

Nr. 11 Januar 2011
kostenlos

點 墨

Dian Mo – Zeitung
Leipziger Sinologie-
Studenten



Was wurde nicht alles im Vorfeld und während der Olympischen Spiele in Peking 2008 über die Menschenrechtsfrage in China diskutiert. Kritiker und Befürworter standen sich gleichermaßen unveröhnlich gegenüber, die Positionen reichten von völliger Ablehnung der Vergabe an Peking, über ungeschickte Vergleiche mit Berlin 1936, bis hin zu überzogenen optimistischen Hoffnungen, die Spiele könnten ähnlich einem trojanischen Pferd die Menschenrechte nach China einschleusen.

Was aber in der deutschen Berichterstattung über Olympia kaum Beachtung fand, war u.a. der Beitrag der Paralympics, Menschen mit Behinderung mehr in den Fokus der chinesischen Öffentlichkeit zu rücken. China befindet sich seit vielen Jahren in einer wirtschaftlichen und sozialen Transformation, die alle gesellschaftlichen Ebenen erfasst hat. Innerhalb dieser Umbrüche sind es nicht unbedingt sogenannte gesellschaftliche Randgruppen, die von den Neuerungen und Entwicklungen wesentlich profitieren. Vor diesem Hintergrund können die Paralympics sowie die Veränderungen im Zuge der Vorbereitung mit ihrer medialen Aufmerksamkeit als wichtige Erfolge im Sinne einer symbolischen Integration von Menschen mit Behinderung in China gewertet werden. Mathias Westecker, Sinologe und Sonderpädagoge, gibt in seinem Artikel einen sehr umfassenden Überblick über die Situation von Menschen mit Behinderung in China und skizziert die Entwicklungen und Verbesserungen in den letzten Jahren.

Zeitgenössische Kunst aus China ist international sehr gefragt. Bekanntermaßen ist sie ein relativ junges Phänomen. Doch wie lässt sich das Konzept zeitgenössischer chinesischer Kunst charakterisieren?

Die Künstler Zhou Tiehai 周铁海 und Yan Pei-Ming 严培明 geben im Interview Auskunft über ihre Herangehensweise und Auseinandersetzung mit dem Medium Malerei.

Das Chinglish mehr bietet als nur Menschen zum Schmunzeln oder Stirnrunzeln zu bringen, sondern ebenso großes Potential für wissenschaftliche Forschung beinhaltet, zeigt der Sinologe und Journalist Oliver Radtke in seinem Artikel „*Fragrant and Hot Marxism*“ – *Neue Ansätze in der Chinglishforschung*. Sein Fokus geht über einen reinen soziolinguistischen Ansatz hinaus, indem er versucht, dieses Phänomen in seiner gesellschaftlichen Mehrdimensionalität darzustellen.

Warum sind die Chinesen gelb? Eine Frage, über die schon so mancher Sinologe bzw. Interessierter ins Grübeln gekommen ist, vielleicht sogar selbst Chinesen in kurzzeitige Verwirrung gestürzt hat. Tilman Spengler durchstreift in seinem Essay historisch wie ideengeschichtlich einige Phasen des kulturellen Aufeinandertreffens, welche Konzepte diese im Denken und in der Wahrnehmung der jeweiligen Kultur hinterlassen bzw. wie sie die stereotype Rezeption des Anderen beeinflusst haben.

Daneben beinhaltet die vorliegende Ausgabe wieder spannende Erlebnis- und Praktikumsberichte, die Anleitung zum chinesischen Kartenspiel Khanhoo, einen Kommentar zur Repräsentation der chinesischen Kultur in der deutschen Werbung, das Gedicht, ein Chengyu und vieles mehr!

Viel Spaß beim Schmökern!

Frank Andreß

4 Im Focus Mathias Westecker | *Menschen mit Behinderung in China*

14 Impression Justine Walter | *Ungewöhnliche Allianzen*

16 Nachgefragt *Im Gespräch mit Zhou Tiehai 周铁海 und Yan Pei-Ming 严培明*

20 Alumnus Sebastian Vötter | *Opferhunde aus Stroh*

23 Reportage Oliver Radtke | „*Fragrant and Hot Marxism*“

30 Wortspüle 刻舟求劍

31 Filmrezension *Einmal Japan und zurück*

35 CrossOver Tilman Spengler | *Warum sind die Chinesen gelb?*

42 FolkArt Andreas Berndt | *Der Kult der Drachenkönige im China der späten Kaiserzeit*

45 Impression Ailika Schinköthe | „*Deutschland für Anfänger*“

49 Abgezockt Claus Voigt | *Khanhoo*

52 VERSiert 《孟浩然 • 秦中感秋寄遠上人》

53 Chinese Landscape

54 Kommentar *Rollendes „R“ und klischeetriefende Bambushütchen*

56 Nachlese Liu Zhimin 刘志敏 | *Culturescapes China*

62 Praktikumsbericht Marlen Weitzel | *Eine Wanne aus glasfaserverstärktem Kunststoff*

64 Konferenzbericht Verena Vöckel | „*Wissen auf Wanderschaft*“

66 Nachlese *Fit für Studium und Praktikum in China*

67 Ohne Kommentar!

68 Impressum

Culturescapes China – Chinas Kulturszene ab 2000

Von Liu Zhimin

Die folgende Besprechung befasst sich mit der 2010 im Christian Merian Verlag erschienenen Publikation »Culturescapes China. Chinas Kulturszene ab 2000« (Herausgeber: Culturescapes; Gastherausgeberinnen: Katharina Schneider-Roos, Stefanie Thiedig; Mitherausgeber: Jurriaan Cooman). Neben einer konventionellen Rezension werde ich an manchen Stellen auch eigene Gedanken hinzufügen.

Das Buch versucht in fünf Kapiteln, »Bilder« für die bildende Kunst, »Images« für Film und Fotografie, »Dialoge« für Literatur und Bühnenkunst, »Töne« für Musik und »Räume« für Architektur, die chinesische Kunstwelt seit 2000 darzustellen und das chinesische Kunstschaffen der unterschiedlichen Disziplinen zu beschreiben.

Zunächst möchte ich auf die beiden ersten zwei Beiträge näher eingehen, in denen ein paar zentrale Begrifflichkeiten als Leitmotiv vorkommen. Als der erste Beitrag legt Andrea Riemenschnitters Artikel (oder geht es hier doch eher um die beabsichtigte Intention der Herausgeber?) »Chinas neue Kulturindustrie – Charme-Offensive, propagandistische Manipulation oder Nährboden eines emergenten öffentlichen Raumes?« den grundsätzlichen theoretischen Ton für das ganze Buch fest. Durch eine ausführliche Darstellung der boomenden Landschaft der chinesischen Kulturproduktion in den vergangenen zehn Jahren hat sie die Mahnung einer einfachen Reduzierung auf Bevormundung, Manipulation oder Gehirnwäsche vonseiten der Regierung vorweggenommen. Demgegenüber schlägt

sie einen Schlüssel des Nachvollziehens zum verstärkten kulturpolitischen Engagement Chinas im Ausland vor, also das wirtschaftliche, aber auch das ideologische Potenzial der globalen Unterhaltungsindustrien. Für diesen aus dem chinesischen Diskurs übernommenen Begriff des sogenannten neuen »Großen Sprung nach vorn« Chinas in der Kulturproduktion nennt sie zwei Charakteristika: Charme und Kapital, die sich eindeutig in einen wirtschaftlichen sowie einen politisch-ideologischen Kontext einbetten lassen. Dazu werden Hintergrundinformationen zur chinesischen Politikentwicklungsgeschichte eingeführt, was dem Leser sicher zu einem besseren Verständnis verhilft. Zumal wenn man bemerkt, dass in China schon im Jahre 2003 ein neuer Begriff Karriere machte, der nicht mehr Kultur, sondern viel mehr Kreativität in den Vordergrund rückte, wird es nachvollziehbar, dass seither Chinas Regierung, chinesisch-transnationale ökonomische Netzwerke und aus Forschern und Künstlern zusammengesetzte kreative Cluster am Projekt eines suggestiven Branding der chinesischen Nation mit „Created in China“ statt „Made in China“ arbeiten. Hierfür stellt sie die (post-) marxistische Ideologie-Kritik, welche dem Konzept Kulturindustrie zuallererst seinen Namen gab, die inzwischen auch offiziell in China als die Bezeichnung der Kulturproduktion verwendet und politisch gefördert wird, als theoretisches und methodisches Handwerkzeug zur eingehenden Analyse der neuen Kulturproduktion Chinas dar. Gleichzeitig hinterfragt sie aber auch deren Gültigkeit in Bezug auf Unterscheidung zwischen Regimes jedweder ideologischen

Couleur, die ihre Kulturproduktion den Gesetzen der kapitalistischen Marktwirtschaft unterworfen hatten. Hinterfragt hat sie auch kantische Leitbegriffe wie „Subjekt“, „Kreativität“ und „Talent“, die von Adorno und Horkheimer bereits verabschieden wurden und nun im heutigen Diskurs der globalisierten Kulturproduktion überraschend nahtlos in das ideologische Programm des globalen Ökonomismus reintegriert werden können. (I.) Damit hat sie diese Idee grundsätzlich und endgültig infrage gestellt. Nichtsdestoweniger ist es evident, dass Riemenschnitter das Konzept „Kulturindustrie“ für den chinesischen Kontext nicht ablehnt, sondern eher – größtenteils auch zu Recht – mit einem anderen Aspekt, nämlich „Kulturindustrie als Konsumenten-Manipulation“, operiert. Allerdings läuft hierfür die Gefahr, abgesehen von den bereits erörterten Begriffsausdifferenzierung und Präzisierung, einen im europäischen Kulturkontext mit festen Inhalts- und Konnotationsgrößen etablierten Begriff aus seinem Kulturnährboden heraus zu entwerzeln und gewaltsam in die chinesische Kontexte zu transplantieren. Das ist allerdings nicht selten in den sinologischen Forschungen im deutschsprachigen Raum zu beobachten ist, zumal wenn man bedenkt und auch Riemenschnitter selbst anmerkt, dass die Anwendung dieses Begriffs selbst im europäischen Kulturkontext mindestens zwei Aspekte beinhaltet: erstens den Niedergang des modernen Erbes der Aufklärung als kulturindustriellen Massenbetrug, was Adorno und Horkheimer von Walter Benjamins These übernommen haben; zweitens die Wandlung des Begriffs „Subjekt“ vom von Kant geforderten „kritisch denkenden Subjekt“ über das „kunstinteressierte Bildungsbürgertum“ bis hin zu nach „Amusement suchenden Freizeitlern in der simultanen Verkörperung als zugleich

Angestellten und Kunden derselben Industrien“. Das lässt sich alles nicht ohne Probleme auch im chinesischen Kontext anwenden, ganz zu schweigen von dem ambitionierten Versuch des Buchs, die gegenwärtige chinesische Kunstwelt und Kunstschaffen mit der Behauptung »Von der Subkultur zur Kulturindustrie« (siehe Beitrag von Sabine Wang im Buch) zu etikettieren.

Ausgehend von der funktionalen Kategorie des Begriffs der sogenannten „neuen Kulturindustrie Chinas“ schlägt Riemenschnitter vor, diese als einen werdenden öffentlichen „Verhandlungsraum“ zu begreifen. Sie weist darauf hin, dass Chinas für ideologische Herrschaftsdiskurse besonders sensibilisierte und unter den Bedingungen der Marktwirtschaft stark fragmentierte Gesellschaft solchen Phänomenen den bestmöglichen Nährboden bietet. Als ein Beispiel hierfür nennt sie das Shanzhai-Phänomen. Sie meint, „Shanzhai“ 山寨 ist eine postmoderne Grassroots-Widerstandsbewegung gegen überbeuerte Luxuswaren und exklusive Kulturveranstaltungen unter Ausschluss der großen Mehrheit der Bevölkerung; es ist aber gleichzeitig eine vorzüglich angepasste Hybridkultur, die mühelos im Fahrwasser der elitengestützten Leitkultur schwimmt – ohne nach jener totalen Konformität mit den Werten der Herrschenden im Sinn von Adorno und Horkheimer zu streben, was Riemenschnitter in Verbindung mit einer romantischen chinesischen Tradition regimfeindlicher Banditen-Verbrüderung setzt. Dabei übersieht sie allerdings, dass diese chinesische Traditionsmonnaie doch eine andere Seite als die westliche besitzt: Historisch gesehen waren die Banditen doch jederzeit bereit, wieder einmal konform mit den Herrschenden zu agieren und selbst ein Teil des Fahrwassers zu werden, wenn sie es

nicht sogar schafften, den Machthabenden das Steuer abzunehmen und selbst das zerstörte Fahrwasser wieder – und zwar anstelle eines neuen – einzurichten, ein Vorgang, der sich auf der Makroebene nahtlos in den Metadiskurs des chinesischen Dynastien-Machtherrschaftssystems integrieren lässt. Dies lässt sich am besten am Schicksal der Räuber bzw. des Protagonisten Song Jiang 宋江 im Liangshan-Moor ablesen.

Dieselbe Gefahr läuft eben auch der Artikel von Sabine Wang. Im ersten Beitrag des ersten Kapitels beschreibt sie die unabhängige Kunstszene, bei der sie einen Wandel der zeitgenössischen Kulturszene »von der Subkultur zur Kulturindustrie« unter anderem am Beispiel der Künstlerviertel 798, Caochangdi 草场地 und Songzhuang 宋庄 festzustellen glaubt. Zwar zeigt sie mit dem Zitat einer Liedzeile von Cui Jian 崔健 „Nicht, dass ich nichts verstehe, die Welt ändert sich schnell 不是我明白, 这世界变化快“ am Anfang ihres Textes, dass sich in den letzten drei Jahrzehnten tiefgreifende Veränderungen in China vollzogen haben und dass dies zweifelsohne auch für die Szene der bildenden Künste zutrifft. Im Artikel versucht sie gleichwohl, diese Wandlung bzw. emergenten, immerwährenden und keinesfalls homogenen, synchron fortschreitenden Entwicklungsprozesse mit einer universal behaupteten Formulierung „Von der Subkultur zur Kulturindustrie“ abzudecken, wobei sie Prozess mit Ereignis verwechselt. Gleich stellen sich hierfür die Fragen „was und wer wo genau und inwieweit befindlich“ usw. Obwohl sie selbst zu Beginn anmerkt, dass zum Thema „China“ „in der Berichterstattung, ob nun positiv oder negativ, fast nur die Extreme vorkommen(II.)“, begibt sie sich in genau dieselbe Gefahr: die mit „Szene“ attributi-

erte zeitgenössische bildende Kunst auf die Extreme 798, Caochangdi und Songzhuang zu reduzieren. Dabei ergibt sich daraus wohl noch die Frage: Sind diejenigen Künstler, deren Kunst Wang am Ausgangspunkt vor dreißig Jahren willkürlich mit „Subkultur“ etikettiert, damit einverstanden und geben sie sich damit zufrieden? Weiterhin: Lässt sich alle Kunst, die die Künstler jüngst schaffen, mit dem Label „Kulturindustrie“ zusammenfassen? Zwar betonen die Herausgeber bereits in der Einleitung, dass das Buch, wie bereits erwähnt, auf „die eine Wahrheit“ verzichte. Allerdings scheint es, dass Wang doch noch „die eine Wahrheit“ beansprucht. Dies ist meines Erachtens wohl eine Aporie zwischen den zeitgenössisch erzielten kulturwissenschaftlichen Erkenntnissen und praxisbezogenen Forschungen in der Disziplin Sinologie.

Selbst wenn wir als Kompromiss eine Etikettierung „Von der Subkultur zur Kulturindustrie“ zulassen und hierfür die Konnotation fließender Grenzen eines Wandlungsprozesses aufgeben, taucht gleichwohl die Frage auf: Meint die Autorin mit der Bezeichnung „Subkultur“ nicht viel eher die chinesische „Avantgarde“, die sie selbst mehrmals als Ersatzbegriff benutzt und besonders im Hinblick auf die „relativ liberale Phase“ der Jahre 1980 bis 1989 mit der inzwischen legendär gewordenen Ausstellung „China/Avantgarde“ vom Februar 1989 einführt? Sind diese beiden Begriffe gegeneinander austauschbar? Und wenn ja, dann wo und wie und inwieweit? Dies alles bleiben offene Fragen.

An dieser Stelle möchte ich meine persönliche Position zur Transplantation westlicher Theorien und Terminologien in den chinesischen Diskurs umreißen. Meines Erachtens nach geht es hierbei in erster Linie um die Adressaten bzw. Rezipienten. Während man

sich beim Thema „China“ und der Anwendung westlicher Theorienapparate äußerst vorsichtig verhalten muss, solange ein Artikel oder Buch auf eine westliche Leserschaft zielt, so scheint es weniger gefährlich zu sein, wenn diese Termini in den chinesischen Diskurs eingeführt werden, um chinabezogene Fragestellungen zu analysieren und zu beantworten, selbst wenn diese Termini meistens nur teilweise zu den konkreten Kontexten passen. Die Gründe hierfür liegen wohl darin, dass den chinesischen Adressaten bzw. Rezipienten die aus den langwierigen europäischen Kulturkontexten abgeleiteten Ausdifferenzierungen und Präzisierungen nicht zur Belastung fallen würden, weil der großen Mehrheit diese in den allermeisten Fällen nicht mal bewusst sind. Hierfür haben wir das handfeste Beispiel „Kulturindustrie“. Zwar bestehen im gegenwärtigen chinesischen Diskurs zu demselben Begriff im westlichen Gebrauch „Kulturindustrie“ zwei unterschiedliche Übersetzungen: Wenhua Gongye 文化工业 für Einführung und Übersetzung der Kulturkritik von Adorno und Horkheimer im wissenschaftlichen Diskurs, während Wenhua ChanYe 文化产业 für die kulturwirtschaftliche und -politische Anwendung mit der Konnotation „Wirtschaftszweig bzw. -branche“ auch im populärwissenschaftlichen Diskurs gilt. Doch Riemenschnitter beschreibt zurecht mit diesem Begriff die gegenwärtige Kulturproduktion in China, wenn sie den Aspekt „Kulturindustrie als Kommentaren-Manipulation“ voraussetzt. Auch in diesem Sinne ist der Artikel von Sabine Wang eben auch ein informeller, sich authentisch lesender – abgesehen von ihrer universalen Behauptung und von ihrem Bestehen auf das Rauschen einer von Lyotard formulierten „Großen Erzählung“.

Neben Sabine Wangs Beitrag führt Stefanie

Thiedig im ersten Kapitel ein Interview mit Li Zhenhua 李振华, dem Kurator und Spezialist für Medienkunst, und diskutiert über die offizielle Anerkennung der Kreativindustrie als neuer Wirtschaftszweig im Jahre 2006 und die Kommerzialisierung der Kunst. Jasmin T. C. Kossenjans beschreibt den theoretischen Prozess der Wertentwicklung anhand des Booms der chinesischen zeitgenössischen Kunst und die Auswirkungen der Finanzkrise auf den Markt. Mit Uli Sigg, der als Sammler mit der größten Sammlung zeitgenössischer chinesischer Kunst ein unschätzbares Dokument besitzt, besprechen Katharina Schneider-Roos und Jurriaan Cooman seinen Dialog mit den Künstlern einerseits und jenen mit der offiziellen chinesischen Seite andererseits. Zum Schluss des Kapitels zeigt Kim Karlsson am Beispiel der Tuschemalerei auf, dass es zu kurz greift, Tradition und Moderne bloß als Antipoden zu begreifen. Die Werke der letzten Dekade zeigten stattdessen, dass das schon mehrmals für obsolet erklärte Medium der Tuschemalerei ein noch lange nicht ausgeschöpftes ästhetisches und konzeptuelles Potenzial in sich birgt.

Das zweite Kapitel »Images« widmet sich Film und Photographie. Katharina Schneider-Roos schildert die unabhängige Filmszene, die sich seit dem ersten unabhängigen Filmfestival im Herbst 2001 in einer Grauzone etabliert und institutionalisiert hat. Martin Brandes berichtet, wie die chinesische Filmwirtschaft in den letzten zehn Jahren gravierende Veränderungen in Struktur und Ausrichtung erlebt hat und was der WTO-Beitritt für die chinesische Filmwirtschaft bedeutet. Der deutsche Kameramann Lutz Reitemeier erzählt in »Tuyas Hochzeit in Berlin« sehr persönlich von seiner Arbeit in China und von einer Produktion, die innerhalb des Systems gedreht wurde und

sich ihren künstlerischen Anspruch bewahrt hat. Der Kurator und Spezialist für chinesische Performancekunst und -fotografie, Shu Yang 舒阳, zeigt die fragile Stellung dieser Kunstsparte in China. Chinesische Performancekunst hat zu Entrüstung geführt, während die Performancefotografie Provokationen festhält und damit auch die theoretische Beschäftigung mit dieser Kunstform in China stärkt. Im letzten Beitrag gibt Stefanie Thiedig unter Mitarbeit von Katharina Hesse, die auch mit eigenen Fotografien von Momentaufnahmen in diesem Kapitel vertreten ist, einen Überblick über die Arbeiten chinesischer Dokumentar-fotografen und Fotojournalisten und geht dabei auf die Pressezensur ein, die viele Fotografen in andere Sparten gedrängt hat.

»Internet-Literatur in China« ist der Titel des Beitrags von Ingrid Fischer-Schreiber im dritten Kapitel »Dialoge« über Literatur und Bühnenkunst. Die Autorin stellt ein Phänomen dar: Die weite Verbreitung, Rezeption und die schiere Masse an Online-Literatur. Patrizia van Daalen gibt anhand von Beispielen von ISBN-Nummern und kulturellen Beratungsfirmen einen persönlichen Einblick über ihre Arbeit im chinesischen Verlagswesen. In »China und Literatur 2000 bis 2010« berichtet der Übersetzer Martin Winter unter anderem von Ma Lan 马兰, der Mitbegründerin der Literatur-Plattform wenxue.com, und über chinesische Autoren, die im Ausland noch nicht so bekannt sind, sowie über die Vielfalt und Widersprüchlichkeit von Literatur in der Volksrepublik. Alison M. Friedman erzählt von dem Modern Dance-Stück »Commemoration: Dancing with Farm Workers«, an dem sie zusammen mit dem Living Dance Studio, mit Wen Hui 文慧 und Wu Wenguang 吴文光, 2001 arbeitete. Daneben berichtet sie von den Ausbildungsmöglichkeiten im

chinesischen Modern Dance, von politischer Zensur und Restriktionen, aber auch von neuen Möglichkeiten zur Beantragung von seit kurzem verfügbaren öffentlichen Geldern für unabhängige Künstler. Li Yinan 李亦男, unabhängige Theaterregisseurin, beschreibt den künstlerischen Schaffensprozess in China. Cao Kefei 曹克非, Theaterregisseurin in Beijing, und Christoph Lepschy, Dramaturg aus Düsseldorf, sprechen in ihrem E-mailaustausch über Caos Inszenierung des Stückes »In die Mitte des Himmels« 天空深处 des chinesischen Lyrikers Duo Duo 多多 und über Fragen der Fremdheit und Verfremdung. Auch Wu Wenguang, einer der Gründer des Living Dance Studio, das als eine der ersten Gruppen aktiv in der unabhängigen Szene tätig war, kommt in diesem Kapitel persönlich zu Wort. Er berichtet von der Tanztheateraufführung »Memory« anlässlich des Beijing Crossing Art Festivals 2008 in Caochangdi.

Das vierte Kapitel »Töne« ist für Musik gedacht. Dorothea Adam und ihr Mann Lü Zhiqiang 吕志强 sind Besitzer des Klubs Yugong Yishan 愚公移山 in Beijing und erlauben einen Blick hinter die Kulissen der Musikszene in Beijing. Dorothea Adam berichtet über die Geschichte der alternativen Musikszene in Beijing und stellt repräsentative Stimmen dieser Szene vor. Sie lässt dabei vier Sängerinnen und Sänger über ihr Leben, ihre Einstellungen und Erfahrungen in der Szene berichten. Yan Jun 颜峻 erläutert in »Kleine Geschichte der chinesischen Elektromusik« die in China verwendete Terminologie in diesem Genre, die mit der westlichen nicht ganz übereinstimmt und zeigt dabei Tendenz auf. Der letzte Beitrag ist »Traditionelle Musik im gegenwärtigen China« von Frank Kouwenhoven. Er bietet einen Überblick über chinesische klassische und traditionelle (Volks-)Musik und besch-

reibt die Probleme und Hindernisse, mit der diese Musik konfrontiert ist, aber auch ein mögliches Revival dieser Musikformen. Im Versuch einer Loslösung von westlichen Termini unterscheidet Kouwenhoven zwischen traditioneller, von Laien gespielter Volksmusik und ihrer Auslegung durch Vertreter der klassischen Musikinstitute, an denen sie gelehrt und verbreitet wird.

Das fünfte und letzte Kapitel widmet sich der Architektur. Architektur galt in China traditionellerweise nicht als Kunstgattung, doch ist sie in den letzten Jahren dazu geworden. Wie arbeiten chinesische Architekten? Wie hat sich die chinesische Architektur entwickelt? Barbara Münch findet historische Erklärungen für manche Zeiterscheinungen und gibt einen Überblick über die relativ junge chinesische Architekturszene. Im Bereich der neuen Architektur wurden im Zeitraffer Jahrzehnte westlicher Entwicklung aufgeholt. Im letzten Jahrzehnt hat sich eine international wahrgenommene Szene junger chinesischer Stararchitekten etabliert. Einer davon ist Zhu Pei. Im auch von Barbara Münch durchgeführten Interview »Dem Betrachter Raum lassen« beschreibt er, wie die Olympischen Spiele, trotz der Tatsache, dass die Mehrzahl der Planung der Hauptgebäude bei westlichen Stararchitekten in Auftrag gegeben wurde, auch Entwicklungsmöglichkeiten für kleinere Büros schufen und berichtet über die grotesken Regulierungen beim Umbau und Erhalt der Altstadt.

Bereits in der Einleitung haben die Herausgeber als Merkmal des Buchs hervorgehoben, dass die Autoren und Autorinnen den Großteil der beschriebenen Zeit in der Volksrepublik verbracht haben und daher sowohl mit einer Außen- als auch einer Innenperspektive erzählen, berichten und

beschreiben. Das Buch verzichte demnach auf „die eine Wahrheit“, es gehe vielmehr um persönliche Einschätzungen, darum, durch die persönliche Erinnerung ein Selbstbild der chinesischen Gesellschaft zu vermitteln. Dies ist dem ganzen Buch gut gelungen, bis auf, wie vorhin erwähnt, die Anwendung von Begriffen wie „Kulturindustrie“ und „Subkultur“. Den Titeln der Mehrzahl der Beiträge ist bereits zu entnehmen, dass es sich im Buch hauptsächlich um Interviews, Dialoge, persönliche Berichte u.ä. handelt. Die Autoren liefern auf diese Art wertvolle Informationen und authentische Wahrnehmungen sowie Erfahrungen. Sie zeigen dabei eine Unvoreingenommenheit gegenüber China bzw. chinesischer zeitgenössischer Kunst auf und bewegen sich relativ frei von den herkömmlichen, überlieferten Stereotypen bzw. Theorieapparaturen. In diesem Sinne ist das vorliegende Buch höchst empfehlenswert für diejenigen, die sich über die aktuelle chinesische Kunstszene erkundigen möchten. ■

Anmerkungen

I. Andrea Riemenschnitter, Chinas neue Kulturindustrie – Charme-Offensive, propagandistische Manipulation oder Nährboden eines emergenten öffentlichen Raumes? S. 12

II. Sabine Wang, Von der Subkultur zur Kulturindustrie. Die unabhängige Kunstszene, S. 18.

III. Ebd. S. 19.

Liu Zhimin 刘志敏 ist Lektorin am Fachbereich Sinologie des Ostasiatischen Instituts an der Universität Leipzig.



Culturescapes China. Chinas Kulturszene ab 2000

Basel 2010
Christoph Merian Verlag

ISBN 978-3-85616-514-7
240 Seiten, 50 meist farbige Abbildungen,
broschiert
26,00 Euro

Eine Wanne aus glasfaser- verstärktem Kunststoff

Von Marlen Weitzel

Es ist ein bisschen wie nach Hause kommen: In mein anderes Zuhause in China. Ich kehre in die Wohnung in Wuxi (Jiangsu Provinz) zurück, in der ich schon im Sommer 2008 für drei Monate gewohnt habe. Ich kehre an meinen Schreibtisch bei *BWF Profiles* zurück, an dem ich vor drei Jahren schon gearbeitet habe. Und doch ist es anders. Der Betrieb ist der gleiche, aber mein Tätigkeitsfeld ist ein anderes. Ich bin als Dolmetscherin zurückgekehrt.

Für ein Projekt ist der Produktionsleiter aus Deutschland nach Wuxi gekommen. Meine Aufgabe ist es, für ihn zu dolmetschen. Die Produktion soll ordentlicher und effektiver werden. Das Ganze trägt den zauberhaften Namen 5S. Eigentlich aus dem Japanischen übernommen, hat diese Methode nach einem Umweg über das Schwabenland ihren Weg nach Wuxi gefunden:

Seiri: Sortiere aus!
Seiton: Stelle ordentlich hin!
Seiso: Säubere!
Seiketsu: Sauberkeit bewahren!
Shitsuke: Selbstdisziplin üben!

Es geht darum, Probleme in der Produktion zu lokalisieren und eine Änderung herbeizuführen. Nachdem diese Methode bei BWF in Deutschland erfolgreich eingeführt wurde, soll sie nun auch in Wuxi implementiert werden. Das macht mein schwäbischer Chef – ich renne hinterdrein und ermögliche die Kommunikation zwischen ihm und den chinesischen Kollegen. Dazu gehören Mitarbeitergespräche, Meetings und

Probleme im Tagesgeschäft. Nebenbei übersetze ich Produktionsdokumente und Anweisungen ins Chinesische und stehe meinem Chef für Fragen aller Art zur Seite – es ist sein erster Aufenthalt in China. Die goldene Regel beim Dolmetschen: Sei vorbereitet. Dies gestaltet sich dann etwas schwierig, wenn mein Chef mich nicht so detailliert informiert und ich aus dem Stehgreif fachspezifische Dinge wie zum Beispiel „eine Wanne aus glasfaserverstärktem Kunststoff“ übersetzen soll.

BWF Profiles (Wuxi) Co. Ltd. ist ein Unternehmen der deutschen *BWF Group*. Seit 2002 produziert die Niederlassung in China Kunststoffprofile für die Bereiche Beleuchtung und Lichtwerbung, Dekoration und Display, Laden- und Messebau, Möbelindustrie und Apparatebau. Die Profile von BWF findet man zum Beispiel in der Beleuchtung der Schnellzüge zwischen Shanghai und Nanjing, vielen U-Bahn Linien – unter anderem in Shanghai – oder in Kronleuchtern in den Casinos von Macao. Das Werk in Wuxi beschäftigt rund 100 Mitarbeiter – bis auf den General Manager, den Logistik Manager und Praktikanten wie mich sind alle Mitarbeiter Chinesen. Wie funktioniert das mit dem Zurückkehren? In meinem Fall war es sehr simpel: Ich hatte das Glück, dass der General Manager sich bei der Planung des Projekts an mich erinnerte und mir anbot, für März und April 2010 nach Wuxi zu kommen um zu dolmetschen. In Zeiten der „Generation Praktikum“ – in der viele Firmen als Entlohnung nur „Ruhm und Ehre“ anbieten, ist BWF ein positives Beispiel, dass es auch anders aussehen kann. Meine Vorbereitungen beschränkten sich – neben der Aufgabe, meinen Koffer zu packen – darauf, meine alten Vokabellisten zu studieren. Um den Rest hat sich BWF gekümmert: Visum, Flugtickets, Transfer vom

Flughafen, Wohnung, Shuttlebus zur Firma und eine angemessene Vergütung. Die Wohnung für Praktikanten von BWF liegt im nördlichen Teil des Zentrums. Ich mag die Lage, denn im Stadtkern ist – trotz der fünf Millionen Einwohner, die Wuxi vorzuweisen hat – alles gut zu Fuß zu erreichen. In Deutschland eher unüblich: Jeden Morgen um 7.40 Uhr holt mich der Shuttlebus direkt vor meiner Tür ab. Auf dem Weg zur Firma im Industriegebiet *New District* sammelt der Bus alle Büromitarbeiter ein. Je nach Staulage und Pünktlichkeit der beteiligten Mitarbeiter, dauert die Fahrt etwa eine Stunde.

Meine Kollegen bei *BWF Profiles* haben mich sehr herzlich empfangen. Neben vielen bekannten Gesichtern gab es natürlich auch viele Neue, denn die Fluktuationsrate unter den Mitarbeitern in Betrieben in China ist deutlich höher als in Deutschland. Außerdem war ich bei meinem ersten Praktikum meist im Büro – dieses Mal habe ich viel Zeit in der Produktion verbracht und die Mitarbeiter dort besser kennengelernt. Es ist faszinierend, die Brücke zwischen zwei Leuten zu sein, die sonst nicht miteinander reden könnten. Es war eine sehr interessante Erfahrung, doch meinen beruflichen Schwerpunkt sehe ich eher im Tätigkeitsfeld Public Relations. Gerne in China. ■

Marlen Weitzel studiert Kommunikations- und Medienwissenschaften und Sinologie an der Universität Leipzig. Nach zwei Semestern an der Universität Jiangnan (2007/08) machte sie von Juli bis September 2008 ein Praktikum bei *BWF Profiles (Wuxi) Co. Ltd.* in der Abteilung für Marketing.

Impressum



DianMo - Zeitung Leipziger Sinologie-Studenten

Herausgeber

Frank Andreß/Lucas Göpfert
Kurt-Eisner-Str. 69
04275 Leipzig
dianmo@hotmail.de
<http://dianmo.wordpress.com/>

ISSN 2190-4014

Redaktion

Frank Andreß, Moritz Bockenamm (*dr.mo*),
Lucas Göpfert (*lg*), Christina M. Kirchhof
(*CmK*), Elisabeth Loose, Nicole Peinelt, Jonas
Polfuß (*jp*), Jacob Tischer (*jt*), Justine Walter

Satz/ Layout

Rosa Ritter (www.punktduell.de)

Titelbild

Dalian 大连 (© Till Ammelburg)

Geschäftsbedingungen

Alle Rechte und Irrtum vorbehalten. Die Zeitung und die in ihr enthaltenen Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Nachdruck oder Vervielfältigung (auch auszugsweise) ohne Genehmigung der Herausgeber sind mit Ausnahme der gesetzlich zugelassenen Fälle verboten. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht zwingend die Meinung der Redaktion wieder. Alle Urheberrechte liegen bei den Autoren. Die Redaktion behält sich vor, zugesandte Beiträge zu kürzen. Die Zeitung erscheint zwei Mal im Semester und ist kostenlos.

Auflage 200

Die nächste Ausgabe erscheint voraussichtlich im März/April.

ACHTUNG! Für die Inhalte der angegebenen Links und Internetadressen in den jeweiligen Ausgaben der Zeitung übernimmt die Redaktion keinerlei Verantwortung.

Alle Abbildungen stammen, sofern nicht anders angegeben, von den jeweiligen Autoren.

Druck  OsirisDruck
Digital Text

Der Druck wurde ermöglicht durch freundliche Unterstützung von



Erratum

In der DianMo-Ausgabe Nr. 10/September 2010 hat sich auf S. 16, linke Spalte (7. Zeile von unten) ein durch die Redaktion verschuldeter Fehler eingeschlichen. Statt Neokonfuzianismus muss es Neukonfuzianismus heißen, da der Neukonfuzianismus auf moderne konfuzianische Traditionen verweist, während Neokonfuzianismus hingegen den Konfuzianismus der Song- und Ming-Zeit bezeichnet.