traditionelle Medien und auf die Formsprache aus der offiziell-akademischen Kunstausbildung zurückgreift. Doch genauer betrachtet, ist es eine gängige Praxis der »Beipiao-Künstler«, dass sie ihre Medien und Arbeitsweisen umso flexibler wechseln, je besser diese ihren Ausdrucksbedürfnissen und den Ausstellungskontexten entgegenkommen. So erweist sich, zumindest in Bezug auf ihre Beschäftigung, keine Gemeinsamkeit unter diesen »Beipiao-Künstlern«, wenn man sie statt als Künstlergemeinschaft als Kunstgemeinschaft definiert.

Meiner Ansicht nach stellt Huajiadi eine Zwischenstation der Raumentwicklung der »freien Künstler« vom »Künstlerdorf« zur »Kunstzone« dar. Es klärt sich dann von selbst, warum alle Huajiadi-Künstler ihre Wohnungen übereinstimmend wie Malerateliers gestaltet hatten, die der konventionellen Arbeitsweise entsprachen; und warum sie bis 2003 noch nicht darauf gekommen waren, im nahe gelegenen Hof 718 Großräume anzumieten, selbst wenn viele von ihnen sehr oft zwischen Huajiadi und dem Hof 718 pendelten.<sup>69</sup> Man könnte finanzielle und familiäre Gründe anführen, dass sie es sich als Künstlermigranten einfach nicht leisten konnten, zusätzliche Räume außerhalb ihrer Wohnungen zu mieten. Doch am entscheidendsten ist dabei, dass das »Atelierbewusstsein« der Künstler in dieser Phase noch immer durch die »ei-

69 Durch die sechs Jahre lange Präsenz der Zentralakademie, nicht zuletzt durch Umnutzung der Skulpturen fakultät, war der Hof auch unter den Beipiao-Künstlern bekannt geworden. Manche der Huajiadi-Künstler pendelten schon oft zwischen Huajiadi und dem Hof 718. Zhan Wang z. B. brachte seine Arbeiten häufig zur Anfertigung in die »Skulptur Fabrik«, und Qiu Zhijie war zwischen 2001 und 2002 als Redakteur der Kunstzeitschrift *Xinchao* im Hof tätig. Der Industriebot war für sie noch ein Arbeitsort, der mit ihrem Leben und ihrer Kunst nichts zu tun zu haben schien oder, eben im Sinne der Fabrik, lediglich ein Verarbeitungsort war, der technische Unterstützung bot. Vgl. Tang Xin, S. 169–172.



Abb. 27

Qiu Zhijie in seinem Atelier in der Kunstzone No. 1, 2008. Foto: art-ba-ba.com.

genen vier Wände« gekennzeichnet war. Atelier ist nämlich kein »Ort der Öffentlichkeit«, wie etwa im Sinne des künstlerischen Präsentationsorts, sondern vielmehr ein privater Lebensort, den man, von dem Ersteren getrennt, »allein und in aller Ruhe« für sich behält, obwohl eine Grenze bei der Arbeit tendenziell nicht mehr sichtbar ist. Während der Phase der »Kunstzone«, eingeleitet von der Umnutzung von Industrieräumen, verhält es sich ganz anders. Die Künstler setzen sich immer leidenschaftlicher und kreativer für die Rekonstruktion ihrer Räume ein und stellen immer bewusster ihr Leben und ihre Arbeit zugleich zur Schau, damit das Künstleratelier zum Präsentationsort, oder genauer: zu einem integrierten Ort von Leben, Arbeit und Präsentation eines Künstlers, umgewandelt wird. Das Atelier ist, so kann man auch sagen, selbst zum Kunstwerk geworden.

Der Raumbedarf der Künstler nimmt inzwischen so schnell zu, dass er unersättlich zu sein scheint. Am Beispiel des Künstlers Qiu Zhijie lässt sich diese Entwicklung veranschaulichen. Qiu Zhijie ging 1995 nach Beijing und arbeitete bis 1999 in einer kleinen Wohnung in Qijiahuozi, mit einem nur 18 Quadratmeter großen Arbeitszimmer. Zwischen 2000 und 2003 arbeitete er in Huajiadi, in einer Dreizimmerwohnung, die insgesamt 70 Quadratmeter groß war. Danach zog er in den Hof 718, in dem er einen 150 Quadratmeter großen Raum zur Untermiete bekam. Mit dem Entstehen von »Kunstzonen« in der Nähe des Hofes 718, zog er 2005 in die Kunstzone Feijiacun und 2007 in die Kunstzone No. 1. Jeder Umzug bedeutete einen großen Zuwachs an Atelierraum. In Feijiacun hatte er eine Fläche von 256 Quadratmetern und in der Kunstzone No. 1 mehr als 1000 Quadratmeter. Besucht man ihn heute in der Kunstzone No. 1, sieht man einen Atelierkomplex aus zwei Fabrikanlagen, bestehend aus mehreren Ar-

beits- und Ausstellungsflächen und Nebenräumen wie Küchen, Bädern, Büros und Gästezimmern, die komplett modernisiert wurden (Abb. 27). Dieser »große Sprung« innerhalb von wenigen Jahren wird von dem Künstler selbst als »Evolutionsgeschichte des Künstlerateliers« bezeichnet. An einer Stelle seines Blog drückt er sogar sein Bedauern darüber aus, dass es ihm zu spät bewusst geworden sei und er nicht schon vor 2003 im Hof 718 einen Raum gemietet habe, sonst wäre diese »Evolution« noch schneller, in einem Zug, vonstattengegangen.<sup>70</sup>

Diese »Evolutionsgeschichte« macht deutlich, dass die Herausbildung des Wohnungsmarkts seit Mitte der Neunzigerjahre die Arbeitsbedingungen der Künstler zwar verbessert hat, doch der wesentliche Schritt zum »Atelierbewusstsein« der Künstler in der Umnutzung von Industriebauten besteht, die sich erst im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts (genauer: 2004) zur gängigen Raumpraxis der »freien Künstler« entwickelte. Diese Raumpraxis führt schließlich, wie es heute zu beobachten ist, zur breiten eigeninitiierten Konstruktion von »Kunstzonen«, also Sammelpunkten von Künstlerateliers, an denen sich die »freien Künstler« raumgemeinschaftlich erneut angeordnet haben. Da diese »Kunstzonen« oft im Widerspruch zur offiziellen Stadtplanung stehen, stellt diese Art künstlerischer »Verortung« eine eigenartige Urbanisierungserscheinung dar. Mit anderen Worten, durch diese Art räumlicher Abweichung distanzieren sich die »freien Künstler« immer bewusster von der offiziell geleiteten, brachialen Umsiedlungspraxis, die Stadtbewohner durch Baurechtsentziehung für den Einzelnen ausnahmslos in den einheitlich geplanten Wohnungen unterzubringen.

Für diese Raumpraxis spielen die »Haigui-Künstler« eine leitende Rolle. Einige von ihnen versuchten schon zum Ende der Neunzigerjahre, einen Altbau oder ein Stück Land in den noch nicht gefragten Gegenden, vor allem an Nahtstellen zwischen Stadt und Land, mit langjährigen Miet- oder Kaufverträgen zu finden, um ihre Atelier- und Wohnvorstellungen zu erfüllen. Sie wendeten sich nämlich, anders als die meisten »Beipiao-Künstler«, von den innerstädtischen Neubauwohnungen ab, und sie wendeten sich auch von den kostengünstigen Bauernhäusern auf dem weit entfernten außerstädtischen Land ab, im Gegensatz zu den Songzhuang-Künstlern oder denjenigen aus der Zentralakademie der Künste, die inzwischen in den Dörfern Shangyuan und Xiayuan in der Kreisstadt Changping, etwa 30 Kilometer entfernt nördlich des Stadtzentrums, ihre Ateliers hatten.<sup>71</sup> Solche Verträge, ob auf dem abgelegenen

---

70 Qiu Zhijie (2008).

71 Gemeint sind Künstler wie Wang Jianzhong, Qian Shaowu, Wang Huaxiang, Tian Shixin, Jia Fangzhou, Deng Pingxiang und Shen Weiguang aus der Zentralakademie der Künste. Sie sind meistens Kunstprofessoren im Ruhestand. Ab Ende der Neunzigerjahre folgten ihnen auch junge

Land oder in der Vorstadt, sind gesetzlich kaum gesichert, doch in der Vorstadt läuft man eher Gefahr, mit dem offiziellen Urbanisierungsplan konfrontiert zu werden. Eben an dieser Stelle sieht man die Gemeinsamkeit von »Beipiao«- und »Haigui-Künstlern«, dass sie sich nämlich nicht mehr zurückziehen, sondern sich aktiv mit dem Urbanisierungsprozess auseinandersetzen wollen. Der Unterschied besteht nur darin, dass die »Haigui-Künstler« aus ihrer Auslandserfahrung ihr »Atelierbewusstsein« durch eigeninitiierten Atelierbau in urbanen Räumen manifestiert haben, während die »Beipiao-Künstler« als Gruppe ihre räumliche Intervention vor allem durch raumbezogene Kunst- und Ausstellungsexperimente geäußert haben. Die Eigeninitiative, Ateliers selbst aufzubauen, geht allerdings auf die international etablierten »Mangliu-Künstler« zurück. Fang Lijun und Yue Minjun begannen z. B. schon Mitte der Neunzigerjahre, gekaufte Bauernhäuser in Songzhuang zu eigenen Ateliers umzubauen. Solche Ateliers waren damals noch ländlich-maßstabgerecht und eine Manifestation ihres Erfolgs als »freie Künstler« im Abseits. Seit dem Ende der Neunzigerjahre haben die »Haigui-Künstler« diese Eigeninitiative aber auf eine besondere Weise fortgeführt, nicht zuletzt durch Einführung der hierzulande noch fremden Architekturideen und -formen, mit denen sie sich im Ausland schon vertraut gemacht hatten.

Ein frühes Beispiel dafür war Ai Weiwei, der 1993 aus New York zurück nach Beijing kam. Er hatte 1999 ein Stück Gemüsefeld im Dorf Caochangdi der Gemeinde Nangao, nördlich von Jiuxianqiao, gepachtet und baute dort sein Atelier und das heute bekannte Chinese Art & Archives Warehouse (CAAW) auf. Das CAAW ist ein multifunktionaler Gebäudekomplex aus einem Innenhof, mehreren Wohn-, Büro- und Ausstellungsräumen sowie Gästewohnungen. Was daran besonders ist, zeigt sich in seiner minimalistischen Einfachheit und seiner künstlerischen Nutzungstauglichkeit – allein die Innenräume haben üblicherweise eine Höhe von sechs bis sieben Metern. Dafür werden nur lokale Billigmaterialien wie Ziegel (für die Wände) und Beton (für die Bodenbeläge) verwendet. Diese Architektur steht in Opposition zu dem für die Vermarktung konzipierten Wohnungsbau, der, ohne Rücksicht auf lokale Bedingungen und die Wohnbedürfnisse der Einzelnen, einheitlich und flächendeckend überall in der Stadt wuchert. Da Ai Weiwei diese Art Baupraxis immer fortgesetzt hat, wurde er auch als experimenteller Architekt bekannt. Beispiele seiner Arbeit sind die »Roten Häuser« und die »Grauen Häuser« in Caochangdi, zwei Gebäudekomplexe mit moderner Infrastruktur, die Wohn- und Atelierräume integrierte, deren Fassade jeweils mit lokalen roten und grauen Ziegelsteinen gestaltet war – ein Immobilienprojekt infolge einer Zusammenarbeit zwischen ihm und

---

»freie Künstler«, so entstand das »Künstlerdorf Shangyuan« mit aktuell mehr als 80 Künstlern, als ich 2009 es besuchte.

**Abb. 28**

Das von Ai Weiwei entworfene Wohnungs- und Atelierbau in Caochangdi. 2002. Quelle: Ai Weiweis Studio.

einem privaten Immobilienmakler und der Dorfverwaltung. Da die Häuser schnell an »freie Künstler« verkauft wurden, bildete sich dort plötzlich eine Künstlersiedlung heraus, deren Architektur sowohl von Wohnungen des Freimarktes als auch von traditionellen Bauernhäusern eindeutig abwich (vgl. Abb. 28). Den Einfluss seiner Baupraxis sieht man nicht nur in den Nachahmungen der Dorfbewohner und Künstler bei ihrem Wohnungs- und Atelierbau, sondern auch in der Verbreitung von eigeninitiierten Künstlersiedlungen in diesem ländlichen Umkreis des Bezirks Chaoyang. Besonders zwischen 2005 und 2007, als die offizielle Entwicklungspolitik der Kulturellen Kreativindustrie Form angenommen hatte, gab es in dieser Gegend mehr als 20 »Kunstzonen«, die, ungeachtet der offiziellen Planung, auf Initiative von Künstlern, Dorfgemeinden und privaten Immobilienmaklern konstruiert wurden. (siehe Schaubild zur Kunstgeografie Beijings im 5. Kapitel, S. 189)

Diese Entwicklung ging mit der breiten künstlerischen Umnutzung von Industrieräumen einher. Wohlgermerkt kommt der Begriff »Kunstzone« aber erst nach der Entdeckung des Hofes 718 in Mode, also nachdem eine andere Gruppe von »Haigui-Künstlern« diesen Industriebauhof als Kunstzone 798 deklariert und ihn anschließend konstruiert hatte. Im zweiten Kapitel wird thematisiert, wie sich das »Atelierbewusstsein« der »Haigui-Künstler« des Hofes 718 auf eigenständige Weise geäußert hat – diesmal also durch Einführung der internationalen Loft-Mode; und in welcher Hinsicht sie sich auch von der frühen Umnutzung der Akademielehrer und -studenten unterscheidet, die den Industrieraum zwar als Allererste benutzt hatten, jedoch nicht als Gründer der Kunstzone gelten dürfen. Allerdings bilden die Künstlerateliers nicht lediglich durch die Raumnutzung selbstverständlich eine Kunstzone, zumindest keine Kunst-

zone wie 798, die öffentlich und offiziell anerkannt wird. Auf dem Weg vom Industriebhof 718 zur Kunstzone 798 haben sich die »freien Künstler« einen harten Kampf mit der offiziellen Stadtplanung und der herrschenden Urbanisierungspolitik geliefert. Einen Kampf, der vom Raumbewusstsein der »freien Künstler« ausgeht und letztendlich in eine kollektive Sozialpraxis mündet, sodass eine breite Öffentlichkeit auftritt, die die Künstler unterstützt, urbane Räume alternativ definiert und konstruiert. Ohne Unterstützung dieser Öffentlichkeit ist eine Legitimierung der Kunstzone nicht denkbar. Diesem atemberaubenden Prozess wird das folgende Kapitel gewidmet, und zwar im Sinne der dritten Raumpraxis der »freien Künstler«, die nämlich ihr Raumbewusstsein auf vielfältige und innovative Weise zur Entfaltung gebracht haben, um die Kunstzone 798 zu etablieren. Alles im allem: Gerade weil den Künstlern immer mehr alternative Räume angeboten werden, werden nicht nur ehemalige »Mangliu-Künstler« angezogen, sondern auch neue Künstler aus allen Provinzen, die vor allem um eigener Ateliers willen nach Beijing kommen. Das einheitliche Bild des Künstlerateliers wie in Huajiadi löst sich endlich auf. Im Jahr 2008 gab die *Kunstforum International* anlässlich der 29. Olympischen Spiele zwei Sonderausgaben über die Beijinger Kunstszene heraus, wobei der Journalist Heinz-Norbert Jocks einen Atelier-Rundgang in Beijing absolviert hatte. Die vielfältigen, meistens Hunderte Quadratmeter großen, hochwertig modernisierten Künstlerateliers in verschiedenen Stadtteilen wurden dabei mit farbigen Fotos dokumentiert.<sup>72</sup>

---

72 Siehe Jocks, Heinz-Norbert, S. 265–289.

## Viertes Kapitel

# DIE DRITTE RAUMPRAXIS

*Die Legitimierung der Kunstzone 798*

## PROLOG

Eine kleine Gruppe von Künstlern kam angeblich auf Wohnungssuche nach 798, um Räume zu mieten. Der Eigentümer wollte Geld verdienen, schloss mit ihnen Mietverträge ab. Eines Tages empörten sich die Mieter, sie sagten, die Räume seien Kulturerbe, was geschützt werden müsse, eine Kunstzone sollte hier errichtet werden. Der Eigentümer war erzürnt und wollte sie rauswerfen. Das löste den Konflikt aus. Unerwartet aber behaupteten sich die Mieter mit vollem Recht und großem Tamtam, sie klatschten mit anderen über den Eigentümer, sodass die Rolle des Gastes in die des Gastgebers umgekehrt wurde. Die Gäste wurden damit bekannt. Das war die Geschichte von 798.

Huang Rui, 2004<sup>1</sup>

Im zweiten und dritten Kapitel habe ich thematisiert, wie sich das »Atelierbewusstsein« der »Haigui-Künstler« des Hofes 718 auf besondere Weise geäußert hat. Durch Einführung der internationalen Loft-Mode unterscheidet sich ihre Raumnutzung von der von Akademielehrern und -studenten, die den Industrieraum zwar als Allererste entdeckt haben, jedoch nicht als Gründer der Kunstzone gelten. Allerdings bedeuten allein die loftartigen Künstlerateliers noch keine Kunstzone, oder anders gesagt: allein die Loft-Umnutzung führte nicht selbstverständlich zur Kunstzone 798, die offiziell anerkannt worden ist. In der Tat bestand Ungewissheit, und es gab eine Unmenge von Konflikten. Die »freien Künstler« haben daraufhin einen harten Kampf mit der offiziellen Stadtplanung und der herrschenden Urbanisierungspolitik ausgefochten, bis sich der Raum vom Industriebauhof 718 in die Kunstzone 798 umgewandelt hat. Dieser Kampf ging vom »Atelierbewusstsein« der »freien Künstler« aus und mündete letztendlich in eine kollektive Sozialpraxis. Nicht nur die »freien Künstler«, sondern auch eine breite Öffentlichkeit tritt dafür ein, urbane Räume alternativ zu definieren und zu konstruieren. Ohne diese Öffentlichkeit wäre eine Legitimierung der Kunstzone nicht denkbar. Zumindest übt die Öffentlichkeit einen großen Druck aus, sodass die Regierung die Forderungen der Künstler ernst nimmt. Die Bezirksregierung Chaoyang hat sogar von vornherein die Künstler unterstützt. Diesem bemerkenswerten Prozess widmet sich dieses Kapitel, und zwar im Sinne der dritten Raumpraxis, die, anders als die zwei im zweiten Kapitel ausgeführten Praktiken der Regierung und des Danwei, eher eine von »freien Künstlern« geleitete Graswurzelbewegung ist. Dabei wird das künstlerische Raumbewusstsein auf vielfältige und innovative Weise zur Entfaltung gebracht, womit die Kunstzone 798 etabliert werden konnte.

---

1 Huang Rui (2004), S. 137–138.

Zu Beginn des Kapitels zitiere ich Huang Rui, der den Kampf als Meuterei der Mieter gegen ihren Vermieter beschreibt. Es würde die Geschichte von 798 jedoch ein wenig verkürzen, wenn der Kampf allein auf das Vermieter-Mieter-Verhältnis reduziert würde. Die Umwandlung dieses Danwei-Raumes bedeutet eine Rebellion gegen den Vermieter, der den Staatsbesitz verwaltet, und ist eine unmittelbare Provokation der Gesellschaftsordnung, wenn nicht der Staatsmacht selbst. Warum kommen die Mieter darauf, und wie war das möglich? Die Gründe dafür, dass die Künstler diesen Ort zu ihrem Domizil gemacht haben, sind zum einen die stadtnahe Lage und der niedrige Mietpreis, zum anderen die gemeinsame Vorliebe für Industriebauten. Nachdem viel persönliches Engagement und eigenes Kapital hineingesteckt worden war, wollten sie die Tatsache, Zwischennutzer zu sein, nicht mehr einfach hinnehmen. Dieser Wunsch stieß aber auf die bittere Realität, dass das Gelände schon längst als Teil der entstehenden »Elektronik-Stadt« offiziell eingeplant und die Vermietung der Räume an Künstler lediglich als Zwischennutzung bis zum Abriss gedacht war. Bereits bei der Vertragsunterzeichnung wurde jedem Künstler Bescheid gegeben, dass die Mietdauer maximal drei Jahre betrug, d. h., alle Mieter sollten vor Ende 2005 aus dem Hof ausziehen. Da die Künstler dort länger bleiben wollten, forderten sie eine Beteiligung an der zukünftigen Gestaltung des Geländes: Sollte aus dem Hof 718 eine Elektronik-Stadt oder eine Kunstzone werden? Sollte der Hof 718 abgerissen oder erhalten werden? Diese Fragestellungen, die für eine von Künstlern gewünschte Kunstzone von zentraler Bedeutung sind, wurden dann zur Ursache des Konflikts zwischen Künstlern und ihrem Vermieter, der Seven-Star-Gruppe, die schon aus eigenem Interesse die offizielle Stadtplanung hinhielt. So erklärt sich, dass Anfang 2003 die Rede von einer neuen Kunstzone plötzlich an Aktualität gewann. Dazu kommt, dass im April 2003 die Seven-Star-Gruppe wegen der SARS-Epidemie ankündigte, die Vermietung weiterer Fabrikräume vorläufig zu stoppen. Mit dem Abklingen der SARS-Epidemie drangen zwar immer noch Künstler und Kunsteinrichtungen in den Hof, der Vermietungsstopp wurde jedoch immer wieder verlängert. Niemand konnte vorhersagen, wann er aufgehoben würde. Als Grund dafür wurden das Unverständnis und sogar die Feinseligkeit des Vermieters gegenüber den »freien Künstlern« vermutet, weshalb die Künstler sich der Dringlichkeit bewusst wurden, etwas gemeinsam dagegen zu unternehmen.



Abb. 29

Das Plakat der Veranstaltung »Reconstruction 798«, signiert von Wang Chao 2003. Quelle: Huang Rui Studios.

## 1 »RECONSTRUCTION 798«

Schon Anfang 2003, kurz vor der durch die SARS-Epidemie ausgelösten Vermietungssperre, die als gegen Künstler gerichtete Maßnahme wahrgenommen wurde, kamen die Künstler des Hofes 718 zu einem Konsens, den drohenden Abriss auf eine nonkonfrontative Weise zu boykottieren. Daran erinnert sich Huang Rui später:

Die große Ansammlung von Künstlern und die Diskussion über Schutz oder Abriss haben zu Konflikten geführt. Künstler, die sich hier niedergelassen haben, hielten bei mir eine Versammlung ab, um Lösungsansätze zu finden. Da habe ich dafür plädiert, dass man sich nicht auf Konfrontationskurs begeben sollte. Uns bliebe nichts anderes übrig, als künstlerische Aktivitäten zu entfalten und Kunstfestivals zu veranstalten, um die Aufmerksamkeit und Sympathie der Gesellschaft auf uns zu ziehen.<sup>2</sup>

Unter dieser Prämisse wurden Künstler zu gemeinsamen Aktionen aufgerufen. Angeführt von Huang Rui und Xu Yong, wurde eine Reihe von Maßnahmen zum Schutz des Industriedhofes und der Kunstzone durchgeführt. Dabei handelte es sich, wie Huang Rui angeregt hatte, in erster Linie um gemeinsame künstlerische Aktionen. Als erste Veranstaltung dieser Reihe fand im April 2003 die »Reconstruction 798« statt – ein Kunstfestival, das Huang Rui schon längst

2 Zitiert aus dem Gespräch zwischen Ma Xuedong und Huang Rui.

im Hinterkopf gehabt hatte. Es sollte das Vorspiel des späteren »Dashanzi International Art Festival« (DIAF) von 2004 bis 2006 werden.

Die Veranstaltung »Reconstruction 798« hatte eine ganz klare Zielsetzung, nämlich die Forderungen der Künstler in der Öffentlichkeit bekannt zu machen, um Verständnis und Unterstützung von verschiedenen Seiten der Gesellschaft für sich zu gewinnen. Im Programmplan der Veranstaltung wurden zwei Punkte festgehalten:

- 1) Die Verbindung der Künstler zueinander lässt sich verstärken, unter der Voraussetzung, dass der Lebens- und Arbeitsalltag der Künstler nicht beeinträchtigt wird, mit dem Ziel, das künstlerische Image in der Gesellschaft zu verbessern.
- 2) Die Lebensweise und Arbeitsinhalte der Künstler lassen sich für einen Teil der Öffentlichkeit zugänglich machen, damit der Rekonstruktionsplan breite Unterstützung und Akzeptanz findet.<sup>3</sup>

»Imageverbesserung« und »Akzeptanzgewinn« richteten sich gegen das weit verbreitete Vorurteil in der Gesellschaft, dass »freie Künstler« dem »Mangliu« zuzurechnen seien.<sup>4</sup> Zudem wurde in diesem Papier klar formuliert, dass das Fabrikgelände zur Kunstzone umgebaut werden sollte: also vom »Künstlerdorf«, zu einer neuen Kunstzone namens 798, in der »avantgardistische und traditionelle Stimmen koexistieren«, »experimentelles Bewusstsein und gesellschaftliche Verantwortung gleichermaßen betont werden« und »geistige Ansprüche erfüllt ebenso wie wirtschaftliche Erfolge erzielt werden«.<sup>5</sup> Im Einleitungstext zur Veranstaltung wurde die »neue Kunstzone 798« als *Fait accompli* angesehen, nämlich als eine Resultat der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung, die in ihrem Prozess nicht mehr umgekehrt werden kann. Es wurde deklariert, dass »der Wandel von 798 kein isoliertes Phänomen ist, sondern unvermeidliche Folgeerscheinung des Transformationsprozesses der Stadt und ihrer Urbanität von einer industriellen zu einer postindustriellen. Die Existenz und Entwicklung solch einer Kunstzone hängen in einem breiten Spektrum mit ›Fragen der Stadtkultur sowie der städtischen Produktions- und Konsummodelle‹ zusammen«.<sup>6</sup>

Neben diesen Schriften wurden auch konkrete Maßnahmen vonseiten der Künstler ergriffen, um sich als Raumsujet zu manifestieren. In der Vorbereitung zur Veranstaltung riefen

3 »»Zaizao 798« zhonghe yishu huodong jihua gaiyao« (Überblick der Kunst- und Kulturveranstaltungen der »Reconstruction 798«). Zitiert aus He Wenchao, S. 24.

4 Im Jahr 1995, als die Zentralakademie im Hof der zweiten Fabrik für elektronische Bauelemente in Jiuxianqiao untergebracht war, war ein selbstironisches Sprichwort unter den Akademiekünstlern im Umlauf: »Überall sind Lumpen, überall sind Künstler. Die Lumpen sind Künstler, die Künstler sind Lumpen.« He Wenchao, S. 31–32.

5 Zitiert nach dem Plakat »Reconstruction 798«, siehe Abb. 29.

6 Zitiert nach: He Wenchao, S. 29–30.

Huang Rui und andere im Namen der »Kunstzone« alle Einzelpersonen und Einrichtungen zu einer gemeinsamen »patriotischen Aktion für öffentliche Hygiene« auf: etwa zur Begrünung des Geländes, Müllbeseitigung, Wege-Instandsetzung und Beleuchtungsreparatur usw. Dazu wurden auch die Seven-Star-Gruppe und all ihre Mitarbeiter extra eingeladen. Des Weiteren wurden Spenden gesammelt, um Hinweisschilder »798 Art Zone« aufzustellen.<sup>7</sup> Die Seven-Star-Gruppe reagierte darauf sehr heftig und vertrat die Meinung, dass die Künstler als Mieter kein Recht auf die »Rekonstruktion« des ganzen Geländes hätten, vor allem nicht der Fabrik 798, die doch ein Tochterunternehmen der Seven-Star-Gruppe sei. Würde diese Veranstaltung nach dem Fabriknamen 798 benannt, verletzen die Künstler das Namensrecht der Seven-Star-Gruppe.<sup>8</sup> Damit die Veranstaltung überhaupt stattfinden konnte, entschuldigte sich Xu Yong als Repräsentant der Künstler gleich zweimal schriftlich bei der Seven-Star-Gruppe. Die Schriftzüge »Reconstruction 798« und »798 Art Zone« auf den Plakaten wurden anschließend zugeklebt. Das Hinweisschild »798 Art Zone« wurde in »Dashanzi Art Zone« umgegossen.<sup>9</sup>

Die »Reconstruction 798« begann am 13. April 2003 und dauerte, wegen des Ausbruchs der SARS-Epidemie, nur wenig länger als eine Woche. Sie bestand aus zwei Teilen: zum einen aus der Gruppenausstellung »Echo« im 798 Time Space, kuratiert von Qiu Zhijie und Zhang Li; zum anderen aus der gleichzeitigen Öffnung aller Ateliers und Galerien, einschließlich Bars und Cafés. Gleich am 13. April kamen schon mehr als 1000 Besucher aus der Kunstszene und von den Medien. Eine Folge des Publikums- und Medienerfolgs war, dass die bestehenden Konflikte um die Kunstzone tatsächlich publik wurden. Am 23. April berichtete die englischsprachige *China Daily* unter dem Titel »Artists Find New Haven« darüber und ließ Raum für Huang Rui, Xu Yong, Robert Bernell, Zhang Zhaohui und andere Künstler des Hofes, über ihre aktuelle Situation, ihre Hoffnung und Sorge offen zu sprechen. Zum öffentlichen Thema wurden neben dem drohenden Abriss des Geländes und dem Erhalt alter Bauten auch die Boboisierung und die Blase der Gegenwartskunst sowie die Bedeutung der Kunstzone. Wie der Bericht mit der offenen Fragestellung »What the future holds for Beijing's Da-

---

7 He Wenchao, S. 33.

8 Diese Veranstaltung ließ den Konflikt zwischen den Künstlern und der Seven-Star-Gruppe offen zutage treten. Huang Rui und Xu Yong erinnern sich bis heute daran, wie spannungsgeladen die Atmosphäre war, als sie zur Besprechung bestellt wurden. Sinngemäß fragten die Vertreter der Seven-Star-Gruppe: »Mit welchem Recht erlaubt ihr euch die Rekonstruktion von 798? Wir sind alle noch am Leben, was wollt ihr rekonstruieren?« Zitiert aus dem Interview mit Xu Yong, S. 46; vgl. Shu Kewen, S. 19.

9 Dass die Künstler die Zahl »798« als Bezeichnung der Kunstzone ausgewählt hatten, war vor allem der Überlegung geschuldet, dass sie durch die grafische Gestaltung, wie man auf dem Plakat sehen kann, unmittelbar historische Hintergründe andeutet. Die Bezeichnung »Dashanzi« war hingegen viel blasser. Siehe dazu das Interview mit Xu Yong, S. 46–47.



Abb. 30

Oben: Zhao Bandi, *Panda-Serie (Sars)*, 116 x 96 cm, Fotografie. 2003; unten: Zhao Bandi und Panda beim Gerichtprozess, 2003. Pressefoto. Quelle: Zhao Bandi.

shanzi Arts Territory is anyone's guess« endete,<sup>10</sup> wurden auch die offizielle Stadtplanung und die herrschende Urbanisierungspolitik infrage gestellt und die Zukunft des Industriedorfes zum Thema öffentlicher Diskussionen gemacht.

Eine weitere Folge des Publikums- und Medienerfolgs war, dass die Künstler und ihre Arbeiten in die massenmediale Aufmerksamkeit rückten. Die chinesische Wochenzeitschrift *Sanlian Shenghuo Zhoukan* berichtete z. B. in ihrer Juni-Ausgabe ausführlich über die Veranstaltung und mehrere Kunstwerke aus der Ausstellung »Echo«. Besonders medienwirksam war unter anderen die Skulptur von Wang Shugang, die eine Gruppe von rot bekleideten »tibetischen Mönchen« beim Bodenfegen darstellte.<sup>11</sup> Ein extremes Beispiel dafür war der Künstler Zhao Bandi. Parallel zur offiziellen Ankündigung der SARS-Epidemie am 21. April 2003 veröffentlichte der Künstler auf dem Internetportal *sina.com.cn* eine montierte Fotografie unter dem Titel »Halte das SARS auf, verteidige die Heimat« (Abb. 30, oben). Das Foto erinnert an einen öffentlichen Aufruf und zeigt den Künstler selbst, posierend mit Mundschutz und einer Spielzeugpistole, zusammen mit seinem Kuscheltier Panda vor dem Hintergrund der Fabrik 798. Am 22. April wurde das Foto von der Beijinger Abendzeitung *Beijing Wanbao* zur

10 »Artists Find New Haven«. In: *China Daily*, 23.4.2003. URL: <http://www.china.org.cn/english/culture/63022.htm> (aufgerufen am 11.7.2010).

11 Siehe Ren Feng, S. 26–27.

Illustration des Appells »Globaler Kampf gegen SARS-Epidemie« verwendet. Ungeachtet der Tatsache, dass es sich hier um keinen öffentlichen Aufruf handelte, hatte die Zeitung den Originaltitel und die Signatur »Zhao Bandi und Panda« vom Bild entfernt. Daraufhin erhob Zhao Bandi Anklage wegen Persönlichkeits- und Urheberrechtsverletzung gegen die Abendzeitung. Da der Gerichtsprozess bis zum Jahresende andauerte, behielt die Öffentlichkeit die Kunstzone 798, ihre Künstler und deren Arbeiten über das ganze Jahr 2003 hinweg im Fokus (Abb. 30, unten).

## 2 EXPERIMENTELLE AUSSTELLUNGEN (2003–2005)

Davon angespornt, konzipierten die Künstler weitere Veranstaltungen, um künstlerisch und gesellschaftlich brisante Themen aufzugreifen. Angesichts der SARS-Panik luden Xu Yong und Huang Rui im Mai 2003 Feng Boyi und Shu Yang ein, eine Freiluft-Ausstellung unter dem Titel »Blue Sky Exposure« zu kuratieren. Der Grundgedanke der Ausstellung war der Aufruf an alle Künstler, außer Haus zu gehen, um sich von der Angst vor SARS-Ansteckung zu befreien (Abb. 31).<sup>12</sup> Ähnlich wie die Arbeit von Zhao Bandi wurde die Ausstellung auch mit Absicht als spontane öffentliche Aufrufaktion lanciert, um die gesellschaftliche Verantwortung der Künstler zu unterstreichen. Doch zu jener Zeit wagte sich kaum jemand vors Haus und auf die Straße. Zudem hatte dieser kollektive Auftritt gegen das Versammlungsverbot auf öffentlichen Plätzen verstoßen. Da die Künstler keine Danwei hatten, meldete sich die Polizei bei der Seven-Star-Gruppe. Das erregte den Unmut der Seven-Star-Gruppe, die drohte, die Künstler aus dem Hof zu vertreiben.<sup>13</sup>

Künstlerisch brisant war unter anderen die Ausstellung »Temporary Space« im Juli 2003 im Long March Space. Diese von Philip Tinari kuratierte Ausstellung zeigte eine konzeptuelle Arbeit von Wang Wei, die über aktuelle Urbanisierungserscheinungen in China reflektierte. Man sah den kompletten Vorgang eines Mauerbaus mit Ziegelsteinen bis zu der Entstehung eines geschlossenen Ausstellungsraums, der dann Stein für Stein wieder abgebaut wurde, bis

---

12 Die Ausstellung (Untertitel: »Anti-SARS Exhibition«) fand vom 27. bis 31. Mai 2003 zunächst auf einem freien Platz in der Yizhuang Development Zone, auf der Insel inmitten des Houhai-Sees, statt. Daran nahmen insgesamt 60 Künstler teil, die meist aber einfach zum Spaziergehen und zum Drachensteigen zusammenkamen. Unter dem Druck der Sicherheitsbehörden und der Seven-Star-Gruppe fand die Ausstellung dann vom 1. bis 15. Juni 2003 im 798 Time Space statt.

13 Siehe Hong Huang (b).



Abb. 31

Performance im Freien während der Ausstellung *Blue Sky Exposure* in Yizhuang, 2003. Fotos: Thinking Hands.



Abb. 32

Wang Wei, *Temporary Space* im Juli 2003 im Long March Space. Fotos: Li Wei.

er spurlos verschwand (Abb. 32).<sup>14</sup> Die von Li Xianting kuratierte Ausstellung »Prayer Beads and Brush Strokes«, die vom 26. Juli bis 10. Oktober 2003 im BTAP stattfand, zeigte abstrakte Malerei von 19 Künstlern, die, dem Kurator nach, die Kunstströmung »Maximal-ismus« in der aktuellen Kunstszene vertraten. Mit »Maximal-ismus« ist eine meditativ therapeutische und selbstfördernde künstlerische Arbeitsweise gemeint, die durch Kumulation von einfachen Zeichen und Mustern eine Gestaltungs- und Bedeutungskomplexität erreicht.<sup>15</sup> Das war eine ernüchternde Bilanz der langjährigen Beschäftigung Li Xiantings mit zeitgenössischer Kunst in China, mit der er auch von seiner kuratorischen Karriere Abschied nahm.<sup>16</sup>

Nach der Aufhebung des Versammlungsverbots wegen SARS wurde der Hof 718 zum beliebten Veranstaltungsort von experimentellen Ausstellungen. Anlässlich der ersten Beijing Biennale, kurz für Beijing International Art Biennale, war im September und Oktober 2003 eine

14 Zum kuratorischen Konzept und zur Interpretation dieser Arbeit siehe Tinari, Philip: »What Does Not Stand Cannot Fall: Wang Wei's Temporary Spaces«. In: *longmarchspace.com*. URL: [http://www.longmarchspace.com/exhibition/list\\_78\\_wordsdetail.html?locale=en\\_US](http://www.longmarchspace.com/exhibition/list_78_wordsdetail.html?locale=en_US) (aufgerufen am 11.3.2011).

15 Vgl. Li Xianting (2003), S. 3.

16 Das war tatsächlich die letzte Ausstellungspraxis Li Xiantings, die auf Einladung von Huang Rui, finanziert durch Tabata Yukihiro, realisiert wurde. Neben dieser Kunstauffassung verkörpert die Ausstellung die Verlagerung seines persönlichen Interesses: Er zog sich anschließend aus der Kunstszene zurück und kümmert sich in Songzhuang um die Entwicklung des Künstlerdorfs. Dort beschäftigt er sich heute auch mit einem Forum und Archiv des Dokumentarfilms in China.

Reihe von selbst initiierten »Satelliten-Ausstellungen« in Beijing zu sehen.<sup>17</sup> Allein in der Kunstzone fanden zwölf Ausstellungen statt. Im Jahr 2005, während der zweiten Beijing Biennale, gab es in Beijing sogar über 80 solcher Ausstellungen, etwa 30 davon, die »798 off exhibitions« sozusagen, fanden in der Kunstzone 798 statt.<sup>18</sup> Diese Intensität und Vielfältigkeit hatte man noch nie erlebt, vor allem, wenn man sie mit der Situation während der dritten Shanghai Biennale 2000 vergleicht: Damals war diese Art von Ausstellung zwar viel eklatanter, aber geringfügig in der Menge.<sup>19</sup> Vielfältig waren die Ausstellungsthemen, -konzepte und -gestaltungen, die, meistens in Bezug auf unterschiedliche Präsentationsorte, von ihren Künstlern, Kuratoren und auch Sponsoren individuell geprägt waren. Die Vielfältigkeit zeigte sich ebenso durch die Pluralität an Kunstformen: von Installation und Landschaftsgestaltung über Performance, Video und Fotografie bis hin zu Film, Animation, Internet Art und Multimedia. Sie bildeten einen starken Kontrast zur damaligen Beijing Biennale mit klassischen Kunstformen wie Bildhauerei und Malerei, überwiegend in Museumsräumen wie dem National Art Museum of China und Millennium Museum of Art. Die Beijing Biennale, organisiert vom chinesischen Künstlerverband, vertritt, anders als die Shanghai Biennale, von vornherein die Position, sich dem künstlerischen Establishment und traditionellen Ausdrucksweisen und -mitteln zu widmen. Dahingehend positionierte sich besonders die zweite Beijing Biennale 2005 mit dem Thema »Die humane Pflege in der Gegenwartskunst«.<sup>20</sup> Mit der »humanen Pflege« war die »Harmonie zwischen Kunst und Publikum, zwischen Menschen und Men-

---

17 Von jenen, die außerhalb des Hofes 718 stattfanden, wären die Ausstellung »Xin shengdai he hou geming« (kuratiert von Zhu Qi und Yi Jinan), »Ling yi zhong xiandai xing« und »Second Hand Reality« im Today Art Museum Beijing (beide kuratiert von Gu Zhengqing) sowie »Ctrl+Z dangdai yishu zhan« (kuratiert von Tang Xin) zu nennen.

18 Huang Rui (2008), S. 67.

19 Zu nennen wären unter anderen die von Li Xianting kuratierte Ausstellung »Infatuated with Injury« (22.4.2000, Beijing) und die von Gu Zhenqing kuratierte »Ren, dongwu, weimei yu aimei« (23.4.2000, Beijing; 30.4.2000, Chengdu; 28.5.2000, Nanjing), die zur öffentlichen Antipathie gegenüber der Performance-Kunst führten. In Shanghai gab es die von Chen Haiwen kuratierte Ausstellung »Yu wo you guan«, die von Lin Xiaodong kuratierte »About Me: Chinese Experimental Photography« und die von Gu Zhenqing kuratierte »Unusual & Usual: A Contemporary Art Exhibition«. Am sensationellsten war dabei freilich die von Ai Weiwei und Feng Boyi kuratierte Ausstellung »fuck off« (4.11.–20.11.2000, Shanghai), eine Gegenausstellung zur Shanghai Biennale mit 48 Künstlern. Yang Zhichao, Wang chuyu, He Yunchang und Feng Weidong usw. zeigten Performances. Im Ausstellungskatalog sieht man die schockierende Arbeit »Wancan: Shiren« (Mahlzeit: Kannibale) von Zhu Yu, die eine landesweite Debatte um das Verhältnis von Kunst und Moral auslöste. Vgl. Ai Weiwei/Feng Boyi.

20 Auf Chinesisch heißt das »Dangdai yishu de renwen guanhuai« (当代艺术的人文关怀). Im Vergleich zur ersten Beijing Biennale »Innovation: Contemporaneity and Locality«, verlagerte sich der Themenschwerpunkt offensichtlich auf die Wertvorstellungen und die Sozial- und Moralfunktion der Gegenwartskunst, während die Grundposition der Biennale, sich als internationale Malerei- und Skulptur-Biennale zu etablieren, unverändert blieb. Vgl. BIAB (2005), S. 6–10.



Abb. 33

Panoramaansicht der Ausstellung *Tui: The Image World of Rong Rong and Inri*, September 2003, im Da Yaolu.  
Foto: Rong Rong & Inri.

schen, zwischen Menschen und Umwelt« gemeint, die dem Sinn und der Bedeutung der Kunst zugrunde liege.<sup>21</sup>

Im Folgenden möchte ich ein paar Beispiele aufführen, die zeigen, wie die Künstler und Kuratoren mit ihren alternativen, meistens ortsbezogenen Ausstellungskonzepten und -gestaltungen soziokulturelle Reflexionen anstellten und damit eine Gegenposition zur offiziellen Ausstellungspraxis bezogen. Die Fotoausstellung »Tui-Transfiguration: The Image World of Rong Rong and Inri« war im September 2003 im leer stehenden »Da Yaolu«, der großen Brennofenanlage der Fabrik 798, zu sehen.<sup>22</sup> Die Ausstellung wurde vom Kunsthistoriker Wu Hung kuratiert und zeigte die Performance-Fotografien des Künstlerpaars Rong Rong & Inri mit vier kuratorisch ausgearbeiteten Kategorien, »Ruins«, »Transform«, »Rebirth« und »Self-representation«, in vier eigens dafür errichteten Räumen. Der Kurator wollte einen roten Faden durch die beiden künstlerischen Werdegänge ziehen, indem er sie allegorisch mit lebensräumlichen Veränderungen von beiden Künstlern in Verbindung stellte.<sup>23</sup> Der Schwerpunkt lag offensichtlich auf den Kategorien »Transform« und »Rebirth«. Unter »Transform« waren die Arbeiten von Inri in Tokio und die Rong Rongs im Künstlerdorf Dongcun aus den Neunzigerjahren zu sehen, während ihre gemeinsamen Arbeiten seit 2000 unter »Rebirth« zusammengefasst wurden. Die meisten Arbeiten in »Rebirth« zeigten beide Künstler nackt in ver-

21 Vgl. Vorwort des Biennale-Kataloges in: BIAB (2005), S. 6–7. Zitat von S. 6.

22 Das chinesische Wort »Tui« (蜕, wörtlich »Häutung«) steht in seiner Übertragung für Transfiguration. Die Ausstellung umfasst performance-fotografische Arbeiten Rong Rongs und seiner japanischen Frau Inri aus den Jahren zwischen 1993 und 2003 und war der erste Versuch des Kunsthistorikers Wu Hung, seine kunsthistorischen Betrachtungen über »die ortbezogenen experimentellen Ausstellungen in China« in eigene kuratorische Praxis in China umzusetzen. Vgl. Wu Hung (2004a) und (2004b).

23 Vgl. dazu das kuratorische Statement »Tui-Transfiguration: A Site-Specific Exhibition at Factory 798«. In: Wu Hung (2004a).



Abb. 34

Panoramaansicht der Ausstellung *Left Hand – Right Hand*, September 2003 im Da Yaolu. Foto: Li Wei.

schiedenen, menschenleeren Landschaftsszenen, wie etwa auf der Großen Mauer, unter dem Berg Fuji und in abgelegenen Nahtstellen zwischen Land und Stadt in Beijing, was durch eine schwarz-weiße Bearbeitung in der Dunkelkammer mystisch und unwirklich erschien. Speziell für die zwei Kategorien hatte der Kurator inmitten der 80 Meter langen, 32 Meter breiten und 14 Meter hohen Innenhalle einen mäandernden Rundgang um drei ringförmige Schauplätze angeordnet, getrennt von Trennwänden aus Glasplatten auf dem Boden, Gaze und den ausgestellten Fotos, die der Kurator einfach von der Decke hängen ließ. Die anderen Kategorien hingegen wurden in getrennten Schauräumen jeweils an den gegenüberliegenden Ecken der Halle gezeigt (vgl. Abb. 33). Diese offene, interaktive Raumgestaltung schuf eine visuell-ästhetische Spannung zwischen Licht und Schatten, zwischen Bild und Raum, zwischen Mensch und Umwelt, die sich im Zuge des Rundgangs stetig veränderte. Die Wahrnehmung der Geringfügigkeit des Menschen verdoppelte sich damit unheimlich im Kontrast zur majestätischen Erscheinung der Landschaften – von der bildinternen menschenleeren Natur bis zum bildexternen Ausstellungsraum, der industriellen »Ruine«. Zum Tragen kommt hier eine spezifische Ästhetik der »Ruinenhaftigkeit« einerseits und der »Monumentalität« andererseits, die, so die raummetaphorische Interpretation Wu Hongs, die ortsbezogenen, zeitgenössischen Kunstpraktiken in China hervorgebracht haben.<sup>24</sup>

24 Wu Hongs Interpretation der chinesischen zeitgenössischen Kunst beruft sich wesentlich auf zwei ästhetisch-theoretische Konstruktionen: die »Monumentalität« und die »Ruinen-Ästhetik« in der visuellen Kultur Chinas, die einen roten Faden durch alle seine kunsthistorischen und -kritischen Arbeiten (von der chinesischen Antike über die Frühmoderne bis zur Moderne bzw. Gegenwart) darstellen. Zur Ästhetik »Monumentalität« in der chinesischen Antike und Frühmoderne siehe Wu Hong (1995); zur »Ruinen-Ästhetik« siehe Wu Hong (2012). Neben diesen zwei Standardwerken stehen seine zahlreichen Schriften über zeitgenössische Kunst und Künstler in China, wobei die »Monumentalität« oft in einem künstlerisch raumkonzeptuellen Sinne der Entmythisierung ihre Anwendung findet (Vgl. dazu Wu Hong (1999), S. 21–97); die »Ruinen-Ästhetik« wird oft im Kontext der Urbanisierung und der einschlägigen gesellschaftlichen Transformation erörtert. Exemplarisch für Letzteres steht Wu Hong (1998). Vgl. auch seine Interpretationen von Künstlern wie Cai Jin, Shi Chong, Yuan Dongping, Zhan Huan, Rong Rong und Yin Xiuzhen, Zhan Wang,

Im anderen leer stehenden Teil von Da Yaolu und im 798 Time Space fand gleichzeitig die von Feng Boyi kuratierte Gruppenausstellung »Left Hand – Right Hand« statt, in der Werke von 48 Künstlern aus China und Deutschland gemeinsam präsentiert wurden. Die Ausstellung kündigte die Tendenz an, dass neben den offiziellen Großveranstaltungen auch die »freien Künstler« versucht haben, sich auf internationaler Ebene mit chinesischer Gegenwartskunst zu befassen. In diese Richtung ging auch die Eröffnungsausstellung der Galerie Art Seasons aus Singapur, zu der neun junge Künstler aus China, Korea, Malaysia und Singapur eingeladen wurden, um die Vielfältigkeit und die Gemeinsamkeiten der Gegenwartskunst des südostasiatischen Kulturraums zu thematisieren. Doch das Besondere an der Ausstellung »Left Hand – Right Hand« war ihre politische Ironie und geschichtliche Reflexion durch bewusste Bezugnahme auf die erhalten gebliebenen historischen Spuren des Ausstellungsorts, womit die »roten Erinnerungen« von beiden Ländern zum gemeinsamen Thema aller Künstler gemacht wurden (Abb. 34).<sup>25</sup> Die ausgestellten Arbeiten setzten sich auch bewusst mit der ideologischen Vergangenheit beider Länder auseinander und reflektierten ironisch ihre Verbindung zur Gegenwart und zueinander.<sup>26</sup> Ein Beispiel dafür war die riesige Beton-Skulptur »Right Hand« von Sui Jianguo, die über den Ausstellungsraum hinausragte und die Szenen vergegenwärtigte, in denen Mao zum Aufruf der Massen winkte. Ein weiteres Beispiel war die Videoarbeit von Wang Wei, die eine Gruppe von Kindern in aktueller Kleidung zeigte, die aber maoistische Slogans auf unheimliche Weise wiederholten. Zudem wurden bei der Ausstellungsgestaltung visuelle Elemente der Großen Kulturrevolution verwendet, und die Aufseher der Ausstellung verkleideten sich sogar in zeitgenössische Polizei-Uniformen, damit die Unheimlichkeit noch verstärkt wurde (vgl. Abb. 34).

Am bemerkenswertesten war die Ausstellung »The Power of the Public Realm« (18.9.–20.12.2003) im Long March Space, sowohl von der Perspektive als auch vom Ausstellungskonzept her. Es war die erste Realisierung des 2002 von Lu Jie und Qiu Zhijie initiierten Projekts »Langer Marsch – eine visuelle Präsentation im Gehen«, also einer laufenden künstlerischen Re-Interpretation des legendären Langen Marschs in der chinesischen Revolutionsge-

---

Zhu Fadong, Yu Hong, Zeng Hao, Wang Jin, Liu Zheng und Qiu Zhijie. In: Wu Hung (1999), S. 103 ff.

25 Zum kuratorischen Grundgedanken siehe Feng Boyi (2003). Die Ausstellung wurde in Zusammenarbeit mit dem in Deutschland lebenden Künstler Zhu Jinshi, einem ehemaligen Xingxing-Mitglied, realisiert.

26 Dieses Thema erregte besonders das Interesse der ausländischen Medien. Ein interessanter Bericht über diese Ausstellung siehe Simons, Craig.



Abb. 35

Links: Das von Jiang Jiwei angefertigte »Maxim Mountain« in Quanzhou, Provinz Fujian; rechts: Papierabzug von Steininschriften auf dem »Maxim Mountain«, inhaltlich über die Beziehungen der Roten Armee zum chinesischen Volk, 2002. Quelle: Long March Space.



Abb. 36

Wang Wenhai arbeitet vor Ort an der Skulptur »Zwei Maos« für die zweite und dritte Phase von »The Power of the Public Realm«. Foto: Long March Space.

schichte.<sup>27</sup> Vier Volkskünstler, der Fotograf Li Tianbing aus der Provinz Fujian, die Zeichnerin Guo Fengyi aus Xi'an, der Bildhauer Jiang Jiwei (1931–2009) aus Guilin und Wang Wenhai aus Yan'an, die das Projektteam während seiner Reise über die ehemalige Route der Roten Armee entdeckt hatte, wurden mit ihren Arbeiten dem Publikum präsentiert. In der Pressemitteilung wurde z. B. der autodidaktische Bildhauer Jiang Jiwei vorgestellt, der seine Zeit überwiegend dafür genutzt hatte, auf einem Berg namens »Maxim Mountain« Tausende Statuen vom Vorsitzenden Mao mit ausgewählten Schriftauszügen aus den gesammelten Werken Maos anzufertigen (Abb. 35).<sup>28</sup> Wie der Titel impliziert, wollte die Ausstellung das Potenzial und die Reichweite der Lebenspraktiken der anonymen Massen zum Bewusstsein bringen. Dem Projektleiter Lu Jie nach bestehe »The Power of the Public Realm« genau in dieser Art volkstümlicher Lebenspraktiken, die als Quelle der »fortschrittlichen Produktivität der Gesellschaft« an sich verstanden werden sollte, und zwar in Gegenüberstellung zu der »globalisier-

27 Das »Langer Marsch – eine visuelle Präsentation im Gehen« genannte Projekt wurde in zwölf Folgen realisiert, die Ausstellung »The Power of the Public Realm« war die erste Realisierung und umfasste die erste bis dritte Folge. Näheres siehe Infos auf der Webseite [longmarch-space.com](http://longmarch-space.com).

28 Vgl. Yan Jin/Wang Wei.

ten, aber gegengeschichtlichen Elitekultur der Gegenwart«. <sup>29</sup> Diese populistisch anmutende Position erinnert an die maoistischen Doktrinen wie »Kunst ist für das Volk, sie steht im Dienst des Volks« oder »Kunst kommt aus dem Leben und steht höher als das Leben«. <sup>30</sup> Die Ausstellung wurde damit ex abrupto in Korrelation nicht nur zu ihrem Ausstellungsort voller ideologischer Reliquien gebracht, sondern auch zu dem Land selbst, das immer noch von seiner roten Gesinnungen geprägt ist – diese Botschaft ist bereits bei der Gestaltung der Banner des Projekts eindeutig erkennbar (vgl. dazu Abb. 37).

Als laufendes Projekt wurde die Ausstellung immer wieder durch Hinzufügung neuer Arbeiten erweitert, so etwa der Fotos von Li Tianbing über den Alltag im Hof 718, der Zeichnungen von Guo Fengyi, die in ihnen ihrer Fantasie über die SARS-Ansteckung und westliche Ausländer etc. freien Lauf ließ, und der vor Ort angefertigten Lehmfiguren »Großer Mann« von Wang Wenhai in der zweiten und dritten Phase (Abb. 36). Auch konzeptuelle Arbeiten der an der Reise beteiligten experimentellen Künstler wurden dabei integriert, z. B. die Akustikinstallation von Wang Jingsong in der dritten Phase, die Inszenierung eines handwerklichen Workshops von Liang Suo in der fünften Phase und die Präsentation eines Prozesskonzepts unter dem Titel »Fengdao« von Yue Luping in der letzten Phase. Bis zum Jahr 2007 wurde das Projekt insgesamt mit zwölf Phasen, jeweils in Bezug zu einem Abschnitt der Reiseroute des ehemaligen langen Marschs, realisiert; so schwang bei jeder Präsentation im Hof 718 ein Stück ideologischer Nachhall mit. Ein wenig abwegig mutete die vierte Phase unter dem Titel »Anonym und Synonym« (1.1.–10.2.2004) an, wobei Objekte, gefälschte Antiquitäten und pornografische Bilder vom Beijinger Flohmarkt Panjiayuan als Ausstellungsexponate gesammelt und ausgestellt wurden.

---

29 »Minjian de lilian [...]«. Pressemitteilung zur ersten Realisierung des Projekts »Langer Marsch«, auf der Webseite des Long March Space. URL: [http://www.longmarchspace.com/exhibition/list\\_80\\_newsdetail.html?locale=zh\\_CN](http://www.longmarchspace.com/exhibition/list_80_newsdetail.html?locale=zh_CN) (aufgerufen am 19.12.2012); vgl. dazu folgende Medienberichte: Shi Wu: »Laizi minjian de suren [...]«. In: *The Lifework*, Doppelheft Nr. 40/41, 2003, S. 112–113; Yan Xuejing: »Lu Jie: Yishu zai minjian«. In: *Beijing Xiandai Shangbao – Shidai dichan zhoukan*, 17.10.2003.

30 Diese zwei in China allbekannten Sätze haben unbestimmte Ursprünge. Der erste stammt wahrscheinlich aus Mao Zedongs »Rede auf dem Yan'an-Forum über Literatur und Kunst« (Mai 1942): »Unsere Literatur und Kunst sind für das Volk, vor allem für die Arbeiter, Bauer und Soldaten [...]«. In: Mao Zedong (1991), Band 3, S. 865. Beim Letzteren handelt es sich um eine maoistische Erweiterung der ästhetischen Theorie Nikolai Gawrilowitsch Tschernyschewskis (1828–1889), die wiederum auf dieselbe Rede Mao Zedongs zurückgeführt werden kann: »Das [künstlerisch repräsentierte Leben] könnte und sollte vom realen Leben handeln, es ist stärker, konzentrierter, exemplarischer und idealer und daher allgemeingültig [...]«. (ebd., S. 861). Auch in den Reden über Kunst und Kultur anderer höchster KP-Funktionäre wie Deng Xiaoping, Jiang Zemin und Hu Jintao findet man solche und ähnliche Formulierungen. Vgl. dazu Song Jianlin.



Abb. 37

Das Banner »Long March: A Walking Visual Display« für die 3. Auckland Triennale 2007. Quelle: Long March Space.

Dieses prozesshafte Ausstellungskonzept an sich stellt eine sinnvolle Erweiterung des Horizonts der ortsbezogenen kuratorischen Herangehensweise dar; nicht zuletzt durch Einführung von semiethnografischer Feldforschung werden dabei die geschichtsreflexiven und topografischen Ansätze zusammengeführt. Es wirkt dann besonders interessant, wenn dieses Ausstellungskonzept auf der Ebene des interkulturellen Austauschs Anwendung findet. Lu Jie entwickelte in den folgenden Jahren internationale Kunstprojekte wie z. B. das »Ho Chi Minh Trail« (2010) und »China Town« (2005–2011), wobei der »Lange Marsch« als Metapher für globale Vermittlung chinesischer Kultur und Kunst verwendet wurde – eine Metapher, die ganz im revolutionären Sinne eines »Manifests«, »Propagandatrupps« und einer »Sähmaschine«, wie Mao Zedong es einmal interpretierte, zu verstehen ist.<sup>31</sup> Das Projekt »Ho Chi Minh Trail« bezieht sich auf den geheimen Dschungelkorridor zwischen China und Vietnam, durch den die militärische Versorgung des kommunistischen Nordvietnam während des Vietnamkriegs sichergestellt wurde. Das Projekt »China Town« wurde ab 2005 anlässlich der Kunstbiennalen und Kulturfestivals in unterschiedlichen Ländern und Städten entwickelt, und zwar immer in Bezug auf die jeweiligen lokalen Gegebenheiten der chinesischen Migranten-Communitys unter dem Überbegriff »China Town« als Gettos oder Kolonien.

31 Der Lange Marsch ist der zentrale Heldenmythos der KP Chinas und diente als historisch bedeutendes Ereignis zur Festigung von Maos Rolle als unbestrittener Parteiführer. Er wird immer als Symbol für die Stärke und Widerstandsfähigkeit der Partei propagiert. »Der Lange Marsch ist ein Manifest, ein Propagandatrupp, eine Sähmaschine, [...] die über die elf Provinzen unzählige Samen ausgestreut hat, die aufgehen, grünen, blühen, Frucht ansetzen und in Zukunft die Ernte bringen werden.« Siehe Mao Zedong: »Über die Taktik im Kampf gegen den japanischen Imperialismus« (1935). In: Mao Zedong: *Ausgewählte Werke*, Band 1, Peking 1968, S. 169–208. Zur Geschichte des Langen Marsches siehe Sun Shuyun; Jocelyn, Ed/McEwen, Andrew; Chang, Jung/Halliday, Jon.

Es gab weitere interessante kuratorische Arbeiten in den Jahren zwischen 2003 und 2005. Shu Yang organisierte 2003 zwei Veranstaltungen zur Performance-Kunst in China, eine Retrospektive mit Dokumentarfilmen über Performance und Aktionen der vergangenen Jahre und das erste Dadao Live Art Festival auf dem Hof zwischen BTAP und Now Club, an dem 25 internationale Performance-Künstler beteiligt waren.<sup>32</sup> Das Festival dauerte lediglich drei Tage, zog jedoch mehr als 2000 Besucher an.<sup>33</sup> Auch der Begründer des kurzlebigen Ray Art Center (2002–2003 in Beijing), Zhang Zhaohui, der 1996–1998 seine Ausbildung als Kurator am Bard College in New York absolvierte, lud 2003 je zwölf Künstler und Künstlerinnen zur Gruppenschau »Bare Androgyny« ein. Interessant dabei war, dass der Kurator aus der Perspektive der Genderforschung das urbankulturelle Phänomen der Geschlechtsneutralisierung thematisierte. Ein solcher Blickwinkel war unter experimentellen Ausstellungen in China eher selten. Bedauerlicherweise wurde allerdings die vermeintliche Grenzverschiebung des Geschlechterverhältnisses vor allem als keimende urbane Jugendkultur Chinas im Kontext der Globalisierung interpretiert, während die Integrationsprobleme der jungen »Beipiao-Künstler« infolge der gesellschaftlichen Transformation hierzulande unberücksichtigt blieben. Es gab 2003 außerdem eine von Künstlern selber organisierte, in Atelierräumen stattfindende Ausstellung mit dem Titel »Berühren – berührbar und unberührbar«, die ein Dutzend Ateliers aus der Farbstoffanlage umfasste. Diese Ausstellung hob die Ansprüche »Künstler als Kurator« und »Atelier als Ausstellungsraum« hervor.

Unter den »Satelliten-Ausstellungen« 2005 sind besonders folgende hervorzuheben: die von Gu Zhenqing kuratierte »to each his own« im Zero Art Center, die von Feng Boyi kuratierte »Convergence at E116°/N40° – international art exhibition« im Da Yaolu, die von Leng Lin kuratierte »Only one Wall« im Beijing Commune (siehe dazu Kapitel 6), die von Wu Hung kuratierte »Waste not – Zhao Xiangyuan and Song Dong« im BTAP und die von Fei Dawei kuratierte »Trans-experiences – Chen Zhen's first exhibition in China« in der Galleria Continua. Interessant bei der ersten Ausstellung waren die kuratorischen und künstlerischen raumbezogenen Arbeiten, die eine spielerische Interaktion zwischen Kunstwerken und Zuschauern zum Ziel hatten. Bei den Letzteren zeigte sich die kuratorische Leistung besonders an ihrer

---

32 Das Festival wurde von Shu Yang initiiert, kuratiert von Wang Chuyu in Zusammenarbeit mit Chen Shisen, Xiang Xishi und Qiao Feng. Es bezog alle Kunstformen ein, die live aufführbar sind (also Performance im weitesten Sinne). Der Name »Dadao« (大道, Großer Weg) entstand aber erst im zweiten Jahr, 2004. 2003 hatte das Festival noch keinen spezifischen Namen. Auf dem Plakat stand damals entweder »Xiu ke« (秀客, zur Schau kommende Gäste) mit einem darauf gesetzten Kreuzzeichen, oder einfach ein Ausrufe- mit einem Fragzeichen. Vgl. Interview mit Shu Yang.

33 Vgl. He Wenchao, S. 34.

Künstlerauswahl. Zum Beispiel wurde Chen Zhen, dem kürzlich verstorbenen Künstler, der überwiegend in Frankreich gearbeitet hatte, zum ersten Mal in seiner Heimat eine Retrospektive gewidmet. Auch der Beijinger Künstler Song Dong griff auf die Herangehensweise der Spurensicherung zurück, indem er die Lebensgeschichte seiner Mutter Zhao Xiangyuan rekonstruierte und auf diese Weise einer verlorenen Generation der Reformzeit und der Urbanisierung gedachte.

All diese »Satelliten-Ausstellungen« der Beijing Biennale führten dem Publikum eine inoffiziell betriebene »wilde Kunstlandschaft« vor Augen. Ihr wichtigstes Schaufenster blieb immer der Hof 718. Demgegenüber zeigte der chinesische Künstlerverband, Organisator der Beijing Biennale, eine relative Offenheit im Vergleich zur Zeit der Shanghai Biennale – doch auch zu jener Zeit wurden solche künstlerischen Aktivitäten mit Sabotage gleichgesetzt.<sup>34</sup> Der Verband erklärte nämlich, dass die Biennale diesen Eigeninitiativen zwar nicht entgegenwirke, sie aber als »Satelliten-Ausstellung« nicht anerkenne.<sup>35</sup> Die internationale Öffentlichkeit hingegen begrüßte diese »wilde Landschaft« und schenkte der Kunstzone 798 mehr Aufmerksamkeit. Inzwischen hatten einige ausländische Medien diese reichhaltigen Aktivitäten als klaren Beweis für die Liberalisierung Chinas erkannt. Melinda Liu zum Beispiel, Beijinger Korrespondentin des US-amerikanischen Magazins *Newsweek*, betitelte ihren Bericht über die »sensationelle« Lebendigkeit und Offenheit der zeitgenössischen Kunst-, Literatur- und Musikszene Chinas mit »China's Glasnost«. Abschließend wagte sie eine optimistische Prognose für die aufkommende gesellschaftliche und politische Demokratisierung in China.<sup>36</sup> Interessanterweise wurde der Bericht von *China Daily* übernommen, wobei der Titel in »The avant-garde art goes too far?« geändert wurde. Daneben wurde im Untertitel, »The country's communist leaders are beginning to embrace [sic!, gemeint ist: embrace] the avant-garde art and literature they once considered taboo«, das Satzsubjekt »The country's communist leaders« auch durch »China« ersetzt.<sup>37</sup> Im Dezember desselben Jahres besuchte Viviane Reding, Kommissarin für Bildung, Kultur, Medien und Sport der Europäischen Kommission, persönlich die Kunstzone und sprach sich öffentlich für den Schutz der Kunstzone aus.

---

34 Besonders war die Ausstellung »fuck off«, die Arbeiten von 48 Künstlern zeigte, darunter Yang Zhichao, Wang chuyu, He Yunchang, Zhu Yu und Feng Weidong mit ihren Performances vor Ort. Obwohl die Arbeit »Wancan: Shiren« (Mahlzeit: Kannibale) von Zhu Yu allerdings nur im Katalog zu sehen war.

35 Vgl. Fu Xiaodong; auch Protokoll »Criticism and Self-criticize – 2003 Artist and Curator Forum«. In: *Art Contemporary*, Juni 2003, S. 72–78.

36 Melinda Liu (b).

37 Melinda Liu (a).

### 3 »DASHANZI INTERNATIONAL ART FESTIVAL« (DIAF)

Angesichts der in- und ausländischen Aufmerksamkeit setzten Huang Rui und Xu Yong im April 2004 die Planung eines internationalen Kunstfestivals auf die Tagesordnung. Öffentliche Kulturveranstaltungen, die inoffiziell organisiert werden, müssen in der Regel bei den Propaganda-Abteilungen der Stadt und des Bezirks angemeldet und es müssen dafür Genehmigungen eingeholt werden. Seit der zweiten Jahreshälfte 2001, also nach der erfolgreichen Bewerbung um die Olympischen Spiele 2008, gab es von offizieller Seite eine veränderte Haltung zu regierungsunabhängigen Kunstveranstaltungen, entsprechend der Haltung des chinesischen Künstlerverbandes gegenüber den »Satelliten-Ausstellungen«. D. h., die Behörde unterdrückte sie nicht mehr kategorisch und lehnte sie nicht ab, aber unterstützte sie auch nicht. So war es eine diffizile Situation, in die das erste DIAF von Beginn an geriet: »Der Gegenwartskunst stand die Regierung damals mit Befremden und Angst gegenüber, weil sie so etwas noch nicht erlebt hatte und weil sie Angst vor den Risiken hatte. So erteilte die Regierung keine Genehmigung«, so Huang Rui.<sup>38</sup> Da alle Vorbereitungen bereits getroffen waren, beschlossen die Künstler kurzerhand, das Festival ohne offizielle Genehmigung zu veranstalten, indem die ursprünglich koordinierten Events in Einzelveranstaltungen der Kunsteinrichtungen und Künstlerateliers verwandelt wurden. Der Festivalname »1. Dashanzi International Art Festival Beijing« wurde daraufhin auf Chinesisch offiziell in »Präsentationen in der Kunstzone Dashanzi 2004« umgeändert (auf Englisch hieß es aber weiterhin »Dashanzi International Art Festival«).

Doch drei Tage vor dem Festival, am 20. April 2004, gab die Seven-Star-Gruppe eine Bekanntgabe heraus, den »Offenen Brief an alle Mieter«:

Um die Sicherheit und den ordnungsgemäßen Ablauf der Produktion im Hof 718 zu gewährleisten, machen wir, die Verwaltungszentrale der Seven-Star-Gruppe, alle Mieter darauf aufmerksam, dass, solange das sogenannte »Dashanzi Kunstfestival« keine behördliche Genehmigung mit der »Anmeldebescheinigung für die öffentliche Sicherheit bei Großveranstaltungen« vorlegt, die Hausverwaltung der Seven-Star-Gruppe jedem Einzelnen, der trotz der fehlenden Genehmigung die Veranstaltung durchführt, gemäß der einschlägigen Gesetzesbestimmungen und der Hausordnung entschieden Einhalt gebieten wird. Im betreffenden Zeitraum werden Personen und Fahrzeuge im Hof verstärkt kontrolliert. Den Personen und deren Fahrzeugen, die nicht zum Hof gehören, wird der Zugang zum Hof verwehrt. Wir bitten alle Mieter dafür um Verständnis.<sup>39</sup>

---

38 Zitiert aus Liu Zihua, S. 61.

39 Zitiert aus Ye Ying (2008), S. 33.



Abb. 38

Plakat des DIAF, links: 2004; rechts: 2005. Quelle: Thinking Hands.

Diese Bekanntgabe schlug sofort hohe Wellen. Einige Künstler waren der Ansicht, die Organisation des Festivals verursache die Zuspitzung der bestehenden Konflikte, mit denen sie eigentlich nichts zu tun haben wollten. Manche gingen sogar so weit und sammelten Unterschriften für einen Boykott gegen Huang Rui, weil er als Festivalleiter unter Verdacht stünde, sich selbst auf Kosten aller anderen zu profilieren.<sup>40</sup> Wegen dieses plötzlichen Eklats suchten Xu Yong und Huang Rui einerseits über persönliche Beziehungen Hilfe beim Bezirksamt Chaoyang und verfassten andererseits auch einen offenen Brief mit dem Titel »Unsere Sorgen, verursacht durch die unerwartete Maßnahme der Seven-Star-Gruppe«, den sie noch in der Nacht vom 23. April 2004 der Stadt- und Bezirksregierung sowie anderen zuständigen Behörden zufaxten. Der Brief brachte unter anderem die folgenden Punkte zum Ausdruck:

Erstens garantieren wir für alle Veranstaltungen [...], dass kein ausgestelltes Kunstwerk gesetzeswidrig sein oder den ideologischen Rahmen verletzen wird. Zweitens werden wir [die Organisatoren] die Besucherzahl auf das von der Sicherheitsbehörde zugelassene Maß beschränken. Drittens und in Bezug auf das aktuelle Problem: [...] Das Verbot ist von der Seven-Star-Gruppe bereits ausgesprochen worden, und ihre Forderung ist zwar rechtens, doch führt es zu einem Dilemma [...]. Für die Einladung von Gästen ist sie [die Seven-Star-Gruppe] verantwortlich, und es wurden bereits Botschafter bzw. Gesandte von mehr als 40 Ländern eingeladen, die im Begriff sind, an der Eröffnung der Veran-

<sup>40</sup> Dieser Boykott-Brief wurde später von der Seven-Star-Gruppe als einer der Gründe für die Vertreibung Huang Ruis angeführt. Der Brief wird bis heute in der Hausverwaltung bei der Seven-Star-Gruppe verwahrt. Siehe 798 Office: *Chuangyi* 798, Nr. 3, September 2007, S. 14.

staltungen teilzunehmen. [...] Was sollen wir tun angesichts all dieser Konflikte? Wir sehen uns außer Stande, das Problem zu lösen. Daher bitten wir Sie um eine Lösung.<sup>41</sup>

Dieser Brief enthielt außerdem einen Satz, der viel schärfer formuliert war und in einem viel größeren Rahmen bekannt wurde:

Die Veranstaltungen der Kunstzone stehen im Zentrum der Aufmerksamkeit der Weltöffentlichkeit, von Mainstream-Medien aus aller Welt, von ausländischen Regierungen und von nichtstaatlichen Organisationen sowie von Künstlern, Kunstliebhabern und einfachen Bürgern. Wird die Seven-Star-Gruppe auch für die Folgen ihrer unerwarteten Maßnahme die Verantwortung tragen?<sup>42</sup>

Dieser offene Brief übte also zusätzlich Druck aus, indem die Konflikte zwischen Künstlern und der Seven-Star-Gruppe sehr geschickt zu einer internationalen, außenpolitischen Angelegenheit gemacht wurden. Dieser Trick, mit dem man ein öffentliches Problem zu lösen versuchte, erinnert unmittelbar an das »Kräftemessen« zwischen Xingxing-Künstlern und der Beijinger Polizeibehörde im Umfeld der ersten Xingxing-Ausstellung im Jahr 1979.<sup>43</sup> Huang Rui war damals einer der Hauptakteure. Ähnlich wie 1979 stellte sich die Regierung bei der Problemlösung auch diesmal auf die Seite der Künstler. Gleich am folgenden Tag, nach dem Bekanntwerden des offenen Briefes, schickte die Bezirksregierung ihre Vertreter zum Schauplatz des Konflikts, mit der Anweisung, dass das Kunstfestival nach dem ursprünglichen Plan stattfinden sollte. Zugleich übernahm das Straßenbüro Jiuxianqiao des Bezirks Chaoyang die administrative Arbeit für das Kunstfestival, und das Polizeirevier Jiuxianqiao schickte Ordnungskräfte, um die Ordnung und Sicherheit des Hofes während des Kunstfestivals zu wahren.

Am 24. April 2004 wurde das erste DIAF in gespannter Atmosphäre eröffnet. Das Festival hatte das Thema »Guangyin/Guangyin« (光音 / 光阴, Radiance and Resonance/Signals of Time), das sich explizit auf audiovisuelles Zusammenwirken von Raum und Zeit bezog (Abb. 38, links), und beinhaltete 29 Programme zur bildenden und darstellenden Kunst, die sich von Live-Performance, Konzert, Tanz und Theater über Architektur bis zu verschiedenen Raumgestaltungen in der Kunst erstreckten. Hinzu kamen vier Independent-Filmfestivals, acht Sonderausstellungen mit Fotografie, Malerei, Performance und Installation. Zugleich waren mehr als 20 Ateliers für 30 Tage öffentlich zugänglich, was »Offene Tür« genannt wurde. Unter diesen Programmen war die von Huang Rui kuratierte »Fantasie und Realität – Ausstel-

41 Zitiert aus Liu Zihua, S. 63.

42 Zitiert aus Ye Ying (2008), S. 34.

43 Vgl. Lü Peng/Yi Dan, S. 71 ff.; Wang Keping, S. 28–30.



Abb. 39

Performance *Casting* von He Yunchang, 2004. Foto: BTAP.

lung des architektonischen Designs«, in der verschiedene Zukunftskonzepte der Kunstzone 798 mit Entwurfsplänen und Baumodellen präsentiert wurden. Vorgestellt wurden dabei die Ergebnisse eines gemeinsamen Unterrichtsprojekts vom Architektur-Institut der Zentralakademie der Künste und dem Southern California Institute of Architecture (SCI-Arc, USA).<sup>44</sup> Gemeinsam waren diesen Entwürfen der Erhalt und die Erneuerung der Altbaubestände des Industriebhofes als Ausgangspunkt einer zukünftigen Rekonstruktion der Kunstzone. Auf der von Feng Boyi und Liu Chunfeng kuratierten Veranstaltung »Deshalb sind sie es und so sind sie« inszenierten die Studenten des Fachbereichs Grafik der Zentralakademie der Künste eine feierliche Zeremonie »Academy Awards«, in Anlehnung an die Oskar-Verleihung, und nominierten im Namen einer ausgedachten »Sie«-GmbH einige bekannte »Avantgarde-Künstler« aus der experimentellen Kunstszene zu »Sie«-Preisträgern, was eine vor Ort durchgeführte Abstimmungsrunde zur Folge hatte. Dieses im Long March Space aufgeführte »Aktion-Drama« versuchte unter Verwendung von Wirtschaftssymbolen (z. B. GmbH) und Elementen aus der Entertainment-Industrie (Oskar-Preisverleihung) eine virtuelle Kunstinstanz darzustellen, um damit das zeitgenössische Kunstsystem auf absurde und groteske Weise zu parodieren.

Am Abend der Eröffnung des Festivals inszenierten Wu Wenguang und Wen Hui eine kollektive Tanzaufführung im 798 Time Space. Sie ließen alle Tänzer und Tänzerinnen sich in der

44 Das Architektur-Institut der Zentralakademie und das SCI-Arc, USA, hatten mehrmals das Fabrikgelände besichtigt. Allein der Rektor des Architektur-Instituts Südkalifornien war vier Mal auf dem Gelände, und er hatte auch vor, eine chinesische Niederlassung seines Instituts hier zu eröffnen. Vgl. »New Dashanzi/798 as Seen from Southern California Institute of Architecture« und »New Dashanzi/798 as Seen from Central Academy of Fine Arts, School of Architecture«. In: Huang Rui (2004), S. 174 f.

leeren Halle frei bewegen, zugleich auf die anderen reagieren und die Beziehung zueinander suchen. Um die Konzentration der Tänzer und Tänzerinnen zu stören und eine Unbestimmtheit und Zufälligkeit zu erzeugen, wurde ein Baseball ziellos herumgeworfen, damit der Tanz im Ganzen, in Form einer kollektiv-interaktiven Improvisation, wahrgenommen wurde. Die größte Aufmerksamkeit zog He Yunchang mit seiner Performance »Casting« auf sich (Abb. 39). Das Stück war ein Teil des von Huang Rui organisierten audiovisuellen Projekts »Transborder Language«, das überwiegend mit Performance-Künstlern aus verschiedenen Ländern realisiert wurde: He Yunchang schloss sich in eine mit Beton verschlossene Holzkiste ein, die lediglich durch zwei Eisenröhren von je zehn Zentimeter Durchmesser für die Luftzufuhr mit der Außenwelt verbunden war. Als er nach 24 Stunden beim Abschluss der Vernissage die Kiste durchbrach und ausstieg, löste er Bravo-Rufe von Hunderten Zuschauern aus. Mit dem Einbruch der Dunkelheit trat die Licht-Installation »Das sinnlose Rot« von Wang Shugang hervor: Vor dem Tiefblau des Himmels verlieh der rote Lichtstrahl, der auf das obere Ende des 60 Meter hohen Schornsteins gerichtet war, der Eröffnungszeremonie eine surrealistische Stimmung. Gerade mit der Beschreibung von diesen zwei Szenen begannen die meisten Medien ihren Bericht über das Festival und verfolgten seinen ganzen Ablauf bis Ende Mai. Das Zentralfernsehen Chinas (CCTV) sendete sogar ausnahmsweise eine Live-Übertragung am 12. Mai in seinem Wirtschafts- und Finanzkanal »Diyi Shijian«. Die Wochenzeitung *Xinmin Zhoukan* veröffentlichte am 15. Mai eine Reportage mit dem Titel »Die grauen Fabrikgebäude als Zeugen des Werdegangs der Kunstzone 798«, die das Kunstfestival zum Anlass nahm, um Vergangenheit und Gegenwart des Industriedhofes zu schildern und anschließend über seine Zukunft als Kunstzone zu diskutieren.<sup>45</sup> Wie in der Berichterstattung und der öffentlichen Debatte erkennbar war, bildeten inzwischen die Unterstützer der Künstler die absolute Mehrheit. Anfang Juni wurde man auch darüber informiert, dass im Stadtparlament Beijings ein Antrag zum Erhalt des Bauerbes des Industriedhofes und zum Schutz der Kunstzone 798 eingebracht wurde.

Eingebettet in die öffentliche Unterstützung und mit der schweigenden Zustimmung der Regierungen, konnte 2005 das zweite DIAF auch zügig stattfinden. Das Festival war thematisch wiederum vom persönlichen Sprachstil Huang Ruis geprägt: »Yuyan/Yuyan« (语言 / 寓言, Language/Fable) (siehe Abb. 38, rechts) – eine Art Wortspiel mit Assonanz, mit dem sich der Schwerpunkt des Festivals vom Raum-Zeit-Verhältnis auf die Kommunikation zwischen

---

45 Siehe Li Zongtao, S. 66–68.



Abb. 40

Performance *Kilometer Zero – Short Step* von Adrian Hornsby am 1. Mai 2005. Foto: Ben McMillian.

Kunstformen und Künstlern sowie zwischen Kunst und Publikum verlagerte.<sup>46</sup> Die Einzelveranstaltungen waren in zwei Abteilungen eingeteilt. Zum einen gab es 28 Projekte mit eigeninitiierten Themen, die von den Independent-Kuratoren, die das Festivalkomitee ausgewählt hatten, geleitet wurden. Zu ihnen waren mehr als 200 in- und ausländische Künstler eingeladen. Zum anderen gab es Veranstaltungen, die von den Galerien und Ateliers der Kunstzone selbst durchgeführt wurden. Dazu zählten neben 798 Time Space, Long March Space, BTAP, Yan Club, Gallery Beijing Art Season usw., die im vorigen Jahr schon aktiv gewesen waren, neu hinzugekommene Kunsteinrichtungen wie Galerie White Space aus Deutschland, Galleria Continua und Galleria Marella aus Italien, Chinese Contemporary Gallery aus England, Xin-Dong-Cheng Art Center aus Frankreich, Dynamic City Foundation aus den Niederlanden und andere. Parallel zur »offenen Tür« von Künstlerateliers boten insgesamt 43 Einrichtungen knapp 60 Veranstaltungen an und führten die Vielfalt an Themen und Kunstformen des vorigen Jahres noch erweitert fort. Neben Malerei, Installation, Fotografie, Video und anderen visuellen Kunstformen waren auch Lesung, Musik, Film, Performance, Theater, Tanz und sogar Zirkus vertreten. Zu den wichtigsten Bestandteilen gehörten ohne Zweifel die von Wu Wen-guang u. a. geleiteten, interdisziplinär und multimedial angelegten Tanzaufführungen und interaktiven Live-Theater sowie die Performance-Improvisationen mit Künstlern aus Frankreich, Belgien, Deutschland und anderen Ländern. Dafür wurden extra Vorträge und Workshops organisiert, damit Künstler und Zuschauer sich miteinander austauschen konnten.

46 Wie Zhou Wenhan bemerkt, neigte Huang Rui dazu, die Wichtigkeit der Kommunikation zwischen verschiedenen Kunstrichtungen und Menschen auf diese Art hervorzuheben, denn die unterschiedlichen Bedeutungen des Wortes und seiner Aussprache führten zu vielfältigen Wort- und Bedeutungskombinationen: Das »Yuyan« (Sprache) ist Kommunikationsmittel im Alltag, das »Yuyan« (Fabel) ist auch ein Kommunikationsmittel, was aber eine bestimmte Bedeutung durch eine einfache Geschichte vermittelt. Vgl. Zhou Wenhan.

Am meisten wurde über die Performance »Kilometer Zero – Short Step« von Adrian Hornsby am 1. Mai 2005 berichtet (Abb. 40). Der Künstler suchte 400 Touristen und Zuschauer aus Großbritannien, Kanada und den USA aus und ließ sie, in blauer Arbeitskleidung des sozialistischen Chinas, im Hof 718 umherschlendern. Zum Schluss machte er Gruppenfotos mit ihnen, ganz im Sinne eines Reiseandenkens. Seine Idee war, erklärte Adrian Hornsby anschließend, dass er damit versucht hatte, »das weltbekannte China-Bild durch ausländische Darsteller zu re-interpretieren. Das ist eine Verkörperung meines Nachdenkens über die Veränderungen Chinas und seinen kulturellen Wandel«. <sup>47</sup> Was diese Performance auf den Punkt gebracht hat, ist nämlich die zunehmende Offenheit und Globalisierung Chinas vor allem im Bereich der zeitgenössischen Kulturproduktion. Tatsächlich bemühte sich das diesjährige Festival auch darum, sich als internationales Kulturevent zu etablieren, und zwar erfolgreich. Wie im Vorjahr bestand die Festivalleitung hauptsächlich aus Huang Rui und Bérénice Angremy, 2004 kam Thomas Berghuis hinzu, außerdem wurde aber eine neue Organisationsform mit Aufgabeverteilung eingeführt. Zum ersten Mal war Huang Rui als künstlerischer Direktor des Festivals für die Koordinierung aller Veranstaltungen, die unabhängig voneinander von eingeladenen Independent-Kuratoren realisiert wurden, zuständig. Bérénice Angremy, Leiterin des Kulturunternehmens »Thinking Hands«, trat hingegen als Organisatorin des Festivals auf und war hauptsächlich für die Öffentlichkeitsarbeit und das Fundraising verantwortlich. Nach einem Unternehmensmodell wurde einerseits das Finanzierungsproblem des Festivals zum ersten Mal gelöst; <sup>48</sup> andererseits wurde das Festival, dank der Leistung von Bérénice Angremy und Independent-Kuratoren aus verschiedenen Ländern, auch tatsächlich internationaler. Da das Festival während des Französischen Kulturjahres in China (Oktober 2004 bis September 2005) stattfand, wurden durch Vermittlung von Bérénice Angremy Austauschprogramme in der Kunstzone angesiedelt, darunter die Veranstaltung zu französischen Independent-Filmen, die Ausstellungen französischer Fotografie und Malerei sowie Aufführungen eines Zirkus aus Frankreich.

Durch diese zwei Kunstfestivals, die jeweils etwa 80.000 und 100.000 Besucher angezogen hatten, gewann die Kunstzone 798 großen Einfluss im In- und Ausland. Doch diese Erfolge konnten das grundlegende Dilemma nicht verdecken, nämlich die Frage der Rechtmäßigkeit des Festivals. Beide Festivals fanden mit schweigender Zustimmung von offizieller Seite statt, konnten aber keine formelle Genehmigung für die Öffentlichkeitsarbeit bekommen. Für

---

47 Zitiert nach: Huang Rui u. a., S. 14.

48 Das erste Festival kostete insgesamt 460.000 RMB, davon wurden 410.000 Yuan von Sponsoren gedeckt, und den Rest übernahmen die drei Kuratoren selbst. Zweifelsohne offenbarten sich dabei der Idealismus und der selbstlose Elan der Kuratoren. Siehe dazu He Wenchao, S. 37.

die Organisatoren hieß das, sie durften für die Festivals keine Werbung in der Öffentlichkeit machen und auch keine Eintrittskarten verkaufen.<sup>49</sup> Da das zweite DIAF sich international orientierte, versuchte Huang Rui als künstlerischer Direktor zunächst, über die China International Exhibition Center Group (CIEC) die Genehmigung zu beantragen. Er erhielt eine Ablehnung mit der Begründung, dass das Festival in seiner Komplexität nicht richtig einzuordnen sei, zumal es nicht nur Ausstellungen beinhalte, sondern auch unterschiedliche Aufführungen, die eben schwer definierbar seien. So wendete sich Huang Rui an die China Performing Arts Agency (CPAA), die aber bis zur Eröffnung des Festivals keine eindeutige Antwort gab. Tatsache war, dass solch eine Massenveranstaltung von inoffizieller Seite wie DIAF ein Novum darstellte. Es gab dafür keinen Präzedenzfall, an den sich die Behörden anlehnen konnten, ganz zu schweigen von einem solchen internationalen Großprojekt, das auch außenpolitisch Bedeutung hatte.<sup>50</sup> Zudem sahen sowohl CIEC als auch CPAA, die in ihrer Branche eine Monopolstellung innehatten, in diesem internationalen Kulturevent, das nicht von ihnen organisiert wurde, eine Infragestellung ihrer Autorität und ihrer Marktinteressen.

So sieht man ein trigonales Verhältnis zwischen Stadt- und Bezirksregierung und der Seven-Star-Gruppe, die dem DIAF gegenüber unterschiedliche Positionen eingenommen hatten. Die Stadtregierung Beijing schwieg und zeigte lange Zeit keine klare Haltung, während die Bezirksregierung Chaoyang sich aktiv dafür eingesetzt hatte, das DIAF zu unterstützen. Sie betrachtete also das Festival und die Kunstzone als Highlight der Kulturbranche des Bezirks, das ihr sowohl wirtschaftliche Vorteile als auch ein gutes Image bringen konnte. Die Haltung der Seven-Star-Gruppe, ein der Stadt zugehöriges Staatsunternehmen, war höchst ambivalent. Sie stellte sich weder ausdrücklich dagegen, wie die Stadtregierung, noch zog es mit der Bezirksregierung an einem Strang. Auf der anderen Seite machte es die im Vorjahr ergriffene

---

49 Unter allen Beteiligten hatte lediglich das 798 Time Space einmal eine behördliche Genehmigung für seine Veranstaltungen bekommen, woraufhin es »legal« Werbung machen und Eintrittskarten verkaufen konnte. Siehe Zhou Wenhan.

50 In der Tat hielt die chinesische Regierung bis 2008 öffentliche Aufführungen darstellender Künste unter ihrer Kontrolle. Etwa die Hälfte der Körperschaften dieser Branche war staatlich, die andere Hälfte waren staatlich-private Joint-Ventures, die finanziell vom Staat abhängig waren. Das Einzige, was für eine private Beteiligung zugänglich war, war der Bau von Unterhaltungsstätten wie Theater, Oper, Kino etc. Vgl. dazu *Zhongguo wenhua wenwu tongji nianjian* von der Finanzabteilung des Kulturministeriums und dem staatlichen Antiquitätenbehörde (Hg.) (2008). Die Schranken für Auslandsinvestition wurde zwar im Juli 2005, kurz vor dem zweiten DIAF, aufgehoben. Ausländische Investoren konnten sich jedoch erst ab 2008 durch Joint-Ventures oder Kooperationen an Management und öffentlichen Aufführungen beteiligen. Vgl. dazu der Auftrag Nr. 439 des Staatsrates der Volksrepublik China am 7.7.2005: *Regulation on the Administration of Commercial Performances* (revidiert am 22.7.2008). In: *Beijing Review*, 21.2.2010. URL: [http://www.bjreview.com.cn/document/txt/2010-02/21/content\\_247499.htm](http://www.bjreview.com.cn/document/txt/2010-02/21/content_247499.htm) (aufgerufen am 10.2.2012). Vgl. Wageman, Richard/Abrams, Stan/Tang, Belinda.



Abb. 41

Plakat des DIAF, links: 2006, rechts: 2007. Quelle: Thinking Hands.

Maßnahme, nicht zum Hof gehörenden Personen und Fahrzeugen keinen Zutritt zu gewähren, nicht rückgängig. Als Huang Rui vor dem zweiten DIAF mit der Seven-Star-Gruppe und dem Polizeirevier Jiuxianqiao über die Verkehrsregelung und die Sicherheit während des Festivals verhandelte, lehnte die Seven-Star-Gruppe seinen Vorschlag, diese Maßnahme kurzzeitig außer Kraft zu setzen, kategorisch ab. Als Grund gab die Seven-Star-Gruppe immer an, dass ein zu großer Besucherandrang zu Verkehrsunfällen führen würde, weil auf dem Gelände noch produziert wurde. So musste sich der Hof 718, trotz der Unterstützung der Bezirksregierung, bis zum dritten DIAF 2006 immer an dieses Zutrittsverbot halten. Das dritte DIAF fand mit gemeinsamer Unterstützung von Stadt- und Bezirksregierung statt, also nachdem die Kunstzone offiziell zur Konzentrationszone der Kulturellen Kreativindustrie Beijings erklärt worden war.

Wie das DIAF und die Kunstzone endlich offiziell anerkannt wurden, darauf gehe ich im nächsten Abschnitt dieser Arbeit ein. Hier soll zunächst das Schicksal des DIAF erläutert werden. Nach der Beilegung seiner Legitimationsprobleme trat das dritte DIAF als Massenveranstaltung mit Regierungszustimmung ans Licht der Öffentlichkeit. Das zeigte sich vor allem durch das Festivalmotto »Beijing/Beijing« (北京/背景, Beijing/Hintergrund), ein wiederum von Huang Rui persönlich geprägtes Thema, was aber über den konkreten, künstlerisch relevanten Ort – die Kunstzone 798 – hinausgeht und zum ersten Mal die Stadtentwicklung auf Bezirksebene aufgreift (Abb. 41, links). So bezog das dritte DIAF auch offizielle Projekte des Bezirks mit ein und erweiterte sich räumlich über den Hof 718 hinaus in die ganze Jiuxi-

anqiao-Straße und ihre Umgebung, einschließlich der Kunstzone Caochangdi und des bürgerlichen Kulturzentrums des Bezirks Chaoyang. Eben an diesem Punkt lässt sich das Schicksal des Festivals festmachen. Denn die Stadtentwicklung ist eine Aufgabe der Regierung, die ihre dominante Rolle beim Urbanisierungsprozess nicht verlieren wollte. Es war undenkbar, dass dabei eine private Person oder Gruppe durch eine solch einflussreiche Massenveranstaltung ihre Hände mit im Spiel hatte. Nach der feierlichen Hochzeit, dem dritten DIAF, wurde diese Hypergamie zwischen »freien Künstlern« und der Regierung wieder aufgelöst. Das 2006 neu gegründete 798 Office, kurz für Beijing 798 Art Zone Administration & Development Office, übernahm im Namen der Regierung die Organisation der weiteren Festivals, und Huang Rui, Begründer des DIAF, wurde abgesetzt. An die Stelle des DIAF traten dann das Beijing 798 Art Festival und später die 798 Art Biennale, alljährlich unter der Leitung des 798 Office.<sup>51</sup>

## 4 DIE ÖFFENTLICHKEITSARBEIT

### 4.1 VERÖFFENTLICHUNGEN

Schon beim Einzug im Jahr 2002 merkte Huang Rui, dass der Hof 718 im Vergleich zu anderen Industriegeländen, die er einmal besucht hatte, viel größer und räumlich gut geplant war. Die Werkhalle, in der sein Atelier untergebracht wurde, war riesig und beeindruckend: Im Zentrum waren zwei lang gestreckte rechteckige Werkräume hintereinander angeordnet, mit einer Höhe von 14 Metern; zu beiden Seiten waren je zehn halbrunde, sägezahnartige Überbauten auf dem Dach zu sehen, und der Abstand zwischen den Zähnen, die je mit einem Durchgang darunter miteinander verbunden waren, betrug etwa acht Meter.<sup>52</sup> Aus Neugier suchten Huang Rui und seine Freunde die Antwort für die Frage, ob dieses Gebäude dem Bauhaus zuzurechnen sei. Sie gingen gemeinsam der Baugeschichte des Industriebetriebes nach und interviewten ehemalige Arbeiter des Fabrikverbundes 718. Unter den Interviewpartnern waren Li Rui, der erste Direktor des Fabrikverbundes 718, Luo Peilin, der erste Generalingenieur während der Bauphase, Fu Ke, der erste Direktor der Fabrik 798, und Feng Huaihan, Ingenieur der Fabrik 798. Gleichzeitig legten sie eine umfangreiche Fotosammlung an, die

---

51 Das DIAF unter der Leitung von Huang Rui war 2007 noch nicht eingestellt, sondern ging über die Kunstzone 798 hinaus und wurde zu einem gemeinsamen Ausstellungsprojekt mit den acht angrenzenden Kunstzonen. Das zeigt sich in der Änderung des Titels: Die Abkürzung DIAF bleibt, doch der Buchstabe »D« bedeutet nicht mehr »Dashanzi«, sondern »Dangdai« (当代, Gegenwart). Vgl. Plakat des DIAF 2007 (Abb. 41, rechts).

52 Vgl. Interview mit Huang Rui, S. 28.



Abb. 42

Deckblätter des zweisprachigen Buchs *Beijing 798: Reflection on Art, Architecture and Society in China*, zweite Auflage 2008.

sich vom Aufbau der Infrastruktur, der Eröffnungsfeier des Fabrikverbundes und dem Besuch von hohen Funktionären über die Zusammenarbeit zwischen China und der DDR bis zur Produktion, dem Arbeits- und Lebensalltag, politischen Kampagnen, Sport und kulturellen Aktivitäten, privaten und kollektiven Erinnerungen usw. erstreckte. Als sie erfuhren, dass der Bauentwurf von einem Architekturbüro aus Dessau, DDR, stammte, glaubte Huang Rui, dass seine Vermutung sich bestätigt hätte, und behauptete daraufhin öffentlich, Bauhaus-Architektur in China gefunden zu haben. Dem schloss sich der Architekt Wang Hui, einer seiner Freunde, später an und schrieb einen Zeitungsartikel über die Besonderheiten des Bauhaus am Beispiel der Industriebauten des Hofes 718. Damit wurde dieser historische Begriff der Kunst- und Baugeschichte, der in China eigentlich nicht allzu bekannt war, populär.

Ob es sich hier wirklich um Bauhaus-Architektur handelt, bleibt offen.<sup>53</sup> Für Huang Rui war diese These nichts anderes als eine Zwischenlösung, um öffentliche Begeisterung für die Kostbarkeit des Altbestandes im Hof 718 auszulösen. Besonders aufschlussreich war das Buch *Beijing 798: Reflection on Art, Architecture and Society in China*, in dem die gesammelten Text- und Bildbeiträge gezielt daraufhin bearbeitet und zusammengestellt wurden. Angesichts der Unnachgiebigkeit der Seven-Star-Gruppe im Fall »Reconstruction 798« im Jahr 2003 fing Huang Rui an, seine Materialsammlung zu erweitern und daraus ein Buch zu ma-

53 Es waren unter den Künstlern auch andere Ansichten verbreitet. So meinte z. B. der Architekt Yung Ho Chang, dass man nicht genug Gründe dafür habe, »von Bauhaus zu sprechen, denn solche Bauten sind reine Industriebauten, die lediglich der Logik der Funktionalität folgen und deshalb deutliche Qualitätsmerkmale aufweisen, die sie sowohl vom traditionellen als auch vom modernen Baustil unterscheiden. Industriebauten dieses Typus [des Hofes 718] kamen mit dem Beginn der Industriellen Revolution und schon lange vor Bauhaus auf. Verfolgt man diese Entwicklungslinie, kann man nicht vom Bauhaus sprechen, wenn man einen Industriebau betrachtet.« Zitiert aus Shu Kewen, S. 19.

chen. Das zweisprachig verfasste Buch, also auf Chinesisch und Englisch, erschien 2004 vor dem ersten DIAF mit einer Hongkonger ISBN-Nummer. Dafür wurde extra ein Redaktionsteam mit dem Namen Thinking Hands gegründet, das von Huang Rui selbst und Robert Bernel, Karon Morono Kiang, He Wenchao, Bérénice Agremy und anderen geleitet wurde – aus diesem Redaktionsteam ging später die Körperschaft des DIAF hervor. Ungeachtet der aktuellen Publikationsregelung, dass Veröffentlichungen mit ausländischer Publikationslizenz (einschließlich Hongkong) nicht auf dem chinesischen Festland in Umlauf sein dürfen, wurde das Buch gleich nach seinem Druck den Beijinger Behörden aller Regierungsebenen zugeschickt. Seine Absicht erläuterte Huang Rui in einem Interview wie folgt:

Das Buch zusammenzustellen war etwas Provisorisches. Doch unsere Zielsetzung war ganz klar, nämlich, diesen alten Fabrikbau zu erhalten. Um uns die Unterstützung vonseiten der Regierungen zu sichern, haben wir angefangen, die Geschichte der Fabrik auszugraben. [...] Mit dieser Arbeit wollten wir der Regierung eigentlich eine Offenbarung, eine emotionale Anregung geben. Der Ort hat eine glorreiche Vergangenheit, in die der Staat ja so viel investiert hatte. Hier war einst der Stolz einer Ära.<sup>54</sup>

Daraus ist ersichtlich, dass er hoffte, mithilfe der Rekonstruktion der Geschichte das kollektive Gedächtnis zu wecken, und an die glorreichen Zeiten der sozialistischen Industrialisierung erinnern wollte, um damit die Menschen zu veranlassen, den materiellen Erinnerungsträger – die vor dem Abriss stehenden Industriebauten – zu respektieren. Besonders dann, wenn den Bauten zusätzlich auch noch eine Bauhaus-Gloriole zukommt. Zu diesem Zweck wurde das Buch in zwei Teile unterteilt: schwarz-weiße Fotos illustrieren die Vergangenheit des Fabrikverbundes 718 und farbig die heutige Kunstzone 798 nach 2002 (vgl. Abb. 42). Wer das Buch durchblättert, erkennt, dass durch diese Gegenüberstellung eine Intertextualität zwischen Bedeutungen der Vergangenheit und der Gegenwart hergestellt wird, wobei die Präsenz alter Industriebauten, die sich durch diese Geschichte hindurchzieht, eine Vermittlungsrolle einnimmt. So bekommt die Bewahrung der alten Industriebauten nicht nur eine Bedeutung für das kollektive Gedächtnis des Landes, sondern legitimiert auch die heutige künstlerische Raumpraxis und ihre Narrationen – eine Art Mythisierung, die eben in ihrer Intertextualität von einem vergangenen sozialistischen und einem neuen China Aktualität bzw. Signifikanz für die Zukunft des Landes gewinnt. Wie sich Huang Rui einmal dazu äußerte:

Mit diesem Buch wollten wir zum einen Widerspruch gegen die Abriss-Verfügung einlegen, zum anderen aber auch nachweisen, dass 798 Züge eines in zahllosen zeitlichen und räumlichen Konstellationen Realität gewordenen Mythos aufweist.<sup>55</sup>

---

54 Zitiert aus Li Xuemei, S. 137.

55 Huang Rui (2006), S. 2.

Zeitgleich mit diesem Buch erschien in der Time Zone 8 der Fotoband »798« von dem Fotografen Zhu Yan. Insgesamt 80 einzelne Porträts von den im Hof lebenden Künstlern wurden dabei zusammengestellt, darunter Sui Jianguo, Liu Suola, Hong Huang, Zhu Jun (ein pensionierter chinesisch-amerikanischer Architekt) und Li Xuebing (Abb. 43, 44). Der Fotograf arrangiert dabei jeweils eine alltägliche Szene, indem er jeden Protagonisten in seinen selbst konstruierten Raum stellt und frei posieren lässt. Durch Schnappschüsse lässt sich dann eine Art Alltagsaufzeichnung des Geisteszustands jedes Einzelnen als Raumsubjekt festhalten: »Their calm, determined faces reveal a sense of ownership and pride in the space they have created.«<sup>56</sup> (vgl. Abb. 43, 44) Diese Bilderzählung basiert offensichtlich auf der Rekonstruktion der Vergangenheit vom Standpunkt der Gegenwart aus: Der Industrieraum erweist sich hier nicht nur als Erinnerungsträger der sozialistischen Vergangenheit, sondern auch als visuelle Repräsentation einer neuen Kultur und Lebensweise heute, nicht zuletzt des »Loft-Living« chinesischer Art. Im Vorwort dieses Porträtbandes schreibt der Kunsthistoriker Yin Jinan:

But from the ruins of Factory 798, a once-grand state-owned electronics factory, a cultural renaissance is beginning to emerge. And it promises to attract a great deal of interest from cultural archaeologists who would dig down into these layers of »cultural sediment«. Thus from the ashes arises the rebirth. [...] Beijing 798 Cultural District has become a cultural reality, a basic fact of life. [...] <sup>57</sup>

Die »Wiedergeburt« des Raums bezeichnet Yi Jinan hier als »Cultural Petting Zoo« voller Freiheit und Gier nach Neuem, negativ wie auch positiv in einem verheißungsvollen Sinne. Zur Veranschaulichung vergleicht er die Gefahr des drohenden Abrisses mit einer Gedichtstrophe des Poeten der Tang-Dynastie Li He (790–816): »heiyun yacheng cheng yu cui« (黑云压城城欲摧, Schwarze Wolken drücken nach unten, und die Stadt droht einzustürzen). Damit ruft er die Öffentlichkeit und die Regierung dringend auf, die Forderung der Künstler zum Erhalt der Kunstzone zu beachten und zu unterstützen.

Sicherlich spielten diese beiden Bücher für die öffentliche Meinungsbildung im Sinne der Unterstützung der Kunstzone eine nicht geringe Rolle. Die Kunstzone 798 mit ihrer alternativen Raumpraxis lieferte der Öffentlichkeit ein konkretes Beispiel für die Reflexion über Vorteile und Nachteile der offiziellen Urbanisierungspolitik, die inzwischen zum heißen Thema der Medien geworden war. Wichtige Bezugspunkte in der Diskussion um räumliche Gestaltung in Medien waren vor allem die folgenden zwei: zum einen die ursprüngliche Idee von Bauhaus,

---

56 Yi Jinan (2005a). Zitiert aus Zhu Yan, S. 11.

57 Ebd., zitiert aus Zhu Yan, S. 6.

der Funktionalismus moderner Architektur im Gegensatz zur formalistisch-eklektizistischen Bautradition der VR China; zum anderen der Schutz städtebaulichen Kulturerbes aus der chinesischen Moderne (seit 1840). Zu Letzterem veröffentlichte der Kulturredakteur Shu Kewen im Mai 2004 einen Artikel mit dem Titel »798 gongchang yu chengshi xingtai« (»Die Fabrik 798« und städtische Morphologie). Der Autor nahm den 798-Fall zum Anlass und kritisierte heftig die städtebaulichen Top-down-Planungen vonseiten der Regierung. Er argumentierte, dass die Entstehung der Kunstzone 798 eine »außerplanmäßige wilde Landschaft« sei, die jedoch einen signifikanten Beitrag zur »Anerkennung zeitgenössischen Kulturerbes« leisten könne.<sup>58</sup> In seine Artikel wurde die Frage, ob der Hof 718 erhalten bleiben oder abgerissen werden sollte, zur Scheidelinie zwischen zwei stadtmorphologischen Entwicklungen, nämlich zwischen einer durch Bulldozer bestimmten und einer sich unwillkürlich bzw. natürlich entwickelnden Urbanität. Auf den ersten Bezugspunkt bezog sich der Text »798 de huiyin« (Echo von 798) von Qiu Zhijie. Aus einer architektonisch-ästhetischen Perspektive heraus kritisiert der Künstler die Tendenz der »Ausschmückung« in der traditionellen chinesischen Architektur und in der Baukultur der VR China. Denn ihm zufolge war diese Ornamentik-Orientierung dafür verantwortlich, dass der Bauhaus-Funktionalismus und der davon ausgehende architektonische Modernismus keinen Platz in der VR China gefunden hatten. Die Entstehung der Kunstzone 798, so zieht er den Schluss, sei vor allem ein Kulturphänomen, also ein »Echo der internationalen Loft-Kultur«, bei dem »die hundertjährige [ästhetische] Modernisierung« und »die fünfzigjährige sozialistische Aufbaugeschichte sowie die zwanzigjährige marktwirtschaftliche Entwicklung in China« zugleich wiederhallten.<sup>59</sup>

Diese zwei einflussreichen Texte wurden 2005 in das Buch *Xianchang: 798 yishuqu shilu* (Live: Aufzeichnungen aus der Kunstzone 798), das kurz nach dem ersten DIAF mit einer offiziellen Lizenznummer erschien, aufgenommen. Das Buch wurde von Li Jiuju, Huang Wenya u. a. herausgegeben und vom Beijing Verlag für Kultur und Kunst verlegt. Zusammengefasst wurden dabei, neben diesen zwei Texten, eine Reihe von Interviews, die die Herausgeber mit den wichtigen Akteuren aus der Kunstzone 798 und der experimentellen Kunstszene geführt hatten. Darunter waren Huang Rui, Sui Jianguo, Xu Yong, Li Xiangqun, Ai Weiwei, Shu Yang, Feng Boyi und Zhang Chaohui, um nur einige zu nennen, die neben sachlichen Erklärungen für ihre Aktivitäten interessante Ansichten und Meinungen vertraten. Zum Beispiel bewies Xu Yong große Voraussicht, als er der Kunstzone eine kulturwirtschaftliche Zukunft prognostizierte. Die Stadt könne, so meinte er, ihre wirtschaftliche Entwicklung erst dann vor-

---

58 Shu Kewen, S. 24.

59 Qiu Zhijie (2005), S. 7–9.



**Abb. 43** (oben): Ouyang Xiaoni, Gründerin des Restaurants Jin Gu Cang im Hof 718, in ihrem Büro, 2004. Foto: Zhu Yan.  
**Abb. 44** (unten): Der Künstler Shao Fan in seinem Atelier, 2004. Foto: Zhu Yan.

antreiben, wenn ihre eigene Strategie zur städtischen Kulturentwicklung erarbeitet worden wäre. Er postulierte während des Interviews:

Ob eine Stadt modern, international ist, ob sie Lebenskraft und Potenzial hat, hängt nicht allein davon ab, wie viele Wolkenkratzer hochgezogen worden sind, wie viele Straßen gebaut worden sind oder wie groß das BIP ist, sondern auch von der Mannigfaltigkeit ihrer Kultur, die von der Stadttradition übernommen, bewahrt und akkumuliert ist, und dem Status quo ihrer modernen Kultur und Kunst sowie ihrem Entwicklungsstand. [...] Beijing hat gegenüber anderen Städten unübertreffliche Vorteile und verfügt über reichliche Vorräte an historischen und modernen Kultur- und Bildungsressourcen, die sie dafür nutzen könnte, eine eigene Kultur- und Tourismus-Industrie zu entwickeln. [...] Wir haben Zhongguancun hervorkehren können, haben die Finanzstraße und das zentrale Geschäftsviertel aufbauen können, wir haben dem Shichahai etwas Neues einhauchen können, warum können wir dann keinen international orientierten »kultur- und kunstindustriellen Park 798« aufbauen? Dafür bräuchte die Regierung nicht einmal viel zu investieren, sondern nur etwa eine politische Unterstützung oder eine Orientierungshilfe für die Kulturindustrie des Parks anzubieten. [...] Sie [die Kunstzone 798] ist eine perfekte Ergänzung zum CBD [kurz für Central Business District] im Bezirk Chaoyang. Beide stellen ein ideales Paar von Weich und Hart dar. Sollten sie sich zeitgleich gut entwickeln, könnte die Kunstzone 798 ein Zentrum der modernen Kunst von China oder gar von ganz Asien-Pazifik werden, sie würde also zum glänzendsten kulturellen Aushängeschild Beijings.<sup>60</sup>

Was alle diese Publikationen übermitteln, ist neben der klaren Botschaft, dass die Künstler bei der Gesellschaft Unterstützung suchten, auch das erwachte Bewusstsein der Künstler, sich mit eigenen Aktivitäten und Äußerungen aktiv am öffentlichen Meinungsbildungsprozess zu beteiligen. Das half einerseits maßgeblich, die soziale Rolle der »freien Künstler« positiv zu verändern, und übte andererseits Druck auf die Regierung aus, die für sie unverständlichen Kunstexperimente auf gewisse Weise zu tolerieren und die künstlerische Raumpraxis mit der Kunstzone ernst zu nehmen. Denn diese Öffentlichkeitsarbeit der Künstler machte auch deutlich, dass die Künstler weder auf Konfrontationskurs gegen die Seven-Star-Gruppe noch auf die Barrikaden gegen die Regierung gehen würden. Tatsächlich gingen die Künstler noch einen Schritt weiter, indem sie im Rahmen des bestehenden Systems eine Lösung für das Problem zu finden versuchten.

---

60 Zitiert aus Interview mit Xu Yong, S. 46–47.

## 4.2 DER POLITISCHE LOBBYISMUS

Schon nach der »Reconstruction 798« informierten Huang Rui und seine Mitstreiter die für Stadtentwicklung und -planung zuständigen Behörden über den aktuellen Stand der Kunstzone. Sie wurden in Kenntnis gesetzt, dass, wenn der Hof 718 vom Abriss verschont bleiben sollte, die ursprüngliche Stadtplanung geändert werden müsse, was die offizielle Anerkennung und eine institutionelle Zukunftsgarantie für die Kunstzone 798 voraussetze. So konsultierte Huang Rui Li Xiangqun, Professor des Kunstinstituts an der Tsinghua-Universität und damaliger Abgeordneter des Stadtparlaments Beijing, der 2003 in den Hof 718 eingezogen war, mit der Absicht, die Eingabe im Stadtparlament, dem Beijinger Volkskongress, voranzutreiben. Im Februar 2004, zwei Monate vor dem ersten DIAF, erfolgte die erste Eingabe unter dem Titel »Zur Veranstaltung des Dashanzi International Art Festival in der Kunstzone Dashanzi«. Es wurde vorgeschlagen, den Künstlern der Kunstzone Dashanzi den offiziellen Auftrag zum Veranstanen des DIAF zu erteilen, mit der Begründung, dass solch ein internationales Festival die Kulturlandschaft der Hauptstadt bereichern und »die Lücke der bis dahin fehlenden regierungsunabhängigen Großveranstaltungen in dieser weltoffenen Stadt ausfüllen« würde.<sup>61</sup> Dieser Versuch blieb erfolglos, denn man hatte weder Ahnung noch Interesse an dieser sich noch in Planung befindlichen Kulturveranstaltung. Der Wind drehte sich aber bald, nachdem sich die Wirkung des ersten DIAF in der Öffentlichkeit entfaltet hatte.

Im Februar 2005 wurden dann zwei Eingaben von Li Xiangqun und anderen Abgeordneten im Stadtparlament zur Debatte gestellt: eine aktualisierte Fassung der ersten Eingabe und eine zweite mit dem Titel »Zum Schutz eines alten industriellen Bauerbes und zum Schutz einer sich entwickelnden Kulturindustrie«.<sup>62</sup> In der zweiten Eingabe wurde der aktuelle Konflikt zwischen der Entwicklung der Kunstzone und der Stadtplanung thematisiert, und es wurde vorgeschlagen, eine Expertengruppe aus allen zuständigen Behörden zu bilden, um den Wert der Bewahrung dieses Industriegeländes festzustellen und die ursprüngliche Stadtplanung vorläufig zu stoppen, bis ein neues Entwicklungsprogramm aufgestellt würde. Warum der Schutz der Kunstzone 798 sich lohne, machte die Eingabe in fünffacher Hinsicht deutlich. Erstens sei es der architektonische Wert, im Hinblick auf die hierzulande einmalige Bauhaus-Architektur in der Kunstzone. Zweitens der historische Wert, die Industriebauten in der Kunstzone seien nämlich selbst Zeugnis der deutsch-chinesischen Freundschaft und des so-

61 Näheres siehe die Eingabe. Hier zitiert nach dem Bericht »Xinxing: yishujie yu bolanhui de shengji«. In: *gmw.cn*, 30.4.2005 (Erstdruck in: *Xinjingbao*, 26.4.2005). URL: [http://culture.gmw.cn/2005-04/30/content\\_226712.htm](http://culture.gmw.cn/2005-04/30/content_226712.htm) (aufgerufen am 28.7.2010).

62 »Baohu yige lao gongye jianzhu yizhi, baohu yige zhengzai fazhan zhong de wenhua chanye« (保护一个老工业遗址, 保护一个正在发展中的文化产业).

zialistischen Aufbaus. Drittens der Kultur- und Kunstwert: Das Beispiel, dass das US-Magazin *Newsweek* Beijing aufgrund der Kunstzone 798 zu einer der zwölf Weltmetropolen kürte, habe gezeigt, dass die von der Kunstzone 798 repräsentierte Kunst und Kultur Zeugnis der Schaffenskraft und des Potenzials der Stadt sei. Viertens der wirtschaftliche Wert: Der Stadtteil um die Kunstzone 798, sollte sie politisch unterstützt werden, könne eine neue kulturwirtschaftliche Entwicklungszone werden, womit ein großer Umschlagplatz für das private Kapital entstünde, ohne dass staatliche Investitionen oder Kredite der Banken nötig wären. Fünftens der olympische Wert, das heißt, die neue Kultur der Kunstzone 798 entspräche dem kulturellen und geistigen Anspruch der »weltoffenen Stadt Beijing«, der durch das Motto der Olympischen Spiele 2008 »Neues Beijing und Neue Olympiade« verkörpert werde.<sup>63</sup>

Die zweite Eingabe, die kurz nach dem ersten DIAF von Huang Rui entworfen und von Li Xiangqun korrigiert und ergänzt wurde, wirkt besonders pragmatisch. Die aktuelle Politikwende der Stadt, die Verlagerung des Entwicklungsschwerpunkts auf die Kulturwirtschaft und der Aufbau Beijings zur Weltmetropole werden unmittelbar angesprochen. Als Antwort darauf stellte im Februar 2004 der Beijinger Volkskongress eine Untersuchungsgruppe zusammen, um weitere Diskussionen darüber vorzubereiten. Im März desselben Jahres gab das Bauministerium eine Bekanntmachung mit Anweisungen zur Verstärkung des Denkmalschutzes heraus, wobei eine neue »Richtlinie zum Schutz hervorragender moderner Architekturen und Konstruktionen in der Stadt« herausgearbeitet wurde. An einem Punkt wurde eindeutig konstatiert:

Mit hervorragender moderner Architektur in der Stadt sind in der Regel die Architekturen und Konstruktionen aus der Zeit zwischen Mitte des 19. Jahrhunderts und den 1950er-Jahren gemeint, die für die Geschichte der Stadtentwicklung repräsentativ sind und einen hohen kulturhistorischen Wert haben [...].<sup>64</sup>

Gemäß dieser auf die Fünfzigerjahre erweiterten Definition um »moderne« Architektur sollten die Bauten im Hof 718 unter Denkmalschutz gestellt werden.<sup>65</sup> Zhu Jiaguang, Direktor des

---

63 Näheres siehe die Eingabe. Hier nur eine inhaltliche Zusammenfassung verschiedener Medienberichte.

64 Zitiert aus das Dokument »Guanyu jiaqiang dui chengshi youxiu jin-xiandai jianzhu guihua baohu de zhidao yijian« (Anweisungen und Richtlinien zum Schutz hervorragender frühmoderner und moderner Bauten der Stadt), Baurichtlinien [2004] Nr. 36, veröffentlicht am 6.3.2004. Aufrufbar auf der Webseite *people.com.cn*. URL: <http://law.people.com.cn/showdetail.action?id=2601921> (aufgerufen am 23.8.2010).

65 In der chinesischen Geschichtsschreibung besteht seit Anfang des 20. Jahrhunderts die Kontroverse um die Epochenverteilung zwischen »jindai« (近代, Frühmoderne) und »xiandai« (现代, Moderne). Auf dem chinesischen Festland bezieht sich der Begriff »jindai« offiziell, seit den Achtzigerjahren, auf die Zeit zwischen der späteren Qing-Dynastie und der Gründung der VR China

Instituts für Stadtentwicklung Beijing, und Yi Xiqun, Mitglied des Konsultationsausschusses des Stadtparlaments Beijing, machten daraufhin auch beim Konsultationsausschuss des Stadtparlaments Beijing den Vorschlag, den Ab- und Umbau dieses alten Fabrikgeländes vorerst zu stoppen und eine Expertenkommission für die Untersuchung einzusetzen, ob dieses Gelände unter Denkmalschutz zu stellen sei und seine Hauptbauten in die »Liste hervorragender moderner Architekturen der Stadt« aufgenommen werden sollten. Zwischen März und April 2004 hatten viele Mitglieder des Ausschusses nacheinander die Kunstzone 798 besichtigt, darunter der stellvertretende Vorsitzende des Konsultationsausschusses Zhang Heping und der stellvertretende Bürgermeister Long Xinmin. Parallel dazu eskalierte aber die Lage, als die Seven-Star-Gruppe am 20. April 2004 den »offenen Brief an alle Mieter« veröffentlichte. Offensichtlich fühlte sich die Seven-Star-Gruppe dadurch brüskiert, dass Huang Rui und seine Mitstreiter sich direkt an die Öffentlichkeit und die übergeordneten Behörden wendeten, womit ihre Position als Gastgeber und Eigentumsvertreter ignoriert wurde. Ihre Bekanntgabe vom 20. April 2004 kann man als Gegenschlag verstehen, denn das DIAF wurde dabei ausdrücklich als illegal definiert, ohne dass eine Behörde Stellung genommen hatte. Die Verhängung des Zutrittsverbots für fremde Personen und Kraftwagen während und nach dem ersten DIAF und die abrupte Vermietungssperrung, die in erster Linie gegen Künstler, Kunsteinrichtungen und Ausländer gerichtet war, können auch in diesem Sinne verstanden werden. Als die Seven-Star-Gruppe ausgerechnet zu dieser Zeit verkündete, dass alle Mietverträge am 31. Dezember 2005 automatisch ungültig werden sollten, wurde dies von den Medien unausweichlich als Ultimatum gegen die Künstler zur Kenntnis genommen.<sup>66</sup>

Unter diesen Umständen legte die Stadtregierung eine besonders umsichtige Haltung an den Tag, in typischer Amtssprache heißt das: »kan yi kann, guan yi guan, lun yi lun« (Kommt Zeit, Kommt rat). Die Ungewissheit dauerte über das ganze Jahr 2004, obwohl inzwischen die Bezirksregierung in den Streit eingegriffen hatte und der Parteichef der Stadt Liu Qi und der Bürgermeister Wang Qishan seit Juli 2004 mehrmals die Kunstzone 798 besucht hatten, und zwar »heimlich«, ohne dass öffentlich darüber berichtet wurde. Erst im März 2005, kurz vor dem zweiten DIAF, berief die Propaganda-Abteilung der Stadtregierung unter Beteiligung der Abteilungen für Stadtplanung, Entwicklung und Reform sowie Öffentliche Sicherheit eine gemeinsame Arbeitsgruppe, um eine konkrete Lösung zu finden. Der Untersuchungsbericht wurde im Juni desselben Jahres der Stadtregierung vorgelegt. In diesem Bericht bemerkte Liu

---

(etwa 1840-1949). Der Denkmalschutz für hervorragende »moderne« Architektur gilt dementsprechend auch nur für diese Zeit.

66 Vgl. dazu Xiao Changyan.

Qi, dass man »die Art und Weise der Bewahrung der Industriebauten auf dem Gelände 798 ernst nehmen« müsse, und gab anschließend die Anweisung, die vier Industriebauten mit ausgeprägter Charakteristik der Fünfzigerjahre schwerpunktmäßig zu untersuchen.<sup>67</sup> Diese Stellungnahme kam zwar verspätet und war auch nicht eindeutig, war aber dennoch wirksam, um den Abrissprozess des Hofes 718 tatsächlich aufzuhalten.

Infolge der zunehmenden Aufmerksamkeit der Medien war die Kunstzone 798 ein öffentlicher Fall geworden. In der »Woche der Kultur der Architektur« 2004 wurde von der Beijinger Städtischen Plankommission und dem Chinesischen Architektenverband eine Internet-Auswahl der »Zehn wichtigsten Kulturstätten der Architektur Beijings« veranlasst. Die Kunstzone 798 belegte auf dieser Liste den dritten Platz hinter Houhai und Sanlitun, zwei aufstrebenden Nobelgebieten der Stadt mit neuen Kultur-, Touristen- und Vergnügungseinrichtungen, und erstaunlicherweise sogar vor der Verbotenen Stadt (Platz 4) und der Großen Mauer (Platz 11).<sup>68</sup> In der Meinungsumfrage erklärten die meisten Internetnutzer und eingeladenen Experten zur Begründung, die Kunstzone 798 sei positiv zu beurteilen, weil sie etwa als »kulturelles CBD Beijings« und »vorderste Front der Avantgarde-Kunst von Beijing, vom ganzen Land und gar von ganz Asien« etc. zu sehen sei.<sup>69</sup> Im selben Jahr richtete das Institut für Humanwissenschaft der Zentralakademie der Künste das Aufbaustudium für Kunstmanagement ein, dessen erste Klasse, unter der Leitung von Cui Yongfu und Li Xi, ein Forschungsprojekt zur Kunstzone 798 unternahm. Das gemeinsame Forschungsergebnis »Forschungsbericht über die Kunstzone 798 in Dashanzi« wurde im Dezember desselben Jahres veröffentlicht. Im Abschnitt »Unsere Analyse« ziehen die Verfasser den folgenden Schluss:

Entwickelt sich die Kunstzone Dashanzi, geografisch inmitten von CBD gelegen, zu einem ansehnlichen CBD der Kunst, so entsteht ein Standort für Wissenswirtschaft, ergänzt durch die sich entsprechend entwickelnde Umgebung, und somit ein einzigartiger Ort, der ebenso fundamental und wertvoll ist wie das alte Hutong-Viertel für die Stadt

---

67 Zitiert aus Zhou Lan, S. 135.

68 Es wurden 40 Kulturobjekte und Orte zur Wahl gestellt. 80 Prozent davon lagen im Bezirk Chaoyang, geografisch um das CBD herum im Nordosten Beijings. Der neue Antiquitätenmarkt Panjiayuan, die Verkaufseinrichtungen Ikea und Starbucks, das Künstlerdorf Songzhuang, die KTV-Kette Qiangui und das Kleintheater des Volkstheaters belegten die Plätze 5 bis 10. Das traditionsreiche Viertel Liulichang belegte lediglich den 18. Platz. Bei der Online-Umfrage wurden auch Experten wie Soziologen, Wirtschaftswissenschaftler und Architekten dazu eingeladen, aus verschiedenen Blickwinkeln über das Umfrageergebnis zu diskutieren und mit Internetnutzern zu kommunizieren. Das Ergebnis siehe »40 suo wenhua xin changsuo bacheng luohu chaoyang [...]«. In: *bjcbd.gov.cn*. URL: <http://www.bjcbd.gov.cn/NewsDetail.aspx?id=11372> (aufgerufen am 3.5.2011).

69 Vgl. Cui Yongfu/Li Xi, S. 118–119.

Beijing. Als Politik- und Kulturzentrum des Landes braucht Beijing unbedingt solch einen Ort, um den kulturellen Zauber der Stadt zu präsentieren.<sup>70</sup>

Mit CBD ist hier das neue aufstrebende Zentrale Geschäftsviertel im Ostteil des Bezirks Chaoyang gemeint, südlich von Jiuxianqiao. Der Stadtteil ist seit 2000 im Aufbau und repräsentiert mit seinen höchst aufsehenerregenden Bauprojekten die neuesten Strömungen der internationalen Architektur (Abb. 45).<sup>71</sup> China würde eine zentrale Rolle in der Weltarchitektur spielen – diese Tendenz kündigte sich schon 1999 an, als die 20. UIA-Konferenz zum Thema »The Future of Architecture« in Beijing stattfand. Tatsächlich bemühen sich seitdem Architekten aus aller Welt darum, sich in China vorzustellen und dort eigene Ideen zu realisieren; je spektakulärer, desto besser, wenn der Auftraggeber das wünscht. Damit geht der Zustrom chinesischen und internationalen Kapitals einher, und das Viertel boomt. Dass China zum größten Laboratorium der Architektur und Stadtplanung der Welt avanciert, bringt den Urbanisierungsprozess in vollem Tempo voran.<sup>72</sup>

Im Zusammenwirken von internationalem Kapital und Architekturexperimenten schreitet auch die Globalisierung wesentlich voran, wobei China als Motor der Weltwirtschaft und als neue Präsentationszentrale des internationalen Lifestyles im Zentrum der Weltaufmerksamkeit bleibt. Diese Entwicklung führt zum öffentlichen Hype um Begriffe aus der Stadtplanung und Architektur, die im populären Sprachgebrauch, in den Massenmedien und in Politik und Kultur in Mode gekommen sind. CBD ist eines der viel beschworenen Worte, die wirken, als hätten sie eine massenmobilisierende Zauberkraft inne, die Entwicklung voranzutreiben und gemeinsam an der Hochstimmung teilzuhaben. Auch in diesem akademischen Forschungsbericht im Rahmen des Kulturmanagements, der für ein Kunst-CBD plädiert, hat der Autor offensichtlich den Finger am Puls der Zeit und will die Gelegenheit geistesgegenwärtig nutzen. Er weiß, der öffentliche Hype um CBD erzeugt eine Hochstimmung, die der Kultur- und Kunstindustrie den Weg bereitet. Denn den beiden liegt die gleiche Logik zugrunde, die offiziell propagiert wird: Wirtschaft und Kultur wirken, aufeinander abgestimmt, auf Urbanisie-

---

70 Zitiert aus ebd., S. 124.

71 Abgesehen vom Wolkenkratzer China World Trade Center Tower III, der zu dem Zeitpunkt noch entworfen wurde, ist sicherlich die vom Architekturbüro OMA (Office for Metropolitan Architecture) entworfene neue Sendezentrale des staatlichen Fernsehsenders CCTV am eindrucksvollsten. Erwähnenswert sind ferner das über den weltgrößten LED-Bildschirm verfügende Luxus-Einkaufszentrum Shimao Tianjie (The Place), die zahlreichen internationalen Architekturprojekte unter dem Namen SOHO China sowie andere Wolkenkratzer wie das von John Portman entworfene Beijing Yintai Center, das Jing Guang Center und das vom Architekturbüro Aedas entworfene Fortune Plaza.

72 Zur Urbanisierung Chinas im Kontext der Entwicklung der Architektur am Anfang des 21. Jahrhunderts siehe die Monografie »China Boom. Growth Unlimited«. In: *AV*, Nr. 109–110, 2004.



Abb. 45

Das Beijinger CBD, Stand 2010. Foto: Hou Hanpo.

rung und Stadtentwicklung ein und sollten offiziell gefördert werden. Diese aktuelle Politikwende ist inzwischen auf der Staatsebene intensiv in Vorbereitung, und die Beijinger Regierung würde sich dem mit Sicherheit anschließen.

Schon im April 2004 veranstaltete das Kulturministerium eine Arbeitskonferenz zum Thema Kulturindustrie, an der zuständige Beamte aus allen Provinzen teilnahmen. Anschließend wurde im November desselben Jahres das fünfte Entwicklungsforum für Kulturindustrie mit dem Schwerpunkt »Kunstindustrie« eröffnet. Anlässlich des Forums organisierte die Marktabteilung des Kulturministeriums zum ersten Mal eine »Image-Präsentation chinesischer Kunstparks«, wobei die Kunstzone 798 und das Künstlerdorf Dafencun in Shenzhen als typische Beispiele für eine nicht offiziell geleitete Entwicklung vorgestellt wurden, um sie mit der von Lokalregierungen dominierten kulturindustriellen Entwicklung, also den offiziellen Kultur- und Kunstparks, zu vergleichen. Ihre »wilde« Entstehung, ihr konfliktbeladener Status quo und ihr problematisches Verhältnis zu den Lokalregierungen wurden anschließend zur Diskussion gestellt. Die Schlussfolgerung daraus war wegweisend: »Es ist an der Zeit, die Beziehung der Lokalregierungen zu diesen Kulturparks von der Phase der Unterstützung und Anleitung zur Phase der konkreten Beteiligung übergehen zu lassen.«<sup>73</sup> Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Stadtregierung Beijings seit Ende 2004 den Entscheidungsprozess beschleunigt hat, um eine konkrete Entwicklungsmaßnahme für die Kulturindustrie zu ergreifen. Im Oktober 2005 veröffentlichte die Rechtsabteilung des Tourismusamts Beijing den »Untersuchungsbericht zur Kunstzone 798«, in dem touristische Potenziale der Kunstzone und ent-

73 Zitiert nach: »Zhongguo wenhua chaneyuan xianxiang ›reshen‹ tan« (Zur Entstehung der Industrieparks der Kulturbranche in China) aus dem Baidu-Archiv. URL: <http://wenku.baidu.com/view/f3d904e7524de518964b7d0d.html> (aufgerufen am 12.4.2011).

sprechende Entwicklungskonzepte vorgelegt und erörtert wurden. Das signalisiert mehr als deutlich, dass die Stadtregierung den ursprünglichen Entwicklungsplan für den Hof 718 aufgeben und aus dem Hof einen kulturindustriellen Stützpunkt machen wollte.<sup>74</sup> Kurz danach, im Dezember 2005, organisierte die Stadtregierung die erste Beijing International Expo für Kultur- und Kreativindustrie in China. Bei ihrem Abschluss wurden die ersten sechs »Konzentrationszonen der Kulturellen Kreativindustrie Beijings« offiziell ernannt, darunter die Kunstzone 798. Einige Tage später wurde auf der elften Sitzung des Parteikongresses Beijings festgestellt, dass die kulturelle Kreativindustrie einer der Schwerpunkte zukünftiger Stadtentwicklung sei. Es wurde zugleich auch beschlossen, dafür eine Führungsgruppe unter der Leitung des Parteichefs der Stadt, Liu Qi, zu gründen. Nach dieser Sitzung stattete Liu Qi der Kunstzone 798 einen öffentlichkeitswirksamen Besuch, also mit Kamera- und Journalistenbegleitung und Live-Übertragungen auf CCTV und Beijing TV. Die Frage, ob die alten Industriebauten der Kunstzone bestehen bleiben sollten, beantwortete die städtische Planungskommission im März 2006 mit einem neu ausgearbeiteten »Katalog für die Bewahrung der hervorragenden modernen Architekturen in Beijing« (Erste Charge), in den vier Zentralbauten mit der sägezahnartigen Oberlichtkonstruktion aus der Kunstzone 798 aufgenommen wurden.<sup>75</sup>

Diese Politikwende hat ihrerseits auch einen außenpolitischen Aspekt. Seit 2003 haben zahlreiche Persönlichkeiten aus aller Welt, meistens auf private Einladung der Künstler, die Kunstzone 798 besucht, darunter der spanische König Juan Carlos, der Ex-Außenminister der USA Henry Kissinger, die belgische Königin Paola Ruffo di Calabria, die französische Präsidentengattin Bernadette Chirac, der französische Kultur- und Kommunikationsminister Jean-Jacques Aillagon, der französische Politiker Renaud Donnedieu de Vabres, der deutsche Bundeskanzler Gerhard Schröder, der Bundespräsident der Schweiz Joseph Deiss, der österreichische Bundeskanzler Wolfgang Schüssel, der EU-Ratspräsident José Manuel Barroso und die französische Schauspielerin Sophie Marceau sowie weltbekannte Architekten, u. a. Bernard Tschumi, Zaha Hadid und Rem Koolhaas – für eine vollständige Namensliste fehlt hier der

---

74 Vgl. Wang Weijia.

75 Dieser Katalog wurde von Experten des Beijing Municipal Institute of City Planning & Design (BICP) zusammengestellt und erst im November 2007 mit der Genehmigung der Stadtregierung herausgegeben. Die erste Charge bezieht sich auf 71 alte Stätten mit insgesamt 188 Gebäuden und enthält außerdem die Begriffserklärung für »hervorragende moderne Architekturen« und ihre Aufnahmekriterien sowie eine kurze Geschichte der modernen Architektur in China. Im Anhang findet sich der Untersuchungsbericht über moderne Altbaubestände in zentralen Stadtteilen Beijings. Er ist einsehbar auf der Webseite der Beijinger Regierung *beijing.gov.cn*. URL: [http://zfxgk.beijing.gov.cn/fgdyna/pghome/fgdyna.prinfodetail.prPlanDetailInfo.do?GM\\_T\\_CATALOG\\_INFO/CATA\\_INFO\\_ID=38938](http://zfxgk.beijing.gov.cn/fgdyna/pghome/fgdyna.prinfodetail.prPlanDetailInfo.do?GM_T_CATALOG_INFO/CATA_INFO_ID=38938) (aufgerufen am 3.6.2011).

Platz. Alle haben den Wunsch geäußert, die Kunstzone zu erhalten. Insbesondere die Mitglieder der EU, die zweitgrößter Handelspartner Chinas ist, zählen zu den aktivsten und kontinuierlichsten Unterstützern der Künstler. Zum Beispiel haben Viviane Reding, EU-Kommissarin für Bildung und Kultur, der EU-Ratspräsident José Manuel Barroso und der Handelskommissar Peter Mandelson mehrmals in den Medien ihre Solidarität für die Künstler erklärt. Während ihres China-Besuchs haben sie auch der chinesischen Regierung ihre Meinung dargelegt. Die Solidaritätsbekundungen der großen internationalen Persönlichkeiten haben de facto einen Einfluss auf die chinesischen Behörden bei der Entscheidung, ob die Kunstzone 798 erhalten werden soll.

Diese Situation veranlasste die Seven-Star-Gruppe, nicht mehr gegen den Strom zu schwimmen. Obwohl sie während dieser ganzen Zeit keinen Ton von sich gegeben hatte, verhinderte sie von 2005 an doch keine weitere künstlerische Raumanmietung. Die zweite Jahreshälfte 2005 erweist sich daher als erster Höhepunkt des Einzugs von Künstlern und Einrichtungen, besonders von Galerien mit ausländischen Geldgebern. Zu den ausländischen Neumietern gehörten auch das Dimension Art Center aus Taiwan, das IEUM Space aus Südkorea und die Galerie Red Gate, der Wegbreiter der ausländischen Galerien in Beijing.<sup>76</sup> Unter den inländischen Neuankömmlingen waren das Beijing Cubic Art Center, Beijing Commune und South Gate Space. Das meiste Aufsehen erregte aber die belgische Kunststiftung Ullens, die im September 2005 mit der Seven-Star-Gruppe, vertreten durch den in Frankreich lebenden chinesischen Kunsthistoriker Fei Dawei, einen fünfjährigen Mietvertrag für die 5000 Quadratmeter große Brennofenanlage »Da Yaolu« abschloss; damit ist die Kunststiftung der größte Mieter der Kunstzone geworden.<sup>77</sup> Die Tatsache, dass dieser seit Langem ungenutzte Zentralbau der Kunstzone, der von der Seven-Star-Gruppe noch nie komplett zur Vermietung angeboten worden war, nun aber auf einmal und langfristig an einen finanzkräftigen ausländischen Interessenten vermietet war, sandte unmissverständlich das Signal aus, dass die Zukunft der Kunstzone auch vonseiten der Seven-Star-Gruppe gesichert war. Dies bestätigte sich bald, als

---

76 Die Red Gate Gallery wurde 1991 vom Australier Brian Wallace, der in den Achtzigerjahren an der Zentralakademie der Künste studiert hatte, auf dem Beijinger Mauerturm Dongbianmen eröffnet. Damals war sie die einzige ausländische Galerie in Beijing. Im Jahr 2005 gab es in der Kunstzone 798 eine Zweigstelle, die 2008 wieder auszog.

77 Als Fei Dawei in Beijing anfang, einen Standort für die Stiftung zu suchen, wusste er noch nicht, dass die Solomon R. Guggenheim Foundation die gleiche Absicht verfolgte. Da er glaubte, dass in der sehr gefragten Kunstzone 798 kaum noch ein Raum zu bekommen sei, suchte er zunächst in der neuen Kunstzone Caochangdi. Bald fand er aber heraus, dass nur wenige Kunsträume dort überhaupt eine Baugenehmigung hatten. Letztendlich entschied er sich für 798, weil er hier den größten Zuschauerstrom erwartete und relativ sichere Parameter für eine private Kunsteinrichtung vorzufinden glaubte. Obwohl die Kunstzone 798 auch deutliche Nachteile hatte: Es fehlte damals an Lagerräumen für die Kunstwerke und an genügend Parkplätzen für das Publikum.

im September desselben Jahres Li Tieying, stellvertretender Vorsitzender des Ständigen Ausschusses des Volkskongresses Chinas, die Kunstzone und ihre Ausstellungen besuchte, also zeitgleich mit dem großen Zustrom von neuen Künstlern und Einrichtungen und den laufenden »798 off exhibitions«.

## Fünftes Kapitel

### DIE KUNSTZONE 798 (I)

*Im Rampenlicht der kulturellen Kreativindustrie*

## PROLOG

Das Viertel [soll], während es die Besonderheit der Kunstzone beibehält, den Einzug von Kulturunternehmen mit eigenen Kernprodukten, die wettbewerbsfähig und einflussreich sind, beschleunigen, die Struktur durch kreativindustrielle Standardisierung und Zuzugsgenehmigung regulieren, damit die Kunstzone 798 als Markenzeichen und Fenster der chinesischen Gegenwartskunst weiter existiert. Zugleich soll das Viertel, indem seine Produktion modernisiert wird, sich zu einem international bekannten und innerhalb des Landes zu einem wichtigen Stützpunkt der Kreativindustrie verwandeln.<sup>1</sup>

Die 11. Vollversammlung der neunten Legislatur des Beijinger Stadtparlaments im Dezember 2005 bildete den Wendepunkt. Auf dieser Versammlung wurde festgelegt, dass Beijing schwerpunktmäßig die Kreativindustrie fördern soll. Daraufhin rief die Stadtregierung eine Führungsgruppe für die Entwicklung einer Kulturellen Kreativindustrie ins Leben. Im Haushaltsplan wurde dafür eine zweckgebundene Ausgabe von 500 Millionen RMB jährlich eingeplant.<sup>2</sup> Im Januar 2006 wurden die ersten zehn von der Stadt bzw. vom Bezirk geleiteten Stützpunkte für kulturelle Kreativindustrie benannt, 798 war eine der sechs von der Stadt geleiteten Kreativzonen. Im November wurden zwei Anweisungen der Stadtregierung veröffentlicht: »Einige Richtlinien zur Entwicklung der Kulturellen Kreativindustrie Beijing«<sup>3</sup> und »Orientierungskatalog für Investitionen in die Kulturelle Kreativindustrie Beijing«.<sup>4</sup> Erstere ist ein Maßnahmenkatalog mit 35 Paragrafen, Letztere ordnet die Kulturelle Kreativindustrie in elf Kategorien ein, listet mehr als 60 Branchen auf und legt fest, wo Investitionen erlaubt, eingeschränkt bzw. verboten sind.

Am 28. März 2006 gründete der Bezirk Chaoyang zusammen mit der Seven-Star-Gruppe das »Beijing 798 Art Zone Administration & Development Office« (kurz 798 Office) und begann mit der Planung, Umgestaltung und Verwaltung des Viertels.<sup>5</sup> Gemäß offiziellen Richtlinien verfasste das 798 Office die »Orientierung zur Entwicklung der Kulturellen Kreativindustrie

---

1 Chen Yongli: »guanyu Beijing 798 yishuqu fazhan de jidian sikao«. Zitiert nach: Liu Muyu, S. 241.

2 Liu Muyu, S. 114–115.

3 »Beijing shi cujin wenhua chuangyi chanye fazhan de ruogan zhengce« (北京市促进文化创意产业发展的若干政策).

4 »Beijing shi wenhua chuangyi chanye touzi zhidao mulu« (北京市文化创意产业投资指导目录).

5 Das 798 Office ist der Propaganda-Abteilung der Bezirksregierung Chaoyang unterstellt. Die Mehrheit der Mitarbeiter, einschließlich des Büroleiters Chen Yongli, kommt von der Seven-Star-Gruppe.

in der Kunstzone 798<sup>6</sup> und legte damit die vier Schwerpunkte der Entwicklung fest, nämlich 1) Kultur und Kunst; 2) Kommunikation und Medien; 3) Design und Beratung; 4) Beratung beim Umgang mit dem geistigen Eigentumsrecht.<sup>7</sup> Diese vier Entwicklungskategorien sind aber sehr allgemein gehalten, sodass man den Eindruck hat, es gehe lediglich darum, die betreffenden, aber nicht unbedingt dazu passenden Branchen zusammenzufassen zu einem sozioökonomischen, Mehrwert produzierenden Gebilde unter dem Deckmantel »chuangyi« (创意, Kreativ). Wenn hier von »chuangyi chanye« (创意产业, Kreativindustrie) die Rede ist, bedeutet es nichts anderes als ein neu formierter Wirtschaftszweig um den Kernbegriff »kreativ« herum. Doch »kreativ« ist ein fortschrittlicher Begriff der Moderne und hat eindeutige Parameter. Durch Umprägung des Begriffs wird seine Bedeutung recht schwammig: Kreativindustrie kann die Produktion von Kulturgütern meinen, aber auch Produkte definieren, die mit Kultur nichts zu tun haben; sie kann Materielles bezeichnen, aber auch Immaterielles, z. B. eine neue Methode oder Idee für den Vertrieb, Dienstleistung und Verwaltung, es kann sogar eine neue Lebens- und Arbeitsweise gemeint sein. Daher kann eine kreativindustrielle Kette einfach die interdisziplinäre Bündelung von Ressourcen zwecks Optimierung für die Verfügbarkeit auf dem Markt und Kapitalvermehrung als gemeinsame Grundlage sein. Als neuer Wirtschaftsbegriff verkörpert der Begriff »Kreativindustrie« nämlich die Misch-Logik des neoliberal geprägten Post-Industrie-Zeitalters. In der aktuellen Situation Chinas hilft dieses Denksystem die Modernisierung bzw. die Transformation der produzierenden Branchen zu realisieren, das heißt die auf Export gerichtete verarbeitende Wirtschaft in eine innovative zu verwandeln, die auf Forschung, Dienstleistung, Beratung und Konsum zielt. Die Betonung des »tertiären Sektors« sowie der »Softpower«, »Markenwirtschaft«, »Wissenswirtschaft« und dergleichen, die nach 2000 in verschiedenen offiziellen Dokumenten zu beobachten ist, ist Verkörperung dieses Verständnisses aufseiten der chinesischen Regierung.

Bereits 2000 stellte die chinesische Regierung unmissverständlich klar, dass die Politik für »wenhua chanye« (文化产业, Kulturindustrie) vervollkommenet werden sollte.<sup>8</sup> Doch begriff-

---

6 »Beijing 798 yishuqu wenhua chuangyi chanye fazhan zhinan« (北京 798 艺术区文化创意产业发展指南).

7 Die Kategorie »Kultur und Kunst« beinhaltet Laienkultur, Kultur- und Kunstschaffen und künstlerische Darbietungen; »Design und Beratung« bezieht sich auf Software und Dienstleistungen für Unternehmen, IT-Branche; »Kommunikation und Medien« bezieht sich auf Produktionen für Fernsehen, Internet und Zeitschriften. Vgl. »Orientierungskatalog«. In: Liu Muyu, S. 114–115.

8 Die Diskussion um die Kulturindustrie, die von der nationalen Sicherheit, also um sich gegen eine »kulturelle Invasion« zu wehren, ausgegangen war, setzte mit der Öffnungspolitik in den Achtzigerjahren ein. Doch die Rede von »wanshan wenhua chanye zhengce« (完善文化产业政策, Vervollkommnung der Politik für Kulturindustrie) kam zum ersten Mal im Oktober 2000 in der

lich ging es bei der Kulturindustrie immer noch um ein traditionelles Verständnis von der Produktion von Kulturgütern oder konkreten Produkten innerhalb des Kultursektors. Als die Städte daraufhin ihre entsprechende Politik zur Kulturentwicklung ausformulierten, wurde der Begriff »Kulturindustrie« zwar weiterhin benutzt, doch der Begriff »Kulturelle Kreativindustrie« war verstärkt im Umlauf. Ein Begriff, der ihrer Meinung nach eine Mischung aus Produktion im »Kultursektor« und im »Kreativsektor« darstellte. Wie oben aufgezeigt, darf dieser Begriff allerdings nicht einfach als »Kreativität im Kulturbereich« verstanden werden. Er bedeutet vielmehr die Synergie von Ressourcen in Kultur und Wirtschaft und die gegenseitige Förderung von kultureller Kreativität und wirtschaftlichem Aufschwung. Vor dem Hintergrund der Globalisierung ersetzen Wirtschaftsgemeinschaften um die Städte herum und mit ihnen als Zentrum immer mehr den Staat und werden zunehmend Schauplatz für den Fluss des internationalen Kapitals und für den Wettbewerb von Fachkräften.<sup>9</sup> Daher zeigt sich die Wettbewerbsfähigkeit einer Stadt im Wesentlichen auch in ihrer Stadtkultur, die Kapital und qualifizierte Fachkräfte anzieht. Im Vergleich zum Staat, der nationale Sicherheit und politische Ideologie in den Vordergrund stellt, bedeutet Kultur für eine Stadt eher, durch Offenheit und Dienstleistungen kommerzielle Chancen zu schaffen.<sup>10</sup> Um mit Gerard Wigmans zu sprechen: Die globalisierte Kultur einer Metropole bedeutet »the availability of an attractive housing environment and cultural climate, a complete and varied package of facilities, adequate services, and good accessibility«<sup>11</sup>.

Kurz gesagt, das Verhältnis zwischen der Kultur einer Stadt und dem Aufblühen ihrer Wirtschaft hängt davon ab, ob die Kultur Zuwanderer, Touristen und Konsumenten in die Stadt lockt und dadurch den Lifestyle einer globalisierten Metropole schafft, ob sie neue Investoren anzieht und Kapitalvermehrung mit sich bringt und damit eine Kreativindustrie sowie damit zusammenhängende Produktionsketten schafft.<sup>12</sup> In diesem Sinne sind sowohl der Lifestyle als auch die Kreativindustrie einer Stadt Ausdrucksformen ihrer Wettbewerbsfähigkeit, die unter der Markenstrategie der Stadt zusammengefasst wird. Es ist offensichtlich, dass die Kultur in diesem Zusammenhang nicht als natürlicher Ausdruck des materiellen und geistigen Lebens der Menschen verstanden werden soll, sondern als Booster für die Wirtschaft, der ge-

---

5. Vollversammlung des 15. Zentralkomitees der KP China in offiziellen Dokumenten im Zusammenhang mit der »Vervollkommnung des sozialistischen marktwirtschaftlichen Systems« auf.

9 Vgl. dazu Sassen, Saskia, S. 47–56.

10 In dem nicht demokratischen Einparteiensystem Chinas stellt das Streben der Städte nach kultureller und wirtschaftlicher Vielfaltigkeit auch einen sicheren Weg dar, regionale Autonomie und Wettbewerbsfähigkeit zu behaupten, ohne die Zentralmacht herauszufordern.

11 Wigmans, Gerard, S. 208.

12 Vgl. Laikwan Pang, S. 133–135.

leitet, geplant und konstruiert werden muss. Das ist das, was hier kulturelle Kreativität heißt. Für die Wirtschaft einer Stadt hat diese Kreativität eher die Funktion von Zusatzstoffen, die an sich zwar keine Arzneimittel sind, jedoch diesen helfen, ihre Wirkung besser zu entfalten. Das ist der »Fortschritt« der Kreativindustrie gegenüber der Kulturindustrie.

Genau in diesem Kontext hielt die Entwicklungspolitik »Kultur für die Stadt, Kultur für die Provinz« landesweit Einzug, wobei die Kreativindustrie zum wichtigen Bestandteil der Markenstrategie mehrerer Städte und in deren städtebaulichen Entwicklungsplänen erklärt wurde. Von 2004 bis 2009 wurden bereits 137 staatliche Zonen bzw. Parks für Kultur- und Kreativindustrie vom Kulturministerium anerkannt.<sup>13</sup> Innerhalb dieser Entwicklung steht Beijing in Konkurrenz zu Shanghai, Guangzhou und Shenzhen, die zuvor einen Vorsprung hatten.<sup>14</sup> Die Stadt Beijing setzte sich zwar schon 2003 in der »Gesamtperspektive der Stadtentwicklung Beijing 2004–2020« als erste den Aufbau einer »kreativen Stadt« zum Ziel und definierte sich zugleich als »Hauptstadt des Landes, Weltstadt, Kulturstadt und lebenswerte Stadt«. Doch Ende 2006 wurden offiziell nur 18 Kreativzonen gezählt, während in Shanghai bis zum Jahr 2005 schon 36 Kreativindustriezonen in städtebaulichen Entwicklungsplänen festgehalten wurden.<sup>15</sup> Die Entstehung der Kunstzone 798 deckt daher den Nachholbedarf Beijings auf einzigartige Weise, weil die Kunstzone von selbst Form annimmt und sich als Schaufenster zeitgenössischer Kunst schon landesweit und international zu etablieren scheint, ohne viele Investitionen der Regierung. Was die Regierung noch tun muss, ist, die Kunstzone in die Regierungspläne einzuweihen und in die Kreativindustrie einzuordnen. So wird die Kunstzone 798 als Musterbeispiel für die weitere Entwicklung der Kreativindustrie sowohl von Beijing als auch von ganz China definiert, um damit den Vorsprung Beijings zu behaupten.

Bei dem Zitat zu Beginn des Kapitels geht es um einen Entwicklungsplan der Kunstzone 798, den 2006 Chen Yongli, Leiter des 798 Office, aufgestellt hat. Am exemplarischsten ist dabei der Ausdruck »kreativindustrielle Standardisierung und Zuzugsgenehmigung«, der als Kernmaßnahme zur Modernisierung der Kunstzone zu verstehen ist. So wurden einerseits die Tätigkeitsbereiche der einziehenden Personen und Einrichtungen der Kunstzone eingeschränkt, andererseits wurden die einheitliche Planung, Verwaltung sowie Führung der Kunstzone durch die Regierung umgesetzt. Nach dem Zustandekommen des 798 Office wurden bei-

---

13 Kern, Philippe/Smits, Yolanda/Wang, Dana/ Shenzhen Press Group, S. 21.

14 Beispielsweise wurden Shanghai und Shenzhen früher als »UNESCO City of Design« in das Creative Cities Network aufgenommen. Nähere Information zum Stadtvergleich in China siehe Keane, Michael, S. 94–103, 165–167.

15 Ebd., S. 166.

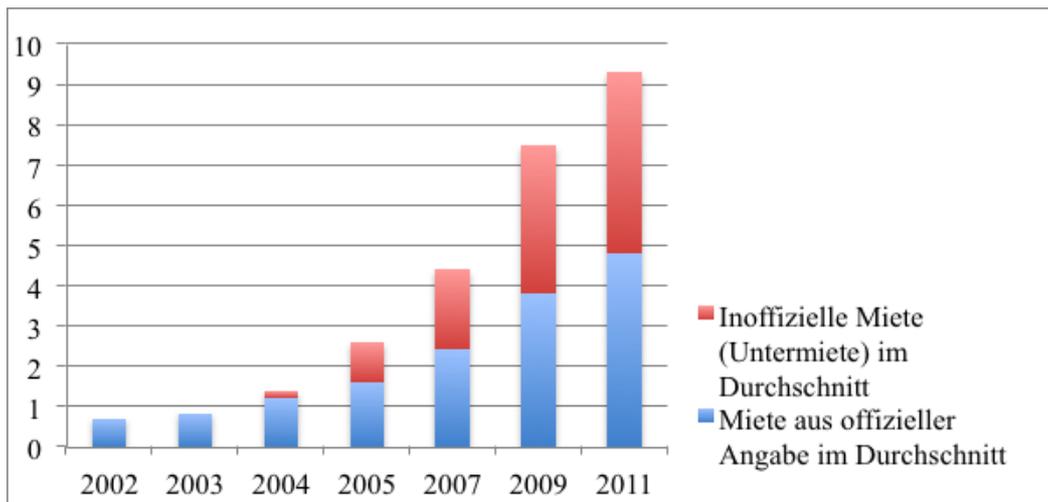
spielsweise 2006 die Mieter verschiedenen Kategorien zugewiesen, die jeweils ein Tätigkeitsfeld umfassten und wie folgt betitelt wurden: »baohu« (保护, Schützen), »fuchi« (扶持, Fördern), »fuhua« (孵化, Brüten lassen, etwa einer ungeborenen Idee zur Existenz verhelfen) und »tiaozheng« (调整, Regulieren). Diejenigen, die unter die letztere Kategorie fallen, sollten vertrieben werden, während einflussreiche Künstler und Kunsteinrichtungen sowie Kulturunternehmen aus dem In- und Ausland als beliebteste Zielgruppe begrüßt wurden. Darüber hinaus wurden Fachleute, darunter Künstler, Architekten, Kulturbeamte sowie Vertreter von Einrichtungen in- und außerhalb des Viertels, zur »Expertenkommission« eingeladen, um die Organisation von Kunstveranstaltungen, die Raumplanung sowie Dienstleistungen und Verwaltung für die ansässigen Einrichtungen zu stärken. Zugleich gründete der Bezirk Chaoyang ein Verwaltungskomitee für die sogenannte Kunstsicherheit in der Kunstzone, um ohne Kunstproduktion und -präsentation die »soziale Harmonie« nicht zu gefährden. Das gesamte Viertel wurde damit in sechs Verwaltungszonen eingeteilt, für die je ein Kunstsicherheitsbeauftragter zuständig sein sollte (vgl. dazu das sechste Kapitel).<sup>16</sup>

## 1 DIE GENTRIFIZIERUNG

Seit 2005 erfährt die Kunstzone einen Gentrifizierungsprozess. Die Legitimierung der Kunstzone und die Einführung der Ein- und Auszugsgenehmigung haben diesen bereits stattfindenden Prozess wesentlich beschleunigt. Das zeigt sich vor allem in den erheblichen Mieterhöhungen (siehe Tabelle zu Mieterhöhungen). Schon in der zweiten Jahreshälfte 2005, mit dem Ablauf der bestehenden Mietverträge, von denen die meisten bis zum Ende des Jahres 2005 befristet waren, stieg die offizielle Miete für Neuvermietung auf 1,50 RMB/Quadratmeter/Tag, etwa die doppelte Summe im Vergleich zum Jahr 2002 (siehe blaue Säule der Tabelle). Angesichts der großen Raumnachfrage setzte die Hausverwaltung der Seven-Star-Gruppe die Mietdauer auf ein Jahr herab und legte zusätzlich eine Mindestmietfläche von 1000 Quadratmetern fest. Die Maßnahmen richteten sich gegen einen seit 2004 entstandenen, inoffiziellen Mietmarkt, bei dem die Räume von Mieter zu Nachmieter mit einem hohen Aufschlag übergeben wurden. Die Verschärfung der Mietbedingungen trug allerdings umgekehrt zum Boom dieses Markts bei. Wie in der Tabelle zu sehen ist, gehen seit diesem Zeitpunkt die inoffizielle und die offizielle Miete Hand in Hand, bis zu einer durchschnittlichen Miethöhe von 7,50 RMB/Quadratmeter bei einer offiziellen Miete von knapp 4,00 RMB/Quadratmeter im Jahr

---

16 Siehe »798, Beijing wenhua xin dibiao«. In: *Guangming Ribao*, 5.9.2010.



**Tabelle** zu Mieterhöhungen zwischen 2002 und 2011. Eigene Darstellung in Anlehnung an 798 Office und Interviews. Vgl. auch Zhou Lan, S. 104; Liu Mingliang, S. 22.

2009. 2005 hatte tatsächlich eine nicht geringe Anzahl von Altmietern unter der Mietbelastung begonnen, auf diesem Markt zu spekulieren, indem sie Untermieter nahm, um die Räume aufzuteilen oder einfach um Profit zu machen. Doch gab es auch eine andere Gruppe von Altmietern, die weder Untermieter noch eine ausreichende Mietfläche hatte, um eine Verlängerung ihrer Mietverträge zu ermöglichen. Die beiden Gruppen von Altmietern leisteten gemeinsam mit Huang Rui Widerstand und versuchten der Verwaltung die Stirn zu bieten, bis im November 2006 die Hausverwaltung Huang Rui die Frist setzte, bis zum 10. Januar 2007 die Mietfläche zu räumen. Das neu begründete 798 Office hatte zwar vermittelt, konnte jedoch die Zwangsmaßnahme der Hausverwaltung nicht verhindern. Denn die Mieterauswahl der Hausverwaltung entspricht im Grunde der Modernisierungspolitik des 798 Office, das diese Mieter eben auch als »regulierbar« definiert hat. Huang Rui verließ im März 2007 den Raum, nachdem die Stromzufuhr seines Ateliers von der Verwaltung gekappt worden war. Im selben Zuge mussten auch Künstler wie Cang Xin, Mo Gen und Ma Shuqing u. a., die größtenteils ihre Ateliers mit anderen teilten, ausziehen.

Parallel dazu zog eine Gruppe finanzkräftiger Einrichtungen nach und nach ein, zumeist Galerien. Darunter Taikang Top Space (finanziert von dem chinesischen Versicherungsgiganten Taikang), Ullens Center for Contemporary Art (UCCA; gegründet von dem belgischen Baron Guy Ullens, einem Milliardär und Sammler chinesischer Kunst), Nike 706 Space (eine Verkaufsstelle und ein Ausstellungsraum von Nike), die Galerie Pace aus New York, Iberia Center for Contemporary Art aus Spanien, Galerie White Space aus Berlin, Galerie Faurschou aus

Jahr	Künstleratelier	Galerie	Design	Medien	Restaurant	Anderes	Insg.
2005	42	34	7	3	9	7	103
2007	79	103	18	13	14	23	250

Tabelle zur Raumnutzung 2005 und 2007 im Vergleich. Eigene Darstellung in Anlehnung an Zhou Lan, S. 96.

Dänemark und eine Menge von Galerien aus Taiwan, Singapur und Südkorea sowie aus anderen chinesischen Städten. Inzwischen kursierte die Nachricht, dass das Center George Pompidou und Guggenheim planten, in der Kunstzone eine Filiale zu eröffnen. Der Wettlauf endete aber schon im September 2005, als Fei Dawei, Vertreter der Kunststiftung Ullens, direkt mit der Seven-Star-Gruppe einen Mietvertrag abschloss, während das Guggenheim noch mit der Stadtregierung darüber verhandelte.<sup>17</sup> Am aufsehenerregendsten war dabei nicht nur, dass UCCA mit einer Gesamtfläche von 5000 Quadratmetern zum größten Mieter geworden war, sondern auch, dass das belgische Unternehmerpaar Guy & Myriam Ullens eine Kunststiftung gegründet hatte, die die zweitgrößte Sammlung zeitgenössischer chinesischer Kunst besitzt. Das war sicherlich auch der Grund dafür, warum die Hausverwaltung zu der Zeit eine Mindestmietfläche von 1000 Quadratmetern festlegte. Die Zeit zwischen 2005 und 2007 erweist sich als Hochphase des Einzugs von inländischen und ausländischen zeitgenössischen Kunsteinrichtungen, die die heutige Basis der Kunstzone geschaffen haben. Bis zum Jahr 2008 wurde das Viertel mit einem steigenden Anteil an ausländischen Kunsteinrichtungen zusehends kommerzieller und internationaler, während die offizielle Miete auf mehr als 3,00 RMB/Quadratmeter stieg.

Wie die Modernisierungspolitik die Kunstzone regulierte, wird aus einer Analyse der Mieterstruktur ersichtlich. Anfänglich (seit 2002) machten Künstler mit ihren Ateliers immer den Hauptanteil der Mieter aus. Laut Liu Mingliang gab es 2003 insgesamt 37 Künstlerateliers und 18 andere Einrichtungen, selbst 2005 diente noch knapp die Hälfte aller vermieteten Räume als Ateliers.<sup>18</sup> Die Tabelle zur Raumnutzung zwischen 2005 und 2007 zeigt aber deutlich, dass 2005 die Anzahl der Galerien zum ersten Mal die der Ateliers überstieg; bis 2007 erreichten sie mit einer Gesamtzahl von 103 schon knapp die Hälfte von insgesamt 250 Einrichtungen der Kunstzone. Diese Statistik stammt aus einer soziologischen Forschung von Zhou Lan, der die Daten aus der Karte der Begleitbroschüre »DIAF 2005: Sprache/Fabel« und von der Faltseite »Führung durch die Kunstzone 798 Beijing« im Buch *Beijing 798: Re-*

17 Vgl. Zhu Xiaojun, S. 39.

18 Vgl. Liu Mingliang, S. 22.

*flections on Art, Architecture and Society in China* (zweite Ausgabe 2008) zusammengefasst hat. Seine Analyse zielt zwar darauf ab, zu zeigen, dass das zur kreativindustriellen Zone gewordene Viertel weiterhin ein Raum der Künste (einschließlich Musik und Design) war, weil 2007 die Galerien, Ateliers und Designstudios noch immer die Mehrzahl ausmachten (etwa 83 Prozent im Jahr 2005 und 80 Prozent im Jahr 2007).<sup>19</sup> Doch die markanteste Veränderung ist die, dass in diesem Zeitraum die kommerzielle Raumnutzung (Galerien u. Ä.) viel schneller wuchs als die Fläche zur Kunstproduktion (also Ateliers). Neben den Galerien, so kann aus der Tabelle entnommen werden, wuchs die Anzahl von Medien- und Werbeagenturen sowie von Einrichtungen unter der Kategorie »Anderes«, die unterschiedliche Beratungs- und Ausbildungsstätten, Buchhandlungen und IT-Unternehmen sowie Mode- und Souvenirläden u. Ä. umfasst, im Vergleich zum Wachstum der Atelierfläche im selben Jahr erheblich schneller. Zum Vergleich lassen sich hier weitere Zahlen zur Entwicklung von »kommerziellen Kunsträumen«, die nämlich hauptsächlich mit Kunst Geschäft machten, anführen. Laut Media Consulting Group wuchs ihre Anzahl seit der Öffnung der ersten Galerie im September 2002 jährlich wie folgt: Es gab 15 zum Jahresende 2003, 30 im Jahr 2004, 50 im Jahr 2005, 70 im Jahr 2006, 130 im Jahr 2007 und knapp 200 im Jahr 2008.<sup>20</sup> Das heißt, während 2005 nur etwa 49 Prozent der Einrichtungen für die Kunstvermarktung zuständig waren, stieg diese Prozentzahl 2007 auf 52 und 2008 bis auf 71 (von insgesamt 280 Einrichtungen). Die Statistik fürs Jahr 2008 zeigt die Tendenz zur Kommerzialisierung noch deutlicher: Zum ersten Mal machten die Galerien über die Hälfte aller Einrichtungen aus, und die Anzahl der Künstlerateliers sank von 79 in der Spitzenzeit des Jahres 2007 schnell auf 26.<sup>21</sup>

Auf Grundlage dieser Daten lässt sich im Allgemeinen feststellen, dass die Kunstzone mit dem steigenden Anteil von kommerziellen Kunsträumen eine Tendenz der Vereinigung von Kunstschaffen, -präsentation und -verkauf aufweist, wobei die letzteren beiden eindeutig die Oberhand gewonnen haben. Mit anderen Worten, das Viertel ist spätestens bis 2008 ein Sammelpunkt für Galerien geworden. Endgültig vorbei war jene Zeit, in der die Künstler hier ihre Werke schufen und sich trafen, in der das Viertel vor allem nichtöffentliche Ateliers beherbergte. Damit unterscheidet sich das Viertel manifest von den ehemaligen und anderen aktuellen Kunstzonen, die in erster Linie als Künstlersiedlungen mit produzierenden Ateliers als

---

19 Vgl. Zhou Lan, S. 96.

20 Media Consulting Group, S. 40. Die Gruppe besteht aus Alain Modot, Héloïse Fontanel, Silvia Angrisani, Pierre Jalladeau, Abel Ségrétin, Bérénice Angremy, Li Hua und Bi Dongna, die jeweils in Paris, Brüssel und Beijing als freie Mitarbeiter für die Kommission für Kultur und Erziehung des EU-Parlaments tätig sind.

21 Vgl. Media Consulting Group, S. 41; Liu Mingliang, S. 22.

Hauptakteuren entstanden sind. Da der Einfluss von Galerien in der Kunstzone schnell wuchs, wurde 2010 das »798 Art Fair« eingeführt. Von 2009 bis zum Juni 2012 blieb die Anzahl der Galerien relativ stabil (um die 200), was etwa ein Drittel von insgesamt 742 Beijinger Galerien ausmachte (Stand Juni 2012).<sup>22</sup>

Nennenswert ist hier eine der Auswirkungen der Kommerzialisierung bzw. Gentrifizierung der Kunstzone 798. Mit der Mietexplosion und dem Zustrom von kommerziellen Einrichtungen, meist Galerien aus dem In- und Ausland, wurden die Künstler, Künstlerateliers und Räume, die finanzschwach waren, aus der Szene vertrieben – wie einst im Greenwich Village oder in SoHo New Yorks ist 798 nahezu eine Kunstzone ohne Künstler geworden. Die Künstler hielten sich entweder durch »schwarze« Untervermietung über Wasser und trieben die Miete damit weiter in die Höhe. Oder sie kehrten der Kunstzone frustriert den Rücken und zogen in die ländliche Umgebung, in der spontan neue Kunstzonen entstanden. Zwischen 2005 und 2007 wuchs die Zahl der neuen Kunstzonen im Landkreis des Bezirks Chaoyang schon auf mehr als 20 an, von ihnen waren nur einige wenige offiziell anerkannt (siehe Schaubild zur Kunstgeografie Beijings).<sup>23</sup> Diese Kunstzonen sind private Projekte, zwar vertraglich geregelt zwischen Künstlern und Immobilienmaklern, zwischen Immobilienmaklern und Gemeinden, jedoch ohne behördliche Boden- und Baugenehmigung. So zählen sie in China definitiv zu den »weizhang jianzhu« (违章建筑, illegalen Bebauungen). Wie die spätere Stadtentwicklung Beijings zeigt, sind solche Kunstzonen der offiziellen Städteplanung ein Dorn im Auge. Besonders zwischen 2009 und 2010, als diese Gegend vom Beijinger »Vereinheitlichungsplan zwischen Stadt und Land« betroffen war, führte das zu weiteren Konflikten um Abriss oder Bewahrung. Nicht selten gab es Rechtsstreitigkeiten zwischen Künstlern und privaten Immobilienmaklern, die in die landesweite Weiquan-Bewegung mündeten (vgl. das Schlusskapitel).

Interessant an dieser Entwicklung ist, dass sich seitdem die heutige Kunstgeografie Beijings herausgebildet hat (siehe Schaubild zur Kunstgeografie Beijings), in der die Zentralakademie der Künste, die künstlerisch höchste Lehrinstanz Chinas, und die Kunstzone 798, das künstlerisch größte Präsentations- und Verkaufszentrum Chinas, im Zentrum stehen, versorgt aber durch unzählige Kunstzonen in ihrer Umgebung, die eher Künstlerquartiere oder Atelier-sammlungen sind. Mit dem Wirtschaftsboom Chinas erfuhr der Markt für chinesische Kunst

---

22 Vgl. AMMA, S. 65; Zhang Xiujuan/Sun Guosheng, S. 34.

23 Mit der offiziellen Anerkennung ist die »Konzentrationszone der Kulturellen Kreativindustrie« auf der Bezirks- oder Stadtebene gemeint. Bis 2010 sind in dieser Gegend nur drei Kunstzonen anerkannt, nämlich 798 auf der Stadt- und Jiuchang und No. 1 auf der Bezirksebene.

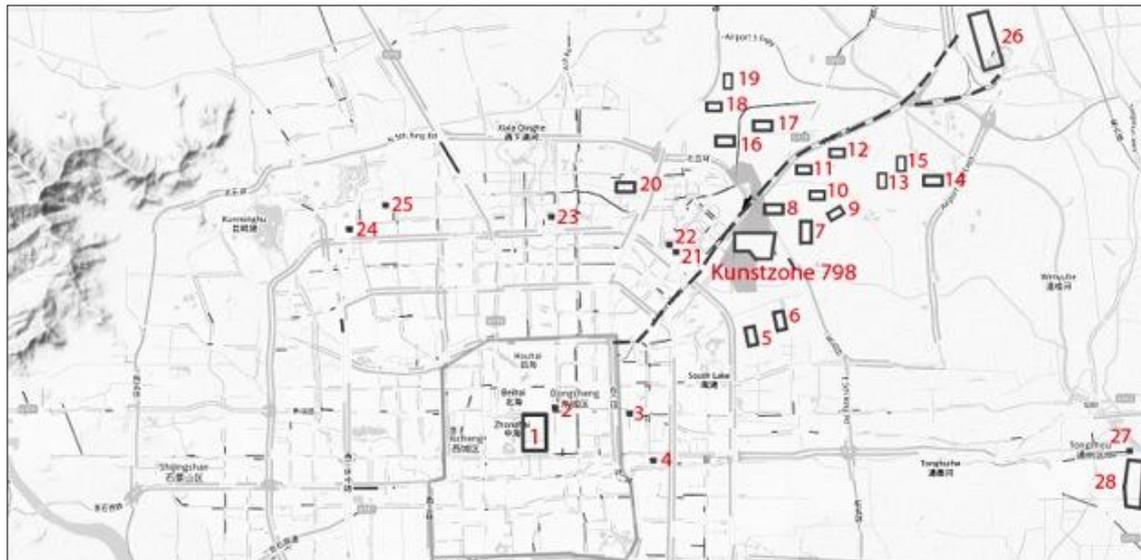


Schaubild zur Kunstgeografie Beijings mit der Verteilung der Kunstzonen, Eigendarstellung, Stand 2010.<sup>24</sup>

- |                                       |   |
|---------------------------------------|---|
| 1 Verbotene Stadt                     | 15 Kreativ Zhengyang Kunstzone (seit 2007)                    |
| 2 Nationales Kunstmuseum              | 16 Suojiacun Kunstzone (2003–2009)                            |
| 3 Wall Kunstmuseum                    | 17 Feijiacun Kunstzone (seit 2001)                            |
| 4 Today Art Museum (seit 2002)        | 18 No.1 Kunstzone (seit 2006)                                 |
| 5 Sunhe Kunstzone (seit 2006)         | 19 Naizifang Kunstzone (2006–2010)                            |
| 6 Dongfeng Kunstzone (seit 2007)      | 20 Jiuchang (Brauerei) Kunstzone (seit 2005)                  |
| 7 Huantie Kunstzone (seit 2006)       | 21 Zentrale Akademie der Künste (seit 2001)                   |
| 8 Caochangdi Kunstzone (seit 2001)    | 22 Kunsthalle der zentralen Akademie der Künste               |
| 9 Heiqiao Kunstzone (2007–2010)       | 23 Yanhuang Kunstmuseum                                       |
| 10 Beijing Art Workshop (seit 2001)   | 24 Beijing-Universität  |
| 11 Beigao Kunstzone (2006–2010)       | 25 Akademie der Kunst u. des Designs der Tsinghua-Universität |
| 12 Dongying Kunstzone (2007–2009)     | 26 Beijing International Airport                              |
| 13 Changdian 95 Kunstzone (2007–2010) | 27 TS1 Contemporary Art Center (seit 2006)                    |
| 14 008 Kunstzone (2007–2010)          | 28 Songzhuang Kunstzone (seit 1994)                           |
| --- Airport Express                   |   |

einen anhaltenden Aufschwung. Ein wichtiger Meilenstein war die erste Auktion speziell für asiatische zeitgenössische Kunst bei Sotheby (New York) im März 2006. Nach dieser Auktion stiegen die Preise für zeitgenössische chinesische Kunst sprunghaft an, und ein weiter Kreis von Künstlern und ihre Arbeiten erfahren seitdem eine zunehmende Marktanerkennung im In- und Ausland. Ende des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts avancierte die Stadt Beijing zu einem aufstrebenden internationalen Kunstzentrum. Künstler, Galeristen, Kunstkäufer, Mäzene, Kulturtouristen und auch junge Arbeitsmigranten aus aller Welt strömten schließlich in die Kunstzone 798, ins Zentrum des Zentrums. Beobachtet man die Entwicklung der Kunstzone genau, nimmt man auch zur Kenntnis, dass die Kunstzone mit ihrer einmaligen Raumkon-

24 Offizielle Informationen über die Anzahl der Kunstzonen in diesem Stadtbezirk sind schwer zu finden, zumal sie meistens selbst ernannt und nie registriert wurden. Manche existierten wegen der Zwangsauflösung auch nur kurzfristig. Die Abbildung hier ist eine eigene Darstellung von den namhaften, die ich 2009, 2011 und 2012 in Beijing besucht oder in den Medien gesammelt habe.

struktion und ihren vielfältigen, international spektakulären Kulturevents zum Laufsteg eines global aufkeimenden Lifestyles, einer neuen Urbanität geworden ist. Eines Lifestyles, den eine sogenannte Kreativgruppe, nämlich die von David Brooks lancierte »Oberklasse« in den US-amerikanischen Uptowns – die *Bobos* – hervorbringt, und einer Urbanität, in der diese Lebensweise hierzulande stadträumlich zum Tragen kommt.<sup>25</sup> Eben das, was sich auf der symbolischen Ebene abspielt, verleiht der Stadt, dem alten Kaisersitz und Politikzentrum Chinas, touristisch und kulturell eine besondere Attraktivität.

## 2 WIN-WIN-SITUATION

Wie im zweiten Kapitel ausgeführt wird, hat Huang Rui mithilfe einer Raumrekonstruktion mit einer Kombination aus Industriestandorten und sozialistischen ideologischen Symbolen einen Loft-Stil entwickelt. Dessen weitere Verbreitung in der Kunstzone ist aber nicht nur eine kulturelle Mode, sondern auch ein Geschäftsmodell und -konzept, durch bewusste Bewahrung der historischen Einzigartigkeit des Raums und unkonventionelle Kunstschauen die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit zu wecken, um damit Besucher und Kooperationspartner zu gewinnen. Das beste Beispiel dafür ist sicherlich das 798 Time Space. Sein Gründer Xu Yong war Betreiber einer Reiseagentur, der in den 1990er-Jahren das Tourismusprojekt »Tour durch Beijinger Hutong« erfolgreich entwickelt hatte. Im Vergleich zu Huang Rui, einer Künstlerpersönlichkeit mit politisch-subversivem Bewusstsein, ist er eher ein unpolitischer Pragmatiker – bei Konflikten mit der Verwaltung nahm er immer gerne als selbst erklärter Sprecher der Kunstzone die Rolle des Schlichters ein –, und ihm war der kommerzielle Wert dieser Loft-Mode von Anfang an sehr bewusst:

Die erfolgreiche Erfahrung mit »Tour durch Beijinger Hutong« ließ mich im August 2002 auf den ersten Blick aufmerksam werden auf die baufälligen Anlagen von 798. [...] Sie sind, wie das Beijinger Hutong, ein wertvoller Teile unserer Geschichte. Hutong repräsentiert die 700 Jahre alte Geschichte der Stadt und deren sozialen Wandel, 798 die Geschichte der letzten 50 Jahre der industriellen und sozialen Entwicklung in China, also die Geschichte des Neuen Chinas. Sie sind auch billige kulturelle Ressourcen für die Stadt Beijing, die uns aber am meisten ermutigt sind. Hätte man sie nicht entdeckt und

---

25 Die Bezeichnung »Bobo«, zusammengesetzt aus »bourgeois« und »bohemian«, repräsentiert die Fusion von Wertvorstellungen der kapitalistischen unternehmerischen Bürgerkultur und ihrer Gegenkultur der Boheme. Vgl. Brooks, David, S. 9–10.

ihre Funktion nicht kreativ umgewandelt, könnte sich ihr Potenzial in unserer neuen historischen Ära, auf dem Primärmarkt der Ausländer und Trendsetter, nicht entfalten.<sup>26</sup>

Dementsprechend hatte Xu Yong sein 798 Time Space nicht als Galerie genutzt, sondern es von Anfang an als »zhonghe yishu kongjian« (综合艺术空间, umfassenden Kunstraum) definierte, also als einen allgemeinen Veranstaltungsort für zeitgenössische Kunst und Kultur. Denn daraus nur eine Galerie zu machen, hätte für ihn eine Art »Verschwendung von Ressourcen« bedeutet; der »zhonghe yishu kongjian« hingegen finanzierte sich durch kommerzielle Kulturveranstaltungen selbst, etwa durch die Erhebung von Nutzungsgebühren für diese einzigartigen, einmalig wirkenden Räumlichkeiten.<sup>27</sup> Diese Form der Finanzierung versteht Xu Yong als monetäre Gegenleistung der anderen für sein gemeinnütziges Engagement zur Förderung zeitgenössischer Kunstexperimente, also eine Finanzierung seines als Non-Profit-Unternehmen definierten Kunstraums im Gegensatz zu den gewinnorientierten Galerien, die seit 2005 zunehmend in der Kunstzone zu finden sind.

Für seine Geschäftsidee plädierte Xu Yong 2005 in einem Interview wie folgt:

[Neben gemeinnützigen Tätigkeiten zur Kunstförderung] haben wir auch eine Menge von kommerziellen Veranstaltungen abgehalten, für die Öffentlichkeitsarbeit oder Werbekampagnen internationaler Großkonzerne wie Omega, Sony, Shell, Nissan, Toyota, Nokia und auch einiger französischer Modemarken. Mithilfe dieser Art kommerzieller Aktivitäten versucht 798 Time Space, seine finanzielle Lage im Gleichgewicht zu halten. Bisher haben wir unser Geld für Ausstellungen und Kunstveranstaltungen ausgegeben, also arbeiten wir einfach mit Verlust. 798 Time Space ist ja anders als eine Galerie, die rein kommerziell ist. Egal welche Ausstellung sie organisiert, dient das in erster Linie dem Verkauf von Kunstwerken. Wir haben aber Veranstaltungen anders gemacht, sie haben meistens Kunstexperimente gezeigt, da gibt es keine direkte kommerzielle Absicht, und der Besuch unseres großen Raums ist kostenlos. Darin ähnelt der 798 Time Space einem öffentlichen Ausstellungsraum oder einem Museum, das von Kunststiftungen unterstützt wird. Allerdings haben wir keine Stiftung dieser Art, bekommen auch nie etwas von der Regierung oder Gesellschaft, ob Zuschüsse oder Spenden. Solange ich finanziell im Gleichgewicht bin, kann ich tun, was mir Spaß macht.<sup>28</sup>

Dieses Geschäftsmodell, das an sich die Ratlosigkeit der gemeinnützigen Kunstförderung in China widerspiegelt, war zu jener Zeit aber sehr realistisch und in der Kunstzone auch sehr verbreitet. Im Zuge des Medien- und Publikumserfolgs der DIAFs wendeten sich immer mehr

---

26 Zitiert aus dem Interview mit Xu Yong, S. 47.

27 Aus meinem Gespräch des Autors mit Xu Yong am 5.10.2009. Vgl. Pei Gang.

28 Zitiert aus dem Interview mit Xu Yong, S. 49.

Unternehmen, Organisationen und Einzelpersonen zwecks einer Veranstaltungskooperation an die Kunstzone. Im Vergleich zu öffentlichen Kultureinrichtungen war es bei der Kunstzone viel einfacher, gegen Entgelt einen Raum zu finden. So löste sich über diesen Weg tatsächlich das Finanzierungsproblem vieler Kunsteinrichtungen der Kunstzone, was wiederum zum Veranstaltungshype um zeitgenössische Kunst und Kultur führte. Durch diesen Hype war 798 Time Space wegen seiner repräsentativen Raumstruktur mit historisch-kulturellen Elementen zum meistgefragten Veranstaltungsort geworden. Dazu kommt, dass ein Boom im gesamten Kunstmarkt für chinesische Gegenwartskunst einsetzte. Viele sahen darin ihre Geschäftschance als Galeristen. Sie organisierten Kunstausstellungen und trieben diesen Hype voran, um Künstler für sich zu gewinnen und sie zu vertreten. Zur gleichen Zeit fand die offizielle Einweihung der Kunstzone als Kreativindustriezone statt, d. h., sie wurde zu einem »geschützten« Ort für die einstigen »untergründigen« zeitgenössischen Kunstexperimente, die jetzt nicht nur »legitimiert« worden waren, sondern auch im internationalen Kunstmarkt immer größeren Zuspruch fanden. Seit diesem Zeitpunkt wurde die Kunstzone 798 tatsächlich zum wichtigsten Schaufenster der Lebendigkeit zeitgenössischer Kultur und Kunst in China; ihre vielfältigen und in großem Maße auch internationalisierten Kunstveranstaltungsangebote hatten, wie es inzwischen international wahrgenommen und goutiert wurde, einen klaren Beweis für die gesellschaftliche und kulturelle Offenheit des Landes geliefert.<sup>29</sup>

Während die chinesische Kunstwelt seit 2000 über die Legitimierung bzw. Institutionalisierung der Gegenwartskunst heftig diskutierte, war in der Kunstzone 798 von einer »Win-win-Situation« für Kunst und Wirtschaft die Rede. Das kann man in ganz herkömmlichem Sinne verstehen, nämlich »wenhua datai, jingji changxi« (文化搭台, 经济唱戏, die Kultur baut die Bühne auf, die Wirtschaft singt auf der Bühne). Im Zentrum stand das Geschäftsmodell Xu Yongs, denn die Entwicklung ging von der künstlerisch-avantgardistischen Umnutzung von verfallenden Industrieräumen aus, und daraus, von dieser Mode getragen, entwickelte sich eine kreative Wirtschaftsidee zur Finanzierung der Kunstzone. Mit anderen Worten, die Kunstzone 798 wurde erst dann zum Musterbeispiel der Kulturellen Kreativindustrie, als Kunst und Mode sich als entscheidender Antrieb für die Entfaltung der Kulturwirtschaft zusammengetan hatten. So war das Geschäftsmodell richtungsweisend für die Entwicklung der

---

29 Am 23. November 2007 schrieb die *Chicago Tribune*, die Eröffnung des UCCA mit der Retrospektive »85 Neue Welle« in der Beijinger Kunstzone 798 sei »a Sign of Progress«. Denn das UCCA sei die erste ausländische Kulturinstitution, die sich als nichtkommerzielles Kunstzentrum in China niederlasse; so scheine es gerechtfertigt, dass dieses nur unter der Schirmherrschaft der chinesischen Regierung zustande kommen konnte. Darüber hinaus habe damit die »85 Neue Welle«, Vorreiter der zeitgenössischen Kunst auf dem chinesischen Festland, erstmals die Gelegenheit, sich in der eigenen Heimat zu präsentieren. Vgl. Magnier, Mark (b); ders. (a).



Abb. 46

Liu Jianhua, *Daily-fragile – Starlight*, Installation aus Porzellan u. Holz, 1000 x 350 x 400 cm, 2008. Quelle: 99ys.com.

Kunstzone, zumal es wesentlich von dem Markeneffekt der Kunstzone und einer sich entwickelnden Eventökonomie abhing.<sup>30</sup> Genau in diesem Sinne wurde das Geschäftsmodell unter der Bezeichnung »Kuajie« (跨界, Grenzüberschreitung) bekannt und forciert, während das 798 Office zielbewusst mit Großveranstaltungen und Öffentlichkeitsarbeit versuchte, aus der Kunstzone ein Establishment des Kulturtourismus zu schaffen.

Mit der »Grenzüberschreitung«, einem Kernbegriff der Kreativindustrie, war hier vor allem das Verwischen der Grenzen zwischen Kunst und Wirtschaft, zwischen Gemeinnützigem und Kommerziellem gemeint.<sup>31</sup> Das zeigte sich in der großen Welle der Zusammenarbeit von Künstlern, Galerien und »gemeinnützigen« Kunsträumen mit international berühmten Marken, die die »Win-win-Situation« optimal interpretiert hatte. Es begann mit der Retrospektive »25 Jahre Nike« im Januar 2007, mit dem Nike sein Zentrum »Nike 706 Space« für Präsentation und Exklusivverkauf in der Kunstzone eröffnete. Im selben Monat organisierte Lang March Space zusammen mit BMW die große Ausstellung »Art in Motion – BMW Art Cars together with Chinese contemporary arts«. Auf der Ausstellung »Christian Dior und Chinese Artists«, die das UCCA mit Dior im November 2008 ausrichtete, traten 22 berühmte chinesische Künstler mit Mode-Klassikern von Dior aus den letzten 60 Jahren auf. Sie präsentierten

30 Xu Yong wurde 2006 nicht nur deshalb als Mietervertreter für die »Expertenkommission« ausgewählt, weil sein Kunstraum als repräsentative Bauhaus-Architektur oder Gründungseinrichtung der Kunstzone gilt, sondern auch wegen dieses richtungsweisenden Geschäftsmodells, das am grundlegendsten mit der Entwicklungspolitik des 798 Office zur Kulturellen Kreativindustrie in Einklang steht.

31 Vgl. Li Tianjun/Luo Man.



Abb. 47

Huang Rui, *Timeless White Cloud*, Eingangsinstallation aus schwarzen und weißen künstlichen Perlen, Eisenschnüren und Stahl. 130 x 30 x 180 cm, 2008. Quelle: 99ys.com.

ihre Arbeiten in Bezug auf die Markengeschichte, ihre historischen Figuren und Designprodukte von Luxusmode über Parfüms bis Juwelen – in einer Art und Weise, dass geradezu ein Gipfeltreffen der chinesischen Gegenwartskunst und der westlichen Modegeschichte im Hier und Jetzt inszeniert wurde (vgl. Abb. 46, 47).

In der Installation »Daily-fragile – Starlight« von Liu Jianhua z. B. wurden alle Exponate in der Ausstellung so inszeniert, dass sich Kunst und Mode im gegenseitigen Glanz sonnten (Abb. 46). Die künstlerische Einstellung dazu zeigte sich ausdrücklich in der Installation »bai yun wu jin shi« (白云无尽时, timeless white cloud) von Huang Rui (Abb. 47). Die Installation befand sich am Ausstellungseingang und bestand aus fünffachen Vorhängen, die von über zehntausend weißen künstlichen Perlen mit Eisenschnüren gestaltet wurden, auf denen jeweils ein chinesisches Zeichen aus schwarzen Perlen zu sehen war – ein Fünf-Zeichen-Vers des Dichters der Tang-Dynastie Wang Wei (701–761).<sup>32</sup> Die Konnotation des Verses, mit dem Wang Wei von einem Freund, der sich aus der Welt zurückziehen und ein Eremitendasein führen wollte, Abschied nahm, bringt zwar die Gelassenheit des Künstlers gegenüber dem Glanz und Gloria der Modemarke zum Ausdruck. Doch diese typische Haltung der traditionellen Literaten wird mit den glänzenden Perlen realisiert, die mit der Sensationslust und dem Sinnegenuss des Schauens verbunden sind.

32 Das Fünf-Zeichen-Gedicht trägt den Titel »songbie« (送别, Der Abschied) und lautet wie folgt:  
下马饮君酒/问君何所之/君言不得意/归卧南山陲/但去莫复问/白云无尽时.



Abb. 48

Anzeige mit Details des von Lu Hao designed 599 GTB Fiorano. Quelle: 99ys.com.

Der Höhepunkt der »Grenzüberschreitung« war sicherlich das limitierte Rennwagenmodell 599 GTB Fiorano, das der Künstler Lu Hao zusammen mit Ferrari entwarf (Abb. 48). Das Auto wurde im November 2009 in der Galerie Red Gate auf einer in China-Rot gehaltenen Bühne dem Publikum vorgestellt, begleitet von einer Großparty und einer Pressekonferenz. Die PowerPoint-Präsentation des Autos fokussierte auf die chinesischen Designelemente wie etwa die von dem Künstler mit der Hand gestaltete Lackierung im geackerten Texturmuster des »Ge-Brennofen«<sup>33</sup>-Porzellans aus der Song-Dynastie (960–1279), das mit Kleinsiegelschrift versehene Tachometer und Armaturenbrett sowie auf die beiden Kotflügel mit Signaturen des Künstlers usw. Dieses Auto erzielte auf der anschließenden Auktion einen Rekorderlös von 6,7 Millionen RMB, inklusive Import-Steuer beträgt der Kaufpreis etwa 11,62 Millionen RMB (etwa 1,2 Millionen Euro).<sup>34</sup>

Die Kunst überschreitet ihre Grenzen und geht Hand in Hand mit der Mode – das war zu jener Zeit ein heißes Thema in den Medien und lockte unzählige junge Menschen zur Pilgerfahrt in die Kunstzone 798, was den Tourismusplänen des 798 Office sehr entgegenkam. Noch im Jahr 2005 veröffentlichte das Beijinger Tourismusamt eine »Studie über die Kunstzone 798« und sondierte darin die Möglichkeit, aus diesem Viertel eine »Konsumzone des Kulturtouris-

33 »Ge-Brennofen«, auf Chinesisch »Ge Yao« (哥窑, Brennofen des älteren Bruders), ist ein Typ der berühmten chinesischen Seladon-Brennöfen unter dem Oberbegriff *Longquan Yao* (Longquan-Brennofen) aus der Zeit der Song-Dynastie im Südwesten der Provinz Zhejiang.

34 Siehe dazu Internet-Seite »Zhongguo Shishang Pinpai« (Chinesische Modemarken). URL: <http://q.chinasspp.com/n47985.html> (aufgerufen am 8.2.2011).

mus« zu machen.<sup>35</sup> Laut der Studie hat die Kunstzone 2004 und 2005 450.000 bzw. 500.000 Touristen angelockt; die Mehrheit von ihnen hat einen höheren Bildungsgrad und besteht aus Studenten, jungen, kulturell tätigen oder interessierten Freiberuflern und Firmenangestellten, wobei der Anteil der ausländischen Besucher etwa bei 40 Prozent lag.<sup>36</sup> Der Besucherstrom konzentrierte sich dabei auf den Zeitraum von April bis Oktober, wenn große Veranstaltungen stattfanden: Von April bis Mai 2005 lockte das 2. DIAF, das nur 23 Tage dauerte, mehr als 80.000 Besucher an – der am meisten besuchte Tag verzeichnete allein schon knapp 10.000 Besucher; auch die »798 off exhibition« zur zweiten Beijing Biennale im September desselben Jahres, die nur 15 Tage dauerte, hatte einen Ansturm von 60.000 Besuchern. In diesem Kontext wird es verständlich, warum das 798 Office Huang Rui, Initiator und Direktor von DIAF, bei seinem Mietkonflikt 2006 unterstützte und mit ihm für das dritte DIAF zusammenarbeitete. Laut Angaben von 798 Office hatte das dritte DIAF im Jahr 2006 mehr als 160.000 Besucher. Angesichts des anhaltenden Interesses im Bereich des Kunsttourismus veranstaltete das 798 Office im September 2006 und 2007 zweimal hintereinander das »798 Creative Culture Festival« mit dem Thema »Stadt, Kreativität, Leben«. Im Jahr 2007 übernahm das 798 Office die organisatorische Arbeit für das jährliche DIAF, das jedoch mit dem Austritt Huang Ruis als »Beijing 798 Art Festival« bekannt wurde. Laut Angaben des 798 Office besuchten etwa 375.000 Menschen das zweite »Beijing 798 Art Festival« im April 2008. Im August 2008 hatte das 798 Office noch in Zusammenarbeit mit den benachbarten Kunstzonen mehr als 100 Ausstellungsveranstaltungen im Rahmen der »Offenen Tür von 798« veranlasst. Anders als 2003 und 2005 (damals anlässlich der Beijing Biennale) fanden sie im Zusammenhang mit den Olympischen Spielen statt und nutzten das Reise- und Konsumfieber der Zeit.<sup>37</sup> Nach Vorschlägen der »Expertenkommission« rief das 798 Office 2009 die »798 Art Biennale« und 2010 die Kunstmesse »798 Art Fair« ins Leben. Diese beiden sind heute zusammen mit dem »798 Art Festival« zu festen jährlichen Institutionen der Kunstzone geworden.

Von Anfang an haben die Großveranstaltungen im Wesentlichen das Muster von DIAF fortgesetzt, d. h., mit Themenausstellungen als Kern, zusammengesetzt aus verschiedenen Workshops und Lesungen, Musik-, Tanz- und Theateraufführungen sowie Design- und Modenschauen, wobei die darstellende Kunst in Form von interdisziplinärer und interaktiver Live-

35 Wang Weijia, S. 3; vgl. auch Ning Zequn/Jin San: »798 yishuqu zuwei Beijing wenhua lvyou xiyingwu de Kaocha«. In: *Lvyou Xuekan*, Nr. 3, 2008, S. 74–75.

36 Wang Weijia, S. 7–8.

37 Am 3. Juli 2008, zum Tag der »Offenen Tür von 798« anlässlich der Olympischen Spiele, sagte der Parteichef des Bezirks Chaoyang: »Was an Beijing besonders bemerkenswert ist? Ich hoffe, dass Sie alle unsere Parole verinnerlichen werden: Die Verbotene Stadt, die Peking-Ente und das Viertel 798!« Zitiert nach: Zhou Lan, S. 145.

Präsentation die wichtigste Rolle spielt. Dieses offene Muster hatte das 798 Office wesentlich übernommen, hinzugefügt wurde eine Reihe von Massenunterhaltungsprogrammen. Das Programm des ersten »798 Creative Culture Festival« (2006) z. B. beinhaltete einen »Markt für kreative Produkte« auf der Straße, einen öffentlichen Wettbewerb »Kreativität 798« und eine Massenveranstaltung »Graffiti für alle«, für die extra eine 300 Quadratmeter große Wand errichtet wurde, die frei zu bemalen die Besucher eingeladen wurden. Da 2006 die Modezeitschrift *Le* in Zusammenarbeit mit der Galerie »Red T Space« ein von den Medien gefeiertes Programm zum Verkauf von Kunstwerken, die auch für normale Stadtbewohner erschwinglich waren, veranstaltet hatte, wurde Hong Huang, Besitzerin von *Le*, zur Medienbeauftragten des ersten »Beijing 798 Art Festival« (2007) ernannt, deren Aufgabe darin bestand, für das Festival in den Medien zu werben und mehr Besucher und Mieter anzuziehen. Zum ersten Mal wurde das Festival in der Ferienwoche um den 1. Mai in den Massenmedien als wichtige kulturtouristische Attraktion empfohlen, was zu einem zunehmenden Zustrom von Touristen, die einfach der Schaulust wegen vorbeikamen, führte.

Das löste eine Welle von Uneinigkeiten in der Expertenkommission und Kritiken aus der Kunstszene aus. Zhu Qi, Kurator des damaligen »798 Art Festival«, äußerte sein Unbehagen, indem er am Festivalprogramm kritisierte, dass es zum Jahrmarkt werde.<sup>38</sup> Einige Kunstkritiker hatten für »Was Kunst nicht ist« als Motto des zweiten »798 Art Festival« (2008) plädiert. Damit wollte der Kurator Wang Lin diese Art des Kunstfests zu Ernsthaftigkeit und einer Wertediskussion zurückführen und die Kritik am »Verfall der Gegenwartskunst hin zu Sensationslust und Utilitarismus« zum Ausdruck bringen.<sup>39</sup> Das war einer der Gründe dafür, dass 2008 viele Künstler und Kuratoren die »798 Art Biennale« als Alternative zum »798 Creative Culture Festival« und zum »798 Art Festival« begrüßten. Für sie war das Wort »Biennale« Synonym für künstlerische Professionalität und Ernsthaftigkeit. Der künstlerische Direktor der ersten 798 Biennale Zhu Qi hatte zwar ein aktuelles Thema gefunden, »The Drifting Social Group« zur Diskussion der Entwicklung von »Art Communitys« in globaler Hinsicht, doch die Organisation der Biennale war problematisch. Neben ihrer Unterfinanzierung (sie wurde von den Kuratoren und den beteiligten Künstlern selbst finanziert) und der Einmischung des 798 Office bei der Auswahl von Kunstwerken gab es noch eine Reihe von Streitigkeiten zwischen Kuratoren und Künstlern (einige traten sogar aus), die sich, statt des Themas und der Kunst selbst, ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit rückten.<sup>40</sup> Hinzu kam der Kla-

---

38 Siehe Liang Lili/Wang Jingjing/Chen Hao.

39 Zitiert aus Yao Dan im Interview mit Wang Lin.

40 Vgl. dazu Zhu Qi (2009a); Zhu Qi (2009b); Chen Meixin; Wang Jun; Liang Jia.

mank der Performance Art, der die Tendenz des Festivals zum Entertainment noch verstärkte.<sup>41</sup> Dennoch, touristisch war das Viertel 798 sehr erfolgreich. Die Kunstzone 798 ist bis heute eines der beliebtesten Urlaubsziele in Beijing und wird in den offiziellen Reiseführern zusammen mit der Großen Mauer und der Verbotenen Stadt aufgeführt. Laut Statistik des Verwaltungskomitees hatte die Kunstzone 798 bis zum Jahr 2010 mehr als 2000 unterschiedliche Aufführungen, Kunst- und Modenschauen durchgeführt und mehr als zwei Millionen Besucher empfangen, darunter 30 Prozent ausländische Besucher.<sup>42</sup>

Dass das Tourismusfieber durch Großveranstaltungen und Medienreklame im Sinne der »Grenzüberschreitung« immer weiter angeheizt wurde, führt aktuell sogar dazu, dass die Kunstzone an die Grenze ihrer Aufnahmekapazität stößt. Am 24.9.2011, dem Eröffnungstag des 798 Art Festival 2011, empfing die Kunstzone sogar 100.000 Besucher, die an einem Tag in den etwa 230.000 Quadratmeter großen Kernbereich der Kunstzone strömten.<sup>43</sup> Wie der Zustrom der neugierigen Touristen riss auch der Strom der Raumsuchenden nicht ab, selbst dann, als die Miete drastisch erhöht wurde, selbst dann, als es 2008 schon keine Räume mehr zur Vermietung gab. Das Reisefieber zur Kunstzone 798 nennt man inzwischen ein »gegenläufiges Blühen« in einem kontraproduktiven Sinne.<sup>44</sup> Was eine Kreativindustriezone sein kann, bekommt hierdurch eine optimale chinesische Interpretation. Wer unter »Kreativindustriezone« bzw. »kreativem Park« eine Entwicklungsplattform im Sinne des Brutapparats für die Aufzucht von »cutting edge«-Kulturunternehmen in der Anfangsphase versteht, sieht hier vielmehr einen »Agglomerationseffekt«, den die Unternehmen durch Event-, Tourismus- und Immobilienoperationen nutzen, um für sich zu werben und Profit zu erzielen.

---

41 Der Kurator Wang Jun hatte zwei Medienstars – Fan Meizhong und Wu Ping – als Künstler zum Performance-Programm der Biennale eingeladen. Fan Meizhong, Lehrer einer Grundschule in Sichuan, der während des großen Erdbebens 2008 ohne Rücksicht auf seine Studenten aus der Schulklasse geflohen war und daher als »Fan Paopao« (范跑跑, Fan rennt, rennt) bekannt wurde. Wu Ping ist bekannt als »zuiniu dingzi hu« (最牛钉子户, der stärkste Nagel, gemeint der hartnäckigste Erdulder), weil sie 2007 dem Abriss ihres Hauses bis zum Ende Widerstand geleistet hatte. Den Vorstellungen des Kurators zufolge sollten die Szenen des Hausabrisses und der Schulklasse rekonstruiert werden und die »Künstler« gemeinsam mit den Zuschauern eine interaktive Performance entwickeln. Tatsächlich war Wu Ping gar nicht anwesend, und Fan Meizhong zog sich ebenfalls zurück, nachdem er einen kurzen Geschichtskurs vor Ort abgehalten hatte. Trotzdem wurde diese Performance von den Massenmedien intensiv verfolgt und heftig diskutiert. Vgl. Chen Meixin; Wang Jun; Liang Jia.

42 Pu Bo.

43 Ebd.

44 Ebd.

Aus der starken Mietnachfrage und dem Tourismus zogen Restaurants, Cafés und Souvenirläden usw. ihren Nutzen, doch vor allem der Bezirk Chaoyang und die Seven-Star-Gruppe. Besonders für Letztere ist 798 das profitabelste Projekt mit dem stärksten Bargeldfluss. Alleine die Einnahmen aus der Raumvermietung stiegen von einigen Hunderttausend RMB im Jahr 2002 auf über 100 Millionen RMB im Jahr 2011, wobei die jährlichen Betriebskosten weniger als 20 Millionen ausmachten und die Abschreibung des Vermögens aus den Fünfzigerjahren schon längst abgelaufen war.<sup>45</sup> Zugleich bekommt die Seven-Star-Gruppe noch reichliche Zuwendungen durch staatliche Infrastrukturausbauprogramme und Investitionen in Entwicklungsprojekte. Allein in der Phase zwischen 2006 und 2008 bekam sie von der Stadtregierung 100 Millionen RMB für den Modernisierungsausbau der Kunstzone.<sup>46</sup> Wie bereits erwähnt, etablierte sich die Kunstzone als Sammelpunkt von Galerien spätestens 2008. Die Galerien machten sich dieses Blühen freilich zunutze, beispielsweise durch den Verkauf von Souvenirs und Multiples der namenhaften Künstler oder die Gelegenheit, Käufer unter den internationalen Touristen zu finden – dafür erschien die Kunstzone 798 günstig wie sonst kein anderer Ort. Im Grunde genommen lebten die Galerien aber nicht von Tourismus und Untervermietung, sondern von dem boomenden Kunstmarkt in China selbst – durch den steigenden Preis von Kunstwerken. Von 2002 bis 2008 stieg, Media Consulting Group zufolge, der Kaufpreis eines zeitgenössischen Werks um bis zu 20.000 Prozent für die führenden Künstler und um 1.000 Prozent für die anderen, wozu die inländischen Käufer im Vergleich zu den ausländischen Sammlern und Spekulanten jedoch einen relativ geringen Beitrag leisteten.<sup>47</sup>

Dennoch wirkte die Blüte der Galerien auch kontraproduktiv, wenn ihre Mitarbeiter von den unerwarteten neugierigen Besuchern geradezu überwältigt waren. So verlangten manche, dass Besucher nur mit Einladung oder gegen ein Entgelt eingelassen wurden; manche zogen einfach in benachbarte Kunstzonen um. Besonders nach 2009, nachdem die offizielle Miete auf 4,00 RMB/Quadratmeter gestiegen und die weltweite Finanzkrise in China eingeleitet war, verließen immer wieder Galerien, darunter auch nicht wenige ausländisch finanziert, das Viertel.<sup>48</sup> Die angegebenen Gründe waren zwar unterschiedlich – der Druck der Finanzkrise, die den ausländischen Geldzufluss für chinesische Kunst abgeschnitten hatte, der Mietkonflikt oder einfach der touristische Lärm –, aber im Nachhinein erwies sich, dass sie zum großen

---

45 Siehe Pei Gang.

46 Vgl. ebd.

47 Siehe Media Consulting Group, S. 44.

48 Unter diesen waren z. B. Galerie White Space, Red Gate und auch das UCCA, das inzwischen Partner bzw. Nachfolger suchte. In den Jahren darauf folgten die Galerien im »Depot 3818« und die südkoreanischen Galerien wie PYO, Chang Art, ARTSIDE usw.

Teil wegen gestiegener Mieten und zu hoher Betriebskosten gingen, wenn sie im unvermeidlichen Konkurrenzkampf untereinander um die wenigen Kunstkäufer bzw. Sammler und die Stammkunden nicht mehr mithalten wollten und konnten. In der ersten Jahreshälfte 2009 war in den Medien sogar von einer Pleitewelle der Galerien die Rede.<sup>49</sup> Im Juni 2009 sahen sich das 798 Office und die Hausverwaltung mit dem Ziel der »Kunstrettung durch Mietminderung« dazu gezwungen, einem Teil von Altmietern eine Mietminderung von 30 bis 40 Prozent anzubieten; zudem wurde die Mietdauer von einem Jahr auf drei bis fünf Jahre heraufgesetzt (vgl. dazu Kapitel 6). Diese Rettungsmaßnahme war neben den Gründungseinrichtungen besonders an den Galerien ausgerichtet, weil ihr Einfluss in der Kunstzone so schnell wuchs, dass das 798 Office und die Verwaltung nicht umhinkonnten, ihren Interessen entgegenzukommen. So kam 2010 das »798 Art Fair« zustande, um einerseits die Galerien zu halten und ihnen andererseits zu helfen, eine eigene Position und eine Zielgruppe auf dem Kunstmarkt zu finden und sich damit zu professionalisieren.

In diesem Zusammenhang wurde die Geschäftsphilosophie Xu Yongs zunehmend infrage gestellt. Schon seit 2005, während des Zustroms von Kunsteinrichtungen mit internationalem Hintergrund, nahmen viele bei der Sanierung immer weniger Rücksicht auf die industriellen und ideologischen Raumrelikte. Sie orientierten sich nämlich nach dem westlich-modernen Ausstellungskonzept von »White Cube«, um ihre Räumlichkeiten möglichst »international« und »professional« erscheinen zu lassen. Die Professionalität zeigte sich, wie im Kunstbetrieb üblich, in der ästhetischen Vervollkommnung des Raums, d. h. dass die gesamte alte Industrieausstattung möglichst entfernt und alles weiß getüncht wurde, damit die dann hier aufzustellenden Kunstobjekte, die vor allem international, nicht lokal angelegt waren, umso besser zur Geltung kamen. Ein Beispiel dafür ist die Raumgestaltung des UCCA, entworfen von dem französischen Architekt Jean-Michel Wilmotte, einem Spezialisten des Museumsbaus: Hier wurde eine Mezzanin-Konstruktion mit weiß getünchten, gewölbten Stahlträgern und einem computergesteuerten Beleuchtungssystem in die Hauptausstellungshalle, die komplett weiß getüncht wurde, eingebaut (Abb. 49). Im Zusammenspiel von weißen Farbtönen und klaren Linien wurde eine nuancierte Innenatmosphäre, gesteuert von der ständig dem Sonnenschein anzupassenden künstlichen Beleuchtung, erzeugt. Dazu sagte Wilmotte einmal ausdrücklich:

---

49 So sprach *china.com.cn* am 31.3.2009 von über 60 Galerien, die dichtgemacht hätten. Laut Angaben des 798 Office hätten dagegen lediglich acht Galerien bis zur Jahresmitte 2009 das Viertel verlassen. In einem Interview meinte Xu Yong allerdings: »Vor 2008 gab es im Viertel 798 und der näheren Umgebung mehr als 20 südkoreanische Galerien und sieben oder acht taiwanesischen. Heute gibt es in Beijing oder im Viertel 798 nur noch einige wenige südkoreanische Galerien.« Siehe dazu Liu Jin.

**Abb. 49**

Die Raumgestaltung des UCCA während der Vorbereitungen zur Eröffnungsausstellung »85 New Wave«, September 2007. Quelle: UCCA.

The other buildings around, they try to keep things a little destroyed, with bricks showing and the old Chinese [characters] on the walls [...] We decided on all white to capture as much light as possible and to better showcase the art.<sup>50</sup>

Dieser international ausgerichtete Spezifizierungsansatz, vertreten neben UAAC auch durch Xin Dong Cheng Space for Contemporary Art (XDC Space), Beijing Commune, White Space und Cubic Art Center usw., stellt den Mainstream der Raumgestaltung dar, indem die Kunstzone zum Stützpunkt von Galerien wird, und steht in Einklang mit dem Gentrifizierungsprozess der Kunstzone überhaupt. Einige heißen diese Entwicklung gut, in der Erwartung, dass das Kunstzentrum mit seinen qualitativ hochwertigen Präsentations- und Organisationsformen den benachbarten Galerien vorführe, wie man sich innerhalb des »Kunstsystems international« professionell und adäquat verhalten sollte. Dagegen sehen Kritiker darin die Gefahr, Kunst durch eine globalisierte Ästhetisierung aus dem lokalen Kontext zu reißen und dementsprechend in ihrer (historisch wie auch realpolitisch reflexiven) Wirkung zu neutralisieren, wie etwa Huang Rui sich 2006 in der Berliner Konferenz zum Thema »Kulturelles Gedächtnis« dazu einmal geäußert hat.<sup>51</sup> Der Trend zur Professionalisierung bei allen Einrichtungen stellte jedoch sowohl die Raumgestaltung Huang Ruis als auch das Geschäftskonzept Xu Yongs infrage, vor allem was die Positionsbestimmung innerhalb des Kunstsystems anging. Was ist ein »zhonghe yishu kongjian« oder, um einen noch gebräuchlicheren Namen zu gebrauchen, ein »Art Center«? Was bedeutet es, wenn damit ein »Allgemeiner Veranstaltungs-

<sup>50</sup> Zitiert nach: Magnier, Mark (a).

<sup>51</sup> Siehe Huang Rui (2006), S. 4.

ort« gemeint ist, der weder Galerie noch Museum noch Gedenkstätte ist? Genau diese institutionelle Unschärfe spiegelt die prekäre Lage der lokalen Eliten wider.

Eine andere Leseart, die viel professioneller erscheint, wurde von Leng Lin, dem Gründer des einst ebenfalls als »zhonghe yishu kongjian« definierten »Beijing Commune«, geliefert. Unter dem »zhonghe yishu kongjian« versteht er eine neue Form der oder Plattform zur Vermittlung und Förderung der zeitgenössischen Kunst in China: »ein neuer Raum, sowohl Galerie als auch Museum«. <sup>52</sup> Alles, was ein Museum institutionell verkörpert, wie etwa wissenschaftliche, öffentliche und gemeinnützige Aspekte, wird dabei also mit all dem, was eine Galerie kommerziell verkörpert, vereint. Auf den ersten Blick scheint das wie eine Missgeburt, doch handelt es sich hier ausdrücklich um eine konkrete Berufseinstellung dieses akademisch gebildeten Kunstkritikers, Kurators und Galeristen sua sponte: Akademische Autorität und Wirtschaftsmacht ziehen gegenseitig einen Vorteil auseinander – beides sind ja Kapitalformen, die sich ineinander verwandeln und gegenseitig bestätigen können. Das ist die paradoxe Dialektik des Kunstbetriebs: Ohne Erstere wäre ein erfolgreiches Kunstgeschäft nicht denkbar, geschweige denn die Kulturelle Kreativindustrie überhaupt. Umgekehrt wäre die Entwicklung zeitgenössischer Kunst ohne Letztere genauso wenig denkbar. In gewissem Sinne war diese Berufseinstellung wenigstens in Bezug auf seine Person stimmig. Nach einigen interessanten, akademisch gelungenen Ausstellungen wie »Only one Wall« (2005) und »Polit-Sheer-Form« (2007) war Leng Lin zur bekannten New Yorker Galerie Pace & Wildenstein gewechselt, 2008 wurde er Präsident von The Gallery Pace Beijing. Das »Beijing Commune« wurde dann ausdrücklich als »a professional art gallery« positioniert. <sup>53</sup>

### 3 DIE HYBRIDISIERUNG

Wer auf statistischer Grundlage aufzuzeigen versucht, wie die Kunstzone kommerzialisiert wird, stößt auf die Schwierigkeit, dass viele Daten voneinander abweichen, nicht identisch und sogar widersprüchlich sind. Das liegt einerseits daran, dass vor der Einführung der Politik der Kulturellen Kreativindustrie wenige sich darum gekümmert haben, Informationen über diesen inoffiziellen Kunstbetrieb zu sammeln, auszuwerten und zu veröffentlichen. Die Statistiken stammten entweder von Künstlern selbst (wie das Buch *Beijing 798: Reflections on Art*,

---

52 Zitiert nach: Gu Jing/Wen Xiaowang.

53 Siehe das Webseite von Beijing Commune. URL: <http://www.beijingcommune.com/enAbout.aspx> (aufgerufen am 6.3.2011).

*Architecture and Society in China* von Huang Rui, auf dem auch die hier vorgelegte Forschungsarbeit im Wesentlichen basiert) oder aus privaten und behördlichen Forschungen, die von einer soziologisch-quantitativen Ebene ausgehen und unterschiedlichen Zwecke dienen, wobei ihre Quellen, Perspektiven und Kategorien sich oft voneinander unterscheiden. Andererseits liegt ein noch wichtigerer Grund für den Informationsrückstand darin, dass die meisten soziologischen Forschungen in China sich mit den konventionellen Kategorien abfinden und der Komplexität der aktuellen Transformation des Kunstsystems nicht gewachsen sind.

In Tabelle zur Raumnutzung 2005 und 2007 sieht man, dass unter der verallgemeinernden Kategorie »Galerie« die Differenzierung von kommerziellen und gemeinnützigen Ausstellungsräumen unberücksichtigt bleibt. Auch auf der Mieterlist der »Studie über die Kunstzone 798«, die 2005 eine vom Beijinger Tourismusamt beauftragte Forschungsgruppe zusammengestellt hat, werden die Mieträume von ihrem Nutzungszweck her lediglich entweder als »shangyong« (商用, kommerzielle Nutzung) oder »ziyong« (自用, Eigennutzung) klassifiziert.<sup>54</sup> Mit »ziyong« sind die Künstlerateliers oder Studios gemeint, die zum Wohnen und Arbeiten genutzt werden; mit »shangyong« meint man aber verschiedenste Einrichtungen mit unterschiedlichen Geschäftsmodellen, darunter auch Galerien. Diese vereinfachte Klassifizierung beruht wahrscheinlich auf Angaben zu den Einrichtungen selbst, ob sie nämlich bei der Verwaltungsstelle für Industrie und Handel angemeldet sind oder nicht. Ist eine Einrichtung angemeldet, gilt das als kommerzielle Nutzung; umgekehrt geht man von einer Eigennutzung aus. Es ist gesetzlich vorgeschrieben, dass private Einrichtungen dort als übliche Handelsgesellschaft (Co. Ltd.) registriert werden müssen, ganz gleich, ob sie gemeinnützig oder kommerziell sind; eine (private) Kultureinrichtung bekommt dort eine Suffix, nämlich »Cultural Co. Ltd.«. Galerie, Auktionshaus, Museum oder Stiftung unterscheiden sich nicht. Die Verwaltungsstelle interessiert sich nicht für diese Kultureinrichtungen, geschweige denn für die vielfältigen Galerietypen. Das war bis 2006 der Fall.

Die Realität beweist das Gegenteil. Einerseits wurden nicht wenige Ateliers nebenbei oder in Teilzeit gewerblich genutzt, zumal sie üblicherweise über Veranstaltungsräume (Arbeitsbereiche) verfügten; sie waren eine Art »Produzentengalerien«, also eine Kombination von Atelier und Galerie, die von Atelierkünstlern selbst geführt wurde. Andererseits behaupteten viele zur »kommerziellen Nutzung« angegebene Räume, »duli yishu kongjian« (独立艺术空间, Unabhängige Kunsträume) und »feiyingli kongjian« (非营利空间, Non-Profit-Räume) zu sein. Sogar Restaurants und Bars wie Yan Club oder Vibes wurden nicht selten zu gemeinnützigen

---

54 Vgl. Wang Weijia, S. 11.

Einrichtungen zur Kunstförderung erklärt. Das war in der Anfangsphase (2002–2005) der Kunstzone der Fall, in der sich die Lebendigkeit zeitgenössischer Kunstexperimente in China seit der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre konzentriert fortgesetzt hatte. In der Kunstzone kamen immer mehr Einrichtungen für Ausstellungsprojekte mit experimentellen Künstlern und Kunstkonzepten auf. Genau zu diesem Zeitpunkt kamen Begriffe wie »Nichtregierungsorganisation« (NGO) und »Non-Profit-Organisation« (NPO) in Mode. Tatsächlich waren diese Ausstellungsprojekte unprofitabel gewesen. Da diese »feiyingli kongjian« hauptsächlich von privaten kunstinteressierten Personen und Unternehmen gegründet und finanziert wurden, verstanden sich einige selbstverständlich als Mäzene, die aus Sympathie zeitgenössische Kunst förderten. Aber der Großteil von ihnen nutzte die Kunstförderung als Marken- und Marketingstrategie ihrer Firmen (meistens für Immobilienoperationen) und erwarteten dafür Gegenleistungen. So wurde ihre Kunstförderung mehr oder weniger von dahinterstehenden Marktinteressen beeinflusst. Es war daher auch zu beobachten, dass viele Einrichtungen wegen des Austritts oder Interessenwechsels ihrer Gründer bzw. Förderer einfach aufgelöst wurden oder sich, nachdem unter dem Deckmantel der Gemeinnützigkeit Gewinn gemacht hatten, umorientierten, während immer wieder neue Einrichtungen zur gemeinnützigen Kunstförderung aufkamen, die mit großzügigen Förderprojekten und beeindruckenden Zukunftsplänen öffentlich Aufsehen erregten.<sup>55</sup> Eine fortwährende Lebendigkeit markierten die Kunstzone 798 seit ihrer Entstehung und die inoffizielle Kunstszene in China seit der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre, nachdem die Gegenwartskunst zunehmend ins Blickfeld der Öffentlichkeit geraten war.

Die Tatsache, dass sich die Kunsteinrichtungen zunehmend in einer Grauzone zwischen kommerziellem und gemeinnützigem Schaffen bewegten, wie bereits im vorherigen Abschnitt am Beispiel von 798 Time Space und Beijing Commune thematisiert, zeigt einen weiteren Hybridisierungsprozess der Kunstzone 798 auf – die Hybridisierung des Raums zwischen Öff-

---

55 Ein frühes Beispiel in der Kunstzone 798 war die Kunstzeitschrift *Xinchao* (finanziert von einer privaten Immobilienfirma Basis aus Chengdu), die 2002 gegründet und im selben Jahr, nach sechs Ausgaben, bereits wieder eingestellt wurde (siehe dazu das 2. u. 6. Kapitel). Andere namenhafte Beispiele waren drei private Kunstmuseen: Dongyu Museum of Fine Arts (Shenyang), Teda Art Museum (Tianjin) und Shanghe Art Museum (Chengdu), die um 1998 von privaten Unternehmen gegründet und um 2002 wieder aus der Kunstszene verschwunden waren – die erste Generation und auch zum Scheitern verurteilte Pathfinder des privat/zivil initiierten Kunstmuseums auf dem chinesischen Festland überhaupt. Sie waren alle zur NGO bzw. NPO erklärt worden und organisierten tatsächlich gemeinnützige Ausstellungen, Sammlungen und Forschungen zur zeitgenössischen Kunst, die in der chinesischen Kunstszene um die Jahrtausendwende von Bedeutung waren. Doch fehlte es bei dieser offiziell nichtanerkannten Selbstpositionierung auch oft an einem langfristigen Entwicklungsplan, um ihre institutionelle Unabhängigkeit von ihrem Gründungsunternehmen zu etablieren. Vgl. dazu Zhang Zikang/Luo Yi; im 5. Abschnitt des 1. Kapitels gibt es eine Beschreibung der aktuellen Situation der Museumslandschaft in China.

fentlichkeit und Nichtöffentlichkeit. Denn mit dem Entstehen dieser Einrichtungen, die neben ihren privaten auch öffentliche Interessen vertraten – vor allem die gemeinsamen Interessen der zeitgenössischen Künstler als Gemeinschaft – und damit statt der privaten ihre öffentliche Position manifestierten, wird die Institutionsgrenze zwischen privat und öffentlich, zwischen offiziell und inoffiziell weitergehend unscharf. In der autoritären Ideologie Chinas ist die »Öffentlichkeit« mit »Staatlichkeit« gleichgesetzt. Eine zivile Öffentlichkeit, seit Ende der Siebzigerjahre im Entstehen, wird im chinesischen Kontext oft als »systemexterne«, also inoffizielle bezeichnet. Wie bereits erwähnt, wurde die »Grenzüberschreitung« zwischen Gemeinnützigem und Kommerziellem im Sinne der »Win-win-Situation« durch kreativindustrielle Politik gerechtfertigt, so entwickelte sie sich tendenziell über den kulturwirtschaftlichen Rahmen hinaus auf der institutionellen Ebene: Wenn sich die private Positionsbestimmung zur Öffentlichkeit im Zuge der kreativindustriellen Entwicklung immer wieder von sich aus durchsetzt, d. h. ohne staatliche Einwilligung bzw. jenseits des offiziellen Systems, wird damit das erstarrte Verwaltungssystem herausgefordert.

Aus politischen Gründen gibt es auf dem chinesischen Festland bis heute keine typische NGO oder NPO im westlichen Sinne. Allgemein bekannte NGOs in China, wie der Jugend-, Frauen- und Behinderten-Verband, das chinesische Rote Kreuz und CCPIT<sup>56</sup> o. Ä., sind semioffizielle Organisationen. In jeder Hinsicht, von ihren Mitarbeitern bis zu ihren Finanzierungsquellen, haben alle einen behördlichen Hintergrund. Das Wort NPO taucht heute in offiziellen Dokumenten zwar auf, doch nicht als unabhängiger Begriff. Vor dem Inkrafttreten der »Regulation on Foundation Administration« (2004) wurde es mit dem Begriff »shiyedanyuan« (事业单位, Institution-Danwei), also eine Art Danwei im Unterschied zu Unternehmen innerhalb des offiziellen Systems, gleichgesetzt. Danach trat an seine Stelle eine andere Begrifflichkeit, nämlich »minban feiqiye« (民办非企业, Zivile bzw. private Nicht-Unternehmen).<sup>57</sup> Im aktuellen administrativen Rahmen muss eine zivile/private Organisation zuerst eine sogenannte »Verankerungsstelle«, also ein branchenverantwortliches »shiyedanyuan«, haben, um sich als »minban feiqiye« beim Ministerium für Zivile Angelegenheiten (MCA) registrieren zu können. Mit anderen Worten, privaten NPOs in jeglicher Form wird ihre Gemeinnützigkeit ge-

56 CCPIT, kurz für China Council for the Promotion of International Trade 中国国际贸易促进委员会.

57 Dieser »Regulation« zufolge gibt es drei Formen von NPOs, nämlich Stiftung, Verband/Verein und Zivile/private Nicht-Unternehmen; und aufgrund ihrer Art von Fundraising sind sie in zwei Rechtsformen unterteilt: »Gongmu« (公募, öffentlich-rechtliches Fundraising) und »Simu« (私募, privatrechtliches Fundraising); Erstere bezieht sich nämlich auf Staatsmittel und öffentliche Spenden, Letztere hingegen nicht.

setzlich nicht anerkannt, wenn sie administrativ keiner der behördlichen Institutionen unterstellt sind. Damit ist das Werben um Spenden unmöglich.<sup>58</sup> Dazu kommt, dass angesichts der komplexen administrativen Vorschriften fast keine von der aktuellen Steuervergünstigungspolitik, die während des 17. Nationalkongresses (2007) zur Förderung der Kultur- und Kreativwirtschaft angekündigt wurde, tatsächlich profitieren kann, selbst wenn die Steuervergünstigung im internationalen Vergleich geringfügig bleibt.<sup>59</sup> Um diese Regelungen zu erklären, hatte 2009 das Finanzministerium die »Mitteilung zu Fragestellungen zur Qualifikationsprüfung steuerfreier Non-Profit-Organisationen« und »Mitteilung zu Fragestellungen zur Befreiung von der Betriebsvermögenssteuer für Non-Profit-Organisation« veröffentlicht.<sup>60</sup>

So sieht man in den letzten Jahren auf dem chinesischen Festland viele NPOs, die sich entweder in Hongkong und im Ausland registriert oder einfach im chinesischen Handelsregister als »for-profit« – nämlich »Cultural Co. Ltd.« – eingetragen haben, aber am häufigsten: beides. Für diese hybride Form nenne ich drei Beispiele aus der Kunstzone 798: das Long March Space, UCCA und Iberia Center for Contemporary Art (ICCA). Das Long March Space und ICCA sind, ihren Gründern Lu Jie und Xiao Jifeng zufolge, Non-Profit-Kunsträume, ursprünglich Projekte von zwei im Ausland registrierten Kunststiftungen, nämlich der Long March Stiftung in New York, die Lu Jie kurz vor der Gründung seines Beijinger Kunstraums errichtete, und der IAC, kurz für »Fundación de Cultura y Arte« in Madrid, einer Familienstiftung zur Förderung zeitgenössischer Kunst in China und zum internationalen kulturellen Aus-

58 Bis 2012 gab es auf dem chinesischen Festland nur noch neun private Kunststiftungen, die alle privatrechtlich finanziert wurden: »Pan Tianshou Foundation« (gegründet in Hangzhou, 1984), »Beijing International Art Palace Art Foundation« (Beijing, 1988), »Wu Zuoren International Foundation of Fine Arts« (Beijing, 1989), »Huang Zhou Art Foundation« (Beijing, 1989), »Li Keran Art Foundation« (Beijing, 1992), »Beijing China Millennium Monument Art Foundation« (Beijing, 2001), »Lin Ruoxi Art Foundation« (Guangzhou, 2008), »Beijing Civic Culture and Arts Foundation« (Beijing, 2010) und »Shanghai Civic Art Foundation« (Shanghai, 2010). Fünf dieser Kunststiftungen wurden nach einem bekannten Künstler benannt und auf der Vermögensgrundlage der Erbschaft des Künstlers errichtet, finanziell ergänzt durch Mitgliedsbeiträge und private Spenden (meistens aus dem Verwandten- und Freundeskreis des Künstlers); zwei von ihnen werden von derselben börsennotierten Bank (Mingsheng Bank) getragen und zwei von staatlichen Unternehmen. Vgl. Li Keran Art Foundation: »Report on China's Art Foundations Development«, In: *Global Forum of Art Foundations 2010*, S. 29–39.

59 Bis zum Ende des Jahres 2008 konnte ein Unternehmen, wenn es an eine offiziell anerkannte NPO spendete, bei der Steuerbehörde einen Antrag auf Steuerbefreiung seiner Betriebskosten bis zu einer Höhe von 12 Prozent des entsprechenden Spendenbetrags stellen. Dies ist weit entfernt von der Steuervergünstigung in den meisten Ländern in Europa und in den Vereinigten Staaten, die das Prinzip »Steuerfrei in gleicher Höhe« praktizieren. Vgl. Zhang Zikang/Luo Yi, 5. Abschnitt des 1. Kapitels.

60 Die beiden »Mitteilungen« siehe die Webseite des Nationalen Steuerbehörde *chinatax.gov.cn*. URL: <http://www.chinatax.gov.cn/n8136506/n8136593/n8137537/n8138502/9361432.html>; <http://www.chinatax.gov.cn/n8136506/n8136593/n8137537/n8138502/9368034.html> (aufgerufen am 26.9.2011).

tausch, gegründet im Jahr 2007 von dem chinesisch-spanischen Geschäftsmann und Kunstmäzen Gao Ping, einem Mitglied des Familienklans Xia Jifengs. Ihr offizieller Status im chinesischen Handelsregister ist jedoch »Cultural Co. Ltd«, die in China eindeutig als gewinnorientiertes Unternehmen definiert wird. Da ihre gemeinnützige Tätigkeit keine Steuerbegünstigung bringt, wurde der Geldtransfer indirekt, d. h. separat von seinem Verwendungszweck, organisiert. So geriet diese gemeinnützige Organisation in der chinesischen Öffentlichkeit oft in Verdacht, Steuern zu hinterziehen und internationale Geldwäsche zu betreiben. Das ICCA hatte sogar mehrere »Cultural Co. Ltd.« registriert, um die behördliche Aufmerksamkeit abzulenken, weil es in den Augen der Behörde grotesk ist, ein Unternehmen ohne Einkommen zu besitzen und gleichzeitig immer wieder viel auszugeben. Das ICCA hat seit seiner Gründung im Jahr 2008 eine Reihe von Kunstprojekten realisiert, unter anderem regelmäßige Aufführungen von unabhängigen Experimentalfilmen sowie zahlreiche Monatszeitschriften und Publikationen, die gemeinnützig, da zumindest von der Buchführung her gesehen, unprofitabel waren. Trotzdem belegt das Haus einen 4000 Quadratmeter großen Mietraum in einem kostspieligen Stadtteil (der Kunstzone 798) und hat ein Team mit mehreren Dutzend Mitarbeitern.

Dieses »groteske« Verhalten konnte nicht von der gesellschaftlichen Sanktion und der behördlichen Ermittlung verschont bleiben. Mitte 2011, während eine landesweite Kampagne gegen internationale Geldwäsche, Schmuggel und Steuerhinterziehung in Gang gesetzt wurde, geriet das ICCA ins Visier der Ermittler. Das Haus hatte sich zwar von dem Verdacht befreien können, ein Glied einer von Gao Ping geleiteten, internationalen Geldwäschekette, die im Oktober 2012 infolge einer gemeinsamen Ermittlungsoperation von acht Ländern in Spanien entdeckt wurde,<sup>61</sup> zu sein.<sup>62</sup> Doch geriet das ICCA seitdem tatsächlich in eine finanzielle Krise. Ein Großteil seiner Mitarbeiter wurde entlassen, und der Kinosaal wurde zur Ausstellungsfläche umfunktioniert. Drei von vier Publikationsserien bzw. Zeitschriften, die in der chinesischen Kunstwelt eigentlich einen guten Ruf genossen, wurden eingestellt.<sup>63</sup> Die einschnei-

---

61 Spanischer Bericht siehe Fernández, D. Dieser Bericht wurde in chinesischen Webportalen wie *tianya* und *sina weibo* sofort verbreitet. Information auf Deutsch siehe Araújo, Heriberto/Cardenal, Juan Pablo.

62 Ein ausführlicher Bericht darüber siehe Liu Qian. Am 6.11.2012 veröffentlichte Xia Jifeng einen offenen Brief an die spanische Regierung, um gegen die ungerechte Berichterstattungen der spanischen Medien über die vermeintliche Verwicklung des ICCA in die Geldwäschekette zu protestieren. Siehe Xia Jifeng.

63 Gemeint sind die Zeitschriften und Publikationsserien *Art & Investment* (2006–2012), *Contemporary Art & Investment* (2007–2011), *The Independent Critic* (2011–2012), *Chinese Independent Cinema* (2011–2012) und *Art in China* (seit 2011). Bei den Ermittlungen kam heraus, dass die ersten drei Zeitschriften sich eine Standardzeitschriftennummer teilten, d. h. »illegal« veröffentlicht

endste Konsequenz war, dass das Kunstzentrum 2012 zum ersten Mal an der Shanghaier Kunstmesse »Sh Contemporary« teilnahm und sich unmissverständlich statt als NPO als eine kommerzielle Galerie definierte.<sup>64</sup>

Es ist ebenfalls das UCCA, das bei der chinesischen Öffentlichkeit von Anfang an auf Missgunst stieß. Guy Ullens und seine Frau Myriam Ullens riefen 2003 in der Schweiz die »Guy und Myriam Ullens Stiftung« zur Verbreitung chinesischer Gegenwartskunst ins Leben, um eine gemeinnützige Kunsteinrichtung in China (das spätere UCCA) vorzubereiten. Zwar definierte sich das Kunstzentrum von vorneherein als NPO, musste jedoch separat von der schweizerischen Kunststiftung behandelt werden. Sein offizieller Status in China ist ein »quanzi waizi qiye« (全资外资企业, »ausländisch-einzeln finanziertes Unternehmen«), der Name lautet »Beijing Artrivium Art Communication Co., Ltd.« – eine Tochtergesellschaft der Schweizer Firma »Artrivium SA« für internationale Handelsvermittlung. Diesen Umstand räumte Guy Ullens 2007 öffentlich in einem Interview mit der *New York Times* ein:

[He and his wife] would have to operate the center technically as a commercial space, even though they wanted to run it as a non-profit. Under the Chinese bureaucracy a non-profit space would have been more closely overseen by the government.<sup>65</sup>

Dieses Eingeständnis wurde aber in den chinesischen Medien verzerrt verbreitet. Am 27. Juli 2007 erschien eine chinesische Version unter dem provokativen Titel »Youlunsi dangdai yishu zhongxin meiqian le?« (UCCA hat kein Geld mehr?) in der Shanghaier Tageszeitung *Dongfang Zaobao*. Teile des Interviews wurden dabei bewusst ausgelassen. Der letzte Satz des oben angeführten Zitats wurde beispielsweise ins Chinesische wie folgt übersetzt: »danshi feiyinglixing geng jiejin yige zhengfu xingwei« (但是非营利性更接近一个政府行为, allerdings ist Non-Profit eher eine Angelegenheit der Regierung), und zwar ohne den Zusatz »under the Chinese bureaucracy«.<sup>66</sup> Konsequenterweise wurde die Gemeinnützigkeit des Kunstzentrums infrage gestellt: Was macht UCCA als private Einrichtung, wenn Non-Profit-Angelegenheiten die Regierung betreffen? Was will dieser ausländische Millionär mit seiner Kunstförderung erreichen, wenn er die Gemeinnützigkeit im Ausland und hierzulande ungleich behandelt? Der Verdacht wurde umso größer, je mehr Informationen über den häufigen

---

wurden, während Letztere, weil sie in Spanien registriert war, zwar nicht eingestellt werden musste, aber nicht zum Verkauf in China zugelassen war. Vgl. Liu Qian.

64 Seit Februar 2013 wurde das ICCA dann in Hive Center for Contemporary Art umbenannt. Vgl. Liu Qian; Zhang Guishen.

65 Zitiert aus Kennedy, Randy.

66 Vgl. dazu Xu Jiahe.

Personalwechsel des Hauses,<sup>67</sup> über seine Partner- und Nachfolgersuche an die Öffentlichkeit drangen.<sup>68</sup> Insbesondere nach 2009, als immer mehr Kunstwerke aus seiner Sammlung unter den Hammer kamen und Rekorderlöse erzielten,<sup>69</sup> herrschte in chinesischen Medien Skepsis: Dient seine Gemeinnützigkeit nur als Alibi dafür, seine Sammlung auf dem aufstrebenden chinesischen Kunstmarkt besser liquidieren zu können?<sup>70</sup>

Die Missgunst der chinesischen Öffentlichkeit gegenüber dieser führenden Einrichtung der Kunstzone hängt mit ihrer Selbstpositionierung als öffentlich-gemeinnützige Institution in China eng zusammen. »Für die Öffentlichkeit? Für das Private? Wie können wir mit dem UCCA umgehen?« Das war eine Leitfrage, unter der 2008 die Journalistin Chen Yamei einen Artikel verfasste, nachdem sie ein Interview mit dem damaligen Leiter des Hauses Jérôme Sans zum Thema der Gemeinnützigkeit des Kunstmuseums geführt hatte.<sup>71</sup> Im allgemeinen Verständnis der chinesischen Bevölkerung ist die Gemeinnützigkeit, wie vorhin bereits im Interview erwähnt, »eher eine Angelegenheit der Regierung«, die Tätigkeit privater Einrichtungen, wie sie das Verwaltungssystem festlegt, wird hingegen als reines wirtschaftliches Handeln gesehen. Diese Einschätzung findet ihren Ausdruck in den offiziellen Richtlinien zur Kategorisierung und Einschränkung des Tätigkeitsfeldes privater Einrichtungen. Einige Tätigkeitsfelder sind weder Privatunternehmen noch Ausländern zugänglich (wie Presse und Erziehung, abgesehen von Berufsbildung), einige sind streng kontrolliert, wie der Ausstellungsbetrieb und der Buchhandel, also Bereiche, die die politische Ideologie und die Mainstreamkultur betreffen und eine Frage der nationalen Sicherheit und »sozialen Harmonie« sind. Tritt eine private und ausländische Einrichtung mit sozialen und kulturellen Ambi-

---

67 Nur ein halbes Jahr nach der Gründung verließen schon vier von fünf Personen aus der Führungsriege, die der Öffentlichkeit vorgestellt worden waren, das Haus. Darunter auch der chinesische Kunstkritiker und Kurator Fei Dawei, der das Projekt an die Kunstzone 798 angegliedert hatte und als erster künstlerischer Direktor im Haus tätig gewesen war. Es wurde auch oft kritisiert, dass die meisten Mitarbeiter Europäer waren, was weit entfernt von dem erklärten Ziel des Hauses sei, eine chinesische Institution zu werden.

68 Guy Ullens hatte mehrmals dazu gesagt, er suche nach chinesischen finanzkräftigen Partnern, die in der Lage seien, das UCCA zu übernehmen und seine große chinesische Sammlung mit etwa 1500 Kunstwerken als Ganzes zu kaufen. Und zwar, wie der damalige Direktor des UCCA Jérôme Sans einmal äußerte: »We're trying to find partners. We want all the works to stay together and to be controlled by Chinese.« Zitiert nach: Barboza, David, S. C3.

69 April 2009 begann Guy Ullens seine Sammlerstücke versteigern zu lassen. Allein im Jahr 2011 fanden zwei Exklusivauktionen für chinesische Gegenwartskunst aus seiner Sammlung bei Sotheby's (Hongkong) statt. Bei der Auktion im April wurden alle 106 Stücke verkauft, und bei der Herbstauktion im Oktober kamen 84 von 90 Angeboten zum Abschluss. Beide Auktionen erzielten einen Gesamtumsatz von 559 Millionen HKD (etwa 52 Millionen Euro). Quelle: *sothebys.com* (zugriff am 19.3.2013).

70 Vgl. Ruiz, Cristina.

71 Siehe Chen Yamei, S. 64.

tionen auf, so wie UCCA geplant hatte, sich öffentlich kunstpädagogisch einzusetzen, muss sie mit der Sanktion sowohl der Staatsmacht als auch der Gesellschaft rechnen. Dabei spielt freilich die chinesische Berichterstattung eine Rolle, die sich, ob im vorausseilenden Gehorsam oder aus Gründen der Marktkomptabilität, der autoritären Version verpflichtet sehen, der westliche Kapitalismus sei von Gier und moralischer Sünde geprägt. Damit wird die staatliche Kontrolle gerechtfertigt, ohne dabei den Lesern die Möglichkeit zu gewähren, sich mit dahinterstehenden und oft verschleierte Machtverhältnissen auseinanderzusetzen. Die eigentliche Frage, warum die Gemeinnützigkeit als zivile Angelegenheit in China so schwerfällig bleibt, ist damit nicht beantwortet. Besonders nach der weltweiten Ausbreitung der Finanzkrise scheint sich diese Ideologie zu bestätigen. Kein Wunder, wenn man bedenkt, dass in den letzten Jahren immer wieder private Kunsteinrichtungen in China, ihrer hybriden und intransparenten Struktur wegen, ins Fadenkreuz öffentlicher Kritik geraten sind und sich behördlichen Ermittlungen stellen mussten.

Doch in einem Land, dem die rechtsstaatliche Grundlage fehlt, sind Hybridität und Intransparenz ein Produkt des Systems an sich, nicht zuletzt dann, wenn das Einparteiensystem ohne öffentliche und rechtliche Aufsicht zur weit verbreiteten Korruption führt, die aber Privatpersonen und private Einrichtungen benutzt, um ihre Macht geschickt zu verschleiern. Der chinesische Kunstmarkt avancierte in einigen wenigen Jahren schnell zum weltgrößten – 2011 übertraf er mit einem Jahresumsatz von 13,8 Milliarden Euro (globale Marktbeteiligung von 30 Prozent) den der USA<sup>72</sup> –, begleitet von Rekordpreisen, aber auch von einem Skandal nach dem anderen, seien es Manipulationen, Fälschungen, Geheimoperationen oder Zahlungsverweigerungen usw.<sup>73</sup> In den Jahren 2011 und 2012 erlebte die chinesische Kunstwelt eine neue Welle der Missgunst der Öffentlichkeit, nachdem 2008 der Kunstkritiker und Kurator Zhu Qi seine Serie »Kritik am Kunstkapital« über das »Kranken« des chinesischen Kunstsystems an Kapital-Manipulationen und Spekulationen veröffentlicht hatte.<sup>74</sup> Emotional und polemisch setzten sich die Kunstkritiker und die Medien seitdem mit den Enthüllungen von »illegalem« Kunsthandel unter dem Einfluss internationalen Kapitals auseinander.<sup>75</sup> Parallel dazu setzte

---

72 TEFAF, S. 19.

73 Nach dem »China Antiques & Artworks Auction Market: 2010 Statistical Communiqué« von CAA, kurz für China Association of Auctioneers, wurden bis zum 30.4.2011 insgesamt 171 von 408 versteigerten Gegenständen nicht steuerlich geltend gemacht, betroffen war eine Summe von 5,555 Milliarden RMB (etwa 0,48 Milliarden Euro). CAA, S. 37.

74 Vgl. Zhu Qi (2008a); Zhu Qi (2008b); Zhu Qi (2008c); Zhu Qi (2008d).

75 Im Jahr 2012 kursierte in den Medien eine Verschwörungstheorie über den chinesischen Kunstmarkt, die von internationalem Kapital manipuliert werde; vgl. z. B. die Serie »yishu zhanzheng he ziben yinmou« (Kunstkrieg und Kapital-Konspiration), die der Künstler und Kunstkritiker Jiang Yinfeng online veröffentlicht. Siehe Jiang Yinfeng.

die Regierung 2012 mit dem Steueramt und dem Zoll eine gemeinsame Kampagne gegen Steuerhinterziehung, den »Steuersturm«, im Kunstmarkt durch. In die Ermittlungen verwickelt war eine Reihe von führenden privaten Kunsteinrichtungen, von Galerien, Sammlungen und Kunstmuseen über Auktionshäuser und Speditionsfirmen bis zu Banken, Investment- und Treuhandgesellschaften – nahezu die ganze Kette des Kunstbetriebs. Mehrere Personen wurden festgenommen, unter anderen Wang Yaohui, Immobilienmakler und Leiter einer Kunstinvestmentgesellschaft und eines privaten Kunstmuseums, Huang Yujie, Leiter des Auktionshauses Tranthy und der Investmentgesellschaft »Bonwin Art« und He Juxing, ehemaliger Direktor des Minsheng Art Museum und heutiger Geschäftsführer der Markenabteilung der Minsheng Bank und Direktor des Yanhuang Art Museum (auch NPO). Auch der deutsche Spediteur Nils Jennrich war für ein Jahr in chinesischer Untersuchungshaft.<sup>76</sup>

Ob diese Leute wirklich Steuerhinterziehung begangen hatten, ist unklar. Festzuhalten bleibt, dass diese Kampagne zur Marktsäuberung die Kunstszenen erschüttert und einen großen Druck auf die privaten Kunsteinrichtungen ausgeübt hat. Laut AMMA, kurz für Art Market Monitor of Artron, sank 2012 der Jahresumsatz des chinesischen Auktionsmarkts, im Vergleich zu 2011, um 37,14 Prozent.<sup>77</sup> Und wie bereits erwähnt, verzichteten die Einrichtungen in der Kunstzone wie das ICCA daraufhin auf ihre NPO-Position. Auf der Webseite des UCCA kann man auch eine leichte Veränderung feststellen. Das UCCA definiert sich nicht mehr als »non-profit«, sondern stattdessen als »a comprehensive, not-for-profit art center«.<sup>78</sup> Von »non-profit« zu »not-for-profit« ist keinesfalls ein leichtsinniges Wortspiel, sondern drückt vielmehr aus: Es handelt sich hier um eine zweckgewidmete, aber nicht in der Praxis agierende NPO. Zum Ausdruck gebracht wird hierbei die Lage der privaten NPOs in China im Allgemeinen. Sie sind aus einer gemeinnützigen Intention heraus entstanden, doch leiden nach wie vor unter der fehlenden staatlichen und gesellschaftlichen Anerkennung. Halten sie ihre NPO- und NGO-Position aufrecht, müssen sie sich über eine »Verankerungsstelle« in die Verwaltungsstruktur des öffentlichen Sektors integrieren lassen, wie das Today Art Museum in Beijing und das Minsheng Art Museum in Shanghai;<sup>79</sup> oder sie suchen sich, um wieder auf das

---

76 Vgl. Erling, Johnny; Sieren, Frank.

77 Vgl. AMMA, S. 32.

78 Siehe Homepage *ucca.org.cn*. URL: <http://ucca.org.cn/en/about-us/> (aufgerufen am 3.10.2012).

79 Das Today Art Museum wurde 2002 von dem Immobilienmakler Zhang Baoquan zu Marketingzwecken gegründet und 2006 als erstes privates Non-Profit-Kunstmuseum (also »minban feiqiye«) offiziell anerkannt. Das Museum wird, mit gewinnbringenden Tochtergesellschaften und Geschäften wie Raumvermietung, Publikation und Bildverarbeitung usw., wie ein normales Unternehmen betrieben und wirbt zugleich um Sponsorings mit und ohne Gegenleistung sowie um steuerfreie Spenden. Bis dato ist das Museum die erfolgreichste private NPO und spielt heute eine wichtige Rolle im chinesischen Kunstbetrieb. Das Minsheng Art Museum wurde 2010 als private

UCCA zu sprechen zu kommen, einen »chinesischen Kooperationspartner, der die Verwaltung des Hauses übernehmen kann« – ein schmückender Ausdruck für »Verankerungsstelle«. Scheitern sie daran, wie im Fall des UCCA, bleibt ihnen nur, sich mit der Schein-NPO-Identität abzufinden. Was Schein-NPO im chinesischen Kontext heißt, wird aus dem Titel eines Beitrags in der Kunstzeitschrift *Contemporary Art & Investment* im Dezember 2010 ersichtlich: »Jijinhui shi yonglai bishui de?« (基金会是用来避税的吗? Sind Stiftungen ein Werkzeug der Steuerhinterziehung?)<sup>80</sup>

Kurz gesagt, die institutionelle Hybridität produziert das System, indem es bestimmte Einrichtungen gewähren lässt, die sich in der Rechtsgrauzone bewegen. Bleibt das Rechtssystem lückenhaft und rückständig, ist eine politische Sonderregelung im Sinne von staatlich geregelten provisorischen Maßnahmen und Kampagnen notwendig. Man denke nur an die offiziellen Raumpraktiken, etwa die Gewährung von Industrieenklaven in der sozialistischen Zeit sowie von jeglichen »Sonderzonen« in der postsozialistischen Zeit, die durch staatliche Sonderregelungen instand gesetzt wurden und als Musterbeispiele für gesellschaftliche Experimente dienten. Daraus ergibt sich eine Verwaltungsgrauzone, in der die institutionelle Grenze zwischen Gemeinnützigem und Kommerziellem oft verwischt wird. Insofern kann die Kunstzone 798 als Pars pro Toto des zeitgenössischen Kunstbetriebs in China angesehen werden. Diese Art des Grauzonenspiels trägt jedoch zum regionalen wirtschaftlichen Aufblühen und zur Wettbewerbsfähigkeit der Stadt bei und wird daher als Kreativität gefeiert, die die Kulturelle Kreativindustrie begründet.

---

NPO anerkannt, geführt von der Kunststiftung »Shanghai Civic Art Foundation«, die 2010 von der privaten Minsheng Bank (CMBC), einer anderen Galionsfigur der Kunstförderung und des Kunstinvestments in China, gegründet wurde. Das Museum hat eine undurchschaubare Beziehung zu den Finanzprodukten der Bank, besonders zur »Kapitalanlage Kunst Nr. 1« (2007–2009). Während der Zollkampagne gegen Steuerhinterziehung beim Kunstimport 2012 trat eine komplexe Interessenskette zwischen Kunst-, Finanz- und Immobilienspekulation offen zutage. Das Museum war nach chinesischen Medien ein Glied dieser Kette: Das gemeinnützige Museum ist offiziell betrauter Verwalter und Begutachter von Kunstwerken im privaten Besitz, die als Investitionsgegenstände von der Bank empfohlen werden; das Museum organisiert daraufhin Kunstveranstaltungen zur Wertsteigerung dieser empfohlenen Kunstwerke, die danach in Auktionshäusern versteigert werden. Die zu hohen Preisen versteigerten landeten schließlich zum Lombardkredit wieder bei den Banken. Die zu niedrigen Preisen versteigerten kehrten ins Museum zurück, und der Vorgang wiederholte sich. In der Zeit nach 2008, als die chinesische Regierung eine Reihe von Beschränkungsmaßnahmen gegen die Inflation auf dem Immobilienmarkt durchgeführt hatte, waren nicht wenige Spekulanten und Immobilienfirmen über diesen Weg schnell zu Geld gekommen. Vgl. dazu Dai Lu; Lu Sijiao.

80 Wang Yuchen, S. 62.

## Sechstes Kapitel

### DIE KUNSTZONE 798 (II)

*Der Post-Danwei-Raum und das Raumrecycling*

## PROLOG

Ehrlich gesagt, ich verstehe Kunst kaum. Aber an diesem Ort, in 798, habe ich nie das Gefühl, »unwissend« zu sein. Die Kunstwerke hier sind ganz anders als die z. B. im Louvre, die aufgrund ihrer hohen Wertigkeit keine Basis für mich haben. Der Unterschied besteht in dem Ort, in dem sich die Kunstwerke befinden. Ein gutes Gefühl [...] plötzlich habe ich verstanden, was Kunst ist. Kunst geht aus dem alltäglichen Leben hervor und kann ein Stück Dekor sein oder etwas, was den Sinn des Lebens zum Ausdruck bringt.<sup>1</sup>

Die Kulturelle Kreativindustrie kam zu einem Zeitpunkt, als sich die chinesischen Stadtgesellschaften mit wachsendem Wohlstand ohnehin veränderten. Sie standen an der Schwelle zu dem, was im Westen postmaterialistische Werte genannt wurde: Immer mehr Chinesen versuchten sich über bestimmte Ausflugs- und Reiseziele, Kunst, Design, Kleidung, Café- und Kinobesuche voneinander zu unterscheiden. Da mag die Regierung nicht ohne Grund erwartet haben, dass sich auch die Ideen, Interessen und künstlerischen Eigensinnigkeiten, wenn sie erst in ordentliche Konsumartikel verwandelt sind, auf Dauer neutralisieren und keine Gefahr mehr für die Stabilität des Landes darstellen würden. In den chinesischen Großstädten finden seit dem letzten Jahrzehnt eigene internationale Messen für die Kulturelle Kreativindustrie statt, die die Kommerzialisierung und den Export von einschlägigen kreativen Produkten (Kunst, Design, Architektur, Bücher, Film, Animation und Internetspiel etc.) in den Mittelpunkt stellen. Wie konnte man aber davon ausgehen, dass das große Geschäft alles werden würde, was an der Kunst interessant ist? Die Kunstzone 798 als viel beschworenes Raummodell liefert interessante Hinweise auf die einstige und heutige Produktivität, also den Übergang von sozialistisch-industriellem und dem postsozialistischen und postindustriellen Raum, dessen Produktivität in seiner eigenartigen Recyclingökonomie, die diese Wende markiert, zum Ausdruck kommt.

In diesem Kapitel werden zunächst die verschachtelte Verwaltungsstruktur der Kunstzone 798 als Post-Danwei-Raum sowie ihre verbleibenden Raumcharakteristika des ehemaligen Danwei-Raumes dargestellt. Anschließend gehe ich auf den durch Recycling gekennzeichneten Erhaltungs- und Entwicklungsplan des Architekten Wang Hui ein, um zu verdeutlichen, dass das architektonische und städtebauliche Recycling von historischen (insbesondere den sozia-

---

1 Yigerenlvxing: »798 zhi lv« (798 Reise). In: *Blog.sina.com.cn*, 23.05.2008. URL: [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_5be150310100co4n.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_5be150310100co4n.html) (aufgerufen am 9.11.2009).

listisch-industriellen und revolutionsideologischen) Relikten diesem leitenden Raummodell der Kulturellen Kreativindustrie in China wesentlich zugrunde liegt, sowohl materiell als auch symbolisch. Schließlich wird der repräsentative Recyclingraum zur Diskussion gestellt, u. a. die roten Parolen, die öffentlichen Pop-Skulpturen und die Graffiti, deren sinnentleerte »political sheer forms« als Rohstoffe der kulturindustriellen Massenproduktion wiederaufbereitet werden. Als ein zeitgenössischer ästhetischer Raum bildet die Kunstzone 798 dadurch die Hochburg der international erfolgreichen Strömungen auf dem Kunstmarkt wie des Political Pop, des Zynischen Realismus und der Yansu Art (艳俗艺术, Kitsch-Kunst) der Neunzigerjahre, bei denen hier und jetzt beschleunigt die Grenzen zur Massen- und Konsumkultur verschwimmen. So werden sowohl die ehemalige revolutionäre Geste als auch die kunstavantgardistische kritische Negation von der Ästhetik her (z. B. zu Werbezwecken oder als Authentizitätssurplus) wiederverwertet und der kreativindustriellen Massenproduktion zugeführt. Da den nostalgischen Gesinnungen wie auch den widerständigen Potenzialen der Kunst ein zunehmender Anteil an der Erschließung von neuen Märkten und an der Generierung von neuen Bedürfnishorizonten wächst, gewinnt diese Recycling-Ökonomie an Attraktivität für die ansonsten konformistischen Wertesysteme. Im Grunde handelt es sich dabei um eine postsozialistische Fusion von Wirtschafts- und Politikstrategien unter dem Oberbegriff »soziale Harmonie des Sozialismus« – eine Politik, die 2004 das Hu-Jintao-Regime (2002–2012) in Anlehnung an die konfuzianische Moraldoktrin aufgestellt hatte. Im Zentrum dieser Politik steht die Koexistenz von Verschiedenartigkeit und Einheit.<sup>2</sup>

## 1 DER POST-DANWEI-RAUM

### 1.1 DIE VERSCHACHTELTE VERWALTUNGSSTRUKTUR

In der vom Beijinger Tourismusamt 2005 verfassten »Studie über die Kunstzone 798« heißt es, die Seven-Star-Gruppe sei als Wirtschaftsunternehmen kein geeigneter Verwalter der Kunstzone.<sup>3</sup> Dabei wurde der Regierung der Vorschlag unterbreitet, die Seven-Star-Gruppe durch Raumtausch aus der Gegend Dashanzi auszusiedeln; zumindest sollte der Seven-Star-Gruppe die Verwaltungs- und Planungsbefugnis entzogen und einer von der Stadtregierung eingesetzten bzw. beauftragten, kulturell erfahrenen Verwaltungseinrichtung übertragen wer-

2 Vgl. dazu »Full text of Hu Jintao's report at 18th Party Congress«. In *People's Daily Online*, 19.11.2012. URL: <http://en.people.cn/102774/8024779.html> (aufgerufen am 12.12.2012).

3 Siehe Wang Weijia.

den.<sup>4</sup> Tatsächlich besaß die Seven-Star-Gruppe auch nach 2006 das Eigentumsrecht über das Viertel, während die Planungs- und Verwaltungsbefugnisse dem neu eingesetzten 798 Office übertragen wurden. Der Grund dafür war, dass die Seven-Star-Gruppe als Bodennutzer das von der Regierung übertragene Verfügungsrecht über das ganze Viertel besaß; als Unternehmen hatte sie das Recht, diesen Raum auf dem Immobilienmarkt eigenständig zu verwenden, auch wenn der eigentliche Eigentümer die Kommission für Staatsvermögen der Stadtregierung Beijing war. Paradox ist jedoch, dass das 798 Office als Regierungsvertreter, der eigentlich die Aufsichts- und Führungsfunktion der Regierung innehat, administrativ lediglich der Bezirksregierung Chaoyang untergeordnet wurde und das Büro hauptsächlich aus Mitarbeitern der Seven-Star-Gruppe bestand.<sup>5</sup>

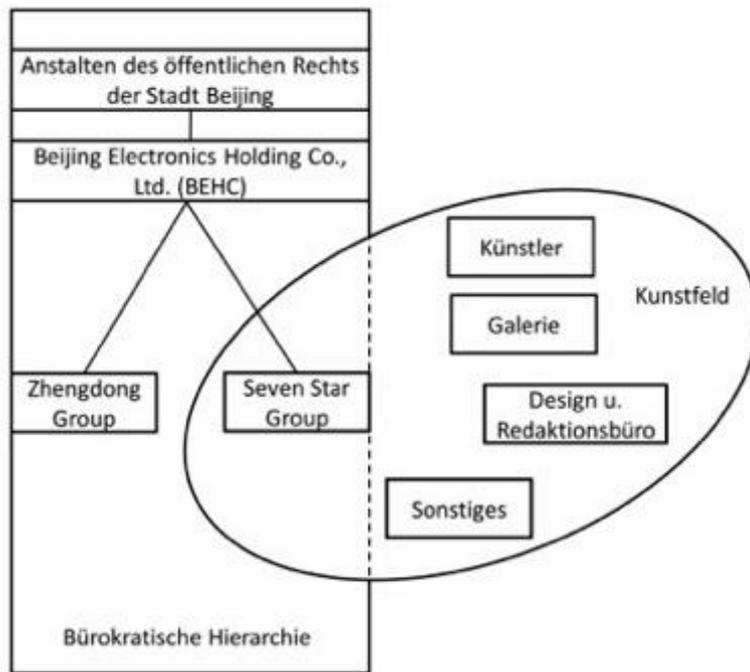
Hinsichtlich des Eigentumsrechts hat Zhou Lan mit einer Grafik die Raumverwaltung der Kunstzone 798 veranschaulicht – eine verschachtelte Struktur, in der die Marktverhältnisse in die administrative Hierarchie eingefügt wurden (siehe Grafik der verschachtelten Raumstruktur). Damit wollte Zhou Lan aufzeigen, dass die Marktautonomie der Seven-Star-Gruppe als Unternehmen eingeschränkt bleibt, auch wenn die vollständige Kontrolle der Regierung über den Danwei-Raum nicht mehr existiert. Er argumentiert: Erstens bleibt das Marktinteresse des einzelnen Danwei-Raumes, weil die Regierung die Raumentwicklung vor allem durch politische Maßgaben und Stadtplanungen steuert, kein Haupt- oder gar der einzige Maßstab; zweitens stellt die staatliche Kontrolle noch mehr als die Marktregulierung eine »unsichtbare Hand« dar, die mal deutlicher und mal uneindeutiger, mal stärker und mal schwächer wirkt; so musste die Seven-Star-Gruppe jederzeit bereit sein, mit ihrem Vorgesetzten (der Stadtregierung) zu verhandeln und sich auf die Entscheidungen einzustellen – die Seven-Star-Gruppe konnte ihre Eigenständigkeit am Markt erst dann vollständig zur Entfaltung bringen, wenn sie mit der Regierung einen Konsens erzielt hatte.<sup>6</sup> In seiner Argumentation geht Zhou Lan offensichtlich davon aus, dass die Raumentwicklung des ehemaligen Danwei-Hofes 718 vom Elektron-Industrieraum zum Stützpunkt der Kulturellen Kreativindustrie lediglich das Ergebnis der Spannungen zwischen Regierung und einem sich am Markt orientierenden Unternehmen war. Das stimmt nur bedingt, denn, wie ich im vierten Kapitel beschreibe, hatten die Bezirks- und die Stadtregierung die künstlerische Raumpraxis für eine zukünftige Kunstzone tatsächlich unterstützt, wobei die Seven-Star-Gruppe zwar mitgearbeitet hatte, allerdings nicht

---

4 Ebd.

5 Das 798 Office wurde der Propaganda-Abteilung der Bezirksregierung Chaoyang untergeordnet, seine Mitarbeiter aber, einschließlich des Büroleiters Chen Yongli, kamen hauptsächlich von der Seven-Star-Gruppe.

6 Vgl. Zhou Lan, S. 164.



**Grafik** der verschachtelten Raumstruktur der Kunstzone 798 nach 2006. Eigene Darstellung in Anlehnung an Zhou Lan, S. 105.

freiwillig. Doch ihre Interessen wurde im Endeffekt gerade dadurch vertreten und geschützt.

Was mir daran interessant erscheint, ist, dass diese Grafik die Rechtmäßigkeit der staatlichen Kontrolle im Eigentumsverhältnis zeigt. Die staatliche Kontrolle manifestiert sich nämlich nicht mehr durch ihre Basisvertretung – das 798 Office –, sondern vielmehr durch aktiengesellschaftliche Beteiligung am Unternehmensvermögen, die dazu rechtfertigt, die Entwicklung des Danwei-Raumes weiterhin mitzubestimmen. Die staatliche Kontrolle hat freilich noch andere Erscheinungsformen, die die Grafik eben nicht zeigt. Nach 2006 gründete die Bezirksregierung Chaoyang beispielsweise nacheinander die »Koordinierungs- und Führungsgruppe der Kunstzone 798 des Bezirks Chaoyang« (im Folgenden verkürzt »Führungsgruppe Chaoyang«) und das »Verwaltungskomitee der Kunstzone 798« (im Folgenden »Verwaltungskomitee Chaoyang«). Diese beiden stellten mit der Führungsgruppe für die Kulturelle Kreativindustrie der Stadtregierung Beijing (im Folgenden »Führungsgruppe Beijing«) und dem 798 Office ein klar strukturiertes administratives Hierarchiesystem dar: Das 798 Office war zuständig für die konkrete Planung und Verwaltung des Viertels und dem administrativ übergeordneten »Verwaltungskomitee Chaoyang« Rechenschaft schuldig; das »Verwaltungskomitee Chaoyang« war der »Führungsgruppe Chaoyang« und die »Führungsgruppe Chaoyang« der »Führungsgruppe Beijing« Rechenschaft schuldig. In dieser hierarchischen Ordnung übernahm das »Verwaltungskomitee Chaoyang« die zentrale Aufgabe, die Entwicklung

der Kunstzone zu beaufsichtigen und mit anderen Regierungsabteilungen zu koordinieren, u. a. mit dem für die öffentliche Sicherheit und Niederlassungsgenehmigungen zuständigen Polizeipräsidium und mit den für Kultursicherheit verantwortlichen Ämtern. Die Koordinierung mit dem Polizeipräsidium war deshalb wichtig, weil die meisten Mieter der Kunstzone kein Beijinger Hukou hatten und ihre Fluktuation sehr groß war. Mit anderen Worten, die Hukou-Kontrolle und dessen Vergabeverfahren waren für die Polizeistelle eine große Arbeitsbelastung, besonders nach 2006, als die neue Hukou-Regelung eingeführt wurde. Nach der neuen Regelung bekamen Ortsfremde, die in einer Branche der Kreativindustrie in Beijing tätig sein wollten, bevorzugt ein vorläufiges Hukou, und qualifizierte Arbeitskräfte mit höherem Bildungsgrad konnten sogar eine Dauergenehmigung beantragen.<sup>7</sup> Für die Koordinierung wurde neben Polizeikräften auch spezielles Personal eingestellt: Die gesamte Kunstzone wurde in sechs Teilgebiete aufgeteilt, und für jedes Teilgebiet war ein eigener Kultursicherheitsbeauftragter zuständig.<sup>8</sup>

Daraus wird ersichtlich, dass die staatliche Kontrolle im Sinne der Administration weiterhin eine hierarchische Struktur aufweist, doch bis auf der Ebene des 798 Office, ihrer Basisvertretung in der Kunstzone, ist sie schon sehr geschwächt geworden. Allein die Befugnis für die Niederlassungsgenehmigung durch Hukou-Vergabe, das einst wichtigste Instrument der Raumverwaltung von Danwei, liegt nun weder in der Hand des 798 Office, noch der Seven-Star-Gruppe; und die Raummitglieder sind, anders als ehemalige Danwei-Mitarbeiter, die persönlich vom Danwei stark abhängig waren, freie Vertragspartner. Wie die staatliche Kontrolle nun funktioniert, zeigt sich nicht mehr allein auf der Ebene der Administration, sondern auch in einer verwandelten Form des kommerzialisierten Raumrechtes, nämlich in der staatlich bevollmächtigten Immobilienverwaltung. Wie die Grafik aufzeigt, wird das Verfügungsrecht über den Raum durch mehrere Ebenen hindurch auf die Seven-Star-Gruppe übertragen, die sich als Staatsmacht dadurch in eine Immobilienverwaltung umwandelt. In diesem Sinne ist die Hausverwaltung der Seven-Star-Gruppe genauso wie das 798 Office eine Regierungsvertretung. Der Unterschied besteht lediglich darin, dass Erstere das kommerzielle Interesse der Regierung vertritt, indem sie in der Kunstzone faktisch die Rolle des Vermieters spielt, wäh-

---

7 Nach Kam Wing Chan und Will Buckingham hat das Hukou-System zwei Hauptfunktionen, nämlich die Stadt vom Land einerseits und die Ortsansässigen von Ortsfremden andererseits zu unterscheiden. In den späten Neunzigerjahren wurde die Trennung von Stadt und Land etwas gelockert. Dadurch trete die zweite Funktion stärker in den Vordergrund, nämlich die Kontrolle der Zuziehenden, womit ein Massenansturm der Ortsfremden in die größeren Städte verhindert werde. Vgl. Chan, K. W./Buckingham, W., S. 582–606.

8 Siehe »798: Beijing wenhua xin dibiao« (798: Neue Landmarke der Beijinger Kultur). In: *Guangming Ribao*, 5.9.2010.

rend Letzteres das öffentliche Interesse der Regierung verkörpert. Zwei Seiten derselben Medaille sozusagen, die man ja nach Bedarf umdrehen kann. Als Regierungsvertretung wurde das 798 Office von Künstlern und Kunsteinrichtungen begrüßt. Herrschte zunächst nur ein Beziehungsgeflecht – das Vermieter-Mieter-Verhältnis – in der Kunstzone, bildete sich nach 2006 dann eine Doppelstruktur der Raumverwaltung heraus. Damit glaubten die Künstler mehr Verhandlungsspielraum zu haben. Doch es kam anders. Die dominante Stellung der Seven-Star-Gruppe war dadurch gar nicht berührt worden. Bei Mietkonflikten übernahm das 798 Office nur die Rolle eines Schlichters, wenngleich es sich als Regierungsvertreter den Mietern gegenüber trotzdem immer aufgeschlossen und hilfsbereit verhielt.

In dieser Doppelstruktur zeigt sich eine Machtasymmetrie. Die Erklärung dafür liegt in der hierarchischen Ordnung: In der Kunstzone übt das 798 Office zwar im Namen der Regierung das Verwaltungsrecht aus, administrativ aber weder gegenüber dem Mieter noch gegenüber dem Vermieter, denn die Mieter stehen in einem Vertragsverhältnis mit der Kunstzone, genauer: mit der Seven-Star-Gruppe; und der Vermieter gehört in dieser Hierarchie nicht dem Bezirk Chaoyang, dem das 798 Office untergeordnet ist, sondern der Stadtregierung Beijing an. Meines Erachtens gibt es dafür zweierlei Gründe: zum einen die Ausdifferenzierung der Staatsmacht in eine administrative und eine wirtschaftliche Macht infolge der Reformpolitik »zhengqi fenkai« (政企分开, Trennung von Staat und Wirtschaftsbetrieben). Was das Verwaltungsrecht des 798 Office angeht, ist in diesem Zusammenhang die Makrosteuerung durch Raumplanung und Entwicklungspolitik zu nennen, die die Kunstzone in Richtung der Kulturellen Kreativindustrie führte. Zum anderen die grundlegende Veränderung der staatlichen Kontrolle, die neben den administrativen Anordnungen und Anweisungen zunehmend im Marktverhältnis zur Entfaltung kam und sich anschließend als Wirtschaftsmacht des Staates manifestierte. Das spiegelt sich deutlich in der Machtasymmetrie der Doppelstruktur in der Kunstzone 798 wider.

In diesem Zusammenhang bedeutet Raumplanung vor allem die Macht auf einer symbolischen Ebene, nämlich ein grundlegendes Bestimmungsrecht, wie man den Raum definieren kann, welche Bedeutung er innehat und in welche Richtung er sich entwickeln soll. Wie im vierten Kapitel geschildert wird, traten damals die Konflikte zwischen Künstlern und der Seven-Star-Gruppe genau auf dieser Ebene auf. Genau deshalb konnte die Mietergruppe, die aus Künstlern, Intellektuellen und Kulturunternehmern bestand, ihre Stärke gegenüber der Seven-Star-Gruppe zur Geltung bringen, und zwar so gründlich, dass sie schließlich wie Kuckuckskinder »fremde« Nester erfolgreich in Beschlag nahmen. Nach 2006 hat aber das 798 Office

im Namen der Regierung dieses Bestimmungsrecht des Raumes, auf das sich die künstlerischen Raumpraktiken einst beriefen, monopolisiert, um dadurch die Präsenz der Staatsmacht zu behaupten. Was die Mieter betrifft, sind sie es eigentlich, die ihrer schlagkräftigsten Waffe beraubt worden sind. Im Jahr 2006 waren aber die Mieter geradezu froh darüber, ihr Mitdefinitionsrecht für die Raumentwicklung abzugeben, in der Hoffnung, dass die Regierung für sie eine glänzende Zukunft entwerfen würde.

Das Ergebnis war, dass das Recht der Mieter streng auf das Mietverhältnis beschränkt wurde und die Kommerzialisierung des Raumes verstärkt in Erscheinung trat. Der Raum selbst begann sich zügig in Kapital zu verwandeln, als die Gentrifizierung in der Kunstzone fortschritt und das 798 Office und die Seven-Star-Gruppe sich in der Auswahl der Mieter einig geworden waren. Aber was konnten die Mieter dagegen tun? Wollten sie eigentlich etwas dagegen tun? Im selben Zeitraum, zwischen 2006 und 2008, setzte nämlich das goldene Zeitalter des chinesischen Kunstmarkts ein. Sowohl Künstler als auch kleine und große Einrichtungen profitierten davon. Der Anstieg der Miete und die hohe Fluktuation der Mieter galten in aller Augen als normale Regulierung des Marktes. Wie man inzwischen am Beispiel ehemaliger Künstlerviertel wie Greenwich Village und Soho New York argumentiert, gab es noch nirgends eine gegenläufige Bewegung, sich dem Kommerzialisierungsprozess zu entziehen. Vor diesem Hintergrund war zu verstehen, dass der ununterbrochene Auszug von Altmietern wie Huang Rui u. a. keine allzu große Erschütterung ausgelöst hatte. Im Gegenteil. Der Fall Huang Ruis und die starke Fluktuation der Mieter wurden als Beweis für den Erfolg der Modernisierungspolitik der Kunstzone angepriesen: Nötige Plätze würden damit geräumt, um mit dem Einzug von finanzkräftigen Einrichtungen die Kunstzone zu modernisieren.

Doch das goldene Zeitalter währte nicht lange. Wie im fünften Kapitel bereits erwähnt, hängt das Galeriegeschäft in der Kunstzone eng mit dem globalen Kunstmarkt für chinesische Gegenwartskunst zusammen. Schrumpfte der globale Kunstmarkt während der Finanzkrise, zeigten sich die Folgen auch hier. Der inländische Kunstmarkt gedieh zwar weiterhin, spiegelte sich jedoch nicht in dem sogenannten Primärmarkt des Kunsthandelns – über die Galerien nämlich – wider, sondern hauptsächlich in den Kunstauktionen. Auf dem chinesischen Auktionsmarkt hat seit 2009 immer die traditionelle Tuschemalerei und Kalligrafie die führende Rolle gespielt.<sup>9</sup> Der Galeriemarkt hingegen erlebte einen »bitteren Winter«, wie viele Experten aus dieser Branche sich beschwerten. Seit diesem Zeitpunkt versuchten die Galerien in der Kunstzone, ihre Betriebskosten mit Sparmaßnahmen oder mit Umzug zu mindern. Ab der

---

9 Vgl. AMMA, S. 6–7; 16–19; 30–33.

zweiten Jahreshälfte 2008 wurde das bestehende konfliktreiche Verhältnis zwischen Mietern und Vermieter noch angespannter. Der direkte Auslöser war die Uneinigkeit über die Mieterhöhung, es eskalierte jedoch durch die rücksichtslosen Maßnahmen vonseiten der Hausverwaltung, die sie oft in Konfliktfällen an den Tag gelegt hatte: z. B. das Abstellen von Wasser und Strom oder gar einfach die Aussperrung der Mieter durch Einsatz von Sicherheitskräften. Manche ausländisch finanzierte Galerien versuchten über ihre Botschaften mit Anwaltschreibern eine Einigung zu erzielen, während die meisten Raumnutzer die Medien und Regierungsvertretungen wie das 798 Office oder ein Bezirksamt usw. in Anspruch nehmen konnten. Löste sich das Problem trotzdem nicht, wurde zum letzten Mittel gegriffen, Beschwerde bei der höchsten Regierungsstelle einzulegen – auf Chinesisch heißt das »gao yuzhuang«. Der Fall von Hao Guang, einem chinesisch-französischen Künstler, der im Zeitraum von Oktober 2008 bis Februar 2009 mit der Hausverwaltung heftig über das Mieterrecht gestritten hatte und endlich sein Atelier in der Kunstzone aufgeben musste, führt mehr als deutlich vor Augen, wie schwach und hilflos die Mieter während des Konflikts waren.<sup>10</sup>

Im Juni 2009 ergriff das 798 Office zusammen mit der Seven-Star-Gruppe die Maßnahme »Rettung der Kunst durch Mietminderung«. Neben der Mietminderung wurden einerseits alle Mieter in drei Kategorien eingeteilt: Künstler, Galerien und kommerzielle Einrichtungen (gemeint waren Gewebefläche außer Galerien). Andererseits sollten Altmietern und neue Mieter unterschiedlich behandelt werden: Demnach gewährte die Hausverwaltung den Altmietern, die vor 2003 eingezogen waren, bevorzugt Mietvergünstigungen und eine höhere Mietdauer, damit ihre Miete dauerhaft jeweils bis zu drei oder fünf Jahren auf einem niedrigen Niveau von 1,50 bis 2,5 RMB/Quadratmeter blieb.<sup>11</sup> Diese Maßnahme half der Kunstzone, die schwierige Zeit der Finanzkrise erfolgreich zu überstehen, barg aber auch Zündstoff für die Konflikte nach dem Jahr 2010. Nach 2010 begann nämlich die Miete wieder in die Höhe zu schießen. Betroffen waren zuerst die kommerziellen Einrichtungen, allmählich aber auch die Galerien und Ateliers, die eigentlich unter dem Schutz der Sondermaßnahme »Kunstrettung

---

10 Der Auslöser des Konflikts zwischen Hao Guang und der Seven-Star-Gruppe war die Mieterhöhung. Im Oktober 2008 veröffentlichte Hao Guang auf seinem Blog den offenen Brief mit dem Titel »yuqing Beijing shi lingdao guanzhu 798 de zhongzhong wenti« (Aufruf an die Stadtregierung Beijing, die Probleme in der Kunstzone 798 zur Kenntnis zu nehmen). Im Brief listete er »sechs Sünden« der Verwaltung auf, u. a. die ungerechte Mieterhöhung, die chaotische Verwaltung und inkorrekte Kostenabrechnungen usw. Im Februar 2009 versuchte die Seven-Star-Gruppe, Hao Guang durch Aussperrung und Verwüstung mit Ziegelsteinen zum Auszug zu zwingen.

11 Die Miete des 798 Time Space von Xu Yong betrug beispielsweise bis 2011 noch etwa 1,7 RMB/Quadratmeter/Tag.

durch Mietminderung« standen.<sup>12</sup> Bis zum Jahr 2012, als der erste dreijährige Mietvertrag endete, gerieten die »privilegierten« Altmieten unvermeidlich in den Mittelpunkt des neu aufblühenden Konflikts, obwohl die auf diese Weise bevorzugte Mietergruppe zu diesem Zeitpunkt zahlenmäßig schon sehr klein geworden war.<sup>13</sup> Vor allem deshalb, weil in der Kunstzone seit 2008 kaum noch Räume zur Vermietung zur Verfügung standen. Es lag natürlich im Interesse der Seven-Star-Gruppe, mehr neue Mieter, besonders die kommerziellen Einrichtungen, anzulocken, um daraus raumwirtschaftlich maximale Profite zu schlagen. In der Tat war die Kunstzone 798 nun bereits eine der berühmtesten touristischen Attraktionen Beijings geworden, und ihre Mainstream-Einrichtungen waren inzwischen Restaurants, Bars, Modegeschäfte, Touristenläden und dergleichen. Die große Masse an Besuchern beweist das Aufblühen der Kulturellen Kreativindustrie, was zugleich aber auch den Charakter der Kunstzone 798 veränderte.

Bis zum Oktober 2012, als ich meine Recherche beendete, hatte die Galerie Hanmo Art wegen des Mietkonflikts die Kunstzone verlassen, und der Besitzer des 798 Time Space Xu Yong wurde wegen gescheiterter Mietvertragsverhandlungen ausgesperrt.<sup>14</sup> Es wurde berichtet, dass die Hausverwaltung die Tür des 798 Time Space mit einem weiteren Schloss verriegelt habe, um Xu Yong zur Mietnachzahlung zu zwingen. Es wurde auch berichtet, dass Xu Yong seine Mitarbeiter bei einem »Spaziergang«, also Protestmarsch, durch das Viertel angeführt und einen offenen Brief veröffentlicht habe, in dem andere Kunsteinrichtungen dazu aufgerufen wurden, eine Mietervertretung zu wählen, die mit der Hausverwaltung und der Stadtregierung eine Drei-Parteien-Verhandlung führen sollte. Es ging bei diesem Aufruf um

---

12 Bis 2012 zahlten die kommerziellen Einrichtungen im Allgemeinen eine Miete von 10 RMB/Quadratmeter oder mehr, die Miete für Galerien stieg auf etwa 7 RMB/Quadratmeter, das Enjoy Museum of Art, das den Mietraum von Nike 706 Space übernommen hatte, zahlte eine Miete von knapp 10 RMB/Quadratmeter. Vgl. Zhu Qi (2012).

13 Laut einer Untersuchung blieben bis 2011 nur noch 13 Mieter, die zwischen 2002 und 2003 in die Kunstzone einzogen. Siehe Liu Mingliang, S. 21.

14 Der Anlass der Aussperrung war, dass die Hausverwaltung dem 798 Time Space eine Mieterhöhung von 1,7 auf 3,5 RMB/Quadratmeter ab 2013 auferlegte. Da die Verhandlungen gescheitert waren, zahlte das 798 Time Space die Miete teilweise nicht. Näheres siehe Blog-Text von Xu Yong am 12.11.2012: »tougou shitai kongjian fengmen yinfa de 18 da qian yizhuang weixian shijian, kan 798 de fazhan weiji ji shencengci guanli jiegou wenti« (Die Entwicklungskrise und die tiefenstrukturellen Verwaltungsprobleme am Beispiel eines einschneidenden Ereignisses, das vor dem 18. Parteitag durch die Sperrung des 798 Time Space ausgelöst wurde), in: *blog.artintern.net*. URL: <http://blog.artintern.net/article/342336> (aufgerufen am 14.1.2013); und die Erklärung der Immobilienverwaltung der Seven-Star-Gruppe: »youguan shitai kongjian bing Xu Yong xiansheng shiyong fangwo qingkuang shuoming shishi jingguo« (Tatsachenerklärung über das 798 Time Space und die Nutzung des Raumes durch Herrn Xu Yong). In: *99ys.com*. URL: [http://news.99ys.com/20121129/article--121129--110791\\_1.shtml](http://news.99ys.com/20121129/article--121129--110791_1.shtml) (aufgerufen am 13.1.2013).

eine Forderung nach Mitspracherecht der Mieter, sowohl bei jeglicher räumlichen Veränderung vonseiten des 798 Office, die das gesamte Mieterinteresse betraf, als auch bei der Mietgestaltung und Verwaltung vonseiten der Seven-Star-Gruppe – kurz: Alle Veränderungen sollten erst nach Konsultation der Mietervertretung vorgenommen werden.<sup>15</sup> Solch ein Anspruch berührt die grundlegende Frage, die seit der Entstehung der Kunstzone ungelöst geblieben ist: Kunstzone 798 – quo vadis? Die grundlegende Frage eben, ob die Mieter der Kunstzone, die trotz der Doppelstruktur der Raumverwaltung nur noch in einem Vermieter-Mieter-Marktverhältnis standen, neben ihrer Erfüllung der mietvertraglichen Zahlungspflichten auch Mitspracherecht bei der Gestaltung des Raumes haben sollten. Die Antwort darauf war unmissverständlich. Am 1. November erteilte die Seven-Star-Gruppe dem 798 Time Space offiziell die Kündigung, mit einer rein mietvertraglichen Begründung: Das 798 Time Space liege schon zu lange im Mietzahlungsverzug.<sup>16</sup>

Die Analyse dieses Falls bedarf der Offenlegung weiterer Hintergrundinformationen. Eindeutig festzustellen ist jedoch, dass die Interessenlage der Regierung und des Vermieters vor dem Hintergrund der kulturellen Kreativindustrie deckungsgleich ist. Daraus erklärt sich auch, warum die Hausverwaltung der Seven-Star-Gruppe stets dominant auftreten kann, während das 798 Office als Regierungsvertretung zurückhaltend bleibt. Die Gentrifizierung der Kunstzone 798 schien den Medien und sogar den Mietern selbst zwangsläufig zu sein: Die Kunst müsse dem Kapital den Weg frei machen, und es sei nur eine Frage der Zeit, dass die Senioren bzw. die Gründer wegingen. Ironischerweise kam Xu Yong erst sechs Jahre nach dem unfreiwilligen Weggang von Huang Rui, als er seine eigenen Interessen bedroht sah, auf die Idee, mit den »zentralen Werten der Kunstzone 798« (gemeint ist hier die Förderung zur Entwicklung der Gegenwartskunst) die Regierung und die Öffentlichkeit auf die eigene Seite zu ziehen, damit die Kunstzone 798 wieder zu ihrem alten Glanz käme. Doch die »zentralen Werte der Kunstzone 798« haben sich inzwischen weit von den freien Vorstellungen über den

---

15 Zudem forderte Xu Yong in diesem Aufruf den Verzicht auf das Abstellen von Wasser und Strom sowie auf die Aussperrung in Konfliktfällen, die seiner Meinung nach ungerecht seien, und beim Scheitern der Verhandlungen sollte das Gericht eingeschaltet werden. Siehe Blog-Text Xu Yongs, ebd.

16 Die Hausverwaltung der Seven-Star-Gruppe erklärte zugleich, dem 798 Time Space eine Schonfrist von sechs Monaten gewährt zu haben, und sobald Xu Yong innerhalb dieser Frist die ausstehenden Mietzahlungen begleiche, würde er weiterhin bevorzugter Mieter bleiben. Dieses Angebot wurde auch von Xu Yong bestätigt. Doch in der Tageszeitung *Xin Jing Bao* vom 4.12.2012 wurde berichtet, dass das 798 Time Space schon in »Bauhaus Space« umbenannt worden sei und dort seit dem 1.12. bereits eine von einem der Seven-Star-Gruppe zugehörigen Kulturunternehmen organisierte Ausstellung mit dem Titel »Gemeinschaftsausstellung von hundert chinesischen Tuschemalern« stattgefunden habe; ausgestellt wurden dabei die Vorsitzenden und stellvertretenden Vorsitzenden der Künstlerverbände auf der Landes- und Provinzebene. Vgl. Li Jianya; Li Gongming (2012).

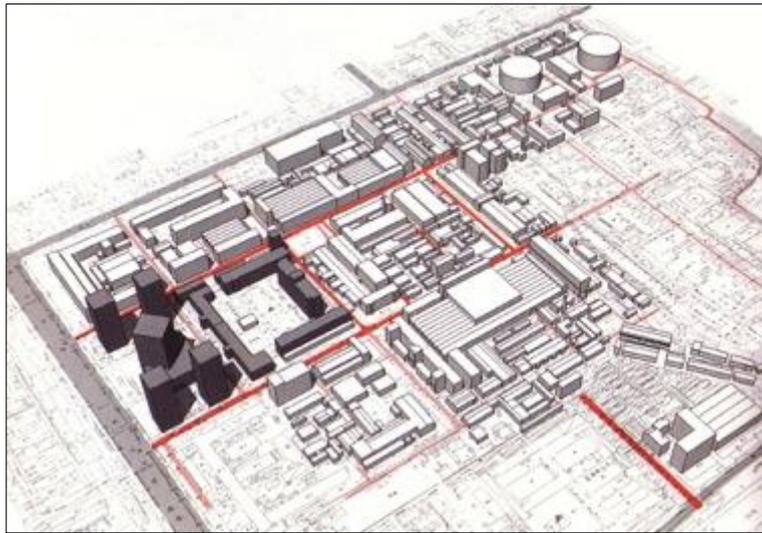


Abb. 50

Erhaltungsplan von Wang Hui. Quelle: Huang Rui (2008), S. 107–121.

Sinn des Raumes entfernt. Die Heraufbeschwörung der sogenannten »zentralen Werte der Kunstzone 798« zu dieser Zeit bedeutete nichts anderes als Anbiederung an die Macht und das Kapital. Die Forderung nach Dankbarkeit gegenüber den Pionieren zeigte mehr als deutlich das Verlangen nach Gnade und Privilegien unter den »nicht ganz marktwirtschaftlichen Verhältnissen« des Landes.<sup>17</sup>

## 1.2 DIE RAUMCHARAKTERISTIKA

Den ersten Kreativinduszriezonen stellte die Stadtregierung Beijing eine Summe von insgesamt 500 Millionen RMB für den Um- und Ausbau der Infrastruktur zur Verfügung. Die Kunstzone 798 bekam davon 100 Millionen für die Modernisierung von Straßen und Sanitäranlagen sowie für Begrünungsmaßnahmen. In der ersten Modernisierungsphase ging es um die Gestaltung der gesamten Zone sowie die Modernisierung der elf Hauptstraßen im Besonderen, wodurch die Schwierigkeiten mit dem Autoverkehr und dem Parken beseitigt werden sollten. Um der allgemeinen Begeisterung für die Olympischen Spiele 2008 gerecht zu werden, bekam die Kunstzone zwei neue Eingangstore und das Design für die Kennzeichnung der Eingänge wurde öffentlich ausgeschrieben. Die alten Straßenschilder und Plakate entlang der Hauptstraßen wurden beseitigt, und ein neues Führungssystem mit vereinheitlichten Straßenschildern, Plakatflächen, Touristenkarten und Adresskennzeichnungen sowie allgemeinver-

17 Vgl. Xiao Ges Appell: »[...] Beim Wassertrinken darf man diejenigen nicht vergessen, die den Brunnen gegraben haben. Seid bitte gut zu den Pionieren der Kunstzone«; Xiao Ges Micro-Blog vom 7.11.2012. URL: <http://sina.weibodangan.com/user/1591868415/?p=42> (aufgerufen am 12.1.2013).

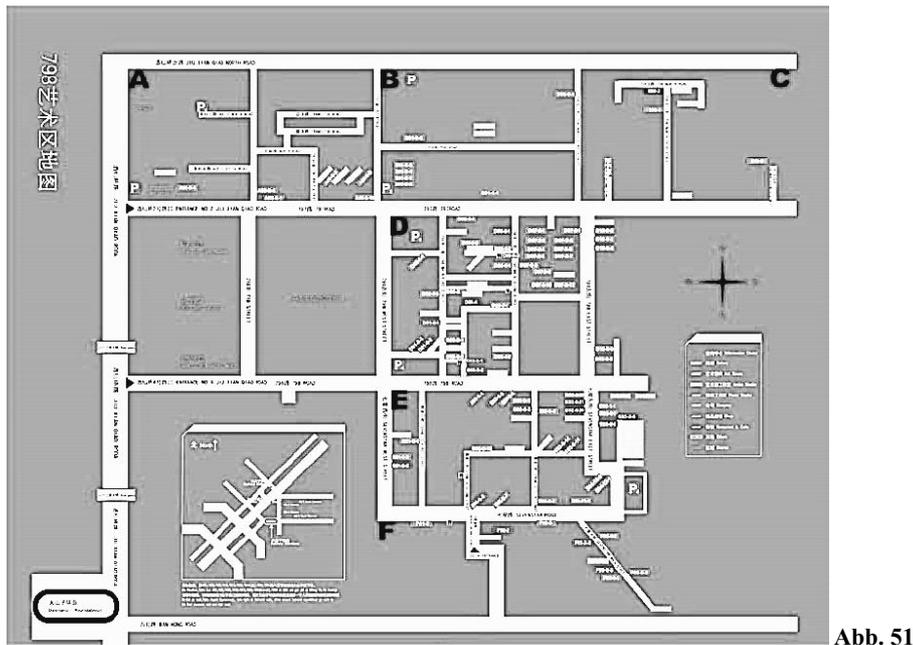


Abb. 51  
Straßenplan der Kunstzone 798, 2006. Quelle: *Art Guide*, Nr. 3, 2006, S. 65.

ständlichen Piktogrammen wurde eingeführt. Diese Modernisierung richtete sich nach dem Konzept des Architekten Wang Hui, das im Wesentlichen auf der Bewahrung des alten Industrieraumes basierte. Wie sein Erhaltungsplan von 2006 zeigt, liegt der Schwerpunkt der Modernisierung der Kunstzone vor allem auf dem Freimachen der Hauptstraßen (Abb. 50).<sup>18</sup> Die Verwandlung des materiellen Raumes veränderte daher nichts an dem grundlegenden Charakter der Kunstzone.

Auf der Grundlage des Straßennetzes wird das Viertel in sechs Verwaltungszonen geteilt, nämlich die Teilzonen A, B, C, D, E und F. Aus dem Straßenplan 2006 ist ersichtlich, dass die heutige Kunstzone 798 eine T-Form aufweist (Abb. 51): Aus dem ursprünglichen quadratischen Gelände ist im Osten der ursprüngliche Fabrikverbund 751 (Zhengdong-Gruppe) ausgeschieden; westlich wird das Gelände zwischen der Jiuxianqiao-Straße und der 798-West-Straße, also das Gelände der ehemaligen Fabrik 718, vom Nordchinesischen Forschungsinstitut für Optoelektronik, dem Hongyuan-Apartmenthaus, dem Supermarkt Huarun und dem Jiuxianqiao-Apartmenthaus beansprucht.<sup>19</sup> Das gesamte Bild des Geländes ist zwar zerstü-

18 Vgl. Huang Rui (2008), S. 107–121.

19 Seit 2007 erweitert sich die Kunstzone 798 allmählich ostwärts. Die ehemalige Fabrik 751 wurde nach und nach an Kunsteinrichtungen vermietet. Der faktische Eigentümer, die Zhengdong-Gruppe, formte in Zusammenarbeit mit dem Verband der chinesischen Modedesigner und dem Beijinger Amt für industrielle Förderung den nördlich gelegenen Bereich der Energieerzeugung zum D Park (Platz der Modedesigner) und damit zum Bestandteil der Kunstzone 798 für Kreativindustrie um.



Abb. 52

Links: Kennzeichnung am Westtor 4; rechts: Kennzeichnung im Bereich des Südtors. Foto: artintern.net.

ckelt, doch die gitternetzartige Raumordnung bleibt. Drei in west-östlicher Richtung verlaufende Hauptstraßen kreuzen sich mit den Nord-Süd-Straßen und machen aus dem Ganzen sechs Teilzonen: Das Gelände nördlich der Straße 797 teilen die Straße 707 und die Straße 706 Nord 1 in die Teilzonen A, B und C, hier waren früher die Fabriken 797, 707 und 706; südlich der Straße 797 liegt die Teilzone D zwischen der Straße 798 und 797, die Teilzone E zwischen der Seven-Star-Straße und der Straße 798 – die beiden Zonen gehörten einst zur Fabrik 798. Nur die Teilzone F liegt südlich von der Seven-Star-Straße. Bei dieser Gestaltung spielten die großen Werkhallen noch immer die zentrale Rolle. Die Teilzonen D und E z. B., wo die Kunsteinrichtungen am stärksten vertreten waren, entstanden wie natürlich um die »Da Yaolu« (大窑炉, Große Brennofenanlage) der ehemaligen Fabrik 798 herum: Hier konzentrierten sich die einflussreichsten Ateliers, Galerien und andere Kunsteinrichtungen, darunter das Atelier Huang Ruis, die Buchhandlung Timezone 8, das BTAP, 798 Time Space, UCCA und vieles mehr.

Außerdem hat die Kunstzone 798 den Charakter der Exklusivität durch die Mauer behalten. Man muss weiterhin die Eingangstore passieren, um in die Kunstzone zu gelangen.<sup>20</sup> Vor den Olympischen Spielen 2008 wurden die Eingangstore von vier auf sechs erweitert, und die Kontrolle an den Toren wurde abgeschafft, sodass man ungehindert die Tore passieren kann-

20 Der ehemalige Hof 718 hatte ursprünglich vier Tore, die sich nach Süden, Norden und Westen öffneten. Da die Jiuxianqiao-Straße die Hauptstraße ist, kommen die Besucher hauptsächlich durch die beiden Weststore (heute der Eingang 4 und 2) in den Hof. In den Neunzigerjahren wurde vor dem Eingang 2 eine große Bushaltestelle eingerichtet, wo mehrere Buslinien haltmachten. Dadurch liegt die Kunstzone verkehrsgünstig, erlebt jedoch auch unerträgliches Gedränge. Daher wurden vor den Olympischen Spielen 2008 in der Kunstzone zusätzlich zwei Nordtore geöffnet. Vgl. Zhou Lan, S. 65–66.

te.<sup>21</sup> Nach den Olympischen Spielen wurden die zwei neu eingerichteten Tore wieder geschlossen. Bei den vier alten Toren wurden Autoverkehr und Fußgänger getrennt: Am nicht sehr stark befahrenen Südtor, zu dem die Straße Wanhong führt, wurde ein mehrstöckiges Parkhaus errichtet. So wurde das Südtor über die Wanhong-Straße zur Lieblingsstrecke der Autofahrer und Touristenbusse, während die Fußgänger die beiden stark frequentierten Westtore benutzten. Da die Eingangsbereiche der beiden Westtore von Büro- und Wohnhäusern geprägt und in nichts von der Straßenszene draußen zu unterscheiden sind, wurde hier speziell eine rote Stahlkonstruktion mit der Aufschrift »798« aufgestellt, riesig und auffällig (Abb. 52 links).<sup>22</sup> Am Nordeingang war dagegen keinerlei Hinweis angebracht. Die nackten riesigen Heizungsleitungen dort suggerierten eher, dass hier kein Zugang für Besucher sei. In der Tat verirrten sich nur noch wenige Besucher hierher: Nach dem Eintritt musste man zuerst durch ein Gewerbegebiet hindurchgehen, in dem vor allem Fabrikwerkstätten, Designbüros und Ateliers untergebracht waren. Ganz anders sah das Südtor aus: Auf den Eingang wies ein Schild mit chinesisch-englischer Aufschrift »Beijing 798 Art Zone« hin (Abb. 52, rechts), die Schrift an sich war nicht groß, eher zurückhaltend und von Weitem nicht leicht sichtbar. Wenn man aber ausstieg, stand man direkt zahlreichen Galerien und Ateliers gegenüber, einer ganz anderen Welt als draußen.

Das »Tor« ist ein Symbol der Macht. Das Öffnen und Schließen symbolisieren jeweils die Annahme und Ablehnung. Die Abschaffung der Kontrolle am Eingangstor bedeutete in gewisser Weise die Abschaffung der Exklusivität. Doch durch den getrennten Zutritt für Fußgänger und Fahrzeuge sowie die Patrouille der Sicherheitsleute (sie verhinderten die Zufahrt von Taxis und Transportfahrzeugen) und die Weiterexistenz der Hofmauer behielt dieser riesige Raum seinen ursprünglichen Charakter der Introvertiertheit und Autarkie. Als ich 2008 durch die beiden Westtore schlenderte, der Straße 797 und 798 entlang in Richtung Osten, sah ich, dass die in den Fünfzigerjahren angepflanzten Bäume entlang der Straßen jetzt mächtig gediehen. Im Vergleich zu der geschäftigen Jiuxianqiao-Straße waren hier die Straßen eher gemütliche Alleen. Dieser Unterschied wurde besonders durch mit großer Sorgfalt angelegte

---

21 Der Fotograf Zhu Yan, der unzählige Aufnahmen von 798 gemacht hat, sagte 2007 in einem Interview: »Früher musste man eine Genehmigung von der Hausverwaltung haben, damit man eintreten durfte. Die Genehmigung wurde am Tor telefonisch erteilt. Jetzt sind alle Pfortnerhäuser geräumt [...]. Früher war hier [auf das Tor zeigend] ein Pfortner, der Fremde abfing. Jedes Mal, wenn ich kam, telefonierte er, um Anweisungen zu bekommen.« Zitiert nach: Zhou Lan, S. 66.

22 Die vier Eingänge hatten ursprünglich keine Kennzeichnung. Von Januar bis Februar 2007 wurde »Die Kennzeichnung der Eingänge in die Kunstzone 798 Beijing« vom 798 Office zur öffentlichen Ausschreibung ausgegeben. Die Kennzeichnungen an den beiden Westtoren und am Südtor sind das Ergebnis von Entwürfen, die damals die Ausschreibung gewonnen haben.

**Abb. 53**

Links: Hinweisschild der Kunstzone; rechts: Straßenszene im Jahr 2010. Foto: Ma Jun.

**Abb. 54**

Straßenszene, Ecke Café, 2012. Foto: Gongchangshuimugong.

Parkbänke, kleine Parkplätze, Schaufenster, Plakatflächen, Übersichtskarten, Hinweisschilder und die Beleuchtung verstärkt. Durch Hinweisschilder konnte der Besucher in jeden beliebigen Pfad einbiegen, um ein Atelier, eine Galerie oder ein Geschäft zu finden, wie unauffällig es auch sein mochte. Daran konnte man erkennen, dass die Umgestaltung der Straßen in den Jahren 2006 und 2007 nicht dazu diente, dass der Besucher sich schnell bewege, sondern dass der Konsument sich hier wohl fühle. Als ich im Jahr 2010 und 2011 die Kunstzone 798 zuletzt besuchte, waren entlang der Straßen deutlich mehr Restaurants, Bars, Souvenir- und Kunsthandwerksläden sowie Geschäfte, die im Freien ihre Waren anboten, zu finden, sodass kleinere Galerien in diesem Gewimmel verschwanden und nur mit Mühe aufzufinden waren (vgl. Abb. 53, 54). Der gesamte Eindruck war, das Gelände bestünde aus mehreren von Fußgängerzonen geflochtenen Megamalls und wäre ein Ort des Konsums des Post-Danwei-Zeitalters geworden.

Trotz der materiellen Veränderung war die nach innen gerichtete Offenheit weiterhin die wichtigste Eigenschaft dieses Raumes. Wie im 2. Kapitel erwähnt, wurden bei der Sanierung der Bauten im großen Ausmaß Glas und Stahl eingesetzt. Zudem wurden die Türen immer geöffnet, bei manchen waren die Türen sogar ganz abgeschafft, sodass nicht nur die Innen-



Abb. 55

Links: Straßenansicht der Glas-Stahl-Konstruktion der Bauten in der Kunstzone (The High Place der Brüder Gao). Foto: ivsky.com; rechts: Raumgestaltung des 798 Time Space. Quelle: watchprosite.com.

und Außenansichten sich gegenseitig durchdrangen, sondern sich auch mit der Straßenansicht vereinigten. Bei The High Place von den Brüdern Gao wurde auf dem ursprünglichen Bau ein verglastes Freiluft-Café eingerichtet, das sich bis zwischen die Straßenbäume streckte (Abb. 55, links). Auch At Café und Time Zone 8 hatten ihren Geschäftsbereich nach außen erweitert, wobei das Erstere mit seinen Stühlen und Tischen den kleinen Platz der Teilzone E ganz in Anspruch nahm. Viele Straßenecken und Innenhöfe erinnerten mich an den offenen Hof am südlichen Ende des Durchgangs durch die »Da Yaolu« der Fabrik 798 zwischen dem BTAP und dem Atelier Huang Ruis, versehen mit Treppen, Steinstühlen und Grünfläche, auf denen sich die Besucher ausruhen konnten. Der offene Hof war bis zum Jahr 2007, in dem er wieder geschlossen wurde, faktisch das Treff- und Informationszentrum der Kunstzone 798 und auch der beliebteste Ort für Freiluft-Kunstveranstaltungen wie Live-Performances und Lesungen.<sup>23</sup>

Innerhalb der Bauten wurden die Trennwände, Holzbalken und Zwischendecken zum größten Teil demontiert, die Stützbalken und Bauteile präsentierten sich nackt, sodass die großen Räume einen besonders leeren und weiten Eindruck machten. Ein typisches Beispiel dafür war das 798 Time Space: Der Raum mit einer Grundfläche von über 1000 Quadratmetern war innen bis zu acht Meter hoch, ausgestattet nur mit einer durch Glaswände abgetrennten Bürofläche um die Ecke und den zum Kreis aufgestellten weichen Bänken in der Mitte der Halle. Außerdem wurden üblicherweise Maschinen, Rohrleitungen und außer Betrieb genommene Schienen beibehalten; manche alte Anlagen bekamen neue Funktionen als Tische, Träger oder Trennwände, andere wurden in Glas oder andere durchsichtige Stoffe eingehüllt und beleuchtet und dienten so als Raumdekorationen. Eine andere übliche Verfahrensweise war, Zwischendecken in den großen Räumen zu ziehen, um daraus zwei Stockwerke zu machen, und

<sup>23</sup> Vgl. Huang Rui (2008), S. 6.

auf jedem Stockwerk wieder Trennwände einzusetzen, um verschiedene Räume für Arbeit und Alltagsleben zu schaffen. Die Bar Vibes machte aus ihrem Raum sogar drei Stockwerke als Geschäftsräume. Da diese Art Raumentrennung meistens offen oder halb offen war, verblieben die Präsentation der Kunstwerke, die Arbeit und das Alltagsleben des Besitzers praktisch im selben Raum (vgl. Abb. 43, 44, 55 rechts). Der Tür kam hier eine symbolische Bedeutung zu. Vielerorts war sie kaum vorhanden. Zudem wurden großflächige Fenster und eine nach außen sich ausdehnende Struktur verwendet, so schien die Intimität eines Raumes ganz bewusst aufgehoben zu sein.<sup>24</sup>

Diese Art der Raumgestaltung entspricht, wie im zweiten Kapitel bereits erwähnt, der internationalen Trendmode Loft – die Einheit von Arbeit und Leben im eigenen Zuhause durch Umnutzung von Industrieräumen. In der Kunstzone 798 hat der Fotograf Zhu Yan diesen Lifestyle dokumentiert. In seinem Fotoband 798 wurde die früheste chinesische Version dieser Strömung festgehalten (Abb. 43, 44, 55 rechts).<sup>25</sup> In einem städtischen Raum, der sich durch geschlossene Hofmauern auszeichnet, schien dieser Lifestyle mit seiner Raumgestaltung nicht nur alternativ zu sein, sondern auch sehr rebellisch. Genau in diesem Sinne wurde der Kunstzone 798 unzählig Male sowohl eine ästhetisch-avantgardistische als auch eine politisch-umstürzlerische Bedeutung zugesprochen. Sie wurde nämlich als Symbol einer Zukunft der Freiheit und Offenheit angesehen. Doch man sollte nicht vergessen, dass das Alternative der Kunstzone 798 unter dem Schutz einer Hofmauer steht, anders ausgedrückt, ihre Rebellion hat die Grenze der Hofmauer nie überschritten. Außerdem ist diese Einheit von Arbeit und Leben für die Kunstzone 798 als ehemaliger Danwei-Raum nichts Fremdes. Dabei handelt es sich um nichts anderes als um eine Neukombination von Produktion und Reproduktion des Raumes in seinem Post-Danwei-Zeitalter (vgl. dazu 1. Kapitel). Der einzige Unterschied besteht darin, dass der Raum keine konkreten Industriewaren mehr produziert, sondern vielmehr der Raum selbst zur produzierenden Ware geworden ist. Hatte die Kunstzone 798 eine umstürzlerische Bedeutung inne, dann vor allem in dem Sinne, dass das typische Modell des Konsums an Raum des kapitalistischen postindustriellen Zeitalters in die postsozialistische Raumpraxis eingeführt wurde – das Recycling der Industrieräume wurde zum Raumkonsum. Anders gesagt, die postsozialistische Raumpraxis wurde erst dadurch ermöglicht, dass die sozialistische Ideologie, die räumliche Einheit von Produktion und Reproduktion, mit dem

---

24 Was hier wiedergegeben wird, ist im Grunde ein persönlicher Eindruck des Verfassers von seinem Besuch 2008. Seit 2010 wurden viele Räume getrennt und vermietet. Mieter von kleinen Räumen (kleine Geschäfte und Firmen) bilden nun die Mehrheit. Damit wird dieser Charakter der Räume in 798 allmählich zurückgedrängt.

25 Siehe Zhu Yan, S. 12–53.

Raumkonsum des späten Kapitalismus organisch verbunden und diese Verbindung marktwirtschaftlich zur Entfaltung gebracht wurde.

## 2 DAS RAUMMODELL DES RECYCLINGS

### 2.1 DIE BEWAHRUNG DURCH RECYCLING

Die Entwicklung einer künstlerischen Raumpraxis aus einem Industrieraum, der Kunstzone, war allerdings nicht zeitgemäß. Das Grundmodell des Städtebaus seit den Achtzigerjahren in China ist komplettes Abreißen und Neubau. In der Frühphase der marktwirtschaftlichen Reform zeigt sich das Raum-Kapital im Wesentlichen in der städtischen Bodenfläche, deren Nutzung ihre Besitzer – die Regierungen – durch Städteplanung bestimmt haben. Die Bauten auf dem Boden haben vergleichsweise wenig Wert für sie, um sie zu erhalten, weil sie die sozialistische Vergangenheit der Armut und des Rückstands, die man jetzt dringend loswerden will, verkörpern – wenn die alten Bauten überhaupt einen Sinn haben, liegt der vor allem in ihrer provisorischen Erwirtschaftung, die als Einkommensquelle von Danwei, wie im zweiten Kapitel geschildert, bevorzugt wurde. Erst mit dem Aufkommen von Xintiandi (新天地) in Shanghai, seit dem Ende der Neunzigerjahre, erkannte man, dass alte Bauten enorme kommerzielle Potenziale besitzen.<sup>26</sup> So folgte darauf in chinesischen Städten langsam der erhaltende Umbau von Altbauten, diese waren aber vor allem historisch relevante Bauten, die im Zeitraum der Antike bis zur Moderne, also bis zu den Vierzigerjahren, vor der Gründung der VR China, entstanden waren. Eine große Anzahl von Tempeln, Wohnhäusern historischer Persönlichkeiten und ausländischen Bauten aus der kolonialen Zeit stand bevorzugt in den Plänen der Städte, während die Industriebauten vernachlässigt und vermehrt von Danweis, die in eine Umstrukturierungskrise gerieten, zur vorläufigen Vermietung angeboten wurden.

---

26 Xintiandi war ursprünglich ein Wohnviertel in der Nähe der Huaihai-Road in Shanghai, ausgezeichnet durch den Baustil Shikumen (石库门, Stone Warehouse Gate). Der Bau dieses Viertels begann in den Zwanzigerjahren. Es umfasste eine Fläche von 30.000 Quadratmetern. 1999 fing der amerikanische Architekt Benjamin Wood zusammen mit dem Architekten Shen Guanyang aus Singapur mit der Planung des Umbaus des Viertels an, es ging darum, das Viertel zu einer Zone des Vergnügens, der Freizeit und des Konsums umzubauen. Die erste Etappe der Sanierung war 2001 abgeschlossen (die gesamte Sanierungsarbeit wurde 2007 beendet). Das gesamte Konzept zeigt einen Kontrast von Alt und Neu: Altbau, Neubau und nachgeahmter Altbau wurden dabei kombiniert. Das galt damals als das erfolgreichste Modell der Stadtviertelsanierung in China.



Abb. 56

Cangku (The Loft. New Media Art Space) während der Einzelausstellung Gu Dexings 2001 in Beijing.  
Foto: Lin Tianmiao.

Vor diesem Hintergrund wurde eine Welle der künstlerischen Umnutzung von Industrieräumen ausgelöst. Dabei spielten das Tianzifang (田子坊), Bizart Art Center und der Galerie- und Atelierkomplex entlang des Ufers Suzhouhe in Shanghai eine führende Rolle. Das Chuangku (创库) in Kunming sowie Cangku (藏酷) und der Ocean Art Center in Beijing zählten auch dazu. Zufällig trugen Chuangku und Cangku denselben englischen Namen »Loft« – das importierte Wort, wichtig war den Künstlern jedoch die ursprüngliche chinesische Bedeutung des Wortes: Kreatives- (Chuang-Ku) oder Cooles Depot (Cang-Ku).<sup>27</sup> Wie sich daraus eine Loft-Industrie entwickeln konnte, lässt sich hier am Beispiel von Cangku sehen. Cangku war ursprünglich ein Fabriklagerhaus und befand sich in Sanlitun, dem damals berühmtesten Bar-Viertel Beijings. Ende 1999 mietete es das aus den USA zurückgekehrte Künstlerpaar Wang Gongxin und Lin Tianmiao und machte daraus eine Bar, die gleichzeitig für die Präsentation der Kunstexperimente mit Neuen Medien eingesetzt wurde. Bis 2001 wurde sie »The Loft: New Media Art Space« (LNMAS) genannt und als erster »unabhängiger Kunstraum« in Beijing bekannt (Abb. 56).<sup>28</sup> Interessant war, dass diese künstlerische Umnutzung nicht nur als Erste den Industrieraum mit dem Begriff »Loft« in Verbindung setzte, sondern zugleich ein Geschäftsmodell durch die Kombination von Kunstveranstaltung und Gastronomie lieferte. Das heißt, als das Loft in China eingeführt wurde, galt diese Strömung so-

27 Dieser Art der Namengebung folgte 1999 auch das Chinese Art & Archiv Warehouse (CAAW), auf Chinesisch »yishu wenjian cangku« (艺术文件仓库), also Kunst-Dokument-Depot.

28 Als »unabhängiger Kunstraum« war Cangku damals das wichtigste Schaufenster für die zeitgenössischen Experimente mit der Performance Art und Medienkunst in China. Siehe Wu Meichun /Qiu Zhijie, S. 23–25.

wohl als Lifestyle wie auch als ein völlig neues kommerzielles Entwicklungsmodell, durch Kunst ein Geschäft oder einen Stadtraum zu beleben. Was dieses Verständnis betraf, wurde die Loft-Strömung im Magazin *Le* 2001, als es noch ein kostenloses Werbemagazin über Vergnügungen und Amusements in Beijing war, eindeutig als moderner städtischer Schick definiert und empfohlen. Als kommerzielles Konzept wurde die Loft-Strömung sofort in der Immobilienbranche zur Kenntnis genommen. Eine Reihe von Projekten mit Loft- und Maisonettewohnungen wurde zu dieser Zeit verwirklicht, während das Schlagwort »Arbeit zu Hause« in der Immobilienwerbung an Popularität gewann.<sup>29</sup> Genau zu diesem Zeitpunkt fing die Immobilienbranche an, sich in die Kultur- und Kunstszene einzumischen. Neben der Architektur und dem Landschaftsdesign kamen die sogenannten »Unabhängigen Kunsträume«, »experimentelle Ausstellungen«, private Museen und »Lifestyle-Medien« deshalb zur Hochkonjunktur, weil dahinter mehr oder weniger vor allem Immobilienoperationen standen.

Am Beispiel der bereits erwähnten Kunstzeitschrift »Xin Chao« (新潮, New Wave), die im Juni 2001 in der Kunstzone 798 gegründet wurde, zeigt sich eine typische – wenn auch gescheiterte – trigonale Zusammenarbeit zwischen der Kunst, vor allem der zeitgenössischen Kunst als Trendsetter, und der provisorischen Vermarktungsmaßnahme des Danwei und der Marketingstrategie der Immobilienfirma: Die Zeitschrift übernahm die Standardzeitschriftennummer des in eine finanzielle Krise geratenen allgemeinen Kulturmagazins »Sichuan Huabao« der Stadt Chengdu und hatte eine private Immobilienfirma namens Basis aus Chengdu als Investor. Vonseiten der lokalen Regierung ging es um nichts anderes als um ein Pilotprojekt, durch vorläufige Vermietung von Publikationslizenzen an Künstler das Redaktionsbüro aus der Finanzierungskrise zu holen; und die Immobilienfirma erwartete, durch großzügige Investitionen in Trendsetter-Kultur einerseits ihre Firmenprofis als Pioniere im Immobilien- und Modebereich zu behaupten und andererseits die Gunst der Regierung zu erwerben, um mehr Boden kostengünstig zu bekommen. So finanzierte die Firma die multimedial inszenierte Gründungsfeier der Publikation im Cangku in Sanlitun, der neu entwickelten, schicken Gegend voller Restaurants und Kneipen in der Hauptstadt. Darüber hinaus beauftragte sie den Architekten Yung Ho Chang, den angemieteten Raum im Hof 718, eine Sporthalle mit Basketballplätzen, zum Loft-artigen Bürokomplex umzugestalten. Die Großzügigkeit der Firma lässt sich folgendermaßen begründen: Diese große Feier mit einer publikumswirksamen Performance und die Medienkunst in einem aufstrebenden Nobelgebiet der Hauptstadt, die vom bekannten Architekten entworfene Raumkonstruktion sowie letztlich die von Galionsfiguren

---

29 Typisches Beispiel dafür war das Immobilienprojekt »Soho – Modern City« in Beijing, das 1997 von dem Immobilienmakler Pan Shiyi entwickelt wurde. Das Projekt stand in den zwei aufeinanderfolgenden Jahren 1999 und 2000 auf Platz eins des Immobilienverkaufs Beijings.

der progressiven Kunst herausgegebene Zeitschrift passen gut zu dem frischen Bild der jungen Firma.<sup>30</sup> In der Tat schwand mit der Zeit aber das Interesse der Firma an der langfristigen Finanzierung, und der Publikation mit ihrer »radikal avantgardistischen« Haltung fehlte auch die Nachfrage auf dem Markt.<sup>31</sup>

Vor diesem Hintergrund war es dann kein Zufall, dass seit dem Zeitpunkt zahlreiche Künstler und Kunsteinrichtungen mit Immobilienkapital im Schlepptau in die Kunstzone 798 strömten. Im Vergleich bestanden Cangku, Chuangku oder das Ocean Art Center lediglich aus einfachen Lagerhäusern, die Architektur der Fabrik hatte an sich keine besondere historische Bedeutung. Das Gelände 798 ist hingegen ein unschätzbare Musterbeispiel für sozialistisch-industrielle Raumentwicklung, die eine fünfzigjährige Geschichte hinter sich hat, nicht zuletzt mit der seltenen Bauhaus-Erbenschaft, Ursprung der modernen Architektur. Ohne Zweifel sollte die Kunstzone 798 mit ihrem historisch repräsentativen Industriebau vor dem Abriss geschützt werden, genauso wie das Shikumen in Xintiandi, der innenstädtische Siedlungsbau aus der kolonialen Zeit, der für die moderne chinesische Architektur unter westlich-ausländischem Einfluss steht. Als die »Schutzliste der herausragenden modernen Architektur in Beijing« (die erste Charge) im März 2006 vom Beijing Municipal Institute of City Planning & Design

---

30 Neben Li Xianting, der mit seinen wegweisenden Texten und Ausstellungspraktiken in den Achtziger- und Neunzigerjahren als »Vater der Avantgarde« galt, waren auch der Kunstkritiker Wang Mingxian, der erste Dokumentarfilmemacher Wu Wenguang und der Pionier der Videokunst Qiu Zhijie als Chefredakteure tätig. Die Publikation erwies sich deshalb als Vorreiter in der zunehmenden Radikalisierung des Kunstexperiments seit dem Ende der Neunzigerjahre, die als »Schock der neuen Kunst« von zwei Ausstellungen, »Post-sense Sensibility« (1999) und »Infatuated with Injury« (2000), eingeleitet wurde, weil Li und Qiu selbst Kuratoren der beiden Ausstellungen waren.

31 Trotz ihres großartigen Auftritts musste sich die Zeitschrift von Anfang an mit einer niedrigen Auflage abfinden und bestand folglich nicht einmal ein Jahr. Sie wurde, um mit dem Kunsthistoriker und -kritiker Lü Peng zu sprechen, wie »eine Seifenoper« geführt. Lü Peng zitierte hier Thomas J. Berghuis nach einer chinesischen Übersetzung von Shu Yang wie folgt: »Es sieht so aus, dass sich in China seit den Neunzigerjahren viel geändert hat. Manche Leuten, inklusiv lokaler Künstler, glauben nicht mehr an solche Publikationen, die nichts zum Vergnügen beitragen; oder sie wollen sie zumindest nicht ausschließlich für den ›Schock der neuen Kunst‹ verwenden. Eine Kunstzeitschrift konnte gleichsam wie eine Seifenoper geführt werden.« Zitiert aus Lü Peng (2011), S. 38. In den Fußnoten dieses Textes wird angemerkt, dass das Zitat aus einer chinesischen Übersetzung von Shu Yang mit dem Titel »shi shenme shi dashanzi chengwei ›zhongyao de yishuqu?‹« (Was macht 798 zur wichtigen Kunstzone?) stammt (die Quellenangabe ist die Webseite <http://arts.tom.com>, datiert am 24.6.2004, die leider nicht mehr besteht). Dieses Zitat war aber nicht identisch mit dem Original von Thomas J. Berghuis; vgl. Berghuis, Thomas J., S. 54–55 (chinesisch) und S. 126 (englisch). Dieser Misserfolg, der von manchen als »Misserfolg der Avantgarde« zu Kenntnis genommen wurde, aktivierte die latente Spannung zwischen verschiedenen Kunstkritikern, die darüber diskutierten, ob die avantgardistisch-radikale Haltung der Neunzigerjahre für die breite Öffentlichkeit (synonym für die erwachende Nachfrage nach zeitgenössischer Kunst) des neuen Jahrhunderts noch angemessen war. Auf raffinierte Weise nutzte Lü Peng die Erklärung von Thomas J. Berghuis als Vorwand, um seine eigene Beurteilung zur Geltung zu bringen und die Marktessentiments der Avantgardisten impliziert zu kritisieren.

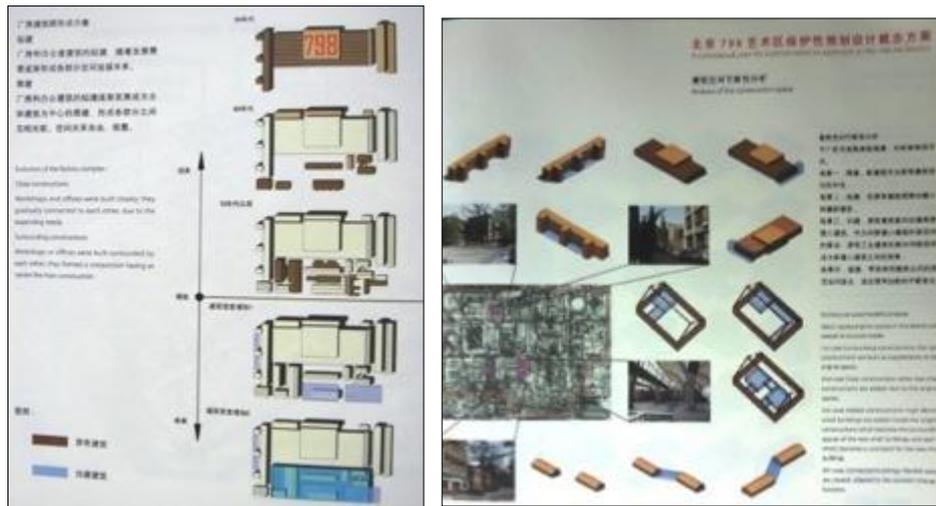


Abb. 57

Vorschläge zur künftigen Raumkonstruktion in der Kunstzone 798. Quelle: Wang Hui, »A conceptual plan for a preservationist approach to the 798 Art District«. In: Huang Rui (2008), S. 192–197.

(BICP) fertiggestellt wurde, auf der auch vier große Werkhallen mit ihrer sägezahnartigen Oberlichtkonstruktion aus der Kunstzone standen, untersuchte der Architekt Wang Hui, einstiger Mitarbeiter des Architekturbüros FCJZ von Yung Ho Chang, die Raumentwicklung des Hofes 718. Er kam zu dem Schluss, dass kein einziger Bau in diesem Viertel seit den Fünfzigerjahren abgerissen wurde, sondern dass vielmehr immer wieder hinzugebaut und erweitert wurde. So ist die gesamte Raumentwicklung durch eine fortwährende Bauverdichtung charakterisiert. Seine Analyse der Raumentwicklung wurde am Beispiel der Fabrik 798 und 706 unternommen, wobei zwei Ausbauarten der Vergangenheit herausgearbeitet wurden: zum einen »tiejian« (贴建), d. h. die alten Zentralbauten wie etwa die Großwerkhalle oder das/die Bürogebäude wurden durch zusätzliche Neubauten als funktionale Ergänzung ständig nach außen erweitert; zum anderen »weijian« (围建), d. h. die Neubauten wurden um die Zentralbauten herum hinzugefügt, damit sich alle Bauten langsam zu einem Komplex miteinander verbanden (vgl. Abb. 57 links).

Aufgrund dieser Raumanalyse klassifizierte Wang Hui alle Bauten nach ihren Bauphasen in vier Kategorien, die unter verschiedene Schutzmaßnahmen gestellt werden sollten, nämlich die Bauten aus den Fünfzigerjahren (Schutzmaßnahmen komplett mitsamt der Umgebung, Renovierung mit originalen Baumaterialien), die aus den Sechziger- und Siebzigerjahren (Schutzmaßnahmen komplett für Architektur, selektiv für ihre Umgebung), die industriellen Folgebauten nach den Siebzigerjahren (Schutzmaßnahme nur für ihre Fassade) und die restlichen Bauten (keine Schutzmaßnahmen, aber Erhalt ihres aktuellen Zustands). Darüber hinaus stellte Wang Hui neben dem Freimachen des Straßennetzes vier architektonische Umgestal-

tungsmodelle für die künftige Raumentwicklung der Kunstzone 798 vor, die im Wesentlichen die vergangenen Ausbauarten fortsetzten (vgl. Abb. 57 rechts): »weijian« (围建, umschließendes Zufügen), »tiejian« (贴建, Ausbauen zur Erweiterung), »jiajian« (加建, Einbauen in die Innenräume) und »jiejian« (接建, Verknüpfen von zwei oder mehr Bauten). Das Raumkonzept Wang Huis zur »Bewahrung und Entwicklung« ging von der Bewahrung aus und legte den Schwerpunkt auf die Rückgewinnung des industriefunktionalen Produktionsraumes der Fünfzigerjahre. Diese Art der Raum-Archäologie wird erst durch das langfristige Beibehalten und Überbauen der sozialistischen Vergangenheit möglich. So konnte die Raumumgestaltung der Kunstzone 798 ein eigenes Muster entwickeln, nämlich die rückwärtsgewandte Umnutzung durch Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes. Dies bezeichne ich hier als die zweite räumliche Eigenschaft der Kunstzone 798: Das Raumrecycling.

Offensichtlich hat dieses Recycling eine materielle und eine symbolische Ebene. Auf der materiellen Ebene zeigt sich das Recycling in der Rückkehr zum räumlichen Funktionalismus sowie dem Erhalt der industriellen Hinterlassenschaft. Die Umgestaltung der Kunstzone seit 2006 begann vor allem mit dem Freimachen von Straßen und Wegen, um das Viertel zum ursprünglichen dezentralen Gitternetz der Verkehrswege mit der viertelinternen guten Erreichbarkeit zurückzuführen. So lässt sich die Offenheit der Raumumgestaltung innerhalb der Kunstzone eng mit der ursprünglich entworfenen Funktionalität des Industrieraumes, die ihrerseits die offenen Straßenzüge des Hofes 718 ermöglicht hatte, in Zusammenhang bringen. Dazu kommt die vielfältige Anwendbarkeit der funktionalistischen Industriebauten selbst, von der die künstlerische Umnutzung erst herrührte: (a) ihre Rahmenstruktur eignet sich zur flexiblen Umgestaltung; (b) die übergroßen Innenräume eignen sich als Werkstätten, Ateliers und Ausstellungsräume für übergroße Kunstwerke (die Großwerkhallen haben beispielsweise eine maximale Höhe von bis zu zwölf Metern); (c) die großen Reihenfenster, besonders die nach Norden gerichteten Fenster, bringen genügend natürliches Licht für eine stabile Beleuchtung in die Innenräume, und die Wände darin können optimal als Ausstellungsflächen genutzt werden; (d) die Ästhetik des funktionalistischen Industriebaus wird häufig von den verwendeten Baumaterialien selbst, wie Ziegelstein, Beton und Stahl, sowie von ihren Konstruktionen direkt bestimmt, sie bedürfen keiner weiteren Dekoration und stoßt sie auch ab. Diese vier Eigenschaften der Industriebauten in der Kunstzone entsprechen den Ansprüchen der Künstler, ihre Mieträume möglichst kostengünstig, einfach, praktisch und dennoch einzigartig umzugestalten. Zumal sie meistens finanziell nicht gut ausgestattet sind und vertraglich nur für kurze Zeit die Räume haben, in denen sie sowohl arbeiten als auch leben wollen. Neben die-



Abb. 58

Rote Parole im At Café. Foto: Huang Rui.

sen Sachgründen treibt die Bauhaus-Ästhetik auch zweifelsohne die breite Loft-Umnutzung in der Kunstzone voran.

Was die industrielle Hinterlassenschaft angeht, gibt es in der Kunstzone 798 neben den oben erwähnten Industrierelikten innerhalb der Bauten noch die draußen – überall im ganzen Hof, die nackten, dicken Rohrleitungen an den Straßen, die Kesselgruppen, diverse Kräne und Schornsteine, die außer Betrieb genommenen Maschinen, Eisentore und sogar die in Arbeitskleidung herumlaufenden Arbeiter. Es gibt nämlich einige Fabrikanlagen, die noch in Betrieb sind und ständig einen industriellen Alltag erzeugen. Besonders zu erwähnen ist die übrig gebliebene Eisenbahnlinie: Sie wurde zum Teil abgebaut, doch im Zeitraum von September bis März ist sie noch für den Kohletransport in Betrieb, während in der übrigen Zeit die Dampflokomotive mit Waggons auf dem Gelände der ehemaligen Fabrik 751 steht. Es war bis 2008, als ich zum ersten Mal da war, noch eine besondere Attraktion für die Besucher, die zu Kunstveranstaltungen am Abend hierhergekommen waren, zu beobachten, wie der industrielle Alltag langsam zum Kulturabend wechselte. Was ihnen das vor Augen führte, war v. a. eine harmonische Koexistenz von zwei einst als Widerspruch definierten Räumen – der ehemalige sozialistische Produktionsraum stand gleichsam in keinem Widerspruch zu einem sich schnell entwickelnden kapitalistischen Konsumraum.<sup>32</sup> Die Umgestaltung der Kunstzone nach 2006 bestätigt insofern diese räumliche Harmonie, als bei beiden Umgestaltungen die Räumlichkeit auf dasselbe Raumkonzept der Fünfzigerjahre, der Gründungszeit der VR China, zurückge-

32 Vgl. Shu Kewen, S. 13; Zhang Lei, S. 53–56. Das Erlebnis wurde einmal als Ausstellungskonzept für »Beijing Afloat« von Huang Rui verwendet. Vgl. dazu Kapitel 2.



Abb. 59

798 Time Space während der Renovierungsphase 2002. Foto: 798 Time Space.

führt wird. D. h., die modernistisch-funktionale Konstruierbarkeit des Produktionsraumes bildet die gemeinsame Grundlage für die beiden Raumentwicklungen, und zwar nicht nur durch die leichte Formbarkeit des Raumes zur Steigerung der Produktivität an sich, sondern auch dadurch, dass, was hier am wichtigsten ist, Produktion und Reproduktion erneut vereinigt werden. Das macht den Raum wieder autark.

Diese Neuvereinigung von Produktion und Reproduktion spiegelt sich auf der symbolischen Ebene des Raumrecyclings wider: das Recycling der sozialistischen Ideologie als eine Art un- beendeter Utopismus, der zwar an sozialer Praxis gescheitert ist, aber kulturell-ästhetisch symbolkräftig und vielversprechend erscheint. Am typischsten sind dabei die genannten »ro- ten Parolen«, die an den Außen- und Innenwänden der Bauten ganz bewusst stehen gelassen wurden, manche mit verblassten Schriftzügen, manche noch gut erhalten (Abb. 17, 58, 59). Sie lauten inhaltlich: »Lang lebe der Vorsitzende Mao, unser großer Führer«, »Dem Volk die- nen, die Produktion steigern, die Revolution vertiefen«, »Die roten Fahnen flattern überall in der Werkstatt, die Qualität der Produkte wird Tag für Tag besser«, »Satelliten steigen ins All dank politischer Zuverlässigkeit und fachmännischen Könnens« und »Lasst die Fabrik eine maoistische Schule werden« usw. Ihre Entstehungszeit deckt fast den gesamten Zeitraum ab, von der Gründung des neuen China über die Epoche der chinesisch-sowjetischen Freund- schaft, den »Großen Sprung nach vorn« und die »Große Kulturrevolution« bis hin zum Re- formbeginn am Ende der Siebzigerjahre.<sup>33</sup> Im 798 Time Space sind beispielsweise zwei au-

33 Manche Forscher teilen die Parolen des neuen China in fünf Kategorien: Aufruf zu politischen Kampagnen, Aufruf zu gesellschaftlichen Bewegungen, Aufruf zum Aufbau im Bereich Wissen- schaft, Erziehung, Kultur und Gesundheit, Aufruf zum wirtschaftlichen Aufbau und zuletzt Mobi-

genfällige Parolen zu sehen: »Lang, lang lebe unser großer Führer, der große Vorsitzende Mao« und »Der Maoismus ist der gegenwärtige Gipfel des Marxismus-Leninismus« (Abb. 59). Beide Parolen bringen den Besucher gleichsam wieder in die fanatische Zeit zurück, in der eine neue Gottheit geschaffen wurde, und verschaffen ihnen das Gefühl, zur falschen Zeit am falschen Ort zu sein.<sup>34</sup> Xu Yong, der Gründer des 798 Time Space, erzählt in einem Interview davon, wie diese Parolen entdeckt und belassen wurden:

[Als wir diese Halle anmieteten], gab es überall Müll, kaputte Maschinen und Werkteile, alles von Öl verschmiert, und keine Fensterscheibe war heil. Diese Parolen waren zunächst nicht sichtbar. Sie waren von Farben und Staub bedeckt. Die heute sichtbaren Parolen aus der Zeit der Großen Kulturrevolution waren das Ergebnis von zwei Wochen Reinigung mit dem Hochdruckreiniger. Richtig, das ist der ursprüngliche Zustand. Die Parolen wurden nach der Kulturrevolution mit Wandfarben mehrfach übertüncht. Was wir jetzt sehen, ist das Original, es hat starke Symbolkraft. [...] Bei der Renovierung haben wir bewusst manche alten Maschinen, Rohrleitungen und alte Parolen so belassen. Einerlei, ob Chinesen oder Ausländer, jeder empfindet hier das Gefühl der Rührung. Was man hier erlebt, ist nicht nur die Gegenwartskunst, sondern auch die chinesische Geschichte [...].<sup>35</sup>

Daraus ist ersichtlich, dass das Beibehalten und das Recyceln von einer Art »Rührung« stammen: Diese ist von persönlichen Geschichtserlebnissen und Wahrnehmungen der aktuellen Kunst untrennbar und wird in diesem Raum gezeigt. Doch solche Parolen gehören dem vergangenen offiziellen Sprachgebrauch an und dienten der Massenmobilisierung zur Realisierung der sozialen und politischen Utopie. Ihr Recycling in der Zeit postsozialistischer Reform, die ebenso von kollektiven Kampagnen eingeleitet wurde, dient natürlich nicht nur dem Erfahren der Kunst oder der Geschichte, sondern vielmehr der erneuten Massenmobilisierung; hin zu einer globalisierten städtischen Konsumkultur, die ausgerechnet durch bewusste Aufnahme und Auflösung der vergangenen Ideologie zugleich entfesselt wurde. Exemplarisch dafür steht die in der Abbildung 54 gezeigte Straßeninstallation in Form eines Straßenschildes, das als Werbeträger eines Cafés fungiert. Darauf wird der maoistische Modellsoldat und die Ikone des Altruismus Lei Feng (1940–1962), der 1963 von Mao Zedong zum »nationalen Vorbild« für die sozialistische Moral »Dem Volk dienen« erklärt wurde, dreimal, jeweils in der Uniform der Volksbefreiungsarmee der Sechzigerjahre und von heute sowie der heutigen

---

lisierung im militärischen Bereich. In der Kunstzone 798 waren Parolen im Bereich Wirtschaftsaufbau während der Kulturrevolution am häufigsten. Vgl. Han Chengpeng, S. 28–30.

34 Diese beiden Parolen sind die typischsten aus der Zeit der Kulturrevolution. Den Ausspruch »Der Maoismus ist der gegenwärtige Gipfel des Marxismus-Leninismus« prägte Kang Sheng (1898–1975) auf der erweiterten Sitzung des Politbüros des ZK im Mai 1966.

35 Interview mit Xu Yong, S. 46.

Volkspolizei porträtiert. Auf den Hinweisschildern steht der Leitslogan »Lei Feng für immer«, mit dem der Mythos Lei Fengs im Zuge des aktuellen Moralappells »Soziale Harmonie« von der KP China zum erneuten Propagandamittel des sozialistischen Kernwertesystems wieder aufbereitet wird.<sup>36</sup> In diesem Sinne besteht ein Zusammenhang zwischen Sozialismus und Spätkapitalismus, wenn man die beiden als aufeinander abgestimmtes und dennoch selbstreferenzielles Bedeutungssystem im Verhältnis von Produktion und Reproduktion, Produkt und seinem Konsum betrachtet.

## 2.2 DER ÄSTHETISCHE RAUM UND DIE »POLIT-SHEER-FORM«

Dieser Zusammenhang zeigt sich in einem mit der postsozialistischen Reform einhergehenden Prozess der Verweltlichung der sozialistischen Ideologie. Es ist nicht zuletzt der Prozess der Profanierung des utopischen Denkens zur emanzipatorischen Sozialisationsfunktion der Kunst, die als Alltagsästhetik der Gegenwart, eingebettet in eine schnell sich entfaltende Konsumwelt, entpolitisiert oder auf einer banalen Ebene repolitisiert wird.<sup>37</sup> Parallel zur Fragmentierung des Danwei-Raumes durch Trennung des Raumes und seiner Funktion ist in den künstlerischen Praktiken des »contemporary« eine damit eingehende Trennung von Form und Inhalt zu beobachten, besonders wenn es um jegliche Post-Ismen-Konstruktionen des Hier

36 Die sozialistische Erziehungskampagne »Vom Genossen Lei Feng lernen« kam 2012 in ihre vierte Phase (nach dem »Großen Sprung nach vorne«, der Großen Kulturrevolution und dem Tiananmen-Massaker). Eine Reihe von offiziellen Bekanntmachungen vom Zentralkomitee der KP China (Oktober 2011, März 2012), der Nationalen Gewerkschaft (Februar 2012) und dem Kommunistischen Jugendverband Chinas (KJVC) (Februar 2012) und dem Parteikomitee der zentralen Ministerien (Februar 2012) riefen landesweit dazu auf, von Lei Feng zu lernen, damit das sozialistische Moralsystem um Kernpunkte wie das »Dem Volk dienen«, den Altruismus und den Kampfgeist herum aufgebaut werde. Vgl. dazu »Zhongyang gunayu shenhua wenhua tizhi gaige ruogan zhongda wenti de jue ding« (Entscheidung über wichtige Fragestellungen zur Vertiefung der Reform des Kultursystems), 18.10.2011; »Gunya shenru kaizhan xue Lei Feng huodong de yijian« (Vorschläge für die Veranstaltung »Von Lei Feng lernen«), 3.2.2012; »Shenru kaizhan xue Lei Feng huodong« (Vertiefung der Veranstaltung »Von Lei Feng lernen«), 21.2.2012; »Gunya zai quanguo qingshaonian zhong shenru kaizhan xue Lei Feng huodong de shishi yijian« (Vorschläge für die Veranstaltung »Von Lei Feng lernen« unter den Jugendlichen), 22.2.2012; »Guanyu shenru kaizhan xue Lei Feng huodong de Tongzhi« (Mitteilung zur Vertiefung der Veranstaltung »Von Lei Feng lernen«), 27.2.2012.

37 Der Sozialismus und der Kommunismus als soziale Utopie waren seit dem Ende der Siebzigerjahre zugrunde gegangen. Parallel dazu war die formalistisch angelegte Kunstströmung »L'art pour l'art« wiederbelebt worden. Mitte der Achtzigerjahre entstand innerhalb der elitären Kunst- und Literaturszene eine Welle von »wenhua re« (文化热, Kulturfieber), die auf der Suche nach kultureller Aufklärung durch Einführung des sogenannten Humanismus und Konstruktion der »Ästhetischen Moderne« gegenüber der »Sozialen Moderne« war. Damals reflektierten die kulturkritischen Eliten über die hundertjährige Modernisierungsgeschichte Chinas: Die chinesische moderne Kultur sei deshalb unterentwickelt, weil sie wegen ihrer »instrumental rationality«, d. h. weil sie im Dienst der modernen Staatenbildung und der sozialen Modernisierung stand, keinen autonomen Stellenwert etabliert hatte. Das war, Wang Jing zufolge, ein Enthusiasmus um »aesthetic utopia out of the imaginary bankruptcy of the social utopia«. Vgl. dazu Wang Jing (1996), S. 117 ff.



Abb. 60

Die Ausstellung »Polit-Sheer-Form« im Jahr 2007. Foto: Beijing Commune.

und Jetzt über die Rückbesinnung auf die Vergangenheit geht. Daher definierte die Ausstellung »only one wall« 2005 im Beijing Commune diese sinnentleerte zeitgenössische Ästhetik als »Polit-Sheer-Form«:

Polit-sheer-form does away with the political core and content; it is a kind of mobilization, a kind of mood, a perfect form that does not harm the practice. At the same time this practice is a sort of fictitious practice. It has already lost the fighting spirit of practice, letting it become sheer form. [...] As for real society's practice, it is just a kind of political attitude. In contrast with the interactive qualities of popular culture and art, polit-sheer-form is a kind of concession. Polit-sheer-form takes interest in the historical decline. Polit-sheer-form itself is born of this sort of decline. Just as the contents of history are emptied, the polit-sheer-form begins to become active, to develop and expand. As for the problem of historical legacy, many people claim they want to get to its essential contents, but the polit-sheer-form places importance instead in the void historical forms. What the polit-sheer-form obtains its knowledge of the state of historical decline. From the practices of socialism and the process of its shift we see this sort of political sheer form, which seems to be showing us a different sort of attitude towards global culture, and we bring up the idea again that what socialism aspires to is not the restoration in today's society of those failed practices, but the maintenance of a visual space and an attitude of positive thinking that keeps the world in mind. For us, socialism is not any longer a sort of social practice, but is instead the memories, the legacy and the experiences that we are unable to experience again in the contemporary world.<sup>38</sup>

38 Zitiert aus *beijingcommune.com*. URL: <http://www.beijingcommune.com/EnExhibitionPreface.aspx?ID=39> (aufgerufen am 6.9.2011).

Die erste Ausstellung aus dem Jahr 2005 zeigte nur eine blau getünchte Wand im leer geräumten Galerieraum. Wie die Leitworte der Ausstellung auf den Punkt bringen, ist die Hinterlassenschaft des Sozialismus »a visual space and an attitude of positive thinking that keeps the world in mind«. Ein Positivismus, der an eine zukunftsweisende globale Kultur glaubt, die eine lokal unabhängige Kreativität in der Form sich freischwimmen lässt. Da die Form tendenziell von ihrem Inhalt und ihrer Praxis getrennt ist, erweist sie sich zunehmend als Banalität des Konsumalltags der Gegenwart, und so thematisierte die Folgeausstellung »Polit-Sheer-Form« 2007 das Verhältnis zwischen Individualismus und Kollektivismus im postsozialistischen China wie folgt:

We soon realized that »being together« should or was becoming our way of life. »I« and »we« become more and more intertwined, but not within the context of some religion or ideology, but in eating, drinking, and playing. [...] »Being together« has already become our form and »eating, drinking, and playing« has become our content. We suddenly discover that this is a form of society.<sup>39</sup>

Diese »form of society« besteht nur noch im und durch das Konsumleben der Einzelnen. Die Ausstellung stellte daher Bilder von fünf beteiligten Künstlern (Hong Hao, Xiao Yu, Liu Jianhua, Song Dong und auch dem Kurator Leng Lin) aus, die ihr alltägliches Leben und gemeinsame Treffen dokumentierten. Gemeinsam war ihnen der formalistische Rückgriff auf ehemalige politische Propagandabilder (Abb. 60), d. h., der autoritäre Sprachgebrauch durch die Berufung auf die Massen ist doch noch keine Vergangenheit. Im Gegenteil. Er bekommt auf der persönlichen und verweltlichten Ebene neue Lebenskraft.

Schon am Anfang der Neunzigerjahre wurde die Mao-Verehrung ein Phänomen der Popkultur auf dem chinesischen Festland. Damals begann der Massenkonsum der ideologischen Symbole aus der Kulturrevolution und anderen politischen Bewegungen der Vergangenheit.<sup>40</sup> Das gesellschaftliche Zwitterstadium zwischen proletarischer Vergangenheit und Aufbruch in den Kapitalismus spiegelten die Künstler seit den Neunzigerjahren wider; zum Beispiel indem sie beim Pop-Stil auf Sozialistischen Realismus und seine kantigen Propagandabilder zurückgriffen und Marken- oder Dollarzeichen zusammen mit Symbolen und Helden des Sozialismus auf die Leinwand brachten. Bei einigen – vornehmlich im Westen – kam das durchaus gut an, beinhaltete es doch den Ruch der Systemkritik. Bei anderen im Inland kam das ebenfalls gut an, denn es ging um »Ostalgie«, die Sehnsucht nach verlorenen Lebensformen und Leiden-

---

39 Zitiert aus *beijingcommune.com*. URL: <http://www.beijingcommune.com/EnExhibitionPreface.aspx?ID=45> (aufgerufen am 6.9.2011).

40 Vgl. Wang Jing (2001).

**Abb. 61**

Links: Sui Jianguo: *The legacy Mantel*, 1997–2003; rechts: Liu Ruowang: *Die Gruppenstatuen von Bauern aus Shanbei*, 2007.

**Abb. 62**

Links: Wang Guangyi: *Materialist*, Nr. 4, 2002–06; rechts: Wang Guangyi: *Die Eisenfaust*, 2006.

schaften im einstigen sozialistischen China, »that we are unable to experience again in the contemporary world«.

Genau zum Zeitpunkt dieser Wende zur kulturellen Kreativindustrie wurde die Kunstzone 798 zur Präsentationszentrale dieser populären Strömung, deren wesentliche Träger neben den roten Parolen vor allem die massenhaft auftretenden Pop-Skulpturen im Freien sowie die Graffiti auf den Außenwänden der Gebäude sind. Sie wurden vor den Olympischen Spielen 2008 angefertigt und ausgestellt und prägen die Straßenszenen der Kunstzone noch 2012. Die riesenhaften Mao-Anzüge von Sui Jianguo werden z. B. vom 798 Office als »die zur Vergangenheit gewordene Mode« interpretiert (Abb. 61 links); die große Eisenfaust (Abb. 62 rechts) und die Arbeitergestalt mit Faust und Pinsel von Wang Guangyi (Abb. 62 links) besagen: »Wir Arbeiter sind machtvoll«; die Köpfe entlang der Straßen der Kunstzone, die Bauern darstellen, die aus der Gegend Shanbei (Nordteil der Provinz Shaanxi, heiliger Ort der chinesischen Revolution) kommen, erinnern laut 798 Office an einstige Standarddarstellungen heldenhafter Bauern des Sozialismus (Abb. 61 rechts). Dazu kommen in der »Zusammenstellung von Texten für touristische Führungen« des 798 Offices noch weitere Skulpturen, die neben den »historischen Belehrungen« auch auf traditionelle Weise den Touristen Glückwünsche entgegenbringen sollen. Der Glatzenträger mit dem glänzenden Mao-Anzug, der lachend Geldscheine



Abb. 63

Links: Ren Hongwei, *Shisan Yi* (1,3 Milliarden), 2007; rechts: Zheng Yukui, *He Xie* (Die Harmonie), 2007.

zählt, wird als glückbringender »lachender Buddha« interpretiert – die Botschaft heißt dabei »qiantu wuliang« (钱途无量, die Zukunft, sich zu bereichern, ist unbegrenzt) (Abb. 63 links).<sup>41</sup> Ebenso werden die vier übereinanderliegenden, lachenden Figürchen (vier Arhat-Figuren) in Analogie zu den Maskottchen der Olympischen Sommerspiele 2008 in Beijing vorgestellt, also zu den fünf »fuwa« (福娃, Kinder des Glücks), die einen Satz zusammensetzen: Beijing heißt Dich willkommen (Abb. 63 rechts).<sup>42</sup>

Zwischen 2009 und 2012, als ich die Kunstzone besuchte, waren noch weitere im Freien ausgestellte Skulpturen zu sehen. Sie standen entweder als Werbeträger vor den Laden- und Galerieeingängen, oder es handelte sich um verbliebene Exponate der 798 Biennale oder irgendeiner Ausstellung, die dem Hof für kurze Zeit oder auf Dauer überlassen wurden (Abb. 64). Inzwischen kündigte das 798 Office an, dass einige der alten Skulpturen (besonders diejenigen, die auf den Abbildungen 61 und 62 zu sehen sind) ausgewechselt werden sollten, damit die Kunstzone ein »zeitgemäßes«, frisches Bild bekommt. Es mag sein, dass die Funktion der »historischen Belehrung« durch Kunst langsam in den Hintergrund tritt und stattdessen die Rolle der Kunstzone als »professionelles« Präsentations- und Verkaufszentrum der zeitgenössischen Kunst in China noch verstärkt werden soll. Das scheint Konsens zu sein, denn wie

41 Vgl. dazu »Zusammenstellung von Texten für touristische Führungen in der Kunstzone 798«, 798 Office, 2007, S. 24.

42 Ebd., S. 26.



Abb. 64

Schnappschüsse von öffentlichen Skulpturen in der Kunstzone 798 zwischen 2009 und 2012. Foto: Wang Jianjiang und Mugong xiao Zuofang.

manche Forscher behaupten, haben die Pop-Skulpturen der Kunstzone, im Vergleich zu Themenparks und Skulpturen auf öffentlichen Plätzen in chinesischen Städten, weder die Aufgabe, den offiziellen Sprachgebrauch eines angeblichen glorreichen Zeitalters zu versinnbildlichen (etwa Aufschwung, Zukunftsvertrauen oder Kampfgeist usw.), noch die Funktion, eine Stadt zu symbolisieren (etwa die Stadt des Sports und der Stahlindustrie oder das Land des Obstes) oder die zeitgemäße Ästhetik zu verkörpern (etwa in Form von Kugeln, Bündeln von Stahlröhren oder großen Dachziegeln etc.) – sie machen vielmehr einen alltäglichen und ver-

trauten Eindruck.<sup>43</sup> Allerdings verbinden diese Skulpturen wie die hier überall zu sehenden roten Parolen nicht nur ideologisch die Vergangenheit und die Gegenwart des Landes, sondern führen diese Ideologien selbst als »sheer-Forms« auch dem Raumrecycling zu und werden auf diese Weise zum wichtigen Bestandteil der aktuellen Raumpraxis und ihres Konsums.

Das frische Bild der Kunstzone entsteht also nicht mehr nur dadurch, wie die alten industriellen und revolutionären Elemente dazu recycelt werden, dem kollektiven Gedächtnis des chinesischen Volkes nachzuhelfen, sondern auch in der Art und Weise, wie sie, materiell, technisch und gestalterisch verfeinert, in massenästhetische Konsumgüter umgewandelt werden. Noch wichtiger ist, dass die eigensinnige Widerspenstigkeit künstlerischer Avantgarde auch dem Raumrecycling zugeführt und von ihrer Formensprache her wiederaufbereitet und systemkompatibel gemacht wird. Sozialistische Industrie und Revolution sind bereits beim »Polit-Pop« der Gegenstand künstlerischer Bewältigung – sie sind »fester Bestandteil unseres Eigenen, das wir eigentlich unbedingt loswerden wollen.«<sup>44</sup> Da diese künstlerische Vergangenheitsbewältigung in den Neunzigerjahren mit der massenkulturellen Mao-Verehrung einherging, fließt sie heutzutage ohne Weiteres in die kreativindustrielle Massenproduktion ein und stellt eine musterhafte Recyclingökonomie dar, in der alles, was als sinnenleerte, aber »professionelle« bzw. »pure« Kunstform auftritt, dem postsozialistischen Laboratorium der »sozialen Harmonie« zugeführt und an ihrer Funktion und ihrem Marktgewinn gemessen wird. Nicht zuletzt findet das Polit-Pop heutzutage keine rege Nachfrage mehr im internationalen Kunstmarkt, so kann man diese hier dominierenden Pop-Skulpturen, roten Parolen und revolutionären Vokabeln nicht lediglich auf eine Vermarktungsstrategie reduzieren. In der Tat spiegelt sich in ihnen die Gratwanderung der zeitgenössischen Künstler in China wider: Durch die Bewunderung der Symbolkräfte der »pure« Formen drängen sich die Künstler auf ausgetrampelten Pfaden Weg zusammen und irren sozusagen ziellos umher. Vergleicht man die Abbildungen 63, 64 und 65, erkennt man eine typisierte Physiognomik, die den sonst wohlgesetzten Formgebungen eine zusätzliche und mehr oder weniger beunruhigende Anspielung hinzufügt: Die aus der Kunstgeschichte zitierten Glatzköpfe mit verschiedenen Grimassen, die die Affektivität der chinesischen Avantgardisten zu den Zeitgeschehnissen der Achtziger- (Abb. 65 rechts) und Neunzigerjahre (Abb. 65 links) versinnbildlichten, haben sich hier überall auf besonders manierierte und theatralische Weise in Szene gesetzt (vgl. Abb. 63, 64). Durch solch zweckentfremdete Zitate in der Massenproduktion gehen die Sinnbezüge dieser Symbolformen tendenziell verloren. Was am Ende übrig bleibt, ist nichts anderes als

---

43 Vgl. Li Gongming (2006), S. 75–78.

44 Zitiert aus Yan Jun.



Links: Fang Lijun, *Yawning Man. No 2*. Öl auf Leinwand, 1993; rechts: Geng Jianyi, *The Second State*, 130 x 196 cm, Öl auf Leinwand, 1987. **Abb. 65**

ein publikumswirksamer Mode-Chic, der zwar nicht mit der Mainstreamästhetik konform geht, wie bei den Standardbildern Lei Fengs in Abbildung 54 deutlich wird, doch in der Recyclingökonomie mit allen möglichen »sheer-forms« an sich kompatibel ist.

Man kann auch sagen, dass mit der Legitimierung der Kunstzone nun eine systematische Vereinnahmung von Fremdkörpern in Gang kommt, vor allem in der Erwartung, dass sie als Antigene die Bildung von Antikörpern gegen sich selbst bewirken und damit eine adaptive Immunreaktion des Systems hervorrufen können. Das zeigt sich beispielsweise auch in der Tolerierung von verschiedenartigen Graffiti in der Kunstzone 798 – insbesondere derjenigen, die von Mietern selbst auf die Fassade ihres Mietraumes (meistens als Signum oder als Hinweis im Eingangsbereich) angebracht werden –, während die Regierung sich gleichzeitig gegen die »negative Energie« der Graffiti eingesetzt hat. Wie erwähnt, hatte 2006 das 798 Office die Massenveranstaltung »Graffiti für alle« organisiert und dafür eine 300 Meter lange Graffiti-Wand errichtet. Die Abbildung 67 (links) zeigt einen Ausschnitt dieser Wand: Ein kleines Mädchen legt das Gelübde ab, sich eines Tags seinen Traum zu erfüllen – »Wer sich hier aufhält und das Bild genießt, hat Sonne im Herz, Wärme und Fantasie«, so der Text für touristische Führungen des 798 Office.<sup>45</sup> Das 798 Office hat eine Reihe von »künstlerisch anspruchsvollen« Beispielen dafür ausgewählt, um die »positive Energie« des Graffiti als legitimierte Kunstform (öffentliche Wandmalerei) zu propagieren. So zeigt die Abbildung 67 rechts »eine frische futuristische Welt, ein blaues Märchenland«,<sup>46</sup> die Abbildung 68 rechts »die flotten, liebenswerten Cartoonfiguren, die wie Torwächter auf beiden Seiten des Ein-

45 »Zusammenstellung von Texten für touristische Führungen in der Kunstzone 798«, 798 Office, 2007, S. 20.

46 Ebd.



Abb. 66

Zhang Dali, *Dialogue*, Graffiti, 1999.

gangs stehen«,<sup>47</sup> und die links »eine interessante Kombination von Schriftzügen und einer übergroße Menschenfigur«, deren Bravo-Geste »uns voranzuschreiten ermutigt«.<sup>48</sup>

Zweifelsohne gehen die Graffiti in der Kunstzone 798 auf die Straßenkunst der »Mangliu-Künstler« in den Neunzigerjahren zurück. Im Unterschied zur legitimierten Kunst im öffentlichen Raum, die offiziell beauftragt wurde, bestand die damalige Straßenkunst hauptsächlich aus der improvisierten, körperlich belastenden Performance im privaten und öffentlichen Raum, aber auch aus Stencil, Sticker, Plakatierung, Adbusting und Installation etc., die aber meistens als Teil ihrer performativen und konzeptuellen Arbeiten angesehen wurden (vgl. Abb. 23). Da diese Präsentationen/Aktionen ortsspezifisch und vorübergehend durchgeführt wurden und anfänglich nur dem künstlerischen Austausch eines engen Freundeskreises dienten, kam die Frage, ob die Arbeiten dauerhaft dort verbleiben sollten, den Künstlern eigentlich nicht in den Sinn, denn sie verstanden sich als Avantgardisten – ihrer systemexternen, aber elitären Position entsprechend. So wurden ihre Arbeiten üblicherweise fotografisch dokumentiert, und die Orte, die sie bewusst ausgewählt hatten, waren oft die durch Reform- und Urbanisierungsprozesse entstandenen »Nicht-Orte«, die sowieso nicht auf Dauer existieren konnten. Im Lauf der Neunzigerjahre, als solche Arbeiten zunehmend in Massenmedien zur öffentlichen Diskussion gebracht wurden, kamen die »freien Künstler« erst darauf, die Interaktivität ihrer Kunstpraktiken in der Massenkommunikation zu entfalten. Indessen wurden ihre formalistischen Ansätze (z. B. neue Medien, Materialien sowie ihre spezifische Formensprache und Vorgehensweise, die dem chinesischen Publikum fremd waren), die also ihre kritische Negation der oder eine virtuelle Loslösung von etablierten Ideologien verkörperten, als Werkzeuge

47 Ebd., S. 21.

48 Ebd.



Abb. 67

Links: Ausschnitt der Graffiti-Wand der Kunstzone 798; rechts: Graffiti im Eingangsbereich des Studios von Lan Yuyuan. Quelle: 798 Office.



Abb. 68

Graffiti in der Kunstzone 798. Quelle: 798 Office.

ihrer sozialen Interaktion bzw. Intervention eingesetzt, was jedoch konsequenterweise Unverständnis und sogar moralische Antipathie in der Öffentlichkeit ausgelöst hat.

Als Zhang Dali, ehemaliger »Mangliu-Künstler«, Mitte der Neunzigerjahre nach seiner kurzen Auswanderung wieder in Beijing war, trieb er sich als Sprayer in den niedergerissenen Häusern und Trümmern der Stadt herum. Die Beijinger Stadtbewohner betrachteten seine öffentliche Schmiererei mit Argwohn, während sie von pro-avantgardistischen Journalisten zur emanzipatorischen Kunstform erklärt wurden.<sup>49</sup> Die Abbildung 66 zeigt das erste Graffito in der Kunstzone 798, das 1999 von Zhang Dali heimlich auf einer Wand angebracht wurde (die Wand wurde vor den Olympischen Sommerspielen 2008 abgerissen). Es trägt, wie seine anderen Graffiti, den Titel »Dialog« und besteht nur aus einem einfachen Umriss eines Glatzkopfs im Profil, dessen Mund vor Erstaunen geöffnet ist, und seiner Signatur »AK-47«, die unmittelbar an den Graffiti-Pionier »Taki183« erinnert. Es handelt sich hier um einen affektiven Kommentar zu den atemberaubenden Veränderungen des urbanen Raumes im Zuge des offiziell eingeleiteten flächendeckenden Chaiqian-Prozesses, was von internationalen Medien als

49 Auf den ersten Medienbericht von Yang Fudong und Jiang Zhi (siehe Yang Fudong/Jiang Zhi, S. 24) folgte zwischen 1997 und 1998 eine Reihe von Berichten, die eine öffentliche Diskussion darüber einleiteten. Vgl. Li Jianzhong, S. 7; Yu Zhong, S. 1; Hang Cheng (a), S. 1; Hang Cheng (b), S. 8; Jiang Tao, S. 1.

»artistic protest« wahrgenommen wurde.<sup>50</sup> Das affektive Signal kommt zusätzlich darin zum Ausdruck, dass er später immer mit einem Hammer unterwegs war, um seine Glatzkopf-Silhouette noch bis auf der Rückseite der Wand einzuschlagen. Aus einem sogenannten »Mangliu-Temperament« heraus entwickelte der Künstler nämlich sein eigenes Graffiti-Verfahren: Durch seine schwere körperliche Arbeit mit »blinder« Zerstörungswut fügt er dem heimlichen und flüchtigen Graffiti-Writing einen performativen Zug hinzu, womit sein »illegaler« und jener »legale« Vandalismus (Chaiqian-Prozess) unmittelbar in Kontrast zueinander gestellt werden. Vergleicht man seine Graffiti mit denen auf der Abbildung 68, die heute als legitimierte Kunst im öffentlichen Raum eine touristische Attraktion der Kunstzone 798 darstellen, bleibt der Glatzkopf zwar noch ein beliebtes Motiv, doch seine affektive Botschaft, die Kritik an der Regierungsgewalt, wird von den bunten und affirmativen Style-Zeichnungen und ihrer verfeinerten Formensprache mit überreichen Metaphern und Anspielungen überflutet und verdrängt.

---

50 Zitiert nach: Fathers, Frankie, S. 40–41. Vgl. Ishikawa, Iku, S. 140–144; Zimmer, William, S. 24; Colman, Julia, S. 10; Stuart, Lyn, S. 4–5; Schepp, Matthias, S. 124.

Schluss

DAS 798 ALS HETEROTOPIE?

## PROLOG

Wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.<sup>1</sup>

Wie im ersten Kapitel analysiert, ist die sozialistisch-industrielle Urbanisierung in den Fünfzigerjahren ein reines Produkt der Politik. Im Gegensatz dazu erfolgt die atemberaubende Umgestaltung des städtischen Raums seit den Neunzigerjahren in erster Linie durch die Verhandlung zwischen Lokalregierungen und ihren Marktvertretungen (Danwei und Staatsunternehmen). Es sind zwei vorherrschende Raumpraxisformen zu beobachten, zum einen der von Regierungen geleitete Chaiqian-Prozess u. a. durch Raumaustausch, um städtische Räume flächendeckend und möglichst schnell zur Vermarktung bereitzustellen; zum anderen die von den Marktvertretungen der Regierungen durchgeführte Raumvermarktung bzw. -vermietung an dritte, meistens private Unternehmen und Immobilienhändler, die auch an behördlichen Ausschreibungswettbewerben teilnehmen und damit für ihre Marktanteile kämpfen. Im zweiten Kapitel wurden die beiden Raumpraktiken als Ergebnisse einer komplexen Macht-Markt-Verhandlung beschrieben, die die gesamte (Eigentums-)Reform seit den Achtzigerjahren zur Folge hat. Die umfassende Zuständigkeit der Regierung wird dabei tendenziell durch Übertragung ihres Verwaltungs- und Nutzungsrechts über das Staatseigentum bis auf lokale und einzelne Danweis bzw. Staatsunternehmen abgebaut. Die Staatsmacht tritt damit prinzipiell zurück. Sie mischt sich nämlich nicht mehr in einzelne Marktangelegenheiten ein, sondern versucht diese durch Politik und Planung auf der Makroebene zu regulieren. Die Stadtplanung gibt z. B. jedem betroffenen urbanen Raum seine Zweckbestimmung. Konkrete Beispiele dafür sind in Beijing die inzwischen schnell verbreiteten Raummodelle wie die »Wirtschafts-sonderzone«, der »Zhongguancun Hightech-Park« und auch die »Elektronik-Stadt«, die als Top-down-Planungen dazu dienen, entwicklungspolitisch beispielhaft die marktwirtschaftliche Erschließung der unter Staatseigentum stehenden städtischen Räume voranzutreiben.

Bei der »Elektronik-Stadt« und ihrer frühen Entwicklung ist zu sehen, dass das Marktinteresse der Seven-Star-Gruppe als Marktvertretung der Regierung im Vordergrund steht, während die Rauminteressen der ehemaligen Raumnutzer bzw. Hofarbeiter vernachlässigt werden. Die

---

1 Foucault, Michel (1993), S. 39.

meisten Hofarbeiter wurden entlassen, um den neuen Raumnutzern (den privaten Unternehmen und Personen als Raummietern) Platz zu machen. Der ehemalige Danwei-Raum wird unter dem Zusammenspiel dieser beiden Raumpraktiken räumlich fragmentiert und Ende der Neunzigerjahre beinahe zu einem »Nicht-Ort«, der seine einstige Funktion zur sozialistischen Sozialisation verliert. In diesem Übergangsraum taucht das widersprüchliche Rauminteresse zwischen der Seven-Star-Gruppe als Raumverwalter und dem Mieterkollektiv, das in der Mehrheit aus »freien Künstlern« besteht, auf, und damit bildet sich ein Konfliktfeld um die Neugestaltung des alten Industriebaus 718 heraus: Die Seven-Star-Gruppe hält am geplanten Neubau der »Elektronik-Stadt« fest, weil sie mit den Mieteinnahmen unzufrieden war, während die »freien Künstler« als Mieter da bleiben wollen, vorausgesetzt, dass diese Planung verhindert und die Altbauten nicht abgerissen werden.

Auf den ersten Blick lässt sich der Interessengegensatz als reine Marktangelegenheit im Vermieter-Mieter-Verhältnis erklären, wobei, auch wegen des fehlenden Mieterschutzgesetzes in China, die Seven-Star-Gruppe als Raumvermieter zweifellos die Oberhand hat. Doch wie der 798-Fall zeigt, nimmt die Staatsmacht die Rolle des »Schiedsrichters« ein, wenn sie auch unsichtbar oder unberechenbar auf diesem Feld bleibt. Darauf geht aber im gewissen Sinne die Herausbildung des Konfliktfelds zurück: Gerade weil der »Schiedsrichter« unsichtbar und unberechenbar ist oder in Wirklichkeit immer gezögert hat, eindeutige Entscheidungen zu treffen, legen sich die Seven-Star-Gruppe und die »freien Künstler« auf entgegengesetzte Strategien und Maßnahmen fest, um die Regierung auf die eigene Seite zu ziehen. Zudem sind, in einer auf Staatsbesitz basierenden Raumordnung, weder der Vermieter noch die Mieter dazu berechtigt, ihre Räume zweckfremd, d. h. jenseits der offiziellen Stadtplanung, zu verwenden und zu definieren. In dieser Hinsicht ist die Raumvermietung der Seven-Star-Gruppe an Künstler bereits ein Verstoß, auch wenn es sich hier nur um eine Zwischennutzung handelt. Dass die Stadtplanung durch breite künstlerische Umnutzung immer stärker infrage gestellt wird, ist eine der denkbaren Folgen dieses Verstoßes. Es wundert daher nicht, dass die Seven-Star-Gruppe anfangs ständig versucht, die unerwartet breiten künstlerischen Umnutzungen durch Abmahnung und Mieterhöhung im Zaum zu halten, was schließlich zum Interessenkonflikt zwischen Mietern und Vermietern führt.

Das zweite und vierte Kapitel zeigen jedoch deutlich, wie der Interessenkonflikt, der von vornherein keine reine Marktangelegenheit ist, langsam über den Rahmen des Vermieter-Mieter-Verhältnisses hinausgegangen ist. Bereits 2003 kommt es zum ersten Konflikt wegen der Uneinigkeit über die Namensgebung der von Künstlern erdachten Kunstzone und ihrer Eröffnungsveranstaltung »Reconstruction 798«. Im Gegenzug pocht die Seven-Star-Gruppe

darauf, dass die Künstler als vorläufige Mieter keine Berechtigung haben, den Industrieraum anders zu nutzen und zu benennen. Sie besteht also auf ihrem exklusiven Vermieter-, Verwaltungs- und Verwertungsrecht über das ganze Industriegelände und erklärt sich verantwortlich für die offizielle Stadtplanung. Infolgedessen wird das Motto »Reconstruction 798« zwangsweise aufgegeben und der Name »Kunstzone 798« durch »Kunstzone Dashanzi« ersetzt, der bis heute der offizielle Name der Kunstzone ist. Diese Maßnahme wird bis zum ersten und zweiten DIAF durchgesetzt. Gegen dieses internationale Kunstfestival kündigt sie ihre Gegnerschaft sogar mit dem »offenen Brief« an, um den Hof 718 als einen sich noch im Betrieb befindenden Industrieraum zu betonen und das DIAF für »illegal« zu erklären. In diesem verschärfteren Ton soll also zum Ausdruck kommen, dass die gesamten künstlerischen Initiativen und Aktivitäten nichts anderes als eine Art raumrechtlicher Anmaßung sind, die mit Absicht den Arbeitsablauf des Industrieraums zu stören und die Stadtplanung zu beeinträchtigen versucht.

Doch in dieser zweiten Konfliktphase dreht sich der Streitpunkt hauptsächlich um die mögliche Neudefinition und -gestaltung dieses Industrieraums, die, genauso wie die Frage, ob ein internationales Kunstfestival legal oder illegal ist, außerhalb des zuständigen Bereichs der Seven-Star-Gruppe liegt. Mit dem ersten DIAF setzen die »freien Künstler« auch zielbewusst eine feldspezifische Gegenstrategie durch, wobei das asymmetrische Kräfteverhältnis zwischen ihnen und ihrem Vermieter wie auch die Unberechenbarkeit des »Schiedsrichters« in Erwägung gezogen werden müssen. Sie legen ihren Einspruch nicht direkt gegen ihren Vermieter ein, sondern setzen ihr Rauminteresse in öffentliche Kultur-/Kunstprojekte um und rufen die Öffentlichkeit dazu auf, die Kunstzone 798 mit ihrer repräsentativen Bauhaus-Architektur, ihrem »kollektiven Gedächtnis« der sozialistischen Industrialisierung des Landes und ihrem international erfolgreichen Kunstfestival zu bewahren und zu schützen. Besonders mit dem DIAF, dessen klar programmierte Botschaften auf chinesische und internationale Öffentlichkeit zugleich ausgerichtet sind, und mit den Anträgen beim Stadtkongress gelingt es schlussendlich, den Konflikt von der mieterrechtlichen und materiellen Raumnutzung auf die symbolische Ebene der Raumdefinition und -produktion zu verschieben: Welche Urbanisierungsalternative ist für die chinesische Gesellschaft von größerer Bedeutung: Elektronik-Stadt oder Kunstzone, Abriss oder Bewahrung? Und schließlich: Soll die breite gesellschaftliche Partizipation am Urbanisierungsprozess, einschließlich der künstlerischen und kulturellen Freischaffenden, legitimiert werden?

Auf dieser Ebene verliert die Seven-Star-Gruppe ihre Dominanz. Die »freien Künstler« hingegen verfügen über reichlich kulturelle und soziale Ressourcen, und ihre kulturellen Kompe-

tenzen, Kenntnisse und Erfahrungen helfen ihnen dabei, Medien und Publikum anzusprechen, öffentliche Diskussionen einzuleiten und auf die kritische Meinungsbildung einzuwirken. Als berufs- und gruppenübergreifendes Kollektiv besitzen sie darüber hinaus ein soziales Netzwerk, das sich vom In- bis ins Ausland erstreckt. Durch Unterstützung der Bezirksregierung und der Öffentlichkeit ergibt sich während des ersten und zweiten DIAFs ein feldinternes Gegengewicht innerhalb des Kräfteverhältnisses. Da der öffentliche Druck immer größer wird, zieht sich die Seven-Star-Gruppe stillschweigend zurück, und die Stadtregierung, die hier die Rolle des »Schiedsrichters« spielt, verhält sich immer vorsichtiger. Daraufhin machen die »freien Künstler« den entscheidenden Schritt, die Initiative und den Versuch, Anträge zum Schutz des Industriebetriebs 718 und der Kunstzone 798 sowie zur Anerkennung des DIAF beim Beijinger Volkskongress einzureichen. Dieser politische Lobbyismus wird zwischen 2004 und 2006 von vielen anderen auf unterschiedliche Weise unterstützt, darunter auch durch Stadtabgeordnete, Lokalbeamte, Regierungsberater und international renommierte Politiker und Personen, die inzwischen China besucht haben. Mit der Entscheidung des »Schiedsrichters« schlägt der Kurs um. Die Kunstzone 798 wird offiziell anerkannt. Man kann sagen, dass sich im Verlauf des Konflikts das kulturelle und soziale Kapital der »freien Künstler« immer mehr akkumuliert hat, bis es in eine symbolische Macht umgewandelt wurde, die nicht nur zum Prestige und Status der »freien Künstler« beiträgt, sondern auch wesentlich zur öffentlichen Wahrnehmung der Gegenwartskunst in China: Die »freien Künstler« als einstige soziale »Aussteiger« und Unterprivilegierte, die keine Position in der Produktionshierarchie der Gesellschaft einnahmen, treten nun als kreative Raumschaffende den Regierungen und ihren Marktvertretungen entgegen; die Gegenwartskunst in China, die vor Kurzem noch in der Amtssprache politisch und moralisch diffamiert wurde, wird nun als kreativindustrielle Produktivität offiziell begrüßt, zumal sie die Wettbewerbsfähigkeit der Stadt stärkt.

Der gesamte Kampf um die Legitimierung der Kunstzone 798 wird in dieser Arbeit als *dritte Raumpraxis* bezeichnet, insbesondere in Bezug auf die Raumstrategie der »freien Künstler« als eine Art sozial-räumlicher Praktiken, die spezifische Urbanitätsformen hervorbringen. Im Folgenden fasse ich diese zunächst im Kontext der Neuen Urbanisierung bzw. der Kulturellen Kreativindustrie und der zeitgenössischen Kunstentwicklung in China zusammen. Die von ihr hervorgebrachten Urbanitätsformen werden im letzteren Zusammenhang unter dem Begriff »Kunstzone«, besonders im Unterschied zu den »Künstlerdörfern« der Achtziger- und Neunzigerjahre, zusammenfassend dargestellt. Anschließend stelle ich die Kunstzone 798 nach 2006 als das 798-Feld zur Diskussion – als einen sozialen Mikroraum, der um die Frage organisiert wird, ob und welche zeitgenössisch-künstlerisch geprägten Rauminteressen, -vorstellungen und -produktionen unter den Rahmenbedingungen der Kulturellen Kreativ-

dustrie gesellschaftlich legitimiert werden sollen. Das 798-Feld ist nämlich eines der konfliktbeladenen zeitgenössischen Kunstfelder, die in China seit 2006 eine kulturell-kreativindustrielle Umstrukturierung erfahren haben.

Mit einem Schaubild zur Umstrukturierung der Kunstzone 798 wird zum Ende die Schlussfrage dieser Arbeit aufgegriffen: Was für ein Raum ist die Kunstzone 798? Ist sie eine Heterotopie im Sinne Michel Foucaults? In der Heterotopologie Michel Foucaults (Wissenschaft vom »anderen Ort«) lassen sich grundsätzlich zwei »große Typen« des Raumes unterscheiden: zum einen Utopien, also die »Platzierungen ohne wirklichen Ort«, und zum anderen die Heterotopien, die, wie oben zitiert, als »tatsächlich realisierte Utopien« bezeichnet werden. Entsprechend der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs »Heterotopie« als Bildung von Gewebe am falschen Ort des Körpers, bedeutet er bei Foucault das Andere in der Gesellschaft, was tatsächlich existiert und im besonderen Verhältnis zu den bestehenden Gesellschaftsordnungen steht, etwa die Orte, die von einer Gesellschaft errichtet werden, um das Anormale besser kontrollieren und bestenfalls disziplinieren zu können, oder die sich allein der Lust, der Schönheit oder dem Widerstand verschrieben haben, solange sie »toleriert« werden und kein »öffentliches Ärgernis« oder gar eine Gefahr für die Allgemeinheit darstellen. Letzteres betrifft ein idealtypisches 798-Verständnis in China, besonders unter denjenigen »freien Künstlern« und gleichgesinnten Intellektuellen, die diese *dritte Raumpraxis* immer bewundert und geschätzt und zudem versucht haben, sich von der offiziellen Einordnung aller Kunstzonen in die Kulturelle Kreativindustrie zu distanzieren. Im Anschluss dieses Diskurses um die »Heterotopie 798« wird zum Schluss eine Antwort gegeben, inwiefern die Kunstzone 798 als einer dieser Orte gilt, die man als das Andere innerhalb der chinesischen Gesellschaft bezeichnen kann, und welche politischen Möglichkeiten und Grenzen das Raummodell hat, sodass man im aktuellen chinesischen Kontext des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts noch von einer »Gegenplatzierung« oder einem »Widerlager« sprechen kann.

## 1 DIE DRITTE RAUMPRAXIS

Im vierten Kapitel dieser Arbeit stellt sich *dritte Raumpraxis* als ein soziokulturell und politisch gleichermaßen wirksamer Hype-Event dar, der darauf zielt, urbane Räume jenseits des Macht-Markt-Gefüges alternativ zu definieren und zu produzieren. Sie charakterisiert sich wie gesagt durch ihren komplexen Konfliktvorgang zwischen der Seven-Star-Gruppe als Vermieter und den »freien Künstlern« als Mietern und durch ihre breite gesellschaftliche Partizipation. Noch wichtiger zeichnet sie sich zudem durch ihre vielfältigen, besonders raumbe-

zogenen Kultur- und Kunstarbeiten aus, die in dieser Arbeit auf ihr Ziel hin als Öffentlichkeitsarbeit oder gar eine politische Handlung betrachtet werden. Damit unterscheidet sie sich sowohl von der Raumpraxis in den Fünfzigerjahren als auch von denen in den Achtziger- und Neunzigerjahren, die infolge der Top-down-Planung oder der Macht-Markt-Verhandlung unter der politisch-ökonomischen Logik der Regierungsstrategie entstanden sind. Auch das Konfliktverhältnis besteht dabei weder in autoritär-hierarchischen Beziehungen zwischen Regierungen und ihren Marktvertretungen noch in ökonomischen Beziehungen zwischen Marktvertretungen und privaten Unternehmen. Hingegen traten die »freien Künstler« als unerwartete Raumnutzer und Raumpraktizierende der Marktvertretung der Regierung entgegen und setzten zudem ihr kulturelles und soziales Kapital als Kampfmittel auf feldspezifische Weise dafür ein, ein widerständiges Rauminteresse von sich aus zu verteidigen. Das heißt, erst dann, wenn die Kulturschaffenden selbstbewusst werden und öffentlich auftreten, kommt die *dritte Raumpraxis* zur Geltung. Das bedeutet, dass Kultur als dritte Raumproduktionskraft in das bestehende Macht-Markt-Gefüge hineingezeichnet wird. Die Kunstzone 798, das Produkt der *dritten Raumpraxis*, dient in diesem Sinne als Raummodell für die landesweite Neue Urbanisierung in China, die das 798-Phänomen in sich trägt.

Diese Neue Urbanisierung, die Mitte der 2000er-Jahre in Gang gesetzt wurde, gilt als dritte Urbanisierungswelle der VR. China. Die erste Urbanisierung entfaltete sich im Zusammenhang der sozialistischen Industrialisierung in den Fünfzigerjahren, und die (politische) Macht erwies sich damals als allererste – wenn nicht die einzige – Raumproduktionskraft. Die zweite Urbanisierung begann in den Achtziger- und Neunzigerjahren mit der marktwirtschaftlichen Reform, wobei der Markt neben der Macht als zweite Raumproduktionskraft auftrat. Es gab somit zwei vorherrschende Raumpraxisformen: zum einen der von Regierungen geleitete Raumtausch- und Chaiqian-Prozess und zum anderen die von Danwei bzw. Staatsunternehmen durchgeführte Raumvermarktung. Beides bewirkte, wie das zweite Kapitel zeigt, die Fragmentierung des Hofs 718, was schließlich zur Umorganisation aller Fabriken des Hofs führte. Die dritte Urbanisierung geht hingegen landesweit mit der Kulturellen Kreativindustrie einher. Als hochaktuelle Entwicklungspolitik basiert die Kulturelle Kreativindustrie, wie im fünften Kapitel analysiert, auf einer neoliberalistischen Mischökonomie, in der materielle und immaterielle Produktionsweisen aufeinander abgestimmt kombiniert werden. Dafür fungiert Kultur als Booster oder als Katalysator, vorausgesetzt, dass sie auf ihre Kreativität und Produktivität hin geplant und geleitet werden soll. So stehen im Zentrum der Neuen Urbanisierung die städtebaulichen Entwicklungen, die durch Entdeckung, Bewahrung und Umnutzung von kulturhistorischen Altbaubeständen sowie ihre kulturelle/künstlerische Neuinterpretation und Rekonstruktion charakterisiert werden können.

In diesem Zusammenhang scheint mir sinnvoll, auf die konkreten Formen der *dritten Raumpraxis* einzugehen, die jeweils im zweiten und vierten Kapitel ausgeführt werden. Sie lassen sich in sechs Punkten zusammenfassen:

- 1) Loft-Umnutzung des materiellen Industrieraums;
- 2) Einführung der Begriffe »Bauhaus« und »Kunstzone«;
- 3) raumgeschichtliche Rekonstruktion bzw. Erinnerungsarbeit;
- 4) experimentelle bzw. raumbezogene Kunstarbeiten und Ausstellungen;
- 5) Öffentlichkeitsarbeit (mediale Arbeiten und Veröffentlichungen);
- 6) politischer Lobbyismus.

Besonders aufschlussreich ist dabei die Erinnerungsarbeit (Punkt 3). Wie das erste Kapitel zeigt, spielte Kultur bei der ersten Urbanisierung nur eine beschränkte Rolle. Man verzichtete z. B. beim Aufbau des Fabrikverbundes 718 auf jegliche Dekorelemente, sodass seine industriell-funktionalistischen Konstruktionen eine räumliche Abweichung darstellen. Die künstlerische Erinnerungsarbeit greift genau darauf zurück und macht aus diesem Industrieraum einen Erinnerungsträger für die sozialistisch-industrielle Vergangenheit des Landes. Doch interessant sind dabei nicht nur die Revolutionsideologie und das materielle Leben der ehemaligen Arbeiterklasse, sondern auch jene modernistische Ästhetik des international gängigen Funktionalismus, die hier den sowjetischen Einflüssen entgegentreten konnte, später aber im eigenen Land ideologisch verbannt wurde. Die Loft-Umnutzung, die ursprünglich von Haigui-Künstlern ins Land gebracht wurde, beruht genau auf dieser Erinnerungsarbeit und verbindet beides miteinander, das Ästhetische und das Materielle, das Heute und das Vergangene, das Internationale und das Nationale. Mit anderen Worten, die zeitgenössische Erinnerungskultur ist gleichzeitig Rückblick und Zukunftsversprechen und führt auf diese Weise zu einer postindustriellen und -sozialistischen Raumproduktion, die ständig zwischen Ästhetischem und Materiellem, zwischen Zukünftigem und Vergangenen, zwischen Internationalem und Nationalem oszilliert und all diese Elemente auch zu einem Ganzen verschmelzen lässt. Das Ästhetische ist dabei ebenso entscheidend wie das Materielle für die Etablierung der Kunstzone 798 und des Loft-Lifestyle.

Ein wichtiger Anhaltspunkt dafür ist die entdeckte »Bauhaus«-Architektur. Als historischer Begriff bezieht sich »Bauhaus« auf seine ursprüngliche Idee, nämlich die Zusammenführung von purer und angewandter Kunst in der Hinsicht, die handwerklich-gestalterischen Formensprachen experimentell so weiterzuentwickeln, dass sie dem industriellen Herstellungsprozess gerecht werden. Seine vorbildliche Bedeutung zeigt sich im Kontext der Neuen Urbanisierung

hauptsächlich darin, dass die Kulturelle Kreativindustrie ebenso besonders Wert auf die Aufhebung hierarchischer Ungleichheit zwischen Kunst und Handwerk legt. Diese Gleichsetzung ermöglicht, dass sich die Architektur und Designproduktion aus ihrer ästhetischen Ungleichzeitigkeit befreien können, weil sie für die Kulturelle Kreativindustrie von zentraler Bedeutung, jedoch gegenüber der inzwischen blühenden Gegenwartskunst (in engerem Sinne) weit zurückgefallen sind. Auch der Gegenwartskunst, die eine Umorientierung zur kreativindustriellen Massenproduktion und -kommunikation erfährt, bietet sich durch diese Gleichsetzung die Möglichkeit, sich von ihren politischen Konnotationen zu lösen. So ist es nicht wunderlich, dass man unter dem Begriff »Bauhaus« in China zwar ein Synonym für moderne Gestaltung versteht, weniger aber die Zentralperspektive moderner Gestaltung, wie das »Vom Löffel bis zur Stadt« Max Bills, als das »weniger ist mehr« Mies van der Rohes im Sinne der (extrem) ästhetischen Reduktion gestalterischer Mittel auf das Wesentliche. Man sieht beispielsweise in der schwarzweißen Buchgestaltung von *Beijing 798: Reflections on Art, Architecture and Society in China* (Abb. 42) und bei den Logos auf dem Plakat vom ersten bis zum dritten DIAF (vgl. Abb. 38 u. 41) die manifesten minimalistischen Züge, wobei der Zickzackumriss der Zentralbauten der Kunstzone 798 immer unmissverständlicher als das Wesentliche fungiert. Auch bei den einflussreichen minimalistischen Architekturen Ai Weiweis (Abb. 28), die sich durch extreme Material- und Gestaltungsreduktion zu behaupten wissen, entsteht ein urbaner Chic, der ebenso wie die »Bauhaus«-Ästhetik viel- und nichtssagend zugleich ist. Es geht dabei nämlich um eine Art Codierung, deren Entschlüsselung stets einer künstlerisch-experimentellen Vorsätzlichkeit bedarf.

Exemplarisch dafür ist die »Visual Culture Study« Sui Jianguos, die im dritten Kapitel im Zusammenhang des »Atelierbewusstseins« der »freien Künstler« vorgestellt wird. Dabei fungiert eine Reihe popkultureller Symboliken als das Wesentliche, um auf diese Weise die unmittelbar wahrnehmbare Alltäglichkeit des sich wandelnden urbanen Lebens zu reflektieren. Im Hinblick auf die alltägliche, leicht begreifbare Symbolik und ihre extreme Reduktion auf bloße Volumenabmessungen erhalten seine Arbeiten eine visuelle Spannkraft, die eine ästhetisch-kritische Dimension innehat und gleichzeitig Freiräume für Massenproduktion und -kommunikation zulässt; ebenso die Loft-Raumgestaltungen in der Kunstzone 798 (Abb. 16, 17, 18, 55), die von der räumlich-funktionalen Nacktheit und Offenheit ausgehen und gleichzeitig immer etwas Neues – überwiegend aber auch popkulturelle Symbolik – in sich aufnehmen, sodass die Räumlichkeit voll von Symbolgehalten ist und sich darin eine Attraktivität für die Massenproduktion und -kommunikation ergibt. Wie im dritten, fünften und sechsten Kapitel immer erwähnt, erwies sich die Loft-Umnutzung sogleich als Lifestyle und Geschäftskonzept, als sie von »Haigui-Künstlern« ins Land eingeführt wurde. Dazu zählten auch die

»Kunsträume« unterschiedlicher Formen, die um die Jahrtausendwende infolge der künstlerischen Raumnutzungen entstanden waren. Das Neue in der Kunstzone 798 zeigt sich in ihrer Kombination von internationaler Loft-Mode und chinesischen sozialistisch-industriellen und revolutionsideologischen Raumrelikten, die sich aus der künstlerischen Erinnerungsarbeit herleitet und folglich zu einer Recyclingökonomie des Raums führt, die für die Neue Urbanisierung richtungsweisend ist. Das sechste Kapitel ist spezifisch darauf eingegangen, wie die historischen Raumelemente für die postindustrielle und -sozialistische Massenproduktion und -kommunikation auf materielle wie immaterielle Weise wiederaufbereitet werden. Die Formsprachen und Symbolgehalte aus der avantgardistischen und experimentellen Kunstgeschichte liefern als sinnentleerte »political sheer forms« der Kulturellen Kreativindustrie den Rohstoff zu. Als Hochburg zeitgenössischer Ästhetik steht die Kunstzone 798 nach 2006 zunehmend für das Verschwimmen von Grenzen zwischen dem künstlerisch-elitären Avantgardismus und der Massen-/Konsumkultur.

Die Loft-Umnutzung ist sowohl der Ausgangspunkt als auch der wichtigste Träger der *dritten Raumpraxis*. Mit dem dritten Kapitel versuche ich daher zu verdeutlichen, wie diese Loft-Umnutzung chinesischer Prägung auf eine künstlerisch-oppositionelle Hartnäckigkeit zurückgeht, nämlich: »alternative Räume« durch künstlerische Inbesitznahme von materiellen Räumen für sich zu schaffen. »Alternative Räume« sind in den chinesischen Diskursen der zeitgenössischen Kunst eine »Überlebensstrategie« der »freien Künstler«, die ab Ende der Siebzigerjahre immer wieder fortgeführt wurde und eine Vielfalt der Verräumlichung zur Folge hatte: In den Achtzigerjahren versuchten die »freien Künstler« im Anschluss an die kollektive Avantgardebewegung die kulturell und politisch wirksamen Orte zu erobern – vergeblich. In den frühen Neunzigerjahren begannen sie mit ihren vereinzelt und persönlichen Kunstexperimenten auf fragmentale »Nicht-Orte« zuzugreifen – daraus ergaben sich zwei bekannte Raummodelle für die Kunstbeschreibung dieser Zeit, nämlich das Apartment und das Künstlerdorf. Um die Jahrtausendwende, in der die Kunstexperimente an/mit den »alternativen Räumen« im internationalen Kunstbetrieb zunehmend Zuspruch fanden, trat das Raumbedürfnis bzw. »Atelierbewusstsein« der »freien Künstler« in Erscheinung. Das Künstleratelier verstehe ich dabei als Raummetapher dieser Zwischenzeit, in der das Apartment und das Künstlerdorf langsam in die Kunstzone übergegangen sind, was in der Raumnutzungsweise der »freien Künstler« in Huajiadi ersichtlich ist. Das heißt, das »Atelier« verband sich von der Raumnutzungsweise her mit dem Apartment und dem Künstlerdorf und hatte gleichzeitig die *dritte Raumpraxis* vorweggenommen, also bezüglich des »Atelierbewusstseins« der »freien Künstler« als professionelle Künstler, die über eigene, nicht zuletzt vom Kunstbetrieb »unabhängige« Arbeits- und Ausstellungsräume verfügen und von da aus imstande sind, an der ge-

sellschaftlichen Transformation im eigenen Land Anteil zu nehmen und sich auf diese Weise zu behaupten.

Dieses »Atelierbewusstsein« liegt zweifelsohne der *dritten Raumpraxis* zugrunde. Doch als aktueller Ausdruck der Verräumlichung kann man die Loft-Umnutzung chinesischer Prägung nicht im ursprünglichen Sinne der »Überlebensstrategie« verstehen. Sie wandelt sich in der *dritten Raumpraxis* in eine von »freien Künstlern« geprägte, neue Urbanitätsform um. Für sie spielen die existierenden Künstlerdörfer wie Songzhuang oder Shangyuan, die weit entfernt vom Stadtzentrum liegen, keine Rolle mehr. Es geht um eine *urbane* Lebensweise, die mit der Gegenwartskunst eng verbunden oder durch das zeitgenössische Kunstschaffen insofern materialisiert ist, als sie öffentlich auftritt und auf gesellschaftlich legitimierte Weise einen urbanen Raum für sich in Anspruch nimmt. Dafür steht spezifisch die Kunstzone 798 als Raummodell – »Kunstzone 798« ist, um mit Huang Rui zu sprechen, ein »Biotop der Gegenwartskunst«<sup>2</sup> einerseits und ein »urbaner Lebensraum« andererseits, »in dem historische und zukünftige Existenzformen miteinander verbunden sind«.<sup>3</sup> »Kunstzone« ist nämlich ein materialisierter Repräsentationsraum der Gegenwartskunst als eine *alternative* urbane Kultur, die dabei durch ihre *alternative*, also den bestehenden Lebensverhältnissen ausweichende Zeit-Raum-Konfiguration ausgezeichnet ist. Noch eindeutiger ist das auf dem Plakat »Reconstruction 798« aus dem Jahr 2003 zu sehen. Dort wurde »Kunstzone« als das Nebeneinander von »avantgardistischen und traditionellen Stimmungen«, dem »experimentellen Bewusstsein und gesellschaftlicher Verantwortung« sowie »geistigen Ansprüchen und wirtschaftlichen Erfolgen« definiert.<sup>4</sup> Darin vereinen sich alle zeitlichen und räumlichen Gegensätze, wie z. B. die geistigen Ansprüche der künstlerischen Avantgarde (aus den Siebziger- und Achtzigerjahren) und die experimentelle Kunst (aus den Neunzigerjahren), die zu ihrer Zeit in der chinesischen Gesellschaft als Negation der geltenden Tradition und Moral rezipiert wurde. Dazu kommt, dass diese spirituellen Raumdimensionen mit »wirtschaftlichen Erfolgen« an einem Ort zusammengefasst werden.

Offensichtlich geht es bei diesem Raummodell um ein aktualisiertes »Atelierbewusstsein«, da die »freien Künstler« immer bewusster nach der Wiedereingliederung in die eigene Gesellschaft suchen oder gar sich mit ihr versöhnen lassen. Dabei schwingen die Selbstbehauptung und Anpassung dieser ehemaligen »Aussteiger« unmittelbar mit. Neben den öffentlichen

---

2 Zitiert aus Huang Rui (2006), S. 2.

3 Zitiert aus Huang Rui (2006), S. 3.

4 Zitiert aus Plakat »Reconstruction 798«, siehe Abb. 29.

Meinungsäußerungen und Publikationen, die auf die gesellschaftliche Legitimierung ausgerichtet sind, zeigt sich das auch in allen ihren experimentellen Kunstarbeiten und Ausstellungsprojekten (besonders den international konzipierten DIAF), die manifest über das Künstleratelier hinaus in die öffentliche Kommunikation mit der chinesischen Gesellschaft eingegangen sind. Noch aufschlussreicher ist die Lobbyarbeit beim städtischen Volkskongress, die der gesamten *dritten Raumpraxis* eine realpolitische Dimension verleiht: Mit dem Lobbyismus ist eine systeminterne Verhandlung gemeint, die sich nämlich innerhalb des vorgegebenen machtpolitischen Rahmens bewegt und deren Ziele bewusst durch »legimierte« Mittel zu erreichen sucht. Diese realpolitische Dimension manifestiert sich nicht nur darin, dass die »freien Künstler« bei Politikern und Behörden nach Unterstützung suchen und sogar eigene Sprecher beim Stadtparlament zu finden wussten, sondern auch in der sogenannten »political correctness« ihrer Äußerungen und Anschreiben an das Stadtparlament: Die Markenstrategie der Stadt im Zusammenhang mit den Olympischen Sommerspielen 2008 und die aktuelle Politikwende zur Neuen Urbanisierung und zur Kulturellen Kreativindustrie wurden hierbei ausdrücklich angesprochen. Diese Dimension taucht bis dahin bei keinen anderen Raummodellen auf, insbesondere den Künstlerdörfern, die in erster Linie als Zufluchtsorte der systemexternen und gesellschaftlich marginalisierten »Mangliu-Künstler« dienten. Die »freien Künstler« waren nämlich noch nicht darauf gekommen (es war ihnen auch nicht möglich), auf legitimierte Weise Räume in Anspruch zu nehmen. So hatten die von ihnen besetzten Räume einen utopisch-idealistischen Sinn inne, wie das »Manifest der freien Künstler des Künstlerdorfs Yuanmingyuan« zeigt, wobei die geistige Freiheit und die *neue* Lebensform – das Leben als »freie Künstler« – an einem Ort zusammengefasst wurden. Das heißt, die »alternativen Räume« waren damals für sie noch spirituell und imaginär, existierten nur im Bezug auf ihre Kunst und ihr künstlerisches Denken und zudem, in Bezug auf ihre Lebensweise oder tatsächliche Existenz, zwar als Zukunftsversprechen, doch fragil, flüchtig und nicht verortet, genauso wie die »Nicht-Orte«, mit denen sie sich in den Neunzigerjahren beschäftigten.

Während sich das Raummodell »Künstlerdorf« auf das Geistige und das Neue bezieht, nimmt »Kunstzone« auch das Traditionelle, das Gesellschaftliche und das Materielle in Anspruch, um sich sozial-räumlich zu etablieren. Darin ist das veränderte Selbstbewusstsein der »freien Künstler« erkennbar, das sich auch von dem der Kunstavantgardisten der Achtzigerjahre unterscheidet. Die Kunstavantgardisten suchten überwiegend, eingebettet in die »Große Erzählung« chinesischer Modernität, diejenigen Orte und Räume, die öffentlich zugänglich, aber kultur- und kunstpolitisch hochwirksam waren. Dazu zählten besonders das National Museum of Art, die Große Mauer und der Tiananmen-Platz wie auch verschiedene Stadtparks und sogar die Straßen. Diese Art Raumpraxis besaß, im Einklang mit den umfassenden Liberalisie-

rungsansprüchen dieser Zeit, eine bemerkenswerte politische Dimension, die zwischen Systeminternem und-externem oszillierte, und in manchen Fällen konnte man sogar von einer »außerparlamentarischen Opposition« sprechen. Darauf greift der Kunsthistoriker Lü Peng einmal zurück, um seine Stellungnahme zu den Konflikten während des ersten DIAF zu untermauern, ohne allerdings die parallel laufende Lobbyarbeit beim städtischen Volkskongress zu berücksichtigen. Er schreibt:

Die Kunst als Mittel, das System zu ändern, ist eine Art politischen Bewusstseins. [...] Für die Künstler, die um die Fünfzigerjahre geboren wurden, sind solche Aktivitäten, die solche politischen Ziele haben, nahezu instinktiv abgelaufen, voller Innovation und Herausforderung [...].<sup>5</sup>

Mit den »um die Fünfzigerjahre« geborenen Künstlern meint er hauptsächlich Huang Rui, einen der Hauptakteure des damaligen »Xingxing-Ereignisses« (1979–1980) und der heutigen *dritten Raumpraxis* zugleich. Diese Ansicht vertreten auch viele seiner Zeitgenossen, die intensiv die *dritte Raumpraxis* verfolgt und darin eine politische Handlung erkannt haben, besonders wenn man unter den ersten fünf Punkten eine zielbewusste Vorbereitung des letzten entscheidenden Schritts versteht. Huang Rui selber gibt auch zu, dass seine Einführung des Begriffs »Bauhaus«, seine Erinnerungsarbeit und Veröffentlichung dazu sowie seine Veranstaltung DIAF »politische Strategie« sind, um »die öffentliche Aufmerksamkeit auf die 798-Geschichte, die Kunstzone und ihre alten Bauten zu lenken«.<sup>6</sup>

Zweifelsohne ist diese Art politischen Bewusstseins ein geistiges Erbe der Xingxing-Künstler und frühen Avantgardisten, die die Kulturrevolution (1966–76) mehr oder weniger erlebt und den harten Klassenkampf, nicht zuletzt auf ihre Lebens- und Handlungsweise hin, verinnerlicht haben. Doch diese Strategie heißt, um mit Bruno Latour zu sprechen: »making things public« (Dinge öffentlich machen) – eine Begrifflichkeit, die von ihm anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Jahr 2005 im ZKM in Karlsruhe zum ersten Mal auf zwei Bedeutungsebenen ausgearbeitet wurde: Zum einen sind »Dinge« im Sinne eines Objekts oder einer Materie zu erkennen, insofern sie für die Demokratisierung und Bildung der Gesellschaft eine unverzichtbare (mit Menschen vergleichbare und sogar noch bedeutendere) Rolle spielen; zum anderen geht es um die Öffentlichkeit, die Latour zufolge erst dann entsteht, wenn eine Gruppe von Menschen in einer Krisensituation etwas Gemeinsames um »die Dinge« herum organisiert und unternimmt – »Dinge« verstehen sich hierbei als »matters of concern«, also

5 Zitiert aus Lü Peng: »798 xiaoshi«. In: *artlinkart.com*. 2008. URL: <http://www.artlinkart.com/cn/article/overview/a69gvBp/genres/critique/JH> (Aufgerufen am 3.4.2010).

6 Zitiert aus ebd.

eine Angelegenheit oder ein Anlass dafür, die Aufmerksamkeit und die Beteiligung der anderen hervorzurufen.<sup>7</sup> In diesem Zusammenhang, wenn man *dritte Raumpraxis* als politische Handlung versteht, lässt sie sich vielleicht besser als eine »dingpolitische« Handlung auffassen, die, wie Latour meint, als »fragile and provisional pandemonium«<sup>8</sup> imstande ist, der Realpolitik (bei Latour heißt es »matters of fact«) auszuweichen und sie gleichzeitig zu erweitern.<sup>9</sup> Denn neben den Menschen und ihrem gemeinsamen Tun braucht die *dritte Raumpraxis* als kollektiver Handlungsprozess auch noch einen konkreten materiellen Raum, der hier unverzichtbar als aufmerksamkeitserregendes »Ding« fungiert.

Auch in diesem Sinne ist die Rede von der »Verräumlichung« der zeitgenössischen Kunst und Künstler in China, in dem Sinne, dass die »freien Künstler« und ihre Tätigkeit nicht zuletzt durch ihre spezifische Raumpraxis gesellschaftlich wahrnehmbar und sichtbar geworden sind. Diese Raumpraxis ist um die künstlerisch-konzeptuellen »alternativen Räume« organisiert und entfaltet sich im Urbanisierungskontext zunehmend als eine Art sozial-räumlicher Praxis, deren Sinn und Bedeutung jedoch immer mit den konkreten Orten und Räumen, auf die sie zugegriffen haben, fest verbunden sind. So bedeutet die *dritte Raumpraxis* auch, dass die »freien Künstler« als Raumpraktizierende darauf bestanden haben, Kunst als bevorzugte Kampfmittel einzusetzen, und gleichzeitig haben sie auf allen möglichen Wegen versucht, aus dem Industriebauhof 718 einen krisenhaften »798-Fall« zu machen, öffentliche Aufmerksamkeit darauf zu ziehen und zudem noch realpolitisch zu handeln. Aufschlussreich ist dabei freilich die Galionsfigur dieses gesamten Handlungsprozesses Huang Rui. Er will darunter sogar ein künstlerisches Œuvre seiner Person verstanden wissen und bezeichnete einmal die Kunstzone 798 als das größte Kunstwerk, das er je gemacht habe.<sup>10</sup> Ebenso der »freie Künstler« Ai Weiwei, ehemaliges Xingxing-Mitglied, der sich strategisch immer auf diese »Dingpolitik« stützt und darauf beharrt, die Grenze zwischen Kunst und Politik grundsätzlich aufzuheben. Beide Künstler haben eines gemeinsam, dass sie nämlich avantgardistisch-geistige Ansprüche fortgeschrieben haben, indem sie besonders auf die politische Dimension oder die die Gesellschaft formende Funktion ihrer Kunst Wert legen. Ihre Kunst geht übrigens konsequenterweise in eine zeitgenössische bürgerliche Protestkultur in China ein, die u. a. im Urbanisierungsprozess gegen die Machtwillkür der Lokalregierungen und ihrer Marktvertreter ausgerichtet ist. Für die raumpraktizierenden »freien Künstler«, die für die Neue Urbanisierung eine

---

7 Vgl. Latour, Bruno, S. 4–6, 9, 12–15, 27–30.

8 Zitiert aus ebd., S. 30.

9 Vgl. ebd., S. 30–31.

10 Vgl. Huang Rui (2010), S. 30.

besondere Rolle spielen, eröffnet sich freilich die Möglichkeit, Kunst und Politik zu einer urbanen Gegenkultur zu verschmelzen, zumindest wie es in der Praxis geschah: durch Kunst als Mittel, Bürgerrechte zu verteidigen. Das bedeutet auch, dass die einstigen »Aussteiger« wieder in die bürgerlichen Machtverhältnisse einsteigen, in denen sie und ihre Kunst eigentlich eingebettet sind.

Was das Raummodell »Kunstzone« in diesem Zusammenhang bedeutet, kommt in der Rede Huang Ruis bei der Konferenz »Kulturelles Gedächtnis« im Jahr 2006 im Berliner Haus der Kulturen der Welt eindeutig zur Sprache:

Die Existenz von 798 stellt nicht nur einen ganz eigenständigen kollektiven Aufschrei dar, ein zeitlich befristetes kulturelles Event, sondern hat auch die Zusammenführung zahlreicher verschiedener Kategorien bewirkt, als da sind: Kritik, persönliches Rede-recht, Produktivkräfte sowie ein Modell einer selbstständigen Community. Das macht die Kunst-Fabrik 798 letztlich zu einem Modell, an dem man in der Stadt Anteil nimmt und das als Beispiel für andere dienen kann.<sup>11</sup>

Das Raummodell ist also nicht nur für die »freien Künstler« gedacht, die sich von ihrem verzweifelten Dasein gesellschaftlicher Marginalisierung verabschieden und in die Stadt bzw. Mainstreamgesellschaft zurückkehren, sondern auch für all diejenigen, die angeregt werden, sich dem System gegenüber kritisch zu verhalten und gleichzeitig als Teil der Gesellschaft zu behaupten. Dabei schwingt das politische Bewusstsein ehemaliger Avantgardisten mit: durch Kunst als Mittel, das System zu ändern. In diesem Sinne zeichnet Huang Rui in Anlehnung an Michel Foucault die Kunstzone 798 als »wahrgewordene Utopie« ab,<sup>12</sup> um uns daran zu erinnern, dass das Raummodell oppositionelle Potenziale in sich trägt, etwas Unmögliches möglich zu machen.

Daraus kann man die Gemeinsamkeit und den Unterschied zwischen der *dritten Raumpraxis* und der avantgardistischen der Achtzigerjahre ersehen. Gemeinsam ist beiden die Suche nach der politischen Wirksamkeit der Orte und Räume, während die Orte und Räume, auf die zugegriffen wurde, sich wesentlich voneinander unterscheiden können. Die avantgardistischen Zielorte waren v. a. die (kultur-)historisch wie gesellschaftlich geltenden »öffentlichen Räume«, die in der Anfangsphase der Reform der Achtzigerjahre besonders politisch wirksam waren. Im Lauf der Neunzigerjahre verschiebt sich jedoch diese Raumbezogenheit über das Künstlerdorf am Rand der Gesellschaft sowie das Apartment und Atelier auf die Ebene des

---

11 Zitiert aus Huang Rui (2006), S. 4.

12 Zitiert aus Huang Rui (2006), S. 1.

alltäglichen Lebensraums, der, wie das Raummodell »Kunstzone« zeigt, politisches Potenzial in sich trägt. Hinsichtlich dieses veränderten politischen Bewusstseins der »freien Künstler« ist es also nicht wunderlich, dass, wie in der Kunstzone 798 zu beobachten ist, die avantgardistisch emanzipatorischen Formsprachen und Symbolgehalte zunehmend in die attraktiven alltäglichen Massenprodukte umgewandelt werden, eingebettet allerdings in eine auf das Spektakuläre hin orientierte, globalisierte Mediengesellschaft. Die Rolle der Kunst unterliegt in diesem Prozess ebenso einem Wandel: Anders als die klare Grenzziehung zwischen Politik und Kunst oder zwischen politischer und ästhetischer Avantgarde der Achtzigerjahre – besonders durch die »85 Neue Welle« (1985–87), die sich im Gegensatz zu frühen künstlerischen Avantgardisten wie den Xingxing-Künstlern auf die »ästhetische Modernität« konzentriert hatte – werden heutzutage die Bruchlinien und Bündnisse zwischen Kunst und Politik nicht nur verhandelbar, sondern unter Umständen auch verwandelbar. Versteht sich heute die Gegenwartskunst in China als eine umfassende Gegenkultur (ob selbst-, sozial- oder politisch kritisch), bezieht sich ihre Kritik dann aber nicht mehr auf den Staat als primäre Repräsentationsinstanz des bestehenden Machtverhältnisses, sondern konsequenterweise auf die alltägliche Lebensrealität, d. h. auf die Mikroebene der Machtausübungen, etwa die lokalen Regierungsvertretungen und sogar die einzelnen Funktionäre oder Personen, die eine Autorität innerhalb eines bestimmten Konfliktfelds innehaben. Wie die *dritte Raumpraxis* zeigt, zogen die »freien Künstler« ausschließlich die Seven-Star-Gruppe in ihre unmittelbare Gegnerschaft und unternahmen gleichzeitig eine gesellschaftlich geltende und politisch korrekte Handlung und lancierten darüber hinaus den kritischen Gehalt ihrer Kunstpositionen und Ausstellungspraktiken vornehmlich als ein ästhetisches Problem, um auf diese Weise eine Kunst der Politik oder eine Politik der Kunst eigener Ordnung zu betreiben.

Eben in diesem Punkt kommt die *dritte Raumpraxis* im zeitgenössisch-künstlerischen Kontext zur Geltung, nämlich als dritte Verräumlichung der »freien Künstler« und ihrer Kunst, die Kunstpraktiken an/mit »alternativen Räumen« der Achtziger- und Neunzigerjahre sowie des frühen 21. Jahrhunderts miteinander zu verbinden. Darunter kann keinesfalls nur eine ästhetische oder bloß politische Opposition verstanden werden, sondern vielmehr eine Melange von Insolenz und Konspiration, die schlussendlich ihre gesellschaftliche Legitimierung erreicht. Tatsächlich wurden sowohl die avantgardistische als auch die experimentelle Kunst nicht nur um bloßer Opposition willen geschaffen. Sie resultierten jeweils aus ihren komplexen Verhandlungen mit dem System und der Gesellschaft – sonst wäre von einer »avantgardistischen« und »experimentellen« Bedeutung für die Gesellschaft überhaupt keine Rede. Das heißt, in den künstlerischen Diskursen waren die »alternativen Räume« von vorneherein gesellschaftlich-kritisch und -konstruktiv zugleich. Diesen immer fortgeschriebenen »Verräum-

lichungsprozess« kann man im Sinne Pierre Bourdieus als Machtkampf rund um das »symbolische Kapital« verstehen. Das symbolische Kapital, einer seiner Zentralbegriffe, steht in seinem Denkgebäude universell für die Selbstverwirklichung der Menschen als homo socius und homo politicus, die unablässig nach der gemeinschaftlichen Anerkennung trachten und dafür kämpfen. Die Eigendynamik des gesamten Sozialraums ist eben durch solche zwischenmenschlichen Kämpfe um gegenseitige Wahrnehmung und Anerkennung bedingt. Alles, was in der Kunstzone 798 ausgetragen wurde, ist der Ausdruck eines sich ständig strukturierenden und restrukturierenden Sozialraums selbst. Um dies besser zusammenzufassen, werde ich im folgenden Abschnitt mithilfe eines Schaubildes auf das 798-Feld eingehen, als einen sozialen Mikroraum, der sich im Sinne eines zeitgenössisch-künstlerischen Austragungsorts in China durch *dritte Raumpraxis* strukturiert und umstrukturiert hat.

## 2 DAS 798-FELD

Das 798-Feld hat dementsprechend zwei Bedeutungen. Zum einen handelt es sich hier um eines der Kunstfelder in China, in denen die gesellschaftliche Anerkennung des zeitgenössischen Kunstschaffens organisiert wird, ganz im Sinne der Kunstzone 798, die als Präsentations- und Verkaufszentrum der Gegenwartskunst in China etabliert wurde. Zum anderen geht es um einen Post-Danwei-Raum, einen postindustriellen und -sozialistischen Produktionsraum, der unter den Rahmenbedingungen der Kulturellen Kreativindustrie eine Umstrukturierung erfahren hat. Da das 798 Office seit 2006 als Regierungsvertretung funktioniert, hat sich das Tripelverhältnis zwischen Mieter (den »freien Künstlern«), Vermieter (der Seven-Star-Gruppe) und Eigentümer (der Regierung) institutionalisiert. Das bedeutet wie gesagt, dass das zeitgenössische Kunstschaffen seitdem institutionell als dritte Raumproduktionskraft in das hierarchisch angeordnete Macht-Markt-Gefüge integriert wird. Denn diese trigonale Raumstruktur geht über das binäre Analysemodell Zhou Lans, das die einfache Einfügung der Marktverhältnisse in die administrative Hierarchie beschreibt, hinaus und wirkt wesentlich auf die kunstfeldinternen Austragungen um die Art und Weise der zeitgenössischen Kunstproduktion ein. Diese Wirkungen zeigen sich einerseits in der weitergehenden Kommerzialisierung bzw. Gentrifizierung und der institutionellen Hybridisierung dieses Raums selbst unter der Modernisierungspolitik des 798 Office und andererseits, was die zeitgenössische Kunstproduktion besonders betrifft, in der »Win-win-Situation« und der Recyclingökonomie dieses Kunstfelds als ästhetischer Raum der Gegenwart. Auch bei der Maßnahme »Rettung der Kunst durch Mietminderung«, die 2009 das 798 Office und die Seven-Star-Gruppe ge-

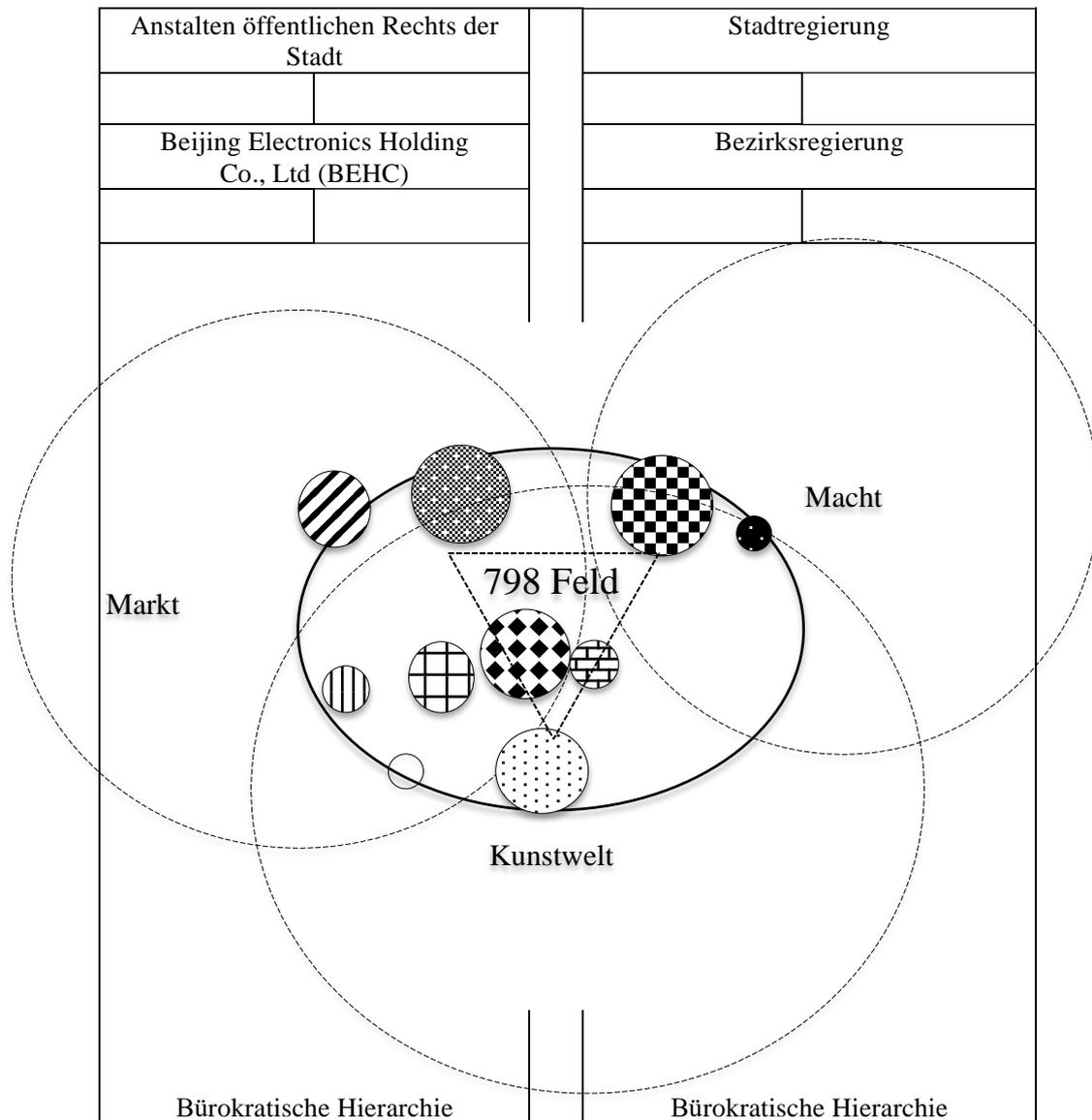


Schaubild zur Raumstruktur des 798-Felds nach 2006 (eigene Darstellung).

- 798 Office; ● Zhengdong Group; ● Seven Star Group; ● Kulturbeauftragte/Beamte; ● Galerien/Galeristen;
- Sonstige Einrichtungen/Mitarbeiter; ● Kunstkritiker/Kurator; ● Kunsthändler/Käufer; ● (freie) Künstler;
- Publikum/Touristen.

meinsam gegen neue Mietkonflikte getroffen hatten, ist es zu ersehen, wie die feldinternen Konflikte nunmehr trigonal stattfinden und dementsprechend geregelt sind. Im Folgenden werde ich diese Konstellation von Kunst, Markt und Macht mithilfe des Schaubilds zur Raumstruktur des 798-Feldes nach 2006 anschaulich machen.

Wie im sechsten Kapitel dargestellt, bildet sich mit dem 798 Office ein Post-Danwei-Raum heraus, der durch seine Doppelverwaltung charakterisiert ist, nämlich das 798 Office als Re-

gierungsvertretung und die Seven-Star-Gruppe als Marktvertretung. Letztere ist eine verwandelte Form der Staatsmacht und verkörpert die Wirtschaftsmacht des Regimes. So entstehen zwei parallele, voneinander relativ unabhängige Hierarchiesysteme, die von oben bis unten den gesamten Sozialraum durchdrungen haben, wie auf dem Schaubild dargestellt: einmal von der Stadtregierung über die Bezirksregierung bis zum 798 Office (auf dem Schaubild als ☉ dargestellt), einmal von den Anstalten des öffentlichen Rechts der Stadt über BEHC bis zur Seven-Star-Gruppe (auf dem Schaubild als ☼ dargestellt). Da zwischen beiden Hierarchien keine geregelten Machtstrukturen bestehen, werden sie jeweils auf gleicher Hierarchieebene dargestellt. Darauf werden das Macht-, Markt- und Kunstfeld mit gestrichelten Linien und das 798-Feld mit fetten Linien dargestellt. Es kommt damit zum Ausdruck, dass das 798-Feld genau in diese beiden Hierarchiesysteme eingeordnet und als zeitgenössisches Kunstfeld teilweise von den ersten beiden überlappt wird. Um das feldinterne Tripelverhältnis zwischen der Seven-Star-Gruppe, dem 798 Office und den »freien Künstlern« (dargestellt als ☺) zu veranschaulichen, wird es mit gestrichelten fetten Linien extra markiert. Weitere Akteure des 798-Felds sind dabei jeweils mit unterschiedlichen Zeichen dargestellt, die, je nach ihren sozialen Rollen und feldinternen Einflüssen, in der Größe und in der Hierarchiestufe variieren. Darunter sind die Galerien/Galeristen (dargestellt als ☼), Kunstkritiker/Kuratoren (dargestellt als ☉), Kunsthändler/Käufer (dargestellt als ☐), Kulturbeauftragte/Beamte (dargestellt als ●) und sonstige Einrichtungen und ihre Mitarbeiter (dargestellt als ☑) wie auch Publikum/Touristen (dargestellt als ○) und die Zhengdong Group (dargestellt als ☉), die 2007 mit der Errichtung des D-Parks ins 798-Feld trat.

Mit dieser Darstellung soll das veränderte Machtverhältnis innerhalb des 798-Felds nach 2006 verdeutlicht werden. Die »freien Künstler« beispielsweise, die für das 798-Feld eigentlich von zentraler Bedeutung waren und sind, nehmen nur den niedrigsten Platz in der feldinternen Produktionshierarchie ein. Sie werden von feldinternen Machtverhältnissen her mit einer mittleren Größe dargestellt, etwa vergleichbar mit den Galerien/Galeristen, die als privilegierte Mietergruppe aber aus den »freien Künstlern« hervorgehen und in der gesellschaftlichen Produktionshierarchie eine höhere Stellung einnehmen. Das heißt, das Mieterkollektiv, das sich einmal unter den »freien Künstlern« zusammengetan und gemeinsam für die Etablierung der Kunstzone 798 gekämpft hat, differenziert sich nunmehr aus. Damit erklärt sich, warum bei Feldkonflikten, z. B. was die Miete angeht, die Seven-Star-Gruppe wieder die Oberhand gewinnt, der sich nur das 798 Office zu widersetzen in der Lage ist. Noch entscheidender ist, dass das 798 Office als einer der beiden Raumverwalter bei Mietkonflikten nur die Rolle eines Schlichters spielt und sich bewusst zurückhält, während es in der Tat eine Monopolstellung auf der Ebene symbolischer Raumproduktion besitzt. Es verfügt nämlich exklusiv über

das grundlegende Bestimmungsrecht darüber, wie man den Raum definieren kann, welche Bedeutung er innehat und in welche Richtung er sich entwickeln soll, was eigentlich die schlagkräftigste Waffe der »freien Künstler« gewesen war. Mit anderen Worten, das Schaubild zeigt auf diese Weise eine aktuelle systematische Machtverteilung zwischen der Seven-Star-Gruppe und dem 798 Office, zwischen Markt (wirtschaftliches/materielles Rauminteresse) und Macht (öffentliches/symbolisches Rauminteresse), die sich in der Doppelverwaltungsstruktur des 798-Felds unmittelbar widerspiegelt.

Diese Doppelverwaltungsstruktur ist jedoch nicht ganz neu. Sie geht auf die totalitaristische Herrschaftstradition Chinas zurück. Von der Monarchie bis zur kommunistisch-sozialistischen Diktatur ist nämlich eine fortgeschriebene Machtausübungsform zu beobachten, die »tiaokuai jiegou« (条块结构, Streifen-Stücke-Struktur) genannt wird.<sup>13</sup> Dieser Terminus beschreibt zum einen die Machtverteilung zwischen den Funktionsabteilungen der Zentralregierung und ihren regionalen Machtvertretungen in einer hierarchischen Ordnung – »tiao« (条, Streifen), also die vertikale Struktur, die eine »lingdao guanxi« (领导关系, wörtlich: Führungsbeziehung) zwischen den übergeordneten und untergeordneten Verwaltungseinheiten darstellt. Zum anderen beschreibt er die Machtverteilung zwischen regionalen Machtvertretungen auf gleicher Hierarchieebene, nämlich »kuai« (块, Stücke), also die horizontale Struktur, die eine »yewu guanxi« (业务关系, Arbeitsbeziehung) zwischen diesen Verwaltungseinheiten darstellt, zumal sie keine verbindlichen Machtstrukturen untereinander haben. Im traditionellen chinesischen Machtsystem herrschte stets diese Tiao-Kuai-Spannung, die immer wieder zur bipolaren Schwankung zwischen Zentralisierung und Dezentralisierung führte und daher bei der Reform des politischen Systems eine besondere Schwierigkeit darstellte. Ebenso bei dem Reformprozess seit Ende der Siebzigerjahre, in dem die regionalen Verwaltungseinheiten der Zentralregierung gegenüber relativ autonom geworden sind und je nach Verhandlungsstrategie die »Tiao«- oder »Kuai«-Struktur bevorzugen. Wie das vierte Kapitel zeigt, hat diese bipolare Schwankung eine wichtige Rolle für die Legitimierung der Kunstzone gespielt. Man denke z. B. daran, dass die Bezirksregierung Chaoyang eben aus regionalen Interessen die »freien Künstler« unterstützte und mit der Seven-Star-Gruppe über das DIAF verhandelte, bevor die Stadtregierung ihre Entscheidung getroffen hatte. Auch deshalb wird das 798 Office administrativ unter der Bezirksregierung eingeordnet, aber auf gleicher Hierarchieebene wie die Seven-Star-Gruppe, d. h. nur in einer Arbeitsbeziehung zu der Letzteren.

---

13 Zur Analyse der Streifen-Stücke-Struktur des administrativen Systems in der VR China siehe Zhou Zhenchao. Zu ihrer historischen Untersuchung im Bezug auf die Entwicklung des Danwei-Raums siehe Bray David.

Die Doppelverwaltungsstruktur ist freilich die Folge der Ausdifferenzierung der Zentralmacht in zwei relativ autonome Funktionssysteme (Markt und Macht) auf ihrer regionalen Basis, auf der die bipolare Schwankung zwischen Zentralisierung und Dezentralisierung besonders sichtbar und wirkungsvoll ist. Je tiefer die Ebene liegt, ergibt sich daraus umso mehr Freiraum. Wie das Schaubild zeigt, gibt es zwischen beiden Hierarchiesystemen einen bestimmten Zwischenraum, der eine Art institutioneller Grauzone dargestellt. Dieser Zwischenraum bildet den Mittelpunkt des 798-Felds und des gesamten zeitgenössischen Kunstfelds. Das heißt, das zeitgenössische Kunstschaffen in China hält sich zwischen diesen beiden Hierarchiesystemen in Balance und testet stets die Grenzen aus. Wie die institutionelle Hybridisierung der Kunsteinrichtungen der Kunstzone 798 zeigt, ist das zeitgenössische Kunstfeld durch das Grauzonenspiel gekennzeichnet, wobei die Grenze zwischen Kunst und Wirtschaft zunehmend verwischt. Diese Entwicklung wird mit der »Win-win-Situation« in Gang gesetzt, das zeitgenössische Kunstfeld in China stützt sich durch »Grenzüberschreitung« zwischen Kunst und Kapital zunehmend auf den Markt, sodass die Gegenwartskunst Gefahr läuft, diese Balance zu verlieren. Diese Tendenz nehmen manche zur Kenntnis und erheben ihre kritische Stimme, besonders im Jahr 2008, in dem mehrere Symposien zum Thema »Kunst und Kapital« stattfanden und Kunstkritiker wie Zhu Qi und Gao Minglu kritische Texte veröffentlicht hatten.<sup>14</sup> Andere hingegen sind der Meinung, dass diese »Grenzüberschreitung« eine erwünschte und konsequente Entwicklung der Gegenwartskunst in China ist, die sich in den Siebziger- und Achtzigerjahren unmittelbar mit der Macht gerieben hatte und in den Achtziger- und Neunzigerjahren stark vom internationalen Kunstmarkt abhängig war – erst mit der Herausbildung eines inländischen Kunstmarkts bietet sich de facto den »freien Künstlern« die Möglichkeit, zwischen Macht und Markt die Balance zu finden.

Besonders hervorzuheben ist darunter Lü Peng, der 2008 beim »1st Summit Forum: Global Vision for Chinese Contemporary Art and Capital« an der Tsinghua University ein bemerkenswertes Plädoyer für die Allianz von Kunst und Kapital gehalten hat. Er sagte:

Noch nie war es wie heute so, dass Kunst und Geld zu einem Ganzen verschmelzen (der Prozess begann 1992 und erreicht nach 2004 ein erstaunliches Ausmaß). Das erfüllt manchen mehr oder weniger mit Sorgen. Allerdings sollten diese Besorgten, die aber ge-

---

14 Unter den Symposien zu diesem Thema waren das »Art and Capital: Contemporary Art Critic, Investment and Market« (Beijing, April 2008), »2008 Summit Forum: Chinese Contemporary Art Market Development« (Shenzhen, Mai 2008), »1st Summit Forum: Global Vision for Chinese Contemporary Art and Capital« (Beijing, Juni 2008) und »What is the Problem? 798 Forum for Art & Capital« (Beijing, Oktober 2008). Mit der Kritik Gao Minglus ist der Text »Kunstindustrie und der Status quo der zeitgenössischen Kunst in China« gemeint, der im September 2008 in *National Art* erschien (Gao Minglu 2008b). Die Kritik Zhu Qis siehe Fußnote 13 des Einleitungskapitels.

schichtsunwissend sind, sich selbst fragen: Welche Mittel und Wege, außer der Zuhilfenahme von Geld und Kapital, hätten die systemexternen Künstler denn noch finden können, um sich selbst zu verwirklichen? In der Tat hat es Geld und Kapital immer gegeben, und in erster Linie als Instrument dafür, das System Stück für Stück abzutragen. Im Großen und Ganzen ist dies die wirkliche historische Rolle des Geldes und des Kapitals seit dem Anfang der Neunzigerjahre.<sup>15</sup>

Mit dem Jahr 1992 verweist er auf die von ihm kuratierte »Guangzhou Biennale der Kunst der 1990er-Jahre (Ölmalerei)«, die zum ersten Mal nach einem damals noch fehlenden inländischen Kunstmarkt als Existenzbedingung der »freien Künstler« suchte. Die künstlerische »Grenzüberschreitung«, die im Einklang mit der weitergehenden Kreativindustrialisierung steht, wird damit historisch legitimiert. Was aber ihm nicht bewusst war oder er bewusst ausgelassen hat, ist die Tatsache, dass seitdem (Staat-)Macht und Kapital aufs Äußerste verbunden sind und daher der ursprüngliche Antagonismus zwischen Systeminternem und -externem plötzlich aufgelöst ist. Das ist eigentlich der grundlegende historische Kontext des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts, also nicht, wie er sagt, die »kapitalistische Revolution der zeitgenössischen Kunst«: »Die zeitgenössische Kunst hat sich mithilfe des Kapitals immer bereichert« und »ihr Einfluss hat sich immer erweitert«, bis sie »schließlich das Rederecht erhält und die geistige Welt der Chinesen grundsätzlich verändert«. <sup>16</sup> Genau in diesem Kontext spricht Gao Minglu von einer gesellschaftlichen Konspiration von den systeminternen und systemexternen Akteuren, die als Nutznießer der Kulturellen Kreativindustrie gemeinsam im Chor singen.<sup>17</sup>

Auch in diesem Kontext tritt der Post-Danwei-Raum in Erscheinung – ein postsozialistischer Körper, der mit seiner historisch-totalitaristischen Erbanlage und durch die frische Bluttransfusion (internationale Kapitalanlagen) neu geboren ist. Sowohl raumökonomisch als auch institutionell ist er durch Recycling gekennzeichnet. Mit seiner Recyclingökonomie nimmt er also Abschied von der progressiven und vielversprechenden Revolutionsideologie der sozialistischen Raumproduktion, allerdings auf eine gemischte Weise, indem das Vergangene und das Zukünftige gleichzeitig und nebeneinander an einem Ort zusammengefasst werden. Mit dem institutionellen Recycling ist die Doppelverwaltungsstruktur in der Kunstzone 798 gemeint, mit der sie sich in der tradierten Streifen-Stücke-Spannung von allen sozialistischen Danwei-Räumen unterscheidet, die ganz und allein unter der politischen Zentralmacht standen. Darüber hinaus lässt diese Doppelverwaltungsstruktur einen Freiraum zu, also eine Art

---

15 Lü Peng (2008), S. 92.

16 Lü Peng (2008), S. 93–94.

17 Vgl. Gao Minglu (2008b), S. 113–114.

institutioneller Grauzone zwischen zwei Hierarchiesystemen, in der die zeitgenössischen künstlerischen Produktionen organisiert werden können und in die das Kapital ununterbrochen und reibungsfrei einströmt – daraus ergibt sich ein zeitgenössisches Kunstfeld, das, wie im fünften Kapitel beschrieben, als Pars pro Toto des zeitgenössischen Kunstbetriebs in China gelten kann. Kurz: Das gesamte zeitgenössische Kunstfeld in China ist durch dieses raumökonomische und institutionelle Doppelrecycling gekennzeichnet, und die Kunstzone 798 dient genau auf diese Weise als Vorbild für alle Kunstzonen, solange sie im Rahmen der kulturellen Kreativindustrie anerkannt sind. Die Frage ist nur, wie groß und wie autonom dieser Freiraum ist, besonders wenn nach 2010 die Hybridität dieses Kunstbetriebs infolge dieses institutionell bedingten Grauzonenspiels zunehmend in die gesellschaftliche und behördliche Sanktion geraten ist. Wie im fünften Kapitel dargestellt, stießen selbst die führenden Einrichtungen dieses Kunstfelds wie z. B. das Long March Space, ICCA und UCCA immer wieder auf Missgunst der chinesischen Öffentlichkeit, sodass ein zeitgenössisches Kunstfeld mit eigenen Feldinstanzen bisher noch immer schwerfällig ist.

### 3 DAS 798 ALS HETEROTOPIE?

Am Ende soll die Frage aufgeworfen werden, ob oder inwiefern die Kunstzone 798 als Heterotopie gelten kann. Diese Frage stellt sich bereits 2004 und zeigt ihre Brisanz besonders im Zeitraum zwischen dem ersten und dritten DIAF (2004–2006), in dem die Kunstzone 798 über den experimentellen Kunstkreis hinaus in einem großen Ausmaß öffentlich wahrgenommen wurde. Danach rückt sie langsam aus der Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit. Heute ist sie fast spurlos verschwunden und taucht nur sporadisch in akademischen Diskursen auf, was uns die Gelegenheit gibt, uns daran zu erinnern, dass der Begriff »Heterotopie« einmal in Verbindung zur Kunstzone 798 rezipiert und diskutiert wurde.<sup>18</sup> Dass der Begriff heute kaum noch verwendet wird, liegt wohl zum Teil an diesem umstrittenen Begriff selbst, der ja zwiespältig ist und mit dem unmittelbar Unruhe oder Unordnung assoziiert wird, sodass seine Rezeption in China stets ambivalent geblieben ist. In der Tat hängt das aber zum Teil auch mit der Entwicklung der Kunstzone 798 im Rahmen der kulturellen Kreativindustrie nach 2006 zusammen. Denn in dieser Entwicklung vergrößerte sich die Kluft zwischen der Rezeption durch die Künstler, die darin »alternative Räume« sehen, und der durch die Öffentlichkeit, die darin ein Musterbeispiel der kulturellen Kreativindustrie sieht.

---

18 Wie etwa der Soziologe Zhou Lan, der 2009 seine soziologische Dissertation an der Shanghai University vorgelegte, in der das 798 als Heterotopie identifiziert wurde. Siehe Zhou Lan.

Der fortschreitende Prozess der Kulturellen Kreativindustrie in China war ab 2007 im vollen Gang, getragen von dem einflussreichen Diskurs um »Kunst und Kapital« im Jahr 2008. Im selben Jahr avancierte die Kunstzone 798 zum größten Galeriensammelpunkt und zu einem kulturtouristischen Zielort Chinas. Die weltweite Finanzkrise störte dabei nur kurz. Als eines der internationalen Kunstzentren erschien die Kunstzone 798 bisweilen wie die Mittagssonne hoch am Himmel. Gleichzeitig wurde sie immer mehr von Künstlern und Kunsteinrichtungen verlassen, und eine Vielzahl von Kunstzonen unterschiedlicher Form entstand um sie herum, was die heutige Kunstgeografie Beijings ausmacht. Aus heutiger Sicht stellt sich dies statt einer zentripetalen als eine zentrifugale Kraft dar, die die bis dahin unberührte Zentralstellung der Kunstzone 798 immer mehr infrage stellt. Bereits seit 2008 stehen in vielen Augen die Kunstzone Caochangdi in ihrer unmittelbaren Umgebung und das Künstlerdorf Songzhuang in Konkurrenz zu ihr und verstehen sich als alternative, nichtkommerzialisierte Räume. Das Jahr 2008 bildet demnach den Wendepunkt der Kunstzone 798: Während in der breiten Öffentlichkeit das 798-Phänomen in Erscheinung tritt, lässt die Begeisterung in der Kunstszene schnell nach. Dazu kommt, dass nach 2009 immer mehr selbst ernannte Kunstzonen Beijings vom Abriss bedroht sind, weil sie der Verstädterung der ländlichen Umgebung im Weg stehen. Vor diesem Hintergrund gewinnt das 798 als Kampfmodell im Sinne Huang Ruis für die Heterotopie erneut Aktualität, allerdings in einem engen Kreis von akademischen Stadtforschern, bürgerrechtlichen Aktivisten und Intellektuellen sowie »freien Künstlern«. Doch das Raummodell erweist sich, wie in dieser Arbeit analysiert, als Melange von Insolenz und Konspiration und wirkt daher vor diesem Hintergrund besonders irritierend.

Dieser kurze Rückblick veranlasst eher zur Skepsis, wenn man sich selbst mit der Frage konfrontiert, ob die Kunstzone 798 tatsächlich eine Heterotopie ist. Doch man muss auf den ursprünglichen Kontext dieser Frage zurückgehen, also in den Zeitraum zwischen 2004 und 2006, in dem die Frage von »freien Künstlern« und Intellektuellen gestellt und diskutiert wurde. Nur so kann man genau erkennen, warum und unter welchen Topoi der Heterotopie-Begriff von »freien Künstlern« zur Kenntnis genommen und unterschiedlich interpretiert wurde. Als Beispiel nehme ich hierbei Huang Rui und Yan Jun. Beide sind »freie Künstler« und hatten sich damals mit dieser Frage auseinandergesetzt und entgegengesetzt argumentiert. Bis zu einem gewissen Grad geht darauf die obengenannte Kluft der 798-Rezeption zurück.

Huang Rui war der exemplarische Fürsprecher. Seine Rede bei der Konferenz »Kulturelles Gedächtnis« im Haus der Kulturen der Welt in Berlin macht deutlich, dass er in Anlehnung an Foucault und im Anschluss an die aktuelle Weiquan-Bewegung in China die Kunstzone 798 als Kampfmodell im Sinne der Heterotopie vorgestellt hat. Um die Beziehung zwischen der

Heterotopie Foucaults und seinem Kampfmodell zu verdeutlichen, zitiere ich hier den Beginn und das Ende dieser Rede. Der Beginn lautet:

Das Motiv für die Entstehung von Kunst muss wohl der Traum vom Unmöglichen sein. Vor etlichen Jahren hat sich so ein Traum vom Unmöglichen mitten im traditionellen Herzland der von strikten Planungsregeln bestimmten sozialistischen Wirtschaft in Gestalt von »798 – Kunstkomplex Beijing-Dashanzi« materialisiert. Was man heute hier vorfindet, ist nichts weniger als eine wahr gewordene Utopie!<sup>19</sup>

Und das Ende:

Wie steht es mit den Erfolgsaussichten von Abenteuern wie 798 im Rahmen der bestehenden Ordnung? Das ist eine Frage der Ästhetik, die sich in jeder betroffenen Stadt jeweils neu stellt. Was Beijing betrifft, so war diese alte Kaiserstadt seit jeher eine Metropole mit strengen Grundsätzen und einer großen Toleranz. Heute bewegt sie sich tatsächlich und unumkehrbar in eine Richtung – nach vorn, dem Morgenlicht von mehr Freiheit, mehr Wahlmöglichkeiten, mehr unterschiedlichen Formen und mehr Lebensfreude entgegen.<sup>20</sup>

Diese Rede hielt er im März 2006, kurz nach der offiziellen Legitimierung der Kunstzone 798, daher ist die positive und enthusiastische Stimmung nicht zu überhören. Interessant daran ist aber Folgendes: Ausdrücklich sucht Huang Rui das politische Potenzial seines Gedankens und seiner Kunst an einem wirklichen Ort, der durch Kunst materialisiert ist und »Züge eines [...] Realität gewordenen Mythos« aufweist.<sup>21</sup> Dabei ist die Kunstzone 798 genauso wie die Heterotopie im Sinne einer »tatsächlich realisierten Utopie« immer einer gewissen Mystifizierung bedürftig, wenn es darum geht, sich als Widerstand leistendes Raummodell erfolgreich durchzusetzen. Das zeigte sich schon einmal bei der Entstehung des Künstlerdorfs Yuanmingyuan als »künstlerisches Idyll« – ohne diese Romantisierung wären die »freien Künstler« als eine existierende soziale Randgruppe kaum wahrgenommen worden.

Außerdem setzt Huang Rui genauso wie Foucault auf »Traum«, »Abenteuer« und »Ästhetik«. Das heißt, er zieht, um das politische Potenzial dieses Raummodells zu beleuchten, die spirituelle, imaginäre und sinnliche Raumdimension immer der materiellen und realpolitischen vor. Mit anderen Worten, um die Machtverhältnisse der Welt überhaupt zu verändern, müsste man zuerst daraus aussteigen und sich jenseits der bestehenden Ordnungen bewegen. Darin ist der Habitus der »freien Künstler« zu erkennen: Die Wahrnehmungs-, Denk-, Bewertungs- und Handlungsschemata, die aus der »Einverleibung« ihrer konkreten Lebensbedingungen resul-

---

19 Huang Rui (2006), S. 1.

20 Huang Rui (2006), S. 4.

21 Huang Rui (2006), S. 3.

tieren, führten zu verschiedenen, dennoch konsequenten Raumpraktiken, die in dieser Arbeit unter dem Begriff »alternative Räume« zusammengefasst werden. In diesem ganzen Prozess variiert die Raumpraxis zwar an den Orten und Räumen, doch die Zentralachse bleibt immer das, was gedacht, fantasiert und geträumt wird – sie ist bei jeder Suche nach den »alternativen Räumen« unentbehrlich. Diese Zentralachse kommt bei Huang Rui als dem »freien Künstler«, der den Werdegang vom »Mangliu« bis zum künstlerischen Freiberufler komplett durchlebt hat, besonders zum Tragen. Daher bezeichnet er das 798 als »Biotop der Gegenwartskunst« und als sein größtes Kunstwerk. Das heißt aber in diesem Zusammenhang nicht, dass das 798 eine Heterotopie ist, die sich ganz und allein der Kunst oder dem Widerstand verschreibt. Bei Huang Rui ist dies nicht der Fall. Erfolg und Misserfolg des Xingxing-Ereignisses und idyllisch-idealistischen Künstlerdorfs, die sich allein der Freiheit und dem Neuen gewidmet hatten, sind ihm völlig bewusst. Zudem hat er in der *dritten Raumpraxis* gezeigt, wie Lobbyarbeit und ein Großevent wie das DIAF politisch-pragmatisch und öffentlich wirksam zu handhaben sind. Nur sein Gedanke geht unmissverständlich in die Richtung, die man mit Foucaults Worten beschreiben kann: einen wirklichen und wirksamen Ort als »Gegenplatzierung« oder »Widerlager« in die Einrichtung der Gesellschaft hineinzuzichnen.

Freilich geht es dabei, wie gesagt, um eine »dingpolitische« Kunststrategie: Der eingeführte Begriff »Heterotopie« fungiert dabei, ebenso wie »Bauhaus« oder »Kunstzone«, als »matters of concern« – allerdings wurde dieses Mal neben dem chinesischen noch ein internationales Publikum angesprochen. In dem Moment war der Hof 718 als vorläufiger »Nicht-Ort« wieder auf dem Weg, institutionalisiert zu werden. Die feste Ordnung des Orts, wie sie das Schaubild zeigt, trat also noch nicht sichtbar in Erscheinung. In einer Hochstimmung kündigte er das 798 als Heterotopie an, in der Erwartung, diese »wahr gewordene Utopie« nach seinem Wunsch zu gestalten und auf den Weg zu bringen. Sie sollte durch ihre tatsächliche Existenz in der Welt als Leuchtturm für eine Gegenkultur fungieren. Er bemerkte aber nicht, dass er als symbolische Figur oder Sprecher der »freien Künstler« dieser Institutionalisierung bereits im Wege stand. Kurz nach dem dritten DIAF wurde er gezwungen, die Kunstzone zu verlassen, indem die Seven-Star-Gruppe die Verlängerung seines Mietvertrags ablehnte. Das 798 Office übernahm die Leitung des DIAF.

Genauso wie bei Foucault war die Heterotopie bei ihm ein Traum, in dem die Wunschvorstellungen der »freien Künstler« besonders intensiv zum Ausdruck gekommen waren. Erfüllte sich aber sein Wunsch, dann spräche man vielleicht doch von einer Heterotopie im Sinne eines Kompensationsraums: etwa das »Modell einer selbstständigen Community« als Leitbild einer »anderen« Wirklichkeit, die, zumindest seinem ursprünglichen Gedanken nach, doch

noch vollkommener und wohlgeordneter als der reale Raum, der sie umgibt, erscheinen sollte.

Im Gegensatz dazu verfasste Yan Jun Ende 2005, also kurz vor Huang Ruis Rede zur Konferenz »Kulturelles Gedächtnis« in Berlin, einen Aufsatz mit dem Titel »Raum – das Kapital und die Heterotopie 798«. Der Aufsatz, der schnell in Internetforen kursierte, brachte seine Skepsis insofern zur Sprache, als er auf die merkwürdige Verquickung des 798-Mythos und der Realität hinwies:

Es entsteht [mit der Kunstzone 798] ein kulturell-künstlerischer Mythos über eine »harmonische Gesellschaft«: Sie übertreiben, wenn sie behaupten, es handele sich hier um eine aktualisierte Version von Yuanmingyuan oder eine Heterotopie, was eigentlich aus der Luft gegriffen ist. Im Grunde genommen idealisiert man zu sehr das 798, man poliert es zu einem glänzenden Spiegel, in dem das Wunschdenken der an Kultur und Kunst interessierten Jugendlichen zu sehen ist, die ein Loblied auf eine entstehende multikulturelle Gesellschaft singen, die sogar diese Enklave als Paradies toleriert.<sup>22</sup>

Eindeutig stellte er hierbei den 798-Mythos in den Zusammenhang der »Harmonischen Gesellschaft«. Der Slogan »Harmonische Gesellschaft« wurde von der KP im selben Zeitraum (2004–2006) geprägt,<sup>23</sup> also in dem Moment, als sich soziale und politische Kämpfe von unten auf dem Land wie in der Stadt in einem seit 1949 nie da gewesenen Ausmaß entwickelten. Was in diesem Zusammenhang wichtig ist, ist die Tatsache, dass sich die meisten Kämpfe von Bauern und Arbeitern gegen lokale Kreisregierungen und Beamte und nicht gegen die neue Klasse der Privatkapitalisten richteten. Das taten ebenso die »freien Künstler« während der *dritten Raumpraxis*. Das Bündnis von Staatsmacht und Kapital, das sich eben in der Einordnung der Kunstzone ins Macht-Markt-Gefüge zeigte, nahmen die Künstler nicht einmal zur Kenntnis, sondern stattdessen begrüßten sie die »kapitalistische Revolution«. Die Erfolgsgeschichte des 798 bestätigt nämlich wiederum den alten Mythos vom guten Kaiser und den bösen lokalen Beamten. Solange dieser Mythos besteht, braucht die Zentralregierung nicht zu fürchten, dass sich die geballte Wut der Massen gegen sie selber richtet und die Herrschaft der Partei ernsthaft infrage stellt. Dazu kommt, dass den protestierenden Arbeitern und Bauern sofort die Gewalt des Staates gegenübertritt, während bei der *dritten Raumpraxis* den »freien Künstlern« die Bezirks- und Stadtregierung in Beijing hilfsbereit entgegenkamen. In diesem Zusammenhang lohnt es sich, zu bedenken, was für eine Rolle der 798-Mythos dabei spielte.

---

22 Yan Jun, S. 2.

23 Der Begriff »Sozialistische Harmonische Gesellschaft« tauchte im September 2004 zum ersten Mal bei in der vierten Vollversammlung des 16. Zentralkomitees der KP Chinas auf und 2005 als Kernbegriff des »Sozialismus chinesischer Prägung« beim National People's Congress sowie schließlich im Oktober 2006 bei der sechsten Vollversammlung des 16. Zentralkomitees der KP Chinas mit einer detaillierten Begriffserklärung.

Die Frage, ob das 798 eine Heterotopie ist, scheint an dieser Stelle besonders interessant zu sein.

Statt der Heterotopie spricht Yan Jun von einer Absonderlichkeit der Kunstzone 798, die er in zweierlei Hinsicht betrachtet: eine extra für die zeitgenössische Kultur/Kunst errichtete Außenstelle der Mainstreamgesellschaft, die der Gegenwartskunst gegenüber eigentlich weder Interesse noch Verständnis hat, und ein anonymes Pilotprojekt der Regierung für die »Harmomonische Gesellschaft«.<sup>24</sup> Denn es handelt sich wiederum um eine Art der »Sonderzonen«, die, wie in der Geschichte der VR China öfter zu beobachten, durch staatliche, oft provisorische Sonderregelungen instand gesetzt wurden und als Musterbeispiele für gesellschaftliche Experimente dienten. Der Unterschied besteht nur darin, dass das aktuelle Experiment mit der zeitgenössischen Kultur/Kunst im Rahmen der Kulturellen Kreativindustrie durchgeführt wurde. Yan Jun zufolge geht diese Absonderlichkeit einerseits auf die in der Kunstzone 798 weit verbreitete Kooperation von Kapitalisten und Künstlern zurück, die den Weg zur Kulturellen Kreativindustrie gebahnt hat. Zu verdanken sei sie andererseits besonders den »kühlen Glas-scheiben und bogenförmigen riesigen Fabrikbauten«.<sup>25</sup> Denn diese kamen nicht nur den Erwartungen der Massen von Veränderungen und Erneuerungen sowie von einer neuen industriellen Eliteklasse, die China aus seiner tausendjährigen Agrarzivilisation herausholen könnte, entgegen, sondern erfüllten gleichzeitig die Wunschvorstellungen einer bestimmten kulturellen Minderheit, die immer auf den endgültigen Sieg der Kunstavantgarde sann.<sup>26</sup>

Um diese Absonderlichkeit besser zu analysieren, versuchte Yan Jun zudem die Kunstzone 798 topografisch zu erfassen und beschrieb sie beispielsweise wie folgt:

Das ist eine Art Transplantation an einen falschen Ort. Sie [Kunstzone 798] ist kein besetztes Haus auf irgendeiner europäischen Straße, wo man jederzeit an die Tür klopfen kann. Sie liegt in der nordöstlichen Ecke Beijings und ist wie ein kulturell-künstlerisches Disneyland, dessen Besuch einer spezifischen Routen- und Zeitplanung bedarf. Sie bietet den Besuchern ein Stück lebensfernes Erlebnis, wie etwa in einem Tempel, einem Vergnügungspark oder bei einem Fest oder einer Zeremonie. Für die Künstler und Kunst-händler ist sie jedoch ein Laboratorium, das wegen der geringen Bevölkerungsdichte der Gegend unbemerkt und nur durch einen langen Korridor (die Hofstraße hinter dem Eingangstor) erreichbar ist. Sie gewährt auf diese Weise Schutz für einen eigenen Diskurs

---

24 Yan Jun, S. 4.

25 Yan Jun, S. 3.

26 Ebd.

und vermittelt den Gästen das Gefühl, emotional und geistig gleichsam wie gereinigt zu werden.<sup>27</sup>

Paradoxerweise orientierte sich diese Topografie wiederum an Foucault, also an einem »anderen« Ort, wobei die erfahrbaren, geheiligten, imaginären oder andersartigen Raumdimensionen unmittelbar miteinander verbunden sind. Ausdrücke wie »Transplantation an einen falschen Ort«, das »lebensferne Erlebnis« und »Laboratorium« wie auch die notwendige »Routen- und Zeitplanung«, der »lange Korridor« und das Gefühl, »gereinigt zu werden«, deuten unmissverständlich darauf hin, dass der Raum nur scheinbar öffentlich zugänglich war. Denn in der Tat mussten ortsspezifische Zugangs- oder Schwellenriten begangen werden. Die entgegengesetzten Argumente Yan Juns und Huang Ruis bestätigen sich daher gegenseitig. Bei Huang Rui erwies sich die Heterotopie 798 in erster Linie durch das Nebeneinander von Vergangenem und Zukünftigem als Ansammlung von zeitlichen und räumlichen Widersprüchen, die von den normalen Räumen abweicht. Bei Yan Jun schien sie u. a. durch ihre emotional und geistig wirksamen Zugangsriten andersartig zu sein, was übrigens die öffentliche Wahrnehmung dieses Raums zu jener Zeit besonders beeinflusste.

Tatsächlich sonnte sich damals die Kunstzone 798 in einem Glanz des Ruhms und verbreitete selbst ein wunderbares, ja ein bisschen mysteriöses Licht. Heute ist das Licht erloschen, und die gesellschaftliche Bedeutung dieses Orts verändert sich im Lauf seines Fortbestehens als Konzentrationszone der Kulturellen Kreativindustrie radikal. Doch wenn wir diesen Bedeutungswandel näher betrachten, sehen wir, dass die Absonderlichkeit der Kunstzone 798 bis heute immer noch besteht, allerdings nicht in ihrer erfahrbaren, geheiligten oder imaginären Räumlichkeit, sondern vielmehr in ihrem institutionellen Sonderstatus in der Kulturellen Kreativindustrie wie auch in der zeitgenössischen Kunstszene Chinas. Wie das Schaubild zeigt, besteht das zeitgenössische Kunstfeld hauptsächlich aus »freien Künstlern«, privaten Galerien/Galeristen und Einrichtungen aus dem In- und Ausland, wobei die amtliche Anteilnahme zahlenmäßig eher gering bleibt. Im Prozess der Kulturellen Kreativindustrie erfährt die staatliche Beteiligung einen bemerkenswerten Aufschwung (Aufbau von neuen Museen und Aktivenbeteiligungen an führenden Kunsteinrichtungen, u. a. Auktionshäuser und Kunstinvestmentgesellschaften). Aus einem Kunstfeld einen Post-Danwei-Raum zu machen ist bemerkenswert, wenn nicht einzigartig. Das heißt, die Kunstzone 798 steht nach ihrer Institutionalisierung auch noch in einem besonderen Verhältnis zu den üblichen Gesellschaftsordnungen oder genauer: zu den anderen Räumen innerhalb der üblichen Gesellschaftsordnungen. Als Beispiel nehme ich hier diejenigen Kunstzonen, die seit 2005 aus künstlerischen Eigeninitia-

---

27 Ebd.



Abb. 69

Huang Rui, *Ba Gua: China/chaina* (八卦: 拆 China 那, China/Abriss), Performance, aufgeführt am 12.1.2010 in der Kunstzone 008. Foto: Xiao Ge.

tiven oder in Zusammenarbeit zwischen Dorfverwaltungen und privaten Immobilienhändlern in der ländlichen Umgebung des Bezirks Chaoyang in Beijing entstanden sind (siehe dazu das Schaubild zur Kunstgeografie Beijings im fünften Kapitel). Diese Kunstzonen waren also meistens private Immobiliendeals, und es wurden bis 2010 nur zwei von ihnen offiziell anerkannt (die Kunstzone Jiuchang und No. 1 durch die Bezirksregierung). So kam es dort vom Juni 2009 fast täglich zum Konflikt, und die Frage »Abriss oder Erhalt?« wird immer wieder gestellt. Die »freien Künstler« greifen erneut die *dritte Raumpraxis* auf, nämlich durch Kunst als Mittel, für ihr Rauminteresse zu kämpfen und gleichzeitig Öffentlichkeits- und Lobbyarbeit zu machen.

Die »freien Künstler« fanden dieses Mal zuerst gar keine Ansprechpartner, weil die Ämter den Ball untereinander hin- und herspielten. Kämpften sie innerhalb des Systems, dann blieb ihnen neben der juristischen Auseinandersetzung einzig übrig, Beschwerde bei lokalen Petitionsbüros einzulegen, was die Künstler auch taten. Es traten erbitterte, oft gewalttätige Konflikte auf. Sie fanden entweder zwischen »freien Künstlern« und ihren Vermietern statt, also privaten Immobilienhändlern, Dorfverwaltungen und sogar einheimischen Dorfbewohnern, oder zwischen »freien Künstlern« und lokalen Ordnungsbehörden sowie »Chaiqiandui« (拆迁



Abb. 70

Huang Rui, *Chai-na/China* (拆-那/China, Abriss/China) – *Rainbow*, Siebdruck und Öl auf Leinwand, 225 x 154 cm. 2004–2009. Quelle: huangrui.org.

隊, zum Abriss beauftragten Arbeitsbrigaden). Außerdem wurde auch auf nichtinstitutionelle Mittel zurückgegriffen, nach dem Vorbild der Xingxing-Künstler von 1979 – die öffentliche Demonstration. Am 22. Februar 2010 gingen etwa zwanzig Künstler spontan in die Changan-Avenue und demonstrierten gegen den gewaltsamen Zwangsabriss der Kunstzone Chuangyi Zhengyang.<sup>28</sup> Die Demonstration löste eine Welle der Aufmerksamkeit in- und ausländischer Medien aus. Aber die meisten Künstler waren gegen diese Demonstration.<sup>29</sup> Obwohl sie sich darin einig waren, gegen den ungerechten Zwangsabriss und nicht gegen die offizielle Chaiqian-Planung zu kämpfen, war jedoch umstritten, ob sie sich an die bürgerrechtliche Weiquan-Bewegung anschließen oder weiterhin im Rahmen der *dritten Raumpraxis* bleiben sollten. Im März schaltete sich die Bezirksregierung ein, weil sie den Streit unter den Künstlern durchschaute, dass sie nämlich kein politisches Ziel verfolgten und keine soziale Bewe-

28 Auslöser der Demonstration war ein Zwangsabriss am selben Tag: Drei Bagger, fünf Lkw und Hunderte Fremde mit Mundschutz, Messern und Knüppeln brachen um zwei Uhr morgens in die Kunstzone Chuangyi Zhengyang ein. Die Künstler, die dort Aufsicht hatten oder aus der Nachbarkunstzone 008 zur Unterstützung gekommen waren, wurden verprügelt. Wu Yuren, Liu Yi und Satoshi Iwama wurden schwer verletzt. Berichterstattungen darüber siehe Yu Ying; auch Xuyang Jingjing/Guo Qiang: »Twenty artists demonstrate in downtown Beijing«. In *Global Times*, 23.2.2010.

29 Die Künstlerin Yu Gao, eine der Kernfiguren der Aktion »Winter Aufwärmen«, kritisierte beispielsweise in ihrem Blog Ai Weiwei, der ohne Zustimmung der anderen diese Demonstration veranlasste. Ihrer Meinung nach führe die Demonstration nur zur Eskalation der Lage und könne den meisten Künstlern schaden. Denn man wisse, dass die Stadtplanung nicht mehr zu ändern sei, und erwartete daher eigentlich eine Entschädigung. Vgl. dazu Yu Ying, S. 28–29.



Abb. 71

Huang Rui, *Xin Yi Jing: 6 yue 4 ri de 64 gua* (新易经: 6月4日的64卦, Neues I Ging: Vierundsechzig Hexagramme am 4. Juni), Performance, 1999. Quelle: 99ys.com.

gung einforderten.<sup>30</sup> So erhielten alle Künstler aus der Kunstzone Chuangyi Zhengyang und 008 eine Entschädigung für ihre Mietverträge, die meistens für zehn Jahre abgeschlossen waren. Bis zum Ende 2010 wurden die Kunstzonen Chuangyi Zhengyang, 008, Jiangfu, Dongying und Heiqiao komplett abgerissen, und den weiteren 20 Kunstzonen wurde die Räumung angekündigt.

Als kollektive Gegenmaßnahme wurde geplant, die Kunstaktion »Winter Aufwärmen« ab Winter 2009 parallel zum Chaiqian-Prozess in den betroffenen Kunstzonen durchzuführen. In der Tat fand sie aber bis zum Februar 2010 nur in vier Kunstzonen statt. Daran nahmen über 200 Künstler aus mehr als 20 Kunstzonen teil, darunter auch Huang Rui, der seine Performance *Bagua: China/Chai-na* (八卦: China/拆-那, Acht Trigramme: China/Abriss) in ersten zwei Stadien aufführte (Abb. 69). Bei dieser Performance spielt er wie immer mit Assonanzen, diesmal zwischen China und Chai-na, zu der er 2005 auch eine Bildserie geschaffen hatte (eine davon siehe Abb. 70). Zudem wird das Wortspiel mit den Acht Trigrammen kombiniert, die als Symbolsystem traditionell zur Weissagung dienen, um den fortwährenden Wandel des gesamten Kosmos begreifbar zu machen. Die Performance deutet somit auf das ungewisse, dennoch vorhersehbare Schicksal dieser Kunstzonen hin, wie seine 1999 aufgeführte Performance »Neues I Ging: Vierundsechzig Hexagramme am 4. Juni« das Ereignis des »Zwischenfalls am 4. Juni« des Jahrs 1989 in einen ewigen Wandlungsprozess einbezog.

30 Vgl. Yu Ying, S. 28.

Diese Konflikte führen uns, wie vormals der 798-Fall, gleichsam in eine gesellschaftliche Krise zurück. Für solche Krisen sah Foucault den Begriff »Heterotopie« vor. Das Ergebnis dieser Konflikte zeigt aber etwas anderes. Versteht sich das 798 weiterhin als Widerstand leistendes Raummodell, muss man fragen, wodurch sich der »Widerstand« auszeichnet. Vom Versprechen des bewussten Ausstiegs aus den bürgerlichen Machtverhältnissen ist hier keine Rede mehr. Selbst die »Insolenz« ist dabei keine unverschämte oder gar asoziale Widerspenstigkeit, sondern von vorneherein eine zivile, bürgerrechtliche Selbstverteidigung. Auch eine Lebenskunst wie die Huang Ruis, die darin besteht, das Andere zu offenbaren, lässt sich kaum rechtfertigen. Denn die Ordnung der Dinge verändert sich dadurch nicht wirklich. Was das 798 als Heterotopie an Veränderungen mit sich bringt, ist bestenfalls nur kurz und flüchtig. Der gesellschaftliche Bedeutungswandel dieses Ortes zeigt deutlich, dass diese Heterotopie erst dann zur Geltung kommt, wenn die Umwandlung eines Ortes in der gesamtgesellschaftlichen Transformation tief eingebettet ist und auf gesellschaftlich sanktionierte Weise als Charaktermaske in Erscheinung tritt, die das System selbst repräsentiert und verwaltet. Dieses System ist ein postsozialistisches und befindet sich auf dem Weg dahin, Macht und Markt zu vereinen. Diese Vereinigung macht das 798 als »eine wahr gewordene Utopie« und eine Melange von Insolenz und Konspiration erst möglich.

## 798-ZEITTADEL

(1957–2009)

- 1957 – Der Fabrikverbund 718 wurde in Dashanzi im Industriegebiet Jiuxianqiao fertig gebaut.
- 1964 – Der Fabrikverbund 718 löste sich in 706, 707, 718, 751, 797, 798 und NCRIEO auf.
- 1993 – Die Planung der »Elektronik-Stadt Beijing« wurde offiziell genehmigt.
- 1995 – Die Zentralakademie der Künste zog nach Dashanzi.
- Die Skulptur-Fakultät der Zentralakademie der Künste errichtete im Hof 718 eine Werkstatt und ein Arbeitsquartier.
- 1998 – Die Werkstatt wurde von Luo Haijun übernommen und in »Skulptur-Fabrik« umbenannt.
- 1999 – Die »Elektronik-Stadt Beijing« wurde zu einem der »Zhongguancun Hightech-Parks«.
- März 2000 – Sui Jianguo und Yu Fan richteten ihr Atelier im Hof 718 ein.
- Juli 2000 – Die Zentralakademie der Künste zog aus Dashanzi weg.
- Dez. 2000 – Der Hof 718 wurde umorganisiert: Fabrik 706, 707, 718, 797 und 798 setzten sich zur Seven-Star-Gruppe zusammen, und die Fabrik 751 gehörte zur Zhengdong-Gruppe.
- Apr. 2001 – Ling Qing, Hong Huang und Yu Gao traten als Mieter in den Hof 718 ein.
- Juni 2001 – Die Kunstzeitschrift *Xin Chao* (Next Wave) wurde gegründet.
- Okt. 2001 – Robert Bernell mietete die Kantine der Fabrik 798 an, wo das Redaktionsbüro *Chinese-art.com* untergebracht war.
- Feb. 2002 – Robert Bernell eröffnete seine Buchhandlung Time Zone 8.
- März 2002 – Huang Rui richtete sein Atelier ein.
- Juli 2002 – Liu Suola richtete ihr Musik-Studio ein.
- Okt. 2002 – Beijing Tokyo Art Project (BTAP) eröffnete mit der Ausstellung *Beijing Afloat*.
- Der Yan Club wurde eröffnet.
  - Das At Café und das Sichuan Restaurant No. 6 wurden eröffnet.
- Dez. 2002 – Die aktuelle Planung für den Neubau des »Elektronik-Hightech-Parks« wurde von der Seven-Star-Gruppe vorgelegt; der Abriss der Altbauten sollte 2005 stattfinden.
- Feb. 2003 – Die Mediengruppe Interactive von Hong Huang übernahm den Bürokomplex von *Xin Chao*.
- *The New York Times* berichtete von den Bauprojekten und Veranstaltungen im Hof 718 und bezeichnete sie als »postindustrial renaissance«.
- März 2003 – Long March Space wurde eröffnet.
- Morcheeba im Yan Club.
  - 798 Time Space und 798 Photo Gallery wurden eröffnet.
  - Li Xiangqun richtete sein Atelier »0 Werkstatt« ein.
  - Now Club wurde geöffnet.
- Apr. 2003 – Die Hinweisschilder *Dashanzi Art Zone* wurden aufgestellt.
- Die Veranstaltung *Reconstruction 798* mit der Ausstellung *Echo* (kuratiert von Qiu Zhijie/Zhang Li) fand statt.
  - Wegen der SARS-Epidemie wurde das Leasingangebot aller Flächen zeitweilig gesperrt.

- Die Fotografie »Halte das SARS auf, Verteidige die Heimat« Zhao Bandis führte zu Rechtsstreitigkeiten.
- »Artists Find New Haven« erschien im *China Daily*.
- Mai 2003 – Freiluft-Ausstellung *Blue Sky Exposure – Anti-SARS Exhibition* (kuratiert von Feng Boyi/Shu Yang).
- Juli 2003 – Die Verhängung des Ausnahmezustands wegen SARS wurde aufgehoben.
  - Ausstellung *Temporary Space* von Wang Wei im Long March Space (kuratiert von Philip Tinari).
  - Ausstellung *Prayer Beads and Brush Strokes* im BTAP (kuratiert von Li Xianting).
- Sep.–Okt. 2003 – »Satelliten-Ausstellungen« fanden parallel zur ersten Beijing Biennale statt. Darunter *Tui: The Image World of Rong Rong and Inri* (Wu Hung), *Left hand –Right hand* (Feng Boyi), *The Power of the Public Realm* (Lu Jie/Qiu Zhijie), *Dadao Live Art Festival* (Shu Yang), *Bare Androgyny* (Zhang Chaohui) etc.
- Dez. 2003 – Die EU-Kommissarin für Bildung und Kultur Viviane Reding besuchte die Kunstzone.
  
- Feb. 2004 – Zur Veranstaltung des *Dashanzi International Art Festival in der Kunstzone Dashanzi* wurde von Li Xiangqun u. a. im Beijinger Volkskongress (BPC) eingereicht.
  - White Space (Beijing) wurde geöffnet.
- März 2004 – Neue »Richtlinie zum Denkmalschutz hervorragender moderner Architekturen und Baukonstruktionen in der Stadt« wurde vom Bauministerium verabschiedet.
  - Der Beijinger Volkskongress rief einen Untersuchungsausschuss ins Leben.
  - Antrag zum Denkmalschutz der Architektur der Kunstzone wurde von Zhu Jiaguang, Direktor des Instituts für Stadtentwicklung Beijings, und Yi Xiquan beim Konsultationsausschuss des BPC eingereicht.
  - Zhang Heping, stellvertretender Vorsitzende des Konsultationsausschusses des BPC, und Long Xinmin, stellvertretender Bürgermeister Beijings, besuchten die Kunstzone.
- Apr. 2004 – *Beijing 798: Reflections on Art, Architecture and Society in China* erschien (1. Ausgabe).
  - »Offener Brief an alle Mieter« wurde von der Seven-Star-Gruppe veröffentlicht.
  - Der Brief »Unsere Sorgen, verursacht durch die unerwartete Maßnahme der Seven-Star-Gruppe« wurde an alle zuständigen Behörden geschickt.
  - Anweisung der Bezirksregierung Chaoyang, das DIAF zu veranstalten.
  - Erstes DIAF mit dem Thema »Guang Yin/Guangyin« (Radiance and Resonance / Signals of Time) wurde eröffnet.
  - Das Fotoalbum *798* von Zhu Yan erschien.
  - Das Kulturministerium organisierte eine Arbeitskonferenz über Kulturindustrie in China.
- Juli 2004 – Hanmo Art Gallery wurde geöffnet.
- Jul.–Dez. 2004 – Der Beijinger Parteichef Liu Qi und der Bürgermeister Wang Qishan besuchten »heimlich« die Kunstzone 798.
- Sep. 2004 – Chinese Contemporary Gallery wurde eröffnet.
- Okt. 2004 – Kunstzone 798 belegte den dritten Platz auf der Liste der »Zehn wichtigsten Kulturstätten der Architektur Beijings«.
  - Eröffnung des Cultural Year of France in China in der Kunstzone 798.
- Nov. 2004 – Xin Dong Cheng Space for Contemporary Art wurde eröffnet.
  - Das fünfte Entwicklungsforum für Kunstindustrie wurde eröffnet. Das Kulturministerium

- veranstaltete die »Image-Präsentation der Kunstparks in China«, wobei die Kunstzone 798 zur Diskussion gestellt wurde.
- Dez. 2004 – *Forschungsbericht über die Kunstzone 798 in Dashanzi* wurde von Cui Yongfu und Li Xi herausgegeben.
- Gerhard Schröder besuchte die Ausstellung »24 Living Artists in China« in der Galerie White Space in der Kunstzone 798.
- Jan. 2005 – Der Bundespräsident der Schweiz Joseph Deiss besuchte die Kunstzone 798.
- Feb. 2005 – *Vorschlag zum Schutz der Industriegebäude und der kulturellen Industrie im Bereich der ehemaligen 718 Fabrik und Zur einzigartigen Position Beijings und Vorschlag zur Entwicklung der Kulturindustrie* wurden von Li Xiangqun und Chen Dongsheng beim Beijinger Volkskongress (BPC) und der Political Consultative Conference eingereicht.
- März 2005 – Die Propagandaabteilung der Stadtregierung berief mit den Abteilungen für Stadtplanung, Entwicklung, Reform und Öffentliche Sicherheit eine gemeinsame Arbeitsgruppe ins Leben, um eine Lösung zu finden.
- Apr. 2005 – Der österreichische Bundeskanzler Wolfgang Schüssel besuchte die Kunstzone.
- Apr.–Mai 2005 – Zweites DIAF mit dem Thema »Language/Fable (Yuyan/Yuyan)« wurde eröffnet.
- Mai–Sep. 2005 – Galleria Continua, Dimensions Art Centre, IEUM Space, Beijing Cubic Art Centre, Beijing Commune, Red Gate Gallery, South Gate Space u. a. wurden eröffnet.
- Juni 2005 – Das Buch *Live: Aufzeichnungen aus der Kunstzone 798* wurde von Li Jiuju, Huang Wenya u. a. erschien.
- Juli 2005 – EU-Ratspräsident José Manuel Barroso besuchte die Kunstzone.
- Sep. 2005 – Li Tiejing, Stellvertretender Vorsitzender des Ständigen Ausschusses des Volkskongresses China, besuchte die Kunstzone.
- Die belgische Kunststiftung Ullens schloss einen Mietvertrag für die 5000 Quadratmeter große Brennofenanlage ab.
- Sep.–Okt. 2005 – »Satelliten-Ausstellungen« fanden parallel zur zweiten Beijing Biennale statt, u. a. *To Each His Own* (Gu Zhenqing), *Convergence at E116°/N40° – international art exhibition* (Feng Boyi), *Waste not – Song Dong solo exhibition* (Wu Hung), *Trans-experiences – Chen Zhen's first exhibition in China*.
- Okt. 2005 – *Untersuchungsbericht zur Kunstzone 798* wurde von Wang Weijia im Auftrag des Tourismusamts Beijings veröffentlicht.
- Dez. 2005 – Erste Beijing International Expo für Kultur- und Kreativindustrie Chinas.
- Die Kunstzone 798 wurde offiziell zur »Konzentrationszone der Kulturellen Kreativindustrie Beijings« ernannt.
  - Kulturelle Kreativindustrie wurde bei der 11. Sitzung des Parteikongresses und bei der 11. Vollversammlung der 9. Legislatur des Volkskongresses Beijings als Entwicklungsschwerpunkt festgelegt.
  - Der Beijinger Parteichef Liu Qi stattete der Kunstzone 798 einen offiziellen Besuch ab.
- Jan. 2006 – Die ersten zehn Stützpunkte der Kulturellen Kreativindustrie Beijings wurden benannt.
- März 2006 – Vier Altbauten der Kunstzone wurden in den »Katalog für die Bewahrung der hervorragenden modernen Architekturen in Beijing« aufgenommen.
- 798 Office wurde gegründet.

- Erste Auktion speziell für asiatische zeitgenössische Kunst bei Sotheby's (New York).
- Huang Rui hielt einen Vortrag bei der Konferenz »Kulturelles Gedächtnis« im Berliner Haus der Kulturen der Welt.
- Apr. 2006 – Der öffentliche Verkauf von »erschwinglichen Kunstwerken« wurde von *Le* und Red T Space organisiert.
- Apr.–Mai 2006 – Drittes DIAF mit dem Thema »Beijing/Background (Beijing/Beijing)« wurde eröffnet.
- Mai 2006 – Ausstellung *Soldiers at the Gates – art encounters architecture* wurde eröffnet.
- Mai–Okt. 2006 – Eröffnung von Courtyard Gallery, Faurschou Gallery, Tang Contemporary Art Center, 798 Red T Space, Taikang Top Space etc.
- Juni 2006 – Hunderte Künstler aus Frankreich besuchten die Kunstzone 798.
- Juli 2006 – Ausstellung *Surplus Value* fand im Tang Contemporary Art Center statt (kuratiert von Martina Köppel-Yang).
  - Architekturausstellung *MAD is in construction* fand im BTAP statt.
- Sep. 2006 – Erstes *798 Creative Culture Festival* mit dem Thema »Stadt, Kreativität und Leben«.
  - »Markt für kreative Produkte«, der Wettbewerb »Kreativität 798« und die Massenveranstaltung »Graffiti für alle« wurden vom 798 Office organisiert.
  - Die Kunstzone 798 wurde zum ersten Mal in den Massenmedien als kulturtouristische Attraktion empfohlen.
- Nov. 2006 – »Einige Rechtlinien zur Entwicklung der Kulturellen Kreativindustrie Beijings« und »Orientierungskatalog für Investitionen in die Kulturelle Kreativindustrie Beijings« wurden von der Stadtregierung verabschiedet.
  - »Orientierung zur Entwicklung der Kulturellen Kreativindustrie in der Kunstzone 798« und der Entwicklungsplan der Kunstzone 798 wurden vom 798 Office veröffentlicht.
  - Die Seven-Star-Gruppe setzte Huang Rui die Frist, bis zum 10. Jan. 2007 die Mietfläche zu räumen.
  - Wang Hui erarbeitete im Auftrag des 798 Office den Erhaltungs- und Entwicklungsplan der Kunstzone 798.
- Jan. 2007 – Die Frage »Where is 798 going?« wurde in der Protestausstellung *Open – Artist's Studio open Exhibition* im Atelier Huang Ruis gestellt.
  - Nike 706 Space wurde mit der Retrospektive »Nike 25 Jahre« eröffnet.
  - Ausstellung *Art in Motion – BMW Art Cars together with Chinese contemporary arts* eröffnete im Long March Space.
  - »Kennzeichnung der Eingänge in die Kunstzone 798 Beijing« wurde vom 798 Office öffentlich ausgeschrieben.
- Feb. 2007 – Öffentliche Auswertungsveranstaltung »Art China – Great Influence 2006« fand im Yan Club statt.
- März 2007 – Das Atelier Huang Ruis wurde geschlossen.
  - D-Park (Beijing Fashion Design Plaza) wurde von der Zhendong Group in der ehemaligen Fabrik 751 errichtet.
- März–Okt. 2007 – Ming Art Center, New Age Gallery, Galerie Artside u. a. wurden eröffnet.
- Apr. 2007 – Das Beijing 798 Art Festival wurde vom 798 Office organisiert und fand anstelle des DIAF statt. Die Eröffnungsausstellung *The Generation Pulled From the Center* wurde von Zhu

Qi kuratiert.

- Sep. 2007 – Zweites *798 Creative Culture Festival* mit dem Thema »718 Factory's 50th Anniversary« wurde eröffnet.
- Das von Huang Rui veranstaltete neue DIAF (Dangdai International Art Festival) fand in anderen acht Kunstzonen statt.
- Nov. 2007 – Die Retrospektive *85 New Wave: The Birth of Chinese Contemporary Art* wurde im UCCA eröffnet (kuratiert von Fei Dawei).
- Eine Ausstellung von Robert Rauschenberg fand in der Galerie Faurschou statt.
  - Der französische Präsident Nicolas Sarkozy besuchte die Kunstzone 798 und hielt einen Vortrag im 706 Space.
  - Der ganze Baukomplex der Kunstzone wurde als »hervorragende moderne Architektur« unter Denkmalschutz gestellt.
- Jan. 2008 – Soloausstellung Wang Luyans *The Other Side of Totality* fand in der Galerie JoyArt statt.
- Die Kunstzone 798 wurde zu einer der sechs Sehenswürdigkeiten der Tourist-Führung während der Olympischen Spiele Beijjings.
- März 2008 – Ausstellung *Building Code Violations II* fand im Long March Space statt.
- Juni 2008 – Zhu Qi und Cheng Lei gaben das Buch *Beijing 798 Now: Changing Art, Architecture and Society in China* heraus.
- Iberia Center for Contemporary Art (ICCA) wurde von Xia Jifeng gegründet.
  - Platform China Contemporary Art Institute wurde gegründet.
  - Die Galerie Pace (Beijing) übernahm die Großwerkhalle der Fabrik 706.
- Aug. 2008 – Das 798 Office veranlasste im Zusammenhang mit den Beijjinger Olympischen Spielen das Ausstellungsprogramm »Offene Tür 798«.
- Sep. 2008 – Zweites Beijing 798 Art Festival mit dem Thema *Art is not something* fand unter der kuratorischen Leitung von Wang Lin statt.
- Okt. 2008 – Der Künstler Hao Guang veröffentlichte auf seinem Blog den offenen Brief »Aufruf an die Stadtregerung, die Probleme in der Kunstzone 798 zur Kenntnis zu nehmen«.
- Nov. 2008 – Ausstellung *Christian Dior & Chinese Artists* fand im UCCA statt.
- Feb. 2009 – Die Seven-Star-Gruppe zwang Hao Guang durch Aussperrung und Verwüstung seines Ateliers mit Ziegelsteinen zum Auszug.
- Apr. 2009 – Die Galerie Red Gate verließ die Kunstzone.
- Juni 2009 – Das 798 Office und die Seven-Star-Gruppe ergriffen die Maßnahme »Rettung der Kunst durch Mietminderung«.
- Aug. 2009 – Erste 798 Art Biennale mit dem Thema *The Drifting Social Group* wurde unter der kuratorischen Leitung von Zhu Qi geöffnet.
- Sep. 2009 – Das dritte 798 Art Festival mit dem Thema *Playing/making art* wurde eröffnet.
- Galerie Pace Beijing wurde mit der Soloausstellung Zhang Xiaogangs *The Records* eröffnet.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Adorno, Theodor W. (1965): *Noten zur Literatur II*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 3. Aufl.
- Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ai Weiwei (艾未未)/Feng Boyi (冯博一): *Fuck Off 不合作方式*. Ausstellungskatalog, Shanghai: Randalian 2000.
- Ai Weiwei: »Jianzhu yu Kongjian 建筑与空间«. In: *Ai Weiwei Wenji 艾未未文集 001*, Deutsche Welle 2011. URL: [http://www.dw.com/popups/mediaplayer/mediaId\\_15647766](http://www.dw.com/popups/mediaplayer/mediaId_15647766) (aufgerufen am 24.11.2013).
- AMMA: *The Art Market in 2012. A dialogue between East and West*. In: *artprice.com*. URL: <http://zh.artprice.com/artmarketinsight/864/The+Art+Market+2012+-+a+dialogue+between+East+and+West> (aufgerufen am 26.5.2013).
- Andrew, Julia F./Gao Minglu (ed.): *Fragmented Memory: The Chinese Avant-Garde in Exile*. Columbus, Ohio 1993.
- Araújo, Heriberto/Cardenal, Juan Pablo: »Chinesische Mafia: »ein Staat im Staate««. In: *www.presseurop.eu*, 27.10.2012. URL: <http://www.presseurop.eu/de/content/article/2933841-chinesische-mafia-ein-staat-im-staate> (aufgerufen am 12.2.2013).
- Arendt, Hannah/Habermas, Jürgen: »Vom öffentlichen Raum zur Öffentlichkeit«. In: Seyla Benhabib: *Hannah Arendt. Die melancholische Denkerin der Moderne*. Hamburg: Rotbuch-Verlag 1998, S. 310–316.
- Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a. M.: Fischer 1994.
- Ausstellungskatalog: *85 New Wave the Birth of Chinese Contemporary Art. Opening Exhibition of the Ullens Center for Contemporary Art*. Beijing: UCCA 2008.
- Bao Dong: »Yi Pai: zuihou de wenhua baoshou zhuyi 意派: 最后的文化保守主义«. In: *blog.artintern.net*, 5.6.2009. URL: <http://blog.artintern.net/blogs/articleinfo/yishushidai/45720> (aufgerufen am 12.3.2012).
- Bao Yaming (包亚明)/Wang Hongtu (王宏图)/Zhu Shengjian (朱生坚): *Shanghai Jiuba – Kongjian, Xiaofei yu Xiangxiang 上海酒吧——空间、消费与想象*. Nanjing: Jiangsu Renmin Chubanshe 2001.
- Barboza, David: »China's Art Market: Cold or Maybe Hibernating?«. In: *New York Times*, 11.3.2009.
- Behrens, Roger: *Kulturindustrie*. Bielefeld: Transcript Verlag 2004.
- Belting, Hans (2001a): »Der Ort der Bilder II. Ein anthropologischer Versuch«. In: Ders.: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink, S. 57–86 und 244–247.
- Belting, Hans (2001b): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.
- Belting, Hans/Buddensieg, Andrea (Hg.): *The Global Art World – Audiences, Markets and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz 2009.
- Benney, Jonathan: *The development of the term weiquan. Defending Rights in Contemporary China*. Oxon, New York: Routledge 2013.
- Berghuis, Thomas J.: »Constructing The Real (E)state of Chinese Contemporary Art – Reflections an 798, in 2004«. In: *Urban China 2008*, 33. Ausgabe, S. 54–55 (chinesisch) und S. 126 (englisch).
- BIAB (2003): *The Album of the first Beijing International Art Biennale, China*. Beijing: Renmin Meishu Chubanshe.
- BIAB (2005): *The Album of the second Beijing International Art Biennale, China*. Beijing: Renmin

Meishu Chubanshe.

- Boers, Waling (Hg.): *Touching the Stones. China Kunst Heute*, Köln: Walther König 2006.
- Bray, David: *Social space and governance in urban China: the danwei system from origins to reform*. Stanford: Stanford University Press 2005.
- Brooks, David: *Die Bobos. Der Lebensstil der neuen Elite*. München: Ullstein 2001.
- CAA: »China Antiques & Artworks Auction Market: 2010 Statistical Communiqué«.
- Cai Yuanbei: »Meiyu dai zongjiao shuo 美育代宗教说«. In: *Xin Qing Nian*, Nr. 6, Band 3, Aug. 1917.
- Cang Xin: »Huiyi, guanyu 798 回忆, 关于 798«. In: *ionly.com.cn*, 23.02.2011. URL: <http://www.ionly.com.cn/nbo/5/51/120110223/1130016.html> (aufgerufen am 11.01.2012).
- Certeau, Michel d.: *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve 1988.
- Chan, K. W./Buckingham, W.: Is China Abolishing the Hukou System? In: *China Quarterly* 195, 2008, S. 582–606.
- Chang, Johnson (1989) (ed.): *The Stars: 10 Years*. Ausstellungskatalog. Hongkong: Hanart TZ Gallery.
- Chang, Johnson (1993) (ed.): *China's New Art, Post-1989*. Ausstellungskatalog. Hongkong: Hanart TZ Gallery.
- Chang, Jung/Halliday, Jon: *Mao. Das Leben eines Mannes, das Schicksal eines Volkes*. München: Pantheon 2007.
- Chen Changping (陈常平): »Siqu de siheyuan – mou danwei susheyuan shehui wenhua bianqian de kongjian fenxi 死去的四合院——某单位宿舍院社会文化变迁的空间分析«. Dissertation, vorgelegt an der Minzu University of China 2000 (unveröffentlicht).
- Chen Lüsheng 陈履生: »Zou huo ru mou de qianwei yishu 走火入魔的前卫艺术«. In: *Meishu 美术*, Nr. 4, 2001, S. 25–27.
- Chen Meixin: »Ping 798 shuangnianzhan de ›cezharen fengbo‹ 评 798 双年展的策展人风波«. In: *gallery.artron.net*, 24.8.2009. URL: <http://gallery.artron.net/20090824/n85228.html> (aufgerufen am 27.10.2010).
- Chen Weihe: »Beijing Mangliu yishujia yinxiang 北京盲流艺术家印象«. In: *Zhongguo Meishu Bao 中国美术报*, Nr. 44, 1988.
- Chen Yamei: »Weigong? weisi? women ruhe kandai UCCA – women de weilai, youlunsi jijinhui shoucangzhan«. In: *Art & Investment*, Nr. 8, 2008, S. 64–67.
- Chen Yingfang (陈映芳): »Xingdongli yu zhidu xianzhi: dushi yundong zhong de zhongchan jieji«. In: *Shehuixue Yanjiu*, Nr. 4, 2006.
- Chen Yunzhen (陈蕴真): »The development of Beijing's cultural industry 北京市文化产业的发展«. In: *Urban Studies 城市发展研究*, Nr. 5, 2001, S. 45–48.
- Chiu, Melissa/Genocchio, Benjamin (ed.): *Contemporary Art in Asia. A Critical Reader*. New York, Mass: The MIT Press 2011.
- Clark, John: *System and Style in the practice of Chinese contemporary art: the disappearing exterior?* In: *Yishu*, vol. 1, no. 2, 2002. S. 37–41.
- Colman, Julia: »Beijing's lone Graffiti Artist«. In: *Asia Art Future*, Januar 1999, S. 10.
- Cui Yongfu (崔永福)/Li Xi u. a.: »Research Report on Dashanzi 798 Factory Art District 大山子 798 厂艺术区调研报告«. In: *Meishu Yanjiu*, Dezember 2004, S. 118–126.
- Dai Lu: »Yishupin xintuo sanda zhuangjia bei cha: qiandong 12 kuan xintuo shenjing«. In: *21cbh.com*, 28.6.2012. URL: <http://www.21cbh.com/HTML/2012-6-28/yOMzcyXzQ2MjkyOQ.html> (aufgerufen am 7.11.2012).
- Danto, Arthur: *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Prince-

- ton University Press 1997.
- Dao Zi (岛子): »Yishu piping weishenme yao dizhi ziben qiangquan? 艺术批评为什​​么要抵制资本强权?« In: *Qinghua Meishu 清华美术*, Band 8. Beijing: Tshinghua University Press 2008.
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Tiamat 1996.
- Diedrichsen, Diedrich: »Club und Cube«. In *Merz Akademie 2*, Stuttgart 1998, S. 72–78.
- DRMW: »TimeOut – A Tour of Art Zone 798«. In: *watchprosite.com*, 13.9.2013. URL: <http://www.watchprosite.com/?page=wf.forumpost&fi=686&ti=885418&pi=6040203> (aufgerufen am 9.11.2013).
- Dunford, George: »Beijing’s art scene. Is the fabled Factory 798 a success story or a sell-out, and what’s the next big thing?«. In: *lonelyplanet.com*, July 2008. URL: [http://www.lonelyplanet.com/travelstories/article/beijingsartscene\\_0708/](http://www.lonelyplanet.com/travelstories/article/beijingsartscene_0708/) (aufgerufen am 19.6.2009).
- Eckholm, Erik: »A Factory is transformed by the Art of Real Estate«. In: *New York Times*, 06.02.2003.
- Erickson, Britta: »Backflow: Returned Chinese Artists«. In: *Artlink, The China Phenomenon*, Vol. 23, No. 4, 2003, S. 26–37.
- Erling, Johnny: »Schlachte das Huhn, und die Affen kreischen«, in: *Die Welt*, 9.7.2012.
- Fathers, Frankie: »Democracy Walls. It’s probably futile but an artistic protest is catching the eye in Beijing«. In: *Asiaweek*, April 1999, S. 40–41.
- Fei Ling (费麟): »Wengu zhixin hua >798< 温故知新话 798«. In: *Gongye Jianzhu 工业建筑*, Band 35, Nr. 10, 2005.
- Feng Boyi (冯博一) (1998) (ed.): *Shengcun henji – 98 zhongguo dangdai yishu neibu guanmozhan 生存的痕迹——98 中国当代艺术内部观摩展*. Ausstellungskatalog. Beijing: Xianshi Yishu Gongzuoshi 现实艺术工作室.
- Feng Boyi (2003): »Hongse de jiyi yu xiangxiang [...] 红色的记忆与现象.....«. In: *Art Observation*, Nr. 11, 2003, S. 102–104.
- Feng Boyi (2004): »From ›Underground‹ to ›Above Ground: On Chinese Avant-Garde Art Since the 1990s 从地下到地上——关于 20 世纪 90 年代以来的中国前卫艺术«. In: *Arts Criticism 艺术评论*, Nr. 7, 2004, S. 43–47.
- Feng Boyi/Pijnappel, Johan: »Beijing Afloat at Beijing Tokyo Art Projects«. In: *Asian Art News*, vol. 13, no. 1, January/February 2003.
- Feng Huaihan: »Xiaoshu zhongde youqing«. In: Huang Rui (2004), S. 16–19.
- Feng Jian (冯剑)/Zhou Yixing: *Zhuanxing qi zhongguo chengshi neibu kongjian congou 转型期中国城市内部空间重构*. Beijing: Kexue Chubanshe 2004.
- Feng Lei (冯磊): *Lijie kongjian: Xiandai kongjian guannian de pipan yu chongou 理解空间: 现代空间概念的批判与重构*. Beijing: Zhongyang Bianyi Chubanshe 2008.
- Fernández, D.: »La Policía desarticula la mayor red china de blanqueo de capitales«. In: *20minutos*. 17.10.2012, S. 8. URL: [http://cdn.20minutos.es/edicionimpresa/barcelona/12/10/BARC\\_17\\_10\\_12.pdf?1350442826](http://cdn.20minutos.es/edicionimpresa/barcelona/12/10/BARC_17_10_12.pdf?1350442826) (aufgerufen am 13.2.2013).
- Fibicher, Bernhard/Frehner, Matthias (Hg.): *Mahjong. Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg*. Ausstellungskatalog. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2005.
- Foucault, Michel (1980): *Power/Knowledge: Selected interviews and other writings, 1972–1977*. New York: Pantheon Books.
- Foucault, Michel (1993): »Andere Räume«. In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute*

- oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig: Reclam.
- Fu Gang (傅刚): »Dashanzi Shouce 大山子手册«. In: *Beijing Guihua Jianshe 北京规划建设*, Nr. 2, 2007, S. 38–45.
- Fu Ke: »Recollections of Factory 718«. In: Huang Rui (2004), S. 15–17.
- Fu Xiaodong: »2003 nian beijing shuangnianzhan ›waiweizhan‹ guanzhan zhaji 2003 年北京双年展› 外围展‹观察札记«. In: *Meiyuan 美苑*, Nr. 1, 2004, S. 37–43.
- Gao Minglu (高名潞) (1991): *Zhongguo dangdai yishu 1985–1986 中国当代艺术 1985–1986*. Shanghai: Shanghai People's Publishing House.
- Gao Minglu (1995), »Meishu, Quanli yu Gongfan: Zhengzhi Bopu Xianxiang 媚俗、权力与共犯: 政治波普现象«. In: *Xiongshi Meishu 雄师美术*, Nr. 297, Nov. 1995, S. 36–57.
- Gao Minglu (1998a) (Hg.): *Inside Out. New Chinese Art*. Ausstellungskatalog. New York/San Francisco: University of California Press.
- Gao Minglu (1998b): »Extensionality and Intentionality in a Transnational Cultural System«, In *Art Journal*, Vol. 57.
- Gao Minglu (1999): »Conceptual Art with anti-conceptual Attitude: Mainland China, Taiwan, and Hong Kong«. In: Chiu, Melissa/Genocchio, Benjamin (ed.), S. 265–284.
- Gao Minglu (2005): *The Wall: Reshaping Chinese Art*. Ausstellungskatalog. New York/Beijing: The Albright Knox Art Gallery/University at Buffalo Art Galleries/China Millennium Museum of Art.
- Gao Minglu (2007a): »Who is pounding the Wall? A Response to Paul Glaston«. In *Yishu*, Nr. 6, S. 106–115.
- Gao Minglu (2007b): »Modernity and Avant-Garde in China«. In: *Documenta Magazine*, No. 1.
- Gao Minglu (2008a) (Hg.): *The 85 Movement. An Anthology of Historical Sources 85 美术运动——历史资料汇编*. Nanning: Guangxi Shifan Daxue Chubanshe.
- Gao Minglu (2008b): »Yishu chanye he zhongguo dangdai yishu xianzhuang 艺术产业和中国当代艺术现状«. In: *National Art 国家美术*, Sept., S. 113–115.
- Gao Minglu (2009): *Yi Pai Lun. Yi ge dianfu zaixian de lilun 意派论——一个颠覆再现的理论*. Guilin: Guangxi Shifan Daxue Chubanshe.
- Gao Minglu (2011): *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Gao Minglu/Andrews, Julia: »The Avant-Garde's challenge to official art«. In: *Urban Space in Contemporary China: The potential for Autonomy and Community in Post-Mao China*. Cambridge: Cambridge University Press 1995, S. 221–278.
- Gao Shiming (高士明) u. a (ed.): *Farewell to Post-Colonialism. The Third Guangzhou Triennial 与后殖民说再见: 第三届广州三年展*. Guangzhou: Guangdong Art Museum 2008.
- Gaonkar, Parameshwar Dilip (ed.): *Alternative Modernities*. Durham, London: Duke University Press 2001.
- Ge Shoukun (葛守昆)/Jin Yi (金毅): *Shengchan guanxi lun 生产关系论*. Nanjing: Nanjing Daxue Chubanshe 1998.
- Gespräch zwischen Ma Xuedong und Huang Rui: »Dangdai yishu de chengshi jianianhua [...]« (Ein Jubeljahr der Gegenwartskunst der Stadt: Dashanzi International Art Festival in der Kunstzone 798), in: *Da Meishu*, Nr. 6, 2006.
- Giese, Karsten: *Landflucht und interprovinzielle Migration in der VR China: »Mangliu « 1989 – Eine Fallstudie*. Mitteilungen des Instituts für Asienkunde Hamburg, Nr. 224, Hamburg: Institut für Asienkunde

- 1993.
- Glaserapp, Jörn: »Kulturindustrie als Status Quo-Industrie: Adorno und das Populäre«. In: Faulstich, Werner/Knop, Karin (Hg.): *Unterhaltungskultur*. München: Fink 2006, S. 167–178.
- Glaston, Paul: »Writing on The Wall and Entry Gate: A Critical Response to Recent Curatorial Meditations on the ›Chineseness‹ of Contemporary Chinese Visual Art«. In: *Yishu*, 3.2007, S. 26–33.
- Gu Chaolin (顾朝林) u. a.: *Zhongguo chengshi dili 中国城市地理*. Beijing: Shangwu Yinshuguan 2004.
- Gu Jing/Wen Xiaowang: »Leng Lin: diguo hualang de zhongguo yexin«. In: *bazaartrends.com.cn*. 18.11.2008. URL: [http://bazaartrends.com.cn/mens/2008-11/page\\_159279/159279\\_3.shtml](http://bazaartrends.com.cn/mens/2008-11/page_159279/159279_3.shtml) (aufgerufen am 12.10.2010).
- Gu Mei (顾梅): »Shangpinfang zhuzhaiqu gonggong wuye zizhi guanli zhidu fenxi 商品房住宅区公共物业自治管理制度分析«. In: *Shehui 社会*, Nr. 4, 2005.
- Gunningham, Barry: »Demolition battle in an art village inspires desperate creativity«. In: *Global Times*, 10.5.2010.
- Han Chengpeng (韩承鹏): *Biaoyu yu kouhao 标语与口号*. Dissertation 2007, vorgelegt an der Fudan-University (unveröffentlicht).
- Hang Cheng (a): »Jietou tuyu haocheng xingwie yishu« (Graffiti as Self-Proclaimed Performance Art). In: *Life Times*, 10.3.1998, S. 1.
- Hang Cheng (b): »Jietou renxiang: shi bu shi yishu« (Street Portraits: Are They Art?). In: *Life Times*, 21.3.1998, S. 8.
- He Qing (河清) (1998): *Xiandai yu hou-xiandai: Xiafang Wenhua Xiaoshi 现代与后现代: 西方文化小史*. Hangzhou: Zhongguo Meishu Xueyuan Chubanshe.
- He Qing (2005): *Yishu de yinmou: toushi dangdai yishu guoji 艺术的阴谋: 透视当代艺术国际*, Nanning: Guangxi Shifan Daxue Chubanshe.
- He Wenchao: »798 gongchang 798 yishu – yifeng shehui shiyan de baogao«. In: Huang Rui (2004), S. 21–38.
- He Xuesong (何雪松): »Shehui lilun de kongjian zhuanxiang 社会理论的空间转向«. In: *Shehui*, Nr. 2. 2006.
- Hei Dachun (黑大春): »Yuanmingyuan de langshi suiye 圆明园的浪诗岁月«. In: *Douban.com*, 12.02.2012. URL: <http://www.douban.com/group/topic/16098199/> (aufgerufen am 19.04.2012).
- Heilmann, Sebastian: *Das politische System der Volksrepublik China*. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwissenschaft 2004.
- Held, Jutta (Hg.): *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Band 9. Göttingen: V&R Unipress 2008.
- Hong Huang (a): »Wir sind das System«. In: ZEIT Geschichte, Nr. 1, 2012.
- Hong Huang (b): »Zheteng de 798« (Die Aufruhr schürende 798). In: *Wall Street Journal*, 30.08.2012.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer, 16. Auflage, 2006.
- Hou Xiaoling (侯晓玲): »Xiao chanquan fang jiao qi de weilan julang 小产权房搅起的微澜巨浪«. In: *Renmin Fayuan Bao 人民法院报*, 13.1.2008, S. 1.
- Hu Huilin (胡惠林) (2000): »Guojia wenhua anquan: jingji quanqihua beijing xia zhongguo wenhua chanye fazhan celun 国家文化安全: 经济全球化背景下中国文化产业发 展策论«. In: *Xueshu Yuekan 学术月刊*, Nr. 2, 2000, S. 23–25.
- Hu Huilin (2003), »Zai jiji de fazhan zhong baozang zhongguo de guojia wenhua anquan 在积极的发

- 展中保障中国的国家文化安全«. In: *Art 美术*, Nr. 2, 2003, S. 96–99.
- Huang Du (黄笃): »Hunhe wenhua kongjian – dui 90 niandai zhongguo dangdai yishu de yizhong miaosu 混合文化空间——对 90 年代中国当代艺术的一种描述«. In: *Meishu GuanCha 美术观察*, Nr. 8, 2000.
- Huang Rui (黄锐) (2004) (Hg.): *Beijing 798: Reflections on »Factory« of Art 北京 798: 再创造的»工厂«*. Hongkong: Timezone 8.
- Huang Rui (2005): »798 shengcun celv 798 生存策划«. In: *trends.com.cn*, Juni 2005. URL: <http://www.trends.com.cn> (aufgerufen am 23.06.2010).
- Huang Rui (2006): »798 – Wiedergeburt aus der Geschichte«. Beitrag zur Konferenz »Kulturelles Gedächtnis« am 24.–26.3.2006 im Haus der Kulturen der Welt, Berlin. URL: <http://www.bpb.de/files/WWIRWQ.pdf> (aufgerufen am 3.7.2011).
- Huang Rui (2008) (Hg.): *Beijing 798: Reflections on »Factory« of Art*. Chengdu: Sichuan Meishu Chubanshe.
- Huang Rui (2010): »798 shi wo de yi ge zuopin 798 是我的一个作品«. In: *art.china.cn*, 15.04.2010. URL: [http://art.china.cn/voice/2010-04/15/content\\_3469146.htm](http://art.china.cn/voice/2010-04/15/content_3469146.htm) (aufgerufen am 29.07.2010).
- Huang Rui u. a. (ed.): *DIAF 2005: Language/Fable*. Hongkong: Timezone 8/Thinking Hands 2005.
- Huangfu, Binghui (ed.): *Site+Sight: Translating Cultures*. Singapore: LaSalle-SIA 2002.
- Interview mit Ai Weiwei: »Shenfen jiushi ziyou ren 身份就是自由人«. In: Li Jiuju/Wang Wenya u. a., S. 36–41.
- Interview mit Feng Boyi: »Cong dixia dao dishang 从地下到地上«. In: Li Jiuju/Wang Wenya u. a., S. 53–56.
- Interview mit Huang Rui: »Jiefang ziji de huanxiang 解放自己的幻想«. In: Li Jiuju/Wang Wenya u. a., S. 27–30.
- Interview mit Li Xiangqun: »Dingge zhu shengming de shunjian 定格住生命的瞬间«. In: Li Jiuju/Wang Wenya u. a., S. 42–44.
- Interview mit Shu Yang: »Cong »wenxian zhan« dao »yuejie yuyan« 从»文献展«到»越界语言«. In: Li Jiuju/Wang Wenya u. a., S. 52–58.
- Interview mit Sui Jianguo: »Da xiang wu xing 大象无形«. In: Li Jiuju/Wang Wenya u. a., S. 31–35.
- Interview mit Xu Yong: »Zuo yishu he jingying zai wo shenshang shi yizhong maodun 做艺术和经营在我身上是一种矛盾« (Kunst und Geschäftemachen bilden einen Widerspruch in sich). In: Li Jiuju/Wang Wenya u. a., S. 45–51.
- Interview mit Zhang Chaohui: »Wenhua de tuibian 文化的蜕变«. In: Li Jiuju/Wang Wenya u. a., S. 57–60.
- Ishikawa, Iku: »Challenge to Beijing City«. In: *Futabasha*, Curiosity Book Series, vol. 2, Juli 1998, S. 140–144.
- Jia Fangzhou (贾方舟): *Era of Criticism: Selected Works of Chinese Art Critics in the End of 20th Century 批评的时代——20 世纪末中国美术批评文萃*. Nanning: Guangxi Meishu Chubanshe 2003.
- Jiang Tao: »Jujiao Beijing: jietou ren touxiang« (Focus on Beijing Street Portraits). In: *Bluesky Weekend*, Nr. 1471, 27.3.1998, S. 1.
- Jiang Yinfeng (江因风): »Yishu zhanzheng he ziben yinmou 艺术战争和资本阴谋«. In: *jyfart.com*. 2009–2010 (aufgerufen am 11.8.2011, nach 2013 nicht mehr zugänglich). Siehe auch URL: <http://blog.artron.net/space-239789-do-blog-classid-27920-view-me.html> (aufgerufen am 9.5.2014).

- Jin Ri Xian Feng (今日先疯): »Shanghai huajiacun de xingshuai 上海画家村的兴衰«. In: *Art Observation 美术观察*, Nr. 4, 2003, S. 14–15.
- Jin Yan (金燕): »Li Xianting tan huajiacun liubian 栗宪庭谈画家村流变«. In: *Arts Criticism 艺术评论*, Nr. 5, 2005, S. 28–32.
- Jing Tiankui: »Zhongguo shehui fazhan de shikong jiegou«. In *Shehuixue Yanjiu*, Nr. 6, 1999.
- Jocelyn, Ed/McEwen, Andrew: *The Long March. The true story behind the legendary journey that made Mao's China*. London: Constable 2006.
- Jocks, Heinz-Norbert: »Pekinger Tatorte«. In: *Kunstforum International* 2008, Bd. 194, S. 265–289.
- Ju Qin (俊勤): »Factory Life of the Free Artists in Beijing 北京自由艺术家的工厂生活«. In: *Zhongguancun 中关村*, Nr. 10, 2004, S. 117–118.
- Jullien, François: *Der Umweg über China. Ein Ortswechsel des Denkens*. Berlin: Merve Verlag 2002.
- Jullien, François/Pörtner, Peter u. a.: *Kontroverse über China*. Berlin: Merve Verlag 2008.
- Keane, Michael: *Created in China: The Great New Leap Forward (Media, Culture and Social Change in Asia)*. Chapman & Hall: Routledge 2007.
- Kennedy, Randy: »A Belgian couple will give Beijing a new home for Contemporary Art«. In: *New York Times*, 26.7.2007. URL: [http://www.nytimes.com/2007/07/26/arts/design/26ulle.html?\\_r=2](http://www.nytimes.com/2007/07/26/arts/design/26ulle.html?_r=2) (aufgerufen am 13.6.2011).
- Kern, Philippe/Smits, Yolanda/Wang, Dana/Shenzhen Press Group: *Mapping the Cultural and Creative Sectors in the EU and China: A Working Paper in support to the development of an EU-China Cultural and Creative Industries' (CCIs) platform*. IP-Document, 2001, Aufrufbar unter URL: <http://www.ipkey.org/en/resources/ip-information-centre/14-copyrights-and-related-rights/1727-mapping-the-cultural-and-creative-sectors-in-the-eu-and-china-a-working-paper-in-support-to-the-development-of-an-eu-china-cultural-and-creative-industries>.
- Kocur, Zoya/Leung, Simon: *Theory and Contemporary Art Since 1945*. Malden, Mass.: Blackwell 2004.
- Köppel-Yang, Martina (2004): »The Ping-Pong Policy of Contemporary Chinese Art«. In: *Yishu*, June, S. 60–66.
- Köppel-Yang, Martina (2006): »Inseln der Autonomie wie Stromschnellen im Fluss der Veränderung«. In: Boers, Waling (Hg.), S. 92–96.
- Lai Zhiqiang (赖志强): »Chengshi bianqian yu feixu yishu 城市变迁与废墟艺术——中国当代艺术的作品及表现«. In: *Meishu Xuebao 美术学报*, Nr. 1, 2009.
- Latour, Bruno: »From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public«. In: *bruno-latour.fr*. URL: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/96-MTP-DING.pdf> (aufgerufen am 23.3.2015).
- Leng Lin (冷林) (a): »He chengshi duihua – Zhang Dali fangtan 和城市“对话”——张大力访谈«. In: Leng Li, S. 168–179.
- Leng Lin (b): *Shi Wo (It's Me)*. Beijing: Zhongguo Wenlian Chubanshe 2000.
- Li Gongming (李公明) (2006): »Gonggong diaosu de zhengzhi jingjixue wenti 公共雕塑的政治经济学问题«. In: *Zhongguo Meishuguan 中国美术馆*, Nr. 3, S. 34–42.
- Li Gongming (2012): »»Baiwei meixie zhuxi zoujin 798< beihou de tizhigua zhuanxiang 百位美协主席走进 798 背后的体制化转向«. In: *Dongfang Zaobao 东方早报*, 17.12.2012.
- Li Jianya: »»Shitai kongjian< gengmin wei >baohaosi kongjian«. In: *Xin Jing Bao*, 4.12.2012.
- Li Jianzhong: »shi yishu, huanshi wuran?« (It's Art, or it's Pollution?). In: *Beijing Youth Daily*, 29.3.1997, S. 7.

- Li Jiuju (李九菊)/Huang Wenya (黄文亚) u. a.: *Xianchang: 798 yishuqu shilu 现场: 798 艺术区实录*. Beijing: Baihua Wenyi Chubanshe 2005.
- Li Keran Art Foundation: »Report on China's Art Foundations Development«. In: *Global Forum of Art Foundations 2010*, Beijing.
- Li Lulu/Li Hanlin: »Ziyuan yu jiaohuan: zhongguo danwei zuzhi zhong de yilaixing jiegou«. In: *Shehuixue Yanjiu*, Nr. 4, 1999, S. 47–49.
- Li Peilin: *Cunluo de zhongjie – yangchengcun de gushi*. Beijing: Shangwu Yinshuguan 2004.
- Li Rui: »Yu deyizhi minzhu gongheguo hezuo«. In: Huang Rui (2004), S. 6–9.
- Li Tianjun/Luo Man: »Xinmeiti shidai wenhua chanye de yetai fazhan yu kuajie ronghe«. In: *Zhongguo wenhua chanye niandu fazhan baogao 2012*. Institute for Cultural Industries, Peking University 2012. Aufrufbar unter URL: <http://www.icipku.org/academic/EPub/hot/2012/01/11/1290.html> (aufgerufen am 13.7.2012).
- Li Xianting (栗宪庭) (1999): »Zhixiang zhu nongjia xiaoyuan« (Nur der Wunsch, in einem Bauernhof zu leben). In: *Songzhuangart.com* (geschlossen). URL: <http://www.songzhuangart.com/pp/lxt/9.htm> (aufgerufen am 18.2.2012)
- Li Xianting (2000): *Zhongyao de bu shi yishu 重要的不是艺术*. Nanjing: Jiangsu Meishu Chubanshe.
- Li Xianting (2003): »Curator's Notes on Prayer Beads and Brush Strokes«. In: *Prayer Beads and Brush Strokes*. Ausstellungskatalog, Beijing: Beijing Tokyo Art Projects.
- Li Xianting (2006): »Wo de shiye shi naxie queyi shaoshi de yishujia 我的事业是那些缺衣少食的艺术家«. Im Blog von Qin Zhiyan. URL: <http://blog.renren.com/GetEntry.do?id=732375295&owner=284839747> (aufgerufen am 16.9.2012).
- Li Xianting/Hu Yingshi: »Wangshi bukan huishou – guanyu Beijing ›Dongcun‹ de yidian huiyi 往事不堪回首——关于北京东村的一点回忆«. In: *ionly.com.cn*. 21.11.2006. URL: <http://www.ionly.com.cn/nbo/5/51/20061121/015851.html> (aufgerufen am 23.3.2010).
- Li Xuemei (李雪梅): »Beijing 798 cong Jungongchang dao Yishuqu 北京 798 从军工厂到艺术区«. In: *Zhongguo Guojia Dili 中国国家地理*, Nr. 6, 2006.
- Li Yang (李洋): »718 suiyue – beijing cheng de yiduan gongye jiyi 718 岁月: 北京城的一段工业记忆«. In: *Beijing Daily*, 18.12.2007.
- Li Yong A (李勇 A): *Qianwan bie dang yishujia 千万别当艺术家*. Taiyuan: Shanxi Renmin Chubanshe 2004.
- Li Yukun (李于昆): »Dangdai yishu de ›yuejie‹ 当代艺术的›越界««. In: *2005 Nian Dangdai Yishu yu Piping Lilun Yantaohui Lunwen Ji 2005 年当代艺术与批评理论研讨会会议论文集*. Beijing: Meishu Yanjiu 2005, S. 67–71.
- Li Zehou (李泽厚): *The Path of Beauty: A Study of Chinese Aesthetics*. Hong Kong/New York: Oxford University Press 1994.
- Li Zongtao: »Napien huian de changfang jianzheng 798 de qianshi jinsheng«. Erstveröffentlichung in *Xinmin Zhoukan* am 15.05.2004, übernommen von *Fangdichan Daokan*, Nr. 20, 2004, S. 66–69.
- Liang Jia: »Beijing 798 shuangnianzhan kaimu nao fenjia«. In: *Dongfang zaobao*, 17.8.2009.
- Liang Lili/Wang Jingjing/Chen Hao: »798 panghuang zai shizi lukou«. In: *Zhongguo Qingnian Bao* (China Youth Daily), 14.5.2007.
- Lin Aiyun: »Piaobo de jia: jinjiang xianggang yimin yanjiu«. In: *Shehui Kexue*, Nr. 2, 2006.
- Liu Jin: »798 bianju zhisai: waizi hualang de jinru he cheli«. In: *artron.net*, 14.11.2012. URL: [http://gallery.artron.net/20121114/n281298\\_3.html](http://gallery.artron.net/20121114/n281298_3.html) (aufgerufen am 29.12.2012).

- Liu Jingming/Li Lulu: »Jiecenghua: juzhu kongjian, shenghuo fangshi, shehui jiaowang yu jieceng rentong – woguo chengzhen shehui jiecenghua wenti de shizheng yanjiu 阶层化：居住空间、生活方式、社会交往与阶层认同——我国城镇社会阶层化问题的实证研究«. In: *Shehuixue Yanjiu 社会学研究*, Nr. 3, 2005.
- Liu Jun (刘俊): *Tudi suoyouquan guojia duzhan yanjiu 土地所有权国家独占研究*. Beijing: Falv Chubanshe 2008.
- Liu Liming (刘礼明): »Wuye yunzuo: cong guojia zhong fenli chulai de xin de gonggong kongjian 物业运作：从国家中分离出来的新的公共空间«. In: *Shehui 社会*, Nr. 1, 2005.
- Liu, Melinda (a): »The avant-garde art goes too far?«. In: *China Daily*, 2.8.2004. URL: [http://www.chinadaily.com.cn/english/doc/2004-08/02/content\\_356928.htm](http://www.chinadaily.com.cn/english/doc/2004-08/02/content_356928.htm) (aufgerufen am 11.12.2010).
- Liu, Melinda (b): »China's Glasnost«. In: *Newsweek*, 8.8.2004. URL: <http://www.newsweek.com/2004/08/08/china-s-glasnost.html> (aufgerufen am 11.12.2010).
- Liu Mingliang (刘明梁): »798 yishuqu fazhan kunjing fenxi« (Analyse zum Entwicklungsdilemma der Kunstzone 798). In: *Wenhua Yishu Lilun yu Piping 文化艺术理论与批评*, Band 1, 2011, S. 20–25.
- Liu Muyu (Hg.): *Beijing chuangyi chanye de lilun yu shijian*. Beijing: China Economic Publishing House 2007.
- Liu Qian: »Yishu xiqian tiaocha xilie zhiyi: yishu xiqian de zuoju yu shanbian«. In: *artron.net*, 5.11.2012. URL: [http://news.artron.net/20121105/n278602\\_1.html](http://news.artron.net/20121105/n278602_1.html); »... zhier: chongdu yibiliya«. In: *artron.net*, 6.11.2012. URL: <http://news.artron.net/20121106/n278987.html>; »... xilie zhisan: Gao Ping de yishu caopanshu«. In: *artron.net*, 9.11.2012. URL: <http://news.artron.net/20121109/n279952.html> (aufgerufen am 13.2.2013).
- Liu Xiaocun: »Dui >zhongguo meishubao< de lishi jishu 对中国美术报的历史记述«. In: *artnow.com.cn*. 12.4.2010. URL: <http://www.artnow.com.cn/Discuss/Special/SpecialChildArticle.aspx?c=748&ArticleID=24873> (aufgerufen am 23.2.2011).
- Liu Yuting: *Zhuanxing qi zhongguo chengshi pingkun de shehui kongjian*. Beijing: Kexue Chubanshe 2005.
- Liu Zihua: *798: Yazhou jueqi de yishu xin juluo*. Taipeh: Nanfang Jiayuan 2009.
- Lovink, Geert/Rossiter, Ned (ed.): *My Creativity Reader: A Critique of Creative Industries*. Amsterdam: Institute of Network Cultures 2007. URL: <http://networkcultures.org/wpmu/portal/publications/inc-readers/mycreativity/> (aufgerufen am 24.11.2009).
- Lu Duanfang: *Remarking Chinese urban form: modernity, scarcity and space (1949–2005)*. New York: Routledge 2006.
- Lu Hong (鲁虹): *Yuejie: zhongguo xianfeng yishu 1979–2004 越界：中国先锋艺术 1979–2004*. Shijiazhuang: Hebei Meishu Chubanshe 2006.
- Lu Jie (卢杰)/Tianari, Philip: »Long March: A Walking Visual Display On-site Criticism Meeting«. In: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 2, No. 3, Sep. 2003, S. 73–104.
- Lu Sijiao (陆斯嘉) (2012a): »>Jinkou yishupin >chashuimen< diaocha 进口艺术品>查税门<调查«. In: *Dongfang Zaobao 东方早报*, 28.5.2012, S. C12–13.
- Lu Sijiao (2012b): »>Yishupin >chashuimen< shengji, dalao fenchuan bei ju 艺术品>查税门<升级，大佬纷传被拘«. In: *Dongfang Zaobao 东方早报*, 21.5.2012, S. C4.

- Lu Sijiao (2012c): »Chashuimen< duominuo: beijuzhe zengjia, haiguan jiang huiying ›查税门<多米诺: 被拘者增加, 海关将回应«. In: *Dongfang Zaobao* 东方早报, 28.5.2012, S. C10–11.
- Lu, Victoria: »Entry Gate: Chinese Aesthetics of Heterogeneity«. In: *mocashanghai.org*, 10.9.2007. URL: <http://www.mocashanghai.org/statment.htm> (aufgerufen am 15.4.2010).
- Lu Xueyi (陆学艺) (ed.), *Beijing shehui jianshe 60 nian* 北京社会建设 60 年. Beijing: Beijing Kexue Chubanshe 2008.
- Luo Peilin: »Recollections on the history of 718«. In: Huang Rui (2004), S. 10–14.
- Lü Peng (2000): *Zhongguo dangdai yishu shi 1990–1999* 中国当代艺术史 1990–1999. Changsha: Hunan Meishu Chubanshe.
- Lü Peng (2006): *20 shiji zhongguo yishu shi* 二十世纪中国艺术史. Beijing: Beijing University.
- Lü Peng (2008): »Zhongguo dangdai yishu de yujing – dui jin shinian ziben zai Zhongguo shichang zhong de zuoyong yu xiangguan wenti de chensu yu panduan 中国当代艺术的语境——对近十年资本在中国市场中的作用与相关问题的陈述与判断«. In: *Qinghua Meishu* 清华美术, Band 8, S. 86–95.
- Lü Peng (2010): *A Pocket History of 20th-Century Chinese Art*. Milano: Edizioni.
- Lü Peng (2011): »798< de qianshi jinsheng 798 的前世今生«. In: *Arts Criticism* 艺术评论, Nr. 4, S. 37–39.
- Lü Peng (2013) (ed.): *Guangzhou shuangnian zhan. 20 zhounian wenxian ji* 广州双年展 20 周年文献集. Chendu: Sichuan Meishu Chubanshe.
- Lü Peng (吕澎)/Yi Dan (易丹): *A History of China Modern Art. 1979–1989* 中国现代艺术史 1979–1989. Changsha: Hunan Meishu Chubanshe 1991.
- Lü Xiaobo/Perry, J. Elizabeth: *Danwei: The Changing Chinese Workplace in Historical and Comparative Perspective*. New York: M. E. Sharpe 1997.
- Lü Xiaowen (吕晓文): »Zai Shanghai huajiacun de rizi 在上海画家村的日子«. In: *Shanghai Yishujia* 上海艺术家, Nr. 5, 2002, S. 159–160.
- Ma, Laurence J. C./Wu Fulong: *Restructuring the Chinese City: Changing Society, Economy and Space*. London/New York: Routledge Curzon 2005.
- Ma Xuedong (马学东)/Huang Rui (黄锐): »Dangdai yishu de chengshi jianianhua [...] 当代艺术的城市嘉年华: 798 艺术区的大山子国际艺术节«. In: *Da Meishu* 大美术, Nr. 6, 2006.
- Magnier, Mark (a): »Betting big on today's Chinese art«. In: *Los Angeles Times*, 12.11.2007.
- Magnier, Mark (b): »In China, Contemporary Art Center a Sign of Progress«. In: *Chicago Tribune Newspapers*, 23.11.2007.
- Mao Zedong (毛泽东): *Mao Zedong Xuanji* (Auswahlschriften Mao Zedongs). Band 1, Beijing: Renmin Chubanshe 1991.
- Media Consulting Group (Paris, Brussels and Beijing): *The Potential for Cultural Exchanges between the European Union and Third Countries: The Case of China*. Aufrufbar unter URL: <http://www.europarl.europa.eu/studies>.
- Meng Gu (孟固): »Fazhan shoudu Wenhua chanye de qianti, yiju ji mianlin de kunnan 发展首都文化产业的前提、依据及面临的困难«. In: *Social Science of Beijing* 北京社会科学, Nr. 4, 1998, S. 123–128.
- Meng Xianwen (孟宪文): »Yidong de jiayuan – shinian ziyou yishucun 移动的家園——十年自由艺术村«. In: *Arts Criticism* 艺术评论, Nr. 5, 2005, S. 10–12.
- Ning Wenzhong (宁文忠): *Xiaoshi de cunzhuang: Beijing 60 nian de chengxiang bianqian* 消失的村庄: 北京 60 年的城乡变迁. Beijing: Beijing Gongye Daxue Chubanshe 2009.

- Pei Gang (裴刚): »798 bianju zhiyi: fangzu zhizheng yu gonggong yishu ziyuan weiji 798 变局之一: 房租之争与公共艺术资源危机«. In: *artron.net*, 12.11.2012. URL: [http://gallery.artron.net/20121112/n280121\\_3.html](http://gallery.artron.net/20121112/n280121_3.html) (aufgerufen am 29.12.2012).
- Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2003.
- Poggioli, Renato: *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1968.
- Pöhlmann, Wolfer u. a. (Hg.): *China Avantgarde*. Ausstellungskatalog. Berlin: Edition Braus 1993.
- Pollack, Barbara: *The wild, wild East: an American art critic's adventures in China*. Hong Kong: Timezone 8 2010.
- Pu Bo: »798 yishuqu youke jingpen de beihou: »nishi fanrong< dongli hezai«. In: *chinanews.com*, 11.10.2011. URL: <http://www.chinanews.com/cul/2011/10-11/3380420.shtml> (aufgerufen am 9.7.2012).
- Qi Dexue (齐德学): »Zhongsu tongmeng zai kangmeiyuanchao zhong de zuoyong 中苏同盟在抗美援朝中的作用«. In: *Shijie Lishi 世界历史*, Nr. 4, 2010, S. 39–43.
- Qiu Zhijie (邱志杰) (2003a): »Zhongyao de bushi rou 重要的不是肉«. In: *artlinkart.com*. URL: [http://www.artlinkart.com/cn/artist/txt\\_ge/3a3avz/946hAxq](http://www.artlinkart.com/cn/artist/txt_ge/3a3avz/946hAxq) (aufgerufen am 29.7.2010).
- Qiu Zhijie (邱志杰) (2003b): *Zhongyao de shi xianchang 重要的是现场*. Beijing: Zhongguo Renmin Daxue Chubanshe.
- Qiu Zhijie (2005): »798 de huiyin 798 的回音«. In: Li Jiuju/Huang Wenya u. a., S. 6–15.
- Qiu Zhijie (2008): »Qiu Zhijie gongzuoshi jinhua shi« (Evolutionsgeschichte des Ateliers von Qiu Zhijie). In: Blog Qiu Zhijies. Zugriff auf der Webseite *art-ba-ba.com*. URL: [http://www.art-ba-ba.com/ShowPost\\_zh.asp?ThreadID=15423&PageIndex=&GoodTopic=0](http://www.art-ba-ba.com/ShowPost_zh.asp?ThreadID=15423&PageIndex=&GoodTopic=0) (aufgerufen am 10.12.2011).
- Qiu Zhijie (2009): »Qufen miaosuxing gainian he fenqi gainian – zhongxi yujing zhong »Dangdai yishu« de gainian kaocha 区分描述性概念和分期概念——中西语境中»当代艺术«的概念考察«. In: *qiuzhijie.com*, 25.12.2009. URL: <http://www.qiuzhijie.com/blog/article.asp?id=401> (aufgerufen am 23.11.2011).
- Qiu Zhijie (2012): *On Total Art*. Shanghai: Jingxiu Wenzhang Chubanshe.
- Ren Feng, »798 changfang de huiying«. In: *Sanlian Shenghuo Zhoukan*, Nr. 18, Juni 2003, S. 26–30.
- Reynaud, Berenice: »To live and die in Beijing«. In *Artforum International*, Vol. 36, April 1998.
- Ruan Yishan (阮仪三)/Zhang Song (张松): »Canye yichan baohu tuidong dushi wenhua chanye fazhan – shanghai wenhua chanye qu mianlin de kunjing yu jiyu 产业遗产保护推动都市文化产业发展——上海文化产业区面临的困境与机遇«. In: *Chengshi Guihua Huikan 城市规划汇刊*, Nr. 4, 2004, S. 53–57.
- Ruiz, Cristina: »For Guy Ullens, the dream of a Chinese art museum »is over««. In: *The Art Newspaper*, 12.2.2011.
- Sang Ye: »Fringe Dwellers: Down and out in the Yuan Ming Yuan artists Village«. In: *Art Asia Pacific*, no. 15, 1997.
- Sassen, Saskia: *Cities in a World Economy*. Thousand Oaks, Calif.: Pine Forge Presse 1994.
- Schepp, Matthias: »Protest mit Knubbelköpfen«. In: *Stern*, Juli 1999, S. 124.
- Shen Wangshu (沈望舒): »Guanyu zhongguo wenhua chanye xianzhuang de sikao yu jianyi 关于中国文化产业现状的思考与建议«. In: *Social Science of Beijing 北京社会科学*, Nr. 2, 1998, S. 3–9.
- Shen Shixian (沈实现)/Han Bingyue (韩炳越): »Jiu gongye jianzhu de ziwo gengxin – 798 gongchang gaizao 旧工业建筑的自我更新——798 工厂的改造«. In: *Gongye Jianzhu 工业建筑*, Band 35,

- Nr. 8, 2005, S. 53–55.
- Shen Yurong (申予荣): »1953 nian ›gaijian yu kuojian beijing shi guihua caoan yaodian‹ bianzhi shimo 1953 年改建与扩建北京市规划草案要点编制始末«. In: *Beijing Guihua Jianshe* 北京规划建设, Nr. 3, 2002, S. 62.
- Shu Kewen (舒可文): »798 yu chengshi xingtai 798 与城市形态«. In: Li Jiuju/Wang Wenya u. a., S. 16–26.
- Shu Yang (舒阳): »Beijing Dashanzi yishuqu: xia yi ge suhe? 北京大山子艺术区: 下一个苏荷?«. In: *Arts Criticism* 艺术评论, Nr. 5, 2005, S. 42–44.
- Si Ming: »›Shehui kongjian shijiao‹: dangdai chengshi shehuixue yanjiu de xin shijiao«. In: *Shehui*, Nr. 5, 2004.
- Simons, Craig: »Amid Ghosts of the Red Guard, The Avant-Garde Now Blooms«. In: *New York Times*, 1.9.2004. URL: <http://www.nytimes.com/2004/09/01/arts/01beij.html?scp=732&sq=&st=nyt> (aufgerufen am 10.11.2012).
- Siemons, Mark: »Die chinesische Kulturindustrie. Über die unverhoffte Karriere eines unschönen Worts im Spätkommunismus«. In: *FAZ*, 08.5.2006; nachgedruckt in *Umweg über China*, Festival vom 1. bis 10. Juni 2007 im HAU Berlin, S. 8–9.
- Sieren, Frank: »Ein verhängnisvoller Besuch. Kunstspediteur Nils Jennrich sitzt seit Monaten in einem chinesischen Gefängnis. Das kann jedem Manager passieren«. In: *Handelsblatt*, 3.7.2012.
- Sigg, Uli im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks: »Die Sammlung als ein Zugang zu China. Der schweizer Ex-Botschafter Uli Sigg über die aktuelle chinesische Kunst, Gesellschaft und Politik«. In: *Kunstforum International*, Bd. 173, November/Dezember 2004, S. 163–199.
- Silbergeld, Jerome (1997): »Art and Censorship in Socialist China: a do-it-yourself system«. In: Childs, Elizabeth C.: *Suspended License: Censorship and visual Arts*. Seattle: University of Washington Press.
- Silbergeld, Jerome (2000): »Waltzing with the Censor: Private Conventions of Protest in Contemporary Chinese Art«. Seattle Art Museum, Fourth Annual Colloquium, April 2000.
- Smith, Karen: »The Cost of Creativity«. In: *Artlink: The China Phenomenon*, Vol. 23, No. 4, 2003, S. 20–25.
- Smith, Terry: *What is Contemporary Art?* Chicago and London: The University of Chicago Press 2009.
- Smith, Terry/Enwezor, Okwui/Condee, Nancy (ed.): *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Post-modernity, Contemporaneity*. Durham & London: Duke University Press 2008.
- Song Jianlin: »Mao Zedong yishu shehuixue de dangxia yiyi«. In: *Lilun yu Chuangzuo* (Criticism & Creation), Nr. 135, April 2010, S. 4–8.
- Song Xiaoxia (宋晓霞) (ed.): *Reflections: Chinese Modernities as Self-conscious Cultural Ventures* 自覺與中國的現代性. Hong Kong: Oxford University Press 2006.
- Stuart, Lyn: »Dialogue: The Graffiti Art of 18K«. In: *Beijing Scene*, vol. 5, issue 4, April 1999, S. 4–5.
- Stenning, Alison: »Shaping the Economic Landscapes of Post-socialism? Labor, Workplace and Community in Nowa Huta, Poland«. In: *Antipode* 35, Nr. 4, 2003, S. 761–780.
- Summers, David: *Real Spaces. World Art and the Rise of Western Modernism*. London/New York: Phaidon 2003.
- Sun Jiang: *Kongjian shengchan – cong Max dao dangdai*. Beijing: Renmin Chubanshe 2008.
- Sun Lei u. a.: »Beijing xiao chanquan fang nanti kunrao huajiacun«. In: *Xinhua Meiri Dianxun*, 26.4.2008, S. 5.
- Sun Shuyun: *The Long March: The True History of China's Founding Myth*. New York: The Doubleday

- Broadway Publishing Group 2007 [London: Harper Press 2006].
- Tang Chaohui (唐朝晖): *Gouyin yu kangju: dangdai xianfeng yishu shi nian ji 勾引与抗拒: 当代先锋艺术十年纪*. Zhengzhou: Henan Wenyi Chubanshe 2007.
- Tang Xin (唐昕): *Huajiadi ... zhongguo dangdai yishu fazhan qinglizhe tanhualu, 1979–2004 花家地..... 中国当代艺术发展亲历者谈话录 1979–2004*. Beijing: Yingcai 2007.
- Tang Yuankai: »798: Beijing's Art Community«. In: *Beijing Review*, June 10, 2004.
- TEFAF: *Art Market Report: The International Art Market in 2011*.
- Vine, Richard/Phillips, Christopher/Pollack, Barbara: »Money talks Mandarin: China has suddenly become the world's hottest contemporary art market. What are the effects on artists of this massive influx of cash?«. In: *Art in America*, March 1, 2007.
- Wageman, Richard/Abrams, Stan/Tang, Belinda: »Foreign Investors Permitted in China's Live Performance Market«. In: *China Trends Newsletter*, 8.4.2008. URL: [http://www.dlapiper.com/live\\_performance\\_market/](http://www.dlapiper.com/live_performance_market/) (aufgerufen am 10.2.2012).
- Wang Gungwu: *The Chineseness of China*. Oxford: Oxford University Press 1991.
- Wang Hui (汪晖): »The Dialectics of Art and The Event«. In: Joselit, David/Kwon, Miwon/Munroe, Alexandra u. a.: *Cai Guo-Qiang: I Want to Believe*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum 2008, S. 42–49.
- Wang Hui: *Qu zhengzhizhua de zhengzhi: ershi shiji de zhongjie yu jiushi niandai 去政治化的政治: 二十世纪的终结与九十年代*. Beijing: Sanlian Shudian 2008.
- Wang Jifang (汪继芳): *Ershi shiji zuihou de langman: Beijing ziyou yishujia shenghuo shilu 二十世纪最后的浪漫——北京自由艺术家生活实录*. Haerbing: Beifang Wenyi Chubanshe 1999. Abgedruckt auf: *bioon.com*, URL: <http://www.bioon.com/book/yishu/artist-gb/12.htm> (aufgerufen am 6.8.2009).
- Wang Jing (1996): *High Culture Fever: Politics, Aesthetics and Ideology in Deng's China*. Berkeley: University of California Press.
- Wang Jing (2001): »Chinese Popular Culture and the State«. In: *position* 9.1, Spring.
- Wang Juan (王娟)/Wang Nan (王楠): »He qu He cong de xiao chanquan fang – you Beijing shijiao Songzhuang zhen huajiacun fangwu jiufeng an yinqi de sikao 何去何从的小产权房——由北京市郊宋庄镇画家村房屋纠纷案引起的思考«. In: *Zhengzhou Shiwei Dangxiao Xuebao 郑州市委党校学报*, Nr. 3, 2008, S. 90–93.
- Wang Jun (王军): »Women cong yi kaishi jiushi 798 shuangnianzhan de zhiyuanzhe 我们从一开始就是 798 双年展的自愿者«. In: *gallery.artron.net*, 28.8.2009. URL: <http://gallery.artron.net/20090828/n85228.html> (aufgerufen am 27.10.2010).
- Wang Ke (王科): »Cong chengshi de maodunxing yu fuzaxing shuoqi – mantan 798 diqu guihua 从城市的矛盾性与复杂性说起——漫谈 798 地区规划«. In: *Beijing Guihua Jianshe 北京规划建设*, Nr. 2, 2007, S. 34–37.
- Wang Keping (王克平): »Xingxing wangshi 星星往事«. In: Gao Minglu (2008), Band 2, S. 27–30.
- Wang Nanming (王南溟) (2006): *Yishu bixu siwang 艺术必须死亡*. Shanghai: Shanghai Shuhua Chubanshe.
- Wang Nanming (2008): »Cehua ren de xueshu xing: Gao Minglu yu Li Xianting 策划人的学术性: 高名潞与栗宪庭«. In: *Qinghua Meishu 清华美术*, Band 7, Beijing: Qinghua Daxue Chubanshe, S. 95–108.
- Wang Nanming (2011): *Pipingxing yishu de xingqi: zhongguo shehui qingjing yu ziyou shehui lilun 批评性艺术的兴起: 中国社会情境与自由社会理论 (The Rise of Critical Art)*. Shanghai: Guqiao

- Chubanshe.
- Wang Siming (ed.): *20 shiji zhongguo nongye yu nongcun bianqian yanjiu* 20 世纪中国农业与农村变迁研究. Beijing: Zhongguo Nongye Chubanshe 2003.
- Wang Tianbing (王天宾): *Xifang xiandai yishu pipan* 西方现代艺术批判. Beijing: Renmin Meishu Chubanshe 1998.
- Wang Weijia (王维佳): »798 yishuqu« tiaoyan baogao 798 艺术区调研报告« (Research Report on 798 Art District). In: *bjta.gov.cn*, 2.4.2007. URL: <http://www.bjta.gov.cn/lyzl/dybg/05slyjdybg/164521.htm> (aufgerufen am 17.3.2009).
- Wang Xingzhong (王兴中): *Zhouguo chengshi shehui kongjian jiegou yanjiu* 中国城市社会空间结构研究. Beijing: Kexue Chubanshe 2000.
- Wang Yibo (王一波): »Songzhuang yishujia xian xiao chanquan kunju 宋庄艺术家陷小产权困局«. In: *Jinghua Shibao* 京华时报, 30.7.2007, S. 3.
- Wang Yuchen (王昱臣): »Jijinhui shi yonglai bishui de? 基金会是用来避税的?«. In: *Contemporary Art & Investment* 当代艺术与投资, 16.12.2010, S. 62–66.
- Wang Zheping (王哲平): »Quanqiu hua Beijing xia shijie wenhua chanye fazhan de xin quxiang 全球化背景下世界文化产业发展的新趋向«. In: *Nanjing Shehui Kexue* 南京社会科学, Nr. 8, 2003, S. 58–62.
- Wei Lihua (魏利华): »Shehui jingji zhuanxing qi zhongguo chengshi shehui kongjian yanjin jizhi yanjiu – yi Guangzhou shi 1990–2000 wei li 社会经济转型期中国城市社会空间演进机制研究——以广州市 1990–2000 为例«. Unveröffentlichte Dissertation 2000, aufrufbar unter URL: <http://www.docin.com/p-375167350.html>.
- Weibel, Peter (Hg.): *Inklusion: Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*. Köln: DuMont 1997.
- Wen Pulin (温普林): *Jianghu piao – zhongguo qianwei yishujia waizhuan* 江湖飘——中国前卫艺术家外传. Changsha: Hunan Meishu Chubanshe 2000.
- Wigmans, Gerard: »Contingent Governance and the Enabling City: The Case of Rotterdam«. In: *City* 5, Nr. 2, 2001.
- Wu An An (吴安安): »Woguo xianxing wenhua canye zhengce xilun 我国现行文化产业政策析论«. In: *China Master's Theses Full-text Database (CMFD)*, Nr. 03, 2007.
- Wu Chunqi (吴春歧)/Liu Baokun (刘宝坤): »Xiao chanquan fang lishi yu weilai de faxue toushi 小产权房历史与未来的法学透视«. In: *Fangdichan Falv* 房地产法律, Nr. 4, 2008, S. 46–50.
- Wu Hung (巫鸿) (1995): *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*. Stanford CA: Stanford University Press.
- Wu Hung (1998): »Ruins, Fragmentation and the Chinese Modern/Postmodern«. In: Gao Minglu (1998a), S. 59–66. Nachgedruckt in Kocur, Zoya/Leung, Simon: *Theory and Contemporary Art Since 1945*. Malden, Mass.: Blackwell 2004, S. 309–317. Eine chinesische Übersetzung dieser Artikel in *Qingxiang* (Tendency), Nr. 12, 1999, S. 77–86.
- Wu Hung (1999): *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the 20th Century*. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago.
- Wu Hung (2000): *Exhibiting Experimental Art in China*. Chicago: Smart Museum of Art, the University of Chicago.
- Wu Hung (2001a): *Chinese Art at the Crossroads, between Past and Future, Between East and West*, Hong Kong: New Art Media.
- Wu Hung (2001b): »Guanjian zaiyu shiyan: Tan 90 niandai de dalu shiyan yishu« (Experiment is the

- key: On Chinese experimental art of the 90s). In: *Diancang* (Art and collection), Nr. 102 (März), S. 76–81.
- Wu Hung (2002a): »Experimental Exhibitions' of the 1990s«. In: Wu Hung/Feng Boyi/Wang Huangsheng, S. 83–97.
- Wu Hung (2002b): »Contesting Global/Local: Chinese Experimental Art in the 1990s«. In: *Orientations*, 33.9, S. 62–67.
- Wu Hung (2004a): »Tui-Transfiguration: An Experimental Exhibition at Factory 798«. In: Huang Rui (2004), S. 58–69. Auch in: *RongRong & Inri: Tui-Transfiguration*. Ausstellungskatalog, Hongkong: Timezone 8 2004, S. 4–9.
- Wu Hung (2004b): »Kongjian de xushi: Sange ›shijianxing‹ zhanlan de cehua« (Narration through Space: Curating three »temporal« exhibitions). In: *Dangdai yishujia zhi yan*. Taipei: Museum of Contemporary Art, Dezember 2004, S. 47–69.
- Wu Hung (2005a): *Remaking Beijing: Tiananmen Square and the Creation of a Political Space*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wu Hung (2005b): *Zuopin yu zhanchang: Wu Hong lun dangdai Zhongguo yishu* (Art and Exhibition: Wu Hung on contemporary Chinese art). Guangzhou: Lingnan Meishu Chubanshe.
- Wu Hung (2008): *Zou ziji de lu: Wu Hong lun zhongguo dangdai yishujia* (On their own paths: Wu Hung on contemporary Chinese artists). Guangzhou: Lingnan Meishu Chubanshe.
- Wu Hung (2012): *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*. London: Reaktion Books.
- Wu Hung/Feng Boyi/Wang Huangsheng (ed.): *The First Guangzhou Triennial. Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art, 1990–2000*. Guangzhou: Guangdong Museum of Art 2002.
- Wu Meichun (吴美纯)/Qiu Zhijie (邱志杰): »The Rise and Development of Video Art and the Maturity of New Media Art«. In: Wu Hung/Feng Boyi/Wang Huangsheng, S. 51–59.
- Wu Ning: »Lefebvre de chengshi kongjian shehuixue lilun jiqi zhongguo yiyi«. In: *Shehui*, Nr. 2, 2008.
- Wu Wei (吴味) (2002): »Zhongguo dangdai yishu de ›hefahua‹ wenti 中国当代艺术的›合法化‹问题«. In: *Meishu Tongmeng 美术同盟* (评论), Februar.
- Wu Wei (2012): *Questionism. Contemporary Art Online Debate*. Beijing: Xiwang Art Museum 2012.
- Wu Yurong (吴玉蓉): »Beijing huajiacun xiao chanquanfang zai diaocha 北京画家村小产权房再调查«. In: *Dongfang Zaobao 东方早报*, 3.3.2008, S. A14–18.
- Xia Jifeng (夏季风): »Zhi xibanya zhengfu de yifeng gongkaixin 致西班牙政府的一封公开信«. In: *artron.net*, 6.11.2012. URL: <http://news.artron.net/20121106/n278990.html> (aufgerufen am 13.2.2013).
- Xia Youyou (夏悠悠): »Zhe shi yi ge da taowang de shidai – Beijing xingqi duli zhipian re« (This is an era of great escape – a heated independent film movement appearing in Beijing). In: *China Times Weekly 中国时报周刊*, Nr. 52, Dezember 1992, S. 74–76.
- Xiao Changyan: »End of an era?«. In: *China Daily*, 4.7.2004. Zugriff unter URL: <http://english.sohu.com/2004/07/05/42/article220864288.shtml> (aufgerufen am 22.4.2009).
- Xiong Yan (熊焰): »Yuanmingyuan huajiacun yu zhongguo dangdai yishu de yiyi 圆明园画家村于中国当代艺术的意义«. In: *Art Time 艺术时代*, Nr. 22 2011, S. 126–128.
- Xu Gang (许钢): »Woguo wenhua chanye jiqi chanye zhengce 我国文化产业及其产业政策«. In: *Guanli Shijie 管理世界*, Nr. 6, 1992, S. 31–33.
- Xu Jiahe (徐佳和): »Youlunsi dangdai yishu zhongxin meiqian le? 尤伦斯当代艺术中心没钱了?«. In: *Dongfang Zaobao 东方早报*, 27.7.2007. S. C10.

- Yan Changyuan (严长元): »Shui wu jinsheng – guonei huajiacun xianxiang saomiao 谁舞今生——国内画家村现象扫描«. In: *Arts Criticism* 艺术评论, Nr. 5, 2005, S. 4–9.
- Yan Jin/Wang Wei: »Ta su le qian zun mao zhuxi nixiang«. In: *Beijing Qingnian Bao*, 26.11.2003.
- Yan Jun (颜峻): »Kongjian – 798 de ziben yu yituo bang 空间——798 的资本与异托邦«. In: *tianya.cn*, 14.12.2005. URL: <http://www.tianya.cn/publicforum/Content/no01/1/207034.shtml> (aufgerufen am 23.12.2007).
- Yang Du (杨渡): »Falling from jobless artists to rivers and lakes – Wen Pulin Interview«. In: *mass-age.com*, 11.11.2007. URL: <http://www.mass-age.com/wpmu/blog/2007/11/11/133/> (aufgerufen am 9.8.2009).
- Yang Fudong (杨福东)/Jiang Zhi (蒋志): »Kan! Beijing jietou de tuya« (Look! Graffiti on Beijing's Streets). In: *Jiedao* (Street), Nr. 28, Juni 1996, S. 24.
- Yang Lin (杨琳)/Wang Xiaofan (王小凡): »Chuangyi chanye yu gongye lei jianzhu yicun de jiehe – yi beijing 798 diqu wei li 创意产业与工业类建筑遗存的结合——以北京 798 地区为例«. In: *Beijing Guihua Jianshe* 北京规划建设, Nr. 2, 2007, S. 46–49.
- Yang Shiyang (杨时暘) u. a.: »Dang tuituji yu shang yishujia 当推土机遇上艺术家«. In: *Zhongguo Xinwen Zhoukan* 中国新闻周刊, Nr. 6, 2010, S. 27–38.
- Yang Shiyang im Interview mit Wang Luyan: »Da gongzuoshi shidai de dansheng yu zhongjie 大工作室时代的诞生与终结«. In: *China Newsweek*, Nr. 6, 2010. S. 30–33.
- Yang Wei (杨卫) (2005): »Yuanmingyuan huajiacun 圆明园画家村«. In: *Arts Criticism* 艺术评论, Nr. 5, S. 12–15.
- Yang Wei (2008) (ed.): *Zhongguo dangdai yishu shengtai* 中国当代艺术生态. Tianjing: Tianjing Daxue Chubanshe.
- Yang Wei (2012): »Suiyue Songzhuang – Songzhuang yishuqu fazhan de qicheng zhuanhe«. In: *art-da.cn*. 24.9.2012. URL: <http://www.artda.cn/view.php?tid=7361&cid=30> (aufgerufen am 2.12.2012)
- Yang Yingshi (杨应时): »The Tongzhou artist's community«. In: *Art Asia Pacific*, Issue 31, 2001.
- Yang Zhong: »Yi yishu de mingyi: zhongguo qianwei yishu de qiongtu molu« (Im Namen der Kunst. Die Sackgasse der Avantgardekunst in China). In: *Wenyi Bao*, 18.1.2001.
- Yao Chin Chin: »New Art Spaces in Beijing«. In: *Art Asia Pacific*, Issue 38, 2003, S. 34–36.
- Yao Dan im Interview mit Wang Lin: »Yishu bushi shenme, shi shenme? 艺术不是什么，是什么？«. In: *99ys.com*, 12.10.2008. URL: [http://news.99ys.com/20081012/article--081012--14366\\_1.shtml](http://news.99ys.com/20081012/article--081012--14366_1.shtml) (aufgerufen am 27.10.2010).
- Ye Yajian: »Kongjian chonggou zhong de quanli yu richang shenghuo – jiyu yige chengshi gongyuan de anli yanjiu 空间重构中的权利与日常生活 – 基于一个城市公园的案例研究«. Dissertation, vorgelegt 2006 an der Sun Yat-sen University (unveröffentlicht).
- Ye Ying (叶滢) (2008): »Shizhong – 798 jinxingshi 失重——798 进行时«. In: Huang Rui (2008), S. 32–36.
- Ye Ying (2010): *Transmutation 798 窑变 798*. Beijing: New Star Press 2010.
- Yi Dan (易丹): *Xingxing lishi* 星星历史. Changsha: Hunan Meishu Chubanshe 2002.
- Yi Jinan (2005a) (尹吉男): »798 shi ge wenhua dongwu yuan ma? 798 是个文化动物园吗？«. In: *Readings* 读书, Nr. 2, 2005, S. 135–140; auch in: Zhu Yan, S. 5–16.
- Yi Jinan (2005b): »The Red Soul«. In: *The New Emerging Form the Old. Lu Shengzhong: Works 1980–2005*. Ausstellungskatalog. New York: Chambers of Fine Art.
- Yi Ying (易英) (2002): »Ershi shiji jiushi niandai yishu: lilun de huigu 20 世纪 90 年代艺术：理论的

- 回顾«. In: *Wenyi Yanjiu* 文艺研究, Nr. 5, S. 57–61.
- Yi Ying (2004): *Cong yingxiong gesong dao pingfan shijie – zhongguo xiandai meishu sichao* 从英雄歌颂到平凡世界——中国现代美术思潮. Beijing: Zhongguo Renmin Daxue Chubanshe 2004.
- Yin Shuangxi (殷双喜): »Dazhong wenhua yu weiguan zhengzhi – dangdai yishu de shehuixue qie ru 大众文化与微观政治——当代艺术的社会学切入«. In: *Wenyi Yanjiu* 文艺研究, Nr. 11, 2005, S. 76–84.
- Yu Changjiang (于长江) (2005): »Zai lishi de feixu pangbian – dui yuanmingyuan yishu qunluo de shehui xue sikao 在历史的废墟旁边——对圆明园艺术群落的社会学思考«. In: *Arts Criticism* 艺术评论, Nr. 5, S. 15–27.
- Yu Changjiang (2008): »Cong Yuanmingyuan dao Songzhuang: dui Yishu qunluo renwen chujing de duowei toushi 从圆明园到宋庄：对艺术群落人文处境的多维透视«. In: *Arts Criticism* 艺术评论, Nr. 11, S. 34–42.
- Yu Xianyang (于显洋): »Danwei yishi de shehuixue fenxi 单位意识的社会学分析«. In: *Shehuixue Yanjiu* 社会学研究, Nr. 5, 1991, S. 87–91.
- Yu Xuemei (于雪梅): »Zai chuantong yu shishang de jiaorong zhong dazao wenhua chuangyi yuanqu 在传统与时尚的交融中打造文化创意园区«. In: *Deguo Yanjiu* 德国研究, Nr. 1, 2006, S. 58.
- Yu Ying (喻盈): »Beijing yishuqu 701 wan chaiqian kuan de mingli suoshengmen 北京艺术区 701 万拆迁款的名利罗生门«. In: *Shidai Zhoubao* (Time Weekly), 15.7.2011, S. 23–29.
- Yu Zhong: »Pingan dadao you ren tuya« (Somebody is painting Graffiti on Ping'an Avenue). In: *Beijing Youth Daily*, 24.2.1998, S. 1.
- Za Jianying (查建英): *Bashi niandai – fangtan lu 80 年代——访谈录*. Beijing: Sanlian Shudian 2006.
- Zeng Xiaojun/Ai Weiwei (1994) (ed.): *Heipi Shu* (Black cover book). Beijing.
- Zeng Xiaojun/Ai Weiwei (1995) (ed.): *Baipi Shu* (White cover book). Beijing.
- Zeng Xiaojun/Ai Weiwei (1997) (ed.): *Huipi Shu* (Grey cover book). Beijing.
- Zhang Bing (张冰): »Dangdai yishu zuowei yizhong zhexue 当代艺术作为一种哲学——对当代艺术的理论思考«. In: *Dongfang Yishu* 东方艺术, Nr. 1, 2009, S. 53–57.
- Zhang Chaohui (张朝晖) (1999) (ed.): *Zhongguo xinrui Yishu: 23 wei qianwei yishujia zuopin shilu* (China's New Art: Record works of 23 Chinese avant-garde Artists). Beijing: Zhongguo Shijieyu Chubanshe.
- Zhang Chaohui (2002a): »A review of the controversial art exhibition ›Fuck Off‹ held in Shanghai«. In: *Hong Kong Economic Journal*, Hong Kong S.A.R., 13.12.2002, S. 30.
- Zhang Chaohui (2002b): »Globalisation, Urbanisation, and New Chinese Art«. In: Huangfu, Binghui, S. 172–178.
- Zhang Chaohui (2006): *Dang panni lun wei shishang* 当叛逆沦为时尚. Changsha: Hunan Meishu Chubanshe.
- Zhang Guangyu (张光宇): »Xiao chanquan fang mei mingfeng 小产权房没名份«. In: *Renming Fayuan Bao* 人民法院报, 10.8.2007, S. 8.
- Zhang Guishen: »Feiyingli yishu zhongxin de zhongjie zhi yibiliya de kunju he bianhua 非盈利艺术中心的终结之伊比利亚的困局和变化«. In: *artron.net*, 21.3.2013. URL: <http://auction.artron.net/20130321/n428600.html> (aufgerufen am 6.4.2013).
- Zhang Haitao: »Songzhuang ji zhoubian yishujia qunluo tianye diaochao shouji« (Ergebnis der Feldforschung zur Künstlergemeinschaft in Songzhuang und seiner Umgebung). URL: <http://www.artda.cn/view.php?tid=1055&cid=58> (aufgerufen am 11.11.2011).
- Zhang Jie: »Na xie huian de changfang 那些灰暗的厂房«. In: *Qingnian Shixun*, 30.04.2004. Über-

- nommen von der Website *china.com*. URL: [http://www.china.com.cn/culture/txt/2004-04/30/content\\_5555839.htm](http://www.china.com.cn/culture/txt/2004-04/30/content_5555839.htm) (aufgerufen am 18.7.2010).
- Zhang Lei (张磊): »Beijing Loft: 798 gongchang 北京 Loft: 798 工厂«. In: *Shinei Sheji yu Zhuangxiu 室内设计与装修*, Nr. 5, 2003, S. 53–56.
- Zhang Qing (张晴): »Architectural junctions: where contemporary artists play up the imagination of architectural space«. In: *Yishu*, vol. 2, June 2003.
- Zhang Xiaoli (张晓莉): »Chengshi jiyi yu gongye yicun 城市记忆与工业遗存«. In: *Guoji Dushi Guihua 国际城市规划*, Nr. 3, 2007, S. 72–74.
- Zhang Xiujian/Sun Guosheng: »2011/2012 zhongguo hualang diaocha baogao 2011–2012 中国画廊调查报告«. In: *Bazaar Art 芭莎艺术*, Juni 2012, S. 215–228.
- Zhang Zikang (张子康)/Luo Yi (罗艺): *Art Museum 艺术博物馆*. Beijing: Zhongguo Qingnian Chubanshe 2009.
- Zhao Tielin (赵铁林): *Heibai Songzhuang – duandai qingnian de yishu zhuiqiu he rensheng zibai 黑白宋庄——断代青年的艺术追求和人生自白*. Haikou: Hainan Chubanshe 2003.
- Zhong Tianbing/Wu Zhenhuan/Yan Zi: »Songzhuang ji zhoubian yishujia minglu, 1994–2009 宋庄暨周边艺术家目录, 1994–2009«. In: *artda.cn*. 18.12.2008. URL: <http://www.artda.cn/view.php?tid=1052&cid=30> (aufgerufen am 7.12.2009).
- Zhou Lan (周岚): *Jianyue yu hemou: 798 kongjian shijian yanjiu 僭越与合谋: 798 空间实践研究*. Dissertation, vorgelegt 2009 an der Shanghai University (unveröffentlicht).
- Zhou Shu (周舒): »798 gongchang 50 nian: zai yishu yu shangye zhijian 798 工厂 50 年: 在艺术与商业之间«. In: *artron.net*, 15.10.2007. URL: [http://comment.artron.net/show\\_news.php?newid=35634](http://comment.artron.net/show_news.php?newid=35634) (aufgerufen am 24.9.2009).
- Zhou Wenhan (周文瀚): »Di er jie dashanzi yishu jie – aimei zhong jinxing«. In: Sina-Blog Zhou Wenhans, Eintrag am 15.12.2005. URL: [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_564f0555010001a2.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_564f0555010001a2.html) (aufgerufen am 12.4.2012).
- Zhu Qi (朱其) (2005): *70 hou yishu: shichang gaibian zhongguo zhihou de yidai 70 后艺术: 市场改变中国之后的一代*. Beijing: Today Art Museum.
- Zhu Qi (2008a): »Dangdai yishu paimai de tianjia zuojy yiji baoli youxi 当代艺术拍卖的天价做局以及暴力游戏«. In: *China Art Weekly 美术报*, 12.07.2008, S. 6–8.
- Zhu Qi (2008b): »Yishu ziben zhuyi zai zhongguo 艺术资本主义在中国«. In: *Readings 读书*, Nr. 2, S. 36–47.
- Zhu Qi (2008c): »Dui yishu ziben de piping – xinxing yishu ziben shichang di yi jieduan kuai yao jieshu ... 对艺术资本的批评——新兴艺术资本市场第一阶段快要结束……«. In: *Art Map 艺术地图*, Nr. 6, S. 16–21.
- Zhu Qi (2008c): »Yishu yu ziben de bianlun yiji houjiquan zhuyi de wenhua yishi 艺术与资本的辩论以及后极权主义的文化意识«. In: *Qinghua Meishu 清华美术*, Band 8, S. 56–64.
- Zhu Qi (2009a): »Guanyu 798 shuangnianzhan de fengbo 关于 798 双年展的风波«. In: *gallery.artron.net*, 19.8.2009. URL: <http://gallery.artron.net/20090819/n84598.html> (aufgerufen am 27.10.2010).
- Zhu Qi (2009b): »Chechu yu bei chechu: shoujie 798 shuangnianzhan shangyan naoju 撤出与被撤出: 首届 798 双年展上演闹剧«. In: *sohu.com*, 17.8.2009. URL: <http://cul.sohu.com/20090817/n266027829.shtml> (aufgerufen am 27.10.2010).
- Zhu Qi (2009c): »Dangdai yishu yu shequn yishi 当代艺术与社群意识«. In: *artron.net*, 8.7.2009. URL: <http://gallery.artron.net/20090708/n81061.html> (aufgerufen am 28.10.2010).

- Zhu Qi (2012): »798 de shangyehua he fanrong biaoxiang xia de kunju 798 的商业化和繁荣表象下的困局«. In: *Dongfang Zaobao* 东方早报, 3.12.2012.
- Zhu Qi (朱其)/Cheng Lei (程磊): *Beijing 798 Now: Changing Art, Architecture and Society in China* 北京 798: 中国变革中的艺术、建筑与社会. Hong Kong: Timezone 8 2008.
- Zhu Qingsheng (朱青生): »Zhe shi xiandai yishu 这是现代艺术«. In: *Meishu* 美术, Nr. 4, 2001, S. 48-51.
- Zhu Xiaojun: »Dang youlunsi zaoyu gughaimu: shui de jianghu guize? 当尤伦斯遭遇古根海姆: 谁的江湖规则?«. In: *Dongfang Yishu* 东方艺术, Nr. 15, 2007, S. 39-41.
- Zhu Yan (朱岩): *798: A Photographic Journal*. Hong Kong: Timezone 8 2004.
- Zimmer, William: »Works from China, Many political but conveyed with wit«. In: *The New York Times*, 22.11.1998, S. 24.

## WICHTIGE INTERNETDOMAINS ZUR INFORMATION

- Art-Ba-Ba Contemporary Art Forum: [www.art-ba-ba.com](http://www.art-ba-ba.com).
- Artintern: [www.artintern.net](http://www.artintern.net).
- ARTLINKART Chinese Contemporary Art database: [www.artlinkart.com](http://www.artlinkart.com).
- Artnet: [www.artnet.de](http://www.artnet.de).
- Artnow: [www.artnow.com.cn](http://www.artnow.com.cn).
- Artspy: [www.artspy.cn](http://www.artspy.cn).
- Asia Art Archive: [www.aaa.org.hk](http://www.aaa.org.hk).
- Asia Society: [www.asiacociety.org](http://www.asiacociety.org).
- Beijing Commune: [www.beijingcommune.com](http://www.beijingcommune.com).
- Beijing Cultural and Creative Industry Information Service Platform:  
[www.bjci.gov.cn/cenep/bjci\\_portal/portal/en/index.jsp](http://www.bjci.gov.cn/cenep/bjci_portal/portal/en/index.jsp).
- Beijing International Art Biennale (BIAB): [www.bjbiennale.com.cn](http://www.bjbiennale.com.cn).
- Beijing Municipal Institute of City Planning & Design (BICP): [www.bjghy.com](http://www.bjghy.com).
- Beijing Tokyo Art Projects (BTAP): [www.tokyo-gallery.com](http://www.tokyo-gallery.com).
- Beijing Official Website International: [www.ebeijing.gov.cn](http://www.ebeijing.gov.cn).
- Beijing's 798 District: [www.china.org.cn/english/features/798/187853.htm](http://www.china.org.cn/english/features/798/187853.htm).
- Bibliography of Contemporary Chinese Art (Including Mainland China, Taiwan, Hong Kong, and  
Diaspora) von Britta Erickson: [web.stanford.edu/dept/art/china/](http://web.stanford.edu/dept/art/china/).
- Biennale Shanghai: [www.shanghaibiennale.org](http://www.shanghaibiennale.org).
- Caochangdi International Art Village: [www.ccd.grwh.cn](http://www.ccd.grwh.cn).
- Century Online China Art Networks: [www.chinaartnetworks.cn](http://www.chinaartnetworks.cn).
- China Art Archive & Warehouse (CAAW): [www.archivesandwarehouse.com](http://www.archivesandwarehouse.com).
- China Artron Art Internetportal: [www.artron.net](http://www.artron.net).
- China Culture Information Net: [www.chinaculture.org](http://www.chinaculture.org).
- China Daily: [www.chinadaily.com.cn](http://www.chinadaily.com.cn).
- China Economic Information Network: [www.cei.gov.cn](http://www.cei.gov.cn).
- China Internet Information Center (CIIC): [www.china.org.cn](http://www.china.org.cn).
- China National Knowledge Infrastructure (CNKI): [www.cnki.net](http://www.cnki.net).
- China News Digest: [www.cnd.org](http://www.cnd.org).

China Radio International: [www.cri.cn](http://www.cri.cn).  
China Times: [www.chinatimes.com](http://www.chinatimes.com).  
China 99 Art Internetportal: [www.99ys.com](http://www.99ys.com).  
Chinese Artforum: [www.artforum.com.cn](http://www.artforum.com.cn).  
Chinese-art.com (Online Magazine): [www.chinese-art.com](http://www.chinese-art.com).  
Dongfang Zaobao: [www.dfdaily.com](http://www.dfdaily.com).  
Duowei News: [www.dwnews.com](http://www.dwnews.com).  
East Art Report (Online Magazine): [www.eapgroup.com](http://www.eapgroup.com).  
East Asian Internet Resources (China Studies):  
[www.lib.uchicago.edu/e/easia/iresources/i\\_resources\\_c.html](http://www.lib.uchicago.edu/e/easia/iresources/i_resources_c.html).  
Galleria Continua: [www.galleriacontinua.com](http://www.galleriacontinua.com).  
Hive Center for Contemporary Art (vormals Iberia Center for Contemporary Art): [www.hiveart.cn](http://www.hiveart.cn).  
Huang Rui Studio: [www.huangrui.org](http://www.huangrui.org).  
Hudong Baike (Chinesische Wiki): [www.baike.com/wiki/北京 798 艺术区](http://www.baike.com/wiki/北京_798_艺术区).  
Long March Space: [www.longmarchspace.com](http://www.longmarchspace.com).  
National Bureau of Statistics of China: [www.stats.gov.cn](http://www.stats.gov.cn).  
Offizielle Webseite des Beijing Municipal Commission of Tourism Development:  
[www.visitbeijing.com.cn](http://www.visitbeijing.com.cn).  
Pace Beijing: [www.pacebeijing.com](http://www.pacebeijing.com).  
People's Daily Online: [www.en.people.cn](http://www.en.people.cn).  
Platform China Contemporary Art Institute (Beijing): [www.platformchina.org](http://www.platformchina.org).  
Sohu Internetportal: [www.sohu.com](http://www.sohu.com).  
Songzhuang Art Promotion Association: [www.sapaorg.org](http://www.sapaorg.org).  
Stefan Landsberger's Chinese Propaganda Poster Pages (Online Exhibition): [www.chineseposters.net](http://www.chineseposters.net).  
Taikang (Top) Space: [www.taikangspace.com](http://www.taikangspace.com).  
Spray Painting Beijing: [www.spraypaintbeijing.com](http://www.spraypaintbeijing.com).  
Tang Contemporary Art: [www.tangcontemporary.com](http://www.tangcontemporary.com).  
Meishu Tongmeng (Tomart): [www.tomarts.cn](http://www.tomarts.cn).  
The Wen Pulin Archive of Chinese Avant-garde Art: [www.asia.library.cornell.edu/Wen/index.php](http://www.asia.library.cornell.edu/Wen/index.php).  
Thinking Hands: [www.thinkinghands.org](http://www.thinkinghands.org).  
Time Zone 8: [www.timezone8.com](http://www.timezone8.com).  
Ullens Center for Contemporary Art: [www.ucca.org.cn](http://www.ucca.org.cn).  
Webseite der Kunstzone 798 (Beijing, 798 Office): [www.798art.org](http://www.798art.org).  
Webseite der Kunstzone 798 (Beijing): [www.798.net.cn](http://www.798.net.cn).  
Webseite der Kunstzone 798 (Beijing): [www.798space.cn](http://www.798space.cn).  
Webseite der Kunstzone 798 (Hong Kong): [www.798district.com](http://www.798district.com).  
Webseite des Ministry of Culture of the People's Republic of China (MOC): [www.mcprc.gov.cn](http://www.mcprc.gov.cn).  
White Space Beijing: [www.whitespace-beijing.com](http://www.whitespace-beijing.com).  
Wikipedia (Chinesisch): [www.zh.wikipedia.org/wiki/798 艺术区](http://www.zh.wikipedia.org/wiki/798_艺术区).  
Wikipedia (Deutsch): [www.de.wikipedia.org/wiki/Kunstbezirk\\_Dashanzi](http://www.de.wikipedia.org/wiki/Kunstbezirk_Dashanzi).  
Wikipedia (Englisch): [www.en.wikipedia.org/wiki/798\\_Art\\_Zone](http://www.en.wikipedia.org/wiki/798_Art_Zone).  
Xing Jing Bao (The Beijing News): [www.bjnews.com.cn](http://www.bjnews.com.cn).  
Yishu Dangan (Artda): [www.artda.cn](http://www.artda.cn).

## GESPRÄCHSPARTNER

Prof. Gao Minglu, University Pittsburgh.

Gao Zheng/Gao Qiang, Künstler aus der Kunstzone 798, Beijing.

Huang Rui, Künstler aus der Kunstzone 798, Beijing.

Huang Ye, Galerist aus der Kunstzone 798, Beijing.

Jin Jiangbo, Künstler aus der Kunstzone Huantie, Beijing.

Liu Wei, Galerist aus der Kunstzone Beigao, Beijing.

Ma Jun, Künstler aus der Kunstzone 008, Beijing.

Qi Feng, Künstler aus dem Künstlerdorf Songzhuang, Beijing.

Dr. Teng Biao, Menschenrechtsaktivist, Anwalt und ehemaliger Dozent an der China University of  
Political Science and Law, Beijing.

Tian Fei, Künstler aus dem Künstlerdorf Shangyuan, Beijing.

Xiao Ge, Kurator und Künstler aus der Kunstzone Chuangyi Zhengyang, Beijing.

Xu Yong, Direktor 798 Time Space.

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

### EINLEITUNG

Abb. 1, 8.

Abb. 2, 14.

Abb. 3, 15.

Abb. 4, 26.

Abb. 5, 36.

### ERSTES KAPITEL

Abb. 6, 48.

Abb. 7, 52.

Abb. 8, 56.

Abb. 9, 58.

Abb. 10, 59.

Abb. 11, 63.

Abb. 12, 67.

### ZWEITES KAPITEL

Abb. 13, 77.

Abb. 14, 80.

Abb. 15, 86.

Abb. 16, 92.

Abb. 17, 94.

Abb. 18, 97.

## DRITTES KAPITEL

Abb. 19, 105.

Abb. 20, 106.

Abb. 21, 112.

Abb. 22, 113.

Abb. 23, 120.

Abb. 24, 127.

Abb. 25, 130.

Abb. 26, 130.

Abb. 27, 132.

Abb. 28, 135.

## VIERTES KAPITEL

Abb. 29, 139;

Abb. 30, 142.

Abb. 31, 144.

Abb. 32, 144.

Abb. 33, 146.

Abb. 34, 147.

Abb. 35, 149.

Abb. 36, 149.

Abb. 37, 151.

Abb. 38, 155.

Abb. 39, 157.

Abb. 40, 159.

Abb. 41, 163.

Abb. 42, 165.

Abb. 43, 168.

Abb. 44, 168.

Abb. 45, 175.

## FÜNFTES KAPITEL

Tabelle zu Mieterhöhungen zwischen 2002 und 2011, 185.

Tabelle zur Raumnutzung 2005 und 2007 im Vergleich, 186.

Schaubild zur Kunstgeografie Beijjings mit der Verteilung der Kunstzonen (Stand 2010), 189.

Abb. 46, 193.

Abb. 47, 194.

Abb. 48, 195.

Abb. 49, 201.

## SECHSTES KAPITEL

Grafik der verschachtelten Raumstruktur der Kunstzone 798 nach 2006, 217.

Abb. 50, 224.

Abb. 51, 225.

Abb. 52, 226.

Abb. 53, 228.

Abb. 54, 228.

Abb. 55, 229.

Abb. 56, 232.

Abb. 57, 235.

Abb. 58, 237.

Abb. 59, 238.

Abb. 60, 241.

Abb. 61, 243.

Abb. 62, 243.

Abb. 63, 244.

Abb. 64, 245.

Abb. 65, 246.

Abb. 66, 248.

Abb. 67, 249.

Abb. 68, 249.

#### SCHLUSS

Schaubild zur Raumstruktur des 798-Felds nach 2006, 268.

Abb. 69, 280.

Abb. 70, 281.

Abb. 71, 282.

## ABSTRACT

Seit dem letzten Jahrzehnt spielt die Kunstzone 798 eine bedeutende Rolle in der Urbanisierung, der Kulturellen Kreativindustrie und der zeitgenössischen Kunst/Kultur Chinas. Die vorliegende Arbeit ist diesem Phänomen nachgegangen und hat sich das Ziel gesetzt, in diesen drei Zusammenhängen die Raumumwandlung und den Bedeutungswandel der Kunstzone 798 zu untersuchen, die sich aus einem sozialistisch-industriellen *Danwei* (Arbeitseinheit) der Fünfzigerjahre entwickelt hat und insofern ein Beispiel für die Gesellschaftstransformation Chinas ist. Neben den raumsoziologischen stehen hier kunstgeschichtliche und -soziologische Ansätze, um den zeitgenössischen Kunstdiskurs in Bezug auf »Alternative Räume« in Verbindung zu konkreten Raummodellen wie »Künstlerdorf« und »Kunstzone« und zu »freien Künstlern« und ihren raumbezogenen Kunstpraktiken zu analysieren. Im Ergebnis wird deutlich, dass in dem inzwischen viel beschworenen Raummodell »Kunstzone« seit Ende der Siebzigerjahre die Kunstpraktiken mit »alternativen Räumen« verbunden sind. Herausgearbeitet wird dementsprechend die *dritte Raumpraxis* (Kunst und Kultur als dritte raumproduzierende Kraft im Macht-Markt-Gefüge). Insofern unterscheidet sie sich von der sozialistischen Urbanisierungsform der Fünfzigerjahre und den *Macht-Markt-Verhandlungen* (zwischen Regierungen und ihren Marktvertretungen) der Achtziger- und Neunzigerjahre als auch von anderen »alternativen« Raummodellen. So wird deutlich, dass die Kunstzone 798 neben einem zeitgenössischen Kunstfeld ein *Post-Danwei-Raum* ist, der durch ästhetisches, raumökonomisches und -strukturelles Recycling gekennzeichnet ist. Anschließend wird zum Schluss die Fragestellung »Ist das 798 eine Heterotopie?« aufgegriffen, um den Bedeutungswandel der Kunstzone 798 nach 2006 zu beleuchten, dass nämlich deren Heterotopie nur kurz und flüchtig in Erscheinung trat und im aktuellen chinesischen Kontext nicht mehr zur Geltung kommt.

STICHWORTE: Kunstzone 798, 798-Phänomen, Neue Urbanisierung, Kulturelle Kreativindustrie, »Freie Künstler«, Alternative Räume, Verräumlichung, Dritte Raumpraxis, Post-Danwei-Raum, Heterotopie.

## ABSTRACT

For the last decade, the 798 Art Zone has played a significant role in the urbanization, the cultural creative industries and contemporary art and culture of China. This researches this phenomenon within these three contexts, and what is presented in this paper focuses on the spatial conversion and the changing meaning of the 798 Art Zone, which has evolved from a socialist-industrial *danwei* (workunit) of the 1950s, and as such, is an example of social transformation of China. In addition to the sociological examination of space, the approach the present study follows can be briefly described as art-historical and art-sociological by analyzing the contemporary art discourse in terms of “alternative spaces” in connection to concrete spatial models such as the “artists' villages” and the “Art Zone”, which the “free artists” have produced with their space-related art practices. As a result, it is clear that the now much vaunted spatial model “Art Zone” has been connected to the art practices with “alternative spaces” since the late 1970s. Therefore, the *third spatial practice* (art and culture as a third space-producing force in the power-market structure) is carved out, and in this respect it differs from the socialist urbanization form of the 1950s and the power-market negotiations (between governments and their market representatives) of the 1980s and 1990s as well as other “alternative” spatial models. So it is clear that the 798 Art Zone is not only a field of contemporary art, but also a well-ordered *post-danwei-space*, which is characterized by aesthetic, economic and structural recycling. Then, finally, the question »Is 798 a heterotopia?« is addressed to illuminate the changing meaning of the 798 Art Zone after 2006, namely that the heterotopia only briefly and fleetingly came up and does not come into its own in the current Chinese context.

**KEYWORDS:** 798 Art Zone, 798-phenomenon, new urbanization, cultural creative industries, “free artists”, “alternative spaces”, spatialisation, *third spatial practice*, *post-danwei-space*, heterotopia.